



RECASTING ARCHITECTURE
ETCHED MEMORIES, CAST IN CONCRETE

AKADEMIA SZTUK PIĘKNYCH IM. EUGENIUSZA GEPPERTA WE WROCŁAWIU

WYDZIAŁ GRAFIKI I SZTUKI MEDIÓW

PRACA DOKTORSKA W DZIEDZINIE SZTUKI

W DYSCYPLINIE SZTUKI PLASTYCZNE I KONSERWACJA DZIEŁ SZTUKI

RECASTING ARCHITECTURE

ETCHED MEMORIES, CAST IN CONCRETE

V I N I C I U S L I B A R D O N I

PROMOTOR: PROF. PRZEMYSŁAW TYSZKIEWICZ

WROCŁAW

2 0 2 2

Wszystkiemu, co utraciliśmy.

ABSTRAKT

Ta rozprawa doktorska dostarcza czytelnikom narzędzi do zrozumienia motywacji towarzyszącej praktycznej pracy, która jej towarzyszy. Zaczyna się od mojej podróży poprzez dziedzinę architektury, a następnie szczegółowo przedstawia moje początki w świecie grafiki, ukazując znaczenie, jakie ten proces miał przy wyborze stosowanych metod. Rozprawa ta opowiada również historię ośmiu nowoczesnych budynków, które zostały niedawno zniszczone i zostały wykorzystane jako inspiracja do realizacji pracy doktorskiej. Poprzez osiem studiów przypadku, te oparte na praktyce badania mają na celu analizę przyczyn i konsekwencji niedawnego i trwającego obecnie wymazywania nowoczesnych obiektów architektonicznych wybudowanych w czasach PRL-u. Przekształcenie materialnego zapisu tych wyburzonych przykładów architektonicznych poprzez stworzenie drukowanych obiektów wprowadza je z powrotem w obieg istnienia, umożliwiając w ten sposób odbiorcom ponowne ich fizyczne doświadczenie. Niniejsze badanie jest dyskusją nad znaczeniem tego procesu i moim późniejszym rozwojem praktyki artystycznej w dziedzinie rzeźby drukowanej z betonu trawionego.

Praktyczna praca łączy techniki akwaforty z materiałową eksploracją architektury i budownictwa, próbuje więc również odpowiedzieć na pytania o rolę architektury i pamięci. Zachowując utracone budynki poprzez druk, bada dotykowe cechy materiałów i wartości wspólnych dla architektury, takich jak masa, waga i grawitacja, przesuwając granice grafiki, a tym samym ustanawia nową praktykę artystyczną i dziedzinę badań. Na koniec praca ta bada, w jaki sposób te obiekty tektoniczne mogą być narzędziem do rekonstrukcji narracji tych budynków i empatycznych doświadczeń estetycznych. Efektem tej pracy doktorskiej jest seria 8 wytrawionych betonowych, drukowanych rzeźb, które łączą w sobie estetykę rzemiosła, właściwości dotykowe materiałów oraz rozwiązania konstrukcyjne.

PODZIĘKOWANIA

Brakuje mi słów, aby wyrazić moją wdzięczność wszystkim osobom, które w jakiś sposób współpracowały ze mną przy realizacji tej pracy doktorskiej. W pierwszej kolejności pragnę wyrazić najszczerzą wdzięczność mojemu promotorowi, prof. Przemysławowi Tyszkiewiczowi, którego rola wykracza daleko poza rolę mentora, a przyjmuje rolę przyjaciela. Pragnę wyrazić moje najgłębsze podziękowania wszystkim pozostałym nauczycielom, pracownikom, kolegom i studentom Akademii Sztuk Pięknych im. Eugeniusza Gepperta we Wrocławiu za to, że od pierwszego dnia serdecznie mnie przyjęli.

Dziękuję również Dyrektorowi Muzeum Architektury we Wrocławiu Michałowi Dudzie za to, że otworzył przede mną swoje drzwi, uwierzył w potencjał tej pracy, gdy była jeszcze tylko idea, dziękuję za niepowtarzalną okazję do zaprezentowania jej opinii publicznej w miejscu, które dodatkowo wzmacnia jej znaczenie. Wielkie podziękowania dla mojego kuratora Kuby Żary za jego wyjątkowe oko do detali i nadanie tej wystawie jeszcze bardziej konkretnego znaczenia. Dodatkowo nie mogłem nie wspomnieć o hojnym wsparciu Miasta Wrocław oferowanym przez cały mój pobyt w tym mieście, które nauczyłem się nazywać domem.

Ta podróż nigdy nie byłaby możliwa bez wsparcia mojej najdroższej i najbardziej ukochanej przyjaciółki Maggie Middleton, która przemierzyła cały ocean, aby pomóc mi znaleźć siłę do ukończenia tej pracy w momencie, gdy

najbardziej tej siły potrzebowałem, za niekończący się poranny feedback i opinie, za jej niezmierną pomoc redakcyjną, za konsekwentnie trafne komentarze i sugestie, które sprawiły, że ten tekst stał się o wiele głębszy i bardziej znaczący, a wreszcie za emocjonalne wsparcie i bezwarunkową przyjaźń, bez której nigdy nie zaszedłbym tak daleko.

Specjalne podziękowania dla Michała Bednarskiego za wszystkie poranki i popołudnia spędzone razem w studio, jego nieustanne koleżeństwo i życzliwość oraz fantastyczny materiał filmowy dokumentujący tę pracę. Chciałbym też z całego serca podziękować Katarzynie Skalskiej za wszelką troskę i empatię w monumentalnym wysiłku przetłumaczenia tej pisanej pracy dyplomowej na język polski. Podziękowania należą się również Majce Doku-dowicz i Ioannisowi Anastasiou za opiekę nad oprawą tej książki, której oddali się z taką wielką pasją.

Na koniec nie mogę nie podziękować mojej rodzinie, a zwłaszcza mojej ukochanej żonie Anie za to, że zrezygnowała ze wszystkiego, by być ze mną, kiedy najbardziej jej potrzebowałem. Za dzielenie zarówno dobrych i tych nienajlepszych chwil. Za uczucie, wsparcie i codzienną zachętę. Za to, że dzięki niej na co dzień jestem lepszym człowiekiem i wreszcie za jej zasadniczy wkład w realizację tej pracy, która bez niej nigdy nie opuściłaby sfery wyobraźni.

SPIS TREŚCI

• Abstrakt	7	ROZDZIAŁ III	69
• Podziękowania	9	• Narracje o zniknięciu	71
• Spis treści	11	1969 – 1998 <i>Międzynarodowy</i>	
• Wstęp	13	<i>Dworzec Lotniczy Warszawa-Okęcie</i>	75
 		• Dobra Kultury Współczesnej	83
ROZDZIAŁ I	19	1962 – 2006 <i>Supersam w Warszawie</i>	91
• Próbując dostrzec	21	• Trylogia Zalewskiego	103
• Szukając drogi	25	1972 – 2010 <i>Dworzec Kolejowy</i>	
• Doświadczając architektury	27	<i>w Katowicach</i>	107
• Pracując z rzeczywistością	33	• Architektura i kapitalizm	121
 		1963 – 2015 <i>Dom Turysty „Miramar”</i>	
ROZDZIAŁ II	41	<i>w Sopocie</i>	125
• Nurkowanie w nieznane	43	• Architektura i rzemiosło	137
• Odkrywając nowy język	51	1969 – 2017 <i>Zakład Elektroniki</i>	
• Rysunek: ekspresja zrozumienia	57	<i>Górnicy w Tychach</i>	141
• Matryca: topografia odbitki graficznej	61	• Warszawska Szkoła Konserwacji	153
• Obraz zbudowany	65	1966 – 2017 <i>Rotunda PKO</i>	
		<i>w Warszawie</i>	159
		• Dehumanizacja Architektury	175
		1969 – 2017 <i>Dom Meblowy „Emilia”</i>	
		<i>w Warszawie</i>	173
		1978 – 2021 <i>Hala Widowiskowo-</i>	
		<i>-Sportowa „Urania” w Olsztynie</i>	191
		• Podsumowanie	199
		• Bibliografia	202
		• Ilustracje	205

WSTĘP

Praca doktorska *Recasting Architecture: Etched Memories, Cast in Concrete* jest narzędziem pozwalającym czytelnikom zrozumieć motywacje, które skłoniły mnie do zrealizowania praktycznej pracy *Memento*. Opracowany w ramach Szkoły Doktorskiej Akademii Sztuk Pięknych im. Eugeniusza Gepperta we Wrocławiu projekt *Memento* to projekt artystyczny, którego celem jest promowanie szerszego spojrzenia na aktualny stan współczesnego dziedzictwa architektonicznego zbudowanego w czasach PRL-u, czyli tej części historii Polski, która przez ostatnie dziesięciolecia była poddawana nieustannej i postępującej dewastacji. Ponieważ niezwykle przykłady powojennej polskiej architektury są systematycznie usuwane z krajobrazu miejskiego, to wszelkie próby podkreślenia znaczenia zachowania tych obiektów można uznać za kluczowe.

Postanowiłem podjąć wyzwanie poprowadzenia pracy doktorskiej na styku dziedzin sztuki i architektury jako próby odpowiedzi na pytania o rolę architektury i pamięci. Technikę akwaforty połączyłem z eksploracją materiałów używanych w architekturze i budownictwie jako moich narzędzi badawczych. W tym kontekście praca doktorska

ma na celu analizę, poprzez osiem studiów przypadku, przyczyn i konsekwencji niedawnego i trwającego obecnie wymazania współczesnych obiektów architektonicznych wybudowanych w czasach PRL-u. Badania te promują potencjał rozwijania się obrazu w przestrzeni poprzez tworzenie drukowanych obiektów, które przetwarzają materialny zapis utraconych przykładów architektury, wprowadzając je z powrotem w sferę istnienia i tym samym pozwalając na ponowne ich fizyczne doświadczenie.

Chociaż wciąż istnieje kilka przeszkód i trudności do pokonania, jeśli chodzi o skuteczną ochronę współczesnej polskiej architektury, znaczenie tej pracy doktorskiej jest związane ze zdolnością obrazu jako wyrazu artystycznego do promowania porozumienia między różnymi grupami ludzi, a tym samym budowania dialogu, który może inspirować i inicjować zmiany w społeczeństwie. Odlewając obraz zaginionych struktur w betonie, łącząc estetykę rzemiosła, właściwości dotykowe materiałów i konstrukcyjne rozwiązania architektury w całkowicie nowatorskim eksperymencie artystycznym, staram się odkryć te budynki i ich historie oraz utrzymać je przy życiu, choćby tylko w sferze wyobrażeń.

Ten praca składa się z trzech rozdziałów; pierwszy opowiada o mojej podróży przez świat architektury, genezie mojego zainteresowania nią i powodach, które skierowały mnie na tę drogę, drugi rozdział szczegółowo opisuje moje wkroczenie do świata grafiki i znaczenie tego procesu dla praktycznej pracy, z kulminacją w trzeciej części, która to opowiada historię każdego z ośmiu nowoczesnych budynków, które zostały zniszczone i które postanowiłem upamiętnić poprzez druk. W trakcie tworzenia tej pracy stwierdziłem, że badania stały się czymś więcej niż narzędziem do odkrywania historii wybranych poszczególnych struktur i rekonstrukcji narracji o ich zniknięciu; stały się one też metodą skłaniającą ku refleksji nad początkami mojego zainteresowania architekturą. Daleko od domu, zastanawiając się we własnej pamięci nad przestrzeniami mojej młodości, stworzyłem sobie możliwość doświadczania architektury poprzez wyobraźnię; właśnie ta odległość nauczyła mnie, że konkretne struktury, nawet jeśli są nieosiągalne w swej materialności, można ponownie odwiedzić w naszym doświadczeniu zmysłowym, co stało się integralną koncepcją konstrukcji odbitek *Memento*.

Pierwszy rozdział opisuje moje pierwsze spotkanie z architekturą w młodości i jak ta relacja ewoluowała przez całe moje życie. Jako nieśmiałe dziecko spędzałem większość czasu wyobrażając sobie różne rzeczy. Z ołówkiem w ręku po raz pierwszy znalazłem narzędzie do budowania mostów między rzeczywistością a moim wnętrzem, a z czasem rysunek stał się moim podstawowym narzędziem do odkrywania i rozumienia otaczającego mnie świata. W swojej zdolności wydobywania na światło rzeczy początkowo niewidocznych dla oka, rysunek jest czymś więcej niż tylko narzędziem do przedstawiania rzeczywistości. Z mojego

punktu widzenia rysunek jest zaproszeniem do marzeń. Mając na uwadze znaczenie rysunku w mojej podróży jako architekta, a później w odkrywaniu siebie jako artysty wizualnego, postanowiłem rozpocząć narrację tego tekstu od przywołania z pamięci kluczowych momentów z dzieciństwa i młodości. Po pierwsze był to poniekąd środek do ponownego odkrycia i zrozumienia genezy mojego zainteresowania sztuką i architekturą. Następnie był to sposób, aby dać czytelnikowi wgląd w mój intymny związek z przedmiotem badań tej pracy doktorskiej.

Podróżując przez geografie znanej tylko mi osobistej podróży z architekturą, dotknąłem niektórych pomysłów i koncepcji, które kierowały praktyczną pracą i które uważam za fundamentalne dla głębszego zrozumienia jej procesów i wyników. Zdecydowana większość autorów, o których mowa w tej pracy pisemnej, to architekci, krytycy architektury i historycy. Biorąc pod uwagę, że jest to badanie oparte na praktyce, usytuowane na styku dyscyplin sztuki i architektury, starałem się nie tylko nawiązać dialog z tymi autorami, ale przede wszystkim przedstawić dowody na poparcie koncepcji i pytań nakreślonych w całej narracji. Ponadto uznając fakt, że jako outsider nie jestem autorytetem, nigdy nie mógłbym dotrzeć do właściwego wymiaru wielu aspektów politycznych, społecznych i kulturowych związanych z tymi budynkami i okresem historycznym, w którym powstały, szukałem wsparcia w głosie autorów i znawców polskiej historii politycznej i architektonicznej, dla których ten teren jest niczym przydomowy ogród.

Druga część opisuje odkrywanie nowego kontekstu i nowego języka oraz sposób, w jaki ponownie podchodzę do

architektury poprzez grafikę. Kiedy przeprowadziłem się do Polski w 2017 roku, nigdy wcześniej nie odwiedzając tego kraju, szybko zdałem sobie sprawę ze złożoności kontekstu historycznego, kulturowego i społecznego, w jakim się zanurzałem. Pod wrażeniem rzeczywistości zupełnie odmiennej od tej, z której pochodzę, będąc odizolowanym w nowym, obcym mi środowisku, ogarnęło mnie pragnienie zrozumienia. Chciałem uczynić to miejsce moim własnym miejscem, w którym mógłbym się poruszać i w końcu poczuć przynależność. Perspektywa, że będzie to mój nowy dom przez kilka następnych lat, sprawiła, że dowiedziałem się wszystkiego o miejscu, do którego przybyłem.

Wyjeżdżając z ojczyzny, postanowiłem porzucić moją przeszłość wykwalifikowanego architekta i zacząć wszystko od zera – rezygnując z praktyki zawodowej, która wydawała mi się wówczas pozbawiona sensu, a wszystko to po to, by nauczyć się nowego języka artystycznego, co pozwoliłoby mi na nowo odkryć radość. Przyjemność, którą na nowo odnalazłbym w sztuce grafiki. Satysfakcja twórcza z mojego krótkiego doświadczenia z technikami drukarskimi była dla mnie motywacją do przepłynięcia całego oceanu w poszukiwaniu marzenia o zostaniu artystą.

Chociaż chciałem odejść od architektury do świata sztuki, jak na ironię, to właśnie w odkrywaniu i doskonaleniu technik akwaforty na nowo odkryłem fascynację moim poprzednim zawodem. W przyjemności czerpanej z kreślenia precyzyjnych linii na lakierowanej powierzchni metalowej płyty na nowo odkryłem swoją pasję do rysowania. Przemierzając rękami teren wytrawionej płyty, czując opuszkami palców szorstkość grawerowanego rysunku, odzyskałem entuzjazm odnaleziony w materialności.

Odbicie lustrzane matrycy na powierzchni papieru odzwierciedlało nieograniczone możliwości reprezentacji architektury. W końcu znalazłem sposób na tworzenie architektury poprzez sztukę grafiki.

W tej drugiej części analizuję również znaczenie procesu grafiki i mojego późniejszego rozwoju rzeźby z betonu zadrukowanej trawionym rysunkiem. Ta dyskusja o procesie ujawnia, w jaki sposób te tektoniczne obiekty mogą służyć jako narzędzie do rekonstrukcji narracji tych budynków i empatycznych doświadczeń estetycznych. W przeciwieństwie do obrazów drukowanych na dwuwymiarowych powierzchniach, takich jak papier, te odbitki rzucane są w przestrzeń za pomocą materiałów konstrukcyjnych, takich jak gips czy cement, badają właściwości dotykowe materiałów i wartości wspólne dla architektury, takie jak masa, waga i grawitacja, poszerzając tym samym zakres grafiki daleko poza jej granice, a wreszcie stanowią nową praktykę artystyczną.

Trzeci i ostatni rozdział podzielony jest na osiem podrozdziałów, z których każda z nazw pochodzi od konkretnego budynku wybudowanego w PRL-u i rozebranego w ciągu ostatnich kilku lat. Budynki wybrane przez mnie to: Międzynarodowy Dworzec Lotniczy Warszawa-Okęcie, Supersam w Warszawie, Dworzec Kolejowy w Katowicach, Rotunda PKO w Warszawie, Dom Meblowy „Emilia” w Warszawie oraz Hala Widowiskowo-Sportowa „Urania” w Olsztynie. Jako studia przypadków te budynki i ich historie posłużyły jako inspiracja do realizacji praktycznej pracy *Memento*, złożonej z ośmiu eksperymentów graficznych, które zostaną ostatecznie zaprezentowane publiczności podczas wystawy końcowej.

Na tym właśnie tle niniejsze badania doktoranckie rozwijały się na dwóch frontach, spekulatywnym i praktycznym, czego rezultatem jest odpowiednio niniejsza rozprawa doktorska oraz prezentowany w niniejszym artykule zbiór obiektów drukowanych. Podczas gdy pisanie pomogło mi zbliżyć się i głębiej zrozumieć powody, które skłoniły mnie do podjęcia tej pracy i kontekst, w którym została ona wykonana, realizacja eksperymentów graficznych posłużyła jako mechanizm do naśladowania wykonywania mojego poprzedniego zawodu, a tym samym próby zbliżenia się do niego. Podczas gdy chęć kolejnego podejścia do architektury poprzez praktykę artystyczną skłoniła mnie do odkrywania różnych materiałów i konstrukcyjnych rozwiązań oraz dostosowywania ich do grafiki, chęć odkrywania nowych rzeczy i uczenia się z tego nowego kontekstu skłoniła mnie do zagłębienia się w badania, które ujawniły o wiele więcej o społeczno-politycznym pejzażu polskiej architektury, niż mogłem sobie wyobrazić.



ROZDZIAŁ I

PRÓBUJĄC DOSTRZEC

Podczas ostatniej wizyty w moim rodzinnym mieście, rozmyślając o finalnym planie mojej pracy doktorskiej, natknąłem się na coś, co skłoniło mnie do zastanowienia się po raz kolejny nad tym, co spowodowało, że zdecydowałem się bez reszty poświęcić tej pracy. Maszyny wciąż krążyły po płaskiej powierzchni, całkowicie pustej strefie rozbiórki, w której niegdyś stał Teatr Miejski. Spod chmury kurzu unoszonego przez te ciężkie pojazdy nie można było już dostrzec żadnego śladu ogromnego budynku, który niegdyś zajmował tę działkę – budynku, który był bardzo bliski mojemu sercu i w którym niegdyś tak często bywałem. Mimo iż był on obecny przez większość mojego dzieciństwa, to miejsca, z którym wiążą się liczne wspomnienia, po prostu nigdzie już nie było.

Chociaż czuję, że te wspomnienia na zawsze pozostaną we mnie, teraz wydają się one bardziej kruche. Zniknięcie tamtego teatru na zawsze zerwało więź łączącą moją pamięć z tym budynkiem o skomplikowanych kształtach i żywych kolorach. Przy okazji moich ostatnich podróży do miasta, teatr ten był miejscem, do którego lubiłem wracać. W ten sposób na nowo nawiązywałem kontakt z moimi wspomnieniami. Jakby istnienie tego ponurego budynku urzeczywistniło je.

Nie miałem nawet dziesięciu lat, kiedy zacząłem regularnie odwiedzać wspomniany budynek. Moja mama zapisała mnie tam na pierwszy kurs rysunku - niespotykaną wcze-

śniej u nas aktywność, którą to urząd miasta oferował w ramach programu edukacyjnego mającego na celu ożywienie nowo otwartego w owym budynku Centrum Kultury. Dla nieco introspektywnego dziecka, którym byłem, żyjącego w małym miasteczku, w którym nie było zbyt wiele do roboty, rysunek był zarówno schronieniem, jak i rozrywką. Również moja mama uznała, że kurs rysunku to wspaniały pomysł i odpowiednie zajęcie dla mnie, co przyjąłem naprawdę entuzjastycznie. Byłem najmłodszym uczestnikiem kursu, więc pewnym było, że z niektórymi zadaniami będę miał problemy, na przykład z rysowaniem z natury. Anatomia człowieka wydawała mi się czymś niewłaściwym. Nijak nie mogłem przełożyć form ludzkiego ciała na powierzchnię papieru.

Z drugiej strony miałem duże zdolności oraz chęć do rysowania przedmiotów nieożywionych, zwłaszcza tych o geometrycznych kształtach. W dwuwymiarowym przedstawieniu tych form było coś niemal naturalnego. Do nich łatwiej było zastosować zasady perspektywy, wszystko wydawało się mieć sens i odczuwałem ogromną przyjemność z tego, co robię.

Ze wszystkich moich wspomnień z tamtych czasów najmocniej wrył mi się w pamięć pierwszy dzień, kiedy wyszliśmy z klasy, by rysować na dworze. Decyzja o wyborze tematu była po naszej stronie. Nie wiem dokładnie, dlaczego zdecydowałem się narysować budynek, podczas

gdy większość moich kolegów bardziej interesowała się kwiatami, ludźmi spacerującymi z psami lub przechodniakami. Taki wybór ma zasadniczo związek ze sposobem, w jaki obserwujemy otaczający nas świat. Ma to związek z tym, co przyciąga naszą uwagę, z rzeczami, które nas inspirują i zajmują nasze umysły. W tym sensie najlepszym narzędziem do rysowania jest oko. Aby móc coś przedstawić, musimy najpierw ocenić sytuację. A żeby móc coś zmierzyć, musimy to porównać, skonfrontować z naszym ciałem. Zaprojektowanie budynku to rozebranie go i ponowne złożenie, przestawianie, układanie i łączenie każdego z jego elementów oraz wyczuwanie każdego ze składających się na niego materiału. Ostatecznie przełożenie jego formy na papier jest sposobem na jego pełne poznanie i osadzenie go w naszym intymnym wszechświecie.

Dzięki temu ćwiczeniu zdałem sobie sprawę, że rysowanie to sposób na to, by coś zobaczyć, albo wręcz - to sprawienie, by rzeczy niedostrzegalne stały się widzialne. Kiedy wróciłem do domu i z dumą pokazałem mamie rysunek, ona wydawała się być zaskoczona. Nie ze względu na ogólną jakość samego rysunku, który był tak dobry, jak rysunek wykonany rękami zaledwie dziewięcioletniego dziecka, ale ze względu na osobliwy szczegół dachu. Po chwili patrzenia na rysunek zapytała mnie: „czy ta część dachu naprawdę jest taka?” „Myślę, że tak” odpowiedziałem, dodając „przynajmniej tak ją widziałem.”

Kilka dni później wróciła do mnie i powiedziała: „Synu, przechodziłam rano obok teatru, dach jest dokładnie taki, jak go narysowałeś. Nigdy wcześniej tego nie zauważyłam. Masz dobre oko do tych rzeczy. Bardzo dobrze.” Ta uwaga sprawiła, że od razu wyprostowałem się, zwracając szczególną uwagę na jej słowa. Uderzyło mnie to, że zobaczyła

coś, czego nigdy wcześniej nie dostrzegала w tym budynku, nie dlatego, że nigdy na to nie patrzyła, ale dlatego, że nigdy nie widziała tego w ten sposób.

W pełni zafascynowała mnie ten magiczny efekt, który osiągnąłem poprzez rysunek - efekt polegający na pokazaniu czegoś, co jest widzialne, ale nie jest dostrzegane. W tym mechanizmie było coś fascynującego. To tak, jakby poprzez przedstawienie rzeczy można je było zobaczyć wyraźniej. W związku z tym odkryłem, że rysunek jest czymś więcej niż tylko narzędziem ekspresji, ale przede wszystkim jest on mechanizmem ułatwiającym zrozumienie otaczającego mnie świata. Po tym odkryciu przyglądałem się rzeczom z większą ciekawością, obserwowałem zwłaszcza budynki, które napotykałem po drodze. Akt rysowania stał się ćwiczeniem i formą edukowania oka, uczenia się widzenia i rozumienia tego, co się widzi.

Po kilku latach wytrwałego uczęszczania na zajęcia z rysunku moja nauczycielka przekonała mnie, że powinienem przejść do kolejnego etapu - malarstwa. Powiedziała, że tylko w ten sposób mogę się dalej rozwijać, że powinienem pomyśleć o karierze, studiowaniu sztuki na poważnie i może pewnego dnia mógłbym zostać artystą. Do tego czasu nigdy nie myślałem o tym, kim chciałbym kiedyś być. W tamtej chwili wystarczyło mi uczęszczanie na zajęcia z rysunku - to była jedyna rzecz, która mnie interesowała.

Kiedy patrzę wstecz na zajęcia z malarstwa, na które zacząłem uczęszczać tamtego lata, prawdopodobnie najmielszym wspomnieniem, jakie pamiętam, jest zapach tej pracowni. Ta oleista woń. Zapach świeżej farby przenikał całą atmosferę tego miejsca. Poza nim niewiele pamiętam z pierwszego kontaktu z płótnami i pędzlami. Wystarczyło

kilka spotkań, aby całkowicie stracić zainteresowanie tym, co robię. Było w tym coś, co nie działało, co do mnie nie dotarło, a może po prostu było poza moim zasięgiem. I chociaż moja mama do dziś trzyma w swoim domu kilka płócien, które zamalowałem, za każdym razem, gdy odwiedzam ten dom, staram się ich unikać, jednocześnie wiedząc, że mama nigdy nie zdejmie ich ze ścian. Jeśli to był jedyny sposób na zostanie artystą, to nie był on dla mnie dostępną opcją. Tak więc, jeśli kiedykolwiek później taki pomysł wpadał mi do głowy, po tym doświadczeniu, zakopałem go i zamknąłem raz na zawsze.

Wpatrując się w tę pustą przestrzeń placu rozbiórki, próbując przypomnieć sobie dokładnie miejsce, w którym stał teatr, zdałem sobie sprawę, że nie chodziłem tam później już tak często właśnie z powodu zajęć malarskich. Uświadomiłem sobie, że być może to przykre doświadczenie było źródłem mojej złej relacji z malarstwem, ponieważ to właśnie ono odebrało mi przyjemność, którą niegdyś odkryłem w tym miejscu.

Decyzja o wycofaniu się z zajęć malarskich stała się jedynie kwestią czasu. Wkrótce stała się ona faktem, dokładnie u szczytu moich nastoletnich lat. To rozczarowanie jedynie dodatkowo podsyciło kryzys tożsamości, przez który, jak każdy człowiek na tym etapie życia, musiałem przejść.

Kilka lat później ponownie natknąłem się na ten budynek, ale w dość nieoczekiwany sposób. Byłem w domu mojego najlepszego przyjaciela, który niedawno przeprowadził się z drugiego końca miasta na tę samą ulicę, na której wtedy mieszkałem. Ponieważ uwielbiałem spędzać z nim czas, to wkrótce po tym, jak przeprowadził się bliżej mnie, zacząłem spędzać więcej czasu u niego niż u siebie w domu.

Po części dlatego, że jego dom był naprawdę fantastyczny. Miał monumentalny dach złożony z dwóch pochylonych płaszczyzn, które zdawały się przechodzić od ziemi aż do nieba i chociaż jest to właściwe określenie, stwierdzenie, że był to dom dwuspadowy, wydaje się tu zupełnie nie na miejscu.

Jego surrealistyczny charakter dodatkowo podkreślał gigantyczny dach, który wydawał się podwieszony, delikatnie wsparty na lekkiej drewnianej konstrukcji. Wyglądało to tak, jakby przy budowie tego domu świadomie pozostawiono coś niekompletnego. Jakby ktokolwiek go zbudował, nie chciał go dokończyć. A raczej było tak, jakby budowniczy nigdy nie chciał odejść. Nie żeby dom wyglądał na niedokończony, wręcz przeciwnie! Była to prosta, komplementarna konstrukcja, która subtelnie sprawiała wrażenie, jakoby jej budowniczy wciąż był w pobliżu. Było to coś, co w najmniejszym stopniu nie przeszkadzało nowym mieszkańcom, a może nawet byli z tego dumni.

Pod tym dachem ukrywał się dom pełen zakamarków, zaskakujących przestrzeni, które przez niego przebiegały i rozwijały się w pionie i poziomie. Posiadał również wieżę widokową, z której można było zobaczyć całą panoramę miasta. Jednak żeby się tam dostać, musieliśmy przejść przez biuro, więc mogliśmy tam iść jedynie wtedy, gdy ojciec mojego przyjaciela nie pracował w domu. I właśnie w taki wolny dzień po raz pierwszy wszedłem do tego pokoju. Przestrzeń znajdowała się dokładnie pod kalenicą dachu tak, że wydawała się znacznie wyższa niż była, tak, że czułem, że wchodzę do jakiejś kaplicy. Pośrednie światło wypełniło przestrzeń, nadając jej niemal świętą atmosferę. Obok ogromnego okna sięgającego od podłogi do sufitu stała duża deska kreślarska, pochylająca

się niczym kwiat pochylający się ku słońcu. Znajdowała się na niej kartka papieru, która zajmowała prawie całą długość powierzchni stołu. Precyzyjnie rysowane linie, kąty, łączenia, powierzchnie poziome pionowe, liczby i tekstury. Był to cały, zupełnie nowy świat do odkrycia. Zafascynowany tyloma szczegółami, nie zdawałem sobie sprawy, że mój przyjaciel wzywa mnie, abym wspiął się na szczyt wieży. Niemal jakby domyślał się, co dzieje się w mojej głowie, powiedział: „to jeden z projektów mojego ojca. To teatr miejski.”

Świat na chwilę przestał się kręcić. Tak, znalazłem ten budynek, rozpoznałem te formy. Ale był on zapisany w dziwnym języku, którego nigdy wcześniej nie widziałem. Poczulem coś dziwnie znajomego, jakby ten rysunek coś mi mówił, jakby wyjawiał tajemnicę, którą trzeba rozwikłać. Wiedziałem, że jest tam wiadomość oczekująca na rozszyfrowanie. Było to jednak bardzo dalekie od mojego zrozumienia. Nawet dzisiaj, dekady później, to wspomnienie pozostaje bardzo świeże w mojej pamięci. To uczucie odkrywania czegoś, nie wiedząc dokładnie co się odkrywa. Każdy element i każda linia, szczegół, sekcja. Tekst, ale zapisany za pomocą obrazów, nieczytelnych kodów i dziwnych symboli – i chociaż nie mogłem ich zrozumieć, wszystko, co widziałem, wydawało się mieć całkowity sens. Więc to właśnie robił ojciec mojego przyjaciela. Mówił językiem budynków. Komunikował się z nimi i poprzez nie.

Przez wiele dni nie mogłem myśleć o niczym innym. Ten rysunek był najbardziej fascynującą rzeczą, jaką kiedykolwiek widziałem. To było to, co chciałem robić. Musiałem odkryć ten tajemniczy język, nauczyć się tego słownictwa, wszystkich jego kodów i symboli. Chciałem wiedzieć, jak czytać i pisać w tym języku. Chciałem mówić językiem budynków, aby usłyszeć, co mają do powiedzenia. Chciałem opowiedzieć światu ich sekrety i tajemnice. Nic innego nie ekscytowało mnie bardziej niż myśl, że pewnego dnia stanę się właśnie taką osobą.

SZUKAJĄC DROGI

Decyzja o wyborze zawodu była dla mnie bardzo naturalna. Przede wszystkim czułem, że był to wybór, który miał sens, nie tylko biorąc pod uwagę moje umiejętności i zainteresowania, ale także biorąc pod uwagę miejsce, z którego pochodzę. Zwłaszcza, że odrzuciłem już pomysł zostania artystą – coś, czego nigdy nie można było uznać za realną opcję.

Od początku miałem dryg do rysowania, a co ważniejsze - ja po prostu lubiłem rysować. Dodatkowo zawsze miałem głowę do liczb; odkąd pamiętam matematyka była moim ulubionym przedmiotem w szkole. Łatwość, z jaką przyswajałem fizykę, przyniosła mi nawet posadę mentora już na rok przed moimi studiami. Geografia i historia to przedmioty, z których również czerpałem wielką przyjemność. Poza tym uwielbiałem budować. Ale również dekonstruować – chociaż nigdy nie byłem z tego dumny. Dekonstruowanie rzeczy było jednak moim sposobem na odkrywanie ich sekretów i mechanizmów. Z drugiej strony - budowanie wynikało z chęci zrozumienia jak powstają rzeczy.

Od najmłodszych lat konstruowanie było obecne i naturalne w moim życiu. Urodziłem się i dorastałem w rozrastającym się mieście, które było w ciągłej budowie. Wciąż brakowało w nim praktycznie wszystkiego, a równie wiele rzeczy pozostawało tam wciąż do zrobienia. Konstruowanie nie było wyborem. To była potrzeba, a raczej warunek. Nowe

budowy były wszędzie. Nie dało się ich unikać. W dniu moich narodzin miasto, w którym mieszkali moi rodzice, obchodziło swoją 35. rocznicę powstania. A jeśli chodzi o strukturę miejską, to w zasadzie rodziła się ona wraz ze mną. Przez całe moje dzieciństwo byłem świadkiem powstawania zupełnie nowego miasta. Szybko stałem się starszy niż większość jego budynków.

Podobnie jak w przypadku budynku szkolnego, którego nawet nie było, gdy nadszedł długo wyczekiwany pierwszy dzień zajęć. Sytuacja zmusiła moich rodziców i ich przyjaciół z dziećmi w tym samym wieku do zebrania się, wspólnego znalezienia szkoły, a wreszcie samodzielnego jej zbudowania, aby ich dzieci miały dokąd pójść podczas godzin pracy rodziców. Niewiele pamiętam z tamtych czasów. Pamiętam tylko, jak to było mieszkać w budynku, który wciąż był w budowie. Pamiętam też ogromny betonowy mur na podwórku, z którego wystawał cały zestaw odsłoniętych prętów zbrojeniowych, wskazujących kierunek, w którym budynek miał rozrastać się w ciągu najbliższych kilku lat. I rzeczywiście rósł on i rozwijał się w planowanym kierunku. Pamiętam ogromną piaskownicę, przy której zawsze znajdowali się robotnicy i do której nie wolno było nam chodzić. Nigdy nie zapomnę ogromnych otworów z czerwonymi, żelaznymi ramami podzielonymi na setki małych kwadratowych tafli szkła. Kiedy myślę o tym budynku, czuję nawet zapach świeżego kitu, który w szczególny sposób przenikał atmosferę klasy.

DOŚWIADCZAJĄC ARCHITEKTURY

Kochałem to miejsce. Nie żeby sam budynek był arcydziełem, absolutnie nie. W rzeczywistości, tak ten, jak większość budynków w tym mieście była bardzo prosta. Wydawało się, że nikt nie chce utrudniać sobie życia budowaniem skomplikowanych konstrukcji. Na coś takiego nie było czasu. Trzeba było budować, żeby ludzie mogli żyć. Chodziło o stworzenie przestrzeni, aby miasto mogło dalej się rozwijać. I rzeczywiście, rosła ona znacznie szybciej, niż było to możliwe do zbudowania w tych warunkach. W rezultacie budynki były zasiedlane, zanim tak naprawdę zostały ukończone. Wydawało mi się więc, że wszystko jest w ciągłym ruchu - zamieszkiwałem więc zmiennokształtne miejsce, w którym stale podejmowało się decyzje o dalszym jego losie. Miałem wrażenie, że żyję na niekończącym się placu budowy. Co z mojego punktu widzenia było czymś fascynującym.

Wydaje się, że niemal wczoraj wyprowadziliśmy się po raz ostatni. Chociaż moi rodzice od dawna zapowiadali, że jedziemy do „nowego domu”, to kiedy rozładowywaliśmy ciężarówkę, nie wyglądał on na nowy, a raczej nie był on nawet gotowy. Było jeszcze wiele do zrobienia zanim można go było rzeczywiście nazwać domem. Jego ściany wciąż były niepomalowane, a ponieważ świeżo zasiana trawa nie wykazywała jeszcze oznak istnienia, dom wydawał się całkowicie niedostępny, samotny na środku ciemnego, czarnego, błotnego podwórka. Na podjeździe obok ulicy leżał masywny stos zużytego szalunku dREW-

nianego, a obok niego stosy kostki brukowej, która miała łączyć drogę z drzwiami wejściowymi. Ale to nie wygląd domu zwrócił moją uwagę. Bardziej intrygowało mnie to, czego tam nie było. Na przykład drzwi, które miały dzielić przestrzenie wewnętrzne, ale nie zostały jeszcze zamontowane. Pomiędzy pustymi przejściami ciągnęła się tak naprawdę jedna przestrzeń, płynęła z kuchni aż do łazienki, a dalej rozwijała się w dół schodów łącząc strych z piwnicą. Ciężko było wyjść lub ukryć się, stale czułem również obecność wszystkich domowników. W końcu jednak - byliśmy wszyscy razem. Dla mnie ten dom był miejscem pełnym życia i było to doświadczenie, które przyniosło mi wiele radości.

Jako jedna z pierwszych osób, które osiedliły się w okolicy, mogłem uważnie śledzić budowę każdego z pobliskich domów, od zrównania terenu z ziemią po przybycie nowych mieszkańców. Powszechnie stało się poznawanie miejsc na długo przed poznawaniem ludzi, którzy mieli je zamieszkać. Większość wolnego czasu spędzałem na zwiedzaniu tych nowych budynków. Domy w budowie stanowiły idealne tło dla każdej gry, którą dziecko jest w stanie wymyślić. Najbardziej podobało mi się wyobrażanie sobie, jak wyglądałoby życie ludzi, którzy pewnego dnia zamieszkają w tych wciąż pustych przestrzeniach. I w pewien sposób, wyobrażając sobie je, czułem, że już tam są. To tak, jakby to ćwiczenie wyobraźni nadało wyimaginowanym doświadczeniom realny wymiar w połączeniu

z fizyczną przestrzenią. Więc kiedy tylko pojawiali się prawdziwi ludzie, a my od czasu do czasu wpadaliśmy na siebie w sąsiedztwie, zawsze miałem wrażenie, że znałem ich na długo wcześniej nim się tam zjawili.

Niedoskonałość tych wciąż pozbawionych życia struktur była niczym laboratorium możliwości, zaproszeniem dla mojej wyobraźni. Budowanie mentalnego obrazu tego, co może być, było sposobem na nadanie przyszłości doświadczeniu teraźniejszości. Było w tym pragnienie utrwalenia tego przeżycia. Wiedziałem, że prędzej czy później skończą te budowy i że wkrótce nie będę miał dostępu do tych przestrzeni. Wraz z upływem czasu budynki stawały się niedostępne. W tym sensie budowana konstrukcja była nie tylko kusząca dla wyobraźni, ale była ona wręcz stałym zaproszeniem do doświadczania jej przestrzeni.

Opuszczając te budynki po raz ostatni, zabierałem sobie coś, jakiś przedmiot, który miałby służyć jako pamiątka po tamtym doświadczeniu. Coś, do czego mogłabym wrócić, co w jakiś sposób utrwaliłoby to doświadczenie we mnie na zawsze. Może wręcz relikw? Obiekt, do którego się przywiązałem, mając nadzieję, że utrzyma to doświadczenie oraz wszystkie wywołane przez niego doznania i obrazy – tak, aby nie zostały zapomniane i abym mógł ponownie przyjrzeć się emocjom i odczuciom, które pochodziły z fizycznego spotkania z materialnością zbudowanej przestrzeni.

Muszę przyznać, że przede wszystkim architektura była dla mnie wyborem intuicyjnym, ponieważ moje zainteresowanie rysunkiem i konstrukcją mogło skłonić mnie równie dobrze do zostania inżynierem. Okazało się, że architektura nie mieści się w moim słowniku; nie było to coś, o czym często słyszałem, a może też i nie miałem pojęcia, co definiuje pracę architekta. Profesja ta łączyła w sobie proces projektowania i konstruowania budynków. Tyle. Rysunek i konstrukcja. Dwie naprawdę bliskie mi rzeczy. Praca ta czyniła je nierozłącznymi. I to właśnie mi odpowiadało, ponieważ te dwie rzeczy były wszystkim, co było mi drogą.

Z biegiem czasu rysunek stał się dla mnie czymś więcej niż tylko bezpiecznym schronieniem. Stawał się on powoli sposobem na wyrażenie siebie. To było coś, co mnie definiowało, coś nierozzerwalnego i nieodłącznego od mojej osoby. I dzięki niemu nauczyłem się rozumieć rzeczy. Budynki także stały się czymś więcej niż tylko kryjówką, domem introspekcji, schronieniem. Przeniknęły one całą moją egzystencję i zajęły w moim życiu bardzo szczególne miejsce. Co więcej, konstrukcje działały jako główna siła napędowa mojej wyobraźni. Jakby jedna rzecz karmiła drugą, a cykl ten nadawał sens mojej egzystencji – poczucie, że wszystko jest na właściwym miejscu w moim intymnym świecie.

Zdałem sobie sprawę, że architektura to nie tylko sposób na połączenie tych dwóch ukochanych przeze mnie rzeczy, ale na nadanie im innego, nowego znaczenia. Działała ona jak mechanizm przekształcania idei w rzeczywistość — uwidaczniania niewidzialnego. Architektura przekształcałaby rysunki w plany. Była ona kluczem, który pozwoliłby mi uzyskać dostęp do wciąż nieznanego świata, w którym znalazłem odpowiedzi na wiele pytań, które krążyły w moim umyśle. W końcu nadszedł właściwy czas na eksperymenty z architekturą.

Moim pierwszym znaczącym odkryciem było zrozumienie, że architektura jest zarówno nauką, jak i formą sztuki. Dyscypliną obiektywną i subiektywną. Nie ogranicza się ona tylko do konceptualizacji i materializacji konstrukcji betonowych wykonanych z materiałów takich jak cegła i kamień. Nawet najprostsza chatka ma znaczenie wykraczające daleko poza cztery ściany i dach.

Architektura to budowana przestrzeń, która stanowi nośnik znaczeń. Ma swoje korzenie w prymitywnej ludzkiej potrzebie schronienia i w tym sensie wykracza ona daleko poza to, co czysto wizualne, a zatem nie może być sprowadzona jedynie do swoich formalnych i obiektywnych cech. Podmiotowość architektury polega na tym, że kieruje się życiem - życiem ludzi, których ochroni. Co więcej, jako przestrzeń życia, jest ona przede wszystkim tym, co się czuje, doznaniem, skojarzeniami i wspomnieniami, jakie budzi w nas spotkanie z jej fizyczną materialnością. Architektura zatem nie tylko odpowiada na pytania o charakterze obiektywnym, takie jak potrzeba czy konieczność, ale także materializuje ludzkie cele, najintymniejsze pragnienia i najcenniejsze marzenia. Jest swego rodzaju odzwierciedleniem tych tęsknot, zbudowanym wyrazem

istoty ludzkiego życia, nie tylko jako jednostek, ale przede wszystkim jako społeczeństwa. A jej obecność obejmuje znacznie dłuższy czas, niż ten, którego można doświadczyć z indywidualnego punktu widzenia, a więc poprzez architekturę przekraczamy naszą egzystencję.

Drugim i być może najważniejszym odkryciem było to, że w architekturze nie ma początku ani końca. Nie da się wskazać konkretnego definiującego momentu. Dynamika istnienia architektury jest osadzona w sposobie, w jaki odbija się echem w życiu ludzi. Zbudowana przestrzeń i jej doświadczenie nigdy nie zostaną rozdzielone, ponieważ architektura jest związana z życiem. Tylko przez całkowity brak życia ludzkiego architektura pewnego dnia przestanie istnieć.

To, że w architekturze nie da się określić czasu ani jego upływu ma też związek z formą, w jakiej jest ona ustalana. W konsekwencji pracy architekta – jak każdej innej twórczej działalności – proces powstawania architektury nie jest bynajmniej liniowy. W tym sensie jest ona w ciągłym procesie transformacji. Rodzi się z jednoczesnego dostrojenia ręki i umysłu. W ten sposób projekt jest układem kołowym, to znaczy, że architektura nie zaczyna się od pierwszej linii narysowanej na papierze, ani nie kończy się na ostatnim zwieńczeniu gotowego budynku. Projekt i konstrukcja to nie dwie przeciwstawne skrajności w dziele architektury; ale to wręcz elementy, które nieustannie następują po sobie, ścierają się, splatają i wpływają na siebie nawzajem.

W moim rozumieniu gestem, z którego rodzi się ślad architekta, jest głęboka znajomość doświadczenia przestrzennego, które stara się on wyrazić poprzez linię zaznaczoną

na powierzchni papieru. W tym sensie rysunek architekta jest trwale wygrawerowany treściami sensorycznymi. Albo jako odzwierciedlenie, albo jako projekt. Podczas gdy ten ostatni ustanawia sposób projekcji wrażeń w przestrzeń, to pierwsze pochłania je wewnątrz siebie, a chociaż doświadczenie zmysłowe jest obecne w obu rzeczach – projekcie i odzwierciedleniu – zaprojektowana przestrzeń zamyka je i chroni niczym skrzynia skrywająca skarb.

Architektura materializuje się, kiedy ta sentymentalna treść zostaje ostatecznie ucieleśniona, kiedy staje się namacalna, czy to w odzwierciedleniu, czy w przestrzeni. W tym sensie idea ucieleśnionego doświadczenia wykracza daleko poza jedynie wizualne rozumienie – w przypadku obrazów – i fizyczną percepcję – jeśli chodzi o przestrzeń. Zanurzenie się w treści sensorycznej zawartej w architekturze wiąże się z poznaniem doznań, które ona budzi. Moja fascynacja rysunkiem jako formą przedstawienia i wybudowaną formą jako nośnikiem tej treści polega na tym nieodpartym pragnieniu zrozumienia pochodzenia tej zmysłowej substancji, która nadaje architekturze znaczenie.

Uczyć się widzieć i dostrzegać, to zajmować się dogłębnie tym, na co patrzysz. Odnalezienie swojego miejsca na świecie to zamieszkiwanie go. W ten sposób odkrywasz architekturę: przyzwyczajasz się do niej. Na tym polega rysunek i doświadczenie przestrzeni. Osadzenie się we mnie architektury stało się czymś więcej niż koniecznością - stało się sposobem bycia.

Wzrosły we mnie niepokój i tęsknota. Powiedziałbym, że przyzwyczajanie się do rzeczy jest sposobem na zapominanie o nich, a zapominanie jest formą wiedzy. Przyzwyczać

się do rzeczy to sprawić, by one zniknęły. Nie oznacza to jednak ich utraty lub uczynienia niedostępnymi, niemożliwymi do odnalezienia. Rozproszyc coś poprzez nawyk to uczynić go naturalnym i znajomym. To zapomnieć, bo się wie. Jest to ucieleśnienie wiedzy w naszej istocie. W tym sensie nawykiem jest to, co jest zawsze obecne, głęboko zakorzenione. To jest to, co staje się niewidzialne poprzez powtarzanie, poprzez codzienną praktykę.

Ta chęć przybliżania architektury sprawiła, że świadomie wybrałem jeden z przedmiotów, którego większość studentów na pierwszym roku starała się unikać. Podczas gdy większość moich kolegów z klasy zdecydowała się dołączyć do klasy młodego profesora, który zaproponował zaprojektowanie małego rodzinnego domu, mnie chyba bardziej zainteresowała propozycja drugiego profesora, zrzedliwego starca, który wyemigrował z sąsiedniego kraju dawno temu. Jego szczerość podczas zajęć wprowadzających prawdopodobnie zmotywowała mnie do podjęcia tej decyzji. Gdy tylko usadowiliśmy się na naszych krzesłach, powiedział - prostym językiem i z ciężkim, obcym akcentem - że nie jesteśmy przygotowani do opracowania nowego projektu. Powiedział z politowaniem na twarzy: „nic nie wiesz”. Nie możesz wymyślić niczego dobrego jeśli nie znasz nawet dokładnej odległości między twoim tyłkiem a ziemią. Powiedział, że nie znamy jeszcze wymiarów rzeczy, dlatego zaproponował nam jako zadanie na semestr przerysowanie w skali 1:20 mieszkania, w którym każdy z nas wtedy mieszkał.

Po tym krótkim wprowadzeniu otworzył drzwi i powiedział, że możemy wyjść. Zapowiedział, że będzie kontynuował tylko z osobami zainteresowanymi jego kursem. Po tym jak większość studentów opuściła salę, profesor nie oka-

zując żadnego zdziwienia i niemal z satysfakcją w głosie, powiedział do tych nielicznych, którzy pozostali, aby podeszli bliżej, a wtedy łagodnym tonem zaczął mówić o architekturze w bardzo namiętny sposób. - Nauczę cię architektury - powiedział. Z bliskim w oku powiedział, że jest ona fascynująca. Ponieważ dotyczy to ludzi, ich życia, radzenia sobie z życiem innych, a zajmowanie się architekturą to poważna rzecz. Zbudowanie budynku oznaczało wzięcie na siebie ogromnej odpowiedzialności. Szkoła architektury powinna zajmować się kształceniem kompetentnych fachowców, ludzi zdolnych do rozumienia potrzeb generowanych przez życie oraz budowaniem struktur zdolnych uczynić życie tych ludzi lepszymi.

Porównał postać architekta do postaci rzemieślnika. Architekt jest jak dobry szewc, powiedział. Tylko ktoś, kto zna się na sztuce szewskiej, jest w stanie stworzyć najlepszy but. Znając każdy z materiałów, z którymi pracuje, i rozumiejąc, jak połączyć każdy z jego elementów, poznając wagę każdego elementu, może to wszystko złożyć i nadać kształt butowi, który tylko on jest w stanie zobrazować. W tym sensie, zarówno dla szewca, jak i dla architekta, nawyk tworzenia prowadzi do doskonałości. Podobnie jak but, budynek również składa się z małych elementów, które do siebie pasują. Zanim będziesz wiedzieć, jak zbudować budynek, konieczne jest zrozumienie wymiaru każdej z jego cech, zrozumienie, jak je dokładnie reprezentować, a także zrozumieć, dlaczego istnieją i do jakiego celu są one przeznaczone. Aby podejmować decyzje, trzeba opracować kryteria. Uczenie się posiadania kryteriów dotyczących rzeczy, według niego, byłoby naszą misją na tym kursie.

Uważam, że to było naprawdę przydatne doświadczenie. Narysowanie całego mieszkania w skali, która służy raczej ćwiczeniu szczegółów, było zadaniem, które nauczyło mnie, jak najlepiej przedstawić architekturę. Wymagało to odwzorowania przestrzeni, zmierzenia i zlokalizowania każdego komponentu i obiektu, a następnie dokładnego prześledzenia ich na papierze. Co tydzień, kiedy siadaliśmy do obejrzenia rysunku mojego mieszkania, nieważne jak ciężko pracowałem nad zadaniem, zawsze były dziesiątki poprawek, drobnych nieścisłości, których nie widziałem w momencie ich rysowania. Wszystko musiało być milimetr po milimetrze zgodne z rzeczywistością. Chociaż profesor nigdy nie był w moim małym mieszkaniu, to tak jakby wiedział lepiej ode mnie, co jest w środku. Jakby był tam wcześniej. Byłem pod wrażeniem, że potrafił natychmiast zidentyfikować wszelkie nieścisłości, wszystko, co jest nie na miejscu. Ponieważ rzeczy są takie, jakie są, mają powód, by takimi być – a my, architekci, powinniśmy je za to szanować. Kiedy wskazał na kiepsko zaprojektowaną klamkę, zaprosił nas, żebyśmy podeszli do drzwi, przytrzymali je, otworzyli i ponownie je zamknęli. A potem mieliśmy powtórzyć ruch ręki w powietrzu z zamkniętymi oczami. Chciał, abyśmy czuli rzeczy w naszych rękach, doświadczali ich mechanizmów i rozumieli je takimi, jakimi były. Dla niego, aby odzwierciedlać rzeczywistość rzeczy, musieliśmy ich świadomie doświadczać. Nie chodziło tylko o poznanie rzeczywistego wymiaru rzeczy, ale o zmierzenie ich naszymi ciałami, przyzwyczajenie się do każdego z nich i włączenie ich do naszego osobistego słownika.

Od czasów, gdy w dzieciństwie uczęszczałem na zajęcia z rysunku, nie czułem takiej satysfakcji z tego, co robię. I w jakiś sposób profesor może dostrzegł coś szczególnego w tym moim zainteresowaniu. Ponieważ pewnego dnia niespodziewanie zapytał mnie, czy nie chciałbym towarzyszyć mu podczas jego wizyt na placu budowy. Było to coś, co, mimo mojego zaskoczenia, przyjąłem z wielkim entuzjazmem. Chociaż zaprojektował setki budynków w mieście, nie był znanym architektem. Okazało się, że z zewnątrz projektowane przez niego budynki były proste. Natomiast we wnętrzach było oszałamiająco dużo detali, a jakość tych detali była zdumiewająca; to, jak spotykały się różne materiały, jak przestrzenie przenikały się na różnych wysokościach i głębokościach, jakość światła, a wreszcie to, jak wszystko perfekcyjnie wpisywało się w krajobraz. Po uczęszczaniu na jego zajęcia wszystko wydawało się mieć sens. Dla niego to wszystko stało się nawykiem dawno, dawno temu.

Pod koniec jednej z tych wizyt poczułem, że w końcu zrozumiałem, dlaczego to robi. Zależało mu na codziennym śledzeniu swoich placów budowy, nie tylko po to, by upewnić się, że prace prowadzone są zgodnie z jego specyfikacją. Doświadczanie budowy służyło jako instrument krytycznej analizy jego projektu i sposobu działania. Przechadzając się obok niego w drodze powrotnej z jednego placu, zapytałem, czy jest zadowolony z konkretnego budynku, który właśnie widzieliśmy i czy zrobiłby coś innego. „Oczywiście,” odpowiedział, „każdy budynek czegoś nas uczy, tak jak każdy kolejny projekt architekta ma nam coś do powiedzenia o tym, jak wymyślamy i budujemy nasze budynki.”

W tym momencie poczułem, że w końcu rozumiałem pełen charakter pracy architekta, coś, co całkowicie zmieniło moje zainteresowanie tym, co robię. Nagle chciałem pędzić przed siebie i odwiedzić wszystkie budynki, które uważałem za interesujące. Chciałem zagłębić się w ich historii, doświadczyć ich przestrzeni, przyzwyczać się do ich treści sensorycznych i wreszcie je zrozumieć. Zastanawiając się nad słowami mojego profesora, w końcu zrozumiałem, jak wrócić, podążając naszą drogą do domu – od konstrukcji do rysunku, poprzez doświadczenie zmysłowej części architektury. W końcu zakończyłem pełen proces rozumienia. Podczas gdy projekt jest mechanizmem, który prowadzi nas od pomysłu do konstrukcji, fizyczne doświadczanie przestrzeni jest sposobem na ucieleśnienie idei – na przyzwyczajenie się do niej. Tego nauczyłem się od Santiago.¹

¹ Alberto Julian de Santiago (1941–2012).

PRACUJĄC Z RZECZYWISTOŚCIĄ

To pierwsze doświadczenie z architekturą poza murami szkoły uświadomiło mi, że istnieje znaczna przepaść między tym, czego uczono mnie na zajęciach, a tym, co zaobserwowałem w praktyce. O ile środowiskiem akademickim rządziły idee, o tyle plac budowy był terytorium wyznaczonym przez konkretne działanie. Z tej perspektywy między myśleniem a działaniem istniała przepaść, która wydawała mi się wówczas nie do pokonania. Czułem się przytłoczony. Często otrzymywaliśmy dłużące się zadania, które z mojego punktu widzenia okazywały się bezsensowne.

Bezsenne noce stały się regułą dla tych, którzy chcieli przeżyć do końca semestru. Nie mieliśmy czasu, a tym bardziej energii, by robić rzeczy ponad to, co było od nas wymagane. „Architektura ma być kreatywnym zawodem” – pomyślałem. A jak mieliśmy być w stanie stworzyć coś innowacyjnego, skoro nie mieliśmy nawet czasu na myślenie o czymkolwiek nowym? Zawsze krążyliśmy wokół, zbliżając się do sedna problemów, ale tak naprawdę nie dotykając ich ani nie stawiając im czoła. Podejście, które było zbyt teoretyczne i każdego dnia oddalało nas od rzeczywistości, jakbyśmy byli szkoleni, by mieć władzę nad czymś, co wykracza poza naszą wiedzę.

Dla mnie akademia wydawała się więc próbować unieвозмоżliwić nam konfrontację z głównymi praktycznymi problemami zawodu i do pewnego stopnia było to tak,

jakbym przeżywał to doświadczenie tylko połowicznie. Czułem, że brakuje mi czegoś, czego będę musiał sam poszukać. Chciałem się czegoś uczyć, robiąc to, wykonując pracę. Nie chciałem uniknąć konfrontacji z praktycznością architektury. Chciałem jej się przyjrzeć bezpośrednio i dokładnie. W rzeczywistości to praktyka jest sposobem uczenia się.

To pragnienie robienia rzeczy, angażowania się w rzemiosło architektoniczne skłoniło mnie do szukania pracy jako stażysta w biurze architektonicznym na długo przed tym, nim dojrzałem w oddali zbliżający się nieuchronnie koniec studiów, który niestety wciąż miałem jeszcze przed sobą. Z jednej strony wyjście z klasy oznaczało, że będę potrzebował więcej czasu na ukończenie studiów, z drugiej strony nie chciałem czekać do końca studiów, aby dowiedzieć się, jak będzie wyglądał świat zewnętrzny. Do pewnego stopnia czułem, że praktyczne doświadczenie zawodowe przyniesie więcej pożytku niż mogłoby przynieść szkód mojej przyszłej karierze architekta.

W prawdziwym życiu środowisko biura architektonicznego nie może bardziej różnić się od środowiska akademickiego. Z jednej strony na studiach byłem na niższym poziomie w zakresie przedmiotów teoretycznych, z drugiej strony moje wyniki w kwestiach praktycznych były zdecydowanie powyżej średniej. W biurze sytuacja się odwróciła. W porównaniu z moimi współpracownikami, szybko

znalazłem się daleko w tyle w kwestiach technicznych i praktycznych, a moje podejście zbyt idealistyczne. Kiedy zacząłem pracować, szybko zdałem sobie sprawę, że mam rozległy zasób pomysłów i koncepcji, których nikt nie był ciekaw oraz że brakowało mi rozwiązań i umiejętności technicznych, na które wszyscy przychylnie by patrzyli. Lata w biurze architektonicznym to niewątpliwie czas intensywnej praktyki, wymiany pomysłów i rozwoju zarówno na poziomie osobistym, jak i zawodowym.

Na uczelni kładziono nacisk na postać architekta, z kolei w codziennym życiu biura ważny był zbiorowy charakter architektury. Od czasów dawnych cechów murarzy nikt od początku do końca nie realizuje samodzielnie przedsięwzięcia architektonicznego. W tym sensie rozpoznanie kolektywnego charakteru rzemiosła architektonicznego było pierwszym doskonałym doświadczeniem edukacyjnym w kontekście biura architektonicznego. Konieczne było delegowanie zadań, współpraca i praca zespołowa. Znaczna część procesu projektowania w biurze architektonicznym polega na proponowaniu rozwiązań i testowaniu ich. Omówienie, projektowanie, a następnie weryfikacja. A potem często zaczynamy wszystko od nowa. Tylko ci, którzy doświadczyli rozwoju projektu architektonicznego, od pomysłu do szczegółów, wiedzą, ile wersji, kroków naprzód i kolejnych kroków wstecz trzeba przejść, aby ukończyć projekt. Każda linia nakreślona na planie, która trafia na plac budowy, zawiera nieskończenie wiele innych prób, błędów i sukcesów, rozwiązań, które mogły być

i które, choć niewidoczne, informują o budynku, który dopiero się narodzi.

W tym sensie projekt architektoniczny nie zawiera tylko konkretnego rozwiązania, ale połączenie nieskończonej liczby innych propozycji poddanych próbie. To znaczy, że rysunek, który definiuje konstrukcję, zawiera niezliczone wcześniejsze decyzje, które mają rację bytu. Rysunki konstrukcyjne, rozłożone na placu budowy, niosą za sobą wrażliwość i wiedzę umysłu i ręki architekta. Rysunek zaznacza obecność architekta nawet wtedy, gdy fizycznie go nie ma, ponieważ spośród wszystkich etapów od projektu do budowy wiele z nich odbywa się bez jego bezpośredniego udziału. W związku z tym plan jest przede wszystkim narzędziem komunikacji, rodzajem tekstu, który musi być łatwy do odczytania i zrozumienia, bez marginesów na zbyt wiele interpretacji i wątpliwości. Dlatego rysunek architektoniczny zawiera więcej niż tylko linie i liczby; niesie za sobą decyzje i uzasadnienia, które przede wszystkim powinny mówić same za siebie.

Jedną z najbardziej fascynujących rzeczy w architekturze jest to, że raz zmaterializowana na świecie, jej obecność w mieście jest nieunikniona. Finalny budynek to sposób na nawiązanie dialogów i relacji pomiędzy zabudowaną przestrzenią, środowiskiem i ludźmi. W ten sposób budowla nigdy nie jest sama na świecie. Projektować to próbować zrozumieć wszystko, co może wpływać na projektowanie architektury, wszystko, co należy wziąć pod

uwagę, by zakorzenić budynek w świecie; to, w jaki sposób ustalane są relacje z innymi strukturami oraz w jaki sposób kontrolowane są odległości i perspektywy do budynku. Jak ludzie podchodzą i docierają do danego obiektu. Jak odnosi się on do sąsiadujących brył pod względem formy, objętości i materiałów.

Oczywiście zadaniem architekta jest bycie mediatorem pomiędzy różnymi aktorami zaangażowanymi w realizację konkretnego budynku. Jest to praca nad ugodą między wszystkim, co już istnieje, a tym, co ma dopiero nadejść. Praca architekta zaczyna się od uważnej obserwacji rzeczywistości. W kontekście w jakim się znajduje, odnajduje swoje pierwotne źródło inspiracji. Doskonały projekt architektoniczny potrafi wtopić się w krajobraz tak, jakby był tam od zawsze. Co więcej, dobra architektura może unaocznnić lub uwydatnić coś z krajobrazu, w którym się znajduje, sprawiając, że zobaczymy i dostrzeżemy coś, co wcześniej nie było oczywiste. Dobra architektura dodaje coś nowego do doświadczenia przestrzeni, zarówno zbudowanej, jak i naturalnej.

Z kolei materialność danego budynku odgrywa kluczową rolę w jego tworzeniu i dopasowaniu do jego specyficznego kontekstu. To właśnie materiały współbrzmiają z treścią historyczną danego miejsca. Chodzi o to, że reprezentują one nie tylko fizyczną substancję architektury, ale także ucieleśniają ludzkie procesy zaangażowane w jej produkcję. Poprzez ich materialność możemy zrozumieć,

jak architektura się manifestuje. Moim zdaniem istnieje wspaniałe, idealne piękno, kiedy materiały składające się na budynek są używane z dogłębną wrażliwością.

Jeśli, z jednej strony, pod doborem materiałów możemy dostrzec dłoń budowniczego; to z drugiej strony to właśnie w szczegółach i połączeniach dostrzegamy dotyk architekta. W tych spotkaniach dialog między budowniczym a projektantem staje się bardziej widoczny. W fizycznej substancji budynku te dwie postaci znajdują możliwość połączenia się w jedną, tak, jak było to na początku. Każdego dnia znajdują się one coraz dalej od siebie, a co za tym idzie, oddalają się od istoty samej architektury.

Niewielu jest dziś moim zdaniem architektów, którzy potrafią poprzez dopracowane detale konstrukcyjne ujawnić prostotę materiałów. Ponieważ im więcej technologii jest włączanych do procesu projektowania i budowy, tym bardziej sterylna staje się architektura w swej materialności. Nie dotyczy to jednak rozległej i inspirującej twórczości Renzo Piano, którego wysoce technologiczne rozwiązania wzbogacają materialną jakość architektury, a nie ją podważają. Wynika to przede wszystkim z głębokiej znajomości materiałów, z którymi pracuje, know-how, które rodzi się z procesu współpracy i ciągłego rozwoju między pracą architekta a rzemiosłem budowniczego – tak dobrze reprezentowanym i ucieleśnionym w geniuszu włoskiego mistrza.

Renzo Piano, który sugestywnie wybrał praktykę architektoniczną pod nazwą Renzo Piano Building Workshop, również jest w stanie obronić to, że to właśnie w tym zaangażowaniu w materialność oraz poprzez bezpośredni i codzienny kontakt z materiałami ustanawia się proces twórczy: “prowadzi on od pomysłu do rysunku, od rysunku do eksperymentu i od konstrukcji z powrotem do pomysłu.”² Dla mnie to był główny powód, dla którego wybrałem architekturę jako zawód. Nic nie było dla mnie bardziej przekonujące niż zaangażowanie w ten ciągły cykl doświadczeń między biurem a placem budowy, między projektowaniem a budową. O ile projektowanie budynków było fascynującym pomysłem, to doświadczanie ich zmaterializowania się na świecie było niezwykle. Budynek to moment, na który większość architektów czeka tak długo. To ucieleśnienie, a także nagroda za pracę zespołową. To wtedy cykl się kończy i wtedy architekci mogą zacząć pracę od nowa.

Co więcej, dla Piano praca zespołowa jest podstawowym aspektem procesu twórczego w architekturze. Starając się ponownie zaangażować twórczą praktykę budowlaną z intelektualnymi ćwiczeniami architekta w codziennym życiu jego warsztatu budowlanego, Renzo Piano starał się rozszerzyć, a także zaktualizować i przystosować do czasów współczesnych ideę rzemiosła w architekturze, włączając w to pojęcie ciągłej twórczej wymiany między pracą intelektualną a manualną oraz między czynnościami projektowymi a praktyką budowlaną. W ostatecznym urzeczywistnieniu architektury jako praktyki materialnej ujawnia się cała magia. Kiedy pomysł zamienia się w materię, kiedy rysunek staje się konkretny.

Przez pierwsze lata praktyki prawie nigdy nie wychodziłem z biura. Na szczęście miałem okazję pracować od podstaw przy kilku małych projektach. Kiedy więc w końcu skończyłem studia, zrealizowałem już kilka solidnych eksperymentów w praktyce. Kiedy rozpoczęła się budowa pierwszego zaprojektowanego przeze mnie domu, odwiedzałem go często, zwykle rano przed pójściem do biura. Chociaż nie budowałem go własnymi rękami, możliwość śledzenia każdego z etapów budowy, sprawdzanie wszystkich wymiarów i detali sprawiało mi nieopisaną przyjemność. Obecność w tych momentach, kiedy kładziono fundamenty lub wznoszono pierwsze mury, była dla mnie potwierdzeniem słuszności wyboru zawodu architekta. Z mojego punktu widzenia nie ma nic bardziej satysfakcjonującego dla architekta niż bycie świadkiem realizacji każdego z elementów i komponentów, które kiedyś narysował na papierze.

Okazało się, że gdy budowa zaczęła się na dobre, wyjście z biura na plac stało się problemem, ponieważ nie płacono mi za pójście na miejsce. To było coś, co robiłem dla własnej przyjemności. Biuro, w którym pracowałem, zdecydowało się nie angażować w procesy budowlane, z czym bardzo trudno było mi się pogodzić. Nie miało dla mnie sensu siadanie do projektowania nowego budynku w chwili, gdy czułem, że powinienem być zaangażowany w budowę wcześniej zaprojektowanej konstrukcji. Z każdym dniem budowy, który przegapiłem, moje zainteresowanie tym, co robiłem, stawało się coraz mniejsze. Projektowanie budynków i niemożność dokładnego śledzenia procesu ich budowy nie miały dla mnie sensu. Czułem się tak, jakby odmówiono mi najbardziej krytycznej części procesu twórczego.

W tym momencie zdałem sobie sprawę, że rzemiosło ustępuje biznesowi. Architekci nie są tak zainteresowani procesem twórczym, który zaczyna się od pomysłu i prowadzi do materializacji, jest on wszystkim od budynku aż do deski kreślarskiej. Są oni mocniej zainteresowani zarabianiem pieniędzy. Ostatecznie, jak w każdym biznesie, firma architektoniczna musi być wydajna i dochodowa. Z nielicznymi wyjątkami proces twórczy ucieleśniony w pojęciu rzemiosła w architekturze już dawno zaginął. W miarę tego, jak architekci coraz mniej angażują się w budowanie projektowanych przez siebie konstrukcji, coraz bardziej praktyka architektoniczna wydaje mi się pozbawiona sensu.

O to właśnie chodziło, kiedy przeprowadziłem się do największego miasta w kraju w poszukiwaniu lepszych możliwości. W końcu było to miejsce, w którym miały swoje miejsce projekty zmieniające zasady gry. Mogłem zrezygnować z uczestniczenia w procesach budowlanych, dopóki wiedziałem, że pracuję nad projektami, które mogą przyczynić się do poprawy życia ludzi. Ale odzyskanie zainteresowania tym, co robię i sens, jaki widziałem w ponownym wykonywaniu zawodu, nie trwało długo. W miarę tego, jak coraz więcej projektów, nad którymi pracowałem było archiwizowanych, przerywanych lub porzucanych, coraz bardziej rozczarowywałem się praktyką architektury. Im bardziej starałem się uwierzyć, że to, co robię, ma znaczenie, tym bardziej bezsensowne stawało się moje życie jako architekta.

Kiedy wyobrażałem sobie, że pracuję w dziedzinie architektury, marzyłem o zmienianiu świata, projektowaniu struktur, które mogłyby zmienić ludzkie życie, marzyłem

o budowaniu lepszego świata. W praktyce rzeczywistość była czymś innym, a wręcz okazała się przeciwieństwem tego, co sobie wyobrażałem. Powoli architektura stawała się pozbawiona swojej materialności i nie widziałem już żadnego z zaprojektowanych przeze mnie budynków. Materiały zostały przekształcone w dane, a rysunki w pliki cyfrowe. Budynki przestawały być projektowane dla ludzi, a stały się instrumentami inwestycji i źródłem zysku. W moich oczach architektura pozbawiona ludzkiego wymiaru straciła cały swój urok. Musiałem się zmienić, zacząć od nowa. Albo musiałem zbudować własną drogę, a może nawet nadszedł czas, aby całkowicie zmienić kierunek, w jakim podążam.

Nie miałem nic do stracenia. W rzeczywistości, jak większość moich kolegów w tamtym czasie, przepracowałem prawie dziesięć lat bez umowy o pracę, ubezpieczenia zdrowotnego, praw pracowniczych czy uprawnień emerytalnych. Architektura nie jest już postrzegana jako wynik kolektywnej i wspólnej pracy. Dzisiejsi architekci są postrzegani bardziej jako samotne wilki. Autonomiczni profesjonaliści, ale tak naprawdę pozbawieni jakiegokolwiek autonomii. Przez te wszystkie lata samotnej wędrówki odebrałem wiele ważnych lekcji, ale jeśli to konieczne, wiedziałem zawsze dokładnie którędy wrócić.

² Renzo Piano, “Renzo Piano Building Workshop: In Search of Balance” *In Process Architecture* (Tokyo), nr. 100 (1992): 14.

To było typowe późne zimowe popołudnie, kiedy po raz ostatni opuściłem biuro. I chociaż nie było zimno, nie był to zbyt zachęcający dzień do przebywania na zewnątrz. Słońce, które w najgorętsze letnie dni było wysoko, kąpiąc fasady sąsiednich budynków w żywych odcieniach żółci i pomarańczy, już dawno cofnęło się, kiedy zszedłem po jednym stopniu, który oddzielał budynek od chodnika. Ogromne żelazne drzwi zamknęły się za moimi plecami z metalicznym odgłosem uderzenia metalowej płyty o framugę, a następnie odgłosem przekręcania klucza w zamku. Być może był to pierwszy raz od lat, kiedy to nie ja, ale ktoś inny zamykał za moimi plecami drzwi. Był to również pierwszy raz, kiedy wyszedłem z biura, nie mając przy sobie mojej osobistej kopii klucza do drzwi.

Czułem się lekko i to nie tylko dlatego, że nic ze sobą nie miałem tamtego dnia, ale lekko ze świadomością, że podjąłem właściwą decyzję. Odchodziłem, co oznaczało, że po raz ostatni przechodziłem przez drzwi biura architektonicznego.

Przez prawie dekadę pracowałem dla pięciu różnych firm. Choć może się to wydawać względnym sukcesem młodego architekta, oficjalnie nigdy nie miałem żadnej umowy o pracę w żadnej z tych firm. Z prawie dziesięciu lat, które poświęciłem praktyce architektonicznej, nie ma ani jednego formalnego zapisu mojego wkładu jako architekta w którykolwiek z dziesiątek projektów, w których brałem udział przez te wszystkie lata.

Właściwie, patrząc na to z perspektywy dnia dzisiejszego, to tak, jakbym nigdy nie istniał jako architekt. Zawodowo

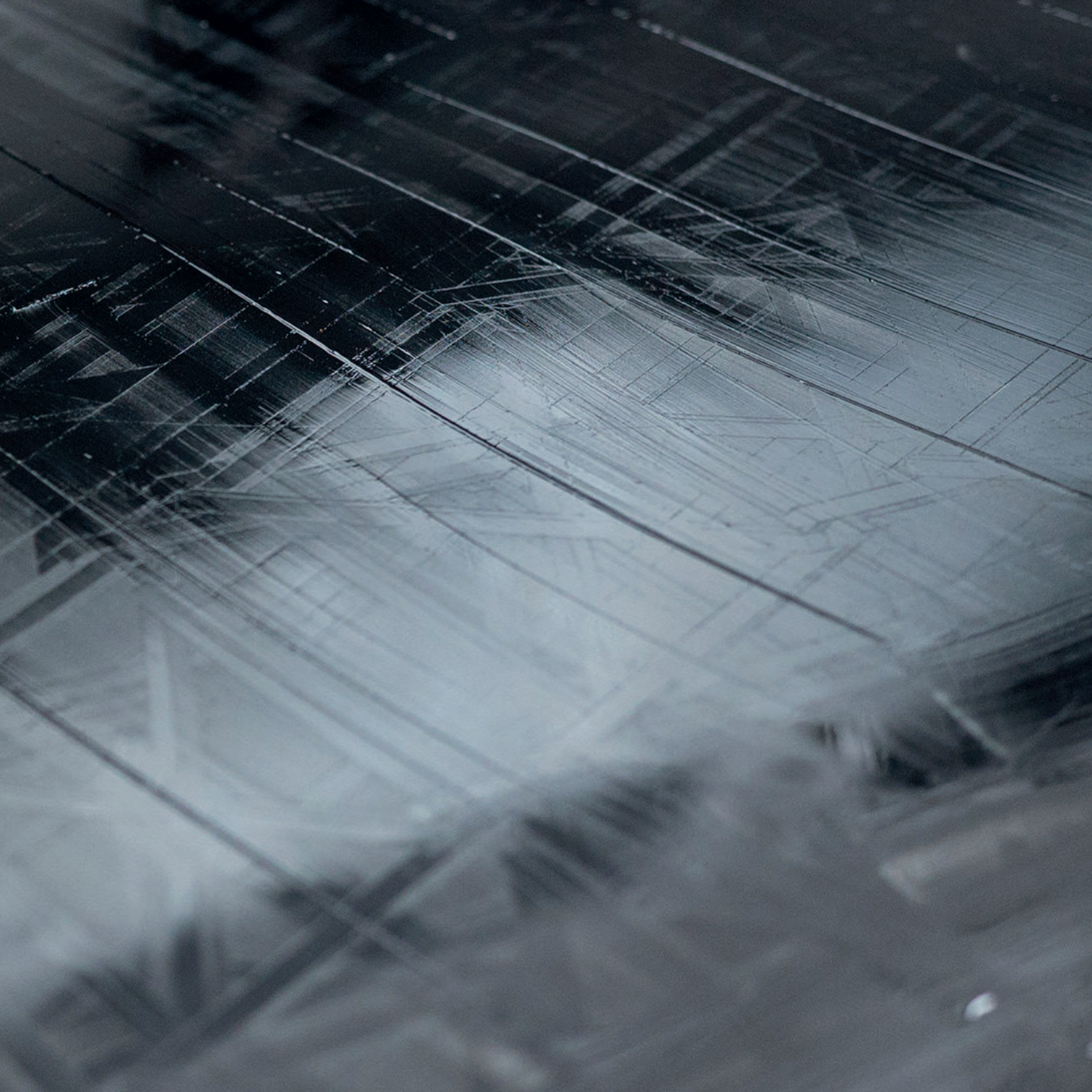
zaprzeczono mojemu istnieniu. Nie żebym czuł się wyjątkowy lub niezastąpiony w swoich umiejętnościach, ponieważ - nikt tak naprawdę nie jest wyjątkowy. Nie przeszkadzał mi też brak mojego nazwiska na liście autorów projektów, nad którymi pracowałem (no może tylko trochę). Na pozór w firmach architektonicznych, w których pracowałem, wszyscy byliśmy przyjaciółmi i kolegami. Tworzyliśmy zespół lub kilka zespołów na raz, w zależności od wielkości projektu lub struktury biura. W tym sensie wszystko, co wynikało z codziennej praktyki w biurze, było owocem wspólnej pracy oraz zaangażowania i harmonii między różnymi aktorami. Na pierwszy rzut oka wszystko wydawało się irytująco idealne, jak fotografia salonu wydrukowana na okładce magazynu o wystroju wnętrz.

Jednak pod tym rzekomo idealnym środowiskiem pracy w firmie architektonicznej kryje się niewątpliwe wrażenie, że pracodawca wyświadcza ci przysługę, pozwalając ci pracować dla jego marki. Kiedy w końcu dotrzesz do renomowanego biura, musisz dać z siebie wszystko. Oczekuje się, że będziesz wdzięczny za możliwość pracy dla nich. Trzeba chcieć i umieć poświęcić się pracy na długie godziny, zapomnieć o wolnym czasie, nawet w weekendy. Myślę, że za dużo żądano ode mnie w porównaniu do tego, co otrzymałem w zamian. Niedopuszczalne było dla mnie, aby architektura była zawodem w dużej mierze nieuregulowanym, gdy odpowiada między innymi za wnoszenie na ten świat trochę więcej godności ludzkiej i sprawiedliwości społecznej.

Nadszedł czas, aby odejść. I tego zimowego popołudnia wyszedłem, nie oglądając się za siebie.



ROZDZIAŁ II



Zostaw drzwi otwarte na nieznane, drzwi w ciemność. Stąd biorą się najważniejsze rzeczy, skąd sam pochodzisz i tam pójdziesz.

Rebecca Solnit, 2005.

NURKOWANIE W NIEZNANE

Gdy zimą 2017 roku te ciężkie drzwi zamknęły się za moimi plecami, otworzyły się przede mną kolejne, za którymi czekała ciemność i to, co dotąd nieznane.

Kiedy jesienią tego samego roku po raz pierwszy przyjechałem do Wrocławia, nigdy wcześniej nie będąc w Polsce, od razu zdałem sobie sprawę ze złożoności kontekstu historycznego, kulturowego i społecznego, w jakim nagle się zanurzyłem. Prztłoczony kontekstem, który nie mógł być bardziej obcy mojej egzystencji, mojemu pochodzeniu i dotychczasowemu doświadczeniu architekta, nie mogłem odpocząć ani na chwilę. Nieustannie pochłaniało mnie miasto, które odsłaniało się i rozwijało na każdym kroku. Pomiędzy osiadłymi już mieszkańcami a nieostrożnymi turystami dryfowałem po ulicach i chodnikach, zawsze uważny na swoje otoczenie. Perspektywa, że będzie to mój nowy dom przez kilka następnych lat sprawiła, że chciałem odkryć, zrozumieć i połączyć się z tym miastem, uczynić je swoim własnym miejscem, w którym będę mógł poczuć przynależność.

Kiedy znalazłem się sam w środowisku całkowicie mi obcym, najpierw zostałem zmuszony do zajrzenia wewnątrz.

W tym kontekście intuicja była moim głównym narzędziem nawigacyjnym, ponieważ brak znajomości języka ograniczał moją zdolność komunikowania się. Mimo, że nie byłem w stanie czytać znaków i podążać za wskazówkami, nazwy ulic były tylko płataniną pomieszanych liter, a napotykanie po drodze pomniki sławiły postaci wydarzenia, o których zupełnie nie wiedziałem, było w tym krajobrazie coś, co było dostępne dla mnie, jakby zabudowana przestrzeń rozbrzmiewała we mnie w każdej chwili jak intymny, wewnętrzny głos. Głos, który nie pozwolił mi zapomnieć, kim jestem. Nie bez powodu przejechałem ponad dziesięć tysięcy kilometrów. Dokonałem wyboru.

W rzeczywistości przebywanie w miejscu, w którym nie możesz nic zrozumieć, ani swobodnie się wypowiadać, jest niczym życie bez światła dziennego. Chwilowy stan ogłuszenia i bycia niemym, który pchnął mnie do spojrzenia na zewnątrz, zwrócenia uwagi na wszystko i wszystkich jako ćwiczenie, aby zobaczyć siebie z zewnątrz i zrozumieć, jak widzieli mnie inni. Jak się tu dostałem i czego szukałem? Czemu w ogóle czegoś tu szukałem?

Aby wejść w ciemność potrzebna jest odwaga. Aby znaleźć drogę, trzeba najpierw zgubić się i zaakceptować to zagubienie, ponieważ to właśnie niewiedza sprawia, że chcemy przemienić nieznaną w znane. Dlatego odnalezienie siebie to cofnięcie się przez te same drzwi w ciemność i uświadomienie sobie, że pozostaje ona tak ciemna jak zawsze, ale tym razem czujemy się dobrze z całkowitym brakiem światła. Ponieważ to niegdyś nieznaną terytorium jest teraz włączone w granice jaźni.³

Wyjeżdżając z ojczyzny, moim głównym zamiarem była ucieczka od przeszłości jako architekta i rozpoczęcie wszystkiego od zera – odejście od praktyki zawodowej i zbliżenie się do świata sztuki. Jak na ironię, ostatecznie pogodziłem się z pierwszymi poprzez drugie. Ale żeby to zrobić, musiałem najpierw całkowicie się zatracić, doświadczyć zmieniającego życie doznania i znaleźć się zupełnie gdzie indziej.

Po latach spędzonych na projektowaniu architektury i kolejnych rozczarowaniach w sferze zawodowej, połączonych z podobną frustracją na poziomie życia osobistego, poczułem, że nadszedł czas, aby coś zmienić, a może i nawet zmienić wszystko? Satysfakcja twórcza z mojego wówczas krótkiego doświadczenia ze sztuką grafiki była w tamtym momencie wystarczającą motywacją, której potrzebowałem, aby rzucić się w wir bez obawy, że się zatracę. Decyzja o porzuceniu wszystkiego, co miałem i przeprowadzce do Wrocławia, aby ukończyć studia magisterskie na Akademii Sztuk Pięknych im. Eugeniusza Gepperta, rezygnacja tym samym z wygodnego miejsca i krótkiej, ale obiecującej kariery architekta, przyszła bardzo naturalnie i spontanicznie. Szukałem nie tylko nowego wyzwania, które przywróci utracony zapal do architektury, ale był we mnie także silne pragnienie odzyskania celu w zawodzie, który wydawał mi się w tamtym momencie zupełnie pozbawiony sensu.

Jednak w głębi duszy wiedziałem, że nigdy nie zrezygnuję z architektury. Tak naprawdę nigdy nie chciałem się od niej całkowicie odłączyć. W dużej mierze dlatego, że wiedziałem, że nie będę w stanie pozbyć się czegoś, co stało się integralną częścią mojej własnej istoty. Zawsze rozmyślałem o tym, co to znaczy być architektem. Jednak

to, czego doświadczyłem w środowisku biurowym, nie mogło odbiegać od moich przekonań o samym znaczeniu „architektury”. W tym kontekście została sprowadzona ona do samego procesu i wyniku samej czynności projektowania budynków. To była dla mnie zbyt wąska idea, by po prostu zaakceptować ją po cichu i udawać, że mi to nie przeszkadza. To nie ćwiczenie tworzenia i myślenia o architekturze było tym, z czego tak naprawdę chciałem zrezygnować, lecz była to praktyka zawodowa i to z niej właśnie postanowiłem zrezygnować. Być może raz na zawsze.

W dniu, w którym po raz ostatni wyszedłem z biura, nie byłem pewien, czy podjąłem właściwą decyzję. Oczywiście miałem wątpliwości, a także sporo strachu przed porażką i koniecznością powrotu z podkulonym ogonem. Czuję jednak, że to jest coś, co muszę zrobić. Musiałem zrezygnować z architektury, aby być może odnaleźć ją ponownie w inny sposób i w innym miejscu. I właśnie patrząc na to z dystansu w końcu zdałem sobie sprawę, że mogę zrezygnować z praktyki zawodowej, nie rezygnując z architektury jako całości. Oderwanie się od nudnej rutyny bycia projektantem, ale zabierając ze sobą doświadczenie, które posiadałem, uwalniając się od ograniczeń rynku architektonicznego, wreszcie mogłem poświęcić się temu z sercem i duszą, doświadczać tego w inny sposób, zastanowić się i na nowo odkryć ten stary entuzjazm, który obudził się we mnie wiele lat wcześniej. Przede wszystkim czułem, że mam coś do opowiedzenia. Interesowało mnie myślenie nie tylko o tym, jak buduje się architekturę, ale też jak się ją dekonstruuje. Zafascynowała mnie idea, że miasta to żywe organizmy, które nie tylko rosną i przekształcają się, ale także gniją i upadają. Budynki budzą miłość i nienawiść oraz skłaniają nas do

myślenia o przeszłości i przyszłości. Niegdyś tętniące życiem zabudowane przestrzenie dziś gniją.

W świecie, w którym wszystko się zmienia, „lepiej żyć w stanie nietrwałości niż w stanie ostateczności,”⁴ jak stwierdza Gaston Bachelard w swojej książce „Poetyka przestrzeni.” Sugeruje, że nigdy nie przechodzi się dwa razy tą samą ulicą, bo czas zmienia rzeczywistość, tak jak dom znany z dzieciństwa, do którego wraca się po wielu latach już nigdy nie będzie taki sam. Bachelard porównuje dom dzieciństwa (oniryczny) z domem marzeń (wyidealizowany), aby ustalić ostateczne odejście wyobraźni z triumfalnym nadejściem rzeczywistości: „Może dobrze jest zachować kilka marzeń o domu, w którym będziemy żyć później, zawsze później, tak dużo później, że nie zdążymy tego osiągnąć.”⁵ Myśląc o tym, czuję, że moja decyzja o wycofaniu się z praktyki wynikała z trudności w zaakceptowaniu tego, że architektura była w rzeczywistości czymś innym niż marzyłem. W jakiś sposób chciałem ją zachować jako sielankowe rzemiosło, o którym marzyłem od tak dawna i nie byłem jeszcze gotów się tego wyrzec.

Wyraźnie widać, że zawsze byłem marzycielem. A może właśnie dlatego, że tak bardzo idealizowałem architekturę, aż w końcu zrezygnowałem z kariery w tej dziedzinie. Fakt, że architektura w moim życiu się wyczerpała, był czymś, z czym nigdy nie mogłem w pełni pogodzić. Brak kontroli nad przyszłością projektowanych przeze mnie budynków, a zwłaszcza niemożność ich samodzielnego wybudowania, sprawiały, że czułem się, jakby ktoś mi wydzierał z rąk tę idealną, wymarzoną architekturę. W niemożności zrealizo-

⁴ Gaston Bachelard, „House and Universe,” in *The Poetics of Space* (Boston: Beacon Press, 1994), 62.

⁵ Ibid.

³ Rebecca Solnit, *A Field Guide for Getting Lost* (New York: Viking, 2005), 5.

wania tego, co sobie wyobrażałem, architektura przestała być architekturą, a stała się czymś innym. Czymś, bez czego mógłbym bardzo dobrze żyć. To tak, jakbym mógł zaakceptować architekturę tylko w jej całości, a nigdy w jej niepełnej formie. Jakbym chciał uchronić ją przed jej własnym upadkiem. Odchodząc od praktyki i zaprzeczając, czym stała się architektura – zacząłem koncentrować się na wszystkim, czym jeszcze może być. W tym sensie przypominało to ponowne odkrycie magii tej rzeczy.

Konfrontując architekturę z ciekawością, zdałem sobie sprawę, że wszystkie inne kwestie, z którymi łączy się architektura poza ograniczeniami biura architektonicznego, są nie mniej ważne niż te związane z konstruowaniem obiektów. Wręcz przeciwnie. Jako architekt, który zdecydował się wycofać z oficjalnego dyskursu, czułem się zmuszony do wypowiedzania się w imieniu wielu zjawisk peryferyjnych, których dotyczy architektura. Ponadto miałem swobodę projektowania bez obowiązku budowy, a efekt mojej pracy nie musiałby dźwigać ciężaru czasu. Moje prace architektoniczne nie byłyby zagrożone starzeniem się. Mogły zniknąć bez śladu. Nie musiałyby radzić sobie z siłą grawitacji, aby utrzymać się na ziemi, moje budynki mogłyby być tak lekkie, jak idee, które je zrodziły, mogłyby być instrumentami do kwestionowania niektórych wartości uznawanych za absolutne, takich jak trwałość i stabilność.

Od czasu powstania mitu o Wieży Babel, niezbudowana architektura zawsze była bardzo aktualnym tematem w historii ludzkości. Fantastyczna architektura często rozpycha się poza granice za pomocą struktur czysto teoretycznych lub niemożliwych. Stanowi istotne źródło inspiracji do prowokowania kwestionowania i transformacji

w ramach głównych paradygmatów dyscypliny. Co więcej, uwolnienie się od ograniczeń praktyki architektonicznej daje niepowtarzalną możliwość ponownego dostosowania sił, które na się nią nakładają, podkreślając np. społeczną odpowiedzialność architekta i obywatelską funkcję miasta. Biorąc to pod uwagę, niezabudowane struktury mogą być również istotne i inspirować potencjalne przemiany w terenie i społeczeństwie.

Dzięki tej nowo odkrytej artystycznej pogoni za architekturą wskoczyłem bez namysłu w kolejną podróż.

Dwa lata po moim przyjeździe do Polski, którego kulminacją było uzyskanie tytułu magistra sztuki w 2019 roku, miały fundamentalne znaczenie dla mojego ponownego zaangażowania w architekturę poprzez sztukę, jak również dzięki uznaniu mojej pracy jako architekta poprzez praktykę artystyczną. Działając niczym pomost to właśnie to pierwsze doświadczenie wyznacza początek ciągłej podróży w poszukiwaniu znaczenia, która nie ograniczy się do trzyletniego okresu studiów doktoranckich, ani nie jest częścią poprzedzających go dwóch lat; w tym procesie badawczym kryje się idea ciągłości, retroaktywne dążenie do poszukiwania źródeł mojego zainteresowania architekturą. Oznacza to przesunięcie się w czasie tam i z powrotem, aż do moich wczesnych lat i stamtąd, z powrotem do teraźniejszości, będąc świadomym decyzji, które sprawiły, że dotarłem tutaj, tak daleko od domu i w miejscu tak różnym od wszystkiego, co mam wiedział.

Jednocześnie życie w tak innym miejscu niż to, z którego pochodzę wydawało mi się wyjątkową i fascynującą przygodą. Przeprowadzka z Brazylii do Polski była jak nurkowanie w nieznanne. I jeśli z jednej strony lata studiów

magisterskich stanowią pierwszy etap tych poszukiwań, pierwszą próbę zrozumienia kontekstu, w jakim żyłem, to ostatnie trzy lata mojego doktoratu stanowią drugą część tej przygody poprzez nieznanne, poszukiwanie odpowiedzi, aby zrozumieć dlaczego się tu znalazłem.

Urodziłem się i wychowałem w mieście założonym w drugiej połowie XX wieku oraz w kraju, w którym zdecydowana większość jego budowli została wzniesiona w ciągu ostatnich stu lat, nie można zaprzeczyć, że nowoczesna architektura zajmuje centralne miejsce w moim własnym intymnym wszechświecie, nie tylko jako architekta, ale także jako człowieka. Nowoczesna architektura, z mojego punktu widzenia, jest istotnym elementem mojego dziedzictwa i historii. To coś, co informuje kim jestem i skąd pochodzę. To coś, co potwierdza sposób, w jaki postrzegam otaczający mnie świat.

Jako architekt starający się oswoić z tym nowym kontekstem, uważnie obserwowałem otaczające mnie budynki i przestrzenie. Uderzyło mnie, jak wiele warstw czasowych ujawniało się w przestrzeni miejskiej, czasami nakładając się na siebie i współistniejąc w doskonałej harmonii, a czasami nakładając się na siebie, rywalizując o przestrzeń i uwagę. Miasta takie jak to kryją nieskończone tajemnice i historie. To tak, jakby rozwijały się i odsłaniały w każdej chwili, jak otwarta księga, która jest ciągle przepisywana i dostosowywana.

Ale proces konstruowania historii bywa często bardzo selektywny i tajemniczy. Ponieważ dysponowałem niezbędnymi narzędziami do analizowania i rozumienia otaczającego mnie świata, czułem, że w każdej chwili stawiam czoła wyzwaniom. Zauważyłem szereg zjawisk,

których nie potrafiłem zidentyfikować ani nazwać, ale które mnie pobudzały. Wydawało się, że w tym mieście są dziesiątki innych miast, niewidzialnych miast. I właśnie starając się ujawnić te ukryte historie, po raz pierwszy ponownie podszedłem i ponownie zaangażowałem się w architekturę i jej odkrywanie. Doświadczając tych nieznanych miast, zagłębiając się w historię ich budynków i archiwów oraz wykorzystując architekturę niemal jako narzędzie archeologiczne, przywróciłem sobie entuzjazm do tego, co robię. Szczególnie upodobałem sobie niektóre budynki, które napotkałem po drodze, niszczące i odchodzące w niepamięć. Dlaczego tak skończyły? Dlaczego nikogo nie obchodzi ich los? Starając się zrozumieć ich historie i tło, każdy z tych budynków był dla mnie ważny jako kluczowe elementy gigantycznej układanki, która dopiero po ukończeniu pozwoli mi dotrzeć do pełnego zakresu historycznej substancji przeszłości tego miasta.

Z tego spotkania z rzeczywistością, w czasie powstawania pracy magisterskiej prowadzonej we Wrocławiu w latach 2017-2019, opracowałem swoje pierwsze eksperymenty graficzne, którym towarzyszyła pisemna refleksja pt. *Expired Futures: A Personal Collection of Wrocław's Architecture*. W efekcie powstało sześć wielkoformatowych odbitek wkłesłodrukowych przedstawiających rzeczywiste budynki z Wrocławia, które odzwierciedlają moje zainteresowanie tematem ruiny i zawieszenia w czasie. *Expired Futures* to przyszłość, która mogła nadejść, ale nigdy się ona nie spełni, nigdy nie przeżyte możliwości lub prorocтво o przyszłości, które nigdy nie może się urzeczywistnić. Grafiki z przedstawieniem tych budynków dotyczą nieścisłości czasowych; są portretami przeszłości w teraźniejszości bez możliwości przyszłości.



Później tego samego roku, w poszukiwaniu rozwinięcia i pogłębienia pytań, które pojawiły się wraz z zakończeniem pracy magisterskiej, eksperyment ten został następnie zaadaptowany jako podstawa mojego projektu doktorskiego *Expired Futures: Time and Memory in Architectural Spaces*, który teraz rozwinął się w tej pracy doktorskiej. Na początku moim zamiarem było kontynuowanie pracy z reprezentacją zapomnianych, opuszczonych i niszczących struktur jako narzędzia refleksji nad ulotnością architektury i włączeniem ostrzeżenia o destrukcyjnym kulturowo zapominaniu o przeszłości. Poza tym w proponowanym zakresie mojego doktoratu moim głównym zamiarem było zbadanie nowych form reprezentacji, aby nadać tym obrazom dodatkową dawkę fantazji, coś więcej niż tylko wierne odwzorowanie rzeczywistości.

Im więcej zebrałem danych i im więcej znalazłem informacji na temat tła historycznego tego miejsca, tym więcej luk zostało ujawnionych i tym więcej pojawiało się pytań bez odpowiedzi. Wtedy zdałem sobie sprawę, że otaczające mnie budynki nie wystarczają do wyjaśnienia faktycznego kontekstu, w jakim się znalazłem. Przeglą-

dając archiwa i stare fotografie zdałem sobie sprawę, że brakuje wielu budynków, od historycznych po niezbyt stare. Wiedziony poczuciem, że czegoś wciąż tu brakuje, zanurkowałem w nieznanne. Ale nie musiałem kopać zbyt głęboko, aby znaleźć brakujący element tej układanki. W rzeczywistości znajdował się on tuż pod powierzchnią teraźniejszości. W tej wciąż plastycznej przeszłości, w której znajduje się pamięć - przeszłości wciąż dalekiej od twardego fundamentu historii. Ku mojemu zdziwieniu, najważniejszym odkryciem było uświadomienie sobie, że idea wygasłej przyszłości, którą wymyśliłem w pierwszych latach w Polsce, już minęła. Ponieważ znaczna liczba budynków, podobnych do tych niszczących konstrukcji, które obserwowałem we wcześniejszych latach, już zniknęła, czasami lata, może dekady wcześniej.

W moich oczach zaczynał się wyróżniać proces całkowitego negowania zjawisk z niedawnej przeszłości, a zwłaszcza osiągnięć współczesnej architektury budowanej na przestrzeni drugiej połowy XX wieku. Obsesją stało się dla mnie systematyczne niszczenie powojennej zabudowy w Polsce po przełomie XXI wieku. W pewnym sensie proces transformacji, przez który przechodził kraj, wydawał się zbyt szybki. Tak bardzo, że niedawna przeszłość natychmiast została w tyle, znikając powoli niczym stracony czas. Był to czas PRLu. A może proces wymazywania pamięci poprzez architektoniczną ruinę był wręcz, przynajmniej w moim rozumieniu, próbą przeniesienia się jak najszybciej do przyszłości, która by miała już dawno za sobą ten stracony czas.

Aby teraźniejszość stała się częścią historii, trzeba powoli oswajać ją i destylować, aż stanie się częścią przeszłości. Aby tak się stało, trzeba najpierw się wycofać, czasowo



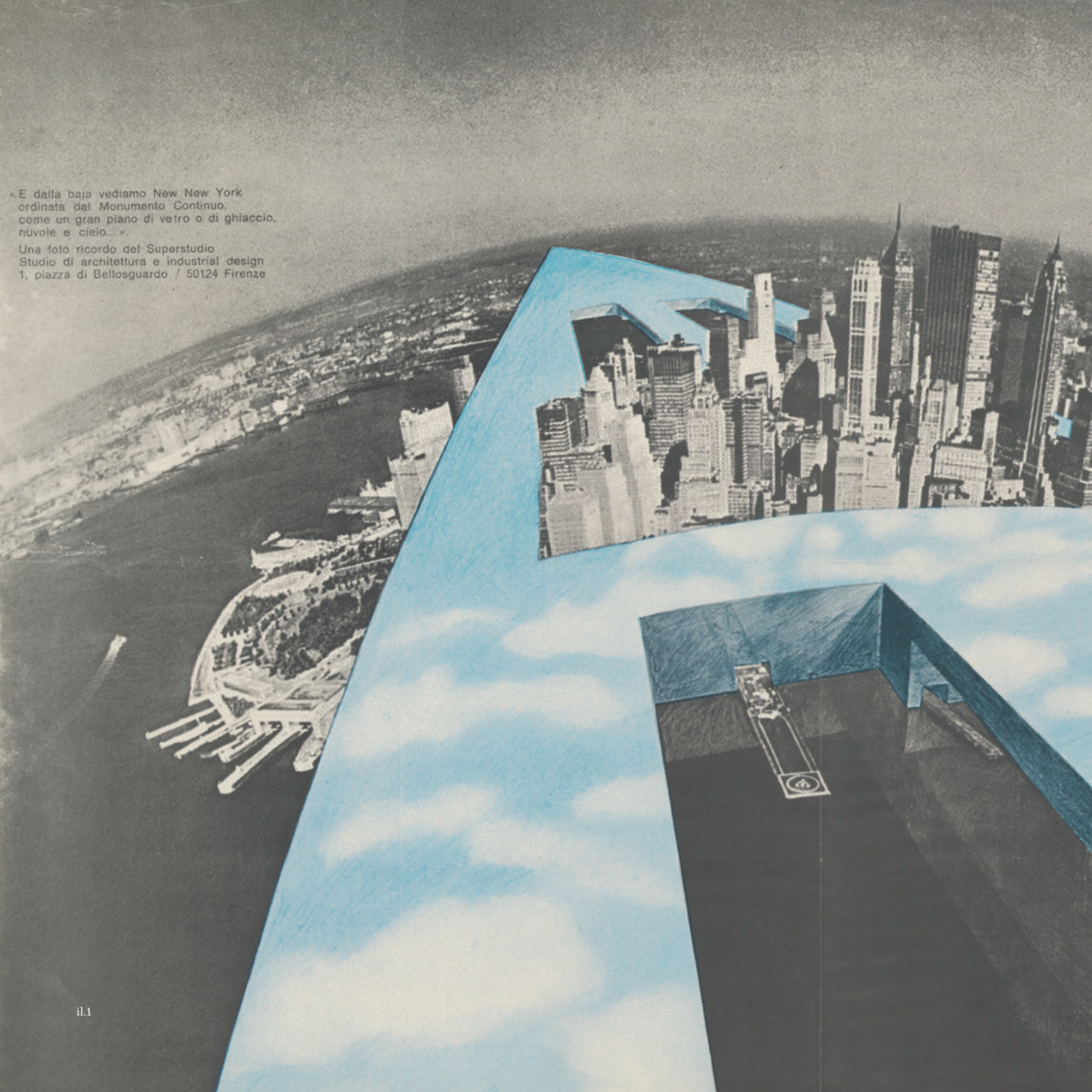
oderwać. Zdarza się, że w dzisiejszych czasach jest tak wielkie pragnienie ruszenia w przyszłość, wybiegania w przyszłość, że przeszłość zostaje wyjątkowo skompresowana, co powoduje, że to, czego byliśmy świadkami wczoraj, zostaje odepchnięte w już odległy czas. W tym ściskaniu przeszłości wydaje się jednak, że nie ma miejsca na wszystkie wydarzenia z niedawnej przeszłości. W rezultacie niektóre z tych dawnych dni są następnie wyrzucane i znikają bez śladu.

Mianując te zaginione budynki przedmiotem moich badań, wyrrywając je z ich świeżo zapieczętowanych grobów, moim

głównym celem nie jest odzyskanie ich utraconej materialności, nie mam też zamiaru ocalić tych budynków, czy też przywrócić ich do życia, ale to, co porusza mnie to to, jak można ujawnić czasowe nieścisłości, wciąż namacalne na ich powierzchniach, a następnie na tej podstawie zrekonstruować narracje o ich zniknięciu. Przede wszystkim, praca ta ma na celu umożliwienie odbiorcom ponownego spotkania się z tymi budynkami, fizyczną konfrontację ich obrazów w teraźniejszości z naszymi własnymi ciałami, a następnie zastanowienie się poprzez to spotkanie nad przyczynami i konsekwencjami wymazania przywiązanych do nich wspomnień.

«E dalla baia vediamo New New York ordinata dal Monumento Continuo, come un gran piano di vetro o di ghiaccio, nuvole e cielo...»

Una foto ricordo del Superstudio Studio di architettura e industrial design 1, piazza di Bellosguardo / 50124 Firenze



Jeśli projekt jest jedynie bodźcem do konsumpcji, to musimy odrzucić projekt; jeśli architektura jest jedynie kodyfikacją burżuazyjnych modeli własności i społeczeństwa, to musimy odrzucić architekturę; jeśli architektura i urbanistyka [sq] jedynie formalizacją obecnych niesprawiedliwych podziałów społecznych, to musimy odrzucić urbanistykę i jej miasta, aż wszystkie działania projektowe będą ukierunkowane na zaspokojenie podstawowych potrzeb. Do tego czasu design musi zniknąć. Możemy żyć bez architektury.

Adolfo Natalini, 1971.

ODKRYWAJĄC NOWY JĘZYK

W inspirującym wykładzie⁶ na temat roli architekta i problemów w edukacji architektonicznej, którą Adolfo Natalini wygłosił 3 marca 1971 r. w AA School of Architecture w Londynie, włoski architekt, współzałożyciel *Superstudio*,⁷ był zainteresowany nie tylko potwierdzeniem exodusu z praktyki projektowej, ale głównie przyjął zaproszenie do wystąpienia przed młodymi studentami architektury w celu przedstawienia alternatyw dla architektury, która z jego punktu widzenia nie spełniała swojego pierwotnego celu. Nakreślając nowe możliwości, Adolfo Natalini starał się pokazać swoim słuchaczom, że można myśleć i tworzyć architekturę nawet przy rezygnacji z ćwiczeń konstrukcyjnych. Jednym z głównych frontów eksplorowanych przez *Superstudio* była „architektura obrazu”⁸ wykorzystywana do promowania świadomości szkodliwego wpływu budownictwa na środowisko naturalne, jako „architektura pomnika,” być może najbardziej

⁶ Adolfo Natalini, „Inventory, Catalog, Systems of Flux...a Statement,” in *Superstudio: Life Without Objects* (Milan: Skira Editore: 2003), 163.

⁷ *Superstudio* był radykalnym kolektywem architektonicznym, założonym w 1966 we Florencji we Włoszech przez Adolfo Nataliniego i Cristiano Toraldo di Francia, do których później dołączyli Gian Piero Frassinelli, Alessandro i Roberto Magris, Alessandro Poli.

⁸ Adolfo Natalini, powstałe w 1967 r. trzy kategorie badań lub pola działania dla *Superstudio*: „architektura zabytku,” „architektura obrazu” i „architektura technomorficzna.”

reprezentatywne dzieło grupy, włączył krytykę urbanistyki w tym czasie. Swoimi filmami i kolażami Superstudio udowodniło, że architektura w swojej niezabudowanej formie nie tylko zachowała swoją zdolność do prowokowania przemian społecznych, ale została wzmocniona.

W swoim artykule „Superstudio i „Odmowa pracy” historyk architektury Ross K. Elflin wyjaśnia, że pomimo nieobecności w oficjalnym dyskursie o architekturze, radykalny kolektyw architektoniczny cały czas ciężko pracował „jako ogromna obfitość obrazów, sprzętów domowych, esejów i filmów na temat ich stosunkowo krótkich świadectw kariery.”⁹ To nie z praktyki zawodowej architektki Superstudio postanowili się wycofać; wręcz przeciwnie, zrezygnowali z rzemiosła konstrukcji budowlanych. Pozycjonowanie krytyczne, polityczne i ideologiczne. W tym temacie Natalini stwierdza, że jedyną pomocną rzeczą, jakiej nauczył się na uniwersytecie, było to, „że architekt to człowiek, który RÓWNIEŻ działa między innymi w dziedzinie architektury.” Innymi słowy, w tym buncie, czyli odmowie dokonania pierwszego i najważniejszego przypisania architekta – projektowania i konstruowania budynków – Superstudio podkreślało wagę krytycznego myślenia w architekturze i jego oderwania od *procesu projektowania i konstruowania budynków*.

Radykalne stanowisko Superstudio było próbą odzyskania kontroli nad praktyką z krytycznej refleksji, czyli tego, co Natalini nazywa *ruchem podwójnym*: „trzeba porzucić codzienną aktywność, aby móc nad nią krytycznie zapanować, a potem wrócić do tej samej rzeczywistości w innej sytuacji.

9 Ross K. Elflin, „Superstudio and the ‘Refusal to Work’,” *Design and Culture*, 8:1, 55-77, 2016, <https://doi.org/10.1080/17547075.2016.1142343>.

Tylko w ten sposób krytyka może stać się działaniem.”¹⁰ Podobnie jak Natalini, czułem, że muszę pozbyć się tej architektury, którą znałem z praktyki zawodowej, aby zrobić miejsce dla innych możliwości. Moje ponowne odkrycie architektury również zaczęło się od odrzucenia aktu projektowania. Poczulem, że architektura, sprowadzona do zwykłego procesu projektowania zorientowanego na budowanie budynków, została pozbawiona krytycznego myślenia, jak to tak dobrze ujął Natalini.

Z dziesiątek projektów, nad którymi pracowałem od pomysłu do realizacji, tylko kilka zostało kiedykolwiek zbudowanych. Jeszcze mniej było tych, których miałem okazję doświadczyć w trakcie ich realizacji. I prawie z żadnym nie mogłem się naprawdę utożsamiać po ich ukończeniu. Choć cały swój czas i energię poświęcałem na projektowanie konstrukcji, które miały powstać, mój wkład ograniczał się jedynie do tworzenia ich na papierze. To właśnie ta przerwa w procesie twórczym, w tym konkretnym przypadku, między projektowaniem a konstrukcją, między wyobraźnią a realizacją, myśleniem a działaniem, skłoniła mnie do szukania innych sposobów ponownego ustanowienia tego, czym jest cykl twórczy.

Mój pierwszy kontakt ze sztuką grafiki wiązał się z chęcią działania. Aby wydostać się z tego momentu bezwładu, zająć się podstawową materialnością otaczających mnie rzeczy. Musiałem ćwiczyć kreatywność, wrócić do deski kreślarskiej i szkicować. Pomyśleć o architekturze na nowo z pomocą własnych rąk. Przywrócić materialność śladu na papierze nie tylko jako nostalgiczne pragnienie, ale przede wszystkim potrzebę cofnięcia się. Była też

10 Adolfo Natalini, 163.



il.2

tęsknota za utratą kontroli nad rzeczami, odejściem od tej architektury, zatraceniem jej, a wraz z nią zatraceniem siebie. Należało zainspirować się innymi sposobami myślenia i budowania, wrócić do rzeczywistości, ale z innego miejsca. Zrobić architekturę na nowo w *innej sytuacji*, jak powiedział sam Natalini.

I nie byłem sam w tym moim poszukiwaniu. Oczywiście nie byłbym pierwszym architektem, który próbowałby iść inną drogą niż większość moich kolegów z firmy. W tym sensie nie brakowało mi udanych przykładów, z których mogłem czerpać inspirację. Od zawsze fascynowało mnie przedstawienie architektury, podobnie jak sztuka drukowana. Doskonałym przykładem zderzenia tych dwóch form sztuki jest dzieło Giovanniego Battisty Piranesiego,¹¹ który był prawdopodobnie najbardziej wirtuozijnym architektem, jaki kiedykolwiek budował w całej rozległej historii architektury. Człowiek, który wywołuje wnikliwe komentarze, jak w przypadku pisarza o architekturze Darrana Andersona dla magazynu *The Architecture Review* w 2018 roku: „Ten ostatni był artystą i architektem; Wenecjanin i Rzymianin; ostatni ze starożytnych i pierwszy z nowożytnych; wizjoner, który skrupulatnie dokumentował imperialne ruiny, przewidując (...) nadchodzącą rewolucję przemysłową; prorok, który spędzał dni na odtwarzaniu przeszłości; projektant nieba i piekła.”¹² Obszerne prace malarskie Piranesiego obejmowały studia nad starożytnym Rzymem, a także wymyślanie wykreowanej i fantastycznej architektury. W swoim pierwszym znaczącym przedsięwzięciu wenecki architekt przedstawia szczegółowy opis archeologiczny i topograficzny Cesarskiego Rzymu. W ponad 250 rycinach, które składają się na *Antichità Romane*, Piranesi daje nie tylko kompleksowy przegląd pozostałości starożytnego Rzymu w imponujący wizualnie sposób, ale także oferuje szczegółowe wyjaśnienia i refleksje na temat zaniedbanych

11 Giovanni Battista Piranesi był włoskim archeologiem, architektem i artystą, znanym ze swoich rycin starożytnego Rzymu oraz serii wymyślonych i fantastycznych architektur zwanych „więzzeniami” (*Le Carceri d'Invenzione*).

12 Darran Anderson, „Giovanni Battista Piranesi (1720-1778),” *The Architectural Review*, July 2, 2018, <https://www.architectural-review.com/essays/reputations/giovanni-battista-piranesi-1720-1778>.

aspektów starożytności, takich, jak osiągnięcia klasycznej rzymskiej architektury. Wydrukowana w 1756 r. i złożona w czterech tomach książka *Antichità Romane* stanowiła kamień milowy w historii archeologii, nowo powstałej dziedziny badań w połowie XVIII wieku.

Ze swojej obsesji na punkcie archeologii, a także zainspirowany możliwościami znalezionymi w technikach trawienia, Piranesi zaczął badać medium, aby wyobrazić sobie fantastyczne scenariusze architektoniczne. W pierwszej wersji *Carceri*¹³ (Więzienia) Piranesi odrywa się od rzeczywistości, aby zbadać nowe możliwości reprezentacji, gdy wyciąga medium poza jego granice, pracując i przerabiając swoje matryce, aby uwydatnić różne aspekty i doznania wywołane przez jego fantastyczne obrazy architektoniczne. Jako swoiste ćwiczenie wyobraźni Piranesi manipuluje rzeczywistością, ukrywając i deformując konstruktywne elementy, aby stworzyć obrazy, które najprawdopodobniej powinny głęboko niepokoić odbiorców. Później autor przerobił tę serię rycin i opublikował je ponownie pod tytułem *Carceri d'Invenzione*.¹⁴ Obrazy stały się ciemniejsze, bardziej oszalałymi i teatralne. Sprytnie wypaczając zasady perspektywy Piranesi eksploruje niemożliwe przestrzenie poza istniejącą architekturą, wywołując poczucie zwątpienia i skłaniając widza do zakwestionowania tego, co jest obserwowane.

Obserwując podejście Piranesiego do grafiki, reprezentacja architektoniczna ukazana w tradycyjnych procesach graficznych staje się czymś więcej niż tylko obiektywnym



il.3

opisem swojej natury, ale staje się narzędziem krytycznej analizy struktur i przestrzeni architektonicznych. W swojej książce *The Sphere and the Labyrinth: Avant-Gardes and Architecture from Piranesi to the 1970s*, Manfredo Tafuri, włoski architekt, historyk, teoretyk, krytyk i naukowiec, przedstawia obszerny przegląd wpływu i rozwoju prac

Piranesiego w dziedzinie sztuki i architektury nowoczesnej i współczesnej. Podobnie jak wycofanie się Superstudio z praktyki w latach 70., wyobraźniowy duch architektury Piranesiego z połowy XVIII wieku jest obciążony treściami ideologicznymi, jak stwierdza Tafuri: „To, co na pierwszy rzut oka może wydawać się ciszą lub odmową, ujawnia się we wszystkich jego wartościach jako oczekiwanie.”¹⁵ Umiejętność ujawnienia czegoś na temat rzeczywistości zbliża utopijną architekturę Piranesiego do dystopii XX wieku, które przyniósł radykalny kolektyw architektoniczny. W pracach takich grup jak Superstudio dostrzegamy wpływ inwencji architektury wymyślonej przez weneckiego grafika: „*Inwencja* utrwalona i rozprowadzona za pomocą akwaforty konkretyzuje rolę utopii, która ma przedstawiać alternatywę, która odbiega od rzeczywistych warunków historycznych, *udaje*, że znajduje się w wymiarze metahistorycznym – ale tylko po to, by rzutować na przyszłość wybuchanie obecnych sprzeczności.”¹⁶ W swojej mistrzowskiej lekturze twórczości Piranesiego Tafuri chwali inwencję artysty w tworzeniu obrazów, które pozwalają nam zastanowić się nad (nie)możliwościami przyszłości w obliczu sprzeczności obserwowanych w teraźniejszości.

W radykalnym pozycjonowaniu architektów Superstudio w odniesieniu do codziennej, tradycyjnej praktyki architektonicznej, a także w wpływowych i pomysłowych pracach malarskich Piranesiego, zdałem sobie sprawę, że na końcu tunelu jest światło. Zrozumiałem, że jeśli poważnie zaangażuję się w to, co robię, sztuka grafiki może dać mi coś więcej niż tylko natychmiastową twórczą

przyjemność. W radykalizmie propozycji Superstudio i geniuszu obrazowości Piranesiego uświadomiłem sobie, że istnieje alternatywa. Tak jak praktyka artystyczna może być sposobem na potwierdzenie mojej pracy jako architekta, tak niezbudowane konstrukcje mogą być tak samo istotne i znaczące dla życia ludzi i społeczeństwa, jak konstrukcje ze stali i betonu.

Odkrywając ten nowy język, znalazłem sposób na skierowanie całej mojej dotychczasowej wiedzy na nowy sposób myślenia i sprawienia, by architektura była w stanie przywrócić sens mojej praktyce zawodowej. Wraz z tym nowym sposobem myślenia znalazłem sposób na połączenie krytyki z działaniem i światem wyobraźni z moim wewnętrznym wszechświatem, w końcu przywracając twórczy cykl pomiędzy projektowaniem a konstrukcją. Dzięki temu mogłem w końcu wrócić do ćwiczenia, eksperymentowania i przekształcania moich pomysłów w materię. Zacząć od nowa. Ponownie.

13 Pierwsze wydanie, składające się z 14 matryc, ukazało się w 1749 roku pod tytułem *Invenzioni Capric di Carceri*.

14 Druga edycja *Carceri*, mocno przerobiona i z dwoma dodatkowymi matrycami (II i V), pochodzi z początku lat siedemdziesiątych XVIII wieku.

15 Manfredo Tafuri, *The Sphere and the Labyrinth: Avant-Gardes and Architecture from Piranesi to the 1970s* (Cambridge: The MIT Press, 1987), 29.

16 Ibid.



Rysowanie to proces obserwacji i ekspresji, jednocześnie otrzymywania i dawania. Wynika to zawsze z pewnego rodzaju podwójnej perspektywy; rysunek spogląda jednocześnie na zewnątrz i do wewnątrz, na świat obserwowany lub wyobrażony oraz na własny świat intymny rysownika.

Juhani Pallasmaa, 2009.

RYSUNEK: EKSPRESJA ZROZUMIENIA

Dla fińskiego architekta Juhani Pallasmaa umiejętność przełożenia wyobraźni na konkretne obrazy sprawia, że rysunek jest pierwszą materializacją pomysłu.¹⁷ W świetle tego, ponowne odkrycie rysunku za pomocą technik trawienia stanowi pierwszy krok w kierunku ponownego połączenia z moją praktyką zawodową. W działalności projektowej rysunek stał się jedynie wirtualnym punktem odniesienia. Wracając do rysunku jako procesu obserwacji rzeczywistości, zdałem sobie sprawę, że to w jego fizyczności znalazło się źródło mojego zainteresowania architekturą. Odkrycie nowego języka grafiki, w którym rysunek rozwija się następnie w żmudnym i fizycznym, a zarazem refleksyjnym procesie, stało się mechanizmem zajrzenia do wnętrza mojego wnętrza.

Pallasmaa sugeruje, że narysowanie konkretnego przedmiotu polega na dotknięciu go rękami. Śledząc jego kontury, wyczuwa się jego kształty w kontakcie z powierzchnią skóry, uzewnętrzniając w ten sposób jego cechy. Narysowany przedmiot zostaje włączony w granice jaźni poprzez celowe ćwiczenie rysowania. Świadomy tego, jak również świadomy niemożności fizycznego doznania budynków,

¹⁷ Juhani Pallasmaa, *The Thinking Hand: Existential and Embodied Wisdom in Architecture* (Chichester: John Wiley & Sons, 2009), 17.

które chciałem przedstawić w tym projekcie artystycznym, zacząłem rysować i przerysowywać każdy z nich, wszystkie ich zakamarki, aby poczuć je we własnych rękach. Mając to na uwadze, rysowanie niewidzialnych budynków zamieniło się w potężne ćwiczenie wyobraźni. W dużej mierze dlatego, że w kilku obrazach, które udało mi się znaleźć, było mnóstwo brakujących informacji. W końcu rewers fotografii to pusta przestrzeń, pustka, którą zacząłem wypełniać grawerując własną historię. W tych obrazach, które dopiero miały się urzeczywistnić, nasze historie byłyby na zawsze związane, odcisnięte w jeden obraz.

Trawienie obrazu to proces podwójnej perspektywy, odbicia i odbicia lustrzanego. Nie trzeba dodawać, że w obrazach, które tworzę, jest wiele mnie samego. Wiąże się to z tym, że rysując te budowle na powierzchni płyty, zajmuję się także swoimi wspomnieniami i skojarzeniami, jakie budzi wyłaniający się obraz. Mam wrażenie, że rysowanie to wyciąganie z siebie czegoś z własnego wnętrza. To właśnie dzięki odwróconemu obrazowi narysowanemu na matrycy widzę odbite w nim wrażenia i emocje, które budzi we mnie przedstawiony przedmiot. A wydobywanie tej wrażliwej treści w zdefiniowanym obrazie sprawia, że rysunek w końcu pozwala mi zrozumieć nie tylko, czym jest przedmiot, ale przede wszystkim, *co on dla mnie oznacza*.

Moim zdaniem wydrukowany obraz jest zawsze nasycony podwójnym znaczeniem. To, co uderza mnie w grawerowanym rysunku, to nie tyle jego wyrazistość, ile jego treść. W wyniku pośredniego i czasochłonnego procesu akwaforty zawsze skłaniają mnie do zastanowienia się

nad przyczynami powstania obrazu. Co sprawia, że artysta wybiera jedną technikę, a nie inną i jak wpływa to na to, co próbuje powiedzieć? Kiedy więc przyszła moja kolej na wybór techniki i tematu, na początek natychmiast przyszły mi do głowy obrazy Piranesiego. Jaka inna technika mogłaby lepiej pasować do precyzji rysunku i przedstawienia architektury niż akwaforta?

Mając obsesję na punkcie malarskiej twórczości weneckiego architekta, swoje poszukiwania rozpocząłem również od akwaforty, dokumentując struktury z przeszłości. Ale w tym nowym kontekście ruiny, które znalazłem, nie były budowlami starożytnymi, ale budynkami o stosunkowo niedawnej historii. O ile w XVIII-wiecznych Włoszech budowle starożytnego Rzymu były przede wszystkim zaniedbane, to w XXI-wiecznej Polsce to budowle z XIX i XX wieku okazały się w stanie zupełnej ruiny. Podczas gdy Piranesi systematycznie gromadził ruiny starożytnego Rzymu, widząc wartości i znaczenie historyczne tam, gdzie wszyscy widzieli tylko gnijące konstrukcje, tworząc moje osobiste archiwum wrocławskiej architektury w ramach mojego dyplomu magisterskiego, obawiałem się również niepewnej przyszłości tych gnijących budowli, które choć w dużej mierze zapomniane, w moich oczach były kluczowymi elementami do zrozumienia historii i pamięci tego miasta. Podążając śladami Piranesiego, ja również zacząłem przedstawiać rozpadające się budynki w obawie, że znikną bez śladu. Rysowanie, wytrawianie, a następnie eksponowanie ich obrazów było sposobem, w jaki chciałem, aby je zobaczono, wypowiadając się poniekąd w ich obronie z nadzieją, że pomoże to uchronić je przed utratą.

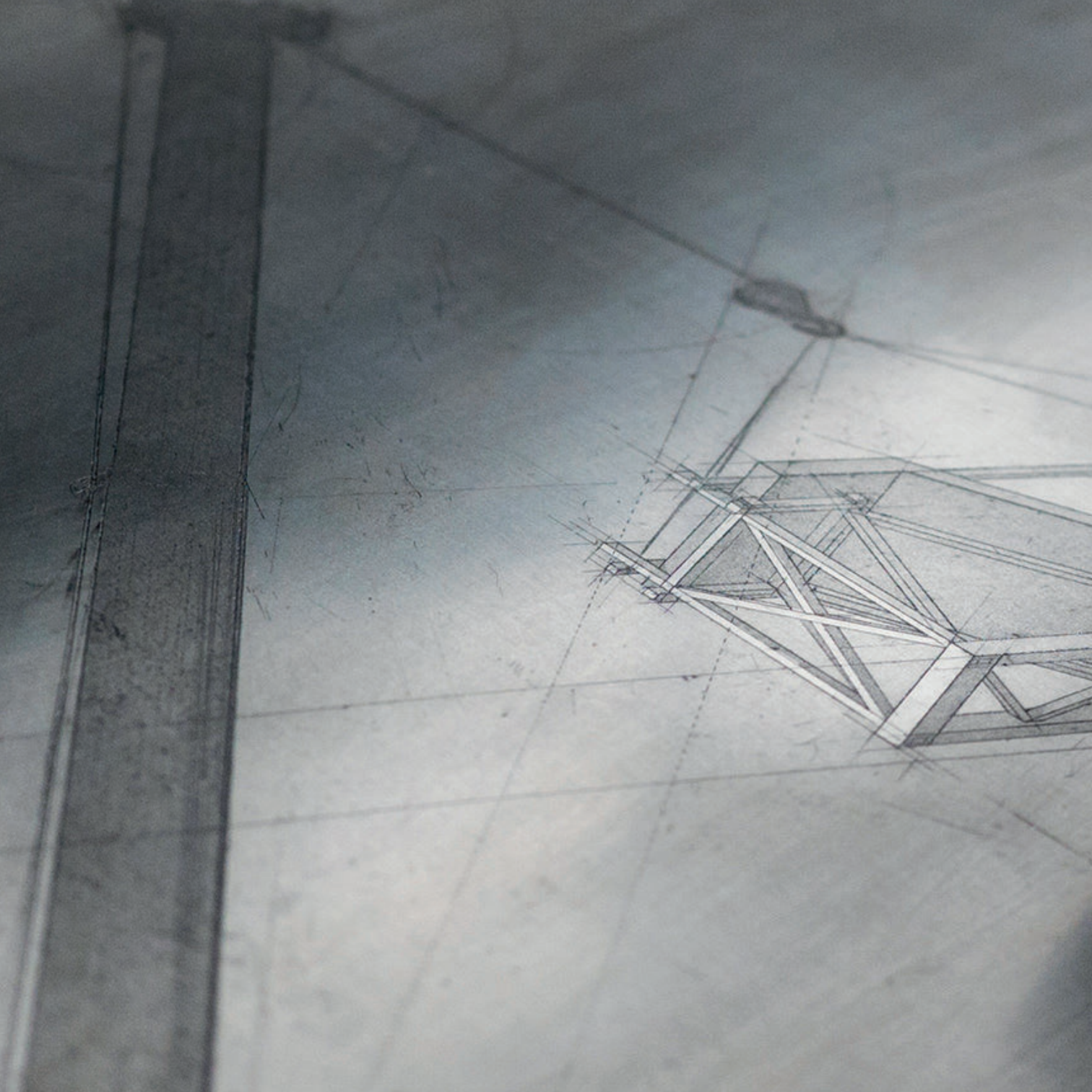


il.4.5

Po tym pierwszym praktycznym eksperymencie, zainspirowany nowym zakresem możliwości reprezentacji znalezionych poprzez akwafortę, zdecydowałem się zagłębić w ten doktorat z głównym zamiarem zbadania medium, wyprowadzenia go poza jego tradycyjne ograniczenia i przybliżenia go do mojej dziedziny wiedzy: do królestwa architektury. Zajmując się nowoczesnymi budynkami, które już zniknęły i zostały odarte z ich materialności, wkraczałem na terytorium, które nie było już obce mojemu doświadczeniu, ale głęboko zakorzenione w moich osobistych wspomnieniach. Z tej perspektywy brak konkretnej materialności, do której można się odnieść, czy też brak fizycznej przestrzeni do doświadczania i odczuwania własnym ciałem jedynie dodatkowo podsycił moją wyobraźnię. Nawet jeśli nie mogłem doświadczyć ich przestrzeni i substancji materialnej, mogłem wykorzystać moje wcześniejsze doświadczenia jako architekt, aby je odtworzyć za pomocą wszystkich narzędzi, jakie miałem do dyspozycji.



Na tym tle niedostatek obrazów i dokumentów odnoszących się do tych budynków nie byłby ograniczeniem, ale katalizatorem mojego arcyzmu. Im mniej materiałów miałem do dyspozycji, tym bardziej interesowałem się ich historiami i tym głębiej się w nie wgryzałem. Wystarczy stara pocztówka, nieostra fotografia lub utracony obraz fragmentu budynku. Mały, prawie niewidoczny szczegół. Samochód zaparkowany przed budynkiem. Osoba przechodząca po drugiej stronie ulicy. W porównaniu z moim ciałem wydedukowałem z tych elementów wszystkie niezbędne elementy, aby zrekonstruować ich architekturę w trójwymiarowych modelach – a to pozwoliło mi poruszać się po ich przestrzeniach i widzieć je także od środka. Ćwiczenie rysowania stało się wtedy mechanizmem włączania tych budynków do moich najgłębszych zakamarków umysłu i rekonstrukcji ich architektury z zewnątrz. Rolą tej pracy jest wydobywanie tych budynków z powrotem na powierzchnię i utrzymanie ich przy życiu na trochę dłużej. Te budynki, wyryte w szorstkości płyty, miały więcej niż drugą szansę, miały swoje życie pozagrobowe.



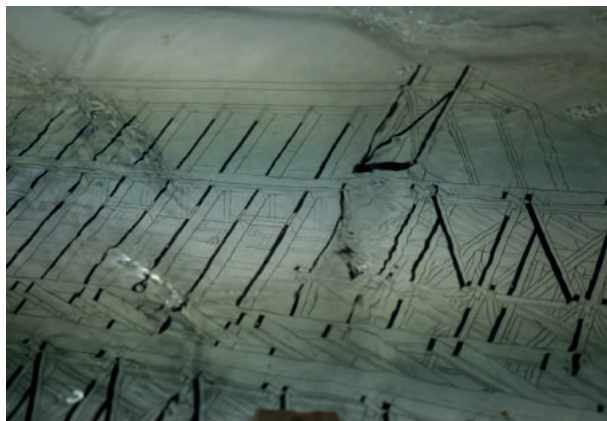
Nazwijmy chropowatością to, co pozostało z przeszłości jako forma, zbudowana przestrzeń, krajobraz, to, co pozostało z procesu tłumienia, akumulacji, superpozycji, poprzez które rzeczy są zastępowane i akumulowane.

Milton Santos, 2006.

MATRYCA: TOPOGRAFIA ODBITKI GRAFICZNEJ

Sam rysunek to praca wynikająca z aktu twórczego odpowiedzialnego za pośredniczenie między światem zewnętrznym a wewnętrznym wszechświatem artysty. Jednak w trawieniu zawsze występuje obiekt przerywający te dwie domeny: *matryca*. Sama jej obecność jako pośrednika między wyobraźnią a rzeczywistością nadaje drukowanemu obrazowi znaczenie. Utrzymuje obraz jako nie tylko narysowany, ale wryty, wygrawerowany i wyrzeźbiony z jego głębią. W swojej najbardziej elementarnej definicji matryca graficzna powstaje w wyniku działania na powierzchnię, która tworzy różne głębokości i chropowatości zdolne do utrzymywania farby, która jest następnie przenoszona przez nacisk na inne medium, takie jak papier lub tkanina.

W grafice rysunek nigdy nie jest tylko dwuwymiarowy. Ponieważ działanie na powierzchni matrycy implikuje pierwsze rozwinięcie rysunku w przestrzeni. Albo na matrycy, albo na podporze. Inaczej mówiąc, pojawienie się matrycy sugeruje, że obraz nie tylko jest na nią przeniesiony, ale i w głąb niej umieszczany. Powierzchnię można nacinać bezpośrednio, tworząc wgłębienia na blasze lub pośrednio, wytrawiając rysunek w powierzchni metalu za pomocą kwasu: wodorotlenku sodu. Przekształcenia



il.6, 7



il.8, 9



powierzchni matrycy przez korozję można porównać do procesów erozyjnych, które niszczą powierzchnię ziemi. Nieprzypadkowo pojęcie chropowatości,¹⁸ zapożyczone od brazylijskiego geografa Miltona Santosa, wydaje się tak trafne w odniesieniu do rowków wyrytych na matrycy przez korozyjne działanie kwasu. Tym bardziej znamienne jest to, że w nowej geografii wytrawionej płyty obrazy, które ujawniają się na terytorium matrycy, zapraszają nas do dokładnej refleksji nad procesami wymazywania i nakładania warstw przedstawionych na nich budynków.

Dla Miltona Santosa szorstkość jest istotną częścią krajobrazu zbudowanego, zwłaszcza ludzkiego, i jako taka nosi szczególne znamiona w specyficznym kontekście danego terytorium. Innymi słowy, krajobrazy są wycinane z przestrzeni przez działanie codziennego życia, przez zaangażowanie ciał w miejsce, w którym przebywają. Podobnie jak ślady pozostawione przez ludzkie życie, szorstkość jest formą, która przetrwa upływ czasu i świad-

czy o wspomnieniach minionych epok. Podobnie działanie kwasu na powierzchnię metalu wyryje zapisy z przeszłości, zawierając je w chropowatości płyty, która staje się wtedy nowym źródłem możliwości. Ten proces naśladuje życie w mieście, gdy populacje ludzi zajmują się swoim życiem; erodują otaczającą ich ziemię, grawerując w ten sposób ich historię w krajobrazie niczym na szorstkiej powierzchni wklęsłodruku.

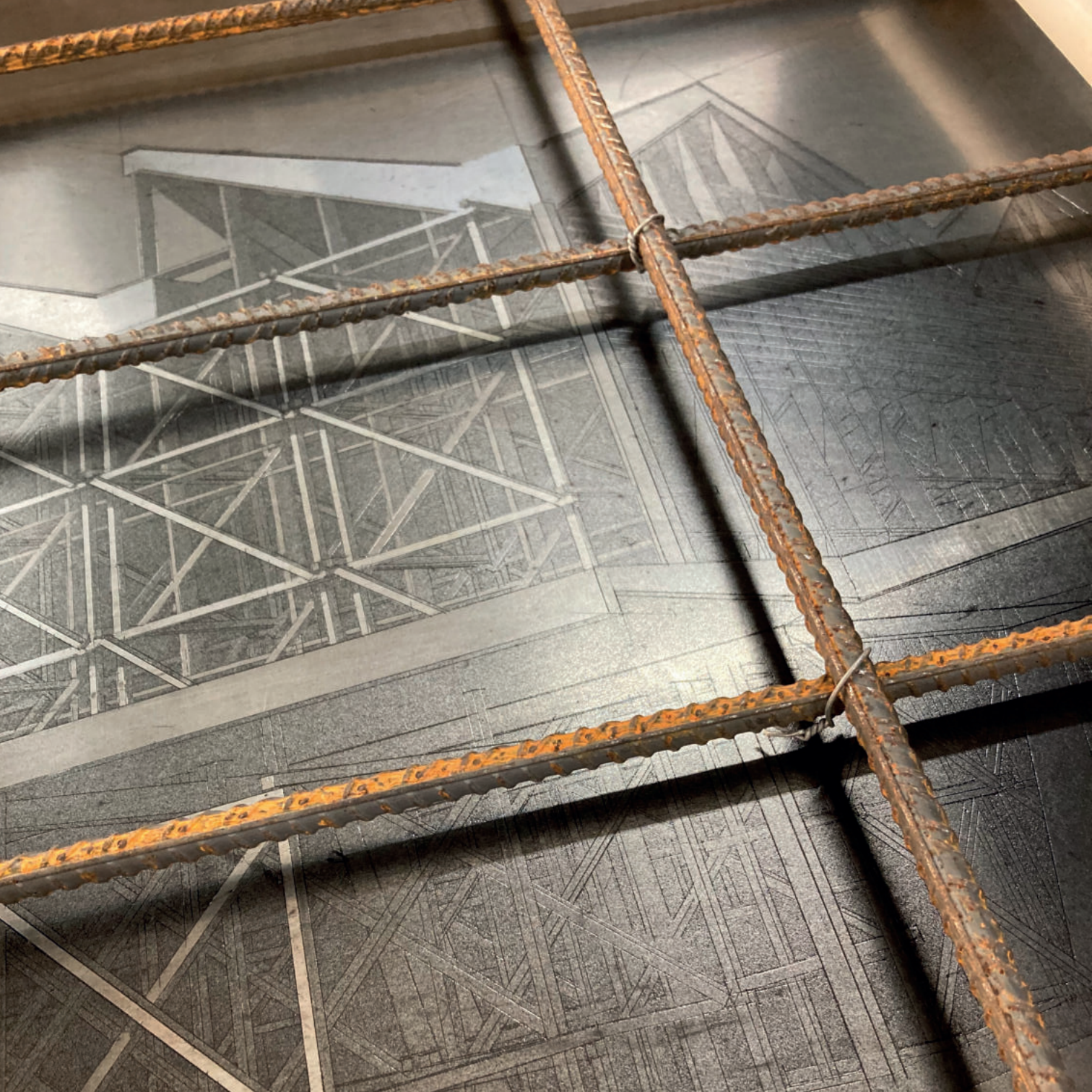
Wśród kilku poetyckich odczytań inspirowanych koncepcją Miltona Santosa, być może najważniejszym jest to, że szorstkość jest nieobecnością, która świadczy o obecności i stworzeniu poprzez odejmowanie. Utrata materii, koro-dując i trawiąc obrazy budynków pozbawionych fizycznej formy, oznacza jednak materializację idei w przestrzeni, która objawia się poprzez wydrukowany obraz. W geografii wykutej w metalowej płycie obrazy te stają się następnie rodzajem relikwiarza, pojemnika na szczątki i pozostałości, które świadczą o dawnym istnieniu tych budowli.

Matryca może być zatem postrzegana jako relikwiarz, a zatem ucieleśnieniem duplikat tego, co zawiera. Tutaj pojęcie szorstkości przyczynia się do rzucenia światła na moje podejście do techniki w rozwoju tej praktycznej pracy. Odkrywając matrycę jako konstrukt topograficzny i przestrzenny, zacząłem zastanawiać się nad sposobami podkreślenia i rozwinięcia w przestrzeni tej mikrogeografii wyrytej na powierzchni płyty. Mając to na uwadze, zwróciłem się do architektury, aby znaleźć rozwiązanie zdolne do ujawnienia pełnego potencjału matrycy jako *formy*.¹⁹ Bo wszelkie szalunki w architekturze i budownictwie to rodzaj odlewu, a co za tym idzie matrycy do odwzorowywania form i obiektów tektonicznych. Matryca przyjęta jako forma pozwoliłaby mi odlać geografie wyrytą na płycie na drukowany przedmiot, który z natury jest trójwymiarowy.

Przekształcenie obrazu w rzeźbę, jako ćwiczenie rozwijające się poprzez kształtowanie, a nie poprzez druk, stanowi kolejny, jeszcze ważniejszy krok w kierunku utrwalenia i ustanowienia nowej praktyki artystycznej usytuowanej na styku dyscyplin graficznych i architektonicznych. Co więcej, ta metoda formowania potwierdza pogłębienie tematu odniesienia tej pracy, jakim jest architektura, jej materialność i dwoistość jej obecności-nieobecności w przestrzeni. Przekształcenie rytej matrycy w odlew odsłania wreszcie projekcję rysunku w trójwymiarową przestrzeń. Chropowatość obrazu wyrytego na płycie przechodzi od powielania i drukowania do budowania, ucieleśniania i przywracania do życia.

18 Milton Santos, *A Natureza do Espaço: Técnica e Tempo, Razão e Emoção* (São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2006), 92.

19 [forma], pojemnik, do którego wlewa się płyn lub miękką substancję, która następnie staje się stała w tym samym kształcie co pojemnik, na przykład po schłodzeniu lub ugotowaniu.



OBRAZ ZBUDOWANY

Co do licha mnie porusza? Jak mogę to wykorzystać we własnej pracy? Jak mógłbym zaprojektować coś takiego jak pokój na tym zdjęciu – jedno z moich ulubionych przedstawień, budynek, którego nigdy nie widziałem, a właściwie myślę, że on już nawet nie istnieje – budynek, na który po prostu uwielbiam patrzeć.

Peter Zumthor, 2006.

Dlaczego pociągają mnie rzeczy, które mnie pociągają? Dlaczego lubię takie budynki? Co takiego w tym lubię? Wydaje się, że niektóre struktury mogą z nami rozmawiać. Dla mnie to tak, jakby miały one swoją własną aurę. To, co szwajcarski architekt Peter Zumthor²⁰ nazywa *atmosferą*. Coś, co obejmuje wszystko, co nas porusza, gdy napotykamy budynek lub doświadczamy konkretnej przestrzeni. To właśnie poszukiwanie tej niematerialnej jakości przenosi nas w doświadczenie architektury, która napędza praktykę architektoniczną Petera Zumthora. Podobnie jest to poszukiwanie zrozumienia, dlaczego te konkretne budynki, które zniknęły w ostatnich latach, poruszają mnie tak bardzo, że czuję, że muszę coś z nimi zrobić. Albo że myślę, że muszę coś dla nich zrobić.

Dla mnie te budynki zawierają w sobie jakość architektoniczną, którą Peter Zumthor nazywa atmosferą. Ona po prostu tam jest. A raczej po prostu tam była. W momencie, gdy natrafiam na obraz budynku, który mnie wciąga, ale budowli tej już nie ma, porusza mnie to jeszcze bardziej. Na początku jest to coś trudnego do wytłumaczenia, uczucie

20 Syn stolarza, Peter Zumthor, zanim został architektem, pracował jako praktykant stolarski. Rozpoczynając swoją karierę jako konserwator zabytków, pracując nad projektami renowacji zabytków po raz pierwszy zrozumiał właściwości różnych materiałów budowlanych.



il.10, 11



il.12

nieufności i niedowierzania, które stopniowo ustępuje miejsca zwątpieniu, a wreszcie głodowi zrozumienia. Coś, co mnie odpala i sprawia, że chcę odkrywać i rekonstruować ich historie. Próbuje zaakceptować fakt, że nigdy nie mogłem i nigdy nie będę w stanie doświadczyć tych struktur, które skłaniają mnie do robienia tego, co robię, szukając odpowiedzi, wskazówek, by zrozumieć przyczynę ich upadku. Zaczynając od zagłębienia się w ich historię, zbierając strzępy dowodów ich przeszłego istnienia, a następnie odtwarzając narracje o ich zniknięciu. Po pierwsze, robię to dla siebie, ponieważ zaakceptowanie czegoś bez zrozumienia jest skomplikowane, tak, jak nie da się doświadczyć aury budynku bez fizycznego skonfrontowania jej z naszym ciałem. Próbując odzyskać coś z tej utraconej atmosfery, wracam do ćwiczenia rysowania; rekonstruuje ich przestrzenie w wirtualnych modelach, graweruję ich obrazy na metalowych płytach i buduję szalunki, aby przywrócić je do życia. Starając się uratować coś z ich atmosfery, a tym samym ponownie zaangażować się w materialność architektury i materiały, które są w niej zastosowane, wkroczyłem na ścieżkę, która mnie przywiodła tu, gdzie się znalazłem.

Od czasu moich pierwszych eksperymentów z grafiką istniało we mnie ukryte pragnienie ponownego zaangażowania się w materialność rzeczy, z materiałami konstrukcyjnymi i ćwiczeniem budowania obiektów i struktur przestrzennych. W szczególności badania nad materiałami odgrywają kluczową rolę w moim projekcie doktorskim i moim osobistym dążeniu do potwierdzenia mojej pracy jako architekta. Rzeczywiście, moje pierwsze doświadczenie z grafiką wywodziło się z chęci ponownego zaangażowania się w materialność rzeczy. Gdy odkryłem ten nowy język, poczułem potrzebę włączenia konstrukcyjnych materiałów do praktyki, do chwili, gdy nie odzyskałem kontroli nad ćwiczeniem budowania poprzez grafikę. Materiały i systemy budowlane zostały następnie zaadaptowane z architektury do konstruowania obrazów, nadając im masę, wagę i siłę grawitacji.

W tych ramach technologia dużych prefabrykatów betonowych była istotnym źródłem inspiracji do opracowania rozwiązania technologicznego zastosowanego w tej pracy. Betonowe panele to wszechobecny i symboliczny element, który ucieleśnia główne założenia współczesnego ruchu, takie jak funkcjonalność, lekkość, szybkość budowy i niski

koszt. Ważnym symbolem architektury tego okresu były duże prefabrykaty, które powszechnie stosowano w surowym betonie. Ponadto rozwiązanie w formie panelu ściennego wiązało się z prefabrykacją, industrializacją i typizacją. Jako gotowe rozwiązanie ściany wielkopłytowe zawierały różne systemy funkcjonalne i instalacje oraz haki do transportu i montażu za pomocą dźwigów. Podobne rozwiązanie zastosowano również w pracach jako alternatywę dla ekspozycji prac. Dzięki temu można je aranżować i przearanżować w przestrzeni na różne sposoby, konfigurując środowiska, obudowy, odstępy, przejścia i ścieżki.

W miarę jak stopniowo przekształcałem tradycyjne konstrukcyjne elementy architektury w niezwykle podpory do wydruku, tym bardziej odnajdywałem sens i zastanawiałem się nad tym, co robię. Im dalej eksperymentowałem z materiałami, tym więcej informacji musiałem opracować, aby zakończenie każdego eksperymentu oznaczało początek nowej przygody w ciągłym cyklu udoskonalania i rozwoju. Gdy zyskałem większą kontrolę nad procesem, odkryłem, że materiału nie da się kontrolować. Bo kiedy się nad tym zastanowić - nie w tym celu zostały one stworzone.

Nie kupiłem ich w sklepach z artykułami artystycznymi. Dostałem je od dostawców budowlanych. Nie używam tynku dekoracyjnego z Paryża, ale uniwersalnego tynku cementowego stosowanego na budowie. Do tego dodaję jeszcze więcej cementu, piasku i kamieni, aby zbudować prawdziwą betonową płytę. Wzmocnienie stalowe i materiały znalezione po drodze, takie jak cegły, szkło i drewno. Biorąc to wszystko pod uwagę, surowce są prawdziwą treścią tych obrazów; co wypełnia je znaczeniem, ale i niesie ze sobą znaczenie.

Dla mnie to właśnie w prymitywnej materialności tych drukowanych przedmiotów historii tych budynków znajdują oddźwięki w teraźniejszości. Ponieważ materiały kładą nacisk na to, aby nie cofać się w głąb, nie chcą być zawarte jedynie w ich konstrukcji. Jeśli tynk stara się wchłonąć atrament, cement ma tendencję do wyrwania go z chropowatości płyty. Beton uszkadza matrycę, pozostawia ślady i modyfikuje wytrawiony obraz. Wygląda na to, że materiały budowlane upierają się, że nie przyjmą nowego celu, który został im narzucony. To tak, jakby te materiały zawsze krzyczały, że to nie jest ich miejsce. Ale nalegam na nie, by zmieniły swoje zdanie. Ponieważ są tam uwięzione, w tych obrazach, ponieważ nie są już tam, gdzie powinny być. Dzieje się tak dlatego, że te przedstawione budowle zostały pozbawione swojej pierwotnej materialności. Nalegam więc. Materialność to miejsce, z którego pochodzą najważniejsze rzeczy i dokąd kiedyś powrócą.

Budynki mogą służyć do oznaczania wydarzeń w historii, ale najczęściej historia jest naznaczona narracjami o ich zniknięciu. Nie wiesz, co masz, dopóki tego nie zniknie.



ROZDZIAŁ III

NARRACJE O ZNIKNIĘCIU

Pamięć to życie, zawsze ucieleśnione w żywych społeczeństwach i jako takie w ciągłej ewolucji, podlegające dialektyce pamiętania i zapominania, nieświadome zniekształceń, którym podlega, podatne na różne sposoby na zawłaszczanie i manipulacje oraz zdolne do pozostawania w uśpieniu na długie okresy tylko po to, by nagle się przebudzić. Historia natomiast jest rekonstrukcją, zawsze problematyczną i niekompletną, historią tego, czego już nie ma.

Pierre Nora, 1996.

W architekturze prawie nic nie mówi się o tym, co mogło być lub co nigdy nie powstało. Co nie powierza już całego ciężaru swojego istnienia kruchości pamięci. Bo pamięć materializuje się tylko w chwili przeżytego doświadczenia i jest odzyskiwana w przemijaniu pamięci. Mimo to pamięć jest absolutna. Z prostego faktu, że tak jest, ponieważ „pamięć jest zakorzeniona w betonie,” Pierre Nora sytuuje konstrukcję przeszłości między pamięcią a historią.²¹

Potrzeba czasu, by chwila przeżywanego doświadczenia terażniejszości przekroczyła przeszłość i utrwaliła się w historii. Aby natychmiastowe wydarzenia zadomowiły się w głębinach historii, wymagane jest działanie czynnika zewnętrznego. To znaczy, że historia jest zawsze konstruowana. Jako budowla z cegieł zrobionych ze wspomnień, raz zmanipulowanych i poprzekładanych, a cegły te nie są już tym, czym były, ale tym, czym mają być. Dlatego materialna substancja historii budowana jest poprzez wrażliwą materię pamięci. Innymi słowy, tworzenie historii odbywa się poprzez długi proces sedymentacji, proces, który przypomina warstwy kurzu, które powoli gromadzą

²¹ Pierre Nora, „General Introduction: Between Memory and History,” in *Realms of Memory* (New York: Columbia University Press, 1996), 3.

się na powierzchni starego mebla w pustym domu. A im głębiej zakopane jest wydarzenie w substancji czasu, tym bardziej zakorzenione jest one w otchłani historii.

Jako konstrukt społeczny historia jest selektywna. Przypomina ona odkrycie archeologiczne, w którym warstwy powierzchniowe są usuwane jedna po drugiej, gdy świadomie wybiera się te, które należy zachować, a które usunąć. Biorąc to pod uwagę, Pierre Nora sugeruje, że istnieje ciągle napięcie między tymi dwiema domenami w odkrywaniu historii: „Pamięć jest zawsze podejrzana w oczach historii, której prawdziwą misją jest jej zburzenie, jej stłumienie.”²² Ponieważ historia musi zostać odkryta, pamięć natomiast jest stale na powierzchni, delikatnie spoczywa na cienkiej warstwie zwanej teraźniejszością. Dlatego żyje w stanie ciągłej nietrwałości, zagrożonej zdmuchnięciem. To znaczy, że pamięć jako fenomen teraźniejszości może być zachowana nawet przez krótki czas, ale nigdy nie może zatonać. Pamięć emanuje z fizycznego doświadczenia, jak zapach świeżej farby z niedawno pomalowanej fasady. I chociaż nigdy nie można odzyskać tego pierwotnego doświadczenia, gdy farba wyschnie, a zapach raz na zawsze rozproszy się w powietrzu, kiedy patrzymy na tę ścianę, dotykamy jej rękami, to tak, jakbyśmy mogli poczuć ją głęboko w sobie.

To w przestrzeni i poprzez nią materializuje się pamięć. „Teraz przestrzeń jest rzeczywistością, która trwa: ponieważ nasze wrażenia przepływają jedno po drugim i nie pozostawiają nic po sobie w pamięci, możemy zrozumieć to, w jaki sposób odzyskujemy przeszłość - tylko poprzez zrozumienie, w jaki sposób jest ona utrwalana przez nasze

fizyczne otoczenie,”²³ pisze Maurice Halbwachs, próbując ogarnąć przestrzeń dotyczącą pamięci. Dla autora żadna pamięć nie jest możliwa poza ramami zbudowanymi w celu przystosowania życia społecznego, poza miejscami, które odwiedzamy, aby określić i odzyskać nasze wspomnienia z minionych czasów.²⁴ Na przykład wyburzenie domu wpływa na przyzwyczajenia ludzi, którzy kiedyś w nim mieszkali, tak, jak zniszczenie zbiorowych przestrzeni na zawsze psuje trwałość związanych z nimi zbiorowych wspomnień. Ta żywotna, ale niezwykle krucha więź między przestrzenią a pamięcią sprawia, że wymazanie struktur materialnych jako miejsca codziennego życia determinuje zarówno zatarcie pamięci zbiorowej, jak i selektywną konkretyzację historii. Ale jedynym sposobem zachowania pamięci nie jest fizyczna obecność obiektów, z którymi jest związana. Ponieważ pamięć jest żywa, pozostaje wyryta przede wszystkim w obrazach, które emanują z tego fizycznego spotkania bytu z miejscem. To właśnie te obrazy pozwalają nam odzyskać przeszłość w teraźniejszości.²⁵ Znaczenie obrazu w zachowaniu pamięci polega na jego zdolności do odtwarzania doświadczenia przestrzeni za pomocą naszych zmysłów.

W tym celu, przekopując się przez szczątki przeszłości, nurkując między warstwami pamięci i historii, zastanawiając się nad tym, czego już nie ma, analizując przyczyny i konsekwencje zniknięcia, staram się budować swoją historyczną narrację, by zbliżyć się do niej, do wspomnienia, któremu odmówiono jego przeszłości. To ćwiczenie

²³ Maurice Halbwachs, “The Insertion of the Collective Memory into Space,” in *The Collective Memory* (New York: Harper Colophon Books, 1950), 139-140.

²⁴ Maurice Halbwachs, “Language and Memory,” in *On Collective Memory* (Chicago and London: The University of Chicago Press, 1992), 43.

²⁵ Maurice Halbwachs (1950), 156.

to przede wszystkim dążenie do zrozumienia procesów historycznych, które doprowadziły do upadku znacznej części nowoczesnego dziedzictwa zbudowanego w czasach PRL-u, zjawiska, które z początku wydawało mi się całkowicie nierozsądne i bezsensowne. Dlaczego budynki o oczywistych walorach technicznych, technologicznych i formalnych znikają jeden po drugim, bez mrugnienia okiem, nie pozostawiając po sobie śladów?

Gmachy i budowane przestrzenie są jak kotwice pamięci, obiekty fizyczne, które nadają im wagę i treść - narzędzia, dzięki którym mogą nawigować od teraźniejszości do przeszłości. Systematyczne niszczenie architektury w tym sensie jest sposobem na zerwanie żywej więzi, która łączy pamięć z przeszłością i w ten sposób zapobiega umieszczeniu teraźniejszych zjawisk w historii.

Niemniej jednak te dwa warunki, teraźniejszość i historia, nigdy nie były bliższe niż są one bliskie sobie dzisiaj. Jesteśmy świadkami bezprecedensowej kompresji minionego czasu, która wynika z oczywistej obsesji na punkcie przyszłości – chęci przesunięcia taśmy do przodu, pominięcia fragmentu filmu, jakbyśmy wszyscy spieszyli się, aby nadrobić stracony czas. A im bardziej rozciągamy teraźniejszość do przodu, tym bardziej zwarta staje się niedawna i wciąż plastyczna przeszłość. Zawężona w czasie część tej przeszłości zostaje wyciśnięta, rozplywa się w innym czasie, który nigdzie nie znajduje miejsca i dlatego znika bez śladu.

To właśnie ten proces zacierania pamięci niepokoi mnie i wywołuje poczucie, że w opowieściach o nieistniejących już budynkach jest coś więcej do odkrycia. Tak więc rekonstruuąc ich historie, staram się zrozumieć, czym były te obiekty i co miały na myśli, jakie są przyczyny i konsekwencje ich obecnej nieobecności w mieście oraz jak mogę włączyć te informacje w rozwój powstającej pracy praktycznej. Z tej perspektywy następujące fragmenty tekstu są rodzajem zapisu tych badań, w którym dokumentuję odnalezienie po drodze wspomnienia i refleksje, które płyną z mojego procesu odkrywania i rozumienia. Opowiadając na nowo te narracje na swój własny sposób, staram się ponownie złożyć część tej przeszłości i tym samym wypełnić luki pozostawione przez usunięcie tych struktur.

²² Pierre Nora, 3.



1969 –
– 1998

MIĘDZYNARODOWY DWORZEC LOTNICZY WARSZAWA-OKĘCIE

No nareszcie! Po długich latach oczekiwania Warszawa doczekała się portu lotniczego, którego pasażerowie nie pomylą już z przystankiem ciuchci w Garwolinie. Otwarty w początkach maja nowoczesny dworzec lotniczy, zaprojektowany przez małżeństwo Dobrowolskich, dysponuje wszystkimi urządzeniami, jakie musi posiadać szanujące się miasto europejskie. Z tarasu widokowego można pomachać chusteczką startującym i lądującym ilom, boeingom, caravelle'om. Nowe Okęcie obliczone jest na przyjęcie miliona pasażerów rocznie.

Tyimi słowami narrator, lektor Włodzimierz Kmicik, przedstawia szerokiej publiczności otwarcie nowego Terminalu Portu Lotniczego Warszawa-Okęcie w promocyjnym [video](#) nagrany 27 kwietnia 1969 r. „Dworzec zastąpił tymczasowy baraczek przypominający bardziej wiejską stację kolejową niż port lotniczy,” napisano na stronie internetowej *e-kartka z Warszawy: Wiadomości Trochę Wczorajsze*.²⁶

Podróżowanie w tamtych czasach nie było łatwym zadaniem, zwłaszcza podróżowanie samolotem. Były one luksusowymi maszynami, na które niewiele osób mogło sobie pozwolić. Dla ogromnej większości ludzi latanie było abstrakcyjną ideą, czymś poza zasięgiem i tak pozostało przez wiele lat. Jednak latanie to coś, co pozwala nam marzyć; jest synonimem wolności. W kontekście pierwszych lat PRL-u chyba nie było nic bardziej atrakcyjnego dla zwykłego obywatela niż marzenie o wolności. A architektura ma potencjał, by otworzyć drzwi wyobraźni.

Architektki Krystyna Król-Dobrowolska i Jan Dobrowolski, kładąc podwaliny pod swoją propozycję nowego terminalu

²⁶ „Nowe Okęcie - e-Kartka z Warszawy,” ekartkazwarszawy.pl, 29 czerwca 2021. <http://ekartkazwarszawy.pl/kartka/nowe-okecie/>.

Międzynarodowego Portu Lotniczego Warszawa-Okęcie w 1960 roku, doskonale zdawali sobie sprawę z symbolicznego znaczenia takiego obiektu. I to mogło mieć decydujący wpływ na ostateczną decyzję jury w sprawie zwycięskiego projektu. Podczas gdy większość propozycji opierała się na aerodynamicznych formach z wykorzystaniem żelbetonowych skorup, duet architektów wybrał mniej ambitną, ale nie mniej zaskakującą formę.

Jak stwierdził Maciej Czarnecki²⁷ w artykule dla *Architektura Murator*,²⁸ spójność większości zgłoszonych w konkursie propozycji była bardzo zgodna z tym, co działo się w tamtym momencie w międzynarodowym scenariuszu architektonicznym. Budowa TWA Flight Center w Nowym Jorku, zaprojektowana przez Eero Saarinen kilka lat wcześniej, była już w trakcie realizacji, odzwierciedlając znaczący wpływ fińsko-amerykańskiego architekta na rodzącą się scenę nowoczesnej polskiej architektury na początku drugiej połowy XX wieku.

Podczas gdy Saarinen stara się uchwycić wrażenie przebywania w samolocie na zbudowanej formie swojego terminalu, tworząc w ten sposób „pomnik linii lotniczej i samego lotnictwa,”²⁹ Krystyna i Jan wydawali się bardziej zainteresowani kształtowaniem budynku, który mógłby zapewnić doświadczenie, które byłoby bliższe ich rzeczywistości. Pomnik, który może zaprosić ludzi do marzeń.

27 Maciej Czarnecki jest architektem, adiunktem na Wydziale Architektury Politechniki Warszawskiej, prowadzi badania nad polską architekturą powojenną w Pracowni Architektury i Sztuki Współczesnej.

28 Maciej Czarnecki, „Dworzec Lotniczy Okęcie Projektu Dobrowolskich,” in *Architektura Murator*, no. 9 (kwiecień 2012), 28.

29 Luke Fiederer, „AD Classics: TWA Flight Center / Eero Saarinen | ArchDaily,” AD Classics: TWA Flight Center / Eero Saarinen, www.archdaily.com, dostęp: 21 października, 2018. <https://www.archdaily.com/788012/ad-classics-twa-flight-center-eero-saarinen/>.

Nowy Terminal Międzynarodowego Portu Lotniczego w stolicy miał nie tylko spełniać w bardzo efektywny sposób wszystkie wymagania techniczne i programowe określone w jego regulaminie, ale także przewidywał budynek naładowany symbolicznym znaczeniem, gotowy przejąć wiodącą rolę jako jeden z głównych atrakcji miasta i destynacji turystycznych. Ten budynek stałby się miejscem, które ludzie z całego kraju pragnęliby zobaczyć na własne oczy, chcieliby obserwować te gigantyczne żelazne ptaki przeciwstawiające się sile grawitacji i niosące ze sobą swoje najbardziej intymne marzenia.

Architekci stworzyli konceptualizację konstrukcji, którą można zobaczyć i podziwiać zarówno z zewnątrz, jak i od wewnątrz. Tło do codziennego życia lub do wolnego weekendu. Oprawa do codziennych historii ludzi, którzy nigdy nie zdążyliby zdążyć na samolot. Terminal nie służył wyłącznie ułatwieniu pasażerom wsiadania na pokład lub wygodnemu przyjmowaniu przylatujących podróżnych. Mimo bardzo funkcjonalnego charakteru Warszawa-Okęcie była budynkiem przeznaczonym dla ludzi i, co ważniejsze, projektem, który starał się również uwzględniać wszystkich tych, którzy nigdy by z niego nie skorzystali.

Zlokalizowany nie dalej niż trzydzieści minut od centrum miasta i łatwo dostępny pociągiem i autobusem nowy terminal pasażerski miał być bardziej miejscem spotkań towarzyskich niż punktem odlotów. W tym celu, po przeciwnej stronie strefy załadunku i rozładunku, budynek posiadał panoramiczny chodnik o długości 230 metrów, który wiał się między pasem startowym a nowoczesną szklaną fasadą. Wyglądało to tak, jakby najlepsza część tego doświadczenia budowlanego była ograniczona do tych, którzy nigdy tak naprawdę nie mogli cieszyć się dreszczykiem emocji



il.14, 15

związanych z wejściem na pokład samolotu. Przejście po tej kładce było dla tych ludzi wyjątkowym widowiskiem – doświadczeniem, które najprawdopodobniej zostanie na zawsze wyryte w ich pamięci.

W swej istocie był to terminal lotniska zaprojektowany tak, aby można go było doświadczyć bez pośpiechu podróżnika – prosta konstrukcja złożona z subtelnie różniących się fasad. Budynek, po którym można wędrować, przyglądać mu się swobodnie, raz za razem. Komentując ówczesną rolę budynku, Maciej Czarnecki napisał, że „W latach, kiedy podróże lotnicze nie były tak powszechne jak powstawał, stanowił on niemałą atrakcję.”³⁰ Pod pewnymi względami ten terminal był przeciwieństwem tego, czego oczekuje się od lotniska w dzisiejszych czasach. Miejsce często oddalone od centrum miasta, oderwane od otoczenia, nie-miejsce, do którego zwykle przyjeżdżamy w pośpiechu i mając tylko jedno na uwadze, aby jak najszybciej wyjechać. Inny był terminal Warszawa-Okęcie zaprojektowany przez Jana i Krystynę, lotnisko zaprojektowane do przebywania tam

30 Maciej Czarnecki, 29.



na co dzień, do bycia odwiedzanym i zamieszkanym przez ludzi, którzy nie mieli tam nic do roboty.

Wewnątrz absolutna nowoczesność budynku sugerowała przestrzenne doznanie, które miało być przytłaczające. Na uwagę zasługuje pomysł architektów, aby zaprojektować terminal jako pawilon zbudowany na planie otwartym. W tej jednej zintegrowanej przestrzeni wewnętrznej strefy były oddzielone wyimaginowaną linią nakreśloną przez masywne, rzeźbiarskie kolumny, na których z uderzającą lekkością spoczywała złożona konstrukcja dachu. Niczym niesamowita konstrukcja origami z betonu i szkła, dach terminalu został zaprojektowany tak, aby blokować bezpośrednie światło słoneczne, ale pozwalać na obfite oświetlenie nawet najbardziej ukrytych zakamarków. Dodatkowo kolejne puste przestrzenie dachu pozwoliły na naturalny przepływ światła do wnętrza. Jego liczne otwarcia spełniły jeszcze jeden cel: sprawić, by ludzie śnili na jawie. Kierując niezliczone perspektywy ku niebu, jakby nieustannie zwracając wzrok zwiedzającego w górę, ku nieskończonemu ogromowi błękitnego nieba, dach był zaproszeniem do zastanowienia się, wyobrażenia sobie,



il.16

Taka strategia pozwoliła na szybkie przearanżowanie przestrzeni wewnętrznej zgodnie z różnymi potrzebami. Ultranowoczesny terminal, całkowicie darmowy, dostępny i przystosowany, bezpretensjonalna konstrukcja, która nie narzucała niczego tak ostatecznego, świadoma przemijania wymagań, którym terminal został poddany. Przyzwoita, uczciwa i niezawodna konstrukcja, przygotowana na przyjęcie zmian, przez które nieuchronnie musiała przejść, budowla - w moim rozumieniu - przyszłościowa.

Być może jednak to zbyt pewność siebie, którą emanowała, rodzaj naiwnego optymizmu co do przyszłości, doprowadziła do jej upadku. Patrząc wstecz, międzynarodowy terminal lotniska zaprojektowany przez Krystynę i Jana był być może zbyt nowoczesny jak na swoje czasy, zbyt przejrzysty i zbyt ogarniający. Fakt, że dziś nadal wygląda wyjątkowo stylowo, mimo że przestał istnieć trzydzieści lat temu, każe mi się zastanawiać, jak bardzo wyprzedził swoje czasy w tamtym momencie. Jednak po początkowej fascynacji pierwszych lat budynek ten stał się złożonym problemem. To było jak posiadanie w rękach fantastycznej maszyny z przyszłości, ale bez dołączonej instrukcji obsługi.

Po zaobserwowaniu znacznego rocznego wzrostu liczby pasażerów od 1983 r. władze zdecydowały się rozpocząć projekt rozbudowy lotniska trzy lata później. Prace przygotowawcze na miejscu rozpoczęły się w 1987 roku, a budowę ostatecznie rozpoczęto w 1990 roku. Jednak wbrew pierwotnemu projektowi Krystyny i Jana, który przewidywał plan ciągłej, liniowej rozbudowy terminalu lotniska, władze zdecydowały się na budowę nowego obiektu, całkowicie niepowiązanego i niezależnego od swojego poprzednika. Brakuje mi danych, aby śmiało podać

powód tej decyzji. Mimo to, biorąc pod uwagę historyczny moment, w którym wmurowano kamień węgielny pod nowy terminal, mam wiele powodów, by sądzić, że istniało przede wszystkim ślepe pragnienie zmiany — po którym nastąpiło absolutne zaprzeczenie niedawnej przeszłości i architekturze budowanej w czasach PRL-u.

W oczach architektów terminal miał być rozbudowywany w sposób ciągły i liniowy poprzez dodawanie nowych modułów do istniejącej konstrukcji, tym samym uwzględniając przede wszystkim oczekiwany wzrost przepływów pasażerskich bez przerywania pracy modułów funkcjonalnych. Z drugiej strony nowy terminal dał ostateczną odpowiedź, rozwiązując wszystkie problemy od razu i na dobre. Byłby na tyle duży, by nie wymagał dalszej rozbudowy, na tyle, by trwać wiecznie, a co najważniejsze, jego architektura nie byłaby ponadczasowa. Nowy międzynarodowy terminal lotniczy oznaczałby początek nowej ery.

I rzeczywiście tak się stało. Ale w bardzo negatywny sposób. Stał się on w rzeczywistości symbolem krótkiej i ulotnej epoki. Niedawno ukończony terminal szybko stał się przestarzały i dysfunkcyjny. Dziesięć lat po ukończeniu okazał się całkowicie nieprzygotowany na przyjęcie coraz większej liczby podróżników i, co gorsza, całkowicie zdevaluowany pod względem walorów estetycznych, o czym zaświadcza Czarnecki w swoim artykule z 2012 roku.³¹ Dodaje, że niecałe dwadzieścia lat po tym, jak pierwotny terminal został obrócony w pył, zastąpienie go nowym na początku lat 90. wydaje się dziś ogromną straconą szansą. Jak Anna Cymer, historyczka sztuki i dziennikarka, stwierdza w swojej książce *Architektura w Polsce 1945-1989*,

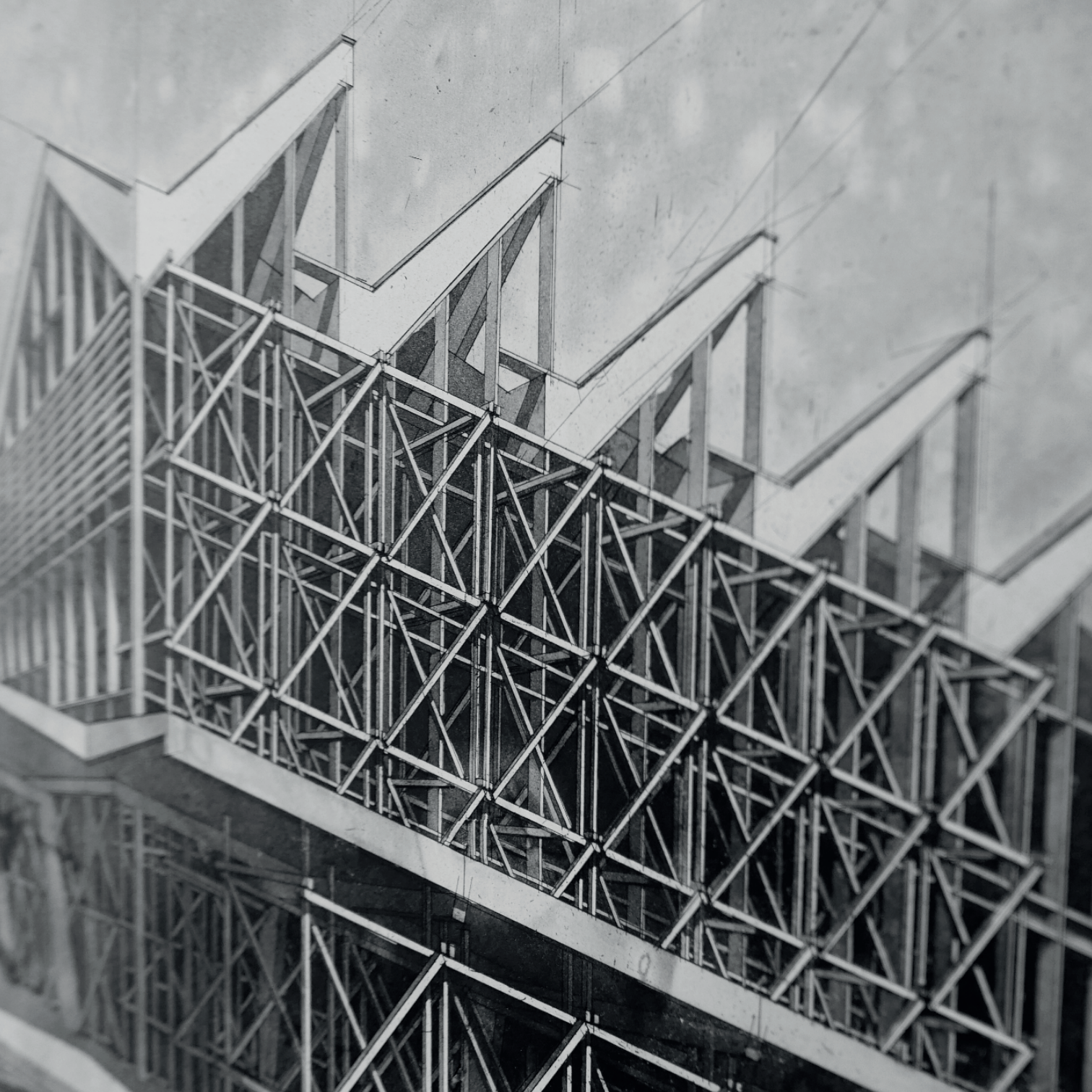
31 Maciej Czarnecki, 29.

upadek Międzynarodowego Terminalu Portu Lotniczego Warszawa-Okęcie, niestety, nastąpił po prostu dlatego, że „zarządcy portu stanowią nie docenili jakości tej architektury.”³² To, jak tak prosty powód może wystarczyć, by zburzyć tak fascynującą konstrukcję, wiele mówi o kontekście, w jakim podjęto tę ostateczną decyzję. A raczej wyjaśnia, dlaczego nikt się temu nie sprzeciwił.

Mówiąc nieco poetycko, oryginalny terminal Warszawa-Okęcie zaprojektowany przez Dobrowolskich odleciał wraz z ostatnimi pasażerami. Jego historia prawdopodobnie się skończyła, ponieważ budynek został pomyślany bardziej jako punkt wyjścia niż ostateczny cel samej architektury. Dzięki swojej modułowej, rozszerzalnej i replikowanej konstrukcji terminal był swego rodzaju *bramą do przyszłości*, budynkiem oddalonym o wiele mil od utrwalenia w czasie i przestrzeni. Jego architektura się nie zestarzała i, jak komentuje sam Czarnecki „można sobie wyobrazić, że także dziś cieszyłby się zainteresowaniem.”³³ A rozmyślając nad tym, uważam, że aby architektura pozostała aktualna, musi być w stanie samodzielnie oderwać się od budynku, zadomowić się w życiu ludzi i poprzez nie. W tym sensie stary terminal był miejscem, w którym architektura mogła przychodzić i odchodzić wraz z jej gośćmi i pasażerami. Dzięki temu zaangażowaniu życie ludzkie osiedlało się w nimi odnawiało każdego dnia, pozostając na zawsze obecne, choćby tylko w pamięci tych, którzy go doświadczyli. A doświadczenie architektury, niczym przestrzeni do życia, wyznacza każdy moment naszego istnienia. W ten sam sposób, gdy znika, odchodzi z nim także trochę z nas.

32 Anna Cymer, „Powrót do Nowoczesności,” in *Architektura w Polsce 1945-1989* (Warsaw: Fundacja Instytut Architektury, 2019), 259.

33 Maciej Czarnecki, 29.



Kiedy we wrześniu 2017 wylądowałem po raz pierwszy na Lotnisku Chopina w Warszawie, nie miałem pojęcia, że budynek zaprojektowany przez Krystynę i Jana Dobrowolskich kiedyś istniał. Nie wiedziałem, że pierwsze miejsce, w którym postawiłem stopę po przybyciu do Polski, powstało na gruzach dawnego Terminalu Lotniska Warszawa-Okęcie. Wydaje mi się szczęśliwym zbiegiem okoliczności, że porządkując narrację tego projektu artystycznego w porządku chronologicznym roku zniknięcia, pierwszy przedstawiony budynek jest jednocześnie pierwszą zabudowaną przestrzenią, której doświadczyłbym, gdyby los tych budynków był inny. Z obecnego lotniska, na którym wysiadłem, nie mam w ogóle żadnych wspomnień. Przypominam sobie tylko ogólny budynek, konstrukcję, która mogłaby znajdować się w dowolnym miejscu na świecie i która w konsekwencji nie mówiła mi nic o tym, dokąd przybywam. Gdy natomiast natknąłem się na stare zdjęcia dawnego Terminalu, od razu zorientowałem się, że to wyjątkowy budynek. Od razu poruszyło mnie to, co zobaczyłem na tych analogowych obrazach. W tym kontekście, gdy przeglądarka internetowa nalega na wyświetlanie tylko starych zdjęć konkretnego budynku, to jest to zły znak. Przewijam i zmieniam narzędzia wyszukiwania bez końca, aby go znaleźć, niestety bezskutecznie. Tych obrazów jest tu tylko kilka. Powtarzają się raz po raz. W obecnych czasach nie ma możliwości odzyskania ich istnienia. Muszę sobie wtedy wyobrazić, jak by to coś wciąż było.

W skonstruowanym obrazie tej budowli wydaje się ona niedostępna, wyizolowana na terenie o niepewnych cechach. Z jednej strony nie ma gruntu, a architektura została pozbawiona elementarnego połączenia z gruntem. I rzeczywiście, już go nie ma. Z drugiej strony budynek i rozrzucone wokół niego drewniane deski wydają się sprzeczne z unoszeniem się na tej niematerialnej powierzchni. Głęboka czarna dziura, która wciąga każde źródło światła i zamienia je w cień, wzmacniając poczucie grawitacji. Z kolei dach zaprzecza wrażeniu ciężaru i ciemności, ponieważ pozostaje nienaruszony, lekki i jasny. W tym obrazie, zabetonowanym i odlanym w przestrzeni, ten budynek wciąż unosi się nad tą niestabilną i nieokreśloną powierzchnią. Utworzony z ciała i materii, to dzięki swojej skonstruowanej reprezentacji, ten budynek pozostaje w obiegu egzystencji, zawieszony nad powierzchnią pamięci i odmawiający poddania się swojemu tragicznemu końcowi, kiedy to ostatecznie znika w mroku zapomnienia.

DOBRA KULTURY WSPÓŁCZESNEJ

Jeśli nie doprowadzimy do działań systemowych, spontaniczny ruch w tym zakresie będzie obniżał prestiż i nałnie skuteczność działań konserwatorskich. Nadchodzi czas, by do obowiązującego zbioru doktryn konserwatorskich dopisać kolejny rozdział: „O architekturze i sztuce 2. połowy XX w.”

Andrzej Siwek, 2011.

Druga połowa XX wieku to niewątpliwie jeden z najciekawszych, najbardziej płodnych i przełomowych czasów w historii architektury. Spośród niej lata 90. były chyba najbardziej niezwykłą dekadą, głównie ze względu na ogromne przemiany społeczne, gospodarcze i polityczne, które nastąpiły po upadku żelaznej kurtyny. Dla Polski lata 90. to „czas wielkich przemian,”³⁴ jak pisze dziennikarz Piotr Lipiński, współautor publikacji Niepowtarzalny Urok Likwidacji: Reportaż z Polski lat 90. Książka, w której Lipiński wraz z kolegą dziennikarzem Michałem Matysem skompilował serię opublikowanych reportaży napisanych przez nich dwojga w pierwszych latach transformacji. Jakby uzasadniając potrzebę wydobycia tych doniesień na pierwszy plan w odległości nieco ponad dwudziestu lat od opisywanych przez nich wydarzeń, autorzy komentują, że: “Polskę, o której piszemy w tej książce, nie wszyscy zauważyli. Zawieruszyła się gdzieś pomiędzy PRL a współczesnością. I już pozostała

³⁴ Piotr Lipiński. “Zagubiona dekada. Nie bardzo chcemy wspominać Polskę lat 90.” Onet Kultura, Ringier Axel Springer Polska sp. z o.o., 26.11.2018, <https://kultura.onet.pl/ksiazki/zagubiona-dekada-nie-bardzo-chcemy-wspominac-polske-lat-90-mowi-piotr-lipinski/4be4yh2>.

w tym zagubieniu.”³⁵ Dla autora nie tylko lata 90. pozostały w przeszłości, ale to cały kraj, o którym nikt nie ma ochoty pamiętać.

Lata 90. to jednak nie tylko okres wielkich turbulencji, wątpliwości i niepewności, ale także wielkich marzeń i oczekiwań. I chociaż upadek Związku Radzieckiego był długo oczekiwanym wydarzeniem, wręcz zapowiedzianym, powiedziałbym, że kiedy ten moment w końcu nadszedł, nikt dokładnie nie wiedział, co się dzieje i czego się po tym czasie spodziewać. Jednym z wiodących i najpilniejszych wyzwań w krajobrazie politycznym wylaniającej się wolno po ponad 40 latach okupacji sowieckiej III RP była konieczność ustanowienia nowej konstytucji, która byłaby zgodna z postulatami społecznymi kraju, który „odzyskawszy w 1989 roku możliwość suwerennego i demokratycznego stanowienia o Jego losie.”³⁶ Na tym tle, po radykalnych zmianach w procesach politycznych, jakie zaszły od tego czasu w kraju, nowa konstytucja została ostatecznie uchwalona i weszła w życie 17 października 1997 roku. Nowa konstytucja wskazywała przede wszystkim na widoczną decentralizację zarządzania publicznego w kraju.³⁷ W kontekście PRL-u sektor kultury był ściśle scentralizowany i ściśle nadzorowany przez reżim. Podczas gdy w PRL-u większość budowanych obiektów była własnością państwa, po 1989 r. odpowiedzialność za ich konserwację przeszła z obowiązku państwa na odpowiedzialność ich nowych właścicieli.

³⁵ Piotr Lipiński and Michał Matys, *Niepowtarzalny urok likwidacji: Reportaż z Polski lat 90* (Wołowiec: Wydawnictwo Czarne, 2018), 8.

³⁶ Konstytucja Rzeczypospolitej Polskiej, 2 April 1997, Dz.U. 1997 nr 78 poz. 483 z późn. zm.

³⁷ Samanta Kowalska, “The System of Cultural Heritage Protection in Poland After 1989,” in *Cultural Heritage in Poland – The Background, Opportunities and Dangers* (Poznań–Kalisz: Uniwersytet im. Adama Mickiewicza w Poznaniu, 2012), 70.

Odzyskanie w posiadanie tego, co słusznie należało do nich, a czego reżim odmawiał im przez ponad czterdzieści lat, było czymś, na co kraj nie mógł dłużej czekać. Wraz z tym nastąpił szeroko zakrojony proces prywatyzacji byłych przedsiębiorstw państwowych, dodatkowo przyspieszony przez pojawienie się nowego składnika: dostępu do kredytu. W scenariuszu wolnorynkowym, zapoczątkowanym w kraju na przełomie lat 90., istniały dobra do konsumpcji i rzeczy do posiadania. Wraz z powstaniem nowej kapitalistycznej Polski stan realny zaczęto traktować jako środek dochodów, a więc traktować go jako inwestycję.³⁸ Świadomość wartości kulturowej architektury szybko przesłoniła jej wartość rynkowa.

Dziś “wolimy tej Polski (z lat 90.) nie pamiętać,”³⁹ jak mówi Lipiński. Wtedy były również inne dekady, które wszyscy starali się wymazać z pamięci: te związane z latami komunistycznymi. Naznaczony naiwną fascynacją wszystkim, co nowe, okres transformacji charakteryzował się ponownym odrzuceniem tego, co przeszłe – związane głównie ze Wschodem. Wśród dóbr odziedziczonych po dawnym ustroju wyróżniała się nowoczesna architektura. I choć produkcja architektoniczna drugiej połowy XX wieku była dość zróżnicowana, zarówno technologicznie, jak i stylistycznie, to właśnie na architekturę zbudowaną w latach 60. i 70. wszyscy zaczęli patrzeć z dezaprobatą, niemal od razu gdy tylko odeszli okupanci. Nie było już kogo za nią winić. Jakby zrodzona pod złym znakiem, późno modernistyczna architektura, uniwersalny symbol brzydkiego okresu, z bycia ignorowaną i lekceważoną szybko zaczęła być atakowana, a wreszcie wymazywana z mapy.

³⁸ Samanta Kowalska, 70.

³⁹ Lipiński and Matys, *Niepowtarzalny urok likwidacji: Reportaż z Polski lat 90*, 8.

We wszystkich zakątkach kraju niezliczone budowle przeszły w ręce nowych właścicieli i inwestorów kapitałowych. Trzeba było dostosować miasto do rytmu najnowszych trendów zachodnich, stworzyć warunki do postępu i przystosować cały kraj do nowych czasów. Popularne restauracje ustąpiły miejsca nowym sieciom fast-foodów, hale handlowe ustąpiły miejsca nowym centrum handlowym, a tym samym powoli szary beton został zastąpiony nowymi, jaskrawo kolorowymi lustrzanymi fasadami szklanymi.

Wraz z zastrzykiem kapitału zagranicznego, miasta rosły, zwłaszcza w pionie. W poszukiwaniu najlepszych okazji do kapitalizacji na terytorium całego kraju widać, że najatrakcyjniejsze i najbardziej poszukiwane lokalizacje to te w najbardziej centralnych obszarach dużych miast. W oczach przedsiębiorców miasta byłych republik radzieckich stanowiły niezbadany teren wielkich możliwości.

Rzeczywiście, do późnych lat 80. miasta te miały stać się efektywnymi strukturami, zwłaszcza z punktu widzenia społecznego. Starano się równomiernie rozmieszczać usługi w przestrzeni miejskiej. W związku z tym do użytku publicznego przeznaczono najbardziej dostępne i centralne lokalizacje: place, pawilony, teatry i kina. Uprzywilejowaną pozycją w tym czasie cieszyły się również struktury nastawione na handel towarami. I to jest zaskakujące, bo towarów zawsze wydawało się brakować na półkach, jak to skomentowali Klaudia A. Obrębska i Maciej Bartos w swoim artykule o PRL-owskiej architekturze komercyjnej i jej losach po transformacji dla magazynu *Architektura w 2019 roku*:

Problemy aprowizacyjne były uciążliwym elementem codzienności Polski Ludowej. Pus- te półki, gigantyczne kolejki i szczęśliwcy z wiszącymi na szyi rolkami papieru toaletowego, na długo stały się symbolem omawianego okresu. Jednak mimo reglamentacji towarów, na terenie całego kraju budowano różnego typu obiekty handlowe.⁴⁰

Jednym z powodów, dla których lepiej rozumiemy to zjawisko, jest ten prezentowany przez znaną historyczkę sztuki i była ministrem kultury Małgorzatę Omilanowską. W artykule *Narodziny Metropolii – Warszawskie Hale Targowe Omilanowska* stwierdza, że podobnie jak w XIX wieku budowa wielkich centralnych rynków publicznych była postrzegana przez ówczesne społeczeństwo jako synonim postępu, nadając miastu status metropolitalny, tak podobnie w XX wieku inwestowanie w często nowatorskie pod względem wzornictwa lub detalu budynki komercyjne miało wydźwięk propagandowy,⁴¹ tak, jakby reżim próbował zasłonić widoczny brak dostępnych produktów za pomocą zaskakujących form konstrukcyjnych. Co ciekawe, o ile XIX-wieczna metropolia zaczęła się kształtować wraz z pojawieniem się w mieście Hal Targowych, o tyle w XXI wieku kończy się to ich ostatecznym odejściem. Nie było lepszego sposobu na ogłoszenie pojawienia się nowej metropolii niż nałożenie jej symboli na pozostałości po zniesionym systemie.

Wraz z nadejściem kultury konsumpcyjnej skromne obiekty handlowe, zajmujące świetne lokalizacje w stolicy,

⁴⁰ Klaudia A. Obrębska i Maciej Bartos, “Architektura Handlowa Warszawy w Czasie Polski Ludowej i Jej Losy Po Transformacji na Wybranych Przykładach,” *Przestrzeń/Urbanistyka/Architektura*, nr. 1 (2019): 160.

⁴¹ Małgorzata Omilanowska, “Narodziny Metropolii – Warszawskie Hale Targowe,” *Autoportret. Pismo o Dobrej Przestrzeni*, nr.2 (2006): 28–31.

stały się łatwym łupem dla nowych deweloperów. Ich wysokie, ale negatywne znaczenie symboliczne i związana z tym niska wartość ekonomiczna, a także to, że były łatwe w demontażu i nie stawiały oporu przed rozbiórką, przyczyniły się jedynie do ich magicznego zniknięcia na przełomie lat 90. XX wieku. Odnosiło się wrażenie, że nowi właściciele przypodobywali się ludności, pozbywając się ich. Poczucie pilności powstania nowego było środkiem legitymizującym niszczenie dziedzictwa wybudowanego w czasach PRL-u w pierwszych latach transformacji – poczynając właśnie od wyburzenia hal handlowych.

U progu trzeciego tysiąclecia zaczynał się nowy etap – komentuje w swojej książce *Znikająca Polska* filozof Piotr Witwicki: „Świat stał się bardziej brutalny, a lata dwutysięczne nie miały litości dla symboli raczkującego kapitalizmu.”⁴² Aby nowa kultura konsumpcyjna została zinstytucjonalizowana, a tym samym osiągnęła swój pełen potencjał, pierwszą przeszkodą był w istocie handel i dawne sposoby jego kształtowania się w miastach. „Handel miał się cywilizować. Oprócz potrzeb konsumpcyjnych pojawiły się też estetyczne. Stare, brudne, pełne sznurów i rdzewiejących szczęk targowisko nijak pasowało do nowych czasów” – dodaje Witwicki.⁴³ Kolejne hale handlowe były systematycznie zamykane. Te najczęściej odwiedzane, których lojalna klientela broniła przed zamknięciem, proszono o przeprowadzkę lub przymusowo przeniesiono do innych, sąsiednich obszarów. Stopniowo krąg się zacieśniał, ograniczając nie tylko dawne formy handlu, ale także zamykając ich zbudowane struktury w ślepych zaułku.

42 Piotr Witwicki, „Nowy Początek, Nowy Kapitalizm,” in *Znikająca Polska* (Poznań: Zysk i S-ka Wydawnictwo, 2021), 132.

43 Piotr Witwicki, 132.

Dziesiątki małych pawilonów handlowych, które niegdyś wyróżniały miejski krajobraz stolicy, zostały oderwane od życia jej mieszkańców. Nie mogąc dostosować się do nowych czasów i stawić czoła konkurencji nowych sieci i produktów, które wylądowały w kraju wyprodukowane przez ręce doświadczonych przedsiębiorców z Zachodu, te proste konstrukcje popadły w zapomnienie, straciły klientów, a w końcu utraciły też wiarygodność i powód swego istnienia.

Klaudia Obrębska i Marcin Bartos, pisząc o losach Architektury Komercyjnej w Warszawie po transformacji, stwierdzają, że wzrost liczby ludności kraju na początku XXI wieku uwypuklił nieadekwatność dawnych form konsumpcjonizmu w nowej scenierii: „W 1950 roku, na rok przed otwarciem pierwszego warszawskiego domu towarowego, stolicę zamieszkiwało prawie 650 tysięcy ludzi. W 2016 roku już prawie trzy razy więcej. Sklepy i pawilony handlowe budowane w Polsce Ludowej nie były zaplanowane do obsługiwanego tylu konsumentów i przyjmowania tylu towarów.”⁴⁴ Tak się złożyło, że w nowym kontekście te małe hale targowe nie były zbyt funkcjonalne. Zostały poczęte w minionym czasie, który, choć nie tak odległy, nagle stał się przeszłością. W nowych czasach, karmionych obfitością dóbr konsumpcyjnych, wzrosła również ludność kraju, a tym samym głód konsumpcji.

Na samym początku transformacji, w Polsce miała miejsce pierwsza runda dewastacji współczesnego dziedzictwa architektonicznego. Przede wszystkim ze względu na klimat nieokreśloności i deregulacji w krajobrazie politycznym i gospodarczym kraju w ogólnym procesie zmian.

44 Klaudia A. Obrębska i Maciej Bartos, 163.

Podczas gdy z jednej strony te nowe praktyki i programy, ich marki i produkty, po transformacji ustrojowej stopniowo zawładnęły przestrzenią miejską miast, „architektura, która powstała po wojnie, zaczęła konsekwentnie i niepostrzeżenie znikać z przestrzeni miasta.”⁴⁵ W tym coraz bardziej przerażającym scenariuszu podważono świadomość rzeczywistej wartości materialnej architektury, podkreślając pilną w tamtym czasie potrzebę wypracowania w pierwszej kolejności metod i kryteriów identyfikowania, a następnie systematycznej ochrony dziedzictwa budowlanego minionej epoki.

Od czasu uchwalenia nowej Konstytucji minęło 6 lat do chwili, kiedy to Minister Kultury i Dziedzictwa Kulturowego wydał pierwszy akt prawny dotyczący ochrony i konserwacji zabytków i dziedzictwa kulturowego w Polsce. Ustawa z dnia 27 marca 2003 r. O Planowaniu i Zagospodarowaniu Przestrzennym,⁴⁶ miała być znaczącym przełomem w kierunku ochrony zagrożonego nowoczesnego dziedzictwa kraju – a nie tylko poprawą ochrony tych jego kategorii, które już i tak cieszyły się uwagą konserwatorów, jak wszystko, co zbudowano przed początkiem XX wieku. Jednak wywołany efekt był dokładnie odwrotny do zamierzonego.

45 Ibid, 159.

46 Dziennik Ustaw z 2003 r. Nr 80, poz. 717, z 2003 roku.

Najistotniejszy wkład ww. ustawy to wprowadzenie statusu *Dobra Kultury Współczesnej*, co oznaczało, że po jego opublikowaniu architekturę nowoczesną można było – co najwyżej – zaliczyć do *Dóbr Kultury Współczesnej*. W art. 2 paragraf 10 ustawy przez „dobra kultury współczesnej” – należy przez to rozumieć niebędące zabytkami (...) będące uznanym dorobkiem współcześnie żyjących pokoleń, jeżeli cechuje je wysoka wartość artystyczna lub historyczna.”⁴⁷ Ochrona tej kategorii budynków wiązała się z umieszczeniem ich w tzw. Miejscowym Planie Zagospodarowania Przestrzennego, przechodzeniem z procesu scentralizowanego do zdecentralizowanego, co samo w sobie nie powinno stanowić problemu. Jednak, jak wskazuje Jakub Lewicki w swoim eseju *Ochrona Architektury z 2 Połowy XX Wieku w Polsce. Teoria i Praktyka Konserwatorska* napisanym na konferencję ICOMOS odbywającą się na targach „Denkmal 2010” w Lipsku w Niemczech:

Podstawowym problemem w ochronie dóbr kultury współczesnej obok braku określenia metod ich wyboru i wartościowania, jest brak samych planów zagospodarowania przestrzennego. Sytuacja ta podważyła sens ochrony dóbr kultury współczesnej zawarty w ustawie o planowaniu i zagospodarowaniu przestrzennym.⁴⁸

47 Ibid.

48 Jakub Lewicki, „Ochrona Architektury z 2 Połowy XX Wieku w Polsce. Teoria i Praktyka Konserwatorska,” in *Konservierung der Moderne? Über den Umgang mit den Zeugnissen der Architekturgeschichte des 20. Jahrhunderts – Conservation of Modern Architecture? How to deal with the legacy of the 20th Century*, ICOMOS Polska; ICOMOS Deutschland; Krajowy Ośrodek Badań i Dokumentacji Zabytków (Warszawa – Berlin, 2010), 149-150.

W efekcie publikacja ustawy służyła wzmocnieniu kategorii budynków już objętych ochroną i dalszemu zakwestionowaniu potrzeby ochrony nowoczesnych budynków. Filip Springer, polski reporter i fotoreporter, swoim oryginalnym i bezpośrednim sposobem pisania wyjaśnia nam praktyczne znaczenie uchwalenia pierwszego aktu prawnego związanego z ochroną i konserwacją zabytków architektury współczesnej w Polsce:

Dla tych, którzy wiedzieli, jak czytać te słowa, list zabrzmiał jak otwarcie sezonu łowieckiego. Status “dobra kultury współczesnej” jest bowiem w przypadku budynków tyleż zaszczytny, co bezużyteczny. Przy minimalnym wysiłku można bowiem w poszanowaniu prawa takie dobro zamienić w stertę gruzu.⁴⁹

Jeśli więc sytuacja do tej pory nie była już poważna, to po uchwaleniu ustawy o planowaniu i zagospodarowaniu przestrzennym stała się prawdziwą katastrofą. Można powiedzieć, że po 2003 r. niezliczone wybitne przykłady współczesnej architektury zostały natychmiast pozbawione ochrony prawnej jako zabytki, co jeszcze bardziej utrudnia ochronę kategorii dziedzictwa, która była w oczywisty sposób zagrożona. Choć we wspomnianej wcześniej ustawie nie znalazły się żadne interesujące szczegóły, jak również żaden inny dokument, w tym momencie zawierający dodatkowe zapisy identyfikujące i oceniające takie konstrukcje w swoich zapisach, to prędzej czy później

specyfikacje w końcu się pojawią. W pewnym momencie — a społeczność architektów i konserwatorów zaczęła zmierzać w tym kierunku — w końcu zaczną działać na rzecz współczesnego dziedzictwa i skuteczniej je chronić.

To, co miało być kamieniem milowym w ochronie współczesnego dziedzictwa w kraju, stało się *carte blanche* dla tych, którzy szukali okazji do kapitalizacji zasobów zabudowy z czasów wpływów ze wschodu. Jeśli do 2003 r., ze względu na brak przepisów prawnych regulujących rozpoznawanie i konserwację nowoczesnej architektury w Polsce, demontaż obiektów z niedawnej przeszłości wciąż można było postrzegać jako wybój na drodze, to nadanie im wątpliwego tytułu *Dóbr Kultury Współczesnej* oznaczało jedno: że niszczenie współczesnego dziedzictwa w kraju zostało ostatecznie ujednolicone.

27 marca 2003 r. rozpoczął się traumatyczny i długotrwały okres polowania na czarownice, w tym przypadku była nimi nowoczesna architektura lat 60. i 70. XX wieku. Jedną z ofiar tego polowania był pawilon handlowy Supersam w Warszawie, wybudowany w 1962 roku i zniszczony w 2006 roku.

⁴⁹ Filip Springer, “Pięć Lat,” in *Żle Urodzone: Reportaże o Architekturze PRL-u* (Kraków: Wydawnictwo Karakter, 2017), 332.



1962 –
– 2006

SUPERSAM W WARSZAWIE

Według doktryny konserwatorskiej budynki te są za młode, żeby były zabytkami. Potrzebna jest zatem nowelizacja przepisów o ochronie zabytków. Inaczej za kolejne 50 lat, kiedy budowle z czasów PRL-u będą się nadawały do ochrony, nie będzie już czego chronić.

Wacław Zalewski, 2013.

Po koniec lat pięćdziesiątych, ponad dziesięć lat po zakończeniu wojny, kraj wciąż borykał się z poważnymi problemami w dostawach i dystrybucji niezbędnych towarów. Kolejki rosły wraz z brakiem produktów. Podstawowy handel prawie zawsze działał pod gołym niebem, a przecież wystarczyła natka pietruszki w rękę i ktoś, kto szukał przyprawy do zupy, aby założyć tak zwany targ uliczny. „Po to, żeby sprzedać pietruszkę, nie trzeba w ogóle niczego budować, wystarczy plac noszący nazwę Zieleniaka. Ale jeśli już się coś buduje, to budować należy możliwie najciekawiej, z rozmachem, słowem ‘na miarę naszych czasów’.”⁵⁰ Tymi słowami Maciej Krasiński, jeden z projektantów pawilonu handlowego Supersam w Warszawie, starał się wprowadzić potrzebę wybudowania wyjątkowego budynku przeznaczonego do sprzedaży podstawowych produktów, podczas gdy pozornie nawet plastikowa budka wydawała się zbędna. Tak mniej więcej funkcjonował wówczas handel w stolicy. Brak podstawowych towarów konsumpcyjnych był pilną kwestią do rozwiązania na wczoraj; ludność miała już dość. Uderzał również ewidentny brak miejsc przeznaczonych

⁵⁰ Maciej Krasiński, „Supersam w Warszawie,” *Architektura*, nr.9 (1962): 343.

na dystrybucję towarów konsumpcyjnych. Ale najprawdopodobniej to było najmniej ważne.

Jaki sens miałyby budowanie miejsca sprzedaży dóbr, gdyby nie było czegoś takiego jak towary dostępne do spożycia, a ponadto, gdyby to, co już by tam było, dostało się już wcześniej inną drogą w ręce konsumenta?

Po ponad dekadzie poświęconej odbudowie miast z popiołów, recyklingowi cegieł, zatykaniu dziur i tynkowaniu ścian, należało oczekiwać, że całe pokolenie architektów będzie głodne tworzenia nowych form, spragnione pracy z nowymi materiałami i gotowe aby móc rozwiązać problemy swoich czasów: „Architektom, którzy przeżyli wojnę, możliwość zbudowania miasta w zasadzie od nowa rozpałała wyobraźnię i dawała możliwość wypróbowania się w praktyce, na niespotykaną dotąd skalę, rozwiązań modernistycznych”⁵¹ - pisali Klaudia Obska i Marcin Bartos. To właśnie chęć odbudowy kraju, a przede wszystkim ludzkie życie, zmotywowało całe pokolenie architektów do stworzenia wyjątkowych obiektów, takich jak pawilon handlowy Supersam w Warszawie.

“Właśnie dlatego od 1962 roku pietruszkę na warszawskim Mokotowie sprzedano w jednym z najpiękniejszych pawilonów wybudowanych po wojnie w Polsce,”⁵² - pisze Filip Springer w swoim reportażu *Złe Urodzone. Reportaże o Architekturze PRL-u*. To właśnie ten apetyt na ustanowienie nowego rodzaju architektury, przy jednoczesnym radzeniu sobie z ciągłym brakiem zasobów i środków, skłonił całe

51 Klaudia A. Obrębska and Maciej Bartos, „Architektura Handlowa Warszawy w Czasie Polski Ludowej i Jej Losy Po Transformacji na Wybranych Przykładach,” *Przestrzeń/Urbanistyka/Architektura*, nr.1 (2019): 160.

52 Filip Springer, „Rozwiązanie Tymczasowe,” in *Złe Urodzone. Reportaże o Architekturze PRL-u* (Kraków, Wydawnictwo Karakter, 2017), 103.

pokolenie architektów do ukształtowania jednych z najbardziej fantastycznych przykładów późno nowoczesnej i nowoczesnej architektury, jakie kiedykolwiek widziała Europa, a może i więcej, skoro cały świat w końcu zaczął podziwiać je z wielkim uznaniem i oddaniem.

Biorąc pod uwagę nazwiska zaangażowane w zespół projektowy Supersam, takie jak młody i obiecujący duet architektów Ewa i Maciej Krasińscy, prowadzony przez samego Jerzego Hryniewieckiego, jedną z najwybitniejszych i cenionych postaci w kontekście architektonicznym powojennej Polski, a wreszcie z włączeniem doświadczonych budowniczych Wacława Zalewskiego, Andrzeja Kusia, Andrzeja Żurawskiego i Józefa Sieczkowskiego, należało się spodziewać, że ten pawilon handlowy nie będzie zwykłą konstrukcją, będzie czymś o wiele większym. I właśnie z tej doświadczonej starej gwardii skorzystali pomyslnie architekci, by zaproponować coś, co dotąd wydawało się nie do pomyslenia: konstrukcję bez wątpienia bezprecedensową w całej Europie – dodaje Filip Springer.⁵³

Kiedy Maciej Krasiński zaprosił Wacława Zalewskiego do zespołu projektowego, jasno określił, dlaczego zwrócił się do doświadczonego budowniczego: Jerzy Hryniewiecki został zaproszony do udziału w konkursie architektonicznym na najnowszy pawilon handlowy stolicy, a Zalewskiego potrzebowali na członka zespołu, aby ten konkurs wygrać.⁵⁴ Należało zaprojektować efektowną konstrukcję, a nie było nikogo lepszego na rynku, kto mógłby sobie wyobrazić taki

53 Filip Springer, „Rozwiązanie Tymczasowe,” 104.

54 W wywiadzie przeprowadzonym przez Maję Mozgę-Górecką w 2013 roku Zalewski powiedział, że Krasiński przyszedł do niego i powiedział: „słuchaj, Hrynio został zaproszony na konkurs na Supersam w Warszawie, musimy wygrać.” Maja Mozga-Górecka, „Intuicja Inżyniera – Rozmowa z Wacławem Zalewskim,” *Architektura Murator*, nr.4/2013, <https://architektura.muratorplus.pl/krytyka/waclaw-zalewski-intuicja-inzyniera.7027.html>.



il.18

budynek. Kiedy więc Zalewski otrzymał wytyczne programowe do konkursu, które zakładały budowę hali handlowej, magazynu i samoobsługowej restauracji, zaproponował jeden budynek ze wszystkimi trzema przestrzeniami zintegrowanymi, przykryty ogromnym podwieszonym dachem złożonym z elementów ściskanych i rozciąganych, które choć ważą ponad sto ton, nie miały nawet jednego pośredniego punktu podparcia. Ani jednej kolumny, żadnej przeszkody, by stanąć między warszawiakami a mnóstwem produktów, które podobno miały przybyć na półki wraz z nowym budynkiem.

W dniu, w którym mieszkańcy stolicy otworzyli swoją halę handlową, nowoczesny pawilon miał być odpowiednio zaopatrzonej w produkty, które wszyscy pragnęli znaleźć, a które do tej pory były im jedynie obiecywane. Oczekiwanie było tak duże, że konstrukcja nie mogła ich zawieść. Dlatego Zalewski zaproponował budowę jednego pawilonu; architekci i inżynierowie nie mogli przegapić okazji, by zaimponować publiczności. Budynek ten byłby nowym symbolem miasta i punktem orientacyjnym dla jego mieszkańców, dlatego jego konstrukcja musiała być wolna, lekka, nowoczesna i innowacyjna. Podobnie jego przestrzenie,

które musiały być płynne, eleganckie i demokratyczne. A skoro Supersam miałyby zajmować kluczowe miejsce w samym sercu stolicy, tuż przy Placu Unii Lubelskiej, budynek musiałyby być przestronny, dostępny, otwarty, gościnny i atrakcyjny.

Zaproponowany przez Zalewskiego dach miał spełnić wszystkie te oczekiwania, a raczej stworzyć przestrzeń, w której mogłyby się one zmieścić. W tym celu opracował strukturalny system dachowy składający się z drutów i elementów ściskanych, osiągając w ten sposób całkowitą długość budynku wynoszącą ponad 80 metrów. Ogromny ciężar dachu w naturalny sposób spowodowałby lekką krzywiznę na tych drutach, niczym sznur do bielizny przeładowany praniem. W tym sensie rozmach, jaki musiały wytrzymać dwie przeciwległe fasady, był ogromny, aby dach mógł wytrzymać jego ciężar. Ale Zalewski nie chciał, żeby były to dwie ślepe betonowe ściany. Opracował więc rozwiązanie typu kolumna-ściana, dzięki któremu fasady budynku są całkowicie przezroczyste. Setki ton łądzą delikatnie na kruchych szklanych powierzchniach – pawilonie z powietrza. Absolutna lekkość uchwycona w betonie. Lekkość życia w świecie, w którym na półkach nie zabrakłoby musztardy i octu.

Filip Springer daje nam wskazówkę na temat ogromu oczekiwań w mieście na tydzień przed oficjalnym odsłonięciem Supersamu: „Od kilku dni prasa podgrzewała atmosferę, zapowiadając, że sklep będzie najlepiej zaopatrzone w produkty miejscem w stolicy.”⁵⁵ A Supersam przez lata utrzymywał swoją opinię najlepiej zaopatrzonego sklepu w stolicy, „Gdy czegoś brakowało w Supersamie,

55 Filip Springer, 104.



il.19

wiadomo było, że nie ma tego nigdzie,”⁵⁶ dodaje autor. Cała wirtuozeria, jaką architekci i inżynierowie włożyli w stworzenie tak wspaniałej konstrukcji, rzeczywiście miała swój własny cel.

Ale oczywiście wyprodukowanie ponad stu ton lewitujących nad głowami tysięcy ludzi wymaga czegoś więcej niż tylko wyobraźni. Pionierskie i innowacyjne rozwiązania zaproponowane przez architektów i inżynierów w tym eksperymencie budowlanym przede wszystkim skłoniły budowniczych i producentów z całego kraju do poszuki-

56 Ibid.

wania rozwiązań, które początkowo wydawały się daleko poza ich możliwościami. Pod presją architektów pracujących nad tym projektem „polskim hutom udało się po raz pierwszy odlać szyby o grubości 16 mm, powierzchni tafli 8 m kw. i ciężarze blisko 400 kg,”⁵⁷ którego wielkie szyby stanowiły ważny element fasady sklepu – pisze Paweł Giergoń, historyk sztuki, badacz i miłośnik architektury powstającej w PRL-u w Warszawie.

Takie szczegóły nigdy nie pozostaną niezauważone przez wprawne oko architekta. Jednak Maciej Krasiński stosunkowo oszczędnie odniósł się do tych kwestii w wywiadzie dla miesięcznika *Architektura* zaledwie dwa miesiące po oficjalnym oddaniu budynku 6 czerwca 1962 roku, nazywając go „budynkiem technologicznie nieskomplikowanym.”⁵⁸ A jeśli można było w jakikolwiek sposób przetłumaczyć znaczenie budynku, który właśnie wymyślił z kolegami, to *nieskomplikowany technologicznie* był bez wątpienia najmniej odpowiednim terminem. Moim zdaniem słowa te wynikały z ewidentnej frustracji, bo nikt nie wydawał się przejmować wirtuozerią architektów, wyjątkowymi cechami przestrzennymi i dziwnymi rozwiązaniami technologicznymi budynku. Wśród wystawionych kolorowych owoców tropikalnych i przenikliwego zapachu świeżo mielonej kawy, wśród wszystkich apetycznych nowości widzianych po raz pierwszy na wyłączność, nikt nie zadał sobie trudu, by spojrzeć na to, co było poza zasięgiem palców.⁵⁹

57 Paweł Giergoń, „Warszawa-Supersam,” *Sztuka.net*, <http://www.sztuka.net/palio/html.run?Instance=sztuka&PageID=853&newsId=5080&callingPageId=852&cms=newser&Checksum=1665695625>.

58 Maciej Krasiński, „Supersam w Warszawie,” *Architektura*, nr.9 (1962): 343.

59 Filip Springer, 104.

Jak się okazało, ludzie w tamtych czasach nie byli przyzwyczajeni do patrzenia w górę, jak to zwykle robią architekci. Minęło trochę czasu, zanim w końcu zdali sobie sprawę z ogromu scenariusza, w który zostali wtrąceni. Aby przyzwyczaić się do tego nowego kontekstu, pod stutonnym podwieszanym dachem sprzedawano zwykłą natkę pietruszki. Krasiński zdawał sobie sprawę z postawionego przed nimi wyzwania: „Pisząc o Supersamie, pragnąłbym wspomnieć o pewnych okolicznościach, które spowodowały powstanie jego formy. Niezależnie bowiem od życzliwości okazywanej naszej pracy nie brak było i wątpliwości. Dotyczyły one sprawy zasadniczej: czy pawilon handlowy wart jest szukania nowych form i czy uzyskana forma odpowiada skromności przeznaczenia?”⁶⁰ I tak zakończył tonem pełnym nadziei: „Wielką satysfakcją byłoby dla autorów, gdyby budynek ten przyczynił się do przełamania oporów i bojaźni przed stosowaniem nowych form i nowych materiałów.”⁶¹ I tak też się stało.

Na początku lat 60., kiedy rany wojenne wreszcie się goiły, a miasta nie wyglądały już jak kopce gruzu i ruiny w budowie, puste przestrzenie po nich musiały zostać wypełnione budynkami i ludzkim życiem. A dla takich obszarów nie było innego wyjścia, jak zbudować nową jakość architektury – zwrócić się ku nowoczesności. Rzeczywiście, wiatr zmieniał kierunek w latach po rewolucji październikowej, która doprowadziła do władzy Władysława Gomułkę w 1956 roku, w kraju trwał nowy okres przemian ustrojowych, który przywrócił ludziom poczucie wolności. W architekturze Jerzy Hryniewiecki pisał we wstępie do katalogu *Wystawy Architektury 1956-1959*:

60 Maciej Krasiński, „Supersam w Warszawie,” 343.

61 Ibid.

Twarda surowa niewola sztywnych kanonów i przesądów urbanistycznych została złamana i zastąpiona wolnością architektury, która nawet dławiąc się w starych liniach zabudowy kontrastem lekkości, jasności i wesołości, wnosi nawet w ponure pozostałości miast starych – świeżość i twórczą radość oraz społeczny postęp.⁶²

To była rola, którą miał spełniać budynek. Zerwać z kanonem architektury i wnieść w życie ludzi lekkość. Być może w tym sensie konstrukcja była technologicznie nieskomplikowana, o czym mówił Krasiński, jakby nagle, rzeczywistość stała się bardziej wysmakowana i wreszcie zyskała przychylną opinię publiczną. Filip Springer przynosi nas w przeszłość, by wyjaśnić, w jaki sposób klienci w końcu dostrzegli finezję rozwiązań zastosowanych w budynku: „Dopiero spożywając podawane w nich specjały, można się było spokojnie przyjrzeć zaletom Supersamu.”⁶³ Wędrując wśród gondoli w ich jasno oświetlonych przestrzeniach, wchodząc i schodząc z parteru na antresolę, stając twarzą w twarz z przezroczystością masywnych szklanych ścian lub skomplikowanymi i kolorowymi kształtami mozaik, warszawiacy stopniowo przyzwyczajali się do nowoczesnego stylu życia emanującego z nowatorskich form pawilonu.

Zamiłowanie warszawiaków do budynku stawało się coraz bardziej widoczne. Dowodem na to jest jego obecność jako tło dla najważniejszych filmów kręconych w tym czasie na ulicach miasta. Choć po raz pierwszy na dużym ekranie, nowatorska, nowo otwarta konstrukcja Supersamu pojawiła się tylko w roli drugoplanowej w filmie

62 Jerzy Hryniewicz, „Wystawa Architektury 1956-1959,” *Katalog, Zarząd Główny SARP*, Warszawa 1960, p. 6.

63 Filip Springer, 104.

Gangsterzy i Filantropi (1962), w reżyserii duetu Jerzy Hoffman i Edward Skórzewski, to w swoim drugim występie cztery lata później zdecydowanie objęła ona rolę głównego aktora. Jeszcze lepszym przykładem, który pokazuje znaczenie tego budynku w życiu stolicy, jest jego główne pojawienie się w cenionym filmie Jana Batorego z 1966 roku *Lekarstwo na Miłość*. I nieprzypadkowo wielu wpływowych reżyserów tamtych czasów wybrało Supersam jako kluczowy element ich planów zdjęciowych.⁶⁴ Architekci postanowili rozplanować pawilon na działce w taki sposób, aby stworzyć szereg przylegających do siebie przestrzeni zbiorowych, małych skwerów i miejsc spotkań. Nie tylko różnorodność dostępnych produktów przyciągała wówczas mieszkańców na Plac Unii Lubelskiej, ale także jakość tworzonej wokół niego przestrzeni publicznej. „[T]o cały ten budynek robił wrażenie statku kosmicznego, który wylądował wśród zwykłych kamienic i bloków. Był to pionierski sklep i nowatorskie rozwiązanie pod każdym względem,” komentuje Grzegorz Piątek, architekt, krytyk i historyk sztuki w rozmowie na portalu *Onet Warszawa*.⁶⁵

“Nie tylko był czymś zupełnie nowym w materii tego jak warszawiacy robili zakupy, ale też budynkiem do dziś uważanym za jeden z najbardziej nowatorskich i udanych projektów Polski Ludowej,”⁶⁶ pisał dziennikarz Kamil Jabczyński w czerwcu 2022 roku, kiedy to przypadała 60.

64 Inne filmy, w których Supersam wykorzystano jako tło do scen z życia codziennego to „Dzieciol” (1970) w reżyserii Jerzego Gruzy oraz „Co Mi Zrobisz Jak Mnie Złapiesz” (1978) Stanisława Barei.

65 Kartazyna Kowalczyk, „60 lat temu powstał pierwszy Supersam w Polsce. Był jak statek kosmiczny pośród szarości PRL,” *Onet Warszawa*, <https://wiadomosci.onet.pl/warszawa/pierwszy-supersam-w-polsce-dzis-mialby-60-lat-dlaczego-zostal-zburzony/nrbwhns>.

66 Kamil Jabczyński, „60 lat temu otwarto pierwszy samoobsługowy sklep w Polsce. Warszawski Supersam „wytyczył trendy w architekturze światowej,” *Warszawa Naszemiasto*, <https://warszawa.naszemiasto.pl/60-lat-temu-otwarto-pierwszy-samoobslugowy-sklep-w-polsce/ar/c11-5851849>.



il.20, 21



rocznica wmurowania kamienia węgielnego pod najpopularniejszy pawilon handlowy w stolicy. Jego oszałamiające formy nie tylko przyciągnęły uwagę mieszkańców stolicy, ale jego walory symboliczne, formalne i technologiczne zostały natychmiast dostrzeżone na arenie międzynarodowej. Choć był to niewielki budynek, stanowił kamień milowy inżynierii i funkcjonalizmu w nowoczesnej architekturze w czasach PRL-u, czego dowodem jest nagroda, jaką budynek otrzymał na Biennale w São Paulo w 1965 roku⁶⁷ – w epoce, w której to z maksymalną prędkością projektowali wpływowi architekci wszech czasów, tacy jak Le Corbusier, Philip Johnson, Oscar Niemeyer, Jørn Utzon, Gordon Bunshaft i Louis Kahn.

Niestety, wraz z przemianami lat 60. efektowne szklane i aluminiowe fasady innowacyjnego pawilonu straciły swój naturalny blask. Podobnie jak życie, budynki wymagają regularnej pielęgnacji. Ich rany muszą zostać wyleczone, a co więcej, trzeba się nimi zająć i poświęcić im uwagę. Architektura jest jak kwiat, który trzeba okresowo podlewać

67 Katalog VIII Biennale w Sao Paulo (São Paulo: Fundação Bial de São Paulo e Secretaria da Educação e Cultura, 1965), 434.

i przycinać. A w latach 70. i 80. było tak, jakby betonowe i szklane kwiaty złożone w latach 60. zostały porzucone przed domem w środku srogiej zimy, bez nikogo, kto by się nimi zaopiekował. W tym sensie nie dziwi fakt, że te struktury i wspomnienia związane z architekturą tamtej epoki przybrały raczej szary i smutny ton w ostatnich dziesięcioleciach XX wieku.

Jednak wciąż była nadzieja dla Supersamu. Nieprzypadkowo w połowie lat 90. McDonald’s, ze względu na swoje centralne miejsce w codziennym życiu stolicy, postanowił otworzyć kolejną ze swoich francyz pod monumentalnym dachem zaprojektowanym przez Zalewskiego i jego towarzyszy. Pierwsze znaki ostrzegawcze pojawiły się dopiero na początku 2000 roku, kiedy to zarząd budynku zlecił wykonanie raportu technicznego o stanie obiektu pod kątem ogólnego bezpieczeństwa użytkowników i jego zgodności z nowymi przepisami przeciwpożarowymi – coś, co nigdy wcześniej ich nie dotyczyło - zauważa Filip Springer.⁶⁸ Najdziwniejsze w całej sytuacji jest to, że jednocześnie

68 Filip Springer, 105.

z nagłym zaniepokojeniem właścicieli o stan konstrukcji budynku, do mediów zaczęły wyciekać informacje, że pod tym samym adresem ma powstać nowy wieżowiec, na placu Unii Lubelskiej, czyli tam, gdzie Supersam działał nieprzerwanie przez ponad 40 lat.

Jakby z dnia na dzień, najsłynniejszy i być może najbardziej lubiany pawilon handlowy, jaki kiedykolwiek istniał w stolicy, znów stał się głównym tematem na pierwszych stronach miejskich gazet. Gdy na początku lat sześćdziesiątych jego pojawienie się stanowiło początek nowego sposobu myślenia i tworzenia architektury w kraju, wiadomość o jego upadku, czterdzieści lat później, oznaczałaby początek nowej fazy zaprzeczania i systematycznego usuwania znaczącego przykładu nowoczesnej architektury z pejzażu urbanistycznego polskich miast.

Dzieląc opinie i łamiąc serca wielu warszawiaków, w 2006 roku rozpoczęła się kontrowersyjna akcja, która stała się znana jako „Bitwa o Supersam.” Z jednej strony stanęła społeczność konserwatorska, a z drugiej zaś jej przeciwnicy. Zaniepokojeni niepewną przyszłością budynku obrońcy modernistycznej ikony – na czele z Pawłem Giergonem – wysłali 21 marca 2006 r. dossier z ponad 1300 podpisami do biura Generalnego Konserwatora Zabytków Stolicy z formalną prośbą o to, aby budynek został wpisany na listę zabytków.

W odpowiedzi, sześć dni później, 27 marca 2006 r., właściciele opublikowali raport techniczny dotyczący budynku sporządzony przez ówczesnego kierownika katedry budowy maszyn Politechniki Warszawskiej prof. Kazimierza Szulborskiego, w którym stwierdzono, że część dachu budynku była zardzewiała i w każdej chwili grozi zawale-

niem. „Supersam trzeba zamknąć i zburzyć albo usunąć istniejący skorodowany dach i odtworzyć go całkiem od nowa”⁶⁹ - powiedziała profesor w rozmowie z *Warszawą Wyborczą*. W rezultacie budynek został zamknięty 9 kwietnia tego samego roku na czas nieokreślony lub do czasu rozwiązania sytuacji.

Kilka stron zdecydowało się wtedy zabrać głos. Prof. Andrzej Kuś, jeden z inżynierów odpowiedzialnych za projekt dachu budynku, powiedział, że sytuacja nie jest aż tak poważna i że konstrukcję, jak zadeklarował, da się naprawić w ciągu dwóch tygodni. Krzysztof Kłapa, rzecznik McDonald's Polska, zaznaczył, że gigant fast-foodów nie opuści budynku, a gdyby musiał, byłiby skłonni zapłacić za wynajem powierzchni z ośmioletnim wyprzedzeniem, co pozwoliłoby na przeprowadzenie remontów na dachu niemal natychmiast. W swoim ostrym liście do właścicieli budynku rzecznik oskarżył administratorów przestrzeni o marnowanie pieniędzy zamiast regularne dbanie i utrzymywanie Supersamu w dobrym stanie. Restauracyjny gigant oskarżył spółdzielnię o „rażące niedbalstwo”, oraz o to, że „konsekwentnie zmierza do zniszczenia budynku Supersamu,” jak donosił Michał Wojtczuk w *Wiadomościach Gazety* z 8 kwietnia 2006 roku.⁷⁰ Dzięki McDonald's, które to przejmuje zaskakującą rolę strażnika współczesnego dziedzictwa, jak również masowemu zaangażowaniu społeczności architektów i obrońców Supersamu w pierwszych miesiącach 2006 roku, wysiłki mające na celu ochronę budynku w końcu zaczęły się opłacać. A 9 sierpnia tego roku ówczesny zastępca *Mazowieckiego Wojewódzkiego*

69 Dariusz Bartoszewicz, „Rozmowa z prof. Kazimierzem Szulborskim o Supersamie,” *wyborcza.pl*, <https://warszawa.wyborcza.pl/warszawa/7,54420,3240931.html>.

70 Michał Wojtczuk, „McDonald's uratuje warszawski Supersam?” *wiadomosci.gazeta.pl*, <https://wiadomosci.gazeta.pl/wiadomosci/7,114873,3268751.html>.

Konserwatora Zabytków inż. arch. Maciej Czeredys postanowił wszcząć procedurę wpisu Supersamu do rejestru zabytków.⁷¹

Nikt nie wchodzi. Nikt nie wychodzi.

Nie można przewidzieć, co się stanie. Odpowiedź Generalnego Konserwatora Zabytków nie nadchodzi. Przyszłość budynku wciąż nie została jeszcze rozstrzygnięta. W listopadzie 2006 r. osoby odpowiedzialne za budynek zwróciły się o pozwolenie na wyburzenie całej konstrukcji ze względu na bezpośrednie zagrożenie dla pracowników na placu budowy. Decyzja została podpisana natychmiast w cieniu stu ton dachu Zalewskiego.

Krótkotrwała egzystencja Supersamu zostaje ostatecznie i nieoficjalnie skazana na śmierć. Jego spektakularny dach został wymyślony i zaprojektowany przez znanego inżyniera architekta i jego współpracowników jako punkt centralny, a to właśnie on ostatecznie stał się przyczyną jego upadku. Jeden po drugim, kolosalne wiązary dachowe zostały zburzone. Jego solidne szklane fasady pękły, a ogromne aluminiowe panele zamieniły się w złom.

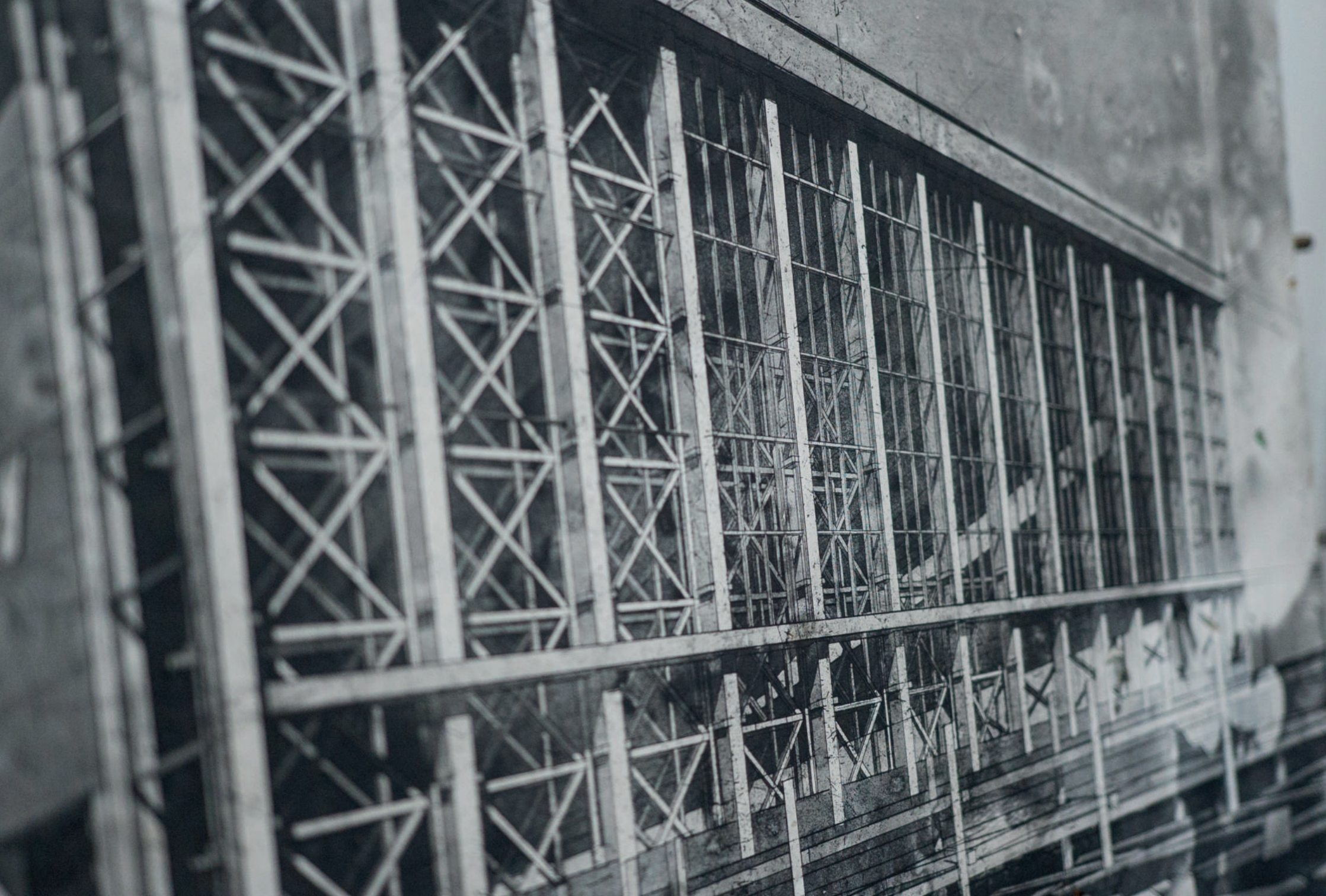
Dokładnie dziesięć lat po tym, jak ostatnia wywrotka opuściła plac Unii Lubelskiej w grudniu 2006 roku, z tego świata odszedł również Waclaw Zalewski, jedna z kluczowych postaci odpowiedzialnych za to architektoniczne i inżynierskie arcydzieło drugiej połowy XX wieku. Legendarny polski budowniczy prawdopodobnie odszedł z niesmakiem w ustach. Kilka lat przed śmiercią, w kwietniu

71 Paweł Girgon, „Co Dalej z Supersamem w Warszawie?” *Sztuka.net*, http://www.sztuka.net/palio/html.run?_Instance=sztuka&_PageID=848&newsId=7461&callingPageId=84.

2013 roku, w wywiadzie dla *Architektury Murator* Waclaw Zalewski powiedział „Zrobiło mi się smutno” zapytany, jak się czuł, gdy usłyszał o zburzeniu Supersamu siedem lat wcześniej. „Warszawa go bardzo kochała” - dodał pośpym tonem legendarny budowniczy i projektant.⁷² Ale Zalewski dobrze wiedział, że nie tylko warszawiacy upodobałi sobie ten budynek. Poza wspomnianym wyżej wyróżnieniem na Biennale w São Paulo w 1965 roku, z racji swoich osiągnięć, Zalewski został zaproszony na stanowisko profesora zwyczajnego w Massachusetts Institute of Technology, gdzie wykładał przez ponad 20 lat, aż do przejścia na emeryturę w 1988 roku. Najciekawsze jest to, że w roku swojego upadku Supersam został doceniony w jednej z najbardziej prestiżowych szkół architektury i inżynierii: The Architecture School and Planning of MIT. Równoległe do chaotycznej sceny sporu o przyszłość budynku w Warszawie, Supersam gloryfikowano na retrospektywnej wystawie życia i twórczości Waclawa Zalewskiego w MIT Wolk Gallery.⁷³ Pokazy, które można było oglądać od 21 kwietnia do 15 września, odbywały się niemal jednocześnie z bolesnymi i katastrofalnymi wydarzeniami, które doprowadziły do upadku jednej z najbardziej okazałych budowli wybudowanych w czasach PRL-u. Co więcej, podczas gdy olbrzymie kratownice dachu pawilonu zostały utrwalone na plakatach reklamujących wystawę w Cambridge, równocześnie zostały one dosłownie rozerwane w centrum Warszawy.

72 Maja Mozga-Górecka, „Intuicja Inżyniera – Rozmowa z Waclawem Zalewskim,” *Architektura Murator*, nr.4 (2013): <https://architektura.muratorplus.pl/krytyka/waclaw-zalewski-intuicja-inzyniera.7027.html>.

73 Waclaw Zalewski: *Shaping Structures*, Wolk Gallery, 21 kwietnia - 15 września 2006 r., Massachusetts Institute of Technology School of Architecture and Planning, Cambridge, MA. Z Zalewski jest również współautorem (z Edwardem Allenem) książki *Form and Forces: Designing Efficient, Expressive Structures*, wydanej w 2009 roku, na której okładce widnieje dach Supersamu.



Kilka lat temu, kiedy po raz pierwszy natknąłem się na obraz tego budynku, byłem głęboko zdumiony. Choć widziałem go tylko poprzez stare, czarno-białe fotografie, jego architektura tak mnie poruszyła, że poczułem, że muszę go odwiedzić. Ale niestety już go tam nie było. Kiedy Supersam został zburzony w 2006 roku, nawet nie wiedziałem, że istnieje. Właśnie zacząłem studia na wydziale architektury. Kiedy przyjechałem do Polski ponad dziesięć lat później, żałowałem, że nie miałem okazji poznać pawilonu osobiście. Choć przez lata myślałem o tym budynku, czułem, że nie da się go właściwie zobrazować, patrząc jedynie na te kilka starych fotografii, które miałem pod ręką. Dopiero gdy znalazłem mały plan, postanowiłem go przerysować i wymodelować wirtualnie, kawałek po kawałku. Nawet jeśli w moim prymitywnym modelu brakowało detali, mogłem w końcu wejść do środka i wszystko stało się jasne. Monumentalna szklana fasada, rozwiązania konstrukcyjne, gra światła i cienia, przejrzystość i nieprzejrzystość, wewnątrz i zewnątrz. Odwrócona parabola masywnego dachu, sto ton delikatnie unoszących się nad szklaną fasadą. To są elementy, które starałem się podkreślić w jego finalnym obrazie. W połowie drogi do jego zakończenia lub upadku brak kontekstu czy tła pozostawia poczucie, że nic nie jest realne. Równie surrealistyczne jest to, że ten budynek kiedyś istniał, jak i to, że już go nie ma.

TRYLOGIA ZALEWSKIEGO

Zalewski ma już na koncie konstrukcję dachu warszawskiego Supersamu i katowickiego Spodka. Dworzec jest kolejnym przystankiem na drodze do jego błyskotliwej kariery wykładowcy najbardziej prestiżowej uczelni technicznej świata – Massachusetts Institute of Technology.

Filip Springer, 2017.

Dokładnie cztery lata po zburzeniu warszawskiego Supersamu w bardzo podobnych okolicznościach w Katowicach rozebrano kolejny nowatorski przykład nowoczesnej polskiej architektury. To było tak, jakby Wacław Zalewski, znany polski projektant i budowniczy, ponownie przeżywał koszmar. Bo ponownie tak jak zrobiono to w 2006 roku, w tym samym zimnym i ciemnym zimowym tygodniu przed Bożym Narodzeniem, 22 grudnia wysadzono w powietrze kolejną imponującą i kultową konstrukcję, zaprojektowaną przez Zalewskiego.

O ile w 2006 roku to stalowe druty sprawiły, że monumentalny dach Supersamu, który niegdyś unosił się nad ziemią, został bezwstydnie wycięty, sprawiając, że ponad sto ton ostatecznie poddało się sile grawitacji, to w 2010 roku były to łodygi pięknych szesnastu betonowych kwiatów katowickiego dworca, które zostały bezceremonialnie wyrwane z ziemi. Fakt, że dwa z jego najbardziej symbolicznych i niezwykłych dzieł w jego ojczyźnie zostały okrutnie zniszczone w tym samym fatalnym, lodowatym grudniu – w odstępie zaledwie czterech lat oraz w ten sam tragiczny i kontrowersyjny sposób – musiał być trudny do przełknięcia.

Innym ciekawym aspektem, który łączy historie tych dwóch straconych arcydzieł polskiego powojennego modernizmu, jest to, że nie tylko zostały zrównane z ziemią w tym samym tygodniu przed końcem roku, ale zostały wymyślone i obliczone przez ten sam słynny umysł emerytowanego profesora Massachusetts Institute of Technology, Wacława Zalewskiego. Oba projekty zostały wyłonione w zamkniętym konkursie architektonicznym, oba odbyły się w tym samym 1959 roku. W tym samym roku Zalewski został zaproszony do udziału w trzech konkursach w kraju. Oprócz niewątpliwego wkładu w oba wspomniane projekty był także odpowiedzialny za stworzenie innej symbolicznej budowli, która naznaczyła całą epokę w PRL-u: *Hali Widowiskowo-Sportowej w Katowicach*.⁷⁴

Trzy budynki, trzy programy, trzy zupełnie różne rozwiązania, ale równie efektowne i innowacyjne. W tym sensie te symboliczne konstrukcje wymyślone przez mistrza inżynierii i obliczeń matematycznych konstrukcji stalowych i betonowych, moim zdaniem, są częścią tego samego projektu. Niczym spójna kolekcja dzieł sztuki, którą można postrzegać jako pojedyncze dzieło lub zespół trzech blisko powiązanych ze sobą budynków, w których występuje ten sam aktor, zestaw obracających się wokół wspólnego tematu, albo trzy fantastyczne, nowoczesne budowle z czasów PRL-u tworzą rodzaj *trylogii architektonicznej*. Trylogia Zalewskiego, z której żywa pozostał tylko jedna część.

⁷⁴ Projekt Hali Widowiskowo-Sportowej w Katowicach opracował duet architektów Maciej Gintowt i Maciej Krasieński, z którymi Zalewski współpracował już przy projekcie Supersamu otwieranego w Warszawie w 1962 roku.

O ile pierwsza praca zgasła tragicznie w 2006 roku, a druga rozpadła się katastrofalnie w 2010 roku, epilog tej historii na szczęście ma szczęśliwe zakończenie. Choć nie do końca szczęśliwe.

W grudniu 2013 roku, po pięciu latach gruntownych remontów i modernizacji, Spodek został wreszcie przywrócony do życia w Katowicach. Między zyskami a stratami budynek odzyskał prawie cały swój urok i blask, który utracił przez lata zaniedbań, braku konserwacji i pielęgnacji. Krótko mówiąc, krajowa społeczność architektów i konserwatorów miała powód do świętowania i choć budynek nie został jeszcze wpisany na listę zabytków, to przynajmniej wykazywał oznaki, że z wielką godnością przetrwał próbę czasu. Co najważniejsze, przeszedł bez szwanku przez najciemniejszy i najbardziej katastrofalny okres w najnowszej historii polskiej architektury. Jakby z ulgą po usłyszeniu dobrej nowiny, że przynajmniej jedna z jego trzech bajkowych budowli przetrwała szalejącą po 2000 roku burzę i z ulgą, że pozostawił niewielki wkład materialny jako naoczny świadek wszystkich swoich niesamowitych i niematerialnych osiągnięć, Wacław Zalewski zamknął swoje oczy po raz ostatni, tego samego dnia, 22 grudnia



il.22



1972 –
– 2010

DWORZEC KOLEJOWY W KATOWICACH

Dworzec kolejowy w Katowicach był obiektem wyjątkowym. Z jednej strony okazał się zbyt młodą budowlą, aby w powszechnym odczuciu zasługiwać na miano zabytku, ale z drugiej strony nie ulegało wątpliwości, że jest na tyle oryginalny, że zasługuje na wyjątkowe zainteresowanie.

Alicja Gzowska, 2011.

Wydawało się, że historia się powtarza. Kurcz wzniesiony przez buldożery, które w 2006 roku rozerwały na strzępy budynek Supersamu w Warszawie jeszcze nie opadł, gdy pojawiły się pierwsze głosy protestu przeciwko planowanej rozbiórce *Dworca Kolejowego w Katowicach*, które zaczęły głośno i wyraźnie rozbrzmiewać na ulicach miasta - komentuje kuratorka i historyczka sztuki Alicja Gzowska w swojej książce *Szesnaście Żelbetowych Kwiatów: Dworzec Kolejowy w Katowicach*, najobszerniejszej monografii dotyczącej nieistniejącego już budynku.⁷⁵ Według Gzowskiej dopiero w połowie 2006 roku, równoległe ze słynną i wspomnianą wcześniej „bitwą o Supersam,” klimat niepewności co do przyszłości budynku zaczął się stawać w śląskiej stolicy coraz bardziej widoczny. W rezultacie, „w mediach wznowiona została interesująca dyskusja dotycząca dziedzictwa architektury doby PRL oraz sposobów jego wartościowania i zabezpieczania”⁷⁶ - twierdzi autor. To właśnie w tym roku coraz bardziej widoczna stała się potrzeba poszerzenia i pogłębienia debaty o nowoczesnej architekturze wzniesionej w czasach PRL-u. Traumatyczna

⁷⁵ Alicja Gzowska, *Szesnaście Żelbetowych Kwiatów: Dworzec Kolejowy w Katowicach* (Katowice: Wydawnictwo Naukowe, 2011), 123.

⁷⁶ Gzowska, 124.

utrata Supersamu oznaczała pilną potrzebę promowania większego zrozumienia – zwłaszcza przez opinię publiczną – wartości nieodłącznych dla współczesnego dziedzictwa zbudowanego w *minionej epoce*.

Epoki, do której jednak w żadnym wypadku nie można podchodzić powierzchownie i ogólnie. Okres historyczny PRL był przede wszystkim epoką złożoną i niejednorodną, zarówno na scenie politycznej, społecznej, kulturalnej, jak i gospodarczej. Znalazło to również odzwierciedlenie w architekturze. Jednak większość społeczeństwa powszechnie postrzega powojenne dziedzictwo nowoczesne jako monotonne. Krótki fragment książki historii może zostać wymazany bez znaczących konsekwencji dla zrozumienia całości. Ale historia nie składa się z jednorodnej substancji czasowej. Utrzymywanie idei, że współczesne dziedzictwo, w całej swojej różnorodności, składa się z jednolitego zbioru struktur architektonicznych, jest sposobem na legitymizację wymazania jego części i udawanie, że nie wpłynie to na ogólną jedność. Jakby w swojej osobliwości budowle te nie miały żadnej wartości. Jakby ich obecność w widocznej panoramie historii architektury była nieistotna i dlatego należy ją odrzucić.

Druga połowa XX wieku była prawdopodobnie jednym z najbardziej zróżnicowanych i sprzecznych okresów w historii ludzkości. Tak jak lata pięćdziesiąte różnią się zupełnie od lat sześćdziesiątych, a wydarzenia lat siedemdziesiątych różnią się od tych, które działy się od lat osiemdziesiątych, tak nie sposób próbować zamazać dwóch budynków z tego okresu i udawać, że utrata znaczącego przykładu architektury z tego okresu nie wpływa katastrofalnie na narrację historii wizualnej jako całości. Można nawet powiedzieć, że modernizm rozkwitał, zwłaszcza

w krajach wschodnich, w czasach, gdy jeden dzień nigdy nie był taki sam, podsyćany niedoborami wczesnych lat powojennych. Nowoczesna architektura wyrosła z iluzją życia w świecie, w którym wszyscy będą równi, stając się symbolem nasyconym ideologiami, osiągnięciem apogeum, będąc pod naciskiem i rozpadem do czasu odzyskania upragnionej wolności. Wszak nowoczesna architektura polska niesie nie tylko ciężaru historii; ona jest manifestacją historii.

W tym kontekście, w którym wszystko zmienia się tak szybko, nie ma czasu, aby rzeczy się zestarzały i we własnym czasie stały się częścią historii. Prędzej czy później te obiekty również staną się częścią historii, a nasza dzisiejsza niezdolność do ich zachowania stworzy nieodwracalną dziurę w wizualnej historii architektury. To zakłócenie będzie głównym świadkiem szczególnego barbarzyństwa naszych czasów, czyli lekceważenia kultury.

Bezpośrednim skutkiem tej szczególnej pogardy dla osiągnięć niedawnej przeszłości była znaczna utrata wybitnych przykładów architektury nowoczesnej. Podobnie jak w przypadku Supersamu i Terminalu Lotniska Warszawa-Okęcie. Chociaż wyróżniały się one swoją osobliwością technologiczną i formalną, ich unikalne i innowacyjne cechy okazały się niezdolne do obrony przed korozyjnym działaniem czasu. Te dwa poprzednie przypadki pokazują, że żadne osiągnięcie na świecie nie jest odporne na rozwój historii. W miarę jak chwała przeszłości zanika z czasem, perspektywa możliwej przyszłości staje się nieosiągalna.

W związku z tym, mając do czynienia ze zjawiskami z minionej epoki, takimi jak nowoczesna architektura, musimy postawić się w sytuacji tych, którzy byli jej bezpośrednimi

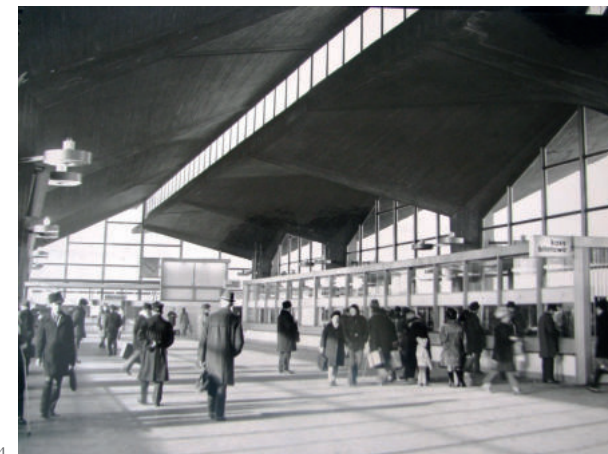
świadkami. Aby dogłębnie zrozumieć historię, musimy mieć jasny oraz pełen obraz jej specyficznego kontekstu oraz właściwego miejsca w czasie i przestrzeni. Kontekst społeczno-gospodarczy i polityczny, scena kulturowa i krajobraz ludzki to niektóre z kluczowych elementów, które należy wziąć pod uwagę, próbując ocenić znaczenie zdarzenia lub zjawiska historycznego, gdy na przykład próbujemy umiejscowić w nieskończoności czasu znaczenie danego obiektu architektonicznego.

Mimo to słowa wypowiedziane w 1973 roku przez Aleksandra Frantę,⁷⁷ jednego z najwybitniejszych polskich architektów XX wieku, pouczają o wkładzie, jaki w ówczesnym czasie w architekturę wniósł nowy katowicki Dworzec PKP. „Jego kształt przestrzenny, charakterystyczny i indywidualny, wyróżnia się skalą i formą o pięknych proporcjach z do- minującą żelbetową strukturą sklepień rzeźb o zrytmizowanych łamiących się powierzchniach powstałych z zestawienia i powtórzenia modułu – grzyba.”⁷⁸ Dla Franty nowy katowicki dworzec wyłonił się z inteligentnej i dynamicznej aranżacji swojej struktury form, dając zapierające dech w piersiach poczucie harmonii już na pierwszy rzut oka.

Wpatrując się w ten obraz, czuję niemal zaskoczenie i podziw, jakich doświadczała pasażerowie wysiadający na katowickim Dworcu na początku lat 70-tych. Ponieważ stacja kolejowa jest przeznaczona nie tylko dla lokomotyw, maszyn, które wymagają tylko dwóch torów i miejsca docelowego. Terminal to jednak miejsce pełne znaczenia

⁷⁷ Aleksander Franta (1925-2019), Polski architekt i teoretyk, laureat Honorowej Nagrody Stowarzyszenia Architektów Polskich w 1975 roku, był jedną z najbardziej wpływowych postaci współczesnej polskiej architektury.

⁷⁸ Aleksander Franta, „Powód do Niecodziennej Dumy,” *Architektura*, nr.10 (1972): 374.



il.24

dla osób, które z niego korzystają na co dzień. W końcu na dworcu zaczyna się przecież brama prowadząca do miasta. Ma za zadanie witać nowo przybyłych ludzi, wyrażając w swoich formach i zabudowanych przestrzeniach wartości miasta, które czynią te struktury wyjątkowymi. Nic dziwnego, że wiele stacji nabiera wyjątkowej wartości symbolicznej dla miasta i jego mieszkańców. Dla Aleksandra Franty znaczenie tego budynku przewyższało jego tradycyjne wartości jako zaledwie „obiekt świetnej architektury współczesnej,” ponieważ, jak mówi, „oddziaływyje silnie na tak wielu odbiorców” na wielu płaszczyznach i jest głęboko zintegrowany z przestrzenią miejską. „Stąd też, każdy człowiek, nie tylko fachowiec, odbiera tę architekturę w sposób naturalny i oczywisty”⁷⁹ - dodaje Franta. W tym sensie bardziej niż dosłownie budynek katowickiego Dworca Kolejowego pełnił centralną rolę w codziennym życiu miasta. Był to element naturalnie wkomponowany w pejzaż miejski. I ta naturalność, o której wspomina

⁷⁹ Franta, 374.

Franta, z jaką obywatele zaczęli się do tej struktury odnosić, pokazuje, jak głęboko była ona zakorzeniona w jej specyficznym kontekście.

Jako miasto szczególnie dotknięte wojną, Katowice wymagały odbudowy jak wiele innych i awansowały na znaczącą pozycję w skali regionalnej. Nowa stolica Śląska wymagała gruntownej przebudowy, począwszy od sieci komunikacyjnej i infrastruktury komunikacyjnej. „Gmach [Dworca] miał być jednym z pierwszych elementów projektu odbudowy Śródmieścia Katowic, które miały zyskać nowy wizerunek przemysłowej stolicy Polski z architekturą odpowiednią do tej roli” – komentuje Aleksander Franta.⁸⁰ W kraju, w którym praktycznie wszystkie największe miasta koncentrowały się na odtworzeniu swoich historycznych struktur, Katowice były najnowocześniejsze. W tym sensie dla architektów w całym kraju stolica Śląska stała się centralnym punktem odkrywania nowych form i rozwiązań architektonicznych.

Siedem najbardziej cenionych zespołów architektonicznych w kraju wzięło udział w zamkniętym konkursie na projekt nowego Dworca w Katowicach. Wśród nich był nie kto inny jak duet Arseniusz Romanowicz i Piotr Szymaniak, doświadczeni architekci odpowiedzialni m.in. za stołeczny Dworzec Centralny.⁸¹ Nie dorównali jednak propozycji przedstawionej przez trio doświadczonych architektów Wacława Kłyszewskiego, Jerzego Mokrzyńskiego i Eugeniusza Wierzbickiego, znanych jako Tygrysy – przydomek

odziedziczony po różnych konkursach architektonicznych wygrywanych przez trio w tamtych latach.⁸²

Gdy ogłoszono konkurs, „w tym momencie oddane do użytku były już dwa perony z planowanych czterech oraz część tuneli podziemnych” – komentuje Alicja Gzowska, co w dużej mierze zdeterminowało sposób uporządkowania nowego Terminalu.⁸³ „Kluczową kwestię w przypadku nowego katowickiego dworca odgrywała funkcjonalność: stacja miała być najważniejszym węzłem przesiadkowym w regionie, ponadto miała zostać „wstawiona” w istniejącą, gęstą tkankę miejską; rozwiązaniom komunikacyjnym wewnątrz i na zewnątrz dworca poświęcono więc wiele uwagi”⁸⁴ - pisze Anna Cymer o wyzwaniach, z jakimi musieli się zmierzyć architekci. Tygrysy wykonały niesamowitą robotę, biorąc pod uwagę całą złożoność funkcjonalną i operacyjną. Jednak wygranie tego rodzaju konkursu wymaga czegoś więcej niż tylko efektywnego uporządkowania przepływów i programów. Przede wszystkim, aby zrealizować taki projekt, potrzebny był pełny i bezpośredni obraz, forma zdolna do rezonowania z duchem swoich czasów. Budynek ten powinien być łatwo uchwycony i doceniony przez codziennych użytkowników i okazjonalnych gości. Przy tak wielu nierozwiązanych ograniczeniach i ostatecznym terminie konkursu, trzy Tygrysy zdały sobie sprawę, że potrzebują pomocy. Byli pewni, że znaleźli najlepsze funkcjonalne rozwiązanie dla budynku Dworca, ale brakowało mu charakteru, życia i uroku.

⁸² Wacław Kłyszewski (1910–2000), Jerzy Mokrzyński (1909–1997), Eugeniusz Wierzbicki (1909–1991). Pseudonim „Tygrysy” powstał po 1945 roku w związku z rysunkiem Aleksandry Wejchert, która na drzwiach ich pracowni umieściła obraz trzech tygrysów rozwalających rywali w konkursach architektonicznych.

⁸³ Gzowska, 23.

⁸⁴ Anna Cymer, „Powrót do Nowoczesności,” in *Architektura w Polsce 1945-1989*, (Warsaw: Fundacja Instytut Architektury, 2019), p.260.

Mając to na uwadze, postanowili sprowadzić Wacława Zalewskiego jako konsultanta projektu. Kiedy słynny budowniczy dołączył do trzech Tygrysów, projekt Stacji był prawie ukończony – rozwiązano problem przepływu ludzi i pojazdów wewnątrz i na zewnątrz budynku. Do wygrania konkursu brakowało jedynie mistrzowskiego dotknięcia ręki Zalewskiego, który opisuje to tak: „Ja zaproponowałem halę, która byłaby jak miejski park składający się niby z parasoli. Sama linia słupów miała pokazywać drogę pasażerom.”⁸⁵ Zalewski od razu zaproponował proste i zwycięskie rozwiązanie składające się z 16 monumentalnych kolumn w kształcie kielicha. Kwiaty odlane w betonie, struktury zaprojektowane matematycznie przez umysł doświadczonego budowniczego, który niedawno zetknął się z dziełem architekta Félixa Candeli.⁸⁶ To od swojego hiszpańsko-meksykańskiego kolegi Zalewski pożytył *hiperboliczne paraboloidalne*⁸⁷ rozwiązanie konstrukcyjne betonowych kielichów, aby wygrać konkurs na katowicki dworzec dla Warszawskich Tygrysów.

Szesnaście kwiatów wyrzeźbionych w betonie, nic więcej, nic mniej. Dwa rzędy ośmiu monumentalnych kolumn w kształcie kwiatów idealnie ułożonych w jednej linii wskazywały drogę w przyszłość. Dwie równoległe linie tak, jak tory kolejowe. Jeden konkretnie zorganizowany szereg, jak pasażerowie, którzy wielokrotnie podążają jeden za drugim w drodze do domu po dniu pracy w przemysłowej

⁸⁵ Maja Mozga-Górecka, „Intuicja Inżyniera – Rozmowa z Wacławem Zalewskim,” *Architektura Murator*, nr.4 (2013), 30.12.2016, https://architektura.muratorplus.pl/krytyka/waclaw-zalewski-intuicja-inzyniera_7027.html

⁸⁶ Félix Candela Outeriño (1910–1997) był znany ze swojej znaczącej roli w meksykańskiej architekturze i rozwoju inżynierii budowlanej. Znaczącym wkładem Candeli w architekturę było opracowanie cienkich muszli wykonanych ze zbrojonego betonu.

⁸⁷ Paraboloid hiperboliczny to podwójnie zakrzywiona powierzchnia przypominająca kształt siodła; ma formę wypukłą wzdłuż jednej osi i wklęsłą wzdłuż drugiej

stolicy kraju. Od szorstkiej betonowej powierzchni odbija się miękkie, niemal aksamitne światło, budując kształt kwiatu, który ukazuje się oczom pasażerów poruszających się w przestrzeni. Zgodnie ze swoją podstawową funkcją architektura tego budynku jest płynna i dynamiczna. Budowla, którą można zobaczyć w ruchu i dojrzeć oczyma spieszącego się robotnika lub zatrzymywać ją w spojrzeniu podróżnika.

„Dach składający się z szesnastu ogromnych betonowych kielichów kielichów-parasoli, które poza tym, że składały się na bardzo wytrzymałą i nowatorską konstrukcję tworzyły estetyczny wyraz budowli” – komentuje formalny charakter Dworca Anna Cymer. „Surowy beton, widoczne ślady po szalunku, chłód materiału i jego wyrazistość, a zarazem prostota tworzyły wyjątkowy wyraz plastyczny” - zaznacza autorka mówiąc, że dworzec kolejowy w Katowicach był jednym z najbardziej udanych polskich przedsięwzięć architektonicznych drugiej połowy XX wieku.⁸⁸

Rzeczywiście, namacalny charakter surowej materialności budynku sprawił, że mieszkańcy miasta z łatwością pojmowali skomplikowane formy matematyczne. Niedługo po inauguracji betonowe kwiaty stacji stały się jednym z głównych symboli, z których znane było dawne górnicze miasteczko. Przemysłowe kwiaty, które wyrosły tuż nad starą kopalnią wykopaną w samym sercu miasta. Symbol nowego i nowoczesnego miasta, które rozkwitało, a nawet więcej „ze względu na zastosowane rozwiązania techniczne, materiał, niezwykły proces budowania szalunków, przekrycie hali głównej było unikatowym świadectwem myśli architektonicznej i budownictwa” - komentuje

⁸⁸ Anna Cymer, 260-261.

⁸⁰ Ibid.

⁸¹ Arseniusz Romanowicz (1910-2008) oraz Piotr Szymaniak (1911-1967) wygrał konkurs na projekt Dworca Centralnego w 1946 roku, który miałby powstać dopiero w latach 1972-1975 według nowej koncepcji Romanowicza.

biografka budynku Alicja Gzowska. „Jako jeden z ważnych kamieni milowych w narracji rozwoju nowoczesnej polskiej architektury, katowicki dworzec miał ewidentną siłę dokumentu historycznego” – przyznaje autorka.⁸⁹ Takie świadectwo nie mogłoby być dokładniejsze. Historia jego projektu i budowy, wspomnienia złotych lat, a nawet narracja o jego zniknięciu mieszają się z kroniką miasta, jego kraju i jego mieszkańców. To znaczy, że budynek nie zaczyna się od wmurowania kamienia węgielnego, ani nie kończy się, gdy jego konstrukcja zostaje powalona. Historia projektu odzwierciedla się także w sposobie, w jaki się materializuje - w wyzwaniach, jakie stawia i pokonuje, we wszystkich jego wadach i niedociągnięciach.

Okazuje się, że te rzeźbiarskie betonowe kwiaty nie wyrosły z ziemi spontanicznie i naturalnie. „Od koncepcji konkursowej do projektu realizacyjnego wiedzie długa droga. W latach sześćdziesiątych funkcjonowała bardzo skomplikowana machina biurokratyczna, służąca weryfikacji technicznej i ekonomicznej inwestycji”⁹⁰ - wyjaśnia Gzowska. Tygrysom od otrzymania zlecenia na projekt zajęło aż siedem lat ukończenie studiów technicznych niezbędnych do rozpoczęcia budowy betonowych kwiatów w centrum Katowic. Po zaproponowaniu konstrukcyjnego rozwiązania rzeźbiarskiego dachu Stacji, Zalewski wyjechał w 1962 roku do Wenezueli, aby wyklądać na Uniwersytecie Los Andes w Meridzie. A bez mistrza, który pokierowałby budową, nikt nie wiedział dokładnie, jak sprawić, by budynek faktycznie powstał. Choć nie było wątpliwości, że konstrukcja Zalewskiego zadziała, w kraju brakowało wykwalifikowanych rzemieślników, którzy wykonaliby ją

z niezbędną precyzją. Jak wyjaśnia Filip Springer, brakowało stolarzy gotowych do wykonania takich szalunków i betoniarzy, którzy potrafiliby takie formy odlewać.⁹¹

Z powodu znacznej luki, jaką pozostawił po sobie wyjazd doświadczonego Zalewskiego do Ameryki, do pracy nad projektem wezwano kilku ekspertów. Początkowo stworzono do przetestowania modele studyjne w skali 1:30, co ostatecznie wzbudziło jeszcze większe wątpliwości, gdyż nie rozszyfrowało to tajemnic umysłu Zalewskiego. Znalazionym rozwiązaniem było zbudowanie modelu w skali 1:1, czyli stworzenie jednego z betonowych kwiatów w pełnej skali, aby go przetestować i odnaleźć odpowiedź. Taki eksperyment przeprowadzono na terenie *Zakładu Badań i Doświadczeń Zjednoczenia Budownictwa Hutniczego w Katowicach* - relacjonuje Alicja Gzowska.⁹² Taka sytuacja daje nam wyobrażenie nie tylko o wyzwaniach, jakie stawia projekt Zalewskiego, ale przede wszystkim o tym, jak przesunął on możliwości budynku i wszystkich ekspertów w kraju daleko poza ich wcześniejsze granice. W efekcie oczekiwano, że budynek otwarty w 1972 roku będzie znacznie różnił się od pierwotnej koncepcji przedstawionej 13 lat wcześniej. Sytuacja ta dała środowisku projektantów i budowniczych szansę na dalszy rozwój branży budowlanej w kraju. „Prace eksperymentalne, choć przeciągnęły się w czasie, pozwoliły na wcześniejsze rozwiązanie problemów technologicznych”⁹³ - komentuje Gzowska. Dodatkowo, badania umożliwiły dostosowanie projektu jeszcze przed budową, dzięki czemu konstrukcja betonowa stała się bardziej ekonomiczna i wydajna.

91 Filip Springer, 49.

92 Gzowska, 53.

93 Gzowska, 54.



il.25, 26

Pod jego kultowymi i rzeźbiarskimi betonowymi kielichami znajdował się prosty i żywy budynek. Dla przybywających, idących przeciwną drogą, budowla jawiła się jako przedłużenie ulicy. Jego zagłębione usytuowanie wokół Plazy współpracowało, uwalniając przestrzeń publiczną, tak aby miejskie życie mogło płynąć naturalnie. Takie rozwiązanie wynika z propozycji architektów, aby rozbić dworzec na dwie kondygnacje, uwalniając powierzchnię naziemną i rozdzielając przepływ przyjazdów i odjazdów na różnych poziomach. Wsuwając się od Plazy do wnętrza budynku, pasażerowie byli witani w tętniącej życiem przestrzeni miejskiej animowanej przez sklepy, kawiarnie, restauracje, biura podróży, a nawet małe hotel na wypadek, gdyby ktoś spóźnił się na ostatni pociąg.

Nad pierwszym poziomem znajdowało się „serce dworca,” jak Anna Cymer zwykła odnosić się do głównego holu stacji: „To w nim podziwiać można było unikalną konstrukcję zadaszenia budynku – jego znak rozpoznawczy i wielki



architektoniczny walor.”⁹⁴ Co więcej, „układ samego dworca wzorowany jest na schemacie organizacyjnym lotniska”⁹⁵ – zwraca uwagę Filip Springer. W tym sensie nowy dworzec pełnił także funkcję kontemplacyjną poprzez rozległy, podwyższony chodnik - główną drogę dla podróżnych.

Po oddaniu do użytku stacja otrzymała doskonale recenzje od społeczności architektonicznej, co skomentowała Alicja Gzowska: „Niespotykane dotąd w Polsce połączenie niezwyklej formy i trafnych rozwiązań funkcjonalnych w tak dużym obiekcie zasługiwało na uznanie.”⁹⁶ Niedługo po inauguracji budynek zdobył kilka nagród architektów i nie tylko od nich samych - budynek wzbudził podziw, jak zeznał wówczas Aleksander Franta: „Został przyjęty przez mieszkańców. Lubią go i są z niego dumni. Jest też przedmiotem uznania i chyba trochę zazdrości przyjezdnych. Myślę, że jest to pozytywna duma i pozytywna zazdrość.”⁹⁷

94 Cymer, 260.

95 Filip Springer, 147.

96 Gzowska, 119.

97 Aleksander Franta, 374.

89 Gzowska, 122.

90 Gzowska, 49.

Uwielbiany przez mieszkańców nowy dworzec stał się fundamentem codziennego życia miasta: „Dworzec stał się obiektem, który do Katowic należy. Jest jego częścią, jego charakterystycznym i ważnym elementem”⁹⁸ - analizuje Franta rok po zakończeniu budowy.

Niestety jego rozkwit nie trwał długo. Biorąc pod uwagę wielkość inwestycji niezbędnej do wykonania prac – która oprócz wartości materialnej ponad 70 000 m² powierzchni była przedmiotem prac rozwojowych, eksperymentalnych i badawczych przez ponad dziesięć lat wcześniej, fakt, że stacja działa z całkowitą wydajnością przez mniej niż cztery dekady, przekłada się na ogromną stratę czasu, energii i zasobów. Jeśli budynek działał tylko przez 38 lat, to niemal tak, jakby w ogóle nie pojawił się na świecie.

Mimo stosunkowo krótkiego okresu funkcjonowania stacja żyła w dwóch zupełnie odmiennych rzeczywistościach. Pod koniec lat 90. jej obecność w mieście stała się w dużej mierze niepożądana. Stacja przeszła z nieba do piekła w ciągu dwóch dekad, pokazując nam powagę zmian w kraju w tym niespokojnym okresie. W latach 70. większość jego użytkowników była częstymi osobami dojeżdżającymi do pracy, korzystającymi z transportu publicznego do szkoły lub pracy. Na przełomie tysiącleci podróże te zaczęto odbywać głównie prywatnymi pojazdami. W czasach PRL-u samochód był luksusem, a popularyzacja samochodu osobowego po transformacji sprawiła, że pociągi stały się niemal przestarzałe. Gdy pasażerowie zaczęli przerzedzać się na stacji, wiodące placówki handlowe przeniosły się do innych części miasta. Jeśli dodamy do tego lata zaniedbań i obojętności na kon-

serwację budynku, który wciąż jest w stanie kompletnej ruiny, a którym codziennie przechodzi ponad 20 000 osób, a wynik jest przewidywalnie katastrofalny.

W tym sensie ślad brudu pozostawiony przez 40 000 butów, które codziennie przechodziły przez stację, zwyczajnie kumulował się. I rzeczywiście, stało się to brudne miejsce. „Poszło o brud” - napisał Filip Springer. „Bo na tym dworcu rzeczywiście zawsze było budno, pewnie brudniej niż na wielu innych polskich dworcach. Nie ulega też wątpliwości, że było to jedno z najbardziej znieawidzonych przez podróżnych miejsc w Polsce” - dodaje Springer. Zdaniem autora ewidentne zaniedbania w utrzymaniu budynku były niewątpliwie głównym powodem, dla którego na początku XXI wieku zyskał on miano najbardziej znieawidzonego dworca kolejowego w kraju.⁹⁹

Od tego czasu sytuacja tylko się pogarszała. A kiedy w połowie lat 2000 zaczęły pojawiać się pierwsze głosy w obronie budynku, problem ostatecznie wymknął się spod kontroli. Choć zburzenie Supersamu w Warszawie w 2006 roku wstrząsnęło środowiskiem architektów i konserwatorów, to tragiczne doświadczenie okazałoby się nie wyjątkiem, ale brutalną regułą, która rozprzestrzeniła się na wszystkie zakątki kraju. Niestety kontrowersyjna rozbiórka stołecznego Pawilonu Handlowego stała się precedensem w wykorzenieniu wielu innych znakomitych przykładów nowoczesnej architektury w Polsce. Sposób, w jaki właściciele manipulowali sytuacją, wykorzystując zły stan budynku do skazania go na śmierć z wątpliwą i katastrofalną opinią o jego warunkach materialnych, byłby przewrotnym przykładem na to, jak radzić sobie

z przeszkodami i lukami prawa. Wprost nie mogli się doczekać, kiedy dostaną go w swoje ręce.

Gdy w 2007 roku *Polskie Koleje Państwowe* ogłosiły zamiar prywatyzacji Dworca, propozycje przejęcia obiektu zgłosiło aż 16 krajowych i międzynarodowych firm deweloperskich. Była to okazja dla stołecznych przedsiębiorców, której nie można było pominąć. Recepta na sukces została dokładnie zarysowana już kilka miesięcy wcześniej w stolicy. Tak szybko jak nowy właściciel przejął stację w 2009 roku, nie zawahał się i powtórzył ten sam udany plan, który doprowadził do upadku Supersamu.

Jeszcze przy stole negocjacyjnym deweloperzy odważnie chwalili najpierw kultowe betonowe kwiaty starego dworca, to jak przepisał Filip Springer ze strony internetowej usuniętej ze strony PKP tuż po zamknięciu sprzedaży budynku:

Hala nowego dworca kolejowego będzie wykorzystywała istniejącą, poddaną remontowi i modernizacji, konstrukcję kielichową. Stanowi ona unikatowy w skali światowej przykład brutalizmu - nurtu architektury późnego modernizmu, eksponującego przestrzeń, surowe materiały i konstrukcję budynku. Żelbetowe kielichy zostaną po raz pierwszy w historii wyeksponowane w pełnej wysokości. Będą stanowiły efektowne zamknięcie przeznaczonej wyłącznie dla ruchu pieszego osi ulicy Stawowej i nowego placu Szewczyka. Pomiędzy dwoma kielichami znajdzie się prawdziwa «brama miasta» - monumentalne wejście do hali dworcowej.¹⁰⁰

Ostrożne słowa nowego właściciela, który nagle zrozumiał znaczenie symbolicznej wartości budynku dla miasta i jego mieszkańców, nieco ukoili tych najbardziej zatroskanych o przyszłość Dworca. Pomysł przywrócenia dawnej świetności betonowych kwiatów, zachowania jednego z głównych symboli krajobrazu zabudowy przemysłowej stolicy kraju, a w międzyczasie ponownej oceny ważnego elementu tkanki miejskiej miasta, służył uspokojeniu mieszkańców miasta.

Jednak wkrótce po podpisaniu umowy i uzyskaniu pozwolenia na budowę nowi właściciele szybko zmienili zdanie powołując się na ekspertyzę profesora Politechniki Śląskiej, o czym zaświadcza Filip Springer: „Przedstawiciele inwestora informują, że stan techniczny kielichów jest fatalny, ich zbrojenie przeżarte korozją, a zachowanie całej konstrukcji zagrażałoby bezpieczeństwu inwestycji”,¹⁰¹ pisze autor. Profesor Włodzimierz Starosolski, współautor ekspertyzy, po zapoznaniu się z treścią raportu opublikowaną przez deweloperów, pospieszył z wyjaśnieniem: „Tylko niektóre elementy są lekko skorodowane i trzeba nad nimi popracować.” Profesor Adam Zybura Kierownik Katedry Konstrukcji Budowlanych Politechniki, spotkał się ze swoim kolegą, aby wyjaśnić nieporozumienie: „Trzeba podkreślić, że na powierzchni betonu nie widać śladów korozji zbrojenia. (...) W kielichach nie stwierdziliśmy obecności ani jednej rysy, która byłaby wynikiem procesu korozji zbrojenia” — przepisuje Filip Springer z innej strony internetowej, która również zniknęła wraz z budynkiem.¹⁰²

98 Ibid.

99 Springer, 144.

100 Springer, 148.

101 Ibid.

102 Ibid.

Zgodnie z prawem stacja zniknęła, zanim została zlikwidowana.

Wobec tej absurdalnej i nieodwołalnej decyzji nic nie mogło powstrzymać planów deweloperów. Najprawdopodobniej nie mają pojęcia, kim są Charles Jencks, Bernard Tschumi i Daniel Libeskind – jedni z najbardziej szanowanych architektów i krytyków architektury na świecie – którzy to zjednoczyli się w obronie betonowych kwiatów Wacława Zalewskiego.

Wszystkie te wysiłki okazały się bezskuteczne.

Więc stało się to, co teraz wydawało się już niemal tradycją, 22 grudnia 2010, betonowe kwiaty zostały brutalnie wyrwane z ziemi. Jeden po drugim przewracają się, miliony ton betonu zamieniono w gruz w ciągu zaledwie kilku dni. Kiedy wszystkie gruzy zostały zamiecione i nie pozostał ani jeden okruszek betonu, aby opowiedzieć historię, Piotr Żuchowski, Generalny Konserwator Zabytków, piastujący najwyższe stanowisko w hierarchii ochrony zabytków w kraju, cofnął pozwolenie na rozbiórkę budynku oskarżając Wojewódzkiego Konserwatora Zabytków o rażące łamanie przepisów chroniących zabytki w kraju, a sprawa trafiła do sądu.¹⁰³

Za późno. Szkoda została już wyrządzona. Szesnaście betonowych kwiatów. Struktury, których rozkwit zajął 13 lat, wyrwano z korzeniami w ciągu kilku dni po tak krótkim żywocie. Zastanawiam się, ile wspomnień pozbawiono na świecie ich konkretnych korzeni? Ilu wspomnieniom odmówiono miejsca w historii? Roztrzaskana betonowa powierzchnia pokruszyła również wrażliwe wspomnienia tych, którzy kiedyś dotykali jej lodowych ścian otwartymi dłońmi. Wraz z końcem tej kunsztownej budowli zaginął również istotny element historii tego miejsca. Materialne połączenie, które łączyło nas ze światem, którego nigdy nie mieliśmy okazji poznać zostało na zawsze zerwane.

103 Ibid.



Gdy w styczniu 2019 wysiadłem na zmodernizowanym dworcu w Katowicach, zrekonstruowane betonowe kwiaty minąłem praktycznie niezauważone. W tym momencie nie zdawałem sobie sprawy, że chodzę po pozostałościach starej stacji zburzonej prawie dziesięć lat wcześniej. Te kolumny rzeźbiarskie były kopiami odtworzonymi w celu zastąpienia celowo utraconej oryginalnej konstrukcji. Wśród mnóstwa różnych form, materiałów i wykończeń nowego budynku odbudowane betonowe kwiaty wyglądały bardziej jak sztuczne, wyrwane z kontekstu i pozbawione dawnego blasku. Choć podobne w formie, przerobione kolumny nie są już takie, jak poprzednie, ponieważ ich materialność nie jest już taka sama.

Dodatkowo na starym dworcu szesnaście betonowych kwiatów pełniło nie tylko funkcję dekoracyjną, konstrukcyjną i funkcjonalną; były one samą stacją. Mimo że nowy budynek stara się naśladować swój pierwotny desygnat, służy nie tyle przypomnieniu struktury, którą kiedyś był, ile zaprzecza jej wcześniejszemu istnieniu. Ten obraz z kolei stara się podkreślić, że budynek, który kiedyś tu był, już nie istnieje. W jego kopii nie pozostaje nic. Tylko pamiątka, miejsce, do którego warto się udać i zapamiętać je z nadzieją, że w najbliższym czasie i ono nie zostanie zapomniane.

ARCHITEKTURA I KAPITALIZM

Piętnaście lat po rozpoczęciu nowego tysiąclecia wydaje się, że poprzednie stulecie nigdy się nie wydarzyło. Ta sama architektura, która kiedyś ucieleśniała mobilność społeczną w béton brut, teraz pomaga jej zapobiegać (...) ostatecznemu zepsuciu XX wieku, znajduje konkretny dowód w metodycznym usuwaniu swojej fizycznej substancji.

Reinier de Graaf, 2017.

Rok po opublikowaniu angielskiej wersji książki *Capital in the Twenty-First Century*, autorstwa francuskiego ekonomisty Thomasa Picketty, holenderski architekt, teoretyk, urbanista i pisarz Reinier de Graaf zaproponował nam wspólną lekturę na temat - treść polityczna o stricte finansowym tonie. Ponieważ nie sposób mówić o architekturze bez wzmianki o kontekście ekonomicznym, w jakim jest osadzona, nie możemy zapomnieć, że każda zbudowana konstrukcja ma również związaną z nią wartość ekonomiczną. O ile za genezę architektury stoi ideologia, o tyle ekonomia najczęściej kojarzy się z jej końcem. W swojej wnikliwej lekturze tego, jak ekonomiczna koniunktura opisana przez Picketty'ego materializuje się poprzez budowę architektury i miast, de Graaf zgadza się z punktem widzenia Picketty'ego w swoim artykule opublikowanym przez *The Architecture Review* w kwietniu 2015 roku. Picketty twierdzi, że „XX wiek był krótkim wyjątkiem w nieuniknionym mechanizmie głęboko napiętego systemu gospodarczego,¹⁰⁴ z punktu widzenia de Graafa, miniony wiek był również jedynie przerwą lub anomalią w historii architektury. Co więcej,

104 Reinier de Graaf, "Architecture is now a tool of capital, complicit in a purpose antithetical to its social mission," *The Architecture Review*, <https://www.architectural-review.com/essays/architecture-is-now-a-tool-of-capital-complicit-in-a-purpose-antithetical-to-its-social-mission>, 25 kwietnia 2015 r.

kontynuuje: „jeśli XX wiek rzeczywiście był anomalią, to być może takie były jego ideały: cały okres charakteryzujący się oświeconą wiarą w postęp, emancypację społeczną i prawa obywatelskie można z mocą wsteczną odrzucić jako ulotny moment samooszukiwania się — przypis w długiej historii.”¹⁰⁵ Jeśli z jednej strony to mocne stwierdzenie może wydawać się nieco zbyt pochopne, biorąc pod uwagę, że w tamtym momencie byliśmy dopiero piętnaście lat w nowym tysiącleciu, to z drugiej strony jest on całkiem stanowczy w swoim odczytaniu przemian w *Scenariuszu architektonicznym* z początku XXI wieku, kiedy mówi, że to, co do tej pory widać, wcale nie jest zachęcające.¹⁰⁶

Jak dotąd wpływ kapitału w XXI wieku nie tylko przekłada się na wsteczne porzucanie wielu społecznych osiągnięć, które ucieleśnia dwudziestowieczna architektura, do której nawiązuje de Graaf. W kontekście XXI wieku, w którym zwrot z bogactwa coraz bardziej przewyższa zwrot z pracy, poważnie zagrożone są nie tylko bogato zabudowane formy, ale także prostota życia tych ludzi, którzy są uzależnieni od swojej pracy, bo muszą pracować, aby żyć z go- dnością.

Mówiąc o bogactwie, aby bardziej konkretnie zorientować się, jak postulaty holenderskiego architekta mogą być rozumiane w kontekście Polski, wyjaśni to krótka anegdota o fabryce farb *Nobiles*.¹⁰⁷

Założona na przełomie XIX i XX wieku przez młodych polskich przedsiębiorców Kochanowicza i Sachnowskiego, początkowo jako warsztat garażowy, fabryka farb prosperowała, a dzięki ciężkiej pracy jej założycieli produkcja wzrosła z 98 ton farby w 1923 roku do 648 ton w roku 1938. Po zakończeniu II wojny światowej, obecnie państwowa firma stała się jednym z wiodących dostawców farb i lakierów w całym Związku Radzieckim, koloryzując większość przyciemnianych pojazdów krążących po Europie Wschodniej.¹⁰⁸

W latach 90., z najbardziej szarej dekadzie polskiej historii w przeszłości, Nobiles wkroczyli na wolny rynek z niezachwianą samooceną. W czasie naznaczonym bankructwem, beznadzieją i ruiną, Piotr Witwicki komentuje kontekst epoki w jego rodzinnym mieście Włocławku: „Nobiles jawił się jako firma, która błyskawicznie dostosowała się do nowych czasów.”¹⁰⁹ Jako firma praktycznie bezkonkurencyjna, odnosząca sukcesy w czasach PRL-u, jej pracownicy cieszyli się z pewnością ponadprzeciętną kondycją ekonomiczną oraz poczuciem przynależności i tożsamości samego biznesu. W tym kontekście pracownicy Nobiles szybko przewidzieli zmiany, które miały nadejść wraz z nadejściem wolnego rynku, przekształcając przedsiębiorstwo państwowe w spółkę pracowniczą natychmiast, gdy tylko stare państwo przestało istnieć.¹¹⁰

¹⁰⁸ Wikipedia, “Kujawska Fabryka Farb i Lakierów Nobiles,” Wikipedia, the free encyclopedia, http://pl.wikipedia.org/w/index.php?title=Kujawska_Fabryka_Farb_i_Lakier%C3%B3w_Nobiles&oldid=66734373 dostęp 11 lipca, 2022).

¹⁰⁹ Piotr Witwicki, “Nobiles,” in *Znikająca Polska* (Poznań: Zysk i S-ka Wydawnictwo, 2021), 71.

¹¹⁰ Piotr Witwicki, 71.

Firma stała się symbolem dumy nie tylko dla swoich pracowników, ale i dla wszystkich mieszkańców małego miasta, z którym jej historia związana jest od momentu powstania ponad sto lat temu. Ta nierozzerwalna więź z miastem i jego mieszkańcami skłoniła firmę do sponsorowania skromnej lokalnej drużyny koszykówki, która w 1992 roku awansowała do pierwszej ligi. W wyniku identyfikacji klubu z firmą z miasta oraz jej mieszkańcami, drużyna koszykówki stała się jedną z najlepszych drużyn w kraju, zdobywając dla Włocławka tytuł koszykarskiej stolicy Polski, którym cieszy się ono do dziś.¹¹¹

Nobiles, podobnie jak inne przykłady w tej tezie, również spotkał tragiczny koniec. Im bardziej jego właściciele-pracownicy cieszyli się uprzywilejowaną pozycją odnoszących sukcesy nowych polskich kapitalistów, tym bardziej obawiali się, że pewnego dnia konkurencja zagranicznych firm przyniesie upadek firmy, pracowników, a nawet klubu koszykówki. Był to przecież koniec ogromnej większości starych przedsiębiorstw państwowych, a także nowych, powstałych po upadku żelaznej kurtyny. Ponieważ wiele firm odnoszących sukcesy w kraju zbankrutowało, ze strachu zaczęły szukać inwestora¹¹² – przyznaje Witwicki. Wkrótce potem, w 1996 roku, firma została ostatecznie wykupiona przez grupę holenderskich inwestorów. Choć umowa przewidywała, że wykup będzie akcją jednorazową, fakt, że pracownikom udało się zdobyć stosunkowo dobre warunki, nie przełożył się na szczęśliwe zakończenie dla Nobiles – tym bardziej dla tych, którzy zarabiali tam

¹¹¹ Ibid, 75.

¹¹² Ibid, 76.

na życie. Ale nowi właściciele nawet nie zwracali sobie głowy problemami wykraczającymi poza puszkę z farbą, które wyszły z tej fabryki. Bo, jak komentuje Witwicki, „No i przede wszystkim chodzi o zyski.”¹¹³ Nikogo nie obchodziło, czy firma istniała od dziesięciu czy stu lat, czy utrzymywała drużynę koszykówki, z której mieszkańcy całego miasta byli dumni, czy też ludzie polegali na tej pracy, aby przetrwać. „Szybko też okazało się, że pieniądze chciano zarabiać nie przez rozwój zakładu, tylko przez jego zwijanie. Wygaszenie produkcji trwało latami, ale było konsekwentne. Nowi właściciele wiedzieli, jak załatwia się takie sprawy.”¹¹⁴ Wreszcie, po przetrwaniu dwóch wojen światowych i przetrwaniu sowieckiej okupacji przez ponad czterdzieści lat, zachowując swoją reputację i godność oraz stając się symbolem dumy dla wszystkich tych, którzy tam pracowali, firma, która przez ponad sto lat ubarwiła cały kraj, zbankrutowała w ciągu zaledwie pięciu lat.

Kiedy pracownicy zostali poinformowani o sytuacji, „ że zakład ostatecznie przestanie istnieć, przed budynkiem stały karetki. Słusznie, bo pracownicy, gdy usłyszeli, co ich czeka, zaczęli tracić przytomność,”¹¹⁵ - stwierdza Witwicki. W dniu, w którym zamknięto drzwi Kujawskiej Fabryki Farb i Lakierów Nobiles przerwano ważny rozdział w historii miasta, fundamentalny element tożsamości tego miejsca przestał istnieć. Niektórzy ludzie całkowicie stracili kontrolę nad rzeczywistością, inni stracili pracę, a trzech pracowników popełniło samobójstwo.¹¹⁶

¹¹³ Ibid, 77.

¹¹⁴ Ibid.

¹¹⁵ Ibid.

¹¹⁶ Ibid.



1963 –
– 2015

DOM TURYSTY „MIRAMAR” W SOPOCIE

Jakakolwiek dyskusja na temat celowości lub historycznej legitymizacji architektury we współczesnym świecie musi koniecznie rozpocząć się od uznania jej obecnej bezcelowości, przyjmując ją jako źródło wszelkich badań nad przyszłością lub przeszłością architektury.

Giancarlo de Carlo, 1972.

Kiedy Giancarlo de Carlo zasiadł do pisania artykułu *Legitimising Architecture*, który miał zostać opublikowany przez magazyn *Forum* w 1972 roku, był bardzo świadomy celu architektury. W dyskusji o jej legitymizacji nie chodzi o to, czym architektura jest, a czym nie jest. Jak to ujął sam De Carlo: „Budynek nie jest budynkiem.”¹¹⁷ W dużej mierze dlatego, że niektóre budynki są nieistotne, podczas gdy inne mają pewne walory godne uwagi, ale zdarza się, że cel architektury, jak sugeruje De Carlo, nie znajduje odzwierciedlenia w jej cechach formalnych i walorach estetycznych: „Budynek w sensie ścian, podłóg, puste przestrzenie, pomieszczenia, materiały itp. to tylko zarys potencjału: nadaje mu znaczenie tylko grupa ludzi, dla której jest przeznaczony,”¹¹⁸ stwierdził włoski architekt. Giancarlo de Carlo był bardzo asertywnym architektem, wpływową postacią o wielu przekonaniach, które niestrudzenie przekazywał, gdy tylko nadarzyła się ku temu okazja. Przy jednej z takich okazji, w wywiadzie przeprowadzonym przez Ole Boumana i Roemera Van Toorna zaledwie cztery miesiące przed śmiercią De Carlo, ponownie powtórzył swoją opinię na temat znaczenia ar-

¹¹⁷ Giancarlo Di Carlo, „Legitimising Architecture,” *Forum* (nr. 1, Vol. III, 1972): 8-20

¹¹⁸ Ibid.

chitektury: „Znaczenie pojawi się dopiero po drobiazgowej analizie, biorąc pod uwagę kontekst, w którym się pojawia, twoje osobiste pochodzenie, twój pogląd na społeczeństwo, twoje nadzieje i rozczarowania.”¹¹⁹ Dla de Carlo jest to chyba jedyny sposób na zrozumienie znaczenia. W przypadku nowoczesnej polskiej architektury poszukiwanie sensu jest tym bardziej złożone, że coraz mniej namacalnych dowodów podsyca tę dyskusję.

Dzieje się tak, ponieważ nie wszystkie przykłady zaginionej architektury nowożytniej miały poświęcone im całe monografie – wręcz przeciwnie. Informacje są ograniczone, ponieważ budynki znikają. Podobnie, nie wszyscy aktywni architekci mieli swoje budynki na okładkach czasopism architektonicznych, a ich autorów nie opublikowano w nielicznych specjalistycznych czasopismach, które krążyły w tamtym czasie. Niektóre postaci w tej historii są tak nieznanymi, że wydaje się, że nawet nie istniały. W to, jak ich budynki są tak w dużej mierze ignorowane, trudno więc uwierzyć, że w tamtych czasach mogły być choćby nawet minimalnie istotne i znaczące.

Przekopując się przez relikty przeszłości, staram się znaleźć dowody potrzebne do zrekonstruowania tych struktur i ponownego opowiedzenia ich historii. Jako zagraniczny architekt mieszkający w obcym kraju uważam, że ten wysiłek jest ćwiczeniem z tłumaczenia. Rozpoczyna się od uważnego zbadania i odczytania ich oryginalnych śladów, przechodzi przez zrozumienie ich dawnego istnienia i znaczenia, a kończy się przelaniem ich starych form w nowe dzieło sztuki. Robiąc to, pozwalam im nie

tylko odszyfrować i rozpoznać je w tera-źniejszości, ale także zapewnić drugie życie tym architektom, a raczej życie pozagrobowe.

Była zima 2015 roku, a wraz ze zbliżaniem się końca roku, po jednym z najbardziej znanych i uczęszczanych obiektów w Sopocie na dalekiej północy Polski pozostało coraz mniej widocznych śladów. Jest Boże Narodzenie, a mieszkańcy miasta czują, że mogą wreszcie odpocząć. Ostatecznie ruiny dawnego *Dom Turysty „Miramar”* zostały zburzone i przeniesione daleko. Nikt nie był zaskoczony tą tragedią. Z dawnego budynku, który zajmował jedną z najlepszych lokalizacji na polskim wybrzeżu Morza Bałtyckiego, od 2016 roku widoczna jest jedynie betonowa posadzka dawnej sali balowej, która została zrównana z ziemią.

Przetłumaczenie historii Miramaru i jego budynku nie było łatwym zadaniem. Podobnie jak sama materialność budynku, zachowało się niewiele oficjalnych archiwów świadczących o jego dawnym istnieniu. A przynajmniej nigdzie ich nie można znaleźć. Jeszcze bardziej ubogie są techniczne informacje o budynku z tej epoki, tym trudniej jest wskazać, czy dzieje się tak dlatego, że nikogo nie interesuje jego przeszłość i historia, czy też wynika to z chęci ukrycia jego dawnych osiągnięć i chwały. Okazuje się, że w przypadku Sopotkiego Domu Turysty, jakkolwiek nieistotne może się dziś wydawać jego istnienie, nie da się zatrzeć śladów jego krótkiej egzystencji w sferze materialnego świata. Pomimo nieobecności w książkach historycznych, nieliczne obrazy tego budynku, które wciąż krążą, to te, które służą do drukowania starych pocztówek.

I to ma ogromne znaczenie dla tej historii. Ponieważ dla budynku, który zajmuje takie miejsce i który uznano za godny pocztówki, można stwierdzić, że jego istnienie było daleko wykraczające poza znikome.

Tak jak budynki nie znikają, tak samo będzie trudne, aby te tysiące pocztówek raz na zawsze zniknęły z powierzchni ziemi. Czy ci się to podoba, czy nie, w pewnym momencie ktoś w końcu znajdzie drogę do tych zakurzonych starych pudeł zgromadzonych w piwnicy lub na strychu. Kiedy te pocztówki ponownie ujrzą światło dzienne, nie można będzie już dłużej zaprzeczać istnieniu wspomnień, których świadkiem był ten budynek.

Wkrótce po zakończeniu wojny na północnym krańcu Sopotu uruchomiono skromną inwestycję pod nazwą „Dom Turysty.” Mała wioska nad brzegiem Morza Bałtyckiego na pierwszy rzut oka nie wydawała się tak atrakcyjna, ale ludność pragnęła miejsca pełnego słońca, a z każdym kolejnym latem coraz więcej turystów tłoczyło się wokół skromnej budowli z namiotami i prowizorycznymi chatkami. Po kilku latach nie było innego wyjścia, jak rozbudować inwestycję tak, aby powitać hordę turystów, którzy co roku zmierzali na północ w kierunku morza.

W tym momencie doświadczony architekt i inżynier Stanisław Sowiński,¹²⁰ w roli starszego projektanta w biurze *Miastoprojekt Gdańsk*, podjął się projektu nowej siedziby *Domu Turysty PTTK w Sopocie*. Oprócz ponad dziesięcio-

¹²⁰ Stanisław Sowiński (1911–1979), projektant w biurze Miastoprojekt Gdańsk (1949–64), Asystent (1946–50), adiunkt (1950–55), zastępca profesora (1955–62) i starszy wykładowca (1962–67) w Katedrze Architektury Miejskiej Wydziału Architektury Politechniki Gdańskiej. Kierownik Katedry Projektowania Architektury Miejskiej na Wydziale Architektury Politechniki Gdańskiej (1968–69). Kierownik Katedry Architektury Miejskiej w Instytucie Architektury i Urbanistyki Politechniki Gdańskiej (1969–79).

letniego doświadczenia w gdańskiej państwowej pracowni architektonicznej, w latach pięćdziesiątych Sowiński zdobył stanowisko profesora zwyczajnego na Wydziale Architektury tamtejszej Politechniki. Jego kariera, zarówno w wyko-nywaniu zawodu, jak i w nauczaniu architektury, dała mu wszelkie referencje do projektu, który miał pomóc w budowaniu wizerunku Sopotu jako nowej stolicy turystyki nadmorskiej kraju.

Zaprojektowany przez Sowińskiego w 1961 roku w biurze Miastoprojektu i oddany do użytku w 1964 roku w zespole PTTK w sopockim Kamiennym Potoku Dom Turysty „Miramar” początkowo nosił nazwę *Na Szlaku* – prawdopodobnie przez przyrodne położenie na trasie pomiędzy Sopotem a modernistyczną Gdynią. Po otwarciu osobliwy budynek Sowińskiego „Wydawano w nim nawet 2,5 tys. posiłków dziennie w 60-miejscowym barze szybkiej obsługi i restauracji na 100 osób,”¹²¹ – wspomina Stanisław Balicki, sopocki dziennikarz *Dziennika Bałtyckiego*. Najprawdopodobniej budynek wykorzystał swoją znaczącą pozycję na niewielkim wzgórzu w połowie drogi między dwoma najpopularniejszymi celami urlopowymi w kraju. Oprócz lokalizacji na środku drogi, był jeszcze jeden powód, dla którego głodni podróżnicy zdecydowali się zatrzymać w Miramar: jego wyjątkowa architektura.

Jak wspomina Anna Kazińska-Olejniczak, lokalna redaktorka i fotografka, „Jego modernistyczna bryła, choć tak odmienna od typowej dla Sopotu secesyjnej architektury, zachwycała nowoczesnością i ekstrawaganckim, jak na ów-

¹²¹ Stanisław Balicki, „Znana Firma Deweloperska Przejęła Teren Po Sopotkim Miramarze?” *Dziennik Bałtycki Sopot*, <https://dziennikbaaltycki.pl/zna-na-firma-deweloperska-przejela-teren-po-sopotkim-miramarze-pb-gorski-bez-komentarza-prosze-dzwonic-za-pol-roku/ar/c1-15818450>, dostęp: 23 kwietnia, 2021.

¹¹⁹ Ole Bouman and Roemer Van Toorn, “Architecture is too Important to Leave to the Architects. A Conversation with Giancarlo de Carlo,” *Achis*, <https://achis.org/volume/architecture-is-too-important-to-leave-to-the-architects-a-conversation-with-giancarlo-de-carlo/1> lutego 2005.

czesna lata – wystrojem.”¹²² Sowińskiemu bardzo zależało na tym, jak rozplanować budynek na tym terenie i ustanowić jego architekturę. Wykorzystując jego położenie na wzniesieniu i widoczność drogi, architekt zaprojektował fasadę górnego poziomu tak, aby była widoczna z daleka przy prędkości samochodu. Jej *brise-soleil* została zaprojektowana w ostry sposób i o znacznej grubości. O ile celem z jednej strony było zasłonięcie słońca i ochrona wewnętrznych przestrzeni przed nadmiernym ciepłem i hałasem, z drugiej strony ich bezpieczne i powtarzalne wzornictwo, podkreślone urzekającą grą światła i cienia, było w stanie wychwycić oko nawet najbardziej nie podejrzewającego niczego podróżnika.

Jednak to nie tylko dzięki swoim formom budowla ta zasłużyła na swoje miejsce w sercach Sopocian. „Dom Turysty Miramar przez wiele lat był jedną z najbardziej charakterystycznych budowli w Sopocie, w której wnętrzu mieściła się restauracja znana ze słynnych dancingów.”¹²³ Restauracja przyciągała odwiedzających i podróżnych przechodzących w ciągu dnia, natomiast nocą na parkiecie przejmowali ją miejscowi: „Przyciągał nie tylko przyjezdnych, lecz również mieszkańców Trójmiasta, którzy do białego rana bawili się na organizowanych w Miramarze słynnych dancingach”¹²⁴ - podsumowuje Kazińska-Olejniczak.

Z biegiem lat Dom Turysty Miramar stał się obowiązkowym przystankiem dla podróżników i ukochanym miejscem

122 Anna Kazińska-Olejniczak, „Dom Turysty Miramar w Sopocie. Kiedyś Odbywały Się Tam Słynne Dancingi,” Sopot Naszemiasto, <https://sopot.naszemiasto.pl/dom-turysty-miramar-w-sopocie-kiedys-odbywaly-sie-tam/ar/c9-5177051,21> czerwca 2019.

123 Anna Kazińska-Olejniczak, 2019.

124 Anna Kazińska-Olejniczak, 2019.

spotkań mieszkańców. Ten obiekt architektoniczny o przytłaczającej nowoczesności i ciekawych kształtach znalazł *rację bytu* w swoim dokładnym położeniu. W całym kraju podobne konstrukcje zaprojektowane do obsługi lokalnej turystyki okazały się doskonałą okazją dla architektów do odkrywania nowych form i sposobów ekspresji na początku lat sześćdziesiątych. Kiedy te struktury stały się znane, Domy Turystyczne zajmowały uprzywilejowaną pozycję na froncie eksploracji nowych form i rozwiązań konstrukcyjnych, budynków, które na pierwszy rzut oka były bezpretensjonalne, ale wysoce funkcjonalne, nowoczesne i całkiem atrakcyjne. Architektura w tym kontekście spełniła fundamentalny cel: sprawić, by przeżyte tam chwile na zawsze zapadły w pamięć zwiedzających. Polskie Towarzystwo Turystyki Turystycznej (PTTK) szybko dostrzegło potencjał nowoczesnej architektury do tworzenia wyjątkowych budynków. A to dlatego, że PTTK ma już za sobą bardzo udane doświadczenia, w których owocną okazała się współpraca z wpływowymi i uznanymi architektami. W wyniku tej synergii powstały inne wybitne przykłady architektury hotelarskiej w kraju, takie jak Dom Turysty PTTK w Krakowie,¹²⁵ czy Dom Turysty PTTK w Płocku.¹²⁶

W latach sześćdziesiątych koncepcja Domu Turysty przeszła drogę od dziwnej nowości do popularnego miejsca przeznaczenia w latach siedemdziesiątych, które były dla niego złotymi latami. W tym kontekście Miramar przeżył w tej dekadzie swoją świetność, będąc magnesem przyciągającym do Sopotu turystów z całego kraju.

125 Dom Turysty PTTK w Krakowie został zaprojektowany przez architektów Stanisława Spytę i Zbigniewa Mikołajewskiego w latach 1956-59 i oddany do użytku w 1963 roku jako najobszerniejszy obiekt turystyczny w tym czasie w kraju. Dziś znany jest jako Hotel Wyspiański.

126 Dom Turysty PTTK w Płocku, zaprojektowany przez znanego polskiego architekta Marka Leykama w latach 1957-1959, został otwarty w 1962 roku i obecnie służy jako Hotel Starzyński. Budynek został wymieniony w 2018 roku.



il.28

Jedną z głównych cech formalnych tego budynku i być może wyróżniającą go w skali kraju, było rozwiązanie dachu w kształcie litery V lub motyla. Ten egzotyczny element, powszechnie kojarzony z nowoczesną amerykańską architekturą połowy wieku, stał się niezwykle popularny na zachodnim wybrzeżu Stanów Zjednoczonych w latach 50. XX wieku. Włączenie przez Sowińskiego rozwiązania dachu ze skrzydłami motyla do projektu Domu Turysty Miramar w Sopocie pokazuje, jak bardzo był świadomy współczesnej architektury poza granicami kraju. Sowiński, wykorzystując rozwiązanie szeroko eksplorowane przez

inne istotne nazwiska współczesnej architektury na terenach tropikalnych, jak Oscar Niemeyer w jego Yacht Club w Belo Horizonte,¹²⁷ czy Marcel Breuer w jego Geller House na Long Island,¹²⁸ wniósł nowe powietrze nad polskie wybrzeże Bałtyku. Nie tylko świeży powiew nowoczesności, ale powiew entuzjazmu, który niósł marzenia i wyobraźnię tych, którzy doświadczyli jego architektury.

127 Yacht Club w Belo Horizonte (Brazylia) został zaprojektowany przez brazylijskiego architekta Oscara Niemeyera (1907-2012) w latach 1940-1942.

128 The Geller House w Lawrence, Long Island, został zaprojektowany przez węgiersko-amerykańskiego architekta Marcela Breuera (1902-1981) w latach 1944-1945.



il.29, 30

Niezależnie od tego, czy byli to podróżnicy parkujący swoje kolorowe samochody i widzący swoje odbicie w ogromnych szklanych panelach sali balowej, czy plażowicze przybywający ze szlaku i patrzący z ciekawością na dziwnie ukształtowany budynek, czekając w kolejce na hot doga. To niezwykle rozwiązanie dachu miało jeszcze inny cel. Dzięki odwróceniu nachylenia dachu typologia skrzydeł motyla znacznie powiększa powierzchnię elewacji, umożliwiając tym samym intensywne doświetlenie przestrzeni wewnętrznych. Jako dom turystyczny nad morzem budynek ten był używany głównie latem. Rozciągając widoki na błękitny horyzont, gdzie niebo łączy się z morzem, Sowiński połączył nowatorską formę architektoniczną z mocnym obrazem. Nie sposób nie dać się ponieść wyobraźni, kiedy obserwuję obrazy tej przestrzeni. Od razu kojarzę charakterystykę przestrzeni zbudowanej przez Sowińskiego z tą, którą zarysował Frank Lloyd Wright w Taliesin West.¹²⁹ Podobieństwo jest szokujące,

¹²⁹ Taliesin West został zaprojektowany przez amerykańskiego architekta Franka Lloyd Wrighta (1867-1959) w 1937 roku jako jego zimowy dom i pracownia w Scottsdale w Arizonie, od 1937 roku aż do jego śmierci.

a fakt, że Miramar został zaprojektowany zaraz po śmierci jednej z najbardziej wpływowych postaci współczesnej architektury wszechczasów, nie wydaje się przypadkiem. W tym sensie Miramar można uznać za pośmiertny hołd dla mistrza. Bardziej surowy, ale nie mniej nowoczesny budynek, podobnie jak Taliesin West, został zbudowany przez architekta, aby móc do niego uciec przed surową zimą i cieszyć się słońcem i widokami.

Dom Turystów Miramar był prostym budynkiem, dokładnie takim, jakiego można się spodziewać podczas letnich wakacji. Nie myśl o niczym i tańcz aż do wschodu słońca. W latach 80. budynek wciąż nie przestawał być popularny, a imprezy na słynnym parkiecie restauracji nadal przyciągały tłumy. Do początku lat 90. Miramar był bardzo chętnie odwiedzany celem nie tylko turystów spragnionych słońca i zabawy, ale też - w tym ciekawym obiekcie architektury na wybrzeżu organizowano festiwale, spotkania, uroczystości i wszelkiego rodzaju imprezy. Potem jego popularność zaczęła słabnąć. Korzystając z okazji, firma turystyczna Balt-Tur Grupa Hotelowa,

założona w 1983 roku w Sopocie, kupiła budynek z rzekomym zamiarem stworzenia tam bardziej znaczącego centrum konferencyjnego, bo przecież budynek wyrobił sobie renomę przez lata. Do 1995 roku, kiedy Balt-Tur przejął Miramar, firma rozwijała się i miała już dziesiątki podobnych struktur w mieście. Choć jego najlepsze czasy minęły, stary Dom Turystyczny nadal byłby silnym potencjalnym konkurentem dla sukcesu firmy – chyba że odebrano mu całą pozostałą mu dumę.

W otwartej gospodarce rynkowej konkurencja jest przerażająca. Logika podpowiada, aby zawsze więcej kapitalizować i w tym sensie nie zarobisz więcej, przyciągając więcej turystów, oferując lepsze usługi i ulepszając swoją infrastrukturę. Miramar mógł być nieco dekadencji na początku lat 90., ale szybka renowacja przywróciłaby go na właściwe tory; w końcu cieszył się jedną z najlepszych lokalizacji w mieście i miał swoje miejsce w wiernych sercach mieszkańców Trójmiasta. W okolicy nie było żywej duszy, która nigdy nie byłaby w tej restauracji, która by nie tańczyła do świtu w jej sali balowej.

Nic dziwnego, że podczas gdy Balt-tur budował swoją sławę, wykorzystując doskonałą lokalizację i symboliczny potencjał Miramaru do promocji swojej nazwy w biznesie, firma podejmowała stopniowe i systematyczne niszczenie fizycznej integralności budynku. Budując swoją reputację, organizując imprezy cateringowe w dawnym Domu Turysty, mieszkańcy miasta byli świadkami rozpadu i upadku jednej z jej najbardziej cenionych budowli, która straciła cały swój urok i związane z nią wspomnienia.

Kiedy wreszcie budynek został zamknięty, restauracja rozebrana, a sala balowa zamknięta, zastanawiam się, ilu Sopotianom pękło serce. Ilu spotkało swoją ukochaną na parkiecie lub w kolejce, czekając na lody w drodze powrotnej z plaży. Ile wspomnień z minionych lat pozostało zamkniętych w tej strukturze bez możliwości ponownego ujżenia światła dziennego.

W 2001 roku Balt-Tur wystąpił z propozycją zbudowania ogromnej sali konferencyjnej z hotelem, w którym stał Miramar. Nie znaleźli jednak inwestorów, którzy uznaliby to za szansę, spekulował dziennikarz Piotr Weltrowski.¹³⁰ Nie zdoławszy uzyskać niezbędnych środków na inwestycję, aby móc zrealizować swój cudowny pomysł, Balt-Tur po prostu odwrócił się od budynku; w końcu ich misja została już zakończona, a teraz mieli już też dobre imię i nie musieli obawiać się potencjalnej konkurencji.

Dopiero pod koniec 2005 roku prawa do działki z Miramarem kupiła Polonia Bałtyk,¹³¹ o czym poinformował Stanisław Balicki w 2021 roku, kontynuując dążenie do zrozumienia rozwoju tej historii. „Dopiero w 2011 roku firma wystąpiła o pozwolenie na rozbiórkę zabudowań, które uzyskała”¹³² – poinformował Balicki. Bardzo ciekawym faktem w tej historii jest to, że gdy tylko wydano pozwolenie na rozbiórkę, Balt-Tur zmienił nazwę jednego ze swoich hoteli w mieście na sugestywną nazwę *Hotel Miramar*. Jeśli wiadomość, którą Balt-Tur chciał wysłać, kupując budynek, nie była wystarczająco jasna, to po

¹³⁰ Piotr Weltrowski, „Sopot: budynek dawnego Domu Turysty Miramar rozebrany”, Trojmisto.pl, <https://www.trojmisto.pl/wiadomosci/Sopot-budynek-dawnego-Domu-Turysty-Miramar-rozebrany-n97815.html>, 11 stycznia, 2016.

¹³¹ Stanisław Balicki, 2021.

¹³² Ibid.

upewnieniu się, że został doprowadzony do ruiny, aby zając jego symboliczne miejsce, a także jego nazwę, teraz prawdziwe intencje Balt-Tur były jasne. O ile zadaniem Balt-Tur było dopilnowanie, aby budynek został zamknięty, o tyle rolą Polonii Bałtyk było dopilnowanie, aby został on ostatecznie zlikwidowany. „Do rozbiórki przystąpimy na pewno w tym roku. Myślę, że będzie to sierpień lub wrzesień - mówi Michał Szczurko, prezes firmy Polonia Bałtyk,¹³³ - przepisano przez Annę Mizere-Nowicką z rozmowy z prezesem firmy w maju 2011 r.

Dalej Anna Mizera-Nowicka zdradza, że „Na razie właściciel nie podjął decyzji, co ma powstać na miejscu dawnego Domu Turysty Miramar. Nieoficjalnie mówi się, iż miał propozycje sprzedaży nieruchomości.”¹³⁴ W naturalnym porządku rzeczy budowane konstrukcje nie są burzone bez wyraźnego celu lub konkretnego uzasadnienia. Pozwoleniom na usunięcie solidnych konstrukcji zawsze powinien towarzyszyć dobry powód, a przynajmniej plan, który określa potrzebę tego rodzaju inwestycji – bo przekształcenie budynku w ruinę i oczyszczenie terenu z gruzów kosztuje.

Logika całej operacji prowadzonej przez Polonię Bałtyk, zgodnie z intencjami lokalnych władz, staje się w tym przypadku dość oczywista. Nabyli kawałek ziemi z wybudowanym na nim budynkiem za określoną kwotę kapitału i zamierzali sprzedać ten sam kawałek ziemi z brakującą starą konstrukcją za jeszcze więcej pieniędzy. Sądzę, że to rozumowanie niesamowicie przewrotne. Nic dziwnego, że

133 Anna Mizera-Nowicka, „Dom Turysty Miramar w Końcu Zniknie z Sopotu,” Sopot Naszemiasto, <https://sopot.naszemiasto.pl/dom-turysty-miramar-w-koncu-zniknie-z-sopotu/ar/c3-918367#734c5983f354e620,1,3,3,22> maja 2011.

134 Anna Mizera-Nowicka, 2011.

w końcu zagmatwana matematyka tej kalkulacji wydawała się nie zgadzać, a Polonia Bałtyk postanowiła zrezygnować z tego pomysłu i przekazać budynek dalej, bo przecież na ziemi wciąż stał budynek. Ktoś musiał wykonać brudną robotę posprzątania go. A to nie wyglądało na łatwe zadanie. Nie wyglądało też na bardzo dochodowe. Tak więc zlecenie to dostała firma o wątpliwym charakterze z siedzibą w Warszawie, nosząca nazwę FN Astra. Zaintrygowany „dobrą wolą” firmy w realizacji takiej misji, Piotr Weltrowski postanowił przeprowadzić pewne badania na polu działalności FN Astra, a rezultat jest następujący:

Informacje o firmie, które znaleźć można w internecie, są zdawkowe i ograniczają się do wpisów w KRS. Wiadomo, że firmę zarejestrowano w stolicy w 2013 roku, a przedmiotu działalności nie sprecyzowano, bo firma w teorii zajmować ma się zarówno działalnością reklamową, handlem hurtowym i detalicznym, jak i wynajmem nieruchomości.¹³⁵

Firma prawdopodobnie nie miała dużego doświadczenia w branży wyburzeniowej, ponieważ wykonanie prostego zadania rozbiórki konstrukcji małego budynku zajęło jej ponad cztery lata. Na początku 2016 roku do mieszkańców Sopotu dotarła wiadomość o zniknięciu budynku: „Popadający od lat w ruinę budynek dawnego Domu Turysty Miramar w Sopocie został rozebrany,”¹³⁶ - napisał w styczniu 2016 roku Piotr Weltrowski. FN Astra wykonał swoje niefortunne zadanie. Jednak, jak donosił Stanisław Balicki w kwietniu 2021 r., „Rosły natomiast zaległości firmy FN Astra wobec miasta, prawdopodobnie związane

135 Piotr Weltrowski, 2016.

136 Ibid.

z podatkiem od nieruchomości i opłatami za dzierżawę wieczystą.¹³⁷ W czerwcu pojawiło się ogłoszenie komornika o licytacji majątku zajętego na żądanie Sopotu. Ostatecznie do tego nie doszło, a strony musiały się pójść na ugodę. A historia wciąż się rozwija, gdy Balicki opisuje, że pod koniec sierpnia 2021 r. pojawił się wpis w księdze wieczystej dawnej nieruchomości „Miramar”; PB Górski wykupił długi FN Astra, przejmując nieruchomość w zamian za te długi¹³⁸ – konkluduje sopocki dziennikarz.

Do tej pory, w sierpniu 2022 r., inwestor nie wystąpił o pozwolenie na budowę nowego budynku na tym terenie.

Niedawno, szukając wizerunku tego zaginionego gmachu, dowiedziałem się, że wielki sztyld dawnego Miramar został ostatecznie usunięty z posesji. Ostatni materialny świadek, ostateczny znak, że Dom Turysty Miramar zajmował kiedyś tę ziemię nad brzegiem Morza Bałtyckiego w Sopocie.

Teraz możemy powiedzieć, że w końcu zniknął i to raz na zawsze.

137 Stanisław Balicki, 2021.

138 Ibid.



Kiedy odkryłem, że budynek ten został niedawno zburzony, najbardziej zaskoczył mnie brak informacji o jego historii. W tym kontekście większość ludzi, w tym architekci, nie wie, czym była ta konstrukcja, kto ją zbudował i gdzie stała. Nie tylko dlatego, że był to niewielki budynek w małym mieście, ale z powodu braku informacji na temat jego wcześniejszego istnienia. Podobnie jak Dom Turysty Miramar w Sopocie, wiele nowoczesnych budynków zburzonych w ciągu ostatnich kilku lat w Polsce nie ma historycznych zapisów. Z tej perspektywy ten projekt artystyczny można uznać za rodzaj dokumentacji retrospektywnej. Uzupełniając brakujące luki, staram się zrekonstruować ich narracje o momentach chwały i upadku, w formie pisemnej lub wizualnej. W nielicznych obrazach krążących po Domu Turysty w Sopocie brakuje bowiem niezliczonych informacji. Biorąc to pod uwagę, nie można zrozumieć znaczenia tego, czym kiedyś był ten budynek, ale trudno też pojąć, czym mógłby być, gdyby jego los miał inne zakończenie.

Wydrukowane odbitki stworzonych obrazów obiektów służą jako uzupełnienie budynku, elementy, które próbują uzupełnić brakujące dane, jak obraz fasady, dla którego nie można znaleźć żadnego zapisu. Rekonstruuje je tak, aby najpierw zobaczyć to, czego nie ma, a potem przedstawić je w inny sposób, w obrazach nigdy wcześniej nie widzianych, a nawet nieznanymi. Przywracając te budynki do życia, obrazy zachęcają obserwatora do wejścia do środka, do wędrowania po nich. Dlatego konieczne jest uchwycenie ich w przestrzeń tak, aby w swojej materialności obrazy te nie tylko ukazywały przemieszczenie, ale także tworzyły fizyczną, refleksyjną konfrontację z widzem.

ARCHITEKTURA I RZEMIOSŁO

Emocjonalne nagrody za zdobywanie umiejętności rzemieślniczych są dwojakie: ludzie są zakotwiczeni w namacalnej rzeczywistości i mogą być dumni ze swojej pracy. Jednak w przeszłości społeczeństwo stawało na drodze tych nagród i nadal to robi.

Richard Sennet, 2008.

Wartość rzemiosła, pracy fizycznej, w ostatnich stuleciach systematycznie się zmniejsza. Praktyczna wiedza, sposoby działania, przekazywane z pokolenia na pokolenie poprzez bezpośredni kontakt z materią rzemiosła, zanika z każdym dniem. „Umiejętności techniczne zostały usunięte z wyobraźni”¹³⁹ - wyjaśnia historyk kultury Richard Sennet w swojej książce *The Craftsman*. „Jeżeli rzemieślnik jest wyjątkowy, bo jest człowiekiem zaangażowanym, to jego aspiracje i próby są lustrzanym odbiciem tych większych problemów, przeszłości i teraźniejszości”¹⁴⁰ – dodaje autor. Biorąc pod uwagę przemyślenia Senneta o rzemiosle jako dziedzinie, zamykanie różnych polskich fabryk materiałów budowlanych jest o wiele bardziej niszczycielskie.

Kiedy więc fabryka porcelany we Włocławku przestała działać na początku lat 90., niespodziewanie przerwała część żywej historii tego miasta. Z biegiem lat miasto zbudowało swoją sławę wokół swojego najbardziej pożądanego produktu: *fajansu*. W tym czasie dekoratorzy-ceramicy uważani byli za artystów, a z włocławskiej fabryki ceramiki

¹³⁹ Richard Sennet, „The Troubled Craftsman,” in *The Craftsman* (New Haven & London: Yale University Press, 2008), 21.

¹⁴⁰ Ibid.

pochodzili najwięksi wirtuozi rzemieślników w kraju. Fajans był przedmiotem kultu, niemal sakralnym w mieście w kontekście PRL-u – Piotr Witwicki wspomina swoje dziecięce wspomnienia z miasta, w którym się urodził i wychował.¹⁴¹ Przez cały XX wiek rzemiosło i handel fajansem stały się symbolem dumy miasta i jego mieszkańców, więc kiedy jego najstarsza i najbardziej tradycyjna fabryka została ostatecznie zamknięta, Włocławek stracił nie tylko miejsce pracy i produkt, którym można się pochwalić; został on pozbawiony przede wszystkim istotnej części własnej tożsamości.¹⁴²

Po transformacji, ręcznie robione wyroby z dnia na dzień stały się przestarzałe. W kontekście fabryki garncarskiej we Włocławku „Samo słowo ‚fajans‘, które zawsze funkcjonowało w ludowym i nieco krępującym kontekście, teraz nabrało jednoznacznie pejoratywnego wydźwięku”¹⁴³ – komentuje Witwicki. „Od 1990 roku zaczęło oznaczać już tylko coś, co jest rupieciami, ewentualnie jest bardzo liche. Słownik języka polskiego tłumaczy, że ‚fajans‘ to dziś potocznie coś bez wartości, a Miejski słownik slangu i mowy potocznej dodaje, że to *ruska tandeta sprzedawana na stadionie*”¹⁴⁴ – podsumowuje autor. W tym kontekście obecna deprecjacja wszystkiego, co ręcznie robione, wykracza daleko poza odrzucanie drobnych przedmiotów wykonanych ręką rzemieślnika - obejmuje wszelkie formy wytwarzania, które wynikają z systemów rzemieślniczych.

Jeśli chodzi o architekturę, James Carpenter – projektant, który pracuje na pograniczu środowiska, architektury, sztuk pięknych i inżynierii – wyjaśnia w swoim artykule „Valuing Material Comprehension,” że termin rzemiosło nabrał również negatywnych konotacji, ponieważ został oddzielony od sfery budownictwa po rewolucji przemysłowej.¹⁴⁵ Od tego momentu postać architekta została ostatecznie oddzielona od postaci konstruktora, a wyobrażenia i wiedza rzemieślnika zostały na dobre odcięte. W rezultacie „podstawowa wiedza na temat materiału w branży budowlanej została, praktycznie rzecz biorąc, utracona”¹⁴⁶ - dodaje Carpenter. Ta niedawna utrata znaczenia rzemiosła pociąga za sobą dwie konsekwencje: po pierwsze, dewaluację wyrobów rzemieślniczych powszechnie wytwarzanych w kraju do późnych lat osiemdziesiątych i jej wpływ na zamykanie niezliczonych fabryk i państwowych przedsiębiorstw produkcyjnych; a po drugie, wynikająca z tego szeroko zakrojona dewaluacja wartości materialnych nasyconych nowoczesną architekturą od początku XXI wieku.

Rzemiosło, czy to w produkcji drobnych artefaktów, czy w budowie architektury, jest materialnym wyrazem ludzkiego zaangażowania w procesy pracy i budowy. Obiekty użytkowe i konstrukcje żelbetowe przekazują historię swoich czasów, niosąc nie tylko ślad dłoni tych, którzy je wykonali, ale także wspomnienia tych, którzy ich doświadczali. Ponieważ, jak sugeruje szwajcarski architekt i uczonec, któremu przyznano w 2009 roku Nagrodę Pritzкера, Peter Zumthor, to właśnie dzięki zdolności „wchłaniania

śladów ludzkiego życia” przemawiają do nas i tym samym „nabierają specyficznego bogactwa.”¹⁴⁷ Takie skarby przypominają nam również, że materialność rzeczy musi być wykonana, a zatem utrzymywana, pielęgnowana.

Wyjątkowo wykonane ręcznie przedmioty – te, które powstały w harmonii między rzemieślnikami a miejscem ich pochodzenia i materiałami dostępnymi na miejscu – stały się przestarzałe wraz z pojawieniem się nowych produktów przemysłowych, projektowanych i sprzedawanych przez międzynarodowe konglomeraty. Podobnie, bardziej tradycyjne, ręcznie budowane systemy konstrukcyjne opracowane *in loco*, oparte na dogłębnej wiedzy konstruktorów na temat materiałów i sposobów wykonywania rzeczy, zostały zastąpione przez prefabrykowane i znormalizowane komponenty i elementy, które przybyły wraz z pojawieniem się nowego budownictwa deweloperskiego.

Ponieważ upadek sektora produkcyjnego spowodował bankructwo i zamknięcie niezliczonych fabryk w kraju, nie tylko jego gospodarka została poważnie dotknięta, ale także życie ludzi, którzy potrzebowali pracy do życia. Duma wywodząca się z pracy ustąpiła miejsca bezrobociu, a wraz z nim robotnicy zostali odcięci od tożsamości i sensu życia. W tym kontekście Witwicki zeznaje, że większość byłych rzemieślników, teraz bezrobotnych, postrzegano jako „za stary, żeby dostać pracę, za młody, by umrzeć.”¹⁴⁸ W rezultacie znaczna część populacji została zepchnięta w rodzaj otchłani, z której wielu wciąż nie może znaleźć wyjścia.

¹⁴⁷ Ibid.
¹⁴⁸ Piotr Witwicki, „Niewidzialni Robotnicy,” in *Znikająca Polska* (Poznań: Zysk i S-ka Wydawnictwo, 2021), 100.

¹⁴¹ Piotr Witwicki, 59.

¹⁴² Ibid.

¹⁴³ Ibid, 65.

¹⁴⁴ Ibid.

¹⁴⁵ James Carpenter, „Valuing Material Comprehension,” in *Building (in) the Future: Recasting Labor in Architecture*, Peggy Deamer and Phillip Bernstein (New York: Princeton Architectural Press, 2010), 63

¹⁴⁶ Ibid.



1969 –
– 2017

ZAKŁAD ELEKTRONIKI GÓRNICZEJ W TYCHACH

Dla mnie obecność pewnych budynków ma w sobie coś tajemniczego. Wydaje się, że po prostu tam są. Nie zwracamy na nie szczególnej uwagi. A jednak bez nich praktycznie nie sposób wyobrazić sobie miejsca, w którym stoją. Budynki te wydają się być mocno zakotwiczone w ziemi. Sprawiają wrażenie oczywistej części swojego otoczenia i zdają się mówić: *jestem taki, jakim mnie widzisz i należę tutaj.*

Peter Zumthor, 2010.

Nie jestem pewien, dlaczego przywiązałem się do tego budynku. Na pierwszy rzut oka niewiele mi on mówi; nie wydaje się on w żaden sposób wyjątkowy. Jest tym, czym jest i wydaje się być w porządku tam, gdzie stoi. Budynek, który ma sens, ponieważ istnieje i tyle. Wyglądało to tak, jakby był głęboko zakorzeniony w krajobrazie i należał do niego wyjątkowo mocno.

Odkąd po raz pierwszy natknąłem się na jego wizerunek, przeszukując niezliczone akta niedawno zniszczonych budynków wokół mnie, na stałe wrył się on w moją pamięć. Po latach życia bez niego czuję, że z każdym dniem odsłania się, bardziej uderzając w swojej prostocie. Staje się bardziej namacalny, obecny i dostępny. Dla mnie zachowanie archiwów świadczących o dawnym istnieniu rzeczy, których już nie ma, jest sposobem na to, by ich pamięć nie została raz na zawsze wymazana z pamięci miasta.

Niektóre budynki mają powód, dla którego znajdują się w swojej lokalizacji, to znaczy, że wyrwane z kontekstu, nic nie znaczą. Nie dlatego, że miejsce, w którym znajdują swoją siedzibę jest samo w sobie spektakularne. Większość miast jest przyziemna, podobnie jak większość budynków ma tylko tyle i nic więcej: cztery ściany i dach. To, co spr-

wia, że miejsce lub zbudowana struktura jest wyjątkowa, to połączenie jej z życiem ludzi, którzy w nim mieszkają. W związku z tym znacząca wartość budynku wynika z jego znaczenia jakie odgrywa w czyimś życiu, a dokładniej w życiu ludzi. Architektura bowiem znajduje swoje rzeczywiste znaczenie w sferze społecznej i obywatelskiej. Oto, co zobaczyłem na pierwszym obrazie - strukturę, która należała nie tylko do miejsca, ale do życia osób, które tam mieszkały.

Historia budynku spleta się nie tylko z dokumentalną narracją miejsca, ale także z pamięcią życia, w którym się znajduje. W przypadku tyskiego *Zakładu Elektroniki Górniczej*, a bardziej intymnie zwanego ZEG, jego historia krzyżuje się z chronologią miasta i wspomnieniami jego mieszkańców. „Jego [ZEG] historia jest nierozzerwalnie związana z historią miasta Tychy”¹⁴⁹ – tymi słowami dziennikarka i redaktorka Ewa Iwanciów przedstawia treść swojej monografii o budynku ZEG-u wydanej w 2007 roku, w którym to również fabryka zakończyła swoją działalność na stałe. „Monografia ta jest próbą przypomnienia i uporządkowania istotnych faktów z życia Firmy, które nie zapisane, z czasem umykają z naszej pamięci”¹⁵⁰ - zapewnia autorka. Jako budynek w dużej mierze nieznany poza granicami miasta, napisanie i poświęcenie jego pamięci całej monografii jest czymś, co pokazuje nam, jak jego istnienie było głęboko związane z miastem, a także zakorzenione w życiu jego mieszkańców. A dalej, jak mieszkańcy Tychów przyjmą wiadomość o upadku jednego z najbardziej reprezentacyjnych przedsięwzięć, jakiego miasto kiedykolwiek było świadkiem.

149 Ewa Iwanciów, *Zakład Elektroniki Górniczej SA: 1964-2007* (Tychy: Zakład Elektroniki Górniczej SA, 2007), 8.

150 Ibid.

Nie bez powodu zapowiedź upadku ZEG została przyjęta przez lokalną społeczność z dużym niepokojem. Podobnie jak z innych obiektów architektonicznych budowanych w tym samym czasie w kraju, ZEG był budynkiem, z którego ludzie byli dumni, że w nim mieszkali, był reprezentacyjnym symbolem miasta i źródłem pewnej gratyfikacji dla tych, którzy mieli szczęście pracować w jego obiektach. Firma, której pracownicy czuli się zaszczytzeni, będąc jej częścią. Czekali z niecierpliwością na powrót do pracy w poniedziałek, kiedy wyjeżdżali do domu w piątek. ZEG był czymś więcej niż miejscem do przetrwania od ósmej do szesnastej, to był budynek, od którego nigdy nie można było oddzielić życia pracowników i ich rodzin.

Dla średniej wielkości miasta, znanego przez lata jedynie jako sypialnia dla górników, powstanie Fabryki Elektroniki Górniczej oznaczało znaczny wzrost poczucia własnej wartości. ZEG był wówczas przedsięwzięciem wyjątkowym w skali Polski i europejskiego górnictwa – priorytetowym zadaniem dla polskiej gospodarki¹⁵¹ – tłumaczy Ewa Iwanciów. „Jego nowatorska koncepcja łączyła trzy podstawowe idee: badania naukowe, produkcję maszyn dla górnictwa i ich bezpośrednie wdrożenie w kopalniach w ramach automatyzacji i mechanizacji Zakładów Przemysłu Węglowego”- autorka wyjaśnia pionierską rolę ZEG.¹⁵²

O zaprojektowanie obiektu na miarę jednej z najbardziej postępowych fabryk w kraju władze zwróciły się do młodego i obiecującego architekta Marka Dziekońskiego,¹⁵³ który w 1955 roku ukończył Politechnikę Wrocławską.

151 Ewa Iwanciów, 19.

152 Ibid.

153 Marek Dziekoński (1930-2002), był polskim architektem pracującym głównie we Wrocławiu i Tychach.

Zaprojektował on w Miastoprojekcie Tychy na początku lat sześćdziesiątych XX wieku, pierwszy zakład nowej fabryki elektroniki górniczej w Tychach, który został otwarty 29 maja 1969 roku. Wkrótce po inauguracji zakładu został „uznany za jeden z najnowocześniejszych mniejszych obiektów przemysłowych w kraju,”¹⁵⁴ - komentuje Ewa Iwanciów. Rok później oddano do użytku ocynkownię, a w 1971 r. budynek laboratorium chemicznego. Po zakończeniu pierwszego etapu rozwoju Zakładu Elektroniki Górniczej jego powierzchnia użytkowa wzrosła aż dziesięciokrotnie: z 1250 mkw. do 12500 mkw.¹⁵⁵

Tychy nagle zaczęły eksportować produkty high-tech do Związku Radzieckiego, NRD, Czechosłowacji i Rumunii, a to wszystko pochodziło z miasta, w którym mieszkali głównie górnicy. Fabryka ZEG była prekursorem w dziedzinie płytek drukowanych w Polsce: pierwsze jednostronne obwody drukowane zostały wyprodukowane w 1965 roku. Produkcję obwodów dwustronnych rozpoczęto w 1969 roku, co umożliwiło szerokie zastosowanie układów scalonych i miniaturyzację urządzeń. Opracowane w Tychach rozwiązania technologiczne wkrótce trafiły do Chińskiej Republiki Ludowej, Argentyny, Egiptu, Grecji i Iraku.¹⁵⁶

Wzmocniona sukcesem osiągniętym w pierwszych latach działalności struktura fabryki została rozbudowana, a wraz z nią pojawiło się jeszcze więcej nowych produktów i dal-sze uznanie. Zakres rzeczowy II etapu rozbudowy, który miał miejsce w latach 1971-1975, obejmował budowę dwóch 12-kondygnacyjnych wież, nowej hali mechanicz-

154 Ewa Iwanciów, 20.

155 Ibid.

156 Ibid, 25.



il.32

nej, magazynów i garażu. Po jej ukończeniu w 1975 roku powierzchnia użytkowa wzrosła do ok. 20 000 mkw. Do tego czasu Fabryka ZEG w Tychach zatrudniała 1546 osób, a asortyment rozrósł się do prawie 500 pozycji.¹⁵⁷

Noszenie munduru z nadrukowanymi trzema literami stało się powodem do dumy oraz symbolem sukcesu, a ZEG napędzał życie wielu młodych robotników w mieście, zapewniając nie tylko pracę, ale także możliwości edukacyjne. Wydział Informatyki Politechniki Śląskiej powstał na bazie ZEG. Kolejnym rewolucyjnym aspektem było to, że „w przeciwieństwie do wielu gigantów przemysłowych na Śląsku, które zatrudniały głównie mężczyzn, kobiety od lat dominowały w ZEG,”¹⁵⁸ – komentuje Ewa Iwanciów. Z biegiem lat przez fabrykę przechodziły różne pokolenia Tyszan, tworząc nierozzerwalną więź między ZEG, miastem Tychy i jego mieszkańcami.

157 Ibid.

158 Ibid, 33.

Kiedy kilka lat temu natknąłem się na pozostałości tego budynku, nie wiedziałem nic o jego historii. Nie zdawałem sobie sprawy z jego znaczenia dla życia tych, którzy byli jego świadkami naoczniymi. Mimo to i ja przywiązałem się do tej struktury, ale z zupełnie innej perspektywy. Nie miałem okazji tego doświadczyć, tak jak nie znalazłem nikogo, kto miał taką szansę. Dla mnie ZEG był tylko obrazem. Jednak obrazy kryją w sobie nieskończoną głębię i ogromną mądrość. Kiedy spotkałem się z nim po raz pierwszy, chociaż już go nie było, wciąż tam był, obecny - na tym obrazie.

Biorąc pod uwagę, że budynek jest czymś więcej niż tylko zbudowaną konstrukcją, jego istnienie przekracza jego fizyczną materialność; namacalne rzeczy mogą nadal istnieć w relikwach pozostawionych po drodze, a nawet najmniejszy ślad ich dawnej obecności może wzbudzić ciekawość. Dla mnie obcowanie z tymi relikwami przeszłości symbolizuje początek przygody. Ponieważ architektura jest również przygodą, w tym przypadku najbardziej interesują mnie ukryte za ich fasadami historie. Wejść w obraz to zanurzyć się głęboko we wspomnieniach, które może on obudzić. Zanurzenie się w tych obrazach to sposób na zrozumienie rzeczy, których nie znam. To świat, którego nigdy nie miałem okazji doświadczyć. To także ćwiczenie dla wyobraźni. Bo obraz to przecież tylko obraz. Tył fotografii jest zawsze biały. Jak pusta strona do zapisania, wymyślona. A zrozumienie jego rzeczywistości to uzupełnienie brakujących luk, wszystkiego, czego nie można zobaczyć i wszystkiego, co wykracza poza samą widzialną rzeczywistość.



il.33

Zadaję sobie pytanie: co widzę na tym obrazie?

Na tym obrazie widzę prawdziwy, ale skromny budynek. Oprócz cech dotykowych materiałów i kunsztu, który można znaleźć w szczegółach i rozwiązaniach konstrukcyjnych budynku, w architekturze najbardziej podziwiam uczciwość. Czyli poprawność w użyciu materiałów, szacunek dla otoczenia, świadomość jego obecności w związku z przestrzenią publiczną, godność, z jaką przyjmuje i ujawnia nieubłagany upływ czasu. Budynki, które zyskują unikalną specyfikę dotyczącą ludzkiego, zabudowanego i naturalnego krajobrazu, w którym są osadzone. Dla wprawnego oka architekta takie konstrukcje nigdy nie pozostają niezauważone, nawet gdy ich już nie ma.

Innymi słowy, to tak, jakby coś z tych budynków pozostało integralną częścią miejsca, w którym kiedyś stały, domagając się, aby całkowicie nie zniknęły. Peter Zumthor,

znany z bystrości wobec materiałów i prostego sposobu, w jaki wprowadza swoje budynki w krajobraz, odnosi się do tego czegoś jako *wrażliwego napięcia*: „kiedy spotykam budynek, który nabrał szczególnej prezencji w związku z miejscem, w którym stoi, czasami czuję, że jest przesiąknięty wewnętrznym napięciem, które odnosi się do czegoś ponad samym miejscem.”¹⁵⁹ Napięcie, o którym wspomina Zumthor, jest moim zdaniem tym, co wykracza poza samą architekturę, co czyni budynek wyjątkowym, czyli życiem, które niesie, energią, która krąży wokół jego przestrzeni, pozostawiając swoje ślady i wykraczając poza granice narzucone przez jego ściany.

Według szwajcarskiego architekta to, co nadaje architekturze sens, to jej ekspozycja na życie. „Oczywiście w tym kontekście myślę o patynie starości na materiałach, o niezliczonych małych rysach na powierzchniach, o matowym i kruchym lakierze oraz o krawędziach wypolerowanych przez użytkownika”¹⁶⁰ - zauważa Zumthor. To znaczy, że same budynki niewiele nam mówią; liczą się historie ludzi, którzy je zamieszkują, „wartości estetyczne i praktyczne architektury, znaczenie stylistyczne i historyczne zajmują drugorzędny plan”¹⁶¹ - konkluduje architekt. Tak więc poprzez kontakt z konkretną materialnością architektury możemy być świadkami obcych nam doświadczeń, możemy zrozumieć coś, co wykracza poza naszą egzystencję.

Co więcej, James Carpenter zwraca uwagę na znaczenie zaangażowania rzemiosła architektonicznego, gdy mówi: „Można argumentować, że wiedza o materiałach jest

¹⁵⁹ Peter Zumthor, *Thinking Architecture* (Basel: Birkhauser Verlag, 2010), 41-42.

¹⁶⁰ Peter Zumthor, 24.

¹⁶¹ Ibid, 26.

kluczem do stworzenia znaczącego projektu, ponieważ kiedy głębokie zrozumienie materiałów towarzyszy projektowi konstrukcji, struktura rezonuje i komunikuje się poprzez troskę, jaką włożono w jej stworzenie.”¹⁶² Peter Zumthor zgadza się z Carpenterem, zauważając, że wierzy on „w cielesną całość obiektu architektonicznego” jako zasadniczy cel jego pracy jako architekta. Dla szwajcarskiego architekta „fizyczna substancja tego, co jest zbudowane, musi rezonować z fizyczną substancją terenu.”¹⁶³ Stąd wartość rzemiosła w architekturze tkwi w myśli włożonej w wyrafinowane, dobrze wykonane połączenia między użytymi materiałami.

Jeśli, jak twierdzą zarówno Peter Zumthor, jak i James Carpenter, prawdziwe znaczenie architektury ucieleśnia dbałość o materiały użyte do jej stworzenia, to tylko poprzez dokładne przyjrzenie się zakamarkom budynku, poprzez szacunek i przywiązanie do jego materialności możemy uchwycić i zrozumieć jej prawdziwe znaczenie jako przedmiotu architektury, a co więcej, jego rzeczywistą wartość dla życia jej mieszkańców.

Podczas gdy architektura była stale pozbawiana dotykowej jakości, która niegdyś nasyciała jej materiały, jej mieszkańcy bezpowrotnie utracili zdolność doceniania tych wartości. Architekci nie rzeźbią już detali, które przyciągają wzrok. Architektura stała się płaska, pozbawiona całej swojej dawnej głębi. Jego użytkownicy stracili zainteresowanie dotykiem materiałów, które nie mówią już językiem ludzkiego ciała. Gdy materialność architektury została podyktowana ruchem maszyny, namacalna więź łącząca nas z materią

¹⁶² James Carpenter, 61.

¹⁶³ Peter Zumthor, 99.

budowanej przestrzeni została zerwana. W dzisiejszych czasach, kiedy większość budynków, z którymi mamy do czynienia, nie emanuje już starannością przy wytwarzaniu konstrukcji, gdzie ręka architekta nie jest już widoczna w budowanych kształtach, traci się wrodzoną zdolność widzenia i rozumienia znaczenia architektury.

Materialność świata w dużej mierze pozostaje niezauważona. Struktury zbudowane wokół nas coraz mniej rezonują z fizyczną materią rzeczywistości. Architektura straciła swoją ziemską więź i poczucie grawitacji. Została pozbawiona dawnych tekstur i zmarszczek, które podobały się oku. W rezultacie przestrzeń stała się jałowa.

Wraz z zapachami przejęto z architektury pamięć sensoryczną. Kiedyś budynki pojawiały się na świecie dzięki rozległej sieci praktyk współpracy. Za każdym komponentem użytym w budownictwie kryje się historia, która nie mówi już językiem rzemieślnika, ale deweloperów. Architektura została wyrwana powoli, a jednak tak nagle, że nawet nie zdajemy sobie z tego sprawy.

Nagle z ZEG wyrwano architekturę. Impromptu, budynek został pozbawiony życia i sensu. Pod koniec 2007 roku, jak pisała monografka o budynku, gdy go zamykano, „sytuacja ZEG SA w ciągu ostatnich kilkunastu lat jest odzwierciedleniem sytuacji polskiego górnictwa, które przez te wszystkie lata od początku lat 90-tych przechodziło i przechodzi meandry ciągłej restrukturyzacji”¹⁶⁴ – zeznaje Ewa Iwanciów. Już na początku burzliwej transformacji kraju stało się jasne, że istnieje tylko jeden sposób na przetrwanie nadchodzących zmian przez ZEG: prywa-

tyzacja. Już w połowie lat 90-tych firma została stopniowo podzielona na różne pionosy administracyjne. Cięcia i zwolnienia były na porządku dziennym. Stopniowo nowe mikrofirmy opuszczały budynek, aż stał się on zupełnie pusty. A potem porzucony.

W pewnym momencie budynek wpadł w ręce inwestorów, którzy od razu zdali sobie sprawę z potencjału, jaki ta okolica może dawać pomniejszonym o znajdujący się na nim budynek. Nietrudno przekonać władze, że była to doskonała okazja dla miasta: likwidacja gmachu ZEG-u. Do końca grudnia 2014 roku w końcu złożono podpis na zgodzie na rozbiórkę nawet nie 50-letniego obiektu. Wszystko odbyło się spokojnie, tuż przed przerwą świąteczną i bez informowania opinii publicznej. Nawet społeczność architektów w Tychach, w tym była partnerka architekta Ewa Dziekońska, nie wiedziała, że budynek, który przywiódł ją do Tychów, *Zakład Elektroniki Górniczej*, ZEG, dzieło wielkiego architekta Marka Dziekońskiego, zniknie na zawsze z krajobrazu miasta Tychy, o czym poinformowała pracująca dla *Dziennika Zachodniego* Jolanta Pierończyk w marcu 2016 r.¹⁶⁵

Stanisław Niemczyk,¹⁶⁶ znany polski architekt, który od 1968 roku pracował ramię w ramię z Markiem Dziekońskim w biurze *Miastoprojekt* w Tychach, był również zaskoczony informacją *Dziennika Zachodniego*. „Ten temat nigdy nie był przedmiotem posiedzeń komisji urbanistycz-

¹⁶⁵ Jolanta Pierończyk, „Budynek ZEG-u w Tychach do Wyburzenia! Architekci Zdumieni,” *Dziennik Zachodni*, 3 marca 2016, <https://dziennikzachodni.pl/budynek-zegu-w-tychach-do-wyburzenia-architekci-zdumieni/ar/c3-9460973>.

¹⁶⁶ Stanisław Niemczyk (1943-2019), zwany „polskim Gaudim,” Niemczyk był jednym z najplodniejszych architektów poświęconych architekturze sakralnej w kraju. Laureat Honorowej Nagrody SARP w 1998 roku.

no-planistycznej”¹⁶⁷ powiedział architekt, który regularnie spontanicznie uczestniczył w takich spotkaniach. „Budynek ZEG-u to porządna architektura dla obiektów biurowych tamtych czasów, z pełnym zapleczem socjalnym. Były tam stołówka i basen. Całość została bardzo dobrze wykonana, choć realizacja tego projektu w tamtych czasach nie była łatwa. Szkoda, że przestanie istnieć,”¹⁶⁸ - konkluduje Niemczyk. Inną miejską osobowością, która z tej okazji poparła budowę budynku, była dr Maria Lipok-Bierwiaczonek, emerytowana dyrektor Muzeum Miejskiego w Tychach. Nie trzeba być architektem, żeby zobaczyć, że to budynek, który architekt bardzo starannie wykonał. „Architekt-artysta, który projektowane obiekty kształtował po rzeźbiarsku (...) Pasma betonu i szkła, naprzemiennie ułożone pasma ścian i okien. Klarowna, czysta forma (...) W każdym detalu tego obiektu widać rękę architekta-artysty,”¹⁶⁹ - cytowała Jolanta Pierończyk. Jednak dla dewelopera linie wryte ręką rzeźbiarza-architekta nie mają znaczenia.

Kiedy wiosną 2017 roku zburzono ZEG, wystawa monograficzna poświęcona życiu i spuściźnie jednego z najbardziej wpływowych architektów mieszkających i pracujących w Górnym Śląsku, *Marka Dziekońskiego: Koncepcja - Kreacja - Konteksty*,¹⁷⁰ przypadkowo otwarto w *Muzeum Miejskim w Tychach* – zaledwie kilka przecznic od miejsca rozbiórki. Moim zdaniem ta swobodna równoczesność między celebracją a pogardą dla nowoczesnej architektury i jej twórców w Polsce początku XXI wieku uzasadnia aktualność tego artystycznego przedsięwzięcia w tym kontekście.

¹⁶⁷ Jolanta Pierończyk, 2016.

¹⁶⁸ Ibid.

¹⁶⁹ Ibid.

¹⁷⁰ Wystawa, której kuratorem był historyk sztuki Patryk Oczko, odbyła się w *Muzeum Miejskim w Tychach* od 25 marca do 16 września 2017 roku.



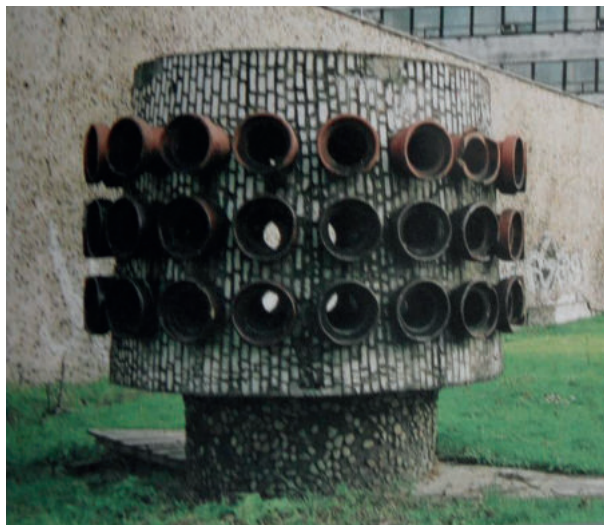
il.34

Równoległe z wyburzeniem budynku w maju tamtego roku, tak jakby nieżyjący już architekt umierał wraz ze swoją budowlą po raz drugi, architekt Justyna Wojtas-Swoszowska przyjmuje prezentowaną w Tychach monograficzną wystawę jako pretekst do uczczenia dokonań architekta-rzeźbiarza w artykule o tonie stwierdzenia: „Marek Dziekoński – Mistrz Rzeźbiarskiego Modernizmu”. W jej pracy widoczna jest troska autorki o integralność innych, mniej znanych budynków zaprojektowanych przez Dziekońskiego w mieście, które według Justyny Wojtas-Swoszowskiej są nie mniej znaczące: wielofunkcyjny pawilon Klubu Górniczego NOT (1963- 1964) oraz maszyną halą sztucznego lodowiska zwaną Stadionem Zimowym (1977-1978). W obu przykładach „architekt wykazał się niebywałym kunsztem projektowym”¹⁷¹ - mówi. Jego budynki były spójne w każdym szczególe, od projektu po wykonanie, od przestrzeni wewnętrznej po kreację logo, cechy, które jej zdaniem można śmiało

¹⁷¹ Justyna Wojtas-Swoszowska, „Marek Dziekoński – Mistrz Rzeźbiarskiego Modernizmu,” *Architektura Murator*, nr. 6 (2017), 31 maja 2017, <https://architektura.muratorplus.pl/wydarzenia/marek-dziekonski-mistrz-rzezbarskiego-modernizmu.7488.html>.

porównywać do dokonań mistrzów modernizmu, takich jak Le Corbusier czy Eero Saarinen.¹⁷² Ewa Dziekońska, do której zwrócił się wówczas autor czasopisma, wspomniała, że „Marek miał duszę rzeźbiarza,”¹⁷³ z której wywodzi się umiejętność tworzenia budowli o pięknych kształtach i wyważonych proporcjach.

Od chwili, gdy ZEG został usunięty, musiałyby żyć z podwójną nieobecnością męża, zarówno jednostki, jak i rzeczy, które stworzył. „Architekci, do których udało się nam dotrzeć, są zmartwieni nie tylko decyzją właściciela, ale także zgodą miasta na stratę tak charakterystycznych budynków”¹⁷⁴ - napisała Jolanta Pierończyk. Sama konserwatorka miasta Maria Bachniak przyznała, że „Tychy tracą na tożsamości.”¹⁷⁵ Ale wygląda na to, że nic nie mogła na to poradzić. Bo jak poinformował dziennikarz Jarosław Jędrzyk, rzecznik prasowy Urzędu Miasta Tychy Ewa Grudniok powiedziała, że pozwolenie na rozbiórkę wydał Prezydent Miasta Tychów „zgodnie z ustawą” i jak twierdzi: właściciel w tym przypadku „nie ma obowiązku uzasadniania powodów wyburzenia.”¹⁷⁶



il.35

Najsmutniejsze w upadku Fabryki ZEG jest to, że zarówno władze, jak i deweloper, potajemnie spiskując w celu wyburzenia budynku, nie zwróciły uwagi na zdanie mieszkańców miasta ani opinie środowiska architektów i konserwatorów. W ten sposób uniknęli prowadzenia zdrowej debaty na temat znaczenia obiektu w życiu jego mieszkańców i pejzażu Tychów. Ta wymijająca postawa ujawnia lekceważenie dziedzictwa budowlanego i brak szacunku dla opinii ludzi na ten temat. Debata o niepewnej przyszłości budynku, choć nie ma gwarancji, że zostanie on uznany za istotny i godny ochrony, oznacza przynajmniej, że dano mu szansę na uznanie i szansę na przetrwanie.

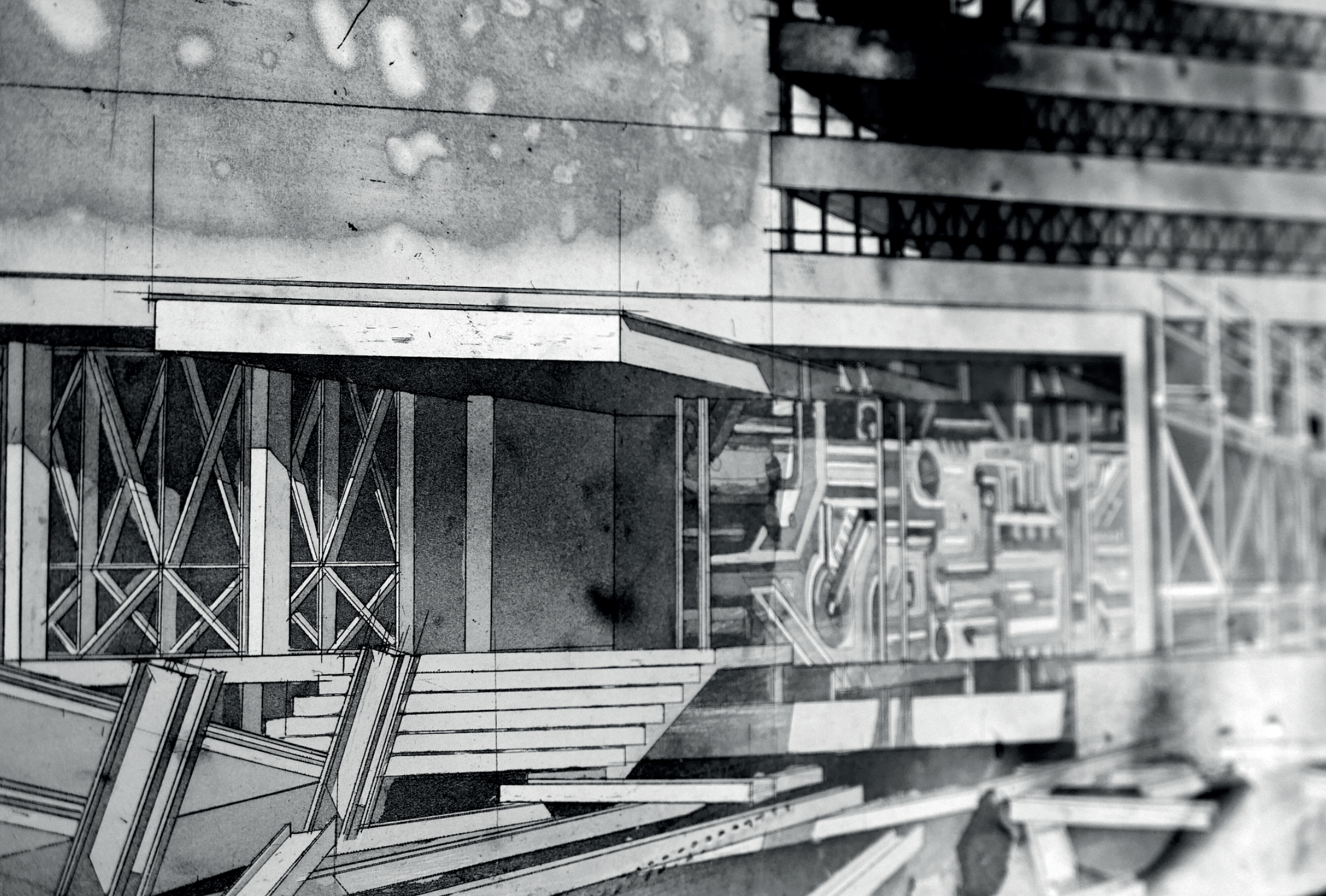
172 Justyna Wojtas-Swoszowska, 31 maja 2017.

173 Ibid.

174 Jolanta Pierończyk, 3 marca 2016.

175 Ibid.

176 Jarosław Jędrzyk, „Wyburzą Budynki ZEG-u,” Nowe Info, <https://noweinfo.pl/wyburza-budynki-zeg-u/>, 20 marca 2016.



Nigdy nie byłem w Tychach. Choć miałem okazję odwiedzić Tychy w drodze z obecnego dworca kolejowego w Katowicach, ale tego nie zrobiłem. Mogłem zwiedzić pustą działkę pozostawioną po przeprowadce Zakładu Elektroniki Górniczej w 2017 roku. Ale jaki byłby sens, skoro tego, co chciałem zobaczyć, już tam nie było? Decydując się na pracę z zagubionymi strukturami, zdecydowałem się na korzystanie wyłącznie z odniesień, które były łatwo dostępne dla publiczności. Nie interesowało mnie wykopywanie informacji z oficjalnych zapisów, bo miałem do czynienia ze zbiorową pamięcią tych budynków. Interesowało mnie to, co można zapamiętać lub łatwo znaleźć, informacje krążące na powierzchni, a nie zakopane w archiwach.

Kiedy natknąłem się na obraz tego zaginionego budynku, najbardziej uderzyły mnie jego rzeźbiarskie formy i kunszt związany z zastosowanymi materiałami budowlanymi. Budynek ukształtowany przez architekta na wzór tablicy komputerowej, poetycko pasujący do funkcji, jaką miał pełnić. Podobnie mozaika przy głównym wejściu, ręcznie robiona kawałek po kawałku, została zainspirowana układami scalonymi produkowanymi przez lata w budynku. Jednak połączenie sztuki, rzemiosła i architektury nie tylko przyniosło chwałę tej budowli, ale było także przyczyną jej upadku. Ponieważ projektowanie architektoniczne stało się jedynie wirtualnymi danymi, a konstrukcja w dużej mierze uprzemysłowiona, a te dawne wartości stały się powszechnie postrzegane jako coś negatywnego i staromodnego. W tym kontekście wydaje mi się ciekawe, że jedynym elementem zachowanym z tego budynku była właśnie mozaika. Być może sztuka jest rzeczywiście ostatnią ostoją rzemieślników.

WARSZAWSKA SZKOŁA KONSERWACJI

Zniszczone nowoczesne budynki przywrócone do pierwotnego stanu niezmiennie przechodzą w pastisz. Odrestaurowany Le Corbusier czuje się jak Richard Meier, odrestaurowany Mies jak John Pawson. Nie możemy przeżyć historii na nowo. To tylko wspomnienia wspomnień.

Reinier de Graaf, 2017.

Nie wszystkie budynki, które są burzone, całkowicie znikają. Nie wszystkie konstrukcje zrównane z ziemią znikają całkowicie z powierzchni istnienia. Niektóre z nich wracają jakby wykopane z otchłani niepamięci do swego rodzaju życia pozagrobowego. W ten sposób można wskrzesić budynki, ale ich odnowiona obecność w przestrzeni miejskiej, najczęściej reinkarnowana, okazuje się być płaska - pozbawiona głębi. Jej przywrócone istnienie nie przynosi nam pocieszenia, ponieważ nie przywraca istoty tego, co zostało utracone. Istnieją specyficzne cechy charakterystyczne oryginalnego budynku, których nigdy nie można odtworzyć w jego kopii. To znaczy, że musimy nauczyć się odpuszczać to, co już zostało utracone, ponieważ raz przeszła, doczesna substancja architektury nigdy nie może zostać odzyskana w teraźniejszości. W tym kontekście Reinier de Graaf sytuuje fenomen klęski nowoczesnej architektury drugiej połowy XX wieku. Według holenderskiego architekta zjawisko to rozpoczęło się w 1948 r. wraz z opanowaniem najbardziej symbolicznej typologii: architektonicznego pudełka. Po tym, jak Mies van der Rohe zbudował swoje szklane pudło w Plano w stanie Illinois, „nie było już sensu

robić pudła,¹⁷⁷ – napisał architekt. To znaczy, że gdy coś zostało już stworzone, jest mało prawdopodobne, aby akt przerobienia go wniósł bardziej znaczący wkład niż ten, który zapewnia oryginał.

Łącząc tragedię nowoczesnej architektury z chwałą i upadkiem typologii pudełkowej, Reinier de Graaf sugeruje, że przypadkowe powtórzenie formy jest jedną z głównych przyczyn utraty znaczenia w architekturze. To tak, jakby esencja zamknięta w pierwotnym obiekcie była rozpraszana do tego stopnia, że nie można jej ponownie doświadczyć w całej jej okazałości. W ten sam sposób oznacza to, że im wierniejsza reprodukcja, tym większa staje się odległość pomiędzy nami a jej dawnym istnieniem. Pudełka nie mogą być odtworzone; można je tylko zmienić, jak twierdzi Renier de Graaf: „Śmiałość może ustąpić miejsca tylko wstydom: spadziste dachy, dobudowane portyki, portes-cochères i gigantyczne malowidła na fasadach – wszystko to pomniejsza platoński i powtarzalny charakter pudełka, tylko po to, by go wzmocnić.”¹⁷⁸ Kiedy w końcu wycofano je z powrotem na powierzchnię materialnego świata, po tym, jak wszystkie ich materialne wartości zostały zdrapane, tym nowym, starym architektom – odrodzonym budynkom – brakuje powagi nabytej przez lata. To tak, jakby ich zmarszczki zostały wytarte, pozostawiając nam jedynie poczucie całkowitego zamętu doczesnego. Przede wszystkim wypolerowane materiały i ascetyczne formy pozbawione są charakterystycznej szorstkości wyrzeźbionej przez działanie czasu na powierzchni rzeczy istniejących i trwających.

177 Reinier de Graaf, „The Inevitable Box,” in *Four Walls and a Roof* (Cambridge and London: Harvard University Press, 2017), 82.

178 Ibid.

W swojej książce *A Natureza do Espaço*, brazylijski geograf Milton Santos definiuje szorstkość jako to, co pozostało z przeszłości, jako „formę, zabudowaną przestrzeń, krajobraz, to, co pozostało z procesu tłumienia, akumulacji, superpozycji, poprzez co rzeczy są zastępowane i akumulowane.”¹⁷⁹ W tym sensie zmarszczki miejskiego terytorium są zapisami upływu czasu w konkretnym miejscu – bliźniami świadczącymi o nieobecności obecności: samej przeszłości ucieleśnionej w teraźniejszości. Pod tym względem budynki odbudowane na fundamentach swoich pierwowzorów są tylko widmem tego, czym kiedyś były. Duchy, które nas nawiedzają, ale po przejściu początkowego strachu przed ich niespodziewanym pojawieniem się stają się przyziemne i zwyczajne. Przebijają się na tle współczesnego miasta, stając się niewidoczne dla codziennego życia. W większości przypadków odrodzone budynki są jak pośmiertne maski swoich pierwowzorów, zamrożony obraz przeszłości w teraźniejszości, z jej materialnością, która jest przesunięta w czasie i przez to uniemożliwia dostrzeżenie pierwotnego oblicza za jego białą, otynkowaną powierzchnią. To, co zostało utracone wraz z całkowitym stłumieniem przeszłości, nigdy nie może zostać wskrzeszone w teraźniejszości.

Wśród wielu środków usprawiedliwiających pozbawianie dawnych budowli ich pierwotnej materialności, a następnie ubieranie ich w nowe postaci, znajduje się idea odzyskania wyglądu ich zniszczonej fasady. Taką wymówką w 2009 roku konsorcjum będące właścicielem dawnego Centralnego *Domu Towarowego w Warszawie* wystąpiło do władz stolicy o duży i kontrowersyjny projekt remontu, modernizacji i rozbudowy jednego z naj- bardziej postępowych

179 Milton Santos, *A Natureza do Espaço: Técnica e Tempo, Razão e Emoção* (São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2006), 92.



il.36

i awangardowych projekty nowoczesnej architektury zrealizowanych w kraju w okresie powojennym. Anna Cymer komentuje wartości zawarte w budynku CDT i ówczesną aktualność jego architektury: „To pierwszy w powojennej Polsce gmach o całkowicie przeszklonych elewacjach.”¹⁸⁰ Analizując charakterystykę budynku, autor wyjaśnia, że CDT zawierało wszystkie pięć cech nowoczesnej architektury sformułowane przez Le Corbusiera: żelbetowa konstrukcja szkieletowa uwalniająca fasady, taras na dachu, *pilotis* unoszące budynek nad ziemią, przystępny projekt rzutu parteru oraz wstęgowe okna biegnące wzdłuż elewacji.¹⁸¹

Choć po upadku doktryny socrealizmu w 1956 roku współczesna architektura polska rozkwitła w całej okazałości, kilka niezwyklej przykładów architektury nowoczesnej,

180 Anna Cymer, „Tuż Po Wojnie, Między Modernizmem a Socrealizmem,” in *Architektura w Polsce 1945-1989* (Warszawa: Centrum Architektury, Narodowy Instytut Architektury i Urbanistyki, 2019), 53.

181 Anna Cymer, 53.

w jej najczystszej istocie, ujrzało światło dzienne w bardzo krótkim okresie między końcem wojny a proklamacją *socrealizmu* w 1949 roku. Tak jest w przypadku CDT w Warszawie, zaprojektowanego równoległe ze wspomnianym wcześniej osławionym szklanym pawilonem Miesa van der Rohe, stworzonego w latach 1947-48 przez duet architektów Zbigniewa Ihnatowicz¹⁸² i Jerzego Romańskiego.¹⁸³ Struktury te łączy przytłaczająca nowoczesność w swoich formach. Nie bez powodu budynek został wybrany przez Muzeum Architektury we Frankfurcie do ich kolekcji najbardziej reprezentacyjnych budowli XX-wiecznej architektury.¹⁸⁴ W tym kontekście wpisanie Centralnego Domu Towarowego w Warszawie w 2006 roku do rejestru zabytków nie wydaje się nieuzasadnione. Ale niestety to zasłużone uznanie nie przyniosło wiele dobrego. Bo gdy w 2014 r. stołeczny Wydział Ochrony Zabytków zatwierdził projekt modernizacji CDT, nie był on odtąd chroniony, lecz skazany na śmierć.

Okazało się, że w tym czasie stało się powszechnie znane, że wymieniono tylko kilka elementów konstrukcyjnych budynku. Twierdząc, że praktycznie nic z oryginalnej konstrukcji nie pozostało po katastrofalnym pożarze w 1975 r., właściciele otrzymali *carte blanche*, aby „przywrócić wygląd pierwotnej świetności budynku”, strawionego przez płomień pożaru, który miał miejsce prawie czterdzieści lat temu. Anna Cymer komentuje rozmiary pożaru: „Choć w 1975 roku gmach ucierpiał w wyniku pożaru, a po

182 Zbigniew Ihnatowicz (1906-1995), polski architekt, absolwent Gimnazjum Króla Zygmunta Augusta w Wilnie (1933), nauczyciel akademicki i sędzia kolegiálny Międzynarodowej Unii Architektów (UIA).

183 Jerzy Romański (1909-1968) był polskim architektem, absolwentem Wydziału Architektury Politechniki Lwowskiej (1935).

184 Patrycja Jastrzębska, „Ochrona Powojennego Modernizmu: Upadki i Wzloty,” Tu było, Tu stało, <https://www.tubylotustalo.pl/artykuly/26-powojenny-modernizm-prawem-chroniony>, dostęp: 13 maja 2022.

remoncie bryłę odtworzono z pominięciem wielu detali, nadal stanowił on przykład architektury o wielkomięjskim charakterze i nowoczesnej sylwetce.¹⁸⁵ Kiedy w końcu rozpoczął się remont, a maski odpadły, „w szybkim tempie rozebrano większą część budynku, pozostawiając jedynie żelbetową konstrukcję i fragment klatki schodowej”¹⁸⁶ – komentuje Tomasz Żylski w artykule o historii Cedetu opublikowanym w czasopiśmie *Architektura Murator*, „za co na inwestora i architektów zewsząd posypały się gromy krytyki.”¹⁸⁷ Uzasadnienie usunięcia praktycznie całej materialnej substancji budynku ze względu na zniszczenia spowodowane przez pożar, w tym przypadku wydaje mi się nieco naciągane.

Obserwując ten kontekst historyczka sztuki Patrycja Jastrzębska, absolwentka Instytutu Historii Sztuki Uniwersytetu Warszawskiego, postanowiła założyć inicjatywę *Tu było, Tu Stało*.¹⁸⁸ Z tego powodu, że w kontekście nowoczesnej architektury w Warszawie jej większość już nie istnieje. W jednym z artykułów pt. *Ochrona Powojennego modernizmu: upadki i wzloty* Jastrzębska ostro krytykuje



il.37

system ochrony współczesnych zabytków w kraju: „Skoro zatem może zostać rozebrany taki obiekt jak Cedet figurujący w rejestrze zabytków, to czy w ogóle możemy mówić o jakichkolwiek możliwościach faktycznej ochrony tej architektury?”¹⁸⁹ Pytanie, które postawiła w momencie prawie całkowitego wyburzenia CDT w roku 2014, pozostaje do dziś bez ostatecznej odpowiedzi.

Z tej niespójnej praktyki konserwatorskiej, realizowanej głównie na ulicach stolicy – ale nie tylko – wyłonił się ironiczny tytuł *Warszawskiej Szkoły Konserwatorskiej*. W kontekście, w którym nawet struktury architektoniczne o uznanym znaczeniu historycznym, kulturowym i społecznym są bezceremonialnie burzone, a przede wszystkim chronione przez prawo, „burzenie i budowanie na nowo zabytków staje się niepokojącą praktyką,”¹⁹⁰ – mówi Jastrzębska. Bez względu na to, jak bardzo te nowe struktury starają się przypominać w formie i objętości swoje utracone desygnaty, w rzeczywistości nigdy ich nie zastąpią. „Bo trzeba to wyjaśnić, pomnik to także jego historia, jego pierwotna substancja i jego materialna prawda,”¹⁹¹ – kategorycznie stwierdza autor. Za coraz bardziej przejrzystymi, nowoczesnymi szklanymi fasadami nowych budynków kryją się stare, które zostały zasłonięte i zapomniane. Nie obserwujemy praktyki, która dąży do przywrócenia konkretnej formy struktur, które stały się nieosiągalne, ponieważ zaginęły w czasie. W tym przypadku mamy do czynienia ze zjawiskiem, które ma na celu oszukanie konstrukcji betonowych, pozbawiając je właściwej szorstkości, a tym samym uniemożliwiając ludziom nawiązanie kontaktu ze wspomnieniami budynków.

190 Ibid.

191 Ibid.

185 Anna Cymer, 55.

186 Tomasz Żylski, „Historia Cedetu,” *Architektura Murator*, nr. 10 (2018), https://architektura.muratorplus.pl/realizacje/historia-cedetu-tomasz-zylski_9049.html, dostęp: 12 lipca, 2022.

187 Tomasz Żylski, 2018.

188 „Tu Było, Tu Stało” to inicjatywa zrodzona z refleksji nad jakością przemian w architekturze Warszawy po 1989 roku. Od kilku lat śledzi zmiany, które zaszły i zachodzą w przestrzeni stolicy, dokumentując je na internetowej mapie.

189 Patrycja Jastrzębska, dostęp: 17 kwietnia 2022..



1966 –
– 2017

ROTUNDA PKO W WARSZAWIE

Warszawa jest (...) wspaniałym miastem. Ponieważ nie jest piękną! Kiedy chcę o niej komuś opowiedzieć, mówię, że na pewno nie jest miejscem z dziecięcej bajki. Mieszkacie w mieście kontrastów, kuriozalnych przeciwieństw. Kryje się w tym surowe piękno. Warszawa jest inna.

Christian Kerez, 2008.

Na trzystu metrach dzielących odrodzony *Centralny Dom Towarowy* od wskrzeszonej Rotundy PKO w centrum Warszawy zmieściłby się cały świat. Łączy ich fakt, że oboje zostali wypędzeni tylko po to, by potem powrócić. Jednak to, co wyróżnia te dwa obiekty, to nie tylko czterominutowy spacer Alejami Jerozolimskimi, ale siedemnaście lat, jakie upłynęły między ukończeniem budowy jednego i drugiego obiektu.

Gdyby po skrzynce zbudowanej przez Miesa van der Rohe w Plano w stanie Illinois „nie było już powodu do robienia pudła, bo najlepsze pudło zostało już wykonane,¹⁹² to po otwarciu CDT w Warszawie nie powinno było już być żadnych innych szklanych pudełek w Polsce. Ale nie dlatego, że nowoczesna polska architektura osiągnęła swój maksymalny wyraz poprzez budynek Zbigniewa Ihnatowicza, ale z powodu głoszenia doktryny socrealizmu. Jak wyrwa w sercu historii nowoczesnej polskiej architektury, socrealizm pozbawia go poczucia ciągłości. Oddziela te dwa budynki o nowoczesnej architekturze, które choć znajdują się na tej samej ulicy w odległości

¹⁹² Reinier de Graaf, 82.

kilkuset metrów, wydają się należeć do dwóch zupełnie odrębnych światów.

Powstanie *Socrealizmu* nie było pierwszym znaczącym przełomem w historii nowoczesnej architektury w krajach Europy Środkowo-Wschodniej. Dokładnie dziesięć lat wcześniej, w 1939 roku, wstrzymała go Wielka Wojna. Pojawienie się CDT we wczesnych latach powojennych podkreśliło próbę przywrócenia ciągłości utraconej na początku konfliktu. Anna Cymer proponuje znakomitą interpretację powojennej polskiej sceny architektonicznej, w której nie było ani przewrotu, ani rewolucji: „Dzięki trwającej w czasie wojny pracy architektów, a także za sprawą prowadzonej w latach okupacji działalności konspiracyjnych pracowni i zespołów projektantów, w architekturze powojennej kontynuowano tradycje formy z lat 30. XX wieku.”¹⁹³

Nieco podobny w znaczeniu *Centralnego Domu Towarowego* w kontekście pierwszego odrodzenia ideałów modernistycznych we wczesnych latach powojennych, u progu drugiego odzyskania nowoczesności po upadku socjalizmu w 1956 roku, stałby kolejną budowlą budowlaną, która na całe pokolenie zadecyduje o losach architektury w kraju: tzw. *Ściany Wschodniej w Warszawie*. Narzucenie doktryny socrealizmu pod koniec lat czterdziestych – kosztem kanonu modernizmu, jak również jako ideologii narzuconej wbrew woli samych krajowych architektów, zaprzeczając jednocześnie naturalnemu procesowi historycznemu rozwoju myśli i praktyki architektonicznej – na szczęście okazało się bardzo krótkim rozdziałem w najnowszej historii architektury.

193 Anna Cymer, 39.



il.39

Analizując budynki wzniesione w tej historycznej przestrzeni w latach 1949-1955, można zauważyć, że ramy te miały jasny cel ich wprowadzenia: należało stworzyć kontekst, który mógłby zasłonić arbitralne nakładanie symbolu, który w przeciwnym razie nigdy by nie powstał: *Pałac Kultury i Nauki w Warszawie*. Budowa Pałacu Kultury i Nauki w Warszawie to ucieleśnienie historii efemerycznej doktryny socrealizmu, powstałej na przełomie lat 50., wzniesionej w latach 1952-1955, a zakończonej w 1956 roku. Ogromna skala przedsięwzięcia miasta, zatrudniającego około 8000 pracowników na rotacyjnych zmianach, porównywalna tylko z budową Brasilia w latach 1957-1960, nie pozostawiła zbyt wiele czasu ani środków na inne projekty i budynki w stolicy. W efekcie po 1956 roku w mieście nie brakowało problemów do rozwiązania. Rany były nadal otwarte i pilnie wymagały wygojenia. Być może najważniejszym projektem odbudowy w kraju po upadku ideologii socjalizmu była właśnie *Ściana Wschodnia* – modernistyczna ściana, która miała stanąć naprzeciw pałacu. Choć władze sowieckie miały plan zajęcia ogromnego terenu w bezpośrednim sąsiedztwie

Pałacu, to ze względu na nierealne cechy projektu ambitny plan nigdy nie wyszedł poza sferę idei.

W reakcji na to, w 1958 r. ogłoszono najbardziej oczekiwany w całej dekadzie konkurs na przebudowę architektoniczno-urbanistyczną. Złożona przez zespół pod kierownictwem Zbigniewa Karpińskiego,¹⁹⁴ nie mająca nic wspólnego z ideami epoki socrealizmu, została wybrana jako zwycięska propozycja zaprojektowana przez Marka Leykama, jednego z najsłynniejszych i najbardziej płodnych architektów okresu socrealizmu, który oprócz wybitnych osiągnięć i wsparcia społeczności warszawiaków, miał również wspaniałego i cenionego kolegę z pracy zawodowej – członka parlamentu, który był również członkiem jury. Pomijając kontrowersje, zwycięski projekt Ściany Wschodniej „Powstała ona, i tak została powszechnie przyjęta, jako ‘antysymbol’ Pałacu Kultury i Nauki i MDM,¹⁹⁵ i w ogóle minionego – jak się wówczas nam zdawało – okresu. Kontrast, a nie zalecane ongiś ‘podporządkowanie architekturze PkiN’, i właśnie dlatego – harmonia przestrzenna¹⁹⁶ - przepisuje Anna Cymer z archiwum architekta Józefa Sigalina.¹⁹⁷

Kontrpropozycja Ściany Wschodniej, przeciwstawiająca ją bezpośredniemu sąsiadowi, Pałacowi Kultury i Nauki, przejawiała się w jej różnych elementach: budynkach o różnej skali i wysokości, tworzących przestrzeń miejską

194 Oprócz Zbigniewa Karpińskiego (1906-1983) zespół tworzyli Jan Klewin (1906-1999) i Andrzej Kaliszewski.

195 Marszałkowska Dzielnica Mieszkaniowa to socrealistyczny sporych rozmiarów zespół mieszkaniowy w centrum Warszawy, wzniesiony w latach 1950-1952 według projektu zespołu architektów Józefa Sigalina (1950-1951) i Stanisława Jankowskiego (1951-1952).

196 Anna Cymer, 227.

197 Józef Sigalin (1909-1983), polski architekt i urbanista, autor m.in. książek Warszawa 1944-1980. Z Archiwum Architekta (Warsaw: Państwowy Instytut Wydawniczy, 1986).

w różnych warstwach, głębokościach i perspektywach. „Tworzą one całość, która choć skalą odpowiada wielkomiejskim aspiracjom, oferuje też przestrzenie kameralne i nieprzytłaczające,”¹⁹⁸ - notuje Anna Cymer. W sekwencji przestrzeni i programów widoczna jest próba zbudowania tętniącej życiem i dynamicznej przestrzeni miejskiej, która kontrastuje z wewnętrzną sterylnością monumentalnego placu, na którym stoi Pałac Kultury i Nauki. Z jednej strony mury budynków o różnej wysokości przeplatają się z pustymi przestrzeniami, po których przechodnie krążą swobodnie w rytmie wielkiego miasta; z drugiej dostępne galerie handlowe oraz przestrzenie mieszkalne i rekreacyjne pozwalają na przenikanie architektury przez miejskie życie w wolnym tempie sąsiedztwa.

Masywna Ściana Wschodnia została uzupełniona małym pawilonem z kawiarnią i tarasem; było też kino Relaks, a zakończone przez *Dom Handlowy Sezam* „Alej Jerozolimskich” architekci przewidzieli zaś rozluźnienie zabudowy, zaprojektowali więc plac, którego tło stanowił kilkunasto kondygnacyjny biurowiec Universal, a centralne miejsce zajął okrągły pawilon o pogrążonym dachu i charakterystycznym, łamanym gzymsie – Rotunda PKO¹⁹⁹ - jak opisuje Cymer.

Po przejęciu projektu Karpiński rozpoczął pracę na kilku frontach i z jeszcze większym zespołem architektów. Pomiedzy wyburzeniami i pracami nad różnymi budynkami, które musiały zostać wzniesione niemal jednocześnie, brakowało rąk do wznoszenia różnych konstrukcji tworzących mur, podczas gdy wznoszono również monumen-

198 Cymer, 230.

199 Cymer, 231.

talny pałac po drugiej stronie ulicy. Do zaprojektowania krytycznego elementu swojego projektu zespołu złożonego z biurowca Universal i okrągłego pawilonu z zapadniętym dachem Zbigniew Karpiński wezwał architektów: Jerzego Jakubowskiego,²⁰⁰ i Jerzego Kowarskiego²⁰¹ - ten ostatni współpracował tylko przy projektowaniu Universalu. Okrągły pawilon został wstawiony niczym „wisienka na torcie,” Karpiński miał niewątpliwy pomysł na to, jak każdy budynek zostanie wszczepiony w zrekonstruowane centrum miasta. O wkładzie, jaki Ściana Wschodnia wniosłaby w kontekst przywrócenia nowoczesności utraconej w latach socjalizmu, Karpiński powiedział w wywiadzie dla magazynu *Architektura* w 1969 roku: „Zafrapował mnie temat, jako zupełnie nowa koncepcja – chodziło mi o to, aby nie robić parawanowej ściany i nie przerywać istniejącego układu ulic, żeby komponować dwa plany.”²⁰² Dla Karpińskiego najważniejszym i zarazem najtrudniejszym elementem do pokonania był deptak za murem. Wpadł na pomysł utworzenia chodnika dla pieszych biegnącego równoległe do alei z tyłu: „Chciałem przede wszystkim uzyskać jednorodność i dużą skalę pierwszego planu, a kameralną skalę wewnątrz zapleczych. To nie było łatwe”²⁰³ - zakończył Karpiński. Misję tę finalnie, wraz ze swoimi współpracownikami, po mistrzowsku wypełnił przy całościowym projekcie Ściany Wschodniej.

Ze względu na uprzywilejowaną pozycję jako centralny punkt całego zespołu Ściany Wschodniej, niezwykle okrągły kształt, ludzką skalę kontrastującą z monumentalnością

200 Jerzy Jakubowski (1919-1995).

201 Jerzy Kowarski (1917-2004).

202 Krystyna Gierlińska, „Rozmowy o Warszawie,” *Architektura*, nr.12 (1969): 443.

203 Ibid.

całego kompleksu oraz relacje, jakie tworzyła z siecią przestrzeni publicznych, które organicznie ją opływały, Rotunda stała się „drugim – po Pałacu Kultury i Nauki – najbardziej rozpoznawalnym budynkiem w Warszawie,”²⁰⁴ - komentuje Anna Cymer w swoim artykule na platformie *Tu było, Tu Stało* zatytułowanej „Jak Warszawa straciła Rotundę.” To, że tak małe, okrągłe, szklany pawilon mógł dorównać obecności i reputacji gigantycznego Pałacu Kultury i Nauki, grożąc, że wyprzedzi go jako najbardziej reprezentacyjną symboliczną strukturę stolicy, zemściło się na burzliwym okresie ucieleśnianym przez architekturę monumentalnego neogotyckiego Pałacu w sercu Warszawy.

Jeśli chodzi o uznanie i szacunek, Rotunda wygrała z dużą przewagą. Była to budowla niezwykła i na długo pozostała w pamięci kilku pokoleń warszawiaków, którzy spontanicznie spotkali się pod Rotundą.²⁰⁵ W tym sensie Rotunda stała się najbardziej charakterystycznym budynkiem w centrum miasta. Bo ten skromny pawilon, w przeciwieństwie do Pałacu, był sympatyczną budowlą w oczach ludzi, budynkiem łatwym do odnalezienia, a także budynkiem pielęgnowanym. Wyglądało to tak, jakby niezwykła obecność tego okrągłego szklanego pawilonu, choć niewielkiego w skali, była w stanie przesunąć środek grawitacyjny całego miasta. Ponieważ w przeciwieństwie do monumentalnego Pałacu, nienamacalnej odległej budowli, oderwanej od miejskiego życia i przeznaczonej do oglądania z daleka, Rotunda była zakorzeniona w codziennym życiu mieszkańców stolicy, budynkiem, na który ludzie na co dzień wpadali. Nieunikniona była jej obecność. Miejsce, w którym

204 Anna Cymer, „Jak Warszawa Rotunda Straciła,” *Tu Było, Tu Stało*, (n.d.), dostęp: 10 lipca 2022, <https://www.tubylotustalo.pl/artykuly/497-jak-warszawa-rotunde-stracila>.

205 *Tu Było, Tu Stało*, dostęp: 10 lipca 2022.



il.40

można się znaleźć. Przede wszystkim miejsce, w którym można się odnaleźć. Należy powiedzieć, że Rotunda stała się nie tylko jednym z najbardziej reprezentacyjnych budynków stolicy, ale także jednym z najbardziej uderzających symboli tożsamości. Cnota, która z każdym dniem staje się coraz rzadsza w natłoku obrazów, jakimi pokryło się współczesne miasto. Niewiele jest dziś przykładów architektury, które są w stanie przekazać poczucie przynależności, ponieważ ten budynek ucieleśniał istotę

swojego czasu i miejsca. Rotunda była wybitnym, wszechobecnym budynkiem dla osób urodzonych i wychowanych w Warszawie w drugiej połowie XX wieku. To znaczy, że nie było Warszawy bez Rotundy i nie było Rotundy bez Warszawy i jej mieszkańców. Dwie rzeczy, których nie można oddzielić. I w tym sensie niezaprzeczalnie połączona i nieuchronnie związana z Warszawą na całe życie. Punkt obowiązkowy dla każdego, kto odwiedza stolicę po raz pierwszy. Bo jeśli tego nie widziałś, to dlatego, że cię

tam nie było. A najśmieszniejsze w tym wszystkim jest to, że na zdjęciach, na których ten mały pawilon wysuwa się na pierwszy plan, monumentalny Pałac jest po prostu tłem odległym od życia w mieście. Smutny i szary, ukryty we mgle lub niewidoczny w śniegu. Rotunda natomiast nie jest ani ukryta, ani odległa; jest zakorzeniona w codziennym życiu miasta.

W tym sensie Ściana Wschodnia, w całej swojej odnowionej nowoczesności, okazała się antytezą nieudanego konserwatyzmu socrealizmu. Dzięki tym dwóm kontrastującym światom dosłownie twarzą w twarz mieszkańcy stolicy szybko zdecydowali się pozostać z boku ściany, jakby okopani pośród tętniącego życiem miejskiego życia i osłonięci różnymi warstwami budynków i programów, zastosowań i działań. Biorąc pod uwagę, że plan urbanistyczny Karpińskiego nie narzucał się przestrzeni miejskiej, żywił się nią i razem tworzyli idealną symbiozę, by życie kwitło.

Pomiędzy zasiedloną już przestrzenią miejską śródmieścia a Pałacem Kultury i Nauki, Ściana Wschodnia łączyła rozrywkę, kulturę i wypoczynek. W największym wkładzie w miasto i jego mieszkańców, zaprojektowany przez Karpińskiego zespół urbanistyczny zapewnia miastu powierzchni handlowe bardziej adekwatne do nowej skali, scentralizowane usługi, biura i domy. W tym kontekście bardzo dobitnie wypowiadała się Anna Cymer o znaczeniu Ściany Wschodniej w kontekście ówczesnego kraju: W odniesieniu do Rotundy warszawska autorka mówi: “Była po prostu lubiana. To nie był zwykły budynek, który zwykle bez większej szkody można modernizować, przebudowywać, a nawet zastępować nowym wcieleniem.”²⁰⁶ Autorka sugere-

ruje, aby niektóre zespoły budynków traktować wyjątkowo. Rotunda była nie tylko jednym z elementów zespołu Ściany Wschodniej, ale była ona najważniejszym.

Historia pokazała nam, że imponującym budynkom z naszej niedawnej przeszłości nie darzono szacunkiem, na jaki zasługują. W tym świetle Christian Kerez, szwajcarski architekt, który w 2007 roku wygrał konkurs na projekt nowego Muzeum Sztuki Nowoczesnej w Warszawie, bardzo chciał w 2008 roku zaznaczyć, jak wygląda sytuacja w stolicy, jeśli chodzi o zachowanie nowoczesnego dziedzictwa. W wywiadzie przeprowadzonym przez Macieja Szczepaniuka dla magazynu Życie Warszawy Kerez wyraził zaniepokojenie sytuacją szczególnego niewielkiego modernistycznego pawilonu²⁰⁷ w stolicy: „To wspaniała, pełna przestrzeni, lekka i krucha budowla. Boję się, że niedługo może zniknąć. Bo problemem w tym mieście jest to, że przez dziesiątki lat było ono uspięne pod względem inwestycji i teraz nadrabia zaległości. Dzieje się to wszystko bardzo szybko, na granicy obsesji nowoczesnością.”²⁰⁸ I to jest regułą w stolicy przez ostatnie dwie dekady: miasto znane ze swoiście niezbyt konserwatywnej praktyki wobec współczesnego dziedzictwa. W kontekście Ściany Wschodniej, „Ten fenomenalnie przemyślany układ brył zniknął, zastąpiony przez – jakże dla Warszawy typowy – chaotyczny zbiór przypadkowych, nie współgrających ze sobą budowli, w których zysk inwestora jest ważniejszy niż

²⁰⁷ Jednym z najciekawszych przykładów powojennej architektury modernistycznej w Polsce był całkowicie przeszklony pawilon o stalowej konstrukcji i przestronnym i funkcjonalnym wnętrzu zwany Pawilon Chemii, wybudowany w 1960 roku według projektu Jana Bogusławskiego i Bohdana Gniewiewskiego. Został rozebrany w 2008 roku.

²⁰⁸ Życie Warszawy, 04 kwietnia 2008 r.

jakość miejskiej przestrzeni, którą tworzy”²⁰⁹ - komentuje Anna Cymer w innym swoim artykule opublikowanym na łamach *Tu Było, Tu Stało*. I oczywiście pierwszymi budynkami, które zniknęły w tym kontekście, były te o cechach opisanych przez Christiana Kereza. Najpierw w 2015 r. zlikwidowano *Dom Handlowy Sezam*, w 2016 r. zlikwidowano Universal Office Building, a w końcu zlikwidowano Rotundę w 2017 r. Trzy wyróżniające się budynki, trzy różne zastosowania, cechy przestrzenne i konstrukcyjne, spotkał ten samą tragedię - koniec istnienia.

Początek końca miał jednak miejsce prawie dziesięć lat wcześniej. Już w 2009 roku widoczne były oznaki upadku Rotundy. Jak gdyby miejsce Rotundy w centrum stolicy nigdy nie istniało, właściciele budynku postanowili zorganizować na własnych warunkach konkurs na projekt nowego pawilonu na tym terenie, który miał naśladować formy kultowego budynku zaprojektowanego przez Jerzego Jakubowicza w latach 60. XX wieku. Wyglądało to tak, jakby chcieli go wymienić bez rozbiórki, albo przerobić go w nowy sposób. W tym sensie inicjatywa została odebrana przez warszawiaków jako próba pogrzebienia wciąż żywego budynku.

Wraz z ogłoszeniem wyników konkursu, w którym zwyciężcą została propozycja przedstawiona przez gdańską pracownię KD Kozikowski Design, rozpoczęła się zacięta debata o przyszłości jednego z najbardziej reprezentacyjnych budynków w stolicy. Przede wszystkim zwycięski projekt był po prostu nie do obrony. Do tego stopnia, że

²⁰⁹ Anna Cymer, „Dekonstrukcja Ściany Wschodniej.” *Tu Było, Tu Stało*, (n.d.), dostęp: 12 lipca 2022. <https://www.tubylotustalo.pl/artykuly/223-dekonstrukcja-sciany-wschodniej>.

nawet właściciele nie odważyli się go bronić.²¹⁰ Z drugiej strony istniejąca rotunda nie była już taka sama jak przed laty, ani też nie była postrzegana jako obiekt ceniony przez nowe pokolenia warszawiaków. Miasto zostało podzielone między tych, którzy podpisali petycję o zburzenie struktury i tych, którzy poparli akceptowalną kontrpropozycję. Mimo to był jeden konsensus: Rotunda była zbyt ważna, aby całkowicie zniknąć, podobnie jak nie do pomyslenia było zastąpienie jej konstrukcją, która nie dorównywała jej wysokością.

Następnie PKO zdecydował się na drugi strajk: *Zmieniając oblicze 2013 Rotunda Warszawa*,²¹¹ - tak nazwali swoje nowe przedsięwzięcie, którzy po katastrofalnej próbie w 2009 roku w końcu wyciągnęli wnioski. W tej drugiej próbie ideą było przekazanie, że oryginalny budynek pozostanie, nawet w nowym wyglądzie, zachowując swoje zniewolone miejsce w sercach najbardziej nostalgicznych mieszkańców, ale dostosowując swój wygląd do najnowszych trendów. Innymi słowy, chęć ochrony czegoś bez faktycznego zapisywania czegokolwiek. Już ówczesna Wojewódzka Konserwatorka zabytków Barbara Jezierska zachęcała bank do zachowania pawilonu bez objęcia go ochroną. Konserwator zasugerował, że wpisanie Rotundy do rejestru zabytków trwałoby zbyt długo i prościej byłoby po prostu zmodernizować budynek, o czym donosi Anna Cymer.²¹² Takie stwierdzenie daje nam wyobrażenie o tym, w jakim kontekście na początku lat dwudziestych pojawiło się pojęcie „Warszawskiej Szkoły Konserwatorskiej.”

²¹⁰ *Tu Było, Tu Stało*, dostęp: 10 lipca 2022.

²¹¹ Współorganizatorem konkursu „CHANGING THE FACE 2013 ROTUNDA WARSAW” był PKO Bank Polski, DuPont, Warszawski Oddział Stowarzyszenia Architektów Polskich, Polish Green Building Council oraz Architizer.com w ramach międzynarodowego konkursu architektonicznego „CHANGING THE FACE”.

²¹² *Tu Było, Tu Stało*, dostęp: 10 lipca 2022.

²⁰⁶ *Tu Było, Tu Stało*, dostęp: 10 lipca 2022.

Pierwszy znaczący proces „modernizacji” kosztem „zachowania” w stolicy przeprowadzono we wspomnianym już Centralnym Domu Towarowym, kilkaset metrów od Rotundy. Skoro z rewitalizacji CDT pozostał tylko szkielet jednej fasady, to przyszłość Rotundy nie wyglądała w tym momencie obiecująco. Tak jak uzasadnienie niemal całkowitej wymiany Pawilonu Handlowego wynikało z faktu, że budynek został już odbudowany po pożarze w 1972 r., tak samo twierdzenie, że Rotunda przeszła podobną traumatyczną sytuację w 1979 r.,²¹³ stanowiło alibi potrzebne do wymiany budynku w całości.

Kiedy w 2013 roku właściciele Rotundy ogłosili wyniki konkursu na odbudowę Rotundy, los jednego z najbardziej reprezentatywnych budynków stolicy został ostatecznie przesądzony. I nic nie można było zrobić, by nie został on odrzucony i całkowicie zastąpiony przez jego reinkarnowaną kopię, ukształtowaną przez krakowski duet architektów Gowin & Siuta.

Rozpoczęcie rozbiórki zajęło cztery lata i nic nie dało się zrobić, aby go uratować. W latach 2013-2017 nie poczyniono znaczącego postępu w uznaniu znaczenia jego wartości materialnej i możliwości jej zabezpieczenia jako reprezentatywnego przykładu polskiej architektury nowoczesnej XX wieku. Ciekawostką jest fakt, że nikt w urzędzie ochrony zabytków nie zadał sobie trudu, aby zweryfikować autentyczność przedstawionych przez właścicieli dowodów, że z pierwotnego budynku po wybuchu gazu praktycznie nic nie pozostało, a zatem nie było dowodów, które nale-



il.41

żałoby rozważyć w celu ewentualnego włączenia obiektu na liście zabytków chronionych.

Jednak gdy zaczęto burzyć Rotundę, okazało się, że jej struktura nie jest taka, jak twierdzili właściciele budynku, wzniesiona po wybuchu gazu w 1979 r., ale “Okazało się, że Rotunda posiada oryginalny szkielet opracowany w latach 60. przez inżynierów Stanisława Więcka i Włodzimierza Wojnowskiego,”²¹⁴ iwe współpracy z Jerzym Jakubowiczem w latach 60. Ówczesny konserwator stołeczny Michał Krasucki wydał w ostatniej chwili rozkaz wstrzymania rozbiórki, twierdząc, że sfabrykowali dowody na stan pierwotnej konstrukcji budynku. Do tej pory szkody jednak zostały już wyrządzone. I jakby historia się powtarzała, maszyny natychmiast wracały do pracy i kończyły to, co rozpoczęły kilka dni wcześniej, burząc konstrukcję, zanim

²¹⁴ Franciszek Mazur, “Rozbiórka Warszawskiej Rotundy PKO Wstrzymana Przez Konserwatora.” Bryła, 17 marca, 2017, <https://www.bryla.pl/bryla/7,85301,21509935,rozbiorka-warszawskiej-rotundy-pko-wstrzymana-przez-konserwatora.html>.

wyjdą na jaw dalsze informacje. Ze łzami w oczach miasto obserwowało w milczeniu, jak ważny element planu urbanistycznego Karpińskiego został okrutnie usunięty z centrum stolicy.

Kilka dni później uprzątnięto narożną działkę u zbiegu Marszałkowskiej i Alej Jerozolimskich i nie było już śladu po starym okrągłym pawilonie, który znalazł tam swoje miejsce w 1966 roku. Miasto straciło jeden ze swoich najważniejszych symboli i reprezentatywną budowlę. Nie było jednak powodu do nostalgii, ponieważ wcześniej obiecano, że wkrótce odrodzi się i odzyska swoje miejsce w sercu stolicy. To było uzasadnienie. Motywacją do rozbiórki Rotundy PKO nie była bowiem jakkolwiek negatywna opinia o stanie fizycznym i materialnym jego konstrukcji, ale fałszywe twierdzenie, że pierwotna konstrukcja budynku zanikła już w 1979 roku i nie ma więc nic do zachowania.

W tym przypadku staje się jasne, że istnieje tęsknota za zastąpieniem starego nowym, ale w rzeczywistości bez możliwości zastąpienia go. Ponieważ nowa Rotunda ma być nowoczesną kopią swojego przodka. Ten sam budynek został wybudowany od nowa i w tym samym miejscu. Odworowano dokładny kształt, odtworzono tę samą fasadę, odtworzono ten sam dach. Ta sama nazwa, ale inna. Budynek przemieszczony w czasie, ale pozbawiony rzeczywistej materialności.

Jego ponownie ucieleśniona obecność w dzisiejszym mieście służy jedynie do potwierdzenia jego nieobecności. Aby wzmocnić to, czym nowy budynek nie jest i nigdy nie będzie. Bo tym, którzy znali prawdziwą Rotundę, wystarczy rzut oka na ten gmach, by zobaczyć, że już go nie ma. Dzięki temu przechodnie, którzy teraz przechadzają się, unikają bezpośredniego patrzenia na nią w obawie, że całkowicie zapomną, jak wyglądała pierwotna budowla. W tym sensie nowa rotunda w nowej, reinkarnowanej formie nie pomaga nam o niej pamiętać, ale raczej zapomnieć o niej na dobre. Anna Cymer, analizując projekt rekonstrukcji zrealizowany przez Bartłomieja Gowina i Krzysztofa Siutę, stwierdziła, że „Nie trzeba być znawcą architektury (...) by gołym okiem dostrzec toporność proporcji nowego pawilonu, brak poziomych podziałów oraz, kompletne zaburzenie relacji przestrzennych w wysmakowany sposób opracowanych przez Jerzego Jakubowicza.”²¹⁵ Dla Cymer jest oczywiste, że nowy budynek po prostu „nie działa” z tego prostego powodu, że nowa Rotunda, czy nam się to podoba, czy nie, jest po prostu źle zaprojektowanym budynkiem i dlatego daleko mu do oryginału.

Od czasu ogłoszenia jej ponownej budowy, tak jakby nikt już nie mówił o nowej Rotundzie. Tak jakby w końcu zniknęła ona w tle miasta. Codziennosc w centrum stolicy nie wydaje się już odbijać w przezroczywych fasadach. Nowy pawilon nie wita już miejskiego życia tak, jak wcześniej. On wręcz odpycha. Budynkowi brakuje detalu, głębi, a przede wszystkim charakteru.

²¹⁵ Tu Było, Tu Stało, dostęp: 10 lipca 2022.

²¹³ Tragiczne wydarzenie miało miejsce 15 lutego 1979 roku o godzinie 12:37, kiedy wybuch gazu zabił 49 osób i rannych 77, niszcząc 70% pierwotnej konstrukcji budynku.



Kiedy po raz pierwszy przyjechałem do Warszawy, miejsce, w którym stała stara Rotunda, było całkowicie ogrodzonym placem budowy. Chociaż nie można było zobaczyć, co się dzieje, huk wskazywał, że nowy budynek jest już w drodze. Przyjechałem tam, aby zobaczyć, co się dzieje, a przede wszystkim spróbować zrozumieć powód, dla którego postawiono kopię starego budynku. W architekturze, podobnie jak w grafice, żadna reprodukcja nie jest taka sama. Duplikaty są zawsze podobne, ale nigdy naprawdę identyczne. Z tego powodu, że zwielokrotnienie, czy to wydrukowane na papierze, czy wykonane ze stali i betonu, zawsze oznacza przesunięcie dotyczące oryginału. O ile jednak w sztuce drukowanej multiplikacja poszukuje przybliżenia, o tyle rekonstrukcja architektury w każdym przypadku nieodmiennie prowokuje dystans.

W ramach mojej pracy, moją intencją w tej serii zbudowanych obrazów jest zbliżenie się do tych zagubionych architektur poprzez manipulowanie i mnożenie ich obrazów. W próbie ich rekonstrukcji i rzucenia w przestrzeń pojawia się również wyraźne pragnienie odsunięcia ich od pierwotnych desygnatów. Ćwiczenie rysowania, akwaforty i budowania tych obrazów służy jako narzędzia do konfrontacji, odkrywania i rozumienia tych obiektów.

DEHUMANIZACJA ARCHITEKTURY

Dehumanizacja architektury obejmuje dewastację jej materialnej pamięci, destrukcję i lekkomyślne zacieranie jej śladów.

Waldemar Baraniewski, 2016.

Materialność pamięci obecna w architekturze, jako „historia dotykalna,” by posłużyć się słowami Waldemara Baraniewskiego, jest czymś, co dotyczy każdego z nas: „To dzięki architekturze topografia historii nie jest abstrakcją,²¹⁶ - komentował polski historyk i profesor sztuki w rozmowie z Tomaszem Fudalą, Michałem Krasuckim i Joanną Mytkowską, w której omawiają przyczyny utraty wybitnych obiektów architektury nowoczesnej w Polsce początku XXI wieku. Dla działacza opozycji demokratycznej w okresie PRL-u zniknięcie znaczących budowli wybudowanych w PRL-u wynika z procesu, który nazywa *dehumanizacją architektury*. Innymi słowy, oznacza to, że architektura została odarta z ludzkich, społecznych i publicznych wartości, gdy w grę wchodzi pieniądze i deweloperzy. W tym sensie, wskazuje Baraniewski, aby odwrócić to zjawisko, wszyscy powinniśmy wziąć na siebie część odpowiedzialności w walce o integralność i zachowanie naszego największego wspólnego dobra, zbudowanego dziedzictwa ludzkiego. To z niewiedzy, czy wyobcowania naszej historii, z punktu widzenia Baraniewskiego bierze

²¹⁶ Waldemar Baraniewski, Tomasz Fudala, Michał Krasucki and Joanna Mytkowska, „Zaczęło się od Artystów, I Co Dalej?” in *Emilia: Meble, Muzeum, Modernizm* (Kraków-Warszawa: Wydawnictwo Karakter, 2016), 10.

się brak szacunku dla dokonań naszych poprzedników. Dlatego zadanie zachowania wspólnych dóbr przeszłości nie jest bynajmniej prostym przedsięwzięciem. Dlatego jesteśmy dziś świadkami całkowitego lekceważenia zjawisk najnowszej historii. Na tym tle to nie budynki, które budujemy dzisiaj, reprezentują ducha naszych czasów, ale raczej sposób, w jaki zachowujemy lub nie zachowujemy struktury architektoniczne, które są wynikiem zbiorowej pracy minionych epok.²¹⁷

Systematyczne niszczenie współczesnego dziedzictwa jest zjawiskiem, które nie zna granic i granic. Obserwując niedawne radykalne przeobrażenia krajobrazu miejskiego polskich miast, nie można zaprzeczyć, że wysiłki i mechanizmy ochrony i zachowania dziedzictwa budowlanego są zarówno niewystarczające, jak i nieskuteczne. W tym kontekście, aby wprowadzić zmiany, potrzebna jest znacznie więcej niż wola polityczna i wiedza techniczna. Konserwacja jest czynnością, która wymaga od wszystkich zaangażowanych talentu, który jest wyraźnie rzadki w społeczeństwie i zaskakująco zmniejszony w społeczności architektonicznej. Można nawet powiedzieć, że dehumanizację architektury, do której odnosi się Baraniewski, można postrzegać jako bezpośrednią konsekwencję dehumanizacji samego zawodu architekta, a także indywidualnego architekta. Jak stwierdza autor, o czymś, co zostało zdeterminowane nadmierną instrumentalizacją praktyki zawodowej ostatnich dziesięcioleci, a także przesadną racjonalizacją jej środków i form.²¹⁸

Ponieważ architektura jest systematycznie pozbawiana swego dawnego człowieczeństwa, ustanawiając pole działania rządzone i kontrolowane przez inwestorów i deweloperów, a więc oparte na danych o charakterze czysto ekonomicznym, postać architekta staje się coraz bardziej zbędna, a może nawet nieistotna. A to znajduje odzwierciedlenie w utracie przez nich kontroli nad swoim polem zawodowym, miastem, które staje się areną zamkniętą tylko dla deweloperów i gdzie liczą się tylko pieniądze. Zdegradowany do roli drugoplanowej architekt apatycznie przygląda się, jak tkanka miejska zostaje odarta z całej treści i ludzkiego wymiaru.

Kenneth Frampton, brytyjski architekt, krytyk i historyk, to kolejny autor, który odwołuje się do dehumanizacji w architekturze. Dla Framptona jest to głównie konsekwencja wyobcowania architekta z jego podstawowego rzemiosła – sztuki budowania. Z punktu widzenia Frampton stopniowe i konsekwentne rozdzielanie między profesjonalnym architektem a placem budowy jest bezpośrednim wynikiem podziału społecznego, kategoryzacji i hierarchizacji pracy, która dotyczy nie tylko architekta, ale wszystkich form produkcji.²¹⁹ W tym kontekście, w którym profesjonalna praktyka architektoniczna służy branży napędzanej przez rynek, architektura w końcu nabiera wartości samego produktu. Z tej perspektywy, gdzie wszelką architekturę można swobodnie skomercjalizować, miasto jest również na sprzedaż. I wokół tego kręci się historia kolejnego budynku: Domu Meblowego Emilia.

217 Baraniewski, Fudala, Krasucki and Mytkowska, 10.

218 Ibid.

219 Kenneth Frampton, "Intention, Craft, and Rationality," in *Building (in) the Future: Recasting Labor in Architecture* (New York: Princeton Architectural Press, 2010), 28-37.



1969 –
– 2017

DOM MEBLOWY „EMILIA” W WARSZAWIE

Emilia stała na pograniczu dwóch światów: starej Warszawy, doświadczonej wojną i socrealistycznej, triumfującej Warszawy. Nie chciała należeć do żadnego z tych światów, oba uważano za „przeszłość”.

Błażej Brzostek, 2016.

Dwadzieścia lat po zakończeniu wojny miasto Warszawa wciąż rosło w zawrotnym tempie i osiągnęło już liczbę ponad miliona mieszkańców. Przytłaczający wzrost, biorąc pod uwagę, że pod koniec konfliktu stolicę zamieszkiwało nieco ponad 400 000 osób. Wraz z zakończeniem prac rekonstrukcyjnych na obszarach najbardziej dotkniętych wojną, rosło zapotrzebowanie na nowe inwestycje. W swoim wyjątkowym kształcie i skali, nowa metropolia pilnie potrzebowała nowych jednostek mieszkalnych i nie tylko, nowej architektury i nowego sposobu zamieszkiwania miasta. Wraz ze wzrostem popytu na mieszkania kurczyły się powierzchnie mieszkalne. Mieszkania zamieniono w „żywe maszyny,” przestrzenie mieszkalne, które wymagały nowego typu mebli, bardziej adekwatnych do rzeczywistości, w której były budowane.

By wypełnić tę lukę, *Wojewódzkie Przedsiębiorstwo Handlu Meblami w Warszawie* zleciło w 1964 roku zespołowi architektów w składzie Marian Kuźniar, Czesław Wegner i Hanna Lewicka zaprojektowanie Domu Meblowego Emilia. W tym sensie największy w kraju Pawilon Meblowy miał także spełniać cel o charakterze symbolicznym: wzór dla nowego sposobu życia i miejsce, w którym mógłby popisać się przemysł PRL-u. Jeśli geneza tej budowli tkwi w ostat-

niej desperackiej próbie uczczenia nieosiągalnej wielkości przemysłu w czasach PRL, to Pawilon Emilii byłby ostatnim momentem chwały współczesnej polskiej architektury, jej ostatecznym westchnieniem, jej najwyższym punktem, z którego droga była już tylko jedna — a przyszłość nie wydawała się już ani trochę obiecująca.

Według historyka sztuki Błażeja Brzostka²²⁰ *Dom Meblowy Emilia* stał na granicy najnowszej historii Warszawy. Nie pasował jeszcze ani tu, ani już tam. Stało się tak dlatego, że Pawilon Emilia znajdował się nie tylko na pograniczu dwóch miast o bardzo odmiennych cechach formalnych i przestrzennych, ale przede wszystkim dlatego, że został zaprojektowany i zbudowany, gdy zbliżał się koniec ważnego okresu w historii architektury. Zaprojektowany w latach 1964-1966 i budowany w ostatnich latach lat 60. *Pawilon Emilia* narodził się z ostatniego westchnienia formalnej wolności, jakimi cieszyli się krajowi architekci od końca doktryny socrealizmu. „Moment powstania Emilii to w historii polskiej architektury czas śmiałych, ekspresyjnych form i nowatorskich konstrukcji, a jednocześnie czas poszukiwania nowych rozwiązań funkcjonalnych”²²¹ - komentują Łukasz Bireta, Aleksandra Kędziorek i Cezary Lisowski w artykule zatytułowanym *Szklane Duchy: O Architekturze Emilii i Znikaniu Pawilonów Handlowych Warszawy*.

W wyniku tej wolności, jaką cieszyło się środowisko architektów, pod koniec lat 60. w kraju narodziły się setki

²²⁰ Błażej Brzostek, „Wokół Emilii,” in *Emilia: Meble, Muzeum, Modernizm* (Kraków-Warszawa: Wydawnictwo Karakter, 2016), 65.

²²¹ Łukasz Bireta, Aleksandra Kędziorek and Cezary Lisowski, „Szklane Duchy: O Architekturze Emilii i Znikających Pawilonach Handlowych Warszawy,” in *Emilia: Meble, Muzeum, Modernizm* (Kraków-Warszawa: Wydawnictwo Karakter, 2016), 95.

budynków o wyrazistych formach i innowacyjnych rozwiązaniach konstrukcyjnych, które staną się cenione i rozpoznawalne na całym świecie. Jednak wraz z przełomem lat 70. ten okres złotych lat w końcu się zatrzymał. Architektura nowoczesna, która w tamtych latach stała się wszechobecnym symbolem demokracji i wolności, jak pisze Małgorzata Włodarczyk w artykule opublikowanym w czasopiśmie *Kwartalnik Architektury i Urbanistyki* (2013), weszła w nadchodzące dziesięciolecie.²²²

Do tej pory nowoczesną architekturę polską charakteryzował przede wszystkim skrajny funkcjonalizm i ekspresjonizm formalny, jednak od lat 70. nie było już miejsca na owijanie w bawełnę. Architektura, przemysł, a zwłaszcza procesy budowlane miały stać się tańsze, szybsze i wydajniejsze. Tym samym skończył się czas na eksperymenty i autorskie projekty oparte na precyzyjnych detalach i unikalnych rozwiązaniach – wszystko to miało być wyparte przez typizację i powtarzanie rozwiązań standaryzowanych i uprzemysłowionych.²²³ Wyzwanie, które stało się na porządku dziennym dla architektów w kraju, polegało na tym, by budować więcej, wydając mniej.

O sytuacji narzuconej architektom od połowy lat 60. bardzo pouczający jest następujący fragment Anny Cymer:

²²² Małgorzata Włodarczyk, „Architektura Lat 60. XX Wieku. Fragment Historii Krakowa i Innych Polskich Miast,” *Kwartalnik Architektury i Urbanistyki*, nr.3 (2013): 104.

²²³ Ibid, 93.



il.43

(...) praca architekta-projektanta stawała się de facto zbędna, na co uskarżali się przedstawiciele tego zawodu. Znalazło to odbicie w budowanych obiektach, coraz bardziej do siebie podobnych. Typizacja, standaryzacja budownictwa (nie tylko

mieszkaniowego) coraz bardziej ograniczały swobodę działania architektów i projektantów, coraz rzadziej mieli też oni możliwość zaprojektowania oryginalnego budynku, komponując zazwyczaj obiekty z dostępnych powtarzalnych elementów produkowanych przemysłowo.²²⁴

²²⁴ Anna Cymer, „Lata 70. Architektura w Kryzysie,” in *Architektura w Polsce 1945-1989* (Warsaw: Centrum Architektury, Narodowy Instytut Architektury i Urbanistyki, 2019), 270.

W tym sensie, w miarę jak kreatywność architektów była stopniowo podkopywana przez coraz bardziej rażącą obecność typowych elementów, architekturę sprowadzono do procesu i rezultatu pragmatycznego konstruowania struktur coraz mniej oryginalnych w swoich propozycjach i rozwiązaniach. „Ta stopniowa utrata wolności twórczej, której doświadczali architekci od połowy lat 60., osiągnęła apogeum w kolejnej dekadzie, a związana była z ponowną centralizacją ośrodków decyzyjnych i inwestorskich”²²⁵ - wyjaśnia Anna Cymer. Jeśli pejzaż miejski zbudowany w drugiej połowie XX wieku prezentuje się naszym oczom w XXI wieku w sposób ubogi i monotony, to bez wątpienia nie jest to wina architektów.



il.44

Co więcej, jeśli dzisiejsze wybitne przykłady architektury z czasów PRL, które wciąż tkwią w pejzażu urbanistycznym dzisiejszych miast, wydają się nam zupełnie nie na miejscu, to dlatego, że wiele z jej najbardziej niesamowitych osiągnięć zostało po prostu wymazanych z historii. Nieliczne obiekty wysokiej klasy, które przetrwały do dziś, są odizolowane pośród mnóstwa nowych przykładów architektury, które stają się coraz bardziej autonomiczne i bezkompromisowe wobec swojej obecności. Całkowicie oderwane od dawnego kontekstu, te niegdyś niezwykle obiekty zostały odarte z korzeni, które zakotwiczały je w rzeczywistości, co spowodowało całkowitą utratę znaczenia i samego celu, dla którego nadal istnieją.

Kiedy po raz pierwszy postawiłem swoje kroki w Polsce, nic wokół mnie nie miało sensu. Najprawdopodobniej dlatego, że przyjechałem z bardzo odległego miejsca i nie byłem przyzwyczajony do tego, jak się sprawy mają w tym

wciąż nieznanym miejscu. Jako architekt z wykształcenia, staram się zrozumieć specyfikę miejsca, w którym się znajduję, poprzez uważną obserwację otoczenia i świadectw historycznych gromadzących się w krajobrazie miejskim. Można nawet powiedzieć, że historię miasta można odczytać poprzez jego architekturę. Są miejsca, w których ta wiadomość dociera do nas natychmiast, inne, które trzeba odkryć. Wciąż są takie, w których historii trzeba odkryć. Tak jest w przypadku miasta Warszawa.

Kiedyś było to nowoczesne, inne miasto. Dziś jednak jego architektura przypomina architekturę każdej innej europejskiej metropolii, podobnie jak innych dużych miast Starego Świata. Dzieje się tak dlatego, że istotny rozdział w najnowszej historii architektury, architektura czasów PRL, został w dużej mierze wymazany z widocznej powierzchni historii. Nie oznacza to, że nowoczesne budynki całkowicie zniknęły z tkanki miejskiej Warsza-



il.45, 46

wy. Wymazywanie wspomnień z niedawnej przeszłości poprzez zrujnowanie nowoczesnej architektury stolicy nastąpiło w bardzo osobliwy sposób. Systematyczne usuwanie wybitnych i godnych uwagi przykładów architektury wybudowanej w czasach PRL-u podważa ideę, że to miasto było niegdyś miastem nowoczesnym. W rezultacie budynki zaczęły być postrzegane jako odosobnione fakty, a nie jako elementy jednej narracji. Ich spuścizna została wówczas zakłócona – pozbawiona zrozumiałego znaczenia.

W tym kontekście unikatowe konstrukcje stały się łatwą zdobyczą. Często zniknęły bez śladu, a nad ich grobem nikt nie płakał poza niewielką częścią społeczności architektów i konserwatorów. Poza wspomnianym Supersamem (1962-2006), Sezamem (1969-2015) i Uniwersalem (1965-2016) ten sam koniec spotkał *Kino Moskwa* (1950-1996) przy ul. Puławskiej 17, zaprojektowane przez Kazimierza Marczewskiego i Stefana Putowskiego; *Kino Skarpa* (1960-2008)



przy ul. Mikołaja Kopernika 5, proj. Zygmunt Stępiński Andrzej i Milewski; *Pawilon Chemii* (il.46) (1960-2008) przy ul. Brackiej 9, proj. Jan Bogusławski i Bohdan Gniwniewski; a także *Pawilon Meblowy* (il.45) (1962-2013) przy ul. Przeskok 2, zaprojektowany przez Henryka Borowego i Andrzeja Kocięckiego.

W tym samym roku, w którym zburzono Rotundę, z pejzażu miasta usunięto również *Dom Meblowy Emilia*. Ciekawostką jest to, że te dwa budynki, poza geograficzną bliskością, po przeciwnych stronach placu Pałacu Kultury i Nauki, nie tylko powstały równocześnie w połowie lat 60., ale także zniknęły w dramatycznie zsynchronizowanym stylu. W szczególności sposób te dwa głośne przykłady nowoczesnej architektury zniknęły jednocześnie w 2017 roku, co sprawia, że jest to szczególnie tragiczny rok dla nowoczesnej architektury w stolicy.

225 Anna Cymer, 230.

Zaledwie kilka miesięcy po usunięciu z centrum Warszawy ostatnich pozostałości tych dwóch pawilonów po raz pierwszy wylądowałem w stolicy.

Było wcześniej rano, kiedy pociąg zatrzymał się na peronie na Dworcu Centralnym w Warszawie, było zimno, a miasto spowijała gęsta mgła. Budynku, który wznosił się przede mną, w ogóle nie było widać, wystając z białej chmury, która wisiała nad nim. Ale on tam był. Nie można było zaprzeczyć jego obecności. Z tego, co było ledwo widoczne, można było zorientować się w wielkości tej masywnej konstrukcji. Największe wrażenie robi jednak nie jego masa i kształt, ale ogrom obszaru, nad którym dominuje. Wrażenie, jakie daje ten Pałac, jest niezwykle odległe, mimo że wznosi się tuż przed nami po drugiej stronie ulicy. To tak, jakby jednocześnie starając się wycofać z miasta, samo miasto przeciwstawiało się mu. Żadna ze stron nie podejmuje próby dialogu. Dwa skonfliktowane światy, które tolerują się nawzajem, nigdy nie pokazując oznak, że pewnego dnia dojdą do wspólnego porozumienia. Wydaje się, że jego obecność na tym ogromnym placu w centrum stolicy przekształca go w negatywną przestrzeń, ziemię niczyją. Przede wszystkim odnoszę wrażenie, że jego obecność w mieście jest przede wszystkim opresyjna.

Idę na północ ulicą Emilii Plater wokół okrągłej formy Sali Kongresowej, nie wiedząc, czy to przód, czy tył tej monumentalnej socrealistycznej wieży. Idę do przodu, próbując się jednocześnie odsunąć, żebym mógł zobaczyć to w całości. Pałac Kultury i Nauki upiera się, żeby nie wpasować się w moje pole widzenia. Przechodzę przez ulicę i wreszcie ukazuje się jej totalna monumentalność, gdy mgła stopniowo ustępuje wraz z nadejściem najwcześniejszych promieni = słońca. Czuję, że jeszcze nigdy w życiu nie

byłem tak blisko i zarazem tak daleko od budynku. Może dlatego, że rozpościera się nad terenem w moim kierunku, podczas gdy równocześnie stoi samotnie i rozkłada się na wysokość z dala od ziemi. Jego historyczna warstwa również wydaje się zupełnie nie na miejscu w kontekście, w jakim się znajduje. Na pierwszy rzut oka nie ma w najbliższym otoczeniu innego budynku, który pojawiłby się zgodnie z jego istnieniem. Nowoczesne drapacze chmur, które stoją za moimi plecami, są całkowicie nieświadome wszystkiego. I wszystko, co widzę, wydaje mi się bardzo, bardzo dziwne.

Za mną jest zupełnie pusta działka. Ciekawe. Prawdopodobnie nie była to pusta działka, biorąc pod uwagę jej bardzo uprzywilejowaną pozycję. Z boku widzę tylko zarys czegoś, co, jak sądzę, było betonowym parterem oraz jego krawędzie podarte na strzępy, ponadto porozrzucane wszędzie drobne gruzy i odłamki. Podobnie jak jego dwaj najbliżsi sąsiedzi, nowy wieżowiec zostanie prawdopodobnie wzniesiony na pozostałościach nieistniejącego już budynku. Łapię się na rozmyślaniu o tym, jaka to była kiedyś struktura. A potem o przy- czynach, które doprowadziły do jej upadku. To wszystko wydaje mi się dość mylące. To miasto jest jak gigantyczna układanka, w której brakuje wielu elementów. W tym sensie wydaje się, że nawet jeśli uda mi się je wszystkie połączyć, obraz tej układanki nigdy nie będzie pełny.

Był 15 stycznia 1970 roku, kiedy symboliczny Dom Meblowy Emilia otworzył swoje podwoje dla publiczności w tym samym miejscu, które przykuło moją uwagę w 2017 roku, przy ul. Emilii Plater 51. Do dnia otwarcia w całym kraju nie było sklepu meblowego o podobnej skali. Niełatwo też było znaleźć pawilon o tak odważnych kształtach

i innowacyjnych funkcjach. Ukończony niemal równocześnie z zakończeniem Ściany Wschodniej ustawiony w poprzek Placu Pałacowego Pawilon Emilii doskonale wpisuje się w ten nowy kontekst, jaki stworzył mistrzowski plan Karpińskiego. A raczej wtórował jego duchowi, budując bezpośredni, spontaniczny i dźwięczny dialog, który praktycznie sprawił, że wieża Pałacu Kultury i Nauki była całkowicie wyciszona, ignorowana na szczycie z całą swoją arogancją. Po wstawieniu Pawilonu Emilia, ogromny Pałac został ostatecznie otoczony ze wszystkich stron, odizolowany w swojej surowości pośród morza budynków o przytłaczającej nowoczesności.

Architektonicznie rzecz biorąc, podobnie jak Ściana Wschodnia, Pawilon Emilii stanowił antytezę architektury socrealistycznej. Lekki i przejrzysty budynek, głęboko zakorzeniony w codziennym życiu miasta, dostępny, nowoczesny i innowacyjny. Ponadto Pawilon Meblowy był budynkiem prostym w swojej skali i dość obszernym pod względem przestrzeni publicznej. W przeciwieństwie do budowli Pałacu, która imponująco rozpościerała się nad obszarem miejskim, Pawilon Emilia był cofnięty od ulicy, tworząc małą esplanadę, która choć nieskończenie bardziej drobna niż megalomański plac Pałacu, była znacznie bardziej uczęszczana, tętniąca życiem i pełna energii.

Widziany z zewnątrz z jego otwartą i dosadną architekturą, autentyczne formy, płynne cechy przestrzenne i rozległa prezencja pawilonu sprawiły, że gigantyczny Pałac wydawał się nieistotny. Otoczony szeroką szklaną kurtyną z czystej, radykalnej przestrzeni wewnętrznej, kolosalny neogotycki budynek wyglądał jeszcze bardziej absurdalnie, jak skamielina obok statku kosmicznego. Wyszublimowana obecność Domu Meblowego Emilia przed

Pałacem uczyniła go absolutnie przestarzałym, jakby obie budowle należały do dwóch równoległych światów, mimo że odległość między nimi wynosiła zaledwie kilkadziesiąt metrów, a powstały niemal w tej samej epoce.

W szerszym znaczeniu „Dom meblowy Emilia skupiał w swej krystalicznej bryle, *sprzeczności socjalizmu*,”²²⁶ jak pisał Błażej Brzostek, odwołując się do marksistowskiej tezy o „sprzeczności kapitalizmu.” Autor stwierdza, że „Pierwsza sprzeczność, obserwowana w większości prestiżowych obiektów publicznych, występowała pomiędzy ambitnymi założeniami a rzeczywistością dnia powszedniego.”²²⁷ Jeszcze bardziej osobliwą sprzeczność znaleziono w relacji między jego funkcją wystawienniczą a komercyjną. Bardzo często to, co tam wystawiono, nie było na sprzedaż. Albo dlatego, że nie mogli zastąpić sprzedawanych przedmiotów, albo dlatego, że branża była daleka od zaspokojenia rzeczywistego popytu na meble wystawione w sklepie. W tym sensie, ze względu na cechy architektoniczne, sama obecność Domu Meblowego stała się ironiczna w kontekście, w jakim istniał. Pawilon Emilii stał się symbolem i źródłem rzeczywistości, która nigdy nie nadejdzie.

Można też powiedzieć, że budynek zaprojektowany przez trio architektów, ponieważ powstał w innej rzeczywistości niż ta, w której go projektowano, nigdy nie osiągnął swojej kulminacji jako Pawilon Meblowy. Ponieważ jego czas już dawno minął, gdy otworzył swoje podwoje zimą 1970 roku. Mimo całego swojego potencjału ograniczonego przez pogarszającą się sytuację gospodarczą, polityczną

²²⁶ Błażej Brzostek, 85.

²²⁷ Ibid.

i społeczną w kraju, jako pawilon poświęcony przemysłowi w pełnym rozkwicie, Dom Meblowy Emilia nigdy nie przestawał zadziwiać. W tym kontekście Waldemar Baraniewski relacjonuje „Jest cennym obiektem polskiego modernizmu i przykładem oryginalności polskiej myśli inżynierskiej jako realizacja „otwartego systemu lekkiego szkieletu stalowego.”²²⁸ Zaprojektowany jako pawilon handlowy, od pierwszych dni chętnie pełnił funkcję czysto wystawienniczą, a swobodny, otwarty i uniwersalny rozkład pomieszczeń, wynikający z modułowej konstrukcji i braku wewnętrznych przegród, czynił ten budynek niezaprzeczalnie uniwersalnym.

Profesor zwraca również uwagę, że z każdą wymuszoną przebudową jakiej pawilon był poddawany, tym bardziej widoczne stawały się jego walory przestrzenne i tym bardziej obiektywnie wyrażał chęć przyjęcia nowych funkcji. Przykładem tego był moment, w którym sklep meblowy został ostatecznie zamknięty, a jego przestrzenie oczyszczone. Zamiast być świadkiem całkowitej utraty znaczenia wraz z usunięciem swojej pierwotnej funkcji, to właśnie wtedy budynek po raz pierwszy zmienił swoją rolę i ostatecznie ujawnił swój prawdziwy potencjał. „Ona się bardzo uczytelniła po likwidacji tych boksów sklepowych, bo wcześniej nie widziało się tego, jak świetnie to wnętrze jest zaprojektowane i zaaranżowane”²²⁹ - komentuje Baraniewski.

Pawilon Emilia od początku był budynkiem niedocenianym. Być może dlatego, że w stolicy odsłonił się jeden z ostatnich przykładów powojennego modernizmu

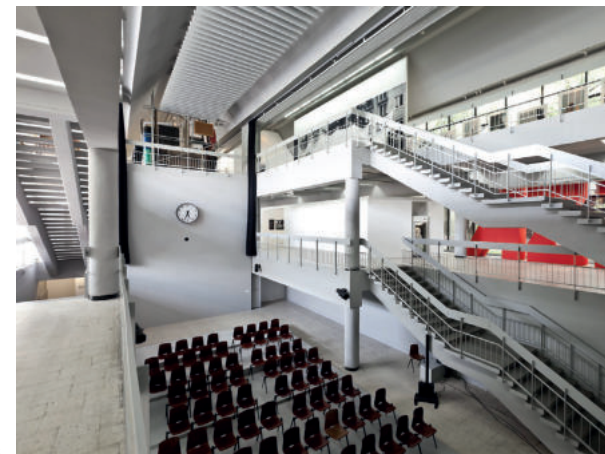


il.47

o autentycznie oryginalnych i wyrazistych formach, jak piszą Bireta, Kędziorek i Lisowski: „Pawilon Emilia (...) jest jednym z ostatnich zachowanych warszawskich pawilonów handlowych z tego okresu.”²³⁰ Z kolei przy bezmyślnym powtarzaniu wyćwiczonych form i obfitości wprowadzonych w latach 70. ujednoliconych rozwiązań, jego niewielka skala sprawiała, że jego ciekawsza sylwetka była coraz bardziej niezauważana w morzu coraz wyższych, mniej pociągających i bardziej nudnych budynków.

Gdy miasto nabrało nowej skali, z coraz bardziej wielkomięjską atmosferą, ludzie z mniejszą uwagą i zainteresowaniem przyglądali się małym, nowoczesnym pawilonom stolicy oraz ich wyrafinowanym detalom i namacalnej substancji. Stało się tak, ponieważ, jak komentują Bireta, Kędziorek i Lisowski, „nowoczesność pawilonów handlowych wyrażała się również w sposobie wykorzystania ma-

²³⁰ Bireta, Kędziorek and Lisowski, 95.



il.48

teriałów budowlanych.”²³¹ Wszystkie te cechy ostatecznie miały swój cel: bardziej atrakcyjne sposoby eksponowania towarów, „konsumenci - zamiast buntować się przeciwko pustym półkom - mogli kontemplować niedobory towaru w ładnym otoczeniu,”²³² parafraza autorów książki *Gaber i Pani Fantazja. Surrealizm Stosowany* Klary Czerniewskiej.

Ale w zmieniających się czasach stare dobre rzeczy z przeszłości nie miały już żadnej wartości. Wraz z utratą uroku nowoczesnej architektury pawilonu, meble wystawione w środku również przestały uwodzić nowych klientów. Popularyzacja nowych prefabrykowanych systemów budynków sprawiła, że nowoczesna architektura z cechami rzemieślniczymi stała się przestarzała, z „wejściem na rynek międzynarodowych koncernów meblowych i powstaniem ich gigantycznych sklepów na obrzeżach miasta

²³¹ Ibid, 96.

²³² Ibid.

racja bytu Emilii w centrum stała się problematyczna,”²³³ - komentuje Błażej Brzostek. Z tego prostego powodu, że każdy budynek bez racji bytu jest problemem dla tych, którzy go posiadają.

Proces przeobrażania się centrum miasta był stopniowy i postępowy, sąsiedzi Emilii zaczęli znikać – zauważa Błażej Brzostek,²³⁴ pierwszy Pawilon Kawiarniany, zlikwidowany pod koniec lat 80., kiedy przy ul. Złotej 44 powstało w 1991 roku *Centrum Warszawy*. Następnie przyszła kolej na nieruchomości bezpośrednio na północ od Emilii, przejęte pod budowę Warszawskiego Centrum Finansowego, ukończoną w 1999 roku. Kolejny był Jazz Club Akwarium, jeden z pierwszych tego typu w Polsce otwarty w 1977 roku i natychmiast sąsiad od południowej strony Emilii, zburzony w 2001 roku, by dać miejsce kolejnemu wieżowcowi: otwartemu dwa lata później Hotelowi InterContinental Warszawa. Wtedy nawet *City Center w Warszawie* zostało przejęte po zaledwie 15 latach działalności, zburzone w 2007 roku pod budowę Wieży Żagiel zaprojektowanej przez międzynarodowego architekta Daniela Libeskinda i ukończone w 2013 roku.

To tak, jakby piorun dwukrotnie ominął pawilon, uderzając niemal w to samo miejsce. Okazuje się, że od początku lat 90., kiedy jego otoczenie zaczęło się radykalnie przekształcać, pawilon pozostawał zapomniany, zasłonięty, ukryty. Jego fasady od lat pokrywały ogromne kolorowe transparenty. Kiedy więc zostały one usunięte w 2009 roku, „Mieszkańcy Warszawy zdążyli zapomnieć, że pod

²³³ Błażej Brzostek, 93.

²³⁴ Ibid.

²²⁸ Baraniewski, Fudala, Krasucki and Mytkowska, 10.

²²⁹ Ibid.

banerem coś w ogóle jest, że jest jakaś architektura”²³⁵ – skomentował Tomasz Fudala w rozmowie z Waldemarem Baraniewskim, Michałem Krasuckim i Joanną Mytkowską. I rzeczywiście, dosłowne ponowne odkrycie pawilonu, pozwalające mieszkańcom miasta zachwycić się tą fascynującą przestrzenią, przyniosło budynkowi rodzaj życia pozagrobowego – *ostatnie westchnienie nowoczesności*.

W tamtych latach Muzeum Sztuki Nowoczesnej w Warszawie zaczęło interesować się niszczącym pawilonem modernistycznym przy ulicy Emilii Plater. Zainteresowanie, które nie zrodziło się przypadkiem, komentuje Marcel Andino Velez, ówczesny wicedyrektor muzeum. Zainteresowanie pojawiło się w 2006 roku, kiedy wyburzono pawilon Supersam, co zapoczątkowało debatę o spuściznie i niepewnej przyszłości powojennego modernizmu w stolicy. Od tego czasu instytucja kultury rozpoczęła współpracę zakulisową z Ministerstwem Skarbu Państwa, które było właścicielem praw do pawilonu. Ideą było wykorzystanie Domu Meblowego Emilia jako tymczasowej siedziby Muzeum do czasu ostatecznego ukończenia nowej siedziby, wyłonionej w konkursie architektonicznym z 2007 roku, w którym zwycięską została propozycja zgłoszona przez szwajcarskiego architekta Christiana Kereza.

Kiedy 2 sierpnia 2012 r. Muzeum ostatecznie przejęło kontrolę nad Pawilonem Emilii, jednym z pierwszych natychmiastowych działań było otwarcie jednej z najważniejszych w historii Muzeum ekspozycji: *Miasto na Sprzedaż*. To było tak, jakby Dom Mebli żył swoim życiem

pozagrobowym, tuż przed tym nim umarł. Z uwagi na to, że przed zaakceptowaniem swojego tragicznego końca miał do przekazania ważne przesłanie. I dzięki kuratorom muzeum to stwierdzenie zostało wypowiedziane po mistrzowsku. Wystawa zrodzona z empatii instytucji wobec niepewnej przyszłości nowoczesnego pawilonu przy ulicy Emilii Plater. Po nieco ponad miesiącu po podpisaniu umowy najmu na budynek Pawilon został sprywatyzowany 18 września tamtego roku. W 2016 roku, po zakończeniu okresu najmu Muzeum, klucze zostaną przekazane Grupie Inwestycyjnej Griffin, która miała jasne plany co do losów wyjątkowego pawilonu w centrum stolicy. W rzeczywistości, chociaż Griffin wiedział, że budynek nie zostanie zwolniony przez kolejne cztery lata, nie chcieli czekać tak długo z jego likwidacją.

Co ciekawe, kolejnym faktem zbiegłym się ze sprzedażą i dzierżawą Pawilonu było tajne wpisanie budynku na stołeczną listę zabytków chronionych na dwadzieścia minut przed północą tego samego dnia, kiedy wpłata Griffina wpłynęła na konto Ministerstwa Skarbu Państwa. Można argumentować, że grupa inwestycyjna nabyła działkę o ogromnym potencjale budowlanym i otrzymała prawnie chroniony zabytek, w którym nigdy nie mogli nawet wbić gwoźdźca w ścianę. Afera przerodziła się w przeciąganie liny i grę wpływów, której efektem było natychmiastowe unieważnienie wpisu budynku na listę zabytków stolicy na kilka dni przed inauguracją prowokacyjnej, ale równie trafnej wystawy w nowej siedzibie stołecznego Muzeum Sztuki Nowoczesnej.

Atmosfera wokół otwarcia wystawy *Miasto na Sprzedaż* aż była napięta. Trzy tysiące osób odwiedziło Pawilon Emilii tylko w pierwszy weekend. W Emilii tłum wirował - komentuje Marcel Andino Velez. „Przemówieniom towarzyszył zgłęb, grupa artystów rozrzucała ulotki z hasłem „Miasto nie na sprzedaż” wznosząc także okrzyki,”²³⁶ - dodaje Andino Velez. Hanna Gronkiewicz-Waltz, ówczesna burmistrz stolicy, wypowiedziała się przeciwko nowym właścicielom, że „szanujący się biznes nie walczy z kulturą.”²³⁷ Mimo że deweloper pozwał ją później, dostała owację na stojąco za te słowa. I przegrał. Pozwał też i przegrał sprawę z dyrektorką Muzeum Joanną Mytkowską, a w oświadczeniu wydanym w niedzielę 14 października powiedziała: „Publiczna instytucja kultury jest nękana i zastraszana przez dewelopera, który stał się nowym właścicielem jej tymczasowej siedziby. Muzeum zostało wzięte za zakładnika, za pomocą którego deweloper stara się wymusić na władzach miasta korzystne dla siebie rozwiązania,”²³⁸ jak podawał Andino Velez.

Po tym pierwszym wielkim sukcesie publicznym i reperkusjach głosów w obronie budowlu, Muzeum przeprowadziło gruntowny remont pawilonu, a raczej staranną renowację współczesnego pawilonu. Kiedy Emilia została przywrócona do życia, odzyskując cały swój pierwotny blask i wielkość, instytucja odkryła przestrzeń o niezrównanych cechach, idealnie dopasowaną do funkcji wystawienniczej muzeum sztuki nowoczesnej. Pawilon i Muzeum podpisały jedną z najdogodniejszych i najbardziej owocnych partnerstw nawiązanych w stolicy między sztuką a architekturą. Dla tych, którzy mieli okazję

²³⁶ Marcel Andino Velez, 147.

²³⁷ Ibid.

²³⁸ Ibid.

odwiedzić wystawy odbywające się w latach 2012-2016 w tymczasowej siedzibie Muzeum Sztuki Nowoczesnej w Warszawie, sukces tego przedsięwzięcia nie mógł być bardziej oczywisty. „Czasowe zajęcie opustoszałej Emilii przez Muzeum Sztuki Nowoczesnej pozwoliło wydobyć jej dawną formę, a nawet w pewnym stopniu treść - czyli ekspozycję. Teraz Emilia jest znowu na krawędzi: jak się zdaje, ostateczne”²³⁹ - zeznał Błażej Brzostek.

Jeśli los wielu wybitnych przykładów polskiej architektury ma zniknąć bezpowrotnie z powierzchni istnienia, to przynajmniej Pawilon Emilii dostał ostatnią szansę na popis. Ukazując całą swoją chwałę i wspaniałość.

Nawet jeśli szansę taką dostał tylko w tym wyjątkowym przypadku tak niezwykle budynek jak Dom Meblowy Emilia, to czy jest rzeczywiście prawdopodobne to, że pewnego dnia takie budowle dostaną należy im szacunek?

Budynek, który okazał się zdolny do adaptacji do nowych zastosowań, od pawilonu handlowego po muzeum, który został przywrócony do pierwotnej świetności do tego stopnia, że nikt nie mógł temu zaprzeczyć funkcjonalnością jego przestrzeni i wyrazistością form dają niezliczone wartości i cechy. Nie mając nawet okazji i czasu, aby umieścić go na liście zabytków i zachować jako istotne i znaczące osiągnięcie dla historii architektury, jakim był – nic z tego nie byłoby w stanie wystarczyć, aby zapobiec wyburzeniu budynku podczas dzierżawy, która wygasła 14 maja 2016 r.

²³⁵ Baraniewski, Fudala, Krasucki and Mytkowska, 8.

²³⁹ Błażej Brzostek, 94.

„Te budynki będą znikać za każdym razem, gdy przeciwko nim staną pieniądze”²⁴⁰ - Filip Springer odpowiedział na pytanie o los pomników powojennego modernizmu w Polsce. I rzeczywiście, jest to kwestia pieniędzy. Jak powiedział ten sam inwestor, proszony przez Michała Wojtczuka przy okazji pierwszego wpisania budynku do wykazu zabytków stolicy: „Być może kupilibyśmy Meble Emilia, wiedząc, że pawilon jest zabytkiem. Ale nie zapłacilibyśmy 115 mln zł.”²⁴¹ Innymi słowy, to tak, jakby powiedzieć, że budynek miał pozostać, to działka nie ma żadnej wartości handlowej. Jeśli natomiast budynek się nie liczy, rzeczywista wartość nieruchomości osiąga swój pełny potencjał. Żaden inwestor nie kupiłby tego kawałka ziemi, gdyby nie było gwarancji, że mogą zwiększyć swoje inwestycje co najmniej dziesięciokrotnie.

Zaniepokojone stanowczymi wypowiedziami Griffin Capital Investors i w ostatnim desperackim geście ratowania Pawilonu od zapowiadanego tragicznego końca, stowarzyszenie *Miasto Jest Nasze*, założone w 2013 roku, złożyło wniosek o wpisanie Pawilonu Emilii w rejestr zabytków w sierpniu 2015 r. Wniosek przede wszystkim zignorował ówczesny wojewódzki konserwator zabytków Rafał Nadolny. Dopiero gdy w styczniu 2016 roku Barbara Jezińska²⁴²

²⁴⁰ Filip Springer, „Pięć Lat: 2012-2017. To Była Walka o Fragment Miasta. A Nie Tylko o Budynki,” in *Żle Urodzone* (Kraków: Wydawnictwo Karakter, 2017), 324.

²⁴¹ Michał Wojtczuk, „Nocna Ochrona Pawilonu Emilia. Inwestor Czuje Się Oszukany”, *Gazeta Wyborcza*, 17 października 2012, <https://wyborcza.pl/775398,12683589,nocna-ochrona-pawilonu-emilia-inwestor-czuje-sie-oszukany.html>.

²⁴² Barbara Jazierka, która pełniła już funkcję głównego konserwatora stołecznego w latach 2007-2011, dała się poznać jako osoba bardzo zaangażowana w walkę o obronę współczesnego dziedzictwa, ze szczególną uwagą na przykład Pawilonu Emilia. Co ciekawe, właśnie w okresie, w którym toczy się ta historia, zastąpił ją Rafał Nadolny – główny konserwator zabytków znacznie mniej skłonny do zagadnień architektury modernistycznej.

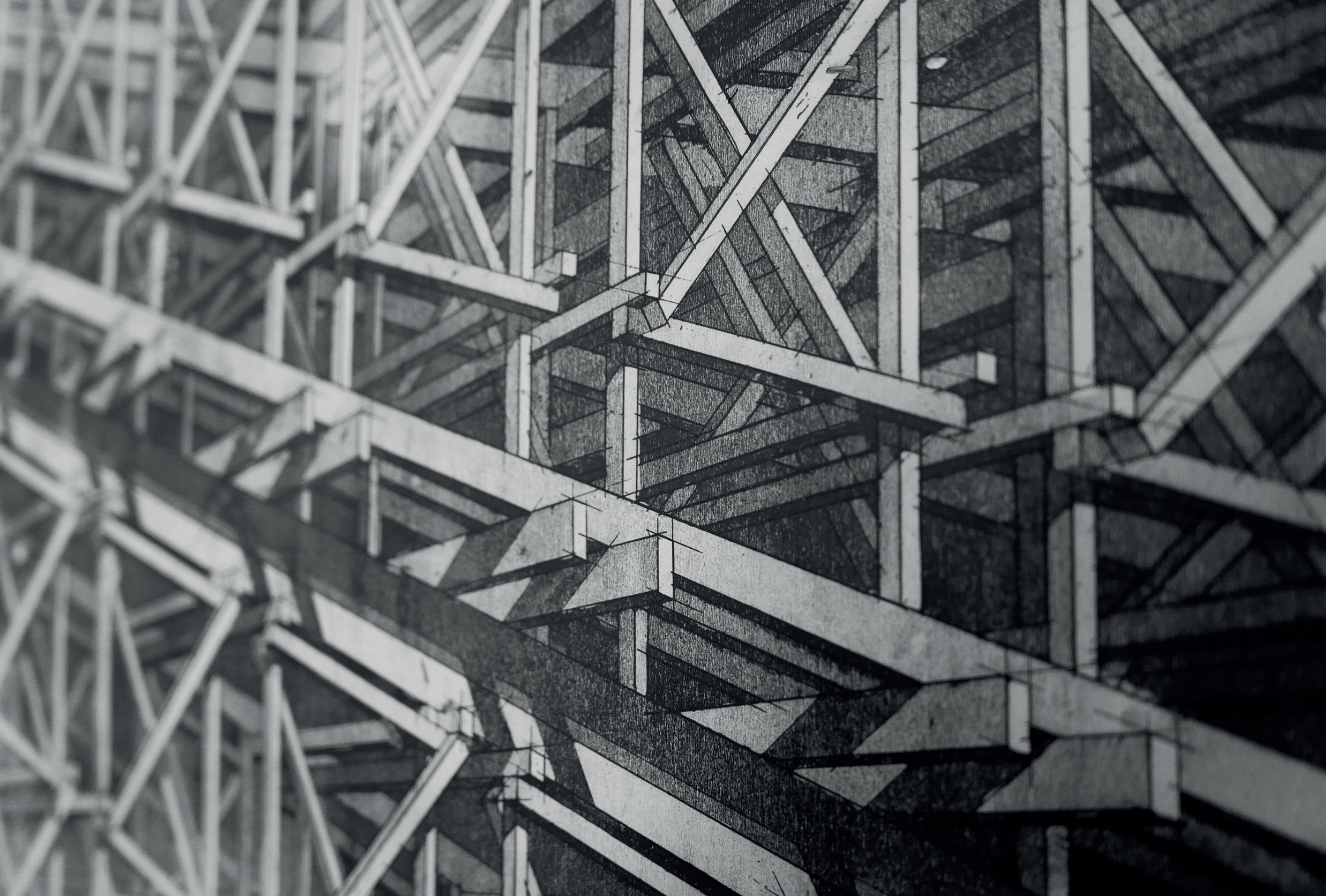
powróciła na stanowisko głównego konserwatora zabytków, procedura została ostatecznie kontynuowana i legalnie wszczęta 28 lutego 2016 roku, na trzy miesiące przed odebraniem przez właścicieli kluczy do budynku.

Wtedy było już za późno. Decyzja, choć optymistyczna, okazała się niefortunna, ponieważ weszła w życie dopiero 14 grudnia, kiedy budynek został już pozbawiony fasady, wnętrza i, co bardziej tragiczne, słynnego dachu. Oczywiście urzędnicy gminy i inwestor oskarżyli wojewódzkiego konserwatora zabytków o kilka wad prawnych i słusznie: zgodnie z prawem budynek nie może być wpisany na listę podczas rozbiórki. Konserwator zdecydował ponadto o całościowym zabezpieczeniu pawilonu, mimo że budynek był już częściowo rozebrany w momencie jego umieszczenia na liście. Ostatecznie właściciele zostali zmuszeni do uratowania części budynku podczas burzenia. Zachowali niektóre części dachu, ale nie wszystkie. Stało się jasne, że powinni jak najszybciej zburzyć budynek, aby nie dać mu szansy na jego ochronę.²⁴³

Tak też się stało. Działka wciąż pozostaje pusta w sierpniu 2022 r.

²⁴³ Tomasz Urzykowski, „Pawilon Emilia zabytkiem, ale wpisana niedbale. We wpisie do rejestru były błędy,” *Gazeta Wyborcza*, 11 stycznia 2017, <https://warszawa.wyborcza.pl/warszawa/7,34862,21226274,pawilon-emilia-zabytkiem-ale-wpisana-niedbale-we-wpisie-do.html>.





Czuje, że moja podróż w tym doktoracie i najnowsza historia Pawilonu Emilia łączą się w bardzo wyjątkowy sposób. Z tego powodu, że jego odkrycie na samym początku tych badań w 2019 roku wywołało we mnie fascynację tak wszechogarniającą, że skłoniło mnie to do przemyślenia całego projektu, który miałem dopiero zamiar zacząć. Początkowo moim zamiarem było zbadanie istniejących struktur, które były słabo pielęgnowane i na skraju zaniku. Poczulem, że obierając za temat swojej pracy przeoczone i zanedbane nowoczesne budynki, zrobię coś istotnego na rzecz tych obiektów, a czyniąc to, będę mógł przyczynić się do zmiany tragicznego losu na horyzoncie. W tym kontekście usunięcie Pawilonu Emilii uświadomiło mi, że nie mogę pominąć faktu, że tak wiele innych nowoczesnych obiektów architektonicznych w tym kraju zostało już bezpowrotnie utraconych w ostatnich latach. Kiedy uświadomiłem sobie smutną historię tego budynku, kierowało mną pragnienie zrozumienia przyczyn praktyki, która zaczęła budzić we mnie dziwny niepokój.

Gdy zagłębiłem się w ten temat, podejmując retroaktywne podejście badawcze; poczyniwszy od upadku tych budynków w czasie do ich początków. Im dłużej realizowałem to przedsięwzięcie, tym bardziej zdawałem sobie sprawę, że to była droga, którą miałem podążać. Kiedy przeniosłem się z zagrożonych struktur na te, które już zostały utracone, nie miałem wątpliwości, że Pawilon Emilii odegra kluczową rolę w rozwoju tego projektu artystycznego. Co ciekawe, budynek ten zniknął tuż przed moim pierwszym wjazdem do kraju w 2017 roku. Usunięty z tego powodu, że na jego miejscu miał natychmiast zostać wybudowany kolejny obiekt, pięć lat później, kiedy kończę te badania, pusta działka w samym sercu stolicy jaka pozostała po rozbiórce Pawilonu Emilii wciąż jest niezamieszкана.



1978 – – 2021

HALA WIDOWISKOWO-SPORTOWA „URANIA” W OLSZTYNIE

Odcięcie od kontekstu, brak wewnętrznej spójności, dysharmonia, nieproporcjonalność, niedostrzeganie najbliższego otoczenia stanowią bowiem charakterystyczne cechy nie tylko miejskich przestrzeni Warszawy, ale także przestrzeni polskiej w ogóle – tam, gdzie nie ma ona czysto historycznego uwarunkowania.

Andrzej Leder, 2016.

Analizując tkankę miejską polskich miast z psychoanalitycznego punktu widzenia, polski filozof kultury, psychiatra i psychoterapeuta Andrzej Leder twierdzi, że przechodzą one rodzaj „posttraumatycznego” doświadczenia. Z perspektywy Ledera, podobnie jak ich mieszkańców, miasta również można analizować z punktu widzenia psychoanalitycznego.²⁴⁴ W miarę tego, jak struktury trwają i zmieniają się w czasie, historia miasta materializuje się w jego formach i przestrzeniach. Ich narrację można odtworzyć na nowo, uważnie obserwując ich ślady i sposób, w jaki ich warstwy czasowe ukazują się naszym oczom w teraźniejszości. W tym rozwarstwieniu można dostrzec, co trwa i przetrwało, a czego brakuje, co było i czego już nie ma, co jest ukrywane, wymazane lub zapomniane. To znaczy, że każda struktura miejska, która trwa w swoim istnieniu, zmuszona jest współistnieć z własną historią, swoimi problemami, kryzysami i traumami.

W kontekście polskich miast piętrzą się traumatyczne doświadczenia urbanistyczne i architektoniczne. Zniszczone i odbudowane dziesiątki razy na przestrzeni lat, wiele z głównych miast kraju charakteryzuje nagromadzenie

²⁴⁴ Andrzej Leder, „Jeżeli Brakuje Własnej Formy (I),” *Autoportret. Pismo o Dobrej Przestrzeni*, nr 4, 2015, 10.

i nakładanie się różnych warstw czasowych. Nosząc odciski czasu, relikwie te pozwalają odtworzyć w pamięci narrację historyczną, która sprawia, że każda z nich jest wyjątkowa i niepowtarzalna w miejscu. Zbudowane przestrzenie są kumulacją ich dotychczasowych doświadczeń egzystencjalnych. Chociaż wiele z tych wspomnień nie zawsze jest szczęśliwych, nie oznacza to, że są one nieistotne i dlatego można je przypadkowo wymazać bez żadnych konsekwencji, ponieważ te wspomnienia są kluczowym elementem tożsamości miejsca i poczucia przynależności, jakie zapewnia ono jego mieszkańcom. W ten sposób każde działanie na terytorium, czy to dodawanie do niego, czy odejmowanie od niego, nieuchronnie ma wpływ na życie ludzi.

Co więcej, siły działające na zbudowaną przestrzeń wpływają nie tylko na wywodzące się z niej ludzkie poczucie miejsca, przynależności i tożsamości. Działania narzucone danemu terytorium, takie jak budowa i usuwanie jego elementów konstrukcyjnych i symbolicznych, również wpływają i informują o samej działalności architekta. W tym kontekście brazylijski architekt i profesor Angelo Bucci stwierdza, że działając na terenach miejskich architekt musi najpierw szukać odpowiedzi na problemy i kryzysy, które narzucają zamieszkiwanemu przez siebie środowisku miejskiemu. Przede wszystkim brazylijski architekt broni tego, że rozwiązania problemów miast muszą wynikać z braku równowagi, którą wywołują, i że tylko poprzez doświadczenie tych zakłóceń architekt będzie w stanie znaleźć odpowiedzi na problemy, kryzysy i traumy zamieszkiwanego przez niego miasta.²⁴⁵

²⁴⁵ Angelo Bucci, *Sao Paulo, Reasons for Architecture: The Dissolution of Buildings and How to Pass Through Walls*, (Austin: The Centerline Series, 2011).

Traumatyczne doświadczenia urbanistyczne, jakich doświadczały polskie miasta przez cały XX wiek, ujawniają się nie tylko w braku zaginionych budynków czy całkowicie zdewastowanych obiektów. Krystalizują się one w zabudowanych formach lub niewypełnionych pustkach po ich wymuszonym usunięciu. Wymazywanie ważnych obiektów architektonicznych z minionych czasów, jako gwałtowne działanie nad terytorium, zaczyna działać jako norma, ustalając parametry postępowania nad miastem. Innymi słowy, przemoc urzeczywistniająca się w nowych procesach rozwoju miast, informując o tym, jak działamy w przestrzeni miejskiej, generuje więcej przemocy, ustanawiając ciągły cykl, który jest sprzężeniem zwrotnym.

Obserwując pustkę po usunięciu znacznej części nowoczesnego dziedzictwa zbudowanego w Polsce w ciągu ostatnich kilku lat, staram się zastanowić nad możliwymi konsekwencjami tego aktu wymazania zarówno w życiu ludzi, jak i w praktyce architektonicznej. Zajmując się pamięcią nieistniejących już budynków, zagłębiając się w ich ślady i przepisując ich historię, zdaję sobie dziś sprawę, że ten kryzys jest procesem w pełni ewoluującym i nadal rozwija się w teraźniejszości. Dlatego trafność tego artystycznego przedsięwzięcia ma na celu zidentyfikowanie i wyeksponowanie praktyki miejskiej, która przekształciła krajobrazy polskich miast w ciągu ostatnich dziesięcioleci prawie bez oporu i sprzeciwu. Przykładem tego jest niedawna rozbiórka Hali Widowiskowo-Sportowej „Urania” w Olsztynie, która choć odbudowana od podstaw w tym samym miejscu, wydaje mi się zupełnie nie na miejscu.



il.51, 52

Niedawna historia Hali Urania sugeruje, że ta praktyka niszczenia dziedzictwa budowlanego nie tylko nadal pozostawia ofiary po drodze w obecnych czasach, ale przede wszystkim jako obecny i trwający kryzys, rozwija się i przekształca w miarę przemieszczania się. Wciąż idzie naprzód. Zaprojektowana przez architektów Wiesława Zenona Piątkowskiego i Henryka Gotza w 1973 r. i otwarta w 1978 r. Hala Urania została ostatecznie rozebrana w 2021 r. To, co czyni ten budynek wyjątkowym, to integralność jego pierwotnej konstrukcji w momencie jej usunięcia. Dzieje się tak, ponieważ miasto Olsztyn jest odizolowane od głównych ośrodków kraju. Ta odległość okazała się korzystna w zachowaniu form, które świadczą o jej historycznej ciągłości. Świadczy o tym choćby to, że budynek przeszedł jakąkolwiek możliwą adaptację lub renowację, dumnie świętując swoją wspaniałą nowoczesność, która wstrząsnęła mieszkańcami tego małego miasteczka pod koniec lat 70. XX wieku.



Rzeczywiście, oszałamiająca nowoczesność zachowana w całości do początku 2021 roku sprawiła, że Hala Urania stała się nieocenionym dziełem architektonicznym w skali kraju. Jeśli z jednej strony jego niepowtarzalny blask sprawił, że budynek ten stał się obiektem kultu wśród środowiska konserwatorów i wielbicieli nowoczesnej architektury z czasów PRL, to z drugiej strony zachowanie jego uderzających, oryginalnych cech było także powodem, który doprowadził do wymiany starej konstrukcji. Taki los spotkał powojenną architekturę zbudowaną w kraju przez ostatnie dwie dekady. Od małych, skromnych pawilonów po wspaniałe struktury o wartościach formalnych, technologicznych i konstrukcyjnych uznawanych i cenionych na całym świecie, budynki o różnej skali, programach i cechach są systematycznie usuwane z mapy. Chociaż wszystkie konstrukcje przedstawione w tej pracy doktorskiej zostały zbudowane w latach 60. i 70. XX wieku, kryzys ten nie ogranicza się do budynków z tego okresu.



il.53, 54



il.55, 56



Mając to na uwadze, należy się spodziewać, że precedens tych brutalnych działań na dziedzictwie budowlanym będzie nadal prowadzić do dalszych tragicznych wydarzeń w przyszłości.

W tych ramach, podczas gdy powojenna architektura nowoczesna nie zajmuje już tej samej wiodącej pozycji, co poprzednio, obecne procesy rozwoju urbanistycznego stopniowo zaczynają przebiegać na innych frontach. Czynność zastępowania starego nowym jest coraz bliższa zastąpieniu nowszych konstrukcji, działanie na terenie miejskim, które nieustannie neguje osiągnięcia coraz mniej odległej przeszłości. Świadkiem trwających obecnie brutalnych działań na dziedzictwie budowlanym kraju jest trwająca rozbiórka budynku *Domu Towarowego Solpol* we Wrocławiu. Zaprojektowana przez postmodernistycznego polskiego architekta Wojciecha Jarząbka²⁴⁶ w 1992 roku i otwarta po raz pierwszy rok później, ta

ikona postmodernizmu w okresie polskiej transformacji jest w tej chwili dekonstruowana kawałek po kawałku w sercu stolicy Dolnego Śląska. Budynek uznawany za jeden z najistotniejszych przykładów postmodernistycznej architektury w kraju jest wyburzany niecałe trzydzieści lat po jego powstaniu, co jest wyraźnym dowodem na to, jak gwałtowne działania na dziedzictwie budowlanym kraju będą rozwijać się w nadchodzących latach. W efekcie na terenie miasta będzie narastał brak ciągłości historycznej, a co za tym idzie, coraz większy rozdźwięk między ludźmi a specyficznym kontekstem, w jakim się znajdują.

Jednak nie wszystko stracone. Choć są rzadkie, to jest kilka przykładów, które zaprzeczają temu trendowi, pokazują, w jaki sposób konserwacja popularnych niegdyś nowoczesnych budynków może pomóc wzmocnić i przebudować przestrzeń miejską bez utraty lub zakłócenia ciągłości historycznej, poczucia przynależności i tożsamości danego miejsca. Doskonałym przykładem jest niedawna modernizacja *Dworca Autobusowego w Kielcach*. Zaprojektowany przez architekta Edwarda Modrzejewskiego²⁴⁷ w 1975 roku i funkcjonujący od 1984 roku najbardziej charakterystyczny budynek miasta przeszedł z rąk *Państwowej Komunikacji Samochodowej* do Urzędu Miasta Kielc w 2017 roku, by następnie przez trzy lata zostać wyremontowanym i ponownie otwartym. Choć niektóre części budynku zostały rozebrane, zabytkowy dworzec autobusowy w Kielcach zachował wiele ze swojego pierwotnego wyglądu i cech oraz wartość symboliczną jako jeden z najbardziej reprezentacyjnych obiektów późnego modernizmu w Polsce.

Patrząc na te obrazy, zastanawiam się, jak by to było, gdyby inne budowle o podobnej wartości architektonicznej były traktowane z takim samym szacunkiem i troską. Tak jak dworzec autobusowy w Kielcach, który również był bardzo bliski o wiele mniej szczęśliwego zakończenia, tak wiele z wcześniej wspomnianych obiektów mógł spotkać zupełnie inny los. Kiedy są postrzegane jako posiadające potencjał na przyszłość, budowane struktury ucieleśniają w sobie wiele możliwości przetrwania, jednak gdy postrzegane są tylko jako obiekt, architektura jest skazana na ciągłe pozbawianie znaczenia i, w konsekwencji, uważane za nieistotne i jednorazowe, po zużyciu, są do wyrzucenia.

²⁴⁶ Wojciech Jarząbek (1950–).

²⁴⁷ Edward Modrzejewski (1927–2015).



Po miesiącach prac rozbiórkowych i licznych śmietnikach wypełnionych gruzem Hala Widowiskowo-Sportowa w Olsztynie została dosłownie opróżniona pod koniec 2021 roku. Na początku następnego roku niewiele było widać na jej terenie poza subtelnym zarysem starej betonowej konstrukcji jednej z najwspanialszych aren sportowych w kraju. W jakiś sposób, kiedy natknąłem się na obraz tej gołej ziemi, doznałem przyływu mieszanych uczuć. Od razu przypomniał mi się pusty teren Teatru Miejskiego w moim rodzinnym mieście. Znowu gapilem się na plac budowy i próbowałem zobaczyć coś, czego już tam nie ma. W tym momencie zdałem sobie sprawę, czego szukałem i pojąłem sens tego artystycznego projektu.

Kiedy stałem na tej gołej ziemi, zdałem sobie sprawę, że kiedy budynki znikną, wraz z nimi ginie fundamentalna część naszej historii. Wpatrując się w pusty plac budowy, nie chciałem zobaczyć budynku, którego tam nie było. Myślałem o tych wszystkich konstrukcjach, których nigdy bym nie zbudował. Wycofując się z praktyki architektonicznej, poczułem, że straciłem część mojej historii, która nie została jeszcze napisana. Starając się zrekonstruować obrazy tych budynków i osadzić je na nowo w betonie, ostatecznie szukałem drugiej szansy. Moim celem jest, aby te prace odzwierciedlały postać architekta, którym zawsze chciałem być.

Z pewnością dla artystów wszelkich pasji trzeba znaleźć to, co nieznanne, idea, forma lub opowieść, która jeszcze nie nadeszła. Zadaniem artystów jest otwieranie drzwi i zapraszanie nieznanego swych w prorocत्वach; to stąd pochodzi ich praca, chociaż jej pojawienie się sygnalizuje początek długiego, zdyscyplinowanego procesu przyswajania siebie samego.

Rebecca Solnit, 2005.²⁴⁸

PODSUMOWANIE

W swej istocie ta rozprawa doktorska jest pracą polegającą na dostarczeniu kontekstu; kontekstualizuje to, kim jestem i pochodzenie mojej miłości do architektury, kontekstualizuje użycie wkłęsłodruku jako mojej metodologii, a wreszcie kontekstualizuje znaczenie tych nowoczesnych struktur, szczegółowo opisując historię ich narodzin i zniszczenia. Poprzez ponowne wyobrażenie utraconych nowoczesnych struktur w całej Polsce w wyrytych betonowych rzeźbach, ta metoda upamiętnienia przywraca te struktury do obecnej świadomości. Obiekty te i ten dokument służą jako pamiątki po dawno nieistniejących budynkach.

Waga dyskusji o moich pierwszych kontaktach z architekturą, a następnie rozczarowanie co do dziedziny architektury, pokazuje, dlaczego tak mocno odczuwam budownictwo i niedoskonałości rozwijające się we współczesnej praktyce, które sprawiły, że zniknięcie cennych budowli tak bulwersowało mnie podczas mojej przeprowadzki z Brazylii do Polski. Podczas zwiedzania mojego nowego domu wyróżniał się w moich oczach proces totalnego zaprzeczenia zdobyciom nowoczesnej architektury zbudowanej

na przestrzeni drugiej połowy XX wieku. Obsesją stało się według mnie systematyczne niszczenie powojennej zabudowy w Polsce na przełomie XXI wieku. Czyniąc te budynki moim przedmiotem badań, zacząłem wkraczać na dziwnie znajome terytorium, ponieważ nowoczesna architektura jest istotnym elementem mojego dziedzictwa i historii. To coś, co informuje o tym, kim jestem i skąd pochodzę. To coś, co potwierdza sposób, w jaki postrzegam otaczający mnie świat. Zajmując się tematem tak bliskim i znanym z moich wcześniejszych doświadczeń w Brazylii, nie tylko jako architekt, ale także prywatnie, od czasu do czasu nasycam te obrazy osobistymi treściami.

Mimo że wybór studiów przypadku w tej pracy był dość intuicyjny, po obejrzeniu ich zdjęć w wydanych niedawno tomach w końcu uświadomiłem sobie znaczenie tej praktycznej pracy w promowaniu i przenoszeniu tej debaty poza krąg architektów i ekspertów w dziedzinie. Zagłębiając się w temat, przyjąłem retrospektywne podejście badawcze; poczynawszy od upadku tych budowli do ich początków. Równolegle przeprowadziłem pogłębione badania praktyczne w poszukiwaniu rozwiązań formalnych, aby odpowiedzieć

²⁴⁸ Rebecca Solnit, *A Field Guide to Getting Lost* (New York: Viking, 2005), 5.

na pytania, które pojawiły się przed mną na tej ścieżce. W pracy z nowoczesnymi budynkami, odartymi z materialności, budynkami, które już zniknęły, to właśnie badania nad materiałami stały się podstawowym elementem pracy praktycznej, otwierając przede mną nową ścieżkę eksploracji.

Odkrycie, że współczesne dziedzictwo architektoniczne zbudowane w okresie PRL-u ulega ewidentnemu procesowi dewastacji, było czymś, czego nie mogłem sobie wyobrazić i co wywołało we mnie pewien niepokój. W związku z tym zacząłem katalogować nowoczesne budynki utracone w ostatnich latach we wszystkich zakątkach kraju. Im więcej kilometrów przemierzyłem, tym bardziej ta lista się wydłużała. Te budynki i ich tragiczne historie stały się dla mnie czymś więcej niż obsesją, dlatego obrałem je za główny cel tych badań doktoranckich. Ten entuzjizm sprawił, że chciałem odkryć wszystko, co jest w moim zasięgu, zaczynając od nowego języka. Zafascynowany specyfiką tego dziwnie znajomego krajobrazu, wyruszyłem na poszukiwanie, zapoznanie się z konkretnymi kodeksami prawnymi i przyjrzeniem się wielu aktom prawnym, które regulowały każdy z mechanizmów i praktyk związanych z ochroną współczesnego dziedzictwa w kraju.

Cały ten początkowy wysiłek okazał się w końcu bardzo korzystny dla dalszego rozwoju tych badań. Ponieważ systematyczne wymazywanie powojennej polskiej architektury jest zjawiskiem stosunkowo nowym, dostępna bibliografia na ten temat jest wciąż nieprzetłumaczona i całkowicie niedostępna dla mnie z językowego punktu widzenia. W tym sensie znaczna część artykułów, gazet, magazynów, wywiadów i książek wykorzystanych jako

odniesienia w tej pracy pisemnej została opublikowana w toku samego badania. W pewnym sensie to śledztwo było budowane i pogłębiane po drodze, gdy napotykałem dodatkowych autorów i badaczy zainteresowanych dyskusją i debatą nad przyczynami i konsekwencjami niedawnego wymazania współczesnego dziedzictwa. Ten symultanim nie tylko dawał mi poczucie uczestniczenia w rekonstrukcji historii w teraźniejszości, ale też był impulsem dla samych badań, potwierdzając ich aktualność.

Zainspirowany wieloma warstwami historycznymi i kontekstami czasowymi, które ujawniają się na fasadach budynków na ulicach i miastach tego kraju, zacząłem patrzeć na grafikę jako rodzaj narzędzia archeologicznego, za pomocą którego starałem się odkryć obrazy budynków zdolnych do ujawnienia informacji o nich, które na pierwszy rzut oka wydają się niewidoczne dla oka.

W bardzo spontaniczny sposób postanowiłem początkowo przedstawić budynki w stanie zaniedbania, opuszczenia i ruiny. To rozwarstwienie było już bardzo widoczne, ale, co ciekawe, wydawało się ignorowane. Zaczynając od tradycyjnej akwaforty, przeszedłem do materiałów, które jeszcze bardziej ukazywały pamiątki po bezpowrotnie utraconych budynkach. Ten proces eksperymentalnego trawienia betonu sprawia, że obrazy te nabierają jeszcze większego znaczenia, stają się nagrobkami w nowym formacie.

W praktycznych eksperymentach nauczyłem się tracić kontrolę nad procesem twórczym. Włączenie materiałów konstrukcyjnych do tworzenia drukowanych obiektów prezentowanych w tej pracy sprawiło, że proces ten stał

się nieprzewidywalny, ponieważ materiały te nie dają się ukryć, nie są stworzone do tego, by bezgłośnie zniknąć w obrazie. Patrząc z tego punktu widzenia, użyte materiały nie pełnią jedynie funkcji podporowej, ale odgrywają zasadniczą rolę w konstruowaniu samego obrazu. Podobnie jak rysunek, materiały mogą również ujawnić coś o tym, co jest widziane, ale nie jest dostrzegane. To tak, jakby miały swój własny, nieokiełznany głos. Nawet jeśli te obrazy same w sobie nie są w stanie odtworzyć obecności tych utraconych budowli, to włączenie materiałów konstrukcyjnych pozwoliło mi na pogodzenie ich pamięci z właściwą im materialnością.

Poprzez połączenie estetyki rzemiosła, cech dotykowych materiałów i samych rozwiązań konstrukcyjnych, budynki te nabierają nowego znaczenia w swojej reprezentacji, zyskując drugie życie w swoich drukowanych obiektach. Wtopienie się w materię powoduje emancypację obrazu z budynku, do którego odnosi się, by stać się czymś innym. Stają się śladami, które upierają się, że nie zostaną zatarte całkowicie. Te drukowane obiekty jako instalacje przestrzenne zostały pomyślane jako coś, co przeszkadza, zajmuje, a wreszcie też odzyskuje swoją obecność w przestrzeni. W ten sposób proponują one inną relację z publicznością, która bynajmniej nie jest pasywna. Stając na przeszkodzie, zmuszają ludzi do konfrontacji z ich obecnością i do poruszania się tak, aby unikać odsłoniętych prętów zbrojeniowych, które nie pozwalają nam zapomnieć tego, o czym tak naprawdę są te obrazy.

Jako seria praktycznych eksperymentów rozwijanych w cyklicznym procesie, te badania doktoranckie nie prowadzą

do konkluzji, ale raczej do nowego punktu wyjścia. Badając praktykę artystyczną, zawsze byłem otwarty na wprowadzanie do procesu różnych czynników zewnętrznych. W rezultacie, powtarzając te eksperymenty, poprawiłem sposób ich wykonywania; jednak ze względu na trudny i bezkompromisowy charakter materiałów konstrukcyjnych dotyczący ich zastosowania w przedruku matryc wkłesłodrukowych nigdy nie uzyskałem pełnej kontroli nad tym, co robię. W materialności tych drukowanych obiektów nieprzewidywalność procesu eksperymentowania jest bardziej niż ewidentna. Zaprasza nas nie tylko do przechodzenia poprzez te obrazy oczami, ale rękami i ciałem, tworząc w końcu nowy model postrzegania i doświadczania, ponownie otwierając drzwi do nieznanego. Powinniśmy je takimi właśnie zostawić, na stałe otwartymi na nowe.

Gdy ten projekt doktorski dobiega końca, wiem, że moje oddanie architekturze będzie kontynuowane. Tworząc przez lata własną formę ekspresji, która nie tylko nadawała sens temu, co robię, ale także nadawała go mojemu istnieniu, w końcu czuję się gotowy do budowania rzeczy na świecie, zajmowania, przemierzania i manifestowania siebie w przestrzeni. Tworząc zupełnie nową dziedzinę praktyki zawodowej, moje kreacje prezentują osobistą wypowiedź o moim własnym światopoglądzie. Jako wyrazista reakcja na rzeczywistość, mój entuzjizm i frustracje związane z architekturą działają jako niewyczerpane źródło inspiracji. Zobowiązuję się więc do dalszego badania wszystkiego, co ma do zaoferowania grafika, jednocześnie kontynuując analizę i naświetlanie problemów związanych z architekturą i pamięcią zbiorową.

BIBLIOGRAFIA

Książki:

- Bachelard, Gaston. *The Poetics of Space*. Boston: Beacon Press, 1969.
- Bireta, Łukasz; Brzostek, Błażej; Kędziorek, Aleksandra; Lisowski, Cezary; and Andino Velez, Marcel. *Emilia. Meble, Muzeum, Modernizm*. Kraków–Warszawa: Wydawnictwo Karakter, 2016.
- Catalog of the VIII Bienal de São Paulo (São Paulo: Fundação Bienal de São Paulo e Secretaria da Educação e Cultura, 1965).
- Bucci, Angelo. *São Paulo, Reasons for Architecture: The Dissolution of Buildings and How to Pass Through Walls*. Austin: The Centerline Series, 2011.
- Cymer, Anna. *Architektura w Polsce. 1945–1989*. Warszawa: Centrum Architektury, Narodowy Instytut Architektury i Urbanistyki, 2019.
- Deamer, Peggy and Phillip G. Bernstein. *Building (in) the Future: Recasting Labor in Architecture*. New York: Princeton Architectural Press, 2010.
- Graaf, Reinier de. *Four Walls and a Roof: The Complex Nature of a Simple Profession*. Cambridge: Harvard University Press, 2017.
- Gzowska, Alicja. *Szesnaście Żelbetowych Kwiatów. Dworzec Kolejowy w Katowicach*. Katowice: Wydawnictwo Naukowe, 2011.
- Halbwachs, Maurice. *The Collective Memory*. New York: Harper & Row, 1980.
- Halbwachs, Maurice. *On Collective Memory*. Chicago and London: The University of Chicago Press, 1992.
- Hryniewiecki, Jerzy. “Wystawa Architektury 1956-1959”, Katalog Zarząd Główny SARP, Warszawa, 1960.
- Iwanciów, Ewa. *Zakład Elektroniki Górniczej SA: 1964-2007*. Tychy: Zakład Elektroniki Górniczej SA, 2007.

- Kowalska, Samanta. “The System of Cultural Heritage Protection in Poland After 1989.” *In Cultural Heritage in Poland – the Background, Opportunities and Dangers*. Poznań: Uniwersytet im. Adama Mickiewicza w Poznaniu, 2012.
- Lewicki, Jakub. “Ochrona Architektury z 2 Połowy XX Wieku w Polsce. Teoria i Praktyka Konserwatorska.” *In Zabytki Drugiej Połowy XX Wieku - Waloryzacja, Ochrona, Konserwacja; Das Erbe der Nachkriegszeit Erhalten und Erneuern - Denkmale der Moderne und Gegenmoderne; Architecture of the Second Half of the 20th Century - Studies and Protection*. Berlin and Warsaw: ICOMOS Polska; ICOMOS Deutschland; Krajowy Ośrodek Badań i Dokumentacji Zabytków, 2010.
- Lipiński, Piotr and Matys, Michał. *Niepowtarzalny urok likwidacji: Reportaż z Polski lat 90*. Wołowiec: Wydawnictwo Czarne, 2018.
- Natalini, Adolfo. “Inventory, Catalogue, Systems of Flux...a Statement.” *In Superstudio: Life Without Objects*. Milan: Skira Editore: 2003.
- Nora, Pierre. *Realms of Memory: Rethinking the French Past*. New York; Chichester, West Sussex: Columbia University Press, 1996.
- Pallasmaa, Juhani. *The Thinking Hand: Existential and Embodied Wisdom in Architecture*. Chichester: John Wiley & Sons Inc., 2009.
- Santos, Milton. *A Natureza do Espaço: Técnica e Tempo, Razão e Emoção*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2006.
- Sennet, Richard. “The Troubled Craftsman.” *In The Craftsman*. New Haven & London: Yale University Press, 2008.
- Solnit, Rebecca. *A Field Guide to Getting Lost*. New York: Viking, 2005.
- Springer, Filip. *Żle urodzone. Reportaże o architekturze PRL-u*. Kraków: Wydawnictwo Karakter, 2017.

- Tafuri, Manfredo. *The Sphere and the Labyrinth: Avant-Gardes and Architecture from Piranesi to the 1970s*. Cambridge and London: The MIT Press, 1987.
- Tschumi, Bernard. *Architecture and Disjunction*. Cambridge: MIT Press, 1996.
- Witwicki, Piotr. *Znikająca Polska*. Poznań: Zysk i S-ka Wydawnictwo, 2021.
- Zumthor, Peter. *Atmospheres*. Basel: Birkhauser Verlag, 2006.
- Zumthor, Peter. *Thinking Architecture*. Basel: Birkhauser Verlag, 2010.

Czasopisma:

- Czarnecki, Maciej. “Dworzec Lotniczy Okęcie Projektu Dobrowolskich.” *Architektura Murator*, nr 9 (April 2012): 28-29.
- Di Carlo, Giancarlo. “Legitimising Architecture.” *Forum*, nr. 1, Vol. III (1972): 8-20.
- Franta, Aleksander. “Powód do Niecodziennej Dumy.” *Architektura*, nr.10 (1972): 374-375.
- Krasiński, Maciej. “Supersam w Warszawie.” *Architektura*, nr. 9 (1962): 343-350.
- Leder, Andrzej. “Jeżeli Brakuje Własnej Formy (I).” *Autoportret. Pismo o Dobrej Przestrzeni*, nr 4 (2015).
- Mozga-Górecka, Maja. “Intuicja Inżyniera – Rozmowa z Wacławem Zalewskim.” *Architektura Murator*, nr. 4 (2013).
- Obrębska, Klaudia A. and Bartos, Maciej. “Architektura Handlowa Warszawy w Czasie Polski Ludowej i Jej Losy Po Transformacji na Wybranych Przykładach.” *Przestrzeń/Urbanistyka/Architektura*, nr. 1 (2019): 159-170.
- Omilanowska, Małgorzata. “Narodziny Metropolii – Warszawskie Hale Targowe.” *Autoportret: Pismo o Dobrej Przestrzeni*, nr. 2 (2006): 28–31.
- Renzo Piano, “Renzo Piano Building Workshop: In Search of Balance.” *In Process Architecture* (Tokyo), nr. 100 (1992).
- Siwek, Andrzej. “Między Zabytkiem a Dobrem Kultury Współczesnej.” *Kurier Konserwatorski*, no 10 (2011): 5-11.

- Włodarczyk, Małgorzata. “Architektura Lat 60. XX Wieku. Fragment Historii Krakowa i Innych Polskich Miast.” *Kwartalnik Architektury i Urbanistyki*, nr.3 (2013): 93-106.
- Wojtas-Swoszowska, Justyna. “Marek Dziekoński – Mistrz Rzeźbiarskiego Modernizmu.” *Architektura Murator*, nr 6 (May 31, 2017).
- Żylski, Tomasz, “Historia Cedetu”, *Architektura Murator*, nr 10 (October 02, 2018).

Strony internetowe:

- Anderson, Darran. “Giovanni Battista Piranesi (1720-1778).” *The Architectural Review*, July 02, 2018, <https://www.architectural-review.com/essays/reputations/giovanni-battista-piranesi-1720-1778>.
- Balicki, Stanisław, “Znana firma deweloperska przejęła teren po sopockim „Miramarze”?” *Dziennik Bałtycki Sopot*, 23 kwietnia 2021. <https://dziennikbaltycki.pl/znana-firma-deweloperska-przejeta-teren-po-sopockim-miramarze-pb-gorski-bez-komentarza-prosze-dzwonic-za-pol-roku/ar/c1-15818450>.
- Bartoszewicz, Dariusz. “Rozmowa z prof. Kazimierzem Szulborskim o Supersamie.” *Wyborcza.pl*. 28 marca 2006. <https://warszawa.wyborcza.pl/warszawa/7,54420,3240931.html>.
- Bouman, Ole and Van Toorn, Roemer. “Architecture is too Important to Leave to the Architects. A Conversation with Giancarlo de Carlo.” *Archis*. 1 lutego 2005. <https://archis.org/volume/architecture-is-too-important-to-leave-to-the-architects-a-conversation-with-giancarlo-de-carlo/>.
- Cymer, Anna. “Jak Warszawa Rotunda Straciła.” *Tu Było, Tu Stało*. Dostęp 10 lipca 2022. <https://www.tubylotustalo.pl/artykuly/497-jak-warszawa-rotunde-stracila>.
- Cymer, Anna. “Dekonstrukcja Ściany Wschodniej.” *Tu Było, Tu Stało*. Dostęp 12 lipca 2022. <https://www.tubylotustalo.pl/artykuly/223-dekonstrukcja-sciany-wschodniej>.
- Fiederer, Luke. “AD Classics: TWA Flight Center / Eero Saarinen | ArchDaily.” *ArchDaily*. 21 października 2018. <https://www.archdaily.com/788012/ad-classics-twa-flight-center-eero-saarinen>.

- Giergoń, Paweł. “Warszawa-Supersam.” Sztuka.net. 20 lutego 2006. http://www.sztuka.net/palio/html.run?Instance=sztuka&PageID=853&newsId=5080&callingPageId=852&_cms=newser&_Checksum=1665695628.
- Giergoń, Paweł. “Co Dalej z Supersamem w Warszawie?” Sztuka.net. 20 marca 2006. http://www.sztuka.net/palio/html.run?Instance=sztuka&PageID=848&newsId=7461&callingPageId=847§ionId=143®ionId=&_cms=newser&_catId=2.
- Jabłczyński, Kamil. “60 lat temu otwarto pierwszy samoobsługowy sklep w Polsce. Warszawski Supersam “Wytyczył Trendy w Architekturze Światowej.” Warszawa Naszemiasto. 06 czerwca 2022. <https://warszawa.naszemiasto.pl/60-lat-temu-otwarto-pierwszy-samoobslugowy-sklep-w-polsce/ar/c11-8851849>.
- Jastrzębska, Patrycja. “Ochrona Powojennego Modernizmu: Upadki i Wzloty.” Tu było, Tu stało. Dostęp 13 maja 2022. <https://www.tubylotustalo.pl/artykuly/26-powojenny-moderнизм-prawem-chroniony>.
- Jędrzyk, Jarosław. “Wyburzą budynki ZEG-u.” Nowe Info. 20 marca 2016. <https://noweinfo.pl/wyburza-budynki-zeg-u/>.
- Kazińska-Olejniczak, Anna. “Dom Turysty Miramar w Sopocie. Kiedyś odbywały się tam słynne dancingi.” Sopot Naszemiasto. 21 czerwca 2019. <https://sopot.naszemiasto.pl/dom-turysty-miramar-w-sopocie-kiedys-odbywaly-sie-tam/ar/c9-5177051>.
- Kowalczyk, Kartazyna. “60 lat temu powstał pierwszy Supersam w Polsce. Był jak statek kosmiczny pośród szarości PRL.” Onet Warszawa. 06 czerwca 2019. <https://wiadomosci.onet.pl/warszawa/pierwszy-supersam-w-polsce-dzis-mialby-60-lat-dlaczego-zostal-zburzony/nrbwhss>.
- Lipiński, Piotr. “Zagubiona dekada. Nie bardzo chcemy wspominać Polskę lat 90.” Onet Kultura. 26 listopada 2018. <https://kultura.onet.pl/ksiazki/zagubiona-dekada-nie-bardzo-chcemy-wspominac-polske-lat-90-mowi-piotr-lipinski/4be4yh3>.

- Mazur, Franciszek. “Rozbiórka Warszawskiej Rotundy PKO Wstrzymana Przez Konserwatora.” Bryła. 17 marca 2017. <https://www.bryla.pl/bryla/7,85301,21509935,rozbiorka-warszawskiej-rotundy-pko-wstrzymana-przez-konserwatora.html>.
- Mizera-Nowicka, Anna. “Dom Turysty Miramar w końcu zniknie z sopotu.” Sopot Naszemiasto. 22 maja 2011. <https://sopot.naszemiasto.pl/dom-turysty-miramar-w-koncu-zniknie-z-sopotu/ar/c3-918367#734c5983f354e620,1,3,3>.
- Pierończyk, Jolanta. “Budynek ZEG-u w tychach do wyburzenia! Architekci zdumieni.” Dziennik Zachodni. 3 marca 2016. <https://dziennikzachodni.pl/budynek-zegu-w-tychach-do-wyburzenia-architekci-zdumieni/ar/c3-9460973>.
- Urzykowski, Tomasz. “Pawilon Emilia zabytkiem, ale wpisana niedbale. We wpisie do rejestru były błędy.” Gazeta Wyborcza. 11 stycznia 2017. <https://warszawa.wyborcza.pl/warszawa/7,34862,21226274,pawilon-emilia-zabytkiem-ale-wpisana-niedbale-we-wpisie-do.html>.
- Welrowski, Piotr. “Sopot: budynek dawnego domu turysty Miramar rozebrany.” Trojmisto.pl. 11 stycznia 2016. <https://www.trojmisto.pl/wiadomosci/Sopot-budynek-dawnego-Domu-Turysty-Miramar-rozebrany-n97815.html>.
- Wikipedia’s editors. “Kujawska Fabryka Farb i Lakierów Nobiles.” Wikipedia. Dostęp 11 lipca 2022. http://pl.wikipedia.org/w/index.php?title=Kujawska_Fabryka_Farb_i_Lakier%C3%B3w_Nobiles&oldid=66734373.
- Wojtczuk, Michał. “Nocna ochrona pawilonu Emilia. Inwestor czuje się oszukany.” Gazeta Wyborcza. 17 października 2012. <https://wyborcza.pl/7,75398,12683589,nocna-ochrona-pawilonu-emilia-inwestor-czuje-sie-oszukany.html>.
- Wojtczuk, Michał. “McDonald’s uratuje warszawski Supersam?” Wiadomości Gazeta. 08 kwietnia 2006. <https://wiadomosci.gazeta.pl/wiadomosci/7,114873,3268751.html>.

ILUSTRACJE

Ilustracje:

1. Superstudio. Monumento Continuo. 1969-1970. <https://www.archdaily.com/932493/adolfo-natalini-co-founder-of-the-radical-superstudio-dies-at-78> (dostęp 15 września 2022).
2. Giovanni Battista Piranesi. Imaginary sepulchral chamber designed according to the fashion and ancient magnificence of the Roman Emperors. ca. 1750. <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/365475?sortBy=Relevance&ft=Giovanni+Battista+Piranesi&offset=120&rpp=40&pos=150> (dostęp 16 września 2022).
3. Giovanni Battista Piranesi. The Round Tower, from “Carceri d’invenzione.” ca. 1749–50. <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/337725?sortBy=Relevance&ft=carceri+di+invenzione&offset=0&rpp=40&pos=16> (dostęp 16 września 2022).
- 4-12. Fot. Michał Bednarski.
13. Narodowe Archiwum Cyfrowe (NAC). Międzynarodowy Dworzec Lotniczy Warszawa-Okęcie.1978-1983. <https://www.szukajwarchiwach.gov.pl/skan/-/skan/7747c6c957e2dfd091b290df725e51e83b19576402821906a2738a4169d7e714>. (dostęp 12 września 2022).
14. Archiwum Allegro. Międzynarodowy Dworzec Lotniczy Warszawa-Okęcie. 2017. <https://archiwum.allegro.pl/oferta/warszawa-okecie-dworzec-lotniczy-stary-samochod-i7071694841.html> (dostęp 12 września 2022).
15. Fot. M. Raczkowski. Międzynarodowy Dworzec Lotniczy Warszawa-Okęcie. 1970-1972. <https://polska-org.pl/7559417,foto.html?idEntity=7312399> (dostęp 12 września 2022).
16. NAC. Międzynarodowy Dworzec Lotniczy Warszawa-Okęcie.1978-1990. <https://www.szukajwarchiwach.gov.pl/en/jednostka/-/jednostka/5960526>. (dostęp 12 września 2022).
17. Fot. T. Hermańczyk/ Source: Spotkania z Warszawą, Państwowe Wydawnictwo Naukowe. Supersam w Warszawie. 1975. <https://polska-org.pl/7759087,foto.html> (dostęp 10 września 2022).18. Fot. Siemaszko Zbyszko. Supersam w Warszawie. 1962-1967. <https://polska-org.pl/7759137,foto.html>. (dostęp 10 września 2022).
19. Fot. Eustachy Kossakowski. Supersam w Warszawie. 1962. <https://polska-org.pl/7759186,foto.html>. (dostęp 10 września 2022).
20. Fot. Siemaszko Zbyszko. Supersam w Warszawie. 1962-1967. <https://polska-org.pl/7759208,foto.html>. (dostęp 10 września 2022).
21. Fot. Siemaszko Zbyszko. Supersam w Warszawie. 1962-1967. <https://polska-org.pl/7759204,foto.html>. (dostęp 10 września 2022).
22. Hala Widowiskowo-Sportowa Spodek. Spodek w Katowicach. <http://www.spodekatowice.pl/pl/historia/51/>. (dostęp 10 września 2022).
23. Butal z Katowic. Dworzec PKP w Katowicach. 2011. https://www.bryla.pl/bryla/1,85301,8936060,11_1_11__koniec-Brutala_z-Katowic.html. (dostęp 14 września 2022).
24. Archival Photography. Dworzec PKP w Katowicach. 2012. <https://dziennikzachodni.pl/szczotki-i-mydla-dworzec-w-katowicach-nie-znal-archiwalne-zdjecia/ar/666635>. (dostęp 14 września 2022).

25. Katowice 50 lat temu. Dworzec PKP w Katowicach. 2012. <https://m.facebook.com/Katowice50/photos/bezcennerok-196869widok-budowa-dworca-ppk/432008816862021/>. (dostęp 14 września 2022).
26. Butal z Katowic. Dworzec PKP w Katowicach. 2011. https://www.bryla.pl/bryla/1,85301,8936060,11_1_11__koniec_Brutala_z_Katowic.html. (dostęp 14 września 2022).
27. Fot. A.Ładno. Dom Turysty „Miramar” w Sopocie. 1984. <https://polska-org.pl/9806103,foto.html?idEntity=9806100>. (dostęp 14 września 2022).
28. Fot. Muzeum Sopotu. Dom Turysty „Miramar” w Sopocie. <https://trojmiasto.wyborcza.pl/trojmiasto/51,35612,28666354.html#S.galeria-K.C-B.1-L.1.duzy>. (dostęp 14 września 2022).
29. Architektura 1/206. Dom Turysty „Miramar” w Sopocie. 1965. p.17.
30. Atalas of Places. Taliesin West. 2019. <https://www.atlasofplaces.com/architecture/taliesin-west/#figure-40>. (dostęp 14 września 2022).
31. Fot. Rep. Jolanta Pierończyk. Zakład Elektroniki Górniczej w Tychach. 2016. <https://plus.dziennikzachodni.pl/zeg-ikona-tychow-zniknie-z-przestrzeni-miejskiej/ar/c3-9903010>. (dostęp 14 września 2022).
32. Nowe Info. Zakład Elektroniki Górniczej w Tychach. 2016. <https://noweinfo.pl/wyburza-budynki-zeg-u/>. (dostęp 14 września 2022).
33. Tychy naszemiasto. Zakład Elektroniki Górniczej w Tychach. <https://tychy.naszemiasto.pl/zeg-dawna-ikona-tychow-wspomnienia-bylych-pracownikow/ar/c3-4475874>. (dostęp 14 września 2022).
34. Architektura Bliżej Ciebie Tychy 1951–1989 Archiwum fotografii miasta. Budynek Górniczego Klubu Technika NOT w Tychach. <http://www.abc.tychy.pl/fotografia/451>. (dostęp 14 września 2022).
35. Fot. Rep. Jolanta Pierończyk. ZEG. 2016. <https://plus.dziennikzachodni.pl/zeg-ikona-tychow-zniknie-z-przestrzeni-miejskiej/ar/c3-9903010>. (dostęp 14 września 2022).
36. Archiwum Allegro. Centralny Dom Towarowy w Warszawie. 2018. <https://archiwum.allegro.pl/oferta/warszawa-jerozolimskie-centralny-dom-towarowy-cdt-i7414279945.html>. (dostęp 14 września 2022).
37. Rozprawa z modernizmem Centralny Dom Towarowy w Warszawie. Centralny Dom Towarowy w Warszawie. 2017. <http://miejsce.asp.waw.pl/rozprawa-z-modernizmem-3/>. (dostęp 14 września 2022).
38. Brzydka Warszawa. Rotunda PKO w Warszawie. 1969. <https://brzydkawarszawa.files.wordpress.com/2019/05/rotunda-69.jpg>. (dostęp 14 września 2022).
39. Archiwum Allegro. Rotunda PKO w Warszawie. 2017. <https://archiwum.allegro.pl/oferta/warszawa-sciana-wschodnia-dzwiekowa-karta-pocztowa-i7089627924.html>. (dostęp 14 września 2022).
40. Brzydka Warszawa. Rotunda PKO w Warszawie. 1969. <https://brzydkawarszawa.files.wordpress.com/2019/05/rotunda-69.jpg>. (dostęp 14 września 2022).
41. Architektura Murator. Rotunda PKO w Warszawie. 2017. <https://architektura.muratorplus.pl/krytyka/nowa-sciana-wschodnia-7702.html>. (dostęp 14 września 2022).
42. Warszawa.pl. Dom Meblowy „Emilia” w Warszawie. 2017. <https://www.warszawa.pl/sprawa-emilki/stara-emilia-2/>. (dostęp 17 września 2022).
43. Fot. Werner Huber. Dom Meblowy „Emilia” w Warszawie. 1986. <https://www.facebook.com/Powarszawsku/posts/1150943725092398/>. (dostęp 17 września 2022).
44. Architektura Murator. Dom Meblowy „Emilia” w Warszawie. 2016. https://architektura.muratorplus.pl/wydarzenia/architektoniczne-wydarzenia-na-pozegnanie-z-emilia_6093.html. (dostęp 17 września 2022).
45. NAC. Pawilon meblowy przy ulicy Przeskok w Warszawie. 1965–1975. <https://www.szukajwarchiwach.gov.pl/en/jednostka/-/jednostka/5910898>. (dostęp 16 września 2022).
46. NAC. Pawilon Chemii u zbiegu ulic Brackiej i Nowogrodzkiej w Warszawie. 1962. <https://www.szukajwarchiwach.gov.pl/en/jednostka/-/jednostka/5987213>. (dostęp 17 września 2022).
47. Architektura Murator. Dom Meblowy „Emilia” w Warszawie. 2016. https://architektura.muratorplus.pl/wydarzenia/architektoniczne-wydarzenia-na-pozegnanie-z-emilia_6093.html. (dostęp 17 września 2022).
48. Mowiana Miescie. Dom Meblowy „Emilia” w Warszawie. 2022. <https://mowianamiescie.pl/artykuly/164-zrobmy-papa-muzeum-sztuki-nowoczesnej>. (Accessed 17 September 2022).
49. Warszawa Wyborza. Dom Meblowy „Emilia” w Warszawie. 2017. <https://warszawa.wyborcza.pl/warszawa/7,34862,21196292,emilia-wpisana-do-rejestru-zabytkow-jej-rozbiorka-trwa-zdjecia.html>. (dostęp 17 września 2022).
50. Hala Urania. Hala Widowiskowo-Sportowa „Urania” w Olsztynie. 2018. <https://www.facebook.com/halaurania/photos/a.641110869416237/795251804002142>. (dostęp 17 września 2022).
51. Fot. Cezary Porycki. Hala Widowiskowo-Sportowa „Urania” w Olsztynie. 1978. <https://www.facebook.com/ufobuildings/photos/a.306248039836743/306247513170129/?type=3>. (dostęp 17 września 2022).
52. Avanti 24. Hala Widowiskowo-Sportowa „Urania” w Olsztynie. 2021. <https://avanti24.pl/newsy/7,164772,27073485,moda-od-daje-ostatni-hold-olsztyńskiej-hali-urania.html>. (dostęp 17 września 2022).
53. Polska.org. Dom Handlowy Solpol. 11 czerwca 2014. <https://polska-org.pl/4741203,foto.html?idEntity=528074>.
54. Polska.org. Dom Handlowy Solpol. 23 kwietnia 2022. <https://polska-org.pl/9821083,foto.html>. (dostęp 23 września 2022).
55. Fot. A. Karczewski. Dworzec autobusowy w Kielcach. 1985. <https://polska-org.pl/7459455,foto.html>. (dostęp 17 września 2022).
56. Bryła. Dworzec autobusowy w Kielcach. 2020. <https://www.bryla.pl/bryla/7,85301,25019479,dworzec-pks-w-kielcach-odzyskuje-dawny-blask-czy-centrum-komunikacyjne.html>. (dostęp 17 września 2022).

All Photo Credits the artists unless stated otherwise.

This thesis is set in Brygada 1918 and Paneuropa 1931
The book was designed by the author and printed on
Favini Crush Corn Paper 120 g/m²

.

Bookbinding: Misprint Studio
Wrocław, September 2022