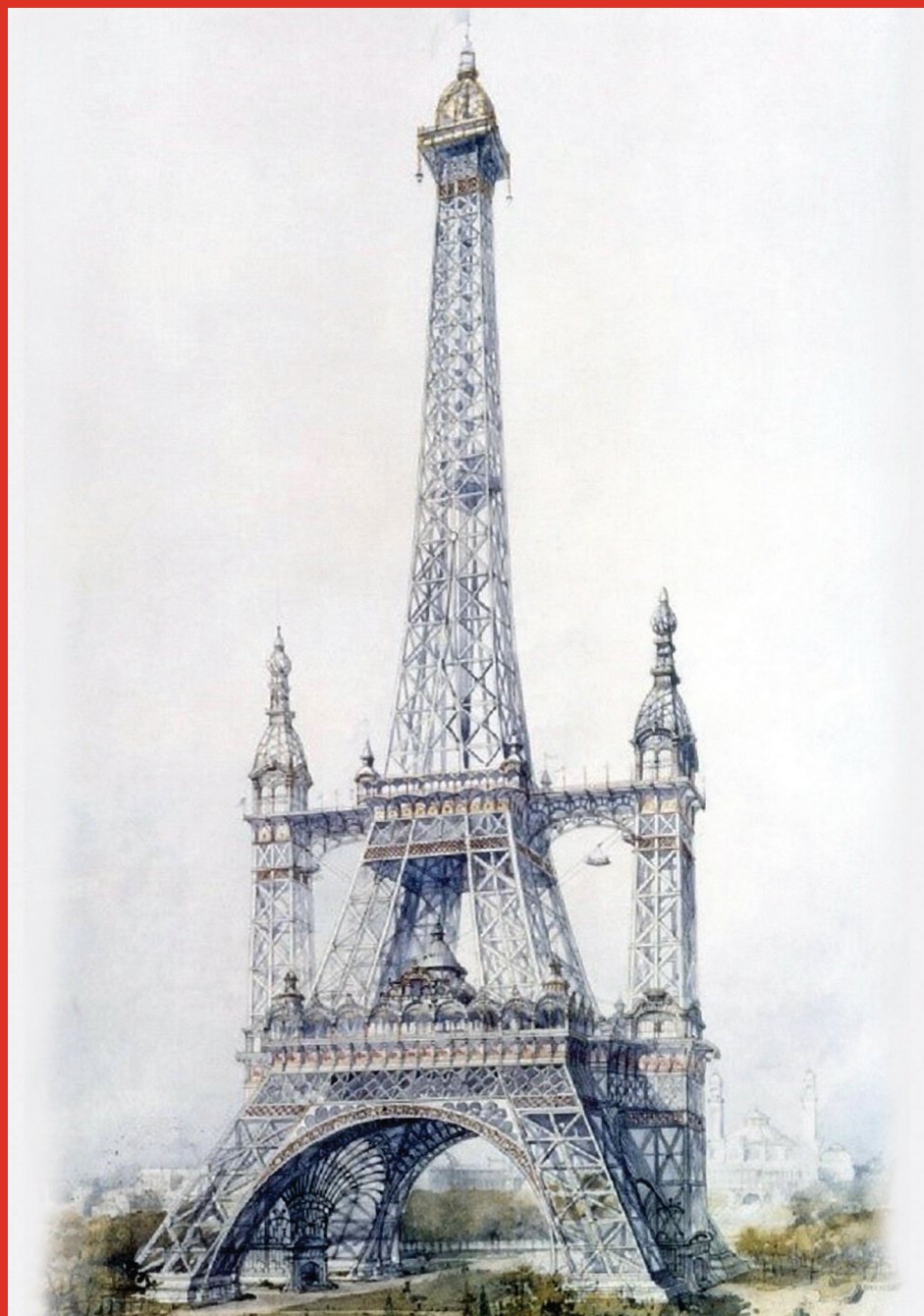




Jacek Wesołowski

***Le goût français* w architekturze dworców kolejowych w XIX i pierwszej połowie XX wieku**

Jednym z zabiegów porządkujących architekturę była osiowość, która na dworcach francuskich demonstrowała się przede wszystkim w samej kompozycji budynku. Na stacjach końcowych akcentowano zwykle krótszy bok założenia od strony miasta. Pociągało to za sobą konieczność stworzenia z budynku i hali peronowej jednolitej kompozycji.

// s. 37

Krzysztof Stefański

Fabryka Towarzystwa John, Krebs i S-ka w Łodzi – unikatowa konstrukcja żelbetowa i historia jej destrukcji

Hala fabryczna łódzkich zakładów John, Krebs i S-ka [...] to z pewnością pierwsza chronologicznie i największa tego typu konstrukcja na historycznych ziemiach polskich. W dostępnej literaturze nie znajdujemy przykładu porównywalnej z nią konstrukcji żelbetowej.

// s. 75

Olga Stawczyk

Żeliwo jako nieodłączny element radomskich kamienic z przełomu XIX i XX wieku na przykładzie balkonów na ul. Piłsudskiego

Dekorację metalowych płyt balkonowych dopełniają lambrekiny (zwane galerijkami) okalające metalową płytę balkonową czy wazoniki (inaczej talerzyki lub kule) akcentujące narożne słupki balustrad – w dużym stopniu wybrakowane. Spód płyt balkonowych zdobią o wiele częściej spotykane rozety w formie talerzy.

// s. 97

Agata Wereszczyńska

„Idiomy dwudziestego wieku” – nowe materiały w polskim wzornictwie i projektowaniu architektury wnętrz okresu dwudziestolecia międzywojennego

Materiały takie jak bakelit i plastik były tworzywami tańszymi w obróbce niż stal, mosiądz czy drewno. Można je było dowolnie barwić, były niedrogie, lekkie, trwałe, odporne i twarde, a także miłe w dotyku. Ich dużą zaletą była zdolność do imitowania innych materiałów oraz niezwykła plastyczność [...].

// s. 137

TECHNE
TEXNH
SERIA NOWA
NR 13/2024

Redakcja tomu

dr Daria Rutkowska-Siuda
prof. dr hab. Krzysztof Stefański

Redaktor naczelny

prof. UŁ dr hab. Piotr Gryglewski

Kolegium redakcyjne

prof. UŁ dr hab. Tadeusz Bernatowicz
prof. UŁ dr hab. Eleonora Jedlińska
prof. UŁ dr hab. Aneta Pawłowska
prof. dr hab. Krzysztof Stefański

Sekretarze redakcji

dr Alina Barczyk
dr Irmina Gadowska

Rada naukowa

prof. dr hab. Juliusz A. Chrościcki
(Uniwersytet Papieski Jana Pawła II
w Krakowie)

prof. UŁ dr hab. Wioletta Kazimierska-Jerzyk
(Uniwersytet Łódzki)

prof. UŁ dr hab. Anna Marciniak-Kajzer
(Uniwersytet Łódzki)

prof. dr Birgit Mersmann
(IFK Internationales Forschungszentrum
für Kulturwissenschaften, Kunstuniversität
Linz/NFS Bildkritik Universität Basel)

Prof. Juan Manuel Monterroso Montero
(University of Santiago de Compostela)

Phd Lukáš Novotný
(Západočeská Univerzita v Plzni)

dr hab. Beate Störtkuhl
(Bundesinstitut für Kultur und Geschichte
der Deutschen in östlichen Europa)

Redakcja techniczna

dr Alina Barczyk

Korekta językowa

mgr Marta Kołpanowicz

Tłumaczenia abstraktów

dr Adam Drozdowski

Skład komputerowy

dr Tomasz Pietras

Zdjęcia na okładce

s. 1: Stephen Sauvestre, Projekt przebudowy Wieży
Eiffla, 1900, źródło: <https://artsandculture.google.com/asset/projet-de-stephen-sauvestre-d-am%C3%A9nagement-de-la-tour-eiffel-pour-l-exposition-de-1900-collection-tour-eiffel/4gE8ZoRCXtpD6w>
[dostęp: 30.12.2023]

s. 4: Pawilon Polskiego Związku Hut Szklanych
na Powszechnej Wystawie Krajowej w Poznaniu,
1929, Narodowe Archiwum Cyfrowe (NAC 1-G-976-2)

Wydawca

Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego
Wydanie I. W.11692.25.0.C
Ark. druk. 26,75

© Copyright by Authors, Lodz, 2024

© Copyright by University of Lodz,
Department of History of Art, Lodz, 2024

Autorzy artykułów ponoszą pełną
odpowiedzialność za uzyskanie praw
autorskich do ilustracji

Adres Redakcji

Instytut Historii Sztuki
Uniwersytetu Łódzkiego
ul. G. Narutowicza 65
90-131 Łódź
www.techne.uni.lodz.pl
e-mail: techne@uni.lodz.pl

ISSN 2084-851X

Spis treści

Wstęp	7
-------------	---

ARTYKUŁY

Eleonora Jedlińska (Uniwersytet Łódzki, Instytut Historii Sztuki) Jak zbudowano Wieżę Eiffla i jak chciano ją unicestwić? 1885–1900	11
Jacek Wesołowski (Politechnika Łódzka, Instytut Architektury i Urbanistyki) <i>Le goût français</i> w architekturze dworców kolejowych w XIX i pierwszej połowie XX wieku	37
Krzysztof Stefański (Uniwersytet Łódzki, Instytut Historii Sztuki) Fabryka Towarzystwa John, Krebs i S-ka w Łodzi – unikatowa konstrukcja żelbetowa i historia jej destrukcji	75
Olga Stawczyk (Radomskie Towarzystwo Naukowe) Żeliwo jako nieodłączny element radomskich kamienic z przełomu XIX i XX wieku na przykładzie balkonów na ul. Piłsudskiego	97
Ewa Letkiewicz (Uniwersytet Marii Curie-Skłodowskiej w Lublinie, Instytut Nauk o Kulturze) O performatywności biżuterii. Żeliwna biżuteria patriotyczna	123
Agata Wereszczyńska (Politechnika Łódzka, Instytut Architektury i Urbanistyki) „Idiomy dwudziestego wieku” – nowe materiały w polskim wzornictwie i projektowaniu architektury wewnątrz okresu dwudziestolecia międzywojennego	137
Emilia Pełka Zmiany usytuowania dawnych świątyń względem rynku miejskiego na tle regulacji miast Mazowsza i Podlasia w Królestwie Kongresowym w 1. połowie XIX wieku	157

RECENZJE I SPRAWOZDANIA

Eleonora Jedlińska, Krzysztof Stefański (Uniwersytet Łódzki, Instytut Historii Sztuki) Krzysztof Cichoń: <i>Lebenstein. Mały leksykon archetypów</i> . Próba recenzji	179
Krzysztof Cichoń (Uniwersytet Łódzki, Instytut Historii Sztuki) (C)Huśtaniu nie można zapobiec	191

PRO MEMORIAM

Krzysztof Cichoń, Eleonora Jedlińska (Uniwersytet Łódzki, Instytut Historii Sztuki)

Jowita Jagła

Trójgłos o Krzysiu **203**

Nasze publikacje **207**

Recenzenci współpracujący z czasopismem **213**

Contents

Foreword	7
----------------	---

ARTICLES

Eleonora Jedlińska (University of Lodz, Institute of Art History) How was the Eiffel Tour built and how was it intended to be destroyed? 1885–1900 ...	11
Jacek Wesołowski (Technical University of Lodz, Institute of Architecture and Urban Planning) <i>Le goût français</i> in railway station architecture in the 19 th and first half of the 20 th centuries	37
Krzysztof Stefański (University of Lodz, Institute of Art History) The 'John, Krebs and Company' factory in Lodz – a unique reinforced concrete structure and the history of its destruction	75
Olga Stawczyk (Radom Science Association) Cast iron as an inseparable element of Radom tenements from the turn of the 19 th and 20 th centuries on the example of balconies on Piłsudskiego Street	97
Ewa Letkiewicz (Maria Curie-Skłodowska University in Lublin, Institute of Cultural Sciences) On the performativity of jewellery. Cast iron patriotic jewellery	123
Agata Wereszczyńska (Technical University of Lodz, Institute of Architecture and Urban Planning) 'Idioms of the twentieth century' – new materials in Polish design and interior architecture design of the interwar period	137
Emilia Pełka Changes in the location of former churches in relation to the town square against the background of the regulation of towns in Mazovia and Podlasie in the Congress Kingdom in the 1 st half of the 19 th century	157

REVIEWS AND REPORTS

Eleonora Jedlińska, Krzysztof Stefański (University of Lodz, Institute of Art History) Krzysztof Cichoń: <i>Lebenstein. A small lexicon of archetypes</i> . An attempt at a review	179
--	-----

Krzysztof Cichoń (University of Lodz, Institute of Art History)

Swinging cannot be prevented 191

PRO MEMORIAM

Krzysztof Cichoń, Eleonora Jedlińska (University of Lodz, Institute of Art History)

Jowita Jagła

Three-voiced about Christopher 203

Our publications 207

Reviewers cooperating with the Journal 213

Wstęp

Oddajemy w Państwa ręce kolejny numer „TECHNE. Seria nowa”. Niniejszy trzynasty numer skupia się na zaakcentowaniu znaczenia zastosowania nowych materiałów w architekturze i wnętrzach na przestrzeni od końca XIX w. do lat 30. XX w. Żelazo, żeliwo, stal, żelbet, szkło, znajdowały w tym okresie zarówno oponentów jak i zwolenników – wspominając jedynie o Eugène Emmanuel Viollet-le-Duc, Bolesławie Podczaszyńskim, Karolu Matuszewskim, czy z łódzkiego podwórka Dawidzie Lande, którzy dostrzegali potencjał nowych tworzyw, wyzwalających kreatywność architektów, inżynierów, projektantów wnętrz.

Wystawy światowe w Anglii i Francji były przestrzenią eksperymentów dla nowych materiałów. Wznoszone na te specjalne okazje obiekty zachwycaly odwiedzających osiągnięciami okresu rewolucji przemysłowej. „Tymczasowe” struktury jak Pałac Kryształowy Josepha Paxtona ukazywały możliwości tkwiące w prefabrykacjach. Ikoną Wystawy Światowej w Paryżu z 1889 r. stała się Wieża Eiffla, której historię i losy prezentuje w swoim artykule Eleonora Jedlińska. Narodziny kolei zmieniły obraz transportu i podróżowania w XIX w. Nie tylko skróciły czas i poprawiły komfort przemieszczania się, ale dla zamożnego mieszczaństwa i wyższych sfer stały się nową formą spędzania wolnego czasu. Dworce kolejowe musiały spełniać wymogi techniczno-użytkowe, ale również estetyczne. Francuską architekturę dworcową szeroko analizuje praca Jacka Wesołowskiego. Kolejny artykuł – Krzysztofa Stefańskiego – przenosi czytelników do problemów związanych z dziedzictwem poprzemysłowym, zilustrowanych na przykładzie Fabryki „Towarzystwa John, Krebs i Spółka” w Łodzi i jego unikalną konstrukcją żelbetową.

Rozwijające się na przestrzeni drugiej połowy XIX w. i początku XX w. miasta Królestwa Polskiego zdominowała zabudowa czynszowa. Kamienice o bogatych neostylowych formach zdobiły detale żeliwne. Obecnie „znikające” z zabytkowych elewacji elementy radomskich balkonów opisuje i kataloguje Olga Stawczyk. Żeliwo jest materiałem bardzo plastycznym, ale jednocześnie wytrzymałym. Jego wykorzystanie w architekturze czy sztuce sepulkralnej jest powszechne w omawianym okresie. Szczególne walory artystyczne tego materiału prezentuje tekst Ewy Letkiewicz, ukazujący jego zastosowanie w unikatowej, biżuterii patriotycznej. Okres dwudziestolecia międzywojennego w Polsce prezentuje Agata Wereszczyńska. W swoim artykule przedstawia nowe materiały takie jak tworzywa sztuczne w polskim designie wnętrz ich rodzaje i zastosowanie.

Czasopismo popularyzuje również wyniki badań młodszych naukowców – studentów i doktorantów. Zachęcamy do lektury artykułu Emilii Pełki, poświęconego zmianom przestrzennym dawnych świątyń w I połowie XIX w. na obszarze wybranych miast Kongresówki.

W części poświęconej recenzjom i sprawozdaniom zachęcamy do analizy publikacji *Lebenstein. Mały leksykon archetypów* przygotowanej przez duet: Eleonorę Jedlińską i Krzysztofa Stefańskiego. (Nie)typowy opis / recenzję wystawy prac Loli Naliwajko, *Smaruję furję dżemem truskawkowym*, która prezentowana była w przestrzeni Instytutu Historii Sztuki UŁ w 2023 r. przedstawia Krzysztof Cichoń.

Na łamach tego numeru pragniemy również przypomnieć ważną postać związaną z historią rozwoju łódzkiej historii sztuki, zmarłego 26 listopada 2023 r. dra Krzysztofa Rutkowskiego, którego w osobistej formie wspomnień przypominają: Krzysztof Cichoń, Eleonora Jedlińska i Iowita Jagła.

Redaktorzy pragną serdecznie podziękować wszystkim Autorom za ich pracę nad tomem i poświęcony czas.

Daria Rutkowska-Siuda



<https://orcid.org/0000-0002-7505-3663>

Uniwersytet Łódzki
Instytut Historii Sztuki

Eleonora Jedlińska

 <https://orcid.org/0000-0002-4322-5563>Uniwersytet Łódzki
Instytut Historii Sztuki
Katedra Historii Malarstwa i Rzeźby

Jak zbudowano wieżę Eiffla i jak chciano ją unicestwić? 1885–1900

How was the Eiffel Tour built and
how was it intended to be destroyed? 1885–1900

Streszczenie. Celem konkursu – ogłoszonego 1 maja 1886 roku – na założenie urbanistyczne Wystawy Światowej w Paryżu w 1889 roku było wyłonienie najciekawszego projektu, realizującego zamysł stworzenia głównego punktu organizującego komunikację wystawy. Planowane przedsięwzięcie miało mieć szczególną oprawę jako uświetniające stulecie Wielkiej Rewolucji Francuskiej. Zamierzano zbudować żelazną wieżę usytuowaną na Polach Marsowych. Jej twórcy pragnęli zbadać możliwości konstrukcyjne i inżynierskie wcielone w obiekt pozornie służący chwale francuskich budowniczych 2. połowy XIX wieku. Do realizacji wybrano projekt zgłoszony przez Gustave’a Eiffela, opracowany przy udziale trzech innych inżynierów z jego pracowni. Była to konstrukcja z żelaza w kształcie wysmukłej wieży, mierząca około 312 m wysokości. Zbudowana w ciągu niespełna dwóch lat, pozostała przez cztery dziesięciolecia najwyższą budowlą na świecie. Niniejszy artykuł poświęcony jest kontrowersjom, jakie wieża budziła wśród intelektualistów francuskich, przy akceptacji tłumów zwiedzających wystawę. W gazecie „Le Temps” (styczeń 1887 r.), dwa lata przed otwarciem Wystawy 1889 roku, zamieszczony został list podpisany przez najbardziej prominentne nazwiska świata artystycznego i intelektualnego Francji. Domagano się w nim odrzucenia budowy wieży, uznając ją za całkowicie nieprzystającą do historycznej zabudowy Paryża. Gustave Eiffel, w tej samej gazecie, polemizował z adwersarzami, podnosząc piękno, szlachetność formy, nowoczesność i użyteczność powstającej już konstrukcji. Najbardziej intensywne próby przekształcenia paryskiej wieży miały miejsce w czasie przygotowań do następnej Wystawy Światowej w Paryżu, w 1900 roku. Kolejna część tekstu, ilustrowanego materiałami dokumentalnymi, dotyczy prób zburzenia bądź przebudowy i ostatecznego zachowania wieży Eiffla w jej pierwotnym – jak potwierdziła historia, doskonałym – kształcie.

Słowa kluczowe: Gustave Eiffel; wieża Eiffla; Paryż; wystawa światowa; stal; konstrukcja; architektura; projekty; historia; polemika; trwałość

Abstract. The aim of the competition – announced on 1 May 1886 – for the urban design of the World Exhibition in Paris in 1889 was selected the most interesting project, implementing the idea of creating a central point for organizing the communication of the exhibition. The planned project was to have a special setting, as celebrating

the centenary of the Great French Revolution. The intention was to build a iron tower located on the Fields of Mars/ Champs de Mars. Its creators wanted to explore the structural and engineering possibilities embodied in a building that seemed to serve the glory of the French builders of the second half of the 19th century. Gustave Eiffel presented a project made with the participation of three other engineers from his studio, which was selected for implementation. It was a iron structure in the shape of slender tower, measuring about 312 meters high. Built in less than two years, it remained the tallest building in the world for four decades. This article is primarily to the controversy that the tower aroused among French intellectuals when it was accepted by crowds of visitors. The newspaper "Le Temps" (January 1887), two years before the opening of the 1889 Exhibition, published a letter signed by the most prominent names of the French artistic and intellectual world, demanding the rejection of the tower, considering it totally incompatible with the historical architecture of Paris. Gustave Eiffel, in the same newspaper, polemicized with opponents, highlighting the beauty, nobility of form, modernity and usefulness of the already emerging construction. The most intense attempts to transform the Tower of Paris took place during the preparations for the next World Exhibition in Paris in 1900. Subsequent part of the text, illustrated with documentary material, deals with attempts to demolish or rebuild the Eiffel Tower and finally preserve it in its original, as confirmed by history, perfect shape.

Keywords: Gustave Eiffel; Eiffel Tower/Tour Eiffel; Paris; world exhibition; steel; construction; architecture; projects; history; polemic; durability

Jestem przekonany, że wieża będzie miała własne piękno. Ponieważ jesteśmy inżynierami, piękno nie jest dla nas najważniejsze, gdy bierzemy pod uwagę konstrukcję. Robimy wszystko, by konstrukcja wieży była solidna i trwała, ale czyż nie staramy się być eleganccy? Czy zasady trwałości nie są zawsze zgodne z tajemnymi prawami harmonii? Jakie warunki musiałem uwzględnić przede wszystkim budując wieżę? Odporność na wiatr!¹

Gustave Eiffel

Francją okresu III Republiki rządzi burżuazja – wykształcona, zamożna, pewna siebie, świadoma swej pozycji przywódców duchowych (i materialnych) świata nowoczesności. „Mieszczaństwo drugiej połowy XIX wieku znalazło nową formę, by przedstawić swój wizerunek i swoje problemy – nie tylko czytało książki, ale także je pisało, nie tylko kupowało obrazy, ale także je malowało”².

1 EIFFEL 1900, s. 335. Jeżeli nie podano inaczej, autorką przekładów z języka angielskiego i francuskiego jest E. Jedlińska.

2 KOWALSKI *et al.* 2005, s. 338.

Okolo 1870 roku nastąpiło gwałtowne przyspieszenie rozwoju sztuk plastycznych, fascynacja operą, baletem, architekturą, wspólnie podążających ku bliżej jeszcze niesprecyzowanej nowoczesności. Jej źródeł należy szukać w Anglii: w działalności Williama Morrisa i ruchu Arts and Crafts, w stylu Art Nouveau oraz w dokonaniach ówczesnych inżynierów, konstruktorów, wynalazców i eksperymentatorów. Okolo roku 1880 narodził się modernizm³, rozumiany – jak pisze Elżbieta Grabska – jako „rozszczerzenie na współczesne i nowe. [...] Nowoczesne w stosunku do tego, co było przedtem jest nie tylko lepsze, ale i konieczne, bo zdeterminowane sprzyjającymi tym ulepszeniom warunkami kulturowymi i estetyczną samowiedzą”⁴. Wobec tak przyjętego rozumowania Emil Zola (1840–1902) i Joris-Karl Huysmans (1848–1907) podnosić będą znaczenie nowoczesnej architektury, zrywającej ze stylem preferującym formy historyczne, podkreślającej swoje funkcje publiczne i mającej pełne zaufanie do myśli i rąk inżynierów-eksperymentatorów, wdrażających nowe tworzywa, jakimi wówczas były żeliwo i żelazo łączone ze szkłem.

Gdy w sztukach plastycznych dominują symbolizm, nabizm, styl secesji i Art Nouveau, fowiści burzą dotychczasowe konwencje malarskie, postimpresjoniści z Paulem Cézannem (1839–1906) „formują” przyszłe koncepcje kubizmu, Pablo Picasso (1881–1973) pragnie wydobyć się z okresu niebieskiego, w rzeźbie, po śmierci Jeana Baptisty Carpeaux (1827–1875) nad epoką zapanuje fenomen Augusta Rodina (1840–1917), architekturą zawładnie geniusz inżyniera-konstruktora – Gustave’a Eiffla (1832–1923). Francuski historyk sztuki, Jean Paul Couchoud, omawiając zajmującą nas epokę, zauważa postępującą izolację społeczeństwa francuskiego końca XIX wieku od tego, co w sztuce było twórcze i nowatorskie. Taka sytuacja była odwróceniem znaczenia i roli sztuki, w poprzednich okresach stanowiącej refleks życia. Couchoud twierdzi, że oderwanie sztuki od życia spowodowało dosłowne i symboliczne „odrzućenie” artysty i jego dzieła [przykład Gustave’a Courbeta (1819–1877), Éduarda Maneta (1832–1883), Augusta Rodina]. „W odpowiedzi artyści ignorują burżuazję tak, jak są przez nią ignorowani. Wielka rewolucja w sztukach plastycznych dokona się poza burżuazją i wbrew niej”⁵ – pisze Couchoud. Uczynią to fowiści, futuryści, konstruktywiści, ale przede wszystkim inżynierowie-konstruktorzy – to oni zrewolucjonizują sztukę, architekturę, urbanistykę i styl życia ludzi.

3 *Moderniści o sztuce* 1971, s. 12–13. Grabska, odwołując się do opracowań europejskich poświęconych badaniom nad sztuką i literaturą, czas formowania modernizmu sytuuje w latach 1880–1905.

4 *Moderniści o sztuce* 1971, s. 13.

5 COUCHOUD 1981, s. 136.

* * *

Konstrukcje inżynierskie powstałe w XIX wieku zawdzięczają swe istnienie postępowi w technologii żelaza, początkowo stosowanego jako żeliwo, następnie żelaza kutego, stali i pod koniec stulecia żelbetu. Historia żelaza w architekturze zaczyna się około roku 1750, gdy wynaleziono metodę produkowania żelaza na skalę przemysłową⁶. Ono stało się symbolem nowoczesności – materiał ten wyrażał idee epoki wielkich wystaw międzynarodowych, gigantycznych pawilonów, dworców kolejowych, hal targowych, oranżerii i „kryształowych pałaców”. Jak pisał Giedion:

We wszystkich wielkich wystawach międzynarodowych – od pierwszej w Londynie w 1851 (*Crystal Palace*) do ostatniej przy końcu stulecia – konstruktorzy podejmowali się zadań dotychczas nigdy nierozwiązanych. Kiedy doświadczenia na tym polu zostały uwieńczone sukcesem – stawały się częścią standardowego budownictwa⁷.

Pierwszym przykładem zastąpienia w architekturze drewna i kamienia metalem – pisze Nikolaus Pevsner – były żeliwne kolumny z 1752 roku, podtrzymujące komin w Alcobaça w Portugalii⁸. W 2. połowie XVIII wieku francuski architekt Jacques Germain Soufflot (1713–1780) zastosował żeliwo do budowy schodów w Luwrze, a Victor Louis (1731–1800) w Théâtre du Palais Royal. Pevsner podaje liczne przykłady, mające miejsce w XVIII i na początku XIX wieku, wyboru stali zamiast drewna w Anglii, Niemczech, w Rosji Carskiej⁹. Przy czym wybór stali podyktowany był często przyczynami czysto praktycznymi, bez związku z estetyką.

W połowie XIX wieku do budownictwa wkracza znacznie wytrzymalsza od żelaza stal. Za twórcę pierwszej przemysłowej metody otrzymywania tego materiału (1856) uważa się angielskiego inżyniera i wynalazcę, Henry’ego Bessemera¹⁰.

6 GIEDION 1968, s. 275–280.

7 *Ibidem*, s. 275.

8 PEVSNER 1978, s. 113.

9 *Ibidem*, s. 114.

10 Bessemer uważał, że wdmuchiwanie powietrza w roztopione żelazo nie tylko je oczyszcza, ale także doprowadza je do wyższej temperatury, dzięki czemu może być ono „rozlewane” do odpowiednich form. Ten dodatkowy efekt polegający na rozgrzaniu żelaza jest wynikiem reakcji tlenu z węglem i krzemem w nim zawartym. Dzięki tej nowej technice, nazwanej później procesem Bessemera, możliwe stało się otrzymywanie żelaza pozbawionego zanieczyszczeń i dającego się w łatwy sposób formować. Według Encyklopedii PWN największym wynalazkiem Bessemera było opracowanie przemysłowej metody otrzymywania stali, <https://encyklopedia.pwn.pl/haslo/Bessemer-Henry;3876609.html> [dostęp: 19.01.2024].

(1813–1898). Stopy żelaza, w różnych odmianach, a następnie stal znajdowały wyjątkowe zastosowanie w wielkich konstrukcjach budowlanych powstających przy okazji wystaw światowych¹¹. W 2. połowie XIX wieku wystawom światowym towarzyszyła atmosfera wielkich festynów. Budowano olbrzymie magazyny, domy towarowe, dworce kolejowe, konstruowano mosty o niespotykanej dotąd rozpiętości przęseł. Wystawy światowe, odbywające się w stolicach Europy i w Stanach Zjednoczonych, spełniające także funkcje użyteczne, odbywały się w atmosferze odejścia od codzienności. Istniał dość wyraźny kontrast między ich uroczystą stroną a względami utylitarnymi. Ów szczególny charakter wystaw światowych dał jedyną w swoim rodzaju architekturę, mającą pewne cechy odświętności, wykraczającej niekiedy poza konieczność, architekturę, która miała manifestować możliwości techniczne i inżynierskie epoki, świata, kraju, człowieka XIX wieku. Miała ona wyrażać potencje modernizmu, manifestować kunszt konstruktorski. Giedion dostrzega w architekturze wystaw pewną „arogancję” uzmysławiającą ich bezużyteczność, brak związku z autentycznymi potrzebami człowieka: „Obojętność na potrzeby ludzkie czyni z tych konstrukcji prawdziwy – chociaż przykry – wyraz swoich czasów”¹². Przykładem takiego założenia był projekt wieży stulecia – budowli bez konkretnego przeznaczenia, której głównym zadaniem było upamiętnienie stulecia Rewolucji Francuskiej 1789 roku. Wieża miała być najwyższą budowlą na świecie, symbolem nauki i techniki doby modernizmu, wyznaczać główny trakt wystawy w roku 1889.

Teren obejmujący wystawę był światem, gdzie zacierały się granice między „baśniowością”, marzeniem a utylitaryzmem. Owo przejście ze świata codzienności ku „urzeczywistnionemu” marzeniu symbolizowała, zrealizowana na wystawę w 1900 roku w Paryżu, zbudowana z barwionego żeliwa Brama Monumentalna, wznosząca się na wysokość 40 m – dzieło René Bineta (1866–1911)¹³, francuskiego architekta i malarza Art Nouveau.

* * *

W architekturze, w najśmielszych zrealizowanych (i niezrealizowanych) budowlach w pierwszych latach III Republiki prymat wieść będą nowe materiały. Najodważniejszym wizjonerem-inżynierem był Gustav Eiffel. Wyprzedzającym o 11 lat fenomenem architektonicznym, który stał się symbolem osiągnięć architektury, konstrukcji, śmiałości inżynierskiej i elegancji formy, stała się (i jest

11 SAVILLE, <https://www.britannica.com/biography/Henry-Bessemer> [dostęp: 7.12.2023].

12 GIEDION 1968, s. 307.

13 JULIAN 1974.

po dzień dzisiejszy) wieża Eiffla, zbudowana na Wystawę Światową w Paryżu w 1889 roku. Uznawana jest za najsławniejszą realizację francuskiego wizjonera inżynierii. Jej powstawaniu, zawirowaniom wokół jej wyburzenia bądź pozostawienia poświęcony jest niniejszy artykuł. Wspierając się przede wszystkim tekstami poprzedzającymi powstanie wieży, publikowanymi we francuskim czasopiśmie „l’Architecture” jeszcze przed jej wzniesieniem i następnie w latach po 1889 roku, a przed rokiem 1900 oraz artykułami i opracowaniami współczesnymi, starałam się przedstawić zmienne losy i – szczęśliwie – niezrealizowane plany unicestwienia wieży Eiffla¹⁴. Wystawa zorganizowana w 1889 roku, jak wspomniano wyżej, miała uczcić setną rocznicę Wielkiej Rewolucji Francuskiej. Wprawdzie oficjalnie zignorowana (co zrozumiałe) przez Wielką Brytanię i inne królestwa, przyciągnęła wystawców z niemal całego świata – odwiedziło ją ok. 32 milionów ludzi. Wielkie monarchie europejskie nie były skłonne do celebrowania roku 1789. Niemniej Francja zaprezentowała się jako kraj, który rzeczywiście zrewolucjonizował życie swoich obywateli, stosując niemal powszechnie elektryczność, uznawaną za wielką zdobycz techniki i perspektywę dla świata. Wystawa w 1889 roku była apoteozą żelaza – materiału umożliwiającego zbudowanie najbardziej na tamte czasy zuchwałej konstrukcji, jaką było dzieło Gustave’a Eiffla i jego zespołu. „Wieża trzystu metrów” była największą atrakcją, a także punktem koncentrującym układ urbanistyczny wystawy.

Jak powstawała wieża Eiffla?

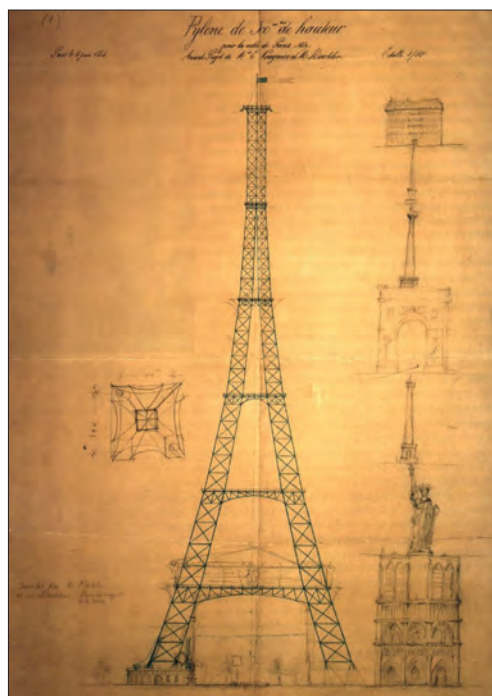
6 czerwca 1884 roku dwóch inżynierów zatrudnionych w firmie Gustave’a Eiffla, Maurice Koechlin (1856–1946) i Émile Nouguier (1840–1897) podsunęli swemu szefowi pomysł skonstruowania metalowej wieży, która miała stać się symbolem Paryża. Pierwszy szkic wyobrażający planowaną budowlę był dziełem Koechlina [il. 1] – architekt narysował wieżę w kształcie wysmukłego pylonu, w realizacji mającej osiągnąć 300 m wysokości. 18 września 1884 r. Koechlin i Nouguier zgłosili patent zarejestrowany pod numerem 164364. Eiffel zawarł umowę ze swymi pracownikami o wypłacie honorarium w wysokości 3% wartości wieży. Koncepcja została przedstawiona publicznie. W 1884 roku został opracowany pierwszy projekt wieży o wysokości 300 m. 12 grudnia Eiffel za 2% wartości wieży dla obu konstruktorów odkupił prawa autorskie od Koechlina i Nouguiera wraz z prawami do własności intelektualnej projektu. Do 1887 roku budowę kierował Koechlin¹⁵.

14 Por. “l’Architecture” 1895–1889; ISSAY 1937; CHASTENET 1953; ORY 1982; ORY 1989; *La Tour Eiffel...* 1989; AIMONE/OMO 1990; *Le Livre des expositions universelles* 1990; DUROSELLE 1992.

15 VEY 2018, s. 168.

Spośród wielu propozycji minister handlu, odpowiedzialny za wystawę, wybrał projekt złożony przez Eiffla. Początkowo planowano wybudowanie wieży, która pełniłaby funkcję mostu przerzuconego nad Sekwaną, ale nie mogło to być zrealizowane z powodu nieodpowiedniego podłoża na brzegach rzeki. Spośród 107 propozycji lokalizacji wieży ostatecznie zdecydowano się na Pola Marsowe, na których miała odbyć się wystawa. Wykorzystując konstrukcję sierpowatych słupów, tworzących podstawę, stosowanych już przy budowie licznych mostów (np. most nad rzeką Duero z 1877 oraz wiadukt Garabit z 1879), jakie powstawały w pracowni Eiffla, wyginając je tak, by spotkały się na górze, i łącząc je co 50 m pięcioma platformami/tarasami widokowymi (plus jedną wieńczącą), Koechlin opracował prototyp budowli, która od 1889 roku nosi nazwę wieży Eiffla. Frédéric Seitz pisze, że sam Eiffel nie był początkowo zainteresowany pomysłem młodego architekta, ale zgadzał się, by ten kontynuował badania¹⁶.

Pomysł zrodzony na kartce papieru przez Koechlina zainteresował Stephena Sauvestre'a (1847–1919), głównego architekta firmy Eiffla. Sauvestre zmienił pierwotny projekt, nadając mu inną skalę: dodał ciężkie murowane podstawy („stopy”), połączył cztery słupy i pierwszą kondygnację monumentalnymi łukami, kopułę na szczycie, zmniejszył liczbę platform z pięciu do dwóch, upodabniając wieżę do latarni morskiej, dodając wierzchołek przypominający żarówkę oraz różne ozdobne elementy¹⁷. Arkadowe łuki wspierające konstrukcję wzorowane były na przęsłach mostów. Ostatecznie projekt Sauvestre'a został uproszczony, ale niektóre elementy, np. duże łuki, zachowano. Dzięki temu wieża otrzymała charakterystyczny kształt wygięcia.



1. Rysunek wieży Eiffla autorstwa Maurice'a Koechlina (ok. 1884) z porównaniem jej wysokości w odniesieniu do innych jego projektów, <https://www.touereiffel.paris/fr/actualites/histoire-et-culture/quand-la-tour-eiffel-etait-un-objet-de-discorde>; https://en.wikipedia.org/wiki/Eiffel_Tower

¹⁶ SEITZ 2001, s. 119.

¹⁷ *Corus in construction – Exhibition buildings*, Corusconstruction.com, 24 maja 2010 [dostęp: 9.12.2023].



2. Rysunek wieży Eiffla Stephena Sauvestre'a (ok. 1884), <https://www.tou Eiffel.paris/fr/actualites/histoire-et-culture/quand-la-tour-eiffel-etait-un-objet-de-discorde>

W świetle tych ustaleń Gustave Eiffel nie zbudował wieży sam – współautorami było trzech innych francuskich inżynierów-konstruktorów: Maurice'a Koechlin, Émile Nouguier, Stephen Sauvestre. Eiffel natomiast zaakceptował pomysł i dokonał wszelkich starań, by projekt został przedstawiony jury konkursu na budowlę mające uświetnić wystawę w 1889 roku. Zabiegał o fundusze i o to, by obiekt stał się czymś więcej niż tylko wyzwaniem architektonicznym i konstruktorskim, by stanowił przedmiot zainteresowania – pozytywnego czy też negatywnego. Za inwestował własne fundusze, dzięki którym eksperyment z fazy marzenia mógł przekształcić się w realizację. To Gustave Eiffel przekonał Douarda Lockroya, ówczesnego ministra przemysłu i handlu, by ogłoszono konkurs, którego celem miało być zbadanie możliwości zbudowania na „pustynnych” Polach Marsowych¹⁸ żelaznej wieży o kwadratowej podstawie mierzącej 125 m i wysokości na 300 m¹⁹. Zatem Eiffel na konkurs ogłoszony 1 maja 1886 roku zgłosił projekt będący dziełem Sauvestre'a,

Koechlina, Nouguiera i jego samego jako głównego koordynatora przedsięwzięcia oraz właściciela pracowni i warsztatów Gustave Eiffel & Cie, mieszczących się

¹⁸ Pola Marsowe (fran. Parc du Champ de Mars) – obecnie park położony między wieżą Eiffela i École militaire. Nazwa wywodzi się od rzymskich Pól Marsowych, na których odbywały się ćwiczenia wojskowe. Niegdyś Pola Marsowe były fragmentem ogrodów, gdzie hodowano i sprzedawano kwiaty, owoce i warzywa. Gdy powstała École militaire [założył ją w 1751 r. Ludwik XV, budowę prowadził nadworny architekt króla, Ange-Jacques Gabriel (1698–1782)], tereny Pól Marsowych zostały przeznaczone do ćwiczeń wojskowych. Na Polach Marsowych odbywały się (jak za czasów rzymskich) uroczystości wojskowe.

¹⁹ LONDON 1981.

w Levallois-Perret²⁰. Argumentem, którym Eiffel przekonał Lockroya, by wieża została zbudowana, było oświadczenie, że obiekt nie będzie wyłącznie ozdobnym eksponatem, ale będzie pełnił również funkcje praktyczne. Dokument z 8 stycznia 1887 roku określa procedurę eksploatacji budowli²¹. Do konkursu przystąpiło 100 architektów, którzy zgłosili swoje projekty budowy pomnika na Polach Marsowych. Miałby on pełnić jednocześnie funkcję głównego wejścia na Wystawę w 1889 roku. Konkurs wygrał zespół Eiffel et Compagnie (Gustave Eiffel & Cie).

Tour Eiffel – obecnie najbardziej znana budowla Paryża, uważana za symbol miasta i Francji – usytuowana jest po zachodniej stronie, niedaleko od Sekwany, na północno-zachodnim krańcu Pól Marsowych w siódmej dzielnicy. Prace rozpoczęto 26 stycznia 1887 roku, budowę ukończono w rekordowym tempie niespełna dwóch lat, dwóch miesięcy i pięciu dni.

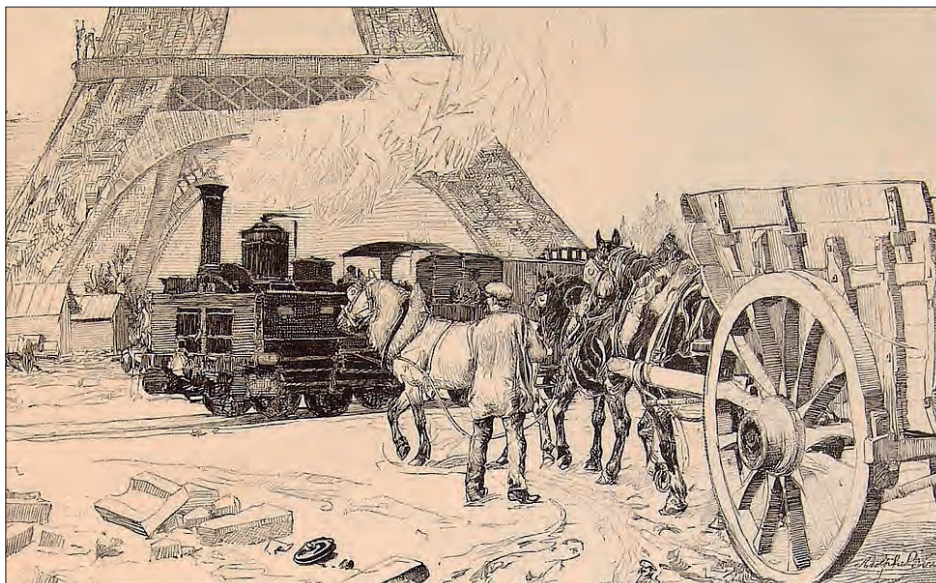


3. N.N., *Paryż. Jak budowano Wieżę Eiffla?*, 1887, <https://www.toureiffel.paris/fr/actualites/130-ans/ces-artistes-qui-ne-voulaient-pas-de-la-tour-eiffel>

Wieża została wzniesiona przy użyciu niewielkich żurawi napędzanych parą wodną, przymocowanych do samej wieży. Montaż pierwszego piętra odbywał się przy pomocy dwunastu tymczasowych drewnianych rusztowań o wysokości 30 m, następnie czterech większych o długości 45 m [il. 3–5]. Budowla miała urzeczywistniać wszystkie doświadczenia francuskich architektów-wizjonerów związane z fundamentami i podporami, z przeciwnościami ziemi i wiatru. Z punktu widzenia konstrukcji wieża stanowiła adaptację wzniosłych podpór stosowanych przy budowie stalowych mostów i jednocześnie ich powiększeniem do niespotykanych dotąd rozmiarów.

20 W warsztatach Gustave Eiffel & Cie w Levallois-Perret zostały zaprojektowane, zbudowane i przygotowane przez ok. 400 robotników elementy wieży, zanim przewieziono je do Paryża, <https://destination.hauts-de-seine.fr/une-balade-exclusive-sur-les-traces-de-gustave-eiffel.html> [dostęp: 19.01.2024].

21 Por. *Tour Eiffel, Paris*, www.emporis.com [dostęp: 10.12.2023].



4. N.N., Paryż. Jak budowano Wieżę Eiffla?, 1887



5. N.N., Pierwsze prace przy budowie Wieży Eiffla. Montaż pierwszego piętra, <https://www.toureiffel.paris/fr/actualites/130-ans-1889-2019-130-ans-demerveillement>; https://en.wikipedia.org/wiki/Eiffel_Tower#/media/File:Construction_tour_eiffel.JPG

Ostatecznie na całej swej wysokości wieża podzielona została trzema platformami, a nie pięcioma, jak planował Koechlin, czy dwiema, jak chciał Sauvestre. Zostały zachowane cztery pylony (jakby cztery łapy), mające swoje oddzielne fundamenty. Wewnątrz pylonów biegną dźwigi łączące pierwszą i drugą platformę, osobny dźwig łączy drugą i trzecią platformę. Znana dziś konstrukcja widoczna z niezliczonych punktów Paryża była dziełem inżynierów-konstruktorów. Gdy stanęła na Polach Marsowych, nie podobała się ani artystom, ani architektom, ani mieszkańcom Paryża, dla których była „sterczącą nad Paryżem szpilką do kapelusza” i „gigantycznym czarnym kominem fabrycznym”, „potworną kolumną

ze skręconej blachy”, „hańbą Paryża”...²² Budowie wieży towarzyszyły protesty przeciwników jej powstania. 14 lutego 1887 roku w „Le Temps”²³, jednej z bardziej prestiżowych gazet, ukazał się list protestacyjny przeciw powstaniu wieży, podpisany przez 300 artystów, architektów i naukowców.

Bezpośrednim adresatem protestu był Jean-Charles Adolphe Alphand (1817–1891), prominentny inżynier i bliski współpracownik barona Georges’a Haussmanna (1809–1891), po wojnie francusko-pruskiej pełniącego funkcję dyrektora robót publicznych miasta Paryża oraz dyrektora prac związanych z Wystawą. Artyści pisali:



6. Okładka „Figaro Exposition”, 1889, nr 6²⁴, <https://www.toureiffel.paris/fr/actualites/130-ans/la-tour-clou-de-lexposition-universelle-de-1889>

Przybywamy do Paryża – pisarze, malarze, rzeźbiarze, architekci, gorący miłośnicy piękna, dotąd nieskalanego, aby z całych sił, z całym oburzeniem zaprotestować w imię [...] francuskiego gustu, w imię zagrożonej francuskiej sztuki i historii, przeciwko oszałamiająco śmiesznej wieży, której nawet Ameryka nie chciała²⁵.

22 „Le Temps”, 14 lutego 1887, s. 4.

23 *Ibidem*, s. 3–6: „Przybywamy tu, pisarze, malarze, rzeźbiarze, architekci, miłośnicy nienaruszonego dotąd piękna Paryża, aby z całą mocą i oburzeniem zaprotestować przeciw gustowi obcemu Francji. Protestujemy w imię zagrożonej historii i sztuki francuskiej, protestujemy przeciwko wzniesieniu, w samym sercu naszej stolicy, bezużytecznej i potwornej wieży Eifela, którą złośliwie – często nie bez zdrowego rozsądku i poczucia oddania sprawiedliwości, nazwano »Wieżą Babel«”. Wśród protestujących znaleźli się m.in.: Ernest Meissonier, Charles Gounod, Charles Garnier, Robert Fleury, Victorien Sardou, Édouard Pailleron, H. Gérôme, Léon Bonnat, William Bouguereau, Jean Gigoux, G. Boulanger, Ch. Questel, Alexandre Dumas fils, François Coppée, Leconte de Lisle, Daumet, François, Sully-Prudhomme, Élie Delaunay, E. Vaudremer, E. Bertrand, G.-J. Thomas, François, Henriquel, A. Lenoir, G. Jacquet, E. Duez, de Saint-Marceaux, G. Courtois, P.-A.-J. Dagnan-Bouveret, J. Wencker, L. Doucet, Guy de Maupassant etc.

24 <https://www.arthistoryresearch.net/review/figaro-exposition-1889.html> [dostęp: 14.12.2023].

25 „Le Temps” 14 lutego 1887, s. 3.

Tak wypowiadali się na temat wieży przedstawiciele świata kultury: „[...] jest to naprawdę fatalna latarnia uliczna” (Léon Bloy, pisarz i poeta); „Oto szkielet Beffroi²⁶” (Paul Verlaine, poeta); „[...] to stalowy maszt o twardych krawędziach, niedokończony i zdeformowany” (François Copée, poeta i dramaturg); „[...] to wysoka i chuda piramida wzniesiona ze stalowych drabin, ohydny olbrzymi szkielet, której podstawa zdaje się zbudowana na potrzeby potężnego pomnika cyklopów, a w efekcie jest śmiesznym, cienkim kominem” (Guy de Maupassant, pisarz); „[...] to rura fabryczna czekająca na wypełnienie kamieniami albo cegłami, siatka w kształcie *infundibulum*²⁷, czopek z dziurami” (Joris-Karl Huysmans, pisarz)²⁸.

Eiffel w tej samej gazecie („Le Temps”, 14 lutego 1887, s. 4–11) odpowiedział, podkreślając późną – zbyt późną, gdyż większość robót była już zaawansowana – reakcję przeciwników:

Dlaczego tak późno? Byłoby dobrze rok temu, gdy omawialiśmy mój projekt [...] dziś to nie ma sensu, wszystkie nasze umowy zostały zawarte [...]. Prace się rozpoczęły, położone są fundamenty i stal potrzebna do budowy jest już zamówiona. Pierwsze prace podjęto już 26 stycznia 1887 roku, trzy tygodnie temu²⁹.

Architekt odpowiadając na list protestujących, wyraża zdziwienie, że oceniono wieżę na podstawie prostego rysunku:

Mojej wieży nikt nie widział i nikt przed zbudowaniem nie może jej tak nazwać [jak została nazwana przez sygnatariuszy – przyp. E.J.]. Myślę, że moja wieża będzie piękna. Czy skoro jesteśmy inżynierami, uważamy, że piękno nas nie dotyczy? Czy tworząc rzeczy solidne i trwałe, nie dążymy do tego, aby były eleganckie? [...]. Moja wieża będzie najwyższym budynkiem, jaki kiedykolwiek wzniesiono. Czy zatem na swój sposób już to nie będzie czymś wspomniałym?

Artyści argumentowali jednak, że zniekształci ona paryski pejzaż, a „gigantyczny i czarny komin fabryczny” przygniecie swą masą Notre-Dame, Saint-Chapelle,

26 *Beffroi* – wieża strażnicza zamku lub dzwonnica miejska w formie wieży wolnostojącej albo związanej z budynkiem ratusza.

27 *Infundibulum* – kształt mieszka włosowego; lejek lub rurka w skórze kręgowców.

28 *Ibidem*, s. 3–4.

29 EIFFEL 1887, s. 4–11. https://fr.wikisource.org/wiki/R%C3%A9ponse_de_Gustave_Eiffel_%C3%A0_la_protestation_des_artistes_du_14_f%C3%A9vrier_1887 [dostęp: 10.12.2023]; CARMON 2002, <https://www.paris-grad.com/14-fevrier-1887-les-artistes-contre-la-tour-eiffel/> [dostęp: 10.12.2023].

wieżę Saint-Jacques, Luwr, kopułę kościoła Inwalidów, Łuk Triumfalny; „wszystkie nasze narodowe pomniki zostaną upokorzone”³⁰. Na zarzuty, że wieża jest bezużyteczna, Eiffel odpowiedział:

Wieża nie dość, że obiecuje naukowcom możliwość prowadzenia obserwacji z zakresu astronomii, budowy i chemicznego składu roślin, meteorologii i fizyki, nie tylko pozwoli na wypadek wojny zachować stałą łączność reszty całej Francji z Paryżem, ale będzie jednocześnie dobitnym dowodem postępu, jakiego dokonała w tym stuleciu sztuka inżynierów³¹.

Edouard Lockroy, ówczesny minister handlu i przemysłu, zwolennik i obrońca wieży, nie bez kpiny napisał do Alphanda: „Proszę Cię o przyjęcie listu protestacyjnego i zachowanie go. Musi pojawić się w witrynach Wystawy. Tak piękna i szlachetna proza, sygnowana nazwiskami znanymi na całym świecie, nie może nie przyciągnąć tłumów, a może nawet je zadziwić”³². Mimo licznych protestów, także mieszkańców Paryża, Eiffel i jego współpracownicy, wspierani przez Lockroy’a, zamierzali swój pomysł doprowadzić do końca. Eiffel twierdził, że polemiki i wątpliwej treści komentarze wygasną, kiedy wieża zostanie ukończona – w obliczu już ukończonego dzieła oraz niespodziewanej popularności i akceptacji zwiedzających.

Po otwarciu Wystawy Światowej 1889 roku większość przybyłych gości była zachwycona wieżą. W 1889 roku zwiedzało ją ok. 2 milionów osób. Koszty jej budowy zwróciły się w ciągu roku³³. Wieża miała zostać rozebrana po 20 latach, Eiffel jednak nie zgodził się na to, uzasadniając jej użyteczność faktem, że na jej szczycie założono laboratorium aerodynamiczne i meteorologiczne³⁴. I choć pojawiło się wiele pomysłów zniszczenia, przebudowy, zasłonięcia i przesunięcia Żelaznej Wieży, stoi ona do dziś w centrum stolicy Francji, na przedłużeniu Pól Marsowych, na osi mostu d’Iéna i (nieistniejącego obecnie) pałacu Trocadéro.

³⁰ „Le Temps”, 14 lutego 1887, s. 4.

³¹ EIFFEL 1887, s. 7.

³² CARMON 2002, <https://www.paris-grad.com/14-fevrier-1887-les-artistes-contre-la-tour-eiffel/> [dostęp: 10.12.2023].

³³ *La Tour Eiffel...* 1989.

³⁴ Podobno do ocalenia wieży Eiffela miał się przyczynić Polak, Jan Ochorowicz (1850–1917), psycholog, filozof, wynalazca, poeta, publicysta i fotografik, teoretyk pozytywizmu. Por. Jan Andrzej Zamojski, *Dlaczego wciąż warto badać polską myśl filozoficzno-lekarską*, [w:] *Polska szkoła filozofii medycyny. Przedstawiciele i wybrane teksty źródłowe*, red. Michał Musielak, Jan Zamojski, Poznań 2010, s. 11. Ochorowicz pracował nad instalacją na wieży Eiffla telegrafu bezprzewodowego. Telegraf ten w czasie I wojny światowej umożliwił komunikację pomiędzy Paryżem a wojskami francuskimi znajdującymi się przy granicy z Niemcami.

Pozostałe budowle wystawowe znajdowały się za wieżą. Zgodnie z planem organizatorów głównym obiektem wystawowym w 1889 roku był Palais des Machines (Galerie des Machines), a nie wieża Eiffla. Sklepienia Hali Maszyn, dzieło inżyniera Victora Contamina (1845–1906) i architekta Ferdynanda Ludwika Durteta, osiągnęły rozpiętość 117 m i wysokość 46 m. Jak pisze Pevsner: „Ilustracja pokazuje, z jak fascynującą łatwością stalowe łuki ramion wyrastają z łożysk podtrzymujących je filarów. Pary łuków nie łączą się przy sklepieniu, lecz ledwie zahaczają się o siebie za pomocą takich samych cienkich bolców, jakich użyto u nasady filarów”³⁵. Galerie des Machines budziła zainteresowanie swymi rozmiarami i nowatorskim sposobem zwiedzania. Dla jej udogodnienia zbudowano dźwigi, które unosiły zwiedzających ponad zbudowanym ze szkła i stali pomieszczeniem liczącym 420 m długości – dzięki temu można było zobaczyć wszystkie maszyny ustawione na posadzce.

Wracając do Wieży Eiffla i jej historii: przez niemal dwa lata kilkuset robotników montowało szkielec „wieży kratowej”.



7. N.N., Budowa Wieży Eiffla, fot. z 18 lipca 1887 r., https://en.wikipedia.org/wiki/Eiffel_Tower#/media/File:Construction_tour_eiffel.JPG

Montaż poszczególnych elementów rozpoczął 1 lipca 1887 roku, pierwsze piętro (platformę) ukończono 1 kwietnia 1888 roku, 14 sierpnia tego samego roku zbudowano drugie piętro. Szczyt wieży ukończono 31 marca 1889 roku, ostatecznie budowla osiągnęła ponad 312 m wysokości. Była w tamtym czasie najwyższą

35 PEVSNER 1978, s. 136.

konstrukcją na świecie. Dzień 31 marca 1889 roku uznany został za datę oficjalnego ukończenia, a na szczycie wieży sam Gustave Eiffel zawiesił francuską flagę. Konstrukcję z kutej stali oświetlało 10 tysięcy „listew gazowych”³⁶. Wszystkie elementy (18 tysięcy) były przygotowywane w fabryce w Levallois-Perret pod Paryżem, gdzie mieściła się siedziba firmy Eiffel. W miejscu budowy pod opieką zespołu doświadczonych inżynierów pracowało od 150 do 400 robotników.



8. N.N., Budowa Wieży Eiffela, 15 maja 1888 r., <https://www.toureiffel.paris/fr/le-monument/histoire>; https://en.wikipedia.org/wiki/Eiffel_Tower#/media/File:Construction_tour_eiffel2.JPG

Przemysłna krzywizna słupów została obliczona matematycznie, by zapewnić najlepszą możliwą odporność na działanie wiatru³⁷. Według wyjaśnień Eiffela:

³⁶ SEITZ 2001, s. 111.

³⁷ Warto w tym miejscu odnieść się do badań amerykańskiego matematyka Patricka Weidmana z University of Colorado w Boulder, który przebadawszy dokumenty związane z projektem wieży twierdzi, że obliczenia Gustave’a Eiffla dotyczące szacunkowego wpływu siły wiatru na konstrukcję, pozornie „zdumiewająco jasne, w gruncie rzeczy oparte były na praktycznych doświadczeniach, a nie obliczeniach matematycznych. Eiffel był zmuszony polegać na doświadczeniu, a nie matematycznych obliczeniach”, <https://www.colorado.edu/today/2005/01/04/elegant-shape-eiffel-tower-solved-mathematically-cu-boulder-prof> [dostęp: 2.05.2024]. Weidman odnalazł kopię dokumentu z 30 marca 1885 r., sporządzonego przez Eiffla, skierowanego do francuskiego Towarzystwa Inżynierów Budownictwa. Dokument potwierdził, że Eiffel

Cała siła wiatru kieruje się w stronę wewnętrznych słupów krawędziowych. Styczne do słupów prowadzonych w punktach położonych na tej samej wysokości zawsze spotykają się w punkcie naporu siły wiatru na część stosu powyżej dwóch rozpatrywanych punktów. Słupy, które łączą się u jej szczytu, zdają się wyrastać z ziemi, sprawiają wrażenie, jakby uformowały się pod wpływem wiatru³⁸.



9. N.N., Wieża Eiffla, marzec 1889, https://en.wikipedia.org/wiki/Eiffel_Tower#/media/File:Construction_tour_eiffel7.JPG

Konstruktor i jego współpracownicy byli przekonani, że ich dzieło wyprzedzi epokę i zaznaczy swą obecność w historii wielkich dokonań myśli inżynierskiej:

Cóż! Uważam, że krzywizny czterech krawędzi pomnika, tak jak to przewidziały nasze obliczenia, dadzą wielkie wrażenie siły i piękna – przekażą oku śmiałość tego projektu jako całości. Podobną funkcję pełnić będą liczne puste prześwity w samych elementach konstrukcji, które chronić ją będą przed gwałtownymi huraganami, zapewniając stabilność. Jest w tym kolosie urok sam w sobie, do którego zwykle teorie sztuki nie mają zastosowania³⁹.

Wieża stała się główną atrakcją Wystawy Światowej w Paryżu, postrzeganej jako manifestacja francuskich osiągnięć w zakresie nowych technologii, architektury i sztuk pięknych.

planował zrównoważyć ciśnienie wiatru z napięciem między elementami konstrukcyjnymi wieży. Więcej na ten temat: <https://www.colorado.edu/today/2005/01/04/elegant-shape-eiffel-tower-solved-mathematically-cu-boulder-prof>; <https://www.newswise.com/articles/the-curious-case-of-the-eiffel-tower>; *Elegant Shape Of Eiffel Tower Solved Mathematically By CU-Boulder Prof*, 5 stycznia 2005 [dostęp: 14.02.2023].

38 <https://www.tou Eiffel.paris/fr/le-monument/histoire> [dostęp: 10.12.2023]. “Tout l’effort tranchant dû au vent passe ainsi dans l’intérieur des montants d’arête. Les tangentes aux montants menées en des points situés à la même hauteur viennent toujours se rencontrer au point de passage de la résultante des actions que le vent exerce sur la partie de la pile au-dessus des deux points considérés. Les montants avant de se réunir à ce sommet si élevé, semblent jaillir du sol, et s’être en quelque sorte moulés sous l’action du vent”, EIFFEL 1900.

39 <https://www.tou Eiffel.paris/fr/le-monument/histoire> [dostęp: 11.12.2023]. EIFFEL 1900.



10. N.N., Wieża Eiffla, fot. Wystawa Światowa w Paryżu w 1889, <https://www.loc.gov/item/2001698581/>

Niepewne losy wieży Eiffla – przygotowania do Wystawy Światowej w 1900 roku

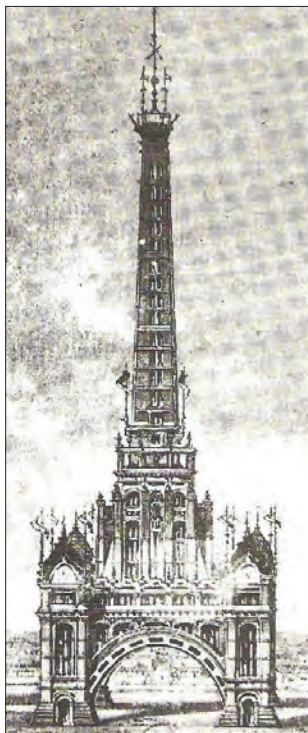
13 czerwca 1896 roku podpisano oficjalny dekret o zorganizowaniu i budowie Wystawy Powszechnej w Paryżu w 1900 roku. Komisja powołana przez Sadi Carnota (1837–1894), ówczesnego prezydenta Republiki Francuskiej, ogłosiła konkurs na rozmieszczenie wystawy i obiektów ekspozycyjnych.

Uczestnicy konkursu w projekcie planu generalnego wystawy 1900 roku winni uwzględnić tereny Pola Marsowego, pałac Trocadéro, rue d'Orsay, esplanadę Inwalidów, ulicę de la Conference, Cours-la-Reine, Pałac Przemysłu z 1855 roku, tereny wyznaczone osią tego pałacu oraz aleję d'Antin⁴⁰.

Biorąc pod uwagę założenia już istniejące na terenach wystawowych, uczestnikom zostawiono zupełną swobodę co do decyzji związanych z pozostawieniem, przebudowaniem lub zniszczeniem obiektów znajdujących się na obszarach

40 BOILEAU 1893, s. 75.

wyznaczonych przez komisję⁴¹. 12 stycznia 1895 roku na łamach czasopisma „l'Architecture”⁴² ogłoszono wyniki rozstrzygające konkurs na plan generalny wystawy w 1900 roku. Pierwsze nagrody otrzymali: Edmond Paulin (1848–1915) i Charles Girault (1851–1932) za projekt Grand Palais i fasadę Petit Palais oraz Eugène Hénard (1849–1923).



11. Jeden z projektów przebudowy Wieży Eiffla z 1888 roku, autor: Lucien Tropey-Bailly (1846–1920). Źródło: „l'Architecture”, marzec 1888, s. 477.



12. Stephen Sauvestre, Projekt przebudowy Wieży Eiffla, 1900, <https://artsandculture.google.com/asset/projet-de-stephen-sauvestre-d-am%C3%A9nagement-de-la-tour-eiffel-pour-l-exposition-de-1900-collection-tour-eiffel/4gE8ZoRCXtpD6w>

Paulin planował zachowanie pałacu Trocadéro, zbudowanego na Wystawę Światową w 1878 roku, Galerie des Machines z 1889 roku oraz wieży Eiffla, nie wprowadzając w jej wygląd żadnych ingerencji. Girault zamierzał także pozostawić wieżę, ale w swym projekcie przekształcił część jej przyziemia w wielką palmiarnię

⁴¹ JEDLIŃSKA 2015, s. 57.

⁴² BOILEAU 1895, s. 447.

i przeszklił ze wszystkich stron. Proponował usunięcie charakterystycznych wygięć łuków przyziemia, które – jak twierdził anonimowy recenzent węgierskiego biuletynu – „nie pasują do nowoczesnej formy wieży, a poza tym załamują oś wyznaczającą widok na Pole Marsowe”⁴³. Girault tymczasem przekonywał, że realizacja jego planu zapewni „widok tak wspaniały, iż pozostałby, gdy Wystawa 1900 roku już się skończy, wieczną wartością Paryża”⁴⁴. Za wieżą Eiffla miały być rozmieszczone połączone arkadami pawilony przeznaczone dla różnych sekcji wystawienniczych.



13. Gustave Raulin, odrzucony projekt przebudowy Wieży Eiffla na Wystawę Powszechną w 1900 r. w Paryżu, rys. Lucien Tropey-Bailly (1846–1920); fot. „l’Architecture”, marzec 1888, s. 477, Archives nationales F/12/4445/F/Raulin © Archives Nationales (France) / Pierre Grand

Trzecim zdobywcą pierwszej nagrody był Eugène Hénard (1849–1923), jeden z wielkich architektów i urbanistów XIX-wiecznego Paryża. Hénard planował zabudowanie brzegów Sekwany różnorodnymi w swej stylistyce pawilonami. Wysunął pomysł zburzenia wieży Eiffla, a przed pałacem Trocadéro założenia nowych i powiększenia istniejących parków i klombów dających wytchnienie zwiedzającym, a w przyszłości mieszkańcom Paryża.

43 MÓR/KÖRÖSI 1895, s. 153.

44 BOILEAU 1895, s. 445.

Pozostałe projekty proponowały rozmaite rozwiązania odnoszące się do już istniejących budynków, jednak najodważniejsze pomysły związane były z przebudową bądź zburzeniem wieży Eiffla. Na przykład Charles Gautier (1846–1915) opowiadał się za niwelacją wieży; w jej miejsce zamierzał ustawić całkowicie nową konstrukcję, którą nazwał Pałacem XIX Wieku. Miałaby to być potężna budowla, wysoka na 200 m, zabudowana z wszystkich stron. Lekką konstrukcję wieży Eiffla miałyby zastąpić 10-piętrowa forma przypominająca ziggurat czy pagodę. Wspierałaby się na czterech łukach arkadowych; na każdym narożniku owego zigguratu architekt planował ustawienie czterech pylonów zwieńczonych ażurowymi kulami z żeliwa. Szerokie arkady otwarte łukami ku czterem stronom świata tworzyłyby wejście do westybulu, którego sklepienie sięgałoby do 10 piętra. Na całej wysokości budowla miała być pozbawiona dekoracji. Kolosalne zwieńczenie w formie ażurowej kuli, na której szczycie Gautier proponował umieścić grupę rzeźb alegoryzujących XIX wiek, wyróżniałoby pomysł architekta spośród innych założeń⁴⁵.

François-Raoul Larche (1862–1912), francuski rzeźbiarz okresu secesji, i François Joseph Nachon (?–1909) w swym projekcie planu generalnego Wystawy 1900 roku proponowali, by z wystawy w 1889 roku zachowany został jedynie Pałac Przemysłu, pozostałe budowle wraz z wieżą Eiffla miały zostać rozebrane. W miejscu, jakie pozostałoby po zburzeniu wieży, zaprojektowali pomnik (o bliżej nieokreślonej formie), który miałby być „symbolem minionych dwudziestu stuleci”⁴⁶. Swą formą budowla odwoływała się do piramidy ozdobionej „motywami orientalnymi”⁴⁷. Projekt Larche’a i Nachona został ostatecznie odrzucony. Louis-Charles Boileau tak motywował decyzję jury:

[...] zbyt wiele niszczy, nie dając odpowiedniej liczby nowych obiektów. Autorzy projektu nie zadbali także o przeprowadzenie regularnych [...] osi ukierunkowujących drogę zwiedzania wystawy: na Polach Marsowych perspektywa została zakłócona przez pomysł zbudowania *monument commemoratif des vingt siècles*, którego ciężka kamienna bryła nie zastąpiła lekkości wieży Eiffla⁴⁸.

Kolejny – wprawdzie nagrodzony, ale odrzucony jako zbyt mocno ingerujący w konstrukcję wieży – był projekt (druga nagroda na plan generalny wystawy) Gustave’a Raulina (1837–1910). Architekt zamierzał całkowicie zmodernizować

45 JEDLIŃSKA 2015, s. 63.

46 BOILEAU 1895, s. 446.

47 *Ibidem*.

48 *Ibidem*, s. 449.

wieżę, wyposażając ją w dodatkową kondygnację, do istniejących czterech pylonów dodać przeszklone wieżyczki ustawione w narożnikach⁴⁹. Ich zadaniem miało być „wzmocnienie” podstaw wieży. Generalnie ażurowa forma konstrukcji Gustave’a Eiffla została zmieniona w ciężką budowlę całkowicie „wypełnioną” szklanymi elementami oraz wyposażona w monumentalną fasadę zamkniętą pełnym łukiem. Całość przypominała wejście do Gare du Nord.

* * *

Powszechna Wystawa Światowa w Paryżu w 1900 roku miała połączyć dwa wieki: XIX i XX⁵⁰. Miała ona charakter przełomowy jako ekspozycja zarówno o znaczeniu symbolicznym, jak i dosłownym. Podobnie jak miało to miejsce 11 lat temu, tak i w 1900 roku jeszcze dobitniej zaakcentowano ideę wprowadzenia ludzkości do nowych dziedzin, idei, przyszłych przemian kulturowych, artystycznych i społecznych. Pomysły związane z wieżą Eiffla, proponowane przez architektów i urbanistów przystępujących do konkursu na projekt generalny wystawy 1900 roku, były poddawane weryfikacjom, budząc wątpliwości i jednocześnie przekonanie, że ostatecznie wieża powinna pozostać na swym pierwotnym miejscu w postaci, w jakiej wyszła z pracowni Gustave’a Eiffla. W tej formie, poddawana licznym renowacjom i pracom konserwatorskim (największe miały miejsce w latach 1980–1985, 2004), malowana, przyozdabiana lampkami, wyposażana w nowoczesne oświetlenie, składające się z 352 reflektorów, pozostała najbardziej atrakcyjnym obiektem Paryża.

* * *

Wystawa 1900 roku, oficjalnie zainaugurowana 14 kwietnia, została zamknięta 12 listopada 1900 roku. Wieża Eiffla – stojąca w tym samym miejscu 135 lat – jest najbardziej rozpoznawalnym obiektem Paryża, a samo miasto dzięki Powszechnej Wystawie w 1900 roku zyskało tak ważne obiekty architektoniczne i urbanizacyjne, organizujące życie stolicy Francji, jak m.in. Grand Palais, Petit Palais, Most Aleksandra III, Gare d’Orsay, stacje metra zaprojektowane przez Hectora Guimarda (1867–1942) w secesyjnym stylu. Monumentalne budowle użyteczności publicznej, w których na szeroką skalę zastosowano stal i szkło, stały się

49 <https://www.gettyimages.ch/detail/nachrichtenfoto/engraving-gustave-raulin-architect-refused-project-for-nachrichtenfoto/959580056?language=fr> [dostęp: 14.12.2023].

50 Por. opracowania odnoszące się do Wystawy w 1900 r., pozwalające na zapoznanie się z problemami dotyczącymi zjawisk z zakresu socjologii i historii wystaw światowych, kultury Europy i świata, architektury i sztuk pięknych w: JEDLIŃSKA 2015.

trwałymi obiektami architektonicznymi epoki. Jak pisał już w 1849 roku belgijski architekt Marcellin Jobard⁵¹:

Nowa architektura jest architekturą żelaza. Ludzie domagają się przekształcenia starych form, aż do chwili, gdy radykalny przewrót całkowicie oczyści teren z banalnych szkół i poglądów. W architekturze pokolenie starych autorytetów musi zostać wyparte, aby zrobić miejsce artystom, którzy nie będą przestrzegać tradycyjnych przesądów wypracowanych w starych szkołach⁵².



14. Powszechna Wystawa Światowa w Paryżu w 1900 r., zdjęcie z folderu wystawy; fot. z archiwum autorki

51 Jean-Baptiste Ambroise Marcellin Jobard (1792–1861) – fotograf, dyrektor Muzeum Przemysłu w Brukseli. Autor wznowionej w 2023 r. książki: JOBARD 2023.

52 JOBARD 2023, s. 218 i in.



15. Paryż, Wieża Eiffla, 1900. Wieża Eiffla i model kosmosu⁵³; fot. z archiwum autorki

- 53 Na terenach rozpościerających się przed wieżą Eiffla ustawiono konstrukcję wyobrażającą model kosmosu. Składał się on z trzech kul o średnicy 46, 38 i 8 m. Wspólnie tworzyły swoisty globus zainstalowany na wysokości 60 m. Zewnętrzna kula symbolizowała Kosmos, środkowa Układ Słoneczny, a wewnętrzna – Ziemię otoczoną znakami zodiaku, „unoszącą” się na chmurach, ujętą aktami dwóch kobiet. Jedna kobieta unosiła się w powietrzu, druga stała, prawą ręką wskazując „iskrę elektryczną” – świecący zygzak. Tę strzałę/piorun – jak pisze J-Ch. Mabire – można też interpretować jako „wyrzucony przez Zeusa z wnętrza ziemi mały elektryczny generator – znak nowoczesności”, *L'Exposition Universelle 2000*, s. 8. Krętymi schodami zwiedzający mogli wspiąć się na górną część konstrukcji i stamtąd, przy muzyce skomponowanej przez Camille'a Saint-Saënsa, rozkoszować się widokiem firmamentu poruszającego się zgodnie z ruchem wskazówek zegara. Por. JEDLIŃSKA 2015, s. 59.



16. Wieża Eiffla, Paryż 2009; https://pl.wikipedia.org/wiki/Wie%C5%BCa_Eiffla#/media/Plik:Tour_Eiffel_Wikimedia_Commons.jpg

Bibliografia

- AIMON/OMO 1990 – Linda Aimon, Carlo Omo, *Les Exposition universelle 1851–1900*, Paris 1990.
- BACHA 2005 – Myriam Bacha, *Les Exposition Universelles à Paris de 1855 à 1937*, Paris 2005.
- BOILEAU 1893 – Louis-Charles Boileau, *Causerie*, „l'Architecture” 1893, s. 75.
- BOILEAU 1895 – Louis-Charles Boileau, *Causerie*, „l'Architecture”, 12 stycznia 1895, s. 445–449.
- CHASTENET 1953 – Jacques Chastenet, *Histoire de la IIIe République*, t. III, Paris 1953.
- COUCHOUD 1981 – Jean Paul Couchaud, *Sztuka francuska II*, tłum. E. Bąkowska, Warszawa 1981.
- DUROSELLE 1992 – Jean-Baptiste Duroselle, *La France de la Belle époque*, Paris 1992.
- EIFFEL 1887 – Gustave Eiffel, *Réponse de Gustave Eiffel à la protestation des artistes du 14 février 1887*, „Le Temps”, 14 lutego 1887, s. 4–11.
- EIFFEL 1900 – Gustave Eiffel, „La Tour de Trois Cents Mètres”, tłum. E. Jedlińska, Paris 1900.
- GIEDION 1941 – Siegfried Giedion, *Space, Time and Architecture*, Cambridge, Mass. 1941.
- GIEDION 1968 – Siegfried Giedion, *Przestrzeń, czas, architektura. Narodziny nowej tradycji*, tłum. J. Olkiewicz, Warszawa 1968.
- ISSAY 1937 – Raymond Issay, *Panorama des expositions universelles*, Paris 1937.
- JOBARD 2023 – Jean-Baptiste Ambroise Marcellin Jobard, *Les nouvelles inventions aux Expositions Universelles*; t. 2, Paris 2023.
- JULIAN 1974 – Philippe Julian, *The Triumph of Art Nouveau. Paris: Exhibition 1900*, London 1974.
- KOWALSKI *et al.* – Jacek Kowalski, Anna Loba, Mirosław Loba, Jan Prokop, *Dzieje kultury francuskiej*, Warszawa 2005.
- La Tour Eiffel... 1889 – 1889. La Tour Eiffel et Exposition universelles*, red. Caroline Mathieu, Alexandre Labot, Laurence Le Loup, Réunions des musées nationaux, Musée d'Orsay, Paris 1989.
- LANDON 1981 – François Landon, *Tour Eiffel, Paris*, „Ramsay” 1981, nr 2198, s. 160.
- L'Exposition Universelle 2000 – L'Exposition Universelle de 1900*, éd. Jean-Christophe Mabire, Paris 2000, s. 8.
- Le Livre des expositions 1990 – Le Livre des expositions universelles, 1851–1989, édition Musée des arts décoratifs – Hercher*, Paris 1990.
- „Le Temps”, 14 lutego 1887.
- Moderniści o sztuce 1971 – Moderniści o sztuce*, wybór i oprac. Elżbieta Grabska, Warszawa 1971.
- MÓR/KÖRÖSI 1985 – Grünwald Mór, Albert Körösi, [notatka bez tytułu], „Biuletyn Stowarzyszenia Węgierskich Inżynierów i Architektów”, tłum. Janos Brendel, Budapest 1985, s. 153.
- N.N., „l'Architecture”, 1895–1889.
- ORY 1982 – Pascal Ory, *Les Expositions universelles de Paris*, Paris 1982.
- ORY 1989 – Pascal Ory, *L'Expo universelle*, éditions complexes, Bruxelles 1989.
- PEVSNER 1978 – Nikolaus Pevsner, *Pionierzy współczesności*, tłum. Janina Wiercińska, Warszawa 1978.

SEITZ 2001 – Frédéric Seitz, *La Tour Eiffel. Cent ans de sollicitude*, Belin Herscher, Berlin–Paryż 2001.

VEY 2018 – François Vey, *La Tour Eiffel, vérités et légendes*, Paris 2018.

ZAMOJSKI 2010 – Jan Zamojski, *Dlaczego wciąż warto badać polską myśl filozoficzno-lekarską*, [w:] *Polska szkoła filozofii medycyny. Przedstawiciele i wybrane teksty źródłowe*, red. Michał Musielak, Jan Zamojski, Poznań 2010, s. 11.

Źródła internetowe

CARMON 2002 – Michel Carmon, *Eiffel*, edit. Fayard, Paris 2002, <https://www.paris-grad.com/14-fevrier-1887-les-artistes-contre-la-tour-eiffel/> [dostęp: 10.12.2023].

Corus in construction – Exhibition buildings. Corusconstruction.com. Archived from the original on 5 October 2013. Retrieved 24 May 2010 [dostęp: 9.12.2023].

Gustave Eiffel, tirées du livre La Tour de 300 mètres, Paris 1900, <https://www.toureffel.paris/fr/le-monument/histoire> [dostęp: 10.12.2023].

JOBARD 1844 – Jean-Baptiste Ambroise Marcellin Jobard, *Nouvel économie social, où Monautopole*, Paris 1844, https://www.google.pl/books/edition/Nouvelle_%C3%89conomie_sociale_ou_monautopole/bUdVAAAACAAJ?hl=pl&gbpv=1&dq=Marcellin+Jobard&pg=PT3&printsec=frontcover [dostęp: 17.12.2023].

SAVILLE – James Patrick Saville, *Henry Bessemer. English inventor and engineer*, <https://www.britannica.com/biography/Henry-Bessemer> [dostęp: 7.12.2023].

Tour Eiffel, Paris, www.emporis.com [dostęp: 10.12.2023]

https://fr.wikisource.org/wiki/R%C3%A9ponse_de_Gustave_Eiffel_%C3%A0_la_protestation_des_artistes_du_14_f%C3%A9vrier_1887 [dostęp: 10.12.2023].

<https://www.arthistoryresearch.net/review/figaro-exposition-1889.html> [dostęp: 14.12.2023].

<https://www.colorado.edu/today/2005/01/04/elegant-shape-eiffel-tower-solved-mathematically-cu-boulder-prof> [dostęp: 10.12.2023].

<https://www.gettyimages.ch/detail/nachrichtenfoto/engraving-gustave-raulin-architect-refused-project-for-nachrichtenfoto/959580056?language=fr> [dostęp: 14.12.2023].

<https://www.newswise.com/articles/the-curious-case-of-the-eiffel-tower>; *Elegant Shape Of Eiffel Tower Solved Mathematically By CU-Boulder Prof*, 5 January 2005 [dostęp: 14.02.2023].

Jacek Wesołowski

 <https://orcid.org/0000-0002-6108-8259>Politechnika Łódzka
Instytut Architektury i Urbanistyki

Le goût français w architekturze dworców kolejowych w XIX i pierwszej połowie XX wieku

Le goût français in railway station architecture
in the 19th and first half of the 20th centuries

Streszczenie. Choć technologia kolei jest podobna we wszystkich krajach, gdzie powstała, w szczegółach rozwiązań technicznych i sposobie działania widoczne są pewne różnice. Nie inaczej jest w przypadku architektury dworców. Jest ona wynikiem tyleż wymogów techniczno-użytkowych, ile tradycji architektonicznej decydującej o formie budynków, a nawet ich usytuowaniu. Niniejsza rozprawa jest próbą określenia cech charakterystycznych francuskiej architektury i inżynierii dworcowej z intencją udowodnienia, że jej wytwory nie były jedynie łatwo rozpoznawalne, ale także po wielokroć pionierskie na polu estetyki i konstrukcji. Przedmiotem analizy są: kontekst urbanistyczny, ukształtowanie bryły łączącej budynek z halą peronową, sposób ukazania hallu dworcowego w elewacjach, rola żelaza w języku architektury oraz formy dźwigarów tworzących halę peronową. Na tej podstawie określono następujące główne wyróżniki dworców francuskich: osiowość w układzie ulic, tendencja do możliwie najściślejszego powiązania formalnego budynku i hali, pionierskie rozwiązania ukazujące w elewacjach duże woluminy wewnątrz za pomocą dużych przeszkleń, w tym w formie półrozety, śmiała ekspozycja żelaza w ścianach szczytowych (także w fasadach), upowszechnienie się zarówno dźwigarów Polonceau (również ze skratowaniem krokwi), jak i sztywnych ram de Diona (też jako masywnej formy monumentalnej).

Słowa kluczowe: architektura kolei; architektura francuska; konstrukcje żelazne

Abstract. Although railway technology is similar in all countries where it developed, there are some differences in the technical details and methods of operation. The architecture of railway stations is no different. It is the result of both technical and functional requirements, as well as architectural tradition that determines the form of buildings and even their location. This paper is an attempt to define the characteristic features of French railway station architecture and structure, with the intention of proving that not only were its products easily recognizable, but also pioneering in the field of aesthetics and construction. The subjects of the analysis are: the urban context, the relation of station building with the trainshed, the way the circulation hall is shown on the facades, the role of iron in the language of architecture and the forms of the girders in structure of the trainshed. On this basis, the following

main distinguishing features of French railway stations were identified: axuality in the street system, tendency to unify the building and the trainshed as much as possible, pioneering solutions showing large volumes of interiors in the facades using large glazing, including the form of a semi-rosette, bold exposure of iron in the gable curtains – also in facades, the popularisation of both Polonceau girders – also with latticed rafters, and de Dion's rigid frames – also as a massive monumental form.

Keywords: railway architecture; Franch architecture; iron structures

Wstęp

Historia architektury nie ma większych problemów z identyfikacją narodowych form budownictwa francuskiego. Ich istnienie wynikało nie tylko ze zwyczaju, ale także ze świadomego wyboru. Uczynienie z architektury narzędzia propagandy państwowej w dobie Ludwika XIV, czego wyrazem było utworzenie Królewskiej Akademii Architektury w 1671 roku, oznaczało poddanie jej nie tylko wymaganiom teoretycznym co do stylu, ale też zasadom estetycznym dyktowanym przez geometrię, z predylekcją do rozwiązań symetrycznych. Zespół budowli musi stanowić przemyślaną całość, a jeśli to możliwe – powinien posługiwać się sprawdzonymi i publikowanymi w traktatach klasycznymi wzorcami, ponieważ wtedy bardziej zbliży się do ideałów piękna. Jak wynika z tego, co pisał dyrektor Blondel¹, osiągnięcie perfekcji estetycznej w architekturze to fundament chwały monarchy i jego państwa.

Kolej żelazna powstała na Wyspach Brytyjskich i wydawałoby się, że dla formuły architektonicznej dworca kolejowego brytyjskie rozwiązania, będąc pionierskimi, powinny służyć jako wzorce. Były one jednak dziełem niespójnym, w którym ukształtowanie budowli było podyktowane bardziej funkcją i tere-
nem niż względami kompozycji, forma wjazdu i wyjazdu były zazwyczaj bardzo przypadkowe. W szczególności monumentalna symetria, stosowna dla ważnej budowli miasta, była używana bardzo rzadko. Wyjątkowa, monumentalna forma propylejów zastosowana na wjeździe na jeden z pierwszych londyńskich dworców (Euston, 1837) nie znalazła potwierdzenia w charakterze budynków ani w porządku przestrzennym całości, który wyłonił się w toku kolejnych przekształceń układu.

Zważywszy na ugruntowaną rolę teorii architektury odpowiedź Francuzów musiała być inna. Przede wszystkim dworzec jako obiekt użyteczności publicznej stawał się domeną architektury monumentalnej już w początkowej fazie rozwoju,

1 „Allors l'Architecture rétablie par les François paroitra dans tout son éclat et dans toute sa pompe; Elle remplira vos Etats de tant de bâtimens magnifiques qu'ils s'attireront l'admiration de toute la Terre; et les Etrangers viendron ches nous à l'avenir pour s'instruire des precepts de l'Architecture aussi bien que se perfectionner dans l'études des autres vertues”, wg BLONDEL 1675 (zakończenie wstępu pomyślanego jako adres do Ludwika XIV).

ze wszystkimi tego konsekwencjami. Nie mógł być więc od frontu biurowcem ani hotelem, ale budynkiem otwierającym się na miasto wnętrzami o przestronnych kubaturach, których wymagał. Skoro dworzec i stacja stanowiły, przynajmniej początkowo, przedmiot jednego projektu, to harmonijna kompozycja całości wydawała się konieczna. Zmuszało to do traktowania hali peronowej jako dzieła architektury mającego współgrać z architekturą dworca.

Istniały też charakterystyczne dla Francji formy stylistyczne, klasycyzujące i neorenesansowe, później także neobarokowe, których używano w architekturze dworcowej. Twórcy hal peronowych i innych wielkich zadaszeń preferowali formy konstrukcyjne, które rozpatrywano również w aspekcie wartości estetycznych. Przyjęło się na przykład, że więcej walorów ma duży dach dwuspadowy niż wielka kolebka, więcej dźwigar masywny, rzadziej rozstawiony niż dźwigar lekki, usztywniony delikatnym układem ściągów. Istniała też konstrukcja szkieletu żelaznego, którą niekiedy stosowano w architekturze dworców. W okresie międzywojennym istotną cechą francuską będzie zastosowanie żelbetu nie tylko w budynkach dworcowych, ale i w przestronnych łukowych halach, podczas gdy ciężkie konstrukcje blachownicowe, charakterystyczne dla Niemiec, nie będą raczej stosowane. Lista tych swoistych właściwości składa się na dość indywidualny obraz francuskiej architektury dworcowej. W dalszej części zajmiemy się rozwinięciem kilku najbardziej specyficznych jej cech, pomijając te, które zdarzają się nierzadko, ale występują również gdzie indziej, na przykład motyw wieży zegarowej czy „flirt” z formami regionalnymi.

Literatura źródłowa jest liczna i zróżnicowana. Pobieźny wgląd w formę dworców francuskich w skali kraju mogą dać na przykład bogato ilustrowane publikacje pomnikowe² – nie mają one jednak walorów naukowych. Erudycyjnym esejem jest praca M. Ragona³, a naukowym opracowaniem architektury żelaza ze szczególnym uwzględnieniem dworców – praca B. Lemoine’a⁴. Bogaty zestaw źródeł do kilkudziesięciu obiektów francuskich daje monografia hal peronowych autorstwa piszącego niniejsze słowa⁵ – tutaj odwołano się do literatury tylko wtedy, gdy korzystano z tekstów źródłowych lub przytaczano myśli nie pochodzące od autora. Lista opracowań architektury dworców kolejowych pozwalających na międzynarodowe porównania jest jednak skromna i wciąż bazuje na pracach sprzed półwiecza⁶, z których tylko jedna (M. Kubinszkyego) ma narrację wyraźnie

2 Np. *Le patrimoine* 1999; CARTIER/DE ROUX/FESSY 2007; FOITET 2008.

3 RAGON 1984.

4 LEMOINE 1986.

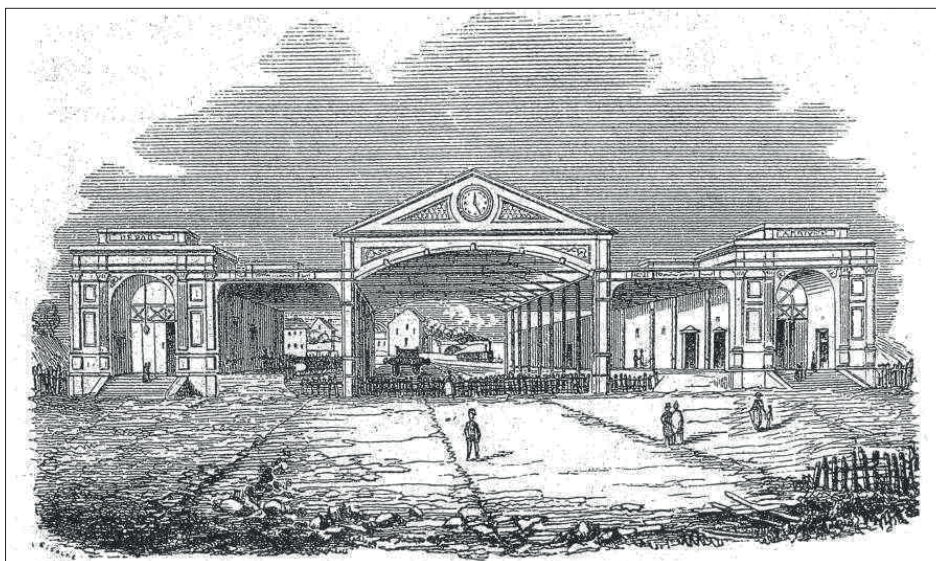
5 WESOŁOWSKI 2013–2014.

6 MEEKS 1956; KUBINSZKY 1969.

skoncentrowaną na poszczególnych krajach. W literaturze o architekturze kolei prawie nie ma głębszych analiz porównawczych, tak jakby nie było wyraźnych różnic narodowych. A to jest prawdą tylko częściowo. Zwyczaje budowniczych dworców były inne, tak jak inne były formalne cechy architektury, oczekiwania funkcjonalne i możliwości inwestycyjne – chociaż były też cechy wspólne, a nawet przypadki „eksportu” projektów i technologii budowlanej.

Dworzec jako dominanta urbanistyczna

Jednym z zabiegów porządkujących architekturę była osiowość, która na dworcach francuskich demonstrowała się przede wszystkim w samej kompozycji budynku. Na stacjach końcowych akcentowano zwykle krótszy bok założenia od strony miasta. Pociągało to za sobą konieczność stworzenia z budynku i hali peronowej jednolitej kompozycji. W tym celu posługiwano się początkowo poprzeczną galerią, a potem motywem szczytu hali peronowej. Dworzec Rive-Gauche w Wersalu (1840)⁷ pokazuje, że z sukcesem udawało się nadać regularność fasadzie od strony miasta, mimo że strona odjazdowa terminali (lewa) potrzebowała dla pomieszczenia kas i poczekalni znacznie większego budynku niż strona przyjazdowa (taki podział utrzymywał się przez większość XIX w., il. 1).



1. Dworzec Verasille-Rive-Gauche (1840) – fasada z halą peronową w osi; Auguste Perdonnet, *Traité élémentaire des chemins de fer*, 3^{me} Ed., t. 2, Paris 1865

7 Dworzec czołowy kolei Compagnie du chemin de fer de Paris à Versailles (Rive-Gauche), od 1850 kolej Ouest. Później przebudowany.

W przypadku, gdy częścią fasady dworca francuskiego jest hala peronowa, tory z reguły kończą się wewnątrz przed jej czołem. Jest to wyraźna różnica w stosunku do typu dominującego w krajach niemieckich, gdzie tory wychodzą daleko przed fasadę dworca do położonej na przedpolu obrotnicy. Formuła francuska pozwalała na urządzenie od tej strony komponowanego placu-podjazdu, podyktowanego bardziej względami formalnymi niż użytkowymi, o charakterze zdeterminowanym symetrią kompozycji „szczytu” dworca. Na wersalskim Rive-Droite (1839)⁸ mamy podjazd eliptyczny, na Rive-Gauche – półkolisty. Podjazd na pierwszym Gare du Nord w Paryżu (1846) ujęto nawet parterowymi galeriami⁹ (il. 2).



2. Dworzec Paris-Nord (1846) – fasada; *L'Illustration*, 20 września 1845, Paris

Dalszym krokiem w kierunku totalnej kompozycji było tworzenie osiowych ulic, które najczęściej przebijano przez zabudowę. Tam, gdzie dworzec powstawał w pewnym oddaleniu od zabudowy, planowo urbanizowano przedpole, tworząc „quartier de la gare”; jego częścią była jedna bądź kilka osi ulicznych nakierowanych na fasadę dworca (il. 3). Praktykę budowy osi na dworzec znamy z Paryża, wdrożoną za II Cesarstwa w ramach „Le Grand Plan” Haussmanna, jednak stosowano ją we Francji bardzo szeroko, praktycznie w każdym większym mieście, i to nawet wcześniej niż w stolicy (w Nîmes już w 1842 r.). W Marsylii położenie

8 Dworzec czołowy kolei Société anonyme du chemin de fer de Paris à Saint-Cloud et Versailles, od 1855 kolej Ouest, proj. arch. Alfred Armand.

9 Dworzec czołowy kolei Nord, proj. arch. Léonce Reynaud. Później całkowicie przebudowany.

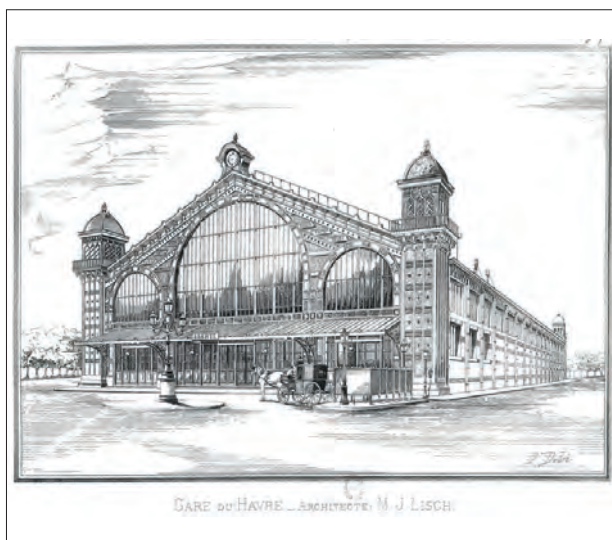
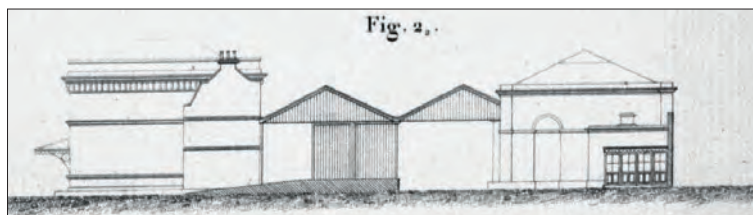
dworca znacznie powyżej prowadzącej do niego ulicy zaowocowało z czasem wyjątkowym motywem kończących ją momentalnych schodów (1911–1927), dając znaczący przykład trwałej kontynuacji w myśli urbanistycznej. Trzeba jednak przyznać, że Francja nie była w tym zakresie wyjątkiem – przeciwnie, to praktyka brytyjska pozostawiania dworca kolejowego wyłącznie kompetencjom zarządów kolejowych na tle Europy kontynentalnej wygląda bardziej osobiście.



3. Dworzec Arras w perspektywie jednej z osi naprowadzających w „quartier de la gare”
– rue Gambetta; pocztówka w zbiorach autora

Dworzec w Hawrze dobrze ilustruje różnicę między brytyjskim i francuskim podejściem do ukształtowania dworca w kontekście miejskim (il. 4). Lokalizacja na trudnej, trójkątnej działce nie sprzyjała dobremu ukształtowaniu kontekstu. Pierwszy dworzec, który zbudowali w 1847 roku brytyjscy inżynierowie, odcinał się od ulic ogrodzeniem, za którym wszystko urządzono w układzie jednostronnym, z przypadkowym ukształtowaniem strony wychodzącej na miasto. Uporządkowała to przebudowa z 1887 roku, w wyniku której usunięto ogrodzenie, a głównym akcentem architektonicznym uczyniono od strony miasta szczyt wysokiej hali peronowej, poprzedzony małym placem. Druga przebudowa z 1932 roku wypełniła ten plac żelbetowym budynkiem i wysoką wieżą zegarową. Obie przebudowy otworzyły dworzec na miasto i stworzyły z niego obiekt architektury monumentalnej – jedną z miejskich dominant architektonicznych¹⁰.

¹⁰ Budowa 1847: dworzec czołowy kolei Compagnie du chemin de fer de Rouen au Havre, proj. inż. Joseph Locke (?), arch. William Tite. Przebudowa 1887: kolej Ouest, proj. arch. Juste Lisch. Zachowała się z niego znakomita hala peronowa, nieco przesunięta w toku następnej



4. Dworzec Le Havre od strony miasta. A) pierwszy dworzec (1847) – elewacja; B) przebudowa 1887 – monumentalny szczyt hali peronowej jako portal dla przyjeżdżających, ale i czytelny symbol kolei; C) przebudowa 1932 H. Pacona; A: Auguste Perdonnet, Camille Polonceau, *Portefeuille de l'ingénieur des Chemins de fer*, Paris 1861; B: *Construction moderne*, Paris 1887/1888; © Wikimedia Commons

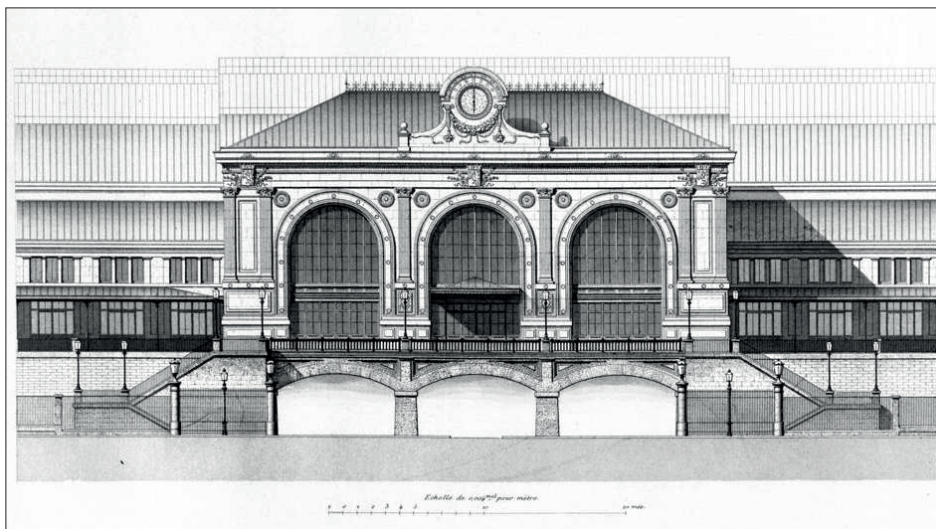
Ekspozycja hallu kasowego

W starej nomenklaturze brytyjskiej budynek dworcowy to *station offices* (biura stacji), a od połowy wieku na wielkich dworcach, między miastem a peronami sytuowano kilkupiętrowy gmach hotelu kolejowego. Obsługa podróżnych w tej perspektywie jawi się jako funkcja towarzysząca. Dlatego w dworcach tych z reguły nie akcentowano pomieszczeń dla nich przeznaczonych. Zresztą miały one z reguły utylitarny charakter i nie wyróżniały się skalą. Architekci francuscy dość wcześnie zaczęli eksperymentować z powiększaniem okien pomieszczeń użyteczności publicznej, stosując często półkolistie zamknięte *portes-fenêtres*, czasem tworząc ciągi arkad. Tak prezentowały się wczesny Versailles-Rive-Droite (1839),

przebudowy. Przebudowa 1932: Réseau de l'État, proj. arch. Henri Pacon. Wieża zegarowa rozebrana w 1963 r. dla poszerzenia jezdni.

a potem pierwszy Paris-Nord (1846, il. 2), oba czołowe, otwierające się na miasto arkadowym hallem-galerią poprzeczną. Frontowy korpus dworca wersalskiego wciąż istnieje, a dzisiejszy budynek dworca Lille-Flandres w części parterowej, bez późniejszej piętrowej nadbudowy, został, jak się utrzymuje, przeniesiony z paryskiego Gare du Nord (cokolwiek by miało to oznaczać).

Mniej oczywiste musiało być rozwiązanie problemu w przypadku dworca przełotowego: za przełomowy można by tu uznać dworzec w Nancy (1856), w którym zastosowano wyłącznie tego typu otwory¹¹. Ponadto hall kasowy umieszczono osiowo i ujęto masywnym, bazylikowym ryzalitem. Współczesny Nancy dworzec – Lyon-Perrache (1857) – prezentuje hall kasowy (fr. *vestibule du départ*) płyciej ryzalitowany, ustawiony dłuższym bokiem do fasady i akcentowany wielką trójosiową arkadą (il. 5)¹². Osiowemu hallowi towarzyszyła para podobnych bocznych ryzalitów (w tym wypadku mieszcząca komory bagażowe), połączona parą symetrycznych skrzydeł. Całość niewątpliwie była inspirowana klasycyzującą bryłą pałacu.



5. Dworzec Lyon-Perrache, środkowy fragment fasady. Widoczne wyjątkowe prowadzenie ulicy w trójnawowym tunelu osiowo w poprzek stacji; *Revue Générale de l'Architecture et des Travaux Publics*, Paris 1860

¹¹ Dworzec przełotowy kolei Est, proj. arch. Charles-François Châtelain z Nancy.

¹² Dworzec przełotowy kolei Paris – Lyon – Marsylia [dalej: PLM], proj. arch. François-Alexis Cendrier, inż. Adolphe Julien, wykonanie Kauleck & Mignon z Paryża.

W ten sposób ukształtował się klasyczny model wielkomiejskiego dworca, który dotrwał do modernizmu. Całość nie była ani biurowcem, ani hotelem, ale gmachem publicznym wyraźnie otwierającym się na miasto. Model ten nie był stosowany wyłącznie we Francji, ale, jak się zdaje, pojawił się tam najwcześniej.

Murowany szczyt hali i motyw półrozety

Szczyt hali peronowej stanowił osobny problem architektoniczny, ponieważ słupy i dźwigary dachowe tworzyły zbyt wielki kontrast z murowaną konstrukcją budynków. W przeciwieństwie do wczesnych rozwiązań brytyjskich, gdzie szczyt zazwyczaj eksponowano bez szczególnych zabiegów architektonicznych (w myśl zasady, że hala jest domeną inżyniera), dworce francuskie miały na ogół jakąś formę kurtynowej osłony, kontynuującej mury boczne. Tylko Rive-Gauche w Wersalu miał dekoracyjną obudowę słupów, belek i szczytu, zapewne drewnianą, dość wiernie oddającą rzeczywiste wymiary i formy konstrukcji. Na innych wczesnych dworcach w szczytach hal stosowano raczej ściany pełniejsze. Na Rouen-St-Sever (1843) brytyjscy budowniczowie linii kolejowej z Paryża¹³ nawet wyraźnie się temu oczekiwaniu podporządkowali, stosując ścianę z wielkim koszowym łukiem nad torami i dopasowując w tym celu halę do długości budynku. Podobnie Paris-Nord z 1846 roku, jak wiele innych dworców z tego czasu, miał w szczycie wjazdowym wielkie murowane łuki rozpiętości naw hali, za którymi skrywały się drewniano-żelazne więzary i smukłe żeliwne kolumny. Takie przykłady szczytów wjazdowych można mnożyć: Orléans (1844, il. 6), Nantes-Orléans (1852). Szczyt wjazdowy dworca Paris-Est (1852) nawiązał nawet do motywu łuku triumfalnego, dzięki oflankowaniu łuku dwukondygnacyjnymi wąskimi przesłami okien. Inaczej niż na dworcach brytyjskich (w większości hale żelazne) czy wielu wczesnych niemieckich i austriackich (szkieletowe hale drewniane) obudowa murowana jawi się we Francji estetyczną, a może i użytkową koniecznością.

Pomijając problemy funkcjonalne wynikające z zawężenia, a nawet skrócenia peronów, była w tej fasadowości sztuczność formalna, jeśli dach hali nie był oparty na łukach. Gare de l'Est w Paryżu, oddany do użytku w 1852 roku¹⁴, był tym, gdzie architekturę zewnętrzną zręcznie pogodzono z kolebkowym dachem, pierwszym

13 Dworzec czołowy kolei Compagnie du chemin de fer de Paris à Rouen, od 1855 kolej Ouest, proj. inż. Joseph Locke (?).

14 Dworzec czołowy kolei Compagnie du chemin de fer de Paris à Strasbourg, po 1854: kolej Est, proj. arch. François-Alexandre Duquesney.

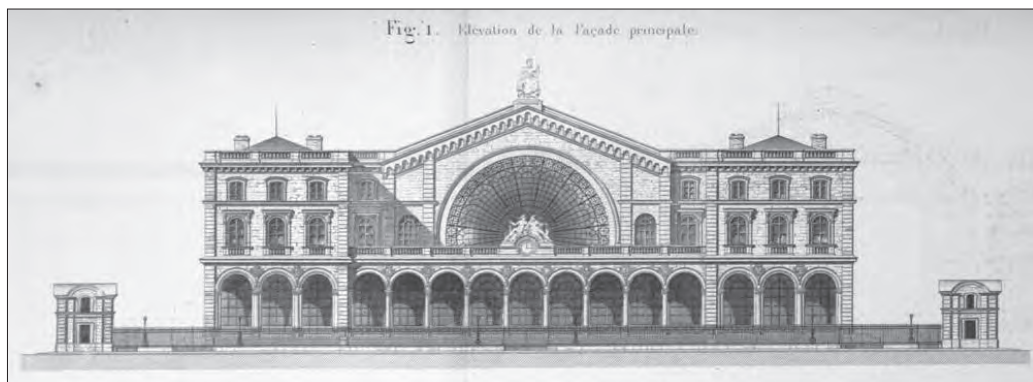
tak dużym na dworcu francuskim, tworząc jednolitą całość, manifestującą się przede wszystkim szczytem zwróconym w kierunku miasta. Bezpośrednią inspiracją była rozeta tak często stosowana w gotyckich katedrach. Wystarczyło maswerk zastąpić żelazem, kolistą formę – półkolistą i powstał zwornik łączący oba przeciwstawne wątki architektoniczne. W formie łuku wchodzącego w pole trójkątnego szczytu można także dopatrywać się reinkarnacji motywu bizantyńskiego, obecnego we Francji od czasów romanizmu.



6. Dworzec Orléans (1844), widok od szczytu wjazdowego; *L'Illustration*, 6 maja 1843, Paris

Charakterystyczna bryła dworca Gare de l'Est, ze szczytem hali flankowanym bocznymi ryzalitami i arkadowym podcieniem w parterze, stała się modelem kolejowego terminala 2. połowy XIX wieku. Pomysł pasował też do hali pod dachem dwuspadowym – w takim charakterze powtórzono go na dworcu Bordeaux-Orléans (1852), co ciekawe, należącym do zupełnie innej kolei¹⁵. Motyw był też „eksportowany” poza Francję, czego dowodzi Pietiergofskij (potem Bałtijskij) wokzał w Petersburgu (1857). Również sama rozeta bywała naśladowana w obiektach znacznie mniej dojrzałych formalnie, szczególnie w Brytanii, na przykład Dundee East (1857), czy stojących obok siebie bliźniaczych dworcach w Buxton (1863). W krajach niemieckich motyw w szczycie hali nie wystąpił, z wyjątkiem Bawarii, gdzie zastosowano go kilka razy w pełnej formie (oczywiście ze znacznie mniejszą średnicą) – dzięki temu sakralna aluzja stała się jeszcze bardziej czytelna (Monachium, 1845; Würzburg Ludwigsbahnhof, 1854). Trudno jednak przypadki bawarskie uznać za genetycznie powiązane z Francją.

¹⁵ Dworzec czołowy kolei Paris-Orléans, proj. arch. Darrou. Obecnie nieczynny, adaptowany na zespół kulturalny.



7. Dworzec Paris-Est (1852), widok od frontu; Auguste Perdonnet, Camille Polonceau, Eugène Flachet, *Nouveau Portefeuille de l'ingenieur des Chemins de fer*, Lacroix-Comon, Paris 1866

Aby motyw łuku z rozetą mógł pojawić się w dworcach przelotowych, należało wprowadzić go w centralnym ryzalicie budynku zamiast kilku arkad znanych z dworca Perrache. Ten motyw przyjął się szczególnie w Belgii (Liège-Guillemins, 1864; Charleroi-Sud, 1874). Przeszklenie wielkiej arkady w trójkątnym szczycie hali (lub później w szczycie ryzalitu dworca) nie musiało koniecznie mieć formy półrozety. Niemal jednocześnie z Gare de l'Est kończy się budowa w Paryżu Gare de Montparnasse, mającego halę dwunawową i odpowiadający mu podwójny szczyt w fasadzie¹⁶. Jego łuki wypełniały jednak ściany szklane o podziałach prostokątnych. Nie mogło być inaczej: katedry nie miawały przecież dwóch rozet obok siebie.

Dwuspadowy szczyt szklano-żelazny

Wykorzystanie półrozety nie było jednak powszechne, w przeciwieństwie do całościowego przeszklenia kalenicowej ściany szczytowej. Być może nawet motyw szklanego „dwuspadowego szczytu” można by uznać za najważniejszy architektoniczny wyróżnik „gustu francuskiego” w architekturze dworcowej. Pojawia się on w 2. połowie lat 50. jako rezygnacja z kamuflażu kurtyną murowaną końców hal peronowych schowanych za budynkiem dworca. Widzimy go najpierw na wspomnianym już Lyon-Perrache (1857), który również z tego powodu wypada uznać za przełomowy. Ściana wiatrowa (bo tak też przegrodę szczytu hali przyjęło się nazywać) jest pomyślana prosto: gęste pionowe podziały usztywniające połączone pod dachem arkadkami i wypełnienie szybami ciętymi „w jodełkę”. Całość na kratowej belce podwalinowej (żeliwnej?), podpartej dodatkowo dwiema

16 Dworzec czołowy kolei Ouest, proj. arch. Victor Lenoir. Przeniesiony, stary rozebrany w 1965 r.

kolumnami. Jej dolny pas miał w środkowym prześle charakterystyczny łuk odcinkowy. Takie ściany wiatrowe rozpowszechniły się – bardzo podobne są na dworcu Paris-Orléans (1868, il. 19 – lewa).

Bardziej znaczące było pojawienie się przeszklonego szczytu w przestrzeni ulicy. Jednym z pierwszych był dworzec La Rochelle (1857), jednak jego szczyt wychodził na portowe nabrzeże. Ważniejszym precedensem było otwarcie w 1859 roku paryskiego Gare de Lyon¹⁷, pierwszego stałego w tym miejscu; dotrwał on prawie do końca XIX wieku (il. 8). Przeszklony szczyt jego dwunawowej, dość niskiej hali stanowił od strony miasta główny i właściwie jedyny motyw architektoniczny, wyniesiony na cokole równi stacyjnej i arkadowego parteru. Jego położenie było bardzo eksponowane: stanowił pierzęę placu i sąsiadował z zamknięciem osi rue de Lyon, przebitej pod koniec lat 40. Przeszklenie zrealizowano w formie takiej jak na Perrache'u (w podobny sposób zaprojektowano szczyt wjazdowy). Chociaż krytyka architektoniczna nie była zachwycona jego obecnością zamiast projektowanej pierwotnie osłony w postaci budynku¹⁸, to za sprawą tej okrojonej realizacji szczyt przeszklony po raz pierwszy znalazł się w reprezentacyjnej przestrzeni miasta (mniejsza z tym, że przypadkowo). Konsekwencje okazały się już kwestią niedługiego czasu.



8. Dworzec Paris-Lyon (1859), widok od frontu; *L'Illustration*, 31 sierpnia 1895, Paris

Wielki szczyt hali mógł górować ponad budynkiem poprzecznym (Brest-Ouest, 1860; Marseille-St-Charles, 1894). Na dworcu St-Nazaire (1866)¹⁹ szczyt

17 Dworzec czołowy kolei Compagnie du chemin de fer de Paris à Lyon (od 1857 r. kolej PLM), proj. arch. François-Alexis Cendrier.

18 DALY 1859, s. 31.

19 Dworzec czołowy kolei Paris-Orléans. Nie istnieje.

taki pojawia się zamiast półrozety w zestawieniu przestrzennym wzorowanym na Paris-Est. Przy hali dwunawowej szczyt był naturalnie podwójny, a przy trójnawowej – potrójny (Orlean, 1878). W halach dużych rozpiętości szklano-żelazne ściany wiatrowe mogły osiągać 50–60 m rozpiętości (Paris-Orléans, 1868; Lille-Flandres, 1894). Podobnie jak to było w przypadku szczytu z półrozetą, na stacjach przelotowych przeszklony szczyt stawał się później centralnym elementem budynku dworcowego. Było tak na dworcach sieci kolei Nord: w Roubaix (1890), Arras (1898, il. 3) i w Tourcoing (1906). Przy osiowych założeniach urbanistycznych to właśnie motyw szklanego szczytu hali peronowej czy westybulu, wzbogaconego czasem o motyw wieżyczki zegarowej w kalenicy, stawał się znakiem określającym dworzec kolejowy (il. 3). Był on na tyle charakterystyczny, że użyto go nawet dla przekrycia podjazdu między budynkami dworca Amiens-Nord podczas przebudowy w 1902 roku, kiedy zastąpił on okazałą bramę.

Motyw prostego przeszklenia szczytu trójkątnego rzadko pojawiał się poza Francją. Do wyjątków w Europie Środkowej należała kolej austriacka, która wprowadziła go na wiedeńskim i praskim Staatsbahnhofe (1870, 1874), a potem na wielką skalę w Peszcie (Állami pu., 1877) – w formie bardzo okazałej i wyeksponowanej w pierzei Wielkiego Ringu. Wiązać to można z osobą Francuza (częściowo polskiego pochodzenia), Auguste’a de Serresa-Wieczffniskiego, który był jej długoletnim wysokim urzędnikiem.

Dach dwuspadowy hali peronowej, unikanie kolebki

Dwuspadowe zwieńczenie okazałego szczytu Gare de l’Est w Paryżu (il. 7) nie mówi prawdy o formie dachu, który jest kolebką – nawiązuje do niej zręcznie półrozeta. Chociaż kolebka ta nie jest jedyną, która znalazła zastosowanie na dworcu francuskim, formą zdecydowanie dominującą były dachy dwuspadowe. Przyczyn tego można domniemywać.

Wczesne użycie kolebki, wychodzącej z poziomu peronów, które miało miejsce na paryskim dworcu Barrière du Maine (1839)²⁰, skończyło się katastrofą budowlaną po roku użytkowania. Trudno powiedzieć z pewnością, czy to ten przykry epizod spowodował niechęć do tej geometrii dachu czy też raczej ich niesatysfakcjonujący estetycznie wygląd zewnętrzny²¹. Nie pomógł fakt zastosowania

20 Dworzec czołowy kolei Compagnie du chemin de fer de Paris à Versailles (Rive-Gauche). Budowa: przedsiębiorca Fauconnier i arch. Alfred Armand.

21 Późna akceptacja kolebkowych dachów hal peronowych we Francji kontrastuje z widocznym jednocześnie w Brytanii krytycznym do nich podejściem. Pisz się np., że wielkie dachy w rodzaju St Pancras, Charing Cross albo Cannon street mają „skrajnie brzydkie wygląd zewnętrzny, choć prawdą też jest, że ich piwniczne, tunelowe kontury można [z boku] zamaskować ścianami zewnętrznymi i szczytami sięgającymi szczytu dachu”, *Railway Station* 1901, s. 12.

szklanej kolebki w głównym pawilonie pierwszej paryskiej Wystawy Światowej w 1855 roku. W każdym razie odcinkowo zamknięte szczyty, tak charakterystyczne dla halowych dworców większości krajów Europy, były we Francji przez długi czas rzadkością (te nieliczne to np. Cherbourg, 1858; Nicea, 1864). Z czasem, wraz z upowszechnieniem się ram de Diona (o czym niżej), łuki mogły być formą pasów wewnętrznych ram, ale pasy zewnętrzne wciąż miały kształt dwuspadowy (np. Hawr, 1887). Podobnie w fasadzie dworca łukowe zwieńczenie nie było przez długi czas stosowane.

Przełom XIX i XX wieku nie tylko przyniósł rewolucyjne zmiany w estetyce paryskiej ulicy, w której ostatecznie zarzucono uniformizację fasad kamienic, ale również poluzował zasady rządzące architekturą dworców. Dowodzą tego także kolebkowe hale na ważnych dworcach Bordeaux-St-Jean (1902)²², Dijon-Ville (1904)²³, Lyon-Brotteaux (1908)²⁴, a nade wszystko hala, której odcinkowy szczyt ukazano w secesyjnej fasadzie czołowego dworca Biarritz-Ville (1911)²⁵. Z reguły jednak kolebkowa hala była na francuskich dworcach schowana za budynkiem i nigdy jej szczególnie nie eksponowano w przestrzeni ulic.

Trzy nawy hali pod wspólnymi połaciami

Hala o dwóch i więcej nawach z reguły miała każdą nawę przekrytą osobnym traktem dachu. Ujęcie naw wspólnym dachem było jednak rzadkością. Częściej zdarzał się w ścianach szczytowych hal motyw arkad zebranych pod wspólnym dwuspadowym szczytem – trzy łuki pojawiają się na przykład w 1852 roku w ścianie od strony miasta na dworcu Nantes-Orléans. Jednak przekształcenie tego motywu w zasadę rządzącą ukształtowaniem trójnawowej hali peronowej było konceptem idącym zbyt daleko, by istniał jakikolwiek związek przyczynowy między nim a architekturą przebudowanego Gare du Nord w Paryżu (1865), najokazalszego dworca doby II Cesarstwa²⁶. Wymiary hali robią wrażenie: ok. 68 m szerokości i 193 m długości, a smukłe kolumny dzielące nawy nie przeszkadzają w odbiorze wnętrza jako całości.

22 Dworzec przelotowy kolei Midi, proj. arch. Marius Toudoire.

23 Dworzec przelotowy kolei PLM. Hala nie istnieje.

24 Dworzec przelotowy kolei PLM, proj. arch. Paul d'Arbaut. Zamknięty, hala rozebrana, budynek istnieje.

25 Dworzec czołowy kolei Midi, proj. arch. Adolphe Dervaux.

26 Przebudowa przez kolej du Nord, proj. arch. Jacques I. Hittorff. Trójnawowa hala główna jest dodatkowo flankowana przez dwie węższe nawy.



9. Dworzec Paris-Nord (1865), widok współczesny głównej części hali; fot. autor, 2011

Hala paryska doczekała się kilku naśladownictw na znacznie mniejszą skalę – najważniejsze z nich to lizboński dworzec Rossio (1890). Amerykanie przekształcili tę formułę w model wielonawowy ujęty odcinkową kolebką, jednak za małą wysokość budowli w stosunku do szerokości deprecjonuje to rozwiązanie jako wnętrze o ambicjach architektonicznych (Boston South, 1899 – hala nie istnieje; St Louis Union, 1904).

Jedność hali peronowej i budynku dworca

Uzyskanie jedności formalnej budynku i hali peronowej było zadaniem dość trudnym ze względu na radykalnie różny charakter przestrzenno-budowlany obu elementów. Brytyjska formuła hali peronowej jako wyraźnie odrębnej inżynierskiej konstrukcji dostawionej do budynku, ale o sobie właściwych wymiarach i planie (czasem, co gorsza, łukowym), nie sprzyjała tej unifikacji. Radzono sobie z tym najczęściej przez ukrycie jej za budynkiem, w przypadku terminali ustawionych od czoła stacji.

We Francji elewacje hali uzyskiwały oprawę architektoniczną możliwie nawiązującą do form budynku. Najważniejszą jednak cechą było to, że w terminalach

starano się eksponować jej szczyt, godną oprawą architektoniczną. Zarówno to, jak i sama skala dachu czyniły z hali centrum kompozycji całości, element dominujący, który podporządkowywał sobie budynek lub budynki dworcowe. Za skrajne przykłady takiej dominacji można uznać opisany poprzednio Paris-Nord (1865), a także dworzec Tours (1899)²⁷.

Mimo to uzyskanie regularnej formy architektonicznej wymagało obustronnego ujęcia budynkami hali peronowej. W przypadku stacji czołowej oznaczało to rozbudowę strony przyjazdowej o funkcje niekoniecznie z nią bezpośrednio związane – dla uzyskania symetrii (Metz, 1854, była tam nawet restauracja)²⁸. Trudniej było w przypadku dworca przelotowego: „na zatorzu” potrafiły znaleźć się, prócz obsługi pasażerów, nawet pomieszczenia wagonowni (np. Lyon-Perrache, 1854). Późnym przykładem dworca w układzie przelotowym z halą flankowaną niemal symetrycznymi budynkami był Calais-Ville (1889)²⁹. Wprowadzenie w nim aż sześciu akcentów pionowych (osiowe szczyty i narożne wieżyczki) potęgowało wrażenie zwartej kompozycji, mimo że żaden element budynków nie nawiązywał do skali dachu peronowego o wyróżniającą się rozpiętości przęsła. W tym wypadku symetrię uzasadniała lokalizacja między starą i nową częścią miasta.



10. Dworzec Calais-Ville (1889); pocztówka ze zbiorów autora

27 Dworzec czołowy kolei Paris-Orléans oraz Réseau de l'État, proj. Victor Laloux.

28 Dworzec czołowy kolei Est, ze względu na lokalizację na terenach przyfortecznych – drewniany; arch. Grillet.

29 Dworzec w układzie przelotowym, kolei du Nord, proj. Sydney Dunnett.

Jednak poczynawszy od lat 80. XIX wieku symetria układu na stacjach przelotowych przestała już mieć pierwotne znaczenie. Wiele dworców powstaje w prostym układzie dostawionej hali – zwykle jednak tej samej długości co sam dworzec (np. Nantes-État, 1887; Arras, 1898; Bordeaux-St-Jean, 1902; Valenciennes-Nord, 1909). Dopasowanie długości wydaje się odróżniać dworce późne od wcześniejszych (wiele wczesnych dworców także nie miało budynku „na zatorzu”). Bogatsza stała się też architektoniczna dekoracja szczytów żelaznej konstrukcji.

Inną drogą do uzyskania formalnego związku obu elementów było wyodrębnienie dużej przestrzeni hallu kasowego w bryle budynku, a szczególnie opisane wyżej użycie motywu charakterystycznego dla szczytu hali peronowej w fasadzie dworca przelotowego, zwłaszcza w formie oszklonego szczytu na żelaznym szkielecie. Wówczas konstrukcja żelazna pojawiała się już w samym budynku, a nie tylko w hali peronowej.



11. Dworzec La Rochelle-Ville (1922); model na Google Earth

Bezpośrednie sąsiedztwo hali z budynkiem wymagało dostosowania modułu jej konstrukcji przynajmniej do artykulacji ścian, a jeszcze lepiej – do modułu architektonicznego całego budynku. Taką jedność kompozycyjną całej struktury budowlanej dworca najlepiej bodaj prezentuje La Rochelle-Ville (1922)³⁰, w którym zastosowany w hali rytm zdwojonych dźwigarów tworzy też charakterystyczny moduł fasady głównej części budynku (il. 11). Widoczny od strony miasta rytm

30 Dworzec przelotowy kolei Réseau de l'État, proj. arch. Paul Esquié. Powstawał długo (od 1910 r.), ze względu na przerwę wojenną.

wielkich przeszklonych arkad hallu kasowego, oddzielonych parami masywnych pilastrów, jest doskonałym odniesieniem do wielkiej hali peronowej za budynkiem. Zdwojenie osi modularnych wzmacnia wrażenie pełnej jedności formalnej, osiągniętej mimo zasadniczej dychotomii obu części dworca. Wreszcie, dla pełniejszej jednolitości kompozycji halę peronową ujęto w narożach murowanymi pylonami, rozrzeźbionymi i zwieńczonymi monumentalnymi wazami. Choć ze względów konstrukcyjnych są zbędne, ich rola kompozycyjna, zwłaszcza tych na zewnętrznych narożach, jest olbrzymia.



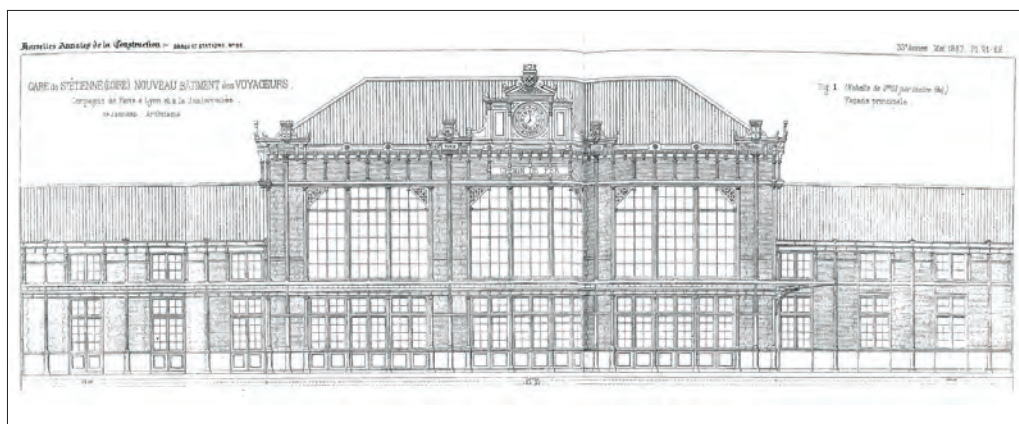
12. Dworzec Nice-Ville. Trudno się domyślić, że budowę obu naw hali dzieli 60 lat;
fot. autor, 2008

Szkielet żelazny z wypełnieniem ceglanym

Oprócz specyfiki formy i stylu dworce francuskie mają też charakterystyczne konstrukcje. Szkielet żelazny z wypełnieniem ceglanym, eksponowany na zewnątrz, jest bodaj najbardziej osobliwą z nich, zwłaszcza gdy dotyczy budynku (w przypadku ścian osłonowych hal jest oczywiście zrozumiała sama przez się). Ta konstrukcja, udoskonalona w Chocolaterie Menier w Noisiel pod Paryżem (1860–1874, Jules Saulnier, firma Gustawa Eiffela), mogła być albo bardzo dekoracyjna, albo prosta i racjonalna. Jej zastosowanie na dworcach nie było, jak się zdaje, powszechne, tym niemniej dotyczy obiektów znaczących.

Co ciekawe, listę dworców zbudowanych w ten sposób otwiera obiekt będący eksportem francuskiej architektury i budownictwa na Węgry: Állami pályaudvar w Peszcie (1877)³¹, którego projekt także można przypisać firmie Eiffela. Prócz znakomicie rozwiązanego szczytu (o czym mowa była wyżej) zwraca uwagę użycie profilowanych słupków żelaznych w ścianach murowanych tam, gdzie wymagane było wzmocnienie konstrukcji: w narożnych wieżyczkach albo w smuklejszych filarach międzyokiennych, w osiach dźwigarów hali. Elementy żelazne trudno tu jednak nazwać prawdziwą *ossature métallique* (szkieletem żelaznym), są one jedynie dekoracyjnym uzupełnieniem struktury murowanej, nadającym jej specyficzny wyraz architektoniczny. W podobnym charakterze użyto żelaza w strukturze ścian przebudowanego dworca w Hawrze (1887), o którym była już mowa wyżej (il. 4B)³².

Nieco wcześniejszy dworzec Madrid Delicias (1880)³³ to także „eksport” projektu z firmy Eiffela. Jest on przykładem klasycznego szkieletu żelaznego w formie wypracowanej w fabryce w Noisiel. Ściany budynku są płaskie, cała finezja ich architektury wynika z rysunku żelaznego szkieletu, jego dekoracyjnych form i gry barwnej geometrycznego ornamentu wątku ceglanego wypełnienia. Znakomitym konceptem jest żelazny fryz i gzyms, oparty na głowicach żelaznych pilastrów. W samej Francji podobną estetykę ma dworzec Châteaureux w Saint-Étienne (1884, il. 13)³⁴.



13. Dworzec St-Étienne-Châteaureux, fasada; *Nouvelles Annales de la Construction*, Paris 1887

31 Dworzec Państwowy, proj. firmy Gustave'a Eiffla z Paryża, inż. Théophile Seyrig. Obecnie Budapest Nyugati pályaudvar (Dworzec Zachodni).

32 Dworzec czołowy kolei Ouest, proj. arch. Juste Lisch. Zachowała się z niego znakomita hala peronowa.

33 Proj. arch. Émile Cachelièvre, współpracownik firmy Eiffel. Dziś muzeum kolei hiszpańskich.

34 Dworzec przelotowy kolei PLM, proj. arch. J. Bouvard.

Mieszana ceglano-żelazna konstrukcja była rzadkością na dworcach. Warto jednak o niej wspomnieć dlatego, że była symptomatyczna dla XIX-wiecznych poszukiwań nowej architektury we Francji. Konstrukcje dachowe, o których będzie mowa dalej, były natomiast dla dworców francuskich i powszechne, i charakterystyczne.

Użycie dźwigarów Polonceau

Dźwigar Polonceau był jedną z najpopularniejszych form konstrukcyjnych dachów w XIX wieku. Nazwę swą zawdzięcza inżynierowi Camille Polonceau, który opisał go w 1840 roku³⁵ jako ustrój szczególnie ekonomiczny i łatwy do wykonania. Chociaż na podobny pomysł wpadli też inni inżynierowie (William Fairbairn w Szkocji, 1827; Rudolf Wiegmann w Niemczech, 1839; Albert Fink w USA, patent 1854), nazwa „dźwigar Polonceau” jest dość powszechnie stosowana w literaturze³⁶. Pierwotnie miał on być wykonany jako żelazne usztywnienie pary drewnianych krokwi za pomocą opięcia ściągami osiowo umieszczonych prostopadłych słupków. Prawdopodobnie ze względu na wymagane rozpiętości bardzo szybko jednak zaczęto tę formułę stosować do dźwigarów wykonanych całkowicie z żelaza (krokwie i ściągi prętowe – żelazo kute, słupki żeliwne) – w takiej formie częściej występuje na dworcach, przede wszystkim w halach peronowych. Co więcej, na dworcach francuskich pojawia się on najpierw w postaci trójsłupkowej (Paris-St-Lazare, ok. 1850³⁷; Bordeaux-Orléans, 1852; Paris-Montparnasse, 1852³⁸), a dopiero później jednosłupkowej, i to najpierw z krokwiami drewnianymi (Mâcon, 1854³⁹; Paris-Lyon, 1857). Oczywiście bardzo szybko pojawiają się też dźwigary jednosłupkowe z krokwiami żelaznymi (np. Narbonne, 1857⁴⁰).

Hala Gare St Lazare w Paryżu zasługuje na specjalną uwagę, jako miejsce pionierskiego zastosowania wielu odmian dźwigara Polonceau. Prócz klasycznej trójsłupkowej, mamy tam przede wszystkim trój- i jednosłupkową odmianę sztywną, tzn. z węzłami skonstruowanymi tak, by uniemożliwić obrót poszczególnych elementów w przecięciu osi spotykających się elementów. Umożliwiało to rzadsze rozstawienie albo pokonanie większych rozpiętości. Optycznie robią one wrażenie masywniejszych. Sztywne trójsłupkowe pojawiają się w 1853 roku,

35 POLONCEAU 1840, s. 27–32, pl. 2.

36 WESOŁOWSKI 2013–2014, t. 1, s. 261–262.

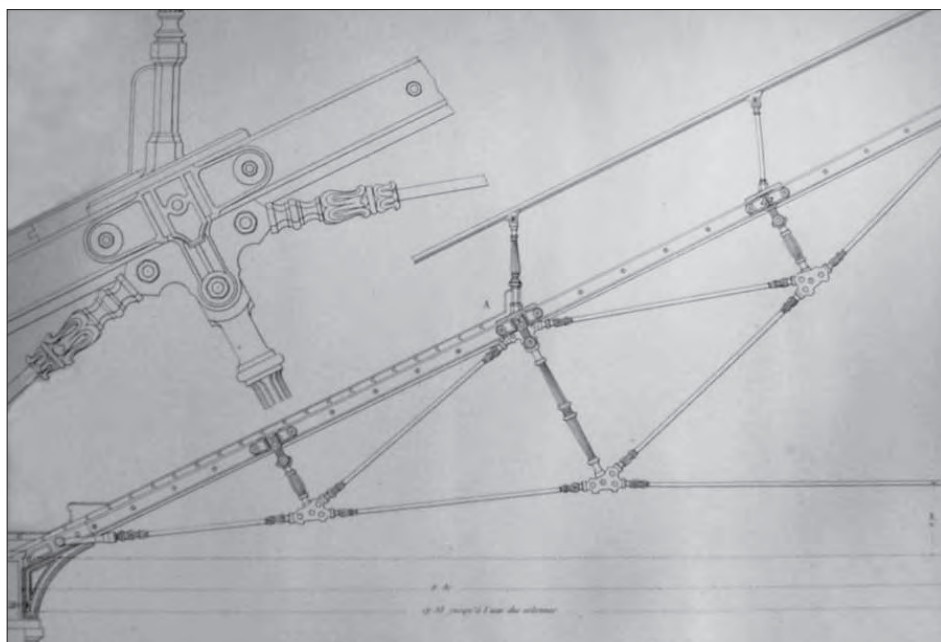
37 Dworzec czółowy kolei Cie du Chemin de fer de Paris à Rouen, od 1855 r. kolej Ouest, proj. inż. E. Flach.

38 Proj. inż. E. Flach. Hala istnieje, wielokrotnie powiększana.

39 Dworzec przelotowy kolei Cie du Chemin de fer de Paris à Lyon, po 1857 r. kolei PLM. DALY 1861, s. 217, pl. 62, 68

40 Dworzec przelotowy kolei Midi.

jednosłupkowe, o rozpiętości przekraczającej 52 m – w 1889 roku. Zarzucono tu typowy dla francuskiej wersji tej konstrukcji dualizm: masywna krokiew i delikatny system ściągów, na rzecz czegoś, co jest charakterystyczne dla typowej kratownicy, w której poszczególne elementy mają porównywalne przekroje. Ten typ dźwigara zapoczątkowuje, jak się zdaje, trend widoczny w architektonicznej inżynierii francuskiej: oparcia dachu hal raczej na rzadko rozstawionych masywnych dźwigarach, statycznie przesztynionych, niż na „pajęczynie” drobniejszych, gęsto rozstawionych elementów.

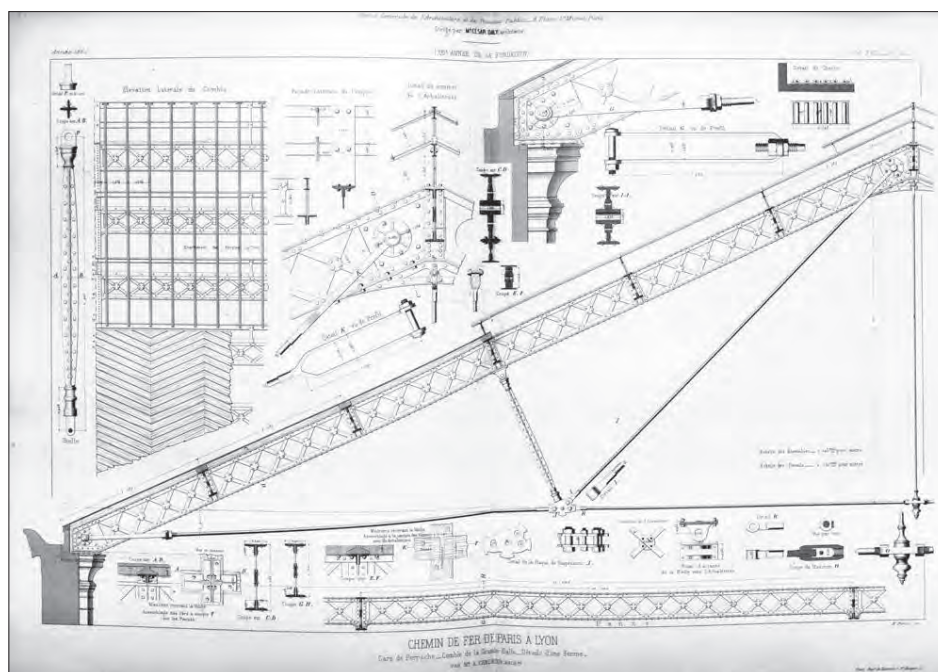


14. Dworzec Paris-Montparnasse, dach hali peronowej. Trójsłupkowy dźwigar Polonceau; „Le Moniteur des Architectes”, 15 stycznia 1852, Paris

Dźwigar Polonceau przez swoją powszechność i nowatorstwo materiałowe stał się tym dla francuskiej inżynierii budowlanej, czym trójkątna kratownica, tzw. angielska, dla dworców brytyjskich. Fakt, że stosowano go niekiedy także poza Francją, nie umniejsza raczej jego roli jako wyróżnika nurtu inżynierskiego architektury francuskiej: Brytyjczycy budowali dachy dwuspadowe inaczej, a Niemcy i Włosi woleli kolebki. Jeszcze bardziej typowa dla Francji, bo poza nią prawie nieznaną, była odmiana dźwigara Polonceau z krokiewiami skratowanymi.

Dworzec Lyon-Perrache (1857) odznacza się jeszcze jednym przełomowym rozwiązaniem: pionierskim użyciem krokwi kratowych w dźwigarach Polonceau, którymi przekryto jego halę peronową. Pozwoliły one na pokonanie rozpiętości 35 m przy rozstawie 10 m (typowy rozstaw przy krokwiach pełnych to 4 m).

W podobny sposób, ale z zastosowaniem dźwigara trójsłupkowego, skonstruowano halę przebudowanego Dworca Orleańskiego w Paryżu (1868)⁴¹. W nim najlepiej widać charakterystyczną manierę ukształtowania wsporników podkrokwiniowych, żeliwnych ornamentalnych ażurów, którymi obciążenie od krokwi wydaje się łagodnym łukiem spływać na ściany i słupy. Ten kształt, przypominający późnogotycki „łuk Tudora”, stanie się wkrótce bardzo charakterystyczny dla innych konstrukcji francuskich, o których niżej. Dźwigary tego rodzaju stosowano długo, mimo późniejszej popularności „ram de Diona” (patrz niżej), przede wszystkim na przebudowywanych dworcach Marseille-St-Charles, 1897⁴²; Paris-Lyon, 1900⁴³.



15. Dworzec Lyon-Perrache, dach hali peronowej. Jednosłupkowy dźwigar Polonceau z krokwiami kratowymi; *Revue Générale de l'Architecture et des Travaux Publics*, Paris 1860

Poza Francją dźwigary Polonceau ze skratowanymi krokwiami stosowano przede wszystkim tam, gdzie architektura dworcowa związana była z kolejami o kapitale francuskim: przede wszystkim w Hiszpanii. Poza tym dźwigary jednosłupkowe zastosowano na „arcyfrancuskim” Pest Állami pu. (1877), trójsłupkowe

- 41 Przebudowa dworca czołowego kolei Paris-Orléans, proj. Pierre-Louis Renaud – arch. kolei, konstrukcja inż. Louis Sévène. Obecnie Paris-Austerlitz.
- 42 Przebudowa przez kolej PLM, proj. arch. Joseph-Antoine Bouvard, konstrukcja firmy Gustave’a Eiffla.
- 43 Przebudowa przez kolej PLM związana z przygotowaniami do Wystawy Światowej 1900 r., proj. arch. Marius Toudoire.

zaś – na wiedeńskim Südbahnhof⁴⁴ w 1874, a więc wcześniej nawet niż w samej Francji. Liczba słupków nie ma nic wspólnego z obciążeniem: jednosłupkowe pokonują rozpiętość 42 m przy rozstawie co 9,6 m, a trójsłupkowe odpowiednio 36 m i 5 m.

Jednosłupkowy dźwigar z krokwiami kratowymi wypada najmniej ekonomicznie, odznaczając się dwukrotnie większym zużyciem materiału, a jeszcze większym kosztem, od dźwigara trójsłupkowego⁴⁵. Świadczy to zapewne o dominacji czynnika estetycznego we francuskim podejściu już nie tylko do klasycznie rozumianej architektury, ale także tej jej części, którą uznajemy za nowatorski „nurt inżynierski”. Krokwie kratowe, mimo że kosztowne, pozwalały realizować ideał konstrukcji zespolonej z przegrodą (w tym wypadku z dachem), a to, co nie leżało w jego płaszczyźnie, czyli ściągi i słupki, miało być drugorzędnym, być może ornamentalnym dodatkiem – więc musiało być tak „niematerialne”, jak to możliwe. Podejście to wkrótce miało się radykalnie zmienić.

Systemy de Diona

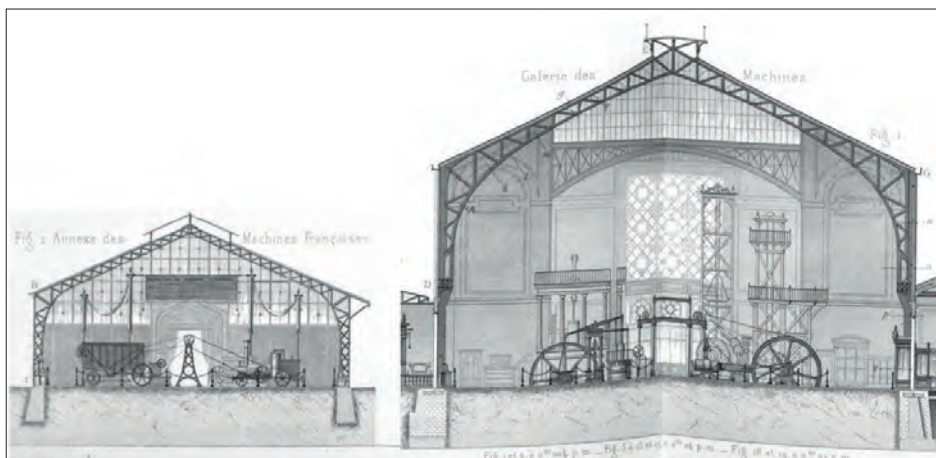
Trudno o wyraźniejszy przykład roli nowatorskich konstrukcji zastosowanych na paryskich wystawach światowych niż geneza form określanych we francuskiej literaturze terminem „system de Diona”. Jest to jednak pojęcie dość pojemne, odnoszące się do rozwiązań różnie ukształtowanych. Dwa z nich są najważniejsze, zastosowane w pawilonie maszyn wystawy z 1878 roku, zaprojektowanym przez inżyniera Henri de Diona⁴⁶. Oba to ramy z ryglami tworzącymi dach dwuspadowy, z pasem dolnym w postaci spłaszczonego ostrołuku („łuku Tudora”) – raz z wyraźnie obniżonym przełamaniem, a raz z przełamaniem położonym blisko kalenicy. Pierwsza forma zastosowana była w wysokiej hali głównej, o smukłych proporcjach, wskutek czego łuk kratowy został umieszczony na blachownicowej dolnej kondygnacji słupów (il. 16). De Dion nie był pierwszym, który wpadł na pomysł „łuku Tudora” jako pasa dolnego dźwigarów dachowych (mamy nawet przypadek hali peronowej z 1865 r. na wiedeńskim Nordbahnhofie), ale on pierwszy zrealizował pełną integrację słupa i krokwi w jeden sztywny element konstrukcyjny. César Daly tak pisał o tej konstrukcji: „[...] łuk bardzo lekki, elegancki, jakby wykonany z jednego kawałka metalu. Z punktu widzenia konstrukcji to nowość, z punktu widzenia stabilności – przełom”⁴⁷.

44 Przebudowa dworca Gloggnitzer Bahnhof przez kolej kk priv. Südbahn, proj. arch. Wilhelm von Flattich. Nie istnieje.

45 MATHIEU 1863, pl. 15–16.

46 REVEUE 1878, pl. 27–28.

47 *Ibidem*, s. 38.



16. Wystawa Światowa 1878 r.: przekrój przez halę główną (na prawo) i salę boczną (maszyn francuskich – na lewo); *Revue Générale de l'Architecture et des Travaux Publics*, Paris 1878

Źródeł tego aplauzu należy szukać zarówno w zmieniających się przekonaniach estetycznych, jak i w pragmatyce inżynierskiej. Inżynierowie zaczęli poddawać krytyce przede wszystkim trudność wykonania ściągów i skomplikowanych węzłów w dźwigarach Polonceau. Zmniejszenie zależności od cięgien jest naturalną konsekwencją trendu do zwiększania rozpiętości. Ściągi wymagają kosztownych elementów kutych, bardzo starannego wykonania, a skomplikowane spawy nigdy nie zapewnią „absolutnego bezpieczeństwa”. Usunięcie ściągu rekompensuje koszt zwiększonej liczby skratowań ramy de Diona⁴⁸. Belgijski inżynier Vierendeel akcentuje aspekt estetyczny: „Szczególnie już należy się wystrzegać ściągów, które – chociaż racjonalne konstruktorsko – stanowią zaprzeczenie walorów architektonicznych. Nie zawsze to, co racjonalne, jest piękne”⁴⁹.

Co więcej, w oczach Vierendeela, konstrukcja powinna być wręcz masywna i klarowna, szczerze oddając statykę budowli. „Aby w perspektywie wnętrza nie powstawało wrażenie chaosu linii i lasu »żelaza«, prawidłowo zaprojektowane dźwigary powinny być odpowiednio rozstawione, mieć masywne pasy, a skratowanie najlepiej zastąpić blachą”. Co prawda, dworce francuskie (w przeciwieństwie do późnych niemieckich) nie obfitują w konstrukcje blachownicowe, ale to, co pisze o unikaniu gęstej struktury żelaznej lub stalowej, jak też o pożądanej estetyce masywności, dobrze odpowiada estetyce architektonicznej tworzonej przez ramy de Diona. Ostatnie dekady XIX wieku przyniosły więc wyraźną zmianę oczekiwań wobec konstrukcji żelaznych, które pozbawiły wcześniejsze rozwiązania aury

48 PLANAT 1890, s. 517.

49 VIERENDEEL 1903.

nowoczesności. Dokonał się przełom estetyczny, któremu poddała się architektura francuskich dworców, a zwłaszcza hal peronowych.

Pionierską rolę w dworcowym zastosowaniu ramy de Diona w wersji z „łukiem Tudora” miał wspomniany wyżej madrycki Delicias z 1880 roku. Słupy jednak są tam pełne i stosunkowo smukłe; przechodzą przez całą wysokość rygla, sięgając połąci. Inne konstrukcje mają najczęściej takie właśnie pełne podpory. Na dworcach w samej Francji ramy tego typu znalazły zastosowanie dopiero po 1890 roku. Żadna się nie zachowała, z wyjątkiem budowli na dworcu Troyes (1895), z łukami rozpiętości ok. 48 m (il. 17). Ponadto kilka mniejszych hal tego typu z 1. połowy XX wieku istnieje do dzisiaj na linii 6 paryskiego metra.

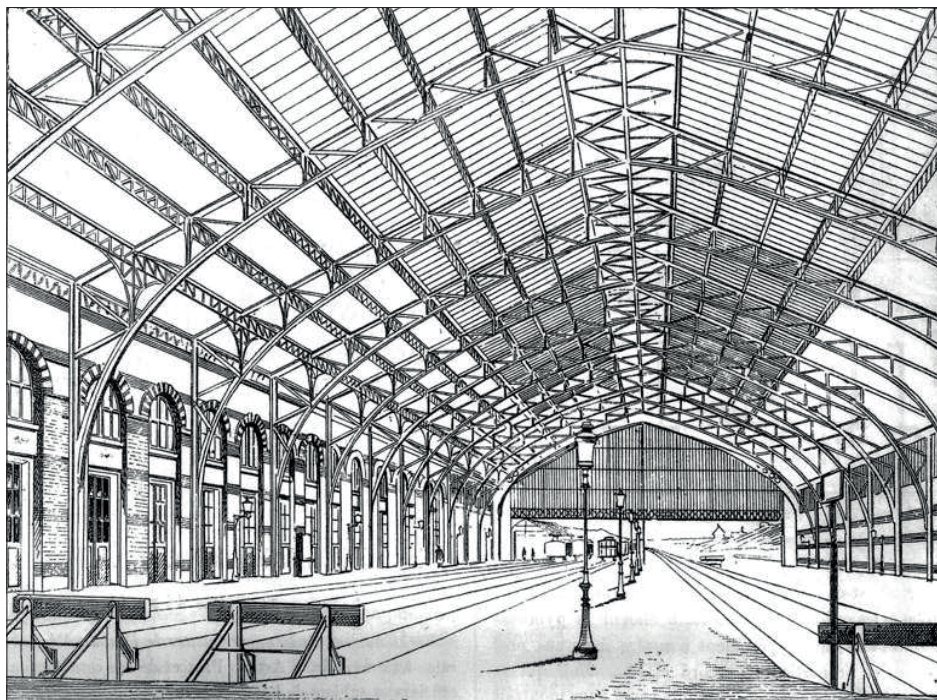


17. Dworzec Troyes, hala peronowa; pocztówka, © Wikimedia Commons

Wcześniej zastosowano typ ram de Diona z obniżonym pasem dolnym. Jeden z najwcześniejszych przypadków to pomniejszona wersja ramy z Galerii Maszyn wystawy z 1878 roku wzniesiona na stacji Montréjeau (ok. 1880?) z małą modyfikacją: pod kalenicą łagodne łukowe przejście pasa dolnego zamiast ostrołuku. Większą wersję takiej ramy z łukiem wpisanym widzimy na dworcu Le Havre (1887), tam jednak zastosowano już podpory analogiczne do tych opisanych madryckich (il. 18). Z kolei hala w Cerbère (ok. 1880) na granicy hiszpańskiej uzyskała wpisany ostrołuk. Łuk pasa dolnego mógł też mieć postać koszową. W ten sposób skonstruowano halę peronową dworca Lille-Flandres (1892)⁵⁰, przekrywając

⁵⁰ Dworzec czołowy kolei du Nord, proj. arch. Sydney Dunnett.

rozpiętość niemal 60 m. Najczęściej jednak były niższe i wymagały spłaszczenia pasa dolnego do niskiego łuku koszowego, na pierwszy rzut oka niewiele odbiegającego proporcjami od kratownicy trójkątnej. Takie ramy stały się bardzo popularne, wiele z nich zachowało się do dziś (Capdenac, przed 1911; Blois, 1893; La Rochelle, 1923).

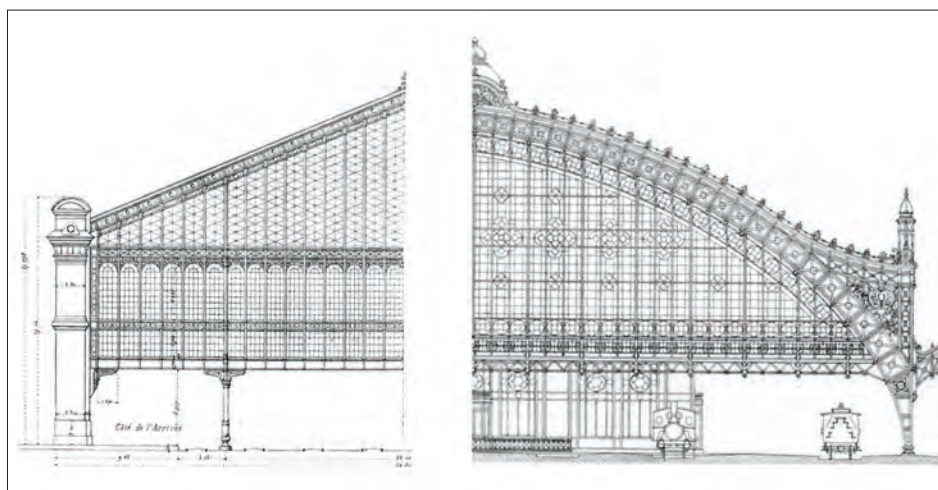


18. Dworzec Le Havre, hala peronowa; *Construction moderne*, Paris 1887/1888

Wszystkie te budowle miały skratowane łukowe rygle i pełne podpory, niekiedy częściowo schowane w grubości ścian budynków. Skratowania i sztywne połączenia (a nie przeguby) odróżniają francuskie konstrukcje dworcowe od podobnych „łuków Tudora” stosowanych nieco później na dworcach niemieckich. Charakterystyczne jest też załamanie obrysu zewnętrznego ram w okapie dachu powodujące, że dwuspadowy dach jest integralnie związany z konstrukcją, a nie jest jedynie „kosmetycznym” dodatkiem formalnym. To wpisanie łuku w obrys szczytu jest znacznie bardziej charakterystyczne dla rozwiązań francuskich niż blachownicowo-kratowe ramy łukowe, które też bywają kojarzone ze sztywnymi konstrukcjami de Diona. One również pojawiły się na francuskich dworcach pod koniec XIX wieku.

Dekoracja form żelaznych jako element podporządkowany konstrukcji

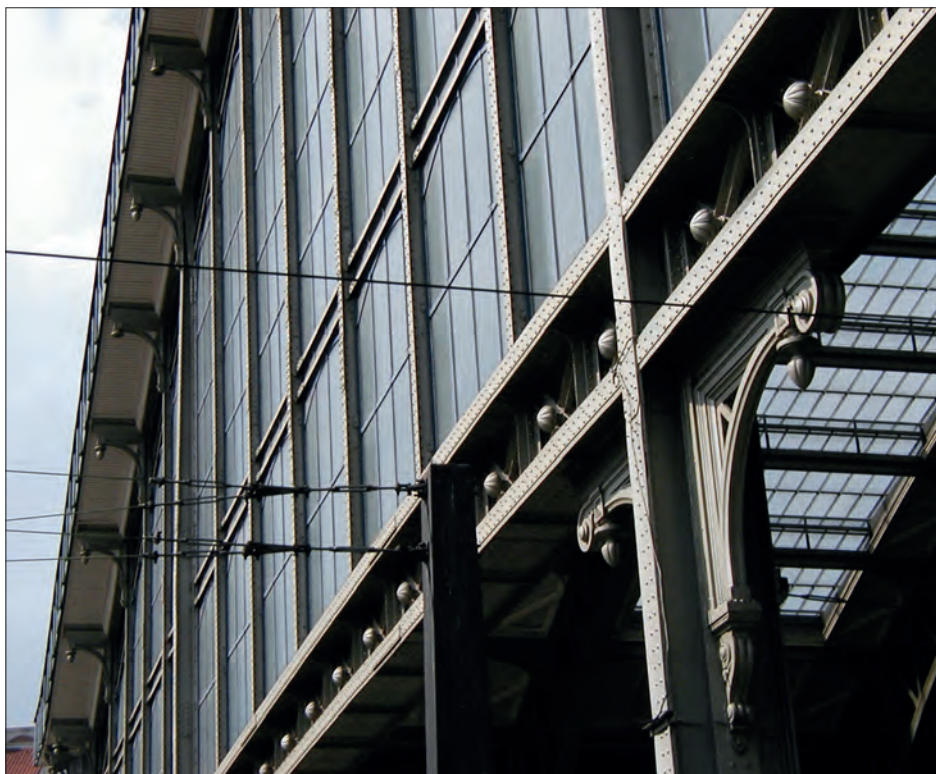
Kwestia dekoracji konstrukcji żelaznych i stalowych ma dwa aspekty. Pierwszy to ten, że taką dekorację w ogóle stosowano, co w epoce 1850–1914 odróżnia hale francuskie przede wszystkim od hal amerykańskich. Drugi zaś to ten, że dekoracja jest zwykle mocno związana z klasyczną tradycją architektoniczną i raczej nie występuje autonomicznie w stosunku do logiki konstrukcji. Podziały wielkich ścian wiatrowych nie tworzą własnej opowieści formalnej, ale odznaczają się prostotą i racjonalnością.



19. Ściany wiatrowe hal peronowych: dworzec Paris-Orléans (1868 – na lewo), dworzec Köln Hauptbahnhof (1894 – na prawo); Eduard Schmitt, *Empfangsgebäude der Bahnhöfe und Bahnsteigüberdachungen (Bahnsteighallen und -dächer)*, Leipzig 1911

Pokazuje to na przykład porównanie hali Paris-Orléans z halą Hauptbahnhofu w Kolonii (il. 19). Prosta ściana hali Lille-Flandres (il. 20) ma rytm dekoracyjnych „kabuszonów” na przecięciach krzyżulców belki podwalinowej, klasyczne wsporniki z szyszkowatymi wisiorami, które łagodzą kontrast przy wyprowadzeniu pionu słupów, a także usztywniają boczny wysięg połaci dachowych. Dekoracja odznacza się elegancją „substancjalnością”, a grubość profilowań pozwala na grę światła i cienia. Pewna część ornamentyki tworzona jest przez odpowiednio zaprojektowane detale konstrukcyjne – jak wsporniki na Gare d’Orléans, żeliwne, z ornamentalnym ażurem, oraz te na Gare de Lyon w Paryżu z układem wzmacniających je nitowanych płaskowników (il. 21). Sama dobrze zaprojektowana technologia potrafi stworzyć wrażenie piękna architektury – i to w całej pałecie

skal, od kształtu dźwigara po ornamentykę nitów. W starszej wersji dźwigarów Polonceau słupki żeliwne zawsze były bogato rozrzeźbione (il. 14), w nowszej, gdzie wykonano je z kilku połączonych kątowników – ich plastykę można było wzbogacić przez odpowiednie ukształtowanie obrysu blach łączących (il. 21). Przy okazji wzmocniono je w ten sposób na okoliczność wybożenia.



20. Lille-Flandres (1892), ściana wiatrowa hali peronowej dworca; fot. autora, 2001

Do tego dochodzi forma dekorowanych słupów, rur spustowych, a nadto gzymsów i fryzów (czasem żeliwnych), które poddają się logice elewacji przyległych budynków albo prostokątnych podziałów pasów naświetli. Dekoracja jest jednocześnie bogata, ale też i powściągliwa, raczej towarzyszy tektonice, niż z nią konkuruje. Potrafi ona swoją delikatną finezją skutecznie podkreślać prostotę zasadniczej formy – jak czynią to dekoracyjne konsole pod ścianą wiatrową lub daszkiem chroniącym wejścia do budynku.



21. Dekoracje dźwigarów Polonceau: konsole w hali dworca Paris-Orléans (1868 – góra),
konsole i słupki w hali dworca Paris-Lyon (1900 – dół); fot. autor, 2002, 2011

Styl Beaux-Arts i odejście od żelaza

Jak już wiadomo, Francja i jej dworce okazały się światowego znaczenia „poligonem” zastosowania żelaza jako pełnoprawnego materiału architektonicznego. Jednak gdzieś na przełomie wieków, kiedy neobarok II Cesarstwa wstąpił w szczególnie dekoracyjną fazę (której Amerykanie nadali nazwę „stylu Beaux-Arts”), pojawiło się ambiwalentne podejście do metalowych konstrukcji. Z jednej strony mamy wciąż szklano-żelazne przestrzenie wystawowe Grand-Palais w Paryżu (co prawda ukryte wewnątrz budynku) albo także przestrzenie hali Pennsylvania Station w Nowym Jorku, a z drugiej waszyngtońską Union Station, która nie ma ich w ogóle. W każdym razie przebudowany dworzec Tours⁵¹ jest z jednej strony zdominowany przez stalową halę, w której od czoła zlokalizowano większość przestrzeni cyrkulacyjnej z towarzyszącymi funkcjami, a z drugiej ta wielka hala kryje się od strony miasta za neobarokową fasadą. Składają się na nią elementy murowane spełniające funkcje dekorowanych przyczółków pary wielkich archiwolt wpisanych w szczyty. Łuki wraz płaskorzeźbionymi pachwinami wykonane są z metalu, jako architektoniczna osłona konstrukcji dachu. Prosty, stosowany wcześniej szczyt szklano-żelazny wyraźnie stał się niemodny: należało odwołać się do klasycznego łuku – mimo że jest on całkowicie obcy konstrukcji hali dworca.

W Paryżu mamy znaczący obiekt dworcowy – Gare d’Orsay, który idzie jeszcze dalej⁵². Cała łukowa konstrukcja, ciężkie stalowe kratownice zostały ukryte za kolebkową powierzchnią tworzoną przez rozetowe kasetony umieszczone w dekoracyjnym stalowym ruszcie. Tylko nitowane spody półek kratownic zostały ukazane z całej wysokiej i ciężkiej konstrukcji (il. 22). Nawa hali przypomina wnętrze rzymskich term, chociaż profilowane świetliki wprowadzają element nowoczesności.

W architekturze dworcowej nie ma innych przykładów podobnie delikatnie sugerowanej obecności stali w czymś, co ma przede wszystkim nawiązywać do wzorców wielkich wnętrz antyku i przez to lepiej korespondować z neobarokową fasadą. Nie ma we Francji, ale nie ma też, jak się zdaje, poza nią. Mimo jednostkowości przypadku, Gare d’Orsay należy uznać za mocny i bardzo znaczący przypadek architektury dworcowej, mocno określający jej charakter w ówczesnej Francji.

51 Dworzec czołowy kolei *Paris-Orléans* oraz *Réseau de l’État*, proj. arch. Victor Laloux.

52 Dworzec czołowy kolei *Paris-Orléans*, z halą nad otwarciami w płycie nad peronami podziemnymi i nad przestrzenią cyrkulacyjną na poziomie ulic, proj. arch. Victor Laloux. Adaptowany na muzeum sztuki i rzemiosła artystycznego, otwarte w 1987 r.



22. Kolebka hali dworca Paris-Orsay (1900); fot. autor, 2017

Równie mocno ten charakter określa drugi dworzec, Limoges Bénédictins, otwarty w 1929 roku⁵³. Jego przestronne, centralne wnętrze należy już do innej epoki: łuki, kolebki, żagle i kopuła wykonane zostały z żelbetu (il. 23). Dla żelaza (stali?) pozostaje tylko miejsce w tle: jako konstrukcji witrażowych okien i szklanej latarni wieńczącej kopułę. Większość jednak dworców żelbetowych francuskiego międzywojnia operuje już całkiem odmienną estetyką niż neobarok.



23. Wnętrze dworca Limoges-Bénédictins (1929); pocztówka, © Wikimedia Commons

53 Dworzec kolei Paris-Orléans, nadbudowany nad peronami, proj. arch. Roger Gonthier, inż. Julien.

Fascynacja żelbetem

Żelbet rozpowszechnia się we Francji od końca XIX wieku przede wszystkim dzięki wysiłkom François Hennebique’a, który naukowo udoskonalił i rozwinął system Moniera. Kamienicą przy rue Danton w Paryżu⁵⁴, która pomieściła też biura jego firmy, udowodnił, że żelbet może służyć nie tylko jako konstrukcja wielopiętrowego budynku, ale także jako materiał do ukształtowania skomplikowanych elewacji, jakie pojawiły się po liberalizacji miejskiego prawa budowlanego pod koniec XIX wieku i otworzyły drogę dla architektonicznej secesji.

Wczesne użycie żelbetu w secesyjnym budynku dworcowym miało miejsce na stacji Biarritz-Ville, gdzie z tego materiału architekt Adolphe Dervaux stworzył osobiwe uźebrowanie sufitu westybulu (1911)⁵⁵. Jednakże w architekturze dworców kolejowych żelbet zaczyna odgrywać znaczącą rolę dopiero w okresie międzywojennym. O nowym dworcu w Limoges napisano już wyżej. Ale lata 20. to wciąż secesja, czego dowodem jest całkowicie przebudowany przez tego samego Dervaux dworzec Rive-Droite w Rouen (1928). Cały kompleks stacji – od budynku dworca przez budynki techniczne na peronach po stropy, wiadukty i zadaszenia – jest „symfonią” żelbetu, zrealizowaną w manierze mariażu betonowego szkieletu i ceglanych wypełnień. Żelbet nie tylko tworzy monumentalną kosztową kolebkę hallu kasowego budynku głównego (il. 24), ale również takie detale jak szyldy, czasem nawet pełnoplastyczne (fasada jednak jest kamienna, z żelaznymi konstrukcjami daszków w krzywoliniowych formach secesji).

Większość międzywojennych dworców żelbetowych to poetyka modernizmu, mimo że czasem odwołują się do tradycyjnych kanonów, takich jak wielkie okna hallów czy smukłe wieże zegarowe – motyw stosowany we Francji od końca XIX wieku, ale przeredagowany w nowe formy. O ile przebudowę dworca w Hawrze (1932)⁵⁶ można uznać za dość tradycyjną w koncepcji przestrzennej, o tyle nowy dworzec Brest (1934)⁵⁷ wprowadza nowatorski koncept cylindrycznej rotundy dla hallu kasowego, powtórzony po II wojnie światowej na Dijon-Ville (1947–1962)⁵⁸. Pierwszy z modernistycznych dworców, Lens (1927)⁵⁹, to z kolei poetyka żelbetowych

54 Kamienica przy 1, rue Danton w Szóstej Dzielnicy, 1900, proj. arch. Edouard-Eugène Arnaud. Wg COLLINS 2004, s. 69, pl. 15.

55 Dworzec końcowy kolei Midi, proj. Adolphe Dervaux. Stacja nie istnieje, budynek adaptowany na centrum kulturalne.

56 Dworzec Le Havre, proj. arch. Henri Pacon. Wieża zegarowa się nie zachowała.

57 Dworzec czółowy Réseau de l’État, proj. arch. Urbain Cassan.

58 Dworzec przelotowy SNCF (Société nationale des chemins de fer français, czyli Narodowe Towarzystwo Kolei Francuskich), proj. arch. Alfred Audoul.

59 Dworzec przelotowy kolei du Nord, proj. arch. Urbain Cassan.

kolebek z charakterystycznymi pasami doświetleń z luksferów, z wykończeniem detalami w stylu art-déco. Część z tych dworców realizuje nowe koncepcje przestrzenne: wspomniany w Rouen – częściową nadbudowę stacji dwukondygnacyjną płytą parkingową, a Versailles-Chantiers (1932)⁶⁰ – szeroką galerię doprowadzającą do zagłębionych peronów. Nową jakością urbanistyczną była odbudowa zniszczonego podczas II wojny światowej dworca Amiens-Nord, którą zrealizowano jako element większego zespołu urbanistycznego (dzisiejszy plac Alphonse-Fiquet zdominowany przez wieżę mieszkalną, 1941–1958) według projektu Auguste’a Perreta. Mamy tam charakterystyczne dla niego skrzyżowanie modernizmu

z tradycjonalizmem: redukcję dekoracji, ale osiowość układu, tradycyjny hall kasowy, klasyczne pionowe okna – wszystko w kilku fakturach betonu.

Rzeczą prawdziwie unikatową była budowa w technice żelbetu kilku dużych hal peronowych – unikatową, ponieważ w Międzywojniu hale powstawały rzadko, a jeśli już – jak w Niemczech – to stalowe. Ta w Reims jest powiększoną wersją zniszczonej podczas I wojny światowej konstrukcji żelaznej, tym razem w wersji łukowej (1935)⁶¹, o niezwyklej elegancji formy. Pozostałe hale wchodziły w skład dworców wzniesionych na nabrzeżach portowych: w Hawrze (1935)⁶² i w Cherbourgu (1933)⁶³. Obie również były łukowe, przy czym w tej drugiej były to „łuki Tudora”. Jednak architektura obu dworców była bardzo różna: Cherbourg to art-déco, Hawr zaś – wysokiej klasy funkcjonalizm, który wydaje się nawet dzisiaj na czasie, szczególnie w budynku obsługi pasażerskiej (il. 25).



24. Żelbetowe sklepienia we wnętrzu dworca Rouen-Rive-Gauche (1928); fot. autor, 2011

⁶⁰ Dworzec przelotowy Réseau de l'État, proj. arch. André Ventre.

⁶¹ Dworzec przelotowy kolei de l'Est, proj. inż. Ridet, firma Limousin.

⁶² Dworzec Le Havre-Seine-Maritime kolei Réseau de l'État, proj. arch. Urbain Cassan. Zniszczony podczas II wojny światowej, nie istnieje. Wg *Encyclopédie* 1937, pl. 26–28.

⁶³ Dworzec Cherbourg-Transatlantique kolei Réseau de l'État, proj. arch. René Levavasseur. Odbudowany po zniszczeniach wojennych, zamknięty i potem adaptowany na Theme-park.



25. Dworzec morski Le Havre-Maritime (1935), hall główny; *Encyclopedie de l'Architecture. Constructions Modernes*, Paris 1937

W skali europejskiej żelbetowa architektura dworców francuskich wyróżnia się z jednej strony, w starszych obiektach, interpretacją tradycji, z drugiej – nowatorstwem formy. W poszukiwaniach tej ostatniej ustępuje ona, jak się zdaje, tylko dorobkowi Włoch, gdzie masowe przebudowy stworzyły zupełnie nowy krajobraz architektoniczny, w którym funkcjonuje kolej.

Konkluzje

Pasażerska stacja kolejowa wymaga architektury. To stwierdzenie wydaje się truizmem, dopóki nie przychodzą na myśl liczne przykłady, które nie wykroczyły poza rozwiązania czysto utylitarne, bo na nic więcej nie było zapotrzebowania albo nie starczyło środków. Tak działo się zwłaszcza tam, gdzie kolej była prywatna i musiała kierować się prostą ekonomiką zysków i kosztów. We Francji eksploatacja kolei była do 1937 roku w większości domeną prywatną, ale infrastruktura powstawała ze środków państwowych. Architektura jest jednak pochodną nie tylko pieniędzy, ale także – a może przede wszystkim – przekonań estetycznych, poziomu oczekiwań i umiejętności. Dworce zostały objęte wymaganiami stawianymi architekturze, czego przesłanką jest, że wielokrotnie zajmowała się nimi prasa fachowa i krytyka architektoniczna. Starczało środków, żeby wyjść poza utylitaryzm formy i rozpatrywać je także w kontekście witruwiańskiego *decorum*.



26. Dworzec kolejowy Aix-en-Provence TGV (2001). „Kompozycja totalna” w otwartej przestrzeni, typowa dla wczesnych dworców sieci dużej prędkości; model na Google Earth

Dworzec francuski jest jednym z najważniejszych obiektów użyteczności publicznej miasta. Stawia wymagania i zasługuje, by być czymś więcej niż komercyjną inwestycją. Miasta zadbały, by zajął on znaczące miejsce w przestrzeni ulic i placów, a architekci – by jego forma była okazała, a funkcja czytelna. Status dzieła architektonicznego wymagał też jedności – i tę zazwyczaj osiągnęto mimo dychotomii elementów składowych.

Dworce kolejowe – te „katedry nowej cywilizacji”, jak chciał Gautier⁶⁴ – były też obiektem budowlanych eksperymentów, które tworzyły nową jakość architektury. Wydaje się, że zadanie przełożenia klasycznego dostojęstwa i elegancji na język współczesności odnosiło się nie tylko do samych budynków, ale także do wytworów inżynierii, jakimi były hale peronowe. Do form konstrukcyjnych przykładano miarę estetyczną, a efekt tego jest we Francji łatwo rozpoznawalny. Co więcej, sam budynek też bywał polem technicznych eksperymentów, czego największym przejawem jest użycie szkieletu żelaznego (lub stalowego).

⁶⁴ Pełna myśl Théophile’a Gautiera w oryginale brzmi tak: dworce to „les palais de l’industrie moderne où se déploie la religion du siècle, celle des chemins de fer. Ces cathédrales de l’humanité nouvelle sont les points de rencontre des nations; le centre où tout converge, le noyau de gigantesques étoiles aux rayons de fer s’étirant jusqu’au bout du monde” [w tłumaczeniu na jęz. polski: dworce to „pałace nowoczesnego przemysłu, w których rozwija się religia naszego stulecia, religia kolei. Te katedry nowej ludzkości są miejscami spotkań narodów; centrum, w którym wszystko się zbiega, jądrem gigantycznych gwiazd z żelaznymi promieniami rozciągającymi się aż po krańce świata” – cyt. za: *Les temps* 1978.

Architekci dworców kolejowych w XIX i na początku XX wieku musieli zmierzyć się z ważnym problemem: jak wykorzystać nowe technologie i materiały, by stworzyć dzieło trwałe i zarazem estetycznie zadowalające? Jedną z dróg było dążenie do jedności wyrazu i tworzywa – za nie można uznać tendencje do ekspozycji żelaza w elewacjach i racjonalności jego form konstrukcyjnych. Inną drogą to wybór pewnych form, a odrzucenie innych. Nie stanowiło to przeszkody dla podyktowanego przez *Zeitgeist* pokonywania dużych rozpiętości. Francuzi pokazali, że niezbędną dla bezpieczeństwa eksploatacji kolei rozpiętość można osiągnąć także za pomocą dachów dwuspadowych, a nie tylko łukowych – jak uważano w innych krajach.

Bibliografia

- BLONDEL 1675 – François Blondel, *Cours d'Architecture enseigné dans l'Académie royale d'Architecture*, 1^{re} Partie, Roulland, Paris 1675.
- CARTIER/DE ROUX/FESSY 2007 – Claudine Cartier, Emmanuel de Roux, Georges Fessy, *Patrimoine ferroviaire*, Paris 2007.
- COLLINS 2004 – Peter Collins, *Concrete: The Vision of A New Architecture*, 2nd Ed., Montreal & Kingston 2004.
- DALY 1859 – César Daly, *L'Architecture des chemins de fer*, „Revue générale de l'architecture et des travaux publics” 1859.
- DALY 1861 – César Daly, *L'Architecture des chemins de fer*, „Revue générale de l'architecture et des travaux publics” 1861, s. 217, pl. 62, 68.
- Encyclopédie 1937 – *Encyclopédie de l'architecture: constructions modernes*, t. 9, Paris 1937.
- FOITET 2008 – Jean-Paul Foitet, *100 ans de gares françaises*, Turquant 2008.
- KUBINSZKY 1969 – Mihály Kubinszky, *Bahnhöfe Europas. Geschichte – Kunst – Technik*, Stuttgart 1969.
- Le patrimoine 1999 – *Le patrimoine de la SNCF et des chemins de fer françaises*, t. 1–2, Paris 1999.
- LEMOINE 1986 – Bernard Lemoine, *L'architecture du fer*, Seyssel 1986.
- Les temps 1978 – *Les temps du gares*, katalog wystawy w Centre Pompidou, Paris 1978.
- MATHIEU 1863 – E. Mathieu, *Étude générale sur les charpentes en fer*, „Nouvelles Annales de la Construction” 1863.
- MEEKS 1956 – Carroll L.V. Meeks, *The Railroad Station. An Architectural History*, New Haven 1956.
- PLANAT 1890 – Paul Planat, [hasło:] *Ferme et charpente*, [w:] *Encyclopédie de l'architecture et de la construction*, Paris, ok. 1890, vol. 4, partie 2.
- POLONCEAU 1840 – Camille Polonceau, *Sur un nouveau système de charpente en bois et en fer*, „Revue générale de l'architecture et des travaux publics” 1840, s. 27–32, pl. 2.

RAGON 1984 – Michel Ragon, *L'architecture des gares*, Paris 1984.

Railway Station 1901 – *Railway Station Roofs*, „The Engineer”, 2 sierpnia 1901, London.

REVUE 1878 – „Revue générale de l'architecture et des travaux publics”, 1878.

VIERENDEEL 1903 – Arthur Vierendeel, *La Construction architecturale en fonte, fer et acier*, Louvain–Bruxelles–Paris 1903?

WESOŁOWSKI 2013–2014 – Jacek Wesołowski, *Od wozowni do katedry*, t. 1–2, Łódź 2013–2014.

Krzysztof Stefański

 <https://orcid.org/0000-0002-9686-7463>Uniwersytet Łódzki
Instytut Historii Sztuki

Fabryka Towarzystwa John, Krebs i S-ka w Łodzi – unikatowa konstrukcja żelbetowa i historia jej destrukcji

The 'John, Krebs and Company' factory in Lodz
– a unique reinforced concrete structure
and the history of its destruction

Streszczenie. Wraz z tzw. transformacją ustrojową, jaka miała miejsce w Polsce po 1989 roku, pojawiły się liczne nowe zagrożenia dla obiektów zabytkowych. Dotyczyło to zwłaszcza budownictwa przemysłowego. Upadek wielu gałęzi przemysłu skutkował bankructwem licznych zakładów. Problem ten dotknął także Łódź – najważniejsze niegdyś centrum przemysłu włókienniczego w Polsce. Szczególnie drastycznym przykładem jest w tym wypadku hala odlewni (maszynowa) zakładów John, Krebs i S-ka, późniejszych zakładów Fakra, o unikatowej konstrukcji żelbetowej, powstała w latach 1913–1914. Prywatny inwestor nabył teren zakładów i podjął decyzję o wyburzeniu znajdujących się tam obiektów pod budowę centrum handlowo-rozrywkowego. Mimo że hala odlewni wpisana została przez Łódzkiego Wojewódzkiego Konserwatora Zabytków Wojciecha Szygendowskiego do rejestru zabytków i mimo protestów miejscowego środowiska historyków sztuki, architektów i miłośników zabytków, inwestor – powołując się na decyzję Generalnego Konserwatora Zabytków Piotra Żuchowskiego, wykreślającą halę z rejestru zabytków – wyburzył ją, pozostawiając jedynie „świadka” w postaci trzech przęseł żelbetowej konstrukcji. Architektura polska poniosła niepowetowaną stratę, tracąc jeden z najciekawszych zabytków architektury wczesnego modernizmu.

Słowa kluczowe: architektura polska; architektura Łodzi; modernizm; konstrukcje żelbetowe; fabryka John, Krebs i S-ka; fabryka Fakra

Abstract. With the so-called political transformation that took place in Poland after 1989, numerous new threats to historic buildings emerged. This was particularly true of industrial construction. The collapse of many industries resulted in the bankruptcy of numerous plants. This problem also affected Lodz – once the most important centre of the textile industry in Poland. A particularly drastic example in this case is the foundry (machine) hall of the John, Krebs and S-ka works, later known as the Fakra works, with its unique reinforced concrete construction, built between 1913 and 1914. A private investor purchased the site of the works and decided to demolish the buildings there to build a shopping and entertainment centre. Despite the fact that

the foundry hall was entered in the register of monuments by the Lodz Voivodeship Conservator of Monuments Wojciech Szygendowski, and despite the protests of the local community of art historians, architects and lovers of historical monuments, the investor – citing the decision of the General Conservator of Monuments Piotr Żuchowski removing the hall from the register of monuments – demolished it, leaving only a ‘witness’ in the form of three bays of the reinforced concrete structure. Polish architecture suffered an irreparable loss, losing one of the most interesting monuments of early modernism architecture.

Keywords: Polish architecture; architecture of Lodz; modernism; reinforced concrete structures; John, Krebs and S-ka factory; Fakora factory

Wraz z tzw. transformacją ustrojową, jaka miała miejsce w Polsce po 1989 roku, pojawiły się liczne nowe zagrożenia dla obiektów zabytkowych. Dotyczyło to zwłaszcza budownictwa przemysłowego. Upadek wielu gałęzi przemysłu skutkował bankructwem licznych zakładów, często o długiej tradycji. Pozostawały opustoszałe budynki pofabryczne, z którymi lokalne władze najczęściej nie wiedziały, co począć. Problem ten dotknął także Łódź – najważniejsze niegdyś centrum przemysłu włókienniczego w Polsce. W latach 90. stanęły liczne fabryki o długiej tradycji, wiele z nich o interesującej formie architektonicznej. Ich stosunkowo dobry stan zachowania i duże kubatury zachęcały do adaptacji do nowych celów. Wydawało się, że mogą być przekształcane na cele handlowe, wystawiennicze, sportowe bądź muzealne. W Łodzi zaczęli się pojawiać liczni zagraniczni inwestorzy wykupujący za bezcen olbrzymie tereny z budynkami pofabrycznymi, mając przy tym lokalne władze obietnicą inwestycji. Są w Łodzi pozytywne przykłady tego typu działań. Można do nich zaliczyć przede wszystkim – mimo wielu wątpliwości natury konserwatorskiej – centrum handlowo-rozrywkowe Manufaktura wraz z wysoko ocenianym hotelem Andel’s, powstałe na terenach dawnych zakładów Izraela Poznańskiego przy ul. Ogrodowej¹. Daleko idące przekształcenia mały miejsce się na obszarze zespołu dawnych zakładów Karola Scheiblera, Księżego Młyna, którego poszczególne części adaptowano do różnych celów, główny gmach przędzalni przebudowując na apartamenty mieszkalne, tzw. lofty, zachowując przy tym wszakże podstawową tkankę historyczną kompleksu². Do najważniejszych przedsięwzięć tego typu należało przystosowanie do nowych funkcji kompleksu dawnej łódzkiej elektrowni – EC1, składającego się z dwóch części. Część starszą, z lat 1906–1907, o cechach wczesnomodernistycznych i secesyjnych, określaną jako EC1 Wschód, przekształcano z myślą o umieszczeniu tam Centrum Sztuki Filmowej. Jego istotnym elementem miało być studio filmowe znanego amerykańskiego reżysera

1 SZYMAŃSKI 2003; WALCZAK 2006; MICHAŁSKI 2012.

2 SALM 2007.

Davidą Lynchą, ale wobec konfliktu, jaki zaistniał między reżyserem a władzami miasta, planów tych nie zrealizowano. Obecne mieszczą się tam planetarium, sale wystawiennicze i hala konferencyjna. Obiekty z lat międzywojennych, EC1 Zachód, przebudowano na Interaktywne Centrum Nauki i Techniki, wielofunkcyjny ośrodek muzealno-edukacyjno-naukowy³. Godne uwagi są przykłady wykorzystania opustoszałych budynków pofabrycznych na potrzeby wyższych uczelni. Politechnika Łódzka przekształciła w latach 1999–2003 budynek przędzalni zakładów wełnianych Fryderyka Wilhelma Schweikerta, po 1945 roku zakładów Lodex, na siedzibę trzech swoich wydziałów⁴. Z kolei łódzka Akademia Humanistyczno-Ekonomiczna (wcześniej Wyższa Szkoła Humanistyczno-Ekonomiczna) już w końcu lat 90. XX wieku adaptowała na swoje potrzeby zabudowania dawnej Fabryki Tasiem Gumowych i Przędzalnię Ferdynanda Göldnera przy ul. Rewolucji 1905 r. 52, a w kolejnej dekadzie obiekty dawnej Fabryki WYROBÓW WEŁNIANYCH Jakuba Kestenbergą przy ul. S. Sterlinga 26. Wyższa Szkoła Sztuki i Projektowania zakupiła w 2005 roku gmach pierwotnie ochronki zakładów K. Scheiblera, a następnie dyrekcji Zjednoczonych Zakładów Przemysłu Bawełnianego K. Scheiblera i L. Grohmana przy ul. Targowej 65, późniejszych zakładów Uniontex, i przystosowała go do swoich potrzeb.

Równie długa jest niestety lista przykładów zdecydowanie negatywnych, gdy na naszych oczach niszczone są cenne zabytkowe budowle przemysłowe. Umieszczenie w 1997 roku na terenie dawnych zakładów Ludwika Grohmana Łódzkiej Specjalnej Strefy Ekonomicznej doprowadziło do wielu niekorzystnych przekształceń i wyburzeń oraz wprowadzenia na ten teren nowej zabudowy nieharmonizującej ze starą architekturą. Szczególnie dramatycznym wydarzeniem było wyburzenie szedowej tkalni Grohmana przy ul. Targowej, której nie uratował wpis wraz z całym zespołem do rejestru zabytków⁵. W ciągu kolejnych lat do stanu ruiny doprowadzona została Nowa Tkalnia zakładów K. Scheiblera przy ul. Kilińskiego. Nie zostały zrealizowane plany adaptowania jej na potrzeby centrum handlowego Leclerc. Nowe projekty opracowała firma Opal Property Developments, głosząc m.in. hasło stworzenia tam Centrum im. Jana Pawła II, a jednocześnie planując wzniesienie w sąsiedztwie monumentalnych wieżowców, co wzbudziło powszechną krytykę⁶. Dramatyczne były losy fabryki Biedermanna przy ul. Smugowej, po 1945 roku noszących nazwę Rena-Kord. W lipcu 2003 roku zabudowania zniszczył częściowo pożar. W kwietniu 2008 roku prywatny właściciel terenu przystąpił do rozbiórki obiektów, mimo rozpoczęcia procedury

3 GAŁUSZKA 2011; *Nowe Centrum* 2011.

4 JAWOROWSKI/KOZICKI 2006.

5 Informacje uzyskane w Wojewódzkim Urzędzie Ochrony Zabytków w Łodzi.

6 PINTERA 2010.

wpisu do rejestru zabytków. Interwencja służb konserwatorskich ocaliła zespół od całkowitego zniszczenia. W tym samym roku prywatny właściciel wyburzył dużą część dawnych zakładów L. Geyera położonych na obszarze pomiędzy ul. Piotrkowską i Wólczańską⁷. Niszczone są nie tylko duże budynki o XIX-wiecznej proveniencji. Znikają też mniejsze obiekty z lat międzywojennych, uważane za mniej cenne, ale stanowiące także istotny element spuścizny przemysłowej. Ginie w ten sposób dziedzictwo przemysłowej Łodzi, a pozostałe po wyburzeniach puste przestrzenie pogłębiają zjawisko przestrzennej degradacji i proces dezurbanizacji dużych części miasta⁸.

Do najbardziej znamienitych tego typu przykładów trzeba zaliczyć działalność firmy o kapitale izraelskim, Włocławek Plaza sp. z o.o. z siedzibą we Warszawie⁹, która na początku pierwszego dziesięciolecia XXI wieku nabyła duży teren dawnych Zakładów Przemysłu Bawełnianego Karola Eiserta, położony w ramionach ulic K. Żwirki i S. Żeromskiego, planując stworzenie tam dużego zespołu handlowo-rozrywkowego Centrum Plaza. Początkowo zakładano wyburzenie jedynie części obiektów z lat międzywojennych i adaptowanie do nowych celów głównego gmachu fabrycznego z początku XX wieku, znajdującego się w doskonałym stanie. Skończyło się na wyburzeniu w 2005 roku, za zgodą władz miasta, całego olbrzymiego kompleksu. Planowane centrum nie powstało¹⁰, a dopiero po latach nowy właściciel terenu przystąpił do budowy osiedla mieszkaniowego¹¹.

* * *

W tym momencie dochodzimy do szczególnie drastycznego przykładu, któremu chcemy poświęcić zasadniczą część niniejszego tekstu – chodzi o niemal całkowite zniszczenie żelbetowej konstrukcji hali fabrycznej dawnej firmy Towarzystwo John, Krebs i S-ka. Geneza zakładu wiąże się z historią jednego z najbardziej znanych przedsiębiorstw łódzkich z branży przemysłu metalowego. Józef John przybył do Łodzi z terenu Czech (ówczesna Austria) w połowie 60. XIX wieku, by w 1866 roku założyć przy ul. Piotrkowskiej 217/219 Fabrykę maszyn i odlewnię metali¹². Zakłady zajmowały obszerną działkę biegnącą od ul. Piotrkowskiej do

7 Informacje uzyskane w WUOZ w Łodzi.

8 CIARKOWSKI 2010.

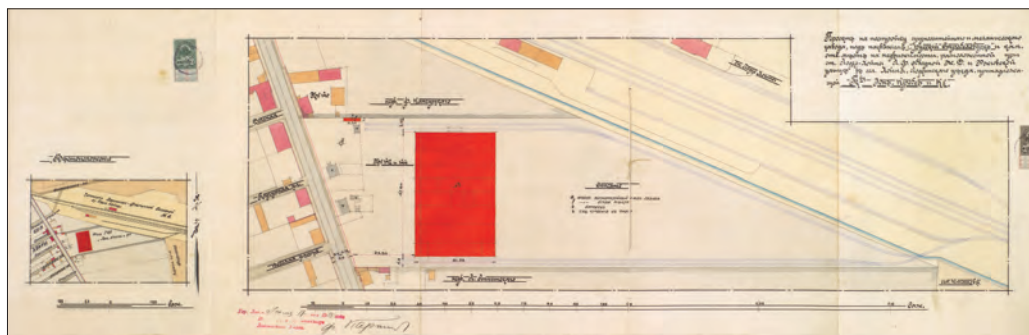
9 Firma znana także jako Plaza Centers wchodzi w skład izraelskiej grupy kapitałowej Europe Israel Group, której założycielem i szefem jest Mordechaj Zisser (zaangażowany finansowo także w budowę Centrum Dialogu im. Marka Edelmana w Parku Ocalałych przy ul. Wojska Polskiego), https://pl.wikipedia.org/wiki/Zak%C5%82ady_Fakora [dostęp: 19.10.2023].

10 *Ibidem*.

11 PIERZCHAŁA 2008; BRZÓZKA 2015; BUJAŁSKI 2016.

12 RYMOWSKI 1911; KUSIŃSKI *et al.* 2016, s. 280–281.

Wólczańskiej (dopiero w latach 70. XX wieku przepołowioną przedłużeniem w kierunku południowym al. T. Kościuszki). W ciągu kilkunastu lat stały się one jednym z najważniejszych przedsiębiorstw tej branży w regionie. W 1905 roku spadkobiercy zmarłego w roku 1882 Józefa Johna utworzyli Towarzystwo Akcyjne Budowy Transmisji, Maszyn i Odlewni Żelaza J. John. Dynamiczny rozwój firmy skłonił właścicieli do rozszerzenia działalności o segment produkcji kotłów żelaznych stosowanych w instalacjach centralnego ogrzewania. Przepuszczalnie już w ostatniej dekadzie XIX wieku powstała odlewnia żelaza Towarzystwa John, Krebs i S-ka, zlokalizowana na Chojnach w pobliżu linii kolejowej, przy ul. Rzgowskiej 140¹³.



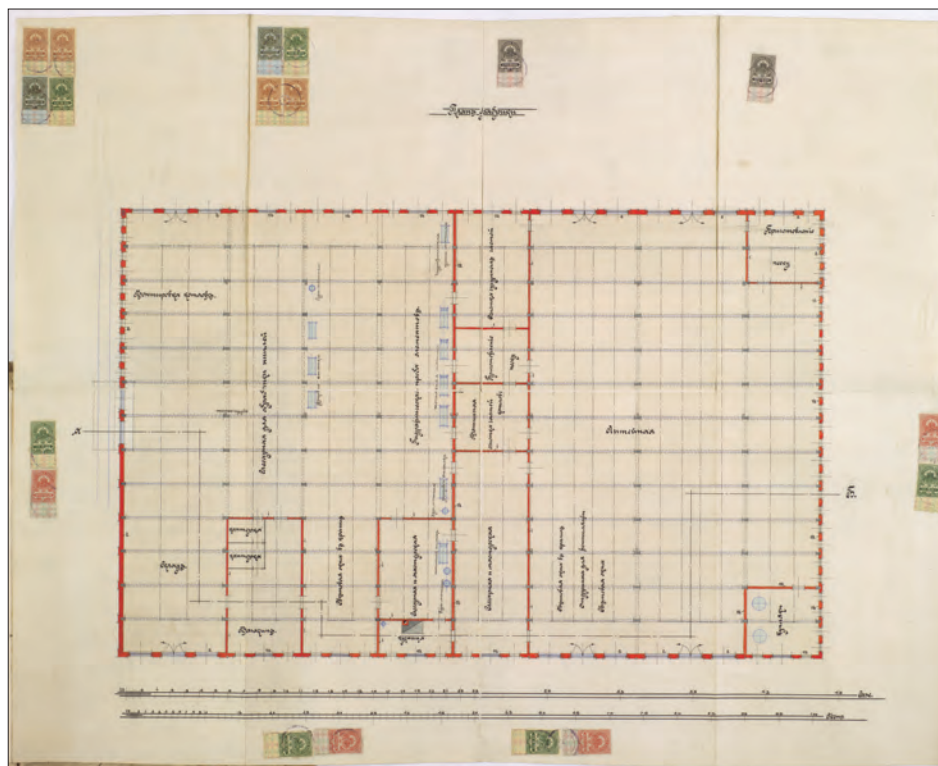
1. Projekt hali odlewni Towarzystwa John, Krebs i S-ka, 1913, plan sytuacyjny. Archiwum Państwowe w Łodzi, Rząd Gubernialny Piotrkowski, Wydział Budowlany, sygn. 16112

W 1913 roku podjęto decyzję o budowie na Chojnach nowej fabryki tzw. kotłów sztreblowych (Strebelwera) o nazwie „Rosyjski [Ruski] Strebelwer”, przy ul. Rzgowskiej (obecnie ul. Władysława Warneńczyka 18–20). W czerwcu tegoż roku złożono w piotrkowskim gubernialnym Wydziale Budowlanym projekt budowy nowej hali fabrycznej (odlewni żeliwa) z towarzyszącymi jej ustępami¹⁴. Opatrzony jest pieczętką i podpisem inżyniera-architekta powiatu łódzkiego Franciszka Karpińskiego (1874–1932)¹⁵ oraz datą 17 czerwca 1913. Karpiński objął też nadzór nad budową, co nie oznacza wszakże, że był autorem tych planów, a jedynie, że jako urzędujący architekt powiatowy zaakceptował je i potwierdzał zgodność sytuacji z rzeczywistością. Właściwego twórcę tej koncepcji, wobec braku informacji w materiałach źródłowych, trudno określić.

13 Ulica Piotrkowska 2019, <https://piotrkowska-nr.pl/ulica-piotrkowska-219> [dostęp: 2.10.2023].

14 Archiwum Państwowe w Łodzi (dalej: APL), Rząd Gubernialny Piotrkowski, Wydział Budowlany, sygn. 16112; za wskazanie tych materiałów archiwalnych dziękuję Piotrowi Ugorewiczowi z Wojewódzkiego Urzędu Ochrony Zabytków w Łodzi.

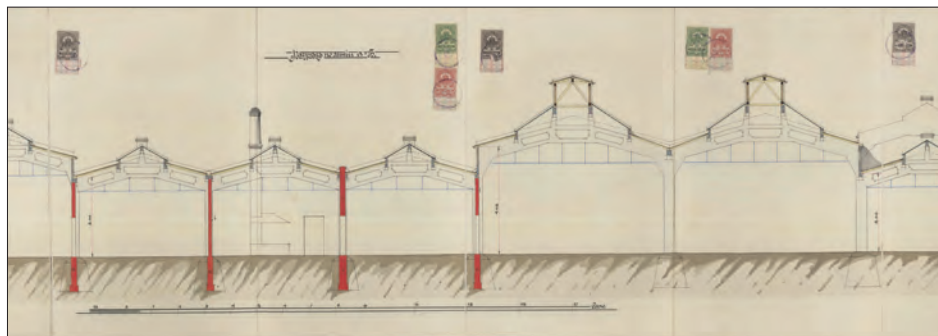
15 STEFAŃSKI 2009, s. 84.



2. Projekt hali odlewni Towarzystwa John, Krebs i S-ka, 1913, rzut poziomy. Archiwum Państwowe w Łodzi, Rząd Gubernialny Piotrkowski, Wydział Budowlany, sygn. 16112

Projekt zakładał budowę dużej hali na planie prostokąta o wymiarach $47,8 \times 31,2$ sążni ($102 \times 66,5$ m), usytuowanej na osi północ – południe, podzielonej poprzecznie na osiem naw o nierównej szerokości i wysokości, dyktowanej względami technologii produkcji. Licząc od północy pierwsze przęsło ma szerokość ok. 15 m, następne cztery przęsła liczą po 11 m, kolejne 15 m i 16 m, a ostatnie 11 m. Jeżeli chodzi o wysokość do podstawy dachu, to w pierwszej hali od północy wynosi ona 10 m, w następnej 8 m, w kolejnych trzech 6,5 m, w dwóch następnych 7 m i w ostatniej 6,5 m. To, co najbardziej interesujące w projekcie, to wprowadzenie konstrukcji żelbetowej w postaci ram słupowo-ryglowych – dwanaście w każdym przęśle, tworzących podstawę dachu i podparcie dla przewidzianych w górnej części suwnic. Słupy, ustawione na granicy między dwoma przęsłami, dźwigają rygle (dźwigary) po obu stronach. W zamknięciu dźwigary przybierają od dołu kształt wielokątny, od góry spłaszczonego trójboku, a pomiędzy dolną a górną krawędzią umieszczono symetrycznie ażurowe przeprucia zmniejszające ciężar konstrukcji. W spłaszczonych dwuspadowych dachach przekrywających każde z przęseł z osobna, wzdłuż osi znajdujemy podwyższony daszek o konstrukcji metalowej,

zapewniający doświetlenie hali i wentylację. Powstała w ten sposób nowatorska konstrukcja żelbetowa niemająca precedensu w architekturze na ziemiach zaboru rosyjskiego. Z zewnątrz obudowana miała zostać ceglanymi ścianami.



3. Projekt hali odlewni Towarzystwa John, Krebs i S-ka, 1913, fragment przekroju podłużnego. Archiwum Państwowe w Łodzi, Rząd Gubernialny Piotrkowski, Wydział Budowlany, sygn. 16112

Z powodu braku informacji historycznych nie jesteśmy w stanie precyzyjnie określić, kiedy budynek był gotowy. Projekt budynków administracyjnych i mieszkalnych na terenie zakładów John, Krebs i S-ka z listopada 1913 roku ukazuje zarys hali fabrycznej określonej jako znajdująca się w budowie¹⁶. Biorąc pod uwagę, że technika żelbetowa pozwalała na szybką realizację obiektów, należy przyjąć, że budowla była gotowa w stanie surowym przed wybuchem I wojny światowej. Zapewne wojna przerwała prace i produkcji nie zdążono uruchomić. Zakłady funkcjonowały natomiast z powodzeniem w latach 20., a ich ówczesny stan przedstawia prospekt reklamowy z tego okresu¹⁷. Zdjęcia ukazują odlewnię żeliwa z konstrukcją żelbetową. Widoczna jest dość istotna zmiana w stosunku do pierwotnego projektu. Słupy międzynawowe mają kształt klinowy, zwężając się lekko ku dołowi, co nadaje formie większą lekkość i dynamikę. Widoczna jest ażurowa forma struktury z przeszkleniami w dachu i dużymi oknami w ceglanych ścianach bocznych. Przypuszczalnie w 1915 roku powstała stojąca obok wieża ciśnień, również o konstrukcji żelbetowej, z ceglanym wypełnieniami¹⁸.

16 APL, Zespół: Spółka Akcyjna Budowy Transmisji i Maszyn i Odlewnia Żelaza J. John w Łodzi, sygn. 85.

17 APL, Zespół: Fabryka Obrabiarek i Odlewnia Żeliw J. John w Łodzi, sygn. 10.

18 Łódzki Wojewódzki Konserwator Zabytków, *Decyzja w sprawie wpisania do rejestru zabytków nieruchomości z dnia 10 września 2010 r. Nr rejestru zabytków A / 97* – Archiwum Wojewódzkiego Urzędu Ochrony Zabytków w Łodzi (dalej: AWUOZ), sygn. 640/295/2010, bez numeracji stron. Kopia w posiadaniu autora.



4. Folder reklamowy z cennikiem wyrobów firmy J. John, ok. 1930, widok zakładów przy ul. Piotrkowskiej 217/219, w lewym dolnym rogu widok zakładów na Chojnach. Archiwum Państwowe w Łodzi

Pierwsze eksperymenty z materiałem żelbetowym (zwanym wówczas najczęściej żelazo-betonem lub betonem zbrojonym) na ziemiach polskich miały miejsce już pod koniec XIX wieku. Przypomnieć należy, że do pionierów stosowania tej techniki należał łódzki architekt Dawid Lande, który w 1900 roku wykonał eksperymentalne żelbetowe sklepienie w zakładach Heinza i Kuniztera na Widzewie¹⁹. Szersze zastosowanie tej techniki miało miejsce na początku następnego stulecia. Do najwcześniejszych przykładów należy użycie sklepień żelbetowych systemu Hennebique'a we lwowskim dworcu kolejowym w 1902 roku²⁰. Jednak wprowadzenie pełnego systemu konstrukcyjnego z tego materiału miało miejsce znacznie później – w latach 1907–1910 powstała w Warszawie kamienica Krasieńskich projektu Jana Heuricha syna²¹, w latach 1911–1913 dom towarowy Magnus we Lwowie autorstwa Romana Felińskiego²², w 1912 roku rozpoczęto wznoszenie warszawskiej siedziby Banku Towarzystw Spółdzielczych autorstwa Jana Heuricha syna (konstrukcję żelbetową opracował Marian Lutosławski); w latach 1913–1914 wybudowano w Warszawie dom towarowy braci Jabłkowskich projektu Karola Jankowskiego i Franciszka Lilpopa²³. Wszystkie te obiekty posiadały szkielet żelbetowy, choć nie zawsze był on uwidoczniany w architekturze zewnętrznej.

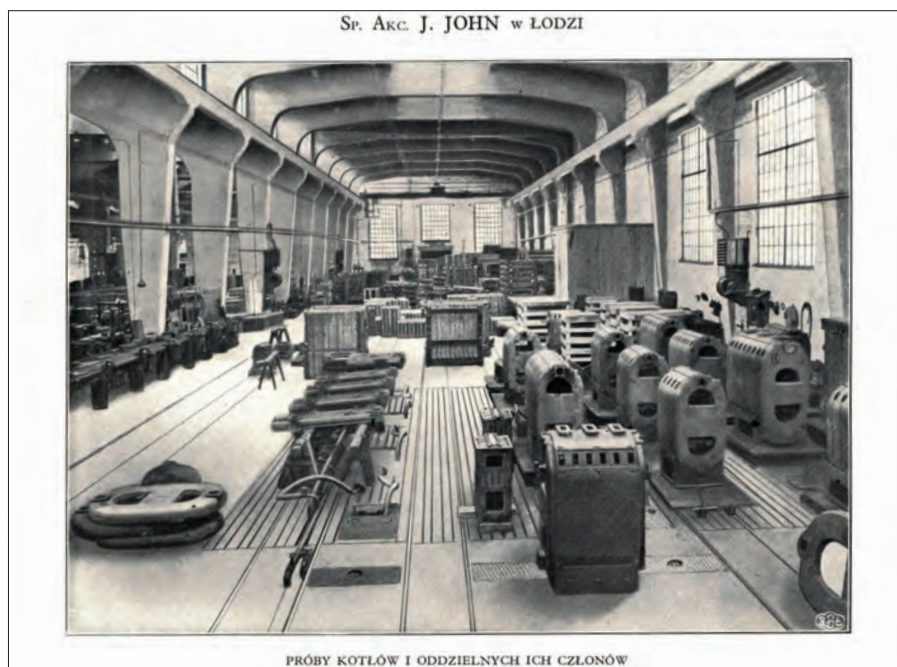
¹⁹ STEFAŃSKI 2018, s. 15–17.

²⁰ LEWICKI 2005, s. 409.

²¹ OLSZEWSKI 1967, s. 82–83.

²² *Ibidem*, s. 87; LEWICKI 2005, s. 297–300.

²³ OLSZEWSKI 1967, s. 80–84.



5. Folder reklamowy z cennikiem wyrobów firmy J. John, ok. 1930, wnętrze hali odlewni.
Archiwum Państwowe w Łodzi



6. Folder reklamowy z cennikiem wyrobów firmy J. John, ok. 1930, wnętrze hali odlewni.
Archiwum Państwowe w Łodzi

Warto też wspomnieć wileński kościół pw. Najświętszego Serca Pana Jezusa o pełnej żelbetowej konstrukcji, która miała być obłożona cegłą, budowany od 1913 roku, choć jego projekt, autorstwa Antoniego Wiwulskiego, powstał już w 1907 roku²⁴.

Hala fabryczna łódzkich zakładów John, Krebs i S-ka jest na tym tle dziełem wyjątkowym – to z pewnością pierwsza chronologicznie i największa tego typu konstrukcja na historycznych ziemiach polskich. W dostępnej literaturze nie znajdujemy przykładu porównywalnej z nią struktury żelbetowej. Szukając podobnych rozwiązań, wskazać można halę fabryki kapeluszy Steinberg, Herrmann & Co. w Luckenwalde powstałą w latach 1920–1923, dzieło znanego berlińskiego architekta związanego z nurtem ekspresjonistycznym, Ericha Mendelsohna. Wnętrze hali z konstrukcją żelbetową bardzo przypomina łódzką realizację, choć ma większą rozpiętość, budowla powstała jednak blisko 10 lat później²⁵.

Towarzystwo John, Krebs i S-ka funkcjonowało do 1929 roku, po czym zostało przejęte przez firmę-matkę, czyli zakłady J. Johna. Produkcja w hali przy ul. Warneńczyka była kontynuowana. Po II wojnie światowej zakłady znacjonalizowano i od 1951 roku funkcjonowały jako Fabryka Kotłów i Radiatorów Fakora²⁶. Od 2005 roku tradycję produkcji kontynuowała i rozwijała Odlewnia Żeliwa Fakora Moc sp. z o.o. W 2007 roku fabryka uległa częściowemu spaleni i przestała funkcjonować²⁷.

W 2008 roku upadłymi zakładami zainteresowała się firma Włocławek Plaza – ta sama, która kilka lat wcześniej kupiła zabytkowe dawne budynki zakładów Norbelana i zburzyła je, nie realizując przy tym zapowiadanej inwestycji. Poprzedni przypadek nie stanowił żadnej przeszkody w przeprowadzeniu nowej transakcji. Firma zwróciła się do Wydziału Planowania Przestrzennego i Ochrony Zabytków Miasta Łodzi z zapytaniem o stan prawny budynków zespołu dawnej Fakory. Uzyskano odpowiedź, że ochroną objęta jest jedynie wieża ciśnień, natomiast w rozmowie z urzędnikiem biura Miejskiego Konserwatora Zabytków potwierdzono, że do wartościowych obiektów na terenie dawnych zakładów należy wieża ciśnień, a także budynek portierni²⁸. Rodzi to pytanie o kompetencje urzędników odpowiedzialnych za ochronę zabytków na szczelb władz miejskich Łodzi.

Po tym wstępnym rozpoznaniu firma odkupiła dawne zakłady Fakora wraz z zabudową i na początku 2010 roku uzyskała od władz miasta zgodę na wyburzenie

24 STEFAŃSKI 1994, s. 64–67; SZOT 1994.

25 FRANK 2013.

26 Łódzki Wojewódzki Konserwator Zabytków, *Decyzja...*, *op. cit.*

27 Zakłady Fakora, https://pl.wikipedia.org/wiki/Zak%C5%82ady_Fakora [dostęp: 19.10.2023].

28 AWUOZ, Teczka: dawna Fabryka A. John, Krebs i Ska/Fakora Fabryka Kotłów i Radiatorów, pisma z dnia 7 marca i 26 sierpnia 2008 r. Podano za: SCHATT-BABIŃSKA 2023, s. 222.

głównych hal fabrycznych²⁹. Tak jak poprzednim razem, deweloper zapowiedział na terenie dawnych zakładów budowę centrum handlowo-rozrywkowego. Jednak tym razem działania zagranicznego inwestora napotkały opór zarówno Łódzkiego Wojewódzkiego Konserwatora Zabytków Wojciecha Szygendowskiego, jak i łódzkiego środowiska historyków sztuki, architektów, miłośników zabytków, mających świadomość historycznej wartości tego zespołu. Rozpoczęła się walka o jego uratowanie. W lipcu 2009 Wojewódzki Urząd Ochrony Zabytków w Łodzi nakazał wstrzymanie prac rozbiórkowych na terenie zakładów, argumentując, że hala zakładów jest prawdopodobnie pierwszym budynkiem przemysłowym o konstrukcji żelbetowej wzniesionymi w Królestwie Polskim. Rozpoczęto przy tym procedurę wpisania zespołu do rejestru zabytków (wcześniej zakłady znajdowały się jedynie w ewidencji gminnej). Sfinalizowano to wpisem z 10 września 2010 roku (nr rejestru A-97). Wojewódzki Konserwator Zabytków odwołał się przy tym do autorytetu wybitnego specjalisty w dziedzinie konstrukcji żelbetowych, dra inż. Waldemara Affelta z Politechniki Gdańskiej, którego opinia:

[...] jednoznacznie wskazuje na pionierski charakter konstrukcji budynku, będącej świadectwem ewolucji techniki budowlanej i myśli inżynierskiej, w związku z zastosowaniem nowych rozwiązań materiałowych oraz próbą ich adaptacji do tradycyjnych rozwiązań konstrukcyjnych [...]. Budynki wzniesione zostały w stylistyce modernistycznej, w architekturze świadomie pozbawionej detalu i ornamentu, akcentującej przemysłowy, użytkowy charakter obiektów fabrycznych [...]. Hala odlewni i wieża ciśnień, poprzez swoją surowość, ukazanie struktury materiału oraz bezpośredniość i „szczerłość” przyjętych rozwiązań (widoczne usłojenia deskowania, wyeksponowanie elementów konstrukcji), a także monumentalizm wynikający ze skali oraz powtarzalności elementów, wpływają na znaczne walory estetyczne obiektu³⁰.

Jeszcze w trakcie trwania procedury wpisu inwestor zamówił ekspertyzy u dwóch warszawskich historyków sztuki: prof. Marty Leśniakowskiej, znanej jako autorka publikacji o polskich dworach i architekturze Warszawy, oraz prof. Jakuba Lewickiego, specjalizującego się w historii architektury Lwowa przełomu XIX i XX wieku, a także u dra Macieja Ambrosiewicza, kierownika Muzeum Wigier przy Wigierskim Parku Narodowym. Ekspertyzy te udowadniały niską wartość zabytkową budynków fabrycznych fabryki Fakora, dawnych zakładów

²⁹ *Ibidem*.

³⁰ Łódzki Wojewódzki Konserwator Zabytków, *Decyzja...*, *op. cit.*

John, Krebs i S-ka, błędnie określając czas ich powstania³¹, i miały wesprzeć decyzję o ich wyburzeniu (Jakub Lewicki zasugerował przy tym możliwość pozostawienia „świadka” w postaci kilku żelbetowych przęseł). W swojej decyzji Wojewódzki Konserwator Zabytków odniósł się do jednej z tych ekspertyz, autorstwa Marty Leśniakowskiej, zauważając:

[...] autorka opinii błędnie datuje powstanie najstarszych obiektów zespołu fabrycznego opierając się na źródłach powstałych dopiero w latach 50. XX w. Autorka opinii nie przeprowadziła, chociażby w podstawowym zakresie kwerendy dostępnych materiałów archiwalnych, które dowodzą, iż budynek dawnej hali odlewni (później wydziału mechanicznego) wzniesiony został na podstawie projektu z 1913 r., a jego realizację rozpoczęto jeszcze w tym samym roku³².

W grudniu 2010 roku list otwarty w sprawie zagrożonego zabytku i ekspertyz w tej sprawie wykonanych na zamówienie inwestora przez znanych historyków sztuki napisała Prezes Łódzkiego Oddziału Stowarzyszenia Historyków Sztuki Małgorzata Wróblewska-Markiewicz i autor niniejszych słów jako kierownik Katedry Historii Sztuki Uniwersytetu Łódzkiego, podkreślając, że:

[...] środowisko polskich historyków sztuki i konserwatorów powinno być solidarne w walce o zachowanie dziedzictwa kulturowego, o ratowanie niedocenianych ciągle budowli zabytkowych z XIX i XX wieku, w zwalczaniu przejawów barbarzyństwa wyrażającego się w niszczeniu i burzeniu obiektów, których służby konserwatorskie nie są w stanie objąć właściwą opieką³³.

Wydawało się, że cenny obiekt zostanie uratowany, co wcale nie przeszkadzałoby podjęciu inwestycji (zabytkową halę można by z powodzeniem włączyć w planowaną strukturę). Jednak, mimo decyzji o wpisie do rejestru zabytków, inwestor nie zrezygnował ze swoich planów, zaskarżając ją w szybkim tempie, bo już 1 października tegoż roku, u Ministra Kultury i Dziedzictwa Narodowego, w którego imieniu działał Generalny Konserwator Zabytków Piotr Żuchowski. Ten zwrócił się o rozpatrzenie sprawy przez Główną Komisję Konserwatorską.

31 Kopie w posiadania Wojewódzkiego Urzędu Ochrony Zabytków w Łodzi.

32 Łódzki Wojewódzki Konserwator Zabytków, *Decyzja...*, *op. cit.*

33 STEFAŃSKI/WRÓBLEWSKA-MARKIEWICZ 2010.

Komisja, w składzie: prof. dr hab. Jerzy Jasieńko, prof. Andrzej Koss, prof. Ireneusz Płuska, dr Krzysztof Chmielewski, prof. dr hab. Aleksander Böhm, dr Tomasz Cykalewicz, dr inż. Stanisław Karczmarczyk, ks. dr hab., prof. nzw. Piotr Paweł Maniurka, dr hab., prof. nzw. Małgorzata Rozbicka, dr hab., prof. nzw. Tomasz Węclawowcz, dr Bożena Zimnowoda-Krajewska i Zbigniew Maj, na posiedzeniu w dniu 24 stycznia 2012 roku podjęła uchwałę rekomendującą zachowanie zabytkowego zespołu wieży ciśnień, komina i socrealistycznego budynku bramnego, natomiast nie uznała za konieczne zachowanie hali odlewni, postulując jedynie pozostawienie jako „świadka” trzech przęseł żelbetowej konstrukcji od strony zachodniej³⁴. Generalny Konserwator Zabytków, podważając wartość przedstawionych przez skarżącego, wspomnianych powyżej ekspertyz M. Leśniakowskiej, J. Lewickiego i M. Ambrosiewicza, wskazując na nieścisłości dotyczące historii obiektu i brak udokumentowania zawartych w nich twierdzeń, zamówił w tej sprawie dodatkową ekspertyzę Instytutu Dziedzictwa Narodowego Oddział w Łodzi. Mimo że jej autorzy, mgr inż. arch. Paweł Filipowicz i dr inż. arch. Włodzimierz Witkowski, podkreślili zabytkowe wartości hali dawnych zakładów John, Krebs i S-ka, Piotr Żuchowski przychylił się do opinii Głównej Komisji Konserwatorskiej i decyzją z dnia 20 marca 2012 roku uznał skargę inwestora za zasadną i uchylił wpis do rejestru zabytków odnośnie do hali odlewni, zezwalając na jej wyburzenie, z zachowaniem „świadka” w postaci trzech przęseł³⁵.

Obrońcy łódzkich zabytków jednak nie rezygnowali. W kwietniu 2012 roku skargę na decyzję Generalnego Konserwatora Zabytków do Wojewódzkiego Sądu Administracyjnego w Warszawie złożyło Towarzystwo Opieki nad Zabytkami. Argumentowano tam:

Zlecona w ramach postępowania odwoławczego opinia mgr inż. arch. Pawła Filipowicza [i dra inż. arch. W. Witkowskiego] w sposób jednoznaczny i bezsporny wskazuje na to, iż odlewnia żeliwa stanowiąca część kompleksu FAKORA posiada wartości historyczne, artystyczne i naukowe. Jest więc zabytkiem w rozumieniu ustawy. W związku z powyższym winien on zostać objęty ochroną przez wpisanie go w całości do rejestru zabytków, jak pierwotnie uczynił to organ I instancji. Obiekt uznano w opinii jako bezprecedensowy przykład wybitnej i pionierskiej żelbetowej konstrukcji

34 Uchwała nr 2 Głównej Komisji Konserwatorskiej w sprawie wpisu do rejestru zespołu budowlanego Fabryki Kotłów i Radiatorów Fakora w Łodzi przy ul. Warneńczyka 18/20 (dawnej fabryki firmy John, Krebs i S-ka) z 24 stycznia 2012 r. – kopia w posiadaniu autora.

35 Decyzja Ministra Kultury i Dziedzictwa Narodowego z dnia 20.03.2012 podpisana przez Generalnego Konserwatora Zabytków Piotra Żuchowskiego, DOZ OAiK – 6700/1159/10 [MT/153/10] – kopia w posiadaniu autora.

inżynierskiej w Łodzi i województwie łódzkim. Jej wyjątkowość polegała także na skali założenia. Nie może budzić wątpliwości, iż swoje walory rzeczony obiekt spełnia jako całość. Każde „obcięcie” budynku osłabia jego wartość architektoniczną i naukową, a tym bardziej, sugerowana likwidacja 80% przeszłę, likwiduje doznania estetyczne z oglądania kubaury złożonej z kilkunastu rzędów ram³⁶.

W maju 2012 roku list otwarty do Generalnego Konserwatora Zabytków wystosowało grono łódzkich znawców ze Stowarzyszenia Historyków Sztuki, Katedry Historii Sztuki Uniwersytetu Łódzkiego oraz Instytutu Architektury i Urbanistyki Politechniki Łódzkiej: mgr Małgorzata Wróblewska-Markiewicz, prof. dr hab. Krzysztof Stefański, dr hab. prof. PŁ Jan Salm, dr hab. prof. PŁ Jacek Wesołowski, pisząc:

Zachowanie jedynie trzech ram konstrukcyjnych niszczy *de facto* zabytkową konstrukcję żelbetową, pozbawia ją podstawowych wartości, o których decydował rozmach konstrukcji, jej przestrzenność, wrażenie ekspresji tworzone przez długie i rytmizowane ciągi poszczególnych naw.

W Europie podobne złożenia są chronione i poddawane starannej renowacji [...]. W tym samym czasie, gdy Niemcy odnawiają swoje zabytki przemysłowe i z dumą je prezentują, polski Generalny Konserwator Zabytków skazuje swą decyzją na zagładę znakomitą, pionierską konstrukcję³⁷.

Mimo tych wszystkich głosów i rzeczowych argumentów decyzja nie została zmieniona. Walka o zabytek została przegrana; już w czerwcu 2012 roku przystąpiono do burzenia hali. Decyzją Generalnego Konserwatora Zabytków Piotra Żuchowskiego, zgodnie z postulatami członów Głównej Komisji Konserwatorskiej, pierwsza na historycznych ziemiach polskich i jedna z najwcześniejszych w Europie, tak dużej skali przemysłowa konstrukcja żelbetowa uległa zagładzie, a pozostawiony „świadek” jest swojego rodzaju kpina z tych, którzy często powtarzane słowa o potrzebie ochrony dziedzictwa narodowego traktują na serio.

Nie trzeba dodawać, że izraelski inwestor swoich zobowiązań nie wypełnił, żadne centrum handlowe ani handlowo-rozrywkowe, podobnie jak w przypadku terenu dawnej Norbelany, nie powstało, a na miejscu hali stanęły pawilony – choć raczej należałoby powiedzieć „budy” – znanych sieci handlowych i gastronomicznych.

36 Towarzystwo Opieki nad Zabytkami, *SKARGA na decyzję Ministra Kultury i Dziedzictwa Narodowego z dnia 20.03.2012 r. nr DOZ OAiK – 6700/1159/10 [MT/153/10]*.

37 List otwarty z 23 maja 2012 – kopia w posiadaniu autora.



7. Dawne zakłady Towarzystwa John, Krebs i S-ka, później Fakora, hala odlewni, widok zewnętrzny. Fot. ze zbiorów Wojewódzkiego Urzędu Ochrony Zabytków w Łodzi, 2010



8. Dawne zakłady Towarzystwa John, Krebs i S-ka, później Fakora, hala odlewni, widok wnętrza. Fot. ze zbiorów Wojewódzkiego Urzędu Ochrony Zabytków w Łodzi, 2010



9. Dawne zakłady Towarzystwa John, Krebs i S-ka, później Fakora, hala odlewni, widok wnętrza. Fot. ze zbiorów Wojewódzkiego Urzędu Ochrony Zabytków w Łodzi, 2010



10. Dawne zakłady Towarzystwa John, Krebs i S-ka, później Fakora, hala odlewni w trakcie rozbiórki. Fot. K. Stefański, 2015



11. Dawne zakłady Towarzystwa John, Krebs i S-ka, później Fakora, hala odlewni w trakcie rozbiórki. Fot. K. Stefański, 2015



12. Dawne zakłady Towarzystwa John, Krebs i S-ka, później Fakora, w trakcie rozbiórki. Fot. K. Stefański, 2015



13. Dawne zakłady Towarzystwa John, Krebs i S-ka, później Fakora, pozostałości żelbetowej konstrukcji hali odlewni. Fot. K. Stefański, 2023



14. Dawne zakłady Towarzystwa John, Krebs i S-ka, później Fakora, hala odlewni w trakcie rozbiórki. Fot. K. Stefański, 2015



15. Dawne zakłady Towarzystwa John, Krebs i S-ka, później Fakora, wieża ciśnień. Fot. K. Stefański, 2015

Bibliografia

- BRZÓZKA 2015 – Piotr Brzózka, *Nowe mieszkania w Łodzi. Deweloper kupił część działki po zburzonej fabryce Norbelany*, Wyborcza.pl, 6 maja 2012, <https://8cienniklodzki.pl/nowe-mieszkania-w-lodzi-deweloper-kupil-czesc-dzialki-po-zburzonej-fabryce-norbelany/ar/c3-3849277> [dostęp: 15.09.2023].
- BUJALSKI 2016 – Szymon Bujalski, *Była Norbelana, będą mieszkania. Budynek rośnie w oczach*, Wyborcza.pl, 18 lutego 2016, <https://lodz.wyborcza.pl/lodz/7,35136,19642161,byla-norbelana-beda-mieszkania-budynek-rosnie-w-oczach-zdjecia.html> [dostęp: 15.09.2023].
- CIARKOWSKI 2010 – Błażej Ciarkowski, *Ginące dziedzictwo – krótka historia łódzkich zabytków utraconych w ostatnim dziesięcioleciu*, „TECHNE/TEXNH” 2010 (dodatek specjalny do „Piotrkowska 104”), s. 23–25.

- FRANK 2013 – Georg Frank (Generalny Konserwator Meklemburgii), *Die ehemalige Hutfabrik Friedrich, Steinberg & Co. in Luckenwalde*, [w:] *Sztuka i przemysł. Paradigmat innowacji – dziedzictwo kulturowe na obszarach przemysłowych Niemiec i Polski / Kunst und Industrie. Das Paradigma der Innovation – das Kulturerbe in den Industriegebieten Deutschlands und Polens*, red. Irma Kozina, Katowice 2013, s. 185–193.
- GAŁUSZKA 2011 – Jakub Gałuszka, *Idea i cele przebudowy centrum Łodzi w kontekście społeczno-przestrzennej specyfiki miasta*, [w:] *Wokół nowego centrum Łodzi*, red. Jakub Gałuszka, Łódź 2011, s. 13–41.
- JAWOROWSKI/KOZICKI 2006 – Henryk Jaworowski, Jan Kozicki, *Rewitalizacja budynków poprzemysłowych. Problemy i możliwości*, [w:] *Rewitalizacja miast poprzemysłowych – rola dziedzictwa kulturowego*, Międzynarodowa konferencja „Pro-Revita”, Łódź 23–25 września 2004, Łódź 2006, s. 133–144.
- KUSIŃSKI *et al.* 2016 – Jacek Kusiński, Ryszard Bonisławski, Maciej Janik, Bartosz Walczak, *Księga fabryk*, Łódź 2016 (wyd. drugie, poszerzone).
- LEWICKI 2005 – Jakub Lewicki, *Między tradycją a nowoczesnością. Architektura Lwowa lat 1893–1918*, Warszawa 2005.
- MICHAŁSKI 2012 – Mieczysław Michalski, *Historyczna transformacja Zakładów Przemysłu Bawełnianego „Poltex” (d. Zakładów Wytwarzania Bawełnianych Izraela Kalmanowicza Poznańskiego)*, [w:] *Imperium rodziny Poznańskich. Przywrócone dziedzictwo czasu i miejsca*, red. Maja Jakóbczyk, Katarzyna Kuropatwa-Pik, Cezary Pawlak, Muzeum Miasta Łodzi, Łódź 2012, s. 109–139.
- Nowe centrum 2011 – *Nowe Centrum Łodzi. Rewitalizacja EC-1*, materiały promocyjne Instytucji Kultury „EC1 Łódź – Miasto Kultury”, Łódź 2011.
- OLSZEWSKI 1967 – Andrzej K. Olszewski, *Nowa forma w architekturze polskiej. Teoria i praktyka 1900–1952*, Wrocław 1967.
- PIERZCHAŁA 2008 – Wiesław Pierzchała, *Była fabryka Norbelana, będzie osiedle mieszkaniowe*, „Polska Dziennik Łódzki”, 23 kwietnia 2008, za: <https://warszawa.nasze-miasto.pl/byla-fabryka-norbelana-będzie-osiedle-mieszkaniowe/ar/c3-6884421> [dostęp: 15.09.2023].
- PINTERA 2010 – Agnieszka Pintera, *„Drugie życie” łódzkich fabryk – wybrane projekty adaptacji i rewitalizacji łódzkich obiektów pofabrycznych*, praca magisterska napisana w Katedrze Historii Sztuki Uniwersytetu Łódzkiego pod kierunkiem prof. dra hab. Krzysztofa Stefańskiego, Łódź 2010 (mps).
- RYMOWSKI 1911 – Jan Rymowski, *Pamiętka odlewu i chrztu dzwonu dla kościoła św. Stanisława Kostki w Łodzi*, Łódź 1911.
- SALM 2007 – Jan Salm, *Problematyka konserwatorska Księżego Młyna, czyli o szczycie góry lodowej*, [w:] *Muzealizacja, rewitalizacja czy destrukcja? Wobec dziedzictwa XIX-wiecznej architektury*, Łódź 2007, s. 69–81.
- SCHATT-BABIŃSKA 2023 – Katarzyna Schatt-Babińska, *Zabytki nieruchome w rękach prywatnych. Historia, ochrona i konserwacja na przykładach obiektów wpisanych do rejestru zabytków Łodzi*, Warszawa–Gdańsk 2023.
- STEFAŃSKI 1994 – Krzysztof Stefański, Antoni Wiwulski jako architekt, „Biuletyn Historii Sztuki” 1994, nr 1–2, s. 57–70.
- STEFAŃSKI 2009 – Krzysztof Stefański, *Ludzie, którzy zbudowali Łódź. Leksykon architektów i budowniczych miasta (do 1939 roku)*, Łódź 2009.
- STEFAŃSKI 2018 – Krzysztof Stefański, *Modernizm łódzki do 1914 roku*, [w:] Krzysztof Stefański, Błażej Ciarkowski, *Modernizm w architekturze Łodzi XX wieku*, Łódź 2018, s. 13–40.

STEFAŃSKI/WRÓBLEWSKA-MARKIEWICZ 2010 – Krzysztof Stefański, Małgorzata Wróblewska-Markiewicz, *List otwarty w sprawie „ekspertów” i „ekspertyz”*, „Biuletyn Historii Sztuki” 2010, nr 3, s. 393–396.

SZOT 2006 – ks. Adam Szot, *Historia budowy kościoła Najświętszego Serca Jezusa w Wilnie*, „Biuletyn Historii Pogranicza” 2006, nr 7, s. 41–56.

SZYMAŃSKI 2003 – Przemysław Szymański, *XIX-wieczne zespoły przemysłowe w przestrzeni publicznej*, [w:] *Sztuka w Łodzi 2*. Materiały sesji naukowej zorganizowanej przez Łódzki Oddział Stowarzyszenia Historyków Sztuki w dniach 8–9 października 2001 roku, red. Małgorzata Wróblewska-Markiewicz, Łódź 2003, s. 15–17.

WALCZAK 2006 – Bartosz Walczak, *Manufaktura*, „Zabytki/Heritage” 2006, nr 2, s. 24–26.

<https://piotrkowska-nr.pl/ulica-piotrkowska-219> [dostęp: 2.10.2023].

Olga Stawczyk

 <https://orcid.org/0009-0000-8034-2833>

Radomskie Towarzystwo Naukowe

Żeliwo jako nieodłączny element radomskich kamienic z przełomu XIX i XX wieku na przykładzie balkonów na ul. Piłsudskiego

Cast iron as an inseparable element of Radom tenements
from the turn of the 19th and 20th centuries
on the example of balconies on Piłsudskiego Street

Streszczenie. Radom stanowi jeden z głównych ośrodków występowania historycznych/zabytkowych, żeliwnych odlewów architektonicznych. Niniejszy artykuł prezentuje część z tego zasobu – zespół balkonów metalowych (żeliwnych) zdobiących kamienice przy reprezentatywnym terenie radomskiego śródmieścia – ulicy Piłsudskiego. Omówiona została typologia konstrukcji wraz ze wzorami (modelami) jakie występują na omawianym obszarze (z podziałem na adresy). Analiza wskazuje, że balkony metalowe lub patrząc szerzej – żeliwny detal – stanowią nieodłączny element historycznej zabudowy Radomia.

Słowa kluczowe: Radom; ul. Piłsudskiego; balkony; zabudowa XIX/XX w.; żeliwo; odlewnictwo; detal metalowy

Abstract. Radom is one of the main centres for the occurrence of historical/historic cast-iron architectural castings. This article presents a part of this resource – a set of metal (cast-iron) balconies adorning tenement houses in a representative section of Radom's city centre – Piłsudskiego Street. The typology of constructions is discussed, along with the patterns (models) that occur in the section in question (with a breakdown by address). The analysis indicates that metal balconies or, looking at it more broadly, cast-iron detailing, are an inseparable element of Radom's historic buildings.

Keywords: Radom; Piłsudskiego Street; balconies; 19th/20th century buildings; cast iron; foundry; metal detail

Badania prowadzone w ostatnich latach nad radomskimi schodami żeliwno-stalowymi stanowią kolejny, ważny krok w postrzeganiu i rozpoznawaniu żeliwnych zabytków¹. Realizowane przy tej okazji kwerendy

1 Por. STAWCZYK 2021.

rozszerzają stosunkowo skromny stan badań dotyczący historycznej zabudowy Radomia, z których bardziej szczegółowo opracowane zostały jedynie najbardziej okazałe lub rozpoznawalne budynki. Dotychczasowe ustalenia podkreślają unikatową skalę występowania żeliwnych odlewów w obiektach z przełomu XIX i XX stulecia w tym ośrodku. Radomskie elewacje i podwórza dekoruje kilkaset żeliwno-stalowych balkonów, a wnętrza budynków skrywają przeszło 200 sztuk schodów o takim samym zestawieniu materiałowym². Przy tym zachowało się stosunkowo niewiele żeliwnych odbojów (ok. 30 szt.) czy drzwiczek wycierowych, wentylacyjnych lub piecowych³.

Wśród tych żeliwnych reliktyw prym wiodą balkony, stając się atrybutem historycznych radomskich budynków. Jednak na wstępie powziętych rozważań należy podkreślić, że stosowany w niniejszym artykule termin „żeliwny”, używany w stosunku do metalowych (żeliwno-stalowych) balkonów (jako całości), jest zamierzonym uproszczeniem, mającym na celu zachowanie klarowności tekstu i uniknięciu powtórzeń, a odnosić się ma do konstrukcji, w których co najmniej jeden z głównych elementów jest żeliwny. Będzie zatem mowa w domyśle o konstrukcjach z metalową płytą balkonową, wyposażonych w żeliwne balustrady i/lub wsporniki (chyba że dookreślone zostanie inaczej). Do tej grupy zaliczone zostaną więc także balkony ze stalowymi balustradami wsparte na żeliwnych krokwistynach. Osobny zbiór stanowią, o wiele mniej liczne, balkony z żeliwnymi balustradami na płycie tynkowanej – żelbetowej lub murowanej wzmocnionej pasami. Jednoznaczne rozstrzygnięcie, co do zastosowanej technologii, na tym etapie badań jest nieosiągalne. Samoistne odkrywki (w wyniku naturalnej degradacji elementów) na innych analogicznych konstrukcjach w obrębie radomskiego śródmieścia wskazują, że są to najprawdopodobniej płyty żelbetowe i na potrzeby niniejszej publikacji – tak będą określane (do czasu weryfikacji materiału poszczególnych przykładów).

Analiza nie uwzględnia balkonów w całości stalowych, kamiennych/żelbetowych ani ich kombinacji.

Balkony z żeliwa (lub jego elementów) zawieszano na niezwykle reprezentacyjnych budynkach, takich jak dawna siedziba Towarzystwa Kredytowego Ziemskiego (ul. Żeromskiego 35, z balustradą żeliwną i żelbetową płytą), Radomskiej Izby Skarbowej (ul. Żeromskiego 41) czy Hotelu Francuskiego (skrzyżowanie ulic Żeromskiego 12 i Traugutta), zlokalizowanych w ścisłym centrum miasta.

2 Dziewiętnastowieczna industrializacja, przełomowe odkrycia w zakresie metalurgii, nowe możliwości obróbki metalu przyczyniły się do upowszechnienia wyrobów żeliwnych i nieznacznie później także stalowych, które stosowane były przez pewien czas równoległe i/lub zamiennie.

3 Także ze względu na problematyczny dostęp do wnętrza wielu obiektów.

Stanowiły one też często jedyną dekorację obiektów o bardziej trywialnej funkcji, jak oficyny (np. ul. Focha 13), koszary (ul. Koszarowa 11) czy niewielkie budynki znacznie oddalone od śródmieścia (ul. Kwiatkowskiego 4, Staroopatowska 17⁴).

Typowy radomski balkon składa się z prostokątnej metalowej płyty wspartej na odlewanych kroksztynach (wspornikach) i balustrady – zwykle (choć niekoniecznie) żeliwnej. Konstrukcje takie występują o wiele częściej od swoich żelbetowych lub kamiennych odpowiedników czy nawet kombinacji żelbetowej płyty z żeliwną balustradą. Dekorację metalowych płyt balkonowych dopełniają lambrekiny (zwane galeryjkami) okalające metalową płytę balkonową czy wazoniki (inaczej talerzyki lub kule) akcentujące narożne słupki balustrad – w dużym stopniu wybrakowane. Spód płyt balkonowych zdobią o wiele częściej spotykane rozety w formie talerzy.

Omówienie integralności żeliwnych elementów historycznej zabudowy Radomia w odniesieniu do zastosowanych rozwiązań stylistycznych i konstrukcyjnych, ze względu na obszerność zasobu, byłoby niezwykle trudne (lub wręcz niemożliwe) do przedstawienia w ramach jednego artykułu. Do tego celu obrano więc reprezentatywną część zabytkowego zespołu architektoniczno-urbanistycznego – ulicę marszałka Józefa Piłsudskiego. Ten stosunkowo krótki, liczący ok. 310 m odcinek dysponuje wystarczającą liczbą eksponatów, by przedstawić najbardziej charakterystyczne rozwiązania, odstępstwa od nich oraz zagęszczenie tych konstrukcji. Pomocne, a wręcz niezbędne do zrozumienia tych relikwów jest osadzenie ich w najbliższym kontekście, w którym powstały, tj. w zabudowie radomskiego śródmieścia. Powstanie tej zabudowy wynika z klęsk nawiedzających miasto w XVII i XVIII stuleciu⁵, które zniszczyły większość infrastruktury mieszkaniowej. Tym sposobem na przełomie XVIII i XIX wieku miasto niewiele wykraczające za mury miejskie miało dużą dostępność do terenów inwestycyjnych poza jego obszarem. Wraz z przejściem znaczących funkcji administracyjnych⁶ i zwiększeniem zamożności radomian wywołało to dwie fale wzmożonego ruchu budowlanego, oddzielone od siebie otwarciem linii kolejowej w 1885 roku⁷. W pierwszym etapie

4 Wyposażone w żeliwne wsporniki i balustradę stalową.

5 Klęska potopu szwedzkiego oraz późniejsze pożary i epidemia sprawiły, że w 1660 r. w mieście było zaledwie 37 domów i 395 mieszkańców. Na początku XIX w. było to 180 domów, głównie drewnianych, w bardzo złym stanie oraz 1511 mieszkańców [za: *Radom* 1985, s. 14, 38]. Zakaz budowy domów drewnianych (1818 r.), inne regulacje prawne oraz niezadowolający stan i liczba domów na początku wieku wymusiły nowe, murowane realizacje mieszkaniowe.

6 W 1810–1815 jako stolica departamentu Księstwa Warszawskiego, przekształconego w województwo sandomierskie (do 1837 r., później – gubernia sandomierska).

7 W latach 1815–1830 powstało ponad 90 domów murowanych, z kolei w latach 1884–1890 było to ponad 70 okazałych gmachów i kamienic; za: KALINOWSKI 1979, s. 149; POPLAWSKA 1979, s. 169.

zabudowywano trakt Lubelski (ul. Żeromskiego) w stronę założonego poza wschodnią granicą miasta Gmachu Komisji Województwa Sandomierskiego (1825). W drugim rozwój urbanistyczny ukierunkował się na południe od centrum – w stronę nowo powstałego dworca kolejowego. W efekcie w ostatniej dekadzie XIX stulecia wyznaczono ulice prostopadłe do Żeromskiego, tj. ul. Szeroką (ob. Piłsudskiego) oraz Kościelną (ob. Moniuszki). Tym sposobem w stosunkowo krótkim czasie radomskie śródmieście zyskało i rozbudowało siatkę ulic, które wyposażono w historyzującą – głównie klasycyzującą – architekturę.

Bieg tytułowej ulicy rozpoczynał się od pl. Cerkiewnego/Sobornego (ob. pl. Konstytucji 3 Maja) zaprojektowanego w 1846 roku na terenach uprawnych wzdłuż licy Lubelskiej⁸, a zrealizowanego dopiero trzy dekady później (w związku z budową cerkwi prawosławnej). Plac zabudowywany został z czasem okazałymi kamienicami, tj. domem Staniszewskich (pl. Konstytucji nr 8, budowa 1876 r.), Pałacem Karshów (nr 5, 1882) czy Hotelem Europejskim (nr 3, 1898). W 1886 roku została wydana zgoda na wytyczenie na terenach należących do znanego radomskiego przemysłowca – Rufina Beckermana⁹ – najszerzej wówczas arterii miejskiej, początkowo zwanej ul. Szeroką, oddanej do użytku w październiku 1888. W 1901 roku zyskała ona oświetlenie elektryczne i tym samym „Radom wyprzedził wszystkie miasta gubernialne, ba! Nawet i Warszawę”¹⁰. W 1919 roku ulica przyjęła patronat Józefa Piłsudskiego, z przerwą na czas okupacji niemieckiej, gdy pod nazwą Kastanienallee została wciągnięta do niemieckiej dzielnicy mieszkaniowej¹¹, oraz w latach 1948–1990, kiedy funkcjonowała jako ul. M. Nowotki.

Do dziś omawiany ciąg komunikacyjny stanowi jedną z najbardziej reprezentacyjnych ulic radomskiego śródmieścia, z zabudową niemal w całości powstałą na przełomie XIX i XX wieku (poza późniejszym budynkiem przy skrzyżowaniu z pl. Konstytucji 3 Maja), wraz z jej żeliwnym dziedzictwem, współtworzącym *genius locci* tego miejsca.

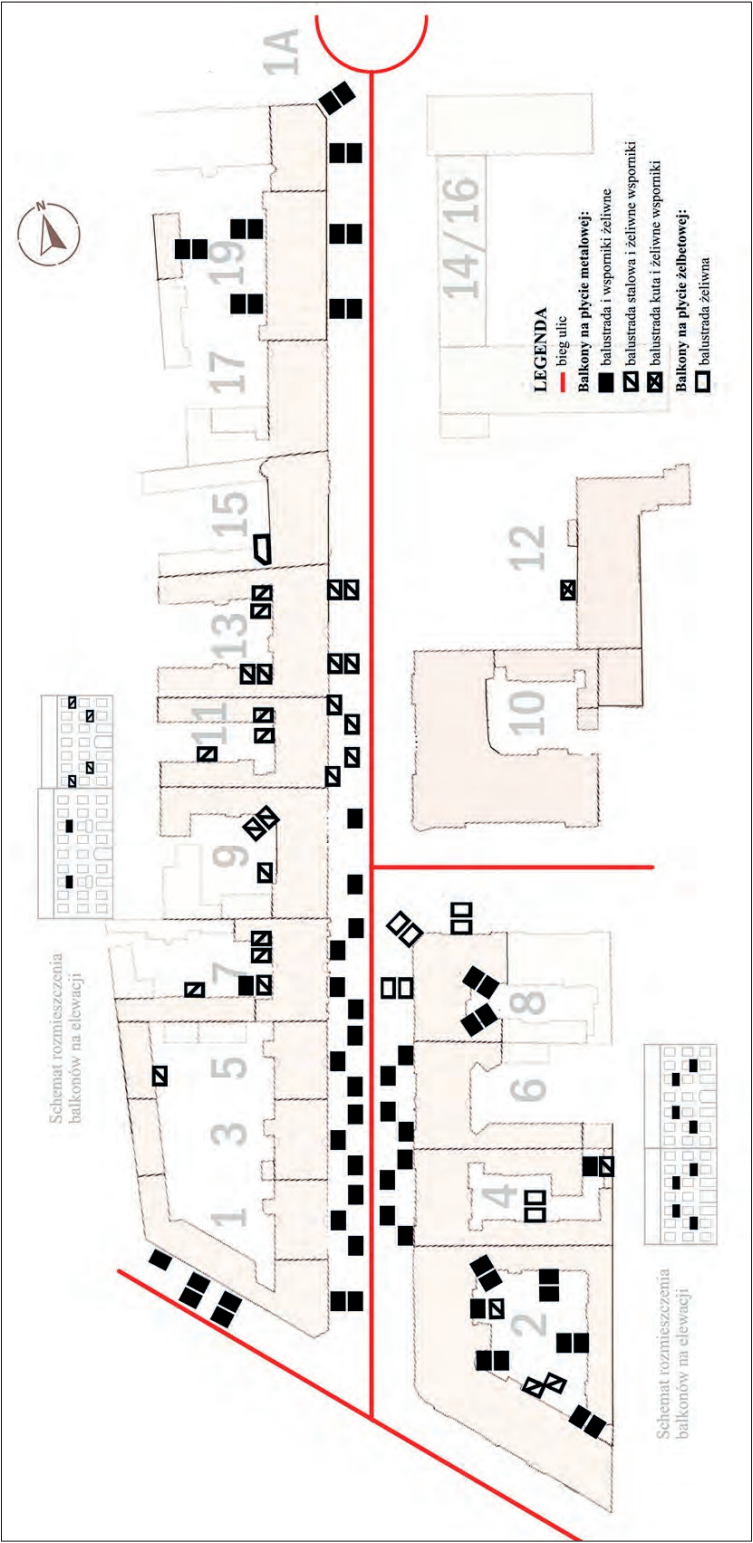
Dalsza część tekstu przybrała postać swoistego przewodnika po balkonach na prezentowanym odcinku. Narracja poprowadzona została wzdłuż pierzei wschodniej od pl. Konstytucji 3 Maja (według numeracji malejącej) ku ulicy Traugutta i „zawraca” z tego punktu, na wzór popularnych spacerowników.

8 SEKULSKI 2012, s. 223.

9 W 1886 r. Bekerman nie dostał zgody na wytyczenie obecnej ul. Moniuszki, Magistrat Radomia pozwolił natomiast na wytyczenie ul. Szerokiej (ob. Piłsudskiego), za: STAWCZYK/KITLAS-GAWIN 2022, s. 214.

10 ROMANOWSKI 1902, s. 33.

11 Obejmowała pl. Konstytucji 3 Maja oraz ulice Żeromskiego, Słowackiego, Sienkiewicza, Piłsudskiego. Niemiecką dzielnicę mieszkaniową zamieszkiwało ok. 650 rodzin, za: SEKULSKI 2012, s. 195.



1. Mapa z rozmieszczeniem balkonów żeliwnych na ul. Piłsudskiego. Oprac. autorka



2. Radom, Scheroka Strasse – Ulica Szeroka (ob. Piłsudskiego), 1915–1917, pocztówka, https://fotopolska.eu/Radom/u159289,ul_Pilsudskiego_Jozefa_marsz.html?f=395213-foto [dostęp: 30.04.2024].

Pierzeja zachodnia (nieparzysta)

Charakteryzuje się zwartą zabudową dwupiętrowych kamienic. Wśród nich tylko budynek Kasy Przemysłowców Radomskich (ul. Piłsudskiego 15) – wyróżniający się także ceglanym licem oraz odmiennym podziałem na kondygnacje – nie otrzymał żeliwno-stalowych balkonów¹². Parcele po tej stronie ulicy rozplano- wane zostały w typowy dla miasta sposób: budynki frontowe założone w ukła- dzie kalenicowym z przejazdem bramnym na osi z dostawionymi od podwórza, prostopadłymi oficynami. Modyfikacji tego schematu dokonano przy budynkach na skrajach pierzei. Oficyny kamienic pod numerami 1, 3 i 5 zostały zlokalizowane wzdłuż zachodniej granicy działki, dzięki czemu zyskano przestronne podwórze. Podobny zabieg zastosowany został w przypadku adresu Piłsudskiego 19 i bu- dyneków od pl. Konstytucji – 1 i 1A. W analizie uwzględniony został także budy- nek narożny skomunikowany od strony pl. Konstytucji 1A.

¹² Kamienica przy ul. Piłsudskiego 17 nie ma żadnych balkonów, jednak jest to spowodowane późniejszą ingerencją.



3. Pierzeja zachodnia ul. Piłsudskiego, widok z pl. Konstytucji 3 Maja, od prawej budynek pl. Konstytucji 3 Maja 1A (narożny); fot. autorka, 2024

Pl. Konstytucji 3 Maja 1A / Piłsudskiego

Elewacje tej narożnej kamienicy zyskały cztery balkony, zgrupowane w dwóch osiach (w narożniku oraz w części widocznej od ul. Piłsudskiego), o jednakowym zestawieniu elementów. Balustrada z charakterystycznym wygięciem tralek (brzuścem) jest wzorem o średniej częstotliwości występowania w obrębie radomskiego śródmieścia [rys. 1C]. W Warszawie przeżywała szczyt popularności w latach 70. i 80. XIX wieku¹³. Wzór funkcjonował co najmniej do czasu II wojny światowej, o czym świadczy umieszczenie go w katalogu odlewni Neptun w Końskich z 1934 roku – co ciekawe – jako balustrady schodowej¹⁴. W Radomiu jednak wykorzystywana była jedynie do zabezpieczenia balkonów. Miejscowo zachowały się dekoracyjne talerzyki w narożach oraz lambrekiny (galeryjki) okalające płytę balkonową.

Wsporniki bazują na motywie nieco zgeometryzowanej esownicy z motywem putta i meandra [rys. 2.2]. Podniebia (spód płyty balkonowej) zdobią żeliwne rozety (medaliony) w kształcie ośmiolistnego kwiatu [rys. 3.1]. Ten niezwykle popularny model występuje także często przy żeliwno-stalowych schodach jako dekoracja podniebia/spodu spocznika.

¹³ ROGUSKA 2014, s. 159.

¹⁴ Neptun 1934, s. 85.



4. Balkon żeliwny na elewacji frontowej przy ul. Piłsudskiego 19 na wspornikach z motywem putta (rys. 2.2), z rozetami na płycie (rys. 3.1) i z „wybrzuszoną” balustradą (rys. 1C). W tej konstrukcji zachowały się często wybrakowane lambrekiny (rys. 4.2) i talerzyki w narożach balustrady; fot. autorka, 2024

Piłsudskiego 19 (między 1900 a 1915¹⁵)

Balkony elewacji frontowej, rozmieszczone po dwa w dwóch osiach, korzystają z takich samych wzorów jak w elewacji sąsiedniej (pl. Konstytucji 3 Maja 1A [rys. 1C, 2.2, 3.1]). Z kolei balkony elewacji od podwórza (także cztery w dwóch osiach) posługują się o wiele rzadziej spotykanymi wzorami. Wykorzystano balustradę z motywem plecionki wywodzącą się z odlewni w Białogonie (wzór 5/o)¹⁶, stosowaną także chętnie do ogradzania nagrobków¹⁷ [rys. 1G]. Bardzo podobny wzór (z drobnymi różnicami w detalu) ponawiany był także w katalogach

15 Na podstawie zachowanych zdjęć. W albumie wydanym w 1899 (JANKOWSKI 1899) fotografia budynku Kasy Przemysłowców ukazuje, że posesje pod numerami 17 i 19 były puste. Z kolei zdjęcie z 1915 r. ze zbiorów Muzeum Historii Fotografii im. Walerego Rzewuskiego w Krakowie ukazuje pierzeję z kompletną zabudową, <https://zbiory.mufo.krakow.pl/card/mhf-24424-ii-50/> [dostęp: 28.04.2024].

16 SABATOWIE 2019, s. 44–45.

17 W Warszawie przy ul. Nowogrodzkiej 10, w Kielcach przy ul. Wesołek 29 oraz na cmentarzu Starym [za: SABATOWIE 2019, s. 44–45].

z Końskich¹⁸. Wsporniki o mało spotykanym wzorze opartym na esownicy zdobi plastyczny kwiat [rys. 2.3]. Fragmentarycznie zachowały się pozostałe dekoracje jak rozety, talerzyki, lambrekiny.

Balkony stanowią jedyny element dekoracyjny elewacji oficyny (wolnostojący budynek wzdłuż tylnej granicy podwórza). Środkową oś akcentują dwie konstrukcje z różnymi balustradami o popularnych wzorach. Na pierwszym piętrze – masywniejsza w wyrazie, posługuje się motywem nawiązującym do medalionów wypełnionych ornamentem kwiatowym [rys. 1F]. Powyżej delikatniejszy wzór stworzony z przecinających się łuków odcinkowych zamkniętych od góry i dołu meandrem, mający pierwowzór w białogońskiej odlewni¹⁹ [rys. 1A]. Uważany za jeden z najstarszych wzorów balustrad w Warszawie, o długim czasie funkcjonowania²⁰. Popularny w Kielcach²¹, także na cmentarzach dawnej guberni radomskiej²². Wsporniki analogiczne jak w elewacji frontowej.

Piłsudskiego 17 (między 1900 a 1915²³)

Jak wynika z zachowanej ikonografii, balkony z elewacji tego budynku zostały zdemontowane na początku lat 70. XX wieku. Ich zarys jest widoczny na fotografiach z lat 30. oraz przełomu lat 60. i 70. XX stulecia. Brak ich już na zdjęciu z 1977 roku²⁴. Niestety materiały te nie dają możliwości pewnego określenia typologii tych balkonów – odczytać można jedynie, że najprawdopodobniej oparte były na płycie żelbetowej.

Piłsudskiego 15 (1897)

Powstał w 1897 roku dla Kasy Pożyczkowej Przemysłowców Radomskich według projektu Augusta Załuskiego, pełniącego funkcję budowniczego miejskiego. Z pierzei wyróżnia się odmiennym podziałem na kondygnacje poprzez wprowadzenie jednego, podwyższonego piętra oraz neogotycką stylistykę podkreśloną kontrastem ceglanego lica z kamiennym detałem. Konwencję uzupełniają kamienne balkony.

18 Zob. *Kronenblum* 1939, s. 70, fig. 176, [w:] *Katalog Neptun* 1934, s. 81, fig. 508 (dawna 191).

19 SABATOWIE 2019, s. 77.

20 ROGUSKA 2014, s. 156.

21 KSIĄŻKIEWICZ 2012, s. 63.

22 M.in. na cmentarzach w: Chotczy (pow. lipski), nagrobek rodziny Rutkowskich, 1. poł. XIX w.; Boglewicach (pow. grójecki), grób Anny Małachowskiej, koniec XIX w.; Jasionnej (pow. białobrzezki), grób rodziny Kornaszewskich, 2. poł. XIX w.; Iłży (pow. radomski), nagrobek Romany Strzeleckiej; 2. poł. XIX w.

23 Datowanie analogicznie jak do budynku pod numerem 19.

24 Por. fot. nr 4 z lat 1930–1939 z widocznymi balkonami, oraz z lat 1965–1975, zob. <https://fotopolska.eu/301193,foto.html>. Archiwum WUOZ w Warszawie delegatura w Radomiu dysponuje fotografią z 1977 r., na której elewacja jest już pozbawiona balkonów.



5. Radom, ul. Piłsudskiego, 1930–1939, pocztówka, widoczny budynek nr 17 przed demon-
tażem balkonów (od prawej); https://fotopolska.eu/Radom/u159289,ul_Pilsudskiego_Jozefa_marsz.html?f=270435-foto [dostęp: 30.04.2024]

Balkon elewacji od podwórza ulokowany na styku z lewą oficyną ma żeliwną balustradę ze wzmiarkowanym uprzednio motywem łuków i meandrem [rys. 1A] posadowioną na żelbetowej płycie.

Piłsudskiego 13 (przed 1899²⁵)

Pierwotne balustrady balkonów frontowych zastąpione zostały wykonanymi z prętów stalowych. Na szczęście dzięki ikonografii z końca XIX stulecia i analizie funkcjonujących w Radomiu wzorów można odtworzyć ich oryginalny wygląd. Był to delikatny motyw nawiązujący do groteski lub ornamentu okuciowego w lekkim, wysublimowanym wydaniu [rys. 1D]. Ze wspornikami jest o wiele łatwiej, gdyż zachowały się w niezmienionej formie. Należą do grupy najpowszechniej występujących, bazujących na esownicy wypełnionej stylizowanymi pnączami [rys. 2.1] z większym dopracowaniem detali niż we wzorze na elewacji tylnej Piłsudskiego 19 [por. rys. 2.3].

Balkony elewacji od podwórza zgrupowane w parach na skrajnych osiach (przy styku z oficynami) także mają stalowe balustrady i żeliwne wsporniki – tutaj o nietypowej, uproszczonej formie esownicy z okręgiem, niespotykanej w innych radomskich kamienicach [rys. 2.4].

25 JANKOWSKI 1899.



6. Budynki nr 13 i 15 (od lewej); sąsiednie nieruchomości (nr 17, 19 i budynek narożny) nie zostały jeszcze wzniesione; *Kasa Przemysłowców*, [w:] JANKOWSKI 1899, <https://bc.radom.pl/dlibra/publication/9/edition/9/content> [dostęp: 30.04.2024]

Piłsudskiego 11 (lata 90. XIX w.)

Balkony frontowe pierwszego piętra oraz dwa od podwórza także mają balustradę stalową i popularny model wsporników [rys. 2.1]; frontowe zostały jednak wzbogacone kwiecistymi rozetami. Dokumentacja archiwalna z 1979 roku²⁶ dostarcza wiadomości o typie balustrady pierwotnie zdobiącej elewację. Był to wzór używający zdobnych ram zamkniętych od dołu i góry pasami dekoracji geometrycznej (naprzemiennie kół i prostokątów), występujący także w Kielcach [rys. 1H]. W Radomiu o średniej popularności. Balkony drugiego piętra, także ze stalową, wtórną balustradą. Oficyna lewa (południowa) również z balkonem z balustradą stalową, z żeliwnymi wspornikami jedynie nawiązującymi do tych na elewacji frontowej [rys. 2.5]. Nieznaczne różnice widoczne w uproszczeniu elementów poprzez rezygnację z drobniejszych detali (pnącza), żłobkowania i rytowań (nadających wspornikom frontowym rysunkowy, lekki charakter), przez co wersja uproszczona sprawia cięższe, bardziej toporne wrażenie.

26 WUOZ Projekt kolorystyki.



7. Północna część pierzei zachodniej w 1915 r. była już kompletna, 1915; Muzeum Historii Fotografii im. Walerego Rzewuskiego w Krakowie, nr inw. MHF 24424/II/50, <https://zbiory.mufo.krakow.pl> [dostęp: 30.04.2024]

Piłsudskiego 9 (lata 90. XIX w.)

Reprezentacyjna kamienica wzniesiona przez przedsiębiorców Dębowskiego i Dzikowskiego, obecnie nazywana jest Domem Brandta²⁷. Znany malarz (1841–1915) schronił się tutaj wraz z żoną i córkami w ostatnich miesiącach życia, szukając schronienia przed niebezpieczeństwami wojny po wysiedleniu z Orońska²⁸. Detal architektoniczny i dekoracja fasady wykonane zostały najprawdopodobniej przez Zakład Artystyczno-Sztukatorski Antoniego Maskowskiego i Polikarpa Drążkiewicza, działający w mieście od lat 90. XIX wieku do 1906 roku (ul. Trawna 395).

²⁷ KZAR (Piłsudskiego 9) [dostęp: 30.04.2024]; KOWALIK 1999, s. 33–34.

²⁸ „Zmarł Józef Brandt w wieku lat 74 w domu, który chwilowo zamieszkiwał, przy ul. Szerokiej Nj 11, osierocając żonę p. Helenę z Woyciechowskich i dwie córki, Krystynę hr. Tyszkiewiczową, wdowę po Józefie hr. Tyszkiewiczu z Łohojska, i Anielę Aleksandrową Daszewską, oraz pasierbów p. Marję Pruszkównę i p. Władysława Pruszkę, Radcę Dyr. Szczeg. Tow. Kredyt. Ziemskiego w Radomiu”, cyt. za: WOSZCZYŃSKI 1917, s. 8, zob. <https://bc.radom.pl/dlibra/publication/40757/edition/39502/content> [dostęp: 28.04.2024].



8. Pierzeja zachodnia ul. Piłsudskiego; od lewej budynek nr 7, 9 i dalsze; fot. autorka, 2024

Balkony elewacji frontowej łączą dwa rozwiązania: na pierwszym piętrze betonowe o wystroju sztukatorskim, na drugim – metalowe z żeliwnymi, najbardziej „typowymi” wspornikami [rys. 2.1], rozetami oraz taką samą balustradą, jaka niegdyś zdobiła elewację pod numerem 13 [rys. 1D]. Elewację od podwórza artykułują trzy balkony, które mają jedynie żeliwne wsporniki (wzór jak na froncie [rys. 2.1]), nie mają rozet, a balustrady z prętów stalowych.

Piłsudskiego 7

Balkony elewacji frontowej posługują się jednakowym (najpopularniejszym) wzorem wsporników [rys. 2.1] oraz dwoma wzorami balustrad. W trzech przypadkach jest to najczęściej spotykana balustrada z motywem ósemek oddzielonych pionowymi słupkami „połączonych” na wzór kowalskiej zakówki [rys. 1B]. Jeden balkon (na północnej osi pierwszego piętra) otrzymał znaną już balustradę z łukami [rys. 1A]. Wśród nich tylko konstrukcje drugiego piętra (na osiach wewnętrznych) mają rozety.

Wszystkie balkony od podwórza, tj. cztery na elewacji tylnej budynku głównego oraz jeden na oficynie, otrzymały wsporniki żeliwne o analogicznym modelu [rys. 2.1]. Na elewacji tylnej balkony rozmieszczono po dwa w osiach przy styku z oficynami. Podobnie jak na oficynie mają balustradę stalową, z wyłączeniem jednego (drugie piętro na osi południowej), z barierą z motywem łuków [rys. 1A].



9. Balkony na elewacji kamienicy przy ul. Piłsudskiego 9; rzadziej spotykane zestawienie balkonu żelbetowego (I piętro) i żeliwnego (II piętro); fot. autorka, 2024



10. Balkon od podwórza przy ul. Piłsudskiego 7 z najpopularniejszym typem wspornika, widok z boku; fot. autorka, 2024

Piłsudskiego 1, 3, 5

Kamienice frontowe zlokalizowane pod numerami 3 i 5 oraz autonomiczna część budynku numer 1²⁹ mają szereg cech wspólnych, do których należą chociażby analogiczne podziały elewacji (siedmioosiowe), rozkład balkonów i rezygnacja z nich w obrębie elewacji tylnych, także podobny układ funkcjonalno-przestrzenny wewnątrz czy rezygnacja z prostopadłych oficyn na rzecz równoległego budynku wzdłuż tylnej granicy działki. Różnice widoczne szczególnie w obrębie elewacji objawiają się w szablonowym wystroju sztukatorskim i odmiennych wzorach balkonów (omówione poniżej) – z kolei wsporniki tych konstrukcji korzystają z tego samego, najpopularniejszego modelu [rys. 2.1].

Elewację przy ul. Piłsudskiego 5 dekorują trzy balustrady wykorzystujące powtarzalne ósemki [rys. 1B]. Balkon z balustradą stalową i żeliwnymi wspornikami zdobi też budynek w głębi podwórza³⁰. Kamienicę sąsiednią, przy ul. Piłsudskiego 3,

29 Przy ul. Piłsudskiego 1 znajdują się trzy budynki wzdłuż ulic: 1) budynek od ul. Piłsudskiego, 2) budynek narożny przy skrzyżowaniu ulic Piłsudskiego i Traugutta, 3) budynek od ul. Traugutta.

30 Wzór wsporników trudny do identyfikacji ze względu na przysłaniające konstrukcję pnącza.

zdobią balustrady znane z początku pierzei (jak przy pl. Konstytucji 1A) z wygiętymi tralkami [rys. 1C]. Ponadto wzbogacone zostały rzadziej spotykanym, bardziej filigranowym i skomplikowanym wzorem rozety na podniebiu płyty balkonowej [rys. 3.2]. Część zabudowy przy Piłsudskiego 1 kontynuuje artykulację dwóch poprzednich budynków. Posługuje się ona dwoma typami balustrad na froncie – na osi środkowej (drugie piętro) z filigranową groteską [rys. 1D], a na osiach bocznych (pierwsze piętro) z przecinającymi się łukami, tutaj pozbawionymi okalających je meandrów [por. rys. 1A].

Piłsudskiego 1

Pod tym adresem znajdują się kolejne dwa budynki wyposażone w żeliwo. Pierwszym z nich jest budynek narożny przy skrzyżowaniu z ul. Traugutta, z parą balkonów na osi od strony analizowanej pierzei z dyspozycją wzorów jak w elewacji przyległej (pierwsze piętro – balustrada z łukami [rys. 1A], wyżej – z filigranową groteską [rys. 1D]).

Drugi obiekt z elewacją wyeksponowaną od ul. Traugutta ma aż pięć balkonów. Cztery obustronnie flankują oś okien klatki schodowej, podkreślając główną część fasady. Piąty, osamotniony balkon znalazł miejsce na drugim piętrze przedostatniej osi od zachodu. Wszystkie wykorzystują wzór balustrady pochodzący z odlewni bliżyńskiej (nr 34/o)³¹, nadzwyczaj chętnie wykorzystywany przy ogrodzeniach nagrobków [rys. 1.I]³². Wszystkie mają też ten sam – najpopularniejszy – wzór kroksztynów (wsporników) [rys. 2.1].

Pierzeja wschodnia (parzysta)

Zabudowa ul. Piłsudskiego po jej wschodniej stronie ma mniej jednolity charakter. Prostopadła ul. Sienkiewicza oddziela część o zwartej zabudowie po stronie południowej (numery 2–8) od bardziej zróżnicowanej po stronie północnej (numery 10–14/16). Ze względu na cechy wspólne części południowej z pierzeją zachodnią zostanie ona poddana analizie jako pierwsza.

Piłsudskiego 2 (1911³³)

Kamienica przy skrzyżowaniu ulic Piłsudskiego i Traugutta po stronie parzystej (nr 2) zwraca uwagę znacznymi rozmiarami, co wynika z nieoczywistego połączenia kilku budynków otaczających wewnętrzny dziedziniec (budynek

31 SABATOWIE 2019, s. 68.

32 M.in. na cmentarzach w Kielcach, Radomiu, Borkowicach czy Ilży.

33 Na podstawie daty umieszczonej nad przejazdem bramnym od ul. Traugutta.

od ul. Piłsudskiego, budynek narożny, budynek od ul. Traugutta, oficyna północna i oficyna wschodnia). To właśnie od strony podwórza znajduje się okazały zespół czternastu balkonów – głównie żeliwnych, zgrupowanych po dwa w osi (z wyłączeniem balkonów na części od ul. Traugutta, z których jeden jest nieco przesunięty). Zdobia je balustrady żeliwne z motywem ósemki (11 szt.) [rys. 1B], a w przypadku ich braku – balustrady stalowe (balkony na budynku od ul. Traugutta i jeden na budynku od ul. Piłsudskiego). Niekonsekwentnie stosowane są wsporniki – zazwyczaj o wielokrotnie powtarzanym wzorze – najpopularniejszym zarówno na całej ul. Piłsudskiego, jak i w obrębie śródmieścia [rys. 2.1]. Występują także podparcia o formie przedstawionej w katalogach koneckich³⁴ [rys. 2.6], także bazującej na ornamencie roślinnym, jednak bardziej topornym, z mniejszą liczbą szczegółów (wspiera balkon na styku budynków od ul. Piłsudskiego i Traugutta oraz na oficynie wschodniej). Rozety występują zaledwie przy kilku balkonach.

Piłsudskiego 4 (1897³⁵)

Elewację od frontu zdobią cztery balkony o takich samych elementach: balustradzie o delikatnym ornamencie (jak przy Piłsudskiego 9 [rys. 1D]), typowych wspornikach [rys. 2.1], rozetach, lambrekinach i talerzykach [rys. 3.1]. Z kolei w przestrzeni podwórza są to: para balustrad w tzw. ósemki [rys. 1B] na płycie żelbetowej zawieszzone na oficynie południowej oraz dwa kolejne balkony na ścianie zachodniej (krótszej) oficyny północnej. Te ostatnie o nietypowej lokalizacji mają standardowy wzór wsporników [rys. 2.1], na pierwszym piętrze balustrada jest stalowa, natomiast powyżej stosunkowo rzadko stosowana w Radomiu w formie masywnych żeliwnych trałek [rys. 1J].

Piłsudskiego 6

Kamienica przy ul. Piłsudskiego 6 ma balkony jedynie w obrębie elewacji frontowej. Cztery konstrukcje operują typowym wzorem wsporników [rys. 2.1], rozet [rys. 3.1] i balustradą w ósemki [rys. 1B].

Piłsudskiego 8

Budynek przy skrzyżowaniu z ul. Sienkiewicza eksponuje po dwa balkony (w jednej osi) od strony obu ulic oraz dwa kolejne w narożniku. Bazują one na płycie żelbetowej z balustradą analogicznej do tej ukrytej w podwórzu przy Piłsudskiego 19,

³⁴ *Kronenblum* 1939, s. 69.

³⁵ Tabliczka na kamienicy głosi: Kamienica wybudowana w 1897 r. przez Jan Gierycz Franz Koziński.

o plastycznym rysunku i nieco grubszych przekrojach od pozostałych [rys. 1F]. Od strony podwórza z kolei znajdują się konstrukcje żeliwne: dwa balkony przy północnej oficynie z balustradą z łukami [rys. 1A] (każdy z pojedynczą rozetą) oraz kolejne dwa balkony przy oficynie południowej z balustradą w ósemki [rys. 1B]; wszystkie wsparte na najpopularniejszych kroksztynach [2.1].



11. Pierzeja wschodnia ul. Piłsudskiego; od lewej budynek nr 8 (narożny przy skrzyżowaniu z ul. Sienkiewicza); fot. autorka, 2024

Piłsudskiego 10, Sąd Okręgowy (1894)

Rejent Włodzimierz Kulczycki wybudował ten obiekt w 1894 roku obok wzniesionej dwa lata wcześniej willi (Piłsudskiego 12). Niebawem, w 1896 r. budynek został odkupiony przez Sąd Okręgowy Guberni Radomskiej; w dwudziestoleciu międzywojennym mieścił radomską Dyрекcję Okręgową Kolei Państwowych, by później odzyskać funkcję sądowniczą³⁶. W stylistykę wystroju elewacji gmachu nie wpisują się żeliwne balkony. Z dokumentacji z lat 90. XX wieku wiadomo jednak, że na oficynie znajdował się balkon zawieszony na belkach stalowych z balustradą w tzw. ósemki [rys. 1B]³⁷.

³⁶ KZAR (Piłsudskiego 12) [dostęp: 10.07.2023].

³⁷ WUOZ del. Radom, Projekt techniczny budowlany remontu i modernizacji budynku oficyny Sądu wraz z podjazdem dla niepełnosprawnych. Część architektoniczno-konstrukcyjna, oprac. mgr inż. arch. Jacek Kapusta, inż. Anna Derr, 1998, sygn. RADOM 154 L.

Piłsudskiego 12 (1892)

Willa wzniesiona dla Włodzimierza Kulczyckiego usytuowana została w sposób nietypowy jak na element zabudowy śródmieścia – w głębi działki, poprzedzona kameralnym ogrodem. Pierwotnie parterowa, służyła celom mieszkaniowym, jednak już w 1896 roku zakupiona została przez Bank Handlowy w Łodzi. Niebawem nowy właściciel powiększył budynek, dostawiając od strony południowej piętrową dobudówkę. Z tego właśnie czasu pochodzi balkon o jedynej w swoim rodzaju balustradzie, wykonanej w technice kowalsko-ślusarskiej o secesyjnym charakterze. Wsporniki z kolei bazują na omawianym wcześniej motywie z głową putta [rys. 2.2].

Piłsudskiego 14/16

Dominantę przy styku z pl. Konstytucji 3 Maja tworzy zespół współczesnych budynków utrzymanych w konwencji modernizmu i tendencji późniejszych, które świadomie rezygnują z żeliwnych elementów dekoracyjnych. Kwerenda wykazała, że dworek uprzednio znajdujący się pod numerem 14, wyburzony na potrzeby rozbudowy Wojewódzkiego Urzędu Telekomunikacyjnego, miał dwa wsporniki żeliwne (o niewymienionym wyżej wzorze) pod drewnianą loggią/balkonem³⁸. Nieistniejący już obiekt był nieco wycofany z linii zabudowy, ogrodzony od frontu żeliwnym parkanem na podmurówce.

Podsumowanie

Analiza występowania żeliwnych balkonów i ich kombinacji towarzyszących zabudowie ul. Piłsudskiego wykazuje, że wśród 18 adresów wszystkie, oprócz współczesnej zabudowy przy północno-wschodnim narożniku pl. Konstytucji, mają lub miały do czynienia ze stosowaniem żeliwa w konstrukcjach balkonowych. Do naszych czasów na omawianym terenie zachowało się 98 takich przykładów. Najwięcej jest balkonów żeliwnych, tj. z żeliwną balustradą i wspornikami (61 szt.). Mniejszą grupę stanowią konstrukcje jedynie z żeliwnymi wspornikami, gdzie występuje (zwykle wtórna) balustrada stalowa (27 szt.). Zaledwie kilka balkonów żelbetowych otrzymało żeliwną balustradę (9 szt.), a tylko jeden (na płycie stalowej i wspornikach żeliwnych) ma balustradę kutą (Piłsudskiego 12). Jedynie w trzech elewacjach frontowych świadomie zrezygnowano z tego materiału. Należą do nich siedziby instytucji, tj. dawnej Kasy Przemysłowców i gmach Sądu oraz budynek przy skrzyżowaniu z ul. Traugutta, powstały ok. 1911 roku,

³⁸ WUOZ del. Radom, Inwentaryzacja architektoniczno-konserwatorska budynku przy ul. Nowotki 14 w Radomiu, oprac. J. Głowacki, R. Rogoziński, 1982 r., sygn. RADOM 166.

czyli nieco późniejszy od sąsiednich. Każdy z nich wykorzystał żeliwo na swój sposób w obrębie podwórza. Świadczyć to może o pewnej degradacji tego materiału i bardziej użytkowym podejściu.

Balustrady żeliwne operują dziewięcioma³⁹ wzorami, wśród których zdecydowanie przeważają wykorzystujące motyw ósemki (25 szt. [rys. 1B]), wśród kroksztynów zaś bezkonkurencyjne są bazujące na esownicy ze starannym opracowaniem szczegółów [rys. 2.1]. Analiza wykazała, że nie ma reguły w łączeniu tych wzorów między sobą. Często podwórza wyposażano w odmienny wybór modeli niż od frontu, a zdarza się też, że w obrębie głównej elewacji występują dwie różne balustrady (ul. Piłsudskiego 1, 3, 7). Wynikało to najprawdopodobniej z dostępności danych odlewów, zmieniającej się mody („opatrzone” wzory z elewacji wędrowały na podwórza), a także z późniejszych przekształceń (remontów)⁴⁰.

Powtarzalność wzorów, którymi posługują się balkony, wynika z przemysłowego charakteru ich produkcji. Nie umniejsza on jednak radomskiej zabudowie śródmieścia, a uzupełnia ją, dając świadectwo przemian społeczno-gospodarczych z okresu potężnej industrializacji. Biorąc pod uwagę pokaźną skalę występowania żeliwnego detalu, stanowi on nieodłączny element budynków na obszarze Radomia, co świadczy o indywidualnej specyfice miejsca. Pytanie, na ile jest to zjawisko wyjątkowe wśród innych miast – to pole do eksploracji i dalszych badań. Do tego czasu Radom ze swoim żeliwnym dziedzictwem może aspirować do jednego z (naj)bardziej żeliwnych miast w Polsce.

39 Wyłączając balustradę kutą o zindywidualizowanym charakterze.

40 Wymaga dalszych badań.

Aneks

1. Żeliwne balustrady balkonowe

Rys.	A	B	C	D	
Wzór					
Adres (liczba balkonów) [wzór wspornika]	Piłsudskiego 1 (2 szt.)* [2.1] Piłsudskiego 1 (narożny) (1 szt.)* [2.1] Piłsudskiego 7 (1 szt.) [2.1] Piłsudskiego 7 (1 szt.) [2.1] Piłsudskiego 8 (2 szt.) [2.1] Piłsudskiego 15 (1 szt.) Piłsudskiego 19 (1 szt.) [2.2]	Piłsudskiego 2 (11 szt.) [2.1, 2.5] Piłsudskiego 4 (2 szt.) Piłsudskiego 5 (3 szt.) [2.1] Piłsudskiego 6 (4 szt.) [2.1] Piłsudskiego 7 (3 szt.) [2.1] Piłsudskiego 8 (2 szt.) [2.1] Piłsudskiego 10 [N] (1 szt.) [stal]	Pl. Konstytucji 3 Maja 1A (4 szt.) [2.2] Piłsudskiego 3 (3 szt.) [2.1] Piłsudskiego 19 (4 szt.) [2.2]	Piłsudskiego 1 (1 szt.) [2.1] Piłsudskiego 1 (narożny) (1 szt.) [2.1] Piłsudskiego 4 (4 szt.) [2.1] Piłsudskiego 9 (2 szt.) [2.1] Piłsudskiego 13 [N] (4 szt.) [2.1]	
	balustrada żeliwna na płycie żelbetowej [N] – konstrukcje nieistniejące (niezachowane) Szara czcionka – balkon od podwórza /na oficynie				
Suma	9	25	11	8	
Analogie	Białogon 30/o Odlewnie Końskie ^{1, 2}	Odlewnie Końskie ^{1, 2}	„Neptun” Końskie ¹		
Rys.	F	G	H	I	J
Wzór					
Adres (liczba balkonów) [wzór wspornika]	Piłsudskiego 8 (6 szt.) Piłsudskiego 19 (1 szt.) [2.2]	Piłsudskiego 19 (4 szt.) [2.3]	Piłsudskiego 11 [N] (2 szt.) [2.1]	Piłsudskiego 1 (od Traugutta) (5 szt.) [2.1]	Piłsudskiego 4 (1 szt.) [2.1]
Suma	7	4	-	5	1
Analogie		Białogon 5/o Odlewnie Końskie ^{1, 2}	„Neptun” Końskie ¹	Bliżyn 34/o Odlewnie Końskie ^{1, 2}	

balustrada żeliwna na płycie żelbetowej
 [N] – konstrukcje nieistniejące (niezachowane)
 Szara czcionka – balkon od podwórza /na oficynie

*W wersji uproszczonej bez meandrów.

¹ Neptun 1934, s. 80, 81, 85; wzór G nieznacznie zmodyfikowany.

² Kronenblum 1939, s. 70–71.

2. Wsporniki balkonowe

	2.1	<table><tr><th colspan="2">Adresy występowania</th></tr><tr><td>Piłsudskiego 1</td><td>Piłsudskiego 6</td></tr><tr><td>Piłsudskiego 2</td><td>Piłsudskiego 7</td></tr><tr><td>Piłsudskiego 3</td><td>Piłsudskiego 9</td></tr><tr><td>Piłsudskiego 4</td><td>Piłsudskiego 11</td></tr><tr><td>Piłsudskiego 5</td><td>Piłsudskiego 13</td></tr></table>	Adresy występowania		Piłsudskiego 1	Piłsudskiego 6	Piłsudskiego 2	Piłsudskiego 7	Piłsudskiego 3	Piłsudskiego 9	Piłsudskiego 4	Piłsudskiego 11	Piłsudskiego 5	Piłsudskiego 13
Adresy występowania														
Piłsudskiego 1	Piłsudskiego 6													
Piłsudskiego 2	Piłsudskiego 7													
Piłsudskiego 3	Piłsudskiego 9													
Piłsudskiego 4	Piłsudskiego 11													
Piłsudskiego 5	Piłsudskiego 13													
	2.2	<table><tr><th colspan="2">Adresy występowania</th></tr><tr><td colspan="2">Pl. Konstytucji 3 Maja 1A</td></tr><tr><td colspan="2">Piłsudskiego 12</td></tr><tr><td colspan="2">Piłsudskiego 19</td></tr></table>	Adresy występowania		Pl. Konstytucji 3 Maja 1A		Piłsudskiego 12		Piłsudskiego 19					
Adresy występowania														
Pl. Konstytucji 3 Maja 1A														
Piłsudskiego 12														
Piłsudskiego 19														
	2.3	<table><tr><th colspan="2">Adresy występowania</th></tr><tr><td colspan="2">Piłsudskiego 19</td></tr></table>	Adresy występowania		Piłsudskiego 19									
Adresy występowania														
Piłsudskiego 19														
Szara czcionka – balkon od podwórza /na oficynie														
	2.4	<table><tr><th colspan="2">Adresy występowania</th></tr><tr><td colspan="2">Piłsudskiego 13</td></tr></table>	Adresy występowania		Piłsudskiego 13									
Adresy występowania														
Piłsudskiego 13														
	2.5	<table><tr><th colspan="2">Adresy występowania</th></tr><tr><td colspan="2">Piłsudskiego 11</td></tr></table>	Adresy występowania		Piłsudskiego 11									
Adresy występowania														
Piłsudskiego 11														
	2.6	<table><tr><th colspan="2">Adresy występowania</th></tr><tr><td colspan="2">Piłsudskiego 2</td></tr></table> Proweniencja: S. Kronenblum, Końskie	Adresy występowania		Piłsudskiego 2									
Adresy występowania														
Piłsudskiego 2														

3. Rozety

3.1.	Adresy występowania	3.2
	Piłsudskiego 2 Piłsudskiego 4 Piłsudskiego 7 Piłsudskiego 8 Piłsudskiego 9 Piłsudskiego 11 Piłsudskiego 19 Konst. 3 Maja 1A	Piłsudskiego 3 

4. Lambreki (galeryjki)

4.1.	4.2
	
Adresy występowania	
Piłsudskiego 4 Piłsudskiego 8 Analogie: S. Kronenblum, Końskie	Pl. Konstytucji 3 Maja 1A Piłsudskiego 19

5. Wykaz balkonów żeliwnych na budynkach przy ul. Piłsudskiego

<i>Adres</i>	<i>Lokalizacja</i>	<i>Balustrada</i>	<i>Wspornik</i>	<i>Rozety</i>	<i>Typ</i>	<i>Ilość</i>
Piłsudskiego 1 (od Piłsudskiego) (od Traugutta) (narożny)	front	A*, D	2.1	-	■	3
	front	I	2.1	-	■	5
	front	A*, D	2.1	-	■	2
Piłsudskiego 2	tył	B	2.1, 2.6	3.1	■	11
		stal	2.1	-	▣	3
Piłsudskiego 3	front	C	2.1	3.2	■	3
Piłsudskiego 4	front	D	2.1	3.1	■	4
	oficyna	J	2.1	-	■	1
		stal	2.1	-	▣	1
		B	żelbet	-	□	2
Piłsudskiego 5	front	B	2.1	-	■	3
	oficyna	stal	?	-	▣	1
Piłsudskiego 6	front	B	2.1	-	■	4
Piłsudskiego 7	front	A, B	2.1	3.1 -	■	4
	tył	A	2.1	-	■	1
	tył i oficyna	stal	2.1	-	▣	4
Piłsudskiego 8	tył	A, B	2.1	3.1 -	■	4
	front	F	żelbet	-	□	6
Piłsudskiego 9	front	D	2.1	3.1	■	2
	tył	stal	2.1	-	▣	3
Piłsudskiego 11	front	stal, H	2.1	3.1	▣	4
	tył	stal	2.1	-	▣	2
	oficyna	stal	2.5	-	▣	1
Piłsudskiego 12	front	kuta	2.2	-	⊗	1
Piłsudskiego 13	front	D	2.1	-	▣	4
	tył	stal	2.4	-	▣	4
Piłsudskiego 15	tył	A	żelbet	-	□	1
Piłsudskiego 19	front	C	2.2	3.1	■	4
	tył	G	2.3	3.1	■	4
	oficyna	A, F	2.2	-	■	2
Konstytucji 3 Maja 1A	front	C	2.2	3.1	■	4

PODSUMOWANIE	Wszystkie konstrukcje			98 szt.
	Na płycie metalowej:	balustrada i wsporniki żeliwne		61 szt.
		balustrada stalowa i żeliwne wsporniki		27 szt.
		balustrada kuta i żeliwne wsporniki		1 szt.
	Na płycie żelbetowej:	balustrada żeliwna		9 szt.

Bibliografia

Źródła archiwalne

- WUOZ Inwentaryzacja – WUOZ del. Radom, Inwentaryzacja architektoniczno-konserwatorska budynku przy ul. Nowotki 14 w Radomiu, oprac. J. Głowacki, R. Rogoziński, 1982 r., sygn. RADOM 166.
- WUOZ Projekt kolorystyki – WUOZ del. Radom, NN, Projekt kolorystyki elewacji budynku mieszkalnego, 1979, sygn. RADOM 155.
- WUOZ Projekt techniczny – WUOZ del. Radom, Projekt techniczny budowlany remontu i modernizacji budynku oficyny Sądu wraz z podjazdem dla niepełnosprawnych. Część architektoniczno-konstrukcyjna, oprac. mgr inż. arch. Jacek Kapusta, inż. Anna Derr, 1998, sygn. RADOM 154 L.

Opracowania

- JANKOWSKI 1899 – Aleksander Jankowski, *Widoki Radomia*, Warszawa 1899.
- KALINOWSKI 1979 – Wojciech Kalinowski, *Przebudowa miasta w pierwszej połowie XIX w.*, [w:] *Architektura i urbanistyka miasta Radomia*, red. Wojciech Kalinowski, Lublin 1979.
- KOWALIK 1999 – Wiesław Marek Kowalik, *Polichromie w kamienicach Radomia* (4), „Wczoraj i Dziś Radomia” 1999, nr 4, s. 33–34.
- Kronenblum 1939 – *Fabryka Odlewów Żelaznych zakłady mechaniczne i chromoniklarnia*, S. Kronenblum Końskie, Katalog nr 4, 1901–1939.
- KSIĄŻKIEWICZ 2012 – Andrzej Książkiewicz, Żeliwne elementy ozdobne budynków i mała architektura żeliwna, „Renowacje i Zabytki” 2012, nr 4, s. 62–69.
- Neptun 1934 – *Katalog. Fabryka odlewów żelaznych Zakłady Mechaniczne i Niklarnia „Neptun”* J. Mintz, Końskie 1934.
- POPLAWSKA 1979 – Irena Popławska, *Rozwój przestrzenny Radomia i jego zabudowa (poł. XIX w. – 1918 r.). Zabudowa*, [w:] *Architektura i urbanistyka miasta Radomia*, red. Wojciech Kalinowski, Lublin 1979.
- Radom 1985 – *Radom, dzieje miasta w XIX i XX w.*, red. Stefan Witkowski, Warszawa 1985.
- ROGUSKA 2014 – Jadwiga Roguska, *Metalowy detal zewnętrzny w architekturze mieszkaniowej Warszawy (1850–1939)*, *Dziedzictwo na nowo odkrywane*, red. Jadwiga Roguska, Warszawa 2014, s. 152–210.

ROMANOWSKI 1902 – Jan Romanowski, *Nowy informator oraz skorowidz, czyli spis nieruchomości m. Radomia oraz alfabetyczny wykaz właścicieli tychże nieruchomości i właścicieli nieruchomości na przedmieściach m. położonych*, Radom 1902.

SABATOWIE 2019 – Teresa i Zdzisław Sabatowie, *Żeliwne zabytki na cmentarzach kieleckich*, Kielce 2019.

SEKULSKI 2012 – Jerzy Sekulski, *Encyklopedia Radomia. Nowe wydanie*, Radom 2012.

STAWCZYK 2021 – Olga Stawczyk, *Pierwsze spotkanie z radomskim żeliwem. Wstęp do problematyki zabytkoznawczej żeliwno-stalowych schodów w Radomiu*, „Arte Fakty. Muzeum Portret Własny” 2021, R. 1, s. 104–115.

STAWCZYK/KITLAS-GAWIN 2022 – Olga Stawczyk, Dorota Kitlas-Gawin, *Jakie treści niosą stare mury – o kamienicy przy ul. Moniuszki 18 w Radomiu*, [w:] *Radomir*, red. Wojciech Jabłoński, Radom 2022, s. 212–233.

WOSZCZYŃSKI 1917 – Zdzisław Woszczyński (?), *Ś.p. Józef Brant*, Radom 1917, <https://bc.radom.pl/dlibra/publication/40757/edition/39502/content> [dostęp: 28.04.2024].

Netografia

KZAR (Piłsudskiego 9) – Katalog Zabytkowej Architektury Radomia, https://hnnwz1.web-wave.dev/Pilsudskiego_9 [dostęp: 30.04.2024].

KZAR (Piłsudskiego 12) – Katalog Zabytkowej Architektury Radomia, <https://hnnwz1.web-wave.dev/artykuly-r-m%C2-biblioteka> [dostęp: 10.07.2023].

Ewa Letkiewicz

<https://orcid.org/0000-0002-1621-7947>Uniwersytet Marii Curie-Skłodowskiej w Lublinie
Instytut Nauk o Kulturze

O performatywności biżuterii Żeliwna biżuteria patriotyczna

On the performativity of jewellery. Cast iron patriotic jewellery

Streszczenie. Teoria aktów mowy Johna L. Austina z lat 60. XX wieku stała się ważnym zwrotem w badaniach nad performatywnością i sprawczością. Jacques Derrida w 1972 roku wskazał, że nie tylko mowa, ale też pismo ma performatywną, sprawczą moc działania. Pod koniec lat 90. XX wieku zwrócono uwagę na sprawczość rzeczy (przedmiotów) jako aktywnych kreatorów życia społecznego, bytów nie-ludzkich i wywołane przez nie zmiany powstałe w kooperacji z ludźmi. Wśród przedmiotów szczególną moc sprawczą ma biżuteria.

W niniejszym artykule proponuję odniesienie się do praktyk związanych z żeliwną biżuterią patriotyczną, powstałą w latach 1806–1814 na fali uniesień patriotycznych w wojnie Prus z Napoleonem, zbadanie skutków wywieranych na oglądających ją widzów, rezultatów i zmian, jakie spowodowały w społecznej i kulturowej rzeczywistości.

Słowa kluczowe: żeliwna biżuteria patriotyczna; XIX wiek

Abstract. John L. Austin's 1960^s speech act theory marked an important turn in the study of performativity and causality. Jacques Derrida in 1972 pointed out that not only speech but also writing has performative, causal powers of action. At the end of the 1990^s, attention was drawn to the causality of things (objects) as active creators of social life, non-human entities and the induced changes created by them in cooperation with humans. Among objects, jewellery has a particular causal power.

In this article, I propose to address the practices associated with cast-iron patriotic jewellery, created between 1806 and 1814 in the wave of patriotic exultation in Prussia's war against Napoleon, exploring the effects exerted on the spectators viewing it, the results and the changes it caused in social and cultural reality.

Keywords: cast iron patriotic jewellery; 19th century

[*Performans*] można zdefiniować jako wszelką działalność danego uczestnika interakcji w danej sytuacji, służącą wpływaniu w jakiś sposób na kogoś, niezależnie od innych jej uczestników¹.

Erving Goffman

W świecie biznesu, w sporcie czy w seksie angielski czasownik „perform” znaczy, że sprostało się wymaganiom, osiągnęło sukces, spełnienie. W świecie sztuk „perform” znaczy wystawić, zagrać, zatańczyć, wystąpić ze spektaklem lub koncertem. W życiu codziennym „perform” to popisać się, pójść na całego, uwydatnić własne czynności na użytek tych, którzy je oglądają².

Richard Schachner

Performatyka jest nauką o performansach, ale przecież definicja tego ostatniego terminu pozostaje bardzo płynna i obejmuje nie tylko działania artystyczne zwane w języku angielskim *performance art* z lat sześćdziesiątych XX wieku, ale także rytuały, gry, życie codzienne, działalność polityczną, tożsamość, by przytoczyć kilka najbardziej narzucających się skojarzeń³.

Ewa Bal, Wanda Świątkowska

Brytyjski filozof języka John Langshaw Austin, badając mowę w jej najprostszych codziennych zastosowaniach, wskazał na związki między mówieniem i działaniem, na siłę sprawczą pewnych słów. Pewne zdania, jak: „Biorę sobie ciebie za żonę”, „Nadaje temu statkowi imię »Królowa Elżbieta«”, „Mój zegarek daję i zapisuję w spadku mojemu bratu”, powodują wykonanie jakiejś czynności⁴. Stan paniński dziewczyny po wymówionych słowach zyskał nowy status społeczny – mężatki. Performatywna moc słowa sprawiła, że drewniano-metalowa konstrukcja otrzymała własne imię – „Królowa Elżbieta”. Wypowiedziana konstatacja uczynienia daru zegarka sprawiła, że zmienił on właściciela. Akty mowy zmieniły i ustanowiły nowe stany rzeczywistości. „Powiedzieć coś – według Austina – to coś zdziałać”⁵. Moc sprawcza słów wypowiedzianych

1 GOFFMAN 2008, s. 45.

2 SCHACHNER 2006, s. 43.

3 *Performans, performatywność...* 2013, s. 9.

4 AUSTIN 1993, s. 554–555. Jest to klasyczne dzieło oparte na cyklu 12 wykładów wygłoszonych w Harvardzie w 1955 r., publikowanych pośmiertnie w 1962 r. W dziele tym Austin zaproponował pojęcie „zdania performatywnego” lub po prostu „performatywu”, myśląc o tych wypowiedzeniach, które w przeciwieństwie do zwykłych oznajmień nie opisują wyłącznie działań, ale przez sam fakt wypowiedzienia jeszcze coś czynią.

5 AUSTIN 1993, s. 555.

w obietnicach, przysięgach, nadawaniu nazw i imion powoduje działania podmiotów, jest performatywna.

Teoria aktów mowy Johna L. Austina z lat 60. XX wieku stała się ważnym zwrotem w badaniach nad performatywnością i sprawczością. Wkrótce problem performatywności poruszył Jacques Derrida w pracy z 1972 roku. Odnosząc się do teorii Austina, wskazał, że nie tylko mowa, ale też pismo ma performatywną, sprawczą moc działania⁶.

Ważnym krokiem w badaniach humanistycznych końca lat 90. XX wieku było zwrócenie uwagi także na sprawczość rzeczy (przedmiotów)⁷ jako aktywnych kreatorów życia społecznego, bytów nie-ludzkich i wywołane przez nie zmiany powstałe w kooperacji z ludźmi.

Zwrócenie uwagi na sprawczość rzeczy, możliwość wywoływania przez nie działania, zmian w życiu społecznym tłumaczy atencję okazywaną biżuterii w różnych kulturach świata od najodleglejszej historii człowieka. Przykładem może być metalowa obrączka *anulus pronubus* zakładana na palec serdeczny kobiety w starożytnym Rzymie, zmieniająca jej status, sprawiająca, że stawała się ona własnością mężczyzny, który ją wybrał⁸. Bardziej spektakularnym przykładem tłumaczącym respekt okazywany pewnym przedmiotom ze względu na sprawczość, jaką powodowały, jest królewska korona koronacyjna. Korona nałożona na głowę księcia czyniła z niego króla, pomazańca bożego, w którego imieniu sprawował władzę na ziemi⁹. Korona królewska – ze względu na swój mistyczny i symboliczny charakter – jest przykładem szczególnym.

Sprawczością odznaczają się także rzeczy mniej zjawiskowe. Jemma Field w pracy poświęconej królewskim klejnotom z monogramami zwróciła uwagę na potencjał przekazu wizualnego zawarty w prostym znaku i jego strategiczne możliwości wykorzystania w systemach wspierania interesów dynastii¹⁰.

Sięgając czasów nam bliższych, jako przykład można przywołać proste, okrągłe kolczyki wkładane w przekłute uszy, znane współcześnie jako kreole, używane od czasów starożytnych do oznaczania niewolników. W latach 60. XX wieku kreole zostały świadomie użyte przez czarnoskórych mieszkańców Ameryki

6 DERRIDA 1992, s. 278–282.

7 Ewa Domańska, mówiąc o synonimiczności „rzeczy” i „przedmiotu”, zwróciła uwagę na drugi z wymienionych, który zazwyczaj odnosi się do wytworów pracy ludzkiej czy też do przedmiotów codziennego użytku, DOMAŃSKA 2006, s. 104–127, 105, 106. W dzisiejszym rozumieniu pojęcie „rzeczy” rozszerza się, dotyczy nie tylko bytów nieorganicznych, lecz także organicznych. Możliwy do stosowania jest podział na ekofakty (byty wytworzone przez naturę bez ingerencji człowieka: zwierzęta, góry, kamienie, drzewa) i artefakty (przedmioty wytworzone przez człowieka).

8 *Dictionary* 1890.

9 GIEYSZTOR 1978, s. 9–23.

10 FIELD 2019, s. 139–160.

w demonstracji przynależności do grupy rasowej, ich afrykańskiego pochodzenia, zjednoczenia w ruch Black Power, równości rasowej w Ameryce¹¹.

Przedmioty biżuteryjne mają szczególną moc sprawczą i do nich odniosę się w prezentowanym artykule, podejmując zbadanie performatywności biżuterii żeliwnej, a dokładniej jednego z jej przypadków, jakim jest biżuteria patriotyczna. Proponuję nieco inne podejście badawcze od tego, jakie oferuje tradycyjna historia sztuki skupiająca się na dziełach-produktach, rezultatach jubilerskiego działania, na materialnych aspektach kreacji, w których dostrzegana jest kosztowność użytych materiałów, techniki ich opracowania, powstała forma, jej rodzime lub zapożyczone pochodzenie czy też czasami podkreślany czynnik klasowej i społecznej ostentacji bądź autoreferencyjnej prezentacji.

W niniejszym artykule proponuję odniesienie się do praktyk związanych z żeliwną biżuterią patriotyczną, zbadanie skutków wywieranych na oglądających ją widzach, rezultatów i zmian, jakie spowodowały w społecznej i kulturowej rzeczywistości¹². Innymi słowy, proponuję za Richardem Schachnerem zbadać okoliczności, w jakich „rzeczy”, „przedmioty” pojawiły się w zdarzeniach, zachowaniach, jaki niosły przekaz i jak wpłynęły na rzeczywistość¹³.

Pierwszą hutą wytwarzającą artystyczne przedmioty z żeliwa¹⁴ była Królewska Pruska Odlewnia Żeliwa w Gliwicach (Die Königlich-Preußische Eisengießerei in Gleiwitz) powstała w 1795 roku¹⁵. Wkrótce po niej, w 1804 roku, powstała Królewska Pruska Odlewnia Żeliwa w Berlinie (Die Königlich-Preußische Eisengießerei in Berlin)¹⁶, a w 1815 roku dołączyła do nich siostrzana Królewska Pruska Odlewnia Żeliwa Huty w Sayn koło Ehrenbreitstein (Die Königlich-Preußische Eisengießerei zu Sayner bei Ehrenbreitstein)¹⁷.

11 WOUTERS 2019; LETKIEWICZ 2022, s. 39–53.

12 Dostrzeżenie wagi „zjawisk wykonawczych” podmiotu jest zasługą „zwrotu postmodernistycznego”, DE MARINIS 2013, s. 23.

13 Richard Sachner, jeden z najwybitniejszych teoretyków i badaczy preformansu, jest profesorem Wydziału Performatyki New York University i redaktorem kwartalnika „TDR: The Journal of Performance Studies”. Reżyseruje przedstawienia teatralne, pisze eseje i książki, wyklada, prowadzi warsztaty, SCHACHNER 2006, s. 15, 16 i nn.

14 Elżbieta Dębowska, autorka opracowania *Dziewiętnastowieczna biżuteria żeliwna*, powołała się na list jednego z założycieli huty w Gliwicach, Fryderyka W. von Redena podróżującego po Anglii w 1790 r. Z listu wynika, że w latach 90. XVIII w. w Anglii była produkowana biżuteria żeliwna. Jej produkcja była jednak ograniczona. Na potrzeby teatru była także wytwarzana biżuteria z żelaza imitująca klejnoty. Żeliwo nie jest odkryciem z końca XVIII w. Biżuterię żeliwną wykonywano już w czasach rzymskich, DĘBOWSKA 2000.

15 Wytwarzano tu szeroki asortyment wyrobów z żeliwa: przedmioty techniczne, naczynia żeliwne, naczynia żeliwne emaliowane, uruchomiono produkcję zbrojeniową, wykonywano żeliwne przęsła mostów, detale architektoniczne (kraty, balustrady, parkany, ślusarkę okienną, łańcuchy, schody, bramy, piecyki), przedmioty codziennego użytku, meble, nagrobki, sakralia, rzeźbę pełną, popiersia, plakiety, reliefy, DĘBOWSKA 2006, s. 87–96, 102–115.

16 Po zdobyciu Berlina przez Napoleona wzory odlewów zostały przewiezione w 1806 r. do Paryża, CLIFFORD 1971, s. 27.

17 FRIEDHOFEN/DĘBOWSKA/BARTEL 2006, s. 10–13.

Stało się to możliwe dzięki wynalazkowi żeliwa – wysokowęglowego stopu żelaza z węglem, uzyskanego przy zastosowaniu koksu jako paliwa w tzw. wielkim piecu. Możliwość odlewania złożonych kształtów, wytrzymałość, odporność na ścieranie, niskie koszty produkcji sprawiły, że materiał ten od lat 70. XVIII wieku zyskał bardzo szerokie zastosowanie¹⁸.

W Gliwicach pierwsze medaliony i gemmy wzorowane na projektach lub modelach wzorów ceramicznych Josiaha Wedgwooda zaistniały już w 1798 roku w liczbie 1254 sztuk. Popyt na modne, klasycyzujące wzory sprawił, że w 1803 roku odlano ich już 15 593 sztuki. Dominowała tematyka mitologiczna i historyczna, z upodobaniem przedstawiano wybitnych wodzów, filozofów, artystów, nawiązując do profilowych przedstawień portretowych wzorowanych na antyku.

Na przełomie 1806 i 1807 roku rozpoczęto w Gliwicach, i być może w Berlinie, produkcję prostych naszyjników z gemm łączonych ze sobą podwójnymi łańcuszkami z drutu żelaznego¹⁹. Niewielkie gemmy były oksydowane, oprawiane w srebro i złoto. Ciemna barwa biżuterii żeliwnej znakomicie prezentowała się na białych sukniach (fot. 1).

Do dynamicznego rozwoju różnych form biżuterii żeliwnej przyczyniła się w dużym stopniu wojna wypowiedziana Napoleonowi przez władcę Prus Fryderyka Wilhelma III w dniu 9 października 1806 roku. Wojnę wywołały niekorzystne dla państwa decyzje podjęte przez Napoleona w rozgrywkach o hegemonię w Europie. Prusacy, ufni w potęgę swojej armii uchodzącej za najlepiej wyszkoloną na kontynencie, wspierani w swych pretensjach przez małżonkę władcy, królową Luizę (fot. 2), wystąpili przeciwko Napoleonowi. Królowa Luiza czynnie zaangażowała się w wojnę.



1. Appolinaria Mikhailovna Wielgorskaya, Karl von Hamplin, ok. 1830, Muzeum Państwowe Puszkina; © Wikimedia Commons, https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Vielgorskaya_A_M.jpg

18 CLIFFORD 1971, s. 27; DĘBOWSKA 2000. Żeliwo różni się od stali większą zawartością węgla, a także sposobem wytwarzania tych materiałów. Żeliwo jest odlewane i nie poddaje się obróbce plastycznej.

19 DĘBOWSKA 2000; DĘBOWSKA 2006, s. 87–100.

Towarzysząc idącym do boju oddziałom pruskim, ubrana była w wojskowy mundur. Król uczynił ją honorowym pułkownikiem w regimencie dragonów Ansbach-Bayereuth, który od tej pory nosił miano dragonów królowej (fot. 3)²⁰.



2. Królowa Luiza, Joseph Grassi, 1802, Stiftung Preußische Schlösser und Gärten; © Wikimedia Commons, https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Grassi,_Josef_Mathias_-_Luise_von_Mecklenburg-Strelitz.jpg



3. Królowa Luiza, Wilhelm Ternite, 1808, Staatliches Museum Schwerin; © Wikimedia Commons, [https://commons.wikimedia.org/wiki/File:K%C3%B6nigin_Luise_\(Ternite\).jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:K%C3%B6nigin_Luise_(Ternite).jpg)

Nikt nie przewidział, że kampania przeciwko Napoleonowi – trwająca zaledwie 39 dni – zakończy się totalną klęską armii pruskiej uchodzącej za niezwykłą²¹. Fryderyk Wilhelm III z królową Luizą i resztkami dworu w popłochu musieli uciekać z Berlina. Ukryli się na wschodnich rubieżach królestwa, znajdując schronienie w Kłajpedzie w Prusach Wschodnich.

W Tylży 9 lipca 1807 roku Prusy zmuszone były podpisać niekorzystny traktat z Napoleonem. Odbierał on Prusom posiadłości w zachodnich Niemczech. Na Wschodzie Prusy musiały zrzec się ziem drugiego oraz części ziem pierwszego i trzeciego rozbioru Polski. Z nich utworzone zostało Księstwo Warszawskie. Niewarygodnie wysokie sumy reparacji wojennych za wywołaną wojnę, wyznaczone

²⁰ DEMANDT 2003, s. 225–226.

²¹ MANN 2007.

na 400 milionów talarów, były zapowiedzią katastrofy dla państwa pruskiego²². W złagodzeniu drakońskich warunków narzuconych przez cesarza liczono na wstawiennictwo słynącej z urody i wdzięku królowej Luizy, która osobiście przybyła do Tyłży (fot. 4). Królowa wśród poddanych uchodziła za wcielenie kobiety nowego typu. Spontaniczna i bezpośrednia zrezygnowała z postawy sztywnej, chłodnej, niedostępnej władczyni, obowiązującej wcześniej na pruskim dworze. Emanowała „ciepłem mieszczańskiego domu”²³, stając się królową ludzkich serc, a także wyrocznią mody. Na sztywnym pruskim dworze jako pierwsza porzuciła bogato zdobione dworskie toalety, zamieniając je na proste białe suknie, z wysokim stanem, niskim dekoltem, które według ówczesnych wyobrażeń miały przypominać te malowane na ceramice i utrwalone w rysunkach podróżników przybywających z miejsc starożytnej Grecji i Rzymu²⁴.



4. Spotkanie w Tyży Napoleona z Luizą, Nicolas Gosse, 1807;
© Wikimedia Commons, [https://commons.wikimedia.org/wiki/File:
%D0%A2%D0%B8%D0%BB%D1%8C%D0%B7%D0%B8%D1%82._1807.jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:%D0%A2%D0%B8%D0%BB%D1%8C%D0%B7%D0%B8%D1%82._1807.jpg)

22 CHWALBA 2008, s. 239–241; FILIPIAK 2021, s. 221.

23 MÜNKLER 2013, s. 217–219.

24 MARQUARDT 1989, s. 39–53.

Napoleon nie uległ jednak czarowi królowej. Zachował się jak zwycięzca wobec pokonanej. Do wielkiego koniuszego Armanda de Caulaincourta napisał: „Ułożyłem plan i Bóg świadkiem, te najpiękniejsze oczy świata – a są naprawdę piękne, Caulaincourt! – nie zdołają odwieść mnie od tego ani na jotę”²⁵. Cesarz zdawał sobie sprawę z kokieterii królowej i nie zamierzał się nabrać²⁶.

W opinii narodu pruskiego bezwzględna postawa Napoleona została odebrana jako podwójne upokorzenie, prywatne i polityczne Luizy – jako kobiety i jako władczyni Prus²⁷.



5. Krzyż żelazny, archiwum autorki

Fakt ten w znacznym stopniu pozwolił wystylizować pruską królową na męczennicę polityczną, ucieleśnienie oporu antynapoleońskiego, wzorzec poświęcenia, symbol piękności niewieściej. W mitologizacji Luizy pomogła jej wczesna śmierć w 34. roku życia, która nastąpiła 19 lipca 1810 roku. Śmierć królowej z powodu ciężkiej choroby płuc i serca można więc było przedstawiać jako skutek cierpień zadanych przez wroga. Luiza stała się ofiarą, bohaterką służącą ojczyźnie, mobilizującą do służby dla narodu²⁸.

Myśl ta – idea bohaterstwa jako służby, której patronowała kobieta – przyświecała ustanowieniu Żelaznego Krzyża (Eiserns Kreuz), odznaczenia dla żołnierzy wyróżniających się szczególną odwagą w walce

(fot. 5)²⁹. Król Fryderyk Wilhelm III, chcąc podkreślić związek między Luizą a orderem, ustanowił go w dniu urodzin królowej, 10 marca, choć na dokumentach z nim związanych widnieje data 17 marca 1813 roku³⁰. Krzyż zaprojektowany przez Karla Friedricha Schinkla nawiązywał formą do krzyża zakonu krzyżackiego, ale wyłamywał się z tradycji zaszczytnych odznaczeń swoim materiałem. Od czasów rzymskich odznaki za zasługi wykonywano z najkosztowniejszych materiałów. Krzyż pruski był z żelaza i nie mógł być kosztowny w dramatycznie zubożałym kraju. Król w Akcie Ustanowienia Krzyża Żelaznego uwnioślił żelazo, stwierdzając:

25 DEMANDT 2003, s. 240.

26 MÜNKLER 2013, s. 220.

27 *Ibidem*, s. 219–221.

28 *Ibidem*, s. 216.

29 GALIK 2007, s. 48.

30 MÜNKLER 2013, s. 223.

W obecnym czasie tej wielkiej katastrofy, co o wszystkim w ojczyźnie rozstrzygnie, godzi się uczcić i uwiecznić w całkiem szczególnych monumentach siłę owego ducha, która tak uwzniosła naród. Niezlomność, z jaką znosi on nieodparte krzywdy czasów żelaza, nie skarłała, by stać się mało-duszością, a dowodzi tego wielka odwaga ożywiająca serca [...]. Postanowiliśmy przeto te zasługi na wojnie, która właśnie się zaczyna [...] uhonorować w sposób szczególny, po tej wojnie zaś więcej tego osobliwego odznaczenia nie przyznawać³¹.

W akcie ustanowienia krzyża król nie wspomina o dramatycznej sytuacji Skarbu Państwa, mówi o teraźniejszych czasach żelaza, a w wykładni dziejów świata, jaką podaje mitologia grecka, oznacza to epokę wojen, w której obowiązuje reguła: zwycięstwo albo zagłada.

Pierwszy egzemplarz krzyża przyznano pośmiertnie królowej Luizie. Został on umieszczony na cokole jej popiersia w pamiątkowej kapliczce w parku Hohenzieritz, która stała się miejscem kultu dla Prusaków, zagrzewając ich do boju w obronie ojczyzny³².

Krzyż z żelaza miał przypominać – wedle słów poczdamskiego kaznodziei Eylerta – „o obowiązku dzielnego panowania nad sobą i o godności niezłomnego charakteru. Ostrzegać przed wygodą i spokojem zniewieściałości, przed rozpustą i gnuśnieniem w rozkoszach zmysłów. Wzywa, by hartować wszelkie uczucia: niech będą jak stal”³³.

Skalę problemów finansowych wynikłych ze zniszczeń wojennych i rekompensat żądanych przez Napoleona za poniesione straty ilustrują restrykcyjne reformy podjęte już w 1807 roku przez barona Heinricha Friedricha Karla vom und zum Steina, pruskiego polityka, szefa ministrów. Wykorzystał on zakorzenione w narodzie cnoty, słynne „cnoty sekundarne” – dyscyplinę, rzetelność, oszczędność i zaciętość, dzięki którym udało się zbudować potężne państwo, pomimo braku zasobów naturalnych. Ubóstwo i surowość kraju miały wymusić dyscyplinę, obowiązkowość i pracowitość³⁴. Baron Stein, przystępując do reform i ratowania państwa przed bankructwem, powziął decyzje trudne dziś do wyobrażenia i raczej niemożliwe do zastosowania. Aby nie obciążać budżetu państwa, obniżył o połowę zarówno swoją pensję, jak i pensje swoich urzędników. Stein zażądał także oszczędności od królewskiego domu. Z wyjątkiem biżuterii wyprzedano niemal wszystko.

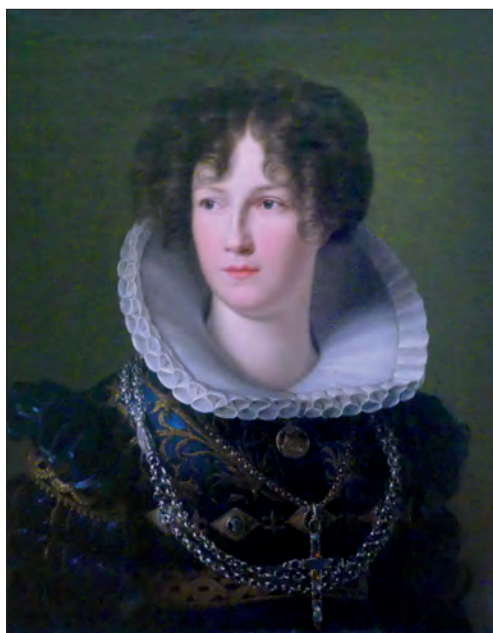
31 Cyt. za: MÜNKLER 2013, s. 223.

32 DEMANDT 2003, s. 312.

33 Cyt. za: DEMANDT 2003, s. 314.

34 Największy wpływ na powstanie zespołu cnót pruskich (niem. *Preußische Tugenden*) mieli XVIII-wieczni władcy Królestwa Prus, Fryderyk Wilhelm I i Fryderyk II Wielki, MÜNKLER 2013, s. 179–215.

To wtedy właśnie, zarządzeniem z dnia 17 marca 1809 roku, zbankrutowany Fryderyk Wilhelm III kazał rozbić i przetopić insygnia koronacyjne polskich władców. Drogocenne precjoza i klejnoty skradzione zostały z rozkazu jego ojca Fryderyka Wilhelma II z polskiego skarbcu na Wawelu w 1794 roku i potajemnie przewiezione do skarbcu Hohenzollernów w Berlinie³⁵. Ich zniszczenie przeprowadzono w Królewcu w 1811 roku. Z pozyskanego złota i srebra wybito monety. Kamienie szlachetne i inne drogocenne przedmioty sprzedano³⁶. Polskie insygnia koronacyjne zasilili pusty skarbiec pruski.



6. Maria Anna księżniczka Pruska, Friedrich Wilhelm Schadow, 1812, Museum Georg Schäfer; © Wikimedia Commons, https://commons.wikimedia.org/wiki/File: Maria_Aнна_of_Hesse-Homburg,_Princess_of_Prussia.jpg

Całkiem zubożałe państwo wzywało swych obywateli, aby je wspomagali, oddając na jego rzecz wartościowe przedmioty osobiste. 31 marca 1813 roku opublikowany został w Berlinie apel Rudolfa Werkmeistera o zbieraniu datków na potrzeby ojczyzny. Apel poparła pierwsza dama królewskiego dworu, jaką po śmierci królowej Luizy została księżniczka Maria Anna Amalie z Hesji-Homburga (fot. 6). Jej „Apel księżniczek królewskich do kobiet w państwie pruskim” (Ein Appell der königlichen Prinzessinnen an die Frauen im preußischen Staat) wzywał do ratowania ojczyzny poprzez wymianę złota na żelazo.

Księżniczka Maria Anna, znana też jako Marianna Pruska, poślubiła w 1804 roku księcia Wilhelma, najmłodszego z braci króla Fryderyka Wilhelma III. Wraz z królową Luizą tworzyła partię wojenną przeciwko

Napoleonowi. Była matką dziewięciorga swoich dzieci i matką zastępczą dziewięciorga dzieci po zmarłej królowej Luizie, założycielką prężnie działającego

35 Polski działacz polityczny, szambelan i hrabia pruski Feliks Franciszek Łubieński w swoich pamiętnikach podaje, że widział w 1798 r. w naszyjniku królowej Luizy Pruskiej, żony Fryderyka Wilhelma III, klejnoty z koron, które oglądał niegdyś w wawelskim skarbcu. Według dość powszechnej opinii, Łubieński w swoich opowieściach mijał się jednak niekiedy z prawdą. Jego pamiętniki po śmierci opublikował Władysław Chomętowski, CHOMĘTOWSKI 1876, s. 164–165.

36 ESTREICHER 1935.

Stowarzyszenia Kobiet Patriotycznych (Vaterländischen Frauenverein), powszechnie znana z zaangażowania patriotycznego i społecznego³⁷. Jej akcje przyniosły sukces. Rok 1813 okazał się przełomowym w historii żelaznej biżuterii patriotycznej³⁸. Powstało wówczas 11 tysięcy sztuk biżuterii żeliwnej, wśród której największym powodzeniem cieszyły się krzyże. Wytworzono ich 5 tysięcy³⁹.

Na apele o ratowanie ojczyzny ludność masowo przynosiła przedmioty ze złota, srebra, kosztownych materiałów, w zamian otrzymując żelazną biżuterię w postaci brosz, pierścieni, często z inskrypcją „Gold gab ich für Eisen” (Dałem złoto za żelazo/Dałem złoto na żelazo⁴⁰, fot. 7) lub „Für das Wohl des Vaterlands” (Dla dobra naszej ojczyzny) lub krzyż z portretem Fryderyka Wilhelma III, z portretem Luizy (fot. 8), pierścienie, medaliony z wizerunkiem królowej Luizy (fot. 9).

Niedroga czarna biżuteria stała się z dnia na dzień „rzeczą” zmieniającą zwykłych obywateli w patriotów gotowych ponieść ofiarę dla dobra ojczyzny, dających osobisty wkład we wspieranie wojen wyzwoleniczych, zmieniającą w lojalnych poddanych wobec władcy wzywającego do pomocy. Przekaz, jaki ten rodzaj biżuterii zawierał, był przekazem bardzo silnie działającym na oglądających, mobilizującym do naśladowania. Patrioci połączeni we wspólnotę stworzyli realną siłę, przeciwstawiając się Napoleonowi i pokonując go ze sprzymierzonymi w 1814 roku. Spowodowali głębokie zmiany w społecznej i kulturowej rzeczywistości.

Ratować ojczyznę i walczyć za ojczyznę chcieli mężczyźni, chciały również kobiety. Król Fryderyk Wilhelm III ustanowił dla kobiet szczególnie zasłużonych podczas wojny żelazny Order Luizy (Luizen-Orden, fot. 10). Order zaistniał w życiu patriotycznych Prus od 3 sierpnia 1814 roku. Król chciał w ten sposób upamiętnić zmarłą małżonkę Luizę. Żelazny order tworzył grecki krzyż emaliowany na czarno, z literą „L” (monogramem Luizy) w otoczeniu siedmiu gwiazd, umieszczoną w centrum błękitno emaliowanego medalionu osadzonego na przecięciu ramion krzyża.

Niektóre z kobiet, tak jak królowa Luiza, chciały walczyć czynnie. W męskim przebraniu wstępowały do wojska i stawały do boju. Były wśród nich: Frederike Krüger, Johanna Stegen, Anna Lühring, Ferdinande von Schmettau. Jedną z najsławniejszych postaci stała się Eleonore Prochaska, która do armii zgłosiła się jako August Renz (fot. 11). Ratując towarzysza walki, sama została ciężko ranna i zmarła w wyniku odniesionych obrażeń. Podczas udzielania pomocy Prochasce,

37 *Maria Anna Amalie* [b.d.].

38 CLIFFORD 1971, s. 28.

39 *Ibidem*, s. 28.

40 Intencje inskrypcji „Gold gab ich für Eisen” można rozumieć na dwa sposoby: „Dałem złoto za żelazo” lub „Dałem złoto na żelazo”, aby nie zabrakło go na oręż dla walczących. Taką możliwość odczytania tekstu i jego interpretacji widzi tłumacz książki H. Münklera, *Mity Niemców*, s. 225.



7. Obrączka z inskrypcją „Gold gab ich für Eisen”, 1813; © Wikipedia, https://de.wikipedia.org/wiki/Gold_gab_ich_f%C3%BCr_Eisen



8. Krzyż z wizerunkiem królowej Luizy; archiwum autorki



9. Medalion z popiersiem królowej Luizy, 1810, Museum Weißenfels – Schloss Neu-Augustusburg; [online] <https://st.museum-digital.de/pdf/object/36552.pdf?lang=pl>



10. Order Luizy, 1810; wolny dostęp, <https://st.museum-digital.de/pdf/object/36552.pdf?lang=pl>

odkryto jej tożsamość. Umierając, podobno wyznała, że walczyła dla królowej Luizy. Ówczesna prasa porównywała Prochaskę do Joanny d’Arc. W patriotycznym uniesieniu wznoszono jej pomniki, opiewano w wierszach. Ludwig van Beethoven rozpoczął na jej cześć pisanie *Bühnenmusik* z librettem Friedricha Dunckera⁴¹.

41 FILIPIAK 2021, s. 202–212; *Eleonore Prochaska*... [b.d.].

Biżuteria patriotyczna stała się sposobem na wyrażanie przekonań: aprobaty lub sprzeciwu wobec aktualnych sytuacji politycznych. Jej wzory, możliwe do powielania w dowolnej liczbie egzemplarzy, rozlały się szeroką falą po zrewoltowanej Europie. Zasiliły polskie powstania narodowe. Były wzorem dla walczących w Wiosnie Ludów, Węgrów i Słowaków. Żeliwna biżuteria patriotyczna ze względu na swój zasięg i wpływ, jaki wywarła, należy do europejskich znaków kulturowych⁴².



11. August Renz, vel Eleonore Prochaska, 1813; © Wikimedia Commons, https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Eleonore_Prochaska.jpg

Bibliografia

- AUSTIN 1993 – John Langshaw Austin, *Jak działać słowami*, [w:] *idem, Mówienie i poznanie*, tłum. Bohdan Chwedończuk, przekład przejrzał Jan Woleński, Warszawa 1993.
- CHOMĘTOWSKI 1876 – Władysław Chomętowski, *Pamiętnik Feliksa hr. Łubieńskiego ministra sprawiedliwości*, Warszawa 1876.
- CHWALBA 2008 – Andrzej Chwalba, *Historia powszechna. Wiek XIX*, Warszawa 2008.
- CLIFFORD 1971 – Anne Clifford, *Cut-Steel and Berlin Iron Jewellery*, Bath 1971.
- DEMANDT 2003 – Philipp Demandt, *Luisenkult. Die Unsterblichkeit der Königin von Preußen*, Köln 2003, s. 225, 226.
- DE MARINIS 2013 – Marco De Marinis, *Performans i teatr. Od aktora do performerów i z powrotem*, [w:] *Performans, performatywność, performer. Próby definicji i analizy krytyczne*, red. Ewa Bal, Wanda Świątkiewicz, Kraków 2013, s. 20–29.
- DERRIDA 1972 – Jacques Derrida, *Sygnatura zdarzenie kontekst*, [w:] *idem, Pismo filozofii*, tłum. Bogdan Banasiuk, Kraków 1992, s. 278–282.
- DĘBOWSKA 2000 – Elżbieta Dębowska, *Dziewiętnastowieczna biżuteria żeliwna*, Gliwice 2000, [b.p.].
- DĘBOWSKA 2006 – Elżbieta Dębowska, *Królewska Pruska Odlewnia Żeliwa w Gliwicach*, [w:] Barbara Friedhofen, Elżbieta Dębowska, Elisabeth Bartel, *Europäischer Eisenkunstguss Die Königlich-Preußische Eisengießereien Glwice, Berlin, Sayn. Želiwo europejskie Królewskie Pruskie Odlewnie Želiwa*, Sayn 2006, s. 87–115.

42 LETKIEWICZ 2021, s. 53 i nn.

- Dictionary* 1890 – *A Dictionary of Greek and Roman Antiquities*, ed. by William Smith, William Wayte, G.E. Marindin, London 1890, [online] <https://www.perseus.tufts.edu/hopper/text?doc=Perseus:text:1999.04.0063;entry=anulus-cn> [dostęp: 13.10.2023].
- DOMAŃSKA 2006 – Ewa Domańska, *Ku historii nieantropocentrycznej*, [w:] *eadem, Historie niekonwencjonalne. Refleksja o przeszłości w nowej humanistyce*, Poznań 2006, s. 104–127.
- Eleonore Prochaska [b.d.] – Eleonore Prochaska [online] https://pl.wikipedia.org/wiki/Eleonore_Prochaska [dostęp: 2.11.2023].
- ESTREICHER 1935 – Karol Estreicher, *Zniszczenie polskich insygniów koronnych*, „Przegląd Współczesny”, t. 52, 1935.
- FIELD 2019 – Jemma Field, *A’Cipher of A and C set on the one Syde witf diamonds’: Anna of Denmark’s Jewellery and the Politics of Dynastic Display*, [w:] *Sartorial Politics in Early Modern Europe: Fashioning Women*, red. Erin Griffey, Amsterdam 2019, s. 139–160.
- FILIPIAK 2021 – Karolina Filipiak, *Lorelei czeka. Opowieści o Niemczech*, Kraków 2021.
- FRIEDHOFEN/DĘBOWSKA/BARTEL 2006 – Barbara Friedhofen, Elżbieta Dębowska, Elisabeth Bartel, *Europäischer Eisenkunstguss Die Königlich-Preußische Eisengießereien Gliwice, Berlin, Sayn. Żeliwo europejskie Królewskie Pruskie Odlewnie Żeliwa, Sayn* 2006, s. 10–13.
- GALIK 2007 – Piotr Galik, *Krzyż Żelazny*, „Odkrywca” 2007, nr 2, s. 47–49.
- GIEYSZTOR 1978 – Aleksander Gieysztor, *Spektakl i liturgia – polska koronacja królewska*, [w:] *Kultura elitarna a kultura masowa w Polsce późnego średniowiecza*, red. Bronisław Geremek, Wrocław 1978, s. 9–23.
- GOFFMAN 2008 – Erving Goffman, *Człowiek w teatrze życia codziennego*, tłum. Helena Datner-Śpiewak, Paweł Śpiewak, wstęp Jerzy Szacki, Warszawa 2008.
- LETKIEWICZ 2021 – Ewa Letkiewicz, *Konteksty polskiej biżuterii patriotycznej. Konfederacja barska i powstania narodowe w XIX wieku. Historia kulturowa*, Lublin 2021.
- LETKIEWICZ 2022 – Ewa Letkiewicz, *Kolczyki jako medium komunikacji niewerbalnej*, [w:] *Wszystko na mojej głowie*, red. Małgorzata Wrześniak, Norbert Mojżyn, Warszawa 2022, s. 39–53.
- MANN 2007 – Golo Mann, *Niemieckie dzieje w XIX i XX wieku*, Olsztyn 2007.
- Maria Anna Amalie [b.d.] – Maria Anna Amalie z Hesji-Homburga, [online] https://de.metapedia.org/wiki/Maria_Aнна_Amalie_von_Hessen-Homburg [dostęp: 1.11.2023].
- MARQUARDT 1989 – Brigitte Marquardt, *Schmuck. Klassizismus und Biedermeier 1780–1850. Deutschland, Österreich, Schweiz*, Monachium–Berlin 1989.
- MÜNKLER 2013 – Herfried Münkler, *Mity Niemców*, tłum. Andrzej Kopacki, Warszawa 2013.
- Performans, performatywność... 2013 – *Performans, performatywność, performer. Próby definicji i analizy krytyczne*, red. Ewa Bał, Wanda Świątkowska, Kraków 2013.
- SCHACHNER 2006 – Richard Schachner, *Performatyka: Wstęp*, tłum. Tomasz Kubikowski, Wrocław 2006.
- WOUTERS 2019 – Kim Wouters, *What is the history behind wearing earrings?*, Baunat, 2019, [online], <https://www.baunat.com/en/golden-earrings-history-political-culture> [dostęp: 13.09.2023].

Agata Wereszczyńska

 <https://orcid.org/0000-0003-1196-852X>Politechnika Łódzka
Instytut Architektury i Urbanistyki

„Idiomy dwudziestego wieku” – nowe materiały w polskim wzornictwie i projektowaniu architektury wnętrz okresu dwudziestolecia międzywojennego

‘Idioms of the twentieth century’ – new materials in Polish design
and interior architecture design of the interwar period

Streszczenie. Celem artykułu jest zbadanie i opisanie wybranych nowych materiałów z zakresu wzornictwa i architektury wnętrz wprowadzonych do powszechnego użytku w dwudziestoleciu międzywojennym w Polsce. Postęp technologiczny i cywilizacyjny, który dokonał się po I wojnie światowej oraz transformacja społeczeństwa konsumpcyjnego spowodowały rozwój produkcji przemysłowej i wzornictwa. Nowe formy wymagały nowych materiałów. Bakelit, plastiki, linoleum, stal i metale czy nowe gatunki szkła nazywane były tworzywami ery maszynowej, za ich pomocą projektanci uzyskiwali nowatorskie efekty wizualne i estetyczne. Historia większości materiałów zaczęła się znacznie wcześniej niż w latach międzywojennych, natomiast dopiero wiek XX pozwolił na udoskonalenie procesu ich pozyskiwania i wykorzystania na szeroką skalę.

Praca została podzielona na wstęp opisujący „skok w nowoczesność”, który dokonał się na początku ubiegłego wieku; rozdział główny, w którym znalazły się trzy podrozdziały opisujące poszczególne grupy materiałowe – tworzywa sztuczne: metale; szkło i neony, które dzięki rozwojowi nauki i techniki zostały wprowadzone do powszechnego użytku w sztukach projektowanych dwudziestolecia; oraz podsumowanie. Na potrzeby artykułu przyjęto metodę badawczą obejmującą analizę literatury fachowej, czasopism zajmujących się tematyką z zakresu architektury i projektowania wnętrz z lat 20. i 30. XX wieku oraz kwerendę archiwalną i biblioteczną.

Słowa kluczowe: architektura wnętrz; dwudziestolecie międzywojenne; nowe materiały we wnętrzach

Abstract. The purpose of this article is to examine and describe selected new materials in the field of design and interior architecture introduced to the general public in the interwar period in Poland. The technological and civilisational advances that took place after World War I and the transformation of consumer society led to the development of industrial production and design. New forms required new materials. Bakelite, plastics, linoleum, steel and metals or new types of glass were called the materials of the machine age, with which designers achieved innovative visual

and aesthetic effects. While the history of most materials began well before the inter-war years, it was not until the 20th century that their acquisition and large-scale use was perfected.

The paper is divided into an introduction describing the ‘leap into modernity’ that took place at the beginning of the last century; a main chapter with three subsections describing the different material groups – plastics: metals; glass and neon – which, thanks to developments in science and technology, were brought into widespread use in the design arts of the twentieth century; and a conclusion. For the purposes of this article, a research method was adopted that included an analysis of professional literature, journals dealing with topics in architecture and interior design from the 1920s and 1930s, and an archival and library search.

Keywords: interior architecture; the 1920s and 1930s; new materials in interiors

Nowoczesny styl życia wymaga nowoczesnej oprawy.

Paul Frankl¹

Dwudziestolecie międzywojenne było czasem rozwoju nauki i techniki, który został zapoczątkowany jeszcze w XIX wieku, natomiast po I wojnie światowej nabrał niebywałego rozpędu. Postęp techniczny i cywilizacyjny pozwolił na „skok w nowoczesność”. Rozwijał się transport – samochody, lotnictwo, kolej, transatlantyki były symbolem nowoczesności, przyszłości i szybkości. Świat się skurczył, dalekie podróże stały się dostępne dla większości społeczeństw. Synonimem prędkości stał się dynamiczny, opływowy kształt niosący skojarzenia z aerodynamiką pędzącego pocisku czy spływającej łyży, który w latach 30. został uformowany w styl streamline moderne. Polskimi symbolami postępu była Lux-torpeda skonstruowana przez inżyniera Klemensa Stefana Sieleckiego na bazie zmodernizowanych planów wagonów austriackiego VT 63 (1935 r.), parowóz PM 36 autorstwa inżyniera Kazimierza Zembrzuskiego (1937 r.), bombowiec PZL-37 Łoś konstrukcji inżyniera Jerzego Dąbrowskiego (1934 r.), samolot turystyczno-sportowy RWD-5 (1931 r.) oraz motocykl Sokół (1934 r.). Rozwijały się radio i kinematografia. Pierwsza na świecie radiostacja stanęła w amerykańskim Pittsburghu w 1920 roku, pierwsza na świecie publiczna audycja radiowa została nadana w Belgii w 1924 roku², historię polskiej radiofonii datuje się na 1 lutego 1925 roku, kiedy inżynier Roman Rudniewski wygłosił pierwsze słowa na falach eteru: „Tu próbna stacja radionadawcza Polskiego Towarzystwa Radiotechnicznego, fala 385 metrów”³, a regularną działalność Rozgłośni Polskiego Radia w Warszawie

1 Paul Frankl – amerykański projektant austriackiego pochodzenia, cyt. za: MEIKLE 2010, s. 350.

2 *Encyklopedia powszechna* 1985, s. 831.

3 FEDOROWICZ 2019, s. 220.

zapoczątkowała 18 kwietnia 1926 roku Janina Sztompkówna słowami: „Halo, halo, tu Polskie Radio Warszawa, fala 480”⁴. Znaczący wpływ na progres technologii i przemysłu miała elektryfikacja. Elektryczność jako symbol modernizacji pozwoliła na dynamiczny rozwój przemysłu, co pociągnęło za sobą zmianę procesu produkcyjnego, a także ewolucję dziedzin projektowych, takich jak wzornictwo form przemysłowych i architektura wnętrz. Zmiana klienta docelowego spowodowana rozwojem kultury masowej i konsumpcjonizmu odpowiadała za komercjalizację sztuk projektowych, co było pokłosiem marzeń o przynależności do nowoczesnego świata. Współpraca z przemysłem wymusiła zmianę wizualnego języka projektowego oraz dostosowanie conceptów do wdrażania nowych materiałów przeznaczonych do masowej produkcji.

Charakterystyczną cechą nowoczesnej architektury jest zastosowanie całego szeregu nowych materiałów budowlanych. Nowe materiały dają nowe możliwości konstrukcyjne i wnoszą nowe wartości estetyczne. Nowy materiał musi oczywiście mieć bardzo poważne zalety, aby mógł zdobyć sobie rynek i zaufanie odbiorców⁵.

„Idiomy dwudziestego wieku”⁶

Nowe materiały wdrożone do produkcji w dwudziestoleciu międzywojennym często były surowcami, nad których rozwojem pracowano wcześniej, jednak dopiero ewolucja technologiczna, jaka dokonała się na początku XX wieku pozwoliła na ich udoskonalenie lub wprowadzenie nowych metod pozyskiwania (np. szkło). Innowacyjne technologie pozwalały twórcom na większą swobodę projektową, dawały nowe możliwości, a konsumentckie społeczeństwo wymusiło zmianę w sposobie projektowania i dostosowanie idei do postępowego stylu życia. Jak mówił Paul Frankl: „[...] nowe materiały potrzebują nowych form”⁷. Stosowanie w projektach wnętrz pionierskich tworzyw lub aranżowanie tych znanych od lat w nowatorski sposób było wyznacznikiem nowoczesności. „Nierzadko eksperymentowano z nowymi gatunkami szkła o rozmaitym stopniu przejrzystości lub z tworzywami sztucznymi, takimi jak: linoleum, bakelit i różnego rodzaju gumy”⁸.

4 Janina Sztompka-Grabowska...

5 *Nowoczesne podłogi...* 1936, s. III.

6 „Idiomy dwudziestego wieku” – takimi słowami Paul Frankl określał bakelit, aluminium, mosiądz i vitrolit, cyt. za: MEIKLE 2010, s. 350.

7 Cyt. za: MEIKLE 2010, s. 350.

8 KOZINA 2015, s. 68.

„Ikony nowoczesnego wzornictwa”⁹ – tworzywa sztuczne

Zastąpienie materiałów szlachetnych tańszymi odpowiednikami było odpowiedzią na zwiększającą się produkcję przemysłową skierowaną do masowego odbiorcy, a narodziny przemysłu syntetycznych tworzyw sztucznych przyczyniły się do komercjalizacji wzornictwa w okresie dwudziestolecia. Materiały takie jak bakelit i plastik były tworzywami tańszymi w obróbce niż stal, mosiądz czy drewno. Można je było dowolnie barwić, były niedrogie, lekkie, trwałe, odporne i twarde, a także miłe w dotyku. Ich dużą zaletą była zdolność do imitowania innych materiałów oraz niezwykła plastyczność – można z nich było uzyskać dowolny kształt, co nie ograniczało wyobraźni i kreatywności projektantów.

Piękny materiał to niekoniecznie materiał rzadki i cenny, ale przede wszystkim materiał, który [*sic!*] naturalne właściwości predysponują go do technicznej obróbki, a on sam jest miły dla oka i przyjemny w dotyku. Co się tyczy jego wartości, to zależy ona przede wszystkim od pomysłowości oraz inteligencji twórcy i użytkownika¹⁰.

Historia rozwoju przemysłu tworzyw sztucznych na świecie rozpoczęła się od wprowadzenia ich produkcji na skalę przemysłową – w latach 50. XIX wieku celuloide w Stanach Zjednoczonych, pod koniec XIX stulecia galalitu w Niemczech, a na początku XX wieku pozyskiwanych całkowicie syntetycznie żywic fenolowo-formaldehydowych takich jak bakelit. W Polsce produkcja żywic rozpoczęła się w 1934 roku w zakładach w Krywałdzie, podczas gdy celuloide i galalit wytwarzano w Pionkach¹¹. Ten pierwszy był najstarszym sztucznym tworzywem termoplastycznym. Wynaleziony w XIX wieku przez Johna Wesleya Hyatta, stosowany do wyrobu produktów galanterijnych, zabawek, piłeczek pingpongowych czy taśm filmowych, a także jako substytut kości słoniowej, szylkretu czy bursztynu okazał się tworzywem łatwopalnym i w latach 80. XX wieku praktycznie został wycofany z produkcji. W Polsce nowatorską techniką wytwarzania zabawek i lalek z celuloide, w tym popularnych shirlejek¹², zajmowała się kaliska Fabryka Lalek i Zabawek Dziecięcych Adama Szrajera, która zdobyła za nie złoty medal podczas poznańskiej Powszechnej Wystawy Krajowej w 1929 roku¹³. Drugi materiał,

9 Peter Müller-Munk stwierdził, że „plastik stał się ikoną nowoczesnego wzornictwa”, cyt. za: MEIKLE 2010, s. 353.

10 PHILIPS 2010, s. 282.

11 Ćwiczenie nr 27...

12 Tzw. shirlejki to lalki wzorowane na postaci popularnej aktorki amerykańskiej Shirley Temple.

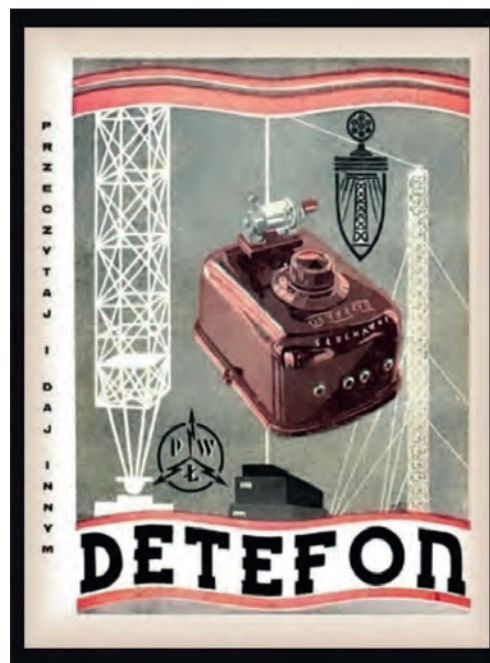
13 *Historia kaliskich lalek*.

galalit, odkryty pod koniec XIX wieku przez Wilhelma Krishego, otrzymywany z kazeiny i nazywany „mlecznym kamieniem”, był używany do wyrobu różnych przedmiotów, jak guziki, grzebień, pióra wieczne, żetony czy figurki szachowe. Galalit był tani, lekki, twardy, podatny na barwienie, mógł imitować naturalne materiały, takie jak róg, kość słoniowa czy marmur. W swoich projektach używała go Coco Chanel¹⁴.

Często stosowanym tworzywem sztucznym był też bakelit, który zyskał opinię „materiału o tysiącu zastosowań”, ponieważ mógł „udawać” szlachetne materiały, takie jak szelak czy ebonit (tworzywo galanteryjne): „[...] na tym wynalazku [...] opiera się cały dzisiejszy przemysł plastyczny”¹⁵. Został wynaleziony przez belgijskiego chemika Leo Hendrika Baekelanda w 1907 roku (opatentowany w 1909 r.) jako pierwsze tworzywo w pełni syntetyczne. Bakelit doskonale sprawdzał się w produkcji przemysłowej na dużą skalę, wytwarzano z niego przedmioty codziennego użytku, takie jak radia, telefony, biżuterię, meble, a nawet zlewy i instrumenty muzyczne. Jednym z najbardziej znanych i rozpowszechnionych polskich wyrobów z bakelitu był Detefon, czyli kompaktowe radio detektorowe, którego autorem był inżynier Wilhelm Rotkiewicz.

Opracowany w 1929 roku, prosty w obsłudze, stosunkowo tani i mogący pracować bez dodatkowych źródeł zasilania radioodbiornik stał się w krótkim czasie synonimem rewolucji technologicznej i masowej radiofonizacji kraju.

Inną żywicą syntetyczną stosowaną w produkcji i nadającą się do obróbki mechanicznej był silesitan wytwarzany przez Spółkę Akcyjną Lignozu w fabryce w Krywałdzie. Przezroczysty „jak szkło” lub barwiony na różne kolory mógł imitować „marmur, agat, szyldekret oraz niektóre gatunki drzew”¹⁶. Był materiałem



1. Ulotka reklamowa Detefonu, Odbiornik radiowy bez prądu – Detefon. Nowinka technologiczna II RP | HISTORIA.org.pl – historia, kultura, muzea, matura, rekonstrukcje i recenzje historyczne

14 DOLECKI 2013.

15 EKER 1938, s. 139.

16 *Ibidem*, s. 141.

„o dużych możliwościach w zastosowaniu w budownictwie a w szczególności w dekoracji architektonicznej”¹⁷. Eksperymentalnie silesitan wykorzystywał w swoich projektach, jako wyraz poszukiwań „w dziedzinie mebla”, architekt Przyłuski: „[...] projekt ten wybiega daleko naprzód, idąc naprzeciw jutra, które przyniosło powszechne stosowanie mas plastycznych”¹⁸.



2. Reklama podłóg kauczukowych ruboleum, 1938, Biblioteka Narodowa w Warszawie, Magazyn Druków Ulotnych (BN DŻS XIF 6)

Materiałami wykończeniowymi szeroko stosowanymi w dwudziestolecu międzywojennym były podłogi elastyczne, ze względu na swoje cechy zwane także zmywalnymi. Dużą renomę jeszcze w XIX wieku miało linoleum. Wynalezione w 1863 roku przez Fredericka Waltona w latach 20. i 30. XX wieku stało się ponownie popularne za sprawą swoich właściwości. Naturalna masa plastyczna, w której skład wchodzi mączka korkowa i drzewna, olej lniany oraz mieszanina wapnia i pigmentów, odporna na uszkodzenia mechaniczne oraz pękanie, ze względu na swoją elastyczność była stosowana na różnego rodzaju płaszczyznach i krzywiznach, a także jako materiał wykończeniowy do mebli (biurka, krzesła, taborety, szafy, drzwi, ludy). Różnorodna oferta linoleum obejmowała szero-

ką gamę kolorystyczną oraz liczne wzory, np. tzw. marmurkowy, imitujący drewno itd. Materiał był chętnie wykorzystywany przez projektantów z uwagi na swoją funkcjonalność, przyjemne w dotyku miękkość i ciepło. Meble wykończone linoleum projektowali Barbara i Stanisław Brukalscy.

Tworzywem konkurencyjnym dla linoleum była gumowa wykładzina podłogowa ruboleum, produkowana przez Zakłady Kauczukowe Piastów S.A. Fryderyka Müllera. Podobnie jak linoleum, produkowane z kauczuku ruboleum (tzw. gumokauczuk) było trwałe, elastyczne, tłumiące akustykę, miękkie, ciepłe i miłe w dotyku, ale miało jedną przewagę – jako materiał całkowicie syntetyczny

17 *Życie budowlane...* 1936, s. 250.

18 WISŁOCKA 1968, s. 183.

nie przyjmowało wilgoci, nie było też łamliwe. Nadawało się do stosowania jako okładzina ścienna oraz część mebli, np. jako blaty biurek czy stołów. Duże zróżnicowanie kolorystyczne, „30 żywych ślicznych kolorów, 10 barwnych marmurków”¹⁹, pozwalało na układanie dowolnych wzorów, „dzięki temu staje się w rękach nowoczesnego architekta cennym materiałem dekoracyjnym”²⁰. Stosowane było zarówno w placówkach opieki zdrowotnej, np. w Szpitalu Garnizonowym w Łodzi, w Szpitalach Miejskich w Kaliszu, Radomiu i Bydgoszczy, jak i w gmachach użyteczności publicznej, np. w warszawskim Banku Gospodarstwa Krajowego, Zakładzie Ubezpieczeń Społecznych, Ministerstwie Spraw Zagranicznych, Gmachu Sądów Grodzkich, także w Teatrze Wielkim i kinie Palladium, a nawet na Zamku Królewskim²¹. W 2. połowie lat 30. XX wieku w Niemczech wprowadzono do produkcji platyfikowany polichlorek winylu (PVC, PCW), co miało radykalny wpływ na rynek tworzyw syntetycznych. Po dziś dzień materiał ten jest obecny w prawie wszystkich gałęziach gospodarki światowej.

„Łśniące materiały nowoczesności” – metale

Świat jutra, fascynacja maszyną, pochwała technologii – wszystkie te zagadnienia wiązały się z nową estetyką architektoniczną i wnętrzarską początków XX wieku. Modernistyczna architektura była architekturą betonu, żelaza i szkła, a nowoczesny dom razem z jego wnętrzem miał przerodzić się w corbusierowską „maszynę do mieszkania”. Wprowadzenie innowacyjnych materiałów wypełniało postulaty awangardowości i nowatorstwa, było krokiem w stronę projektowania prostych, harmonijnych, higienicznych wnętrz pełnych światła. Metal były surowcem spełniającym powyższe kryteria, „stal – modna wśród modernistycznych projektantów w całej Europie – miała reprezentować przejrzystość, higieniczność i wdzięk”²², a „chrom dzięki twardej, błyszczącej powierzchni, niewymagającej polerowania, idealnie wpisywał się w estetykę epoki maszynowej [...]”²³. Ważnym aspektem stosowania metalu w projektowaniu była jego przystępna cena, trwałość i lekkość. Wiodącą rolę pełniła dekoracyjność – można w nim było uzyskać ciekawe i skomplikowane kształty, był podatny na formowanie, odbijał i załamywał światło, a jego powierzchnię można było wykańczać w rozmaity sposób, i tym samym uzyskiwać różny efekt końcowy, np. płaszczyzna aluminium

19 *Ruboleum Piastów* 1938.

20 *Nowoczesne podłogi...* 1936, s. III.

21 *Ruboleum Piastów*, *op. cit.*

22 CROWLEY 2013, s. 100.

23 FALINO 2010, s. 344.

mogła być chromowana, brązowiona, szczotkowana lub polerowana. „Metal nie może być delikatny, ani wygląd jego zewnętrzny miły i przytulny, jak miękkie futro lub kawałek aksamitu; wewnątrz nie daje cieplej, poufnej atmosfery jest zimny, twardy, gładki – zadawała jednak ducha”²⁴.

Jednym z pomysłów na wykorzystanie stali w przedmiotach codziennego użytku było użycie rurek z tego materiału w projektach mebli. W 1925 roku Marcel Breuer zaprojektował *Club Chair B3* (znany również jako *Wassily Chair*), który zrewolucjonizował nowoczesne wzornictwo. Połączenie wytrzymałości stalowej konstrukcji z tkaniną lub skórą dało zaskakująco lekki i nowatorski efekt doskonale wpisujący się w estetykę modernizmu: „Wraz z rosnącą popularnością modernizmu uznano, że rurki z chromowanego metalu i szkła są jedynym materiałem odpowiednim dla nowoczesnych mebli, których otoczeniem stawały się białe ściany albo jasne monochromatyczne kolory”²⁵. Poprzez zestawienie stali i szkła „osiągnięto w ten sposób nowe, nieznane dotąd efekty świetlne i wzrokowe”²⁶.

Głównymi cechami mebli w konstrukcji stalowej była atrakcyjna prostota form, funkcjonalność i wizualna lekkość, a także łatwość utrzymania w czystości, dlatego meble te często wykorzystywane były w placówkach służby zdrowia. Magazyn „Art et Decoration” tak opisywał meble stalowe: „Dobrze skonstruowany mebel z rur stalowych może mieć tak samo powodzenie, jak dobrze zbudowany motor, który przez swą genialność przykuwa wzrok widza”²⁷. W Polsce meble stalowe produkowały firmy Thonet – Mundus, Konrad & Jarnuszkiewicz, Neufeld, Matra czy Fabryka Mebli Stalowych Wschód w Zadziewie, która od lat 20. XX wieku produkowała wyposażenie na licencji koncernu Thonet.

Jedną z najbardziej spektakularnych i najważniejszych realizacji w historii polskiego dwudziestolecia, w której użyto sprzętów z rurek stalowych, był projekt umeblowania wnętrz rezydencji prezydenta Rzeczypospolitej Polskiej Ignacego Mościckiego w Wiśle autorstwa Adolfa Szyszko-Bohusza, Andrzeja Pronaszki i Włodzimierza Padlewskiego z lat 1929–1930. Projektanci stworzyli wnętrza pełne światła, nowoczesne, w których „meble stalowe [...] działają lekko i przejrzysto, nie »zaciemniają« wnętrz, blaskiem chromowanej stali kontrastują z matowymi szarościami malowań ściennych”²⁸. Ważnym aspektem tej koncepcji był fakt odejścia od używania form przyporządkowanych polskiej sztuce stosowanej, które do tej pory dominowały w urządzaniu wnętrz państwowych. Projektanci „rozwiązali je w szerokich płaszczyznach barwnych, bez zamieniania pokoi w namioty przez

24 „Art et Decoration”, luty 1931, cyt. za: *Meble stalowe* 1931, s. 54.

25 LEIFKES 2010, s. 187.

26 M.K. 1931, s. 9.

27 „Art et Decoration”, luty 1931, cyt. za: *Meble stalowe* 1931, s. 54.

28 ŚWIERZ-ZALEWSKI 1931, s. 171.

zawieszanie ich kilimami, bez przysłowiowych już boazeryj, bez natrętnego a niepotrzebnego snycerstwa”²⁹. Na polskiej scenie projektowej meblami z rur stalowych zajmowało się wielu twórców związanych z ruchem modernistycznym. Pierwszym opatentowanym tego typu meblem był leżak projektu Bohdana Lacherta pokazany na Powszechnej Wystawie Krajowej w Poznaniu w 1929 roku. Meble z malowanych rur stalowych projektowali Helena i Szymon Syrkusowie – pokazali je na pierwszej wystawie „Mieszkanie najmniejsze” w 1930 roku w Warszawie, Edward Seydenbeutel wyposażył w meble z niklowanych rur stalowych bar amerykański warszawskiej Adrii, nie mogło ich zabraknąć we wnętrzach „pływających salonów sztuki polskiej” – transatlantyków m/s Piłsudski i m/s Batory.

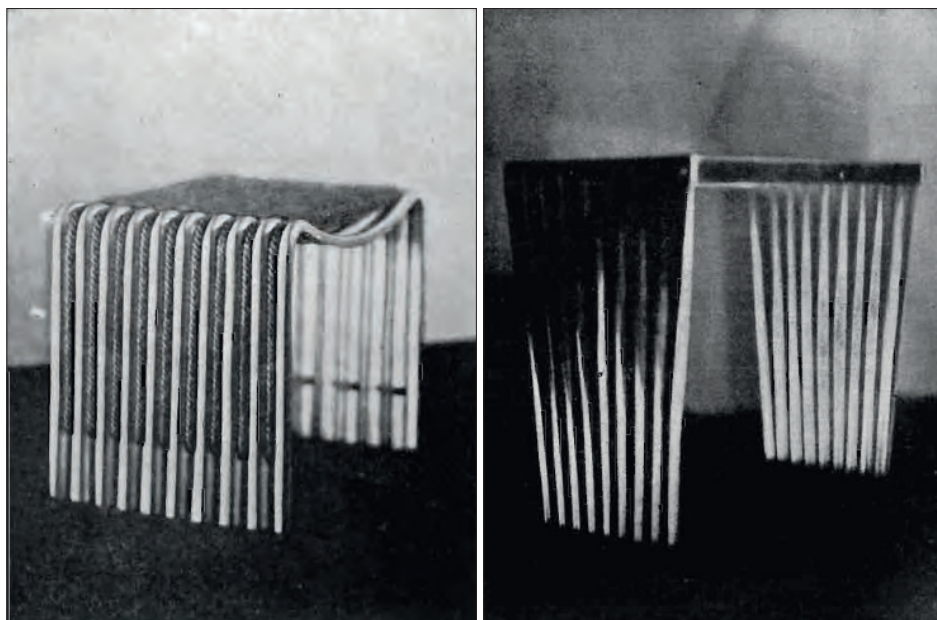


3. Widok ogólny jadalni w rezydencji prezydenta RP w Wiśle, 1931, Narodowe Archiwum Cyfrowe (NAC 1-U-7817-8)

Dla m/s Piłsudski zaprojektowane zostały przez jedną z wybitnych polskich rzeźbiarek, Julię Keilową, zastawy stołowe, w tym posrebrzane komplety śniadaniowe, wyprodukowane w Fabryce WYROBÓW SREBRNYCH I PLATEROWANYCH JÓZEF FRAGET. W okresie dwudziestolecia metale takie jak aluminium, chrom, mosiądz czy miedź stosowano powszechnie w wyrobach metaloplastycznych, a sama metaloplastyka była bardzo popularna. Projekty naczyń autorstwa Keilowej łączą

29 *Pierwszy krok...* 1931, s. 172.

w sobie funkcjonalność i geometryczną, oszczędną w wyrazie formę z ulotną, niewypowiedzianą wprost dekoracyjnością, wpisując się w narrację pomiędzy stylami – moderną i art déco, zwaną także dekoracyjnym modernizmem. Artystka, współpracując z producentami wyrobów platerowych, takimi jak Józef Fraget, Norblin, Buch i Werner czy Bracia Henneberg, wypracowała własny, rozpoznawalny styl, budując dynamiczne formy na napięciach i kontraście brył geometrycznych, a jej prace zostały nagrodzone złotymi medalami na paryskiej Wystawie Światowej „Sztuka i technika w życiu współczesnym” w 1937 roku.



4. Wiesław Oyrzanowski, taboret i stolik z blachy falistej, „Wnętrze” 1933/1934, nr 8, s. 148

Nowoczesnym materiałem użytkowym stosunkowo często stosowanym w dwudziestoleciu była blacha, a jej szerokie zastosowanie – od architektury po projekty mebli, pozwoliło na wykorzystanie dekoracyjnego charakteru tego tworzywa. W 1933 roku Biuro Sprzedaży Polskich Walcowni Cynku w Katowicach oraz Związek Stowarzyszeń Architektów Polskich ogłosiły konkurs na praktyczne zastosowanie blachy cynkowej w aranżacji wnętrz, którego celem było pokazanie plastycznych możliwości wykorzystania tego materiału w dekoracji pomieszczeń użyteczności publicznej. W nadesłanych koncepcjach autorzy proponowali użycie blachy do rozwiązania elewacji, dekoracji ścian wewnątrz lokali, do konstrukcji drzwi lub jako element oprawy mebli. Bardzo pomyślnie wypadły próby łączenia dużych płaszczyzn blachy gładkiej z blachami specjalnymi gronkowanymi lub

chropowatymi³⁰. Jednym z ciekawszych pomysłów na wykorzystanie blachy były projekty mebli wykonanych z blachy falistej autorstwa Wiesława Oyrzanowskiego, w których zwykle tworzywo zostało przekształcone w niewiarygodnie ornamentalny materiał o dekoracyjnych walorach światłocieniowych, a sama forma mebla wypełniała podstawowe założenia projektowania modernistycznego – *form follows function*. Funkcjonalność idącą w parze z formą opisuje sam autor:

Głębokość fal w dostatecznej mierze usztywnia materiał, który dzięki swej falistej powierzchni otrzymuje rytm światła i cieni. Chcąc uprościć wykonanie tych mebli zaprojektowałem je z jednego kawałka blachy. W stole gdzie blat musi być płaski wzmacniam go dwoma zagięciami prostopadłami co także wpływa na jakość wyglądu, dając silniejszą bryłę. Nogi są zwężone w tym celu aby dolne części, najbardziej obciążone i narażone na uszkodzenia, miały możliwie najgłębsze fale, a co zatem idzie — były najmocniejsze. Zastosowanie w taborecie sznurów wzdłuż boków jako konstrukcji nośnej ma za cel danie większej elastyczności siedzenia niż w do tej pory stosowanym naciągany materiał. Również rytm sznurów na tle blachy daje efekty kolorystyczne. Wypełnienie wełną siedzenia jest zrobione dlatego, aby otrzymać jednolitą powierzchnię nośną izolującą naprężone sznury³¹.

I stało się światło – szkło, lustro, neony

Jedną z ważniejszych cech awangardowej architektury dwudziestolecia międzywojennego było wprowadzenie do jej wnętrza światła, przestrzeni i powietrza. Wiązało się to z postulowaną przez modernistów higieną mieszkań i przejrzystością przestrzeni mieszkalnych. Świetnie w tej roli sprawdzało się szkło.

Nowoczesne budownictwo coraz częściej i w coraz większych rozmiarach stosuje żelazo i szkło. Okna rosną do wielkości całych ścian, mury działowe zastępują cienkie przegrody ze szkła lustrzanego, matowego lub zabarwionego w dowolne kolory. Mieszkanie tak zbudowane prześwietlone jest całe promieniami słońca, lśni więc i mieni się do gry światła, cieni i barw, jak zaczarowany pałac...³²

30 FILIPOWICZ 1933, s. 22–31.

31 OYRZANOWSKI 1933–1934, s. 148.

32 GINELL-WOJNAROWICZOWA 1933, s. 78.

Szkło jest jednym z najstarszych materiałów towarzyszących człowiekowi, znane jest przynajmniej od 6 tysięcy lat. Pod koniec XIX wieku wynaleziono metodę produkcji szkła na skalę przemysłową, a w XX stuleciu udoskonalono technikę pozyskiwania tego materiału. W 1913 roku Émile Fourcault opracował metodę produkcji szkła ciągnionego (metoda Fourcault), a w 1916 roku amerykański inżynier Gregorius usprawnił proces produkcji ciągnięcia szkła płaskiego (metoda Pittsburgh): „[...] szkło, jeden z najstarszych materiałów, uzdatnione przez nowoczesną technikę, straciło swą pierwotną kruchość i zyskało twardość kamienia”³³. W dwudziestoleciu szkło było wykorzystywane często i chętnie w projektach architektury i wnętrz, gdzie „zmieniło wygląd podłóg, ścian i sufitów, tam zaś, gdzie chodzi o meble i oświetlenie, stawało się modną alternatywą tradycyjnych materiałów”³⁴, pozwalało na swobodne przepływanie światła. Historia lat między wojnami to też historia światła, a właściwie rozświetlenia:

Dla władz miasta przyspieszona elektryfikacja była warunkiem przekształcenia stolicy w metropolię. Elektryczność miała tchnąć życie w „Warszawę Monumentalną” z Elektryczną Koleją Dojazdową, monumentalnym Dworcem Głównym, metrem, oświetlonymi nadwiślańskimi bulwarami, sygnalizacją drogową, wielkimi „pałacami kinowymi”, dancingami z jazzbandami, neonami, nowoczesnymi witrynami, iluminowanymi w nocy gmachami państwowymi i wieżowcami³⁵.

Łącząc walory estetyczne i funkcjonalne szkła oraz światła sztucznego, projektanci mogli podkreślać architekturę budynków od zewnątrz lub podświetlać je od wewnątrz, uzyskując niezwykle efekty wizualne. Iluminacja żelaznej kratownicy uzupełnionej barwnymi taflami szkła pawilonu Polskiego Związku Hut Szklanych na poznańskiej Powszechnej Wystawie Krajowej w 1929 roku autorstwa Jana Golińskiego i Henryka Łagowskiego dawała spektakularne wrażenia świetlne. W „Kurierze Poznańskim” tak opisywano ten „pałac jak z bajki”:

Szczególnie wieczorem efektownie przedstawia się rzęsiście oświetlony pawilon w połączeniu z kolorowym wodotryskiem i wspaniale iluminowaną palmiarnią. Sam pawilon jest jednym wielkim eksponatem, chlubnie świadczącym o polskim przemyśle szklanym. Cały budynek wykonany jest

33 MEIKLE 2010, s. 351.

34 WOOD 2010, s. 214.

35 BURNO 2022, s. 99.

ze szkła dostarczonego przez różne huty polskie. Posadzkę wykonała jedna z krajowych hut lustrzanych [...]. Ozdobą pawilonu są również olbrzymie lustra, wykonane przez jedną z hut, a umieszczone na ścianach³⁶.

Podobne zastosowanie światła pojawiło się już wcześniej w ekspresjonistycznej szklanej kopule polskiego pawilonu na paryską Wystawę Światową w 1925 roku autorstwa Józefa Czajkowskiego. Natomiast w pawilonie Domu Mody Bogusław Herse na wspomnianej Powszechnej Wystawie Krajowej zastosowano dwa sposoby podświetlenia – niedostępne dla publiczności wewnątrz dzięki szklanym ścianom było doskonale widoczne, szczególnie oświetlone po zmroku, natomiast reflektorami podświetlono nowoczesną bryłę samego pawilonu wykonanego ze szkła i żelaza autorstwa Bohdana Pniewskiego³⁷. Oprócz gładkich, bezbarwnych lub barwionych tafli szkła stosowano szkło dekoracyjne. Luksfery

i vitrolit były materiałami, które wpisywały się w ducha modernizmu i awangardy, a także odpowiadały potrzebom technicznym i estetycznym epoki. Luksfery z prasowanego szkła dzięki rozwojowi technologii produkcji zaczęły być stosowane na szeroką skalę w latach 30. XX wieku. Cenione za wytrzymałość połączoną z lekkością charakteryzującą się jednoczesnym przepuszczaniem i odbijaniem światła, docenione przez architektów z kręgu modernizmu „luksfery podkreślają sterylność nowoczesnych wnętrz”³⁸. W projektach współczesnych mebli doskonale sprawdzało się połączenie chromoniklu z marmurem lub przezręcznym szkłem, np. projekty toaletki i wózka do rozwożenia potraw autorstwa Lucjana Korngolda i Henryka Bluma. Zestawienie takie dawało nowoczesne efekty odbijania światła.



5. Pawilon Polskiego Związku Hut Szklanych na Powszechnej Wystawie Krajowej w Poznaniu, 1929, Narodowe Archiwum Cyfrowe (NAC 1-G-976-2)

³⁶ *Pawilon Związku...* 1929, s. 5.

³⁷ CZEKAŁA/MIKSZO 2019, s. 222.

³⁸ MEIKLE 2010, s. 351.



6. Witryna salonu wystawowego Polskich Zakładów Elektrotechnicznych Era, Warszawa, „Wnętrze” 1933, nr 6, s. 96

Na elewacji sklepu wystawowego Polskich Zakładów Elektrotechnicznych Era autorstwa artysty malarza Tadeusza Kryszaka chromoniklowane litery neonu zostały umieszczone na płycie z czarnego marblitu, który odbijał światło neonowe³⁹. W sklepie Owocarnia Witolda Pajewskiego autorstwa architekta Stanisława Chrabelskiego szarym i czarnym marblitem obłożono kontuar wykonany z drewna orzechowego⁴⁰.

Uzupełnieniem dla szkła i sztucznego oświetlenia stało się lustro, które było kolejnym materiałem odbijającym światło i ruch, wypełniając kryterium nowoczesności. Stosowane

jako osobno wisząca tafla lub jako część składowa wyposażenia wnętrza: „Dominujące miejsce w produkcji mebli zajmuje lustro. Robi się z niego: tace, półki, tualetki, taborety, parawany, stoły, kredensy i biurka (nawet szczegóły wykonane są z luster: nogi, blaty, ręczki, klamki, ścianki)”⁴¹. Podobnie jak szkło barwione stosowano lustra kolorowe, które połączone z metalem dawały ciekawe efekty. Radzono zestawiać „lustro zimno-niebieskie z metalem oksydowanym, lub srebrzonym, lustro złotawe z mosiądzem albo miedzią”⁴².

Ważnym elementem krajobrazu polskich miast dwudziestolecia był powoli zdobywający uznanie neon, idealnie wpisujący się w świat rosnącego konsumpcjonizmu, w którym reklama wiodła prym. Historia neonu zaczęła się w 1675 roku od eksperymentu francuskiego astronoma Jeana Picarda, w którym zaobserwował delikatne świecenie próżni nad poziomem rtęci. Ważnym krokiem na drodze do współczesnego neonu było wyodrębnienie pierwiastków helu⁴³ w 1895 roku przez sir Williama Ramsaya i lorda Raleigha, a trzy lata później neonu (gr. *neos* – nowy), kryptonu (gr. *kryptos* – ukryty) i ksenonu (gr. *ksenos* – dziwny, obcy) przez Ramsaya i Morrisa W. Traversa, które zostały nazwane gazami szlachetnymi.

39 *Magazyn i salon wystawowy...* 1933, s. 96.

40 *Nowy pawilon...* 1933, s. 100.

41 LUBINSKI/PSZENICKA 1933–1934, s. 119.

42 *Ibidem*, s. 119.

43 Nazwa *helium* pochodzi od imienia greckiego boga Heliosa.

W 1907 roku profesor Georges Claude, w wyniku eksperymentowania z neonem, uzyskał w szklanej tubie jasne, pomarańczowoczerwone światło. Świat ujrzał lampę neonową w 1910 roku, kiedy Claude zaprezentował ją w paryskim Grand Palais. Wkrótce oprócz neonu zaczęto wykorzystywać inne gazy szlachetne, które dawały różne kolory światła – krypton biały, hel bladuróżowy, ksenon niebiesko fioletowy, argon niebieski. Aby uzyskać kolor zielony, wprowadzono do użytku rury w kolorze żółtym, które wypełniano argonem. Z czasem do gazów zaczęto dodawać opary rtęci, aby np. zintensyfikować światło argonu. W 1933 roku zaprezentowano pierwsze neony z luminoforami⁴⁴.

W Polsce neony zaczęły pojawiać się w 2. połowie lat dwudziestych, przed nimi znane były tzw. reklamy świetlne podświetlane żarówkami. W 1926 roku w Warszawie na dachu willi Marconiego u zbiegu ulicy Marszałkowskiej i Alei Jerozolimskich umieszczono pierwszy neon reklamowy browaru Habersbusch i Schiele⁴⁵. W dwudziestoleciu międzywojennym Warszawa mogła poszczycić się około 70 neonami: „Nowoczesne reklamy świetlne w Warszawie zyskują sobie powszechne powodzenie. Nowe reklamy sezonowe zdobywają u nas coraz większe prawo obywatelstwa. Do niedawna miasto nasze tak skąpo oświetlone, lśni się teraz tęczą kolorowych światel z reklam świetlnych”⁴⁶. Część z nich umieszczano na dachach, część montowano do elewacji budynków (tzw. neony semaforowe można było znaleźć na ścianie restauracji Adria i Oaza czy kin Atlantic i Bałtyk), niektóre były ruchome. Niewątpliwie zaskakującą nowością była reklama neonowa montowana w jednym z chodników stolicy projektu inżyniera Szulkina wykonana przez Krajowy Przemysł Neonowy, zastosowana jako pierwsza tego typu w Europie. Jak pisał Sosnkowski: „Królowa Reklama zawsze poszukuje nowych form i szat”⁴⁷. Neony zaczęły pojawiać się także w witrynach sklepowych, co miało za zadanie zwrócić uwagę potencjalnych klientów oraz zwiększyć atrakcyjność na tle rosnącej konkurencji: „Klienta trzeba zwabić sklepem ładnym, architekturą frapującą i zapraszającym wnętrzem. Wieczorem zdala już kokietuje niepokojąco jarzący się neon lub efektownie oświetlone wnętrze. Publiczność jest jak ćma lecąca do światła”⁴⁸. Autorzy części neonów pozostają anonimowi, część z nich została zaprojektowana przez profesjonalistów, np. architekt Edward Seydenbeuthel był autorem witryny salonu Polskich Linii Lotniczych LOT w willi Marconiego, artysta plastyk Tadeusz Gronowski odpowiadał za projekt neonu i witryny dla

44 ZIELIŃSKI 2010, s. 8–9.

45 SURAL 2014.

46 *Nowoczesne reklamy świetlne...* 1931, s. 6.

47 SOSNKOWSKI 1933, s. 105.

48 LUBIŃSKI 1936, s. 515.

należącej do fabryki czekolady Plutos herbaciarni Tea Room, architekt Władysław Lichtenstein był twórcą reklamy sklepu ze słodczymi Suchard, Maksymilian Goldberg i Hipolit Rutkowski odpowiadali za projekt neonu dla salonu jedwabiu i wełny H. Goldkopfa⁴⁹, a monumentalna reklama dachowa Towarzystwa Aukcyjnego Morwitan Herbewo u zbiegu ulic Focha i Senatorskiej była projektem architekta Zygmunta Stępińskiego⁵⁰. Nie tylko Warszawa rozświetlana była nocą blaskiem neonów. Także Kraków, gdzie świecące rurki pojawiły się na początku lat 30. na dachach, elewacjach i w witrynach kamienic w centrum miasta, czy Gdynia, gdzie „rosnąca konkurencja między kupcami doprowadziła natomiast do rozmnożenia się neonów («w zasadzie ładnych wieczorem, a jak zwykle szpetnych za dnia») oraz podniesienia poziomu wystaw i wewnątrz sklepowych”⁵¹.



7. Reklama neonowa w chodniku, Warszawa, „Wnętrze” 1933, nr 6, s. 103

49 SURAL 2014.

50 ZIELIŃSKI 2010, s. 28.

51 PIĄTEK 2022, s. 261.

Podsumowanie

Rozwój technologii i postęp cywilizacyjny były motorem, który napędzał badania nad nowymi technologiami i materiałami wprowadzanymi do użytku i produkcji w latach dwudziestolecia międzywojennego. Masowa fabrykacja i wzmożone oczekiwania społeczeństwa konsumpcyjnego przyczyniły się do zweryfikowania sposobu myślenia o wzornictwie przedmiotów codziennego użytku i ich funkcjonalności. Innowacyjne materiały w projektowaniu wnętrz spełniały postulaty nowego mieszkania dla nowego człowieka: „Eksperymenty te niewątpliwie są bardzo ciekawe i abstrahując od naszego zasadniczego stanowiska wobec zagadnień nowoczesnego wnętrza przyznać musimy, że stoją na wysokim poziomie artystycznym”⁵².

Wybrane i opisane w artykule materiały stanowią tylko część tych, które weszły do użytku w projektowaniu form przemysłowych i w aranżacji wnętrz w okresie międzywojennym. Wiele z nich nie zostało uwzględnionych przez autorkę ze względu na odmienny charakter od tych prezentowanych w pracy. Takim materiałem jest np. sklejka, która w Polsce stała się popularna po I wojnie światowej. Klejanka (inaczej dykta lub szperdykta) była materiałem tanim i wytrzymałym, odpornym na odkształcenia. Ze względu na możliwość uzyskania przy jej pomocy ciekawych efektów dekoracyjnych zaczęto dostrzegać, oprócz konstrukcyjnych, jej walory estetyczne. Meble z jesionu i giętej sklejki zostały pokazane przez Barbarę i Stanisława Brukalskich na pierwszej wystawie „Mieszkanie najmniejsze” w 1930 roku w Warszawie.

Znaczna część materiałów wdrożonych do masowej produkcji w latach 20. i 30. była używana w latach powojennych. Niektóre zostały wycofane z powodu wynalezienia lepszych zamienników, inne uznano za szkodliwe dla zdrowia i środowiska, ale niektóre z nich mają zastosowanie do dnia dzisiejszego, chociaż konsekwentnie postępujący rozwój technologiczny zmienił znacząco sposób ich produkcji.

52 LUBIŃSKI/PSZENICKA 1933–1934, s. 122.

Bibliografia

- Art Déco 2010 – Art Déco 1910–1939*, red. Charlotte Benton, Tim Benton, Ghislaine Wood, Poznań 2010.
- BURNO 2022 – Filip Burno, *Konstrukcje nowoczesności w „elektrycznym państwie”: struktury, sieci, percepcja. Architektura polska 1926–1939*, [w:] *Nowy początek. Modernizm w II RP*, red. Piotr Juskiewicz, Andrzej Szczerski, Kraków 2022, s. 81–101.
- CROWLEY 2013 – David Crowley, *Rzeczy niepospolite. Polscy projektanci XX wieku*, red. Czesława Frejlich, Kraków 2013.
- CZEKAŁA/MIKSZO 2019 – Filip Czeakała, Tomasz Mikszo, *PEWUKA. Cud nad Wartą*, Poznań 2019.
- Ćwiczenie nr 27... – Ćwiczenie nr 27. *Tworzywa sztuczne. Otrzymywanie żywicy fenolowo-formaldehydowej i tworzywa warstwowego*, Wydział Chemii UMCS Zakład Technologii Chemicznej, http://www.ztch.umcs.lublin.pl/materialy/cw_27_ztch.pdf [dostęp: 25.09.2023].
- DOLECKI 2013 – Marcin Dolecki, *Galalit – tworzywo z mleka*, <http://www.Galalit.tworzywoz mleka – Racjonalista> [dostęp: 25.09.2023].
- EKER 1938 – J. Eker, *Masy plastyczne (Bakelit)*, „Czasopismo Towarzystwa Lekarskiego we Lwowie” 1938, R. LIV, nr 10, s. 139–141.
- Encyklopedia powszechna 1985 – Encyklopedia powszechna PWN*, wyd. 3, t. 3, Warszawa 1985.
- FALINO 2010 – Jeannine Falino, *Amerykańska metaloplastyka okresu międzywojnia*, [w:] *Art Déco 1910–1939*, red. Charlotte Benton, Tim Benton, Ghislaine Wood, Poznań 2010, s. 344–347.
- FEDOROWICZ 2019 – Andrzej Fedorowicz, *Odbiornik radiowy Detefon*, [w:] Andrzej Fedorowicz, *Druga Rzeczpospolita w 100 przedmiotach*, wyd. II, Warszawa 2019, s. 220–225.
- FILIPOWICZ 1933 – T. Filipowicz, *Wyniki konkursu na zastosowanie blachy cynkowej w budownictwie i architekturze wewnątrz*, „Dom, Osiedle, Mieszkanie” 1933, nr 6, s. 22–31.
- GINELL-WOJNAROWICZOWA 1933 – Janina Ginell-Wojnarowiczowa, *Światło i lustro w mieszkaniu*, „Wnętrze” 1933, nr 5, s. 78–81.
- Historia kaliskich lalek* – [b.a.], *Historia kaliskich lalek*, <http://www.kalisz.pl/dla-turysty/zabytki/poznaj-historie-kaliskich-lalek,1066> [dostęp: 25.09.2023].
- Janina Sztompka-Grabowska...* – [b.a.], *Janina Sztompka-Grabowska. Jej głos rozpoczął dzieje Polskiego Radia*, <http://www.polskieradio.pl/39/156/Artykul/2239976,50-lat-temu-Polskie-Radio-rozpoczelo-calodobowe-nadawanie> [dostęp 23.09.2023].
- KOZINA 2015 – Irma Kozina, *Designerzy w II Rzeczypospolitej*, [w:] Irma Kozina, *Polski design*, Warszawa 2015, s. 42–105.
- LEIFKES 2010 – Reino Liefkes, *Niemcy, Austria i Holandia*, [w:] *Art Déco 1910–1939*, red. Charlotte Benton, Tim Benton, Ghislaine Wood, Poznań 2010, s. 174–189.
- LUBIŃSKI 1936 – P.M. Lubiński, *Nowy sklep*, „Arkady” 1936, nr 9, s. 514–518.
- LUBIŃSKI/PSZENICKA 1933–34 – P.M. Lubiński, M. Pszenicka, *Eksperymenty francuskie*, „Wnętrze” 1933–1934, nr 7, s. 117–122.
- Magazyn i salon wystawowy... 1933 – Magazyn i salon wystawowy polskich Zakładów Elektrotechnicznych „Era”*, „Wnętrze” 1933, nr 6, s. 96–97.

- Meble stalowe* 1931 – [b.a.], *Meble stalowe*, „Dom, Osiedle, Mieszkanie” 1931, nr 2, s. 54.
- MEIKLE 2010 – Jeffrey L. Meikle, *Nowe materiały i technologie*, [w:] *Art Déco 1910–1939*, red. Charlotte Benton, Tim Benton, Ghislaine Wood, Poznań 2010, s. 348–359.
- M.K. 1931 – M.K., *Meble stalowe we wnętrzach zameczku Pana Prezydenta Rzeczypospolitej Polskiej w Wiśle*, „Wnętrze” 1931, nr 1, s. 4–9.
- Nowoczesne podłogi...* 1936 – [b.a.], *Nowoczesne podłogi „Ruboleum”*, „Wnętrze” 1936, nr 1, s. III.
- Nowoczesne reklamy świetlne...* 1931 – [b.a.], *Nowoczesne reklamy świetlne w Warszawie zyskują sobie powszechne powodzenie*, „Polska Zbrojna” 1931, R. X, nr 11, s. 99–100.
- Nowy pawilon...* 1933 – [b.a.], *Nowy pawilon – owocarnia w Warszawie przy ul. Marszałkowskiej Nr. 103*, „Wnętrze” 1933, nr 6, s. 6.
- OYRZANOWSKI 1933–1934 – Wiesław Oyrzanowski, *Meble z blachy falistej*, „Wnętrze” 1933–1934, nr 8.
- Pawilon Związku...* 1929 – [b.a.], *Pawilon Związku Polskich Hut Szklanych*, „Kurier Poznański” 1929, R. XXIV, nr 262, s. 3.
- PHILIPS 2010 – Clare Philips, *Biżuteria art déco*, [w:] *Art Déco 1910–1939*, red. Charlotte Benton, Tim Benton, Ghislaine Wood, Poznań 2010, s. 272–283.
- PIĄTEK 2022 – Grzegorz Piątek, *Gdynia obiecana. Miasto, modernizm, modernizacja 1920–1939*, Warszawa 2022.
- Pierwszy krok...* 1931 – [b.a.], *Pierwszy krok w kierunku uwspółcześnienia wnętrz oficjalnych*, „Architektura i Budownictwo” 1931, nr 5–6, s. 172–179.
- Ruboleum Piastów* 1938 – *Ruboleum Piastów*, książeczka reklamowa Zakładów Kauczukowych „Piastów” S.A. 1938, Biblioteka Narodowa.
- SOSNKOWSKI 1933 – Jerzy Sosnkowski, *W. Książę neon*, „Wnętrze” 1933, nr 6, s. 102–106.
- SURAL 2014 – Agnieszka Sural, *Warszawskie neony*, 2014, <http://www.culture.pl/pl/arttykul/warszawskie-neony> [dostęp 20.09.2023].
- ŚWIERZ-ZALEWSKI 1931 – Stanisław Świerz-Zalewski, *Zameczek w Wiśle*, „Architektura i Budownictwo” (1931), nr 5–6, s. 165–171.
- WISŁOCKA 1968 – Izabella Wisłocka, *Awangardowa architektura polska 1918–1939*, Warszawa 1968.
- WOOD 2010 – Ghislaine Wood, *Szkło europejskie*, [w:] *Art Déco 1910–1939*, red. Charlotte Benton, Tim Benton, Ghislaine Wood, Poznań 2010, s. 214–217.
- ZIELIŃSKI 2010 – Jarosław Zieliński, *Neony – ulotny ornament warszawskiej nocy*, Warszawa 2010.
- Życie budowlane...* 1936 – *Życie budowlane*. Katowice, „Przegląd Budowlany” 1936, R. VIII, z. 6, s. 250.

Emilia Pełka

Zmiany usytuowania dawnych świątyń względem rynku miejskiego na tle regulacji miast Mazowsza i Podlasia w Królestwie Kongresowym w 1. połowie XIX wieku

Changes in the location of former churches in relation to the town square
against the background of the regulation of towns in Mazovia and Podlasie
in the Congress Kingdom in the 1st half of the 19th century

Streszczenie. Artykuł omawia przemiany w usytuowaniu względem rynku miejskiego dawnych świątyń (w większości kościołów katolickich), pochodzących z XVI–XVIII wieku. W 1. połowie XIX wieku, na terytorium Królestwa Kongresowego, na skutek akcji regulacyjnej miast, od 1815 roku rozpoczęto prace mające na celu uporządkowanie przestrzeni miejskich (np. korektę dawnych, oraz wytyczanie nowych ulic i placów, zakładanie parków) i budowę nowych gmachów publicznych (np. ratusze czy szpitale). W artykule przedstawione zostało 6 założeń rynkowo-kościelnych, znajdujących się na ziemiach mazowieckich i podlaskich, przekształconych w tym okresie. Powstały one na skutek relokacji placu rynkowego względem istniejącego przy nim kościoła. Są to układy nawiązujące kompozycją do założeń barokowych, powstających często na omawianych terenach od 2. połowy XVII i w XVIII wieku – usytuowane osiowo w pierzei rynku miejskiego, gdzie świątynia stanowiła główną dominantę w przestrzeni placu. W okresie swojego wzniesienia, omawiane świątynie znajdowały się w odmiennym usytuowaniu względem rynku. Kościoły w Piasecznie, Tarczynie i Mińsku Mazowieckim (z XVI w.) umiejscowione były we wnętrzu placu. Kościół parafialny w Kodniu (XVII w.), oraz unicki w Międzyrzeczu Podlaskim (2. poł. XVIII w.) znajdowały się w pobliżu krańca dłuższej pierzei rynku. Kościół jezuitów w Rawie Mazowieckiej (k. XVII – 1. poł. XVIII w.) usytuowany był pierwotnie na tyłach zachodniej pierzei rynku.

Słowa kluczowe: urbanistyka; kościół; rynek; przekształcenie; relokacja; Piaseczno; Tarczyn; Rawa Mazowiecka; Mińsk Mazowiecki; Międzyrzecz Podlaski; Kodeń

Abstract. The article discusses the changes in the location in relation to the town square of former churches (mostly Catholic churches), dating from the 16th to the 18th century. In the first half of the nineteenth century, on the territory of the Congress Kingdom, as a result of the regulatory action of the cities, from 1815 onwards, works aimed at the ordering of urban spaces (e.g. correction of old, and delimitation of new streets and squares, establishment of parks) and construction of new public edifices (e.g. town halls or hospitals) began. The article presents 6 market and church assumptions, located in the Mazovian and Podlasie lands, transformed during this period. They were created as a result of relocation of the market square in relation to the church existing next to it. They are compositional arrangements referring to the

Baroque assumptions, often created in the discussed areas from the second half of the 17th and 18th centuries – axially located in the frontage of the town square, where the temple was the main dominant in the square space. At the time of their erection, the churches in question were located in a different position in relation to the square. The churches in Piaseczno, Tarczyn and Mińsk Mazowiecki (from the 16th century) were located in the interior of the square. The parish church in Kodeń (17th century), and the Uniate church in Międzyrzecz Podlaski (2nd half of the 18th century) were located near the edge of the longer frontage of the square. The Jesuit church in Rawa Mazowiecka (c. 17th – 1st half of the 18th century) was originally situated at the rear of the western frontage of the market square.

Keywords: urbanism; church; market; transformation; relocation; Piaseczno; Tarczyn; Rawa Mazowiecka; Mińsk Mazowiecki; Międzyrzecz Podlaski; Kodeń

W 1. połowie XIX wieku miała miejsce akcja regulacyjna miast w Królestwie Kongresowym, prowadzona bardzo intensywnie od 1815 do 1830 roku¹. „W 1820 r. wprowadzono w życie *Przepisy ogólne Policji budowniczej dla miast w Królestwie Polskiem*, w celu przyprowadzenia miast z wolna do porządku i regularnej budowli, tudzież oznaczenia stałych prawideł, wedle których w zabudowaniu i melioracji tychże miast, postępować należy”².

Na skutek tych działań przebudowano wiele miast. Zmieniano układ rynków, przebieg ulic lub wyznaczano nowe. Zakładano parki miejskie i bulwary spacerowe. Zobowiązywano właścicieli działek, szczególnie w większych ośrodkach, do stawiania budynków murowanych. Władze także wznosiły nowe reprezentacyjne budowle użyteczności publicznej oraz administracji, jak ratusze i inne budynki rządowe, teatry czy szpitale. Rozwijano również terytorialnie miasta, wyznaczając nowe dzielnice na obszarach, gdzie dotychczas znajdowały się pola uprawne lub rozsiana była wiejska zabudowa. W 1. połowie XIX wieku znacząco przebudowano takie miasta jak Praga (obecnie dzielnica Warszawy)³, Rawa Mazowiecka⁴ czy Radom⁵. Zmiany zaszły też w mniejszych ośrodkach, w których skupiano się głównie na regulacji i uporządkowaniu istniejącej już zabudowy, dróg czy placów. Miejscościami mniejszej rangi, które wówczas uległy przekształceniom, były m.in. Tarczyn, Piaseczno czy Mińsk Mazowiecki. W tym też okresie, podczas

1 KALINOWSKI 1955, s. 141–145.

2 „Decyzja Namiestnika Królewskiego, Nr 11.572, Zbiór przepisów administracyjnych Królestwa Polskiego. Wydział Spraw Wewnętrznych i Duchownych. Część 1. Gospodarstwo miejskie. Tom II. O obronie własności i praw miastom służących, o uporządkowaniu miast i realności miejskich, o robotach i ulepszeniach w miastach, i o funduszu budowlanym miast”, 1866, s. 339–355, za: GRABISZEWSKA 2013, s. 76.

3 *Ibidem*, s. 67–85.

4 KALINOWSKI/TRAWKOWSKI 1955, s. 181–207.

5 KALINOWSKI 1955, s. 141–180.

regulacji miast wzorowano się jeszcze na urbanistyce barokowej XVIII wieku⁶. Podkreślano osie widokowe i dominanty, które stanowiły reprezentacyjne budynki użyteczności publicznej.

Jedną z bardziej interesujących kwestii związanych z tymi przekształceniami jest zagadnienie relacji przestrzennych, jakie zachodziły pomiędzy główną świątynią miasta a placem rynkowym. Problematyka ta zajmuje szczególnie ważne miejsce na terenach historycznego Mazowsza i Podlasia⁷.

W omawianym okresie, w wyniku akcji regulacyjnej miały miejsce także przekształcenia starych średniowiecznych i renesansowych jeszcze układów kościoła we wnętrzu placu rynkowego oraz innych istniejących wcześniej schematów założeń na układy z dominującą rolą świątyni w pierzei rynku. Było to nawiązaniem i kontynuacją form, jakie powstawały na terenach Mazowsza, Podlasia i ich ziem ościennych od 2. połowy XVII wieku. Były to założenia urbanistyczne rynko-kościelne, z usytuowaniem kościoła pośrodku węższej (najczęściej) pierzei rynku miejskiego i ukierunkowaniem jego fasady do wnętrza placu. Taki schemat kompozycyjny był mocno związany z barokowymi koncepcjami projektowania przestrzennego, dążącymi do osiowości założenia i wyznaczenia wyraźnej dominanty architektonicznej w jego obrębie. Występuje on bardzo często na wyżej wymienionych terenach. Przykładami mogą być tu takie XVIII-wieczne, barokowe założenia przestrzenne, jak kościoły i rynki w: Węgrowie, Tykocinie, Choroszczu, Siedlcach, Kocku czy Nowym Dworze Mazowieckim⁸.

W 1. połowie XIX wieku powstało wiele planów obrazujących wygląd miast oraz pomiarów ilustrujących projekty przekształceń dotychczasowych przestrzeni miejskich. Bogusław Paprocki pisał:

6 *Ibidem*, s. 155; PAPROCKI 1965, s. 334; GRABISZEWSKA 2013, s. 67–85.

7 Kwestia usytuowania historycznych świątyń względem rynku na terenach Mazowsza i Podlasia, a także ich zmian w XIX w. nie była do tej pory zbyt szeroko rozpatrywana przez badaczy architektury i urbanistyki. Zajmowali się nią m.in.: Wojciech Trzebiński i Anna Czapska – omawiający podlaskie założenia okresu baroku (TRZEBIŃSKI 1955; TRZEBIŃSKI 1962; CZAPSKA 1970), Marian Benko i Robert Kunkel, którzy rozpatrywali w swoich pracach usytuowanie w obrębie placów kościołów, pochodzących z XV i XVI w. (BENKO 1956; KUNKEL 2006), czy Agnieszka i Henryk Bartoszewiczowie, którzy odnieśli się do tego zagadnienia od strony planów historycznych (A. BARTOSZEWICZ/H. BARTOSZEWICZ 2012; A. BARTOSZEWICZ/H. BARTOSZEWICZ 2013; A. BARTOSZEWICZ/H. BARTOSZEWICZ 2020). Istotne dla badań nad usytuowaniem świątyń względem placów rynkowych są także prace monograficzne, dotyczące miast, do których ten problem się odnosi, np. KALINOWSKI/TRAWKOWSKI 1955; LALIK 1973; BENKO 1976; LALIK 1976; LUTOSTAŃSKA 2012. Autorka artykułu obecnie również realizuje projekt badawczy dotyczący usytuowania świątyń w obrębie placów rynkowych na omawianych terenach pomiędzy XVI a XIX w.

8 TRZEBIŃSKI 1955; CZAPSKA 1959; KOCHANOWSKI 1960; TRZEBIŃSKI 1962; CZAPSKA 1970; MIERZWIŃSKI 1985–1986; MIERZWIŃSKI 1990; KOSIŃSKI/SWAT 1991; MIERZWIŃSKI 2000; MĄCZKA 2004; ŁUGOWSKI 2006; KARPOWICZ 2009; KASABUŁA 2009; OLEŃSKA 2011; A. BARTOSZEWICZ/H. BARTOSZEWICZ 2012; MĄCZYŃSKI 2013.

Prowadzona z dużym rozmachem jeszcze od czasów Oświecenia akcja uporządkowania miast poparta jest w latach 20. XIX wieku powszechnym wykonywaniem planów „sytuacyjnych”, jako podstawy dla uporządkowania i rozwoju miast; ich największe nasilenie przypada na pierwsze lata trzeciego dziesięciolecia, kiedy sporządzono około 140 planów na ogólną ilość 482 miast Królestwa⁹.

Mapy i plany z tego okresu stanowią często jedyny ślad oraz dowód na wcześniejsze usytuowanie świątyń i placów, a także ukazują zmiany, jakie nastąpiły względem wyglądu i rozplanowania rynków miejskich. Wspomniane przekazy kartograficzne są nieocenionym źródłem, z jednej strony do badań nad procesem regulacji miast z 1. połowy XIX wieku, z drugiej strony są to bezcenne przekazy dotyczące wcześniejszej zabudowy.

Przykładem „przeniesienia” świątyni z wnętrza rynku do jego pierzei w 1. połowie XIX jest założenie w Piasecznie. Należące w przeszłości do książąt mazowieckich miasto (w okresie I Rzeczypospolitej woj. mazowieckie) lokowane zostało na prawie chełmińskim przez księcia Janusza I w 1429 roku, na gruntach wsi noszącej tę samą nazwę¹⁰. Parafia powstała w mieście w 2. połowie XV wieku¹¹, a obecny, murowany kościół parafialny pw. Wszystkich Świętych (ob. św. Anny) wybudowano przed 1565 rokiem (ok. poł. XVI w.)¹². Dzisiejsza świątynia ulokowana jest w zachodniej (krótszej) pierzei rynku. Jak jednak zaznaczono na planie miasta z 1805 roku¹³, kościół parafialny znajdował się wówczas nie w pierzei, lecz wewnątrz placu rynkowego. Pozwala to stwierdzić, że teraźniejsze usytuowanie świątyni jest wtórne, spowodowane „wykrojeniem” z rynku miejskiego działki przykościelnej i stworzeniem z niej jego zachodniej pierzei. Na kolejnych planach miasta – sporządzonym przez Augustyna Sulikowskiego w 1825 roku (kopia z 1828 r.)¹⁴ oraz na planie Piaseczna z 1851 roku¹⁵ – kościół parafialny znajduje się już w pierzei rynku. Bezpośrednio za świątynią (na planach z 1805, 1825 i 1851 r.,

9 PAPROCKI 1965, s. 329–330. Plany miast Królestwa Kongresowego, pochodzące z XIX w. przechowywane są obecnie w archiwach państwowych, m.in. w Archiwum Głównym Akt Dawnych w Warszawie, Archiwum Państwowym w Lublinie czy Archiwum Państwowym w Radomiu.

10 A. BARTOSZEWICZ/H. BARTOSZEWICZ 2012, s. 109; KZSP, t. 10, z. 14, pow. piaseczyński, s. 22. „Była to pierwotnie wieś książęca, leżąca wśród rozległych lasów, zalegających obszar okolic Warszawy między Wisłą, Pilicą i Bzurą. Książę Janusz Starszy nadał w 1439 r. przywilej miejski. Kazimierz, Konrad, Bolesław Jan potwierdzają w 1461 r. ten przywilej. Kościół parafialny pierwotnie pw. św. Macieja i Anny, później zaś W. Świętych, został uposażony przez Annę, żonę ks. mazowieckiego Bolesława, w 1458 r.”, *Słownik geograficzny...* 1880–1914, t. 8, s. 45.

11 LALIK 1973, s. 31; KUNKEL 2006, s. 283.

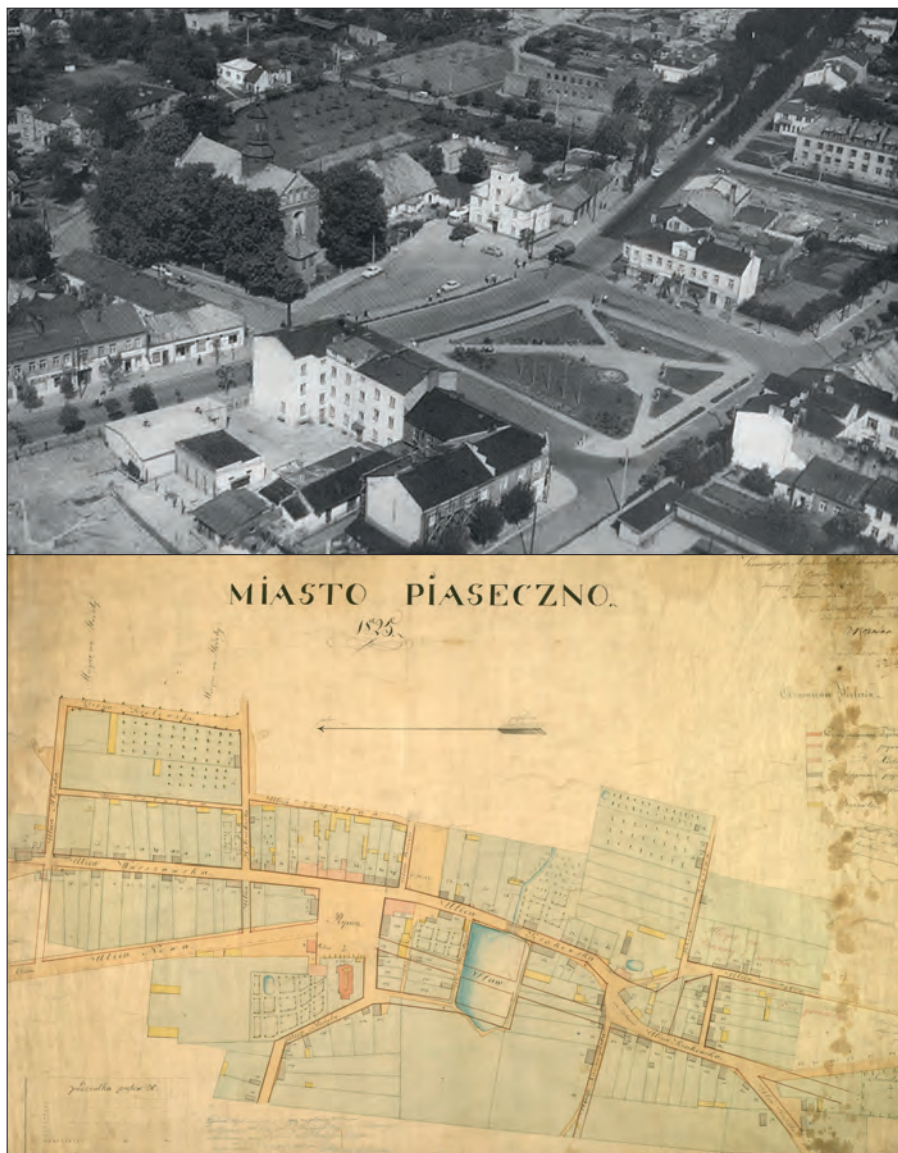
12 KZSP, t. 10, z. 14, pow. piaseczyński, s. 22; KUNKEL 2006, s. 283.

13 *Plan okolic miasta Piaseczno*, 1805, AGAD, Zb. Kart., sygn. 358-39.

14 AGAD, Zb. Kart. 46-22; A. BARTOSZEWICZ/H. BARTOSZEWICZ 2012, s. 234, 235.

15 *Plan części miasta Piaseczno w powiecie warszawskim*, 1851, AGAD, Zb. Kart., sygn. 467-15.

a także obecnie), od zachodniej jej strony biegnie ulica, przy której znajduje się zwarta linia działek miejskich, stanowiąca pozostałość granicy placu rynkowego z okresu wcześniejszego. Możliwe, że opisywana relokacja kościoła względem placu rynkowego miała miejsce w latach 20. XIX wieku, podczas zakrojonej na szeroką skalę w Królestwie Kongresowym regulacji i przebudowy miast. Z nią można też wiązać powstanie w 1825 roku wspomnianego powyżej planu Piaseczna.



1. Zdjęcie z lotu ptaka rynku w Piasecznie z lat 70. XX w., za: pl.wikipedia.org;
plan Piaseczna autorstwa Augustyna Sulikowskiego, 1825, kopia z 1828 r., AGAD,
Zb. Kart., sygn. 046-22

Podobna sytuacja miała miejsce w przypadku kościoła parafialnego w Tarczynie, leżącym w czasach I Rzeczypospolitej w woj. mazowieckim (prawa miejskie miasto otrzymało w 1355 r.)¹⁶. Murowany, istniejący do dziś kościół powstał w 1. połowie XVI wieku¹⁷. Świątynia znajduje się obecnie w północnej (krótszej) pierzei rynku i zwrócona jest do niego szerszą elewacją. Cmentarz przykościelny zajmuje natomiast całą szerokość pierzei. Jednak na mapie Tarczyna autorstwa geometry Ignacego Szeffera pochodzącej z 1820 roku¹⁸ kościół św. Mikołaja zaznaczony został od strony północnej, ale jeszcze we wnętrzu placu rynkowego. Północna pierzeja miejskiego rynku znajdowała się wówczas na tyłach świątyni, przy obecnej ulicy im. Księdza Czesława Osziela. Podobną sytuację przedstawia plan miasta Tarczyna i okolicznych terenów z 1821 roku¹⁹. Kolejny pomiar miasta, pochodzący z 1822 roku²⁰, ukazuje zmianę koncepcji ukształtowania placu rynkowego i wydzielenie z niego kościoła razem z działką przykościelną poprzez zmianę kształtu ogrodzenia wokół świątyni. Na planie zaznaczone zostały dwa warianty przebiegu ogrodzenia cmentarza przykościelnego: stary i nowy. Dzięki tej zmianie rynek tarczyński otrzymał kształt regularnego prostokąta (wcześniej przypominał formą trapez), a także przedłużone zostały i usystematyzowane w szerokości ulice wybiegające z placu w kierunku północnym (obecnie ulice Warszawska i Juliana Stępkowskiego). Plan miasta z 1848 roku²¹ ukazuje już plac rynkowy Tarczyna po przekształceniu, z kościołem usytuowanym w jego północnej pierzei. Na planie zaznaczona została także dzwonnica umieszczona w szerokości ogrodzenia cmentarza przykościelnego, znajdująca się na osi północnej pierzei rynku. Istniejąca do dzisiaj klasycystyczna dzwonnica formą może przywołać na myśl fasadę kościelną. Zespala ona kompozycyjnie całe założenie rynkowo-kościelne w jedną całość i kieruje wzrok ku świątyni, usytuowanej w głębi działki.

16 KZSP, t. 10, z. 14, pow. piaseczyński, s. 65. „Jest to starożytna osada, pierwotnie wieś książęca, położona przy krzyżujących się tu traktach z Radomia do Warszawy, a z Łowicza i Sochaczewa do Czerska. Zapewne na początku XIV w. powstała tu parafia z kościółkiem p.w. św. Mikołaja. Fundator (może ks. Trojden, +1341) nadał kościołowi jako uposażenie samą wieś. [...] Książę Kazimierz dokumentem znanym jedynie z odpisu, posiadającego mylną datę (r. 1303), wydanym w Warszawie, podobno 1353 (książę +1354), pozwolił swemu kapelanowi Janowi założyć na obszarze wsi T.[arczyn] miasto na prawie magdeburskiem”, *Słownik geograficzny...* 1880–1914, t. 12, s. 166.

17 KUNKEL 2006, s. 338–339; A. BARTOSZEWICZ/H. BARTOSZEWICZ 2012, s. 150; KZSP, t. 10, z. 14, pow. piaseczyński, s. 65.

18 AGAD, Zb. Kart. 295-30; A. BARTOSZEWICZ/H. BARTOSZEWICZ 2012, s. 262, 263.

19 *Plan miasta Tarczyna i okolicznych terenów*, 1821, AGAD, Zb. Kart., sygn. 204-11.

20 *Plan miasta Tarczyna*, 1822, AGAD, Zb. Kart., sygn. 369-9.

21 *Plan miasta Tarczyna na 32 wiorście traktu krakowskiego okazujący położenie bruków miejskich, jakie wykonać należy*, z 1848 r.: AGAD, KRSW, k. 198–199, za: geoforum.pl [dostęp: 13.05.2022].



2. Plan miasta Tarczyna, 1822, AGAD, Zb. Kart., sygn. 369-9



3. Plan miasta Tarczyna na 32 wiorście traktu krakowskiego okazujący położenie bruków miejskich, jakie wykonać należy, 1848, AGAD, KRSW, k. 198–199, za: geoforum.pl [dostęp: 1.07.2022]

Innym interesującym przykładem usytuowania kościoła w pierzei rynku na sposób barokowy jest kościół pw. św. Anny – obecnie kościół parafialny – w Kodniu (dawne woj. brzesko-litewskie), który powstał w latach 1620–1625 z fundacji właściciela miasta Mikołaja Sapiehy, kasztelana wileńskiego. Jego budowniczym był murator lubelski Paolo Francesco Negroni (Paweł Murzyn)²². Obecna barokowa fasada świątyni powstała natomiast w latach 1712–1714, z fundacji Jana Fryderyka Sapiehy²³.

Kościół umieszczony jest we wschodniej (dłuższej) pierzei trapezoidalnego rynku. Znajduje się on w samym jej centrum, a jego fasada skierowana jest w stronę rynku. Zabudowania i teren należący do kościoła zajmują także cały kwartał przyrynkowy. Usytuowanie takie, mimo że zajmuje szerszą pierzeję rynku, wydaje się być typowe dla tych terenów, będąc świadectwem utrzymującej się popularności rynkowo-kościelnych kompozycji barokowych. Trzeba jednak podkreślić, że w tym przypadku jest ono jednak wtórne. Pierwotnie świątynia nie znajdowała się w centrum pierzei, lecz bliżej jej północnej krawędzi. Świadczy o tym plan miasta Kodnia, zamieszczony na wojskowej mapie Galicji Zachodniej z lat 1801–1804²⁴.

²² KZSP, t. 8, z. 2, pow. bialsko-podlaski, s. 108; KRASNY 1992, s. 25–52; MIŁOBĘDZKI 1980, s. 294–297.

²³ KZSP, t. 8, z. 2, pow. bialsko-podlaski, s. 109; MIŁOBĘDZKI 1980, s. 294–297; KRASNY 1992, s. 25–52; PANASIUK 2006, s. 64; KOWALCZYK 2016, s. 106–109.

²⁴ Austriacka mapa wojskowa Galicji Zachodniej z lat 1801–1804, za: maps.arcanum.com [dostęp: 14.05.2022].

A black and white photograph showing the Church of the Holy Spirit (Kościół Ducha Świętego) in Białystok. The church is a large, light-colored building with a prominent central dome and a tall spire topped with a cross. In the foreground, a large, dense crowd of people is gathered in the square in front of the church. The background shows some trees and a clear sky.

26 Plan Sytuacyjny Kodnia z 1840 r., ze zbiorów Archiwum Państwowego w Lublinie, za: stareplany.pl i domkulturywkodniu.pl [dostęp: 14.05.2022].

Interesujący jest sposób, w jaki osiągnięto przekierowanie świątyni względem placu. Na wspomnianym planie siedmioboczne ogrodzenie działki kościelnej wychodzi nieznacznie poza pierzeję (podobnie dzieje się też na mapie z lat 1801–1804), wkraczając w przestrzeń placu²⁷. Południowa część wschodniej pierzei na planie z 1840 roku jest także cofnięta pod kątem w stronę południowo-wschodnią, tworząc prawie idealną linię prostą razem z ukośną, wychodzącą na rynek, południową ścianą ogrodzenia. Druga, znajdująca się od północy, ukośna ściana ogrodzenia świątyni jest także równoległa do linii pierzei na północ od kościoła. Jeśliby na planie z 1840 roku przeciągnąć linię tej pierzei z północno-wschodniego jej krańca na południe, to wpasowałaby się niemal idealnie w południowo-wschodni kraniec prostopadłej do niej południowej pierzei rynkowej, a kościół usytuowany byłby wówczas blisko północno-wschodniego naroża rynku.

Dopasowanie linii pierzei i ogrodzenia oraz zespolenie ich w jedną całość, a także wyjście w połąć rynku części ogrodzenia świątyni spowodowało wysunięcie na plan pierwszy kościoła farnego i podporządkowanie mu przestrzeni placu. Dzięki takiemu zabiegowi świątynia stała się czytelną dominantą architektoniczną. Mimo że rozwiązanie to powstało w 1. połowie XIX wieku, podejmuje ono rozwiązania typowe dla dojrzałego baroku, które pozostawały atrakcyjne również w klasycyzmie.

Kolejnym przykładem umieszczenia kościoła pośrodku dłuższej pierzei rynku jest Międzyrzecz Podlaski (dawne woj. podlaskie, a od 1573 r. woj. brzesko-litewskie). Dawna, należąca do unitów świątynia znajduje się w północno-wschodniej pierzei rynku, a działka, na której stoi, zajmuje środek tejże pierzei. Plac ten przed wybudowaniem w 1782 roku obecnego kościoła należał do parafii unickiej i stały na nim także wcześniejsze świątynie – powstające prawdopodobnie już od przełomu XI i XII wieku²⁸.

Na planach sytuacyjnych Międzyrzecza pochodzących z 1846²⁹ i 1850³⁰ roku kościół znajduje się już w części centralnej tejże pierzei rynku. Natomiast na

27 Wyrzalizowane bramy wychodzące poza prostą linię ogrodzeń spotykane są na omawianych terenach w XVIII w. w kręgu fundacji magnackich. Przykład stanowią tu mogą bramy prowadzące przed główne wejście do pałacu w Choroszczy czy bramy kościelne w Tykocinie i Choroszczy, por. OLEŃSKA 2011.

28 KZSP, t. 8, z. 2, pow. bialsko-podlaski, s. 180.

29 *Plan sytuacyjny Rynku i główniejszych Ulic M. Międzyrzecza do zakazu stawiania przy nich domów drewnianych [...] jako to: a) ulicy Brzeskiej, b) Chausse, c) Kościelney, d) Lubelskiej z jednej i z drugiej strony rynku*, 1846, Archiwum Państwowe w Lublinie, Zbiór planów różnych urzędów, sygn. 722.

30 *Plan sytuacyjny Rynku i główniejszych Ulic M. Międzyrzecza do zakazu stawiania przy nich domów drewnianych [...] jako to: a) ulicy Brzeskiej, b) Chausse, c) Kościelney, d) Lubelskiej z jednej i z drugiej strony rynku*, 1850, Archiwum Państwowe w Lublinie, Zbiór planów różnych urzędów, sygn. 721. Plan ten reprodukuje w swojej pracy również Aneta Średzińska, określając datę jego powstania na 1846 r., ŚREDZIŃSKA 2011, s. 283.

planie wojskowym leżącej wówczas w zaborze austriackim Galicji Zachodniej, wykonanym w latach 1801–1804, świątynia zaznaczona została w środku północno-wschodniej pierzei rynku, jednak nie w geometrycznym centrum, lecz bliżej jej północnego krańca³¹. Może to świadczyć o tym, że budowla w początkach XIX wieku nie znajdowała się w centralnej części pierzei. Nie można też wykluczyć, że przekaz taki może być niedopatrzeniem twórców mapy.



5. Międzyrzec Podlaski, plan miasta z 1850 r. *Plan sytuacyjny Rynku i główniejszych Ulic M. Międzyrzeca do zakazu stawiania przy nich domów drewnianych [...] jako to: a) ulicy Brzeskiej, b) Chaussee, c) Kościelney, d) Lubelskiej z jednej i z drugiej strony rynku, 1850, APL, Zbiór Planów Różnych Urzędów, sygn. 721*

Przykładem wtórnego usytuowania świątyni w węższej pierzei rynku na obszarze Mazowsza jest także kościół Jezuitów w Rawie Mazowieckiej, będącej w czasach I Rzeczypospolitej stolicą woj. rawskiego. Murowany kościół zajmuje środkową część zachodniej (węższej) pierzei trapezoidalnego rynku. Został on wybudowany w latach 1693–1730, jego fundatorem był arcybiskup gnieźnieński Teodor Potocki³². Od północny do świątyni przylega, usytuowany także w pierzei, okazały, dwukondygnacyjny, murowany budynek kolegium jezuickiego, które

31 Austriacka mapa wojskowa Galicji Zachodniej z lat 1801–1804, za: maps.arcanum.com [dostęp: 6.05.2022].

32 400-lecie kościoła... 2013, s. 31; EJCHMAN 1989, s. 19–33.

powstało wcześniej niż świątynia. Wzniesiono je w latach 1630–1642³³. W tym też okresie (przed lub w 1641 r.) wzniesiono z drewna pierwszy kościół jezuitów, który służył zgromadzeniu do wybudowania obecnie istniejącego³⁴. Umieszczenie zabudowań kolegium i świątyni przez jezuitów w tym miejscu związane było z przejściem przez nich jednej z kamienic. Miała ona wejść w posiadanie zakonu w 1612 roku jako spadek, który przejął jezuita ksiądz Mikołaj Rawski po swoim bracie. Budynek kamienicy miał stanowić zrąb późniejszych zabudowań jezuitów, które powiększone zostały przez wykupywanie kolejnych działek³⁵.

Kościół i kolegium Jezuitów w Rawie pierwotnie nie zostały jednak zbudowane przy rynku miejskim, tylko najprawdopodobniej przy ulicy przebiegającej na tyłach zachodniej pierzei rynku – Piotrkowskiej. Ukazuje to rekonstrukcja planu Rawy, pochodząca ze zbiorów Uniwersytetu Łódzkiego, prezentująca stan zabudowy miasta w XVI–XVII wieku³⁶ (autorstwa Wojciecha Kalinowskiego i Wandy Lewandowskiej³⁷). Zespół zabudowań jezuitów znalazł się przy placu na skutek przekształceń w zabudowie miasta, jakie miały miejsce w latach 20. XIX wieku³⁸. W tym okresie, jak pisze Janusz Kubiak, powiększony został m.in. rynek rawski, przez usunięcie pozostałości dawnej pierzei zachodniej (projekt regulacyjny miasta Rawy Mazowieckiej z 1817 r., autorstwa geometry Saltzera)³⁹, znajdujących się w południowo-zachodnim narożu placu, widocznych na planie miasta z 1817 roku⁴⁰. Zostały one rozebrane najprawdopodobniej pomiędzy 1824 a 1826 rokiem. Zabudowania te i działki, na których się znajdowały, były własnością mieszkańca Rawy – niejakiego Stanisława Górskiego⁴¹.

Kościół i kolegium Jezuitów mogły być dostępne od strony rynku jednak już o wiele wcześniej, jeszcze w XVIII lub nawet w XVII wieku. Jak widać na planie Rawy z 1817 roku, brak jest północno-zachodniej części pierzei przyrynkowej.

33 400-lecie kościoła... 2013, s. 31.

34 Ibidem.

35 Ibidem. Donatorami siedziby rawskich jezuitów była wówczas można rodzina Wołuckich: Starosta rawski Stanisław Wołucki, jego brat – biskup kujawski Paweł Wołucki, a po ich śmierci w 1622 r. ich dwaj bracia – kolejny starosta rawski (i zarazem kasztelan małogoski: *Herbarz Polski...*, t. 1, s. 304) Sebastian oraz kasztelan rawski i późniejszy wojewoda rawski Filip Wołucki, 400-lecie kościoła... 2013, s. 31; KZSP, t. 2, s. 273.

36 750 lat Rawy Mazowieckiej... 2002, s. 76, okładka tylna; KALINOWSKI 1973, s. 140–142.

37 750 lat Rawy Mazowieckiej... 2002, s. 76.

38 KUBIAK 1980, s. 45.

39 Ibidem, s. 44–46.

40 Plan miasta Rawy podług oryginału z roku 1817 z wszelkimi szczegółami oznaczony i narysowany w r. 1829 przez S. Smolikowskiego elewa KRSWiP, kopia z 1909 r., Zakład Architektury Polskiej Politechniki Warszawskiej, za: TRZEBIŃSKI 1962, s. 40, 164.

41 KALINOWSKI/TRAWKOWSKI 1955, s. 190.

Na jej miejscu znajduje się pusty plac, który otwierał perspektywę na kościół i kolegium⁴². Północna część pierzei mogła przestać istnieć już w połowie XVII wieku na skutek zniszczeń w okresie potopu. Miasto Rawa zostało wówczas prawie doszczętnie zniszczone, a dawne rozplanowanie urbanistyczne w dużej mierze zatarła⁴³; z ponad 400 domów w połowie XVI wieku⁴⁴ lustracja z roku 1661 wymienia tylko 32 zamieszkane⁴⁵. Z szacunkowych 3 tysięcy mieszkańców w XVI wieku, po okresie wojny, w 1660 roku zostało około 250⁴⁶. Jesienią 1665 roku, podczas rokoszu Jerzego Lubomirskiego, król Jan Kazimierz wraz z królową Marią Ludwiką i dworem przez kilka tygodni przebywali w Rawie, zatrzymując się w klasztorze Jezuitów⁴⁷. Jak pisze Mirosław Nagielski, król dla ochrony „wczesnym rankiem 8 października kazał zatoczyć kilka dział przed klasztor jezuicki, gdzie znajdowała się rezydencja pary monarszej [...]”⁴⁸. Ta informacja może wskazywać, że już wówczas budynki jezuickie otwierały się na szerszy plac, a nie na zabudowaną ulicę. Interesujące jest także, że po przekształceniach rynku w XIX wieku kościół Jezuitów znalazł się centralnie pośrodku jego zachodniej pierzei. Trudno rozstrzygnąć, czy był to przypadek czy celowy zamiar urbanistów.

Nieco odmiennym przykładem „przesunięcia” świątyni z wnętrza rynku do jego pierzei już na przełomie XVIII i XIX wieku – lub nawet w okresie wcześniejszym, jest kościół parafialny pod wezwaniem Narodzenia Najświętszej Marii Panny w – leżącym w czasach I Rzeczypospolitej w woj. mazowieckim – Mińsku (Mazowieckim)⁴⁹. Świątynia wzniesiona została w 1. połowie XVI stulecia (dokładniejsza data powstania nie jest znana) z fundacji członków rodu Mińskich⁵⁰ (parafię erygowano w 1422 r.⁵¹).

42 *Plan miasta Rawy podług oryginału z roku 1817 z wszelkimi szczegółami oznaczony i narysowany w r. 1829 przez S. Smolikowskiego elewa KRSWiP, kopia z roku 1909, Zakład Architektury Polskiej Politechniki Warszawskiej, za: TRZEBIŃSKI 1962, s. 40, 164.*

43 KALINOWSKI 1973, s. 140–141.

44 PAZYRA 1959, s. 403; GIEYSZTOR/ZAHOŃSKI/ŁUKASIEWICZ 1968, s. 59; KUBIAK 1980, s. 44.

45 PAZYRA 1959, s. 403; KALINOWSKI 1973, s. 140.

46 KALINOWSKI/TRAWKOWSKI 1955, s. 183.

47 NAGIELSKI 2002, s. 35–62.

48 *Ibidem*, s. 48.

49 Miasto Mińsk założone zostało na prawie chełmińskim przez Janusza (Jana) z Gościańczy (Gościc), późniejszego stolnika czerskiego, w 1421 r., na gruntach należącej do niego wioski – Mińsk (Miensko), A. BARTOSZEWICZ/H. BARTOSZEWICZ 2012, s. 91; LUTOSTAŃSKA 2012, s. 9, 22; KZSP, t. 10, z. 8, pow. mińsko-mazowiecki, s. 17.

50 BENKO 1956, s. 224–225; KUNKEL 2006, s. 270–271; KZSP, t. 10, z. 8, pow. mińsko-mazowiecki, s. 19. Byli oni potomkami Janusza z Gościańczy.

51 BENKO 1976, s. 262; LALIK 1976, s. 13–111; A. BARTOSZEWICZ/H. BARTOSZEWICZ 2012, s. 91; LUTOSTAŃSKA 2012, s. 9; *Katalog zabytków sztuki...* podaje natomiast, że parafia została erygowana prawdopodobnie w XIII lub w XIV w., KZSP, t. 10, z. 8, pow. mińsko-mazowiecki, s. 19.



6. Zdjęcie z lotu ptaka rynku w Mińsku za: pl.wikivoyage.org oraz plan współczesny rynku w Mińsku Mazowieckim, za: geoportal.gov.pl [dostęp: 27.03.2021]

Kościół umiejscowiony jest we wschodniej (krótszej) pierzei rynku. Pierwotnie działka, na której został zbudowany, znajdowała się pośrodku wydłużonego placu targowego, o wrzecionowatym kształcie, który powstał na przecięciu wiodących przez Mińsk traktów – warszawskiego (z zachodu na wschód) i dwóch traktów (z południa na północ). Do dziś w układzie ulic w mieście zaznacza się forma pierwotnej owalnicy, której zamknięcie znajduje się na tyłach kościoła parafialnego (na wschód od niego), u zbiegu ulic Ogrodowej i Kościelnej.

Schemat ten jest widoczny na planie miasta z lat 1801–1804⁵². Świątynia na początku XIX wieku znajdowała się już w północnej pierzei rynku, z fasadą umieszczoną naprzeciw niego pod kątem prostym, w popularnym na Mazowszu układzie barokowym świątyni w pierzei rynku. W wyniku przeprowadzenia trasy wiodącej z Warszawy dawny układ ulic, a także usytuowanie rynku i kościoła względem niego zostały zmienione. Dawny rynek przesunięto w stronę południowo-zachodnią i oddzielono od świątyni traktem (wytyczony w 1823 r., ob. ul. Warszawska) prowadzącym z Warszawy w kierunku południowo-wschodnim (w stronę Siedlec)⁵³. Dzięki temu fasada kościoła ukierunkowana została pod kątem w stosunku do rynku miejskiego. Rozwiązanie to jest widoczne także na planie Mińska, pochodzącym z 1867 roku⁵⁴. Pozostałością wcześniejszej drogi, która biegła przez rynek miński ze wschodu na zachód, jest – dzisiaj oddzielona od placu zabudowaniami – ulica Dąbrówki.

Zmiany usytuowania kościołów względem placu rynkowego w pierwszych dekadach XIX wieku mogą być przykładem długiego trwania schematów urbanistycznych, wykształconych na tych terenach w okresie od 2. połowy XVII i w XVIII wieku.

Układ ze świątynią pośrodku pierzei rynku był wykorzystywany na terenach Mazowsza, Podlasia i na ziemiach z nimi graniczących w epoce baroku, nie tracąc na atrakcyjności również w okresie późniejszym. Zaprezentowane powyżej zespoły osiągały zamierzony efekt urbanistyczny z wykorzystaniem różnych, dostępnych w ramach akcji regulacyjnej metod. Świątynie powstałe wcześniej usytuowane zostały w pierzei rynku wtórnie, podczas jego regulacji. Najczęściej były one „wykrojone” z wnętrza placu oraz „przeniesione” do pierzei w 1. połowie XIX wieku na skutek wcielania w życie barokowych koncepcji kompozycji urbanistycznej. Podobnie świątynie wybudowane w XVIII stuleciu, pierwotnie nieusytuowane na osi pierzei rynku, w XIX wieku umieszczano pośrodku jednej z pierzei placu.

Omówione powyżej założenia w Piasecznie, Tarczynie, Kodniu, Międzyrzeczu Podlaskim, Rawie czy Mińsku w formach nadanych im podczas XIX-wiecznych przekształceń przetrwały do czasów obecnych. Świadczy to o utrzymującej się atrakcyjności wykorzystanych układów urbanistycznych, wpisujących się na stałe w krajobraz historyczny regionu.

52 Austriacka mapa wojskowa Galicji Zachodniej z lat 1801–1804, za: maps.arcanum.com [dostęp: 14.05.2022].

53 LUTOSTAŃSKA 2012, s. 30, 67.

54 *Plan placów i ogrodów w mieście prywatnym Mińsku, dziedzicznem Jaśnie Wielmożnego Karola Hrabiego Jezierskiego, w Gubernii Warszawskiej. Powiecie Stanisławowskim położonych. Na zasadzie planu jeometry Ziolkowskiego z roku 1856 po zaprowadzeniu zaszytych zmian, plan niniejszy rysował w roku 1867 L. Konopacki jeometra klasy 2 przysięgły.* Muzeum Ziemi Mińskiej, za: LUTOSTAŃSKA 2012.

Bibliografia

Archiwalia

- Austriacka mapa wojskowa Galicji Zachodniej z lat 1801–1804, za: maps.arcanum.com [dostęp: 14.05.2022].
- Plan części miasta Piaseczno w powiecie warszawskim*, 1851, AGAD, Zb. Kart., sygn. 467-15.
- Plan gruntów miasta Tarczyna*, 1820, AGAD, Zb. Kart., sygn. 295-30.
- Plan miasta Rawy podług oryginału z roku 1817 z wszelkimi szczegółami oznaczony i narysowany w r. 1829 przez S. Smolikowskiego elewa KRSWiP*, kopia z roku 1909, Zakład Architektury Polskiej Politechniki Warszawskiej, za: TRZEBIŃSKI 1962, s. 40, 164.
- Plan miasta Tarczyna*, 1822, AGAD, Zb. Kart., sygn. 369-9.
- Plan miasta Tarczyna i okolicznych terenów*, 1821, AGAD, Zb. Kart., sygn. 204-11.
- Plan miasta Tarczyna na 32 wiorście traktu krakowskiego okazujący położenie bruków miejskich, jakie wykonać należy*, z 1848 r.: AGAD, KRSW, k. 198–199, za: geoforum.pl [dostęp: 13.05.2022]
- Plan okolic miasta Piaseczno*, 1805, AGAD, Zb. Kart., sygn. 358-39.
- Plan Piaseczna z 1825 roku (kopia z 1828 r.)* AGAD, Zb. Kart., sygn. 46-22.
- Plan placów i ogrodów w mieście prywatnym Mińsku, dziedzicznem Jaśnie Wielmożnego Karola Hrabi Jezierskiego, w Gubernii Warszawskiej. Powiecie Stanisławowskim położonych. Na zasadzie planu jeometry Ziółkowskiego z roku 1856 po zaprowadzeniu zaszłych zmian, plan niniejszy rysował w roku 1867 L. Konopacki jeometra klasy 2 przysięgły*, Muzeum Ziemi Mińskiej, za: LUTOSTAŃSKA 2012.
- Plan Sytuacyjny Kodnia z 1840 r.*, ze zbiorów Archiwum Państwowego w Lublinie, za: stareplanymiastr.pl i domkulturywkodniu.pl [dostęp: 14.05.2022].
- Plan sytuacyjny Rynku i główniejszych Ulic M. Międzyrzecza do zakazu stawiania przy nich domów drewnianych [...] jako to: a) ulicy Brzeskiej, b) Chausse, c) Kościelney, d) Lubelskiej z jednej i z drugiej strony rynku*, 1846, Archiwum Państwowe w Lublinie, Zbiór planów różnych urzędów, sygn. 722.
- Plan sytuacyjny Rynku i główniejszych Ulic M. Międzyrzecza do zakazu stawiania przy nich domów drewnianych [...] jako to: a) ulicy Brzeskiej, b) Chausse, c) Kościelney, d) Lubelskiej z jednej i z drugiej strony rynku*, 1850, Archiwum Państwowe w Lublinie, Zbiór planów różnych urzędów, sygn. 721.

Opracowania

- A. BARTOSZEWICZ/H. BARTOSZEWICZ 2012 – Agnieszka Bartoszewicz, Henryk Bartoszewicz, *Kartografia miast Mazowsza i ziemi dobrzyńskiej do końca XIX wieku*, Warszawa–Pułtusk 2012.
- A. BARTOSZEWICZ/H. BARTOSZEWICZ 2013 – Agnieszka Bartoszewicz, Henryk Bartoszewicz, *Dzieje kartografii miast polskich do końca XIX wieku. Zarys problematyki*, „Polski Przegląd Kartograficzny”, t. 45, 2013, nr 3, s. 236–255.
- A. BARTOSZEWICZ/H. BARTOSZEWICZ 2020 – Agnieszka Bartoszewicz, Henryk Bartoszewicz, *Obraz kartograficzny miast Królestwa Polskiego 1815–1836*, „Kwartalnik Historii Kultury Materialnej”, t. 68 (2), 2020, s. 223–243.

- BENKO 1956 – Marian Benko, *Dawne ośrodki miejskie południowego Mazowsza prawobrzeżnego*, „Ochrona Zabytków” t. 9, nr 4 (35), 1956, s. 205–234.
- BENKO 1976 – Marian Benko, *Rozwój przestrzenny Mińska Mazowieckiego*, [w:] *Dzieje Mińska Mazowieckiego 1421–1971*, red. Józef Kazimierski, Warszawa 1976, s. 257–270.
- CZAPSKA 1959 – Anna Czapska, *Węgrów, monografia historyczno-architektoniczna*, Warszawa 1959.
- CZAPSKA 1970 – Anna Czapska, *Zasady sytuowania założeń barokowych w miasteczkach podlaskich od połowy wieku XVII po wiek XVIII*, „Rocznik Białostocki”, t. 9, 1970, s. 85–145.
- 400-lecie kościoła... 2013 – 400-lecie kościoła pw. Niepokalanego Poczęcia Najświętszej Maryi Panny w Rawie Mazowieckiej, Urząd Miasta Rawa Mazowiecka, Parafia rzymskokatolicka Niepokalanego Poczęcia Najświętszej Maryi Panny, Bydgoszcz 2013.
- EJCHMAN 1989 – Maria Ejchman, *Kościół i kolegium jezuitów w Rawie Mazowieckiej w świetle materiałów archiwalnych*, „Kwartalnik Architektury i Urbanistyki” t. 34, 1989, s. 19–33.
- GIEYSZTOR/ZAHOŃSKI/ŁUKASIEWICZ 1968 – Irena Gieysztor, Andrzej Zahorski, Juliusz Łukasiewicz, *Cztery wieki Mazowsza. Szkice z dziejów 1526–1914*, Warszawa 1968.
- GOLAŃSKI 1997 – Jerzy Golański, *Z dziejów Tarczyna*, Tarczyn 1997.
- GOLAŃSKI 2001 – Jerzy Golański, *W dawnym Tarczynie*, Warszawa 2001.
- GOLAŃSKI 2020 – Jerzy Golański, *Z dziejów Tarczyna c.d.*, Tarczyn 2020.
- GRABISZEWSKA 2013 – Liliana Grabiszewska, *Działalność urbanistyczna i przepisy budowlane Królestwa Polskiego (1815–1915) w planach regulacji warszawskiej Pragi*, „Kwartalnik Architektury i Urbanistyki: Teoria i Historia”, 2013, nr 3, s. 67–85.
- Herbarz Polski... 1839–1846* – *Herbarz Polski Kaspra Niesieckiego S.J. powiększony dodatkami z późniejszych autorów, rękopisów, dowodów urzędowych*, wyd. Jan Nepomucen Bobrowicz, t. 1, Lipsk 1839–1846.
- KALINOWSKI 1955 – Wojciech Kalinowski, *Rozbudowa Radomia w latach 1815–1830*, [w:] *Studia z historii budowy miast. Prace Instytutu Urbanistyki i Architektury*, R. V, z. 1/14, 1955, s. 141–180.
- KALINOWSKI 1973 – Wojciech Kalinowski, *Rawa*, [w:] *Atlas historyczny Polski. Mazowsze w drugiej połowie XVI wieku*, cz. II, red. Władysław Pałucki, Warszawa 1973, s. 140–142.
- KALINOWSKI/TRAWKOWSKI 1955 – Wojciech Kalinowski, Stanisław Trawkowski, *Przebudowa Rawy Mazowieckiej w okresie konstytucyjnym Królestwa Polskiego (1815–1830)*, „Studia z historii budowy miast. Instytut Urbanistyki i Architektury” 1955, z. 1/14, s. 181–207.
- KARPOWICZ 2009 – Mariusz Karpowicz, *Cuda Węgrowa*, Węgrów 2009.
- KASABUŁA 2009 – Tadeusz Kasabuła, *Rys historyczny parafii rzymskokatolickiej w Choroszczy*, [w:] *Parafia rzymskokatolicka w Choroszczy: 550 lat: księga jubileuszowa*, Białystok 2009, s. 17–31.
- KOCHANOWSKI 1960 – Wacław Kochanowski, *Kościół i Dom Księży Misjonarzy w Tykocinie*, „Nasza Przyszłość: studia z dziejów Kościoła i kultury katolickiej w Polsce”, t. 11, 1960, s. 441–458.
- KOSIŃSKI/SWAT 1991 – Sławomir Kosiński, Tadeusz Swat, *Rozwój i upadek*, [w:] *Węgrów. Dzieje miasta i okolic w latach 1441–1944*, red. Arkadiusz Kołodziejczyk, Tadeusz Swat, Węgrów 1991, s. 44–73.

- KOWALCZYK 2016 – Jerzy Kowalczyk, *Architektura*, [w:] *Sztuka polska. Późny barok, rokoko, klasycyzm (XVIII wiek)*, Warszawa 2016.
- KRASNY 1992 – Piotr Krasny, *Krzyżowo-kopułowe kościoły-mauzolea w Polsce w pierwszej połowie XVII wieku*, „Zeszyty Naukowe UJ. Prace z Historii Sztuki”, t. 20, 1992, s. 25–52.
- KUBIAK 1980 – Janusz Kubiak, *Rawa Mazowiecka – program Konserwatorski*, „Ochrona Zabytków”, t. 33/1 (128), 1980, s. 44–53.
- KUNKEL 2006 – Robert Kunkel, *Architektura gotycka na Mazowszu*, Warszawa 2006.
- KZSP, t. 2 – *Katalog zabytków sztuki w Polsce*, t. 2, woj. łódzkie, red. Jerzy Łoziński, 1953–1954.
- KZSP, t. 8 – *Katalog zabytków sztuki w Polsce*, t. 8, z. 2, pow. bialsko-podlaski, woj. lubelskie, red. Ryszard Brykowski, Ewa Smulikowska, Zofia Winiarz, 1960–2006.
- KZSP, t. 10, z. 8 – *Katalog zabytków sztuki w Polsce*, t. 10, z. 8, pow. mińsko-mazowiecki, woj. warszawskie, red. Izabella Galicka, Hanna Sygietyńska, 1962–1999.
- KZSP, t. 10, z. 14 – *Katalog zabytków sztuki w Polsce*, t. 10, z. 14, pow. piaseczyński, woj. warszawskie, red. Izabella Galicka, Hanna Sygietyńska, 1962–1999.
- LALIK 1973 – Tadeusz Lalik, *Piaseczno w dawnej Polsce – XV–XVIII w.*, [w:] *Studia i materiały do dziejów Piaseczna i powiatu piaseczyńskiego*, red. Jerzy Antoniewicz, Warszawa 1973.
- LALIK 1976 – Tadeusz Lalik, *Mińsk Mazowiecki w Polsce przedrozbiorowej XV–XVIII w.*, [w:] *Dzieje Mińska Mazowieckiego 1421–1971*, red. Józef Kazimierski, Warszawa 1976, s. 13–111.
- LUTOSTAŃSKA 2012 – Alicja Lutostańska, *Mińsk Mazowiecki – jedno miasto? Studium historyczno-urbanistyczne Mińska Mazowieckiego i Sandomierza*, Mińsk Mazowiecki 2012.
- ŁUGOWSKI 2006 – Piotr Ługowski, *Kościół św. Stanisława w Siedlcach. Studium historyczno-artystyczne obiektu*, „Wschodni Rocznik Humanistyczny”, t. 3, 2006, s. 95–147.
- MĄCZKA 2004 – Dorota Mączka, *Kościół św. Stanisława B.M. w Siedlcach*, „Rocznik Białskopodlaski”, t. 12, 2004, s. 177–210.
- MĄCZYŃSKI 2013 – Ryszard Mączyński, *Kościół parafialny w Nowym Dworze Mazowieckim – niedocenione dzieło polskiego klasycyzmu*, „Sztuka i Kultura”, t. 1, 2013, s. 101–171.
- MIERZWIŃSKI 1985–1986 – Henryk Mierzwiński, *Kock w czasach Anny Jabłonowskiej*, „Rocznik Lubelski”, t. 27–28, 1985–1986, s. 61–84.
- MIERZWIŃSKI 1990 – Henryk Mierzwiński, *Dzieje Kocka do 1939 roku*, Warszawa 1990.
- MIERZWIŃSKI 2000 – Henryk Mierzwiński, *Kock w okresie reform ks. Anny z Sapiehów Jabłonowskiej*, „Szkice Podlaskie”, t. 8, 2000, s. 113–126.
- MIŁOBĘDZKI 1980 – Adam Miłobędzki, *Architektura Polska XVII wieku*, t. 1–2, Warszawa 1980.
- NAGIELSKI 2002 – Mirosław Nagielski, *Rawa w dobie rokoszu Jerzego Lubomirskiego w latach 1665–1666*, [w:] *750 lat Rawy Mazowieckiej. Materiały z sesji popularnonaukowej*, Rawa Mazowiecka, 26 maja 2000, red. Wojciech Grochowalski, Anna Krajewska, Łódź 2002, s. 35–62.
- OLEŃSKA 2011 – Anna Oleńska, *Jan Klemens Branicki. Sarmata nowoczesny. Kreowanie wizerunku poprzez sztukę*, Warszawa 2011.
- PANASIUK 2006 – Joanna Panasiuk, *Jan Fryderyk Sapieha – magnat zaangażowany w odnowę religijną Kodnia i okolic*, „Rocznik Białskopodlaski”, t. 14, 2006, s. 63–69.
- PAPROCKI 1965 – Bogusław Paprocki, *Zagadnienia urbanistyki Kielc w pierwszej połowie XIX wieku*, „Rocznik Muzeum Świętokrzyskiego”, t. 3, 1965, s. 329–339.

- PAZYRA 1959 – Stanisław Pazyra, *Geneza i rozwój miast mazowieckich*, Warszawa 1959.
- REWIENSKA 1938 – Wanda Rewieńska, *Miasta i miasteczka w północno-wschodniej Polsce, położenie topograficzne, rozplanowanie, fizjonomia. Studium antropogeograficzne*, Wilno 1938.
- 750 lat Rawy Mazowieckiej 2002 – 750 lat Rawy Mazowieckiej. *Materiały z sesji popularnonaukowej, Rawa Mazowiecka, 26 maja 2000*, red. Wojciech Grochowalski, Anna Krajewska, Łódź 2002.
- Słownik geograficzny... 1880–1914 – *Słownik geograficzny Królestwa Polskiego i innych krajów słowiańskich*, red. Filip Sulimierski, Władysław Walewski, t. 8, Warszawa 1880–1914.
- ŚREDZIŃSKA 2011 – Aneta Średzińska, *Miasta prywatne ziemi drohickej i mielnickiej do końca XVIII wieku*, Białystok 2011.
- TRZEBIŃSKI 1955 – Wojciech Trzebiński, *Ze studiów nad historią budowy miast prywatnych w Polsce wieku oświecenia*, „Studia z historii budowy miast. Prace Instytutu Urbanistyki i Architektury”, 1955, z. 1/14, s. 83–123.
- TRZEBIŃSKI 1962 – Wojciech Trzebiński, *Działalność urbanistyczna magnatów i szlachty w Polsce XVIII wieku*, Warszawa 1962.

Netografia

geoforum.pl
geoportal.gov.pl
maps.arcanum.com
stareplanymiastr.pl
domkulturywkodniu.pl
www.parafia.rawa-maz.pl

RECENZJE
I SPRAWOZDANIA

Eleonora Jedlińska

 <https://orcid.org/0000-0002-4322-5563>

Uniwersytet Łódzki
Instytut Historii Sztuki

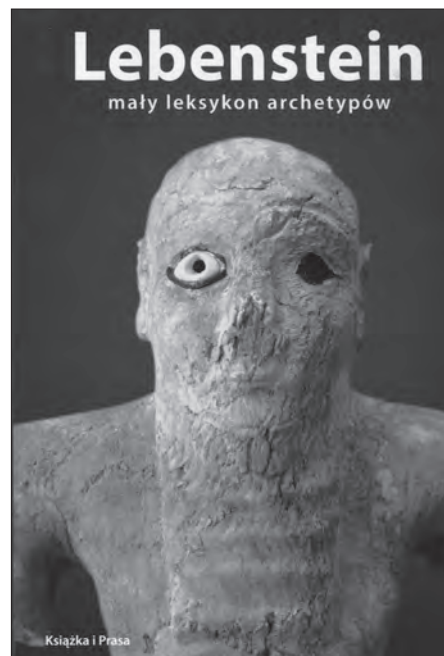
Krzysztof Stefański

 <https://orcid.org/0000-0002-9686-7463>

Uniwersytet Łódzki
Instytut Historii Sztuki

Krzysztof Cichoń: *Lebenstein. Mały leksykon archetypów.* Próba recenzji

Krzysztof Cichoń: *Lebenstein.*
A small lexicon of archetypes.
An attempt at a review



Archetyp sam w sobie nie jest ani dobry, ani zły. Jest moralnie obojętnym numenem, który dopiero w zetknięciu ze świadomością staje się dobry albo zły lub przybiera postać dwójni przeciwieństw. O tym opowiedzeniu się za dobrem lub złem decyduje, świadomie lub nieświadomie, ludzka postawa.

Carl Gustav Jung, *Archetypy i symbole. Pisma wybrane*,
przekł. J. Prokopiuk, Warszawa 1976, s. 402

W 2022 roku ukazała się książka opublikowana przez warszawski Instytut Wydawniczy Książka i Prasa poświęcona Janowi Lebensteinowi (1930–1999). Jej autorem jest historyk sztuki Krzysztof Cichoń. Z wrodzonym sobie dystansem do pompatycznych, naukowo-badawczych opracowań historyczno-artystycznych swoją publikację opatrzył nieskomplikowanym tytułem: *Lebenstein. Mały leksykon archetypów*, sugerując jej słownikowy charakter. Porządkując, organizując z nieprzeciętną starannością bibliografię dotyczącą artysty, badając jego biografię, dokumenty archiwalne, analizując jego obrazy i interpretując ich znaczenia, sięgnął Autor – zdając sobie sprawę z ograniczeń języka współczesnego – do „archetypu słów”, do odszukania ich **pierwszych znaczeń**, do słów „pochodzących z podobnie odległej epoki jak sztuka, która inspirowała Lebensteina”¹. Krzysztof Cichoń jest badaczem od lat

1 K. Cichoń, *Lebenstein. Mały leksykon archetypów*, Warszawa 2022, s. 10.

związanym z Instytutem Historii Sztuki Uniwersytetu Łódzkiego. Skupiając swe zainteresowania na sztuce nowoczesnej i współczesnej, poznaje ją i stara się rozumieć przez czas przeszły, przez epoki, które zadecydowały o jej formie i... bez-formiu. Intelktualność, rozległa wiedza teoretyczna, erudycja filozoficzna, znajomość sztuki i jej wzajemnych związków na przestrzeni dziejów, ale także jej zależność od czasu aktualnego stanowią o szczególnej perspektywie badawczej, jaką przyjął autor książki. Koncepcja leksykonu pozwoliła Cichoniowi przybliżyć się do zrozumienia, jak sam pisze we „Wstępie”, pewnych założeń twórczości malarza i postawienia pytania, „co sprawia, że twórczość Lebensteina nadal zwraca uwagę, intryguje i pomimo tego, że często są to obrazy »wobec nas obce, dezorientujące, niepokojące«, które zgodnie z uwagą Gadamera zapoczątkowują »wysiłek zrozumienia«”². Oryginalny pomysł na książkę – niekonwencjonalny, intrygujący, sugerujący skromną formę haseł encyklopedycznych – zobowiązuje czytelnika do podjęcia gry osobiwej, w której stawką jest intelekt i wrażliwość. Podtytuł *Mały leksykon archetypów* pozwala dotrzeć do intencji autora. Przewrotnie dystansując się od typowej rozprawy badawczej z zakresu historii sztuki – monografii artysty – sięgnął po formułę leksykonu, zatem słownika, który tłumaczy etymologię liter alfabetu, ich układu, znaczeń, poszczególnych słów. Ten zabieg pomógł zagłębić się w źródła inspiracji, w znaki, archetypy, symbole, pierwsze formy, które stanowiły podstawę ideografii Lebensteina i znajdowały odzwierciedlenie w jego obrazach i grafikach – tworząc *Atlas* znaczeń, wierzeń, obsesji... „Maluję człowieka, uzewnętrzniając jego wnętrze”³ – mówił Lebenstein. Cichoń, opisując dzieło autora, wnika we wnętrze artysty i jednocześnie opowiada historię człowieka.

Tematem książki Cichonia jest współczesność obecna w obrazach Lebensteina przedstawiających formy wydobyte z przeszłości tak odległej, że zrozumienie ich wymusza konieczność rozpoznania ich w skamielinach, malowidłach naskalnych, rytach i pierwotnych rytuałach, śladach pozostawionych przez „pierwszego człowieka”. Nie jest to zatem książka opowiadająca historię życia i twórczości malarza ani też historia dawnych pojęć. Autora interesuje historia ludzkiego gatunku, jego mozolne zmaganie się ze strachem, bólem, zmysłowością, potrzebą wiary, pragnieniem życia i czekaniem na śmierć. Jan Lebenstein, tworząc swe hieratyczne figury przypominające totemy pokryte znakami, których pochodzenie możemy wywieść z czasów paleolitu, jednocześnie – i tą drogą podąża autor *Leksykonu* – mówi o naszej współczesności, o człowieku XX i XXI wieku. Skupienie na znaczeniu znaku jako archetypicznego symbolu, na jego wielo-znacznosci,

2 K. Cichoń, *op. cit.*, s. 12.

3 M. (Madeleine) Chalette-Lejwa, *Profil de Lebenstein*, [w:] *Jan Lebenstein*, katalog wystawy, Galeria Chalette New York 1962, s. 3.

określonej tym, co za Aby Warburgiem (1866–1929) moglibyśmy nazwać wehikułem i jednocześnie strażnikiem pamięci obrazu-symbolu w kulturze, ma w sztuce Lebensteina sens moralnego mocowania się człowieka z pamięcią.

* * *

Nawiązując do idei sformułowanej przez Immanuela Kanta⁴, Ernst Cassirer⁵ rozpoczął badania nad różnorodnością sposobów ujmowania świata przy pomocy symboli takich jak: mit, obraz, alegoria, język, religia, historia, poznanie, jako podstawę biorąc pod uwagę teorię znaczenia form rzeczywistości. Cassirer jako źródło aktywności uznaje duchową funkcję symboliczną, dzięki której umysł ludzki może budować rzeczywistość obiektywną, obdarzoną sensem, porządkującą rzeczy. Rozpatrując kwestię przestrzeni, czasu, przyczynowości i liczb, filozof przedstawił zasadę tworzenia symboli funkcjonujących w mowie, sztuce czy języku będących kulturowymi metodami wyrażania obrazu świata.

Z tego punktu widzenia mit, a także sztuka, język i poznanie stają się symbolami – nie w tym sensie, że oznaczają jakąś uprzednio istniejącą rzeczywistość w postaci obrazu, alegorii, która wskazuje czy interpretuje, ale dlatego, że każde z nich stwarza samo z siebie pewne uniwersum sensu. Przejawia się w tym samorozwój umysłu, jedyny dostępny mu sposób docierania do jakiejś „rzeczywistości”, dookreślonego i uporządkowanego bytu. Toteż formy symboliczne nie są imitacjami owej rzeczywistości, przeciwnie – są jej organami, ponieważ tylko poprzez nie rzeczywistość staje się przedmiotem dla spojrzenia umysłu i staje się widzialna jako taka⁶.

4 Tzw. „Teoria wyobraźni transcendentalnej” Immanuela Kanta, w której filozof przyznaje obrazowi status transcendentalny, sytuując go na głównej osi czynności umysłowych. Właśnie wyobraźnia transcendentalna mieści się u początków współczesnych badań filozoficznych, psychologii i antropologii. One z kolei umożliwiają wprowadzenie w rozważania i rozumienie obrazu pojęcia obrazu jako formy symbolicznej.

5 Najważniejszymi badaczami, którzy podjęli koncepcję Kanta, są: E. Cassirer, *Philosophie der symbolischen Formen. Zweiter teil: Das mythische Denken*, 1925, wyd. pol. *Filozofia form symbolicznych*, cz. II, *Myślenie symboliczne*, przekł. A. Karalus, P. Parszutowicz, Kęty 2020; E. Cassirer, *An Essay on Man. An Introduction to a Philosophy of Human Culture*, Yale 1944, wyd. pol. *Esej o człowieku*, przekł. A. Staniewska, Warszawa 1977; G. Bachelard (m.in. *La Terre et les rêveries de la volonté*, Paris 1958; *La poétique de la rêverie*, Paris 1960, wyd. pol. *Poetyka marzenia*, przekł. L. Brogowski, Gdańsk 1998; G. Durand (m.in. *L'imagination symbolique*, Paris 1964; *Les structures anthropologiques de l'imaginaire*, Paris 1960. Patrz: *Potęga świata wyobrażeń czyli archetypologia według Gilberta Duranda*, red. K. Falicka, Lublin 2002; E. Morin, *Le paradigme perdu: la nature humaine*, Paris 1973, wyd. pol. *Zagubiony paradygmat – natura ludzka*, przekł. R. Zimand, Warszawa 1977; oraz J. Clottes i D. Lewis-Williams, *Les chamanes de la préhistoire. Trans et magie dans les grottes ornées*, Paris 1996, wyd. pol. *Prehistoryczni szamani. Trans i magia w zdobionych grotach*, przekł. A. Gronowska, Warszawa 2009.

6 E. Cassirer, *Langage et myth, a propos des nomes des dieux*, Paris 1989, s. 16–17.

Cassirer uważał, że wszystkie formy symboliczne posiadają tę samą funkcję poznawczą, tzn. mają zdolność określania nieokreślonego. Należy rozumieć je jako przekroczenie biernego przedstawiania tego, co widzimy. Dzięki temu człowiek może wyrażać swą ekspresję „usytuowaną w pół drogi między realnym a pojęciowym, między obiektywnym a subiektywnym”⁷. Obrazy symboliczne nie są zależne od rzeczywistości widzianej, od powtarzania, a „odtworzenie przenika w obszar odzwierciedlania”⁸.

Czy można wyznaczyć obszary i znaczenia archetypu, prowadzącego w głąb myśli, w głąb historii, ku jakimś bliżej nieokreślonym początkom? Czy można jako słuszne przyjąć założenie, że „malarstwo to sposób ujawniania archetypów”? Krzysztof Cichoń proponuje pojęcie *progressus ad infinitum*, które uważa za adekwatniej nazywające istotę twórczości⁹. Archetyp to pojęcie wywołujące także odczucie wędrówki w dół, prowadzącej w głąb ziemi, w pod-ziemia. To w niej zapisana jest historia. Archetypy w powszechnej intuicji są „w głębi», »ukryte«, »zagrzebane«” – pisze Cichoń¹⁰.

* * *

Jan Lebenstein – jeden z najciekawszych, najoryginalniejszych malarzy polskich 2. połowy XX wieku, który znaczną część życia spędził we Francji – stał się objawieniem I Biennale Młodych w Paryżu w 1959 roku. Otrzymał wówczas Grand Prix de la Ville de Paris. Był to okres informelu – czas najświetniejszego kształtowania się jego sztuki. W tamtym okresie powstał wielki cykl *Figur osiowych*¹¹.

W obrazach tych żywa plazma materii ujęta została – pisała Alicja Kępińska – w rygor symetrii, wyznaczonej osią-kręgosłupem, po bokach którego grupują się narodziły farby. Narodziła owe dalekie są jednak od swobodnych zachowań, wylewów czy samoczynnych odprysków, jakie dopuszcza informel; zostają bowiem zespolone w ścisłe i nieprzekraczalne układy¹².

7 J.-J. Wunenburger, *Filozofia obrazów*, przekł. T. Stróżyński, Gdańsk 2011, s. 114.

8 *Ibidem*.

9 Por. K. Cichoń, *op. cit.*, s. 92.

10 *Ibidem*, s. 93.

11 „Figury” to wtłoczone w opustoszały pejzaż przedmieść, w ich wąskie klaustrofobiczne uliczki, zakratowane okna – wyrażały, jak pisał Aleksander Wojciechowski – Lebensteinowską „metafizykę rupieci, ujętą w świadomie toporną formę plastyczną”, A. Wojciechowski, *Młode malarstwo polskie 1944–1974*, Warszawa 1975, s. 71.

12 A. Kępińska, *Nowa sztuka. Sztuka polska w latach 1945–1978*, Warszawa 1981, s. 62.



1



2



3



4

T17 oczy/otwory

5.6331 Pole widzenia nie ma bowiem np. takiej postaci:



5.634 Co wiąże się z tym, że żadna część naszego doświadczenia nie jest zarazem *a priori*.

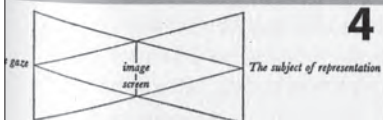
Wszystko, co widzimy, mogłoby być inaczej.

Wszystko, co w ogóle potrafimy opisać, mogłoby być inaczej.

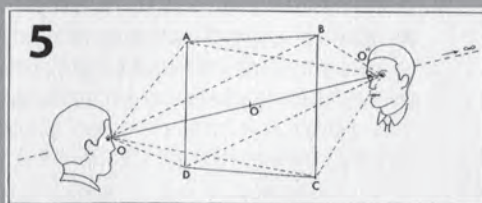
Nie ma żadnego porządku rzeczy *a priori*.

T4 archetyp

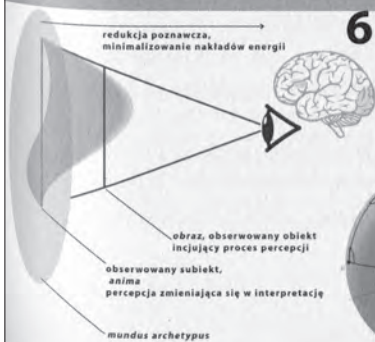
3



4



5



6

8



7



T3 anima

przemiana paniczna

przemiana nieunikniona



Stosując tak przyjęty porządek materii, wywołał artysta z odległej przeszłości figury-monstra, trwające na granicy przedstawialności i abstrakcji, nieokiełznanej fantazji i realności – powstają twory-ćmy, insekty, nietoperze, „posiadające zarazem coś nieprzyjemnie człowieczego”¹³. Krzysztof Cichoń w swej książce o archetypach w twórczości Lebensteina sięga w głąb obszarów, których odległość sytuuje się poza dniem dzisiejszym, przekraczając granice pamięci i historii. Przedstawiając twórczość polskiego artysty, Cichoń odwołał się do archetypów, jako wartości uniwersalnej, uczestniczącej w naszej świadomości od najdawniejszych czasów. Pamięć, emocje z nią związane są wehikułem przeżyć, znajdujących wyraz w obrazach-archetypach, w których zawarte są motywy, formy, postaci obecne w całej kulturze. Jung uzasadniając i chcąc wyrazić działania archetypu, własne użycie pojęcia „archetyp” jako słowa „tłumaczącego” konieczność zastosowania go w odniesieniu do analizy podświadomości, przywołuje słowo „obraz”¹⁴. Jest ono metaforą odnoszącą się do praobrazu, co – twierdzi Cichoń w opracowaniu poświęconym Janowi Lebensteinowi – „pozwala pewnie postulować odwoływanie się do koncepcji archetypu jako czegoś nieodzownego przy interpretacji obrazu”¹⁵. Zdaniem Junga „obraz” nie tylko wyraża formę aktywności, jaka powinna być wykonana, lecz także określa sytuację typową, w jakiej aktywność ta zostaje wywołana. Obrazy te o tyle są „praobrazami”, o ile są one po prostu specyficzne dla gatunku i o ile w ogóle kiedykolwiek „powstały”, chwila ich powstania zbiega się z chwilą powstania gatunku¹⁶.

* * *

Spośród licznych w twórczości Lebensteina form, których pochodzenia można dopatrywać się w archetypach, Krzysztof Cichoń wybrał te należące (wedle autora) do charakterystycznych, najwyraźniej eksponowanych przez malarza. Książka zatem obejmuje 31 haseł ułożonych (zgodnie z przyjętą konwencją leksykonów) w porządku alfabetycznym. Są to krótkie, kilkustronicowe rozprawki filozoficzno-antropologiczno-artystyczne opatrzone tytułami uwodzającymi, zachęcającymi do wertowania, sprawdzania, porównywania z innymi słownikami, wywołującymi u potencjonalnego czytelnika autoobietnicę („zajmę się tym”, „zglebień”, „sprawdź”, „przeczytam raz jeszcze”), a więc m.in.: *Alchemia*, *Anima*, *Archetyp*, *Architektura*, *Barok*, *Czas*, *Demon*, *Dotyk*, *Eros*, *Fetysz*, *Leda*,

13 *Ibidem*.

14 C.G. Jung, *Archetypy i nieświadomość zbiorowa*, przekł. R. Reszke, Warszawa 2011, s. 12–13.

15 K. Cichoń, *op. cit.*, s. 103.

16 C.G. Jung, *op. cit.*, s. 12.

Oczy/Otworky, Paryż... aż po takie jak: Wzrok, Zwierzę/Monstrum, Żeńskie/męskie (feminius/mas[culus], masculinus) i ostatni – Życie.

Autor książki sięgnął do pojęć, które dla ludzkiej kultury są podstawowymi, konstytuującymi historię i los człowieka. Hasła, uporządkowane alfabetycznie, czytane na głos, dźwięczą jak strofy wiersza, w którym (i poprzez który) autor chciał zawrzeć, nieznajdujące ani końca, ani zrozumienia obszary problemów religii, nauki, filozofii, językoznawstwa i intelektualnej zabawy w znaczenia, w chęć rozwiązania szarady, kalamburu, zagadki, dotarcia do tajemnicy... Krzysztof Cichoń przedstawił nam książkę, której treść prowadzi czytelnika znacznie dalej, niż czynili to badacze proponujący interpretowanie dzieła autora *Figur osiowych* poprzez ich opis formalny, próby odczytania ich „barokowej”, niejednoznacznej treści, biografii malarza, kontekstu społecznego i politycznego¹⁷. Chcąc zrozumieć naszą (mniej lub bardziej uświadomioną) zależność od „symboli życia/instynktu”, od emblematycznych figur mitologii najdawniejszych cywilizacji, Lebenstein „wywołał” z przeszłości obraz człowieka noszącego w swoim DNA całą przeszłość i całą przyszłość¹⁸. Autor omawianej publikacji, by „odczytać” zacierane ślady naszej historii, podążając za inspiracjami malarza, przywołuje kolejne określenia i sięga do podstawowych znaczeń poszczególnych słów i pojęć. Analizuje ich etymologię i wpada na tropy właściwych sensów, rekonstruuje mity i archetypy, tworzące fundament naszej kultury. Ta książka prowadzi w głąb myśli i twórczości – znaków, które są obrazami i obrazów, które stały się znakami. O Lebensteinie i jego obrazach, nie skupiając się na faktach biograficznych dotyczących artysty, Autor pisze, podnosząc znaczenie biologii i mitu utrwalonych w sztuce. „Nie znaczy to jednak, że takie znaki-obrazy pozbawione są sensu, tylko to, że wbrew potocznemu doczuciu, dbając o kolor i zamaszystość gestu, sferę znaczenia i sensu często pozostawiają spontanicznym impulsom”¹⁹. Aby ów sens obrazu-znaku-motywu odsłonić, przejrzeć jego nieczytelną symbolikę, niedopowiedzenie, a przecież – trudną do racjonalnego wytłumaczenia – uniwersalność, Cichoń zestawiał owe tematy, dające sprowadzić się do prostych gestów czy układów kompozycyjnych. Uczucie radości, rozpacz, ekstazy, strachu, pożądania wyrażane są przez człowieka w podobny sposób, są „czytelnym uniwersum”

17 Pośród licznych publikacji poświęconych Janowi Lebensteinowi na uwagę zasługuje dwutomowe wydawnictwo pt. *Jan Lebenstein* (Warszawa 2004), którego autorami (wybór i opracowanie naukowe) są Andrzej Wat i Danuta Wróblewska. Pierwszy tom zawiera rozmowy z artystą o sztuce, znaczenie tradycji i współczesności, drugi tom składa się z wybranych esejów, recenzji i wspomnień związanych z Lebensteinem i jego sztuką. Jest to pozycja, w której zebrane zostały liczne teksty dotyczące artysty; całość należy traktować jako klasyczną antologię.

18 Warto – z perspektywy przydatności do badań historyka sztuki – poznać pracę Davida Reicha, *Who we are and how we got here? Ancient DNA and the science of the human past*, Oxford 2019.

19 K. Cichoń, *op. cit.*, s. 12.

dla ludzi. Lebenstein budował obrazy organiczne, pokazujące to, co pierwotne w człowieku, co związane z życiem w jego intuicyjności, fizyczności, co wiąże człowieka z siłami natury. Odwoływał się do owych „wielkich gestów”, które Aby Warburg nazwał *pathosformel*. Inspiracja *Atlasem Mnemosyne* Warburga, wydaje się, kierowała Autorem książki *Lebenstein. Mały leksykon archetypów*. Poszczególnym hasłom-pojęciom leksykonu towarzyszą z niezwykłą pieczołowitością sporządzone – na wzór *Atlasu Mnemosyne* – tablice, gdzie prace Lebensteina zostały zestawione z dziełami sztuki paleolitycznej, starożytnej z kręgu Bliskiego Wschodu, Egiptu i Grecji, a także z dziełami sztuki współczesnej, fotografiami i afiszami. Opracowane przez autora tablice, o złożonej, a zawsze przemyślanej kompozycji, są integralną częścią interpretacyjnej analizy; śmiało można je traktować jako element pracy badawczej.

Konstrukcja książki, tekst Krzysztofa Cichonia, skomponowane przez niego tablice, ujawniają mocne zakorzenienie twórczości Lebensteina w starożytnych mitach, tekstach religijnych, archetypach, dziełach sztuki dawnej, interpretowanych w oparciu o współczesną myśl filozoficzną. Zacytujmy fragment dotyczący hasła *Życie*:

W spadku po łacinie kultura europejska dostała jedno słowo na nazwanie spektrum życia: *vita*. Za mało żeby nazwać rodzaje życia, jakie Lebenstein malował, stopniowo rezygnując coraz bardziej z kamuflażu. Malarstwo jako manifestacja życia oscyluje pomiędzy logosem i mitem, ale nie po to by mit traktować jak archaiczny relik, żeby go „wytłumaczyć” i zmienić w logiczną opowieść. Być może Lebenstein nie mówił wiele o swoich obrazach, ale konsekwentnie malował je tak, że chcąc to nazwać trzeba sięgnąć po raz kolejny do języków już nie używanych. Do słów towarzyszących młodym mitom²⁰.

Spotkanie z tą książką to wędrówka ku przeszłości – tej najodleglejszej, tłumaczącej powstanie mitów i nasze zakorzenienie w materii ziemi, w pierwotnej magmie, z której „wyłonią się (w kolejnej, po *Figurach osiowych*, fazie twórczości Lebensteina) przerażające zwierzaki, aby rozpocząć niemy dialog z człowiekiem – swoim pobratymcą”²¹.

Znaki-archetypy, znaki-obrazy ukonstytuowane w przeszłości i znajdujące wyraz w sztuce dawnej i współczesnej, w fotografii, w znaku drogowym, utrwalone w ludzkim DNA uświadamiają naszą (ludzką) łączność z naturą, ze sztuką

²⁰ K. Cichoń, *op. cit.*, s. 431.

²¹ A. Kępińska, *op. cit.*, s. 64.

szamanów-malarzy paleolitu, starożytnego Wschodu i antyku grecko-rzymskiego, którą inspirował się Lebenstein. W książce Cichonia znalazły one wspólny punkt odniesienia. Istotnym założeniem tekstu jest – co zaznaczyliśmy wyżej, a co warto powtórzyć – odwołanie do myślicieli, filozofów, antropologów, religioznawców, psychoanalityków od Platona i Arystotelesa po Freuda, Junga, Eliadego, Heideggera, Gadamera, Wittgensteina, Fukuyamę, Derridę, Kołakowskiego (wykorzystano 235 pozycji bibliograficznych).

Książka Krzysztofa Cichonia to dogłębne studium obejmujące szerokie obszary wiedzy humanistycznej. Wyczerpująca analiza poszczególnych pojęć ujęta w formę leksykonu archetypów obecnych w formach twórczości malarskiej Lebensteina sprawiła, że praca zyskała rangę rozprawy badawczej o znaczącej wartości. Praca ta, wraz z tablicami ilustrującymi, ale również pełniącymi funkcję przewodnika po meandrach założeń artystycznych (malarz) i próbami podążania za nimi naukowca (autora książki) jest jedną z najciekawszych publikacji z zakresu historii sztuki ostatnich lat, w której twórczość i intelekt artysty łączy się z erudycją, dyscypliną badawczą i poczuciem humoru autora-historyka sztuki.

Krzysztof Cichoń

 <https://orcid.org/0000-0003-3705-1648>

Uniwersytet Łódzki
Instytut Historii Sztuki

(C)Huśtaniu nie można zapobiec

Swinging cannot be prevented

Wystawa: Lola Naliwajko, *Smaruję furję dżemem truskawkowym*,
Łódź, 24 lutego – 7 kwietnia 2023

Wystawa: Lola Naliwajko, *Smaruję furję dżemem truskawkowym*, 24 lutego – 7 kwietnia 2023. Klatka na sztukę, schody do IHS, na rogu Lindleya i Narutowicza, Łódź. Trzydzieści jeden prac na papierze (21 x 29 cm), dwanaście obrazów olejnych (pięć: *bez tytułu*, 70 x 50 cm, 2022; pięć „replik warsztatowych”, 25 x 20 cm, 2022; *Lato*, 50 x 50, 2020; *Przed ślubem*, 50 x 70 cm, 2022); jeden fotoplastykon z dziesięcioma dioramami. W szczycie niepewności, w chwili rozpakowywania i wieszania nie wyglądało to dobrze. Autorka sama odfoliowywała kolejne ramki. Patrząc z akademickiej perspektywy wystawa była spóźniona. Zajęcia skończyły się w semestrze pierwszym. Wystawa miała zawisnąć na schodach w semestrze drugim¹. Nadal cyklicznie „na uniwersytetach” zdarzają się cuda, ale nie tak grube jak praca po uzyskaniu zaliczenia na historii sztuki². To są studia pragmatyczne, kalendarzowo poukładane, nieźle uczące realizmu życiowego. Robienie wystaw pasuje do tak precyzyjnie skonstruowanego planu studiów jak przysłowiowy kozuch do kwiatka. Eksces i tyle³.

Tylko z perspektywy nieco przegiętej, robienie wystaw na klatce schodowej w przedwojennym modernistycznym budynku dyrekcji łódzkich wodociągów, zasiedlonych w drugiej dekadzie XXI wieku przez historię sztuki może wyglądać jak pomysł nie drażniący rozsądku⁴.

¹ Kłopot z miejscem jest często kłopotem z językiem. Na język w pobliżu Instytutu Naukowego trzeba uważać, żeby nie przydepnąć niechcący. Wystawa była, ale gdzie i jak to wysłowić? Na schodach, na klatce schodowej (w Katedrze Historii Architektury powiedziałiby precyzyjniej: na klatce schodowej z dość szeroką, czworokątną duszą, od poziomu pierwszego spocznika między kondygnacyjnego powyżej pierwszego piętra aż po spocznik na poziomie piętra drugiego)?

² W każdej społeczności znajdą się czarne owce, niepasujące do reguły. W przypadku tej wystawy bez zaangażowania kilku osób spośród uczestników „modułu Be” (Aleksandry Kopczyńskiej, Sary Pucciani, Damiana Żejmo) i kilku spoza uniwersytetu (Mistrza Marcina Dudy i jego ekipy, Bartka Smoczyńskiego z Córka/Drukarka, Bartka Czarno-Księżyka, Papy z Chorzowa) wystawy by nie było.

³ Skoro akcentujemy akademickość sytuacji, to sprawdźmy, że u Tacyty *excessus* znaczy tyle co dygresja albo zboczenie.

⁴ Z drugiej strony, rozsądek i pragmatyzm jako główne kategorie konstrukcyjne dla uczenia o sztuce, dla „nauk o sztuce” (przepiękny oksymoron, Koh-i-noor oksymoronów naukowych)

Zawieszona nad schodami wystawa szybko okazała się intrygująco swobodną i precyzyjną grą. Lekko ironiczną wobec tylu par doskonale ze sztuką opatrzonych oczu, dzień w dzień wchodzących i schodzących po instytutowych schodach. Długi szereg identycznie oprawionych prac na papierze zawieszonych na wysokości wzroku prowadził, przez kolejne odcinki schodów. Wiszące nad głowami obrazy z daleka, z samego dołu informowały, że wielka ściana klatki znalazła w końcu zajęcie. W końcu (na początku dla wchodzących z ulicy) długi czarny, świecący przez dziesięć okrągłych soczewek fotoplastikon zmuszał, by stanąć, schylić się i zerknąć do środka. Kto się skusił, tkwił już w środku, cały między dżemem a furią, nie na miejscu, co chwila na schodach przystając i sprawdzając jakie dziwne słowa tkwią w kolejnej pracy.

Na szczęście dziś możliwość obejrzenia prac z wystawy po jej zakończeniu wydaje się być standardem. W ładnie wydrukowanym przez Bartka Smoczyńskiego niewielkim katalogu, oprócz tekstu kuratora Damiana Żejmo z okcydentalistyki i tekstu napisanego przez prowadzącego zajęcia znalazło się miejsce i na kompletną listę prac, i na kody bezproblemowo przenoszące do nich na instagramie Loli. Skorzystajmy z nich od razu:



1. Lola smaruje dżemem kody do tekstu

to zdecydowanie zbyt uboga paleta barw by adeptów takich nauk sensownie wobec aktualnej rzeczywistości wyposażać. Wystawa powstała w ramach zajęć o nazwie będącej efektem nieporozumienia: „*MODUŁ B Sztuka ariergardowa-realizacje,absurdyzacje,wizualizacje oraz rekapitulacja.*”, niemniej całkiem dobrze opisującego ich przebieg. Kończąc wątek dydaktyczny trzeba zaznaczyć, że pierwszą lekcją „realizacji wystaw” było pogodzenie się, że w sztuce (i w robieniu wystaw) niewiele jest miejsca na demokrację. Wystawa została narzucona przez prowadzącego dość obcesowy, apodyktyczny sposób, bez wytłumaczenia dlaczego akurat Lola, a nie np. Tola będzie pokazywała swoje prace.



Skupmy się na tych fragmentach, na pracach, których przewrotną precyzję można pokazać nie tylko na zdjęciu, ale i po zdjęciu wystawy. Trochę to wbrew recenzyjnym regułkom, które upierają się, by opowiedzieć o całości, „odgadnąć” zamysł, rozprawić się z nim przywołując na pomoc wszystkich *bogów bibliografii zagadnienia*, a dopiero potem, już po bezdyskusyjnym triumfie myśli przenikliwo-krytycznej, ot tak dla kaprysu wskazywać palcem na taki czy inny szczegół.

Odrobinę niezręcznie jest recenzenckim paluszkim po prywatnych szczegółach Loli wodzić. Zrobimy więc tak, w towarzyszącym wystawie niebieskim zeszytzie z gumką (widać go w objęciach autorki na zdjęciach z wernisażu), w którym zmieściło się wiele literacko intrygujących tekstów jest i taki (zaznaczony wklejonym cukierkiem):

„(...) Zjedz mnie, błagam. Przeżuj, wypłuj, zliź z ziemi (...), ja jestem twoją najlepszą gumą do żucia. Smaruję furie dżemem truskawkowym. Jestem pomiędzy, słodki cukierek, różowe wino”.

Sądząc po wierszu na stronie obok, jest to prywatne wyznanie, a nie reklama, którą producentka różowego wina skierowała do społeczności akademickiej. Jednak z jakiegoś powodu to my chętnie czytamy, to my przez półtora miesiąca wpatrywaliśmy się w detale prac pokazanych w *Klatce na sztukę*⁵. Skoro tak, to przeżujmy raz jeszcze, powoli, dla własnej satysfakcji, to co było nam dane zobaczyć.

1. Kolaż z *Zachodem Słońca* (*Promienny zachód słońca* Weiss; 21 x 29 cm, 2021), kolaż z obrazem kultowym, obrazem opisywanym przez Wiesława Juszczaka, obrazem reprodukowanym w nieskończoność, obrazem, który nawet ci deklarujący, że oni to tylko architekturę dostrzegają, gdzieś już kiedyś widzieli. Co robi Lola? Manipuluje bezczelnie, bo jak inaczej nazwać to co przytrafiło się pracy Weissa w tym kolażu? Oprócz wywróconego na nice cytatu z klasyka młodopolskiego modernizmu jest tam tyle co nic: *manus anonymi* w żółtym pulowerku, dokonująca aktu wylewania na nice, siedem pasków papieru z jednym wersem, cztery u góry na niewpadającym w oko tle, trzy na dole, rozplątane, rozbryzgane przez słońce Weissa i siłę wewnętrznego nurtu zdarzeń tej pracy. I tyle, chwila nieuwagi, ostatni promień przed zachodem prosto w oko i gotowe. Świat cały postawiony na głowie, jednym kolorem, jednym ruchem. Jak ktoś o Weissie nigdy nie słyszał (a tego wykluczyć się nie da) może stanąć i spokojnie

5 Na tym polega jawna perwersyjność życia artystycznego i wszelkich wernisaży. Warto z tego korzystać, na praktykach nie nauczą.

przesylabizować, co jest napisane na tych białych paseczkach: *prawo nikomu nieprzysługujące*, raptem trzy słowa na kilka sposobów porozcinane. To dla papierowych smarowanek Loli bardzo charakterystyczne. Nie męczy się ona znajdowaniem słów dostatecznie enigmatycznych, by uniknąć „narzucających” się skojarzeń. Nic z tych rzeczy. Bez naiwności. Naiwność nie pasuje do stawiania – od niechcenia – świata na głowie.

Samemu trzeba się zastanowić, czy takim prawem jest powszechne prawo do przyzwyczajenia, że niebo zawsze u góry, a żółty zawsze słoneczny?

2. *Czarne wężyki zakrętów* (21 x 29 cm, kolaż, 2021). Równoległość świata gier językowych, metafor tekstowych i kompozycyjnych widać w wielu innych pracach. Choć zapisany małutkimi literkami, trudno pośród kłębiącego się węzowiska przeoczyć tytułowy, wygięty wers: *czarne wężyki zakrętów*. Precyzyjnie jak laboratoryjnymi szczypcami ujmując, *wężyki zakrętów* to ekwiwalent momentów, których nie liczymy, nie dostrzegamy, nie widzimy, kiedy nawigujemy, lawirujemy, suniemy przez *screeny* pokazujące w aksonometrii budynki, w których upływa nam życie. Nawet najnowsza wersja Yanosika nie pokaże wam tak wyraźnie jak ten kolaż Loli, że życie w gadziej gmatwaninie. Kolaż wycięty precyzyjnie i już po sekundzie od wycięcia wypełzający poza ramkę, rozłazący we wszystkie strony jak rzeczy-wartość.

3. *Boga czcimy liliją* (21 x 29 cm, technika mieszana, 2021), *Chuligaństwu można zapobiec* (21 x 29 cm, technika mieszana, 2022). Dwie prace, w których można przyjrzeć się tytułowej technice smarowania. A właściwie wydzierania. Ich estetyka oparta jest na najprostszej rzeczy jaką można zrobić z kawałkiem papieru: na przedarcu. Wszyscy robiliśmy wydzieranki, dawno, dawno temu na początku szkolnej opresji. Dorosłość poznaje się w naszym kręgu kulturowym podobno po tym, że potrafi się powstrzymać od darcia papieru. Od tego są niszczarki. W wydzierankach Loli widać jaką graficzną siłę ekspresji ma precyzyjnie (na zimno) wydarty skrawek papieru. Kiedy zestawia się go z odległą abstrakcją (*Boga czcimy liliją*), nagle okazuje się, że jak w świecie Mikołaja z Kuzy między naszą skórą a sferą niepojętego, wszystko obejmującego Absolutu nie ma żadnej przerwy. Moglibyśmy cierpliwie wyskubywać drogę od naszych palców do wysokiego poprzeczanego przez odrzutowce nieba, i dalej, czort wie gdzie.

4. *Chuligaństwu można zapobiec*, „fachowo” trzeba by opisać jako papierowy *found footage*, ale nie warto przesadzać z manieryzmem, *Techne* to nie jest, na szczęście, całkiem „profesjonalne” pismo o sztuce.

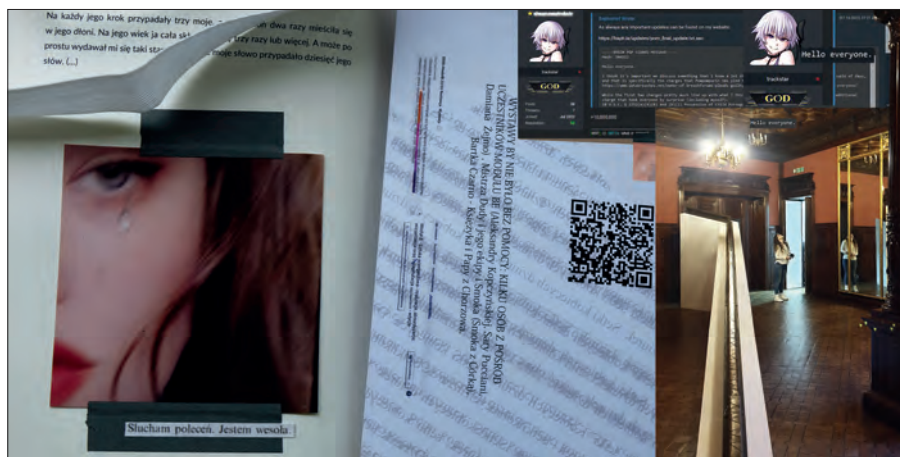
Prosty pomysł, odrobinę niegrzecznej dziewczęcości (w nawiązaniu do broszurkowej frazy: „nie potrafią hamować się”) spięte razem z mocno fideistycznym, osobistym, ręką zapisanym wyznaniem: „Płacze moje serce, gdy moje dzieci przeklinają.” Pismo drukowane, pismo odręczne, coś wyciętego, coś naddartego, coś dorysowanego, coś zasłyszanego wpadają na siebie z impetem jaki w kulturze oznajmia czołowe zderzenie nieuzgadnialnych porządków: erosa i sacrum. Prościej się nie da. Sprawny recenzent powinien skupić się w tej pracy na samym zestawieniu różnych bieli: bieli kartonu, bieli karteczki, poźółkłej bieli broszurowych mądrości sprzed potopu. Tak wąska gama kolorystyczna w pełni oddaje pełnię smaku dżemu Loli. Ona tak najwyraźniej lubi: precyzyjnie, w minimalnie skontrastowanych gradacjach niuansów i formalnych, i treściowych, malutką łyżeczką. A właściwie, dlaczego my wszyscy od razu w głowach znajdujemy silne przekonanie, że eros i sacrum cokolwiek różni? Te dwie, dopiero przez chrześcijaństwo oddzielone nitki Losu w naturze płaczą się dziko i bezkarnie (prawie jak koty w marcu: *W cieniu chłodnej pogardy*, rysunek, 2022). Nieskalana, słodko biała jak od pierwszej komunii dziewczęcość w kilku jeszcze pracach (*Nimfięce jestestwo*, technika mieszana, 2022; *Setki kobiecych dziurek*, technika mieszana, 2021; *Białe śmiertelny strój*, technika mieszana, 2022, podobna skala kolorystyczna wpada, a to na *erosa* wręcz namacalnego (*Dziewczęca nieświadomość*, rysunek, 2022), a to na brutalne proste prawdy silnej wiary (*Niedojrzała częśćka szerzej zakrojonego planu*, kolaż, 2022; *Niepoświęcone dłonie*, rysunek, 2022).

Huśta Lolą od sensualnego, bardzo konkretnego apetytu do zaświatowej abstrakcji.

Ładnie huśta, wiadomo huśtawka błyskawicznie zmienia perspektywę, wytrąca z niewzruszonej pewności przekonań. Nie ma potrzeby tłumaczyć historykom sztuki jak elementarne sytuacje rozhuśtane spojrzenie ogląda. Kobieta z uśmiechem na ustach, huśtając się od niechcenia (jak u Légera w *Le Ballet mécanique*) stawia świat na głowie. Loli podobna sztuka udała się z pozornie solidnymi, betonowymi schodami przy pomocy kawałków papieru, rysunków, niewinnych kolaży.

Wracając do techniki precyzyjnego wydzierania, bez dwóch zdań warto byłoby uczynić z niej obowiązkowy element pisania prac: od licencjatów po habilitacje i belwederskie ekspedycje.

„Mniej wklejania, więcej wydzierania” to rada płynąca z tej wystawy, metodologicznie doskonale pasująca do modernistycznego charakteru łódzkiego IHS-u.



5. *Atak chandry, który promieniuje z samego żołądka* (technika mieszana, 2021). Tytuł w sam raz na schody prowadzące na zajęcia uniwersyteckie. W recenzji można pleść dość bezkarnie na temat recenzowanych prac, pod warunkiem, że dokładnie się je przedstawia. Ta praca daje doskonałą do tego okazję. Dwie więc cieniutkich niteczek wywleczonych z perforowanego żołądka promieniuje zgodnie z konwencją typu ikonograficznego (*Jezu ufam Tobie*). U Loli inaczej niż w wizji siostry Faustyny, nitki świecą na białą i błękitnie. Znów, czysto profesjonalnie należałoby wątek pociągnąć, dłużej jak przy kołowrotku popleść nieco o transmedialności (papier i nici to media *jak ta lala*)⁶, ale czy warto i tak mocno obciążony żołądek na to narażać? Zauważmy, odnotujmy tak proste, tak kłująco – delikatne posłużenie się nitką i igłą.

* * *

Tyle o głównej części wystawy – cyklu 31 kolaży i rysunków o identycznym formacie, zawieszonych na wysokości wzroku, pomiędzy pierwszym a drugim piętrem.

Oprócz tego był jeszcze fotoplastykon, długa czarna skrzynia z dziesięcioma okrągłymi otworami, z których świeciło zachęcająco. Zagłądanie przez dziurkę do cudzego środka, na schodach to prywatność głęboka. Co może być w środku Loli, to pytanie prawie jak z Nabokova. Był mały, świecący prosto w oczy bałaganik m.in.: „tandetka”, „mleczne zęby”, „lato”, „hasła z krzyżówek do rozdzielania”, „kolana/siniaki/ślady/stopy”. Dzięki fotoplastykonowi, chirurgiczna miniaturyzacja sensu powiodła się doskonale.

Było też na wystawie dwanaście olejnych obrazów, dziesięć abstrakcji w dwu seriach, z których jedna była zmniejszoną „repliką warsztatową” pierwotnej, większej. I dwa flankujące całość obrazy realistyczne: portret w golfie (*Lato*, 2020) i kobiecie (Loli 2.0?) korpus klęczący tyłem na piernatach, w bladym gorsecie (*Ślub* 2022).

Zawieszone wysoko, dwie serie abstrakcji, w sumie dziesięć szarosrebrnych niewyraźności wciśniętych pomiędzy dwa realistyczne płótna z daleka informowały, że (inaczej niż kolaże i rysunki) nie mają zamiaru niczego podpowiadać, niczego ułatwiać. To miał być prywatny apokryf i taki pozostał.

Dość enigmatyczna konstrukcja, która przypominała serie okrągłych okularów fotoplastykonu. Osiem abstrakcji wyglądało jak kolejne skany dokumentacji medycznej beznamiętnie odsłaniające kolejne płaszczyzny tego co tkwi w środku, głębiej niż szminka czy gorset. Utalentowany diagnosta potrafiłby

6 Dobrym wprowadzeniem w arkana jest: *Sztuki w przestrzeni transmedialnej*, pod. red. T. Załuskiego, Łódź, 2010.

na podstawie takiej serii wskazać symptom prywatności niewyczuwalnej dla języka, bliższy abstrakcji niż dającej się czytelnie komunikować emocji. Zaskakująco gęsty, własny spłot pokazała Lola ponad papierowymi wycinankami prowadzącymi przez pół świata. Spłot sięgający dalej niż jej indywidualne istnienie. Może to prywatna terapia, może skuteczny farmakon, to akurat nie powinno nas obchodzić.

* * *

Co, z tym zrobić, jak na to patrzeć? Nie da się tego rozstrzygnąć z banalnego powodu – najprawdopodobniej ma Lola stały dostęp do telefonu, pewnie zerka tam od czasu do czasu i zna wszystkie możliwe ludzkie światy i już nieludzkie zaświaty.

Bez trudu w trzech ruchach można jej kolaże i delikatne kreseczki osadzić (dla żartu) wprost z głębi *wu-chi* (*Non-Ulitimate*), z którego wysączają się w jakimś geologicznym rytmie strumyczki ruchu (*yang*) i bezruchu (*yin*) tak jak to opowiedział czcigodny Chou-Tun-i. Wodzimy po takich *Diagramach of Great Ultimate* zachwyconym i lekko zbaraniałym wzrokiem, niewiele rozumiejąc.

Wodzenie jest przyjemniejsze niż zrozumienie. Prawie tak przyjemne jak niewymuszona chwila na huśtawce. Wodzenie innych może uwieść na długo.

Nie da się dziś ustalić, ile jest kosmosu w Loli ani ile Loli w kosmosie. I niech tak zostanie. Dawniej mówiono na takie spazmatyczne splątanie: syzygia⁷. A raczej szeptano, szeptano cicho, niewyraźnie, o czym tu głośno mówić, widać wszystko w poplątanych puklach włosów.

Nie spieszmy się z opisywaniem takich wystaw w kategoriach „kobiecości”, „melancholii” (także klinicznej i farmakologicznie *zaopiekowanej*), i kilku innych szybko kliklanych słówek z naszej wspólnej codzienności. Można, tę Komiksową Dziewczynkę potraktować tak jak nas nauczono: surowo, szybko i sprawnie. Przecież sama się o to prosi wieszając tak głęboko w prywatności osadzone prace.

Nie warto tak robić. Jeśli ktoś potrafi wywołać, rozpętać i zawiesić na schodach zaskakującą odsłonę świata można z tego skorzystać lub nie. Można się zachwycić lub poczuć dotkniętym. Nie można nie poczuć się wytrąconym z równowagi. Na schodach może być z takiego poczucia niezła historia. A Lola – jak w komiksie – jeszcze do nas wróci. Wróci jako domyślny awatar z forum wymiany prawdziwych jak łzy informacji, bo zaskakująco dużo takich informacji w środku Loli tkwi. Kto potrafi wykluczyć, że taka Lola to *niedojrzała częśćka szerzej zakrojonego planu*?

7 Nie warto wierzyć i astronomom, i genetykom, że wiedzą co ten termin znaczy. Gdzieś poza ich horyzontem kołysz się jeszcze stary, chwiejny ślad: *animy* i *animusa*, wciąż ogromnie sobą zajętych, wciąż z apetytem na jutro.

Trójętós o Krzysiu

Three-voiced about Christopher

26 listopada 2023 roku zmarł w rodzinnym Radomsku nasz serdeczny Kolega, dr Krzysztof Rutkowski, wieloletni pracownik Zakładu, a następnie Katedry Historii Sztuki Uniwersytetu Łódzkiego, „prawa ręka” Profesor Wandy Nowakowskiej w dziele reaktywacji kierunku historia sztuki na naszej Uczelni. Krzysiu znany był z nieustępliwych bojów z administracją uniwersytecką przy załatwianiu różnorodnych kwestii związanych z funkcjonowaniem historii sztuki na UŁ, czy też perfekcyjnego organizowania egzaminów wstępnych (warto pamiętać, że takie niegdyś istniały), w dużej mierze dzięki niemu tygodniowe studenckie objazdy zabytkoznawcze stały się istotnym elementem kształcenia na naszym kierunku. Przez wiele lat był dla nas ważną osobą. Pragniemy przypomnieć Go w nietypowy sposób, bo i Krzys był człowiekiem nieoczywistym, publikując osobiste, nasycone subiektywnymi emocjami wspomnienia trojga przyjaciół, którym był szczególnie bliski.



1. Dr Krzysztof Rutkowski (1957–2023).
Fot. Janusz Frenkel

Redakcja

Krzysztof Jan Rutkowski urodził się w lipcu 1957 w Radomsku. Tam też zmarł 26 listopada 2023 roku. To co go uformowało, oprócz atmosfery rodzinnego domu, związane było z miejscem studiów – Uniwersytetem Łódzkim. Trafił tam w roku akademickim 1976/77. Studiował najpierw bibliotekoznawstwo, potem kulturoznawstwo (filmoznawstwo). Działal w niezależnym ruchu studenckim w krytycznym okresie 1980–1981 roku, w czasie karnawału Solidarności i stanu wojennego. Nie da się dziś krótko wyjaśnić jak silnie formowały człowieka takie doświadczenia, jak długo proste, dawno zapomniane wartości zostawały w dwudziestoparolatkach czujących, że można – po prostu, niespodziewanie – być wolnym.

Rutkowski pozostał osobą złożoną z inteligenckiej ironii i bezpośredniej, wspólnotowej otwartości tak charakterystycznej dla tamtej epoki. Bez osobowości o tak nieoczywistych, skomplikowanych profilach nie byłoby najpierw Katedry, a potem Instytutu Historii Sztuki UŁ.

Po zamknięciu kierunku historii sztuki na UŁ w 1952 roku pozostał Zakład Historii Sztuki (w Instytucie Historii). W 1992 roku, kiedy wznowiono studia na tym kierunku, pracowały tam trzy osoby: profesor Wanda Nowakowska, doktor Eleonora Jedlińska i magister Rutkowski. Talent organizacyjny, dogłębną znajomość działania rutyny w uniwersyteckiej codzienności i przytomność umysłu tego ostatniego przez całe lata dziewięćdziesiąte były podstawą funkcjonowania odrodzonej Katedry.

Niełatwo wyjaśnić jak Krzysztof Rutkowski znalazł się w obszarze badań nad sztuką. Wersja bajkowa mówi, że zachwycony wykładami z historii sztuki postanowił, raz jeszcze poszerzyć obszar swoich zainteresowań. To trudne, ale proszę spróbować pamiętać, że kiedy opowiadamy o tych, których już nie widać, w konwencji bajki, jest w tym dużo prostej trafności wobec faktów.

W prywatnych, formujących dla nowo zatrudnionych w Katedrze rozmowach z Kolegą Rutkowskim powracały tematy lekko onieśmiałające: Bułhakow, Hrabal, Borges, Joyce, a nade wszystko Pound. Literatura swobodnie łącząca się z kolejnymi wersjami Wariacji Goldbergowskich i bezlikiem filmów. Najmniej mówiło się wtedy o sztukach plastycznych i do tej pory zdolność do zwracania uwagi na tło, kontekst, zaskakującą metaforę pozostaje jeszcze chyba cechą „łódzkiego” sposobu mówienia o sztuce. Jest w tym silny ślad osobowości Rutkowskiego. Podobnie jak w traktowaniu zajęć terenowych, objazdów, bezpośrednich spotkań ze sztuką poza salą wykładową jako czegoś ważnego, decydującego, formującego tak silnie jak udana prywatna rozmowa. W czasie, której nie można rozmówcy zdominować, ograbić z prawa do wolnego namysłu, przytłoczyć fasadową erudycją.

Bajkowość w życiu wraca. W życiu Krzysztofa Rutkowskiego wróciła w 2008 roku, po zwolnieniu z UŁ. Trafił równocześnie: tam, gdzie się urodził i do zupełnie innej bajki. Nie miał już wtedy ukochanego psa, wyłicy Gapy, która z niezmaconą ufnością potrafiła długo słuchać najbardziej absurdalnych interpretacji i teorii na temat kolejnych scen z zapomnianych filmów. Nagle jak w bajce został sam. Radził sobie z tym dzielnie. W starannie kaligrafowanej korespondencji, którą utrzymywał do końca powracały stare fascynacje, pojawiały się nowe. Jednym z przypominanych był motyw bodaj z *Nieznosnej lekkości bytu*, motyw wiary, że po tym życiu możemy się znaleźć na drugiej planecie. Będzie tam bardzo zwyczajnie, jak w naszej codzienności. Znajdziemy sobie jakieś role, jakieś zajęcia, będziemy lepiej lub gorzej robili to, co potrafimy. A, kto wie czy nie czeka nas jeszcze później kolejne, trzecie już miejsce zwykłego życia.

Trudno się nie uśmiechnąć, jeśli znało się Krzysztofa, na myśl, że po końcu zobaczycie go razem z Gapą przy nodze¹ witających was w całkiem nowym miejscu, które wygląda dziwnie znajomo, jak swojskie, łódzkie Lumumbowo.

Brzmi jak czeski film, Koledze R. by się podobało. Pamiętajmy o Nim dla własnego dobra.

Krzysztof Cichoń

Krzysiu, tak zawsze o Tobie mówiłam i myślałam. W mojej pamięci zostało spotkanie, rozmowa w Twoim dziwnym apartamencie (namiastka salonu literacko-muzycznego) na Lumumbowie. Podzieliłeś się ze mną swą fascynacją muzyką Mozarta, baroku włoskiego, Jana Sebastiana... wielka kolekcja płyt, herbata serwowana w wyszukanej porcelanie, lampka wina... Nie chciałeś abym po tej lampce wracała do domu wieczorem, sama przez Bałuty na zdezelowanym rowerze. Zawsze (w tamtym czasie lat dziewięćdziesiątych) zabiegana, niespokojna nie miałam dość czasu na bliższe poznanie Ciebie – chłopaka w drucianych okularach, uroczo zacinającego się. Ostatnie nasze spotkanie na korytarzu Instytutu Historii Sztuki przy Narutowicza 65 – przyjechałeś z Radomska, czekałeś na kogoś, znów gdzieś pędziłam... Krzysiu, kochałeś historię sztuki i obecność w niej książek. Do zobaczenia, tam gdzieś będziemy mieli dużo czasu by rozmawiać.

Eleonora Jedlińska

O NIM, O MNIE, O NAS...

Święte spojrzenie oczu psa, głaskanego po szorstkiej sierści Twoją dłonią
Druciane, stylowe, okrągłe okulary
Plecak skórzany szyty na zamówienie
Sweterek czerwony lub granatowy w paski dobrej jakości
Herbata sypana
Kardamon
Baklava
Arabskie wieczory z Jemenem w tle
Grafika Williama Hogartha na ścianie
Mezzo
Strauss

¹ Albo z Gapą i jej następczynią, z którą mieszkał w Radomsku, o imieniu Leeloo, nazwaną tak na cześć bohaterki filmu Luca Bessona *Piaty element*.

Mahler
Chopin
Bułhakow
Cioran
Pound
Caravaggio
Jan van Eyck, zwłaszcza Arnolfini
Długie nogi kobiet młodych albo jeszcze młodszych
Annuska i jej olej rozlany nie(opatrzenie)
Kwiatuszek/chuligan/akuratnie
Szydłów dzienny
Przemyśl nocny
Tarnów wyłącznie nocny
„śniło mi się...”
„gdzieś między Niemcami a Rosją...”
Ordery Twojego Ojca w klapie marynarki
Ławka na ganku radomszczańskiemu domu
„Telefony w mojej głowie”
Śnieżycza na katedralnym wzgórzu 15 stycznia...
Tęsknię

Jowita Jagla



2. Dr Krzysztof Rutkowski (w centrum) wśród swoich młodszych kolegów z Katedry Historii Sztuki UŁ (po lewej Krzysztof Cichoń i Robert Wróbel, po prawej Piotr Gryglewski). Fot. Janusz Frenkel, ok. 1994.

Nasze publikacje

Our publications

Guadalupe Romero-Sánchez, Ewa Kubiak, *Libro de fábrica de la ygleſia de San Gerónimo en Cusco 1676–1835*, Varsovia–Łódź 2023: Centro de Estudios Andinos de la Universidad de Varsovia/ Instituto de Historia del Arte de la Universidad de Łódź

Prezentowana publikacja to transkrypcja książki budowy (*Libro de fábrica*) i rachunków kościoła parafii świętego Hieronima w Cusco z lat 1676–1830. Dokument został poprzedzony obszernym wstępem i komentarzami. Publikacja stanowi pierwszą część wydawniczego cyklu dokumentów wicekróla Cusco i regionu. Projektem kierują trzy badaczki: dr Ewa Kubiak (Uniwersytet Łódzki), dr Guadalupe Romero-Sánchez (Uniwersytet w Granadzie) i doktorantka Uniwersytetu w Barcelonie Victoria Jiménez Martínez. Jego celem jest udostępnienie szerokiej publiczności niepublikowanych, archiwalnych dokumentów związanych z różnymi kolonialnymi obiektami architektonicznymi Cusco. Planowany projekt publikacyjny przyczyni się do poszerzenia wiedzy historycznej na temat kolonialnej zabudowy miasta, kościołów i klasztorów, ich dekoracji, ozdób, a także gromadzonych zbiorów sztuki i książek. Pierwszy tom poświęcony został kościołowi świętego Hieronima. Jest to jedna z najstarszych parafii w Cusco, a niektóre fragmenty architektury sięgają XVI wieku. Dzięki wydany dokumentom można dowiedzieć się o przekształceniach budowli, zmianach wyposażenia, darczyńcach i artystach pracujących w świątyni.

Książka powstała w związku z pracami w projekcie zatytułowanym „Vida Cotidiana, Sacralidad y Arte en los Pueblos de Indios de la Monarquía Hispana” (PID2020-118314GB-I00). Jest to grant realizowany w ramach programu: „El Programa Estatal de Generación de Conocimiento y Fortalecimiento Científico y Tecnológico del Sistema de I+D+i y de I+D+i Orientada a los Retos de la Sociedad” i finansowany przez Ministerio de Ciencia e Innovación w Hiszpanii (MCIN/AEI/10.13039/501100011033).





Ewa Kubiak, *Mirando al arte colonial*,
Varsovia: Uniwersytet Warszawski
/ Centro de Estudios Andinos
de la Universidad de Varsovia;
Polskie Towarzystwo Studiów
Latynoamerykanistycznych, 2023

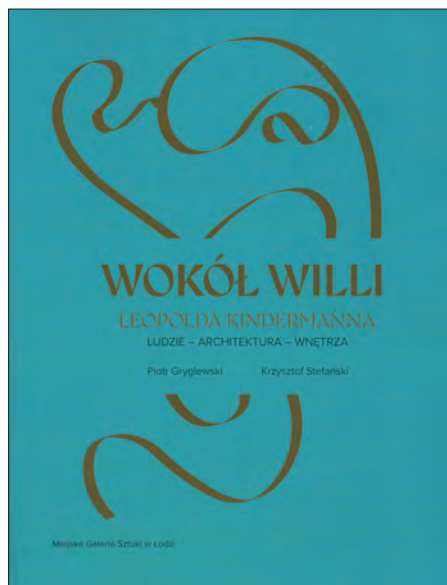
Publikacja jest nowym, poszerzonym spojrzeniem na sztukę i architekturę zakonu jezuitów w Wicekrólestwie Peru przeprowadzonym z trzech różnych perspektyw (globalnej, czyli światowej, andyjskiej i kuzkeńskiej). W publikacji znalazła się analiza porównawcza pewnych form architektonicznych i zjawisk artystycznych. Świątynie jezuickie przedstawione zostały na tle architektury sakralnej obszaru Ameryki Połu-

dniowej, ale także w powiązaniu z architekturą europejską (jezuicką i niejezuicką), jak również z niektórymi obiektami znajdującymi się na terenach azjatyckich kolonii imperiów iberyjskich. Analizy dokonano zatem z uwzględnieniem rozległego i zróżnicowanego materiału porównawczego. Praca nie ma na celu stworzenia nowej syntezy architektury jezuickiej w Ameryce Południowej, ale wyodrębnienie kilku problemów badawczych, w oparciu o które ukazane zostało nowe refleksje i interpretacje. Obszarem badań stało się tu Wicekrólestwo Peru i w odniesieniu do tego terytorium i kręgu kulturowego przebiega konkretyzacja stawianych hipotez. Budownictwo jezuickie w różnych zakątkach wicekrólestwa stanowi reprezentatywną grupę obiektów pozwalającą na szersze refleksje. Wiele obiektów już dziś nie istnieje, jednak te, które pozostały, stanowią dość liczną grupę umożliwiającą przeprowadzenie studiów. Książka jest przekrojowym spektrum analityczno-interpretacyjnym i dialogiem z dotychczas powstałą literaturą przedmiotu, a także propozycją nowych ujęć badawczych.

Publikacja finansowana przez Ministerstwo Edukacji i Nauki. Książka została przyjęta do finansowania w drodze konkursu ogłoszonego w dniu 10 marca 2021 roku przez ministra w ramach programu „Doskonała nauka”, na mocy umowy numer DNM/SN/514797/2021.

Piotr Gryglewski, Krzysztof Stefański,
Wokół willi Leopolda Kindermanna.
Ludzie-architektura-wnętrze, Miejska
Galeria Sztuki w Łodzi, Łódź 2023

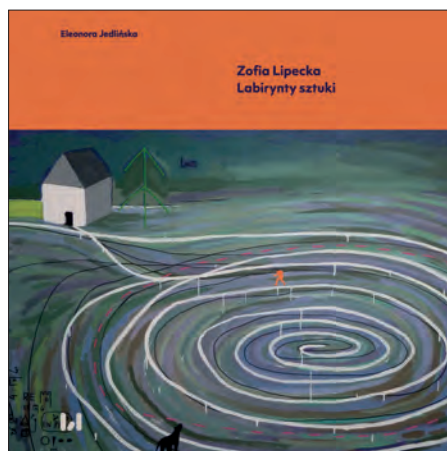
Bogato ilustrowana publikacja jest wyczerpującą monografią jednego z najbar-
dziej cennych zabytkowych budynków
Łodzi – willi Leopolda Kindermanna
przy ul. Wólczańskiej 31. Prezentuje hi-
storię obiektu, jego architekturę i wnę-
trze. Wiele miejsca poświęcono interpre-
tacji bogatego wystroju wnętrza budynku,
w którego ukształtowaniu ważną rolę
odegrała żona Leopolda Kindermanna
– Laura Eliza z domu Feder, mieszkająca
później w willi ze swoim drugim mę-
żem, Emilem Eisertem. Ostatnia część książki omawia funkcjonowanie obiektu
jako Galerii Willa Łódzkiej Miejskiej Galerii Sztuki, ważnego punktu na mapie
artystycznej miasta.



* * *

Eleonora Jedlińska, Zofia Lipecka.
Labirynty sztuki, Wydawnictwo
Uniwersytetu Łódzkiego, Łódź 2023

Książka poświęcona twórczości polsko-
francuskiej artystki, od lat siedemdzie-
siątych XX wieku mieszkającej i two-
rzącej w Paryżu. Autorka, z bogatego
dorobku malarki, obejmującego niemal
czterdzieści lat, w kolejnych rozdzia-
łach przedstawiła najistotniejsze punkty
„zwrotne” jej twórczości, sytuując sztukę
Lipeckiej w zmiennych zależnościach
teoretyczno-filozoficznych. Analizowane przez autorkę prace Lipeckiej od-
noszone są do jej pojmowania rzeczywistości, do określonej historii, w której
powstają znaczenia i dzieją się motywujące ją wydarzenia. „Lektura książki po-
zwala podążać czytelnikowi za twórczością artystki, patrzeć na wybrane dzieła,



zagłębiać się w myśli, które im towarzyszą, przeżywać związane z nimi emocje, zastanawiać się, pytać i – niemal natychmiast – znajdować odpowiedź na rodzące się wątpliwości”. – pisał Andrzej Turowski w liście do autorki. Słowo pisane stało się ekwiwalentem obrazu. Praca napisana językiem współczesnej humanistyki, pozwalającym opisać i interpretować sztukę, wskazuje osadzenie rozprawy wśród pojęć historii idei, a jednocześnie jest to język spójny z „rzeczywistością obrazową”, będącą przedmiotem rozważań.

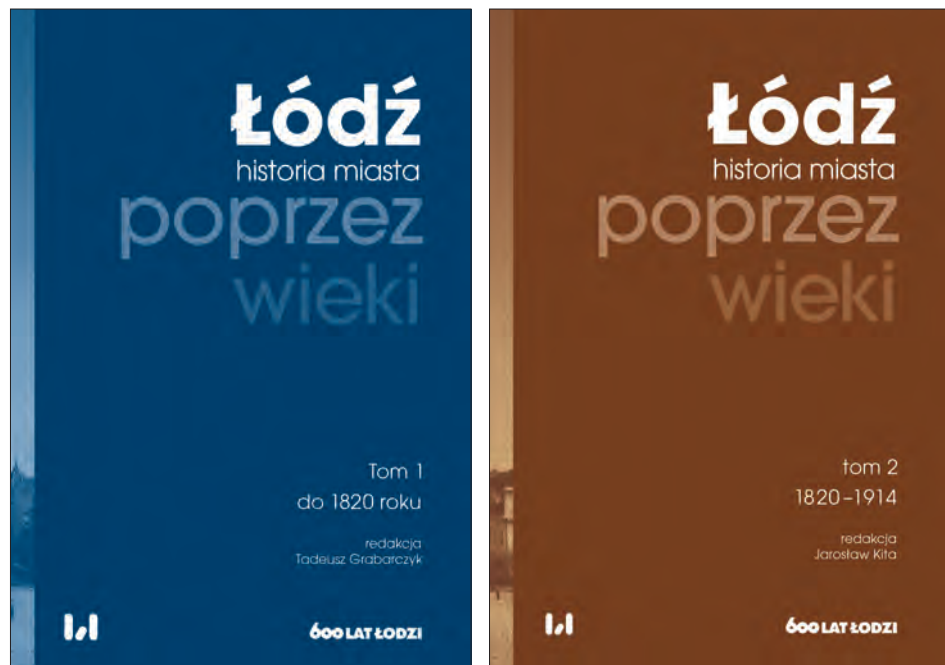
* * *



Julia Iwaszko, Aneta Pawłowska,
Oleksandr Iwaszko, *W dobrej i złej doli.*
Przekształcenia stylistyczne fotografii
Sergija Belińskiego, Wydawnictwo
Łódzkiego Towarzystwa Naukowego,
Łódź 2023

Monografia podejmuje aktualny temat prezentacji poprzez zapis fotograficzny wojny toczącej się na Ukrainie. Autorem prac jest Sergij Beliński, wszechstronny twórca a obecnie oficer prasowy 28 Brygady Rycerzy Zimowej Kampanii Armii Ukraińskiej. Publikacja nie tylko analizuje unikatowe zdjęcia wykonane bezpośrednio podczas działań wojennych, w kontekście ich przynależności do świata sztuki, lecz także prezentuje

psychologiczne aspekty związane ze zmianą percepcji obrazu świata przez walczącego artystę, pod wpływem traumatycznych wydarzeń zewnętrznych.



Łódź poprzez wieki. Historia miasta, tom 1: do 1820 roku, red. Tadeusz Grabarczyk,
Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego, Łódź 2023

Łódź poprzez wieki. Historia miasta, tom 2: 1820–1914, red. Jarosław Kita,
Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego, Łódź 2023

Rocznica 600-lecia Łodzi, przypadająca w 2023 r., była asumptem do podsumowania dotychczasowej historii miasta. Dwa pierwsze tomy zaprezentowane w roku jubileuszu, opracowane przez naukowców i badaczy z Uniwersytetu Łódzkiego: archeologów, historyków i historyków sztuki pozwoliły nie tylko na podsumowanie dorobku miasta do 1914 r. i dotychczasowych badań, ale również wskazały na nowe ustalenia. Tom 1 obejmuje najstarsze dzieje miasta do 1820 r. Tom 2 ukazuje dynamiczny rozwój Łodzi – jego struktur urbanistycznych i architektonicznych do 1914 r. Analizuje czynniki budujące włókienniczy ośrodek na mapie Królestwa Polskiego. Szczególnej uwadze naszych czytelników polecamy rozdziały poświęcone sztuce i kulturze opracowane przez badaczy z Instytutu Historii Sztuki UŁ.



Joanna Dobkowska-Kubacka, Aneta Pawłowska, Barbara Hoff. *Królowa kreatywności*, Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego, Łódź 2024

Publikacja prezentuje życie i twórczość Barbary Hoff, polskiej projektantki mody, twórczyni marki Hoffland. Bohaterka, to pochodząca z przedwojennej inteligencji, absolwentka historii sztuki Uniwersytetu Jagiellońskiego w Krakowie. Jej związki z modą sięgają roku 1954, gdy podjęła stałą współpracę z tygodnikiem „Przekrój”. Hoff projektowała nowoczesną i funkcjonalną odzież, która w PRL odbierana była przez społeczeństwo jako upragniony powiew Zachodu. Spektaku-

larne powodzenie kolekcji Hoff to jeden z najciekawszych fenomenów społecznych lat 70. i 80. XX wieku. Prezentowana książka zaprasza do fascynującej podróży w czasie, odkrywania na nowo epoki, w której modę próbowała kształtować ideologia, choć zdecydowanie większy wpływ wywierały na nią braki i niedobory wynikające z socjalistycznej gospodarki. Książka powstała w oparciu o liczne wywiady prasowe udzielane przez Barbarę Hoff, jej własne teksty, jak też zasoby archiwów Centralnego Muzeum Włókiennictwa w Łodzi oraz akt Instytutu Pamięci Narodowej.

Recenzenci współpracujący z czasopismem

Reviewers cooperating with the Journal

- dr Beata Biedrońska-Słota / Polski Instytut Studiów nad Sztuką Świata
- prof. dr Doris Bieńko de Peralta / Escuela Nacional de Antropología e Historia w mieście Meksyk
- prof. IS PAN dr hab. Grażyna Bobilewicz / Polska Akademia Nauk
- dr Justyna Bucknall-Hołyńska / Collegium da Vinci Poznań
- prof. UKSW dr hab. Katarzyna Chrudzińska-Uhera / Uniwersytet Kardynała Stefana Wyszyńskiego w Warszawie
- prof. dr hab. Anna Sylwia Czyż / Uniwersytet Kardynała Stefana Wyszyńskiego w Warszawie
- prof. dr hab. Waldemar Deluga / Ostravská Univerzita v Ostravě
- prof. ATH dr hab. Carlos Fernando Dimeo Álvarez / Akademia Techniczno-Humanistyczna w Bielsku-Białej
- dr Paweł Drabarczyk vel Grabarczyk / Uniwersytet Wrocławski
- prof. UJD dr hab. Małgorzata Durbas / Uniwersytet Jana Długosza w Częstochowie
- dr hab. Dorota Folga-Januszewska / Akademia Sztuk Pięknych w Warszawie
- prof. UŁ dr hab. Marek Gensler / Uniwersytet Łódzki
- prof. UŁ dr hab. Witold Glinkowski / Uniwersytet Łódzki
- prof. dr hab. Albin Głowacki / Uniwersytet Łódzki
- dr Jowita Jagła / Muzeum Mikołaja Kopernika we Fromborku
- dr Agnieszka Jankowska-Marzec / Akademia Sztuk Pięknych w Krakowie
- prof. dr hab. Jarosław Jarzewicz / Uniwersytet im. Adama Mickiewicza w Poznaniu
- prof. UŁ dr hab. Małgorzata Karkocha / Uniwersytet Łódzki
- prof. UK dr hab. Jerzy Krzysztof Kos / Uniwersytet Kaliski
- dr Ewelina Kostrzewska / Uniwersytet Łódzki
- prof. UŁ dr hab. Anna Kowalska-Pietrzak / Uniwersytet Łódzki
- prof. UAM dr hab. Jacek Kowalski / Uniwersytet im. Adama Mickiewicza w Poznaniu
- prof. ASP dr hab. Irma Kozina / Akademia Sztuk Pięknych w Katowicach
- prof. dr hab. Svitlana Kravchenko / Lesya Ukrainka Eastern European National University
- prof. UMK dr hab. Katarzyna Kulpińska / Uniwersytet Mikołaja Kopernika w Toruniu
- dr hab. Michał Kurzej / Uniwersytet Jagielloński
- prof. dr hab. Lechosław Lameński / prof. emeryt. Katolickiego Uniwersytetu Lubelskiego im. Jana Pawła II
- prof. UMCS dr hab. Ewa Letkiewicz / Uniwersytet Marii Curie-Skłodowskiej w Lublinie
- dr hab. Aleksandra Łukaszewicz-Alcazar / Akademia Sztuki w Szczecinie
- dr Joanna Maj / Uniwersytet Łódzki
- prof. UG dr hab. Rafał Makoła / Uniwersytet Gdański
- prof. UAM dr hab. Bernadetta Manyś / Uniwersytet im. Adama Mickiewicza w Poznaniu
- prof. UMK dr hab. Ryszard Mączyński / Uniwersytet Mikołaja Kopernika w Toruniu

- dr Marta Miaskowska / Politechnika Łódzka
- dr Konrad Niemira / Muzeum Literatury im. Adama Mickiewicza w Warszawie
- prof. UKSW dr hab. Janusz Nowiński / Uniwersytet Kardynała Stefana Wyszyńskiego w Warszawie
- dr Anna Oleńska / Polska Akademia Nauk
- prof. dr hab. Małgorzata Omilanowska-Kiljańczyk / Uniwersytet Gdański
- dr Joanna Orzeł / Uniwersytet Łódzki
- prof. IS PAN Hanna Osiecka-Samsonowicz / Polska Akademia Nauk
- prof. UŁ dr hab. Janusz Pietrzak / Uniwersytet Łódzki
- dr Jarosław Pietrzak / Uniwersytet Pedagogiczny im. Komisji Edukacji Narodowej w Krakowie
- prof. ASP dr hab. Olga Podfilipska-Krysińska / Akademia Sztuk Pięknych w Łodzi
- prof. ASP dr hab. Michał Pszczółkowski / Akademia Sztuk Pięknych w Gdańsku
- prof. UŁ dr hab. Agnieszka Rejniak-Majewska / Uniwersytet Łódzki
- dr Piotr Robak / Uniwersytet Łódzki
- prof. KUL dr hab. Irena Rolska / Katolicki Uniwersytet Lubelski
- dr hab. Marta Sikorska-Kowalska / Uniwersytet Łódzki
- dr Adam Sitarek / Uniwersytet Łódzki
- dr Piotr Słodkowski / Akademia Sztuk Pięknych w Warszawie
- dr Maciej Sobczyk / Uniwersytet Warszawski
- dr Renata Stachańczyk / Narodowy Instytut Dziedzictwa
- dr Karolina Stanilewicz / Akademia Sztuk Pięknych w Łodzi
- prof. UPJPII dr hab. Ryszard Szmydki / Uniwersytet Papieski Jana Pawła II w Krakowie
- dr Katarzyna Szoblik / Uniwersytet Warszawski
- prof. dr hab. Tomasz Torbus / Uniwersytet Gdański
- dr Olga Tuszyńska-Szczepaniak / Park Kulturowy Miasto Tkaczy w Zgierzu
- prof. UW dr hab. Cezary Wąs / Uniwersytet Wrocławski
- dr Anna Wendorff / Uniwersytet Łódzki
- ks. prof. dr hab. Andrzej Witko / Uniwersytet Papieski Jana Pawła II w Krakowie
- prof. dr hab. Agnieszka Zabłocka-Kos / Uniwersytet Wrocławski



**WYDAWNICTWO
UNIwersYTETU
ŁÓDZKIEGO**

🌐 wydawnictwo.uni.lodz.pl
✉ ksiegarnia@uni.lodz.pl
☎ (42) 635 55 77

