



Włodzimierz Padlewski: architektura i sztuka

Akademia Sztuk Pięknych w Gdańsku

Włodzimierz Padlewski: architektura i sztuka

W roku jubileuszu stulecia urodzin

Redakcja i opracowanie
Hubert Bilewicz

Akademia Sztuk Pięknych w Gdańsku
Gdańsk 2008

Rozmowy przeprowadzili:

Hubert Bilewicz, Małgorzata Cackowska, Jacek Friedrich, Karolina Grobelska

Rozmowy przeprowadzono, zredagowano i opracowano w ramach grantu KBN na działalność statutową
Wydziału Architektury i Wzornictwa ASP w Gdańsku DS/AW/2003

Współpraca redakcyjna:

Krystyna Brandowska, Jacek Friedrich, Agnieszka Korniejenko, Katarzyna Moro, Aleksandra i Tomasz Padlewscy

Wybór ilustracji: Hubert Bilewicz

Indeks nazwisk: Katarzyna Moro

Korekta: Zespół

Opracowanie graficzne i projekt okładki: Katarzyna Moro

Redakcja techniczna, przygotowanie tekstu do druku, skład i łamanie: Katarzyna Moro

© Copyright by the authors and by Akademia Sztuk Pięknych w Gdańsku, 2008

All rights reserved

Wszelkie prawa zastrzeżone. Kopiowanie w całości lub we fragmentach jakąkolwiek techniką bez pisemnej zgody wydawcy
zabronione

Wydawca:

Akademia Sztuk Pięknych w Gdańsku, 80-836 Gdańsk, Targ Węglowy 6

tel. (058) 301 28 01, fax (058) 301 22 00, e-mail: office@asp.gda.pl

Druk: Drukarnia Wydawnictwa Bernardinum, ul. Bpa Dominika 11, 83-130 Pielplin, tel. (058) 536 17 57

Wydanie I

Nakład: 500 egz.

ISBN 978-83-926816-8-7

Nota redakcyjna

Niniejszy tom przygotowany został w związku z obchodami setnej rocznicy urodzin profesora Włodzimierza Padlewskiego (1903–2007). W roku jubileuszu Akademia Sztuk Pięknych w Gdańsku, z którą profesor był związany od 1946 roku, nadała mu tytuł doktora *honoris causa*¹. Zorganizowano również sesję naukową poświęconą jego osobie². Poprzedziły ją spotkania z profesorem, które miały miejsce od lutego do maja 2003 roku w jego sopockim domu. W rozmowach, obok Janiny Padlewskiej, małżonki profesora, oraz Ewy Padlewskiej-Kotowicz, jego córki, udział brali: Hubert Bilewicz i Jacek Friedrich, historycy architektury związani z gdańską Akademią Sztuk Pięknych oraz Uniwersytetem Gdańskim, Małgorzata Cackowska, pedagog z Uniwersytetu Gdańskiego oraz Karolina Grobelska z Muzeum Politechniki Warszawskiej, zajmująca się historią dizajnu. W pierwszym spotkaniu uczestniczył również, przysłuchując się rozmowie, uczeń i dawny asystent profesora, Henryk Kitowski, pracujący przez wiele lat w Katedrze Architektury Wnętrz ASP w Gdańsku. Odbyło się pięć ponadgodzinnych spotkań, co dało około ośmiu godzin nagrań³.

Na podstawie zapisów tych rozmów powstała pierwsza część książki. Przygotowując ich transkrypcje do druku postanowiono przyjąć układ chronologiczno-problemowy, co pociągnęło za sobą konieczność przeredagowania, przekomponowania oraz skrócenia tekstu⁴. Konieczne dopowiedzenia, wyjaśnienia bądź komentarze znalazły miejsce w redakcyjnych przypisach, opracowanych przez Huberta Bilewicza. Przejrzany przez Janinę Padlewską tekst rozmów uzyskał autoryzację profesora Włodzimierza Padlewskiego.

Rozmowy poprzedzono *Curriculum twórczym Włodzimierza Padlewskiego*. Na końcu umieszczono rozmowę z Henrykiem Kitowskim oraz wydzielony z rozmowy piątej wywiad z Janiną Padlewską. Ponadto dodano tekst Włodzimierza Padlewskiego, napisany w 1957 roku pt. *Uwagi na temat plastyki w architekturze*. Na część drugą składają się omówienia oraz interpretacje twórczości Włodzimierza Padlewskiego⁵. Częścią ostatnią jest album fotografii.

Naszą pracę poświęcamy pamięci zmarłego 28 maja 2007 roku profesora oraz, zmarłej w roku następnym, jego małżonki.

Chceliśmy wyrazić ogromną wdzięczność również ich najbliższym za niezwykle życzliwe przyjęcie, poświęcony nam czas, jak i zaufanie, którym zostaliśmy obdarzeni. Dziękujemy też za niepowtarzalną atmosferę gościnności oraz niegdyś klimat spotkań, którego mogliśmy zakosztować. [Fot. 1]

¹ Uroczystość nadania honorowego doktoratu odbyła się w gdańskiej ASP 24 października 2003 r.

² Sesja pt. „Architektura i Sztuka. Twórczość Włodzimierza Padlewskiego” odbyła się w gdańskiej ASP 14 maja 2003 r.; komitet organizacyjny: prof. Edmund Homa, prof. Krystyna Brandowska, st. wykł. Henryk Kitowski oraz mgr Hubert Bilewicz; w programie m.in. wystąpienia: Hubert Bilewicz, „Architektura wnętrza. Twórczość Włodzimierza Padlewskiego w okresie międzywojennym”; Karolina Grobelska, „Prace Włodzimierza Padlewskiego na tle działalności Studium Wnętrz i Sprzętu”; Jacek Friedrich, „Powojenna twórczość Włodzimierza Padlewskiego”; Małgorzata Cackowska, „Twórczość pedagogiczna profesora Włodzimierza Padlewskiego”; zob. MR [Marcin Ręczmin], *Prezycencki architekt*, „Gazeta Wyborcza. Trójmiasto” 2003, 14 maja, s. 2; Marcin Ręczmin, *Architekt Włodzimierz Padlewski wspomina lata 30.*, „Co jest grane” [dod.], „Gazeta Wyborcza. Trójmiasto” 2003, 16 maja, s. 8; W. Padlewski, *To dobre miejsce*, „Dziennik Bałtycki” 2003, nr 237, 10 października, s. 3.

³ Pierwsze spotkanie odbyło się 15 lutego 2003 r. (sobota), w godz. 18.00–19.10 (kaseta pierwsza; czas nagrania: 70 minut); kolejne – 16 lutego (niedziela), w godz. 11.00–13.00 (kaseta druga; czas nagrania: 85 minut); trzecią rozmowę przeprowadziła Małgorzata Cackowska 14 marca 2003 r. (piątek), w godz. 11.00–13.15; uczestniczyła w niej również małżonka profesora (kaseta trzecia i czwarta; czas nagrania: 120 minut); czwarta rozmowa przeprowadzona była przez Jacka Friedricha 12 kwietnia 2003 r. (sobota), w godz. 18.00–20.00 (kaseta piąta i szósta; czas nagrania: 120 minut); piątą rozmowę przeprowadził z Janiną Padlewską Hubert Bilewicz w obecności i przy udziale prof. Włodzimierza Padlewskiego 1 maja 2003 r. (czwartek), w godz. 12.00–13.20 (kaseta siódma; czas nagrania: 80 minut). Wszystkie te spotkania miały miejsce w domu profesora w Sopocie, przy ul. Abrahama 38. Rozmowę z Henrykiem Kitowskim przeprowadziła Małgorzata Cackowska 20 marca 2003 r. (czwartek), w godz. 11.00–12.25, w Katedrze Architektury ASP w Gdańsku (kaseta ósma; czas nagrania: 85 minut). Kasety z nagraniami rozmów oraz ich transkrypcje pt. *Zapisy rozmów z profesorem Włodzimierzem Padlewskim* przechowywane są w Bibliotece ASP w Gdańsku.

⁴ Starano się zachować zarówno indywidualny styl wypowiedzi poszczególnych uczestników, jak i przebieg narracji, ograniczając – o ile to było możliwe – ingerencje redaktorskie. Chcąc oddać wyjątkowy charakter języka mówionego oraz atmosferę spotkań, zaznaczono rodzaj użytej przez wypowiadającego intonacji (bądź opis towarzyszącego jej gestu), za pomocą odpowiednich słów umieszczonych kursywą w nawiasach, bezpośrednio po odnośnej kwestii. Na różnych etapach prac nad książką pomocą służyli: Krystyna Brandowska, Edmund Homa, Hubert Smużyński, Agnieszka Korniejko, Katarzyna Moro, Roman Pniowski, Henryk Kitowski, Tomasz Kwiatkowski i Marek Średniawa.

⁵ Są to zmienione wersje wygłoszonych na sesji referatów.

Curriculum twórcze Włodzimierza Padlewskiego

1925

początek studiów na Wydziale Architektury Politechniki Warszawskiej (dyplom w 1934 r.);

1926

projekty⁶ grafiki prasowej do periodyków „Bluszcz” i „Skamander” (w kolejnych latach);

1928

udział w konkursie Funduszu Kwaterunku Wojskowego na szkicowy projekt typowych domów: podoficerskiego i oficerskiego (I nagroda);

1929

udział w konkursie na projekt Dworca Głównego w Warszawie (nagroda równorzędna);

projekty ekspozycji we wnętrzach pawilonów: Ministerstwa Komunikacji, Zrzeszenia Polskich Przemysłowców Lotniczych i Polskiego Przemysłu Samochodowego oraz firmy „Lilpop, Rau i Loewenstein” (z ojcem, Józefem Padlewskim), a także w pawilonach PAST-y (Polska Akcyjna Spółka Telefoniczna) i Energetyki na Powszechnej Wystawie Krajowej w Poznaniu;

projekty grafiki reklamowej dla firmy „Lumineon” (około 70 projektów w kolejnych latach)⁷;

1930

projekty mebli do Zameczku Prezydenta Ignacego Mościckiego w Wiśle (z Andrzejem Pronaszką; zrealizowane przez firmy: „Konrad, Jarnuszkiewicz i Ska” oraz „Z. Szczerciński i Ska”⁸);

1931

projekt wnętrza gabinetu Marii Róży hr. Tarnowskiej przy ul. Chopina 16 w Warszawie⁹;

projekt wnętrz mieszkania Józefa Mirskiego przy ul. Elektoralnej w Warszawie (1931–1939);

⁶ Słowami: projekt/projekty przyjęto oznaczać projekty zrealizowane (z wyłączeniem projektów konkursowych, o ile tego nie wyjaśniono inaczej).

⁷ Firma „Lumineon” Sp. z o.o. – wytwórnia reklam z rur świetlnych, Warszawa, ul. Ogrodowa 40; zarząd, ul. Boduena 1.

⁸ Publ. m.in.: „Wnętrze” R. 1, 1931, nr 1, s. 4–9, il. 2–10; „Architektura i Budownictwo” 1931, nr 5–6, s. 172–179, il. 15–29; „Dom, Osiedle, Mieszkanie” R. 3, 1931, nr 12, s. 16, il. 628; „Dom, Osiedle, Mieszkanie” R. 4, 1932, nr 1, s. 31 [Sprostowanie]; „Arkady” R. 2, 1936, nr 3, s. 143–151.

⁹ Publ.: „Wnętrze” R. 1, 1931, nr 2, s. 22–23, il. 52–56; „Wnętrze” R. 1, 1931, nr 1, s. 16, il. 35.

1932

projekt barku pokojowego¹⁰;

1933

prowadzenie wykładów z budownictwa i form architektonicznych na Kursach Doksztalających dla majstrów i robotników budowlanych, organizowanych przy Izbie Rzemieślniczej w Warszawie (do 1934 r.);

1934

uzyskanie dyplomu na Wydziale Architektury Politechniki Warszawskiej w pracowni prof. Rudolfa Świerczyńskiego (projekt hotelu w kurorcie górskim)¹¹;

projekt wnętrza klubu Towarzystwa Polskiej Młodzieży Ewangelickiej przy ul. Kredytowej w Warszawie (Pl. Małachowskiego 1);

kierowanie pracami budowlanymi Funduszu Kwaterunku Wojskowego (do 1935 r.);

1935

udział w konkursie na projekt Dzielnicy im. Marszałka Józefa Piłsudskiego w Warszawie (z Jerzym Hryniewieckim, Heleną Kurkiewicz-Morsztynkiewiczową, Tadeuszem Sieczkowskim i Aliną Stanisławską: nagroda zespołowa);

projekt domu letniego profesora Jana Bogdanowicza w Kazimierzu nad Wisłą;

objęcie funkcji radcy architektonicznego Fabryki Wagonów „Lilpop, Rau i Loewenstein” w Warszawie (do 1939 r.);

1936

projekt domu dwurodzinnego inżyniera Franciszka Johannsena przy ul. Lenartowicza w Warszawie;

projekt ekspozycji prasy polskiej na wystawie „La Stampa Cattolica” w Rzymie;

współorganizacja i działalność w Studium Wnętrz i Sprzętu, utworzonego przy Wydziale Architektury Politechniki Warszawskiej (ze Stefanem Sienickim, Janem Bogusławskim, Markiem Leykamem, Zofią Dziewulską i innymi);

udział w konkursie na projekt rozplanowania Mola Południowego oraz projekt szkicowy Żeglarskiego Ośrodka Morskiego w Gdyni (z Antonim Jawornickim i Janem Reńskim: IV nagroda);

objęcie funkcji głównego projektanta Komitetu Normalizacyjnego Mebli Biurowych przy Radzie Ministrów (do 1937 r.);

¹⁰ Publ.: „Wnętrze” R. 1, 1932, nr 3, s. 52, il. 108.

¹¹ Publ.: *Album młodej architektury 1935*, Wydano nakładem Związku Słuchaczy Architektury Politechniki Warszawskiej, b.m., b.d.

1937

projekt aranżacji tarasu oraz mebli tarasowych na wystawie „Architektura Wnętrza” zorganizowanej w Instytucie Propagandy Sztuki w Warszawie (wykonane przez firmę Wawrzyńca Gonciarza)¹²;

projekt stoiska Fabryki Czekolady „E. Wedel SA” na Wystawie Światowej „Sztuka i Technika” w Paryżu (złoty medal)¹³;

projekt ekspozycji „Regulacja miast i wsi” w dziale „Urbanistyka, architektura” (z Januszem Ostrowskim), mieszczącym się w gmachu Musées d’Art Moderne na Wystawie Światowej „Sztuka i Technika” w Paryżu¹⁴;

projekt foteli prezentowanych na ekspozycji „Regulacja miast i wsi” w dziale „Urbanistyka, architektura” na Wystawie Światowej „Sztuka i Technika” w Paryżu (wykonane przez firmę Wawrzyńca Gonciarza)¹⁵;

udział w konkursie na projekt pomnika generała Gustawa Orlicz-Dreszera w Gdyni-Oksywiu (z rzeźbiarką Olgą Niewską; zaszczytna wzmianka)¹⁶;

udział w konkursie na projekt rozplanowania miasta Równe (z Janem Reńskim: III nagroda);

projekt typowego bloku mieszkalnego dla Zakładu Ubezpieczeń Społecznych;

projekty reprezentacyjnych wagonów kolejowych dla firmy „Lilpop, Rau i Loewenstein” w Warszawie;

1938

objęcie funkcji głównego projektanta Wystawy Higieny w Warszawie;

projekt rozbudowy sanatorium Zakładu Ubezpieczeń Społecznych w Busku-Zdroju¹⁷;

udział w konkursie na projekty wnętrz do Sali Przemysłu Artystycznego Pawilonu Polskiego na Wystawie Światowej w Nowym Jorku w 1939 roku: Hall-Bawialnia (z Tadeuszem Piotrowskim: I nagroda)¹⁸;

projekt wnętrza winiarni w piwnicach „Café-Clubu” na rogu Al. Jerozolimskich i Nowego Świata w Warszawie (trzy *panneaux* dekoracyjne malowała Maja Berezowska);

¹² Publ. m.in.: „Arkady” R. 3, 1937, nr 5, s. 243; *Meble wnętrz mieszkalnych [wnętrze i sprzęt]*, Wydawnictwo Zakładu Architektury Polskiej i Historii Sztuki Politechniki Warszawskiej, Warszawa 1937, s. 104–107; zob. *Architektura wnętrza. 1. Wnętrze mieszkalne. Katalog wystawy zorganizowanej przez Zakład Architektury Polskiej i Historii Sztuki Politechniki Warszawskiej, Studium Wnętrz i Sprzętu i Izbę Rzemieślniczą w Warszawie*, marzec – kwiecień 1937, Instytut Propagandy Sztuki, Warszawa 1937, s. 28–29.

¹³ *Katalog oficjalny Działu Polskiego na Międzynarodowej Wystawie Sztuka i Technika 1937 w Paryżu*, Warszawa 1937, s. A 27; zob. rysunek Macieja Nowickiego i Stanisławy Sandeckiej, „Arkady” R. 3, 1937, nr 11–12, s. 655; por. A. Drexlerowa, A. K. Olszewski, *Polska i Polacy na powszechnych wystawach światowych 1851–2000*, Warszawa 2005, s. 237.

¹⁴ *Katalog oficjalny... 1937*, s. E 93, E 95.

¹⁵ Tamże, fotografia na wklejce pomiędzy s. C 83 a D 87.

¹⁶ „Architektura i Budownictwo” R. 13, 1937, nr 10, s. 352, 364.

¹⁷ Archiwum Państwowe w Kielcach, akta Urzędu Wojewódzkiego Kieleckiego I, Dyrekcja Robót Publicznych 1918–1939, sygn. 18.571; za: J. Szczepański, *Kielecki słownik biograficzny. Architekci i budowniczowie. Materiały*, Warszawa-Kraków 1990, s. 108.

¹⁸ „Głos Plastyków” R. 6, 1938, nr 1, s. 133–134.

projekt hali przemysłowej dla Fabryki Opon Samochodowych „Stomil” w Dębicy;

projekt wnętrza sklepu tytoniowego na wystawie „Nowoczesny sklep detaliczny” w salach Izby Przemysłowo-Handlowej w Warszawie¹⁹;

projekt wnętrza mieszkania Stefana Bargielewicza przy ul. Zwycięzców na Saskiej Kępie w Warszawie (1938–1939);

projekt przebudowy wnętrza pałacu Stanisława de Rosenwerth-Rużyczki [Różyczki] w Cieleśnicy koło Rokitna na Podlasiu;

uzyskanie państwowych uprawnień budowlanych;

1939

projekt drugiej hali przemysłowej dla Fabryki Opon Samochodowych „Stomil” w Dębicy;

projekt wnętrza Hallu-Bawialni w Sali Przemysłu Artystycznego Pawilonu Polskiego na Wystawie Światowej w Nowym Jorku (z Kazimierzem Prószyńskim i Tadeuszem Piotrowskim);

projekt wnętrza willi „Dziewanna” rodziny Komorowskich w Brwinowie²⁰;

projekty grafiki wystawienniczej (plansze, *panneaux* dekoracyjne, mapy, prospekty) na Międzynarodowej Wystawie Komunikacyjnej w Warszawie;

1940

projekt wnętrza sklepu-kawiarni „Bracka 2” w Warszawie;

projekt wnętrza restauracji „Arja” przy ul. Mazowieckiej 7 w Warszawie;

projekty grafiki książkowej, prasowej i reklamowej dla Atelier Grafiki Artystycznej firmy „M. Arct” w Warszawie (z Janem Marcinem Szancerem, do 1944 r.);

1943

projekt mebli do jadalni w mieszkaniu Jana Marcina Szancera przy ul. Ogrodowej w Warszawie;

projekt wnętrza sklepu, kawiarni i baru przy ul. Śniadeckich 11 w Warszawie;

1944

praca projektowa w Biurze Wczasów Robotniczych w Zakopanem (od grudnia 1944 r. do maja 1945 r.);

¹⁹ Wystawa *Nowoczesny Sklep Detaliczny. Architektura wnętrza. Przewodnik-Informator*, Izba Przemysłowo-Handlowa w Warszawie, Warszawa 1939; *Architektura Wnętrza Sklepu Detalicznego*, Warszawa 1939.

²⁰ Publ.: „Dom i Wnętrze” 1992, nr 5, s. 7–15.

1945

projekt wnętrz Teatru Kameralnego Towarzystwa Uniwersytetu Robotniczego (TUR) w gmachu Hotelu Saskiego przy ul. Św. Jana 6 w Krakowie;

projekty scenografii i kostiumów (z Karolem Gajewskim) do spektaklu „Lato w Nohant” Jarosława Iwaszkiewicza w Teatrze Kameralnym TUR w Krakowie (premiera 28 sierpnia);

praca na stanowisku radcy Gdańskiej Dyrekcji Odbudowy (od 1 września 1945 r. do listopada 1947 r.);

1946

objęcie funkcji kierownika Katedry Projektowania Mebla (zastępca profesora) w Państwowej Wyższej Szkole Sztuk Plastycznych w Sopocie (od 1 stycznia 1946 r.);

1947

projekt pawilonu wystawowo-handlowego „Cepelia” (CPLiA, tj. Centrala Przemysłu Ludowego i Artystycznego) przy ul. Bohaterów Monte Cassino 63 w Sopocie;

projekt dekoracji teatralnych do spektaklu „Szkarłatne róże” Aldo Benedettiego w Sopocie;

1948

projekt ekspozycji „Pafawag” (Państwowa Fabryka Wagonów) na terenie otwartym Pawilonu Przemysłowego na Wystawie Ziem Odzyskanych we Wrocławiu;

1949

praca na stanowisku projektanta w Gdańskim Biurze Projektów Budownictwa Przemysłowego (od 1 kwietnia 1949 r. do 1953 r.);

projekt przebudowy wnętrz promu kolejowego „Kopernik” (Gdynia);

projekt wnętrz PDT (Powszechny Dom Towarowy) przy ul. Bohaterów Monte Cassino 61 w Sopocie;

objęcie funkcji kierownika Pracowni Projektowania Mebla i Detalu na Wydziale Architektury Wnętrz PWSSP w Sopocie;

1950

projekt Ośrodka Szkolenia Zawodowego Stoczni Gdańskiej;

objęcie funkcji kierownika Pracowni Projektowania Sprzętarstwa (od 1956 r. Pracownia Projektowania Wnętrza i Sprzętu) na Wydziale Architektury Wnętrz PWSSP w Sopocie;

1951

udział w konkursie urbanistyczno-rzeźbiarskim na projekt pomnika Fryderyka Chopina w Łazienkach Warszawskich (ze Stefanem Listowskim, Stanisławem Horno-Popławskim i innymi: V nagroda zespołowa²¹);

1953

projekt gmachu Wydziału Elektrycznego Politechniki Gdańskiej (projekt wykonany w Biurze Projektów Przemysłowych);

objęcie funkcji kierownika Zakładu Architektury Wnętrz w ramach powstałych Zakładów Artystyczno-Naukowych PWSSP w Gdańsku (do 1956 r.);

projekt wnętrz Sądu Wojewódzkiego w Białymstoku;

udział w konkursie na projekt zabudowy Targu Węglowego w Gdańsku (z Lechem Kadłubowskim i Stefanem Listowskim: III nagroda);

udział w konkursie na projekt stacji metra „Plac Teatralny” w Warszawie (z Lechem Kadłubowskim, Adamem Hauptem, Stefanem Listowskim, Jackiem Żuławskim, Juliuszem Studnickim, Józefą Wnukową; przy współpracy Hanny Żuławskiej i Wiktora Tołkina: III nagroda równorzędna²²);

projekt mebli do kawiarni „Kameralna” przy ul. Długiej w Gdańsku;

1954

projekt ekspozycji na Wystawie Przeciwwgruźliczej w Warszawie;

projekt ekspozycji w pawilonie „Prozametu” (Biuro Projektowania Zakładów Przemysłu Metalowego i Elektrotechnicznego) na Targach Poznańskich;

projekt wnętrza oraz mebli do restauracji „Polonia” przy ul. Świętojańskiej 92/94 w Gdyni;

kierowanie sekcją reklamową Zakładu Naukowo-Badawczego Wydziału Architektury PWSSP w Gdańsku (do 1956 r.);

projekt Bazy Materiałowej w Gdańsku-Oliwie (wykonany w Biurze Projektów Przemysłowych);

1955

objęcie funkcji projektanta głównego wystawy „5 lat Polski na morzu” w Sopocie i w Katowicach;

projekty dekoracji i kostiumów do baletu „Bocianiątko” Dmitrija Klebanowa w Operze Gdańskiej;

projekt wnętrza sklepu „Delikatesy” przy ul. Rajskiej w Gdańsku;

projekty mebli do kawiarni „Pod wieżą” przy ul. Piwnej w Gdańsku;

²¹ „Przegląd Artystyczny” 1951, nr 5, s. 73; *Rozstrzygnięcie konkursu na pomnik Chopina w Warszawie*, „Stolica” R. 6, 1951, nr 14 (229), s. 8. Dziękuję Dorocie Grubbe oraz Jolancie Ronczewskiej za informacje bibliograficzne.

²² Publ.: „Architektura” R. 7, 1953, nr 5, s. 126–127, 130.

1956

projekt domu jednorodzinnego kapitana Hulanickiego przy ul. Struga w Sopocie;

projekt bloku Spółdzielni Mieszkaniowej przy ul. Pięknej 16b (róg ul. Mokotowskiej i Pięknej) w Warszawie (do 1959 r.);

nominacja na stanowisko profesora nadzwyczajnego PWSSP w Gdańsku (5 lutego);

1957

projekt bloku Spółdzielni Mieszkaniowo-Budowlanej Pracowników „PAX” przy Wybrzeżu Kościuszkowskim 21, blok „B” w Warszawie (do 1962 r.);

projekt domu jednorodzinnego inżyniera Bogdanowicza przy rogu ul. Reymonta i Conrada w Sopocie;

projekt wnętrza sklepu „Delikatesy” w Koszalinie;

1958

projekt bloku Spółdzielni Mieszkaniowej przy ul. Salezego w Warszawie (do 1960 r.);

projekt wnętrza sklepu samoobsługowego „SAM” PSS (Powszechna Spółdzielnia Spożywców „Społem”) w Sopocie;

projekt domu jednorodzinnego inżyniera Jerzego Pacześniaka przy ul. Żeromskiego 27 w Sopocie (do 1961 r.);

projekt wnętrza salonu samochodowego „Motozbyt” w Gdyni;

projekty i realizacje prototypów mebli dla Przemysłu Terenowego (z zespołem);

objęcie funkcji kierownika pracowni specjalizacyjnej Projektowania Mebla Przemysłowego na Wydziale Architektury Wnętrz PWSSP w Gdańsku;

1959

projekt wnętrza sklepu PSS „Słodycze” przy ul. Bohaterów Monte Cassino w Sopocie (zrealizowany częściowo);

objęcie funkcji projektanta głównego wystawy „Od wiosła do atomu” w Gdańsku;

projekt wnętrza MHD (Miejski Handel Detaliczny) „Delikatesy Żywnościowe” w Szczecinku;

projekt wnętrza Biura Podróży „Orbis” oraz MPK (Miejskie Przedsiębiorstwo Komunikacyjne) przy ul. Pięknej 16b w Warszawie;

objęcie funkcji kierownika zespołu katedr Wydziału Architektury PWSSP w Gdańsku

1960

projekt wnętrza kawiarni „Złoty Ul” w Sopocie;

1962

objęcie funkcji dziekana Wydziału Architektury PWSSP w Gdańsku (do 1964 r.);

1973

projekt własnego domu letniskowego w Chodczu (powiat włocławski; realizacja 1974–1978 r.);

1981

projekt kościoła parafialnego pw. M. B. Częstochowskiej oraz plebanii w Cettach (gmina Chodecz; realizacja do 1986 r.).

oprac. H. Bilewicz



rozmowy

Rozmowy **z profesorem Włodzimierzem Padlewskim**

Dom rodzinny, lata szkolne

Młoda architektura

Lata wojny

Odbudowa

Być uczniem, być nauczycielem

Rozmowa **z Henrykiem Kitowskim, uczniem i współpracownikiem profesora**

Rozmowa **z Janiną Padlewską, żoną profesora**

Włodzimierz Padlewski, Uwagi na temat plastyki w architekturze

Rozmowy z profesorem Włodzimierzem Padlewskim

Dom rodzinny, lata szkolne

Hubert Bilewicz (dalej: **HB**): Panie profesorze, już od samego początku mieliśmy problem z datą pańskich urodzin. Źródła podają rok 1904.

Włodzimierz Padlewski (dalej: **WP**): Nie warto tym sobie głowy zawracać dlatego, że taka sytuacja często zachodziła w owych czasach, kiedy to rodzice odbierali – że tak powiem – jeden rok życia swoim synom, pragnąc chociaż w ten sposób opóźnić pobór do zaborczego wojska i przeważnie metryka miała zaznaczoną datę późniejszą²³. To również było udziałem mojej rodziny. Oficjalnie znaki tej sprawy są jednoznaczne i trzeba się z nimi wiązać, a zatem trzeba mieć jakiś szacunek dla tych wiadomości (z *uśmiechem*). Tymczasem moje kochane dzieci chciały uczcić moje...

HB: Stulecie panie profesorze (z *uśmiechem*)? Dziewięćdziesięćdziesięciolecie, tak?

WP: Zorganizowały miłe spotkanie przyjaciół. To wszystko odbyło się w zeszłym roku, a potem ja dopędzałem... (*śmiech*). No i tak się stało, że to podwójna data. Ktoś mi wyliczył cztery daty: stary kalendarz rosyjski... Między Rosją, kresami wschodnimi była różnica nawet w stosunku do Królestwa Polskiego.

HB: Jak to się stało, że urodził się pan pod Petersburgiem?

WP: No, dlatego, że Petersburg był miejscem, gdzie bardzo dużo i chętnie żyli Polacy, jeżeli nie wyjeżdżali na Zachód, do Niemiec lub Francji. Mój ojciec [Fot. 2] w Petersburgu skończył Instytut Graždanskich Inżynierow²⁴, ale ponieważ był bardzo zdolnym rysownikiem, uległ namowię kolegów albo sam zdecydował, że pójdzie jeszcze na studia do Akademii, kopii École des Beaux-Arts wraz z jej programem opartym o trzy wydziały: malarstwa, rzeźby i architektury²⁵. Tak więc ojciec był

²³ Włodzimierz Padlewski urodził się 27 lipca 1903 r. Data dotyczy tzw. starego stylu, tj. rachuby używanej wówczas na terytorium Rosji (wg obecnej rachuby – 9 sierpnia); zob. własnoręczny życiorys, „Akta personalne Włodzimierza Padlewskiego”, Archiwum Politechniki Warszawskiej, teczka nr 9457 oraz odpis z 13 sierpnia 1914 r. *Wypisu z księgi metrykalnej Rzymsko-Katolickiego parafialnego kościoła Św. Katarzyny w Petersburgu, dotyczącej osób narodzonych, rok 1905*, poz. nr 476: „Dnia dwudziestego pierwszego kwietnia tysiąc dziewięćset piętego roku, w Rz.-Katolickim kościele Świętej Katarzyny w Petersburgu przez Księdza Kazimierza Skryndaze wszystkimi obrzędami Sakramentu, zostało ochrzczone dziecię imionami Włodzimierz-Jan – syn szlachcica dziedzicznego, inżyniera cywilnego Józefa, syna Włodzimierza, i Olgi Eweliny córki Adolfa z domu von Reichardt, ślubnych małżonków Padlewskich, urodzony dnia dwudziestego siódmego lipca tysiąc dziewięćset czwartego roku w Sosnowce w pobliżu Petersburga. – Rodzicami chrzestnymi byli: Roman Padlewski z Oktawią Padlewską [...]” Tłumaczenie odpisu z 28 maja 1943 r. przechowywane w „Aktach personalnych Włodzimierza Padlewskiego”, Archiwum ASP w Gdańsku, teczka I Os. P-28.

²⁴ Józef Tadeusz Padlewski (1863–1943), architekt. Po ukończeniu studiów w Instytucie Inżynierów Cywilnych (1891) oraz petersburskiej Akademii Sztuk Pięknych (1895), wykładał rysunek i budownictwo w Instytucie Politechnicznym, Instytucie Technologicznym oraz na Wyższych Żeńskich Kursach Politechnicznych w Petersburgu; Instytut Inżynierów Cywilnych – utworzona w 1832 r. w Petersburgu wyższa uczelnia państwowa kształcąca architektów, obok tamtejszej Cesarskiej Akademii Sztuk Pięknych, powstałej w 1757 r.; zob. G. W. Baranowskij, *Jubiliejnyj sbornik swiedenij o diejatelnosti bywšych wospitatnikov Instituta Graždanskich Inženierow (Stroitielnogo Uczyliszcza) 1842–1892*, Sankt Pietierburg 1893; *Księga pamiątkowa inżynierów cywilnych Polaków wychowanków Instytutu Inżynierów Cywilnych w Petersburgu*, Warszawa 1937, s. 24, 31, 54, 57, 62.

²⁵ Cesarska Akademia Sztuk Pięknych w Petersburgu, wzorująca się na Akademii Paryskiej. Nazwiska Józefa Padlewskiego wśród absolwentów architektury Cesarskiej Akademii Sztuk Pięknych w Petersburgu nie wymienia jednak S. N. Kondakow, *Jubiliejnyj sprawocznik Impieratorskoj Akademii Chudożestw 1764–1914*, Sankt Pietierburg 1916.

absolwentem dwóch uczelni architektonicznych. Akademia trochę się różniła swoim systemem. To nie był: rok pierwszy, drugi, trzeci. To były prace wykonywane na medale.

HB: Tak, można było uzyskać złoty...

WP: Tak, mały złoty i duży złoty, i to samo z innymi medalami. Także Polacy przynależeli do Akademii.

HB: Pana ojciec i pana rodzina żyli wówczas w Sosnowce?

WP: No, a co to była Sosnowka? To było tak, jak u nas w Warszawie, Wilanów. To było miejsce, gdzie powstawała politechnika. Nazywała się Politechniką Petersburską, ale mieściła się wśród willi letniskowych w Sosnowce²⁶. Ojciec był zaangażowany do biura jako polecony architekt, bo reprezentantem tej pracowni był niejaki Wirrich²⁷, pochodzenia łotewskiego, bardzo obrotny. Sam nie posiadał wielkich zdolności, więc spraszał do siebie zdolnych architektów. I stąd ojciec otrzymał najprzód przez Wirricha zlecenie na kościół św. Mikołaja w Kijowie²⁸. W zasadzie ojciec uznany był przez wszystkich zawodowców interesujących się ludźmi architektury. Oni wiedzieli dobrze, że to Padlewski był właściwie autorem. A przedtem jeszcze robił projekt cerkwi.

HB: Tak, w Harbinie. To gdzieś w Mandżurii?

WP: To na Dalekim Wschodzie²⁹. [Fot. 3]

HB: W Petersburgu zaś prowadził biuro architektoniczne?

WP: To się nazywało biuro, ale prywatne, pracownia. Wiele razy robił projekty na konkursy i dość często z dobrymi wynikami. Projektował na przykład Gwardyjskie Obszczestwo³⁰.

²⁶ Petersburski Instytut Politechniczny im. Piotra Wielkiego (obecnie Państwowy Uniwersytet Politechniczny), mieszczący się na leśno-parkowych terenach w dzielnicy Sosnowka, w północnej części miasta.

²⁷ Ernest Wirrich (1860–po 1949), architekt; autor m.in. kompleksu gmachów Instytutu Politechnicznego w Petersburgu (1899–1904); zob. W. S. Gorjunow, M. P. Tubli, *Architektura epoki modernizmu. Koncepcje. Naprawienia. Mastiera*, Sankt Pietierburg 1992, s. 335; B. M. Kirikow, M. S. Szyglic, *Ernst Francewicz Wirrich*, [w:] *Pietierburg niemieckich architektów. Od barokko do awangarda*, Sankt Pietierburg 2002, s. 311. Józef Padlewski był projektantem zbudowanej na terenie Instytutu Politechnicznego cerkwi Pokrowskiej (1912–1913); zob. „Jeżegodnik Obszczestwa Architektów-Chudożników” R. 8, 1913, s. 154–155.

²⁸ Neogotycki kościół zbudowany został w l. 1899–1909. Józef Padlewski wymieniany jako budowniczy tego kościoła [zob. *Księga pamiątkowa...*, s. 24] był autorem jednego z projektów konkursowych; zob. „Jeżegodnik Obszczestwa Architektów-Chudożników” R. 1, 1906, s. 84. Autorami zbudowanej świątyni byli Stanisław Jan Wołowski oraz Władysław Leszek Horodecki; zob. D. Małakow, *Architekt Horodeckij*, Kyjiw 1999, s. 99–107; por. M. Omilanowska, *Działalność polskich architektów w cesarstwie rosyjskim w XIX i na początku XX wieku*, „Pinakothèque” 2005, nr 20–21, s. 82.

²⁹ Harbin (Charbin), miasto założone przez Rosjan około 1898 r. w związku z budową Kolei Wschodniocihńskiej, położone w Mandżurii, na północnym wschodzie obecnych Chin (stolica prowincji Heilongjiang). Dawniej duże skupisko Polonii. Józef Padlewski był autorem drewnianej cerkwi katedralnej św. Mikołaja, zbudowanej w centrum Nowego Miasta w Harbinie, na placu Soborowym (1899–1900, spalona w 1966 r.); zob. M. Cabanowski, *Tajemnice Mandżurii. Polacy w Harbinie*, Warszawa 1993; N. E. Ablowa, *Istoria KWŻD i rosyjskiej emigracji w Kitaje (pierwaja połowina XX w.)*, Mińsk 1999: < http://asiapacific.narod.ru/countries/china/n_e_ablova/1.3.htm>; P. Paszkiewicz, *W służbie Imperium Rosyjskiego 1721–1917. Funkcje i treści ideowe rosyjskiej architektury sakralnej na zachodnich rubieżach cesarstwa i poza jego granicami*, Warszawa 1999, s. 232–233; E. Kajdański, *Korytarz. Burzliwe dzieje Kolei Wschodniocihńskiej 1898–1998*, Warszawa 2000, s. 85.

³⁰ Chodzi o dom towarowy Gwardyjskiego Towarzystwa Ekonomicznego (Gwardyjskie Ekonomiczeskoje Obszczestwo) w Petersburgu przy ul. Bolszaja Koniuszennaja 21–23, zbudowany w l. 1908–1910 wspólnie z E. Wirrichem, S. Kriczińskim, N. Wasiljewem, B. Botkinem; zob. *Księga pamiątkowa...*, s. 31; B. M. Kirikow, M. S. Szyglic, op. cit., s. 311.

HB: Projektował też coś dla Landwarowa, niedaleko Wilna?

WP: Przed wojną przyjeżdżaliśmy na Litwę. Bywaliśmy tam latem, bo kolej obsługiwała właściwie całe kresy wschodnie. Tam zjeżdżała się cała Polonia, począwszy od Ukrainy i tam ojciec nawiązał kontakt z bratem Feliksa Tyszkiewicza³¹, Aleksandrem³², który zaangażował go do swych prac w Landwarowie³³.

HB: Co pana ojciec tam projektował?

WP: To był monumentalny rodzaj cmentarza, architektura wjazdowa... Brama była na miarę całej świątyni.

HB: Był jeszcze jakiś kościół na Żmudzi, w jednym z majątków?

WP: Tak, tak. To moich dziadków. Ojciec już był zaręczony z moją matką.

HB: Pana rodzina ma międzynarodowe korzenie.

WP: Moja babka ze strony matki pochodziła z kurlandzkiej kolonialnej rodziny niemiecko-polskiej. Mój dziad był Kurlandczykiem³⁴, ziemianinem i wojskowym, a później prezydentem Kowna. Biegle mówił po polsku, bo jego matka była Polką. Moi rodzice poznali się w Petersburgu. Myśmy z Litwą mieli kontakt bardzo ścisły. Dziadkowie mieszkali na wesołej wsi kowieńskiej.

HB: Jak się nazywał majątek?

WP: Pobolwiany³⁵. To był spory majątek, około półtora tysiąca hektarów, potem przez Litwinów nieco zmniejszony, bo Litwini, tak jak i Polacy zresztą...

HB: A po 1918 roku znalazł się w granicach Polski?

WP: Znalazł się w granicach Litwy. Okrojony przez reformę rolną, pozostał w posiadaniu rodziny do wybuchu drugiej wojny światowej. Moja rodzina ze strony ojca pochodziła z Podola na Ukrainie. Majątek w Czerniawce³⁶ został zasekwestrowany za

³¹ Feliks hr. Tyszkiewicz (1870–1933), właściciel Połągi (Palanga) w dawnym Księstwie Żmudzkim; zob. R. Aftanazy, *Dzieje rezydencji na dawnych kresach Rzeczypospolitej*, t. 3, Wrocław 1992, s. 258; H. Ostrowska z Tyszkiewiczów, *Poługa i Kretynga*, „Karta” 2004, nr 40, s. 4–25.

³² Aleksander hr. Tyszkiewicz (1864–1945), właściciel Kretyngi (Krottingen) w dawnym Księstwie Żmudzkim, dla którego rezydencji Józef Padlewski projektował monumentalną bramę wjazdową wraz z ogrodzeniem; zob. „Jeżegodnik Obszczestwa Architektorow-Chudożnikow” R. 6, 1911, s. 66; R. Aftanazy, op. cit., s. 241.

³³ Od 1891 roku właścicielem Landwarowa (w dawnym województwie trockim) był Władysław Tyszkiewicz (1865–1936), brat Aleksandra i Feliksa; zob. R. Aftanazy, op. cit., s. 61–72; Z. Potocka z Tyszkiewiczów, *Rezydencja Landwarów*, „Karta” 2004, nr 40, s. 26–43. Nie udało się potwierdzić prac Józefa Padlewskiego dla Landwarowa. W dalszych wypowiedziach profesora Włodzimierza Padlewskiego chodzi zapewne o wspomniane powyżej projekty dla Kretyngi; zob. *Historia nie napisana. Rody architektów. Rozmowa z Włodzimierzem Padlewskim, architektem* [rozmawiała Ewa Rozwadowska], „Architektura-murator” 1998, nr 3, s. 69.

³⁴ Adolf von Reichardt, ojciec Olgi Eweliny zamężnej z Józefem Padlewskim; dziadek oraz rodzice Włodzimierza Jana Padlewskiego; zob. przyp. 23.

³⁵ Majątek znajdujący się w dawnej guberni kowieńskiej (powiat Szawle, poczta Tryszki) nie został uwzględniony w pracy Romana Aftanazego, op. cit.; J. Żeniewicz podaje, że właścicielką jego była w l. 1919–1939 Maria Reichardtówna; zob. tenże, *Wykaz części majątków polskich w Republice Litewskiej w l. 1919–1939*: <<http://www.uni.torun.pl/~zenkiewicz/Publikacje/wykaz.html>>; tenże, *Ziemiaństwo polskie w Republice Litewskiej w okresie międzywojennym*, Toruń 1998. Chodzi raczej o Marię Reichardtową z Komorowskich, drugą żonę Adolfa Reicharda, babkę Włodzimierza Padlewskiego.

³⁶ Wedle wspomnień profesora rodzinny majątek Czerniawka (Małe Czerniawce) koło Berdyczowa został skonfiskowany po powstaniu styczniowym; zob. *Historia nie napisana*, s. 68; por. D. Beauvois, *Walka o ziemię. Szlachta polska na Ukrainie prawobrzeżnej pomiędzy caratem a ludem ukraińskim 1863–1914*, Sejny 1996, s. 38.

udział w powstaniu styczniowym Zygmunta i Władysława Padlewskich³⁷.

HB: Pana matka miała wykształcenie artystyczne.

WP: Matka w Petersburgu była w pracowni Riepina³⁸.

HB: Już wtedy kobiety przyjmowano do Akademii?

WP: Moja matka najpierw studiowała w Monachium trzy lata u Fehra³⁹.

HB: Chyba w prywatnej pracowni, bo tam jeszcze kobiet do akademii nie przyjmowano. To było w latach dziewięćdziesiątych?

WP: Urodzona w 1873 roku. Mogła mieć dwadzieścia, dwadzieścia trzy lata, jak studiowała. Były trzy siostry: matka była na malarstwie, a młodsza siostra była na muzyce, na skrzypcach⁴⁰. W dziewięćdziesiątych latach – zawsze przyjmujemy: w dziecięcym wieku – studiowała u Riepina. Ale po zaręczynach, jak każda biedna żona musiała zrezygnować, dostosować się do tego, co się działo.

HB: Kobiety, chyba po raz pierwszy właśnie w Petersburgu, po reformie Akademii w 1894 roku zostały przyjęte jako studentki. Dopiero wtedy była taka możliwość.

WP: I na architekturze.

HB: To chyba bardzo rzadkie przypadki?

WP: Ja nie znałem żadnej pani tam studiującej.

HB: Pan także uczył się w Petersburgu.

WP: Przed wojną musiałem zdawać do pierwszej klasy. Bardzo modne były niemieckie szkoły, dwa gimnazja: Sankt Peterschule⁴¹ i szkoła der Deutschen Gemeinde. Zdawałem egzamin, zdałem. Miałem jesienią wstąpić, wtedy, kiedy wybuchła wojna w 1914. Chcąc nie chcąc skończyłem wstępną szkołę – Halbschule po niemiecku – myśląc o tym, że skończę średnią szkołę i będę studiował w Rosji... (*zamyślenie*), ale ponieważ wybuchła wojna z Niemcami, wszystkie niemieckie szkoły zostały skasowane i musiałem iść – polskiej jeszcze nie było – więc poszedłem z bratem do szkoły prywatnej, która miała oddział „klasyczny” z łaciną, greką i „realny”. Ja byłem „realistą”, zresztą kierowałem się tą drogą po ojcu. Byłem tam trzy lata.

HB: Jak ta szkoła się nazywała?

³⁷ Zygmunt Padlewski (1835–1863), generał, absolwent Akademii Artylerii w Petersburgu, działacz tajnego Koła Oficerskiego. Rozstrzelany po powstaniu styczniowym w Płocku.

³⁸ Ilja Riepin (1844–1930), malarz rosyjski; prowadził własną pracownię malarstwa w petersburskiej Akademii Sztuk Pięknych (1894–1905), której był rektorem (1898–1899).

³⁹ Friedrich Fehr (1862–1927), malarz i grafik niemiecki. Prowadził w Monachium prywatną szkołę malarstwa (1888–1899). Nazwisko matki profesora Padlewskiego – Olgi Eweliny von Reichardt nie zostało uwzględnione wśród spisów polskich uczniów Fehra; zob. H. Stępień, M. Liczbińska, *Artyści polscy w środowisku monachijskim w latach 1828–1914. Materiały źródłowe*, Warszawa 1994, s. 77.

⁴⁰ Siostry Olgi Eweliny: Nina Schmidt mieszkająca wraz z mężem w majątku Łomie, w powiecie rosieńskim na Litwie oraz mieszkająca w Bawarii Lili, której mężem był baron Edmund von Poschinger.

⁴¹ Niemiecka szkoła założona na początku XVIII w. przy luteranśkim zborze św. Piotra w Petersburgu (tzw. Pietriszule) składała się z gimnazjum i szkoły realnej. Działa do dziś: <<http://www.peterschule.spb.ru>>.

WP: Gieorga Konstantynowicza Sztemberga. Był on pochodzenia niearyjskiego, ale skończył Wydział Teologiczny. Sam był prawosławny. Tak, że u nas wykładali i poważni „batuszkowie” (z *uśmiechem*). No i minęła pierwsza, druga, trzecia klasa, i miało się ku rewolucji. Rodzice mieli już dość rewolucji z czasów 1905 roku, więc ostatnią zimę 1917–1918 roku spędzaliśmy w Teriokach⁴², to znaczy na wybrzeżu.

HB: Zatoki Fińskiej?

WP: To była kulturalna miejscowość, zamieszкана w czasie wojny przez Polaków, głównie uciekinierów z całymi rodzinami. Wyjeżdżali tam i mieszkali. Wynajmowali dachy, które były do wynajęcia. Żyliśmy tam w polskim zupełnie środowisku.

HB: Trzeba było jednak myśleć o szybkim wyjeździe do Polski? Co rodzina traciła przez tę decyzję?

WP: To właśnie był czas tracenia tego, do czego dziadowie doszli i co posiadali.

HB: Powróćmy do Petersburga. Wie pan, że do dziś funkcjonuje Wydział Architektury w Akademii Petersburskiej? Przed ponad dziesięcioma laty miałem okazję być na stażu w Muzeum Akademii Sztuk Pięknych, właśnie w Oddziale Architektury. Zajmowałem się twórczością polskich architektów, tam studiujących. Wśród nich byli też tacy, którzy po powrocie do Polski byli bardzo eksponowani.

WP: Było kilku Polaków dobrze znanych ze swojej architektury i działalności: Marian Lalewicz⁴³, Marian Peretiatkowicz⁴⁴, Szyszko-Bohusz⁴⁵. Oni byli młodszy, ale z dużym już doświadczeniem przyjechali do Warszawy i od razu zajęli jakieś płatne funkcje.

HB: W aurze akademików petersburskich.

WP: To ci, z którymi ojciec był w kontakcie dość długo już, bo oni też ukończyli Petersburg, no i z tego względu właśnie były te związki.

HB: Czy pana ojciec miał w Petersburgu kontakty z Adolfem Szyszko-Bohuszem?

WP: Miał. Po 1918 roku przyjechał do Polski tak samo jak moi rodzice. Jeszcze wojna była, jeszcze Rosja, wschodnia Polska była przez Niemców okupowana. No, ale w sierpniu to się skończyło. Podpisano pokój i byliśmy już u siebie. W dalszym ciągu moja rodzina podtrzymywała ruskie kontakty także z Gałęzowskim⁴⁶, będącym jeszcze w Petersburgu, bo chciał koniecznie

⁴² Obecnie Zielonogorsk (Zielenogorsk), do 1948 r. Terioki. Miasto w europejskiej części Rosji, nad Zatoką Fińską, w obwodzie petersburskim (dawniej w Finlandii). Włodzimierz Padlewski ukończył tam w 1918 r. czwartą klasę szkoły realnej; zob. własnoręczny życiorys, „Akta personalne Włodzimierza Padlewskiego”, Archiwum Politechniki Warszawskiej, teczka nr 9457.

⁴³ Marian Lalewicz (1876–1944), architekt. Ukończył petersburską Akademię Sztuk Pięknych (1901), gdzie później wykładał. Otrzymał tytuł akademika architektury (1912). Był profesorem oraz dziekanem Wydziału Architektury Politechniki Warszawskiej; zob. Ski, *Artyści polscy nad Nową*, „Świat” 1913, nr 49, s. 8; M. Omilanowska, *Działalność architektoniczna Mariana Lalewicza w Petersburgu*, „Przegląd Wschodni” 1991, nr 1, s. 113–132; też, *Polscy architekci w petersburskiej Akademii Sztuk Pięknych w latach 1814–1918*, „Biuletyn Historii Sztuki” R. 66, 2004, nr 3–4, s. 367.

⁴⁴ Marian Peretiatkowicz (1872–1916), architekt. Ukończył petersburski Instytut Inżynierów Cywilnych (1901) oraz Akademię Sztuk Pięknych (1906), gdzie później wykładał. Otrzymał tytuł akademika architektury (1912). Był również wykładowcą w Instytucie Technologicznym oraz na Wyższych Żeńskich Kursach Politechnicznych w Petersburgu.

⁴⁵ Adolf Szyszko-Bohusz (1883–1948), architekt. Ukończył petersburską Akademię Sztuk Pięknych (1909). Był profesorem Politechniki Lwowskiej (1912–1916), Wydziału Architektury Politechniki Warszawskiej oraz Uniwersytetu Jagiellońskiego.

⁴⁶ Stefan Gałęzowski (1863–1944), architekt. Ukończył petersburski Instytut Inżynierów Cywilnych (1889) oraz Akademię Sztuk Pięknych (1891). Profesor

jakąś swoją kanapę przywieść do Warszawy (z *ironią*), co też się i stało. Jak przyjechał, to Warszawa była tak gęsto zaludniona, że musiał... Znaczna większość tych z Rosji i z kresów zadomawiała się w Bydgoszczy, bo chcieli mieć jakieś uczciwe relacje i propozycje. Rzeczywiście je tam otrzymywali w urzędach, szkołach jakichś... On tam zamieszkał.

HB: Panie profesorze, rodzina była dobrze zasymilowana w Petersburgu. Kariera ojca świetnie się rozwijała. Rewolucja wszystko to zniszczyła. Wróciliście do Polski. Pana rodzina wybrała Warszawę. Czy ta decyzja była w domu jakoś komentowana, czy to był przełom?

WP: Właściwie kariera ojca nie była stracona. Dlatego, że wszystkie zakłady naukowe, w których działał ojciec – wykladał, na przykład, na Wydziale Architektury – trwały dalej, istniały podczas komunistycznych rządów Rosji. Tak, że mogliśmy dalej tam mieszkać. Tradycje mojej rodziny były tak silnie napiętnowane działalnością patriotyczną, żeśmy z pierwszej okazji skorzystali. Z Finlandii przeplłynęliśmy do Lipawy, a z Lipawy pociągiem do Warszawy. Ojciec jeszcze został w Petersburgu, sądząc, że coś jeszcze będzie mógł zyskać, coś przewieźć, ale to się jemu nie udało. Udało się za to Gałęzowskiemu, który kanapy swoje przewiózł, dlatego że dłużej został. Peretiatkowicz już nie żył.

HB: Zmarł niestety wcześniej na chorobę serca w Petersburgu.

WP: Jego syn przyjechał i wstąpił od razu na Wydział Architektury i był przez rok, ale tak bardzo luźno, po czym skusiła go daleka zagranica i wyjechał do – zaraz, żeby nie skłamać – jednego z krajów Południowej Ameryki. W Warszawie nas opuścił i potem już miałem tylko takie wiadomości z oddali, że – zdaje się – ożenił się z Argentynką⁴⁷.

HB: Po powrocie do Polski kontynuował pan naukę już w polskich szkołach?

WP: Przyjechaliśmy do Warszawy⁴⁸. Oczywiście wszyscy, którzy też przyjechali jakoś się zbierali w „Giżyckim”⁴⁹. Tam byłem bardzo krótko, dlatego, że musiałem zredukować wydatki rodziców na mnie, bo prywatne szkoły dość drogo kosztowały i sam wstąpiłem do „Kulwiecia”⁵⁰. [Fot. 4]

Małgorzata Cackowska (dalej: **MC**): Czy w tych szkołach w Warszawie można było rozwijać te „realne” zainteresowania, które rozpoczął pan w Petersburgu? Czy mógł pan rozwijać swoje zainteresowania tak, jak pan chciał?

WP: Nie potrzebowałem, bo miałem dom, ojca architekta pracującego w architekturze i matkę malarkę. Tak, że u nas rysunek, to było normalne zajęcie naszego rodzeństwa⁵¹. W ogóle nie wyobrażaliśmy sobie innych zainteresowań. One mnie później zmusiły do studiowania.

w Instytucie Inżynierów Cywilnych oraz wykładowca m.in. w Instytucie Technologicznym, Instytucie Inżynierów Komunikacji oraz Żeńskim Instytucie Politechnicznym w Petersburgu.

⁴⁷ Informacji o synu Mariana Peretiatkowicza, Świątku (Świętosławie?), studiującym wraz z Włodzimierzem Padlewskim na Wydziale Architektury Politechniki Warszawskiej nie udało się potwierdzić.

⁴⁸ Rodzina Padlewskich zamieszkała w Warszawie w 1918 r.

⁴⁹ Władysław Józef Konrad Giżycki (1875–1950), pedagog; założyciel i dyrektor gimnazjum męskiego na Wierzbnie w Warszawie. Prowadził w Warszawie Szkołę Realną Reemigracyjną, której uczniem czwartej klasy w roku szkolnym 1918/1919 był Włodzimierz Padlewski.

⁵⁰ Kazimierz Jakub Kulwieć (1871–1943), pedagog. Do 1928 r. był dyrektorem gimnazjum męskiego w Warszawie przy Placu Trzech Krzyży. Włodzimierz Padlewski był w l. 1921–1923 uczniem Państwowego Gimnazjum Męskiego Matematyczno-Przyrodniczego im. Tadeusza Reytana w Warszawie przy ul. Książęcej 4.

⁵¹ Maria Padlewska (1901–1943) i Stanisław Padlewski (1902–1982), rodzeństwo Włodzimierza Padlewskiego.

HB: Maturę zrobił pan w Warszawie⁵². Kiedy zdecydował pan, że pójdzie na architekturę?

WP: Zacząłem mówić i rysować, a było to bardzo wcześnie. Obok ojciec pracował nad architekturą. Byłem już kreślarzem jako bardzo młody człowiek. W Warszawie, mając kilkanaście lat, już jako doświadczony kreślarz pracowałem u ojca.

⁵² W 1923 r. Włodzimierz Padlewski przeniósł się do Państwowego Gimnazjum im. ks. Józefa Poniatowskiego w Warszawie, które ukończył egzaminem maturalnym w 1925 r.; zob. świadectwo dojrzałości, „Akta personalne Włodzimierza Padlewskiego”, Archiwum Politechniki Warszawskiej,teczka nr 9457.

Rozmowy z profesorem Włodzimierzem Padlewskim

Młoda architektura

HB: Jak to się stało, że został pan studentem architektury?

WP: Nie miałem kłopotów. Dostawałem same piątki, więc łatwo zostałem przyjęty na architekturę⁵³. [Fot. 5]

HB: Kto był pana profesorem?

WP: Byłem u Rudolfa Świerczyńskiego. Wybrałem go jako architekta młodego i już bardzo wprowadzonego. Nie ulegałem żadnym innym sugestiom. Bardzo się cieszę, że tam byłem, bo rzeczywiście można się było od niego dużo nauczyć.

Jacek Friedrich (dalej: **JF**): Rozpoczął pan edukację architektoniczną na Politechnice Warszawskiej w latach dwudziestych. Jak wtedy wyglądała sprawa sporu tradycyjnego modelu architektury z nowinkami architektonicznymi? Jak to się ujawniało w procesie edukacji?

WP: To już było silnie widoczne. Cała ta społeczność, która żądała dla siebie architektury i dawała od siebie możliwości. Nie było żadnych komplikacji. Mieliśmy dostęp do praktyki we wszystkich pracowniach, które coś znaczyły: Przybylskiego, Świerczyńskiego, Niemojewskiego. Ale głównie byli cenieni przez nas ci, którzy mieli zachodnie wykształcenie.

HB: A jaką politechnikę skończył Świerczyński?

WP: Chyba niemiecką, ale dobrze nie pamiętam⁵⁴.

HB: Poszedł pan do pracowni dość młodego architekta.

WP: Mnie to bardzo interesowało. Raczej nowa architektura, bo siła przedzierania się tej nowej architektury w Warszawie była niesłychanie silna i efektywna, nawet w stosunku do Zachodu. Miałem kuzyna z półfrancuskiej, półpolskiej rodziny. Jak poznawałem jego projekty, w jego pracowni, okazało się, że wszyscy byli *fin de siècle*-istami⁵⁵. Absolutnie tak było! Rozmawialiśmy z nimi na tematy architektoniczne. To myśmy zawsze byli nowatorami! A w Paryżu jeszcze ciągle mieli tradycję Académie des Beaux-Arts!

HB: Który z nauczycieli wywarł na pana największy wpływ? Od kogo się pan najwięcej nauczył?

⁵³ Włodzimierz Padlewski wstąpił na Wydział Architektury Politechniki Warszawskiej w 1925 r.

⁵⁴ Rudolf Świerczyński (1883–1943), studiował na politechnikach w Darmstadcie i Dreźnie; zob. M. Kuhnke, *Rudolf Świerczyński 1883–1943. Życie i twórczość*, „Kwartalnik Architektury i Urbanistyki” t. 45, 2000, zesz. 3–4, s. 220 i nn. Zwany był przez studentów Świrem.

⁵⁵ Mowa o architekcie Serge’u Catoire, mężu ciotecznej siostry Włodzimierza Padlewskiego, w którego pracowni Padlewski praktykował w 1931 r. W związku z wyjazdem za granicę nastąpiła przerwa w studiach, trwająca od semestru letniego roku akademickiego 1930/31 do semestru zimowego 1932/33; zob. oddzielne podania Włodzimierza Padlewskiego z 29 października 1931 r. i 24 marca 1933 r., „Akta personalne Włodzimierza Padlewskiego”, Archiwum Politechniki Warszawskiej, teczka nr 9457.

WP: Proszę pana, architektura przede wszystkim była młoda i prężna. Była prowadzona nie tyle przez profesorów, co przez asystentów i to asystenci – tak, jak dziś pamiętam – to ich zawsze stawiało się jako wzór. Dlatego mówię, że ciężar wpływów nowej architektury pochodził od asystentów. Asystenci byli już odpowiednio wybierani przez swoich kierowników, profesorów. Stąd nasz bardzo wczesny i trwały związek z ruchem współczesnym. Przecież pod tym naszym wpływem powstało Stowarzyszenie⁵⁶, jako przeciwstawienie tradycyjnemu Kołu Architektów⁵⁷. Ono miało swoje wpływy za granicą, ale ta młoda architektura... W tym całym nastroju walki z Kołem przeszły moje lata studiów.

HB: Czy miał pan zajęcia z profesorem Zygmunt Kamińskim?

WP: Ach, Zimek! Oczywiście! Profesor Kamiński był kierownikiem Katedry Rysunku na architekturze⁵⁸. Czy sam się udzielał? No, udzielał się, ale niezbyt dużo.

HB: Jako studenci wyjeżdżaliście z nim na wycieczki rysunkowe. Byliście wspólnie na Wawelu.

WP: Jest takie zdjęcie. [Fot. 6] Był Zimek i było dwóch starszych już – prawie że – absolwentów czy dyplomantów, jeszcze przed dyplomem, którzy się „przypętali” do naszej grupy. A nas Zimek powybieżał z trzeciego roku bodajże.

Janina Padlewska (dalej: **JP**): Mój mąż był jednym z najlepszych rysowników na wydziale. Miał szaloną łatwość.

HB: Co właściwie robiliście na Wawelu?

WP: Można by powiedzieć – studia architektoniczne z natury. Po prostu kontakt ze starą architekturą. Taki zamiar prawdopodobnie miał Zimek.

HB: A kogo by pan wymienił spośród kolegów architektów?

WP: Jerzy Hryniewiecki⁵⁹. Pracowaliśmy razem. Bardzo szybko dopędził starsze roczniki. Bardzo łatwe miał dojście do pracy.

HB: Karpiński też z panem studiował?

WP: Razem studiowaliśmy⁶⁰.

HB: Pani podobno (*zwracając się do Ewy Padlewskiej-Kotowicz*) współpracowała z Karpińskim?

Ewa Padlewska-Kotowicz (dalej: **EP-K**): Ja nie współpracowałam, zaczęłam od asystenta. Wtedy nie byłam nikim więcej.

WP: On był szefem. Miał nas wszystkich na oku.

⁵⁶ Stowarzyszenie Architektów Rzeczypospolitej Polskiej powstałe w 1934 r. ze Związku Stowarzyszeń Architektów Polskich (działającego od 1929 r.), w 1952 r. przemianowane na Stowarzyszenie Architektów Polskich.

⁵⁷ Koło Architektów w Warszawie.

⁵⁸ Zygmunt Kamiński (1888–1969), rysownik, grafik i architekt wnętrz. Był dziekanem Wydziału Architektury Politechniki Warszawskiej (1929–1931; 1936–1937), gdzie uczył rysunku odręcznego (1915–1960).

⁵⁹ Jerzy Hryniewiecki (1908–1988), ukończył Wydział Architektury Politechniki Warszawskiej (1936), gdzie później był profesorem. Wykładał również w Państwowej Wyższej Szkole Sztuk Plastycznych w Gdańsku (1953–1955).

⁶⁰ Zbigniew Karpiński (1906–1983), architekt; autor projektu urbanistyczno-architektonicznego tzw. Ścian Wschodniej w Warszawie; wieloletni profesor Wydziału Architektury Politechniki Warszawskiej.

HB: Byli jeszcze inni?

EP-K: Damięcki, Sołtyński, Lubiński⁶¹.

WP: Tak, to z mojego roku. Myśmy wstąpili w 1925.

JP: Bohdan Damięcki i Roman Sołtyński to była nierozłączna para. Dwóch takich „piękników”. Bohdan zmarł jakieś pięć, czy sześć lat temu. Natomiast z Romanem Sołtyńskim jesteśmy do dzisiaj w kontakcie. Mieszka w RPA, w Kapsztadzie. No, naturalnie już jest dawno nieaktywnym architektem, ale był, żeby nas odwiedzić trzy lata temu. Byliśmy zaproszeni przez niego na bardzo dobrą kolację. Zresztą mieszkał u nas. Teraz, co pewien czas dzwoniśmy i wspominamy sobie jak żeśmy na balu architektury tańczyli.

HB: Przed wojną (*śmiech*)?

JP: Przed wojną (*śmiech*).

HB: Wówczas organizowane były słynne Bale Młodej Architektury.

WP: Każdy zakład naukowy starał się mieć swoje bale akademickie. Wprowadzały w życie towarzyskie Warszawy akademickiej. Te bale architektury miały swoją klientelę, przeważnie młodych, młode małżeństwa, bo starsi skłaniali się do Koła. A my bardzo energicznie staraliśmy się upowszechnić popularność Stowarzyszenia. No i jakoś się udawało. Nasz bal miał duże powodzenie.

JF: Wspominał pan, że studiował dość długo?

WP: W trakcie studiów wykonywałem cały szereg zleceń projektowych. Jako studenci otrzymywaliśmy je bardzo często⁶².

HB: Czy to były zlecenia od profesorów uczących na politechnice?

WP: Chyba od nich również dostawaliśmy.

HB: Jakie pan pamięta najlepiej?

WP: Przeważnie wystawy. Na przykład pawilon Lilpopa⁶³.

HB: A kto zaproponował pana jako projektanta wnętrza jednego z pawilonów na Pewuce- w 1929 roku⁶⁴. To był kontakt przez Komorowskich?

JP: To właściwie był kontakt przez ojca, ale i przez wujka Komorowskiego, który był dyrektorem u Lilpopa⁶⁵.

HB: Pan robił wnętrza pawilonu Lilpopa?

⁶¹ Bohdan Damięcki (1906–1994, dyplom w 1933 r.), Roman Sołtyński (ur. 1907, dyplom w 1933 r.), Piotr Maria Lubiński (1905–1944, dyplom w 1936 r.).

⁶² Włodzimierz Padlewski studiował na Wydziale Architektury Politechniki Warszawskiej w l. 1925–1934.

⁶³ Akcyjne Towarzystwo Przemysłowe Zakładów Mechanicznych „Lilpop, Rau i Loewenstein SA”; zakłady budowy maszyn i środków transportu działające w Warszawie w l. 1818–1944. W dwudziestolecie międzywojennym produkowano tam lokomotywy i wagony kolejowe wszystkich typów; por. *Encyklopedia Warszawy*, Warszawa 1975, s. 341.

⁶⁴ Powszechna Wystawa Krajowa w Poznaniu.

⁶⁵ Inżynier Jerzy Komorowski zarządzał firmą „Lilpop, Rau i Loewenstein SA”.

WP: Wnętrze na pewno tak, całą stronę graficzną. Zarabialiśmy na grafice, planszach. Za Pewukę pojechałem na parę miesięcy na Zachód: do Włoch, Francji. Dobrze wtedy zarobiłem i miałem trzy tysiące żeby żyć. [Fot. 7, 8]

JF: Podczas tych wyjazdów na Zachód bardziej interesowała pana dawna architektura, czy był pan nastawiony raczej na nową architekturę?

WP: Wyłącznie!

JF: Wyłącznie? Co pan wtedy widział we Francji, we Włoszech? Co zrobiło na panu wrażenie?

WP: Rozumiem, że to wszystko. Moi koledzy, od Hryniewieckiego do Karpińskiego, wszyscy oni hołdowali tej nowej architekturze.

HB: Jak pana podróż wyglądała? Jechał pan przez Niemcy?

WP: Pojechałem dalej przez Francję, Hiszpanię, Maroko. W Paryżu zatrzymałem się najdłużej, gdyż miałem okazję otrzymania pracy u młodego francuskiego architekta, a jednocześnie kuzyna, Serge'a Catoire'a⁶⁶. Wtedy nie miałem rodziny, więc miałem ułatwienie. Tam właśnie przebywałem⁶⁷. Serge pracował, ja mu trochę pomagałem. Moja podróż na Zachód nie odbiegała zasadniczo od normalnej studyjnej podróży, polegającej na zapamiętywaniu tematu i notowaniu rysunkowym. Wszystko mnie interesowało, zarówno architektura historyczna, jak i nowoczesna. Byłem pod wrażeniem – jak wszyscy młodzi architekci – głównie architektury francuskiej, szczególnie Le Corbusiera i niemieckiej, Waltera Gropiusa⁶⁸.

JF: A czy w trakcie tej podróży coś wywarło takie wrażenie, że utwierdził się pan w tych zainteresowaniach?

WP: Właściwie wszystko, co powstawało.

JF: Czy coś szczególnie?

WP: Pojechałem do Francji już jako admirator Corbusiera. Znałem wszystkie jego projekty. Wszystkie były w pismach.

HB: A jego książkę *Vers une architecture*⁶⁹ już wtedy pan znał?

WP: No pewnie, pierwsza lektura francuska! Wszystko było dokumentnie badane, czytane, naśladowane.

JF: Ciekawe czy wtedy w waszym środowisku – nazwijmy to – nowej architektury w Warszawie, Francja była bardziej admiirowana niż Niemcy?

WP: Ależ oczywiście, tak!

JF: Mówiąc krótko: Le Corbusier był ważniejszy niż Gropius czy Mies van der Rohe?

WP: Mówiło się z szacunkiem o niemieckiej szkole...

JF: A Holendrzy? Na przykład Rietveld? Czy to docierało?

⁶⁶ Zob. przyp. 55.

⁶⁷ Pobyt za granicą miał miejsce najpewniej w pierwszej połowie 1931 r.

⁶⁸ Walter Gropius (1883–1969).

⁶⁹ Pierwsze wydanie książki w Paryżu, w 1923 r.

WP: Też.

HB: A co czytano z periodyków architektonicznych, co oglądaliście? Raczej „L'Architecture d'Aujourd'hui”, a nie niemieckie wydawnictwa?

WP: Były też niemieckie: „Deutsche Bauzeitung”. To się czytało z konieczności, z zaciekawieniem, ale tak od A do Z, z pełnym zaangażowaniem, to niewątpliwie periodyki francuskie.

HB: A które polskie pisma się czytało?

WP: Nasza literatura nie była bardzo „wygadana”, ale w Krakowie wydawano „Architekta”, a i w Warszawie były pracownice, które były pod stałą obserwacją. Był właśnie Niemojewski⁷⁰. Może był skromnym twórcą, ale za to był takim mediatorem. Przecież to on zorganizował wydział... Moja pamięć już nie jest znakomita (*śmiech*). Połowy nie mogę sobie przypomnieć – ani nazwisk, ani bliskich kolegów, imion – i tak dalej... ucieka...

HB: Czy z warszawskich realizacji architektonicznych, kiedy był pan studentem bądź już po dyplomie, czy któreś budowle szczególnie się panu podobały?

WP: Ano były te, które były robione przez swoich architektów, uznanych architektów. To bezkrytycznie przyjmowano, jako coś nowego.

HB: Jakie pan pamięta?

WP: O Boże!

HB: Świerczyński wznioł wówczas Bank Gospodarstwa Krajowego przy Alejach Jerozolimskich⁷¹.

WP: A tak, miał swoje miejsce w rozwoju następnej architektury, niewątpliwie pamiętam. Przyjeżdżały wycieczki zagraniczne. Uwierzą państwo, że Francuzi i Niemcy stawiali, jak przed czymś nowym. Stwierdzali, że to jest przykład, który wskazuje na to, że architektura żyje i w stosunku do Zachodu jest przodująca. Oczywiście tam musiała ona też walczyć. Te wszystkie „Korbuzyje”, „Žanere” (z *ironią*) i tak dalej⁷². Przecież oni też nie byli od razu przyjmowani. Przez starych architektów była krytykowana, ale młodzi przyjmowali to bezkrytycznie. Wystarczył nam tylko ten patent, że to jest architektura, która szuka nowych dróg. Dlatego wszystkie nowe budynki cechowało właśnie to poszukiwanie. Parę ministerstw czy biur, czy mieszkalnej architektury, wszystkie one wykonywane przez „młodą architekturę”, noszą w tym czasie już cechy pewnych nowych zagadnień.

Karolina Grobelska (dalej: **KG**): Jeżeli pan pozwoli, to porozmawiamy teraz o twórczości w zakresie mebli i wnętrz.

HB: Jak to się stało, że otrzymał pan zlecenie na meble do Zameczku Prezydenta Mościckiego w Wiśle⁷³? [Fot. 9]

⁷⁰ Lech Niemojewski (1894–1952), architekt; profesor Wydziału Architektury Politechniki Warszawskiej; współredaktor warszawskiego periodyku „Architektura i Budownictwo”, wydawanego w l. 1925–1939.

⁷¹ Zbudowany w l. 1928–1931.

⁷² Le Corbusier, właściwie: Charles Édouard Jeanneret (1887–1966). Jego kuzynem i współpracownikiem był Pierre Jeanneret (1896–1967).

⁷³ Ignacy Mościcki (1867–1946), prezydent Rzeczypospolitej Polskiej w l. 1926–1939. Meble do jego rezydencji w Wiśle, na Kubalonce (tzw. Zameczku), zrealizowane

WP: Proszę pana, to zawsze: „od człowieka do człowieka”, tego, który ma pieniądze i tego, który umie odpowiedzieć na pytania. Więc zlecenie otrzymał Andrzej Pronaszko⁷⁴.

HB: Znał go pan osobiście?

WP: On interesował się prawdopodobnie wnętrzami, był scenografem. Była pewna wystawa architektoniczna, podczas której zwrócił się do mnie, jako do jednego z tych młodych przedstawicieli. Wykonywałem z jego zlecenia projekty do Wisły.

HB: Nie było to zatem zlecenie od architekta rezydencji, Szyszko-Bohusza? Zwrócił się do pana Pronaszko?

WP: Początkowo (*chwila zastanowienia*) chyba Pronaszko. Mimo, że ja Bohusza znałem jeszcze z wydziału, bo on miał swoją katedrę, do której różnie się odnosili właśnie wskutek rozbieżności i oddalenia się przedstawicieli starej grupy i młodej grupy⁷⁵. Był on akademikiem bardzo jeszcze związanym z Akademią Petersburską. To bardzo typowe dla tego czasu. Szyszko-Bohusz zaliczał się naprawdę do starszego pokolenia. Tu może nastąpiło jakieś rozejście się tego, bo skończyło się na tym, że zwrócił się do mnie. Mógł do Gałęzowskiego albo Lalewicza, albo do kogo innego, do Hryniewieckiego, ale nie. Właśnie ja trafiłem i potem wykonywałem już na podstawie tego zlecenia projekty.

HB: Architektura Zameczku Prezydenta nie jest akademicka. Co pan o niej sądzi?

WP: No, to była niewątpliwie nasza architektura, w każdym swoim szczególe na czymś bazowała.

HB: Na czym bazował Szyszko-Bohusz robiąc Zameczek Prezydenta?

WP: Moim zdaniem jest to jego bardzo osobisty projekt, oparty o twórczo rozwijającą się kulturę zawodową. Był akademikiem, ale trzeba przyznać, że Akademia Petersburska była bardzo postępową.

HB: Zameczek Prezydenta jest dosyć nowoczesny.

WP: Nie zapomnę, jak któryś z młodych architektów pytał o projekt wejścia do Zameczku – architektury wiążącej i wprowadzającej do następnych etapów swego działania, zawierający także w sobie elementy teatralności. Rzeczywiście cały projekt dawał zadowolenie i stanowił inspirację dla najmłodszych architektów. [Fot. 10]

HB: Czy pana projekty wnętrz powstawały w czasie, gdy już Zameczek był zbudowany? Czy pan musiał pojechać do Wisły, obejrzeć te wnętrza zanim pan zaprojektował meble?

WP: Właściwie nie musiałem (*śmiech*), bo znałem bardzo dokładnie projekt i projektowałem na podstawie tej znajomości. Zresztą wnętrza operują już takim programem, do jakiego nie wchodzi nawet architektura całości. No, a jak się zna te szczegóły, to tak, jakby się tam było.

HB: Jaki był konkretnie zakres pana prac?

zostały w l. 1930–1931. Większość, z zachowanego w dużej części wyposażenia meblarskiego, znajduje się do dziś w Rezydencji Prezydenta RP w Wiśle, przy ul. Zameczek 1. Kilka pojedynczych egzemplarzy mebli z tego zespołu jest przechowywanych w zbiorach Ośrodka Wzornictwa Nowoczesnego Muzeum Narodowego w Warszawie oraz Rezydencji Prezydenta RP w Ciechocinku.

⁷⁴ Andrzej Pronaszko (1888–1961), malarz i scenograf; brat Zbigniewa Pronaszki; zob. „Dom, Osiedle, Mieszkanie” R. 4, 1932, nr 1, s. 31 [Sprostowanie].

⁷⁵ Adolf Szyszko-Bohusz był profesorem Wydziału Architektury Politechniki Warszawskiej od 1932 r. Kierował Katedrą Projektowania Hal Przestrzennych (1934–1939); zob. przyp. 45.

WP: No cóż, to było wnętrze, wyposażenie. Szczegóły architektoniczne w tym wnętrzu nie grały prawie żadnej roli dlatego, że była to naga architektura. A dopiero życie modelowało to wnętrze poprzez jego urządzenie. Właśnie to, co się nazywa meblarstwem, a przez nas jest bardzo nielubianym wyrazem. Uważaliśmy to za szczegół architektoniczny.

HB: A co Pronaszko robił?

WP: Pronaszko był zleceniobiorcą i odbiorcą. Ale wszystko, co było architekturą musiał mieć w pieczy architekt, który był w to zaangażowany, więc nie wiem czy byli inni. Jak ja byłem, to tylko ja byłem! [Fot. 11–13]

HB: Czy to, że był to Zameczek dla Prezydenta, wpłynęło na pana decyzje projektowe: jaką wybrać stylistkę i jakie to mają być meble?

WP: Szczerze powiedziawszy raczej nie. Młodzi architekci są bardzo zadufani w swoich możliwościach. Uważałem, że wszystko, co zrobię, będzie dobre. Dziś w ogóle nie mogę działać w zawodzie, ale jak brałem zlecenia później, to przez kilkadziesiąt lat starałem się stanąć na gruncie jakiegoś programu architektonicznego, który właśnie mógłby odpowiedzieć na to pytanie, które pan stawiał.

HB: To była odważna postawa. A gdyby się meble nie spodobały? Czy Szyszko-Bohusz musiał projekty zatwierdzić, czy Pronaszko je zatwierdzał?

WP: Pronaszko nie miał już wtedy żadnego swojego zdania. Mnie się wydaje, że mężem zaufania był Szyszko-Bohusz i miał, jako dobry architekt, który traktuje swój zawód twórczo, wystarczającą aprobatę dla starszych, jak też i nowych odkryć.

HB: A jak to było z zastosowaniem do mebli giętych rurek metalowych?

WP: Byliśmy pierwsi, którzy to zaproponowali. Zaangażował mnie Pronaszko. Ja byłem zasadniczo przeciwny, żeby metal jako materiał wnętrzowy wprowadzać. On był bardziej teatralny.

HB: Pan był przeciwny?

WP: A ja byłem przeciwny, ale niestety musiałem się przemóc, bo to była pierwsza robota i – no cóż – jako meblarz musiałem te rzeczy zaprojektować. [Fot. 14]

HB: Na czym się pan wzorował?

WP: Przeważnie na jego szkicach, które były dalekie do projektu. Bo bardzo często jakiś szkic był opracowywany i doprowadzany do stanu, którego nie można wykonywać. Musiałem go kasować i tłumaczyć, że z niego nie da się nic zrobić.

HB: A więc pomysł z giętymi rurkami był Pronaszki?

WP: Tak, ale już wtedy rozumiałem, że metal jest bardzo specyficzny i nadaje się do specyficznych rozwiązań architektonicznych, ale nie do każdego. Była zasada, że mebel rurkowy może służyć w każdym wypadku, z pewnymi odmianami. [Fot. 15, 16]

HB: Czy pan też opracowywał projekty tapicerki do tych mebli?

WP: Zasadniczo starałem się do końca zawsze mieć oko i sankcję. Materiały obiciowe też należały do projektu – przeważnie – ale może któryś się „wymancypował” i przeszedł mimo mnie. [Fot. 17–19]

HB: Czy prezydentowi Mościckiemu meble się podobały?

WP: Nie, tego nie powiem, bo nie wiem. Ale meble na późniejszej wystawie w 1937 roku zdecydowanie się podobały. Przypuszczam, że i tamte również odpowiadały Prezydentowi. Nic przecież nie było w nich szokującego. Wszystko było zgodne z tym, co się działo. [Fot. 20]

HB: Czy tych projektów do Wisły, nie uznałby pan za swoją najważniejszą realizację przed wojną?

WP: Nie.

KG: A którą w takim razie?

WP: To było w ruchu. To był wypadek dynamiczny, więc każdy występ był propozycją: może tak, może inaczej? Jeżeli się podoba, to znaczy, że można i to użyć do pracy zawodowej, ale każde życzenie – zdaję sobie sprawę – było pretekstem do odkrycia.

HB: Wróćmy do pana studiów. U kogo pan robił dyplom?

WP: U Świerczyńskiego. Robiłem dziesięć dni i dostałem nawet dobry stopień. Ale tę umiejętność, świadomość zawodu nabywało się od dzieciństwa, od ojca. Dla mnie te sprawy nie były nowością, jak dla kolegów, którzy musieli wyrąbywać drogę dla siebie. A ja uważałem, że należę do pewnej grupy, od której się czegoś wymaga, i która daje to w sposób naturalny, jako produkt swojej pracy, nabytej już przez poprzedników. Zresztą to, co powstawało na Zachodzie było święte, może troszkę bezkrytycznie (*śmiech*), ale nie byliśmy silniejsi od nich i dlatego ta siła musiała się w jakiś sposób ujawnić.

HB: Na czym polegał pana dyplom, co to były za projekty?

WP: To, jak powiedziałem, było w przededniu moich decyzji małżeńskich i zdecydowałem się na coś niedużego, co by mi łatwo poszło. Nieduży obiekt specyficznego hotelu, służący specyficznym zapotrzebowaniom. Toteż jego cechy nie były cechami miejskimi, a raczej prowincjonalnymi, w sensie nowego traktowania poszczególnych wnętrz, które były tylko ucieczką od tego zewnątrz. Nie był to sam w sobie element architektoniczny, ale służący pewnemu typowi życia ruchliwego, to znaczy: ruch samochodowy, przyjazd, widoki. Te wszystkie cechy, które determinują położenie danego obiektu w krajobrazie⁷⁶. [Fot. 21]

HB: Hotel prowincjonalny? Czy mógł być zrealizowany w jakimś uzdrowisku?

WP: Tak, on był na stoku, czyli w górzystej miejscowości. Tam, gdzie są ładne widoki. Były galerie, to znaczy architektura parkowa, która łączy zamknięte lokale, potrzebne w każdym wypadku jako ucieczka od pleneru. Te elementy w koncepcji się równoważyły.

HB: Projekt nie został zrealizowany?

WP: Nie

HB: Jak Świerczyński oceniał ten dyplom?

WP: Nawet z zainteresowaniem. Pamiętam jak przyszła grupa profesorów i oglądała, cmokała (*śmiech*). Bardzo miło wspominać.

⁷⁶ Zob. przyp. 11.

Mój wysiłek formalny był bardzo krótki. Nie miał on zasobu pracy dziesięciu czy kilku lat, ale ja miałem za sobą ten okres i myślę, że projekt ten był dość dojrzały i możliwy do realizacji.

HB: To były rysunki, makiety?

WP: Perspektywy, widoki. My wtedy staraliśmy się zawsze. Wiedzieliśmy, że klient zwraca uwagę na obrazki. Umiejętność graficzna grała bardzo ważną rolę. No i te smaczki trzeba było wydobyć i pokazać.

HB: Pana małżonka dopowiada, że parzyła kawę, kiedy w nocy z kolegami pracował pan nad tym projektem. Czy w jakiś sposób żona pomagała w pana twórczości i karierze?

WP: Pomagała od początku. Nawet przed ślubem interesowała się moją pracą zawodową. Chodziliśmy na wystawy. Jeśli była moja realizacja, to musiała też być, ocenić i dać swoje sankcje; w Café-Clubie na przykład⁷⁷.

HB: Gdzie się państwo poznali? Czy też w „architektonicznej sytuacji”?

WP: Może troszkę, bo koleżanka była moją dziewczyną, że tak powiem – znajomością.

JP: Hanka Nowacka-Ptaszycka była córką przyjaciółki matki mego męża⁷⁸. Była na architekturze, a on dawał Hance korepetycje jeszcze przed egzaminem na politechnikę.

WP: Jako młodszej, to musiałem jej patronować na wydział architektoniczny.

HB: Kiedy się państwo poznali?

JP: Przyznaj się jak to było? (*zwracając się do męża*).

WP: Ocknąłem się z dyplomem w momencie, kiedy już postanowienie życiowe było bardzo poważne, czyli że moja oferta na przyjaźń małżeńską – bo tak muszę to określić – była jeszcze zanim zdobyłem niezależność. Uległem ogólnie. To było pewnie w świadomości, że młody człowiek nie ma prawa zakładania domu bez tego patentu, więc pospieszyłem się.

JP: Mój ojciec powiedział, że nie wyda córki za „nieskończonego” architekta. Dostał ultimatum: pół-dyplom⁷⁹ i dyplom.

WP: Niektórzy koledzy to „kobyły” takie zrobili, na parę metrów pracę dyplomową, a moja była dość skromna.

KG: Porozmawiajmy teraz o Studium Wnętrz i Sprzętu na Politechnice Warszawskiej, bo wydaje mi się, że stowarzyszenie, które stworzyliście było jedną z ciekawszych inicjatyw w polskiej sztuce wnętrza? Jak doszło do powstania Studium? Jak w ogóle narodził się ten pomysł?

WP: Zdaje mi się, że to było ściśle związane, z jednej strony, z potrzebami społecznymi, a z drugiej strony, fachowcy szukali okazji, żeby być jakoś związani z tymi potrzebami. To już było bardzo dawno, wiele mogłem zapomnieć. Jednak przypominam sobie mój wysiłek, żeby nawiązać kontakt przez Związek Architektów, który wtedy nazywał się Kołem Architektonicznym.

⁷⁷ Mowa o projektowanych przez Włodzimierza Padlewskiego w 1938 r. wnętrzach winiarni w piwnicy Café-Clubu na rogu Al. Jerozolimskich i Nowego Świata w Warszawie.

⁷⁸ Anna Nowacka-Ptaszycka (1911–1967, dyplom w 1936 r.).

⁷⁹ Włodzimierz Padlewski przystąpił do pierwszego egzaminu dyplomowego (tzw. pół-dyplomu) w marcu 1933 r. Drugi egzamin dyplomowy zdał w czerwcu 1934 r.; zob. „Akta personalne Włodzimierza Padlewskiego”, Archiwum Politechniki Warszawskiej,teczka nr 9457.

Koło Architektoniczne było dawną, starą instytucją. My, którzyśmy wchodzili w życie zawodowe, zorganizowaliśmy własny związek: SARP. Zbierał tylko „młodą architekturę”, a starsi się przyglądali. Chyba doszli do przekonania, że mamy coś do powiedzenia, jeżeli pozwolili nam działać poprzez, przede wszystkim, konkursy. Był on bardzo ważną instytucją, która wykazywała swoją energię i żywotność i wykrywała tych, którzy nie weszli jeszcze w życie zawodowe, a już mieli pewne możliwości, umiejętności, na tyle żeby współdziałać ze wszystkimi. To było może najważniejsze, bo brak było właściwie stałych zajęć architektonicznych. A to, co każde społeczeństwo w pewnym sensie wytwarza, tę kastę pracujących społecznie, myśmy to troszkę przerobili na potrzeby związane z nowym życiem. Na tym tle powstał nasz „związek trzynastu”⁸⁰.

HB: Kto był inicjatorem?

WP: Niewątpliwie po tym ogólnym jakimś nastawieniu do tej sprawy, nie było młodego architekta, który nie byłby za małą organizacją. Była ona bardzo wyraźnie akcentowana we wszystkich możliwych momentach, kiedy mogła zająć jakieś stanowisko. Dziś tego nie powtórzę, bo nie pamiętam. To były bieżące sprawy, które zostały wprowadzone do życia codziennego i funkcjonowały bardzo dobrze. Przede wszystkim konkursy dawały taką odskocznnię dla wszystkich młodych, bo starsi architekci nie potrzebowali, bo wszyscy wiedzieli, kto to Świerczyński, kto to Przybylski⁸¹, i tak dalej. To wszystko były osoby, na których się w pewnym sensie wzorowało, a w pewnym sensie od nich odchylało.

HB: Skąd się wzięła ta nazwa: Studium Wnętrz i Sprzętu? Nie ma w tej nazwie „architektury”!

WP: O to chodzi – bo do tej pory o tym nie mówiłem – że ta sprawa była rozwiązywana zawsze w sposób dobrowolny przez architekta i nie stawiał on sobie przeszkód w toku swojej pracy w architekturze. Przede wszystkim to była architektura „budowlana”. Sprzęt był dodatkiem „na osłodek”.

HB: Sprzęt nie był szanowany?

WP: Nie o to chodzi, że nie szanowany. Był oddzielony, był dowolny, brany jako temat pracy zawodowej – i to bardzo powoli. W odpowiedzi właściwie wydaje mi się, że to mój rocznik, trzydziestych lat dopiero nazwał tę pracę i ona stała się w pewnym sensie odłamem zawodu.

KG: Jaka była rola Stefana Sienickiego⁸², ponieważ słyszałam, że on był właśnie kierownikiem tego Studium.

WP: On miał w tym kierunku pewne zadatki. Trzeba było jednak zrezygnować w pewnej mierze z własnych chęci, które nie opuszczają architektów, którzy zawsze chcieliby posiadać zleceniodawców do swojej pracy. A te zagadnienia konstruktywne, w kierunku zespolenia i zjednoczenia, wymagały też znajomości życia, znajomości społeczeństwa, w którym się pracuje. Tak, że oni musieli się poświęcić ze szkodą – w pewnym sensie – dla własnej pracy indywidualnej, do której się jest przygotowanym.

HB: Czy to Studium miało jakąś strukturę, jakąś radę nadzorczą?

⁸⁰ Chodzi o Studium Wnętrz i Sprzętu powstałe w 1936 r. na Wydziale Architektury Politechniki Warszawskiej, którego członkiem był Włodzimierz Padlewski.

⁸¹ Czesław Przybylski (1880–1936); zob. G. Jonkajtys-Luba, *Czesław Przybylski*, Warszawa 1989.

⁸² Stefan Sienicki (1897–1970).

WP: Nie. To było tylko dobrowolne zbliżanie się do siebie wtedy, kiedy występowaliśmy naszą całą grupą na zewnątrz, na wystawach.

HB: Czy Studium Wnętrz i Sprzętu było organizacją bardziej towarzyską czy bardziej zawodową? A może bardziej merkantylną? Czy chodziło o wypracowanie sposobów na to, żeby dostawać zlecenia, czy o konsolidację zawodową?

WP: Mnie się zdaje, że jak we wszystkich poczynaniach człowieka konstruującego życie, na pierwszym miejscu jest walka o byt. Niewątpliwie to było bardzo silne dlatego, że byliśmy w bardzo trudnej sytuacji po wojnie. Chodziło o stworzenie pewnych warunków, otwarcie się na pewne zagadnienie. Dużo zależało od samych członków tej grupy.

KG: Na ile ta grupa była stała? Czy jej członkowie zmieniali się?

WP: Nie, jeżeli ktoś wchodził do tej grupy, tkwił i pracował, brał udział właśnie w tym sensie, by każdą okazję tej służby społecznej zrealizować.

HB: Czy pana ktoś wprowadził bądź zaprosił? Czy był pan od początku w Studium?

WP: Myśmy tam weszli gromadnie. Jeden powiedział słowo, to drugie słowo było już podchwyczone przez wszystkich.

HB: Kogo pan pamięta najbardziej z kolegów i koleżanek, bo przecież kobiety też tam były?

WP: Niewątpliwie wspominam Sienickiego, który siły włożył w sprawy organizacyjne.

KG: Oprócz pana i Stefana Sienickiego w tym studium działali: Jan Bogusławski, Zofia Dziewulska, Stanisław Gałęzowski, Nina Jankowska, Stefan Koziański, Marek Leykam, Piotr Maria Lubiński, Władysław Pieńkowski.

WP: Z Pieńkowskim⁸³ mniejszy miałem kontakt, bo z tymi poprzednimi albo jeszcze z dziecinnych lat, albo potem studenckich. Bardzo bliskie kontakty miałem z Gałęzowskim⁸⁴, bo jego ojciec, tak jak Lalewicz, był młodszym kolegą mojego ojca⁸⁵.

KG: Oprócz tych wymienionych w Studium działał Stanisław Połujan. On brał już udział w pierwszej wystawie w 1937 roku.

WP: Tak. Jako najmłodszy.

KG: Kazimierz Prószyński?

WP: Tak, był ode mnie starszy i bardzo zaangażowany⁸⁶. Był właściwie przedstawicielem o klasę wyższego społeczeństwa architektonicznego. On nas reprezentował. Bardzo chętnie to robił i bardzo skutecznie.

KG: A Bolesław Szmidt?

WP: Nazwisko – coś do mnie dochodzi... Nie miałem do niego takiego stosunku, jak do Hryniewickiego, Zbigniewa Karpińskiego, Dziewulskiej⁸⁷.

⁸³ Władysław Pieńkowski (1907–1991).

⁸⁴ Stanisław Gałęzowski (1903–1945).

⁸⁵ Zob. przyp. 46.

⁸⁶ Kazimierz Prószyński (1901–1944).

⁸⁷ Zofia Dziewulska z Łapińskich (1907–1999); zob. przyp. 59, 60.

KG: Jeszcze jedno nazwisko: Józef Ufnalewski?

WP: Nie miałem kontaktu.

KG: Czy wyróżniłby pan któregoś ze swoich kolegów-architektów działających w Studium? Czy któryś rysował się tam jako indywidualność?

WP: Uważam, że wszyscy tacy byli. Wszyscy byli zdolni, kulturalni. Wszyscy mogli się przydać. Inni więcej pracowali, mieli więcej klientów, ale to już zależało od kaprysu zleceniodawców. Wszyscy byli bardzo dobrzy. I powiem, że takich solidnych i przygotowanych do tej pracy dziś nie widzę. Czyli te pierwsze próby połączenia przemysłu z zawodem architekta zdały egzamin.

KG: Zapytam o Marka Leykama. Słyszałam, że to był tylko pseudonim, a prawdziwe nazwisko brzmiało Lewiński.

WP: On sam wymyślił sobie nazwisko Leykam⁸⁸. Zawsze za takiego uchodził. Był adoptowany przez rodzinę w jakichś warunkach – podobno politycznych – i tak pozostało. Był bardzo szczęśliwie związany z naszą grupą. Miałem nawet paru przyjaciół Żydów. Bardzo bliskim przyjacielem był na przykład Józef Ogródzki. Był architektem może nie tak zdolnym jak inni tego pochodzenia. Pochodził ze spolonizowanej żydowskiej rodziny Lustgartenów. Rodzice bardzo sympatyczni. Zupełnie nic nie zdradzali semickiego. Mieli dwóch synów: jeden młodszy, bardzo zdolny na „dyrektory” jakieś poszedł, a starszy, Józef zmarł na białaczkę w bardzo młodym wieku.

KG: Nie mogę się oprzeć i nie zapytać o Jana Bogusławskiego.

WP: Przyznam się, że do niego mieliśmy duże zaufanie. Jego prace były zawsze przyjmowane i jako takie nawet chwalone, bo był uważany za zdolnego. A to wśród nas było najważniejsze. Oprócz wypowiedzi, tworzenia tych pomostów z odbiorcą, to był bardzo ważny argument w ocenie kolegów. Bogusławski należał właśnie do takich, do których się miało zaufanie⁸⁹.

KG: W ogóle działalność wasza w Studium nie była taka jednorodna. Tu każdy był indywidualnością i każdy forsował swoje zdanie.

WP: Dominowało poczucie wolności. Jednak nie bezwzględnej, lecz będącej zdecydowanie pod wpływem prądów pochodzących z Francji i Niemiec. Poczuliśmy się do solidarności z Gropiusem, zmagającym się z konkurencją, hołdującą staremu rozumieniu architektury. A tych w Niemczech ciągle było jeszcze wówczas dużo. No, ale że starzy przegrywają, więc i oni też przegrali z takim Gropiusem, prawda?

KG: Który z profesorów skłonił pana do zainteresowań meblarskich, czy może Świerczyński? Czy on zajmował się projektowaniem mebli?

WP: Nie. On był wspaniałym architektem, o dużym geście. Dla niego wnętrze i mebel mógł być tylko częścią jego pracy, ale tyle miał zajęć z architekturą podstawową, że raczej się nie udzielał. To była domena młodych architektów, żywo przyjmujących wszystko, co się działo. A powiem nawet, że wyprzedzaliśmy pewne ośrodki dotychczas górujące nad nami, jak na

⁸⁸ Marek Leykam [Maurycy Marek Jan Leykam-Lewiński] (1908–1983).

⁸⁹ Jan Bogusławski (1910–1982).

przykład niemieckie. W Niemczech niewątpliwie były jakieś gniazda nowatorskie, ale ich mocna organizacja ciążyła raczej do materialnych spraw i to hamowało w rozwoju. A myśmy „wyskakiwali” z bardzo osobistymi pomysłami i spotykaliśmy się z dużym zrozumieniem i wsparciem ze strony całego społeczeństwa. Wszystkie wystawy były przez publiczność licznie uczęszczane i chętnie dyskutowane.

HB: Proszę opowiedzieć o wystawie „Architektura Wnętrza” w Warszawie, w 1937 roku⁹⁰. [Fot. 22]

WP: Nawet Mościcki przyszedł oglądać to, co stworzyliśmy. [Fot. 23] Jak nadchodził do naszego stoiska, to musieliśmy się tam zjawić. Przypadła mi rola przewodnika, udzielałem więc Prezydentowi wszelkich wyjaśnień. A stał tam jeden fotel, zresztą musiał być podany, bo nie zdążyli wszystkich foteli zrobić (*śmiech*). Nawet ten nie był gotów. To był składany fotel...

KG: To ten z zestawu mebli tarasowych, projektowanych przez pana? [Fot. 36]

WP: Tak! Widzę, że Prezydent idzie do tego fotela (*śmiech*), po tych meblach tarasowych – najwyraźniej chce wypróbować. Uprzytomniłem sobie sytuację, w której on siada i... pada. Zdążyłem podlecieć: „Panie Prezydencie, niestety, nie skończyliśmy (*śmiech*). Tak, że proszę nie siadać. Ale rękę za wygodę, za komfort kompletny! Tak, że gdyby Pan zechciał wypróbować te...”. (*usiłując dokładnie zlokalizować sytuację*)⁹¹.

KG: Czy wystawa spotkała się z dużym zainteresowaniem? Pokazano aż szesnaście wnętrz z pełnym wyposażeniem.

WP: Pamiętam, że pismo jakieś wystąpiło z taką łagodną krytyką, co nas bardzo zdziwiło. Wszystkim nam się wydawało, że wszyscy nas podtrzymują, ale krytyka wzbudzała uśmiech, bo nazwała ten jadalny pokój: „To spęd do wodopoju”. Zawsze znajdzie się pióro, które musi sobie trochę pohulać. Poza tym mieliśmy bardzo bliski kontakt. Wszystkie wytwórnie były pod wpływem jakiegoś architekta. [Fot. 24–33]

KG: Czy każdy wybierał sobie rzemieślnika, który realizował projekty mebli?

WP: Nie, to tak swobodnie się tworzyło, narastało w sposób naturalny. Bardzo często poprzez realne zlecenie.

KG: A w przypadku tej wystawy?

WP: Czy to myśmy wybierali, czy oni? I tak, i tak.

KG: Bo Izba Przemysłowo-Handlowa też przygotowywała tę wystawę. Jak wyglądała realizacja zaprojektowanych mebli?

WP: To wyglądało w ten sposób: mieliśmy kontakt z warszawską Izbą Rzemiosła i ona samodzielnie, we własnym zakresie „rozpisała” – że tak powiem – działalność szkół rzemiosła z projektantami. Każdy z nas otrzymywał wykonawcę. Niestety nie pamiętam już, kto był moim.

KG: Wytwórnia Wawrzyńca Gonciarza⁹².

⁹⁰ Wystawa „Architektura wnętrza” otwarta 20 marca 1937 r. w Instytucie Propagandy Sztuki (IPS) w Warszawie; zob. *Architektura wnętrza*.

⁹¹ Anegdota o prezydencie Ignacym Mościckim wizytującym wystawę „Architektura Wnętrza” 7 kwietnia 1937 r. opowiedziana przez profesora mimochodem, na koniec spotkania, w zamieszanu przed wyjściem; zob. fotografia publikowana w piśmie „Światowid” 1937, nr 16 (662) z 17 kwietnia.

⁹² Mieściła się w Warszawie przy ul. Wroniej 69.

WP: Proponował on w zakresie swoich możliwości, co oczywiście nas w pewnym stopniu zobowiązywało. Bo, trzeba powiedzieć, to była konkretna współpraca wykonawstwa i projektowania.

HB: Czy spotykaliście się poza tym, dyskutowaliście, robiliście projekty?

WP: Projektów razem – nie. Każdy z możliwościami tej służby na zewnątrz już chował się w swojej pracowni i współpracował raczej z rzemieślnikiem, wykonawcą. To było może takie – dziś oceniam – bardzo twórcze wystąpienie i postawa, która niestety nie została wystarczająco wyzyskana. Oczywiście mówiło się, że ktoś wykonuje dla mnie, że muszę się z tym liczyć. To były frazesy. Ale tak spontanicznie, za naszych czasów, kiedy to wchodziło w ogóle w życie, bo dawniej, powiedzmy, stolarz nie był partnerem nigdy, a myśmy to wprowadzili jako okoliczność nas wiążącą.

HB: Z kim konkurowaliście?

WP: U nas działały hasła nowej architektury i było wiele tych haseł, które powstawały w Niemczech i Francji. To nie ulega wątpliwości. Myśmy może nawet trochę bezkrytycznie przyjmowali to, co we Francji oraz Niemczech było już naturalnym zjawiskiem. U nas to było koniecznością przyjęcia, bo to jest program nowy, prawda, a ten, który szuka tej drogi, to podejmuje te tematy, zabiera jako swoje i dalej je rozwija. Myśmy byli w stałym kontakcie, nie tyle z naszym odłamek – jak na przykład Akademią Sztuk Pięknych – a z Zachodem, z zagranicą.

HB: Na kim się wzorowaliście?

WP: Oczywiście grupa Corbusiera i Gropiusa. Tu Bauhaus⁹³, a tam raczej indywidualność osobista, prywatna Corbusiera, która zaważyła troszkę bezkrytycznie, że tak powiem, ale była pewną siłą kreującą nasze stanowiska.

KG: Czy fascynowała was w jakiś sposób twórczość projektantów ze Skandynawii, na przykład Szwedów? W 1938 roku Instytut Propagandy Sztuki przygotował wystawę, która spotkała się z bardzo pochlebnymi recenzjami, właśnie ze strony Studium Wnętrz i Sprzętu, na przykład Marka Leykama.

WP: Była zauważona. To nie był nasz główny wzór, bo te pochodziły z Niemiec, Francji. To trzeba przyznać, że oba te źródła dały realne możliwości na skonsolidowanie tego kierunku. Myśmy bardzo szczerze się wiązali z tym, co tam jest, tak jak powiedziałem – czasem bezkrytycznie.

HB: W Warszawie byli także inni wnętrzarze. Akademia Sztuk Pięknych projektowała i wykonywała przecież wnętrza.

WP: To było współzawodnictwo.

HB: Jaki był wasz stosunek do projektantów związanych z Akademią?

WP: Byli zauważeni, ale zawsze jako niezależni. Oni mieli bardzo charakterystyczne cechy, związane bardzo, z tak zwaną, plastyką. W ogóle to problem, z którym trzeba było bardzo ostrożnie się obchodzić, a nie tak mechanicznie. To były jakieś delikatne wpływy, jakieś boczne wejścia i tak dalej, ale one istniały. Natomiast w szkole, w Akademii, działał jako profesor – czego u nas nie było – Czajkowski⁹⁴.

⁹³ Nazwa niemieckiej awangardowej uczelni artystycznej założonej przez Waltera Gropiusa, działającej w Weimarze, Dessau i Berlinie (1919–1933).

⁹⁴ Józef Czajkowski (1872–1947), profesor warszawskiej Szkoły Sztuk Pięknych, późniejszej Akademii Sztuk Pięknych.

HB: I Jastrzębowski⁹⁵.

WP: No i niektórzy za nimi podążali. Myśmy tylko o tyle, że wiedzieliśmy o ich istnieniu, ale nie mieliśmy żadnych istotnych kontaktów.

HB: Czy to był konflikt postaw?

WP: Tylko inność. Nasza praca była bardzo organicznie związana z architekturą. W ogóle już od samego początku zdawaliśmy sobie sprawę, że to jest sprawa nie dokończenia architektury, lecz dalszej architektury. Bliżej tego, co jest materią, bo początkowo architektura jest papierowa, pozostaje na papierze. Natomiast ich podejście było bardziej rękodzielnicze. Wszyscy projektanci sami brali udział w wykonywaniu i mieli swoje pracownie rzemieślnicze, gdzie powstawały ich typy mebli. W stosunku do naszego programu, ich był bardziej tradycyjny.

HB: Jaki był wasz stosunek do „Ładu”⁹⁶?

WP: Był uznawany jako osobny zupełnie prąd, uzależniony bardziej do form realizowanych, podczas gdy u nas była chęć pełnej odnowy, niezależności.

HB: „Ład” dostawał większość zleceń państwowych na wnętrza. Czy nie zazdrościliście tego? Jakie były wasze szanse, żeby dostać zlecenia państwowe, a zatem zdobyć popularność?

WP: To był bardzo indywidualny problem. Byli architekci, którzy z łatwością otrzymywali zlecenia państwowe, inni zamknięci w pracowniach zmniejszali swoje szanse wyjścia na zewnątrz. Poza państwowymi, które przyszły później, były oczywiście zlecenia prywatne. Gdy dowiedziano się, że zadania wnętrzarskie rozwiązywane są przez młodych architektów, także i do nas zaczęły trafiać takie zlecenia. Najlepszy dowód, dziś tak podkreślany, to prace w Wiśle. Kogo jeszcze mogłem nazwać moim zleceniodawcą? To były duże Zakłady Lilpopa, które stać było, aby tworzyć dla nich jakieś wnętrza⁹⁷.

HB: Wystawa „Architektura Wnętrza” odbyła się rok po wystawie „Ładu” pt. „Sztuka Wnętrza”. Wasza wystawa była jakąś kontrapropozycją wobec „Ładu”?

WP: Tak, jak powiedziałem: „Ład” zawsze był zauważany przez nas, ale nie adorowany. Nie było właściwie współpracy. To była jedna z dwóch placówek młodej twórczości. „Ład” zawsze bardzo akcentował swoją niezależność i bardzo czytelną stylistykę. Natomiast u nas stylistyka była odczytywana abecadłem europejskim, raczej zachodnim...

KG: Czy w takim razie Studium oprócz tej działalności wystawienniczej, oprócz wystaw, jakie przygotowywało, prowadziło też działalność naukową? Czy prowadziliście pracę badawczą, mieli jakieś wykłady?

WP: Jeszcze bardzo słabo. To było tematem indywidualnego zawodu każdego z architektów. Dopiero montowało się ludzi, tematy, wykonawców dla swoich uczniów, bo idea twórcza była wiodąca, rozwój fazy projektodawczej. Z czego doskonale

⁹⁵ Wojciech Jastrzębowski (1884–1963), profesor warszawskiej Szkoły Sztuk Pięknych, późniejszej ASP.

⁹⁶ Spółdzielnia Artystów „ŁAD” (1926–1996), założona przez profesorów i studentów warszawskiej Szkoły Sztuk Pięknych; zob. *Spółdzielnia Artystów ŁAD 1926–1996*, t. 1, red. A. Frąckiewicz, Muzeum Akademii Sztuk Pięknych, Warszawa 1998.

⁹⁷ Zob. przyp. 63.

dziś zdaję sobie sprawę, że od tej idei myśmy nie odchodzili i nigdy to nie było moim kaprysem: „Ot ja! Ja się pokażę!”. Zawsze to miało jakąś wagę społeczną.

HB: Jaką rolę odegrał w studium Oskar Sosnowski⁹⁸ i jego Zakład Architektury Polskiej na Politechnice Warszawskiej?

WP: Architektura szeroko pojęta przez niego, w aspekcie – oczywiście – tradycji polskiej. To wszystko wymagało specyficznego nastawienia, które nie wszystkim młodym architektom się podobało. Mieli oni to na uwadze, ale krytycznie, ze względu na ich dążenie separatystyczne. Ale byli u siebie. Byli wywyższeni, że tak powiem, tematem architektury polskiej, tutejszej. Pod tym względem Sosnowski – wtedy może mniej, ale później – doskonale został zrozumiany jako ten, który jak żołnierz walczy o pozycję architektury polskiej, poprzez głoszenie nadrzędności społecznej potrzeby i liczenia się oraz wiązania z pewnymi architektami. To był specyficzny moment, gdy wszystko się przygotowywało. To był ten „kredens”, w którym ta „sałatka” była krajana.

KG: Czy pamięta pan również inne, kolejne wystawy Studium?

WP: Innych właściwie nie było.

KG: A co w takim razie z wystawą „Meble Dawnych Wnętrz” przygotowywaną przez Studium Wnętrz i Sprzętu? Co na niej zaprezentowano? Tyle tylko wiem: „meble dawnych epok”.

WP: To uszło mojej uwadze.

KG: A wystawa nowoczesnych wnętrz sklepowych? To miało miejsce w 1939 roku i było również przygotowywane przez Studium? Był tam salonik tytoniowy pana autorstwa.

WP: To była wystawa bardzo sympatyczna – o ile sobie przypominam – bo to wszyscy mieli pełną ambicję, aby coś nowego wprowadzić. Brałem w tym udział, bo miałem tam sklepik tytoniowy. To mnie bardzo rozbawiło – sam tytuł, że tytoń może być w tytule architektury⁹⁹.

KG: A kto zaprojektował kominek wewnątrz sklepu i taką bardzo wdzięczną popielniczkę, zdaje się?

WP: Cały sklep ja projektowałem. Oczywiście.

KG: Z detalem nikt nie współpracował?

WP: Projekt z kominkiem i z fotelem tak, na pewno. Nie przypominam sobie, jaki on był, ale był już na podstawie pewnego doświadczenia, jakie miałem.

KG: To był bardzo ciekawy element w tym wnętrzu.

WP: A kominek? Jaki był?

KG: Bardzo wąziutki, rodzaj takiego wydłużonego okapu, pod którym stał ruszt. A do okapu był przymocowany zawieszony przyrząd, wyglądający jak popielniczka. Bardzo to było ciekawe.

⁹⁸ Oskar Sosnowski (1880–1939), architekt i historyk architektury.

⁹⁹ Mowa o stoisku sklepu tytoniowego na wystawie „Nowoczesny sklep detaliczny” otwartej 23 maja 1939 r. w salach Izby Przemysłowo-Handlowej w Warszawie; zob. przyp. 19.

WP: Oczywiście, że to ciekawe, tak. Doskonale pamiętam takie żelazne wisiorki, to niby kaganek jakiś. Tak, to dobrze pamiętam. [Fot. 42]

KG: Tam pojawiły się nazwiska innych wymienionych architektów.

WP: Byli młodszy. Wystawa ta skupiała tych należących już do odłamu działającego samodzielnie. Myśmy to tak określali: samodzielność, niezawisłość. Ale niezawisłość była bardzo uzależniona. W tym czasie wydawało się, że jest się odkrywcą. A było to jednak przyjęciem tego, co się działo na Zachodzie, co nam Zachód przyniósł.

HB: Czy byliście popularni?

WP: Tak, jak wszystkie nowe prądy, mieliśmy zaplecze w młodszym społeczeństwie, bo takie ma ułatwione dojście do spraw nowych i bardzo chętnie to podkreśla. No, nie powiem, że akurat wtedy, kiedy prosiłem Prezydenta o niesiadanie na nasz fotel (*śmiech*), było to jednym z drobnych, nic nie znaczących momentów.

HB: Miał pan już wcześniej dosyć wysokie apanaże. Mówił pan o trzech tysiącach złotych za pracę przy Powszechnej Wystawie Krajowej. Wcześniej miał już pan niezależność finansową.

WP: Tak, już jako student dobrze zarabiałem, miałem nawet na swoje kaprysy.

HB: Jakie kaprysy panie profesorze?

WP: To są prywatne sprawy (*śmiech*). Te oficjalne, to są wyjazdy za granicę. Jeździłem samotnie do Francji, Włoch.

HB: Proszę opowiedzieć zatem o tych wspólnych podróżach z małżonką?

WP: Po ślubie podróżowaliśmy już wspólnie. Wyjazdy były związane przede wszystkim z wystawami. Praca przy nich była bardzo poszukiwana jako że była atrakcyjna ze względów zawodowych i finansowych. No i dawała możliwości wyjazdów. Komu udało się, że tak powiem, „wkręcić” w projektowanie wystaw, czuł się wygrany.

HB: Panu się to udało?

WP: Mnie się udawało w wypadku wystawy w Paryżu, Rzymie, Nowym Jorku. Zawsze musiałem, jak ten Piętaszek, biec za tymi dyrektorami, którzy to organizowali. Żona z tego korzystała. Wtedy, kiedy byłem w pracy, na placu budowy, to żona z przyjaciółmi, znajomymi czy z krewnymi, buszowała po mieście i lepiej poznała Rzym, Paryż czy – nawet tak to było – Afrykę z Marokiem. W Maroku byłem jeszcze raz z wycieczką wydziałową z profesorami: chyba Niemojewski z żoną, Przybylski z żoną... To wszystko się odbywało bardzo solennie. Zimek Kamiński nam zawsze przypominał, cośmy przeżyli w tych lokalach „podjeżdżanych” (*z ironią*) – jak on twierdził. Opowiadał kiedyś, jak dowcipnie się zachował w stosunku do Przybylskich, którym wytłumaczył, że lokal nie jest odpowiedni, że mógłby przynieść pewne zastrzeżenia, co do moralności. Zwrócił się więc do pani Róży¹⁰⁰: „Chodźmy stąd. Tu jest duszno!”. Czy ona zrozumiała to jako ucieczkę, czy po prostu kwestię respiracji? – on mi nie powiedział, bo sam pewno nie wiedział, ale był bardzo dumny ze swego zachowania i eleganckiego załatwienia sprawy.

HB: Porozmawiajmy wobec tego o tych zagranicznych wystawach. Proszę opowiedzieć o wystawie w Rzymie.

WP: No, jak zawsze to było pięćdziesiąt procent konkretnej pracy, a pięćdziesiąt, pracy „wystawowca”, to znaczy – kontakty

¹⁰⁰ Róża Przybylska z Andryczów, małżonka Czesława Przybylskiego.

z klientem, zbieranie materiałów. Co to było? Żona też mi pomoże. W każdym razie to się odbywało na podwórzu watykańskim. Były stawiane pomieszczenia wystawowe.

JP: „La Stampa Cattolica”. To była wystawa prasy katolickiej¹⁰¹. Mąż we wnętrzu coś przygotowywał i wtedy nawet nie mógł wejść na audiencję do papieża, bo nie miał fraka.

WP: Było coś, co interesowało. Ponti był architektem wystawy w Rzymie¹⁰². Pamiętam, że przychodził do naszego pawilonu, naszej sali. Był bardzo zadowolony, a ja byłem bardzo dumny, że się coś udało. To, jak dziś pamiętam. To były bardzo ważne momenty w kształceniu świadomości architektonicznej. Bo na czym polega świadomość? Na ciągłej decyzji i wyborze. Czy wybór, którego się dokonuje jest dobry, korzystny z wielu względów, nie tylko ideowych, estetycznych, ale praktycznych, handlowych. Tak, to trzeba było wszystko zespolić i jakoś wyjść z tej sytuacji.

HB: Rok później odbyła się w Paryżu Wystawa Światowa. Pniewski projektował Pawilon Polski¹⁰³. Podobał się panu? [Fot. 43]

WP: On robił wszystko, aby skokietować swojego widza.

HB: Pawilon ten był też krytykowany, mówiono: „*Pissoir Polonais*”.

WP: „*Pissoir Polonais*”... Miał jakiś układ ciągłości...

HB: To był taki wysoki walec, tak zwana Rotunda Honorowa.

WP: A przed nim jakaś rzeczulka płynęła i wąski daszek, markiza... To było bardzo wdzięczne. [Fot. 44–45]

HB: Co pan projektował?

WP: Właśnie w tym parczku był – zaraz, co to było – jakaś duża instytucja, może to był, może żona będzie pamiętała, bo ja nie bardzo.

HB: Kiosk Wedla?

WP: O! Wedla, tak. To trzeba było „cukierkowo” załatwić¹⁰⁴. [Fot. 46, 47]

HB: Jak to wyglądało, pamięta pan?

WP: To było za szkłem i wyzyskane światłem. Światła były punktowe. Były zbierane i oddziaływały na pewne obiekty, zaliczały się do pewnych obiektów wystawowych: cukiereczki, bombonieri. Miały powodzenie.

KG: Czy jakieś meble zaprojektował pan na Wystawę Paryską?

WP: Były, tak były. Zaraz, który to robił? Ja musiałem mieć nie pokazówkę wnętrzarską, ale urządzenie wystawy, tych terenów,

¹⁰¹ „Esposizione Mondiale della Stampa Cattolica” w Rzymie w 1936 r.

¹⁰² Chodzi o architekta włoskiego Gio Pontiego (1897–1979); zob. G. Ponti, *La Mostra della stampa cattolica*, „Emporium” 1936, nr 502, s. 199–205.

¹⁰³ „Międzynarodowa Wystawa Sztuki i Technika w Życiu Współczesnym” w Paryżu, od maja do listopada 1937 r.; zob.: *Katalog oficjalny... 1937*; A. K. Olszewski, *Polska na paryskiej Exposition Internationale Arts et Techniques dans la Vie Moderne w 1937 roku*, „Biuletyn Historii Sztuki” R. 48, 1986, nr 1, s. 81–103; por. A. Drexlnerowa, A. K. Olszewski, op. cit., s. 223–245. Bohdan Pniewski (1897–1965) architekt; profesor na Wydziale Architektury Politechniki Warszawskiej.

¹⁰⁴ Projekt stoiska fabryki Czekolady „E. Wedel SA” w Warszawie; zob. *Katalog oficjalny... 1937*, s. A 27; „Arkady” R. 3, 1937, nr 11–12, s. 655.

które należały do wystawy, bo zaraz za tą tubą były poszczególne pawilony, takie stoiska, rozbudowane stoiska i to trzeba było zorganizować. To nie było może oryginalne, ale przyjemne¹⁰⁵. [Fot. 48]

HB: W roku poprzedzającym wojnę zrobił pan projekty na Światową Wystawę w Nowym Jorku.

JP: Do którego nie dojechał. [Fot. 49, 50]

WP: Miałem jechać, ale nie udało się. Nie dojechalismy, bo wojna wybuchła.

HB: To był projekt robiony wspólnie z Tadeuszem Piotrowskim¹⁰⁶.

WP: Piotrowski właściwie nie projektował, lecz robił plansze. Mimo, że wcześniej głównie z konieczności zarabkowania, sam zajmowałem się grafiką, teraz już jakoś mi się nie chciało tego robić. Mogłem sobie pozwolić na oddanie spraw graficznych w ręce grafików, z którymi byłem jakoś związany. Sam zaś koncentrowałem się na projekcie i nadzorze całości wystawy. To właśnie nazywaliśmy wystawiennictwem.

HB: Pan projektował z Kazimierzem Prószyńskim Hall-Bawialnię.

WP: Tak, razem z nim. To on – będąc obrotnym – pojechał do Nowego Jorku. On trochę nie zawsze był w porządku w stosunku do kolegów, ale to inna sprawa. Ale ja o tym nie pamiętałem.

KG: Czy w tym Hallu były meble?

WP: Jakiś, zdaje się, gabinet, bo to był mój ulubiony temat: gabinet, bo on się tak jakoś wiązał z funkcją intelektualną i funkcjami użytkowymi.

HB: Panie profesorze, *à propos*. Na początku lat trzydziestych zrobił pan projekt gabinetu. W 1931 roku opublikowano realizację w periodyku „Wnętrze”¹⁰⁷. [Fot. 51]

WP: Zaraz, co ja mogłem robić? Nie pamiętasz, kotuś?

JP: Właśnie przypominam sobie. W 1931 roku to myśmy się jeszcze nie znali. To nie za mojej działalności (*z ironią*).

WP: To rok 1931 był?

JP: Na pewno, to się zgadza (*małżonka profesora ogląda zdjęcia*), zgadza się. Tak to ten typ mebli, ale to jest nie moja kadencja. Nasz ślub był w 1934 roku, a poznaliśmy się w połowie 1932.

HB: To była aranżacja całego wnętrza: biurko, otomana, kominek. [Fot. 52–54]

WP: Dla Marychny, Marity Tarnowskiej¹⁰⁸.

¹⁰⁵ Zob. przyp. 14, 15.

¹⁰⁶ Tadeusz Piotrowski (ur. 1910), grafik.

¹⁰⁷ „Wnętrze” R. 1, 1931, nr 2, s. 22–23, podpisane: „Proj. Wł. Padlewski (W-wa). Gabinet p. M. R. hr. T. w Warszawie”.

¹⁰⁸ Maria Róża Irena hr. Tarnowska z Potulickich, zwana Maritą vel Marietą vel Marytką (1897–1974), zamężna z Jerzym Janem hr. Tarnowskim (1882–1934), a następnie ze Stefanem hr. Tarnowskim. Za informacje o powyższych koligacjach oraz korekty genealogiczne wdzięczny jestem Jerzemu Czartoryskiemu oraz Marcinowi Tarnowskiemu. Szczególne podziękowania składam Janowi Romanowi Tarnowskiemu, który podczas spotkania 4 czerwca 2003 r. udostępnił mi znajdujący się w jego posiadaniu album fotografii Marii Róży i Stefana Tarnowskich.

HB: A więc to dla pani hrabiny? Ona była dwojga imion: Maria Róża. To była jej garsoniera, czy duże mieszkanie?

WP: Raczej nieduże mieszkanie. Ona z domu była Potulicka.

JP: Jej mężem był „Kalosz”. Ale jak on się nazywał?

WP: Stefan Tarnowski¹⁰⁹.

HB: Skąd to zlecenie? Znał pan wcześniej hrabinę?

WP: Dla niej Prószyński robił jakiś sklep, czy coś w tym rodzaju. Wyjeżdżał do Kamerunu i mnie przedstawił Maricie.

HB: Ona była z innego pokolenia?

JP: Była starsza.

WP: Miałem dwadzieścia parę lat, a ona trzydzieści parę.

JP: To były za zasłoną sprawy (z *uśmiechem*).

HB: Za zasłoną sprawy? To bardzo piękne wnętrze. Myśmy myśleli, że odbiorcą był mężczyzna.

JP: Bo ona była bardzo męska i wyemancypowana.

WP: Była bardzo wyemancypowana.

KG: Jasna sprawa.

HB: To wnętrze dla jednej osoby, a przecież była już zamężna.

JP: Tak, ale z Kaloszem bardzo słabe ją łączyły stosunki.

WP: Nie, ona wtedy była wdową po innym Tarnowskim, nie Stefanie, ale starszym panu, z którym się rozwiodła lub pochowała go. Ale ja nie interesowałem się sprawami moich klientów.

KG: Wróćmy do mebli. Jak to było z próbą przystosowania mebli projektowanych na wystawę w 1937 roku do seryjnej produkcji? Czy mieliście taki zamiar? Czy chcieliście, żeby one były wdrożone do produkcji, żeby ta współpraca poszła dalej?

WP: Były takie wypadki, a i ja takie miałem. Zamiar wdrożenia do seryjnej produkcji bywał programowy i ogólnie znany. Dzisiaj nawet mówi się o tym, że narodziła się wówczas nowa struktura współpracy projektu i wykonawstwa.

KG: Czy interesowały was oprócz historii mebli zagadnienia inne, na przykład dotyczące normalizacji?

JP: Normalizację wnętrz robiłeś dla Wydziału Normalizacji przy Radzie Ministrów.

WP: Byłem w tym Komitecie¹¹⁰. Urzędy jakoś mało się tym interesowały, ale początek był.

HB: Na czym polegała pana działalność?

¹⁰⁹ Stefan hr. Tarnowski, zwany „Kaloszem” (1903–1976), mąż Marii Róży.

¹¹⁰ Komitet Normalizacyjny Mebli Biurowych przy Radzie Ministrów, w którym Włodzimierz Padlewski był zatrudniony w l. 1936–1937 r.

WP: Proszę pana, ja byłem jedynym pracownikiem tego poważnego biura (*ze śmiechem*), które istniało bardzo krótko¹¹¹. Nie było widocznie zainteresowania kierujących, a przede wszystkim płacących, tej rady, od której wszystko zależy. To trwało bardzo krótko, nie wiem dlaczego? Czy ja wyjechałem za granicę? Dość, że zerwałem z nimi kontakt. Ale początek był taki: starałem się nawiązać kontakt z firmami – już dziś nawet nie pamiętam z jakimi – zajmującymi się produkcją i proponowałem im usługi polegające na projektowaniu zespołów umożliwiających jakąś normalizację.

HB: Czy pana ktoś tam polecił? Jak pan dostał tę pracę?

WP: Czy polecił? No, ja byłem dość znany wtedy i nie potrzebowałem szukać specjalnie kontaktu, ale już miałem swoją klientelę.

HB: Pan był też wykładowcą na kursach robotniczych.

WP: A tak¹¹².

HB: W 1933 roku zorganizowała je w Warszawie Izba Rzemieślnicza.

WP: Do dzisiaj uważam to za bardzo wartościowy pomysł. W naszym środowisku zdawaliśmy sobie sprawę, że dla osiągnięcia wysokiego poziomu realizacji, wykonawca powinien być blisko związany z dziełem, czego elementem jest pełne zrozumienie pracy architekta. Uważaliśmy, że każdy pomysł, nawet narysowany na serwetce kawiarnianej, jest już dokumentem i wymaga dalszych prac. Osobiście uważałem, że projektant niekoniecznie musi wykonywać te prace, bo to mogą robić ci, którzy są ogólnie wprowadzeni. Przede wszystkim dotyczyło to nie posiadającej jeszcze doświadczenia młodzieży rzemieślniczej. Temu właśnie służyły kursy.

HB: Czy było zainteresowanie?

WP: Było duże. Właśnie jak Lilpop miał swoje biuro, ja specjalnie byłem tam zaangażowany jako doradca.

HB: To była stała praca? Przez długi okres?

WP: Tak. Oni wykonywali wnętrza komunikacyjne: tramwaje i koleje.

HB: Salonki również?

WP: Bardzo poważne salonki. Robili to różni architekci, ale przeważnie przechodziło przez sankcje danego, nazwijmy to, biura wyspecjalizowanego w projektach wnętrzowych.

HB: Czy pan dla którejś z salonek robił projekty?

WP: Robiłem. Była to salonka dla generała – bodajże Rydza¹¹³. Co to było, to już dziś nie pamiętam.

HB: Mam tu w ręku pozwolenie z wypisaniem pana nazwiskiem na wejście do katedry warszawskiej, na uroczystości pogrzebowe Marszałka Piłsudskiego. Pan brał udział w tych obchodach w 1935 roku?

¹¹¹ W I. 1936–1937.

¹¹² W I. 1933–1934 Włodzimierz Padlewski był wykładowcą na Kursach Doksztalających dla majstrów i robotników budowlanych przy Izbie Rzemieślniczej w Warszawie.

¹¹³ Edward Rydz-Śmigły (1886–1941), polityk, marszałek Polski.

WP: Ach tak.

HB: Co pan tam robił? „Kurier Poranny” wystawił panu to pozwolenie.

WP: Tak, „Kurier Poranny”. To były wszystkie problemy plastyczne związane z tymi obchodami. Coś tam się doradzało, coś tam projektowało. Jakież wnętrza czy uliczne akcenty. Chwytało się wszystko, co było na rynku, że tak powiem, bo nas było sporo, a pracy było za mało.

HB: Czy dobrze się panu powodziło w porównaniu z innymi architektami?

WP: Na pewno tak. Z pewnością dlatego, że mogłem sobie pozwolić na momenty oddechu, jakieś wyjazdy zagraniczne, a nie wszystkim to było sądzone. Dla mnie to nie było dużym wysiłkiem.

HB: Czy rynek architektoniczny był chłonny? Czy trzeba było walczyć o zlecenia?

WP: Trzeba było coś ofiarować, żeby być zauważonym.

HB: Czy panu pomagały w tym kontakty rodzinne, pamięć o pana ojcu?

WP: Nie, ojciec w Warszawie już nie robił swojej kariery tak, jak w Petersburgu, gdzie miał poważne zlecenia.

HB: W Warszawie już takich zleceń nie miał?

WP: W Warszawie miał spokojne życie jako kierownik Wydziału Architektury Ministerstwa Komunikacji. Tak, że miał zapewniony byt i już nie musiał walczyć o zlecenia z bezwzględny młodszymi.

HB: Był pan też projektantem okładek dla pism „Bluszczy” i „Skamander”.

WP: Między architekturą, a innymi zajęciami właśnie, mieściły się takie drobne zlecenia graficzne. Ponieważ łatwo mi przychodził rysunek, więc szybko się je załatwiała, a to dawało niezły zarobek, więc się starałem i sporo tych prac reklamowych i „czasopismowych”, głównie w okresie studenckim, wykonałem.

HB: A inne pana prace projektowe, na przykład konkurs na grobowiec generała Orlicz-Dreszera w Gdyni?

WP: Tak, ja to z kimś robiłem?

HB: Z Olgą Niewską¹¹⁴.

WP: To była bardzo wzięta rzeźbiarka. Trochę starsza.

HB: Co to była za praca?

WP: No, to była praca bardzo określona, bo to był jakiś sygnał poświęcony pamięci Dreszera¹¹⁵. Trzeba było zaprojektować wyznaczone miejsce na stokach Oksywie. Pamiętam, że to była taka kompozycja, która szła od wody, od morza i na stoku wzgórze kończyła się akcentem wysokościowym z rzeźbami. Ale rzeźba ta była zasadniczo architektoniczna, a nie konwencjonalna.

¹¹⁴ Olga Niewska (1898–1943); zob. W. Przybyszewski, *Olga Niewska. Piękno za kurtyną zapomnienia*, Poznań 2001, s. 227, 265, przyp. 319; zob. przyp. 16.

¹¹⁵ Gustaw Orlicz-Dreszer (1889–1936), generał. Zginął w katastrofie lotniczej nad Gdynią, gdzie został pochowany.

HB: Pan zaprojektował również przed samą wojną hale dla fabryki opon samochodowych „Stomil” w Dębicy¹¹⁶.

WP: A to ciekawe?

JP: Za które nigdy nie przyszły pieniądze. Myśmy wyjechali w 1939 roku bez grosza z Warszawy.

WP: Aha, to ten projekt! Dobre parę tysięcy zarobiłem i już projektowaliśmy wyjazd za granicę.

¹¹⁶ Zob. fotografie hali fabrycznej Fabryki Opon Samochodowych „Stomil” w Dębicy w czasie budowy oraz jej wnętrza z ok. 1938–1939 r., Narodowe Archiwum Cyfrowe w Warszawie, I-G-1830 (1-2).

Rozmowy z profesorem Włodzimierzem Padlewskim

Lata wojny

HB: Proszę opowiedzieć o mieszkaniach, w których państwo żyli w Warszawie?

WP: Przyjechaliśmy do Warszawy. Mieliśmy – i owszem – znajomych prawdziwych, do których przychodziło się na kawkę, ale samemu trzeba było sobie wyrąbywać drogę. Pierwsze mieszkanie z rodzicami było bardzo skromne. Mieściło się przy Marszałkowskiej 62. Ten budynek stoi i to mieszkanie jest w pierwszym podwórzu, na piątym piętrze. W bocznej oficynie, słoneczne bardzo. Miłe mieszkanko to było, ale było dwupokojowe, oczywiście z łazienką. Drugie mieszkanie było już związane z pracą ojca w ministerstwie, przy ulicy Widok 8 i też było jasnym mieszkaniem. To była kooperatywa, na piątym piętrze, z dalekim widokiem na południe Warszawy¹¹⁷. Potem mieliśmy z małżonką dwa pokoiki przy Barskiej, obok placu Narutowicza.

JP: No, Barska to było nasze poślubne, malutkie mieszkanie: dwa pokoje, z czego jeden był normalny, a drugi ośmiokątny. A mówią, że jak jest dużo kątów w pokoju, to jest dużo wesołości, radości i szczęścia. Może mieli rację. W każdym razie, myśmy mieszkali na piątym piętrze i z naszego balkonu widać było dachy św. Jakuba¹¹⁸, więc było bardzo romantycznie.

HB: Wcześniej pani mieszkała przy ulicy Chopina w Warszawie? Tam spędziła pani młodość?

JP: Niezupełnie, bo dopiero od czasu przyjazdu do Warszawy. Pochodzę ze wsi, proszę pana. Urodziłam się na Kujawach, w Chodczu – tak właśnie – tam jestem chrzczona¹¹⁹.

WP: Chodecz to było takie siedlisko popowstaniowe rodziny matki mojej żony. Oni byli z Litwy – Boryssowicze¹²⁰. Ta litewsko-polska rodzina miała koło Trok swoje majątki i straciła je po powstaniu w 1863 roku. Jak zostali wydalen i zabroniony im był powrót do dawnych majątków, to początkowo osiedlili się w Wilnie, potem w Warszawie, bo w mieście nikt im nie bronił mieszkać, a następnie przenieśli się na Kujawy do Chodcza, w okolice przypominające ich ojczyste strony.

JP: Potem mieszkaliśmy w Zawadzie¹²¹, majątku ojca, oddalonym dwadzieścia kilometrów od Chodcza. Następnie przenieśliśmy się do Mieczy¹²² w łomżyńskim, pod Grajewo, w okolice wspaniałego Parku Biebrzańskiego. Stamtąd w 1920 roku sama z matką – ojciec był w wojsku – uciekałam przed bolszewikami. Mama dziesięć dni później urodziła mojego brata, a jechała powozem, a ja, proszę pana – muszę się pochwalić – powoziłam parą koni w bryczce, a z tyłu miałam uwiązaną moją wierzchówkę, tę ukochaną.

¹¹⁷ ul. Widok 8 m 13.

¹¹⁸ Chodzi o kościół św. Jakuba Apostoła przy ul. Grójeckiej 38.

¹¹⁹ Janina Padlewska z Biskupskich (1912–2008). Chodecz – miasto gminne w woj. kujawsko-pomorskim, w powiecie włocławskim.

¹²⁰ Boryssowiczowie – pochodząca z powiatu mścisławskiego rodzina żony profesora ze strony matki, Haliny Biskupskiej z Boryssowiczów (1889–1990).

¹²¹ Miejsowość w gminie Baruchowo, w powiecie włocławskim.

¹²² Miejsowość w woj. podlaskim.

HB: Miała pani dziesięć lat?

JP: Nie, nie, osiem. Musiałam się pochwalić, bo moją pasją od najmłodszych lat były dwie rzeczy, konna jazda i podróże. I tu mnie mąż nabrał na te podróże. Jak właśnie wrócił wtedy z tego objazdu po Francji, Hiszpanii, Włoszech, czarował mnie tymi podróżami. Ale nie żałuję.

WP: Bardzo prędko zająłem mieszkanie, które ojciec, jako projektant Ministerstwa Komunikacji, wybudował dla urzędników ministerialnych przy Uniwersyteckiej, róg Wawelskiej¹²³. [Fot. 55]

JP: To mieszkanie położone było od Wawelskiej, bośmy mieli widok na pomnik Lotnika, który stał wówczas na Placu Unii Lubelskiej, i na Pole Mokotowskie. Było tam sześć pokoi: pięć pokoi, plus garsoniera, w której później mieszkał Rotwand. Początkowo jednak mieszkaliśmy z mężem przy Barskiej. Było ciasno, bo w jednym pokoju była pracownia, a w drugim, ośmio-kątnym pokoiczku, nasza sypialnia. A tu Ewa zapowiedziała swoje przyjście na świat¹²⁴. Kochani staruszkowie widząc, jak się tam ściskamy, doszli do wniosku, że na serce świetnie zrobi im wdychanie morskiego powietrza i postanowili przenieść się do Wejherowa, pozostawiając nam warszawskie mieszkanie. Wynajęli tam parter willi, ale na całe szczęście przed wkroczeniem Niemców wrócili do Warszawy, najprawdopodobniej w ten sposób ratując życie. Przecież prawie całą inteligencję wejherowską wymordowano w Piaśnicy.

HB: Proszę opowiedzieć o przeżyciach wojennych.

JP: Wybuch wojny zaskoczył nas, gdy mieszkaliśmy przy Uniwersyteckiej. Postanowiliśmy uciekać z Warszawy samochodem mojego wuja, Gromadzkiego, który dał nam go pod warunkiem, że wywieziemy też i jego żonę¹²⁵. Zapakowaliśmy się: ja z mężem, moja mama, dwoje dzieci – Ewa i Jacek¹²⁶ i ich opiekunka. Pojechalśmy na wschód, na Podlasie. W Baczkanie, koło Łukowa brat mojego szwagra ciotecznego, ksiądz Zaremba był proboszczem. Myśmy na tę plebanię dojechali uszczęśliwieni. Już było dla nas przygotowane u jakiegoś gospodarza skromne mieszkanko. Utrzymywaliśmy się u księdza na plebani: cała nasza rodzina i jeszcze nasz pies. Mój prezent ślubny od męża!

WP: Co dostałaś?

JP: Foksterierka Pima. Dlatego był Pim, czyli Polski Instytut Meteorologiczny, bo on ciągle siusiał. On także uciekał z nami. Na drugi dzień po naszym przyjeździe, zaczęły grzmieć działa. Pierwsza potyczka odbyła się między kawalerią polską a Niemcami. Schowaliśmy się do piwnicy z węglem, pod podłogą w kuchni. A nad nami raz byli Niemcy, raz Polacy. W końcu, w jakiejś przerwie udało nam się wyrwać stamtąd i wskoczyliśmy do ziemnej lodowni, a tam tylko zatykałam Jackowi smoczkiem ciągle buzię, żeby nie krzyczał, bo nad nami przeskakiwali polscy żołnierze, idąc do ataku na bagnety.

HB: Kiedy wróciliście do Warszawy?

JP: Do Warszawy wróciliśmy w październiku.

¹²³ ul. Uniwersytecka 1 m 4; ul. Wawelska 60.

¹²⁴ Córka, Ewa Helena Padlewska-Kotowicz (ur. 1935).

¹²⁵ Henryk Gromadzki (1886–1952), ginekolog; po wojnie profesor w Akademii Medycznej w Gdańsku; jego żona – Czesława z Kruszewskich.

¹²⁶ Jacek Józef Stefan Padlewski (ur. 1938). Najmłodszy syn, Tomasz Jan Padlewski urodził się w 1946 r.

HB: Cały miesiąc spędziliście...

JP: No, przeszło miesiąc nawet. Muszę panu też opowiedzieć śmieszny moment, bo potem plebanię całą spalili na naszych oczach i zamieszkaliśmy w takiej wiosce, strasznie biednej, gdzie nocowaliśmy i pchły kurze po nas chodziły całymi stadami. A tam weszło już wojsko niemieckie. Chcieliśmy cokolwiek odzyskać z tych rzeczy, z zapasów, któreśmy mieli u tego gospodarza, u którego mieszkaliśmy w Markowie. Poszliśmy z kuzynką, żoną profesora Gromadzkiego i wychowawczynią naszych dzieci, żeby zdobyć coś z tamtych prowiantów. Idziemy przez pole i w tym momencie widzimy na horyzoncie błyskające hełmy niemieckie. Padliśmy więc na ziemię, w bruzdy i leżymy. A ta kawaleria się wcale nie rusza i te hełmy się nie ruszają. Po jakiejś pół godzinie ja podniosłam się trochę, patrzę, a to całe pole lśniących słoneczników stało niewzruszenie. Co znaczy lęk, co znaczy lęk!

WP: To jest jednak śmieszniejsze niż by się okazało, że to było wojsko niemieckie, prawda? Słonecznik, który grał rolę jakąś.

JP: Całej kawalerii niemieckiej, która na nas przypuszczała atak!

HB: Co zastaliście po powrocie do warszawskiego domu?

JP: Dom zbombardowano. Nad nami mieszkała słynna aktorka Zofia Lindorf¹²⁷, której meble „wleciały” dosłownie do naszego mieszkania.

WP: Potem mieliśmy pozabijane deskami okna.

HB: Czy mieszkaliście tam całą wojnę?

WP: Dwa lata.

HB: Wspólnie z rodzicami?

WP: Z rodzicami i moimi teściami, gdyż ich mieszkanie przy Chopina zostało zbombardowane w 1939 roku, ale potem z powodu ciężkiej choroby matki, zmuszeni byliśmy je sprzedać i zamieszkaliśmy całą rodziną przy Górnośląskiej. To było w 1942. Mieszkaliśmy tam około roku, tymczasem miała to być dzielnica niemiecka, tak, że do nas się zwrócili jacyś Austriacy, którzy mieszkali przy Wiśniowej 44 na Mokotowie i wyprowadzali się stamtąd, bo musieli mieszkać w dzielnicy niemieckiej. Myśmy całe piętro zajmowali. To było piękne, bardzo duże, ośmiopokojowe mieszkanie od firmy ubezpieczeniowej „Allianz”¹²⁸, ale i dużo osób w nim przemieszkiwało, około dwunastu, trzynastu osób, i ciągle ktoś się przewijał.

JP: Byli moi rodzice, męża rodzice, nas dwoje, dwie gosposie, dwoje dzieci, moja ciotka samotna i ciągle ktoś poza tym.

WP: Między innymi Marcin Szancer przemieszkiwał u nas pół roku¹²⁹.

HB: W dokumentach wyczytałem, że po wojnie pan profesor zwracał się z jakimiś prośbami, żeby odzyskać meble z tego mieszkania.

¹²⁷ Zofia Lindorfówna (1905–1975), aktorka filmowa.

¹²⁸ „Allianz” – towarzystwo ubezpieczeniowe działające od 1890 r.

¹²⁹ Jan Marcin Szancer (1902–1973), grafik oraz ilustrator; zob. J. M. Szancer, *Curriculum vitae*, Warszawa 1969, s. 244–246. Po przeprowadzeniu się J. M. Szancera do mieszkania przy ul. Ogrodowej, Włodzimierz Padlewski zaprojektował dla niego meble sosnowe do jadalni.

JP: Tak, ale niestety zostały one już wywiezione przez dawnego naszego dozorcę. Z tych mebli, jak będziemy wychodzić z tego pokoju, to pokażę panu tylko trzy krzesła, któreśmy zdolali odzyskać. Tam, w naszym mieszkaniu były resztki mebli zarówno z Litwy, męża z Pobolwian, jak i moich, i mojej mamy z Chodcza, które ocalały ze zbombardowanego w 1939 roku mieszkania rodziców przy Chopina.

HB: Straty wojenne były dotkliwe.

JP: Najpierw byliśmy zmuszeni sprzedać mieszkanie przy Uniwersyteckiej, ponieważ matka męża bardzo ciężko zachorowała na ropne zapalenie płuc. Ulokowaliśmy ją w prywatnej klinice przy Marszałkowskiej, na rogu Placu Zbawiciela. To było bardzo kosztowne. Myśmy mieli dwie pomoce domowe, znaczy opiekunkę dzieci i gospozię. Z nami mieszkali moi rodzice i brat, który studiował u Wawelberga¹³⁰. Nigdzie nie mógł pracować i musiał się ukrywać. Mój mąż też tylko tak chyłkiem, boczekiem się pokazywał. Moja mama pracowała w kawiarni przy Brackiej 2 jako kasjerka, zmienniczka pani Marężowej, która była siostrą Jana Wyganowskiego. Maręż to był bardzo wspaniały rolnik, doskonały gospodarz. Jego proces odbywał się zaraz w 1945 roku na Wybrzeżu. Był skazany na karę śmierci przez nasze władze. Właściwie jedynymi takimi laufami zarabiającymi byliśmy ja i moja mama.

HB: Jak wyglądało państwa życie w okupowanej Warszawie.

JP: Opowiem najpierw o restauracji „Arja”, a następnie o kawiarni „Bracka 2”. „Arja” przy Mazowieckiej była projektowana przez męża dla pani Tatiany Trojanowskiej, która ją prowadziła. Była pochodzenia rosyjskiego – zdaje mi się – działająca w sferach teatralnych. Niestety zarobek z niej przepadł. Ponieważ musiałam myśleć o utrzymaniu rodziny – i to dużej – chwytałam się wszelkich możliwości zarobku. Wtedy nasza bliska znajoma pani Sokołowska, dawna sąsiadka moich rodziców z łomżyńskiego powierzyła mi duży brylant do sprzedania. Był taki klub brydżowy przy ulicy Sienkiewicza i tam kupowali brylanty. Zostawiłam ten brylant na jeden wieczór, żeby go wycenili i niestety przyszło gestapo. Wszystkich ich wsadzili do „ciupy”, razem z brylantem, którego na pewno nigdy w życiu już się nie odzyska. W ten sposób „Arja” poszła na spłatę długu pani Sokołowskiej, która później wyjechała za granicę. Wie pan i takie rzeczy się zdarzały. No, jeżeli chodzi o moją działalność handlową, to bym mogła tomy pisać, różne dziwne historie...

HB: Dlaczego pani nie pisze?

JP: Właśnie o to moje dzieci mają pretensje do mnie. Bo moją sprawą było utrzymanie i zabezpieczenie rodziny w znaczeniu żywnościowo-finansowym, aprowizacyjnym. A panowie, jak mój ojciec, który z nami mieszkał, mój brat, który był głęboko w konspiracji, mój mąż, wychodzili przeważnie o zmroku, żeby nie za bardzo się afiszować. Handlowałam czym się dało. Zaczęłam od pończoch, które jak się raz włożyło, to rozlatywały się na nogach. Potem cyną, wagonami cyny, której nigdy nikt nie widział. To był cały łańcuch pośredników, który na tym zarabiał, ale nikt tej cyny w życiu nie zobaczył. To był dęty interes i wobec tego szybko się z nim rozeszłam. Potem, żeby coś mieć stałego, coś pewniejszego, założyłam spółkę z Proszowskim, ojcem dzisiejszego operatora filmowego. Ponieważ ja miałam kontakty z Lutosławskim, który był jednym z urzędników w firmie „Lilpop, Rau i Loewenstein” i miał możliwość dostawiania odlewów żelaznych, zaproponował mi, że założymy kuźnię.

¹³⁰ Szkoła Mechaniczno-Techniczna Hipolita Wawelberga i Stanisława Rotwanda w Warszawie.

I na pograniczu getta założyliśmy kuźnię. On przez pewien czas przyjeżdżał, interesował się tym, a potem przestał i głównie ją prowadziłam. Miałam takich „młotoboi”, z których jeden nazywał się Morda, drugi Wypych, a nazwiska trzeciego nie pamiętam. W każdym razie były draby nie z tej ziemi i robiły siekiery, które jak się mocno trzasnęło, to pękały, bo to były tylko odlewy od Lilpopa, które myśmy „uszlachetniali” w ogniu, a to przecież trzeba było dodawać jakieś inne rzeczy.

HB: Dzięki temu następne trzeba było kupić.

JP: Tym bardziej, że to Niemcy kupowali. Bardzo ochoczo im je sprzedawaliśmy. Bo to było wiadomo, że jedno stuknięcie i siekiera do wyrzucenia. Dobrze, że nas nie nakryli na tym, bo to szło na front i już nie wracało. Nie wiedzieliśmy, co dalej się z tym dzieje.

HB: Wróćmy na „Bracką 2”. Ona była pod numerem drugim, dlatego się tak nazywała?

JP: Tak, tak. Tuż przed Placem Trzech Krzyży, tuż obok apteki. Wynajęliśmy ją z moimi przyjaciółmi Haneczką Rozdejczer z Kujaw i Janem Wyganowskim z kutnowskiego, moim znajomym jeszcze z panieńskich czasów. Było to tylko jedno okno wystawowe.

WP: I szklarnia.

JP: Obok była jakaś szklarnia, która oprawiała obrazy, lustra i tak dalej. To było nieduże. Mąż wystawę zrobił w formie koszyka wiklinowego. Wszystko było wyplatane. Nasza „Bracka 2” podawała świetną kawę. Później zaangażowaliśmy jeszcze pana Stanisława Byszewskiego, szwagra Jasiukowicza, który zginął po moskiewskim procesie szesnastu¹³¹.

HB: Dla warszawiaków na pewno te informacje są w tej chwili bezcenne.

JP: Tak, gdyż mówią o tym jak się broniliśmy przed nędzą i głodem, jak próbowaliśmy przeżyć. Tymczasem znowuż wróciłam do tych nieszczęsnych interesów brylantowo-placowych, więc musiałam mieć lokal, gdzie mogę się spokojnie spotykać niepodśluchiwana. Kawiarenka świetnie mogła też i temu celowi służyć. Wtedy zdecydowaliśmy się otworzyć „Bracką 2”, gdzie była zresztą świetna kawa i były małe danka: *boeuf Stroganoff*, jakieś paszteciki.

WP: Myśmy to nazywali „pasztecarnia”.

JP: Tak to nazywaliśmy. Były też wspaniałe torty: białe i kremowe, robione przez panny Giebułtowicz, które przynosiły wielkie tace z tymi smakołykami. Nasza kawiarnia z tego słynęła. Ślicznie zresztą wyglądała. Wszystko było wyplatane. Były małe stoliczki: siedem, może sześć stolików i barek, który był zarazem ladą. Tam pracowali właśnie Stanisław Byszewski z żoną, Jan Wyganowski, poza tym Haneczka, a ja byłam znowu raczej takim laufrem lotnym, który starał się o aprowizację. Przychodziła tam cała elita plastyczna. Między innymi Tadeusz Trepkowski był codziennym gościem¹³². W nawiasie opowiem coś śmiesznego z naszych przeżyć. Trepkowski był bardzo ciemny i ja byłam też ciemną brunetką. Przychodziła do nas, żeby powróżyć śliczna, prawdziwa Cyganka – Łulu Dzi, co znaczy po cygańsku „piękny kwiatek”. Miała może siedemnaście,

¹³¹ Stanisław Jasiukowicz (1882–1946), drugi zastępca Delegata Rządu na Kraj; skazany na śmierć w pokazowym procesie politycznym przywódców Polskiego Państwa Podziemnego przeprowadzonym w czerwcu 1945 r. w Moskwie.

¹³² Tadeusz Trepkowski (1914–1954), grafik i plakacista.

osiemnaście lat, najwyżej. Była z nami zaprzyjaźniona. Cyganie byli prawie tak tępieni jak Żydzi. A ta podchodziła do stolików i zawsze mówiła: „Daj, daj powróżyć. Żyć będziesz do samej śmierci”. To było stałe jej powiedzenie. Kiedyś Łulu Dzi zginęła, nie było jej dłuższy czas. Potem zjawiła się bardzo zmizerowana. „Łulu Dzi, co się stało?” – mówię. „Urodziłam synka”. – „Tak?”. Ona była synową Kwieka, samego Króla Cyganów i mieszkała daleko, daleko na Bielanych, tam gdzie się już tramwaj kończył, w takich *bidonville*, w domkach zrobionych z blachy i tektury¹³³. Mówi: „Przyszłam do was – a ona zawsze mówiła po imieniu – przyszłam prosić ciebie na matkę chrzestną mojego dziecka”. „No naturalnie – mówię – to zaszczyt, żeby zostać matką chrzestną syna króla Kwieka. Szukaj tylko ojca chrzestnego”. A ona tak się rozgląda, rozgląda... Akurat Tadeusz Trepcowski siedział w końcu salki. „Chyba ten czarnuch” – mówi. „Świetnie!” – powiadam. Tadeusz się wił jak mógł, ale zmusiłam go do kupienia medalika czy krzyżyka złotego. Ponieważ miałam małe dzieci, więc było dużo ubranek, pieluch i różnych becików, bo wtedy w becikach dzieci się chowało. Ustalono, że chrzciny odbędą się w marcu. Postanowiliśmy jechać tramwajem. To była zima 1943 roku. Mówię: „Łulu Dzi, ale jak my trafimy?” – „Nic, wsiadajcie w tramwaj na Bielany. Tam, na ostatnim przystanku będą czekały moje dwie kuzynki i was odprowadzą”. Pamiętam – lał deszcz. My strasznie obładowani z Tadeuszem, który się wściekał, że w taką pogodę musimy jechać, bo przecież rykszą, to było za daleko, a taksówek nie było. Jechaliśmy tramwajem chyba godzinę. Przyjeżdżamy – szaro, smutno, mokro. Rzeczywiście na ostatnim przystanku stoją takie dwie „zakwefione” Cyganice. Kiedy wysiedliśmy one nic więcej nie powiedziały, tylko: „Chodźcie za nami”. Wędrowaliśmy przez kartofliska i błoto do widocznych na horyzoncie bud cygańskich. Jedna tylko była udekorowana kolorowymi festonami z bibulek. Tam nas wprowadziły. Niziutkie to, zadymione, czuć straszny dym z paleniska. Weszliśmy. Klepisko, w rogu siedzi wiedźma. Była to stara Cyganica, matka rodu, żona króla Kwieka. Posadzili nas z Tadeuszem koło tej starej wiedźmy. Miała takie śliczne warkoczki z wplecionymi czerwonymi wstążeczkami, orli nos i bardzo przenikliwe spojrzenie. Przywitała nas uprzejmie. Wszyscy inni Cyganie stali pod ścianami, ale cała ta chałupka, to była taka jak ten pokój, plus jeszcze jakieś drzwiczki, które prowadziły dalej. Siedzę, czekam... Ona mówi: „Teraz musicie się rozgrzać, bo jesteście mokrzy”. Wnieśli wazy dymiące z jakimś napojem. Bardzo to pięknie pachniało ziołami, a rzeczywiście byliśmy zmarznięci, zimno – zresztą nie wiedziałam, co robić. Wypiliśmy najpierw jedną, potem drugą filiżaneczkę. W pewnym momencie, już przy trzeciej zaczęło mnie podrzucać, a Tadeusz coraz bardziej opadał w ramiona tej strasznej wiedźmy. Mówię więc: „Dobrze, ale gdzie jest Łulu Dzi?” – „Ano to idź tam – wszystko po imieniu – przez te drzwi, to tam ona będzie”. Poszłam jeszcze trzeźwym kroczykiem. Weszłam i rzeczywiście: w kąciu małego pokoju, w którym było tylko łóżko, stała Łulu Dzi. Można było się tylko lekko przesunąć, bo nie było miejsca. Na tym łóżku leżała śliczna laleczka, brązowawo opalona, i – jak Francuzi mówią – *Si la mémoire ne me trompe pas, c'était une fille, pas un garçon*¹³⁴. Bo to nie był chłopiec, a dziewczynka i dlatego ona była tak postopowana, że urodziła nie następcę tronu, tylko córkę. „Łulu Dzi...” – zaczęłam – a ona mi w bek: „Nie mogłam ci tego powiedzieć, bo byś pewno nie chciała zostać matką chrzestną”. – „Jeszcze bardziej bym chciała, bo bardzo lubię dziewczynki – mówię – ubierajmy dziecko i chodźmy”. Ale widzę, że jakoś się ociąga. W pewnym momencie mówię: „Ty ubieraj dziecko, ja idę po Tadeusza i pójdziemy teraz do kościoła chrzczyć” – bo byłam widocznie po tej herbatce bardzo bojowo nastawiona. Wchodzę i widzę taki widok: w rogu na podłodze siedzi ta wiedźma, a w jej ramionach spoczywa Tadeusz, ale całkiem nieprzytomny, a ta go kołysze jak noworodka. Potrząsam go: „Tadeusz wstawaj”. – „Mnie tu jest dobrze!” Ani się ruszy. W tym momencie weszła orkiestra

¹³³ Dosłownie (fr.): miasteczko biedoty; dzielnice zamieszkałe przez ubogich zlokalizowane na obrzeżach miast.

¹³⁴ Dosłownie (fr.): Jeśli mnie pamięć nie myli, to była dziewczynka, nie chłopiec.

i zaczęli grać. Wszyscy zaczęli tańczyć. Mnie porwali w taniec i na tym się skończyły „chrzciny cygańskie”. Wróciliśmy do domu o godzinie pierwszej w nocy. Nie wiem, jakim sposobem ominęliśmy niemieckie rozmaite kontrole. Od siódmej wieczór obowiązywała już godzina policyjna. Ale „pijacy” mają szczęście. Ja nie byłam aż tak bardzo pijana, lecz raczej podeksytowana całą przygodą, ale Tadeusza ciągnęłam jak worek. Widzi pan, tam działały się różne dziwne przygody.

HB: Czy klientela była wyłącznie artystyczna?

JP: Nie, nie tylko. Bracka była właściwie skrzynką kontaktową, jeżeli tak mogę powiedzieć. Bo na zaplecze wchodził i wychodził jacyś panowie z podniesionymi kołnierzykami, czasami w wysokich butach. Stała tam wielka beczka po piwie. Czasami coś wrzucali, coś wyjmowali. Myśmy nigdy nie pytali. W każdym razie tam przewijało się bardzo różne towarzystwo. Tymczasem z przodu, przy barze, często siedział jakiś gestapowiec, który wracał z Alei Szucha i wpadał na dobrą kawę. Tę historię opisał Kordian Tarasiewicz, wnuk założyciela dawnego „Plutona” – znanej firmy kawowo-herbacianej¹³⁵.

HB: Wraz z wybuchem powstania to się skończyło?

JP: Bracka się skończyła na rok przed powstaniem, bo nas już wysiedlili Niemcy. Trwało to dwa lata – do końca czterdziestego drugiego roku. Gdy w 1945 roku wróciłam do Warszawy – mąż był wtedy już w Krakowie – zaszłam przy Nowogrodzkiej do takiej kawiarni, którą prowadził pan Kanewyszer. W pewnym momencie wszedł pułkownik Skała – nie znam jego prawdziwego nazwiska – zobaczył mnie i powiedział: „No, jak się cieszę, że pani żyje”. Po pewnej chwili z kwiaciarni przywieźli mi wielki kosz róż z podziękowaniem za „Bracką 2”, za znajdującą się tam skrzynkę kontaktową podziemia. Wówczas zrozumiałam, że działaliśmy na „beczce prochu”.

HB: Jakie były dalsze państwa losy?

JP: W 1943 roku mieliśmy lokalik przy Śniadeckich, a właściwie tylko taką malutką „dziuplę”, tuż przy placu. Jakże dziś plac ten się nazywa: Śniadeckich, róg Marszałkowskiej? Tam, gdzie kandelabry stoją?

HB: Plac Konstytucji.

JP: Plac Konstytucji. Tak, po wojnie, a przedtem tam była ulica Śniadeckich. Naprzeciwko sklepu Pakulskich wynajmowaliśmy taką malusienką norkę, gdzie sprzedawaliśmy tylko dobre francuskie wina, które kupowaliśmy od Wehrmachtu i truskawki, morele, jabłka, lody. Mąż zaprojektował jeszcze taką antresolkę, po której się wchodziło schodami, jak po drabinie. Wejść tam było łatwo, ale zejść, zwłaszcza po kilku kieliszkach, sprawiało wiele kłopotu. Różni ludzie się tam spotykali, bardzo wielu z konspiracji. Mój mąż zaprzysiężony jeszcze w 1942, w ZWZ¹³⁶, był później członkiem AK. Mój brat i Stefan Bargielewicz również. Wspólnie byli w powstaniu. Naprzeciwko naszego sklepu, mieszkali państwo Pańkowie, u których w Józefowie wynajmowaliśmy przed powstaniem letnisko. Nasze dzieci były w jednakowym zupełnie wieku. Oni mieli córkę i syna i myśmy mieli córkę i syna. Dzieci były bardzo zaprzyjaźnione. Trzy dni przed powstaniem wróciliśmy do Warszawy, bo przeżywaliśmy, że coś się szykuje. Uznaliśmy, że będzie bezpieczniej w dużym mieście. Ale dzieci koniecznie chciały się razem

¹³⁵ Kordian Tarasiewicz (ur. 1910), właściciel słynnej przedwojennej warszawskiej palarni kawy i sieci sklepów „Pluton”; autor wspomnień *Przygody z kawą i herbatą. Anegdoty. Wydarzenia*, Warszawa 2000.

¹³⁶ Związek Walki Zbrojnej – konspiracyjna organizacja wojskowa przemianowana w 1942 r. na Armię Krajową.

bawić i pierwszego sierpnia zawiozłyśmy je z Lajlą do państwa Pańków – nazwaną tak przez naszą córkę Ewę – czyli Anną Kreft, opiekunką naszych dzieci, pochodzącą z Wejherowa. Około trzeciej pojechaliśmy je z tej zabawy odebrać. Ale wyjść nie mogliśmy, bo już bramy były pozamykane. I tak, my we dwie i dwoje dzieci, spędziliśmy powstanie, u państwa Pańków w zupełnie obcym domu.

HB: Gdzie to było?

JP: Róg Śniadeckich i Koszykowej. Tam, w ten dom, a właściwie w jego czubek, trafiła „ciężka berta”¹³⁷ z Milanówka, rujnując zupełnie sklep Pakulskich. To było 15 września. Myśmy tego dnia nie poszli w lewą stronę do piwnicy, a do schronu na prawo. To nas uratowało. Byliśmy od strony Śniadeckich, a nie od strony Koszykowej. Mój mąż jako żołnierz powstania, o pseudonimie „Skorupka” był na Mokotowie. Wówczas właśnie wrócił z transportem żywności dla Śródmieścia. Szedł kanałami pięć godzin z Mokotowa i niósł cebule, aż dotarł do ulicy Książęcej i tam wyszedł włazem. Po drodze wpadł do profesora Jana Zachwatowicza, żeby się dowiedzieć czy się organizuje architektura, odbudowa stolicy.

HB: Oni przy Lwowskiej mieszkali.

JP: Tak. Mąż właśnie poszedł na Lwowską...

HB: Z wizytą.

JP: Tymczasem „ciężka berta” trzasnęła w nasz dom. Jak mąż szedł, to tylko widział tumany kurzu, dymu, i ludzi wyciąganych spod gruzów, sinych, zielonych...

HB: Państwo się uratowali.

JP: Uratowaliśmy się. Ale na Mokotowie podczas walk zginął mój 23-letni brat Sławek Biskupski. Rodzice Padlewscy zmarli wcześniej. Na szczęście – tak mówię – bo nie wyobrażam sobie jak staruszkowie mieliby przeżyć mękę powstania. Tak od 1942 do 1944 straciliśmy rodziców męża, siostrę męża Marię, matkę Inki Stefanowicz¹³⁸, a w walkach dwóch braci stryjecznych męża: Jerzego, Romana¹³⁹ i mojego brata.

HB: Jakie były dalsze państwa losy?

JP: W maju 1945 przyjechałam tutaj ciężarówką BOS-u¹⁴⁰ z moją przyjaciółką Haneczką Szanecką-Rozdejczer. Jeszcze się Gdańsk palił. Szukałyśmy miejsca. Nie byłam w stanie wrócić do Warszawy. Do mieszkania naszego przy Wiśniowej nie mogliśmy wrócić, bo było zajęte przez milicję, a poza tym wszystko było zrujnowane. Ta nasza decyzja była słuszna, bo na pewno tych lat nie dożylibyśmy w Warszawie. Tam był kurz i straszne ruiny, ciągłe budowy, rozbudowy, odbudowy... Za dużo przeszłam w czasie powstania, żebym mogła wrócić do Warszawy.

¹³⁷ Popularna nazwa pocisku artyleryjskiego dużego kalibru.

¹³⁸ Janina Stefanowicz-Szmidt (ur.1930), rzeźbiarka; profesorka ASP w Gdańsku.

¹³⁹ Por. B. Tyszkiewicz, *Nie wszystko na sprzedaż*, Warszawa 2003, s. 42.

¹⁴⁰ Biuro Odbudowy Stolicy powstałe w 1945 r.

Rozmowy z profesorem Włodzimierzem Padlewskim

Odbudowa¹⁴¹

JF: Jak to się stało, że po wojnie trafił pan do Gdańska, a nie został na przykład w Warszawie czy w innym mieście?

WP: Może było w tym trochę świadomego kierowania się ku morzu. Były więc dwa rozwiązania: albo Czarne Morze – Odessa, albo Gdańsk, Gdynia – na północy. To drugie było łatwiejsze do wykonania. A więc przyjechaliśmy tutaj. Otrzymałem posadę w Gdańskiej Dyrekcji Odbudowy¹⁴². Pracowałem tam, dopóki nie otworzyły się możliwości nauczania w wyższej szkole... (*zamyślenie*). Nie wiem, jaki miała wtedy tytuł? Zaczęła od instytutu, potem przeszła przez wyższą szkołę i wreszcie stanęło na akademii¹⁴³. Razem z kolegą Stefanem Listowskim właściwie stworzyliśmy Wydział Architektury¹⁴⁴.

JF: Czy praca w Gdańskiej Dyrekcji Odbudowy zapisała się w pana życiorysie twórczym w jakiś sposób szczególny? Czy była to raczej posada, na której chciał pan dotrzeć do jakichś ciekawszych propozycji?

WP: Praca w Dyrekcji Odbudowy dawała chyba najlepsze możliwości zajmowania się problemami, które nas najbardziej wówczas interesowały.

JF: Czy praca tam związana była z konkretnym projektowaniem, czy była to raczej praca administracyjna?

WP: Mogła przybierać różne formy, ale zawsze zasadniczym jej tematem było przygotowanie całego obszaru zabytkowego Gdańska pod odbudowę. Pracowaliśmy tam z kolegą Listowskim przez dwa lata. On już nie żyje, a ja pozostałem „na placu”, ale już tylko jako obserwator. Z Dyrekcji Odbudowy przeszedłem do Biura Projektów Budownictwa Przemysłowego¹⁴⁵.

JF: Jak pan profesor jako architekt patrzył na odbudowę Gdańska, która dokonywała się po 1945 roku w formach historycznych? Oczywiście była poprzedzająca odbudowę dyskusja: czy odbudowywać w formach historycznych, czy w formach nowoczesnych. Jak pan to widział? Czy to było jakoś dyskutowane?

WP: Uważaliśmy, że odbudowę należy prowadzić w nawiązaniu do ostatniej formacji kulturowej, według stanu technicznego sprzed zniszczenia miasta. To było na tyle przyjęte przez siły zawodowe związane z odbudową, że nawet nie podlegało jakiegś istotnej dyskusji. Obok problemów formalnych należało jednak rozwiązywać i „usługowe”, praktyczne, takie jak na przykład stworzenie zdrowego środowiska dla przyszłych mieszkańców.

¹⁴¹ Rozmowa przeprowadzona przez Jacka Friedricha.

¹⁴² Profesor pracował w Gdańskiej Dyrekcji Odbudowy od września 1945 do listopada 1947 r.

¹⁴³ Państwowy Instytut Sztuk Plastycznych powstał w Sopocie w 1945 r. W końcu tego roku zmieniono nazwę uczelni na Państwową Wyższą Szkołę Sztuk Pięknych (przemianowaną później na Państwową Wyższą Szkołę Sztuk Plastycznych w Gdańsku). W 1996 r. uczelnia uzyskała status Akademii Sztuk Pięknych.

¹⁴⁴ Obecny Wydział Architektury i Wzornictwa ASP w Gdańsku. Stefan Listowski (1902–1987) ukończył Wydział Architektury Politechniki Warszawskiej w 1931 r. Od 1945 r. prowadził Pracownię Projektowania Architektury na Wydziale Architektury Wnętrz w PWSSP w Gdańsku, którego dziekanem był przez wiele lat.

¹⁴⁵ W Gdańskim Biurze Projektów Budownictwa Przemysłowego Włodzimierz Padlewski był zatrudniony od 1 kwietnia 1949 r.

- JF:** Chodziło też o to, aby tę nową architekturę odbudowywanego Gdańska dostosować do wszystkich zasad higieny, którym tak hołdowała architektura modernizmu?
- WP:** To znaczy, myśmy zachowali (z *uśmiechem*) pozory wierności formalnej, bo nie chcieliśmy, żeby przeszłość zginęła. Nasza praca operowała takimi posunięciami, które zbliżały się formalnie do tego, co było.
- JF:** Jak pan i koledzy pana, którzy byli wychowani przed wojną w atmosferze idei nowoczesności architektonicznej, reagowali na tę odbudowę w formach właśnie historycznych? Czy to nie było jakimś dla was problemem?
- WP:** Byliśmy już wykształceni i posiadaliśmy pełny wachlarz możliwości i umiejętności, odpowiedni do konkretnych potrzeb.
- JF:** Ale sama kwestia formy – powiedzmy – czy ta forma zewnętrzna, jednak historyczna, historyzująca, czy ona nie była wtedy dla was problemem?
- WP:** Nie była. Uważaliśmy, że zniszczenia dokonały zbyt wiele bolesnych spustoszeń w materii budowlanej, by pozostawało miejsce na wątpliwości. Czuliśmy się zobowiązani do pogłębionych studiów historycznych, żeby za daleko nie odbiegać. Oczywiście musieliśmy uwzględniać zmiany wywołane nowoczesną organizacją różnych dziedzin: handlu czy komunikacji. To wszystko narzucało nowe rozwiązania, które automatycznie przechodziły do programu architektonicznego. Bo na tym właśnie polega dobry program, że zawiera w sobie programy z poszczególnych dziedzin, zapewniających prawidłowe funkcjonowanie miastu.
- JF:** Pańscy koledzy, malarze z Państwowej Wyższej Szkoły Sztuk Plastycznych w Sopocie, a potem w Gdańsku, uczestniczyli w dekoracji odbudowywanego Gdańska, tworząc malowidła o historyzujących formach, bardzo barwne, efektowne. Czy pan pamięta te wydarzenia? Czy pan w jakiś sposób reagował na to jako architekt?
- WP:** No tak. Była Komisja Projektów Odbudowy¹⁴⁶, gdzie oczywiście *gros* ciężaru leżało na architekturze historycznej. Historycy byli zawsze w naszej pracy pewnego rodzaju punktem odniesienia. Nam, architektom, bardzo dobrze pracowało się z tak zwanymi plastykami. Musieli się oni dużo nauczyć, żeby odpowiadać na pewne zadania związane z architekturą, bo i malarze mający przeważnie „do załatwienia” płaszczyznę, i rzeźbiarze pracujący zgodnie z zasadami swego zawodu, teraz musieli przyjąć konwencję twórczą w relacji do przestrzeni miasta. Nie było przy tym żadnych zgrzytów, żadnych – zawsze podkreślałem! Jeśli o czymś musiałem decydować, to o sprawach odpowiedzialności za projekty odbudowy.
- JP:** Czy pan wie, że na Długim Targu, naprzeciwko fontanny Neptuna, jak się idzie w kierunku Motławy, po prawej stronie, jest taka kamienica z głowami. Między innymi jest głowa Hanny¹⁴⁷ i Jacka Żuławskich, i bodajże aż dwie głowy mego męża, na dodatek w ryckim hełmie!
- JF:** To bardzo miłe! Będziemy musieli zidentyfikować! Tak, pamiętam! Jest taka kamienica, rzeczywiście w skos od Bramy Zielonej, z takimi zwornikami w formie portretów¹⁴⁸.

¹⁴⁶ Chodzi zapewne o Radę Techniczną Centralnego Biura Projektów i Studiów Budownictwa Osiedlowego Zakładu Osiedli Robotniczych, w której skład weszli: Zbigniew Żuławski, Jan Borowski, Władysław Czerny, Marian Osiński, Witold Minkiewicz, Witold Doliński i Witold Majewski.

¹⁴⁷ Hanna Żuławska (1909–1988). Chodzi prawdopodobnie o dwa medaliony rzeźbiarskie umieszczone nad parterem kamienicy przy Długim Targu 4 (1–7).

¹⁴⁸ Rzeźbiarskie głowy portretowe są również umieszczone w kluczach arkad kamienicy przy Długim Targu 25–29 (róg ulicy Pończoszników). Ich autorem był

WP: A nad parterem, nad sklepami, są dwa medaliony. To jest Józka.

JP: Józka Wnukowa¹⁴⁹.

WP: I medalion drugiego, jakiegoś malarza. Oni – bardzo możliwe – że brali udział w tej budowie. A naprzeciwno – wyższa kamienica, czteropiętrowa – i też były takie medaliony między oknami.

JP: Kto robił te rzeźby, te głowy?

WP: Może wtedy jeszcze Popławski¹⁵⁰ i jego pracownia. Tak, niewątpliwie! Byliśmy modelami, że tak powiem, pewnych elementów. Dowiedziałem się, kto je robił, a pamiętałem, że ta osoba mnie portretowała. Widzę, że podobny. Rzeczywiście pozowałem, ale nie przywiązywałem do tej sprawy żadnej wagi.

JF: Jeżeli już mówimy o odbudowie Gdańska, o latach pięćdziesiątych, o okresie, kiedy tworzona była też dekoracja ulicy Długiej i Długiego Targu, to jest to okres, kiedy w architekturze panuje doktryna realizmu socjalistycznego. Jak pan te czasy wspomina? Jak reagowało środowisko? Jak próbowaliście odnaleźć się w tej nowej rzeczywistości?

WP: Nasza dyscyplina była tego rodzaju, że wszystkie elementy związane z pracą pozostawione były do decyzji projektantowi. Projekty nawiązujące do przeszłości nie wywoływały żadnych walk między poszczególnymi projektantami. To były warunki do przyjęcia. Byliśmy do nich jako architekci-plastycy zawodowo przygotowani. Świadomie mówię: plastycy, ponieważ musieliśmy bezpośrednio dotykać sfery materialnej. To wszystko leżało w naszej gestii i było przyjmowane przez projektantów architektury: elewacje budynków, użyty materiał odpowiednio dobrany do specyfiki odbudowy.

JF: A w tych projektach, które nie były związane już bezpośrednio z odbudową Gdańska? Jak problem socrealizmu, który był jednak wtedy narzucony odgórnie, ideologicznie, jak on się w środowisku ujawniał? Z jakim spotkał się odzewem?

WP: Może był najbardziej aktywny wśród plastyków, nie architektów. Dla architektów, którzy zawsze pracowali w oparciu o duży program, te powiązania i nakazy były jasne i zrozumiałe. Natomiast plastycy, pierwszy raz zetknęli się z terenem otwartym, urbanistyką.

JF: Chodzi mi jeszcze o coś takiego: to narzucona, może nie przemocą, ale jednak odgórnie, doktryna socrealizmu, w której też niektórzy architekci zaczęli projektować na gruncie gdańskim. Tutaj na pewno ważnymi postaciami byli Adam Haupt¹⁵¹ czy Lech Kadłubowski¹⁵², którzy prowadzili pewne projekty w takim kierunku. One były publikowane, nagradzane, były nawet – w pewnym miejscu zetknąłem się z taką opinią wyrażoną podczas warszawskiej wystawy architektonicznej – elementami

Tadeusz Godziszewski; zob. W. Zaleski, [w:] *Wspomnienia z odbudowy Głównego Miasta*, t. 2, red. I. Greczanik-Filipp, Gdańsk 1997, s. 226–227.

¹⁴⁹ Józefa Wnukowa (1911–2000), malarka; wieloletnia profesorka PWSSP w Gdańsku.

¹⁵⁰ Stanisław Horno-Popławski (1902–1997); zob. *Stanisław Horno-Popławski. Droga sztuki – sztuka drogi*, Państwowa Galeria Sztuki w Sopocie, Sopot 2002; D. Grubba, *Życie i twórczość Stanisława Horno-Popławskiego w kontekście sztuki XX wieku*, Uniwersytet Mikołaja Kopernika w Toruniu, Toruń 2000 [praca magisterska], mps. Dziękuję autorce za wyjaśnienia dotyczące prac rzeźbiarskich przy Długim Targu.

¹⁵¹ Adam Haupt (1920–2006), architekt; wieloletni profesor PWSSP w Gdańsku.

¹⁵² Lech Kadłubowski (1916–2004), architekt; wieloletni profesor PWSSP w Gdańsku.

pewnego rodzaju szkoły architektonicznej, właśnie w ówczesnych latach pięćdziesiątych¹⁵³. Pan z Kadłubowskim przez jakiś czas współpracował. Jak panowie próbowali pogodzić własną wizję architektoniczną, z tym jakimś odgórnie narzuconym schematem? Jak to się dokonywało?

WP: Bardzo prosto. Nasza wizja była zbudowana na wielu założeniach, do których należało też założenie zawodu plastyków, którzy chcieli zostawić piętno swojej twórczości. Stąd te kamieniczki na Długim Targu cechuje bardzo silny wpływ rozwiązań czysto plastycznych. Sprawą architektów było wprowadzenie elementu ekonomicznego i praktycznego. To był najważniejszy u nas aspekt. Wszystko to znajdowało się w orbicie naszego zawodu, także, jaki to ma wygląd i jak współdziała z odbiorcą. Tak, że nie było żadnego przymusu z naszej strony. Może bardziej u plastyków, którzy musieli się nauczyć, co to jest przestrzeń, że to nie jest obraz na planszy, ale przestrzeń życiowa i jako taka podlega różnym aspektom odbioru.

JF: Współpracując między innymi z Kadłubowskim, uczestniczył pan także w konkursie na stacje metra warszawskiego. Czy to metro miało być zbudowane już zgodnie z tymi kanonami nowej, socjalistycznej architektury? Jak to wyglądało? Jak środowisko patrzyło na tę kwestię?

WP: Pamiętam, że bardzo chętnie przyjmowaliśmy pewne nastroje architektoniczne. Nie byliśmy niewolniczo związani, ale zdawaliśmy sobie sprawę, że architektura musi być związana z propozycją bieżącą odbiorcy. To, co robiła Warszawa bardzo wpływało i na nasze wybory, a tak zwany realizm socjalistyczny wcale nas nie peszył. Staraliśmy się nawiązać do pewnych istniejących już propozycji, jeżeli uważaliśmy je za wartościowe. Oczywiście, że Warszawa miała większą ilość tych projektantów. Zdawaliśmy sobie sprawę, że istnieją jakieś motywy, dla których tak zwany realizm socjalistyczny jest nie do odrzucenia. Ale były to motywy polityczne.

JF: Czy w tym projekcie na stacje metra zagadnienia współpracy architekta i plastyka odgrywały ważną rolę? W tym zespole był też Jacek Żuławski. Domyślam się, że wchodziło w grę także jakieś malarstwo monumentalne? Czy w ogóle był on gdzieś publikowany? Przyznam, że nigdy na projekt pana oraz Kadłubowskiego, Listowskiego, Haupta i Żuławskiego nie natknąłem się¹⁵⁴.

WP: Od początku swojej pracy plastycznej Żuławski¹⁵⁵ wiązał się z architekturą, czyli, że już nabył pewne wiadomości związane z programem architektonicznym i przeważnie bardzo trafnie decydował o działaniu plastyki w architekturze. Nie tylko on, ale wszyscy plastycy musieli się zbliżyć do programu urbanistycznego. Uważam, że ten program został przez nich dobrze zrozumiany.

JF: Myślę, że projekty Kadłubowskiego – na przykład zabudowy Targu Węglowego – które w tym czasie powstawały, pokazują to, że w konwencji realizmu socjalistycznego można było projektować bardzo ciekawą, bardzo dobrą architekturę. Pan profesor był członkiem zespołu, który projektował właśnie tę zabudowę Targu Węglowego pod kierunkiem Kadłubowskiego. Czy pan pamięta, na czym tam pańska rola polegała?

¹⁵³ Opinię taką wyraził B. Pniewski; *Dyskusja na temat I Ogólnopolskiego Pokazu Projektów Architektury*, „Architektura” R. 5, 1951, nr 5–6, s. 207.

¹⁵⁴ Zob. przyp. 22.

¹⁵⁵ Jacek Żuławski (1907–1976), malarz; wieloletni profesor PWSSP w Gdańsku.

WP: Byłem projektantem pewnego odcinka zlecenia. Rola projektanta związana była przy tym z szeregiem dodatkowych obowiązków, a kierownicze stanowisko miało dodatkowo „bagaż” spraw administracyjnych. Nie tworzyliśmy stałej pracowni, bo Kadłubowski pracował jako architekt odbudowy Gdańska, a my raczej jako powiązani zawodem przy okazjach dokonywania zleceń, wykonywaliśmy pewne zadania projektowe.

JF: Po paru latach obowiązywania doktryny realizmu socjalistycznego, widać jednak powrót do architektury modernistycznej. Po 1956 roku następuje on w atmosferze odwilży. Czy to była jakaś ulga, czy właściwie dla panów to był jakiś kolejny etap? Czy rzeczywiście zmieniło to coś w waszej pozycji, czy waszej sytuacji?

WP: Oczywiście! Te decyzje nie mogły od razu powstać, to znaczy, rozpoczęliśmy naszą pracę w pełni świadomości uzależnienia od nowych warunków. Widzieliśmy, że one są, tylko odłożyliśmy to na jakiś czas, żeby to nie było teoretycznie wyprowadzone, ale praktycznie wynikało z naszych koncepcji twórczych, plastycznych. Tak, że to wszystko szło bardzo normalnie, tak jak powinno iść w pracy twórczej.

JF: Nastąpił wówczas okres zmian w architekturze polskiej. Widać wyraźnie, że te projekty są inne. Jak pan ten okres wspomina, bo on jest bardzo płodny w pana twórczości?

WP: Zmianę politycznej atmosfery przyjęliśmy bardzo przychylnie. Zauważył pan, że dużo w tym czasie projektowałem. Przyjęliśmy, że to, co robimy może i powinno być poddane krytyce odbiorcy, że dajemy to, co jest słuszne i godne analizy. Było to zaprzeczeniem programu wymuszonego, fikcyjnego czy tylko teoretycznego. Tak, że tu – z całą siłą muszę zaakcentować – pracownie operowały bardzo szeroką świadomością swego zadania i swojej służby społecznej. Widzieliśmy, że to nie jest tylko dla nas, dla pokazania, co umiemy i chcemy wykonać, ale wynika z potrzeb ogólnospołecznych. [Fot. 56, 57]

JF: Wówczas projektował pan bardzo wiele wnętrz sklepów, także motoryzacyjnych, różnorodnych bardzo. Ostatnie lata ujawniły, że to jest dziedzina bardzo ulotna, że to w większej mierze niż architektura monumentalna podlega zmianom, związanym chociażby ze zmianami właścicieli. [Fot. 58, 59]

WP: Tak zwana mała architektura, inaczej nazywana była wykończeniem architektonicznym. Rzeczywiście wielu naszych kolegów i ja osobiście, pracowaliśmy w tej dziedzinie, która otrzymywała bardzo wyraźne piętno czasu. Tutaj mogliśmy sobie pozwolić na większą swobodę i śmielsze działanie. Zdawaliśmy sobie sprawę, że wewnątrz pracuje najwyżej przez pięćdziesiąt lat i musi służyć jak najdokładniej założeniom swego czasu. A potem może się zmienić. Te wszystkie wnętrza niewątpliwie mają pewną specyfikę okresu, w którym powstały. To nie ulega wątpliwości, nie mogło być inaczej! Musieliśmy się przystosować do pewnych żądań, chociażby handlu i sprostać gospodarczym względom, żeby to odpowiednio pracowało. Wszystkie te wnętrza w Trójmieście i w zachodniej części Polski, gdzie też dużo się pracowało, i ja osobiście też dużo projektowałem... Warszawa tak samo. Także i prowincja otrzymywała swoją daninę, że tak powiem, na dobrym poziomie. To nie były jeszcze czasy, kiedy każde miasto, miasteczko miało swego bardziej lub mniej zdolnego, ale jednak architekta.

JF: Projektował pan w Koszalinie, w Białymstoku i w Szczecinku, w wielu, wielu miejscach.

WP: O właśnie tak. Przedstawiciele sektora handlowego, doskonale rozumieli potrzebę postawienia tego na jakimś europejskim poziomie. No i staraliśmy się, jak mogliśmy najlepiej. Prawdopodobnie część tego została, oczywiście nie wszystko, bo część

uległa na pewno zmianom. Tak jak mówiłem, co pół wieku, mniej więcej, zmiany narzucały swój inny program, a wykonawca i użytkownik musieli się do niego przystosować.

JF: Pojawiły się też możliwości ponownego kontaktu z architekturą światową, architekturą europejską. Czy ten kontakt rzeczywiście był taki aktywny? Jak to oddziaływało na waszą pracę wówczas?

WP: Proszę pana, nasz zawód polega na tym, że jesteśmy bardzo wyczuleni na pewne istniejące już wartości. To nie jest tak, że się budowało, a tam niech sobie robią, co chcą, a ja robię swoje. To – nie. To, co się dzieje w architekturze światowej musieliśmy brać pod uwagę, ale z dnia bieżącego, a nie z wczorajszego. Program dla każdego przedmiotu naszej pracy zawsze był badany w szerszym kontekście. A jeżeli to był kraj, to krajowe sprawy, ale nie bez tego, że pewne rozwiązania, które szły – jak od tysięcy lat – z Zachodu, także i tym razem były pilnie przez nas obserwowane. Jak się wyjeżdżało, choćby tylko przez miedzę, do Niemiec, nawet do tych – jakże oni się nazywali? – NRD, to też nam to coś dawało, bo tam nasz zawód był bardziej, aktywniej związany z życiem i wczorajszym, i na pewno bieżącym. Mogliśmy brać to jako studyjny temat powstawania formy w danych warunkach i starać się, aby nasze formy też były związane z naszym życiem.

JF: W spisie pańskich prac wyraźnie widać, że dużo jest tych projektów do około 1960 roku. Jak wyglądało to później? Czy było tak, że praca pedagogiczna pana już bardziej pochłonęła, czy też jest to po prostu niekompletność naszego spisu? Czy w latach sześćdziesiątych i siedemdziesiątych rzeczywiście pan mniej poświęcał uwagi aktywnemu projektowaniu?

WP: Dużo poświęcałem czasu zakładowi naukowemu, ale on był tak związany z moją pracą zawodową, że nie przeszkadzał mi wcale. Dużo wówczas pracowałem w dużych miastach i na prowincji. Warunki były różne. Dzięki temu zdobywało się doświadczenie i wzbogacało wiedzę architektoniczną. Zawód architekta polega na tym, że wymaga stałego dokształcania się.

JF: Mówiliśmy o tym, że te wnętrza, których tak wiele pan profesor projektował, bardziej są narażone na zmiany czy wręcz zniszczenie. W związku z tym niewiele ich – niestety – można w tym pierwotnym stanie do dzisiaj oglądać. Natomiast istniały jednak projekty także całościowe. Między innymi tutaj, po sąsiedzku, przy ulicy Żeromskiego jest bardzo piękna, zaprojektowana przez pana willa dla inżyniera Pacześniaka¹⁵⁶. Jest to bardzo skromna, ale zarazem bardzo elegancka architektura.

WP: Pamiętam. Skromna, bo taki był profil naszych wysiłków. Pacześniak przyszedł do mnie i powiedział: „Proszę pana, ja doceniam w całej pełni fachowość architekta i dlatego chcę, żeby architekt rozpoczął i skończył moją budowę, a ja będę się starał możliwie jak najdokładniej ją wykonać”. Tak też się i stało, że zaprojektowane było to na bardzo skromną architekturę mieszkalną, która była wykonana przez niego w przeciągu jednego roku bodajże.

JF: To jest budynek, który do dzisiaj zachowuje ten pierwotny kształt? On nie podlegał jakimś późniejszym przebudowom, sądząc tak po jego formie?

WP: Trochę nie wszystko zostało podług projektu wykonane, więc tam brakuje tak zwanej „kokietyryjnej architektury”. Tego tam nie ma.

¹⁵⁶ Jerzy Pacześniak (1909–1990), inżynier budowy okrętów; profesor Politechniki Gdańskiej od 1962 r. Dom budowano od 1959 do 1961 r. Na fasadzie od strony ulicy widniał sgraffitowy okręt oraz napis: „Jurst” (słowo utworzone z pierwszych liter imion właścicieli domu, Jerzego i Stanisławy Pacześniaków). W ostatnich latach dom uległ całkowitej przebudowie.

JF: Czy pan pamięta, jakie to miały być rzeczy, z których zrezygnowano ostatecznie? To byłoby niezwykle ciekawe.

WP: Budynek kończył się taką ścianą, która była ścianą tylko, właściwie nie pracującą, nie zamykającą, a akcentującą pewną swobodę projektowania przestrzennego. Bo powiedzmy, że architektura prywatna dawała więcej możliwości swobodnego działania. Bo zawsze kontakt z inwestorem był bliższy i skuteczniejszy, jeżeli się proponowało coś, co nie jest czysto funkcjonalnym elementem. A więc tu miałem wielką satysfakcję, bo nieboszczyk (*zamyślenie*) – Pacześniak, tak? – bardzo blisko z nim byłem i mogłem dobrze wnikać w jego rodzinne życie i zapotrzebowanie. Starałem się to wydobyć z wnętrza tego budynku. A na zewnątrz wiadomo, że to była mieszkalna architektura, która nie puszyła się na jakąś reprezentację, a na bardzo skromne działanie prywatne. [Fot. 60]

JF: Ale ta skromność jest bardzo pociągająca, muszę powiedzieć, bo to do dzisiaj jest bardzo piękny budynek i chyba jeden z ładniejszych z tego okresu, które powstały w Sopocie.

WP: Tak, architektura stara się nawet tam, gdzie nie dysponuje dużymi możliwościami materialnymi. Chce dać jednak jakieś swoje propozycje. Wejście jest takie, że zachęca – te schodki tam do góry, a potem we wnętrzu te schody otwarte na pokój mieszkalny, a nie na klatkę schodową, jeżeli pan tam był? [Fot. 61–63]

JF: Wewnątrz nie byłem. Znam tylko z zewnątrz, ale te schody rzeczywiście są.

WP: Polega to na tym, że jest duża pojemność mieszkalna, dzienna, przy sypialniach, ulokowanych tak, żeby obsłużyć całą rodzinę. Praca, gabinet i tak dalej, były na dole, obok tej dziennej przestrzeni. Natomiast nocne funkcje były już na piętrze. Lubię ten domek, bo to jedno z tych zleceń, przy którym miałem szczęście budowania od początku. Od fundamentów decydował mój projekt. Przy innych zastawałem już jakiś zrąb budowli, więc pozostawało mi narzucanie pewnych swoich dodatków. Ale nie chwałę się nimi. Ot taka już jest bieżąca praca architekta, że jedne realizacje są bliższe, drugie dalsze.

JF: Moje kolejne pytanie dotyczy późnej pańskiej pracy, mianowicie kościoła w Cettach¹⁵⁷.

WP: To jest parę kilometrów od Chodcza. [Fot. 64]

JF: Kościół to jest jednak zawsze architektoniczne wyzwanie dla twórcy. Jak pan tę pracę wspomina? A przy okazji: jak pan w ogóle widzi problem architektury sakralnej w architekturze współczesnej?

WP: W zaprojektowanej wówczas pracy nie kopiowałem żadnej architektury, a starałem się znaleźć jakieś środki wyrazowe, odpowiadające danemu czasowi i miejscu. Zawsze zdawałem sobie sprawę, ze specyficznej roli kościoła na prowincji. W mieście ma budowle obok, współdziała z nimi, a na wsi jest to tylko budynek w polu stojący, zasadniczo samotny. Istotne było dla mnie, by nowy kościół nie sprzeniewierzał się miejscu, w którym powstaje, ale odwrotnie, aby podkreślał swoją prowincjonalną lokalizację. Oddzielony od pobliskiej niepozornej architektury, tym mocniej uzupełnia i wiąże się z krajobrazem. Takie są czy powinny być stojące w polu kościoły. Pamiętam, że bardzo uważnie obserwowałem cechy tamtego krajobrazu, tej rozległej, środkowo-polskiej, niczym nie ograniczonej płaszczyzny pól. Obfotografowałem je ze wszystkich stron, poszukując inspiracji dla bryły, która nie odrywałaby się od otoczenia, a była z nim harmonijnie powiązana.

¹⁵⁷ Miejscowość w woj. kujawsko-pomorskim.

JF: To, jeśli chodzi o grę z pejzażem tego kościoła. Natomiast oczywiście ta atmosfera sakralna w dużej mierze też zależy od wnętrza. Jak pan tę sprawę próbował rozwiązać?

WP: W przeciwieństwie do, powiedzmy, budownictwa przemysłowego, bazującego na twardym konkretnie, w budownictwie sakralnym konkret przyjmuje rolę pretekstu czy pośrednika wiodącego ku wartościom niematerialnym. Dlatego można założyć, że takie wnętrza będzie bardzo różne, w zależności od nastroju czy skłonności odbiorcy w danym momencie. Wnętrze sakralne ma specjalne zadanie, może ważniejsze nawet niż architektura zewnętrzna. Działa tu bardzo precyzyjny, wyspecjalizowany, „służbowy” program kościoła. Przychodzą tutaj ludzie poszukujący skupienia, ukojenia, aby spełnić swoje duchowe potrzeby. Projektując wnętrza o tak bogatym i złożonym programie, architekt doprawdy czuje wagę stojącego przed nim wyzwania. Jak rozwiązałem wnętrza, tego słowami nie wypowiem. To tylko na miejscu można by stwierdzić i zanalizować, jakie środki wybrałem i użyłem dla zamierzonego wrażenia. Proszę pana, wszystko, co tam powstało podporządkowane zostało naczelnemu założeniu, że ma służyć programowi kościoła, być miejscem, gdzie wyrażany jest kult, gdzie odnajduje się wyjątkowy nastrój. Dwa główne filary dla programu prowincjonalnego kościoła to miejsce i funkcja kościoła. Zresztą nie tylko religijna, ale także gospodarczo-mieszkalna. Kościół w zespole z budynkiem plebanii stanowi „Boże gospodarstwo”, które musi dobrze spełniać swoją funkcję, a także we właściwy sposób wpisywać się w wiejskie otoczenie. Propozycje mogą być – jeżeli szeroko traktowane – mniej lub bardziej ciekawe, mogą być ściśle dopasowane do istniejącej już architektury danego miejsca, albo być zupełnie nowe, które w pojęciu architekta mogą jeszcze lepiej działać na terenie wiejskim. Ale zawsze uwzględniając funkcję, jaką obiekt ma pełnić, a to jest umiejętność zawodowa polegająca albo na talencie, albo na doświadczeniu, albo na jednym i na drugim. Jeżeli jest jedno i drugie, to oczywiście jest to bezpieczniejsze, pewniejsze, że się dobrze trafia w temat. Jeżeli stara się nawiązać do miejsca i do funkcji, to projektant spełnia swoje zadanie zawodowe. A jeżeli swoje działanie traktuje jako pokaz, to może łatwo okazać się czymś przypadkowym.

JF: Rozumiem, że panu profesorowi właściwie obca jest taka architektura, której głównym zadaniem jest – nazwijmy to tak właśnie – prezentacja samej siebie. Czyli taka architektura na pokaz, bardzo efektowna.

WP: Owszem to jest dekoracja, ale to nie jest architektura. Architektura ma zawsze w sobie dzisiejszy, wczorajski i jutrzejszy dzień. Dzisiejszy po to, żeby istnieć w przyszłości; przeszłość, żeby nauczyć się czegoś od danego miejsca; a przyszłość jest propozycją architekta, mniej lub bardziej udaną. Może być udaną, może być nieudaną.

JF: Jeżeli pytam o to, jak pan rozumie architekturę, jak pan ją widzi, to czy mógłbym zapytać o architektonicznych mistrzów? Nie myślę tylko o tych, z którymi pan się zetknął, ale o takich wielkich architektach czy przeszłości, czy dwudziestego wieku, którzy panu są szczególnie bliscy?

WP: No nie wiem, może francuska architektura daje największą ilość tej pożywki, którą możemy konsumować. Chyba tak zawsze było. Bo trzeba to przyznać, że było to społeczeństwo, które emanowało swoimi wpływami na cały świat.

JF: Jeżeli już pan powiedział o francuskiej architekturze, to czy na przykład idee Augusta Perreta¹⁵⁸, wielkiego architekta, który też zasłynął budową kościołów, czy one w jakiś sposób wpływały na pana koncepcje, na pana rozumienie przestrzeni sakralnej?

¹⁵⁸ Auguste Perret (1874–1954), architekt francuski.

WP: Myślę, że (*chwila zastanowienia*) to, co działa – restauracja też może działać – mówi coś o człowieku. Ile ja z restauracji wezmę do kościoła, to jest moja sprawa. Mogę wziąć więcej, mogę mniej, mogę nic nie wziąć. To samo dotyczy inspiracji czy to francuskiej, niemieckiej, czy amerykańskiej. Na tym także polega praca każdego architekta, że robi jakiś swój projekt w sumarycznym konspekcie pewnych wartości i próbuje go w danym miejscu dla danej funkcji. Albo wypali, albo nie wypali. Uda się lub nie.

JF: Wrócę jeszcze do kościoła w Cettach, bo nie ukrywam, że to też wiąże z moimi osobistymi zainteresowaniami architekturą sakralną, która jest w dwudziestym wieku tematem trochę może już marginalnym, ale jednak ciekawym i samoistnym. Czy w swoich podróżach – wiemy przecież, że właśnie Francja szczególnie bliska była pana sercu – czy dotarł pan do słynnego kościoła pielgrzymkowego Le Corbusiera w Ronchamp¹⁵⁹? Jakie wrażenie na panu zrobił i czy to w jakiś sposób wpłynęło na pana rozumienie sakralnej architektury?

WP: Każde zjawisko architektoniczne posiada swoją twórczą rangę, większą lub mniejszą. Perret i jego propozycje sakralnej architektury jakoś mnie nie rozpalały, nie stwarzały pokusy adaptacji. Znałem i musiałem na nie jakoś reagować, jednak jego parce nie były mi bliskie. Nie chciałem, żeby na mnie oddziaływały, inaczej widziałem pewne rozwiązania. Szczepie tylko życzyłem danemu zjawisku architektonicznemu powodzenia, nie odczuwając przy tym żadnej potrzeby przejęcia cokolwiek do własnego warsztatu z tej „znajomości”.

JF: A Ronchamp Le Corbusiera?

WP: Dobrze ją znam z fotografii: od dołu, od góry, od wewnątrz, od zewnątrz. Tylko od razu zdecydowałem, że ja nie znajduję w niej materiału dla siebie i już. Ale to przecież nie decyduje o jakości tej sprawy. Dla kogoś to może być bardzo ważnym zjawiskiem czy to dodatnim, czy ujemnym. Jednak nie poczuwałem się do żadnego z tym pokrewieństwa. Lecz niech inni nad nim pracują, a ja szukam czegoś innego.

JF: Czy pan chciałby, bądź umiałby, wskazać takie dzieła, które w pana rozumieniu są najważniejsze, które w jakiś sposób pan najwyżej ceni, spośród tych powstałych po 1945 roku? Czy jest kilka, jedno może, jakieś szczególnie panu drogie?

WP: Wiek i zdrowie nie pozwala mi już niestety na utrzymywanie żywego kontaktu z architekturą, więc trudno mi odpowiedzieć na to pytanie. Jednak ogólnie rzecz biorąc, nigdy nie odczuwałem ani nie odczuwam jakiegos specjalnego przywiązania do poszczególnych architektów, a raczej do kierunków i szkół, które szanuję, i z których się uczyłem. Bardzo możliwe, że ktoś stojący z boku pracowni architektonicznej chciałby dokładniej widzieć mechanizm inspiracji czy wpływu innego dzieła. Jest on bardzo różnie lokowany w projektach. Czasami tak ulokowany, że architekt nie zdaje sobie sprawy ze źródeł, które powodowały ten jego ruch w jakimś kierunku. On tylko zdaje sobie sprawę, że niewątpliwie coś musiało działać. Każdy, zdobywszy się odpowiednio na skromność, musi się do tego przyznać. Oczywiście niektórzy nie chcą się przyznawać, że podlegają jakiemuś decydującemu w ich pracy wpływowi. Ale on istnieje, trudno. Nasza inteligencja do tego prowadzi, że jeżeli będę analizował, to dojdę do źródeł wpływów. Do źródeł powiedzmy samoistnych, do decyzji samodzielnych i takich, które podlegały wpływom. Na pewno! Tylko, że nie lubię o tym mówić (*z uśmiechem*).

¹⁵⁹ Kaplica Notre-Dame-du-Haut w Ronchamp, w pobliżu Belfortu we Francji (1950–1954).

JF: Czy zechciałby pan wskazać tych kilka własnych prac, które uważa pan za najważniejsze, czy nawet będące dziełem życia? Czy coś takiego architekt w ogóle odczuwa w stosunku do swoich prac?

WP: Trudno mi odpowiedzieć, ale ogólnie biorąc projektant zwykle zrywa ze swoim tworem po ukończeniu pracy, to jest ogólna tendencja. Niech pan zapyta każdego – jednego, drugiego czy dziesiątego, jaki jest jego stosunek do własnych dzieł. Na pewno będzie się wzbraniał! Dlatego, że nie ocenia swego dzieła. Wykończył, oddał do użytku społecznego i przeważnie nie ma nawet czasu z nim „współżyć”. Poza tym skromność większości z nas nie pozwala na tego rodzaju wyznania.

JF: Ale myślę o czymś innym panie profesorze. Myślę w tej chwili o pana własnym dorobku o pana własnej pracy. Przecież pan stworzył bardzo wiele. Powiedział pan, że stara się lubić wszystkie dzieła, które pan zrobił, nawet, jeżeli one w jakiś sposób nie są specjalnie wybitne czy ważne.

WP: Tak, ponieważ kontakt projektanta z dziełem jest bardzo rozległy i to, co się nazywa oceną uboczną, przeważnie się ześrodkowuje na jakimś jednym doznaniu. Tak jak się ocenia potrawę jakąś, lubi się, nie lubi, to można jednym słowem: lubię, nie lubię. Ale w architekturze chodzi o to, że czasami robi się nawet to, czego się nie lubi, a co jest bardziej prawidłowe niż to, co się robi obok tego. Czyli, że ocena architektury nie może bazować na przesłankach czysto emocjonalnych. Jest bardzo skomplikowana i jako taka podlega różnym odpowiedziom. I to jest to! Charakteryzuje to całe bogactwo tematyki architektury.

JF: Właśnie rozmawialiśmy z pana żoną, o tym, że warto byłoby urządzić może małą wystawę pańskich projektów, czy pańskich prac w związku z naszymi uroczystościami w Akademii Sztuk Pięknych¹⁶⁰. Obawiam się, że wtedy będzie musiał pan w jakiś sposób wskazać te obiekty ważniejsze i mniej ważne.

WP: Tak, będę się starał, bo w danym momencie nie zdaję sobie sprawy, co może być uważane za takie bliskie, prywatne. Raz, dlatego, że staram się, żeby każde dzieło nie traciło do końca pracy projektowej kontaktu z projektantem. Ten kontakt jest bardzo ważny. On może być ważniejszy lub mniej ważny, ale zawsze jakoś się wiąże z warunkami, w których powstaje dana rzecz. To znaczy w odróżnieniu od wartości – powiedzmy – takich, jakimi są wartości kulinarne. Powiedziałem już, że one mogą być określone bardzo precyzyjnie, jednoznacznie małymi środkami, natomiast architektury opisać tak nie sposób.

JF: Rozumiem, panie profesorze, że panu jest trudniej pewnie nawet spojrzeć na własną twórczość z zewnątrz, ale to takie już „skrzywienie” historyka architektury, który ma potrzebę klasyfikowania, hierarchizowania. Stąd pewnie moje pytanie, ale rozumiem oczywiście pańską motywację.

WP: Wie pan, postaram się jednak nie zniechęcać do przyjęcia jakiegoś stosunku, poza tym, że uznaję, że to jest z mojej kuchni, że tak powiem, produkt. Spróbuję w przyszłości.

¹⁶⁰ Wystawa prac odbyła się przy okazji sesji jubileuszowej z okazji stulecia profesora pt. „Architektura i sztuka. Twórczość Włodzimierza Padlewskiego”, zorganizowanej w ASP w Gdańsku 14 maja 2003 r.

Rozmowy z profesorem Włodzimierzem Padlewskim

Być uczniem, być nauczycielem¹⁶¹

MC: Chciałabym porozmawiać na temat pana działalności i twórczości pedagogicznej w Akademii Sztuk Pięknych.

WP: Ale chyba pani przychodzi za późno!

MC: Ależ nie! (*zdziwienie*). Byłam z panem umówiona na dziś, na godzinę jedenastą i tak też jestem!

WP: Tak. Ale pani przychodzi o dwadzieścia lat za późno!

MC: No cóż... Może spróbujemy jednak dzisiaj.

WP: Sprawa wymaga zastanowienia. Nie wiem, czy odpowiem? Czy pamiętam w ogóle jakieś fakty, które są ważne (*z naciskiem*), a bez których nie można danej sprawy badać? Nie wiem czy odpowiem na wszystko, nie zastanowiwszy się – tak, jak powiedziałem – dwadzieścia lat temu, to nie była przesada? To jest mniej więcej ten okres, w którym ja jeszcze działałem (*z naciskiem*). Przez ten czas mogłem po prostu utracić możliwości przekazywania. Zobaczmy...

MC: Proszę się nie przejmować jakimiś szczegółowymi faktami, bo one nie są tu takie ważne. Czytałam pewne dokumenty: wypowiedź profesora Listowskiego¹⁶², wypowiedź docenta Petryckiego¹⁶³ o pana działalności pedagogicznej. Chciałabym, żeby opowiedział pan o historii swojej pracy zawodowej ze studentami. Najlepiej, żeby pan zaczął od chwili, gdy po raz pierwszy wszedł pan do szkoły. Skąd w ogóle pomysł na pracę pedagogiczną?

WP: Proszę pani, zacznę chyba od tego, że o pracy dydaktycznej – zanim już otrzymałem tę pracę w szkole – sporo myślałem, bo zawsze było mi to bliższe, niż techniczne wykonywanie zawodu. Ta droga interesowała mnie zawsze, bo już w dzieciństwie uważnie przypatrywałem się ojcu, pracującemu właśnie w tej dziedzinie. Mój stosunek do nauczania był raczej emocjonalny (*akcentując*). Razem z kolegą Listowskim¹⁶⁴, z którym pracowaliśmy w Gdańskiej Dyrekcji Odbudowy, dzieliliśmy wspólną świadomość i wizję przyszłych zadań. Oczywiście każdy z nas działał samodzielnie, nie wiem zresztą czy byliśmy jedynymi, ale my w każdym razie bardzo wyraźnie (*z naciskiem*) postawiliśmy swój cel. Czekaliśmy na pojawienie się okazji nauczania, a kiedy się pojawiła, byliśmy gotowi. W 1945 roku powstał Instytut Plastyczny. Jeszcze nie z naszymi dziedzinami, co prawda, bo chodziło o malarzy i rzeźbiarzy, ale już te stanowiska dydaktyczne istniały. Sądziliśmy, że i nasz współtudział będzie udokumentowaniem przynależności naszego zawodu do typu akademickiego, a także, że nasze umiejętności i możliwości

¹⁶¹ Rozmowa przeprowadzona przez Małgorzatę Cackowską, która jej transkrypcję także zredagowała. W w spotkaniu uczestniczyła również małżonka profesora.

¹⁶² Dwie opinie o działalności artystycznej profesora Padlewskiego z 10 grudnia 1954 r. oraz 30 stycznia 1965 r., „Akta personalne Włodzimierza Padlewskiego”, Archiwum ASP w Gdańsku, teczka I Os. P-28, rkps i mps.

¹⁶³ B. Petrycki, *Omówienie działalności prof. Włodzimierza Padlewskiego na uroczystym posiedzeniu senatu w dn. 19 października 1974 r.*, „Akta personalne Włodzimierza Padlewskiego”, Archiwum ASP w Gdańsku, teczka I Os. P-28, rkps ss. 7.

¹⁶⁴ Zob. przyp. 144.

pozwolą zaspokoić zapotrzebowanie na jego nauczanie. Ale włączenie architektury w ten układ akademicki: malarstwa, rzeźby i architektury – to, co było już w Akademii Warszawskiej przed wojną – w nowych warunkach gdańskich jeszcze nie było możliwe do wykonania! Zapewniono nas więc... (*zamyślenie*). Tak, musieliśmy się z tym zgodzić. Odłożono wszystko na rok 1946, kiedy ta sprawa była wyjaśniona od strony organizacyjnej. Tymczasem przygotowywaliśmy się do pracy dydaktycznej. Choć nie było to dla nas niczym nowym. Zrezygnowałem więc z pracy typu czysto technicznego w biurze projektowym, gdzie zajmowaliśmy się także administracją odbudowy, do czego ja osobiście nigdy nie miałem zamiłowania, ani umiejętności. Zdecydowanie miałem większe zacięcie do pracy twórczej, dlatego tym chętniej podjąłem pracę w instytucji, gdy zaistniała taka okazja. Bardzo nam to odpowiadało. Objąłem dziedzinę wykończenia architektonicznego (*podkreślając*). Wolałem nazwać to tak, nie jak to było nazwane w dawnej akademii – meblarstwo. Bo meblarstwo ściśle związane jest z zawodem architekta. Posiadałem już odpowiednie umiejętności w tej dziedzinie, włącznie ze sposobem przekazywania ich. Kolega Listowski był bardziej niż ja zbliżony do problemów wykonawstwa architektonicznego, w danym wypadku prac wykończeniowych, więc bardziej to było u niego rozbudowane. Ja z konieczności musiałem zająć się sprawą meblarstwa, traktowanego jednak nie w tradycyjnym układzie Akademii Sztuk Pięknych, lecz jako przedmiot, będący działem architektury. W takim rozumieniu krzesło – powiedzmy – będąc tworem jakimś „wyosobnionym” w dziedzinie meblarstwa równocześnie jest także (*z naciskiem*) problemem architektonicznym. Tak zaczęła się nasza praca. Jeżeli dawniej program był tylko taki, że występował w momencie nazwania przedmiotu jakim się zajmowano, to znaczy: (*z uśmiechem*) krzesło, fotel, kanapa, to myśmy zaczęli od zdania sobie sprawy z warunków, których konsekwencją był taki (*podkreślając*), a nie inny sposób działania. Ustaliliśmy więc, wykończenie architektoniczne ma być dziś traktowane z całą powagą, bo tego w zasadzie dotąd nie było. [Fot. 65–74]

MC: Tego nie uczono?

WP: Nie uczono, właśnie! Jeżeli „wyosobniono” to w Akademii Sztuk Pięknych, to – tak jak mówiłem – na zasadzie rzemiosła meblarskiego. A nam chodziło o to, że to nie tylko rzemiosło meblarskie, mówiące jedynie o sprawach czysto wykonawczych, lecz nazwa pewnego problemu. Na czym więc to polegało, że nie od razu przechodziliśmy do projektowania? Zresztą swoimi poglądami różniłem się nieco od kolegi Listowskiego. Jego charakteryzował, powiedzmy, duży temperament projektowania. Może wcześniej trochę już dopadł do systemu zawodowego, czyli nie tylko do rzemiosła technicznego, ale całego zaplecza wykonawczego. On więc od razu szedł, może bardzo poważnie, w dziedzinę architektury szerzej pojętej. Ja natomiast, rozpoczynałem to od prac związanych z programem czysto wykończeniowym. Na czym to polegało? Na tym, że nie projektowało się od razu, bo uważałem, że dawanie komuś ołówka do ręki niekoniecznie jest po to, by ten ołówek stworzył dzieła. Chodziło o to, żeby znaleźć przedpole projektowania, zrozumieć co z nim można zrobić, w jaki sposób może ono współdziałać (*z naciskiem*) z naszymi potrzebami. Wyjaśnijmy sobie istotę (*akcentując*) tego zagadnienia, wynikający z niej program działania i ten program stawiany na płaszczyźnie wykonawstwa. Jeżeli więc była sprawa funkcji, to było rozpatrzenie problemu użytkowania, to znaczy wpływu szeroko pojętej funkcji na formę danego przedmiotu – na jakiej zasadzie to się odbywa! To było bardzo ciekawe i stale mnie interesowało. Zawsze, jeżeli znalazła się okazja przekazania tego, starałem się stworzyć takie warunki, żeby doprowadzić do pełnej – o ile to było możliwe – świadomości tego, co ten przedmiot, do którego my idziemy... (*zamyślenie*).

MC: Będzie oznaczał? Co będzie stanowił? Jaką wagę będzie miał?

WP: I czego on od nas wymaga, jakich decyzji? Czyli wszystko to, co tkwi w formacji programowej (*podkreślając*). Musimy szczerze powiedzieć, że od tej strony, w tym odłamie tego zawodu mało uwagi na to zwracano. Jak się mówiło o wnętrzu, to się mówiło o meblach, o ścianach i tak dalej, ale nie o sytuacji, która wyświetlała nasz stosunek jako użytkowników.

MC: Czyli o potrzebach człowieka!

WP: Potrzeby człowieka są, moim zdaniem, były i są, podstawą każdego wstępnego organizowania kształcenia (z *naciskiem*). Trudno coś więcej powiedzieć dlatego, że to jest sprawa bardzo żywa. Wymagająca dużego doświadczenia w danej dziedzinie, żeby móc w niej stworzyć warunki zdobywania o niej wiadomości pewnych i...

MC: No i też przekazywania wiadomości w takiej relacji: nauczyciel – student?

WP: Oczywiście, tak!

MC: Pan już miał bogaty dorobek twórczy, duże doświadczenie.

WP: Już coś niecoś wykonanego, i to bardziej właśnie w dziedzinie wykończeniowej, gdzie mebel był jednym z momentów (*podkreślając*) bardzo ważnych, ale nie jedynym! Krótko mówiąc: nie od niego zaczynaliśmy, tak jak się zaczynało w akademii, że jak się mówiło o architekturze wnętrza, to wnętrze – to był mebel. A więc z tym myśmy sobie poradzili dobrze. Młodzież, która do nas przychodziła w ogóle z zerowymi wiadomościami w tej dziedzinie, mogła łatwo sobie przyswajać te sprawy. Ktoś może uważać, że potrzebne są tylko talent i intuicja, i wtedy sprawa przekazu elementów potrzebnych do rzemieślniczego uprawiania zawodu już jest sprawą gotową. Tymczasem najważniejszą sprawą jest świadomość, a zatem programowe dochodzenie – żmudne, lecz bez jakichś wielkich aspiracji – do tworzenia sztuki, które może bardzo szybko się załamać i zagubić wszelkie istotne problemy tej drogi (*akcentując kolejne słowa*). Tak, że kłopot polegał w dużej mierze na ustawianiu, na drodze czysto intelektualnej, a nie na drodze łatwości czy umiejętności ilustrowania tego przedmiotem (*akcentując kolejne słowa*). Bo tak długo, jak nie ma świadomego działania, to jest to nic innego jak tylko ilustrowanie pewnej sprawy, a nie jej tworzenie (*akcentując kolejne słowa*). Stąd więc wynikała potrzeba poświęcania pewnego czasu intelektualnej pracy i przygotowaniu – przynajmniej na okres uświadomienia sobie ich ważności. Zwłaszcza na początku, kiedy wszystko jest jeszcze niewiadome...

MC: W momencie projektowania?

WP: W momencie wchodzenia w projektowanie. Bo jeżeli ktoś sobie z tego nie zdaje sprawy, to będzie tylko tak, jak to nazwałem – ilustrował pewien problem, a nie pracował nad nim. Bo tu trzeba siebie opanować, poddać wyższym siłom, tym, które tworzą nasze życie. Jeżeli się chce, jeżeli się uważa, że to należy do pracy nad (*chwila zastanowienia*) tworzeniem naszej kultury, to jest się poddanym wszystkim nakazom związanym organicznie z pracą, która nie jest pracą wyłącznie techniczną, albo naśladowczą, a twórczą! Bez tej świadomości nie ma zawodu. To nie będzie zawód, to będzie „podzawód”. Wtedy może usiłuje się tworzyć, ale bez praw żadnych wynikających stąd, że w przygotowaniu naszej świadomości najważniejsze są elementy kulturotwórcze. Tak!

MC: Czy pamięta pan ten moment, kiedy pierwszy raz stanął przed studentami i zaczynał swoją pracę?

WP: Jeszcze za studenckich czasów już to robiłem, bo miałem zajęcie na – nazwijmy to – kursach.

MC: W 1933 roku na kursach dla majstrów¹⁶⁵?

WP: Bywały różne okazje zorganizowane i niezorganizowane, gdzie miało się sposobność formować (*zamyślenie*) swój stosunek do zawodu. To jest dalekie od tego, czego student, który przychodzi po maturze i dowiaduje się, że będzie architektem oczekuje – że mu się włoży w ręce, nie tyle wykształcenie, ale umiejętność wykonywania zawodu. Szybko się wyjaśnia, że otrzymuje, przede wszystkim, umiejętność stworzenia sobie warunków do opanowania tego, co może należeć do programu. A program, w zależności od potrzeb, może być bardzo bogato traktowany, może być formułowany jako bardziej praktyczny lub bardziej ideowy. To już wszystko zależy od tego, w jakim stanie, powiedzmy, jesteśmy w te sprawy zaangażowani. Mogłem to banalizować i tylko rzemieślniczo traktować. Jak mówisz o wnętrzu, to mówisz o krześle. Jak mówisz o krześle, to masz wymiary krzesła. A te z czego wynikają? Z jakich założeń praktycznych, kompozycyjnych czy innych? Ale o tym przychodzący jeszcze nie wie! Chodzi o to, żeby jemu dać w ręce pewną władzę układania programu (*akcentując*). To jest najważniejsze, bo w programie musi być wyznaczona droga, po której będziemy dążyć do wykonania celu ostatecznego, to znaczy zaprojektowania pewnej przestrzeni życiowej. Żeby nie była to tylko świadomość, to muszę także poznać techniczną stronę danego przedmiotu. Przedmiotu jeszcze nie ma! Jest tylko problem, w oparciu o istnienie którego, buduje się sposób jego tworzenia.

MC: W programie mieści się również widzenie tego przedmiotu już możliwie wykonanego?

WP: Nie, nie, właśnie nie, bo jeżeli się od tego zaczyna, to się zaczyna od końca, a nie od początku! Natomiast przy początku, przy ustanawianiu praw, które będą rządziły daną koncepcją, muszą być jakieś racje wyższe, zasady, reguły, które nie mogą ocierać się o kaprys, o modę, o tego typu wpływ, ale są żmudnym układaniem materii do pewnej funkcji, złożonej funkcji przedmiotu (*z naciskiem*). To wyzwala i narzuca przedmiotowi poważną rolę, nie tylko techniczną, ale ideową, kulturową...

MC: To jest taki pierwiastek humanistyczny...

WP: Humanistyczny. Dlatego architektura bez humanistyki nie jest architekturą, a jest tylko „budowniczo-techniczna”. Dopiero, jeżeli rozstrzyga się to z płaszczyzny humanistycznej, podstawowych nawet potrzeb, a później specyficznych, gdzie bardzo szeroko... (*zamyślenie*). Proszę pani, ja powiedziałem prawie wszystko, ale nic dla pani.

MC: Wszystko dla mnie, bo to wszystko bardzo mnie interesuje, ponieważ jest to ważne dla pana. To była koncepcja, która przekładała się na codzienną pracę. Gdyby pan mógł opowiedzieć o tej codziennej pracy ze studentami, o tym kontakcie, o relacjach i o tym jak wyglądało uczenie. Na czym polegała pana rola? Pan powiedział kiedyś, że był pan w „niewoli pedagogicznej”? Co to takiego miałoby oznaczać?

WP: Miałem około dwustu studentów. Przeszli kurs przekazywany w mojej pracowni. W jaki sposób? W sposób bardzo osobisty. W każdym wypadku, w wielu wypadkach może być podobny, ale niekoniecznie taki sam. To zależało od możliwości pobierania tych wiadomości przez studenta. Nie mogłem niczego narzucać. O czymś wiedziałem, że przekracza to już jego warsztat

¹⁶⁵ Zob. przyp. 112.

i to na razie bardzo prymitywny warsztat. Każdy więc miał jakąś swoją rolę, swoje miejsce na drodze uzyskiwania tej świadomości. Bo na czym polegało kształcenie? Na wprowadzeniu pełnej świadomości tego, co się chce robić. To nie gwarantuje, że student wyzyska wszystkie możliwości, nie. Ale to, co robi, ma być robione ze świadomością. Na tym polegał stosunek do kształtowania i przygotowywania do projektowania. Niezależnie od tego ja mogłem mieć, jakiś wykład z historii sztuki, którą nie historycznie wykladałem, ale przedmiotowo, bo była związana z problemami, które były, są i będą... (z naciskiem). Było to także sposobem dotarcia do świadomości przyszłego twórcy. Dlatego (*zamyślenie*) ten kontakt ze studentem był bardzo uzależniony od warunków – takich, a nie innych możliwości przyswojenia tego przekazu. Było to bardzo indywidualne. Przeważanie – „sam na sam” – że tak powiem. Dopiero, jeżeli coś wymagało ogólnego wyjaśnienia, to starałem się – w tematyce tak zwanej historii – przekazać te elementy, które są istotne również i dziś, tylko, że w innych okolicznościach, w innej postaci.

MC: Te, które były ogólne, mogły być dla wszystkich?

WP: Tak, to już dla wszystkich.

MC: Gdyby pan profesor przypomniał sobie jakiegoś jednego studenta, bardzo umiowanego, z którym pan pracował i to jak pan z nim pracował?

WP: Petrycki, nieżyjący¹⁶⁶.

MC: Na czym polegała ta relacja?

WP: Z Petryckim było tak, że – powiedzmy – wkład włożyłem w jego strukturę psychiczną. U niego wiedza się podwajała, potrajała, zawdzięczając to jego inteligencji. To nie zawsze się zdarza, bo odbiór jest bardzo różny, czasami bardzo praktyczny, bo właśnie z punktu widzenia praktycznego dokonuje się wyboru wykształcenia.

JP: Mąż bardzo lubi i ceni Kitowskiego¹⁶⁷.

WP: Wiąże mnie z Henrykiem Kitowskim nie tylko zawodowa współpraca, którą bardzo ceniłem, lecz i prawdziwa przyjaźń łącząca nasze rodziny. [Fot. 75]

MC: Gdyby pan mógł opowiedzieć jakieś historie, jakie były między wami (*śmiech*).

WP: Wy „pismacy” (z *uśmiechem*), wy lubicie anegdoty! Nie, nie przypominam sobie, ale na pewno było coś takiego. Jak sobie przypomnę...

JP: Mój mąż ma usposobienie dosyć poważne. Nie lubuje się w dowcipach, chociaż dobre bardzo sobie ceni.

MC: Pan profesor pięknie zażartował na początku, że powinien przyjąć wcześniej... dwadzieścia lat temu (*śmiech*).

WP: No właśnie. To, co było istotne, może zatrzymało się w pewnym sensie. Sądzę, że jednak to były ważne sprawy. Może komuś

¹⁶⁶ Bolesław Petrycki (1929–1990) ukończył architekturę wnętrz w PWSSP w Gdańsku w 1955 r. Był profesorem w Katedrze Projektowania Wnętrza na Wydziale Architektury.

¹⁶⁷ Henryk Kitowski (ur. 1937) ukończył architekturę wnętrz w PWSSP w Gdańsku w 1961 r. Był asystentem w Katedrze Projektowania Architektury Wnętrz i Sprzętu, a następnie starszym wykładowcą w Katedrze Architektury Wnętrz ASP w Gdańsku.

wydawać się, że po dwudziestu latach, czy trzydziestu już nie... No, ale mam wrażenie, że wszystko, co mówiłem, było jednak konkretne i realne, i prawdziwe.

MC: Petrycki w wystąpieniu, które chyba na forum senatu wygłaszał w momencie, w którym pan odchodził na emeryturę, przede wszystkim doceniał pana działalność artystyczną na polu architektonicznym, ale też wiele miejsca poświęcił metodzie, pana metodzie, która była ciągle obecna w szkole... Przede wszystkim właśnie, podkreślał ten aspekt humanistyczny metody. To, co i pan wskazuje jako ważne. Czy podejście do rozumienia wielopłaszczyznowego, czy wielokierunkowe tworzenie programu architektury, wraz z tym aspektem humanistycznym, czyli doszukiwania się potrzeb psychicznych człowieka, czy było czymś wówczas nowym? Czy to było coś oryginalnego?

WP: Pewnie, że nie było to mojego autorstwa, bo architekci, którzy poważnie traktowali swój zawód opierali się o te zasady, bardzo korzystne dla zawodu. Niestety nie wszyscy...

MC: To widać po architekturze tamtych czasów. Nie patrzono raczej na człowieka. Czy to nie budziło u pana jakiegoś poczucia bycia w konflikcie z innymi architektami?

WP: Mnie się wydaje, że każde zjawisko jest w jakiś sposób przyjmowane z pewną uległością dla danej koncepcji, albo sprzeciwem. To różnie bywało. Wystarczył brak pewnego szerszego spojrzenia na powstawanie, na siły, które powodowały tworzenie architektury. To już jest mankamentem. A jeżeli jeszcze to, co się dawało, było banalizowaniem problemu, to już było szkodnictwo. Krótko mówiąc: albo był niedowład, albo szkodzenie.

MC: Czy miał pan jakąś sytuację konfliktową, gdzie musiał się pan wyraźnie opowiedzieć, albo z kimś zetrzeć?

WP: Wtedy byłem jeszcze bardzo młody i nie miałem takiej może śmiałości występowania. To przyszło z czasem. Z czasem przychodzi również kontrola tego, co się myśli, co się mówi i ograniczanie się, w dużym stopniu, ograniczanie narzucania swojej woli. W młodości bardzo często architekci ulegają pewnym wpływom nie związanym z tą świadomością.

MC: Pan wspominał na początku, że praca dydaktyczna, czyli przekazywanie wiedzy i świadomości nie było panu obce, było bardzo emocjonalnie związane z pana ojcem. Czego pan nauczył się od swojego ojca, kiedy pan mu się przyglądał i kiedy dostrzegł, że to, co on mówi jest tak ważne? [Fot. 83]

WP: Tam było wszystko! Od zatemperowania ołówka, bo ojciec pracował jeszcze ołówkami. To wszystko było w jakiś sposób absorbowane, może nawet i podświadomie. Do tego stopnia, że w życiu bardzo często miałem momenty, w których musiałem stwierdzić, że ktoś, z kim współpracuję, w ogóle nie rozumie, o co mi chodzi. A później musiałem sobie zdać sprawę, że to jest po prostu nieprzygotowanie, kłopoty z wstępnymi problemami każdej pracy koncepcyjnej. Pani więc pytała: jaki stosunek do ojca? Właśnie tu są te ukryte nici, które wiążą mistrza z uczniem. Niekoniecznie wypowiedziane słowami zrozumiałymi, ale to są jakieś okruciny bardzo czasami ukryte, działające w sposób twórczy na świadomość. Miałem tego bardzo dużo, bo od dzieciństwa, pamiętam, asystowałem ojcu, chociaż nie od razu zdawałem sobie z tego sprawę. Później jednak musiałem zrozumieć, że te etapy w logiczny sposób wiązały się z pewnym procesem, musiałem zrozumieć ten proces i zaakceptować jego wagę! Niezrozumienie musi właściwie wykluczyć każdego z dziedziny twórczej.

MC: Kiedy pan uświadomił sobie, że przecież „tu się tego nauczyłem”?

WP: Nie potrzebowałem. Zawsze zdawałem sobie z tego sprawę i to było w sposób naturalny związane z każdą moją pracą.

MC: Czy pana ojciec prowadził działalność nauczycielską?

WP: Tak, tak. W Petersburgu prowadził architekturę w Technologicznym Institutie i na politechnice¹⁶⁸. Był także Żenski Politechniczeskij Institut¹⁶⁹. Pamiętam panienki, które przychodziły z projektami do ojca na korekty. Ojciec rzeczywiście, jako ten stuprocentowy architekt, umiał w sposób właściwy zwrócić uwagę na to, co było architekturą, a co było tylko malpiarstwem albo ilustracją. Poszukiwanie architektury oznacza to, co przefiltrowało się przez możliwie jak największą ilość problemów, wzbogacając tym samym program. Oznacza – nie odchodzenie od programu, nie uwrażliwianie palców, to znaczy dotykowych spraw zawodu – ale rozpatrywanie czysto rozumowe (*podkreślając*).

MC: Czy pan też jako chłopiec, później jako młodzieniec, siedł razem z ojcem do szkoły i tam przysłuchiwał się, przyglądał, w jaki sposób on pracuje?

WP: Nie, w szkole nigdy nie byłem. Byłem jeszcze małym dzieckiem. To było w Petersburgu. Ale przy wszystkich pracach prywatnych, które wykonywał nie w biurze, a u siebie w domu, to już zawsze stałem przy desce.

MC: Nie odstępował pan ojca? Piękne... Czy w pracowni Rudolfa Świerczyńskiego, u którego pan zrobił dyplom, czy tam też rozdziły się jakieś więzi? Jakże teraz ma pan refleksje na temat tego, czego pan się tam nauczył?

WP: Trochę za mało. Bo, proszę pani, jaka była moja świadomość? Wydawała mi się już wtedy w pełni rozwinięta. Powiem szczerze, że za mało skorzystałem z dużej świadomości zawodowej, architektonicznej profesora. Bo rzeczywiście był bardzo wysoko ukształtowanym i wykształconym architektem. Niestety młody architekt wyrывa się za wcześnie do samodzielnej pracy. Miałem własne, samodzielne roboty, na które nawet i ojciec nie wpływał, bo stworzyłem już sobie własne jakieś poglądy. Pamiętam, że to, co tam się działo, nie wszystko mi się podobało, nie ze wszystkim się zgadzałem.

MC: A z czym pan się nie zgadzał?

WP: Z tysiącami rzeczy...

MC: To chociaż trzy niech pan wymieni (*śmiech profesora*), z którymi się pan nie zgadzał?

WP: Nie wiem, może z pewnym sposobem podejścia do zagadnień projektowych. Z rękami wykształconymi do dotyku, którym trzeba było samemu wytworzyć cały świat, cały system jakichś wartości, żeby w ogóle móc coś postanowić. Bo na czym polega projektowanie? W wielu wypadkach to jest tworzenie z niczego. Wybór pewnych środków, z którymi człowiek spotkał się w swojej pracy. To, co wtedy ja projektowałem, było wynikiem mojej świadomości. Nie tylko tej z dziecinnych lat, ale przede wszystkim świadomości architektury żywej, pracującej (*zamyślenie*), działającej. Wtedy powstawała ta nowa architektura. Myśmy byli bardzo bliscy niemieckich szkół. Niemiecka architektura bardzo żywo nas inspirowała czasami bezkrytycznie. To może było niezasłużenie, żeśmy od razu brali coś gotowego, ale uważaliśmy, że ten manifest jest potrzebny, żeby zaznaczyć swoją ideologię w stosunku do starej architektury (*cedząc słowa*), Koła Architektów, które było

¹⁶⁸ Zob. przyp. 24.

¹⁶⁹ Żeński Instytut Politechniczny w Petersburgu (wcześniej: Wyższe Żeńskie Kursy Politechniczne) powstał w 1905 r. jako pierwsza wyższa uczelnia techniczna dla kobiet w Rosji.

związane z architektami tradycyjnymi. W Kole byli ci, którzy jeszcze posiadali w rękach wspaniałe rzemiosło dziewiętnastego i dwudziestego wieku. A na początku mojej działalności zawodowej powstawało już stowarzyszenie gromadzące wyłącznie młodych architektów, które w pewnym sensie zobowiązywało nas do szukania własnych, nowych dróg. Stowarzyszenie zresztą przetrwało do dzisiaj. Oczywiście trudno było od nas młodych wówczas architektów wymagać własnej, dojrzałej twórczości i tworzenia samej architektury w sensie konkretnym. Tak być nie mogło, bo młodzi zawsze będą pod jakimś wpływem, ale wśród nich zawsze się znajdowały talenty, które powodowały to, że je naśladowano. No i tym sposobem jakieś „Gropiusy” powyrastały w naszych oczach do rangi nauczycieli, konkurując z akademickimi autorytetami.

MC: W czym się pan nie zgadzał z profesorem Świerczyńskim? Jakie były najbardziej istotne rzeczy, z którymi się pan nie zgadzał?

WP: Uważam, że podczas studiów byłem raczej skromną osobą, i nie sądzę, aby mogły zaistnieć między mną a Świerczyńskim jakieś istotne nieporozumienia warte wspomnienia. Tym bardziej, że akurat on, zaliczał się do grupy bardzo postępowych profesorów. Oczywiście odnosiliśmy się krytycznie, szczególnie do tych, którzy utrzymywali dystans z młodymi. Przychodzi mi na myśl profesor Przybylski¹⁷⁰, do którego z tych właśnie względów mieliśmy pewne obiekcje. Jednocześnie w stosunku do starszych kolegów w zawodzie zawsze przejawiało się szacunek, mimo, że niektórych uważało się za „wczorajszych”, nie podążających za czasem. A młodzi już mieli dość silnie rozbudowaną bazę swoich typów, mających wpływ na dalsze ich postępowanie. Brało się to z tego, że oglądało się pisma, wyjeżdżało za granicę, w jakiś sposób poddawało się już gotowym wzorcom, zanim przyszedł moment na tworzenie. To działało się dzięki ambicjom i chęci sprostania zadaniom. Dużo wtedy robiłem wewnątrz, bo czasy były trudne w sensie gospodarczym, ekonomicznym. Dużych budowli było dość mało, trochę budownictwa przemysłowego, a po wojnie to zaledwie parę obiektów, zespołów mieszkaniowych w Warszawie.

MC: Budynki spółdzielni mieszkaniowych w Warszawie?

WP: Tak! Ale nie tylko budynki mieszkaniowe. Jeszcze we Wrocławiu WZO¹⁷¹ w 1948 roku oraz na Targach Międzynarodowych w Poznaniu. Architektura przemysłowa, wystawowa.

MC: Czy pan już jako nauczyciel, jako profesor w szkole zetknął się z takimi niesfornymi studentami, którzy panu wypowiadali posłuszeństwo i z panem się nie zgadzali?

WP: Tak było. Na pewno tak było, bo zawsze są tacy, którzy mało od siebie wymagają i chcą przyspieszyć proces dojrzewania. Bardzo możliwe, że coś mogło mnie się wydawać przedwczesne, a tymczasem oni uważali to za wstrzymywanie. A było to tylko zwracaniem uwagi na sprawy ważne, bardziej ważne i najważniejsze w danym momencie (z *naciskiem*). Na tym polega indywidualna praca ze studentem, że bierze się pod uwagę obszar jego świadomości i wartość jego aktywności. Bo w przypadku, gdy są one zaledwie powierzchowne, to się – powiedzmy – albo je wzbogacało, albo przedstawiając przeciwnie argumenty, zmniejszało znaczenie takich poglądów. To była walka o samodzielność każdego twórcy. Tak zresztą to zawsze nazywaliśmy: samodzielne tworzenie programu działania zawodowego. Dlatego „programu”, bo nie można robić projektu

¹⁷⁰ Zob. przyp. 81.

¹⁷¹ Wystawa Ziem Odzyskanych we Wrocławiu w 1948 r.; zob. *Wystawa Ziem Odzyskanych, Wrocław VII–IX 1948. Krótki przewodnik*; J. Tyszkiewicz, *Sto wielkich dni Wrocławia. Wystawa Ziem Odzyskanych we Wrocławiu a propaganda polityczna ziem zachodnich i północnych w latach 1945–1948*, Wrocław 1997.

bez programu! To jest moje credo (z *naciskiem*). Przyjdą czasy, że będzie może jakoś inaczej, ale zawsze jednak na podstawie świadomości programowych z całego życia. Tych wartości, które w sposób aktywny (*akcentując*) tworzą życie, a nie wydumanych (z *naciskiem*)!

MC: W przytaczanych wypowiedziach wszędzie jest podkreślana w pana pracy dydaktycznej równowaga między podejściem twórczym, a technicznym, wypośrodkowanie tego. Czy pan to akceptuje, że to tak mogło być nazwane?

WP: To znaczy poznanie podstaw, z których coś się buduje. Nie można budować w przestrzeni, bez kontaktu z płaszczyzną życia. Ona może być nam wprowadzona bardziej lub mniej teoretycznie, ale zawsze musi istnieć.

MC: Podkreślano też, że zawsze charakteryzowało pana szczególne zamięślenie do pracy pedagogicznej, szczególny zapał i duże zaufanie studentów. Czy mógłby pan to jakoś skomentować?

WP: To nie wymaga mojego komentarza, poza wyrażeniem satysfakcji. To może zostać zapisane.

MC: A czy był pan czasami w sytuacji konfliktu ze swoim życiem zawodowym i poświęcaniem się tej pracy, a pana życiem prywatnym?

WP: Nigdy nie odczuwałem konfliktu między życiem prywatnym, a zawodowym. Natomiast na pewno były wypadki, kiedy moje poglądy nie pokrywały się w stu procentach – powiedzmy – z poglądami kolegów, którzy też pracowali. Nie pamiętam i nie chcę nawet pamiętać, jak to było, ale na pewno gdzieś tam w końcu nasze poglądy się spotykały. Bo moi koledzy, tak samo jak ja, również tworzyli swoją wizję systemu nauczania.

MC: Czy pełniąc różne funkcje w instytucji, czyli będąc na przykład kierownikiem Katedry Projektowania Mebli, czy Zakładu Naukowo-Badawczego na Wydziale Architektury, czy wtedy, gdy był pan dziekanem, jakoś przeszkadzało to panu, utrudniało pracę pedagogiczną, czy wręcz przeciwnie?

WP: Różnice nie przeszkadzały, bo zachodziły w ramach tych samych kategorii przekazywania wiedzy zawodowej studentom. W takich sytuacjach musiało dochodzić do zgodności i to ścisłej. Ewentualne różnice nie przeszkadzały, odwrotnie – wzbogacały.

MC: Mam przed sobą dokument z 1960 roku, który jest wstępem do wykładu, który pan wygłosił na Zjeździe Wydziału Architektury Naukowych Zakładów w Leningradzie. Z tego, co zrozumiałam, sprzeciwiał się pan tradycyjnym metodom nauczania, jakimś „wczorajszym metodom nauczania i wychowania”. Sprzeciwiał się też pan temu, że uczelnie funkcjonują według starych, wczorajszych metod. Przyjął pan ogólne zasady, że: „forma, oprzyrządowanie jutrzejszego dnia w czasie głównych przemian naszego życia, [...] nie mogą być realizowane wczorajszymi metodami”. Dalej w konsekwencji krytykował pan – tak to rozumiem – metodę nauczania „mistrzowską”, w takiej konwencji, że uczeń wykonuje projekt „mistrza”. Proponuje pan też swoją metodę: mistrz owszem, ale po to, by inspirował wiedzą i świadomością, żeby wytworzyć taki rodzaj samowiedzy ucznia, żeby dalej wspierać go w jego własnym projektowaniu. Przeciw czemu, tak naprawdę, pan występował?

WP: Na pewno to zaistniało w danym momencie, bo zdawałem sobie sprawę, że te nowe siły są jeszcze bardzo młode i potrzebują jakiejś pomocy. Mówiłem, że nie każdy istniejący już organ zawodowy, nadawał się do tego. Jedynie ten, który rozumiał naturalny rozwój swego istnienia. Bo po to, żeby istnieć trzeba być, żyć w zgodzie z duchem danego czasu. Rzeczywiście,

w naszym zawodzie przecież przez pierwsze lata powojenne bardzo byliśmy poddani programom proponowanym przez ministerstwo. No, może jeszcze nie gotowym do działania powszechnego, ale ogólne zasady były już stworzone.

JP: No dobrze, ale początkowy okres twojej pracy był jednak bardzo krępowany wymaganiami ogólnej sytuacji politycznej w jakiej się znajdowaliśmy. To trzeba podkreślić.

MC: Tak mi się wydaje, bo pan krytykuje ten sposób funkcjonowania „mistrza” w cudzysłowie. Rozumiem, że pan krytykuje to, że – jak to jest tu zapisane – „mistrz przewyższał ucznia, zamiast mu pomóc w podnoszeniu wiedzy. Działał nie z nim, ale przeciwko niemu”. Wypełnianie programu mistrza przez ucznia było szkodliwe dla ucznia i było jakąś przemocą.

JP: Sprzeczną z szerszym przekonaniem wewnętrznym mistrza.

WP: To wszystko na podstawie pewnej specyfiki tego mistrza, bo nie każdego. Bo byli mistrzowie, którzy nas budowali.

JP: Trzeba podkreślić, że okres komunistyczno-socjalistyczny szalenie wówczas odbijał się na całej twórczości, na architekturze i tych wszystkich „pięknych domach” (z *ironią*), radosnej twórczości.

MC: Pojawia się w koncepcji pracy dydaktycznej pana profesora myśl, że trzeba było od tego odejść.

JP: Trzeba było bardzo konsekwentnie działać po swojej (*akcentując*) myśli.

WP: Tak.

JP: Był duży Dom Rybaka we Władysławowie¹⁷². To było w okresie samego socrealizmu „wybuchowego”. Jednak zachował przyzwoite formy.

MC: Przyzwoite formy?

JP: Tak uważam.

MC: Czy poza Akademią podejmował pan jakąś działalność wykładową? W innych miejscach, na konferencjach, czy na jakichś spotkaniach?

WP: Były zebrania architektoniczne. Na nich, wraz z grupą młodych architektów, bardzo stanowczo domagaliśmy się rewizji warunków pracy zawodowej. Ostro sprzeciwialiśmy się siłom działającym w oparciu o przywileje, nie pozwalającym nam na wnikliwe opracowanie programu nowej architektury. No, jakże to się nazywało?

JP: Socrealizm. Bardzo brzydko to nazywali.

WP: Myśmy całkiem ostro występowali przeciwko temu.

JP: W miarę możliwości.

MC: Pani mówi: „Bardzo brzydko nazywali socrealizm”. To jak nazywali?

¹⁷² Wybudowany w l. 1952–1953 według projektu Jerzego Zaremby (1921–1974). Jak pisze Andrzej Olszewski, na jego eklektyczną architekturę złożyły się „różnorodne formy polskiej architektury epoki nowożytnej [...]”. Bryła przypomina rezydencje okresu Wazów, podcień – renesansowy krużganek, trójkątne szczyty ryzalitów – gdańskie kamieniczki. Całości dopełniają bogato strojone wnętrza z ogrodem zimowym. Wokół Domu Rybaka wybudowano kilka kamieniczek o trójkątnych »gdańskich« szczytach”. Wg A. K. Olszewski, *Dzieje sztuki polskiej 1890–1980 w zarysie*, Warszawa 1988, s. 87.

JP: Nie powtórzę. Bardzo brzydko. A w tym czasie w PWSSP byli rozmaici profesorowie. Tacy, a do nich należał mój mąż, który jako żołnierze AK przenosili kanałami żywność czy walczyli w powstaniu, ale i tacy, którzy płakali rzewnymi łzami, gdy umarł Stalin!

MC: Trudno było żyć w takim świecie.

JP: W tej sytuacji mąż na pewno chciał przeforsowywać swoje ideały i zasady twórcze, które były wręcz przeciwne socrealizmowi!

MC: To wynika z twórczości i działalności pana profesora. Gdy zobaczyliście, że w Gdańskiej Dyrekcji Odbudowy nie da się pracować ze względu na to, że za dużo trzeba realizować projektów czyichś właśnie, gdy zobaczył pan profesor grunt możliwy do pracy pedagogicznej i podjęliście z profesorem Listowskim tę działalność, to czy był to jedyny możliwy teren dla wolnej pracy twórczej? Pan profesor bardzo wyraźnie się opowiedział...

JP: Założenie Wydziału Architektury przy Państwowej Wyższej Szkole Plastycznej stwarzało taką możliwość, chociaż rektorem był człowiek, który był wielkim partyjniakiem.

MC: Czy szkoła była takim bardziej wolnym terytorium?

JP: Naturalnie! To była jednak placówka, gdzie można się było wykręcać przed rozmaitymi politycznymi zakusami.

MC: O to chodzi właśnie. Czy była zdecydowanie większa wolność na tym polu?

JP: Na pewno! Co nie znaczy, że nie było takich, którzy z upodobaniem hołdowali socrealizmowi tworząc w tym stylu swe „dzieła”. Tak, że była to do pewnego stopnia sprawa indywidualnego wyboru, ponieważ uczelnia rzeczywiście stanowiła tę „tarczę” plastyki, otwierającą furtkę do luzu i twórczego indywidualizmu. Tak działo się w sytuacji, gdy rektorami byli oczywiście aktywni członkowie partii: Stanisław Teisseyre, czy rzeźbiarz Marian Wnuk, który był góralskiego pochodzenia¹⁷³. A to – wie pani – było istotne, z jakiego środowiska ktoś do tej partii wstępował...

MC: Bo wtedy miał inną wykładnię.

JP: Właśnie, a także i świadomość zupełnie inną. Bo Wnuk miał poglądy raczej wolnomyślicielskie, natomiast Teisseyre, rasowy malarz, którego zresztą bardzo lubiliśmy i utrzymywaliśmy kontakty towarzyskie, zawsze robił wrażenie spłoszonego swoją rolą partyjnego działacza. To jednak było smutne, że tyle osób z dziedziny plastycznej zapisywało się do partii. Część z nich pochodziła z tego środowiska, część jakoś lawirowała w ten sposób. Uczelnia na pewno była placówką, w której można było pracować bez przynależności partyjnej.

MC: Czy w związku z tym miał pan, przedstawiając świadomie, intencjonalnie, otwarcie i odważnie swoje wolne poglądy i forsując swoją koncepcję właśnie takiego uczenia, czy pan miał dzięki temu jakoś więcej studentów, czy lepszych studentów? Czy przychodzili do pana właśnie dlatego, że wiedzieli, że jest pan wolnym człowiekiem?

WP: Nie skarżyłem się na brak studentów.

¹⁷³ Stanisław Teisseyre (1905–1988) był rektorem w l. 1951–1962, Marian Wnuk (1906–1967) w l. 1947–1949; zob. *Marian Wnuk 1906–1967*, red. A. Wrońska, Muzeum Akademii Sztuk Pięknych w Warszawie, Warszawa 1996.

JP: Byłeś bardzo zaprzyjaźniony ze studentami.

WP: Mam wrażenie, że jednak coś mogłem im dać. Niektórzy już byli kontrolowani, przepuszczani przez sito społeczne. Bo w gimnazjach porządkowano społecznie, co nie decydowało jednak o ich strukturze. A ta wiąże się często z wiodącą społecznie myślą twórczą. Czy były nowe myśli? Z pewnością były. Także architektura bazowała na nowych programach. To, co powstawało w Niemczech, w tych szkołach, nazywało się „Gropiusy” i tak dalej. Oni przecież nie przerabiali, tylko tworzyli. Jak tworzyli? Na nowych fundamentach, nowych założeniach, szerszych, uzupełnionych – nie powiem, że zupełnie innych (niektóre były zupełnie takie same) ale nowych, ponieważ nie docenianych wcześniej. A kto dziś prowadzi Wydział Architektury? Pewnie nasi wychowankowie. Oni coś z nas mają. A co nowego wprowadzili? Na pewno musieli coś wprowadzić, czego myśmy jeszcze nie wiedzieli. Na pewno musieli coś zrobić, bo życie nie stoi w miejscu. Nie tylko moi wychowankowie, bo mogli to być także wychowankowie rzeźby. Ci, którzy byli na naszym wydziale, musieli coś przejąć, tylko, że najważniejsi nie żyją. Może w innej sytuacji miałyby pani bogatszy jakiś przekaz...

MC: Proszę powiedzieć, jak pan oceniał swoich studentów? Za co dostawali najwyższe noty, a za co najniższe albo dlaczego nie dostawali zaliczenia?

WP: Niektórzy dostawali, choć może nie spełnili moich dobrych chęci, to znaczy życzeń na jak najlepsze rozwiązanie w ich rękach, ale wiedziałem, że ich dyplom ma wartość wówczas, gdy ręce operują inteligencją i świadomością celów. Tak jak powiedziałem: kształcenie studentów w każdym przypadku było indywidualne. A dwieście takich pojedynczych kształceń trudno mi przekazać. Wszystko to, co wpadało w ich ręce, nieświadome jeszcze ręce operacyjne, było tematem rozmów, omawianiem pewnych sytuacji, które miały wpływ na budowanie indywidualnego programu. Dlatego moim zadaniem zawsze było zachęcanie do tworzenia bogatego programu i do zachowania mu wierności. Bo tylko konsekwencja, a nie chwila obecna, jakieś widzimisię, tylko prawa budujące rzeczywiście architektoniczny zawód, wierny swoim zasadom, mają prawdziwe znaczenie (*akcentując kolejne słowa*).

Rozmowa z Henrykiem Kitowskim, ucznem i współpracownikiem profesora¹⁷⁴

MC: Interesuje mnie działalność pedagogiczna profesora Padlewskiego w dawnej Państwowej Wyższej Szkole Sztuk Plastycznych w Gdańsku. To, co było przedmiotem rozmów z profesorem – również w pana obecności – dotyczyło jego działalności na polu architektury, jeszcze przed drugą wojną. W kwestii tej niemal wszystko zostało już zbadane z perspektywy historii architektury. Natomiast chciałabym się przyjrzeć działalności profesora jako mistrza w relacji do jego uczniów, przyjrzeć się jego metodzie dydaktycznej, jego sposobom oceny studentów, stylom pracy pedagogicznej. Studiowałam archiwalne opinie pisane przez Stefana Listowskiego i Bolesława Petryckiego¹⁷⁵ – to, co jest komentarzem, dość zgrzebnym, ale istotnym oraz potwierdzającym, że profesor miał swoją autorską metodę pracy. Myślę, że to jest warte uchwycenia. W jakimś sensie twórczość architektoniczna została w okresie powojennym przerwana. Profesor zdecydował się właściwie – i tak też powiedział – być nauczycielem. Jego chęć przekazywania wiedzy studentom miała zdecydowanie emocjonalne podłoże. Tym właściwie się parał przez całą resztę swojego życia zawodowego. Byłoby olbrzymią stratą, patrzeć na biografię profesora tylko jako na biografię architekta, bo przecież Iwią część swojego życia był nauczycielem. Proszę opowiedzieć pana historię spotkania z profesorem Padlewskim.

Henryk Kitowski (dalej: HK): Miałem do czynienia z profesorem począwszy od drugiego roku studiów, właściwie aż do piątego. Uczyl mnie projektowania wnętrz. Mówi się pochlebnie o wielkości tej jego metody, w którą ja święcie wierzę. Uważam, że była świetną drogą kształcenia. Zresztą, jak się rozmawia z kolegami – dzisiaj nawet – niektórzy jak gdyby są zarażeni tą metodą, chociaż czasy się zmieniają i trzeba ją po prostu modyfikować. W skrócie powiedziałbym, że był to człowiek, który nauczył mnie patrzeć na architekturę, właściwie ją rozumieć od strony wnętrza. Mówił jak ona powstaje – że to człowiek poruszający się w przestrzeni decyduje o tym, jaka ta architektura jest. To znaczy nigdy go właściwie nie interesował zewnętrzny wygląd architektury. Często posługiwał się przykładami z jej historii. Począwszy od powstania architektury, przechodził przez poszczególne epoki, w których wykazywał, że metoda jest słuszna, bo tamci ludzie tak samo myśleli, kiedy tworzyli architekturę. Próbował dzielić materiały na ciepłe i na zimne, na błyszczące i na matowe, z fakturą i bez, na czarne i na białe. Mówił, że to one kreują przestrzeń, klimat i nastrój architektury w odczuciu psychofizycznym. W momencie, kiedy próbowało się ideę, a potem koncepcję architektury wytworzyć, to trzeba było się posługiwać takim właśnie nazewnictwem materiału. Był daleki od tego, żeby używać słów: „cegła”, „kamień”, „drewno”. Trzeba było poznać duszę tego materiału.

MC: Czy można powiedzieć, że nie używał w ogóle nazw technicznych?

HK: Był daleki od tego. Oczywiście, nie da się wymazać ze świadomości, że się ma z czymś tam do czynienia, ale w tej początkowej fazie zależało mu właśnie na tym, żeby tak myśleć o materiale. Architektura jest to jakaś przestrzeń, która istnieje

¹⁷⁴ Rozmowa przeprowadzona przez Małgorzatę Cackowską, która jej transkrypcję zredagowała. Tekst do druku przygotował i opracował Hubert Bilewicz.

¹⁷⁵ Zob. przyp. 162, 163.

wtedy, kiedy jest w niej człowiek. W związku z tym zwracał uwagę, że w tej przestrzeni istnieje pewna hierarchia ważności. Przypuszczam, że wszyscy architekci tak myślą, ale w tej początkowej fazie kształcenia było to szalenie ważne, żeby w ten sposób ustosunkować się do przestrzeni, aby spróbować, w jakiś sposób, wyznaczyć tę hierarchię. Wyznaczało się ją przy pomocy takich środków architektonicznych, jak światło, materiał, faktura... Powstał specyficzny sposób notowania graficznego (*akcentując*), kod, który był charakterystyczny, którym się wyrażało, gdzie ma być plama jasna, gdzie ma być ciemna, gdzie się chce uzyskać głębię, gdzie się chce uzyskać miejsca przyjazne bądź odpychające. [Fot. 77, 78]

MC: Czy to było bardzo nietypowe w porównaniu z tym, co się tworzyło gdzie indziej?

HK: Może inaczej to powiem. Równolegle były zajęcia w pracowni architektury. Też właściwie uczyły architektury, jednak w zupełnie inny sposób. Po prostu wyznaczało się funkcję i tworzyło kubaturę. Tę funkcję się uzbierało w to, czego funkcja potrzebuje i tworzone bryłę. Nie zawsze zastanawiano się nad tym, jak to wnętrze będzie działało na człowieka. Te dwie pracownie architektury właśnie tym się różniły. Jeden profesor tworzył architekturę taką – nie chcę nazywać tego: „politechniczną”, ale kiedyś tak myślałem – a drugi, właśnie wnętrze, pamiętając, że architektura jest inspirowana potrzebami człowieka i wszystkim tym, co działa na jego emocje.

MC: Humanistyczna?

HK: Tak właśnie, humanistyczna. Było wielu absolwentów Politechniki Gdańskiej, którzy przychodzili do nas studiować. Było dla nich kompletnym zaskoczeniem, że można tak (z *naciskiem*) myśleć o architekturze, w taki właśnie sposób – pani to ładnie powiedziała – humanistyczny. Tego słowa mi brakowało.

MC: Czy ten kod graficzny był autorski, czy współtworzony przez profesora ze studentami? Nie wyobrażam sobie, że mógłby to inaczej współtworzyć, jak właśnie ze swoim uczniem?

HK: Ten kod graficzny był po to zastosowany, żeby nie popaść w automatyzm materiałowy i przedmiotowy. [Fot. 79] U nas ciągle pokutuje zasada, że jest „ten po politechnice” i „ten nasz”.

MC: Profesor mówiąc o programie architektonicznym, nigdy nie wydzielał, że coś jest jakąś mniej ważną częścią – jeśli projektuje się wnętrze, to trzeba mieć świadomość tego, że to wnętrze jest inspirowane bardzo złożonymi problemami.

HK: Wiemy, że możemy w sposób określony oddziaływać na przestrzeń tak, że może nam się ona wydawać mała lub duża, wywoływać różne złudzenia. Wszystko to, stosując odpowiednie środki architektoniczne. Profesor bardzo dbał o to, żeby ten komunikat był czytelny. Projektant miał dawać tę absolutną pewność, że człowiek wchodząc do przestrzeni będzie mógł się w niej swobodnie poruszać, zacząć odczytywać intencje architekta. Myślę, że pani też z życia zna takie sytuacje, że wchodzi pani do jakiejś przestrzeni i jest kompletnie zagubiona. Nie bardzo pani wie, co dalej? Są takie przestrzenie. Przestrzeń jako komunikat musi być „piekielnie” jasna.

MC: Chyba, że mamy się zagubić świadomie. Takie intencjonalne projektowanie po to, żebyśmy się zagubili. Jak wyglądała pana historia spotkania z profesorem, od momentu poznania go albo dowiadywania się o niego, kiedy był pan studentem drugiego roku, do zorientowania się, w którym kierunku pójść? Czy wiedział pan co się robi w tej pracowni?

HK: Przychodząc do pracowni i słuchając pierwszej korekty profesora, człowiek był kompletnie zagubiony. Profesor nie mówił

wprost o projekcie, nigdy wprost. Zawsze mówił w nawiązaniu do czegoś. Na początku sprawiało to ogromną trudność studentowi. Każdy się zastanawiał: „O czym on mówi?”. Zawsze podchodziłem do Petryckiego, który był prawą ręką profesora¹⁷⁶ i prosiłem, żeby to powiedział ludzkim językiem.

MC: Przetłumaczył...

HK: Zresztą, kiedy już pracowałem, to też profesorowi mówiłem, że robi raczej korektę asystentowi. Profesor chyba celowo nie mówił nigdy wprost do studenta. Chciał pobudzać świadomość humanistyczną, zmuszając go do wysiłku. Na tym mu najbardziej zależało. Nie dbał właściwie o to, jaki będzie efekt końcowy projektu. Zawsze uważał, że im człowiek jest bardziej świadomy, tym efekt pracy jest doskonalszy. A najważniejsze jest to, co pozostaje w głowie. Świadomość jest najistotniejsza! To, że profesor nie chce doprowadzać do finału tematu, spotykało się na uczelni, a szczególnie na wydziale, ze sprzeciwem. Miałem przyjemność również studiować mebel, który jest integralną częścią wnętrza. Był to specyficzny sposób projektowania. Warsztaty szkolne nie były bogate, nie były na tyle elastyczne, żeby wszystko realizować, ale wybitniejsze przykłady były realizowane i to przez studenta. Profesor był na uczelni prekursorem wprowadzenia mebla jako przedmiotu w edukacji. To na pewno. Podkreślał zawsze, że mebel jest projektowany do wnętrza, że to wnętrze decyduje o tym, jaki ten mebel będzie. Jeżeli się projektuje mebel do sali sądowej, albo do sali tronowej, do baru, do restauracji, to trzeba za każdym razem myśleć innymi kategoriami. Profesor prowadził również wykłady z historii mebla, z historii wnętrz, gdzie, między innymi, mówił, co było powodem, że powstawał mebel taki, a nie inny. Oczywiście podawał również przykłady jak ewoluowała jego konstrukcja. Świadomość tego była pełna. Moje myślenie jest właściwie kopią tego wszystkiego. Dopiero po latach to sobie uświadomiłem. Pamiętam, jak pierwszy raz mi mówił na przykład o katedrze Notre-Dame, że emocje które wywołuje ta architektura, są konsekwencją użycia takich, a nie innych środków architektonicznych zastosowanych przez architekta. Uwierzyłem mu właściwie na słowo. Nie wypadało mi nie wierzyć. Właśnie to było takim pięknym przeżyciem, że kiedy pojechałem pierwszy raz do Paryża, w ogóle do Francji i miałem okazję zobaczyć przykłady wielkiej architektury, to wtedy sobie pomyślałem: „rany boskie!”. To dzisiaj jest już moją wiedzą, już jestem świadomy tego, co mi profesor powiedział. Nie muszę posługiwać się tylko wiarą, że to tak jest. Przeżywam to po prostu! Właściwie, jeżeli gdziekolwiek podróżowałem, to nie umiałem inaczej oceniać tej architektury, tylko tak, jak mi to profesor zaszczeplił. To było szalenie cenne. Dzisiaj nawet, jak rozmawiam z kimś młodszym na ten temat, to nie inaczej próbuję mu powiedzieć: „Jeżeli jesteś tam, jeżeli masz okazję to zobaczyć, to patrz pod kątem takim i takim, a nie tylko na otoczkę całego wydarzenia. Jeżeli coś działa na ciebie, to zobacz, co działa! Jeżeli czujesz, że w katedrze gotyckiej nawa środkowa jest o »piekielnym« działaniu emocjonalnym i na osi tej, znajduje się drugie wydarzenie, które cię rzuca na kolana, to sprawdź, co spowodowało, że tak się dzieje! Jeżeli ona jest ważna, a druga jest mniej ważna, to, jakie środki architektoniczne zastosowano?”. To jest nic innego, tylko po prostu, to coś, co profesor we mnie włożył w tej edukacji.

MC: Z pewnością może pan powiedzieć, że to nic innego? Czy pana doświadczenia też były ważne?

HK: To już potem. Już kiedy byłem absolwentem. Mój pierwszy wyjazd za granicę był po studiach. Jest to ciekawa rzecz – dla-

¹⁷⁶ Zob. przyp. 166.

tego zawsze mówię, mówiłem kiedyś mojemu synowi – jeżeli będziesz chciał podróżować, to wpierw dorośnij, ukształtuj sobie jakąś świadomość, bo takie jeżdżenie po to, żeby jeździć, jest bez sensu.

MC: Nie ma na co patrzeć?

HK: Nie ma co patrzeć na rzeczy nieważne.

MC: Widzi się to, co się wie.

HK: No właśnie!

MC: To też niesamowita historia, że pan mógł weryfikować, że tak jest. Bo mógł pan też zweryfikować, że tak nie jest; że droga może być taka jakby inwersyjna; że przecież autorytet nie musi mieć racji. Mógłby pan pójść w takim kierunku. Nie chodzi mi konkretnie o pana, ale mógłby tak zrobić człowiek działający pod wpływem jakiejś edukacji; mógłby doświadczyć czegoś i stwierdzić, że nie zgadza się z tym. A tutaj...

HK: A tutaj się nie dało!

MC: Nie można było nie ulec działaniu osobowości profesora?

HK: Na przykład w takich dyskusjach z kolegami z politechniki, z moim rówieśnikami, z którymi kończyłem liceum plastyczne, a potem się nasze drogi rozeszły. Część poszła na politechnikę, część poszła tu na Akademię. Kiedy nawet rozmawialiśmy o architekturze, to zawsze powstawał jakiś dysonans, bo oni nie bardzo wiedzieli, o czym ja mówię. Nie dopuszczali do świadomości, że tak można myśleć o przestrzeni, architekturze. „Przecież to nie jest prawda, trzeba po prostu stawiać ścianę i korniec; jak okno to okno” – mówili. Nie zastanawiali się nigdy nad tym, czy to okno, kiedy będzie duże i wpuści więcej światła, to stworzy może inny klimat wnętrza i wobec tego będzie zupełnie inaczej działało? Komentowali – „Okno to jest okno, to wyjęta z katalogu rzecz wsadzona w budynek, w bryłę... i gotowe!”. Oni zawsze pokazywali, że ja chyba jestem jakiś... (*wskazując na czoło*). Zresztą tak zawsze mówiono o artystach, że są troszeczkę...

MC: Zapytam o ten pierwszy moment spotkania z profesorem, kiedy pan zobaczył, że ten człowiek panu odpowiada. Pan był bardzo młody. Profesor mówił, o tych studentach, którzy przychodzili, że są „zieloni” zupełnie, że trzeba ich wszystkiego nauczyć.

HK: Zacznę od końca. W momencie, w którym skończyłem studia, zostałem od razu zaangażowany jako asystent. Kiedy mi powiedziano, że dyplom obroniłem, to profesor dopowiedział: „Jeszcze masz na dodatek, że będziesz pracował u mnie w katedrze”. Oczywiście stanąłem oko w oko z problemem mojej roli. Przecież nie sposób nie robić tego samego, co profesor, nie można było inaczej na początku. Rozumiałem tego młodego człowieka, z którym ja zaczynałem rozmawiać. Zobaczyłem swoją przeszłość, że było zupełnie tak samo. Też nie bardzo wiedziałem na początku, o co chodzi. Trzeba było wytrwałości i czasu, żeby przekonać młodego człowieka jak należy patrzeć na architekturę. Potem był ten piękny moment, kiedy student zaczynał mówić podobnym językiem. Nawiązywał się jakiś dialog w tym wszystkim. To był sukces. Co o tym pierwszym spotkaniu pani opowiedzieć? To był elegancki pan, elegancko ubrany, z nieodłącznym sygnetem, więc człowiek z pewnym dystansem od razu podchodził do profesora. Raczej nie było takiego momentu, jaki dzisiaj się obserwuje, takiej – nie chcę powiedzieć w złym sensie – poufałości w stosunku do prowadzącego zajęcia. Tu się czuło, że ma się do czynienia z kimś wyjątkowym.

Mimo, że profesor nie stwarzał takiego wielkiego dystansu, nigdy się nie denerwował, zawsze spokojnie przyjmował każde wydarzenie. Tak było też w trakcie rozmowy. Trzymał fajkę, która piękny zapach dawała. [Fot. 76]

MC: Też bardzo kojarzony z osobą?

HK: Tak. Coś w tym było. W tym czasie na uczelni było wiele takich autorytetów: z profesorów architektury był Listowski¹⁷⁷ i Hryniewiecki¹⁷⁸. Na malarstwie były znakomitości, to jest: pani profesor Wnukowa¹⁷⁹, profesor Żuławski¹⁸⁰, Nacht-Samborski¹⁸¹. [Fot. 84] Uczelnia obsadzona była mistrzami. Ludźmi, którzy tworzyli historię malarstwa polskiego. Byłem dwa semestry w pracowni Juliusza Studnickiego¹⁸², malowałem – co prawda może to śmiesznie wyglądało, bo ja w ciągu roku zajęć z malarstwa, widziałem go tylko dwa razy – ale malowało się razem ze studentami, którzy byli na Wydziale Malarstwa. Potem, kiedy trzeba było zaliczyć, a więc pokazać profesorowi prace, on mówił: „A dlaczego ty jesteś na architekturze, przecież ty masz więcej prac niż ci, którzy u mnie tu malują”. Mówię: „Nie wiem, na czym to polega”. On: „Może się przeniesiesz?”. To budowało lepszą świadomość człowieka, rozwijało go chyba bardziej – te rozmowy... Mieli dużo do powiedzenia... [Fot. 85]

MC: Tym bardziej, że w jednym miejscu skupionych było tyle indywidualności.

HK: Tak. Był profesor Żuławski. Na przerwach był razem z nami w auli. W ping-pong dwa razy z nami grał! Zupełnie inaczej wyglądała uczelnia niż dziś. Wszyscy byli tacy zwarczi, skupieni wokół swojego mistrza. Kiedyś jak malowaliśmy z innymi studentami, razem w pracowni, to też specyficzna powstawała atmosfera. Bo on przyszedł i powiedział: „Stary, co ty tu robisz? To trzeba inaczej zupełnie zrobić!”. Czyli właściwie rola tego, który koryguje prace, to rola starszego kolegi. Mało tego! Człowiek podglądał, jak inni robią. Zobaczył, jak robią i przy okazji też mógł jakiś wniosek wyciągnąć. Co jeszcze mam powiedzieć o spotkaniu z profesorem? Pozostając na uczelni jako asystent byłem jak gdyby takim ostrym kapralem, który trzymał porządek. Profesor był chyba świadomy, że ma kogoś takiego, kto pilnuje, żeby to wszystko się kręciło. Nigdy nie było zgrzytów. Dlatego może tak sobie pozwalał i nie musiał być aż tak obecny na uczelni, jak mógłby. Myślę, że na pewno wiedział, że jestem pod wielkim wpływem jego metody. Zresztą byłem o wiele za młody, żeby myśleć w jakiś inny sposób. Byłem jak „porażony” i to jest nie do wymazania do dzisiaj. Święcie wierzę w to, co kiedyś mi wpojono, czego nauczono.

MC: Czy pan ma takie poczucie, że dostawał od profesora w związku z tym więcej niż inni koledzy?

HK: Charakterystyczne było to, że ja zawsze czekałem (z *naciskiem*). Nawet, jeżeli się jakoś profesorowi zdarzyło, że przychodził ostatni, to ja wciąż byłem. Zawsze coś jeszcze miałem do zrobienia. Jak sobie postawiłem pytanie, to nie poszedłem nigdy do domu, póki sobie na nie nie odpowiedziałem. Profesor do mnie przychodził i była długa rozmowa.

MC: Czy kiedy był pan studentem, profesor traktował pana jakoś szczególnie?

¹⁷⁷ Zob. przyp. 144.

¹⁷⁸ Jerzy Hryniewiecki w PWSSP w Gdańsku prowadził w l. 1953–1955 Pracownię Projektowania Architektonicznego; zob. przyp. 59.

¹⁷⁹ Józefa Wnukowa od 1948 r. prowadziła Pracownię Tkaniny Dekoracyjnej; zob. przyp. 149.

¹⁸⁰ Jacek Żuławski od 1956 r. prowadził Pracownię Malarstwa Architektonicznego; zob. przyp. 155.

¹⁸¹ Artur Nacht-Samborski (1898–1974), prowadził w l. 1946–1949 Pracownię Malarstwa.

¹⁸² Juliusz Studnicki (1906–1978), prowadził w l. 1945–1960 Katedrę Malarstwa.

HK: Chyba skorzystałem więcej niż inni.

MC: Zawsze ważne są dla człowieka takie momenty przejścia między, na przykład, światem szkoły, a światem pracy. Pan właściwie został w tym jednym świecie. Gdyby mógł pan opowiedzieć, jak się pan z tym czuł wtedy? Czy to była droga dla pana właściwa?

HK: Gdy patrzę z perspektywy czasu, to myślę, że współpraca z profesorem była chyba szczęśliwa. W sensie teoretycznym – można powiedzieć – że, w bez mała, abstrakcyjnym świecie człowiek żył. W konsekwencji nie podziślało to na mnie aż tak dobrze. Dlatego, że człowiek był oderwany od rzeczywistości, mimo, że z profesorem robiłem wiele projektów architektury wewnątrz.

MC: Czy pan jako student znał przedwojenną twórczość profesora?

HK: Kiedy siedziałem w sobotę na tym spotkaniu z profesorem¹⁸³, to miałem uszy na to nastawione. Pewne szczegóły były dla mnie odkryciem. Właściwie cały ten okres pobytu profesora w Petersburgu, cały okres edukacji. Wtedy nikt sobie nie zadawał pytania, co za profesorem stoi, jaka jest jego twórczość. To dzisiaj człowiek przychodzi do pracowni, rozmawia po raz pierwszy ze studentami, znajdują się odważni i od razu pytają: „A co pan takiego zrobił, że pan nam tu opowiada takie rzeczy?”. Pani mnie pytała o autorytet. Autorytet, który rzucał człowieka na kolana. Człowiek był onieśmielony tym wielkim autorytetem, wierzył że skoro mądrze mówi, to znaczy, że sam też musi dobrze robić (*akcentując kolejne słowa*).

MC: Można powiedzieć, że ten autorytet budowany był na słowie.

HK: Na tej podstawie. To były czasy po wojnie, więc profesor w czasie wojny też miał przerwę w twórczości. A przedwojenna? Profesor prawdopodobnie unikał rozmowy na ten temat. Co jeszcze? Stałem się gdzieś może taką kopią...

MC: Ale indywidualną zawsze, nie jakimś odciskiem.

HK: Człowiek z punktu widzenia czterdziestu lat pracy, może sobie pozwolić na taką refleksję.

MC: W jakim sensie pracownia profesora Padlewskiego wyróżniała się tym pierwiastkiem humanistycznym? Czy pan czuł się wśród myślących inaczej jako wyróżniony? Czy to budowało poczucie, że zajmuje się pan „ważnym inaczej”?

HK: Nie mogłem zrozumieć, że można tak różnie patrzeć na architekturę. Profesor, kiedy przekonywał nas do tego, co mówił, świetnie rysował. Korekty polegały na tym, że siadaliśmy wokół, profesor miał jakiś papier, jakieś narzędzie i rysował, przekonując nas do swojej idei, swojej filozofii architektury. Byłem wręcz krytycznie nastawiony do innych poczynań. Nie dlatego, że metoda profesora była jedyną słuszną drogą postępowania, to jest oczywiście nieprawda, ale wierzę w to, że łatwiej budować świadomość studenta wtedy, kiedy robi się to tak filozoficznie. Ta metoda niosła jednak jakieś niebezpieczeństwo, bo ona, jak gdyby oddalała studenta od tego, co go za chwilę spotka w życiu, oddalała od pracy w zawodzie, praktycznego działania.

MC: Działania w takich, a nie innych warunkach. To było coś abstrakcyjnego...

HK: Potem, trudno powiedzieć kiedy, w rozmowie z profesorem uświadomiłem mu to, że my zbyt długo studenta prowadzimy

¹⁸³ W dniu pierwszej rozmowy przeprowadzonej z profesorem Padlewskim, 15 lutego 2003 r.

po świecie abstrakcji; że my musimy go nauczyć zawodu; że musi umieć pewne rzeczy określić w detalu. Profesor mówił: „No to spróbuj w jakiś sposób”. Podjęliśmy takie próby: na przykład wybrane wnętrza robiło się już w skali większej – jeden do dwudziestu; opracowywano detal. Projekty robione były właściwie aż do fazy realizacyjnej, co spotkało się z przychylnością wśród samych studentów. Mówili – „Wreszcie wiemy, jak to zrobić”. Dzisiaj student przychodzi z gotową propozycją. Myśmy musieli wszystko robić sami. Musieliśmy drzwi narysować w skali jeden do jednego! A dzisiaj wystarczy wziąć katalog do ręki i wybrać takie drzwi, które właśnie będą pasowały do wnętrza. Żyliśmy w czasach dosyć smutnych. Cegła była, beton i drewno. Metalowe meble były robione taką metodą rzemieślniczą, że pożał się Boże! Dzisiaj tak się nie dzieje. Ale próbowaliśmy urealnić świat tego zawodu. [Fot. 80–82]

MC: Proszę powiedzieć o jeszcze jednym przejściu – z formalnego układu szkolnego, do nieformalnego kontaktu z profesorem, z jego rodziną. Powiedział pan, że jest właściwie członkiem rodziny. Czy to było coś ważnego dla pana, czy też to naturalne przejście, i jak wyglądało?

HK: Tak to było ważne, ale nie chciałbym użyć zbyt wielkich słów. Ta wzajemna sympatia trwała długo, jeszcze bardziej się pogłębiając od momentu, kiedy profesor przeszedł już na emeryturę.

Rozmowa z Janiną Padlewską, żoną profesora¹⁸⁴

HB: Pani Janino, jak to jest żyć u boku architekta?

JP: Proszę pana, na pewno ciekawie, choć niełatwo. Architekci są bardzo wrażliwi i raczej trochę oderwani od rzeczywistości. Wywodzę się z innego środowiska – wiejskiego. Wychowałam się na wsi, moją pierwszą pasją były konie, zwierzęta. Dopiero moja babka wpoila mi zamiłowanie do podróży, które dzięki mężowi i jego pracy mogłam realizować. Zwiedziliśmy razem bardzo dużo świata: Paryż, Rzym, Sycylię, Niemcy. W Kanadzie byliśmy z pięć razy. Była też Belgia, Holandia, a poza tym lubimy się włóczyć po Polsce.

HB: Którą podróż pamięta pani najbardziej? Może tę pierwszą wspólną?

JP: Bardzo urocza była podróż do Paryża w 1937 roku, mimo, że sytuacja pozwalała nam na zaledwie skromne życie, a profesor Lech Niemojewski, który dysponował finansami wystawy, bardzo skąpo pozwalał nam żyć. Z kolei rok wcześniej, przy okazji wystawy „La Stampa Cattolica” w Rzymie, spędziliśmy niezapomniane chwile pod opieką prałata Zakrzewskiego¹⁸⁵, późniejszego biskupa płockiego. To był uroczy człowiek. Pamiętam, że kiedy spóźniliśmy się do pracy przy wystawie o całe dwa dni, nie mogąc nie zwiedzić Wiednia, ksiądz prałat bardzo się na nas gniewał. Krzyczał: „Moje dzieci, trzeba być punktualnym, nie należy się spóźniać”, a zaraz potem z uśmiechem dodawał: „No a teraz chodźcie na lody”. Dzięki swoim watykańskim stosunkom zaprowadził nas na prywatne przyjęcie do apartamentu *Papa nero* – Włodzimierza Ledóchowskiego¹⁸⁶. Do dziś pamiętam moje przerażenie, kiedy okazało się, że byłam jedyną kobietą wśród purpuratów. Nagle usłyszałam pokrzepiający głos księdza prałata: „Drogie dziecko nic się nie bój. W życiu jest tak: wszystko dobre, co się uda i złe, co się nie uda”.

HB: Czy nie będzie to zbyt intymne, jeśli zapytam, co panią ujęło w przyszłym małżonku?

JP: Między nami była spora, jak dla osiemnastoletniej panny, różnica wieku – osiem lat. Kiedy mojego przyszłego męża spotkałam u mojej koleżanki szkolnej, którą przygotowywał do studiów architektonicznych, zaczął mnie szermować opowieściami o swojej wyprawie do Włoch, Hiszpanii i Francji. Ogromnie się tym zachwyciłam, chociaż cały czas traktowałam mojego męża jako jej „chłopca”. Gdy był u nas urządzany jakiś wieczorek towarzyski, zaprosiłam go myśląc, że zrobię przyjemność mojej koleżance, a on powiedział: „Panie swacie wolę za cię”. I tak się zaczęło. Mój przyszły mąż, nie powiem, był niebrzydki, świetnie tańczył, a i ja szalenie lubiłam tańczyć, a przede wszystkim bardzo ciekawie opowiadał o swych podróżach. Tym mi zaimponował.

¹⁸⁴ Rozmowa przeprowadzona przez Huberta Bilewicza.

¹⁸⁵ Ks. Tadeusz Zakrzewski (1883–1961), prałat; rektor Polskiego Kolegium Papieskiego w Rzymie (1928–1938), późniejszy biskup pomocniczy w Łomży, a następnie ordynariusz płocki.

¹⁸⁶ Włodzimierz Ledóchowski SJ (1866–1942), generał zakonu jezuitów, zwany „czarnym papieżem” – *papa nero*.

HB: Czy uważa pani, że żona architekta ma jakieś specjalne powinności?

JP: Przede wszystkim musi twardo stąpać po ziemi (*śmiech*) i pilnować spraw „administracyjnych”. Poza tym dbać, żeby mąż się dobrze czuł. Muszę panu powiedzieć, że różne były czasy, różne okoliczności zewnętrzne, ale najcenniejszą rzeczą jest dla mnie przyjaźń pomiędzy małżeństwem i to bez względu na zawodowe zainteresowania. Sama zresztą miałam zupełnie inne zmartwienia zawodowe. Najpierw byłam założycielką i przez dziesięć lat prezesem spółdzielni artystyczno-rękodzielniczej „ARS”, potem przez sześć lat hodowałam norki, głównie perłowe i srebrne, za które dostawałam medale i odznaczenia na wystawach. To była bardzo ciężka praca. Następnie namówiono mnie na hodowlę brojlerów w Osowej¹⁸⁷. Kiedy po wielkim pożarze fermy odbudowałam wszystko i zaczynałam wychodzić na prostą – państwo mnie w 1974 r. wywłaszczyło.

HB: Ale dzięki panu wkładowi rodzina miała zapewniony byt.

JP: Wtedy to była duża pomoc. Zaczynaliśmy od tego, że mąż dostawał w RGO¹⁸⁸ zupki, z których też bardzo się cieszyliśmy. Myśmy wszystko przeszli.

HB: Mimo tylu przeciwności...

JP: Będąc żoną architekta trzeba partycypować nie tylko w życiu osobistym, ale również zawodowym. Przez te lata musiałam się wiele nauczyć, wiele zrozumieć, żeby być wiernym towarzyszem przez prawie siedemdziesiąt lat małżeństwa. Architektura jest cudowna, bo musi się też łączyć z podróżami. Nie od rzeczy było, że mnie Cyganie wybrali na matkę chrzestną. Mam w sobie przecież zamiłowanie do podróży. Jestem wdzięczna mężowi za tyle wspólnych wrażeń, nie tylko z zakresu architektury, ale i piękna otaczającego świata, który odkryłam dzięki niemu.

HB: W jaki sposób uczestniczyła pani zatem w życiu zawodowym męża?

JP: (*zwracając się do męża*) Musisz przyznać, że byłam zawsze przy tobie. Kiedy panowie do późna pracowali nad jakimś projektem lub konkursem, starałam się nie wtrącać. Parzyłam dobrą kawę. Na koniec zawsze prosili mnie o wyrażenie swojego zdania. Bardzo starałam się być wiernym słuchaczem architektonicznym, a czasami nawet krytykiem.

HB: Cenili pani opinie.

JP: W każdym razie byli na tyle uprzejmi, że zawsze proponowali mi abym przejrzała to, co wspólnie z mężem robili. Potrafiłam być bardzo krytyczna, prostolinijna. Domagałam się większej fantazji tam, gdzie panowie nie pozwalali sobie folgować. Bardzo lubiłam to towarzystwo architektoniczne. Ono się wyróżniało w Warszawie nawet ubiorem. Wszyscy nosili coś, co nazywałam „mundurkiem architektonicznym”: flanelową marynarkę i czarny krawat. Byli dobrze wychowani, mieli szerokie horyzonty i było z nimi o czym rozmawiać. Powiem szczerze, że wśród ziemian było tak: przeważnie dobrze grali w karty, dobrze konno jeździli i dobrze tańczyli, ale poza tym... Ze Stasiem Marzyńskim, Jerzym Hryniewieckim, Stasiem i Zosią Dziewulskimi, a potem Zbyszkim Karpińskim, Kaziem Marczewskim i jego żoną Marysią, z wszystkimi byłam *per ty*. Listowskiego znałam jeszcze zanim poznałam się z mężem, z moich panińskich lat.

¹⁸⁷ Mowa o podmiejskiej dzielnicy Gdańska.

¹⁸⁸ Rada Główna Opiekuńcza (1915–1920), organizacja charytatywna działająca podczas pierwszej wojny światowej na terenie Królestwa Polskiego.

WP: Był jeszcze kawalerem.

JP: Był w warszawskiej „kompanii” mojego kuzyna Leszka Anteckiego, prawnika. Bardzo mile to wspominam. Poza tym Damięcki; bardzo serdecznie wspominam Romana Sołtyńskiego, który był bardzo przystojny.

WP: Sołtyński świetnie tańczył.

JP: Bardzo się lubiliśmy, bo ja też dobrze tańczyłam i byłam pogodnego usposobienia (*śmiech*).

HB: W jaki sposób uczestniczyła pani w życiu akademickim męża jako nauczyciela?

JP: W szkole byłam właściwie ze wszystkimi zaprzyjaźniona: z Józką Wnukową, Hanką i Jackiem Żuławskimi, Studnickim, Teisseyrem, z Teresą Pągowską¹⁸⁹.

HB: A uczniowie pana profesora, współpracownicy, asystenci? Czy opiekowała się nimi pani?

JP: Z nimi też byłam w dobrych stosunkach. Na przykład z Kitowskim, Petryckim. [Fot. 86, 87] Kitowskiego traktowałam jak jednego z moich synów. Zresztą, ja kocham ludzi z natury, szalenie lubię towarzystwo, nie mogę być sama. Dlatego dziękuję Bogu, że wy młodzi chcecie nas jeszcze odwiedzać.

HB: Pani Janino, jak to jest być matką architektów?

JP: Podobnie jak żoną. Trzeba się starać być *au courant* wszystkich nowych prądów.

HB: Dyskusje zawodowe prowadziła pani także z córką i synami?

JP: Cała trójka naszych dzieci to architekci z sukcesem. Przechowuję całe teczki ich projektów, najwięcej chyba syna Jacka z Marsylii, który podrzucał nam kopie co ważniejszych swoich prac. A dorobek ma ogromny. Interesuje mnie zawsze, jak projektuje wnętrza olbrzymich przestrzeni biurowych mój młodszy syn Tomasz. Zaczynał jako asystent na PWSSP, pracował w polskim filmie jako scenograf. Nie wymyśliłabym, że los rzuci go aż do Kanady. Córkę Ewę, która po latach projektowania w Polsce, Maroko i Francji jest obecnie na emeryturze, podglądam jak „wyżywa się” w swoim nowym hobby – pracy z tkaninami.

HB: Czy wnukowie, wśród nich troje architektów dzielą się także swoimi poczynaniami, dają wejrzyć w swój dorobek?

JP: To osobny wspaniały rozdział w naszym życiu. Z racji szybkich połączeń, tempa w jakim żyjemy, wiadomości od nich i o nich docierają zewsząd. Za zmaganiem, z jakimi mierzą się każdego dnia – jak to młodzi, wchodzący po stopniach życia – pojawiły się pierwsze osiągnięcia. Dla nas satysfakcja to niezwykła.

HB: Czy powielają drogę, myślenie dziadków, rodziców?

JP: Jakby tak i niekoniecznie. Są za młodzi, by penetrować to, co było. Mam wrażenie, że szukają swojego własnego sposobu na życie. Córka Ewy na przykład – Joanna, swoje architektoniczne zainteresowania lokuje konsekwentnie w scenografii filmowej. Niezwykłym wprost przeżyciem dla nas wszystkich była jej praca przy „Liście Schindlera” u boku Spielberga. Syn Jacka – Jan, zważywszy na wiek, ma już na swoim koncie parę poważnych realizacji architektonicznych w Paryżu. Ożywiają

¹⁸⁹ Teresa Pągowska (1926–2007), malarka. Pracowała na Wydziale Malarstwa PWSSP w Gdańsku w l. 1950–1964.

mnie wciąż pomysły Marcina – syna Tomasza – najmłodszego architekta w rodzinie, którego zmysł konstrukcyjny dostrzec można było niemalże od raczkowania. Dzisiaj zajęty – jak mówi – „projektowaniem konstrukcji lekkich”, tworzy wraz z żoną budowle, które po wszelkiego typu kataklizmach mają zapewnić ludziom dach nad głową. Jako ciekawostkę pragnę jeszcze dodać, że architektoniczne drzewo naszej rodziny zostało poszerzone o partnerów życiowych Joanny, Jana i Marcina, bo także są architektami.

HB: Pani Janino, w tym roku mąż obchodzi jubileusz stulecia. Jak pani myśli, co mogłoby panu profesorowi sprawić największą radość?

JP: Przyjaźń studentów i jakiś oddźwięk wśród tych, których zostawia po sobie. Raz jeszcze powtórzę: w życiu najbardziej cenię przyjaźń i to jest rzecz niezastąpiona. [Fot. 88–92]

Włodzimierz Padlewski Uwagi na temat plastyki w architekturze¹⁹⁰

Poznanie jakiegokolwiek formy – wymaga dokładnej znajomości tła, na którym występuje; warunków społecznych, gospodarczych i ideowych. Jej przemiany na drodze swego rozwoju, podlegają prawom biologicznym: od narodzin, poprzez okres rozkwitu, przekwitu i uwiędnięcia.

To zagadnienie historiozoficzne – interesuje nas w ujęciu całości, możliwie jak najszerzego poznania przyczynowości i skutków danego okresu twórczego, dla dokładnego poznania języka, w którym badana forma wypowiada swoją treść. Wyodrębnienie poszczególnych elementów, prowadzi nieuchronnie do wypaczenia normalnego rozwoju form, do schematycznego traktowania sztuki.

Jako przykład może nam służyć wiek miniony, niechlubnie zapisany na kartach historii architektury. Na nim bowiem załamał się naturalny ciąg rozwojowy. Normalne zjawisko włączania się w nowy układ sił ideowych i materialnych, dokonujące się na zasadzie zmienności i relatywności form w stosunku do założeń, zostało zahamowane. Odziedziczone „Wzorce doskonałe” utraciły nie tylko swe zdolności rozrodcze, lecz i siły witalne.

Powołany do współpracy historyk, pogłębiał wciąż przepaść pomiędzy **architekturą** – **sztuką**, a **sztuką architektury**, życiem, a teorią. W poszukiwaniu absolutnej doskonałości tworzonej nowej architektury – szczytowe osiągnięcia poszczególnych epok, oderwane od swego naturalnego pnia, potraktowano jako wzorce {doskonałe}. Tak gotyk stał się wzorem dla budownictwa sakralnego, renesans – dla reprezentacyjnego, zaś wnętrza kształtowała receptura najwykwintniejszego rokoka. W zamożnych miastach zaroilo się od pompacyjnych pastiszów pałaców znad Tybru, Arno lub Loary, a nowe kościoły usiłowały dosłownie naśladować dostojne katedry średniowiecza. Tym sposobem wyprodukowane setki dzieł na mylnej zasadzie, stanowią w dużej części wartości ujemne. Przyczyniły się one do wstrzymania naturalnego twórczego rozwoju architektury.

Nie wspominałbym o tej słabości epoki naszych dziadów, gdyby nie zjawisko ubiegłego dziesięciolecia. To nie jest przypadkowe, że okres ten przypomina architekturę dziewiętnastego wieku, [a to] (lecz właśnie) przez styczność cech genetycznych. Wypaczenie podstaw architektury pociągnęło cały szereg błędów formalnych i metodycznych, wykluczających prawidłowe działanie warsztatu. Nie wyzyskana została zasada jedności kompozycyjnej dzieła architektonicznego, a dziewiętnastowieczna konwencja niezależności poszczególnych dyscyplin plastycznych zrodziła schematyczne i martwe formy. Niech więc ów okres służy, jako ostrzeżenie {wnukom}, że architektury nie da się „preparować” choćby z materiałów najszlachetniejszych, {lecz} przy wadliwie interpretowanych elementach plastycznych.

¹⁹⁰ Oryginalny tytuł: *UWAGI na temat „plastyki architektury dzisiejszej” Wykład na otwarcie roku szkol. 1.X. 1957 r. w P.W.S.S.P. w Gdańsku*. Teczka pt. „Referat inauguracyjny 1957. Konspekt dyspozycji Uwagi na temat plastyki w architekturze”, Zbiory rodziny Padlewskich, Sopot, mps z odrębnymi poprawkami autora, ss. 10. W tekście uwspółcześniono ortografię i interpunkcję, ujednolicono pisownię oraz poprawiono ewidentne pomyłki. Słowa podkreślone w oryginalnym tekście – pogrubiono. Tekst wykreślony – ujęto w nawias klamrowy, natomiast dopisany ołówkiem – w nawias kwadratowy.

Temat wydaje się wyczerpany. Metody wczoraj uprawiane, dziś oficjalnie potępiono i odesłano do lamusa. A zatem, po co przeżuwać sprawy ustalone i wywlekać to, co jest oczywistym truizmem. Mam wrażenie, że uśmiech pobłażania zmienia się na skupiony wyraz czujności, gdy zdamy sobie sprawę, że stosowana metoda, poza swoją znaną formą, posiada nieskończoną ilość możliwości nowych w swej sile potencjalnej; że w każdej pracy twórczej, koncepcyjnej – należy się strzec zasadzek ze strony potępionych [już] {nawet} błędów. Czyż nie znamy ich na przykładach nowoczesnej architektury – schematyczne i lekkomyślne stosowanie form, niezwiązanych organicznie z całością. A więc *da capo*: Strzeżmy się tego, by następca Corbusiera nie potrzebował powiedzieć o naszej architekturze: „to i ładne nieraz, ale nie zawsze i nic więcej...”

Idzie „n o w e” – ma dość argumentów, by nas przekonać o słuszności swego istnienia. Na ś w i e c i e już wiosna, u nas jeszcze się kołaczę po opłotkach „dziadzio impotent” i „babcia pretensja” – choć szlak główny już został wyznaczony, kierunek ustalony. Obraz nowej twórczości i jej realnych kształtów niestety oglądamy na razie okiem obiektywu fotograficznego. Rzadko kto dostępuje szczęścia oglądania go własnymi zmysłami, przeżywania wzruszeń i przeprowadzania badań w bezpośrednim z nim kontakcie. Jedno jest pewne, że jeśli nie posiadamy jeszcze własnej nowej formy, to znajdujemy się na starcie, a „n o w e” nosimy w sobie.

U progu myśli nowoczesnej leży pojęcie generalności, rzucone w nią, jako zaczyn przez Descartes’a. Człowiek nowoczesny przynosi z sobą poczucie współzależności i dyscypliny. Perret – wyraził to językiem architekta, mówiąc o formie powszechnej {przy okazji osiągnięcia celu w zawodzie. Forma powszechna w ujęciu przestrzeni całości, całości rosnącej, zataczającej wciąż większe kręgi jednolitej koncepcji... bloków... dzielnic... miast... regionów... kraju}. Forma modułu, elementu powtarzającego się, jak komórka w tkance żywego organizmu. Gdzież granica tego wspianego gestu twórczego?

Czy tak ustawiony program nie wyznacza charakteru jednostki kompozycyjnej? – Elementu, co prawda bardziej ograniczonego narzuconymi warunkami planu generalnego, za to bardziej odpowiedzialnego, wypracowanego, zdyscyplinowanego. Czyż nie tym zaletom zawdzięcza Paryż swój nieodparty czar? Anglia dostarcza na ten temat najwartościowszych przykładów. Ciągi pozornie nudnych i bez wyrazu plastycznego domów, o przytłumionych cechach inności czy osobowości – są wyrazem podstawowych pojęć społecznych i kulturalnych.

Architektury tej nie były w stanie zrozumieć wytworne umysły *fin de siècle*’istów: Ruskina czy Wilde’a. Mądrość założenia i sens kompozycyjno-plastyczny oceniamy dziś. Temat nie jest banalny i mam wrażenie u nas niedoceniany. W powtarzalnej jednostce kompozycyjnej, tkwi poza zasadą wspomnianego upowszechnienia, metoda {kompozycyjna} o zwężonych środkach formalnych, {lecz} przez uwielokrotnienie w porządku rytmicznym – awansowana do rzędu kategorii wyższych. Rytmika ta prowadzi do nowego wyrazu, dynamicznego bogactwa, ruchu. Są to elementy architektury na wskroś nowoczesne, którymi też posługuje się dzisiejsza architektura.

Olbrzymie zespoły powtarzających się rytmicznie punktowców – organizują przestrzenie zurbanizowane. Ich wyraz plastyczny jest konsekwencją nowych środków kompozycyjnych. W tym kierunku szła sugestia nie pozbawiona zresztą pewnych cech akademickich – myśl Corbusiera w *L’urbanisme* na temat przebudowy Paryża. Miasto się miało wtłoczyć w 24 wieżowce o wysokości 300 m. Rytm wieżowców miał być zharmonizowany z poziomymi szeregami 12-to piętrowych zabudowań.

Założenie – choć nierealne technicznie, na wskroś jednak nowoczesne w koncepcji plastycznej, wyrażającej się w rytmice, akcentowaniu i opozycjach form przestrzeni wielkich, a co najcharakterystyczniejsze – bez gestu patosu. (Tu się nasuwają przeciwstawne przykłady baroku).

Od tego czasu powstało sporo dzieł zbudowanych na tej zasadzie. Całe dzielnice miast Ameryki Południowej, Afryki czy Australii. Peryferie centrów kulturalnych, nie skrępowane dziedziczością minionych epok, działają [sprawniej] {szybciej} i śmieją się. Dziś architektura Meksyku, Rio, Caracas czy Casablanki ściąga uwagę całego świata, stając się przodującą. Czy słusznie – niewątpliwie tak.

Stworzona myślą generalną, posiada formę powszechną, formę nie tylko odpowiadającą dzisiejszym założeniom ideowym, lecz i formę żywą, rozrodczą, gwarantującą dalszy rozwój i trwanie. Znana zaledwie z publikacji rzutów i zdjęć, przekonuje nas swoją logiką, czaruje nieodpartym wdziękiem. Pulsuje zdrowym, mocnym tętnem. Biura ONZ, Lever House czy General Motors, Seagram Building, czy Tishman w Los Angeles – stoją mocno swym szkieletem na ziemi, a jednocześnie wiążą się z krajobrazem, nieznany dotąd efektami. Czyż zbratanie się architektury z niebem było kiedykolwiek tak silne, jak w architekturze s t a l i i s z k ł a?

Obok nich widzimy architekturę Meksyku, podkreślającą swój wyraz ekspresją, środkami malarskimi. Choć zjawisko to w swej formie nosi cechy lokalne, środki techniczne niedoskonałe, a kompozycję w konwencji nienowej – służy nam jednak jako ciekawy przykład rozwiązań kolorystycznych wielkiej architektury. Dostrzegamy w niej wzory elementów dużych zespołów urbanistycznych, w których walory malarskie zadźwięczą pełnymi akordami. Zorganizowana przestrzeń kolorystyczna w rozmiarach niespotykanych czeka na realizację. Jako środek najsilniejszego działania emocjonalnego w doznaniach wzrokowych, dotychczas stosowana [głównie] w założeniach kameralnych – dziś, powinna rozegrać nowymi środkami symfonicznymi panowanie nad przestrzeniami olbrzymimi.

Konstrukcja jest podstawowym problemem architektury. W sposób naturalny i organiczny tworzy podpory, usztywnia płaszczyzny, obudowuje przestrzeń. Dla swej realizacji wymaga dużego nakładu materialnego, podporządkowana jest przeto prawom ekonomii. Zasada maksymalnego osiągnięcia najmniejszym kosztem, obowiązuje architekta nie tylko w zagadnieniach materialnych, lecz i kompozycyjnych, jako zasada oszczędności środków architektonicznych w przeciwieństwie do znanych w historii kierunków plastycznych. Zasada ta, po utracie swej pierwszoplanowej pozycji w dziewiętnastym wieku – została zrehabilitowana i umieszczona jako hasło na sztandarze wojujących prądów dwudziestych¹⁹¹ lat XX wieku. Starsze pokolenie architektów dobrze pamięta ten okres. „Nowe” krystalizowało program i stawało się ciałem. Stąd może tyle sentymentu dla zagadnienia skądinąd tak rozumowego, ściśle naukowego, jakim jest konstrukcja. Pod jej hasłami rozpoczęliśmy nasze pierwsze kroki zawodu. Wierzyliśmy, że w oparciu o ten szkielet, sprawdzalny miarami fizycznymi, nastąpi dalszy rozwój architektury.

Na razie z żarliwością neofitów gloryfikowano konstruktywizm. Związany z nim f u n k c j o n a l i z m, logika użyteczności i kanony materii były najwyższym prawem, a wszystko, co trąciło emocją, było o d r z u c a n e.

¹⁹¹ W oryginale: 20.

Nawet prestiż prof. Noakowskiego nie był w stanie zmienić tej postawy. Pamiętam, podczas spacerów po korytarzach Wydziału, prof. zajął do pracowni. Na rysownicach: rysunki konstrukcji żelbetu, grafiony, suwaki... Noakowski lubił gawędzić i stwarzał pozory, jakby chciał się czegoś od studentów nauczyć. „Kreślenie” – mrucał, a po pewnej pauzie: „A no, gdybym ja to umiał, to może bym był architektem...”, rzekł ten wielki architekt – czarodziej.

Dziś okres ten został sklasyfikowany i omówiony przez specjalistów historyków i właściwie ustawiony na drodze rozwoju architektury. Dziś jest oczywiste, że akwedukty i mosty rzymskie są klasycznymi przykładami nie tylko inżynierii, lecz i architektury antycznej Italii, że sklepienia, szczyty techniki antycznego budownictwa, w swej wirtuozerii posiadają olbrzymi ładunek emocjonalny.

Rozumiemy, że chcąc osiągnąć pełny wyraz architektury, poprzez syntezę wszystkich jej czynników – w ostatecznej formie plastycznej – musimy się poddać pewnej dyscyplinie i działać w ramach własnych metod. Przyspieszenie może mieć ujemny wpływ na sprawę. Nie zapominajmy, że dojrzewanie form architektonicznych posiada swoje cykle rozwojowe, dłuższe, niż cykle innych dyscyplin plastycznych, a praca rozłożona jest na lata, na pokolenia.

Nowatorskie wypowiedzi Corbusiera sprzed 30 lat nie straciły i dziś na swej aktualności. A zdanie Perreta: „Ten, kto nie zdradzając materii, ani założeń nowoczesnych stworzy dzieło o cechach trwałych – osiągnie swój cel” mogłoby być dziś powiedziane.

Nie powinniśmy mieć zastrzeżeń w stosunku do charakterystycznej dla wszystkich definicji – pewnej powściągliwości w ustawianiu programu. W tym aspekcie określenie „puryzmu form” – jest trafne. Minęło już kilkadziesiąt lat od pierwszych prób poszukiwań właściwej drogi, od pierwszych sformułowań deklaracyjnych, a dziś jeszcze architektura nie zbacza z obranej drogi ograniczania środków wypowiedzi. Kierunek neobrutalizmu jest tego najlepszym przykładem. Zdyscyplinowanie i ograniczenie elementów szereguje hierarchię tych elementów, a tym samym podkreśla ich wagę.

Nowe zespoły konstrukcyjne, zbudowane na zasadzie nowych odkrywczych współdziałań materii i siły – ukazują nową formę tych zespołów i ich poszczególnych elementów. Rola, jaką nadano elementowi w całości, praca, jaką w niej spełnia, jest momentem narodzin architektury – n o w e j f o r m y a r c h i t e k t o n i c z n e j, formy, związanej organicznie z całością. Forma ta w walce o swoje prawa, przemawia już własnym językiem. „Śpiewająca konstrukcja” jak się wyraził Perret posiada moc sugestii, a tym samym zaznacza się przyrost wartości architektonicznych. Dorobek się zwiększa.

Jesteśmy świadkami zwycięskiego marszu dzisiejszej architektury w kierunku wyznaczonym głównym nurtem konstrukcyjnym, a istnienie szeregu mniejszych, ubocznych, w niczym nie umniejsza jego znaczenia.

Zagadnienie powszechności nowoczesnej architektury, prowadzi bezpośrednio do rozwiązań wielkiej architektury, wielo-kompleksowej urbanistyki. Pomijam przy tym temacie szereg momentów nieodłącznych, stanowiących jego zasadniczą podstawę, z uwagi na specjalistyczny i ściśle naukowy ich charakter. Ze względu jednak na atrakcyjność układów przestrzennych, wynikłych z nowych założeń, układy miejskie stanowią jeden z ważniejszych terenów powstawania nowych wartości plastycznych. Na nim dokonują się spostrzeżenia w dziedzinie konstrukcji, udoskonalenia od strony funkcjonalnej, przy użyciu do tych celów

koniecznych, nowoczesnych środków technicznych. Jednocześnie ustala się nowe założenia kompozycyjne, jako odpowiednie ramy dla nowej treści życia zbiorowego. I choć dawna definicja układu miejskiego, jako przestrzeni zorganizowanej dla zaspakajania wszystkich potrzeb materialnych i duchowych społeczności, jest nadal aktualna, zachodzą na tym terenie daleko idące zmiany, świadczące nie tylko o żywiołowym rozwoju technicznym uzbrojenia miast, lecz, co nas w danym momencie bardziej interesuje – przemianach kompozycyjnych i plastycznych.

Nie jestem w stanie na tym miejscu omówić wszechstronnie tego bardzo ciekawego zagadnienia, zasługującego na to ze wszelkich miar. Chcę poruszyć ważny moment ogólnej dyspozycji przestrzeni miejskiej, wyraźnie różniącej się od układów tradycyjnych. W niej dopatrujemy się źródła nowych metod kompozycyjnych w najszerszym zasięgu znanych środków, wzbogacających i przystosowanych do nowych warunków.

Tradycyjna zasada kompozycji miejskiej, dążyła do stwarzania obrazów chwytnych na torze zorganizowanego poruszania się. Przedmiot plastyczny był wyodrębniony, przez stworzenie dla niego tła, scenerii względnie obojętnej. Taka kompozycja nosiła wszelkie cechy dośrodkowe. Obraz był jednorazowo pobierany, wskutek całkowitego jego ogarnięcia. Krokiem naprzód była zasada kompozycyjna architektury XVII wieku, wprowadzająca w doznania wzrokowe – element czasu. Tę zasadę rozwija dziś w pełni urbanistyka, przez zasadę stwarzania układów pozornie luźno z sobą związanych, dających niespotykany wyraz przestrzenności, w którym zdyscyplinowanie i zgranie elementów następuje w innym wymiarze, niż dotychczas stosowanym.

Tendencje przestrzenne nowoczesnej architektury, zasadniczo zmieniają metodę odbioru. Czy pogląd ten jest słuszny? Czy chodzi o inną przestrzenność w jednym i tym samym świecie materialnym, wśród tych samych praw fizycznych i reakcji psychicznych? Czy inaczej „wpada” w oko pałac Pittich, a inaczej mieszkaniówka Gropiusa w Hansaviertel?

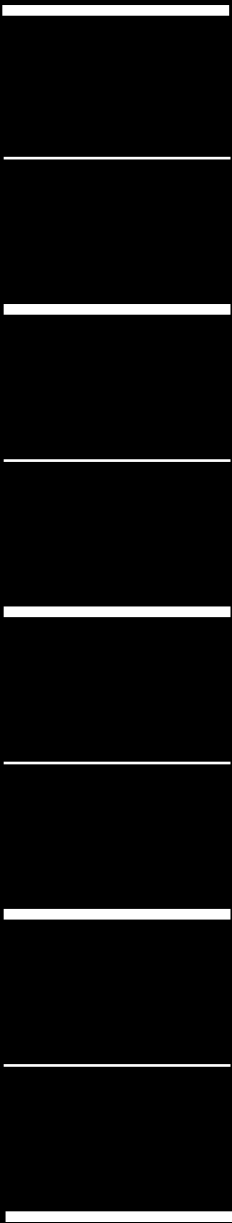
Z pewnością nie inaczej, tak długo, dopóki nie zaistnieje odbiór odmiennej zasady kompozycji przestrzennej, która swoim układem narzuci odmienną metodę obserwacji. O ile w pierwszym wypadku: przytoczonego powyżej miasta tradycyjnego – chwytny obraz migawkowy, jednorazowy; w wypadku nowoczesnej architektury na skutek kilku-przedmiotowego układu płaszczyzn, nieraz w luźnym powiązaniu, przy kolejnej zmianie poszczególnych obrazów, tworzy się pamięciowy odbiór całości.

Czy możemy więc mówić o koniecznej zmianie środków plastycznych miast, kształtowanych w kierunku wyraźnej tendencji wyrównywania granicy pomiędzy zewnętrzną a wewnętrzną architekturą w dzisiejszym rozumieniu. Wydaje się, że nowoczesne miasto dąży do formy wyolbrzymionej kompozycji wewnętrznej. Na drodze tej możemy przewidzieć wzbogacenie architektonicznych środków plastycznych, w operowaniu zorganizowanym światłem naturalnym i sztucznym, kolorem na skalę pejzażową, rymującym kształt plastycznej przestrzeni.

Wydaje mi się, że tak pojęta przestrzeń może i powinna nie tylko zainteresować, ale i pochłoniąć plastyków każdej dyscypliny. Wspaniały temat, stanowiący pełnię wyrazu człowieka – stoi otworem. Jeśli realizacja tego w warunkach naszych nie należy jeszcze do dnia dzisiejszego, to czas najwyższy dla stworzenia wartości wstępnych, bez których uruchomienie tego gigantycznego dzieła jest nie do pomyślenia. Nie wystarczy dobrze rysować architekturę, trzeba przede wszystkim umieć myśleć kategoriami architektonicznymi. Uzyskawszy tę umiejętność w szerszym zakresie – zyska architektura cenną współpracę bratnich dyscyplin.

Rzeźba, wyćwiczona w kształtowaniu formy przestrzennej, pomoże w udoskonaleniu młodej, {lecz} już żyjącej formy architektonicznej, [tym sposobem] nie ograniczając się do form wymierzonych prawami fizyki. Malarstwo rozegra symfonię koloru przestrzeni, zinstrumentowaną wspaniałe z jej kształtem. Niech zadrga przestrzeń kolorem, jakiego jeszcze nie miała.

Stańmy się wszyscy architektami nowej, doskonałej i naszej własnej architektury. Od wkładu naszych sił moralnych – zależy powodzenie tego wielkiego dzieła!



interpretacje

Hubert Bilewicz

Architektura wnętrza: międzywojenna twórczość Włodzimierza Padlewskiego

Karolina Grobelska

Prace Włodzimierza Padlewskiego na tle działalności Studium Wnętrz i Sprzętu

Jacek Friedrich

Powojenna twórczość architektoniczna Włodzimierza Padlewskiego

Małgorzata Cackowska

Twórczość pedagogiczna Włodzimierza Padlewskiego

Hubert Bilewicz

Architektura wnętrza: międzywojenna twórczość Włodzimierza Padlewskiego

Czas odzyskany

Zajmowaniu się przeszłością nieodłącznie towarzyszy poczucie straty. Dojmującej czasami świadomości braku nie są w stanie złagodzić nawet wspomnienia. Może nawet przeciwnie – zaostrzają ją. Tym bardziej, jeśli następują poniewczasie, pozostają nieodmiennie wyrwykowe, z konieczności niepełne, niedopowiedziane...

Pisanie historii naznaczone jest również tym piętnem. Próba zbudowania spójnej narracji z fragmentów rozmów, lakonicznych wzmianek, urywanych wątków, częściowo zachowanych dokumentów, nielicznych wycinków, szczątków niegdysiejszej spuścizny, wyznacza los badacza, skazanego na częste supozycje i domniemania, powierzchowne analizy, jedynie prawdopodobne wnioski, bądź problematyczne uogólnienia¹⁹². Niedostatek źródeł determinuje podejmowane zagadnienia, obrazując poniekąd także los ówczesnych pokoleń twórców oraz ich uwikłanie w dzieje zeszłego stulecia.

Dyskurs o polskiej sztuce międzywojnia skazany jest na taką właśnie zdawkowość i fragmentaryczność. O wiele więcej w nim rys i pęknięć niż komplementarnych opracowań i podsumowań. Odnosi się to zwłaszcza do dziejów polskiego dizajnu w tym okresie¹⁹³. Ta często niedoceniana przez badaczy dziedzina, nadal pozostaje obszarem spenetrowanym fragmentarycznie, często nie do końca rozpoznanym bądź jedynie powierzchownie opisanym. Są jeszcze inne powody. Można mówić równocześnie o nieobecnych dyskursie sztuki polskiej dwudziestolecia, zwłaszcza, jeśli nie do końca mieściła się ona w usankcjonowanych paradygmatami awangardy kryteriach, lokowała się na jej obrzeżach, a szczególnie, gdy wykraczała poza jej marginesy¹⁹⁴. Arbitralna optyka awangardy często uniemożliwiała dostrzeżenie pewnych istotnych zjawisk, wagę wielu deprecjonowała, inne wykluczała bądź pomijała. Jednak historia nowoczesnej sztuki polskiej nie jest wyłącznie historią awangardy. Odmiany modernizmu są znacznie bardziej różnorodne i tylko w swej radykalnej wersji mogą być utożsamiane z awangardą¹⁹⁵. Ich wzajemne

¹⁹² W poniższym tekście odstąpiono od referowania całości dokonań twórczych Włodzimierza Padlewskiego w omawianym okresie. Rolę takiego przeglądu spełnia opracowane *Curriculum twórcze* umieszczone na wstępie niniejszego tomu. Wiedza o wielu wyszczególnionych tam faktach pozostaje – jak dotychczas – na poziomie jedynie zdawkowej informacji. Wielu z nich na obecnym etapie badań nie udało się zweryfikować ani doprecyzować. W prezentowanych uwagach skupiono się natomiast na wybranych realizacjach, dając pierwszeństwo analizie zjawisk ich dotyczących. Dokonano także pewnych uogólnień i podsumowań [w kwestiach szczegółowych odsyłam do innych moich opracowań]; zob. H. Bilewicz, *Recepcja awangardowych mebli metalowych w międzywojennej Polsce na przykładzie wyposażenia Zameczku prezydenta w Wiśle*, [w:] *Modernizm w lustrze współczesności*, red. J. Jagielski, G. Gajewska, Gniezno 2006, s. 51–56; tenże, *Meble w Zameczku Prezydenta Ignacego Mościckiego w Wiśle. Kwestia chronologii, inwentarza i atrybucji*, „Porta Aurea. Rocznik Zakładu Historii Sztuki Uniwersytetu Gdańskiego” R. 7, [w druku]; tenże, *Pleć wnętrza. Gabinet Marity hr. Tarnowskiej projektu Włodzimierza Padlewskiego*, [w:] *Polskie meblarstwo – obiekty, projektanci, zbiory, piśmiennictwo. Materiały sesji w Muzeum Narodowym w Warszawie, 18 listopada 2004*, [w druku].

¹⁹³ Sytuację tę uświadamiają nieliczne próby takich podsumowań; zob. I. Huml, *Polska sztuka stosowana XX wieku*, Warszawa 1978; D. Crowley, *National style and nation-state. Design in Poland from the vernacular revival to the international style*, Manchester-New York 1992; J. A. Mrozek, *Trudne stulecie. Polityka, gospodarka i wzornictwo w Polsce 1900–2000*, [w:] *Rzeczy polskie. Polskie wyroby 1899–1999*, red. Cz. Frejlich, Olszanica 2001, s. 10–29.

¹⁹⁴ Zob. A. Turowski, *Awangardowe marginesy*, Warszawa 1998.

¹⁹⁵ A. Turowski, *Budowniczość świata. Z dziejów radykalnego modernizmu w sztuce polskiej*, Warszawa 2001, s. 7–10.

relacje są powikłane, zakresy oddziaływań często niejasne. To mąci oczekiwaną klarowność obrazu i komplikuje niewzruszoną pewność wyjaśnień. Jednakowoż tęsknota za jednoznacznością należy przeciwieście do schedy modernizmu. To jedno ze złudzeń, które pozwala żyć badaczowi, ale na które nie jest przeciwieście skazany. Pozostaje jeszcze niedopowiedzenie oraz ambiwalencja, z którymi żyć jest znacznie mniej komfortowo, niemniej chyba ciekawiej. Taki jest los tych, którzy odważyli zapuścić się w obszary zapoznane, podjąć urwane niegdyś wątki, czy odzyskać jakąś część przeszłości, nie mając do niej przeciwieście bezpośredniego dostępu, a dysponując jedynie możliwością rekonstrukcji wydarzeń.

Tamta epoka odeszła jak Atlantyda. Jej pozostałe ślady są ledwo czytelne. Dzieła się nie zachowały bądź zostały rozproszone. Przetrwali ludzie oraz ich wspomnienia. Pamięć staje się często jedynym wiarygodnym przewodnikiem po nieistniejącym świecie oraz wyłączną miarą weryfikacji faktów. Ten, sprowokowany nieubłaganiem umykającym czasem, wywołany z przeszłości dyskurs, wydaje się zatem choć częściowo odzyskany.

Wyłania się z niego w gruncie rzeczy niezwykle optymistyczny obraz: młodej pasji i nieuniknionych zmagających; obraz pierwszych artystycznych i życiowych spełnień oraz zawodowej stabilizacji, a nawet swoistej nonszalancji, wynikającej z kilkuletniego poczucia bezpieczeństwa. Daje on przedsmak niegdyśszego komfortu i upragnionej artystycznej swobody, których nie zaznały – niestety – kolejne powojenne pokolenia twórców. Jak powiedział niegdyś mój nauczyciel akademicki „Kto nie żył przed rokiem 1939, ten nie wie, co to jest radość istnienia”¹⁹⁶. Poczucie tamtej radości przybliżały kolejne spotkania z profesorem Włodzimierzem Padlewskim oraz jego małżonką. Zaoferowały niepowtarzalną podróż w przeszłość i nieoczekiwane przeniesły w tamte czasy.

Periodyzacja

Kalendarium twórczości Włodzimierza Padlewskiego odpowiada artystycznej kronice II Rzeczypospolitej, a właściwie drugiej dekadzie okresu międzywojennego, zamkniętej datami 1929–1939¹⁹⁷. Specyfika tej twórczości wydaje się szczególnie dobrze ilustrować sztukę lat trzydziestych, określonych przez kryzys ekonomiczny i panoszące się totalitaryzmy oraz rozdartej pomiędzy optymistyczne wizje „wielkich utopii”, a totalność „wielkich kwestii”¹⁹⁸. Można inaczej powiedzieć, że twórczość ta powstawała w szczególnym napięciu między „artystyką”, a polityką. Kolejne realizacje artystyczne młodego projektanta bądź pokrywały się periodyzacyjnie z wydarzeniami, bądź łączyły się z osobami ważnymi dla losów II Rzeczypospolitej: prace wystawiennicze na Powszechnej Wystawie Krajowej w Poznaniu w 1929 roku, pamiętanym jako rok początku Wielkiego Kryzysu;

¹⁹⁶ T. S. Jaroszewski, *Piękne dzielnice. Uwagi o architekturze luksusowej w Warszawie w latach trzydziestych XX w.*, [w:] tenże, *Od klasycyzmu do nowoczesności. O architekturze polskiej XVIII, XIX i XX wieku*, Warszawa 1996, s. 299–300.

¹⁹⁷ E. Grabska, *Lata 1914–18 i 1939–49, z problemów periodyzacji okresu zwanego dwudziestolecie*, [w:] *Sztuka dwudziestolecia międzywojennego. Materiały Sesji Stowarzyszenia Historyków Sztuki*, Warszawa, październik 1980, Warszawa 1982, s. 29–45; A. K. Olszewski, *Problemy architektury*, [w:] *Polskie życie artystyczne 1915–1939*, red. A. Wojciechowski, Wrocław 1974, s. 493–499.

¹⁹⁸ P. Piotrowski, *Wielkie kwestie i martwa natura*, [w:] *Sztuka lat trzydziestych. Materiały Sesji Stowarzyszenia Historyków Sztuki*, Niedzica, kwiecień 1988, Warszawa 1991, s. 5–16; M. Porębski, *Oblicze lat trzydziestych*, [w:] tenże, *Interregnum. Studia z historii sztuki polskiej XIX i XX w.*, Warszawa 1975, s. 237–261.

meble do rezydencji Prezydenta RP Ignacego Mościckiego w Wiśle; realizacji ekspozycyjne w polskich pawilonach na kolejnych wystawach światowych: w Paryżu w 1937 roku oraz w Nowym Jorku w roku 1939. Wyznaczały one również kolejne istotne daty dla historii polskiego dizajnu i były dodatkową, pozaartystyczną miarą kariery młodego artysty.

Powszechna Wystawa Krajowa, zwana popularnie „Pewuką” (PWK) miała uświetnić pierwszą dekadę niepodległości, ekspozując osiągnięcia II Rzeczypospolitej w zakresie gospodarki i kultury¹⁹⁹. Na rozległych terenach wystawowych wzniesiono wiele nowych pawilonów. Włodzimierz Padlewski współpracował przy opracowanych przez ojca, Józefa Padlewskiego projektach ekspozycji we wnętrzach pawilonów: Ministerstwa Komunikacji, Zrzeszenia Polskich Przemysłowców Lotniczych i Polskiego Przemysłu Samochodowego oraz firmy „Lilpop, Rau i Loewenstein”²⁰⁰, a także był autorem wystaw w pawilonie PAST-y (Polska Akcyjna Spółka Telefoniczna) i pawilonie Energetyki²⁰¹. Ekspozycje te były pierwszymi spośród wielu realizacji wystawienniczych, które uznać by można za jedną z najważniejszych dyscyplin w całej twórczości Padlewskiego. Prace na „Pewuce” związane były przede wszystkim z wykonaniem plansz graficznych, opracowaniem literackim napisów, aranżacją przestrzeni oraz oprawą plastyczną w pawilonach wystawowych. Na archiwalnych fotografiach wnętrza pawilonu Ministerstwa Komunikacji widać również ekspozowane modele architektoniczne gmachów stacyjnych oraz innych budynków kolejowych. [Fot. 7, 8] Współpraca z własnym ojcem, wytrawnym architektem, wychowankiem i wieloletnim wykładowcą petersburskich uczelni architektonicznych, a podówczas kierownikiem Wydziału Budowlanego Ministerstwa Komunikacji w Warszawie, była rodzajem profesjonalnej inicjacji i potwierdzeniem zawodowych umiejętności, zdobytych w pierwszych latach studiów architektonicznych, podjętych na Politechnice Warszawskiej w 1925 roku. [Fot. 5, 6] Równocześnie zlecenie to przyniosło Padlewskiemu po raz pierwszy niezależność finansową. Za zarobione wówczas trzy tysiące złotych wyjechał w kilkumiesięczną podróż po Europie. Można przypuszczać, że właśnie podczas tej podróży nastąpiła właściwa inicjacja artystyczna oraz weryfikacja wcześniejszej edukacji wizualnej młodego architekta.

Meble dla prezydenta²⁰²

W latach 1929–1931 zbudowano i wyposażono wypoczynkową rezydencję dla Prezydenta RP Ignacego Mościckiego w Wiśle, zwaną potocznie „Zameczkiem”. [Fot. 9, 10] Był on darem Województwa Śląskiego dla prezydenta, dowodem ścisłych związków tych ziem z Rzeczypospolitą i znakiem trwałego patronatu polskiego nad kresami zachodnimi²⁰³.

¹⁹⁹ W. Kozicki, *Sztuka polska ostatniego dziesięciolecia*, [w:] *Powszechna Wystawa Krajowa w Poznaniu w roku 1929*, red. S. Wachowiak, t. 5, Poznań 1930, s. 537–568; A. Szczerski, *Ein Festival der Leistungen – Die Allgemeine Landesausstellung »PWK« in Posen 1929*, [w:] *Der neue Staat. Zwischen Experiment und Repräsentation. Polnische Kunst 1918–1939*, Hrsg. R. Schuler, G. Gawlik, Leopold Museum, Wien 2003, s. 129–131.

²⁰⁰ Fotografie przechowywane w Narodowym Archiwum Cyfrowym w Warszawie, I-G-954-6, I-G-954-11, I-G-954-19, I-G-959-2, I-G-962-1.

²⁰¹ Ankieta z 25 lutego 1959 r., „Akta personalne Włodzimierza Padlewskiego”, Archiwum ASP w Gdańsku,teczka I Os. P-28, mps.

²⁰² H. Bilewicz, *Recepcja...; tenże, Meble w Zameczku...*

²⁰³ Literatura dotycząca Zameczku jest obfita; zob. np. wybór tekstów opublikowany na łamach czwartego tomu „Ziemi Śląskiej” z 1997 r. oraz ostatnio wydane opracowanie *Zamek Prezydenta Rzeczypospolitej Polskiej w Wiśle*, red. J. Purchla, Kraków 2005; J. Wodyńska, *Zamek Prezydenta w Wiśle*, „Architektura-murator” 2005, nr 7, s. 38–47, il. 1–27. Interpretacja treści ideowych realizacji zob.: J. Mrozek, *Tradycja i awangarda w twórczości Adolfa Szyszko-Bohusza (na przykładzie*

Zameczek w Wiśle należy do najciekawszych pomników architektury polskiej dwudziestolecia międzywojennego, tym bardziej, że w jego wnętrzach znajduje się „unikalny w skali europejskiej zestaw konstruktywistycznych mebli przeznaczonych dla głowy państwa”²⁰⁴. Ich projekty wykonawcze opracował w 1930 roku Włodzimierz Padlewski, a zrealizowano je w większości z giętych stalowych rurek²⁰⁵. [Fot. 16, 20] Głównym projektantem rezydencji był architekt Adolf Szyszko-Bohusz, dobry znajomy ojca Padlewskiego jeszcze z czasów petersburskich, natomiast autorem wnętrz – scenograf i malarz – Andrzej Pronaszko. „To on właśnie tworzył wizje dekoracyjne, a ja mu pomagałem w opracowaniu tych pomysłów – wspominał Padlewski. Wspólnie projektowaliśmy meble, jak na owe czasy – nowoczesne: krzesła wykonane ze stalowych i chromowanych ram; biurka, stoliki pokryte szklanymi blatami”²⁰⁶.

W historii sztuki nowoczesnej niewiele jest przykładów prestiżowych i spektakularnych zamówień, będących udziałem tak młodych artystów. Meble dla Prezydenta RP projektowane przez niespełna dwudziestosiemioletką, w dodatku jeszcze studenta architektury, można zaliczyć do takich ewenementów. Na dodatek była to pionierska realizacja meblarska przyszłego architekta²⁰⁷. Meble te od wielu lat funkcjonują w literaturze światowej jako jeden z najwybitniejszych przykładów polskiego modernizmu. Odnotali je autorzy klasycznej monografii europejskich mebli stalowych z lat 1925–1940²⁰⁸, zaś syntetyczne opracowanie Davida Crowleya²⁰⁹ wprowadziło w powszechny obieg naukowy i wydawniczy. Świadczy o tym choćby, opublikowana w cenionej serii „Oxford History of Art”, podręcznikowa synteza Jonathana Woodhama, w której umieszczono aż dwie

wybranej grupy obiektów), [w:] *Tradycja i innowacja. Materiały Sesji Stowarzyszenia Historyków Sztuki, Łódź, listopad 1979*, Warszawa 1981, s. 275–292; E. S. Chojecka, *Pomiędzy historią a nowoczesnością. Treści ideowe Zamku Prezydenta RP w Wiśle, „Ziemia Śląska”* t. 4, 1997, s. 231–245; ditto, [w:] *Zamek Prezydenta...*, s. 11–20. Problematykę wyposażenia podejmują następujące teksty: H. Jasicka, „Zameczek” w Wiśle, „Design. Wiadomości Instytutu Wzornictwa Przemysłowego” 1991, nr 1–2, s. 9–14; Z. Świechowski, *Zameczek prezydenta Ignacego Mościckiego w Wiśle i jego wyposażenie*, [w:] *O sztuce Górnego Śląska i przyległych ziem małopolskich. [Materiały IV Seminarium Sztuki Górnośląskiej – Zakładu Historii Sztuki Uniwersytetu Śląskiego i Oddziału Górnośląskiego SHS – odbytego w dniach 26–27 października 1987 roku w Katowicach]*, Katowice 1993, s. 279–290; tenże, *Awangarda na usługach elity władzy. Wystrój i mobiliał Zameczku Prezydenta RP w Wiśle, „Ziemia Śląska”* t. 4, 1997, s. 275–285; ditto, [w:] *Zamek Prezydenta...*, s. 21–28; J. Mrozek, *Zameczek Prezydenta RP w Wiśle na tle twórczości Adolfa Szyszko-Bohusza, „Ziemia Śląska”* t. 4, 1997, s. 311–322; tenże, *Demokratyczna awangarda, „Meble Plus”* 1997, nr 2, s. 22–24; A. Kostrzyńska-Mitosz, *Polskie meble 1918–1939. Forma – funkcja – technika*, Warszawa 2005, s. 150–155, il. 102–105.

²⁰⁴ T. S. Jaroszewski, M. Gierlach, *Ignacy Mościcki – prezydent reprezentacyjny*, [w:] *Pan prezydent. Rzecz o Ignacym Mościckim*, Ciechanów 1996 [Ciechanowskie Studia Muzealne, t. 3 (wydanie specjalne)], s. 45. Tadeusz Jaroszewski jest autorem większego, niedrukowanego studium poświęconego Zameczkowi Prezydenta RP w Wiśle; tamże, s. 51, przyp. 54.

²⁰⁵ Publ. m.in.: „Wnętrze” R. 1, 1931, nr 1, s. 4–9, il. 2–10; „Architektura i Budownictwo” R. 10, 1931, nr 5–6, s. 172–179, il. 15–29; „Dom, Osiedle, Mieszkanie” R. 3, 1931, nr 12, s. 16, il. 628; „Dom, Osiedle, Mieszkanie” R. 4, 1932, nr 1, s. 31 [Sprostowanie], dziękuję Annie Frąckiewicz za zwrócenie mi uwagi na tę publikację; „Arkady” R. 2, 1936, nr 3, s. 143–151. Meble zrealizowały warszawskie firmy: „Konrad, Jarnuszkiewicz i Ska” (elementy metalowe i tapicerka) oraz „Z. Szczubiński i Ska” (elementy drewniane).

²⁰⁶ *Historia nie napisana*, s. 69. W biografii Włodzimierza Padlewskiego w jubileuszowej księdze poświęconej PWSSP w Gdańsku opublikowanej w 1965 r. udział przy pracach dla Wisły został całkowicie przemilczany; zob. *Państwowa Wyższa Szkoła Sztuk Plastycznych w Gdańsku, 1945–1965*, red. J. Wnukowa, b.m., b.d., s. 245. Nie wspomina o nich również w swym opracowaniu Andrzej Nitsch; zob. A. L. Nitsch, *Leksykon architektów i budowniczych Polaków oraz cudzoziemców w Polsce działających*, Warszawa 1988, Instytut Sztuki PAN w Warszawie, mps. Wnętrza w Wiśle wymieniane są przez Padlewskiego jako praca zespołowa; zob. *Ankieta z 22 lutego 1959 r., „Akta personalne Włodzimierza Padlewskiego”*, Archiwum ASP w Gdańsku,teczka I Os. P-28, mps, s. 3.

²⁰⁷ I. Huml, *Recenzja twórczości i działalności dydaktycznej Profesora Włodzimierza Padlewskiego w związku z procedurą nadania tytułu DOCTORA HONORIS CAUSA przez Akademię Sztuk Pięknych w Gdańsku*, Instytut Sztuki PAN, Warszawa 2003, Archiwum ASP w Gdańsku, mps, s. 1–2.

²⁰⁸ J. van Geest, O. Mäcel, *Stühle aus Stahl. Metallmöbel 1925–1940*, Köln 1980, s. 154, il. 2.

²⁰⁹ D. Crowley, op. cit., s. 107–109; s. 108, il. 33.

archiwalne fotografie wnętrz Zameczku, co wobec liczby 148 wszystkich ilustracji dwudziestowiecznego dizajnu na świecie, oraz obok jeszcze trzech innych przykładów reprezentujących polski design, wskazuje na bardzo wysoką rangę przypisywaną tej realizacji²¹⁰.

„Stal jest materiałem współczesnym w meblach, tak jak i żelazobeton w budownictwie. Ma tę zaletę, że jest elastyczna i lekka we wrażeniu wzrokowym” pisał *à propos* mebli w Wiśle Stanisław Świerz-Zaleski, powtarzając znane porównanie znakomitej projektantki metalowych mebli Charlotte Perriand, wieloletniej współpracowniczki Le Corbusiera, że „metal w meblarstwie odgrywa tę samą rolę, co beton w budownictwie”²¹¹. Jakimi walorami odznaczały się meble ze stalowych giętych rurek? Były – paradoksalnie – bardziej wytrzymałe i odporne na uszkodzenia; poza tym, dzięki technologii lakierowania, chromowania czy niklowania, dobrze zabezpieczone przed korozją. Były też znacznie lżejsze niż meble tradycyjne, co wydatnie przysparzało im popularności, a stosunkowa łatwość wykonania oraz stosowanie typizacji i standaryzacji, umożliwiały seryjną produkcję, dzięki czemu były tanie i powszechnie dostępne. Jednocześnie były higieniczne i łatwe do utrzymania w czystości, co zaś najważniejsze z perspektywy artystycznej, były atrakcyjne wizualnie, a ich graficzna prostota i lekkość spełniały oczekiwania odbiorców, sprzyjając lansowaniu mody na te nowoczesne sprzęty. W 1931 roku pisano nawet, że „we Francji i Anglii rozpowszechniają się obok mebli szpitalnych i biurowych, stalowe meble luksusowe dla komfortowych, nowoczesnych mieszkań, stanowiące szczyt dobrego stylu i wyczucia estetyki”²¹².

Meble zaprojektowane przez Padlewskiego do Zameczku w Wiśle stały się pierwszym w Polsce, i prawdopodobnie jednym z wcześniejszych w Europie, tak spójnym integralnym zespołem modernistycznych mebli metalowych, przeznaczonym do wnętrz rezydencjonalnych²¹³. Do Zameczku zaprojektowano specjalnie około trzydziestu różnych typów sprzętów, z których niektóre miały kilka wariantów wykonawczych²¹⁴. Repertuar mebli był zróżnicowany funkcjonalnie, materiałowo i konstrukcyjnie. W skład inwentarza wchodziły różne siedziska (kilka typów foteli i taboretów), różnorodne stoliki, kwietnice i żarodiniery, kilka rodzajów biurek, toaletki, łóżka i leżanki, szatnia wraz z ladą, kredens, witryna, serwantka, regał biblioteczny oraz ruchomy barek, dwie różne otomany, a nawet stojące lustro oraz kosz na papiery. [Fot. 12–18]

Większość mebli wykonano ze stalowych chromowanych rurek w połączeniu z giętą jaworową sklejką, o szarozielonym odcieniu, bądź z drewnianym oskrzynieniem, krytym fornirem. Siedziska zaopatrzone były dodatkowo w elementy tapicerowane

²¹⁰ J. M. Woodham, *Twentieth-Century Design*, Oxford-New York 1997, s. 62–63, il. 35–36.

²¹¹ S. Świerz-Zaleski, *Zameczek w Wiśle*, „Sztuki Piękne” R. 7, 1931, nr 2, s. 60; Ch. Perriand, *Wood or Metal?*, [w:] J. van Geest, O. Máčel, op. cit., s. 162.

²¹² M. K., *Meble stalowe we wnętrzach Zameczku Pana Prezydenta Rzeczypospolitej Polskiej w Wiśle*, „Wnętrze” R. 1, 1931, nr 1, s. 8.

²¹³ S. Świerz-Zaleski, op. cit., s. 59–61; S. Świerz-Zaleski, *Zameczek w Wiśle*, „Architektura i Budownictwo” R. 7, 1931, nr 5–6, s. 165–171; *Pierwszy krok w kierunku uwspółcześnienia wnętrz oficjalnych*, „Architektura i Budownictwo” R. 7, 1931, nr 5–6, s. 172–179; T. Cybulski, *Dzień w architekturze zameczku Prezydenta Rzeczypospolitej w Wiśle*, „Głos Plastyków” R. 2, 1931, zesz. 9, s. 2–3.

²¹⁴ Podstawę rekonstrukcji inwentarza stanowi „Wykaz kosztów mebli dla Zamku P. Prezydenta w Wiśle bez pokrycia skórą względnie materia”, Archiwum Państwowe w Katowicach, UWŚI. KB, sygn. 2835, s. 47–48. Wymienione są w nim 132 egzemplarze mebli, co wraz z trzema meblami wspomnianymi w adnotacjach, daje liczbę 135 egzemplarzy będących przedmiotem zamówienia i rozmieszczonych w Zameczku w styczniu 1931 r. W latach powojennych zespół został częściowo rozproszony oraz fragmentarycznie zdestruowany, niemniej zachował się w większej części. Kilka obiektów przechowywanych jest obecnie w zbiorach Ośrodka Wzornictwa Nowoczesnego Muzeum Narodowego w Warszawie.

popielatą skórą antylopy lub szarą tkaniną. Inne zrobiono jedynie ze stalowego stelażu i poduch tapicerskich bądź tafli szkła; pozostałe skonstruowano w całości z drewnianego masywu, fornirowanego jaśniejszym jaworem i ciemno barwioną gruszą, z dodatkiem niezbędnej tapicerki, jak w wypadku otoman.

Przeanalizujmy architekturę tych sprzętów.

Kompozycja mebli została w większości określona przez specyfikę rysunku metalowego stelażu, a ich „agrafkowa” konstrukcja zrobiona z giętych rur stalowych, zapewniała im lekkość i elastyczność²¹⁵ oraz determinowała wizualny efekt sprężystości i mobilności. Użyte również we wnętrzach nieliczne meble skrzyniowe, o drewnianej konstrukcji, zaprojektowano tak, by podkreślić ich linearyzm, równocześnie eksponując kubiczną geometrię. Oryginalne cechy tego zespołu meblarskiego wyeksponowane są jednak najlepiej na przykładzie mebli z giętych rurek. Zasadniczą koncepcją konstrukcyjną mebli rządziła zasada linii ciągłej, to znaczy takie trasowanie (wykreślanie, wyznaczanie) rury stalowej, by jej rysunek tworzył jedną linię²¹⁶. Technologicznie nie oznaczało to oczywiście zastosowania jednoelementowej rurki, niemniej wykres tworzony z kilku giętych elementów miał sprawiać wrażenie ciągłości. Efekt taki wywoływały nawet te sprzęty, w których zastosowano faktycznie dwie konstrukcyjne ramy metalowego stelażu. Zauważalna jest również ogólna skłonność do symetrycznego komponowania.

W większości mebli wyróżnić można kilka wyjątkowych wizualnie chwytów konstrukcyjnych, nie mających zresztą ścisłych analogii w innych znanych meblach z giętych rurek (mimo paru powierzchownych podobieństw). Pozwalają one na identyfikację specyficznej dla tych mebli manieri kształtowania formy, jak też indywidualnej, autorskiej koncepcji twórczej. Oto inwentarz charakterystycznych cech: predylekcja do stosowania jako podpór, poprzecznych bądź podłużnych płóz, nie zaś słupowych nóg; stosowanie spojonych razem, przylegających do siebie, równoległych rurek (tworzących dolną, podłużną, zdublowaną krawędź tylną, bądź przebiegających na osi mebla, na przykład w postaci trawersu lub płozy); unikanie (poza ukrywanymi w tapicerce poprzeczkami konstrukcyjnymi) łączenia elementów prostopadłych inaczej niż przez łagodne, zaokrąglone narożniki, wywijające się w różnych płaszczyznach do wewnątrz bądź na zewnątrz kompozycji mebli; użycie motywu arkadowych wygięć bądź rzadziej, odpowiednio odwróconych półkolistych motywów, o niewielkim promieniu gięcia (przeważnie tworzących równoległe pary); łączenie arkadowo wywiniętych elementów poprzez pokrycie ich giętą sklejką (co tworzy rodzaje obłożonych sklejką „kolebkowych tuneli”); posługiwanie się w kompozycji alternacją motywów rysunkowych, wykreślanych rurkami oraz komponowanie mebli w oparciu o wyjściową formę sześcianu.

Przypatrzmy się zatem bliżej dwóm przykładowym typom foteli, stojących obok siebie w jednym z wnętrz (buduarze Pani Prezydentowej). [Fot. 19]

Kształt pierwszego, obrysowano jakby jedną, ciągłą linią, tworzącą metalową pętlę. Począwszy od tylnej poprzeczki siedzenia, przechodząc w odchylone ukośnie nogi, zagięte w poprzeczne płozy prostopadle zaginające się w nogi przednie

²¹⁵ J. Mrozek, *Demokratyczna awangarda...*, s. 23.

²¹⁶ O. Máčel, *Między wojnami światowymi: meble z rur stalowych*, [w:] *Idea Thoneta. Meble z drewna giętego i rur stalowych*, red. G. Bott, Muzeum Architektury, Wrocław, 10.4.1991–20.5.1991; Instytut Wzornictwa Przemysłowego, Warszawa, 10.6.1991–11.8.1991; Muzeum Narodowe w Poznaniu, 1.9.1991–29.9.1991, b.m., b.d. [polska wersja katalogu wystawy: *Sitz-Gelegenheiten: Bugholz und Stahlrohrmöbel von Thonet; eine Ausstellung*, Germanisches Nationalmuseum, Nürnberg 1989], s. 99.

(o trapezoidalnym zarysie boków podstawy), przechodzą z kolei w prostopadłe poręcze, dalej budujące lekko odchylone prostopadłe oparcie, o wychylonej na zewnątrz górnej części kabłąka. Oba boki połączono z przodu prostą rurką, stanowiącą poprzeczkę siedzenia. Od spodu umocowano poprzecznie dwa, łukowato wygięte, resory wspornikowe. Poduszki siedzenia, oparcia o kształcie prostopadłościennym pokryto tapicerką, a poziome części rurek poręczy obszyto skórą²¹⁷.

Inny charakter miał klubowy fotel, którego stelaż wykonano ze stalowych, giętych rurek, a boki z giętej sklejk. Jego formę zakreślały krawędzie sześcianu stanowiące wygiętą pętlę, prowadzoną od dolnego, tylnego narożnika, u góry zaś wywiniętą do wewnątrz i tworzącą od przodu i tyłu pary arkadowo wygiętych poręczy. Od frontu podstawę wyznaczały dwie nogi, zaginające się w poprzeczne płozy i przechodzące płynnie w tylną – podłużną, zdublowaną poprzez spojenie z kolejną, połączoną z narożnymi nogami tylnymi. W górnej części, na wywiniętych poprzeczkach pomiędzy podporami zamocowano prostopadłościenne, siedzenie, zakotwiczone dodatkowo drążkami mocującymi i podparte od dołu parą łukowato wygiętych, podłużnych resorów wspornikowych. Poręcze utworzono przez połączenie pary arkadowych podpór, objętych giętą sklejka, tworzącą podłokietniki, spływającą na zewnątrz każdego z boków, do połowy jego wysokości. Pełne, kwadratowe oparcie posiadało wychyloną na zewnątrz górną część kabłąka. Prostopadłościenną poduchę siedzenia oraz nieco wyciętą wedle zarysu poręczy poduchę oparcia pokryto skórą²¹⁸.

W pierwotnym wyposażeniu Zameczku znalazły się ponadto inne fotele ze stalowych rur, wykonane na podstawie modeli, opracowanych przez najlepszego chyba projektanta mebli metalowych, Marcela Breuera²¹⁹ [Fot. 15] oraz leżaki autorstwa wybitnego polskiego architekta, Bohdana Lacherta²²⁰. [Fot. 34, 35] Dopełniały one całości, kompletnie wpisując się w oryginalny zespół. Trzeba podkreślić, że zestaw mebli z Wisły, jest prawdopodobnie największym jednolitym zespołem pochodzącym z tamtej epoki, wykonanym w tej technologii i w dużej części zachowanym. Odnacza się on wykorzystaniem wielu na wskroś oryginalnych pomysłów wizualnych oraz znakomitą jakością ich realizacji²²¹, będąc przy tym doskonałym przykładem kompleksowego zastosowania modernistycznych mebli metalowych we wnętrzach mieszkalnych.

Wnętrza były wspólną kreacją trzech artystów: Adolfa Szyszko-Bohusza (architektura rezydencji oraz całościowa wizja wnętrza), Andrzeja Pronaszki (wystrój, a szczególnie polichromie we wnętrzach oraz ogólna koncepcja wyposażenia) i Włodzimierza Padlewskiego (opracowanie projektów realizacyjnych poszczególnych mebli). Reprezentowali oni inne pokolenia, różniły ich poglądy estetyczne oraz nieporównywalne doświadczenia zawodowe. Dwudziestoparoletni Padlewski, wówczas jeszcze

²¹⁷ Fotelami tego typu umebłowano buduar, gabinet, salon i jadalnię.

²¹⁸ Fotelami tego typu umebłowano buduar, sypialnię i ubieralnię.

²¹⁹ Fotele klubowe B 3 (zwane też „Wassily”) z 1925 r., zmodyfikowane najprawdopodobniej w 1930 r. oraz fotele sprężynujące z 1929 r. (B 34). Te ostatnie były wariantami modelu krzesła (B 33 z poręczami), opracowanego przez Breuera w oparciu o model krzesła zaprojektowanego w 1927 r. przez Marta Stama. Modyfikacją tej formy był również fotel autorstwa Antona Lorenza. Fotele zastosowane w Wiśle wykonała warszawska firma „Konrad, Jarnuszkiewicz i Ska” nieznacznie modyfikując oryginały, produkowane przez koncern Thoneta (wcześniej Standard-Möbel).

²²⁰ Ich prototyp został opatentowany (patent 10310) i zakupiony przez firmę „Konrad, Jarnuszkiewicz i Ska” w 1927 r.; zob. „Praesens” 1930, nr 2, s. 48.

²²¹ Z. Świechowski, *Metalowy mebel funkcjonalistów i jego recepcja*, [w:] *Podług nieba i zwyczaju polskiego. Studia z historii architektury, sztuki i kultury ofiarowane Adamowi Miłobędzkiemu*, Warszawa 1988, s. 500.

student architektury, sytuował się gdzieś pomiędzy biegunami wyznaczonymi pozycją petersburskiego akademika i rektora konserwatywnej Akademii Krakowskiej, Adolfa Szyszko-Bohusza oraz manifestacyjnego nowatora i awangardowego malarza-scenografa, Andrzeja Pronaszki. Poligonem dla tej niecodziennej komitywy stała się realizacja w Wiśle.

Jak odbierano efekty tej artystycznej kooperacji?

Lech Niemojewski zaliczył te wnętrza „do lewicy modernistycznej”²²², co chyba nie przysporzyło im wówczas ani chluby, ani zwolenników. W jednej z ostatnich syntez dwudziestowiecznej sztuki polskiej figurują zaś jako przykład „reprezentacyjnych wnętrz typu bauhausowskiego”²²³, co zakrawa na swoisty paradoks. Fakt adaptowania zdecydowanie nowoczesnej estetyki przez czynniki oficjalne wywołał poważną debatę w polskiej prasie architektonicznej, wpisując się w ogólniejszy spór pomiędzy postępowymi a tradycjonalistycznymi frakcjami²²⁴. Ostentacyjne użycie giętych chromowanych rurek stalowych, wskazuje na wpływ awangardowego kręgu ugrupowania „Praesens”, znanego ze swych lewicowych sympatii, wyrażanych zresztą nie tylko artystycznie. Do niego należał również Pronaszko. Niemniej Woodham zauważył, że zaokrąglone, złagodzone formy niektórych mebli są „raczej mniej bezkompromisowe w swej nowoczesności” w porównaniu z innymi, zapewne ujawniając silniej osobowość artystyczną bardziej konserwatywnego Szyszko-Bohusza, niż współprojektanta, nowatorskiego Pronaszki²²⁵. Poza tym wnętrza doposażono stylizowanymi „na ludowo” kilimami²²⁶, dekoracyjnymi żyrandolami²²⁷. Na ścianach zawisły wysmakowane grafiki²²⁸. Ten mariaż nowoczesności z tradycją nie został jednak zrozumiany i wzbudził jedynie protesty. „Żyjemy jeszcze w okresie huculszczyny” – wyrokowano w oburzeniu²²⁹. Autorzy materiału ilustracyjnego, prezentującego realizację na łamach „Architektury i Budownictwa” – najpoczytniejszego chyba czasopisma branżowego w międzywojniu – posunęli się nawet do swoistego zamachu wizualnego, usuwając podczas sesji zdjęciowej z fotografowanych pomieszczeń „sprzeczne z nimi »uzupełnienia«”, to znaczy większość kilimów oraz grafik, „dla zachowania chociaż względnej czystości stylowej wnętrz” – jak informowano w przypisie²³⁰.

Z dzisiejszej perspektywy możemy jednak przyznać, że losy tej nieoczekiwanej komitywy pokoleniowej i artystycznej, nieodłącznie wiązały się z koniecznością estetycznych kompromisów. Dyktatura awangardy wykluczała – co prawda – taką strategię, jednak kompromis był możliwy na gruncie szeroko pojętego modernizmu. Ta ogólna formuła wydaje się bowiem najbardziej

²²² L. Niemojewski, *Dwie szkoły polskiej architektury nowoczesnej*, „Przegląd Techniczny” t. 73, 1934, nr 26, s. 808.

²²³ A. K. Olszewski, *Dzieje...*, s. 52, il. 84.

²²⁴ J. M. Woodham, op. cit., s. 62.

²²⁵ Tamże, s. 63.

²²⁶ Wykonanymi w pracowni Wandy Grottowej z Krakowa.

²²⁷ Wykorzystane w Zameczku oprawy oświetleniowe wykonano w fabryce Żyrandoli Elektrycznych Antoniego Marciniaka według projektów Edmunda Bartłomiejczyka; zob. H. Bilewicz, *Żyrandole wykintne. O oprawach oświetleniowych warszawskiej firmy Antoniego Marciniaka*, „Design. Wiadomości Instytutu Wzornictwa Przemysłowego” 1994, nr 1–2, s. 80–82.

²²⁸ Wspomina się o drzeworytach i litografiach Edmunda Bartłomiejczyka, Wacława Borowskiego, Janiny Konarskiej, Bogny Krasnodębskiej-Gardowskiej, Władysława Skoczylasa.

²²⁹ *Pierwszy krok...*, s. 173.

²³⁰ Tamże.

odpowiednią kwalifikacją artystyczną całej realizacji. Tylko na takiej płaszczyźnie można widzieć w tych meblach zapowiedź „stylu międzynarodowego” w Polsce²³¹. Przykład mebli Zameczku w Wiśle pokazuje ponadto meandry oficjalnej recepcji sztuki awangardowej, próby jej swoistego upaństwowienia, a w każdym razie adaptowania do potrzeb reprezentacyjnych oraz oswojania jej nieakceptowanego „nudyzmu”. Meble te były raczej umiarkowane awangardowe. Tak formalnie, jak też funkcjonalnie były w gruncie rzeczy kompromisowe, nie zaś radykalne, jak nakazywała awangarda. Niemniej były ewidentnie modernistyczne i ostentacyjne w swej nowoczesności. Przy czym – rzecz jasna – modernizacja nie była tożsama z awangardowością, nowoczesność zaś nie wykluczała wygody i luksusu. Proces unowocześniania polskich wnętrz, rozpoczęty w pierwszej dekadzie dwudziestolecia międzywojennego, był bowiem coraz bardziej tłumiony, zwłaszcza w latach trzydziestych²³².

Realizacja ta dobrze odzwierciedla losy większości modernistycznych projektów, z których jedynie nieliczne przełożono na szerszą produkcję przemysłową. Nie to oczywiście było zamiarem autorów. Rezydencja w Wiśle była wyjątkowa. Specjalnie projektowane do wnętrz meble, miały pozostać właśnie unikatowe. Zamówienie miało ściśle elitarny charakter, choć wyzyskano w nim egalitarną formułę estetyczną. Meble przeznaczone dla głowy państwa epatowały nowoczesnością, choć ta propaganda dotyczyła właściwie tylko jednego elementu wyposażenia i miała dość ograniczony zasięg. Formuła ta jednak nie miała szans na oficjalną karierę. Modernistyczne meble dla piastującego urząd Prezydenta RP, nobliwego profesora, miały wszelkie cechy epizodu artystycznego, żeby nie powiedzieć eksperymentu, a nawet ekstrawagancji. Były również efemerydą w skali międzynarodowej. Nie znany jest bowiem w tym czasie inny przykład wyposażenia rezydencji głowy państwa tak radykalnymi w zastosowanej estetyce sprzętami.

W pierwszym numerze, powstałego w 1931 roku periodyku „Wnętrze”²³³ zamieszczono tekst programowy Jerzego Sosnkowskiego pt. „Filozofia wnętrz mieszkalnych”. Czytamy w nim: „Wnętrze, jak zawsze, tak i dziś, musi uzupełniać grę życiową ludzi – tak, jak dekoracja teatralna musi być tłem, odpowiednim podkładem pod grę sceniczną aktorów. [...] Zdrowie, to – światło i powietrze, czyli – przestrzeń. Przestrzenność – oto to z czego wychodzi współczesne wnętrze. Ideałem układu wnętrza mieszkalnego kompleksu jest – doprowadzone do równowagi wykrajanie całości w przestrzeni. Bryła, wraz z pustką wyciętą, składa się na tę rzeźbę w atmosferze, którą nazywamy wnętrzem”²³⁴. Dodać należy, że refleksje Sosnkowskiego ilustrowała fotografia fotela projektu Padlewskiego z Zameczku. Następujący zaś po nim, pierwszy tematyczny artykuł zamieszczony w tym numerze, prezentował tę właśnie realizację²³⁵ i – trzeba to podkreślić – był właściwie egemplifikacją przywołanych tez.

„Nowocześnie urządzone wnętrza zamku nie tworzą tak jak dawniej, wydzielonej, zamkniętej części – pisano tam – lecz

²³¹ J. Mrozek, *Główne nurty wzornictwa w Polsce w drugiej połowie lat trzydziestych*, [w:] *Sztuka lat trzydziestych. Materiały Sesji Stowarzyszenia Historyków Sztuki, Niedzica, kwiecień 1988*, Warszawa 1991, s. 279.

²³² J. M. Woodham, op. cit., s. 62.

²³³ Periodyk „Wnętrze” został założony w Warszawie przez kilku architektów związanych ze środowiskiem Wydziału Architektury Politechniki Warszawskiej. W skład redakcji wchodził Piotr Maria Lubiński, Stanisław Marzyński, Zbigniew Puget, Stefan Sienicki i Jan Stefanowicz. Ukazały się jedynie dwa roczniki: 1931/32 (trzy numery) i 1933/34 (dwanaście numerów).

²³⁴ J. Sosnkowski, *Filozofia wnętrz mieszkalnych*, „Wnętrze” R. 1, 1931, nr 1, s. 3.

²³⁵ M. K., op. cit., s. 4–9, il. 2–10.

są połączone za pośrednictwem szerokich okien ze światem zewnętrznym. Wnętrze nowoczesne, pełne światła, ma być miejscem odpoczynku, nie tracąc związku z tym, co nas otacza. Zharmonizowano i dostosowano do tych wnętrz stalowe meble, których formy, wyzwolone od wszelkiej tradycji, przez spokojną linię podkreślają piękno i zalety statyczne materiału. Osiągnięto w ten sposób nowe, nieznane dotąd efekty świetlne i wzrokowe przez łączenie stali ze szkłem, materiałami o zupełnie odmiennej strukturze. Efekt błyszczącej, niklowanej lub chromowanej stali, w połączeniu z kolorowym obiciem, daje duże, a jednak spokojne kontrasty²³⁶.

Gabinet hrabiny²³⁷

Jednym z wnętrz zameczku w Wiśle, wyposażonych meblami Padlewskiego, był buduar Pani Prezydentowej, nazywany też gabinetem Pani²³⁸, który – obok mieszczącego się *vis à vis* gabinetu Pana Prezydenta, składał się na recepcyjną część prywatnych apartamentów pierwszego piętra rezydencji. Kiedy Zameczek był już gotowy, Padlewski otrzymał podobne zamówienie na aranżację wnętrza i zaprojektowanie mebli gabinetowych w warszawskiej garsonierze Marii Róży hr. Tarnowskiej²³⁹. Projekty sprzętów oraz fotografie zrealizowanego wnętrza opublikowano niemal natychmiast w prestiżowym periodyku „Wnętrze”²⁴⁰. Osoba zleceńdawczyni do niedawna jeszcze ukrywała się pod tajemniczymi inicjałami „p. M. R. hr. T.”. Tak bowiem podpisano zamieszczone w czasopiśmie zdjęcia, respektując prywatność właścicielki, która wolała zapewne pozostać anonimową.

Wejdzmy zatem do tego „skarbcza intymności”²⁴¹. [Fot. 51–54]

We wnętrzu dominowała architektoniczna otomana, zajmująca jeden z narożników i wpisująca się lewym bokiem w płytką niszę, z prawej zaś ograniczona dość wysokim oskrzynieniem. Masyw wykonany był z sosny oraz trójwarstwowej topolowej sklejki, fornirowanej polerowanym mahoniem. Leżysko wsparto na nieco cofniętym cokole skrzyni. Jego poduchę tapicerską oraz długi wałek, ułożony wzdłuż ściany, pokryto szarym welwetem. Skrzynia prawego boku oddzielała otomanę od drzwi. W jej zewnętrznych oraz wewnętrznych ściankach znajdowały się asymetrycznie zakomponowane półki. Również asymetryczny układ miała stojąca obok szafka nocna, o uskokowej, kubicznej formie, z trzema blatami leżącymi na różnych poziomach. Wszystkie płaszczyzny mebli były jednolite i polerowane. Efektu „na wysoki połysk”, dopełniały rozstawione na blatach i półkach kryształowe flakony, metalowe bibeloty oraz dość niezwykła, stojąca na nocnej szafce, lampa-wazon²⁴². Miała ona formę szklanego walca,

²³⁶ Tamże, s. 9.

²³⁷ Zob. H. Bilewicz, *Płeć wnętrza...*

²³⁸ Zwany też „salonikiem Pani Prezydentowej”; zob. „Architektura i Budownictwo” R. 7, 1931, nr 5–6, s. 176, il. 21, 22; s. 177, il. 23.

²³⁹ Mieszkanie to mieściło się przy ul. Chopina 16. Maria Róża Irena hr. Tarnowska, zwana Maritą vel Marietą vel Marytką, zamężna była najpierw z Jerzym Janem hr. Tarnowskim, z którym rozwiodła się w 1929 r., a następnie ze Stefanem hr. Tarnowskim, zwanym „Kaloszem”; zob. przyp. 108 i 109.

²⁴⁰ „Wnętrze” R. 1, 1931, nr 2, s. 22–23, il. 52–56.

²⁴¹ J. Sosnkowski, op. cit., s. 3.

²⁴² „Wnętrze” R. 1, 1931, nr 1, s. 16, il. 35.

ujętego metalowymi płaskownikami, wspartymi na asymetrycznym, uskokowym, prostopadłościennym cokole. Narożnik koło okna zajmowało mahoniowe biureczko. Jego prawą podporę stanowiła, wsparta na cofniętym cokole, skrzynia z jednodrzwiową szafką. Podporą lewą była jednolita, minimalnie węższa płyta. Utrzymywała ona, umieszczoną pod blatem, komorę szufladową, z zamocowanym pod nią wysuwanym szybrem na maszynę do pisania i usytuowaną obok niej półkę. Wierzchnia płyta wsparta na skrzyni obejmowała opuszczonym obrzeżem, od przodu i tyłu, blat. Zamocowano ją asymetrycznie, tworząc przy krawędzi lewego boku biurka, na granicy ze ścianą podpory, rodzaj wrębu. W naprzeciwległym, ściętym narożniku pokoju umieszczono kominek. Wgłębne palenisko z ramą i popielnikiem, wykonanym z niklowanej mosiężnej blachy, flankowały dwa pionowo licowane cegłą szpałdówką, podtrzymujące wygierowany, szpachlowany i malowany na ciemno, wypolerowany blat. Oś pionową kominka podkreślała wysoka tafla lustra, zakończona ukrytymi za matową szybą dwiema rurkowymi żarówkami. Całość obramiona była mahoniową listwą. Podłogę pomieszczenia pokryto najprawdopodobniej pluszową, popielatą wykładziną. Akcentami kolorystycznymi były zapewne obszerne, rozłożone na otomanie, poduchy o szachownicowych dużych podziałach, kolisty skórzany puf przy kominku oraz leżący obok niego niewielki ludowy kilimek. Efektu dopełniały kwiaty wazonie oraz drobne bibeloty.

Plastyką tego wnętrza rządziła niezwykle wyrafinowana gra, oparta na asymetrii i nieantagonistycznych kontrastach: gabarytowych, materiałowych, kolorystycznych i fakturalnych. Napięcie budowało zestawianie elementów graniastych i płaskich, dużych i małych, horyzontalnych i wertykalnych, prostych i zaokrąglonych, jasnych i ciemnych, chromatycznych i achromatycznych, gładkich i fakturalnych, przezroczystych bądź wypolerowanych i matowionych, wreszcie: twardych i miękkich oraz ciepłych i zimnych. Podobnych par znaleźć można by jeszcze kilka.

Gabinet Marity Tarnowskiej projektowany przez Padlewskiego był chyba pierwszą, szerzej rozpowszechnioną dzięki publikacji, realizacją gabinetu przeznaczonego dla kobiety w historii polskiego meblarstwa. Poprzedził go wspomniany już gabinet Pani Prezydentowej w Wiśle. Po nim zaś temat ten nigdy właściwie nie był już w taki sposób formułowany. Na wystawie „Architektury Wnętrza” w 1937 roku zaprezentowano, co prawda, dwa paralelne wnętrza, nazywane „Pokojami Pani”, projektu Kazimierza Prószyńskiego oraz Jana Bogusławskiego, jednak nie stosowano w ich wypadku nazwy „gabinet”. [Fot. 32, 33]

Wnętrze to utrzymane w modnej, modernistycznej, choć nie awangardowej stylistyce, można uznać za jeden z pierwszych przykładów nurtu luksusowego w architekturze wnętrz lat trzydziestych. Garnitur meblowy charakteryzuje kameralizacja oraz niechęć do koturnowości. Emanuje z niego umiar, zrównoważenie, wyważenie i prostota, nie pozbawiona jednak komfortu i dyskretnych akcentów luksusu. To wysmakowane wnętrze, bez zbytnich pretensji ani do nowatorstwa, ani do tradycjonalizmu, żongluje *de facto* elementami obu tych opcji, zapowiadając karierę również innych kompromisowych rozwiązań artystycznych w ostatniej przed wojną dekadzie.

Warto przyjrzeć się jeszcze jednemu meblowi, doskonale pasującemu do stylistyki omówionego uprzednio wnętrza. W 1932 roku również na łamach periodyku „Wnętrze” opublikowano fotografię ekskluzywnego barku pokojowego projektu Padlewskiego²⁴³. Był to skrzyniowy mebel w formie stojącego prostopadłościanu na cofniętym cokole. Miał asymetryczną

²⁴³ Publ.: „Wnętrze” R. 1, 1932, nr 3, s. 52, il. 108. Nie udało się ustalić szczegółów tego zamówienia.

kompozycję, podkreśloną zarówno przez konfigurację elementów konstrukcyjnych, jak też użycie kontrastowej okleiny z orzecha oraz egzotycznego zebrano²⁴⁴. W części oskrzyniowej znajdowała się, ukryta za jednoskrzydłowymi, gładkimi drzwiczkami, szafka na napoje i trunki. Na prawym boku – witryna z trzema półeczkami. Płyta wierzchnia miała, przy bocznej, lewej krawędzi, dodatkowy (uchylny lub wysuwany) blacik, po prawej zaś, nad witryną – małą, skrzyniową nadstawkę. Plecy barku tworzyła prostokątna, zaokrąglona w górnych narożnikach drewniana rama, z dodatkową półeczką na szklaneczki bądź kieliszki. Mebel zachowywał umiar, choć emanował niewątpliwie wysmakowaną elegancją. Frontowa płyta drzwiczek, obrzeże blatu oraz nadstawka, fornirowane były zebrano o wertykalnym ułożeniu dekoracyjnych usłojeń. Interesujące jest, że użycie oklein z tego egzotycznego drewna stawalo się coraz modniejsze w luksusowych meblach. Wedle relacji Kazimierza Prószyńskiego, który wówczas właśnie powrócił z Kamerunu i Dakaru, wiele przepięknych gatunków drewna stosowanych było przez mieszkańców Afryki na szeroką skalę na co dzień: „stołki prostych chat murzyńskich najczęściej są z »zebrano«, a na budowach do szalowania betonów używa się grube deski mahoni”²⁴⁵ – pisał z fascynacją. Barek był jednym z ulubionych tematów meblarskich Padlewskiego. Wspomnieć można o przeszklonym barku, wspartym na płozach ze stalowych rurek, projektowanym do jadalni w Zameczku w Wiśle²⁴⁶, barku-wózku, prezentowanym w komplecie mebli tarasowych na wystawie „Architektura Wnętrza”²⁴⁷, czy wreszcie o eleganckim barku przechowanym do dziś w wili Komorowskich w podwarszawskim Brwinowie, a wykonanym – wedle wspomnień – do salonki Józefa Piłsudskiego²⁴⁸. Znalazł się on nawet, po prawie sześćdziesięciu latach, na okładce pisma „Dom i Wnętrze”, kontynuatora warszawskich międzywojennych periodyków wnętrzarskich.

Realizacje te ujawniają „dyskretny, lecz oczywisty nawrót do tradycji”. Wnętrza wzbogacone luksusowymi meblami, cennymi bibelotami, czy wystrojem z kosztownych materiałów, ożywiano dodatkowo rzeźbą i malarstwem. Jak słusznie zauważono, ludzie nie chcieli już „maszyn do mieszkania” z ich sterylnymi wnętrzami i nie oczekiwali zbyt nowatorskich rozwiązań. Pragnęli natomiast komfortu i umiarkowanej nowoczesności²⁴⁹. „Musimy my, ludzie dnia dzisiejszego, budować mieszkania dla siebie, nie zaś dla duchów naszych przodków z czasów Ludwików...” – deklarowano na łamach „Wnętrza”²⁵⁰. Wymogi te w zupełności spełniał gabinet Marity hr. Tarnowskiej.

²⁴⁴ Zebrano, zwane również drewnem zebrowym – fornir wykonywany z drewna pochodzącego z terenów Afryki Zachodniej (zwłaszcza obszarów Kamerunu i Gabonu), o różnych odcieniach brązu, charakteryzujący się dekoracyjnymi usłojeniami w naprzemienne bardzo wąskie jasne i ciemne pasy.

²⁴⁵ *Kronika*, „Wnętrze” R. 1, 1932, nr 3, s. 52.

²⁴⁶ „Wnętrze” R. 1, 1931, nr 1, s. 7, il. 8; „Architektura i Budownictwo” R. 7, 1931, nr 5–6, s. 174, il. 17; H. Jasicka, op. cit., s. 13, il. 7 (stan z 1990 r.); „Ziemia Śląska” t. 4, 1997, s. 306, 307.

²⁴⁷ *Meble wnętrz mieszkalnych*, s. 107.

²⁴⁸ J. Wolff, J. Rosikoń, *Wśród azalii i rododendronów*, „Dom i Wnętrze” 1992, nr 5, s. 7–15. Willa „Dziewanna” rodziny Komorowskich została zbudowana w końcu lat trzydziestych dla inżyniera Jerzego Komorowskiego, wuja Włodzimierza Padlewskiego, dyrektora warszawskiej Fabryki Wagonów „Lilpop, Rau i Loewenstein”, w której Padlewski sprawował od 1935 r. funkcję radcy architektonicznego i zajmował się m.in. projektowaniem wystroju i wyposażenia produkowanych przez firmę wagonów salonowych. Najprawdopodobniej barek pochodzi jednak z salonki Edwarda Rydza-Śmigłego.

²⁴⁹ T. S. Jaroszewski, *Piękne dzielnice*, s. 273.

²⁵⁰ J. Sosnkowski, op. cit., s. 3.

Można w końcu także zwrócić uwagę na specyfikę socjologiczną tego zamówienia. Mamy bowiem w tym wypadku do czynienia, z przykładem prywatnego mecenatu, może jednak wbrew oczywistości sfery, z której wywodziła się hrabina Tarnowska, nie tyle arystokratycznego, co plutokratycznego. Kręgi warszawskiej finansjery, wykształconych przemysłowców, bogatej inteligencji, czy zamieszkującego w stolicy ziemiaństwa, stanowiły naturalną warstwę zleceniodawców i poważne zaplecze mecenasowskie dla młodych, zdolnych architektów. Łatwość pozyskiwania zleceń mieli zwłaszcza Ci ustosunkowani towarzysko, sprawni profesjonalnie oraz elastyczni artystycznie, a jednocześnie posiadający niezaprzeczalny urok osobisty i nienaganne manieri. Takich zleceń miał Padlewski niemało: warszawskie apartamenty, choćby dla Józefa Mirskiego²⁵¹, Stefana Bargielewicz²⁵², projekt domu letniego profesora Jana Bogdanowicza w Kazimierzu nad Wisłą²⁵³ i warszawskiego domu inżyniera Johannsena²⁵⁴, projekt przebudowy wnętrza pałacu Stanisława de Rosenwerth-Rużyczki [Różycki] w Cieleśnicy²⁵⁵, czy wreszcie wspomniana aranżacja wnętrza willi „Dziewanna” rodziny Komorowskich w Brwinowie²⁵⁶.

Tylko ta ostatnia realizacja przetrwała do dziś w stanie nienaruszonym. Mecenat po 1945 roku podzielił losy całej powojennej warstwy inteligenckiej, społecznie marginalizowanej, finansowo spauperyzowanej i obyczajowo upodlonej. Pomimo epizodycznych prób reanimacji na fali odwilży, czy jeszcze w dekadzie gierkowskiej, mecenat odrodził się zasadniczo dopiero w czasach III Rzeczypospolitej, choć – niestety – w większości wypadków bez zachowania ciągłości i bez oparcia w dawnej warstwie. Nielicznymi, chlubnymi przykładami mecenatu inteligenckiego w czasach Peerelu są między innymi realizacje sopockich willi, projektowanych przez Padlewskiego dla kapitana Hulanickiego²⁵⁷, inżyniera Bogdanowicza²⁵⁸, czy wreszcie inżyniera Pacześniaka, absolwenta jeszcze przedwojennej Politechniki Gdańskiej²⁵⁹. Tchnie z nich do dzisiaj niegdysiejsza elegancja oraz wyjątkowy, niezwykajny naówczas luksus. [Fot. 60–63] Jedynie na takich przykładach można mówić o nawiązaniu ciągłości z architektoniczną tradycją przedwojennej willi czy komfortowego mieszkania, a nie tylko o jej powojennej degradacji, czy powszechnej trywializacji.

²⁵¹ Przy ul. Elektoralnej w Warszawie (lata 30-te).

²⁵² Przy ul. Zwycięzców na Saskiej Kępie w Warszawie (1938–1939).

²⁵³ W 1935 r.

²⁵⁴ Przy ul. Lenartowicza w Warszawie (1936).

²⁵⁵ W 1938 r.; zob. R. Aftanazy, op. cit., t. 2, s. 31. Wiadomo, że prace konserwatorsko-modernizacyjne przeprowadzał w pałacu w Cieleśnicy jeszcze w latach dwudziestych Kazimierz Skórewicz; zob. W. Baraniewski, *Kazimierz Skórewicz. Architekt, konserwator, historyk architektury 1866–1950*, Warszawa 2000, s. 174. *Katalog zabytków sztuki. Województwo lubelskie. Powiat Biała Podlaska*, red. K. Kolendo-Korczakowa, A. Oleńska, M. Zgliński, Warszawa 2006, s. 179.

²⁵⁶ W 1939 r.; zob. „Dom i Wnętrze” 1992, nr 5, s. 7–15.

²⁵⁷ Willa przy ul. Struga w Sopocie (1956).

²⁵⁸ Willa na rogu ul. Reymonta i Conrada w Sopocie (1957).

²⁵⁹ Willa przy ul. Żeromskiego 27 w Sopocie (1958–1961). Szerzej pisze o niej Jacek Friedrich w artykule zamieszczonym w niniejszym tomie, s. 136–137.

W stronę modernizmu

Modernizm jest najbardziej uchwytany dzięki swej architektonicznej spuściźnie – niemniej jak zauważył Woodham – żaden inny termin nie jest częściej stosowany i nie opisuje lepiej tak wielu przejawów nowoczesnego projektowania, począwszy od mebli, poprzez armatury elektryczne, a skończywszy na grafice reklamowej²⁶⁰. Wedle roboczej definicji wygląd modernistycznego dizajnu charakteryzują najczęściej „czyste, geometryczne formy, wykorzystanie nowoczesnych materiałów, jak na przykład chromowanej stali i szkła oraz gładko wykończonych, wypolerowanych powierzchni artykułowanych jedynie poprzez abstrakcyjne operowanie światłem i cieniem. Kolor używany jest powściągliwie, ze skłonnością do eksponowania bieli, rozbielanej szarości i czerni, a stosowanie dekoracji jest na ogół tak ograniczane, by jej wygląd był zgodny z abstrakcyjną estetyką”²⁶¹.

Istotną rolę w transmisji modernizmu w Polsce międzywojennej odegrały instytucje edukacyjne. Najważniejszym chyba ośrodkiem rozprzestrzeniania się idei modernistycznych był Wydział Architektury Politechniki Warszawskiej²⁶². Włodzimierz Padlewski został jego studentem zaraz po maturze, w 1925 roku i studiował na tyle długo (do 1934 roku!), by dać się ukształtować w pełni, właśnie przez to środowisko projektowe, jak również mieć okazję ściślejszego związania z nim swych późniejszych losów. Przy czym, to indywidualne, długie *curriculum* akademickie nie należało wówczas do wyjątków. Tok studiów wydłużała podejmowana symultanicznie samodzielna praca projektowa²⁶³, bądź powszechne zarabkowanie wykonywaniem „podań” graficznych, zlecanych przez różne pracownie architektoniczne, a czasami przez młodszych lub starszych kolegów z wydziału²⁶⁴. Studia Padlewskiego przerywały także zagraniczne eskapady oraz dłuższy pobyt we Francji²⁶⁵.

Warszawska Szkoła Architektury nie była oczywiście wyłącznie zapatrzona w modernizm. Przeciwnie – była silnie spolaryzowana, zarówno artystycznie, jak i pokoleniowo, co jeszcze bardziej wyjąskrawiało wszelkie nowatorskie tendencje²⁶⁶. [Fot. 6] Jerzy Sołtan, młodszy kolega Padlewskiego²⁶⁷, który rozpoczął studia w 1931 roku, wspominał dostrzegane wówczas na warszawskim wydziale „trzy wątki architektoniczne: tradycyjny eklektyzm, »zapałczany« modernizm i to coś trzeciego – ten »pod-prąd« reprezentowany przez Le Corbusiera”²⁶⁸. Młodzież architektoniczna wpatrzona w Le Corbusiera grupowała się zwłaszcza wokół katedry Rudolfa Świerczyńskiego, który odegrał decydującą rolę w propagowaniu idei Corbusierowskich wśród studentów

²⁶⁰ J. M. Woodham, op. cit., s. 35.

²⁶¹ Tamże.

²⁶² J. M. Woodham, op. cit., s. 63.

²⁶³ Udział od 1928 r. w dwóch konkursach architektonicznych, realizacje wystawiennicze na „Pewuce” oraz dwie duże realizacje meblarsko-wnętrzarskie w Wiśle i Warszawie; zob. *Curriculum twórcze Włodzimierza Padlewskiego* w niniejszym tomie.

²⁶⁴ Padlewski trudnił się wówczas robieniem projektów grafiki reklamowej dla firmy „Lumineon” oraz grafiką prasową do periodyków „Bluszcz” i „Skamander”. Ze względu na swe wyjątkowe umiejętności rysunkowe i „podawcze” często proszony był przez swych kolegów o pomoc w wykańczaniu projektów semestralnych, dyplomowych, czy też komercyjnych.

²⁶⁵ Chodzi tu o praktykę architektoniczną w paryskim biurze Serge’a Catoire’a w 1931 r.; zob. przyp. 55.

²⁶⁶ *Warszawska Szkoła Architektury 1915–1965. 50-lecie Wydziału Architektury Politechniki Warszawskiej*, Warszawa 1967.

²⁶⁷ Jerzy Sołtan (1913–2005).

²⁶⁸ *Jerzy Sołtan. Rozmowy o architekturze. Rozmawiał Andrzej Bulanda*, red. J. Gola, M. Sitkowska, Warszawa 1996, s. 39.

wydziału. Do tej generacji należeli w latach trzydziestych rówieśnicy i młodsi koledzy Padlewskiego: Kazimierz Marczewski, Zygmunt Skibniewski i Maciej Nowicki²⁶⁹. Wspominano, że Świerczyński sprowadzał i pokazywał studentom książki Le Corbusiera²⁷⁰. Pierwszą lekturą francuską Padlewskiego była *Vers une architecture*²⁷¹. Sołtana z kolei wciągnęła książka *Quand les Cathédrales étaient blanches*, która stanowiła w ówczesnej Warszawie „ostatnią nowość corbusierowsko-paryską”²⁷². To dobrze oddaje panującą wówczas atmosferę. Wedle słów Padlewskiego: „wszystko było dokumentnie badane, czytane, naśladowane”, zwłaszcza to, co pochodziło z Francji, która była bardziej admiirowana niż Niemcy²⁷³.

Specyfikę tej luksusowej i kompromisowej zarazem odmiany międzynarodowej wersji modernizmu, dobrze ilustruje dyplomowy projekt Włodzimierza Padlewskiego z 1934 roku. [Fot. 21] Tematem, opublikowanych prawie natychmiast po dyplomie w „Albumie młodej architektury”²⁷⁴, projektów był hotel w górskim kurorcie. „Toteż jego cechy” – jak wspomina architekt – „nie były cechami miejskimi, a raczej prowincjonalnymi, w sensie nowego traktowania poszczególnych wnętrz, które były tylko ucieczką od tego zewnątrz. Nie był to sam w sobie element architektoniczny, ale służący pewnemu typowi życia ruchliwego, to znaczy: ruch samochodowy, przyjazd, widoki. Te wszystkie cechy, które determinują położenie danego obiektu w krajobrazie. [...] Był na stoku, czyli w górzystej miejscowości. Tam, gdzie są ładne widoki. Były galerie, to znaczy architektura parkowa, która łączy zamknięte lokale, potrzebne w każdym wypadku jako ucieczka od pleneru. Te elementy w koncepcji się równoważyły”²⁷⁵.

W świetle powyższych słów rysunki dyplomowe przedstawiają się zadziwiająco. Sterylna, rozczłonkowana horyzontalnie bryła rysuje się na tle łagodnego, górskiego zbocza. Jej podstawowym akcentem jest sześciokondygnacyjny, podłużny blok, z rozległym tarasem-solarium zamiast dachu, artykułowany poziomymi pasami balkonów, o ciągłych betonowych balustradach, oplatających asymetrycznie jeden z narożników i przesłaniających wstęgowe okna. Przy jednym z krótszych boków dostawiono ukrytą w formie wyniesionego półwalca, klatkę schodową, prowadzącą na dach-taras. Głównemu korpusowi towarzyszą niższe, dwukondygnacyjne aneksy z tarasami, betonowymi rampami oraz podcieniowymi estakadami, wspartymi na rytmicznych słupach w przyziemiu. Jedna z nich kończy się tarasowym zaokrągleniem. To przykład kolosalnej, masowej rezydencji wypoczynkowej, której znacznie bliżej w wyrazie do higienicznych form sanatorium w Paimio (1928–1933) Alvara Aalto, niż do regionalnej stylistyki Zameczku Szyszko-Bohusza. Poetyka wizualna oraz repertuar użytych form zbliża te rysunki niewątpliwie do projektów

²⁶⁹ Kazimierz Marczewski (1903–1977), w l. 1932–1939 starszy asystent w Katedrze Rysunku, Malarstwa i Rzeźby; Zygmunt Skibniewski (1905–1994), w l. 1936–1939 starszy asystent w Katedrze Historii Nowożytnej Architektury i Sztuki; Maciej Nowicki (1910–1951), w l. 1937–1939 starszy asystent w Katedrze Projektowania Miejskiego prof. Świerczyńskiego; zob. Jerzy Sołtana, s. 41.

²⁷⁰ A. K. Olszewski, *Idee Le Corbusiera w Polsce*, [w:] *Podług nieba i zwyczaju polskiego. Studia z historii architektury, sztuki i kultury ofiarowane Adamowi Miłobędzkiemu*, Warszawa 1988, s. 483.

²⁷¹ Le Corbusier, *Vers une architecture*, Paris 1923; zob. P. Sigel, *Le Corbusier (1887–1965). Vers une Architecture*, [w:] *Architectural Theory from the Renaissance to the Present*, Köln 2003, s. 704–706.

²⁷² Le Corbusier, *Quand les Cathédrales étaient blanches*, Paris 1937 [fragmenty w wyborze i tłumaczeniu Jerzego Sołtana: *Drapacze Ameryki są za male...*, „Arkady” R. 5, 1939, nr 6, s. 265–267]; zob. Jerzy Sołtana, s. 39.

²⁷³ Zob. niniejszy tom, s. 28.

²⁷⁴ Zob. przyp. 76.

²⁷⁵ Zob. niniejszy tom, s. 32.

Le Corbusiera. Dobrym punktem odniesienia mogą być także dwie znakomite polskie realizacje: pensjonat „Wiktor” w Żegiestowie (1934–35), autorstwa Jana Bagieńskiego i Zbigniewa Wardały oraz sanatorium w Istebnej (1936), projektu Jadwigi Dobrzyńskiej i Zygmunta Łobody; skądinąd najlepsze chyba dowody na postępującą europeizację polskich kurortów²⁷⁶. Padlewski raz jeszcze zmierzył się z podobnym tematem, opracowując w 1938 roku projekty rozbudowy sanatorium ZUS w Busku-Zdroju²⁷⁷. Do wymienionych przedsięwzięć pasują jak ułóż uwagi Łukasza Heymana, piszącego o architekturze polskich przedwojennych kurortów górskich: „Prestiżowe, luksusowe budowle, wrastające w zieleni i zbocza [...] stają się »holownikami« inwestycji miejskich, a dysponując obszernymi salami klubowymi, wypoczynkowymi, barami i tym podobnymi stawały się [...] tym, czym deptak [...]: miejscem *vanity fair* i różnorodnych, choć wyselekcjonowanych kontaktów. [...] Kupowano dla nich najbardziej ekstrawaganckie pomysły architektów-racjonalistów (między innymi płynna linia pojawia się bodajże wcześniej w kurortach, niż w mieście – była ona jedną z oznak ulubionej w latach trzydziestych »redakcji ruchu« – ostatniego chyba ze złudzeń tych pięknych dla sztuki budowania lat)”²⁷⁸.

Patrząc jednak na projekty Padlewskiego nie sposób uniknąć wrażenia radykalności zastosowanych środków architektonicznych, jak też nieuprawnienia tak poważnej ingerencji przestrzennej w otaczający krajobraz, a nadto niezharmonizowania jej z górskim otoczeniem. Podobna arbitralność charakteryzowała większość projektów modernistów. Jednak ten niewątpliwie kontrast ma w sobie znacznie więcej elegancji niż nachalności. Broni go poza tym „akademicki” i pokazowy charakter projektowanej pracy. Ma w sobie poza tym coś wizjonerskiego, a nawet – paradoksalnie – wbrew chłodowi racjonalistycznych form, coś spontanicznego, choć jednocześnie naiwnego. Sądzić można, że Padlewski podzieliłby pogląd Sołtana, który wyznał kiedyś, że głównym magnesem ciągnącym go ku modernizmowi, był właśnie „wątek poetycki i wzruszenie wizualne, właściwie ogólnie obce architektom – pierwszym modernistom polskim”²⁷⁹.

Studium

Lata trzydzieste charakteryzował powszechny odwrót „od bardziej internacjonalistycznych tendencji awangardowych, w kierunku pozycji, na których duch modernizmu był łagodzony przyznaniem się do rodzimych wartości oraz regionalnych warunków”²⁸⁰. Sztukę wewnątrz określał natomiast ewidentny kompromis²⁸¹. Tendencje te wydawało się wcielać w życie, założone na Wydziale Architektury Politechniki Warszawskiej w 1936 roku, Studium Wnętrz i Sprzętu. Rola tego działającego niespełna trzy

²⁷⁶ Ł. Heyman, *Uzdrowiska górskie w Rzeczypospolitej. Problemy architektury*, [w:] *Sztuka dwudziestolecia międzywojennego. Materiały Sesji Stowarzyszenia Historyków Sztuki*, Warszawa, *październik 1980*, Warszawa 1982, s. 201–220.

²⁷⁷ Zob. przyp. 17.

²⁷⁸ Ł. Heyman, op. cit., s. 213, 214.

²⁷⁹ Jerzy Sołtan, s. 40.

²⁸⁰ J. M. Woodham, op. cit., s. 63.

²⁸¹ I. Huml, *Polska sztuka...*, s. 141.

lata stowarzyszenia architektów w historii polskiego międzywojennego wnętrzarstwa jest nie do przecenienia²⁸². Dla skupionych w nim twórców mebel był „przede wszystkim elementem wnętrza, a wnętrze – częścią budynku”. Do mebla podchodzili oni „od strony architektury budynku i wnętrza”²⁸³, a kierujący grupą Stefan Sienicki, wychodził z założenia, iż mebel powinien służyć „ku wygodzie, ku pożytkowi i ku ozdobie”²⁸⁴.

Jednym z kilkunastu aktywnych członków Studium był od początku Włodzimierz Padlewski. [Fot. 22, 23] Przypieczętował tym samym swój los „wnętrzarza” i architekta wyspecjalizowanego właśnie w „sprzętarstwie”. Na pokazowej wystawie Studium pt. „Architektura Wnętrza”, zorganizowanej w 1937 roku w Instytucie Propagandy Sztuki w Warszawie, zaprezentował on komplet mebli tarasowych wraz z aranżacją ich otoczenia²⁸⁵. Obok wszechobecnej dawniej „ostrej” geometrii, stała się widoczna dominacja linii krzywej oraz łagodnych obłości. Komplet tworzyły dwa typy składanych taboretów o konstrukcji krzyżakowej, składany fotel, leżak oraz wózek-bar²⁸⁶. Meble wykonano z jasno lakierowanego masywu brzoźowego, częściowo polichromowanego, z siedziskami z brezentowej, jasnej tkaniny oraz zapleckami i poręczami zrobionymi z ciemnych taśm tapicerskich. Na jedynej znanej fotografii tego wnętrza wyeksponowany został składany leżak. [Fot. 36] Posiadał on nożycową konstrukcję nośną wykonaną z krzyżujących się graniastych elementów konstrukcyjnych o klinowatych, zaokrąglonych u dołu nogach, połączonych szerszymi deskami przedniej i tylnej łączyny oraz delikatniejszymi łączynami bocznymi. Masywniejszą ramę tworzyły przednie nogi oraz górny ramiak oparcia. Obejmowały ją składające się na tylne podpory deski, zaopatrzone z przodu, przy swych górnych krawędziach, w walcowate formy. Analogiczne elementy zakotwiczone były na zewnątrz tylnej ramy. Stanowiły one zamocowanie i podkładkę napiętych taśm poręczy i przy ich pomocy podtrzymywały z przodu podłużny wałek mocujący tkaninę siedzenia. Przechodziła ona w oparcie i naciągnięta była na górny ramiak, przewiązany dodatkowo kilkoma pętlami grubego sznura, przeplecionego przez siedem otworów umieszczonych poniżej, wzmocnionych metalowymi obręczami. Ciekawa wydaje się mechanika użytkowania tego mebla. Naciąg tkaniny siedzenia i oparcia ściśle skorelowany był z naciągiem obu taśm poręczy i regulowany był ciężarem korzystającej z leżaka osoby. Pozycja drewnianego wałka siedzenia, utrzymywanego jedynie tkaniną oraz taśmami poręczy była zatem mobilna, co kontrastowało z zasadniczo solidną deskową konstrukcją całości. Założeniem kompozycji tarasu było „stworzenie warunków wypoczynku na świeżym powietrzu dla osób pojedynczych i grup”²⁸⁷. Wspomniana fotografia wydaje się przywoływać ową oczekiwaną aurę. Ciekawa byłaby odpowiedź na pytanie o owych odbiorców, użytkowników tej przestrzeni. Sam Sienicki pisał bowiem, że „dążeniem zespołu architektów było stworzyć wnętrza całkowicie urządzone – a przez »dekoracyjność ujęcia« dać widzowi skończone obrazki, które by pozostały na długo w pamięci”²⁸⁸.

²⁸² Zob. artykuł Karoliny Grobelskiej w niniejszym tomie s. 125–132; A. K. Olszewski, *Wokół ideologii wnętrza lat trzydziestych*, [w:] *Sztuka lat trzydziestych. Materiały Sesji Stowarzyszenia Historyków Sztuki, Niedzica, kwiecień 1988*, Warszawa 1991, s. 17–39; J. Mrozek, *Główne nurty...*, s. 275–298.

²⁸³ M. Wallis, *Architektura wnętrz mieszkalnych*, [w:] tenże, *Sztuka polska dwudziestolecia. Wybór pism z lat 1921–1957*, Warszawa 1959, s. 381.

²⁸⁴ Tamże, s. 382.

²⁸⁵ Publ. m.in.: „Arkady” R. 3, 1937, nr 5, s. 243; *Meble wnętrz mieszkalnych*, s. 104–107; zob. *Architektura wnętrza*, s. 28–29.

²⁸⁶ Wykonany przez zakład stolarski Wawrzyńca Gonciarza; zob. *Architektura wnętrza*, s. 29.

²⁸⁷ Tamże, s. 28.

²⁸⁸ S. Sienicki, *Ostatnie słowo*, „Arkady” R. 3, 1937, nr 6, s. 318.

Atmosfera skąpanego w silnym świetle wnętrza, a raczej przestrzeni pomiędzy wnętrzem a otoczeniem, ewokuje południowe klimaty. Stojąca w donicy opuncja, rzucająca ostry cień na jaskrawą biel płaszczyzny, obramowanej nieregularnymi kształtami²⁸⁹; ciemny kamionkowy dzban; leżąca poduszka z wiejskiego samodziału²⁹⁰; płożące się obok rośliny; spękana posadzka z nieregularnych kamiennych płyt²⁹¹; pasiasta markiza, zakończona zaokrąglonymi lambrekinami oraz figuralna płaskorzeźba stanowiąca główny akcent plastyczny całego założenia²⁹², przywołuje skojarzenia rustykalne i śródziemnomorskie. Wnętrze to wydaje się nie budzić żadnych wątpliwości, że „Polska leży nad Morzem Śródziemnym”²⁹³. Paradoks ten wywołał jednak rozmaite wątpliwości. Na reakcję nie trzeba było długo czekać. Wystawa sprowokowała mnóstwo recenzji oraz omówień, tyleż zróżnicowanych, co bałamutnych²⁹⁴.

Kompromisowe formy implikowały wnętrza nie tyle narodowe, czy awangardowe, co po prostu nowoczesne i komfortowe, a przez to kosmopolityczne. Wygoda nie była oczywiście tożsama z rozrzutnością i nieuzasadnionym, nadmiernym luksusem. Międzynarodowy modernizm był bowiem panującą modą na dobrą architekturę, dobre wnętrza i dobrą sztukę. Nie miała to być wizja, lecz raczej oczekiwany obraz. Ten makijaż wykonywany wedle obowiązującej mody na obliczu polskiego wnętrza, tworzony był metodycznie i konsekwentnie. Ideologia Studium dobrze wpisywała się chyba w nurt nieawangardowej architektury nowoczesnej, a firmowane przez nie wnętrza były nowoczesne i zarazem ahistoryczne²⁹⁵.

Idea kompromisu istniała w koncepcjach programowych Studium, zakładających międzyprofesjonalne kontakty i współpracę architektów z wykonawcami, plastykami, przemysłem oraz dostosowanie się do oczekiwań odbiorców. W katalogu towarzyszącym wystawie „Architektura Wnętrza” dumnie deklarowano: „Przedstawiamy rezultat naszych rocznych studiów i przygotowań, gotowi usłyszeć głosy krytyki, więcej nawet, domagamy się ich w imię pracy projektodawcy z życiem”²⁹⁶. Zacytujmy zatem inne fragmenty sformułowanych przez Stefana Sienickiego ideowych postulatów Studium: „Projekty winny być możliwie doskonałe i współpraca z rzemiosłem przy realizacji modeli winna być ścisła i oparta na wzajemnym zrozumieniu. [...] Dobre projekty można osiągnąć przez pracę zespołową – kilku, kilkunastu ludzi, którzy nie zawahają się poddać je wspólnej krytyce i uzgodnieniu; współpracę z rzemiosłem można ułożyć tylko na drodze wzajemnych ustępstw i wspólnego przemyślenia projektu w fazie wykonania. Po zrealizowaniu projektu można dopiero wykonać ostateczne rysunki, by wydać je drukiem i udostępnić każdemu

²⁸⁹ Kompozycja ściany projektu malarzy Henryka Jaworskiego (1906–1944), Antoniego Łyżwańskiego (1904–1972) i Władysława Kocha (zm. 1944) wykonana została z obici papierowych warszawskiej firmy „Józef Franaszek SA”; zob. *Architektura wnętrza*, s. 29.

²⁹⁰ Tkaniny, materacyki i poduszki dostarczyła firma „Len Wileński”; tamże.

²⁹¹ Posadzkę z piaskowca wykonały zakłady kamieniarskie „Inż. Jan Weber”; tamże.

²⁹² Rzeźba projektu Franciszka Strynkiewicza (1893–1996); tamże.

²⁹³ Tak zatytułował swój artykuł dotyczący trwałości tradycji klasycznych w Polsce J. Parandowski, *Polska leży nad Morzem Śródziemnym*, „Arkady” R. 5, 1939, nr 3, s. 113–116.

²⁹⁴ Zob. np. recenzja Haliny Krüger w „Dzienniku Porannym”; za: S. Sienicki, *Ostatnie słowo*, s. 319.

²⁹⁵ T. S. Jaroszewski, *Polityka i architektura tuż przed potopem. O przebudowie Pałacu Brühlowskiego w Warszawie na Siedzibę Ministerstwa Spraw Zagranicznych*, [w:] *Kryzysy w sztuce. Materiały Sesji Stowarzyszenia Historyków Sztuki, Lublin, grudzień 1985*, Warszawa 1988, s. 220.

²⁹⁶ S. Sienicki, *Kilka uwag o organizacji wystawy «Architektura wnętrza»*, [w:] *Architektura wnętrza*, s. 18.

rzemieślnikowi w Polsce²⁹⁷. [...] Zbyt głębokie wnikanie w możliwości rzemiosła stwarza z projektodawcy rutynistę, który obawia się śmielszych pomysłów, a co za tym idzie nowych idei i nowych metod. Nie trzeba aby projektodawca umiał wykonywać meble, musi w i e d z i e ć jak je wykonać²⁹⁸. [...] Architekt, który nie przeniknął do głębi możliwości rzemiosła może mieć śmielsze pomysły konstrukcyjne, a wykonawca, który nie projektuje ma głębsze zainteresowanie w przeprowadzeniu problemów konstrukcyjnych, jakie nasuwa nowy projekt. Jesteśmy więc za wyraźnym podziałem pomiędzy projektodawcą a wykonawcą, lecz jednocześnie za pełną zrozumienia współpracą²⁹⁹. [...] Od początku została postawiona zasada ścisłej współpracy, a więc pracy w stałym zespole, która pozostawiając autorstwo każdemu z projektujących wymagała porozumiewania się z innymi członkami zespołu, wspólnej krytyki, uzgodnień itd.³⁰⁰.

Wydaje się, że ideałem Studium była sztuka *milieu*. Ewidently poszukiwano recepty na sztukę środka: twórczość pośrednią między przeciwieństwami, zachowującą bezpieczny balans pomiędzy skrajnościami artystycznymi, wypróbowaną i akceptowaną, stabilną w swych artystycznych standardach i nie poddającą się chwilowym ekscesom artystycznych nowinek, a jednocześnie nowoczesną, bliską współczesnemu życiu.

Symptomy stabilizacji były jednak pozorne. Nic już bowiem nie było ani stabilne, ani pewne. Rok 1939 zamknął działalność Studium, stanowiąc ponadto cezurę w historii polskiej architektury wnętrz. Pozwólmy sobie jednak na przypuszczenia. Odpowiedzią na ewentualne pytanie, w jakim kierunku poszłoby polskie wnętrza, gdyby nie kataklizm wojenny, byłoby z całą pewnością wskazanie na realizacje architektów skupionych w warszawskim Studium Wnętrz i Sprzętu.

Oszukany modernizm?

Nowoczesność w latach trzydziestych coraz powszechniej kojarzono z luksusem. Dotychczasową elitarność modernizmu, zastąpiła egalitarna moda na nowoczesność. Przyjęto nawet umownie określać ten nurt architektury – nurtem luksusowym³⁰¹. Tak próbował ją charakteryzować przed laty Tadeusz Jaroszewski: „Przez architekturę luksusową rozumiem architekturę solidną, o bardzo wysokim standardzie budowlanym, odznaczającą się nader starannym wykończeniem każdego szczegółu, wyposażoną w najnowocześniejsze urządzenia techniczne mogące uprzyjemnić życie użytkownikowi i zapewnić mu najwyższy komfort. [...] Powstawała na zamówienie sfer posiadających, a w każdym razie dobrze sytuowanych, przeważnie o konserwatywnych upodobaniach estetycznych. Mimo pewnych pozorów nie sposób zaliczyć jej do awangardy artystycznej – zleceniodawcom nie zależało na tym”³⁰².

²⁹⁷ S. Sienicki, *Ostatnie słowo*, s. 318.

²⁹⁸ Tamże, s. 319.

²⁹⁹ S. Sienicki, *Kilka uwag...*, s. 15.

³⁰⁰ Tamże, s. 12–13.

³⁰¹ T. S. Jaroszewski, *Piękne dzielnice*, s. 271, 273.

³⁰² Tamże, s. 273.

Można przyjąć, że luksusowy modernizm stał się międzynarodowym wyróżnikiem stylu lat trzydziestych. Przeredagowana wersja tego ekskluzywnego stylu, charakteryzowała się głoszeniem programów niosących pochwałę tradycji, komfortem i nowoczesnością w formie oraz użyciem tradycyjnych materiałów³⁰³. Nic dziwnego, że większość ówczesnych zleceń wnętrzarskich, ograniczała się do realizacji przeznaczonych przede wszystkim dla warstw zamożnych³⁰⁴ bądź elit władzy, co najczęściej było tożsame. Taki charakter miały przecież również meble projektowane do Zameczku Prezydenta RP. Pomimo pozorów awangardowości i funkcjonalistycznej estetyki, były *de facto* luksusowe i pozostały jedynie meblami unikatowymi³⁰⁵. W ten nurt wyda-
ją się wpisywać również inne projektowane przez Padlewskiego wnętrza. Gabinet hrabiny Tarnowskiej stanowi tego najlepszy przykład. Ku podobnym kręgom odbiorców zwrócona była również działalność Studium. Wbrew deklaracjom programowym, głoszącym chęć stworzenia wzorów wnętrz mieszkalnych dla ludzi średnio zamożnych³⁰⁶, na wystawie „Architektury Wnętrza” pokazano meble „wyższej zamożności”, co tłumaczono wówczas naciskami rzemiosła³⁰⁷. [Fot. 24–33]

Inne realizacje można by zaliczyć zapewne również do tego nurtu. Niestety nie znamy dziś wyglądu przerobionego według projektów Padlewskiego w 1938 roku wnętrza winiarni w piwnicach „Café-Clubu” w Warszawie³⁰⁸. Wiadomo jedynie, że zdo-
biące go trzy *panneaux* dekoracyjne malowała, przybyła po kilkuletnim pobycie w Paryżu, Maja Berezowska. W obrębie tzw. nurtu luksusowego powstawały w stolicy kamienice czynszowe i tak wówczas modne *apartment hous*, wille, lokale rozrywkowe, sklepy, gmachy banków i biurowce towarzystw ubezpieczeniowych, najrzadziej zaś gmachy państwowe³⁰⁹. Ten nowy, wspaniały świat określały piękne dzielnice³¹⁰, eleganckie limuzyny³¹¹, wytworne kobiety i przystojni mężczyźni... Luksusowe apartamenty i domy weekendowe³¹² wypełniały komfortowe meble... Wierzone bowiem, że „piękne rzeczy [...] są ze sobą skuzynowane”³¹³. Modę na nowoczesność i życie w luksusie propagował powstały w 1935 roku warszawski periodyk „Arkady”,

³⁰³ J. A. Mrozek, *Tradycja i awangarda...*, s. 292.

³⁰⁴ J. M. Woodham, op. cit., s. 63.

³⁰⁵ J. Mrozek, *Teoria i praktyka awangardowego wzornictwa w Polsce w dwudziestoleciu międzywojennym*, [w:] *Sztuka a technika. Materiały Sesji Stowarzyszenia Historyków Sztuki, Szczecin, listopad 1987*, Warszawa 1991, s. 334.

³⁰⁶ M. Wallis, op. cit., s. 382.

³⁰⁷ S. Sienicki, *Ostatnie słowo*, s. 319.

³⁰⁸ Café-Club mieścił się na rogu Al. Jerozolimskich i Nowego Świata. Znajdowała się tam kawiarnia oraz dancing, w podziemiach zaś winiarnia; właścicielem był Kazimierz Życki (Towarzystwo do Eksploatacji Przedsiębiorstw Kawiarnianych, Sp. z o.o., Nowy Świat 15); por. *Encyklopedia Warszawy*, s. 79. Tego popularnego warszawskiego lokalu nie uwzględniono w opracowaniu E. Kubuszeńskiej-Laskowskiej, „Adria”, „Paradis”, „Bristol”. *Wnętrza kawiarni i lokali rozrywkowych w Warszawie w latach trzydziestych*, „Rocznik Warszawski” R. 26, 1996, s. 183–217.

³⁰⁹ T. S. Jaroszewski, *Piękne dzielnice*, s. 273.

³¹⁰ W. Telakowska, *Odświętna ulica*, „Arkady” R. 4, 1938, nr 2, s. 89–96.

³¹¹ P. M. Lubiński, *Estetyka samochodu*, „Arkady” R. 4, 1938, nr 5, s. 251–256.

³¹² J. Hryniewiecki, *Dom weekendowy*, „Arkady” R. 2, 1936, nr 11, s. 624–628; tenże, *Architektura odpoczynku*, „Arkady” R. 5, 1939, nr 7–8, s. 316–318.

³¹³ Słowa Stanisława Noakowskiego, przytoczone przez J. Hryniewieckiego, *Stary mebel w nowoczesnym wnętrzu*, „Arkady” R. 1, 1935, nr 7, s. 377–381; za: M. Borowski, „Arkady” (1935–39) – kompleksowe spojrzenie na sztukę. *Ideowo-artystyczna problematyka czasopisma*, [w:] *Sztuka dwudziestolecia międzywojennego. Materiały Sesji Stowarzyszenia Historyków Sztuki, Warszawa, październik 1980*, Warszawa 1982, s. 156.

uprawiający – jak pisał Piotr Lubiński – „subtelą grą na ludzkim snobizmie”³¹⁴. To na jego łamach przetrwały widoki najlepszych przykładów polskiej architektury wnętrz drugiej połowy lat trzydziestych. Ocalało z tego niewiele. Jednak te nieliczne wnętrza, które przetrwały – jak zauważył Tadeusz Jaroszewski – do dziś trzymają fason, mimo żalostnego piętna kolejnych dekad³¹⁵.

Tuż przed potopem³¹⁶

Niepodległe państwo polskie w dwudziestoleciu międzywojennym bardzo często sięgało po sztukę, jako skuteczny sposób legitymizacji zarówno nowoczesnego oblicza odradzającej się państwowości, jak też narodowych tradycji oraz niezawodny instrument propagandy wizualnej, sankcjonujący preferowany obraz trwałości i stabilizacji państwa³¹⁷. Sny o potęgze najlepiej mogły się ziścić dzięki artystom. Spektakularny sukces Pawilonu Polskiego na Wystawie Światowej w Paryżu w 1925 roku, wydawał się potwierdzać tę wizję³¹⁸. To artyści w dużej mierze kreowali oblicze państwa: nowoczesne i międzynarodowe; nie ideologizowane, ale też nie bezideowe. Uważano, że sztuka i artyści, szczególnie architekci, nieodzowni są dla młodego państwa. W latach trzydziestych opcja ta uległa znaczącej modyfikacji. Wydawało się, że to przede wszystkim architektom, artystom i tworzonej przez nich sztuce potrzebne jest państwo. Następowala coraz większa etatyzacja sztuki. Ważne stało się nie tyle posłannictwo artystyczne oraz misja w stosunku do sztuki narodowej, ile świadomość, że niezbędny jest artystom silny mecenas państwowy, wyrażany choćby stałymi zamówieniami, w których upatrywano zarówno artystycznego wsparcia, jak i zawodowej stabilizacji. Polska nie tyle miała być identyfikowana przez swe specyficznie narodowe oblicze, lecz przez postępującą modernizację. Pociągało to za sobą modyfikację priorytetów artystycznych, lecz również ideowych i osobistych. Dotyczyło to przede wszystkim innego, młodszego niż twórcy sztuki narodowej, pokolenia artystów – takich jak Wojciech Jastrzębowski czy Władysław Skoczylas – urodzonych jeszcze w przedostatniej dekadzie dziewiętnastego wieku. Pokolenie Sienickiego i Padlewskiego osiągnęło swą dojrzałość artystyczną już w niepodległej Polsce. Byli młodymi, wszechstronnie uzdolnionymi i konsekwentnie pnącymi się w górę profesjonalistami. Być może tragedią tego pokolenia było to, że mogło tworzyć właściwie tylko przez dekadę.

Niemniej była to dekada pyszna. Otwarta w 1937 roku w Paryżu Wystawa Światowa o oficjalnej nazwie „Exposition Internationale Arts et Techniques dans la Vie Moderne”, streszczała specyfikę tego czasu³¹⁹. Sztuka na równi z techniką stała się atrybutem współczesnego życia. Manifestować to miała również polska ekspozycja. Pawilon Narodowy powstał przy udziale najlepszych wówczas artystów, dodać by należało – warszawskich artystów. Wzniesiony wedle projektów Bohdana Pniewskiego i Stanisława

³¹⁴ P. M. Lubiński, *Nowy sklep w Warszawie*, „Arkady” R. 2, 1936, nr 9, s. 516; cyt. za: M. Borowski, op. cit., s. 168.

³¹⁵ T. S. Jaroszewski, *Piękne dzielnice*, s. 273.

³¹⁶ Przywołuję sformułowanie z artykułu T. S. Jaroszewskiego, *Polityka i architektura...*, s. 199–221.

³¹⁷ M. Rogoyska, *Z dziejów mecenatu artystycznego w Polsce w latach 1918–1930*, „Materiały do Studiów i Dyskusji” 1954, z. 3–4 (19–20), s. 128–200; P. Piotrowski, *Art and Independence: Polish Art in the 1920s*, „Artium Quaestiones” t. 6, Poznań 1993, s. 31–37; A. Chmielewska, *W służbie państwa, społeczeństwa i narodu. „Państwowotwórczy” artyści plastycy w II Rzeczypospolitej*, Warszawa 2006.

³¹⁸ M. Rogoyska, *Paryskie zwycięstwo sztuki polskiej w roku 1925*, [w:] *Z zagadnień plastyki polskiej 1918–1939*, [„Studia z Historii Sztuki”, t. 9], Wrocław 1963, s. 21–50.

³¹⁹ „Międzynarodowa Wystawa Sztuka i Technika w Życiu Współczesnym” w Paryżu, od maja do listopada 1937 r.; zob. J. D. Herbert, *Paris 1937. Worlds on Exhibition*, Ithaca-London 1998.

Brukalskiego Pawilon Polski był popisem środowiska architektonicznego Politechniki Warszawskiej³²⁰. [Fot. 43–45] Nie powinno to dziwić, zwłaszcza, że funkcja komisarza działu polskiego przypadła Lechowi Niemojewskiemu. Osobne części pawilonu, fragmenty wnętrz oraz poszczególne ekspozycje projektowali wychowankowie Wydziału Architektury: Bohdan Lachert, Józef Szanajca, Kazimierz Marczewski, Barbara Brukalska, Janusz Kieszkowski, Kazimierz Prószyński, Stefan Listowski i Jerzy Hryniewicz. Architektura pawilonu, a zwłaszcza centralnej jego części, tak zwanej Rotundy Honorowej, była – niestety – powszechnie krytykowana. Określano ją nieżyczliwie: „mankiet z kamienia”, „okrągłak do sprzedaży wody mineralnej” czy bardziej obraźliwie „*le pissoir polonais*”³²¹, „represenacyjny klozet”³²², „wzorowany na ustępach warszawskich – okrągły, tyle tylko, że nóg klientów od dołu nie widać”³²³.

Na paryskiej wystawie Włodzimierz Padlewski był autorem projektu stoiska Fabryki Czekolady „E. Wedel”, umieszczonego w kompleksie Pavillon de L'Économie Nationale, w przesmyku między stoiskiem Monopoli Państwowych a restauracją, kończącą najdłuższe skrzydło pawilonu³²⁴. [Fot. 46, 47] Stoisko było zakomponowane asymetrycznie, z wyginającym się kontuarem, o przeszklonym częściowo blacie oraz półkami i gablotkami na słodczyce za nim. W tle znajdowało się *panneau* dekoracyjne Ireny Wilczyńskiej³²⁵. „To trzeba było cukierkowo załatwić – wspominał Padlewski – To było za szkłem i wyzyskane światłem. Światła były punktowe. Były zbierane i oddziaływały na pewne obiekty, zaliczały się do pewnych obiektów wystawowych: cukiereczki, bomboniere. Miały powodzenie”³²⁶. Efekt ten oddaje w części prześliczny, stylizowany rysunek, podkolorowany akwarelą, wziętego duetu projektantów reklamowych, Macieja Nowickiego i Stanisławy Sandeckiej³²⁷, przedstawiający właśnie to stoisko i stojącą przy kontuarze postać dziewczęcą w stroju z epoki biedermeieru (*sic!*)³²⁸. Całość wyrysowana jest płynnymi, falistymi liniami, kreślącymi zarys kontuaru, rosnące przed nim drzewo oraz prostokątne *panneau* w ozdobnej ramie, nad którym umieszczono rozpoznawalną wizualnie, równie dekoracyjną nazwę firmy.

Zjadliwa krytyka nie ominęła jednak pośrednio i tego stoiska. Na drwinę narażony był cały kompleks: „kamienna rura, jakiś tunelik, dwie galeryjki, maszt ze sztandarem i kiosk z kiełbaskami”³²⁹. A na dodatek przy wejściu tytoń i wódka! – kwitowano

³²⁰ *Katalog oficjalny... 1937*; A. K. Olszewski, *Polska na paryskiej...*, s. 81–103; A. Drexlerowa, A. K. Olszewski, op. cit., s. 223–245.

³²¹ Za: A. K. Olszewski, *Polska na paryskiej...*, s. 88.

³²² Tamże, s. 91.

³²³ Tamże.

³²⁴ *Katalog oficjalny... 1937*, s. A 27. Na załączonym do katalogu planie stoisko oznaczono numerem 12.

³²⁵ A. K. Olszewski, *Polska na paryskiej...*, s. 87; A. Drexlerowa, A. K. Olszewski, op. cit., s. 230, 237. Padlewski otrzymał na wystawie złoty medal w grupie V. Architektura i urbanistyka, w klasie 22, obejmującej m.in. sklepy. Przy wykonaniu stoiska współpracowały firmy: „M. Smolikowski i Ska”, „Bracia Szczyglińscy”, „Antoni Szmalenberg”. Niestety skąpo zachowane materiały ikonograficzne dotyczące tej właśnie części ekspozycji nie pozwalają, jak na razie, na bardziej wnikliwą analizę omawianej realizacji.

³²⁶ Zob. niniejszy tom, s. 42

³²⁷ P. Smolik, *Pracownia graficzna M. Nowickiego i S. Sandeckiej*, „Arkady” R. 1, 1935, nr 5, s. 287–293.

³²⁸ „Arkady” R. 3, 1937, nr 11–12, s. 655.

³²⁹ Cyt. za A. K. Olszewski, *Polska na paryskiej...*, s. 91.

oburzeniem poprzedzające kiosk „Wedla” stoisko Monopoli Państwowych³³⁰. „Brakuje tu jeszcze fig, daktyli i pomarańcz, cytryn, szampana i pary małp na cyprysach skaczących” – pisano ironicznie na łamach „Kuriera Poznańskiego”³³¹. Były to zaiste niepochlebne i nieżyczliwe recenzje. Przychylnych doszukać się można znacznie mniej, pomimo że bilansem ekspozycji było dwieście kilkadziesiąt nagród (*sic!*). Przytoczyć warto jednak wyważoną opinię Antoniego Słonimskiego: „Pawilon Polski nie spełnia dość dobrze swej roli propagandowej, to znaczy – bądźmy szczerzy – nie buja gościa, który przyjdzie na wystawę. Nie krzyczy fotomontażami o potęgę imperium polskiego. Jest to raczej demonstracja artystyczna, ale nie ma w Pawilonie Polskim niemal ani jednego eksponatu, który by stał poniżej poziomu prawdziwej sztuki. Naturalnie zwolennik krzepy narodowej uważa, że to skandal”³³².

Poza stoiskiem „Wedla” Włodzimierz Padlewski, we współpracy z Januszem Ostrowskim³³³, zaprojektował mieszczącą się w gmachu Musées d’Art Moderne w ramach działu „Urbanistyka, architektura”, ekspozycję – „Regulacja miast i wsi”³³⁴. Przy wejściu na nią stanęły dwa drewniane fotele, zaprojektowane przez Padlewskiego, a wykonane z drewna brzoźowego przez firmę Wawrzyńca Gonciarza³³⁵. [Fot. 48] Miały one prostą oskrzyniową konstrukcję, z siedzeniem i oparciem wyplatany pasami skóry bądź taśmami tapicerskimi. Krzyżowały się one na siedzeniu, na oparciu oplatały pięcioma rytmicznymi pionami dolny i górny ramiak. Surowy charakter tych foteli ożywiała jedynie nieznaczna horyzontalna krzywizna górnej poprzeczki lekko odchylonego na zewnątrz oparcia oraz łagodne zakończenie graniastych poręczy, mających formę masywnego półwałka. Sprawiały wrażenie niezwykle racjonalnych i oszczędnych, niemniej wygodnych i solidnych mebli wypoczynkowych.

Wystawa paryska wydaje się być, z dzisiejszej perspektywy, emanacją „stylu roku 1937”, rozciąganego czasami na całe lata trzydzieste, a postrzeganego jako styl kompromisu między awangardą i tradycją. „Był to kompromis wzajemny – pisał Andrzej Olszewski – tradycja »rozmiękczyła« doktrynerstwo awangardy, awangarda zaś »unowocześniła« tradycję”³³⁶. Pawilon Polski na paryskiej wystawie stanął w cieniu monstrualnych pawilonów dwóch mocarstw: sąsiadującego z nim pawilonu hitlerowskich Niemiec i stojącego naprzeciwko – Związku Sowieckiego. Było to aż nadto wymowne...

W 1938 roku Padlewski wspólnie z Tadeuszem Piotrowskim wziął udział w konkursie na projekt wnętrza Pawilonu Polskiego na Światową Wystawę w Nowym Jorku w 1939 roku. Przypadła im w udziale pierwsza nagroda oraz możliwość zaprojektowania wnętrza Hallu-Bawialni pawilonu³³⁷. Na tę realizację wykonaną we współpracy z Kazimierzem Prószyńskim złożyły się m.in. fotel

³³⁰ Tamże, s. 88.

³³¹ Tamże, s. 91.

³³² Tamże, s. 94.

³³³ Janusz Ostrowski (ur. 1909). Obronił dyplom na Wydziale Architektury Politechniki Warszawskiej w 1933 r.

³³⁴ *Katalog oficjalny... 1937*, s. E 93, E 95.

³³⁵ Tamże, fotografia na wklejce pomiędzy s. C 83 a D 87.

³³⁶ A. K. Olszewski, *Styl 1937 w świetle krytyki i historii*, [w:] *Myśl o sztuce. Materiały Sesji zorganizowanej z okazji czterdziestolecia istnienia Stowarzyszenia Historyków Sztuki*, Warszawa, listopad 1974, Warszawa 1976, s. 224.

³³⁷ Architektura całości pawilonu firmowana była przez Jana Cybalskiego i Jana Galinowskiego; zob. *Katalog oficjalny działu polskiego na Międzynarodowej Wystawie w Nowym Jorku*, Warszawa 1939; *Official Catalogue of the Polish Pavilion at the World's Fair in New York, New York 1939*; por. *Polskie życie artystyczne*

kryty skórą oraz stolik z montażem żelaznym³³⁸. Mimo tego, że zasadniczo Pawilon Polski prezentował monumentalne formy klasycyzujące, a wnętrza cechował swoisty nawrót do historyzmu, to właśnie hall pawilonu, urządzony przez Prószyńskiego, Padlewskiego i zdobiony polichromią Piotrowskiego, prezentował – co zauważyła Irena Huml – nieco inny styl, widoczny zwłaszcza w formach znajdujących się w nim mebli, nawiązujący do rozwiązań konstruktywistycznych³³⁹. „Inne sprzęty były wykwintne, niejednokrotnie ekscentryczne [...]. Zdobienie, tak kiedyś zwalczane, powróciło w tych realizacjach w pełnej krasie. [...] Był to renesans dekoracyjności”³⁴⁰. Wystawa ta „przyniosła przede wszystkim powrót dekoracyjności i akcentowanie odrębności narodowych w oparciu nie tyle o tradycję, co o nowe osiągnięcia sztuki, rzemiosła i przemysłu. Była więc wyrazem kompromisu między ideą sztuki dekoracyjnej, jako wyrazu stylu narodowego w tradycyjnym sensie, a międzynarodowym funkcjonalizmem, przybierającym różne formy – tendencjami, które szczególnie mocno ścierały się u nas w latach między dwiema wojnami”³⁴¹. Realizacji tej Padlewski już osobiście nie nadzorował ani jej nie zobaczył. Do Nowego Jorku popłynął jedynie Prószyński. Pod oficjalnym hasłem wystawy „Budowanie Świata Jutra” kryły się, wbrew coraz bardziej niepewnej sytuacji politycznej, optymistyczne wizje świetlanej przyszłości i tęsknoty za bezpieczeństwem. Zdradzało to jednakowoż brak poczucia stabilizacji i wskazywało na skrywany niepokój. Pawilon Polski był ostatnią w dwudziestolecie artystyczną manifestacją oficjalnej polityki kulturalnej państwa. Był też „łabędzim śpiewem” polskiego międzywojennego dizajnu, jego narodowych tradycji oraz międzynarodowych ambicji. [Fot. 49, 50]

„Architektura na pokaz, zbyt efektowna, nasuwa zwykle rozmaite podejrzenia, bywała przecież i jest nadal pokrywką czegoś nieefektownego” – konstatował Tadeusz Jaroszewski w artykule o ukończonej w 1937 roku przebudowie warszawskiego Pałacu Brühla na siedzibę Ministerstwa Spraw Zagranicznych³⁴². Miał chyba rację Piotr Piotrowski lansując odważną tezę, że recepcja modernizmu w Polsce była powierzchowna, a oczekiwana nowoczesność II Rzeczypospolitej była, mimo całej ostentacji, w gruncie rzeczy pozorna i nieprawdziwa³⁴³. Ten swoisty „oszukany modernizm”, kamuflujący nowoczesnymi formami rozmaite deficyty, wydaje się dobrze charakteryzować ostatnie lata „tuż przed potopem”. Sztuka w konfrontacji z historią, wydawała się zaprzeczać temu, co nieuchronne. Była to jednak swoista gra pozorów. W wielu realizacjach architektonicznych w końcu lat trzydziestych, mniej lub bardziej spektakularnych, artystycznie kompromisowych, nieodmiennie luksusowych, lecz jedynie pozornie bezpiecznych, wyczuwa się symptomy nadchodzącego kryzysu, czasem atmosferę dekadencji. Nadają one powstającej wówczas architekturze zaskakujący nostalgiczny wymiar, a może nawet rys tragizmu...

1915–1939, red. A. Wojciechowski, Wrocław 1974, s. 409; G. Jonkajtys-Luba, *Konkursy architektoniczne i urbanistyczne w latach 1918–1939*, [w:] *Polskie życie artystyczne 1915–1939*, s. 510; H. Faryna-Paszkiewicz, „Jesteśmy od tysiąca lat” – polski pawilon na wystawie Nowy Jork 1939, [w:] *Między Polską a światem od średniowiecza po lata II wojny światowej*, red. M. Morka, P. Paszkiewicz, Warszawa 1993, s. 387–408; też, *Nim zapadła żelazna kurtyna. Ostatni polski pawilon na wystawie światowej, Nowy Jork '39*, [w:] też, *Geometria wyobraźni. Szkice o architekturze dwudziestolecia międzywojennego*, Gdańsk 2003, s. 293–307; K. Nowakowska, *Dla szczęścia, nadziei i profitu. Pawilon Polski w Nowym Jorku w 1939 r.*, „Art & Business” 2003, nr 10, s. 2–11; A. Drexlerowa, A. K. Olszewski, op. cit., s. 254 [por. informacje umieszczone na dołączonym do książki nośniku elektronicznym].

³³⁸ A. Drexlerowa, A. K. Olszewski, op. cit. [informacje umieszczone na dołączonym do książki nośniku elektronicznym]. Wymieniany jest również ruszt z kutego ręcznego żelaza, zaprojektowany wspólnie przez Padlewskiego i Prószyńskiego, a wykonany przez Stafana Szubskiego.

³³⁹ I. Huml, *Polska sztuka...*, s. 140–141.

³⁴⁰ Tamże, s. 141.

³⁴¹ Tamże, s. 142.

³⁴² T. S. Jaroszewski, *Polityka i architektura...*, s. 221.

³⁴³ P. Piotrowski, *Art and Independence*, s. 31–37.

Trwanie

W powyższym kontekście zwraca uwagę szczególna doniosłość przedwojennej twórczości Włodzimierza Padlewskiego, której znaczenie wydaje się nieproporcjonalnie duże na tle całego późniejszego życia architekta. Międzywojenny dorobek artystyczny potwierdzał jego status profesjonalny i zapowiadał dalszą, równie błyskotliwą karierę. Ta nazbyt krótka dekada dojrzałej działalności (1929–1939) uformowała go artystycznie i ustabilizowała życiowo. Kolejne przyniosły diametralną zmianę. Wojna przerwała i zakłóciła jej dalszy przebieg. Oczekiwana naturalna ciągłość rozwoju drogi twórczej ustąpić musiała życiowej konieczności przetrwania. Lata wojny można chyba uznać za cezurę. Choć okres okupacji nie był bynajmniej – co widać w zamieszczonym na wstępie *curriculum* – przerwą w twórczości, to z oczywistych powodów wyraźnie ją ograniczał. Znacznie chyba poważniejszą granicą okazał się jednak rok 1945. Powojennym wyzwaniem stało się nowe miejsce i nowe czasy. Przy niezmiennych ambicjach profesjonalnych, przyniosły one weryfikację postaw artystycznych i – jak się wydaje – konieczną modyfikację postaw życiowych. Konfrontacja z odmienną rzeczywistością przebiegła jednak dość łagodnie. Swoista ucieczka w dydaktykę z dzisiejszej perspektywy wydaje się nie do przecenienia. Miała znaczenie kapitalne w kontekście budowania polskiego życia artystycznego w Gdańsku, w szczególności zaś współtworzenia środowiska tak zwanej szkoły sopockiej, konsolidującego współdziałanie plastyków z architektami.

Działalność Włodzimierza Padlewskiego w gdańskiej PWSSP przyczyniła się do uformowania tamtejszej szkoły architektury i wewnątrz oraz wychowania kolejnych pokoleń architektów-wnętrzarzy i projektantów mebli. To niewątpliwe spełnienie dydaktyczne, zważywszy na tradycje rodzinne, nie było chyba przypadkowe, choć zapewne wcześniej nieoczekiwane. Można jednak zadać pytanie: czy było równocześnie spełnieniem twórczym?; czy tylko sposobem na przetrwanie?; a może było po prostu „spełnieniem inaczej”? Pewne jest, że dzięki temu artystyczne środowisko Wybrzeża zyskało dobrego nauczyciela, wspaniałego wychowawcę i niewątpliwego autorytet. Niestety rzeczywistość Peerelu determinowała indywidualne wybory oraz definiowała drogi twórcze. To właśnie losy architektów, którzy przecież uprawiają najbardziej społeczną ze sztuk, bo organizującą przestrzeń zbiorową, zależne są szczególnie od realiów społecznych i politycznych. Uwikłanie sztuki i losów artystów w historię, po raz kolejny potwierdziło fatalny wymiar dziejów sztuki w Polsce.

Na koniec pozwolić sobie można jednak na wyobrażenie innych ewentualności losów, odmiennych scenariuszy twórczych, alternatywnych wizji przebiegu drogi życiowej. Pytania: z jakich powodów się nie ziściły?; czy zadecydowały o tym obiektywne niemożności, czy też indywidualne zaniechania?, pozostaną jedynie retoryczne. Jednoznacznego dopowiedzenia nie sposób obecnie oczekiwać.

Przemilczenia są chyba jednak – paradoksalnie – najbardziej wymowne.

Karolina Grobelska

Prace Włodzimierza Padlewskiego na tle działalności Studium Wnętrz i Sprzętu

Działalność Studium Wnętrz i Sprzętu, utworzonego w 1936 roku na Wydziale Architektury Politechniki Warszawskiej, należy do najciekawszych zjawisk w polskiej sztuce wnętrza drugiej połowy lat trzydziestych. Chociaż trudno jest wskazać jednoznaczną przyczynę jego powstania, to jednak wydaje się, że jednym z głównych powodów była chęć zmanifestowania odrębnej postawy architektów w kwestii projektowania mebli i wnętrz, w stosunku do projektantów związanych z utworzoną dziesięć lat wcześniej Spółdzielnią Artystów „Ład”³⁴⁴. Na przełomie lat dwudziestych i trzydziestych Spółdzielnia ta wylansowała w sztuce użytkowej, w tym także w meblarstwie, własny styl, określany później jako rodzima odmiana *art déco*, który bardzo szybko został uznany za oficjalny styl państwowy. Silna pozycja „Ładu” wpłynęła mobilizująco na środowisko architektów, niejako wymuszając na nim konieczność zinstytucjonalizowania działań. Z tego powodu utworzenie Studium Wnętrz i Sprzętu uznać należy za formalną próbę skonsolidowania środowiska, ukierunkowania jego dążeń oraz ujednolicenia poglądów na sprawy dotyczące projektowania.

Działające przez niespełna cztery lata Studium trwale wpisało się do historii polskiej sztuki użytkowej lat trzydziestych. Od dawna zauważane w literaturze przedmiotu, jednak głównie w kontekście działalności Spółdzielni „Ład”³⁴⁵, nie doczekało się jak dotąd, opracowania monograficznego³⁴⁶. Poważne utrudnienie w badaniach nad tym tematem stanowi zarówno brak przedwojennych archiwaliów Wydziału Architektury Politechniki Warszawskiej, jak również monografii poświęconych twórczości poszczególnych projektantów związanych z ugrupowaniem³⁴⁷.

Utworzenie Studium Wnętrz i Sprzętu można też w pewnym sensie uznać za rodzaj eksperymentu, jaki w roku akademickim 1935/1936 podjęto w Zakładzie Architektury Polskiej i Historii Sztuki Politechniki Warszawskiej. W sprawozdaniach z tego okresu czytamy: „W ciągu czternastu lat swego istnienia Zakład rozwinął się wewnętrznie w szereg Sekcji, pozostających pod przewodnictwem wykwalifikowanych i odpowiedzialnych kierowników; ogarniając stopniowo, a zgodnie ze swym regulaminem, coraz nowsze dziedziny z zakresu architektury, budownictwa i sztuki plastycznej w ogóle, tworzy Zakład nowe samodzielne

³⁴⁴ Spółdzielnia Artystów „ŁAD”.

³⁴⁵ I. Huml, *Polska sztuka...*, s. 121–124; A. K. Olszewski, *Dzieje sztuki...*, s. 66; tenże, *Wokół ideologii...*, s. 17–39; J. Mrozek, *Główne nurty...*, s. 275–298; M. Dłutek, *Prezentacje produkcji meblarskiej „Ładu” do 1939 r.*, „Biuletyn Historii Sztuki” R. 48, 1986, nr 1, s. 63–79; W. Lipowicz, *Bogusławski z pierwszej i drugiej ręki*, [w:] *Artyści polscy, lokalność czy uniwersalizm?*, red. M. Golka, „Zeszyty Artystyczne Państwowej Wyższej Szkoły Sztuk Plastycznych w Poznaniu”, Poznań 1995, s. 87–96; A. Frąckiewicz, *Sztuka wnętrza czy architektura wnętrza? Dyskusja między członkami Spółdzielni „Ład” a architektami wnętrza*, [w:] *ŁAD. Spółdzielnia Artystów. Materiały Seminarium Oddziału warszawskiego Stowarzyszenia Historyków Sztuki*, Warszawa, 16 czerwca 2000 r., [w druku].

³⁴⁶ Tylko w jednym przypadku Studium stało się tematem oddzielnego artykułu; zob. A. Frąckiewicz, *Studium Wnętrz i Sprzętu*, „Meble Plus” 1999, nr 12, s. 43–46.

³⁴⁷ Wyjątkiem jest twórczość Jana Bogusławskiego, która w tym samym czasie, niezależnie doczekała się dwóch opracowań w formie prac magisterskich; zob. K. Grobelska, *Jan Bogusławski (1910–1982). Twórczość z okresu przedwojennego w dziedzinie projektowania mebli i wnętrz*, Uniwersytet Mikołaja Kopernika w Toruniu, Toruń 2001, mps; M. Meissner, *Architekt Jan Bogusławski. Meble i wnętrza z lat trzydziestych*, Uniwersytet Kardynała Stefana Wyszyńskiego, Warszawa 2001, mps.

ogniwa organizacyjne – Studia³⁴⁸. Poza omawianym tu Studium Wnętrz powstały jeszcze trzy inne: Architektury Ogrodowej, Sztuki Liturgicznej oraz Sztuki Żydowskiej³⁴⁹.

Kierowanie Studium powierzono niekwestionowanemu autorytetowi w dziedzinie projektowania mebli – architektowi Stefanowi Sienickiemu, którego w owym czasie w Polsce należy uznać za jednego z pierwszych projektantów przemysłowych, a właściwie za prekursora w dziedzinie określanej współcześnie mianem dizajnu. Od lat współpracujący ze znaną firmą „Thonet Mundus”, produkującą seryjne meble z giętego drewna bukowego³⁵⁰, był Sienicki także jednym z pierwszych polskich historyków meblarstwa. Swą dysertację doktorską poświęcił meblom kolbuszowskim. Do chwili obecnej jest ona jedną z niewielu prac monograficznych, jakich doczekało się polskie meblarstwo³⁵¹.

Już w początkowym okresie funkcjonowania Studium, dla ożywienia jego działalności i zintensyfikowania działań, zaproszono do współpracy grupę trzynastu architektów³⁵² znanych z wcześniejszych zainteresowań projektowaniem wnętrz. Zapewne należy się w tym domyślać inicjatywy samego Sienickiego³⁵³. Wśród zaproszonych znaleźli się: Jan Bogusławski, Zofia Dziewulska, Stanisław Gałęzowski, Nina Jankowska, Stefan Koziński, Marek Leykam, Piotr Maria Lubiński, Włodzimierz Padlewski, Władysław Pierńkowski, Stanisław Połujan, Kazimierz Prószyński, Bolesław Szmidt i Józef Ufnalewski. Niektórzy legitymowali się już wówczas sporym dorobkiem artystycznym. Niekiedy, jak w przypadku Włodzimierza Padlewskiego, będącego jednym ze współprojektantów słynnych mebli metalowych do Zameczku Prezydenta Ignacego Mościckiego w Wiśle mieli za sobą spektakularne sukcesy. Z zainteresowań meblami z giętych metalowych rur znany był sam Sienicki, jak również Nina Jankowska, związana wcześniej z Towarzystwem Reformy Mieszkaniowej i kręgiem funkcjonalizmu. Ze środowiska o zupełnie odmiennych upodobaniach artystycznych wywodził się Kazimierz Prószyński, współwłaściciel warszawskiego „Salonu Dobrych Mebli”, w którym można było kupić luksusowe sprzęty jego projektu, a także uzyskać fachowe porady w kwestii urządzania wnętrz³⁵⁴. Architekci Gałęzowski i Połujan mogli się poszczycić opracowaniem wyposażenia dla Centralnego Instytutu Wychowania Fizycznego w Warszawie, będącego największym założeniem sportowym w międzywojennej Polsce³⁵⁵. W grupie młodszych i mniej jeszcze wówczas utytułowanych osób znaleźli się: Jan Bogusławski, mający za sobą udany debiut jako projektant domów letniskowych w podwarszawskim

³⁴⁸ *Sprawozdanie z działalności Zakładu Architektury Polskiej i Historii Sztuki PW w roku akad. 1935–36*, „Biuletyn Historii Sztuki i Kultury” R. 5, 1937, nr 1, s. 103.

³⁴⁹ Tamże, s. 104–105, przyp. 5. Kierowanie Studium Sztuki Ogrodowej powierzono architektowi Gerardowi Ciołkowi, Studium Sztuki Liturgicznej – ks. prof. Z. Obertryńskiemu, natomiast na stanowisko kierownika Studium Sztuki Żydowskiej powołano prof. Oskara Sosnowskiego; zob. *Warszawska Szkoła Architektury*, s. 162.

³⁵⁰ *Nasz dorobek w meblarstwie*, „Przegląd Stolarski” 1929, nr 12, s. 1–2; *Wystawa mebli na PWK w Poznaniu*, „Przegląd Stolarski” 1929, nr 14, s. 1–2; S. [Sienicki], *Serjowa fabrykacja mebli*, „Dom, Osiedle, Mieszkanie” R. 1, 1929, nr 10–12, s. 28–31; Reklama firmy „Thonet Mundus”, „Dom, Osiedle, Mieszkanie” R. 3, 1931, nr 3, s. 12.

³⁵¹ S. Sienicki, *Meble kolbuszowskie*, Warszawa 1936. Monografia ta została wydana drukiem przez Zakład Architektury Polskiej i Historii Sztuki Politechniki Warszawskiej.

³⁵² Włodzimierz Padlewski określił ją jako „związek trzynastu”; zob. niniejszy tom, s. 34.

³⁵³ We wstępie do katalogu pierwszej wystawy zorganizowanej przez Studium w 1937 roku Sienicki napisał: „Do zaprojektowania [wnętrz] zostali [...] zaproszeni architekci, którzy znani byli ze swych zainteresowań w zakresie budowy wnętrz”; zob. *Architektura wnętrza*, s. 12.

³⁵⁴ Współwłaścicielem sklepu mieszczącego się przy ul. Krakowskie Przedmieście 7 był Tadeusz Magnuski; zob. I. Huml, *Polska sztuka...*, s. 116, przyp. 2.

³⁵⁵ Centralny Instytut Wychowania Fizycznego zrealizowano w l. 1928–1930; zob. M. Leśniakowska, *Architektura w Warszawie. Lata 1918–1939*, Warszawa 2002, s. 161.

Komorowie³⁵⁶ oraz Marek Leykam i Piotr Maria Lubiński, znani przede wszystkim z licznych publikacji na łamach czasopism poświęconych problematyce wnętrz, w tym tak znanych i popularnych, jak na przykład „Arkady”³⁵⁷. Zetknięcie się w ramach Studium projektantów o bardzo różnych doświadczeniach artystycznych, ukształtowanych w kręgu odmiennych idei, mających też niekiedy niezwykle indywidualne osobowości, miało wpływ na niejednolite oblicze stylistyczne ugrupowania.

U podstaw funkcjonowania Studium, jak sugeruje nazwa, znalazła się działalność naukowo-badawcza i dydaktyczna rozwijana dzięki wykładom Sienickiego z historii meblarstwa polskiego i europejskiego, referatom pozostałych członków, poświęconym aktualnym wydarzeniom w dziedzinie architektury wnętrz na świecie, a także specjalnym inwentaryzacji, mającym na celu szczegółowe pomiary mebli zabytkowych. Informują o tym sprawozdania Zakładu Architektury³⁵⁸. Ciekawym przedsięwzięciem stały się wycieczki do zakładów rzemieślniczych, mające przybliżyć projektantom problemy wykonawcze pojawiające się przy realizacji projektów.

Najważniejsza okazała się jednak działalność wystawiennicza, dzięki której Studium zaistniało w świadomości odbiorców i krytyków. W całym okresie swego istnienia zorganizowało trzy wystawy: pierwszą – największą – w roku 1937, prezentowaną w salach Instytutu Propagandy Sztuki, poświęconą wnętrzom mieszkalnym, rok później kolejną, zatytułowaną „Wszystkie epoki meblarstwa”³⁵⁹ i tuż przed wybuchem wojny ostatnią, dotyczącą wnętrz sklepowych.

Pierwsza z wymienionych wystaw, zatytułowana „Architektura wnętrz. Wnętrze mieszkalne” miała charakter programowy i w dobitny sposób przedstawiła dążenia grupy. Była to, obok prezentowanej rok wcześniej wystawy „Sztuka wnętrza” przygotowanej przez Spółdzielnię „Ład”, druga najważniejsza wystawa poświęcona tej tematyce, jaką zorganizowano w Polsce w drugiej połowie lat trzydziestych. Tytuł wystawy, wyraźnie opozycyjny w stosunku do wystawy „Ładu”, został w następujący sposób wyjaśniony przez Sienickiego: „W tytule wystawy znajdują wyraz nasze, architektów, poglądy na kształtowanie wnętrz budynków. Wnętrze jest częścią danego budynku i powstaje w koncepcji architektonicznej od pierwszego szkicu i planów wykonawczych, poprzez surowy stan budynku i wyposażenie w instalacje, aż do robót wykończeniowych, urządzeń i mebli. Meble ruchome czy też stałe są więc tylko jednym z elementów budowy wnętrza – jego architektury”³⁶⁰. Wskazanie na konieczność kształtowania wnętrza w łączności z architekturą, a w związku z tym traktowanie mebla jako „szczegółu architektonicznego”³⁶¹, elementu

³⁵⁶ P. M. Lubiński, *Jaśniejszy promień*, „Arkady” R. 1, 1935, nr 5, s. 280–285; J. Hryniewiecki, *Dom weekendowy*, s. 624–628; J. Bogusławski, *Dom weekendowy w Komorowie pod Warszawą*, „Architektura i Budownictwo” 1937, nr 3, s. 88–90.

³⁵⁷ W drugiej połowie lat trzydziestych był to najbardziej popularny miesięcznik poświęcony architekturze wnętrz; zob. M. Borowski, op. cit., s. 155–168.

³⁵⁸ *Sprawozdanie z działalności Zakładu Architektury Polskiej i Historii Sztuki Politechniki Warszawskiej w roku akad. 1937–38*, „Biuletyn Historii Sztuki i Kultury” R. 6, 1938, nr 4, s. 382–383.

³⁵⁹ Na temat tej wystawy wiadomo jak do tej pory niewiele. Dotyczyła mebli historycznych i była prezentowana na Wydziale Architektury Politechniki Warszawskiej. Składały się na nią „liczne okazy mebli stylowych ze zbiorów prywatnych i państwowych”, którym towarzyszyły rysunki i wykresy; zob. tamże, s. 383, przyp. 15.

³⁶⁰ *Architektura wnętrza*, s. 10.

³⁶¹ Określenie użyte przez Włodzimierza Padlewskiego w rozmowie; zob. s. 30.

będącego integralną częścią całości, stało się jednym z podstawowych wyznaczników różnicy dzielącej architektów i projektantów związanych z „Ładem” w podejściu do problemu projektowania sprzętów.

Praktycznym potwierdzeniem dążeń członków Studium stała się wspomniana wystawa, zaprezentowana w 1937 roku w salach Instytutu Propagandy Sztuki, na której architekci pokazali szesnaście kompletnie urządzonych wnętrz, uzupełnionych specjalnie na potrzeby pokazu przez odpowiednio dobrane oświetlenie, dywany oraz malarskie i rzeźbiarskie akcenty dekoracyjne. [Fot. 22, 23] Efekt całości potęgowała duża dbałość o kolorystykę, przejawiająca się w doborze tkanin obiciowych oraz tapet, odpowiednio zestawionych z barwą drewna. Wśród przedstawionych propozycji znalazły się wnętrza o różnym przeznaczeniu: pokoje stołowe, mieszkalne, pokoje do pracy określane jako gabinety, a także sypialnia i pokój gościnny. Pokazano również dwa warianty wnętrza o charakterze luksusowym, które nazwano pokojem pani. Dla rozszerzenia tradycyjnej tematyki wnętrza mieszkalnego dodano pokój letniskowy oraz zestaw mebli tarasowych.

Ekspozycji towarzyszył katalog zawierający krótkie opisy założeń kompozycyjnych poszczególnych wnętrz (wraz z charakterystyką wykorzystanych do konstrukcji mebli materiałów i nazwą firmy, która je wykonała) oraz specjalne wydawnictwo, będące rodzajem wzornika, w którym zamieszczono rysunki techniczne wszystkich prezentowanych na wystawie sprzętów w rzutach³⁶². W myśl zamierzeń projektantów miało ono służyć rozpropagowaniu wzorów mebli, a następnie ułatwić ich wdrażanie do produkcji rzemieślniczej. Przedstawione propozycje zostały ściśle skalkulowane i opracowane z myślą o konkretnym, w tym wypadku średniozamożnym, odbiorcy. Hasłem przewodnim, jak czytamy w przedmowie do publikacji, stało się „zaprojektować meble do wykonania w polskich warsztatach rzemieślniczych, z materiałów wyłącznie krajowych i w cenie około 1500 zł za komplet”³⁶³. W zamierzeniach tych dostrzec można próbę traktowania mebli jako produktu mającego się sprzedawać i upowszechnić, świadczącą po pierwsze o dostrzeganiu przez architektów potrzeb rynku, po drugie o ich nowoczesnym, merkantylnym podejściu do projektowania, które w owym czasie w Polsce, w aspekcie pracy zespołowej, miało charakter precedensowy. Na tle prób podejmowanych indywidualnie przez niektórych projektantów (m.in. Wiesława Oyrzanowskiego i Lucjana Korngolda) było również zjawiskiem rzadkim, dobrze za to rokującym na przyszłość.

Stefan Sienicki pokazał na wystawie cztery wnętrza o różnej tematyce. W jednym z kompletów mebli biurowych znalazły odzwierciedlenie jego zainteresowania problemem standaryzacji. [Fot. 24] Zestaw wykonany z naturalnego drewna dębowego, ograniczony do minimalnej liczby sprzętów, składający się z prostego biurka, fotela obrotowego nawiązującego formą do amerykańskich mebli biurowych z tamtego okresu, biblioteczki, krzesel i kosza na papiery, charakteryzował się prostymi, celowymi formami urozmaiconymi jedynie przez zastosowanie żaluzji w partiach drzwiczek szafki, biurka oraz biblioteczki. Drugi z proponowanych przez niego kompletów biurowych miał o wiele bardziej okazały charakter. Był utrzymany w kontrastowej, czarno-czerwono-szarej kolorystyce podkreślającej proste, geometryczne bryły mebli o dużych, gładkich płaszczyznach z szarego, matowego dębu. Gabinet łączył w sobie funkcje użytkowe i reprezentacyjne, które dodatkowo podkreślały obicia foteli wykonane z czerwonej skóry. Sienicki podjął ponadto próbę przypomnienia tradycyjnej techniki dekoracyjnej jaką była intarsja,

³⁶² Zob. przyp.12.

³⁶³ *Meble wnętrz mieszkalnych, [wnętrze i sprzęt]*, Warszawa 1937, s. 8.

prawie zupełnie zaniechanej w dwudziestowiecznym zdobnictwie meblarskim. W komplecie do sypialni wprowadził delikatny intarsjowany motyw geometryczny z ciemnego orzecha na jaśniejszym tle z drewna wiązowego. Całkowicie odmiennym charakterem, w zestawieniu z omawianymi tu wnętrzami, zaskakiwał pokój stołowy autorstwa Sienickiego, łączący funkcje jadalni i *living-roomu*. [Fot. 25] We wnętrzu tym znalazł się stół o niezaprzeczalnie ludowym rodowodzie, wsparty na krzyżakowych podstawach, a także krzesła-zydle, z oparciami wyściełanymi lnianą tkaniną. W prostych formach sprzętów inspirowanych ludową tradycją ujawniało się naturalne piękno drewna.

Dążenie do uwydatnienia walorów tkwiących w materiałach takich jak drewno, wełna, len czy polny kamień było wyraźnie widoczne we wnętrzu letniskowym projektu Niny Jankowskiej. [Fot. 26] Ciekawym jego elementem był duży, głęboki fotel stojący naprzeciw kominka, kryty samodziałem wełnianym i w górnej części oparcia zaopatrzonego w rodzaj uszaków, pozwalających podczas odpoczynku na wygodne oparcie głowy. Forma ta była daleką reminiscencją foteli określanych w dziewiętnastym wieku angielską nazwą *grandfather chair*.

Do form historycznych odwołała się również Zofia Dziewulska, która w zaprojektowanym przez siebie pokoju mieszkalnym umieściła nietypową kanapę z ruchomym oparciem, zależnie od potrzeb przekładanym do przodu lub do tyłu. [Fot. 27] Umożliwiało to siedzącej przed kominkiem osobie wygrzewanie pleców bądź nóg. Za pierwowzór posłużyła w tym wypadku średnio-wieczna ława kominkowa z tak zwanym przerzucanym oparciem³⁶⁴. Komplet autorstwa Dziewulskiej, do którego poza wymienioną kanapą należał stół, krzesła, fotel i sekretarzyk, charakteryzował się spokojnymi, wyważonymi formami. Całość wyróżniała się dość żywą kolorystyką, opartą na kontrastowym zestawieniu elementów konstrukcyjnych mebli, wykonanych z brzozy barwionej na czarno oraz tapicerki z czerwonego lnu w kratkę.

Nieco ekstrawagancji wprowadzało na wystawie wnętrze pokoju stołowego projektu Marka Leykama. [Fot. 28] Jego pełna wyrafinowania kompozycja oparta była na grze form i materiałów, niekiedy tak wyszukanych jak alabaster, użyty do konstrukcji jednej ze ścianek działowych. Głównym akcentem organizującym przestrzeń stał się długi, masywny stół wykonany z brzozy³⁶⁵ oraz krzesła o smukłych, ażurowych oparciach, których wysokość została celowo przerysowana. Mimo niezaprzeczalnie indywidualnego charakteru było to jednocześnie wnętrze najmniej mieszkalne.

Tradycyjna, a przy tym zwyczajna wydawała się na tle propozycji Leykama jadalnia Piotra Marii Lubińskiego. [Fot. 29] Składały się na nią meble o prostych, niewyszukanych formach, wykonane z drewna orzechowego i utrzymane w ciepłej, brązowej tonacji. Na uwagę zasługiwały krzesła z ażurową tapicerką wyplataną z szerokich pasów zielonej skóry. [Fot. 30] Podobny pomysł można było zobaczyć rok później na wystawie szwedzkiego przemysłu artystycznego, prezentowanej w Instytucie Propagandy Sztuki³⁶⁶. Znalazł się tam między innymi lekki fotelik projektu Axela Larssona [Fot. 31], wyplatany skórą w identyczny sposób jak

³⁶⁴ I. Grzeluk, *Słownik terminologiczny mebli*, Warszawa 2000, s. 118.

³⁶⁵ Brzost – inaczej wiąz górski, drewno o ciepłej, szaro-złotej barwie i wyraźnym usłojeniu, podobne do jesionu.

³⁶⁶ *Wystawa szwedzkiego przemysłu artystycznego. Katalog wystawy*, Warszawa 1938.

krzesła Lubińskiego³⁶⁷. Pokaz szwedzkiego wzornictwa został zresztą bardzo pozytywnie przyjęty przez architektów związanych ze Studium Wnętrz. Sam Lubiński napisał w entuzjastycznej recenzji wystawy, że „meble szwedzkie to klasa najwyższa, klasa sama dla siebie, to wreszcie właściwy styl mebli współczesnych”³⁶⁸.

Prostym porównaniom wymykało się tchnące spokojem i nastrojowością wnętrze pokoju pani zaprojektowane przez Jana Bogusławskiego. [Fot. 32] Wyróżniało się ono wykwintną elegancją, a przy tym wyszukaną prostotą. Meble wykonane z jaworu i brzozy, uszlachetnionej dzięki barwieniu na kolor palisandru, zaskakiwały doskonałością proporcji oraz czystością rysunku, widoczną zwłaszcza w nakreślonej z wdziękiem i lekkością linii fotelika.

Realizację tego samego tematu podjął Kazimierz Prószyński. [Fot. 33] Niestety przedstawiona przez niego propozycja w zestawieniu z wnętrzem Bogusławskiego traciła na atrakcyjności. Zabrakło jej spójności, a także myśli przewodniej. Projektant wahał się między nawiązującą do empiru formą krzesła i stolika z czarnego dębu, a wyjętym już jakby z zupełnie innej konwencji estetycznej, miękkim tapicerowanym fotelem o obłych kształtach.

Wśród szerokiej gamy rozwiązań prezentowanych na wystawie pojawiły się także meble tarasowe, które chyba nigdy wcześniej nie były w Polsce tematem samodzielnego wnętrza wystawowego. Problematykę tę podjął Włodzimierz Padlewski³⁶⁹.

Zainteresowanie nowoczesnymi meblami tarasowymi pojawiło się w Europie znacznie wcześniej, w latach dwudziestych, w związku z rozwojem architektury funkcjonalnej. Jednym z jej nierozdzielnych elementów stały się bowiem przestronne, szerokie tarasy, obiegające niekiedy całą kondygnację budynku, albo zgodnie z zaleceniami Le Corbusiera, umieszczane na dachach willi. Do architektury tego typu nie pasowały już tradycyjne meble ogrodowe, drewniane bądź wyplatane z wikliny lub bambusa. Dużo odpowiedniejsze były natomiast sprzęty z giętych, metalowych rurek. Doskonałym przykładem może tu być leżak zaprojektowany w 1927 roku przez Bohdana Lacherta [Fot. 34, 35]³⁷⁰, charakteryzujący się prostą, składaną konstrukcją z metalowych rur, do których przymocowany został w partii siedzenia szeroki pas płótna. Na poręcze wykorzystano tu taśmę tapicerską – tak zwany gurt, którego naprężenie można było dowolnie regulować za pomocą klamerek. Na przełomie lat dwudziestych i trzydziestych największą nowością w dziedzinie mebli tarasowych stały się sprzęty projektu fińskiego architekta Alvara Aalto, który w latach 1930–1932 zaprojektował swoje słynne meble do sanatorium w Paimio³⁷¹, wykonane z giętej sklejki brzozowej. W omawianej dziedzinie wyznaczyły one nowy kierunek poszukiwań.

Na tym tle zestaw tarasowy projektu Padlewskiego prezentował się dość tradycyjnie, mógł być wprawdzie produkowany seryjnie, jednak nie na masową skalę. Komplet wykonany z litego drewna brzozowego składał się z leżaka, fotela, taboretów oraz wózka-barku zaopatrzonego w kółka, dzięki którym można go było dowolnie przestawiać. [Fot. 36, 37] Leżak złożony

³⁶⁷ P. M. Lubiński, *Dobry mebel*, „Arkady” R. 4, 1938, nr 4, s. 201.

³⁶⁸ Tamże.

³⁶⁹ Charakterystyka przedwojennej twórczości Włodzimierza Padlewskiego w dziedzinie projektowania mebli i wnętrz jest przedmiotem tekstu Huberta Bilewicza w niniejszym tomie, s. 99–123.

³⁷⁰ H. Jasicka, op. cit., s. 10; por. J. van Geest, O. Máčel, op. cit., s. 154 (mebel datowany na 1928 r.).

³⁷¹ Ch. i P. Fiell, *Scandinavian design*, Köln 2002, s. 82; T. Barucki, *Alvar Aalto*, Warszawa 1980, s. 38.

z drewnianego stelaża oraz grubej, lnianej tkaniny tworzącej właściwe siedzisko, bardzo przypominał pod względem konstrukcyjnym wspomniany już fotel Lacherta. Całość ożywiona została przez pomalowanie drewnianych elementów na różne kolory oraz zastosowanie barwnych, bawełnianych taśm, które zastępowały poręcze i jako dodatkowy element dekoracyjny opłatały także górny ramiak oparcia. Bogatą kolorystykę mebli uzasadniało ich przeznaczenie. Wystawione na taras lub balkon mogły w pełnym słońcu cieszyć kolorami oko użytkownika. Zapewne dlatego zostały uznane przez krytykę za najbardziej „szczerą” i „od serca”³⁷² sprzęty spośród wszystkich prezentowanych na wystawie. Meble do siedzenia z zestawu tarasowego projektu Padlewskiego inspirowane były formami foteli rozpowszechnionych w latach trzydziestych w kręgu projektantów skandynawskich, dla których pierwowzorem stał się lekki, rozkładany angielski fotel kolonialny z oparciem i siedzeniem wykonanym z grubego płótna, z poręczami w formie skórzanych pasków napinających się po rozłożeniu konstrukcji. Powstała cała seria podobnych foteli, wśród których do najbardziej znanych należy fotel „Safari” [Fot. 38], zaprojektowany w 1933 roku przez duńskiego projektanta Kaare Klinta³⁷³. Jego polskim odpowiednikiem jest fotel autorstwa Kazimierza Prószyńskiego, określany od nazwiska projektanta fotelem Prószyńskiego³⁷⁴. [Fot. 39] Siedzenie i oparcie stanowi w tym przypadku łąciata skóra cielęca, natomiast poręcze wykonane są z gurtu.

Temat mebli tarasowych, niezależnie od wystawy, podjął w roku 1937 jeszcze jeden projektant związany ze Studium Wnętrz – Piotr Maria Lubiński, autor zestawu mebli na werandę do domu letniskowego w Juracie³⁷⁵. [Fot. 40, 41] Były one zaprzeczeniem lekkich, łatwych do złożenia i przeniesienia mebli Padlewskiego. Ich ciężka, stabilna buczynowa konstrukcja wynikała jednak z nieco odmiennych funkcji. Meble te stanowiły bowiem element stałego wyposażenia częściowo otwartej, przeszklonej werandy.

Wystawa wnętrz mieszkalnych przygotowana przez Studium w 1937 roku okazała się ogromnym sukcesem architektów. Dzięki temu w roku 1939 podjęli oni kolejną próbę kształtowania gustów społeczeństwa, organizując wystawę, która tym razem poświęcona była wnętrzom sklepowym. Tak jak poprzednio towarzyszył jej katalog, a w zasadzie przewodnik-informator³⁷⁶, zawierający szczegółowy spis wystawców oraz bogato ilustrowane wydawnictwo³⁷⁷ z planami poszczególnych wnętrz. Do udziału w wystawie przystąpiły osoby niezwiązane wcześniej ze Studium, m.in. Jerzy Hryniewiecki, Tadeusz Fischer, Jadwiga i Janusz Ostrowscy, Tadeusz Gronowski, Jerzy Kamler, Janusz Kieszkowski, a także Zygmunt Stępiński. W gronie dawnych członków znaleźli się: Stefan Sienicki, Jan Bogusławski, Zofia Dziewulska, Nina Jankowska, Stanisław Gałęzowski i Włodzimierz Padlewski. Na wystawie, której współorganizatorem była warszawska Izba Przemysłowo-Handlowa pokazano zarówno całkowicie urządzone sklepy, jak i pojedyncze stoiska oraz witryny sklepowe.

³⁷² Z. Skibniewski, *Architektura wnętrza. Uwagi o wystawie w Instytucie Propagandy Sztuki*, „Arkady” R. 3, 1937, nr 5, s. 242.

³⁷³ Ch. i P. Fiell, *1000 chairs*, Köln 1997, s. 239.

³⁷⁴ I. Grzeluk, op. cit., s. 50.

³⁷⁵ P. M. Lubiński, *Nowe wnętrza w Juracie*, „Arkady” R. 3, 1937, nr 9, s. 482–485.

³⁷⁶ *Wystawa Nowoczesny Sklep Detaliczny. Architektura wnętrza. Przewodnik – Informator*, Warszawa 1939.

³⁷⁷ *Architektura Wnętrza Sklepu Detalicznego*, Warszawa 1939.

Salonik tytoniowy projektu Padlewskiego znalazł się w pierwszej z wymienionych grup. [Fot. 42] Pełnił dwojaką funkcję: sklepu oraz wnętrza o charakterze wypoczynkowym, co zaakcentowano przez wyraźny podział przestrzeni. W pierwszej części znalazła się szeroka lada z przeszkloną gablotką oraz proste, drewniane regały. W drugiej natomiast wydzielono niewielki kącik, w którym umieszczone zostały dwa eleganckie, obite skórą fotele. Najbardziej oryginalnym elementem tego wnętrza był niewielki kominek z wąskim okapem i ustawionym tuż pod nim kutym metalowym rusztem. Do okapu przymocowano niewielką metalową popielniczkę w formie pojemnika na długim łańcuszku, który przymocowany był do finezyjnie wygiętego wieszaka. Wnętrze saloniku cechował dostojny charakter, podkreślony przez ciemną kolorystykę oraz okazałe formy mebli. Temat wnętrza sklepowego znalazł kontynuację w późniejszej twórczości Padlewskiego. W czasie wojny zaprojektował w Warszawie dwa sklepy połączone z kawiarniami – przy ul. Brackiej 2 i Śniadeckich 11, natomiast w latach powojennych według jego projektu zrealizowano nieistniejące już dziś wnętrza delikatesów w Koszalinie (1957) i Szczecinku (1959) oraz sklepu samoobsługowego w Sopocie (1958).

Działalność Studium Wnętrz i Sprzętu wywarła znaczący wpływ na obraz rodzimego meblarstwa drugiej połowy lat trzydziestych. Architekci stworzyli bowiem własną, oryginalną koncepcję wnętrza, wypełniającą w owym czasie lukę między poszukiwaniami „Ładu” i awangardy. Dążyli do stworzenia nowoczesnego wzornictwa, które byłoby przy tym dostępne dla szerokiego kręgu odbiorców. Projektowane przez nich meble charakteryzowały się umiarkowanie nowoczesną formą oraz uniwersalnym stylem, w którym jedynym wyznacznikiem związków z rodzimą tradycją był rodzaj użytego materiału. Włodzimierz Padlewski wiążąc się z ugrupowaniem wykazał więc nieomylny instynkt projektanta, który w działalności Studium kazał mu dostrzec chyba najbardziej obiecujący nurt w polskiej architekturze wnętrz tamtego okresu.

Jacek Friedrich

Powojenna twórczość architektoniczna Włodzimierza Padlewskiego

Włodzimierz Padlewski rozważając, co zadecydowało o tym, że po II wojnie światowej osiedlił się na Wybrzeżu, wskazał dwa czynniki. Jednym było otrzymanie posady w Gdańskiej Dyrekcji Odbudowy, drugim – świadome kierowanie się ku morzu³⁷⁸. Niezależnie od tego, która z przyczyn była silniejsza, podjęta wówczas decyzja zaważyła na całym późniejszym życiu architekta, którego los związał trwale z Trójmiastem. Pierwsza praca podjęta po osiedleniu się nad Bałtykiem – na stanowisku radcy w Gdańskiej Dyrekcji Odbudowy, które Padlewski zajmował pomiędzy wrześniem 1945 roku i listopadem 1947 roku – miała charakter zasadniczo administracyjny. Większe możliwości twórczego działania dawała praca w – pierwotnie sopockiej, potem gdańskiej – Państwowej Wyższej Szkole Sztuk Plastycznych, w której z początkiem 1946 roku architekt objął Katedrę Projektowania Mebla.

Lata czterdzieste, obok pracy pedagogicznej, która odtąd stanowić będzie bardzo ważną dziedzinę aktywności Padlewskiego³⁷⁹, przyniosły pierwsze projekty stanowiące kontynuację modernistycznych poszukiwań sprzed wojny – pawilon „Cepelii” w Sopocie przy ul. Bohaterów Monte Cassino (1947) i wnętrze Powszechnego Domu Towarowego przy tej samej ulicy (1949). W 1948 roku architekt wziął także udział w Wystawie Ziem Odzyskanych we Wrocławiu, współtworząc ekspozycję „Pafawagu”. Jakkolwiek wkład Włodzimierza Padlewskiego we wrocławską wystawę nie był szczególnie znaczący, to jednak sam fakt udziału w tej poważnej manifestacji tendencji modernistycznych w ówczesnej architekturze polskiej wart jest odnotowania³⁸⁰. Tym bardziej, że już wkrótce Padlewski, podobnie jak całe polskie środowisko architektoniczne, stanie w obliczu nowej sytuacji, którą określi oficjalne wprowadzenie doktryny realizmu socjalistycznego.

Stosunek Padlewskiego do socrealizmu zasługuje na szczególną uwagę, jest on bowiem dość nietypowy. O ile wielu architektów współtworzących ów nurt architektury polskiej traktuje swe ówczesne dokonania ze sporym dystansem, niekiedy wręcz odzegnując się od nich, samą doktrynę uważając za narzucony administracyjnie, uciążliwy przymus, o tyle Padlewski swą działalność w tym okresie akceptował, uznając za organiczną część własnego dorobku. W samym zaś realizmie socjalistycznym widział aktualną w danym czasie propozycję zlecniodawcy, na którą architekci powinni byli w jakiś sposób odpowiedzieć: „Pamiętam, że bardzo chętnie przyjmowaliśmy pewne nastroje architektoniczne. Nie byliśmy niewolniczo związani, ale zdawaliśmy sobie sprawę, że architektura musi być związana z propozycją bieżącą odbiorcy. To, co robiła Warszawa bardzo wpływało i na nasze wybory, a tak zwany realizm socjalistyczny wcale nas nie peszył. Staraliśmy się nawiązać do pewnych istniejących już propozycji, jeżeli uważaliśmy je za wartościowe. Oczywiście, że Warszawa miała większą ilość tych projektantów.

³⁷⁸ W rozmowie z Hubertem Bilewiczem Janina Padlewska wspomniała, że jej przyjazd do Gdańska w maju 1945 r. poprzedził przybycie męża; zob. niniejszy tom, s. 56.

³⁷⁹ Temu aspektowi twórczości Włodzimierza Padlewskiego poświęcony jest zamieszczony w niniejszym tomie tekst Małgorzaty Cackowskiej, s. 139–145.

³⁸⁰ Projekt ekspozycji „Pafawag” na terenie otwartym Pawilonu Przemysłowego na Wystawie Ziem Odzyskanych we Wrocławiu.

Zdawaliśmy sobie sprawę, że istnieją jakieś motywy, dla których tak zwany realizm socjalistyczny jest nie do odrzucenia”³⁸¹.

Padlewski w tym czasie współpracował z czołowymi twórcami architektonicznego socrealizmu na gruncie gdańskim, a więc z Adamem Hauptem i Lechem Kadłubowskim, z którymi kooperował przy uhonorowanym III nagrodą projekcie w konkursie na stację warszawskiego metra³⁸². Z Kadłubowskim i Listowskim współtworzył projekt konkursowy zabudowy Targu Węglowego w Gdańsku. Warto zauważyć, że środowisko gdańskie było wówczas jednym z ważniejszych środowisk architektonicznych, czemu wyraz dał sam Bohdan Pniewski podczas dyskusji na temat I Ogólnopolskiego Pokazu Projektów Architektury: „Wydaje mi się – stwierdził – że w Warszawie brak jest jednej ważnej rzeczy. Chciałbym tutaj wskazać na projekty kolegów z Gdańska. Nie chodzi wprawdzie o same projekty, wśród tych projektów są projekty gorsze i lepsze, a niektóre z nich są nawet bardzo piękne. Ale w tych wszystkich projektach widać jedną rzecz – środowisko architektoniczne. [...] Ważne jest to, że widać całość tej pracy. Zazdroszczę kolegom z Gdańska, bo to jest pozycja jednorodna. Widać z tego, że występuje poważna grupa kolegów na terenie Gdańska. Faktem jest, że ich praca na tamtym terenie daje pierwszorzędne rezultaty”³⁸³.

W tym czasie bardzo ważne przedsięwzięcie stanowiła odbudowa gdańskiego Głównego Miasta, którą przeprowadzono posługując się historyzującymi formami. Prace nad odtwarzaniem zabytkowej dzielnicy miasta często uznawano za swego rodzaju drogę ucieczki od socrealizmu³⁸⁴. Z dzisiejszej perspektywy związek pomiędzy realizmem socjalistycznym, a historyzującą stylizacją, jaką posługiwano się podczas omawianych prac wydaje się znacznie bardziej złożony. Niezależnie jednak od tego, jak ów związek interpretować, nie ulega wątpliwości, że przynajmniej podczas prac nad projektami fasad odbudowywanego Głównego Miasta architekci bardzo daleko odchodzili od zasad modernistycznych, którym wszak hołdował i Włodzimierz Padlewski³⁸⁵. On sam nie brał bezpośredniego udziału w tym rozległym przedsięwzięciu, jednakże warto przywołać jego opinię na temat prowadzonych wówczas prac³⁸⁶. Architekt stwierdził po latach, że wobec bolesnej utraty historycznej materii budowlanej, nie należało odbiegać zbyt daleko od historycznego pierwowzoru, choć oczywiście (i tu ujawnia się rys nowoczesny, charakteryzujący nie tyle nawet samego Padlewskiego, co całe ówczesne pokolenie) należało w ów historyczny układ wprowadzić zmiany wynikające z „nowoczesnej organizacji danych dziedzin – handlu, czy komunikacji”³⁸⁷.

³⁸¹ Zob. niniejszy tom, s. 60.

³⁸² Obok wymienionych architektów projekt stacji „Plac Teatralny” współtworzyli malarze: Juliusz Studnicki, Hanna i Jacek Żuławscy i Józefa Wnukowa oraz rzeźbiarz Wiktor Tolkin, *Konkurs SARP na projekty szkicowe stacji metra warszawskiego*, „Architektura” R. 7, 1953, nr 5, s. 126–127, 130 (w przywołanej publikacji nazwisko Tolkina zostało zniekształcone).

³⁸³ *Dyskusja na temat I Ogólnopolskiego Pokazu Projektów Architektury*, „Architektura” R. 5, 1951, nr 5–6, s. 207.

³⁸⁴ Zob. J. Stankiewicz, *Dalsze refleksje nad odbudowanym Gdańskiem*, [w:] *Sztuka pobrzeża Bałtyku. Materiały Sesji Stowarzyszenia Historyków Sztuki, Gdańsk, listopad 1976*, Warszawa 1978, s. 431–432; por. J. Stankiewicz, [w:] *Wspomnienia z odbudowy Głównego Miasta*, oprac. I. Trojanowska, t. 1, Gdańsk 1997, s. 217.

³⁸⁵ Co do rozwiązań urbanistycznych związek z myślą modernistyczną był znacznie większy niż się powszechnie sądzi; por. J. Dominiczak, *Jak zbudować dobry Gdańsk*, „30 dni” 1999, nr 2, s. 10 oraz J. Friedrich, *Dwie wizje odbudowy Gdańska: „historyczna” i „twórcza” na przykładzie dyskusji wokół zabudowy ulicy Szerokiej*, [w:] *Gdańsk – pomnik historii* [„Teki Gdańskie”, t. 4], Gdańsk 2001, s. 71–100.

³⁸⁶ Biogram Włodzimierza Padlewskiego opublikowany w połowie lat sześćdziesiątych, podaje co prawda: „Od 1945 r. pracuje jako architekt przy odbudowie zabudków w Gdańskiej Dyrekcji Odbudowy”, jest to jednak informacja nieścisła; zob. *Państwowa Wyższa Szkoła Sztuk Plastycznych*, s. 245.

³⁸⁷ Zob. niniejszy tom, s. 58.

Stosunek Włodzimierza Padlewskiego do obu współistniejących w powojennej architekturze polskiej formuł historyzujących, a więc do socrealizmu i rekonstrukcji w formach bardziej lub mniej historycznych, zasługuje na uwagę. Ten twórca, którego profesjonalna formacja dopełniała się w końcu lat dwudziestych i początku trzydziestych dwudziestego wieku, (a więc w okresie dominacji tendencji awangardowych, bądź przynajmniej nowoczesnych), dla którego potężnym autorytetem był choćby Le Corbusier³⁸⁸, w ocenie owych „reakcyjnych” z punktu widzenia awangardy nurtów zachowywał daleko idącą powściągliwość, czy wręcz zrozumienie. Jego wypowiedzi w tej mierze kładły nacisk na to, że architektura musi liczyć się z zewnętrznymi okolicznościami, a architekt powinien umieć sprostać różnym zleceniom. Można w takiej postawie dostrzec rys konformistyczny, sądząc jednak, że w tym wypadku mamy do czynienia z całkiem inną motywacją tego rodzaju poglądów. Padlewski był mianowicie umiarkowany w swych poglądach na architekturę, można powiedzieć, że był realistą, pragmatykiem, a nie idealistycznym doktrynerem. Ten rys umiaru pojawia się także w jego projektach z następnego, poodwilżowego okresu, który dla Padlewskiego był szczególnie owocny.

Nim jednak przyjrzymy się pracom powstającym w tym czasie, zatrzymajmy się na chwilę nad bardzo ciekawym dokumentem, jakim jest wygłoszony przez Włodzimierza Padlewskiego 1 października 1957 roku wykład inauguracyjny w gdańskiej PWSSP. Architekt dokonuje tu swego rodzaju rozliczenia z niedawną, socrealistyczną przeszłością, jednak w sposób zasługujący na głęboki namysł. Autor nie rozdrapuje ran, nie prowadzi „sadowasochistycznej” polemiki z socrealizmem, jak to się wówczas nieraz zdarzało. Przeciwnie, krytykę przeprowadza powściągliwie, w dużej mierze odwołując się zresztą do dziewiętnastego stulecia, w nim dostrzegając istotę nieprawidłowości, które dotyczą także architektury okresu stalinowskiego. W odniesieniu do dziewiętnastego wieku stwierdza błyskotliwie, że wielka waga, jaką przywiązywano wówczas do historii, spowodowała powstanie „przepaści pomiędzy architekturą – sztuką, a sztuką architektury”³⁸⁹, natomiast w odniesieniu do socrealizmu wypowiada następujące, syntetyczne uwagi: „Wypaczenie podstaw architektury pociągnęło cały szereg błędów formalnych i metodycznych, wykluczających prawidłowe działanie warsztatu. Nie wyzyskana została zasada jedności kompozycyjnej dzieła architektonicznego, a XIX-wieczna konwencja niezależności poszczególnych dyscyplin plastycznych – zrodziła schematyczne i martwe formy. Niech więc ów okres służy, jako ostrzeżenie wnukom, że architektury nie da się »preparować« choćby z materiałów najszlachetniejszych, lecz przy wadliwie interpretowanych elementach plastycznych”³⁹⁰.

Jednakże to nie krytyka architektury historyzmu i socrealizmu wydaje mi się najciekawsza w omawianym tekście, ale trafne i przenikliwe wskazanie na niebezpieczeństwo nowego rodzaju akademizmu, tym razem akademizmu nowoczesnego. Padlewski, rzecz jasna, opowiada się po stronie architektonicznej nowoczesności³⁹¹, wskazuje jej zalety i jej osiągnięcia, równocześnie jednak potrafi zachować do niej swoisty dystans. Wspominając okres kształtowania się także jego własnej formacji

³⁸⁸ Tamże, s. 28.

³⁸⁹ W. Padlewski, *Uwagi na temat plastyki w architekturze (1957)*; zob. niniejszy tom, s. 91–96.

³⁹⁰ Tamże, s. 91

³⁹¹ O odwilżowej rehabilitacji modernizmu na gruncie gdańskim piszę szerzej w mej rozprawie doktorskiej: *Problemy odbudowy gdańskiego Głównego Miasta w latach 1945–1956. Studium z dziejów mentalności społecznej*, Instytut Historii Uniwersytetu Gdańskiego, Gdańsk 2000, mps [rozdz. VII, *Teatr na Targu Węglowym czyli triumf nowoczesności*].

profesjonalnej architekt stwierdza na przykład: „z żarliwością neofitów gloryfikowano konstruktywizm”³⁹², dostrzega rys akademicki w myśli urbanistycznej samego Corbusiera³⁹³, wreszcie zastanawia się nad tym, czy architektura nowoczesna istotnie uwalnia od błędów popełnianych w przeszłości. „Czyż nie znamy ich – pyta – na przykładach nowoczesnej architektury – schematyczne i lekkomyślne stosowanie form, niezwiązanych organicznie z całością”³⁹⁴. Powyższa powściągliwość w ocenie także najbliższej architektowi formacji nowoczesnej wynika bez wątpienia ze wskazanej powyżej skłonności Padlewskiego do umiaru i towarzyszącej jej postawy antydoktrynerskiej.

Czas przyjrzeć się temu, jak owe cechy wpłynęły na własną twórczość architekta w czasie, gdy formułował omówione wyżej twierdzenia i wątpliwości, a więc w okresie odwilży. Okresie – dodajmy – dla Padlewskiego bodaj najbardziej płodnym, jeśli chodzi o jego powojenną działalność ściśle projektową.

W latach 1956–1959 projektował bloki spółdzielcze w Warszawie i domy jednorodzinne w Sopocie, prócz tego liczne wnętrza i meble, które zawsze odgrywały istotną rolę w jego twórczości. Wśród prac warszawskich czołowe miejsce zajmuje blok Spółdzielni Mieszkaniowej PAX przy ul. Pięknej 16b. [Fot. 56, 57] Padlewski zbliżył się tu do formuł ściślej modernistycznych, operując zrytmizowanymi i zgeometryzowanymi modułami. Ich skromną formę można bez wątpienia wyprowadzić z teoretycznych rozważań samego Padlewskiego, który pisał: „W powtarzalnej jednostce kompozycyjnej, tkwi [...] metoda kompozycyjna o zwężonych środkach formalnych, lecz przez uwielokrotnienie w porządku rytmicznym – awansowana do rzędu kategorii wyższych. Rytmika ta prowadzi do nowego wyrazu, dynamicznego bogactwa, ruchu. Są to elementy architektury na wskroś nowoczesne, którymi też posługuje się dzisiejsza architektura”³⁹⁵.

Jednakże Padlewski nie zawęził użytych środków do modularności i zrytmizowania, wyszukując także fakturalną ekspresję ceglanego lica i grę światła. W elewacji frontowej zestawiał wielkie tafle przezrystego szkła w oknach przyziemia z drobnymi podziałami luksferów w posadzce szeregu balkonów pierwszego piętra, zaprojektowanych tak, że stanowią równocześnie rodzaj wydatnego gzymsu oddzielającego przyziemie od wyższych kondygnacji. Gry światła dopełnia szkło zastosowane w ciągłej balustradzie balkonów. Wyczulenie na efekty świetlne, ujawnione już w niektórych projektach przedwojennych (np. w gabinecie Marii Róży hr. Tarnowskiej), powraca także w najbardziej bodaj interesującym projekcie Padlewskiego z omawianego okresu, a mianowicie w sopockim domu inżyniera Pacześniaka. Obiekt ten jeszcze do niedawna zachowywał w zasadzie swój pierwotny charakter, nie tylko w zakresie zewnętrznej szaty architektonicznej, ale także we wnętrzach³⁹⁶.

³⁹² W. Padlewski, *Uwagi na temat...*, s. 93.

³⁹³ Tamże, s. 92.

³⁹⁴ Tamże.

³⁹⁵ Tamże.

³⁹⁶ Projekt wstępny datowany 25 września 1958 znajduje się w zbiorach rodziny architekta. Niestety, w konsekwencji zmiany właściciela, ten cenny obiekt uległ głębokim zniekształceniom.

W elewacji od strony ulicy [Fot. 60, 61] uderzało równoległe zastosowanie zarówno elementów związanych z modusem nowoczesnym, jeśli nie wręcz awangardowym, takich, jak luksfery, a zwłaszcza ażurowe, żelbetowe schody [Fot. 62], jak i elementów kojarzących się raczej z modusem tradycyjnym – stromego dachu i lica z nieregularnie ciosanego granitu. Swoboda w posługiwaniu się tym ostatnim tworzywem, ujawniająca się zwłaszcza w wyprowadzaniu niektórych ciosów poza linię narożników domu, przywodzi na myśl niektóre przedwojenne prace jednego z warszawskich nauczycieli Padlewskiego – Romualda Gutta.

Także we wnętrzach architekt posługiwał się różnorodnymi modusami. Bardzo nowoczesne, pomysłowo osadzone na gwintowanych prętach stopnie schodów, sąsiadowały z krzesłami jadalni utrzymanymi w formie wręcz wernakularnej. Ta równoczesność obu modusów ponownie stawia nas w obliczu pytania o istotny charakter twórczości architekta. Czy powinniśmy tu używać określenia „eklektyzm”, w ostatnim stuleciu zabarwionego zwykle pejoratywnie, czy raczej należałoby mówić o nieortodoksyjności Padlewskiego? Być może świadome współoperowanie różnymi, pozornie wręcz sprzecznymi modusami każe myśleć o powrocie do kategorii sztuki dawnej, w której umiejętność świadomego różnicowania środków wyrazu³⁹⁷ stanowiła często o jakości artystycznej roboty. Włodzimierz Padlewski bez wątplenia należy do tych twórców, dla których architektoniczne rzemiosło było wartością usytuowaną wysoko.

Wracając do podjętego już wcześniej problemu światła, warto przyjrzeć się swobodzie z jaką architekt posługiwał się tym środkiem wyrazu we wnętrzu domu inżyniera Pacześniaka. Oglądając jego wnętrza konfrontowani byliśmy ze zmianami intensywności oświetlenia, od niemal półmroku schodów oświetlanych wtopionymi w mur luksferami, poprzez zrównoważone oświetlenie pokoju dziennego, po rozświetloną niewielką jadalnię usytuowaną po stronie południowej. Efekty świetlne łączyły się z rozwiązaniami przestrzennymi, takimi jak rezygnacja ze ściany oddzielającej jadalnię od pokoju dziennego, zastąpionej ażurowymi półkami, [Fot. 63] które scalały przestrzenie oba pomieszczenia położone na różnych poziomach, a także z rozwiązaniami kolorystycznymi, wśród których na szczególną uwagę zasługiwało podmalowanie od dołu stopni ażurowych schodów na czerwono. Gra światłem i kolorem z całą pewnością nie była tu wynikiem przypadku. W swym tekście z 1957 roku wyraźnie pisał o znaczeniu tych środków wyrazu, nie tylko dla założeń kameralnych, ale nawet dla większych zespołów³⁹⁸.

Instynkt rasowego wnętrzarza podyktował mu chyba następujące słowa: „Wydaje się, że nowoczesne miasto dąży do formy wyolbrzymionej kompozycji wnętrzowej. Na drodze tej możemy przewidzieć wzbogacenie architektonicznych środków plastycznych, w operowaniu zorganizowanym światłem naturalnym i sztucznym, kolorem na skalę pejzażową, rymującym kształt plastycznej przestrzeni”³⁹⁹.

Zagadnienie światła zajmowało ważne miejsce nie tylko w teoretycznych rozważaniach, ale także w praktyce projektowej. Obok przywołanych już powyżej przykładów należałoby jeszcze wskazać na co najmniej jedno zaprojektowane przez Padlewskiego

³⁹⁷ Formułę tę czerpię z klasycznego w swym zakresie tekstu J. Białostockiego, *Styl i „modus” w sztukach plastycznych*, [w:] tenże, *Sztuka i myśl humanistyczna. Studia z dziejów sztuki i myśli o sztuce*, Warszawa 1966, s. 92.

³⁹⁸ W. Padlewski, *Uwagi na temat...*, s. 96.

³⁹⁹ Tamże, s. 95.

wnętrze – sklepu „Sam” w Sopocie [Fot. 58]⁴⁰⁰, a także na prace studyjne realizowane w jego pracowni [Fot. 77–79, 83–85], które dowodzą tego, jak ważne miejsce ów problem zajmował w działalności dydaktycznej Włodzimierza Padlewskiego. Od początku lat sześćdziesiątych dwudziestego wieku to właśnie praca pedagogiczna stanowiła główną dziedzinę zawodowej aktywności architekta. Wśród stosunkowo nielicznych prac zrealizowanych w późniejszym okresie jego twórczości warto wyróżnić letniskowy dom własny architekta w Chodczu, gdzie z większą niż wcześniej siłą ujawnia się skłonność do rozwiązań wernakularnych, a także kościół w Cettach [Fot. 64]⁴⁰¹, w którym można się dopatrzeć pewnych zbieżności z sakralnymi projektami Alvara Aalto (na przykład z kościołem w Seinäjoki).

W świadomości wielu architektów działających w Gdańsku w ostatnich dziesięcioleciach Włodzimierz Padlewski zapisał się głównie jako wybitny pedagog. Sądzę jednak, że także jego działalność projektowa zasługuje na wnikliwszą uwagę, przejawia się w niej bowiem osobowość ciekawa i niekonwencjonalna. Pewna kompromisowość jego twórczości, którą dostrzeżono już w odniesieniu do prac przedwojennych⁴⁰², nie musi być wszak uznana – zgodnie z awangardową optyką – za wadę, a raczej za wynik swoistych cech twórczej osobowości architekta, dla którego ważne były takie kwestie jak: specyfika miejsca⁴⁰³, charakter zamówienia, oczekiwania zleceniodawcy (co wcale nie oznacza schlebiania niskim gustom, a raczej uwzględnienie jego istotnych potrzeb⁴⁰⁴), charakter materiału, przede wszystkim zaś niepodleganie zarówno doktrynalnym ograniczeniom, jak i powierzchownym, krótkotrwałym modom.

W wykładzie z 1957 roku Włodzimierz Padlewski przywołał pogląd Auguste’a Perreta: „Ten kto nie zdradzając materii, ani założeń nowoczesnych stworzy dzieło o cechach trwałych – osiągnie swój cel...”. Wypowiadając te słowa miał pewnie nadzieję, że i jemu uda się tak określony cel osiągnąć. Sądzę, że przynajmniej niektóre z jego prac powstałych po 1945 roku sprostały próbie czasu – przetrwały jako dzieła architektury. Należy mieć tylko nadzieję, że te, które dotąd przetrwały, także jako twory materialne, nie podzielą już losu tych licznych, które w ostatnich zwłaszcza latach padły ofiarą bezdusznych przekształceń.

⁴⁰⁰ Oglądając archiwalne fotografie tego wnętrza z końca lat pięćdziesiątych można odnieść wrażenie, że ujawnia się w nim pewien wpływ Alvara Aalto. Choć sam Padlewski nie przywołuje tego nazwiska ani w swych tekstach, ani w rozmowach publikowanych w niniejszym tomie, to jednak można chyba zaryzykować tezę o pewnym związku z twórczością wielkiego Fina. Tę intuicję podziela także uczeń prof. Padlewskiego – prof. Hubert Smużyński.

⁴⁰¹ Architekt powiedział o nim: „Miałem [...] szansę, podobnie jak mój ojciec, zrealizować kościół”, *Historia nie napisana*, s. 69.

⁴⁰² Por. H. Bilewicz, niniejszy tom, s. 99–123.

⁴⁰³ Zob. niniejszy tom, s. 63.

⁴⁰⁴ Uwagi Padlewskiego na temat współpracy z inż. Pacześniakiem; zob. tamże, s. 62–63.

Małgorzata Cackowska

Twórczość pedagogiczna Włodzimierza Padlewskiego

„Czynność nauczania i twórczość artystyczna mają tak wiele cech wspólnych,
że kto nie ma szczypty artyzmu w sobie, ten nigdy nauczycielem być nie potrafi”.

Władysław Witwicki

Poniższa wypowiedź jest próbą rekonstrukcji koncepcji nauczania profesora Włodzimierza Padlewskiego. Podstawą przedstawionych wniosków są retrospektywne relacje samego profesora, a także relacje jego uczniów i współpracowników: Henryka Kitowskiego, Krystyny Brandowskiej i Huberta Smużyńskiego⁴⁰⁵ oraz interpretacja wybranych dokumentów.

Twórczość pedagogiczną ująć można w wymiarach bądź kategoriach analitycznych, które – jeśli dotyczą pojedynczego nauczyciela – są jednocześnie oddzielnymi wykładnikami teoretycznymi jego twórczości. Wśród nich najistotniejsze to: twórcze idee, cele oraz metody pracy, a także twórcza osobowość⁴⁰⁶. Każda z nich z osobna nie wystarcza jednak do przyjrzenia się sztuce nauczania architektury. Swoistą pedagogię, będącą dziełem Włodzimierza Padlewskiego wydobywa najpełniej ukazanie powyższych kategorii we wzajemnych relacjach.

* * *

Twórczość pedagogiczna może być synonimem działalności kulturotwórczej zawartej w obszarze oryginalnych idei i celów pracy nauczyciela. Przypomnę zatem poniżej główne założenia aktywności profesora, bez wątpienia wzbogacające nie tylko kulturę edukacji artystycznej Akademii, ale i profesję architektów wnętrz, a tym samym, mające szerszy, społeczny wydźwięk. Profesor mówił: „Architektura ma zawsze w sobie dzisiejszy, wczorajszy i jutrzejszy dzień”⁴⁰⁷. [...] „Architektura bez humanistyki nie jest architekturą, a jest tylko »budowniczo-techniczna«. [...] Architektura jako praca twórcza nie podlega banalnym regułom, a szuka zawsze odpowiedzi dla danego miejsca w danym czasie”. „Nie można budować w przestrzeni, bez kontaktu z płaszczyzną życia”⁴⁰⁸.

⁴⁰⁵ Rozmowa z profesorem Włodzimierzem Padlewskim została przeprowadzona przez Małgorzatę Cackowską 14 marca 2003 roku w jego sopockim domu. Rozmowy ze st. wykł. Henrykiem Kitowskim oraz prof. Hubertem Smużyńskim i prof. Krystyną Brandowską odbyły się w Katedrze Architektury Wnętrz ASP w Gdańsku 20 marca i 5 maja 2003 r.; zob. przyp. 3.

⁴⁰⁶ Por. R. Schulz, *Twórczość pedagogiczna. Elementy teorii i badań*, Warszawa 1994, s. 9–30.

⁴⁰⁷ Przypisami oznaczano tylko te przywołane wypowiedzi, które znalazły się w publikowanych w niniejszym tomie *Rozmowach z profesorem Włodzimierzem Padlewskim*. Ich brzmienie czasami nieznacznie odbiega od wersji zredagowanych rozmów. Por. niniejszy tom, s. 64 i nn.

⁴⁰⁸ Tamże, s. 70, 75.

Przekaz tychże idei stał się celem i zasadą organizującą działalność edukacyjną profesora, implikującą intencję świadomego, szerokiego, artystycznego, a nie rzemieślniczego tylko wykształcenia kolejnych pokoleń architektów. Przygotował on, we współpracy ze Stefanem Listowskim, program edukacji architektów dla Instytutu Sztuk Plastycznych, w którym obaj później podjęli pracę pedagogiczną.

Profesor zajął się – jak to określił – wykończeniem architektonicznym, współtworząc tym samym nie tylko nowy kierunek nauczania w gdańskiej Akademii, ale dając także zaczyn nowym jednostkom organizacyjnym wewnątrz uczelni: Katedrze Projektowania Mebla i Pracowni Projektowania Wnętrza i Sprzętu: „Objąłem dziedzinę wykończenia architektonicznego (*podkreślając*). Wolałem nazwać to tak, nie jak to było nazwane w dawnej akademii: meblarstwo. Bo meblarstwo ściśle związane jest z zawodem architekta. Posiadałem już odpowiednie umiejętności w tej dziedzinie, włącznie ze sposobem ich przekazywania. Kolega Listowski był bardziej niż ja zbliżony do problemów wykonawstwa architektonicznego, w danym wypadku prac wykończeniowych, więc bardziej to było u niego rozbudowane. Ja z konieczności musiałem zająć się sprawą meblarstwa, traktowanego jednak nie w tradycyjnym układzie Akademii Sztuk Pięknych, lecz jako przedmiot, będący działem architektury. W takim rozumieniu krzesło – powiedzmy – będąc tworem jakimś »wyosobnionym« w dziedzinie meblarstwa równocześnie jest także (*z naciskiem*) problemem architektonicznym. Tak zaczęła się nasza praca. Jeżeli dawniej program był tylko taki, że występował w momencie nazwania przedmiotu, jakim się zajmowano, to znaczy: (*z uśmiechem*) krzesło, fotel, kanapa, to myśmy zaczęli od zdania sobie sprawy z warunków, których konsekwencją był taki (*podkreślając*), a nie inny sposób działania. Ustaliliśmy więc, że – powiedzmy – wykończenie architektoniczne ma być dziś traktowane z całą powagą, bo tego w zasadzie dotąd nie było”⁴⁰⁹.

* * *

Idee Włodzimierza Padlewskiego rozwijały się w konkretnym miejscu – Szkole Sztuk Plastycznych. Środowisko uczelni tworzyły w owym czasie wyjątkowe osobistości. Wiele z nich to osobowości artystów dalece autonomicznych. Do dzieła nauczania i wychowania młodych pokoleń architektów profesor przystąpił więc silnie wewnętrznie zmotywowany. Motywacja płynęła także z artystycznego domu rodzinnego. Twórcze osobowości rodziców: matki malarki oraz ojca architekta i nauczyciela (również akademickiego), z pewnością odegrały ważną rolę w kreowaniu własnego stylu pracy dydaktycznej. Stanowiły także najistotniejsze środowisko konstituowania się jego architektonicznej, zawodowej tożsamości: „[...] Tam było wszystko! Od zatemperowania ołówka, bo ojciec pracował jeszcze ołówkami. To wszystko było w jakiś sposób absorbowane, może nawet i podświadomie. Pani więc pytała: jaki stosunek do ojca? Właśnie tu są te ukryte nici, które wiążą mistrza z uczniem. Niekoniecznie wypowiedziane słowami zrozumiałymi, ale to są jakieś odruchy bardzo czasami ukryte, działające w sposób twórczy na świadomość. Miałem tego bardzo dużo, bo od dzieciństwa – pamiętam – asystowałem ojcu, chociaż nie od razu zdawałem sobie z tego sprawę. Później jednak musiałem zrozumieć, że te etapy w logiczny sposób wiązały się z pewnym procesem, musiałem zrozumieć ten proces i zaakceptować jego wagę! – Niezrozumienie musi właściwie wykluczyć każdego z dziedziny twórczej”⁴¹⁰.

⁴⁰⁹ Tamże, s. 68.

⁴¹⁰ Tamże, s. 72.

Politechnika Warszawska dała Padlewskiemu solidne przedwojenne wykształcenie, w którym znaczenie takich wartości jak nauka, sztuka, twórcza samodzielność wyznaczało drogę życiową, dzięki której można było stać się „uczniem cieśli” – jak pisał Lech Niemojewski⁴¹¹. Pełnia przygotowania do zawodu nauczyciela nie zamyka się wszakże tylko w tych podstawach. Profesor przystąpił bowiem do pracy z młodzieżą z bogatym doświadczeniem pracy w zawodzie i z dużym dorobkiem.

* * *

Twórczość pedagogiczna może być też synonimem oryginalnej metody kształcenia. W części tej przyjrzyć się sztuce nauczania – *ars educandi* profesora. Żeby jednak nie zagubić człowieka w metodzie opiszę poniżej również jego postać, cechy jego twórczej osobowości i zasięg osobowych wpływów.

Włodzimierz Padlewski obrał drogę akademickiego przekazu własnej wiedzy, dzielenia się umiejętnościami i zdobytym doświadczeniem, drogę zarażania młodzieży własną pasją, idiosynkrazjami. Takie zadanie realizował metodą skazującą studentów na żmudny wysiłek intelektualny (poznawczy i emocjonalny), na trening myślenia i tworzenia, którego owocami było zrozumienie, czym jest architektura, a także, a może przede wszystkim, pozyskanie samoświadomości w tej dziedzinie. Metodzie tej dałabym miano „uczącej bycia twórczym”.

Czym zatem charakteryzowało się to dzieło? Jaką aurę miała pracownia Mistrza?

Profesor, przede wszystkim, dbał o to, aby nauczyć studentów samodzielnego wyznaczania sobie priorytetów indywidualnej edukacji. Oznacza to, że aby stworzyć program, poprzedzić go należy konieczną analizą oraz uświadomić sobie własne możliwości i ograniczenia, zawieszając jednocześnie, przynajmniej na jakiś czas, ambicje. Profesor ujmował to tak: „nie projektowało się od razu, bo uważałem, że dawanie komuś ołówka do ręki niekoniecznie jest po to, by ten ołówek stworzył dzieła. [...] najważniejszą sprawą jest świadomość, a zatem programowe dochodzenie – żmudne, lecz bez jakichś wielkich aspiracji – do tworzenia sztuki, które może bardzo szybko się załamać i zagubić [...]”⁴¹². Ten okres nabierania świadomości czy ustosunkowania się do wyartykułowanych uprzednio założeń, wymagał zatem wiele czasu, tak od mistrza, jak i ucznia. Studenci w spotkaniu z profesorem mieli okazję korzystać z jego rozległej osobistej wiedzy i doświadczenia.

„Profesor uczył konsumowania dóbr całej artystycznej edukacji w uczelni: wykorzystywania teorii barw, teorii widzenia oraz wszystkich bogatych doświadczeń i osiągnięć, które wniosła nowoczesna sztuka i teoria plastyki. Miały one towarzyszyć świadomości studenta przy kreowaniu własnych prac, tworzeniu własnych zapisów” – podkreślał profesor Hubert Smużyński.

Własne fascynacje profesora sztuką współczesną nie mogły nie wycisnąć piętna na formującym się młodym pokoleniu. W jego uwagach na temat plastyki w architekturze, wygłoszonych w roku 1957, odnaleźć można głęboką atencję dla założeń nowej sztuki⁴¹³. Aura takiego myślenia towarzyszyła mu zapewne na każdym kroku akademickiego działania. O wpływie tej

⁴¹¹ L. Niemojewski, *Uczniowie cieśli. Rozważania nad zawodem architekta*, Warszawa 1948.

⁴¹² Tamże, s. 68.

⁴¹³ W. Padlewski, *Uwagi na temat...*, s. 94 i nn.

nowatorskiej postawy tak mówił profesor Smużyński: „zrozumiałem to, kiedy wybuchł postmodernizm i zaczęło się o nim mówić. W pewnym sensie uświadamiałem sobie – to jest dokładnie to, o czym mówił Padlewski”. Można przyjąć, że to właśnie otwartość na to co „nowe” zorganizowała merytorycznie metodologię przekazywanych treści i stosowanych form nauczania. Z tego mogli czerpać studenci. Uświadamiało to im, czym jest program architektury i jak stawać się twórczymi.

Głęboko uświadomiona idea programu musiała następnie zostać przełożona na język architektury. Trzeba było zawrzeć ją w przestrzeni, wyrazić formą, tak, żeby mógł się tam odnaleźć człowiek. Wydaje się, że istotną częścią uczenia się projektowania było stworzenie mapy projektu. To ona stawiała się zarysem hierarchii ważności przestrzeni. Jak przypominał Henryk Kitowski – „Powstał specyficzny sposób notowania graficznego (*akcentując*), kod, który był charakterystyczny, którym się wyrażało, gdzie ma być plama jasna, gdzie ma być ciemna, gdzie się chce uzyskać głębię, gdzie się chce uzyskać miejsca przyjazne bądź odpychające. Profesor ciągle mówił, ciągle przypominał [...], żeby komunikat przestrzeni był dla człowieka jasny i czytelny. Projektant miał dawać tę absolutną pewność, że człowiek wchodząc do przestrzeni będzie się mógł w niej swobodnie poruszać, zaczynając odczytywać intencje architekta”⁴¹⁴.

Zintegrowanie sztuk miało dokonać się niemal w każdej pracy studenta uczącego się projektowania wnętrza i przeznaczonych doń przedmiotów. W projektowaniu mebla trzeba go było uznać za integralną część wnętrza i szukać wszelkich przesłanek, zgodnie z którymi mebel odpowie na zapotrzebowanie danej przestrzeni. Praca studenta nad własnym projektem wymagała niezwykłego wysiłku i pochłaniała czas. Profesor Smużyński mówił: „[...] w projektach najmniej interesujące były metraże powierzchni, układy funkcjonalne, schematy funkcjonalne. Bardzo mało mówiło się o ekonomii, o pewnej sensowności praktycznej podjęcia tych działań. Liczyły się efekty”. Kitowski dodawał: „[...] Profesor, kiedy przekonywał nas do tego, co mówił, świetnie rysował. Korekty polegały na tym, że siadaliśmy wokół, profesor miał jakiś papier, jakieś narzędzie i rysował, przekonując nas do swojej idei, swojej filozofii architektury”⁴¹⁵.

„Projekty, zapisy, jakie powstawały w tej pracowni były zapisami układów przestrzennych, układów plastycznych pełnych rytmów, akcentów, dominant i znaczeń, a celem zawsze było wywołanie pożądanych emocji i spełnienie potrzeb psychicznych człowieka w odpowiednim kształcie przestrzeni [...]. W pracowni powstawały projekty wnętrz w postaci zapisów od pierwszych pomysłów po skończone, precyzyjne perspektywy. Były one wydarzeniami wykraczającymi poza dyscyplinę, jaką jest architektura wnętrz. Używało się tradycyjnego malarskiego warsztatu, miękkiego ołówka, kreski [...]. Posługiwano się chętnie repertuarem środków warsztatowych typowych dla twórczości malarskiej. [...] To umożliwiała uzyskiwanie dużego bogactwa kształtów, faktur, zestawień materii i żywiołów oraz pozwalało wydobyć przestrzenność, ukazać światłocien, [...] oddać nastrój. Formalnie stosowano wszystkie chwytów kompozycji brył i płaszczyzn. [...] W pracowni powstały zapisy podobne do partytur muzycznych. To było porównanie również profesora Padlewskiego. Partytur na kamień i drewno, poziome i pionowe, białe – czarne, ciężkie – lekkie”⁴¹⁶.

⁴¹⁴ Por. niniejszy tom, s. 80.

⁴¹⁵ Tamże, s. 84.

⁴¹⁶ H. Smużyński, *Zapis architektoniczny*, Gdańsk, 1993, mps, s. 12–13.

To wyróżnianie się pracowni profesora dzięki używanym kodom, odnosi się również do stosowania specjalnych nazw dla materiałów, środków i ich klasyfikacji. Profesor uczył operowania raczej cechami materiału, z którego mógł być wykonany projektowany przedmiot. Materiałom nadawano znaczenia dla podkreślenia ich użyteczności w oddziaływaniu na emocje człowieka. „Aby zastosować jakiś materiał” – wspominał Kitowski – „trzeba go było nazwać po imieniu: – jak mawiał profesor – jeżeli się pozna duszę, istotę tego materiału, jego oddziaływania na człowieka, to świat idzie do przodu [...]. Próbował dzielić materiały na ciepłe i na zimne, na błyszczące i na matowe, z fakturą i bez faktury, na czarne i na białe. To one kreują przestrzeń, klimat i nastrój architektury [...]. Trzeba było się posługiwać takim właśnie nazewnictwem materiału [...]”.

Można powiedzieć, że profesora cechował autonomiczny język wypowiedzi. Profesor Krystyna Brandowska wspominała, że często porównywał formy architektoniczne do sceny teatralnej, do tego, co się dzieje w przestrzeni scenicznej. Mawiał, że „architektura jest właściwie sceną. Jest oprawą dla teatru życia”. „Architektura jest jak muzyka. *Piano, pianissimo, forte, fortissimo*, można było usłyszeć z ust profesora” – dodawał Smużyński – „i albo ktoś zrozumiał albo nie!”. Język ten odgrywał ogromną rolę w inicjacji profesjonalnej studentów. Najważniejsze było poznanie jego kodu i przypisanych mu znaczeń. Aby sztukę zrozumienia go i operowania nim student mógł osiąść – potrzebował tłumaczy. Wspominał Kitowski: „Wiele było takich wystąpień profesora na korekcie, podczas których studenci nie bardzo wiedzieli, o co chodzi... Profesor chyba celowo nie mówił nigdy wprost do studenta. Chciał pobudzać świadomość humanistyczną, zmuszając go do wysiłku. Na tym mu najbardziej zależało. Nie dbał właściwie o to, jaki będzie efekt końcowy projektu. Zawsze uważał, że im człowiek jest bardziej świadomy, tym efekt pracy jest doskonalszy. A najważniejsze jest to, co pozostaje w głowie. Świadomość jest najistotniejsza! [...] Na początku sprawiało to ogromną trudność studentowi. Każdy się zastanawiał, o czym on mówi?” – konstatuje Kitowski. Z własnej praktyki asystenckiej w jego pracowni przywoływał takie wspomnienia: „[...] trzeba było wytrwałości i czasu, żeby przekonać młodego człowieka, że tak należy patrzeć na architekturę... Potem był ten piękny moment, kiedy student zaczynał sam referować swoją pracę, zaczynał mówić podobnym językiem, nawiązał się jakiś dialog w tym wszystkim – to był sukces”⁴¹⁷.

Autorytet rozumiany w znaczeniu nieosobowym, zyskiwał profesor wśród swych uczniów dzięki wyjątkowym kompetencjom prezentowania akceptowanych przez słuchaczy poglądów, poglądów głęboko humanistycznych. Kitowski wspominał: „[...] był to człowiek, który nauczył mnie patrzeć na architekturę, właściwie rozumieć architekturę od strony wnętrza”⁴¹⁸. Autorytet profesora rósł w miarę przedstawianych racji, które niejednokrotnie do dziś pozostają aktualne.

Obraz profesora, jaki utrwalił się w pamięci jego uczniów, to obraz wielkiego człowieka, który mówił o rzeczach istotnych, poważnych, prezentował się dystygownie i budził respekt. „To był elegancki pan – stwierdzał Kitowski – elegancko ubrany, z nieodłącznym sygnetem, więc człowiek z pewnym dystansem od razu podchodził do profesora [...]. Tu się czuło, że ma się z kimś wyjątkowym do czynienia. Mimo, że profesor nie stwarzał takiego wielkiego dystansu. Nigdy się nie denerwował, zawsze

⁴¹⁷ Por. niniejszy tom, s. 80–81, 82.

⁴¹⁸ Tamże, s. 84.

spokojnie przyjmował każde wydarzenie. Tak było też w trakcie rozmowy. Trzymał fajkę, która piękny zapach dawała⁴¹⁹. Uczniowie wspominają profesora także jako osobę cechującą się dużym poczuciem humoru.

W określonym sposobie pracy profesora ze studentem jawił się etyczny wymiar przyjętej metody nauczania. W jednym ze swych wykładów profesor przywoływał myśl Antoine'a de Saint Exupéry'ego: „Kochać – to nie patrzeć jeden na drugiego, ale patrzeć w tym samym kierunku”⁴²⁰. Wydaje się, że takim właśnie widzeniem przepełniona była relacja mistrza działającego z uczniem. Studentów i ich twórczość profesor traktował zawsze indywidualnie i bardzo osobiście. Padlewski stwierdzał: „To zależało od możliwości pobierania tych wiadomości przez studenta. Nie mogłem niczego narzucać. [...] Każdy więc miał jakąś swoją rolę, swoje miejsce na drodze uzyskiwania tej świadomości. Bo na czym polegało kształcenie? Na wprowadzeniu pełnej świadomości tego, co się chce robić”⁴²¹.

Indywidualizacja w podejściu do ucznia i ocena jego wartości była efektem rozpoznania przede wszystkim jego intelektualnych możliwości oraz umiejętności radzenia sobie z problemami projektowymi. Na tym obszarze rozciąga się również szacunek dla indywidualności przyszłego twórcy, który do istoty swej relacji z przedmiotem studiów dochodzi samodzielnie. Indywidualna rozmowa jest szczególną postacią korekty, bo jest dialogiem wartości, wydobywającym istotę tworzenia przedmiotu, jak w Sokratesowej *maieutyce*, gdzie procesy poznawania i uczenia się są przedstawiane i praktycznie urzeczywistniane jako symboliczne interakcje, czyli zapośredniczone przez język, dialogiczno-komunikacyjne oddziaływania. Metaforycznie można by ująć metodę profesora jako intelektualne „położnictwo”, czyli misję nauczyciela jako duchowej „akuszerki” pomagającej „przyjść na świat” ideom jeszcze niewyartykułowanym. Profesor mówił: „Kształcenie studentów w każdym przypadku było indywidualne. A dwieście takich pojedynczych kształceń trudno mi przekazać. Wszystko to, co wpadało w ich ręce, nieświadome jeszcze ręce operacyjne, było tematem rozmów [...]”⁴²². W ocenianiu prac studentów profesor preferował kryteria głównie intelektualne, mniej – wykonawcze. Wspominał: „Niektórzy dostawali wysokie noty choć może nie spełnili moich dobrych chęci. [...] Wiedziałem, że ich dyplom ma wartość wówczas, gdy ręce operują inteligencją i świadomością celów”⁴²³.

* * *

Przed laty Bolesław Petrycki zauważył: „Metoda Profesora daje głębokie poznanie prawideł formowania architektonicznego, umiejętność posługiwania się elementami kompozycyjnymi – chroniąc jednocześnie przed przypadkowym, instynktownym formalizmem. Zbliżenie do człowieka, dla którego dzieło jest tworzone, poznanie jego potrzeb oraz doznań natury psychicznej nadaje metodzie tej wybitnie humanistyczny charakter. Obecność osoby Profesora zmuszała do ciągłej interpretacji i konfrontacji

⁴¹⁹ Tamże, s. 82–83.

⁴²⁰ W. Padlewski, *Wstęp do wykładów na Zjeździe Wydziału Architektury Naukowych Zakładów w Leningradzie – dawniej Akademii Sztuk Pięknych im. Riepina w Petersburgu*, Leninrad 1960, Zbiory rodziny Padlewskich, Sopot, mps.

⁴²¹ Por. niniejszy tom, s. 70–71.

⁴²² Tamże, s. 78.

⁴²³ Tamże.

zjawisk historycznych, kulturalnych oraz naturalnych z wiedzą techniczną – do wyciągania wniosków twórczych, dzięki czemu przebywanie w pracowni stawało się specyficznym wydarzeniem intelektualnym i artystycznym⁴²⁴. Metoda profesora wykraczała poza racjonalne rygory projektowania i nakłaniała do rozmyślenia w sztuce architektury jako jednej ze sztuk pięknych.

Pełnione funkcje kierownika Katedry Projektowania Mebli, kierownika Zakładu Naukowo-Badawczego na Wydziale Architektury, dziekana Wydziału Architektury, ukazują Włodzimierza Padlewskiego jako osobę o wysokich kompetencjach organizatorskich i czynią rozwój jego praktyki nauczycielskiej bardziej kompletnym.

Społeczny wymiar twórczości pedagogicznej profesora Padlewskiego dostrzec można we wzbogaceniu kultury edukacji artystycznej, poszerzeniu jej o elementy oryginalnej praktyki, która stała się własnością Akademii. Pozostawienie w niej swych uczniów pozwala żyć ideom i metodzie profesora. Jego osobę każdy z jego wychowanków nosi w sercu.

⁴²⁴ Zob. przyp. 163.

Spis ilustracji

Do autorów kilku zdjęć zamieszczonych w tej publikacji nie udało się nam dotrzeć.

Osoby zainteresowane proszone są o kontakt z wydawcą.

1. Włodzimierz Padlewski, ok. 1975. Fot. Leszek Pękalski.
Biblioteka Akademii Sztuk Pięknych w Gdańsku.
2. Józef Tadeusz Padlewski, ok. 1900.
Zbiory rodziny Padlewskich w Sopocie.
3. Cerkiew św. Mikołaja w Harbinie zaprojektowana przez Józefa Padlewskiego, 1899–1900. Fot. W. Ablamskij, ok. 1930.
Archiwum W. Ablamskiego, Muzeum Historii Miasta w Irkucku (539/1).
[<http://www.sibheritage.nsc.ru/In dex.php?id=2 190&showcoll=48&f=1&media=4>]
4. Włodzimierz Padlewski pośród uczniów Państwowego Gimnazjum Męskiego im. Tadeusza Reytana w Warszawie, 1922–1923. Siedzą w kolejnych rzędach ławek od lewej: NN, NN, Wacław Bieliński, Czesław Furga; Roman Ziegenhirte, NN, Stanisław Chodkiewicz, Tadeusz Targoński; Włodzimierz Padlewski, nauczyciel fizyki Bolesław Gawęcki, Abram Aronsohn (?), Narcyz Szwedziński; NN, NN, Aleksander Kempner, Tadeusz Kowalczyk; M. Miączyński, Abe Keilsohn, Zbigniew Drawdzik, Władysław Kozłowski; Kazimierz Marczewski, Fibich, Wacław Gissing; stoją od lewej: dyrektor Józef Jaroszyński, Adam Uziembło, Witold Starkiewicz, Julian Łukaszewicz, Jerzy Pescht, Ludwig Goczałkowski, Władysław Emich, Jerzy Rossner, Roman Imach.
Zbiory rodziny Padlewskich w Sopocie.
5. Włodzimierz Padlewski, 1925.
Archiwum Politechniki Warszawskiej.
6. Włodzimierz Padlewski wśród studentów architektury Politechniki Warszawskiej podczas ćwiczeń rysunkowych na Wawelu, 1926. Siedzą od lewej: NN, prof. Zygmunt Kamiński, NN. Stoją od lewej: NN, Stanisław Marzyński, Jan Cybulski, Kazimierz Marczewski, Bohdan Damięcki, Stefan Listowski, Zbigniew Karpiński, Włodzimierz Padlewski.
Zbiory rodziny Padlewskich w Sopocie.
7. Wnętrze pawilonu Ministerstwa Komunikacji na Powszechnej Wystawie Krajowej w Poznaniu, 1929.
Narodowe Archiwum Cyfrowe w Warszawie (I-G-954-19).
8. Fragment ekspozycji w pawilonie Ministerstwa Komunikacji na Powszechnej Wystawie Krajowej w Poznaniu, 1929. Modele odbudowanych po I wojnie światowej budynków stacyjnych.
Narodowe Archiwum Cyfrowe w Warszawie (I-G-954-6).
9. Zameczek Prezydenta w Wiśle, 1929–1930. Fot. Stanisław Mucha, 1931.
Narodowe Archiwum Cyfrowe w Warszawie (I-U-7817-3).
10. Zameczek Prezydenta w Wiśle. Widok od podjazdu. Fot. Czesław Datka, 1938.
Narodowe Archiwum Cyfrowe w Warszawie (I-U-7821-1).

11. Tablica informacyjna przy Zameczku Prezydenta w Wiśle. Fot. Z. Łagocki, M. Pyrlik, 2004.
Wg *Zamek Prezydenta Rzeczypospolitej Polskiej w Wiśle*, red. J. Purchla, Kraków 2005, s. 174, il. 53.
12. Jadalnia w Zameczku w Wiśle. Fot. Stanisław Mucha, 1931.
Narodowe Archiwum Cyfrowe w Warszawie (I-U-7817-8).
13. Fragment jadalni w Zameczku w Wiśle. Fot. Stanisław Mucha, 1931.
Narodowe Archiwum Cyfrowe w Warszawie (I-U-7817-7).
14. Salon w Zameczku w Wiśle. Fot. Stanisław Mucha, 1931.
Narodowe Archiwum Cyfrowe w Warszawie (I-U-7817-12).
15. Weranda w Zameczku w Wiśle. Fot. Stanisław Mucha, 1931.
Narodowe Archiwum Cyfrowe w Warszawie (I-U-7817-6).
16. Prezydent Ignacy Mościcki z małżonką na werandzie Zameczku w Wiśle. Fot. Czesław Datka, 1939.
Narodowe Archiwum Cyfrowe w Warszawie (I-A-1681-4).
17. Sypialnia Pani Prezydentowej w Zameczku w Wiśle. Fot. Stanisław Mucha, 1931.
Narodowe Archiwum Cyfrowe w Warszawie (I-U-7817-11).
18. Sypialnia Pana Prezydenta w Zameczku w Wiśle. Fot. Stanisław Mucha, 1931.
Narodowe Archiwum Cyfrowe w Warszawie (I-U-7817-10).
19. Buduar w Zameczku w Wiśle. Fot. Stanisław Mucha, 1931.
Narodowe Archiwum Cyfrowe w Warszawie (I-U-7817-9).
20. Prezydent Ignacy Mościcki przy biurku w gabinecie Zameczku w Wiśle. Fot. Czesław Datka, 1939.
Narodowe Archiwum Cyfrowe w Warszawie (I-A-1681-3).
21. Projekt dyplomowy hotelu w kurorcie górskim, 1934.
Wg *Album młodej architektury 1935*.
22. Otwarcie wystawy „Architektura Wnętrza” w Instytucie Propagandy Sztuki w Warszawie, kwiecień 1937. Od lewej w pierwszym rzędzie: profesor Rudolf Świerczyński, NN, Minister Przemysłu i Handlu Antoni Roman, Prezes Izby Rzemieślniczych Antoni Snopczyński (z profilu), Zofia Dziewulska (z profilu), za nią Piotr Biegański oraz Stanisław Dziewulski.
Narodowe Archiwum Cyfrowe w Warszawie (I-K-6199-1).
23. Wystawa „Architektura Wnętrza” w Instytucie Propagandy Sztuki w Warszawie, 1937. Prezydent Ignacy Mościcki (pierwszy a lewej) zwiedzający wystawę 7 kwietnia. Stoją od lewej: Prezes Izby Rzemieślniczych Antoni Snopczyński, profesor Zygmunt Kamiński, Zofia Dziewulska, profesor Rudolf Świerczyński, Władysław Pieńkowski, Zbigniew Karpiński, Stanisław Gałęzowski (w okularach), NN, NN, NN, Włodzimierz Padlewski (pierwszy z prawej).
Narodowe Archiwum Cyfrowe w Warszawie (I-K-6199-8).
24. Fragment gabinetu projektu Stefana Sienickiego na wystawie „Architektura Wnętrza” w Instytucie Propagandy Sztuki w Warszawie, 1937.
Wg „Arkady” 1937, nr 5, s. 241.

25. Pokój stołowy projektu Stefana Sienickiego na wystawie „Architektura Wnętrza” w Instytucie Propagandy Sztuki w Warszawie, 1937.
Wg „Arkady” 1937, nr 5, s. 236.
26. Wnętrze letniskowe projektu Niny Jankowskiej na wystawie „Architektura Wnętrza” w Instytucie Propagandy Sztuki w Warszawie, 1937.
Wg „Arkady” 1937, nr 5, s. 235.
27. Pokój mieszkalny projektu Zofii Dziewulskiej na wystawie „Architektura Wnętrza” w Instytucie Propagandy Sztuki w Warszawie, 1937.
Wg „Arkady” 1937, nr 5, s. 232.
28. Pokój stołowy projektu Marka Leykama na wystawie „Architektura Wnętrza” w Instytucie Propagandy Sztuki w Warszawie, 1937.
Wg „Arkady” 1937, nr 5, s. 239.
29. Pokój stołowy projektu Piotra Marii Lubińskiego na wystawie „Architektura Wnętrza” w Instytucie Propagandy Sztuki w Warszawie, 1937.
Wg „Arkady” 1937, nr 5, s. 237.
30. Krzesło z kompletu mebli do pokoju stołowego projektu Piotra Marii Lubińskiego na wystawie „Architektura Wnętrza” w Instytucie Propagandy Sztuki w Warszawie, 1937.
Wg „Arkady” 1937, nr 5, s. 240.
31. Fotel projektu Axela Larssona na wystawie szwedzkiego przemysłu artystycznego w Instytucie Propagandy Sztuki w Warszawie, 1938.
Wg „Arkady” 1938, nr 4, s. 201.
32. Pokój pani projektu Jana Bogusławskiego na wystawie „Architektura Wnętrza” w Instytucie Propagandy Sztuki w Warszawie, 1937.
Wg „Arkady” 1937, nr 5, s. 233.
33. Pokój pani projektu Kazimierza Prószyńskiego na wystawie „Architektura Wnętrza” w Instytucie Propagandy Sztuki w Warszawie, 1937.
Wg „Arkady” 1937, nr 5, s. 242.
34. Leżak projektu Bohdana Lacherta, 1928.
Wg J. van Geest, O. Máčel, *Stühle aus Stahl. Metallmöbel 1925–1940*, Köln 1980, s. 154.
35. Leżak projektu Bohdana Lacherta, 1928.
Wg A. Kostrzyńska-Miłosz, *Polskie meble 1918–1939. Forma – funkcja – technika*, Warszawa 2005, s. 143, il. 93.
36. Fragment tarasu projektu Włodzimierza Padlewskiego na wystawie „Architektura Wnętrza” w Instytucie Propagandy Sztuki w Warszawie, 1937.
Wg „Arkady” 1937, nr 5, s. 243.

37. Rysunki techniczne mebli tarasowych projektu Włodzimierza Padlewskiego.
Wg *Meble wnętrz mieszkalnych [wnętrze i sprzęt]*, Wydawnictwo Zakładu Architektury Polskiej i Historii Sztuki Politechniki Warszawskiej, Warszawa 1937, s. 106.
38. Fotel „Safari” projektu Kaare Klinta, 1933.
Wg Ch. i P. Fiell, *1000 Chairs*, Köln 1997, s. 239.
39. Fotel projektu Kazimierza Prószyńskiego.
Wg A. Kostrzyńska-Miłosz, *Polskie meble 1918–1939. Forma – funkcja – technika*, Warszawa 2005, s. 142, il. 92.
40. Fotel z kompletu mebli tarasowych projektu Piotra Marii Lubińskiego, 1937.
Wg „Arkady” 1937, nr 9, s. 484.
41. Wózek-bar z kompletu mebli tarasowych projektu Piotra Marii Lubińskiego, 1937.
Wg „Arkady” 1937, nr 9, s. 485.
42. Fragment sklepu tytoniowego projektu Włodzimierza Padlewskiego na wystawie wnętrz sklepowych w Izbie Przemysłowo-Handlowej w Warszawie, 1939.
Wg *Architektura Wnętrza Sklepu Detalicznego*, Warszawa 1939, s. nIb.
43. Pawilon Polski na Wystawie Światowej „Sztuka i Technika” w Paryżu, 1937. Rotunda Honorowa.
Narodowe Archiwum Cyfrowe w Warszawie (I-M-652-38).
44. Pawilon Polski na Wystawie Światowej „Sztuka i Technika” w Paryżu, 1937. Wejście do rotundy.
Narodowe Archiwum Cyfrowe w Warszawie (I-M-652-43).
45. Pawilon Polski na Wystawie Światowej „Sztuka i Technika” w Paryżu, 1937. Wyjście z rotundy.
Narodowe Archiwum Cyfrowe w Warszawie (I-M-652-37).
46. Stoisko Fabryki Czekolady „E. Wedel SA” w Pawilonie Polskim na Wystawie Światowej „Sztuka i Technika” w Paryżu, 1937. Rys. Stanisława Sandecka, Maciej Nowicki.
Wg „Arkady” 1937, nr 11–12, s. 655.
47. Stoisko Fabryki Czekolady „E. Wedel SA” (fragment kontuaru po lewej) w Pawilonie Polskim na Wystawie Światowej „Sztuka i Technika” w Paryżu, 1937.
Wg *Katalog oficjalny Działu Polskiego na Międzynarodowej Wystawie Sztuka i Technika 1937 w Paryżu*, Warszawa 1937, s. A 27.
48. Ekspozycja „Regulacja miast i wsi” w dziale „Urbanistyka, architektura” w gmachu Musées d’Art Moderne na Wystawie Światowej „Sztuka i Technika” w Paryżu.
Wg *Katalog oficjalny Działu Polskiego na Międzynarodowej Wystawie Sztuka i Technika 1937 w Paryżu*, Warszawa 1937, s. E 93, E 95.
49. Pawilon Polski na Wystawie Światowej w Nowym Jorku, 1939.
Narodowe Archiwum Cyfrowe w Warszawie (I-M-654-40).
50. Polska orkiestra przed Pawilonem Polskim na Wystawie Światowej w Nowym Jorku, 1939.
Narodowe Archiwum Cyfrowe w Warszawie (I-M-654-47).

51. Otomana w gabinecie Marii Róży hr. Tarnowskiej w Warszawie, 1931.
Wg „Wnętrze” 1931, nr 2, s. 22, il. 52.
52. Lampa-wazon w gabinecie Marii Róży hr. Tarnowskiej w Warszawie, 1931.
Wg „Wnętrze” 1931, nr 1, s. 16, il. 35.
53. Biureczko w gabinecie Marii Róży hr. Tarnowskiej w Warszawie, 1931.
Wg „Wnętrze” 1931, nr 2, s. 23, il. 55.
54. Kominek w gabinecie Marii Róży hr. Tarnowskiej w Warszawie, 1931.
Wg „Wnętrze” 1931, nr 2, s. 23, il. 54.
55. Włodzimierz Padlewski ze swym ojcem przed domem w Warszawie przy ul. Uniwersyteckiej, 1934.
Zbiory rodziny Padlewskich w Sopocie.
56. Blok mieszkalny przy ul. Pięknej 16 b w Warszawie, 1956–1959. Widok od ul. Koszykowej.
Wg *Państwowa Wyższa Szkoła Sztuk Plastycznych w Gdańsku, 1945–1965*.
57. Blok mieszkalny przy ul. Pięknej 16 b w Warszawie, 1956–1959.
Biblioteka Akademii Sztuk Pięknych w Gdańsku.
58. Wnętrze sklepu spożywczego w Sopocie, 1959.
Wg *Państwowa Wyższa Szkoła Sztuk Plastycznych w Gdańsku, 1945–1965*.
59. Wnętrze drogerii w Gdyni, 1959 (?).
Wg *Państwowa Wyższa Szkoła Sztuk Plastycznych w Gdańsku, 1945–1965*.
60. Willa Jerzego Pacześniaka przy ul. Żeromskiego 27 w Sopocie, 1958–1961.
Fot. Jacek Friedrich, 2004.
61. Willa Jerzego Pacześniaka przy ul. Żeromskiego 27 w Sopocie, 1958–1961.
Fot. Jacek Friedrich, 2004.
62. Willa Jerzego Pacześniaka przy ul. Żeromskiego 27 w Sopocie, 1958–1961.
Fot. Jacek Friedrich, 2004.
63. Wnętrze willi Jerzego Pacześniaka przy ul. Żeromskiego 27 w Sopocie, 1958–1961.
Fot. Jacek Friedrich, 2004.
64. Makieta kościoła pw. M. B. Częstochowskiej w Cettach, 1981. Fot. Leszek Pękalski.
Zbiory rodziny Padlewskich w Sopocie.
65. Taboret z drewnianym siedziskiem wykonany w Zakładzie Artystyczno-Naukowym Architektury PWSSP w Gdańsku, lata 50-te.
Zbiory rodziny Padlewskich w Sopocie.
66. Taboret z siedziskiem z taśm wykonany w Zakładzie Artystyczno-Naukowym Architektury PWSSP w Gdańsku, lata 50-te.
Zbiory rodziny Padlewskich w Sopocie.

67. Taboret z tapicerowanym siedziskiem wykonany w Zakładzie Artystyczno-Naukowym Architektury PWSSP w Gdańsku, lata 50-te.
Zbiory rodziny Padlewskich w Sopocie.
68. Krzesło wykonane w Zakładzie Artystyczno-Naukowym Architektury PWSSP w Gdańsku, lata 50-te.
Zbiory rodziny Padlewskich w Sopocie.
69. Fragment krzesła wykonanego w Zakładzie Artystyczno-Naukowym Architektury PWSSP w Gdańsku, lata 50-te.
Zbiory rodziny Padlewskich w Sopocie.
70. Fotel wykonany w Zakładzie Artystyczno-Naukowym Architektury PWSSP w Gdańsku, lata 50-te.
Zbiory rodziny Padlewskich w Sopocie.
71. Siedzisko-półka wyplatane wikliną wykonane w Zakładzie Artystyczno-Naukowym Architektury PWSSP w Gdańsku, lata 50-te.
Zbiory rodziny Padlewskich w Sopocie.
72. Siedzisko-półka wyplatane wikliną wykonane w Zakładzie Artystyczno-Naukowym Architektury PWSSP w Gdańsku, lata 50-te.
Zbiory rodziny Padlewskich w Sopocie.
73. Krzesło wiklinowe wykonane w Zakładzie Artystyczno-Naukowym Architektury PWSSP w Gdańsku, lata 50-te.
Zbiory rodziny Padlewskich w Sopocie.
74. Krzesło z giętej sklejki wykonane w Zakładzie Artystyczno-Naukowym Architektury PWSSP w Gdańsku, lata 50-te.
Zbiory rodziny Padlewskich w Sopocie.
75. Henryk Kitowski, ok. 1970.
Biblioteka Akademii Sztuk Pięknych w Gdańsku.
76. Włodzimierz Padlewski, ok. 1956.
Zbiory rodziny Padlewskich w Sopocie .
77. Makieta. Praca studencka (III rok) wykonana pod kierunkiem Włodzimierza Padlewskiego, 1960.
Biblioteka Akademii Sztuk Pięknych w Gdańsku.
78. Makieta. Praca studencka (III rok) wykonana pod kierunkiem Włodzimierza Padlewskiego, 1960.
Biblioteka Akademii Sztuk Pięknych w Gdańsku.
79. Makieta. Praca studencka (III rok) wykonana pod kierunkiem Włodzimierza Padlewskiego, 1960.
Biblioteka Akademii Sztuk Pięknych w Gdańsku.
80. Makieta. Praca studencka wykonana pod kierunkiem Włodzimierza Padlewskiego, lata 60-te.
Biblioteka Akademii Sztuk Pięknych w Gdańsku.
81. Makieta. Praca studencka (III rok) wykonana pod kierunkiem Włodzimierza Padlewskiego, lata 60-te.
Biblioteka Akademii Sztuk Pięknych w Gdańsku.

82. Odręczny rysunek Włodzimierza Padlewskiego. Korekta pracy studenckiej (III rok) wykonanej pod kierunkiem profesora, lata 60-te.
Biblioteka Akademii Sztuk Pięknych w Gdańsku.
83. Włodzimierz Padlewski z ojcem na letnisku w Świdrze, 1939.
Zbiory rodziny Padlewskich w Sopocie
84. Włodzimierz Padlewski, Józefa Wnukowa i Adam Smolana (w tle widać studentkę Marię Ostrowską, późniejszą Skowrońską), ok. 1965.
Ośrodek Informatyczny Akademii Sztuk Pięknych w Gdańsku.
85. Włodzimierz Padlewski pomiędzy profesorami PWSSP w Gdańsku. Od lewej: Jerzy Adam, Ryszard Semka, Józef Augustyn, Włodzimierz Padlewski, Stefan Listowski, ok. 1970.
Ośrodek Informatyczny Akademii Sztuk Pięknych w Gdańsku.
86. Uroczystość osiemdziesięciolecia Włodzimierza Padlewskiego w PWSSP w Gdańsku. Siedzą od lewej: Stefan Listowski, Janina Padlewska, Włodzimierz Padlewski, Ryszard Semka, Wojciech Mokwiński, Krystyna Brandowska. Po drugiej stronie stołu: Piotr Piórko, Halina Kościukiewicz, NN, NN, Bolesław Petrycki, 1983.
Ośrodek Informatyczny Akademii Sztuk Pięknych w Gdańsku.
87. Uroczystość osiemdziesięciolecia Włodzimierza Padlewskiego w PWSSP w Gdańsku. Od lewej: Hubert Smużyński, Krystyna Brandowska, Ryszard Semka, Włodzimierz Padlewski, 1983.
Ośrodek Informatyczny Akademii Sztuk Pięknych w Gdańsku.
88. Janina i Włodzimierz Padlewscy podczas jubileuszu stulecia i nadania tytułu doktora *honoris causa*, 2003.
Fot. Anna Okońska-Węsiara, Witold Węgrzyn.
89. Janina i Włodzimierz Padlewscy, Adam Haupt oraz Jacek Padlewski podczas jubileuszu stulecia i nadania tytułu doktora *honoris causa*, 2003. Fot. Anna Okońska-Węsiara, Witold Węgrzyn.
90. Henryk Kitowski, Włodzimierz Padlewski, Edmund Homa, Tomasz Bogusławski podczas jubileuszu stulecia i nadania tytułu doktora *honoris causa*, 2003. Fot. Anna Okońska-Węsiara, Witold Węgrzyn.
91. Henryk Kitowski, Włodzimierz Padlewski i Edmund Homa podczas jubileuszu stulecia i nadania tytułu doktora *honoris causa*, 2003. Fot. Anna Okońska-Węsiara, Witold Węgrzyn.
92. Włodzimierz Padlewski, 2003. Fot. Anna Okońska-Węsiara, Witold Węgrzyn.

Indeks nazwisk

Indeks nie obejmuje nazwisk autorów bądź redaktorów dzieł przywoływanych w przypisach.

Kursywą wyróżniono nazwiska wymienione w przypisach tekstu głównego, nacie, curriculum twórczym, spisie ilustracji i albumie fotografii.

Aalto Alvar 113, 130, 138

Adam Jerzy 153, 211

Antecki Lech 89

Aronsohn Abram 147, 165

Augustyn Józef 153, 211

Bagieński Jan 114

Bargielewicz Stefan 10, 55, 111

Bartłomiejczyk Edmund 106

Benedetti Aldo 11

Berezowska Maja 9, 118

Biegański Piotr 148, 177

Bieliński Wacław 147, 165

Biskupscy, rodzina 49

Biskupska Halina 49

Biskupski Sławomir 56

Bogdanowicz Jan 8, 111

Bogdanowicz, inż. 13, 111

Bogusławski Jan 8, 35–36, 109, 125, 126, 127, 130–131, 149, 182

Bogusławski Tomasz 153, 216

Bohusz Adolf, zob. Szyszko-Bohusz Adolf

Borowski Jan 58

Borowski Wacław 106

Boryssowiczowie, rodzina 49

Brandowska Krystyna 5, 139, 143, 153, 214

Breuer Marcel 105

Brukalska Barbara 120

Brukalski Stanisław 119–120

Byszewski Stanisław 53

Catoire Serge 25, 28, 112

Chodkiewicz Stanisław 147, 165

Ciołek Gerard 126

Crowley David 99, 102

Cybulski Jan 121, 147, 167

Czajkowski Józef 38

Czartoryski Jerzy 43

Czerny Władysław 58

Damięcki Bohdan 27, 89, 147, 167

de Rosenwerth-Rużyczka [Różyczka] Stanisław 10, 111

Dobrzyńska Jadwiga 114

Doliński Witold 58

Drawdzik Zbigniew 147, 165

Dziewulska Zofia, z domu Łapińska 8, 35, 88, 126, 129, 131, 148–149, 177, 179

Dziewulski Stanisław 88, 148, 177

Emich Władysław 147, 165

Fehr Friedrich 20

Fibich 147, 165

Fischer Tadeusz 131

Furga Czesław 147, 165

Gajewski Karol 11

Galinowski Jan 121

Gałęzowski Stefan 21–22, 30, 35, 126, 131, 148, 177

Gardowska Bogna, zob. Krasnodębska-Gardowska Bogna

Gawecki Bolesław 147, 165

- Giebułtowicz** panny 53
Gissing Wacław 147, 165
Giżycki Władysław Józef Konrad 22
Goczałkowski Ludwig 147, 165
Godziszewski Tadeusz 58–59
Gonciarz Wawrzyniec 9, 37, 115, 121
Gromadzki Henryk 50–51
Gronowski Tadeusz 131
Gropius Walter 28, 36, 38, 95
Grottowa Wanda 106
Gutt Romuald 137
Haupt Adam 12, 59–60, 134, 153, 216
Heyman Łukasz 114
Homa Edmund 5, 153, 216
Horno-Popławski Stanisław 12, 59
Horodecki Władysław Leszek 18
Hryniewiecki Jerzy 8, 26, 28, 30, 83, 88, 120, 131
Hulanicki, kapitan 13, 111
Huml Irena 122
Imach Roman 147, 165
Jankowska Nina 35, 126, 129, 131, 149, 179
Jaroszewski Tadeusz 117, 119, 122
Jaroszyński Józef 147, 165
Jasiukowicz Stanisław 53
Jastrzębowski Wojciech 39, 119
Jawornicki Antoni 8
Jaworski Henryk 116
Jeanneret Charles Edouard, Le Corbusier 28, 29, 38, 65, 92, 94, 103, 112–114, 130, 135–136
Jeanneret Pierre 29
Johannsen Franciszek 8, 111
Kadłubowski Lech 12, 59–61, 134
Kamiński Zygmunt 26, 41, 147, 148, 167, 177
Kamler Jerzy 131
Karpiński Zbigniew 26, 28, 35, 88, 147, 148, 167, 177
Keilsohn Abe 147, 165
Kempner Aleksander 147, 165
Kanewyszer, prowadził kawiarnię przy Nowogrodzkiej w Warszawie 55
Kieszkowski Janusz 120, 131
Kitowski Henryk 5, 71, 79–85, 89, 139, 142–143, 152, 153, 206, 216
Klint Kaare 131, 150, 186
Koch Władysław 116
Komorowscy, rodzina 10, 19, 27, 110–111
Komorowski Jerzy 27, 110
Konarska Janina 106
Korngold Lucjan 128
Kościukiewicz Krystyna 153, 214
Kotowicz Ewa, zob. Padlewska-Kotowicz Ewa
Kowalczyk Tadeusz 147, 165
Koziński Stefan 35, 126
Kozłowski Władysław 147, 165
Krasnodębska-Gardowska Bogna 106
Kulwieć Kazimierz Jakub 22
Kurkiewicz-Morsztynkiewiczowa Helena 8
Lachert Bohdan 105, 120, 130, 149, 183
Lalewicz Marian 21, 30, 35
Larsson Axel 129, 149, 181
Le Corbusier, zob. Jeanneret Charles Edouard
Ledóchowski Włodzimierz 87
Leykam Marek 8, 35–36, 38, 126–127, 129, 149, 180
Lindorf Zofia 51
Listowski Stefan 12, 57, 60, 67–68, 77, 79, 83, 88,

120, 134, 140, 147, 153, 167, 211, 214

Lubiński Piotr Maria 27, 35, 107, 119, 126–127, 129–131, 149, 150, 180, 181, 187

Lustgarten, rodzina 36

Lutosławski, urzędnik w firmie „Lilpop...” 52

Łoboda Zygmunt 114

Łukaszewicz Julian 147, 165

Łyżwański Antoni 116

Magnuski Tadeusz 126

Majewski Witold 58

Marciniak Antoni 106

Marczewska Maria 88

Marczewski Kazimierz 88, 147, 165

Marężowa 52

Marzyński Stanisław 88, 107, 147, 167

Miączyński M. 147, 165

Mies Van der Rohe Ludwig 28

Minkiewicz Witold 58

Mirski Józef 7, 111

Mokwiński Wojciech 153, 214

Morsztynkiewiczowa Helena, zob. Kurkiewicz-Morsztynkiewiczowa Helena

Mościcki Ignacy 7, 29, 32, 37, 101, 126, 148, 173, 175, 177

Nacht-Samborski Artur 83

Niemojewski Lech 141

Niewska Olga 9, 46

Noakowski Stanisław 118

Nowacka-Ptaszycka Hanka 33

Nowicki Maciej 9, 113, 120, 150, 191

Obertyński Z. 126

Ogrodzki Józef 36

Olszewski Andrzej 76, 121

Orlicz-Dreszer Gustaw 9, 46

Osiński Marian 58

Ostrowska Jadwiga 131

Ostrowska Maria 152, 211

Ostrowski Janusz 9, 121, 131

Oyrzanowski Wiesław 128

Paczeński Jerzy 13, 62–63, 111, 136–137, 138, 151, 198–199

Padlewska Janina, z domu Biskupska, żona Włodzimierza 5, 49, 133, 153, 214, 216

Padlewska Joanna, córka Ewy 89–90

Padlewska Maria, siostra Włodzimierza 22

Padlewska Oktawia 17

Padlewska Olga Ewelina, z domu Reichardt, matka Włodzimierza 17, 19–20

Padlewska-Kotowicz Ewa Helena, córka Janiny i Włodzimierza 5, 26, 50, 89

Padlewski Jacek Józef Stefan, syn Janiny i Włodzimierza 50, 89, 153, 216

Padlewski Jan, syn Jacka 89–90

Padlewski Józef Tadeusz, ojciec Włodzimierza 7, 17, 18, 19, 101–102, 147, 152, 164, 207

Padlewski Marcin, syn Tomasza 90

Padlewski Roman 17

Padlewski Stanisław, brat Włodzimierza 22

Padlewski Tomasz, syn Janiny i Włodzimierza 50, 89–90

Padlewski Władysław 20

Padlewski Zygmunt 20

Pakulscy 55–56

Pągowska Teresa 89

Peretiatkowicz Marian 21–22

Perret August 64–65, 92, 94, 138

Perriand Charlotte 103

Pesch Jerzy 147, 165

Petrycki Bolesław 67, 71–72, 79, 81, 89, 144, 153, 214

Pieńkowski Władysław 35, 26, 148, 177

Piotrowski Piotr 112

Piotrowski Tadeusz 9, 10, 43, 121–122

Piórko Piotr 153, 214

Połujan Stanisław 35, 126

Ponti Gio 42

Popławski Stanisław, zob. Horno-Popławski Stanisław

Pronaszko Andrzej 7, 30–31, 102, 105–106

Proszowski, ojciec operatora filmowego 52

Prószyński Kazimierz 10, 35, 43–44, 109–110, 120–122, 126, 130–131, 149, 150, 182, 186

Przybylska Róża, z domu Andrycz 41

Przybylski Czesław 25, 34, 41, 74

Ptaszycka Hanka, zob. Nowacka-Ptaszycka Hanka

Puget Zbigniew 107

Reichardt Adolf 19

Reichardtowa Maria 19

Reichardtówna Maria 19

Reński Jan 8–9

Riepin Ilia 20

Rietveld Gerrit Thomas 28

Roman Antoni 148, 177

Rossner Jerzy 147, 165

Rotwand, b. d. 50

Rotwand Stanisław 52

Rozdejczer Hanna, zob. Szanecka-Rozdejczer Hanna

Różyczka Stanisław, zob. de Rosenwerth-Rużyczka [Różyczka] Stanisław

Rużyczka Stanisław, zob. de Rosenwerth-Rużyczka [Różyczka] Stanisław

Rydz-Śmigły Edward 45, 110

Samborski Artur, zob. Nacht-Samborski Artur

Sandecka Stanisława 9, 120, 150, 191

Schmidt Nina, z domu Reichardt 20

Semka Ryszard 153, 211, 214

Sieczkowski Tadeusz 8

Sienicki Stefan 8, 34–35, 107, 115–116, 119, 126, 127–129, 131, 148, 149, 178

Skibniewski Zygmunt 113

Skoczylas Władysław 106, 119

Skryndaze Kazimierz 17

Słonimski Antoni 121

Smolana Adam 152, 211

Smużyński Hubert 5, 138, 139, 141–143, 153, 214

Snopczyński Antoni 148, 177

Sołtan Jerzy 112

Sołtyński Roman 27, 89

Sosnowski Oskar 40, 126

Stam Mart 105

Stanisławska Alina 8

Starkiewicz Witold 147, 165

Stefanowicz Jan 107

Stefanowicz-Szmidt Janina 56

Stępiński Zygmunt 131

Strynkiewicz Franciszek 116

Studnicki Juliusz 12, 83, 89, 134

Szanajca Józef 120

Szancer Marcin Jan 10, 51

Szanecka-Rozdejczer Hanna 53, 56

Szmidt Bolesław 35, 126
Szmidt Janina, zob. Stefanowicz-Szmidt Janina
Sztemberg Gieorgij Konstantynowicz 21
Szubski Stefan 122
Szwedziński Narcyz 147, 165
Szysko-Bohusz Adolf 21, 30–31, 101–102, 105–106, 113
Śmigły Edward, zob. Rydz-Śmigły Edward
Świerszczyński Rudolf 8, 25, 29, 32, 34, 36, 73–74, 112–113, 148, 177
Świerz-Zalewski Stanisław 103
Tarasiewicz Kordian 55
Targoński Tadeusz 147, 165
Tarnowska Maria Róża Irena hr., z domu Potulicka 7, 43–44, 99, 108–111, 118, 136, 151, 193–194
Tarnowski Jan Roman 43
Tarnowski Jerzy Jan 43, 44, 108
Tarnowski Marcin 43
Tarnowski Stefan 43, 44, 108
Teisseyre Stanisław 77, 89
Tołkin Wiktor 12, 134
Trepkowski Tadeusz 53–55
Tyszkiewicz Aleksander hr. 19
Tyszkiewicz Feliks hr. 19
Tyszkiewicz Władysław 19
Ufnalewski Józef 36, 126
Uziembło Adam 147, 165
von Poschinger Edmund 20
von Poschinger Lili, z domu Reichardt 20
Wardzała Zbigniew 114
Wawelberg Hipolit 52
Wilczyńska Irena 120

Wirrich Ernest 18
Wnuk Marian 77
Wnukowa Józefa 12, 59, 83, 89, 134, 152, 211
Wołowski Stanisław Jan 18
Woodham Jonathan 102, 106, 118
Wyganowski Jan 52
Zakrzewski Tadeusz 87
Zalewski Stanisław, zob. Świerz-Zalewski Stanisław
Zaremba Jerzy 76
Zaremba, proboszcz w Baczkowie 50
Ziegenhirte Roman 147, 165
Żuławska Hanna 12, 58, 89
Żuławski Jacek 12, 58, 60, 83, 89
Żuławski Zbigniew 58
Życki Kazimierz 118

oprac. K. Moro

album fotografii

—

—

—

—

—

—

—

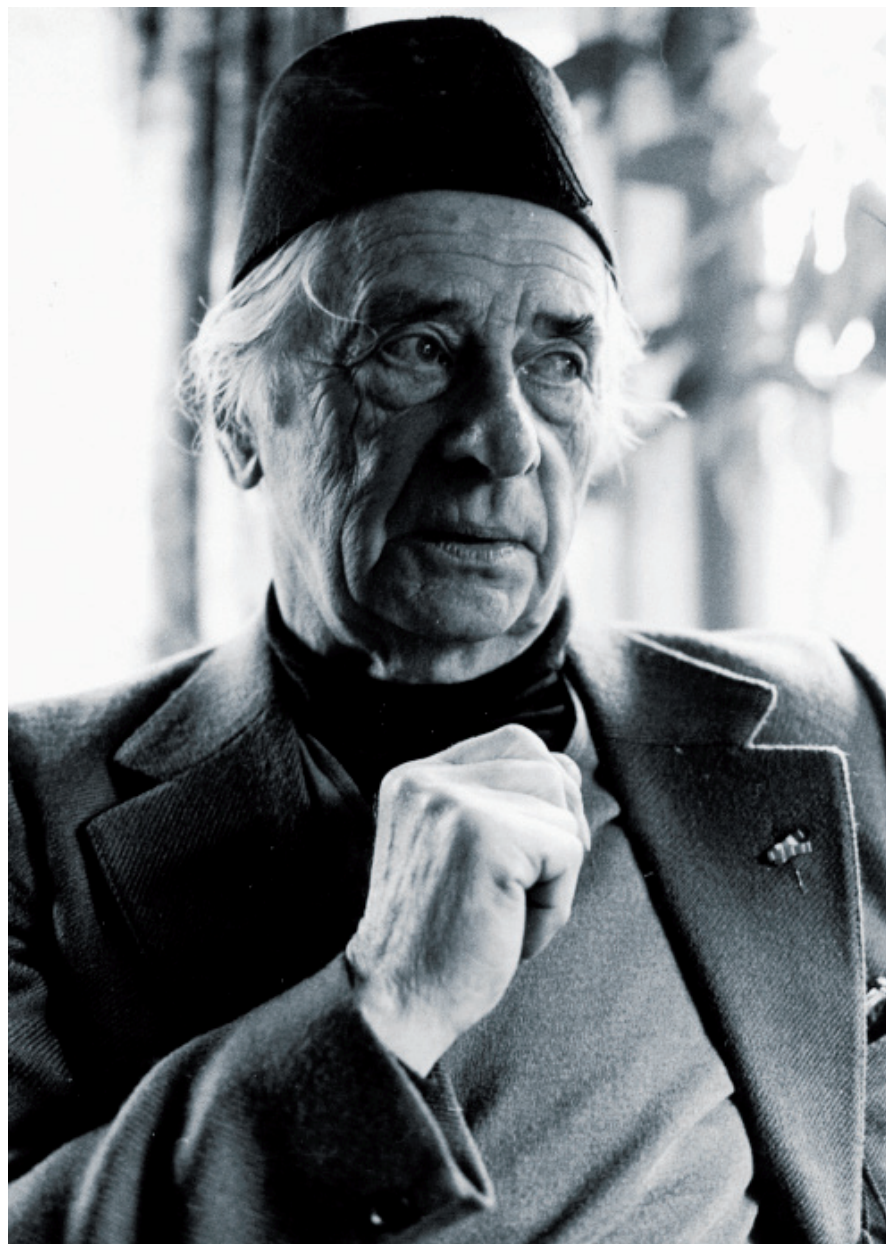
—

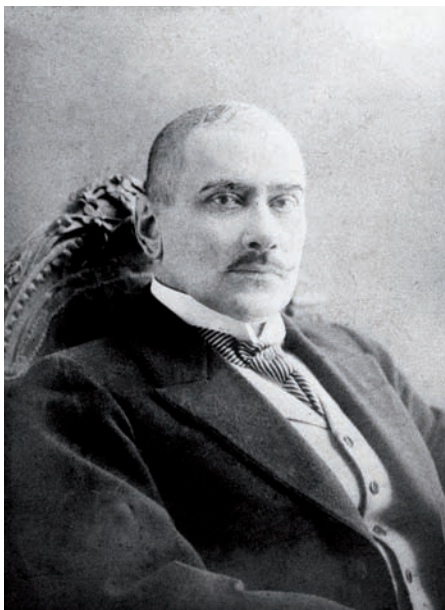
—

Fot. 1

Włodzimierz Padlewski, ok. 1975.

Fot. Leszek Pękalski.



**Fot. 2**

Józef Tadeusz Padlewski, ok. 1900.

**Fot. 3**

Cerkiew św. Mikołaja w Harbinie zaprojektowana przez Józefa Padlewskiego, 1899–1900.

Fot. W. Abłamskij, ok. 1930.

**Fot. 4**

Włodzimierz Padlewski pośród uczniów Państwowego Gimnazjum Męskiego im. Tadeusza Reytana w Warszawie, 1922–1923. Siedzą w kolejnych rzędach ławek od lewej: NN, NN, Wacław Bieliński, Czesław Furga; Roman Ziegenhirte, NN, Stanisław Chodkiewicz, Tadeusz Targoński; Włodzimierz Padlewski, nauczyciel fizyki Bolesław Gawecki, Abram Aronsohn (?), Narcyz Szwedziński; NN, NN, Aleksander Kempner, Tadeusz Kowalczyk; M. Miączyński, Abe Keilsohn, Zbigniew Drawdzik, Władysław Kozłowski; Kazimierz Marczewski, Fibich, Wacław Gissing; stoją od lewej: dyrektor Józef Jaroszyński, Adam Uziembło, Witold Starkiewicz, Julian Łukaszewicz, Jerzy Pescht, Ludwig Goczałkowski, Władysław Emich, Jerzy Rossner, Roman Imach.

**Fot. 5**

Włodzimierz Padlewski, 1925.

**Fot. 6**

Włodzimierz Padlewski wśród studentów architektury Politechniki Warszawskiej podczas ćwiczeń rysunkowych na Wawelu, 1926.
Siedzą od lewej: NN, prof. Zygmunt Kamiński, NN. Stoją od lewej: NN, Stanisław Marzyński, Jan Cybulski, Kazimierz Marczewski, Bohdan Damiński, Stefan Listowski, Zbigniew Karpiński, Włodzimierz Padlewski.

**Fot. 7**

Wnętrze pawilonu Ministerstwa Komunikacji na Powszechnej Wystawie Krajowej w Poznaniu, 1929.

**Fot. 8**

Fragment ekspozycji w pawilonie Ministerstwa Komunikacji na Powszechnej Wystawie Krajowej w Poznaniu, 1929. Modele odbudowanych po wojnie budynków stacyjnych.

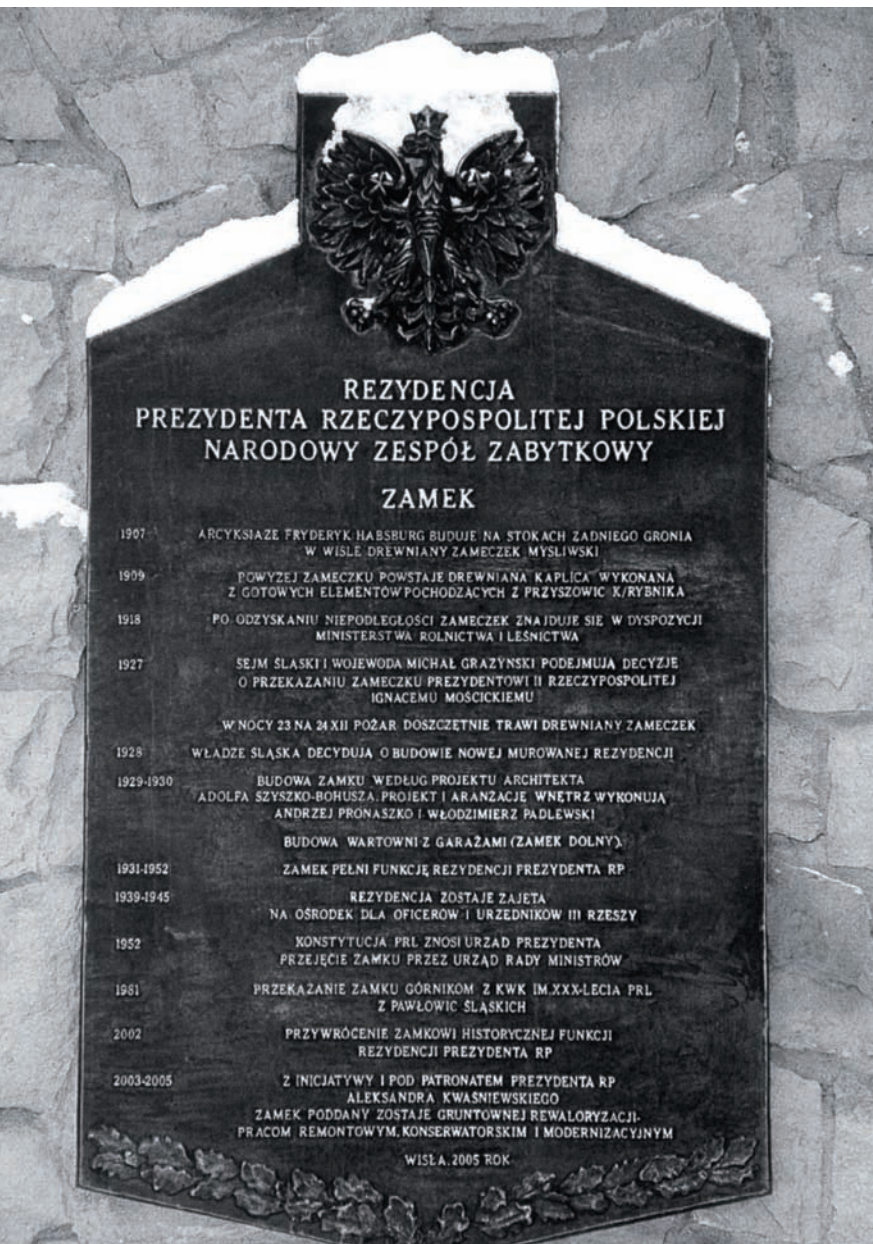
Fot. 9

Zameczek Prezydenta w Wiśle, 1929–1930.
Fot. Stanisław Mucha, 1931.

**Fot. 10**

Zameczek Prezydenta w Wiśle. Widok od podjazdu.
Fot. Czesław Datka, 1938.



**Fot. 11**

Tablica informacyjna przy Zameczku Prezydenta w Wiśle.
Fot. Z. Łagocki, M. Pyrlik, 2004.

Fot. 12

Jadalnia w Zameczku w Wiśle.
Fot. Stanisław Mucha, 1931.

**Fot. 13**

Fragment jadalni w Zameczku w Wiśle.
Fot. Stanisław Mucha, 1931.



**Fot. 14**

Salon w Zameczku w Wiśle.

Fot. Stanisław Mucha, 1931.

Fot. 15

Weranda w Zameczku w Wiśle.
Fot. Stanisław Mucha, 1931.

**Fot. 16**

Prezydent Ignacy Mościcki z małżonką na werandzie
Zameczku w Wiśle.
Fot. Czesław Datka, 1939.



**Fot. 17**

Sypialnia Pani Prezydentowej w Zameczku w Wiśle.
Fot. Stanisław Mucha, 1931.

**Fot. 18**

Sypialnia Pana Prezydenta w Zameczku w Wiśle.
Fot. Stanisław Mucha, 1931.

Fot. 19

Buduar w Zameczku w Wiśle.
Fot. Stanisław Mucha, 1931.

**Fot. 20**

Prezydent Ignacy Mościcki przy biurku w gabinecie
Zameczku w Wiśle.
Fot. Czesław Datka, 1939.



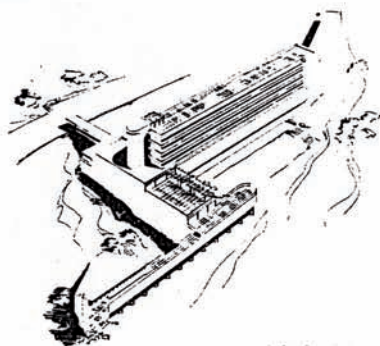


perspektywa

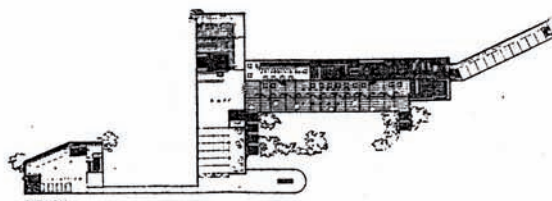
HOTEL

projekt Włodzimierza Padlewskiego

widok
z lotu
ptaka



plan



przekrój



Fot. 21

Projekt dyplomowy hotelu w kurorcie górskim, 1934.

Fot. 22

Otwarcie wystawy „Architektura Wnętrza” w Instytucie Propagandy Sztuki w Warszawie, kwiecień 1937.

Od lewej w pierwszym rzędzie:

profesor Rudolf Świerczyński, NN, Minister Przemysłu i Handlu Antoni Roman, Prezes Izby Rzemieślniczych Antoni Snopczyński (z profilu), Zofia Dziewulska (z profilu), za nią Piotr Biegański oraz Stanisław Dziewulski.

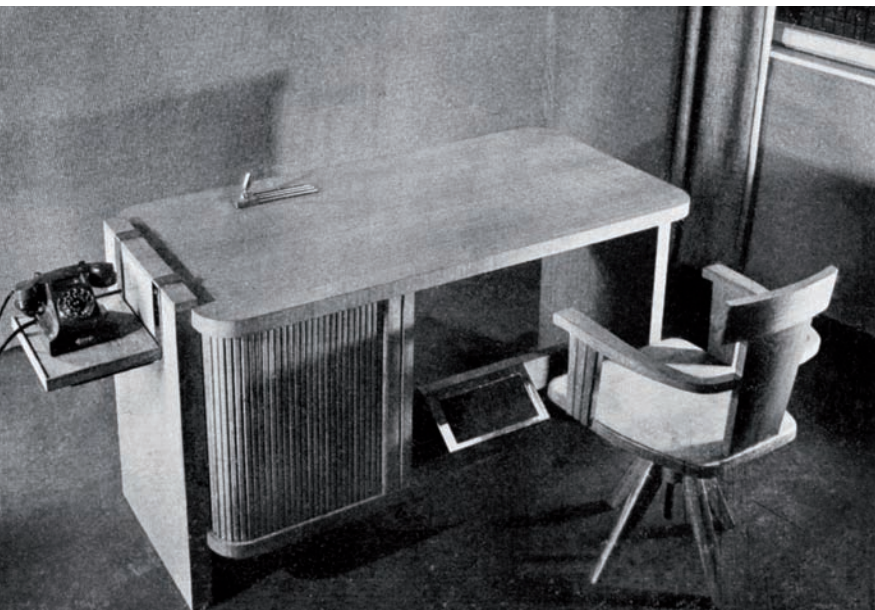
**Fot. 23**

Wystawa „Architektura Wnętrza” w Instytucie Propagandy Sztuki w Warszawie, 1937.

Prezydent Ignacy Mościcki (pierwszy a lewej) zwiedzający wystawę 7 kwietnia. Stoją od lewej:

Prezes Izby Rzemieślniczych Antoni Snopczyński, profesor Zygmunt Kamiński, Zofia Dziewulska, profesor Rudolf Świerczyński, Władysław Pieńkowski, Zbigniew Karpiński, Stanisław Gałęzowski (w okularach), NN, NN, NN, Włodzimierz Padlewski (pierwszy z prawej).



**Fot. 24**

Fragment gabinetu projektu Stefana Sienickiego na wystawie „Architektura Wnętrza” w Instytucie Propagandy Sztuki w Warszawie, 1937.

**Fot. 25**

Pokój stołowy projektu Stefana Sienickiego na wystawie „Architektura Wnętrza” w Instytucie Propagandy Sztuki w Warszawie, 1937.

Fot. 26

Wnętrze letniskowe projektu Niny Jankowskiej na wystawie „Architektura Wnętrza” w Instytucie Propagandy Sztuki w Warszawie, 1937.

**Fot. 27**

Pokój mieszkalny projektu Zofii Dziewulskiej na wystawie „Architektura Wnętrza” w Instytucie Propagandy Sztuki w Warszawie, 1937.



**Fot. 28**

Pokój stołowy projektu Marka Leykama na wystawie „Architektura Wnętrza” w Instytucie Propagandy Sztuki w Warszawie, 1937.

**Fot. 29**

Pokój stołowy projektu Piotra Marii Lubińskiego na wystawie „Architektura Wnętrza” w Instytucie Propagandy Sztuki w Warszawie, 1937.

Fot. 30

Krzesło z kompletu mebli do pokoju stołowego projektu Piotra Marii Lubińskiego na wystawie „Architektura Wnętrza” w Instytucie Propagandy Sztuki w Warszawie, 1937.

**Fot. 31**

Fotel projektu Axela Larssona na wystawie szwedzkiego przemysłu artystycznego w Instytucie Propagandy Sztuki w Warszawie, 1938.



**Fot. 32**

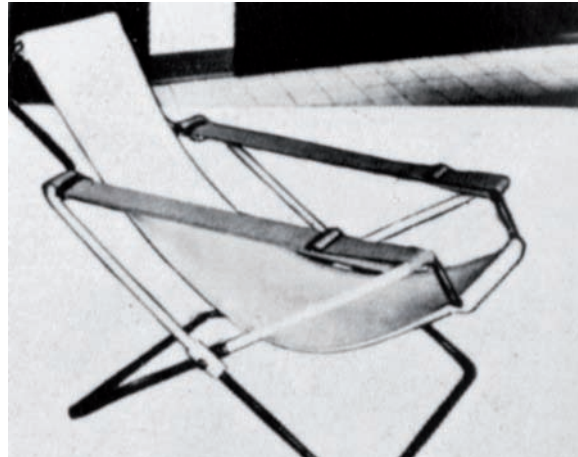
Pokój pani projektu Jana Bogusławskiego na wystawie „Architektura Wnętrza” w Instytucie Propagandy Sztuki w Warszawie, 1937.

**Fot. 33**

Pokój pani projektu Kazimierza Prószyńskiego na wystawie „Architektura Wnętrza” w Instytucie Propagandy Sztuki w Warszawie, 1937.

Fot. 34

Leżak projektu Bohdana Lacherta, 1928.



Fot. 35

Leżak projektu Bohdana Lacherta, 1928.

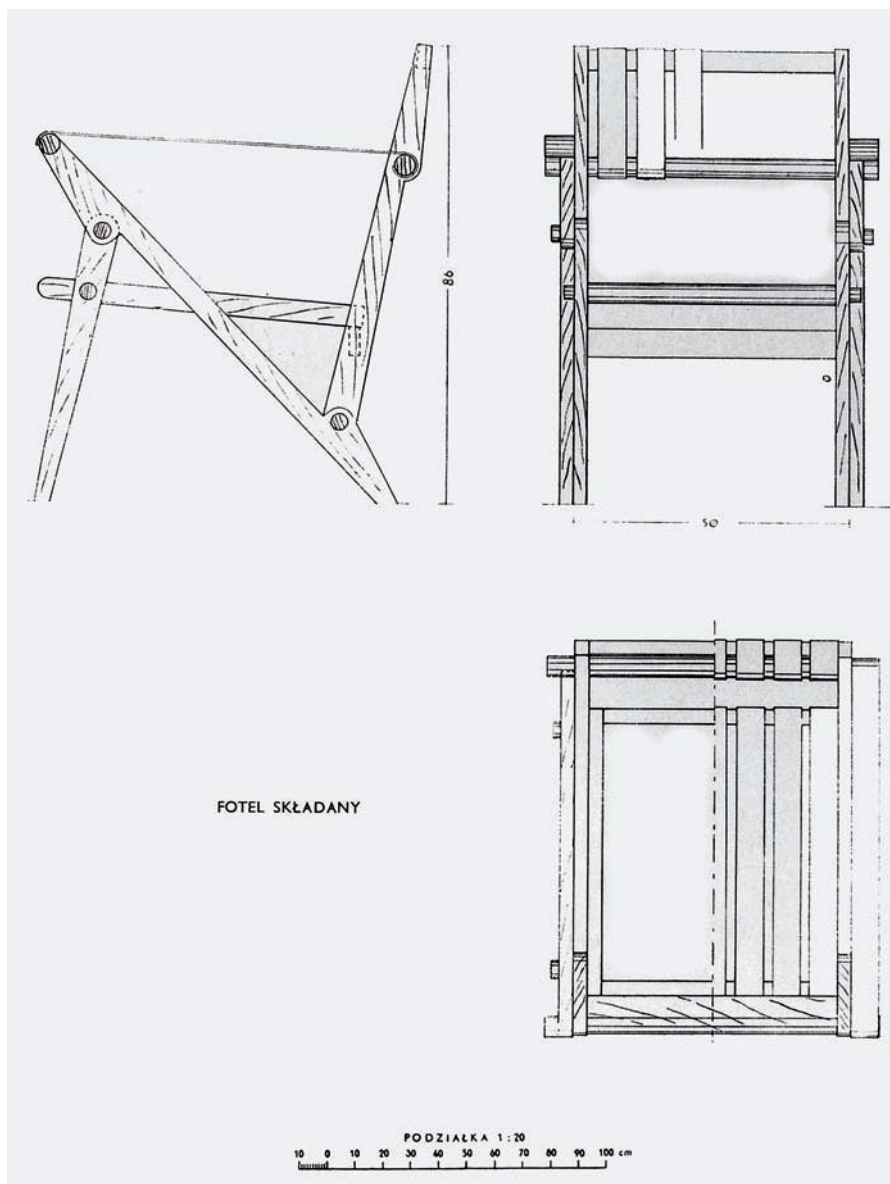


**Fot. 36**

Fragment tarasu projektu Włodzimierza Padlewskiego na wystawie „Architektura Wnętrza” w Instytucie Propagandy Sztuki w Warszawie, 1937.

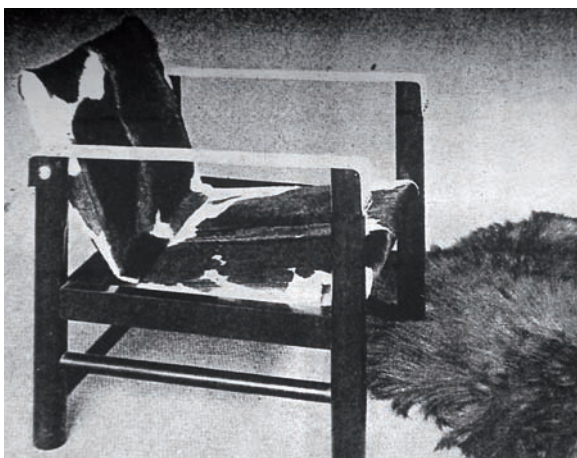
Fot. 37

Rysunki techniczne mebli tarasowych projektu
Włodzimierza Padlewskiego.



**Fot. 38**

Fotel „Safari” projektu Kaare Klinta, 1933.

**Fot. 39**

Fotel projektu Kazimierza Prószyńskiego.

Fot. 40

Fotel z kompletu mebli tarasowych projektu Piotra Marii Lubińskiego, 1937.

**Fot. 41**

Wózek-bar z kompletu mebli tarasowych projektu Piotra Marii Lubińskiego, 1937.



**Fot. 42**

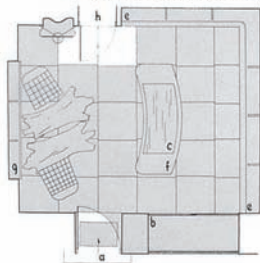
Fragment sklepu tytoniowego projektu Włodzimierza Padlewskiego na wystawie wnętrz sklepowych w Izbie Przemysłowo-Handlowej w Warszawie, 1939.

SKLEP TYTONIOWY. Koninek z okapem, rusztem i przyborem palarskim jest akcentem architektonicznym.

DEBIT DES TABACS. La cheminée avec hotte et grille, garnie d'objets pour fumeurs est un effet d'architecture.

TOBACCO SHOP. Fire place with hood and grate, and smokers' outfit add a characteristic architectonic accent.

TABAKWARENLADEN. Kamin mit Kappe und Rost, sowie Rauchgerät geben einen besonderen architektonischen Ton.



a – wejście
b – wystawa
c – stół sprzedażowy
e – szafa
f – kasa
g – gablota
h – skład

a – Entrance
b – Show window
c – Sales counter
e – Shelves
f – Cash register
g – Show case
h – Storage closet

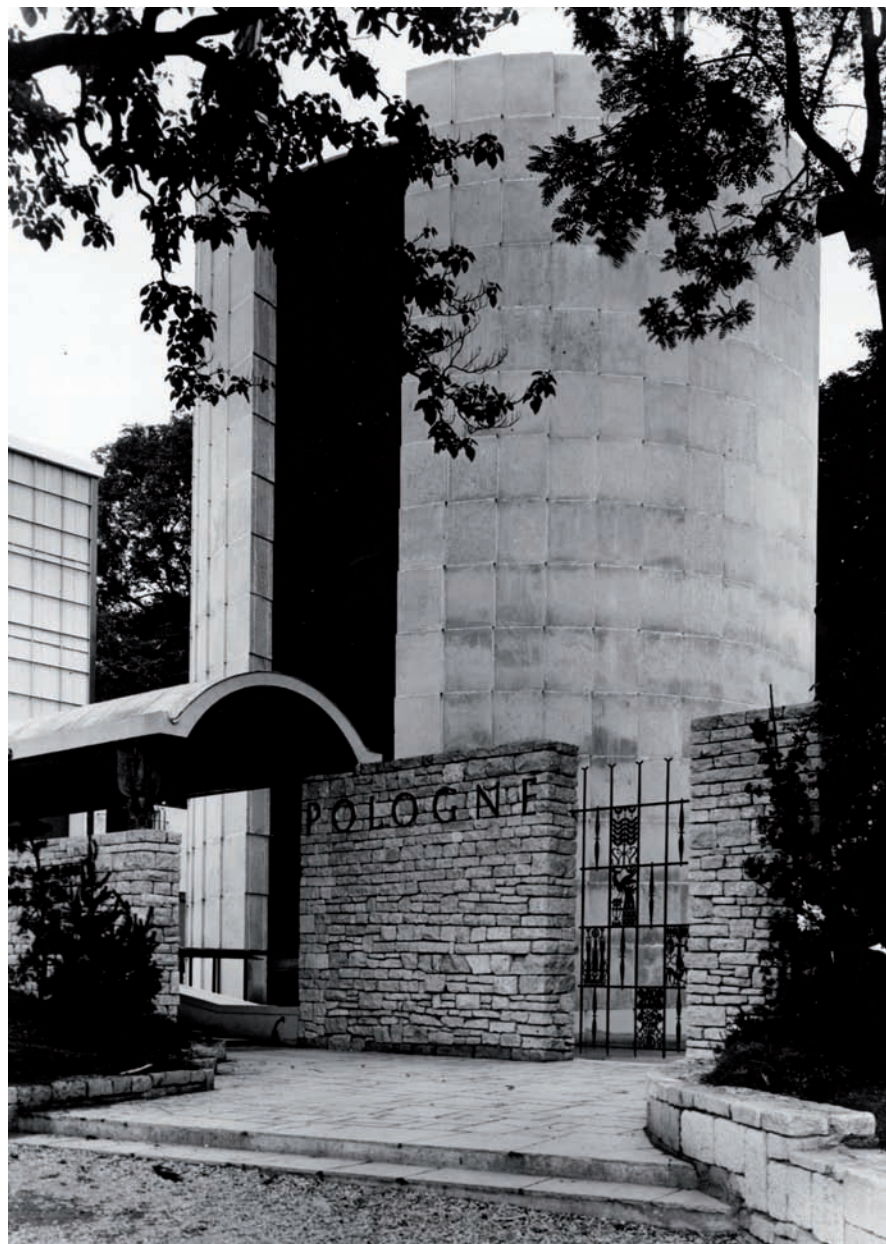
a – entrée
b – fenêtre d'étalage
c – comptoir
e – casier
f – caisse
g – vitrine
h – réserve

a – Eingang
b – Schaufenster
c – Verkaufslade
e – Schrank
f – Kassa
g – Schaukasten
h – Lagerkammer

Projekt – Int. arch. Włodzimierz Padlewski.

Fot. 43

Pawilon Polski na Wystawie Światowej „Sztuka i Technika”
w Paryżu, 1937. Rotunda Honorowa.



**Fot. 44**

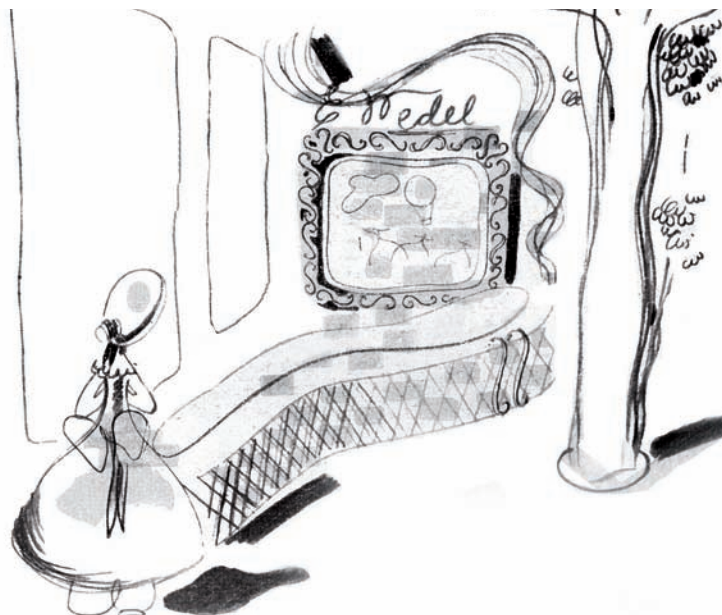
Pawilon Polski na Wystawie Światowej „Sztuka i Technika” w Paryżu, 1937. Wejście do rotundy.

**Fot. 45**

Pawilon Polski na Wystawie Światowej „Sztuka i Technika” w Paryżu, 1937. Wyjście z rotundy.

Fot. 46

Stoisko Fabryki Czekolady „E. Wedel SA”
w Pawilonie Polskim na Wystawie Światowej
„Sztuka i Technika” w Paryżu, 1937.
Rys. Stanisława Sandecka, Maciej Nowicki.

**Fot. 47**

Stoisko Fabryki Czekolady „E. Wedel SA”
(fragment kontuaru po lewej) w Pawilonie Polskim
na Wystawie Światowej „Sztuka i Technika” w Paryżu,
1937.

**Fot. 48**

Ekspozycja „Regulacja miast i wsi” w dziale „Urbanistyka,
architektura” w gmachu Musées d'Art Moderne
na Wystawie Światowej „Sztuka i Technika” w Paryżu.



**Fot. 49**

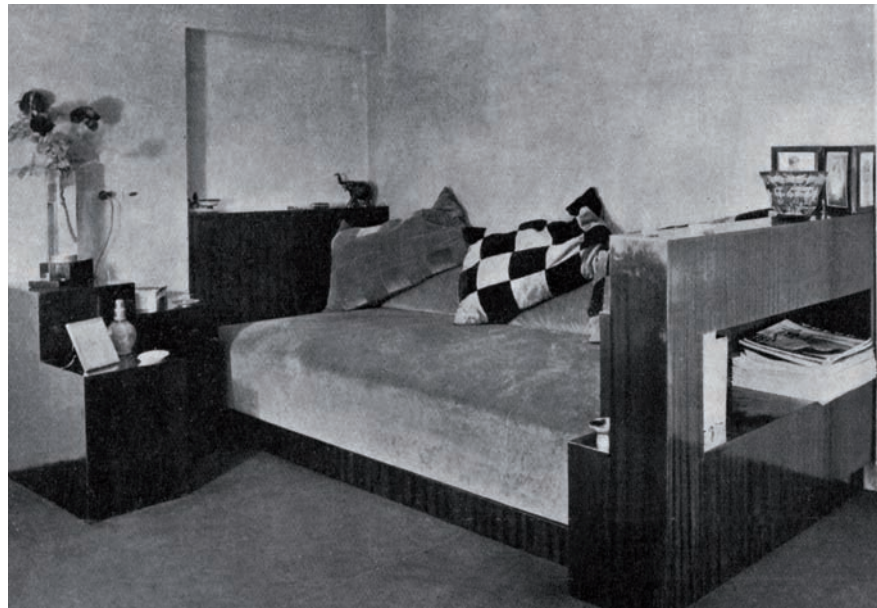
Pawilon Polski na Wystawie Światowej w Nowym Jorku, 1939.

**Fot. 50**

Polska orkiestra przed Pawilonem Polskim na Wystawie Światowej w Nowym Jorku, 1939.

Fot. 51

Otomana w gabinecie Marii Róży hr. Tarnowskiej
w Warszawie, 1931.

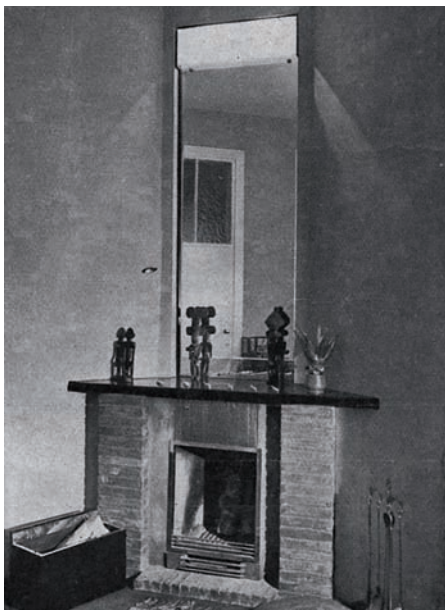
**Fot. 52**

Lampa-wazon w gabinecie Marii Róży hr. Tarnowskiej
w Warszawie, 1931.



**Fot. 53**

Biureczko w gabinecie Marii Róży hr. Tarnowskiej
w Warszawie, 1931.

**Fot. 54**

Kominek w gabinecie Marii Róży hr. Tarnowskiej
w Warszawie, 1931.

Fot. 55

Włodzimierz Padlewski ze swym ojcem przed domem
w Warszawie przy ul. Uniwersyteckiej, 1934.



**Fot. 56**

Blok mieszkalny przy ul. Pięknej 16 b w Warszawie,
1956–1959. Widok od ul. Koszykowej.

**Fot. 57**

Blok mieszkalny przy ul. Pięknej 16 b w Warszawie,
1956–1959.

Fot. 58

Wnętrze sklepu -spożywczego w Sopocie, 1958.

**Fot. 59**

Wnętrze drogerii w Gdynia, 1959 (?).



**Fot. 60**

Willa Jerzego Pacześniaka przy ul. Żeromskiego 27
w Sopocie, 1958–1961.

Fot. Jacek Friedrich, 2004.

**Fot. 61**

Willa Jerzego Pacześniaka przy ul. Żeromskiego 27
w Sopocie, 1958–1961.

Fot. Jacek Friedrich, 2004.

Fot. 62

Willa Jerzego Pacześniaka przy ul. Żeromskiego 27
w Sopocie, 1958–1961.
Fot. Jacek Friedrich, 2004.

**Fot. 63**

Wnętrze willi Jerzego Pacześniaka przy ul. Żeromskiego 27
w Sopocie, 1958–1961.
Fot. Jacek Friedrich, 2004.



**Fot. 64**

Makieta kościoła pw. M. B. Częstochowskiej w Cettach,
1981.

Fot. Leszek Pękalski.

Fot. 65

Taboret z drewnianym siedziskiem wykonany w Zakładzie Artystyczno-Naukowym Architektury PWSSP w Gdańsku, lata 50-te.

**Fot. 66**

Taboret z siedziskiem z taśm wykonany w Zakładzie Artystyczno-Naukowym Architektury PWSSP w Gdańsku, lata 50-te.



**Fot. 67**

Taboret z tapicerowanym siedziskiem wykonany w Zakładzie Artystyczno-Naukowym Architektury PWSSP w Gdańsku, lata 50-te.

**Fot. 68**

Krzesło wykonane w Zakładzie Artystyczno-Naukowym Architektury PWSSP w Gdańsku, lata 50-te.

Fot. 69

Fragment krzesła wykonanego w Zakładzie Artystyczno-Naukowym Architektury PWSSP w Gdańsku, lata 50-te.

**Fot. 70**

Fotel wykonany w Zakładzie Artystyczno-Naukowym Architektury PWSSP w Gdańsku, lata 50-te.



**Fot. 71**

Siedzisko-półka wyplatane wikliną wykonane w Zakładzie Artystyczno-Naukowym Architektury PWSSP w Gdańsku, lata 50-te.

**Fot. 72**

Siedzisko-półka wyplatane wikliną wykonane w Zakładzie Artystyczno-Naukowym Architektury PWSSP w Gdańsku, lata 50-te.

Fot. 73

Krzesło wiklinowe wykonane w Zakładzie Artystyczno-Naukowym Architektury PWSSP w Gdańsku, lata 50-te.

**Fot. 74**

Krzesło z giętej sklejki wykonane w Zakładzie Artystyczno-Naukowym Architektury PWSSP w Gdańsku, lata 50-te.

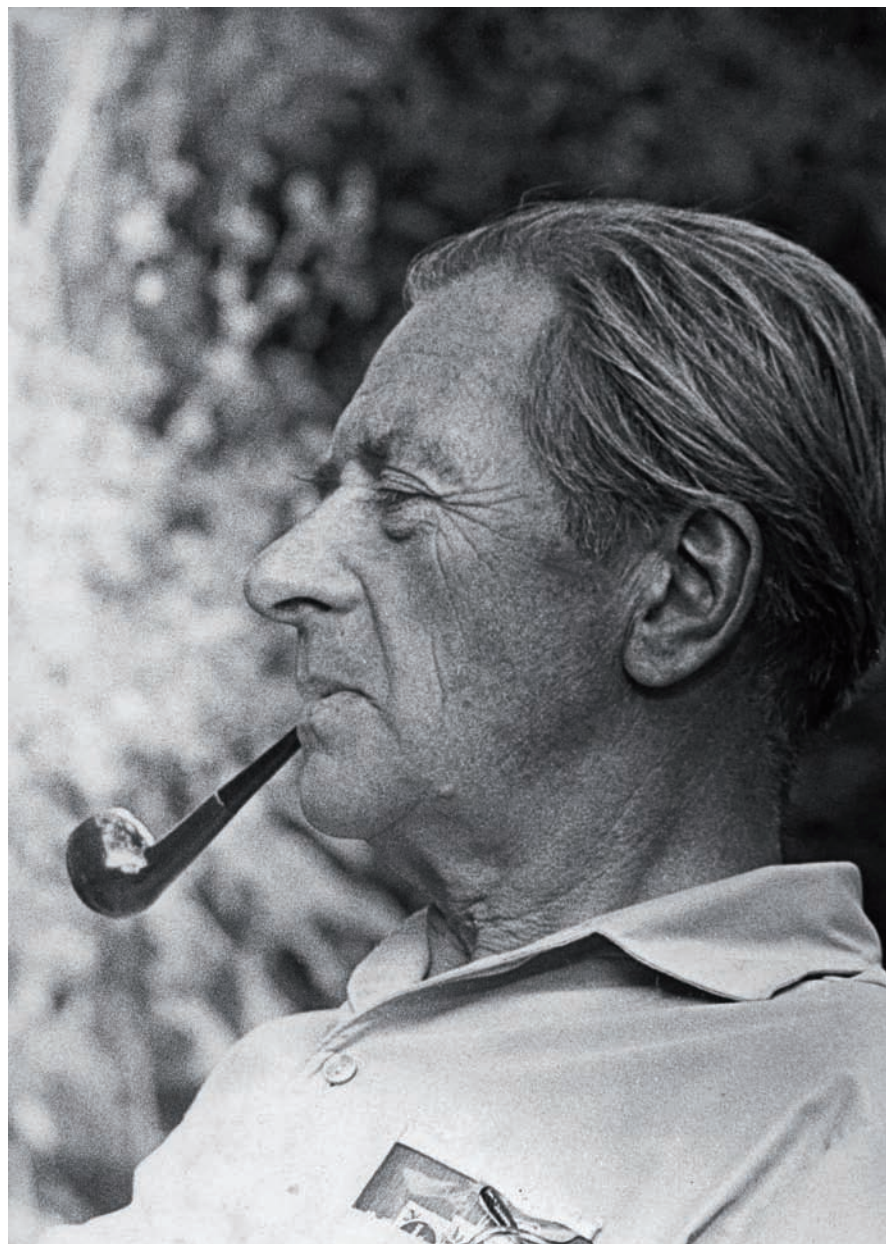


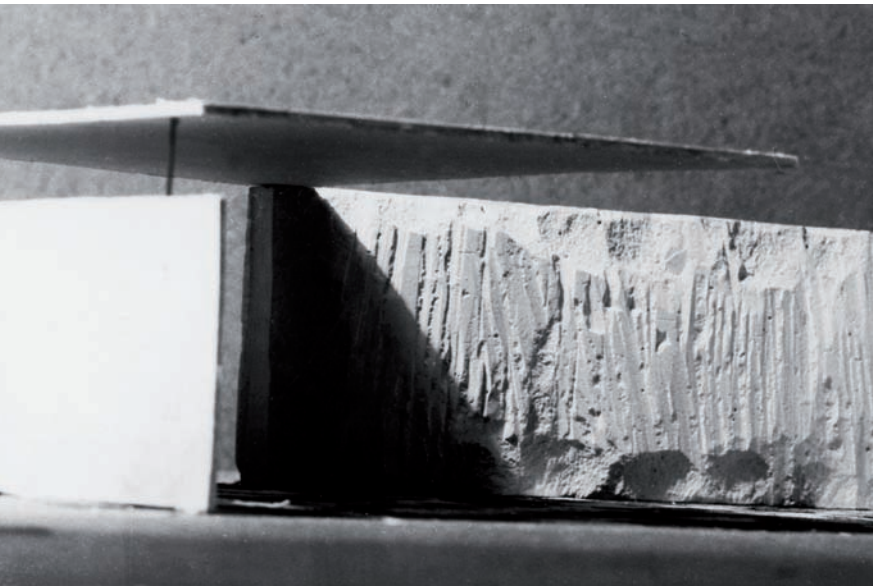
**Fot. 75**

Henryk Kitowski, ok. 1970.

Fot. 76

Włodzimierz Padlewski, ok. 1956.



**Fot. 77**

Makieta. Praca studencka (III rok) wykonana pod kierunkiem Włodzimierza Padlewskiego, 1960.

**Fot. 78**

Makieta. Praca studencka (III rok) wykonana pod kierunkiem Włodzimierza Padlewskiego, 1960.

**Fot. 79**

Makieta. Praca studencka (III rok) wykonana
pod kierunkiem Włodzimierza Padlewskiego, 1960.

**Fot. 80**

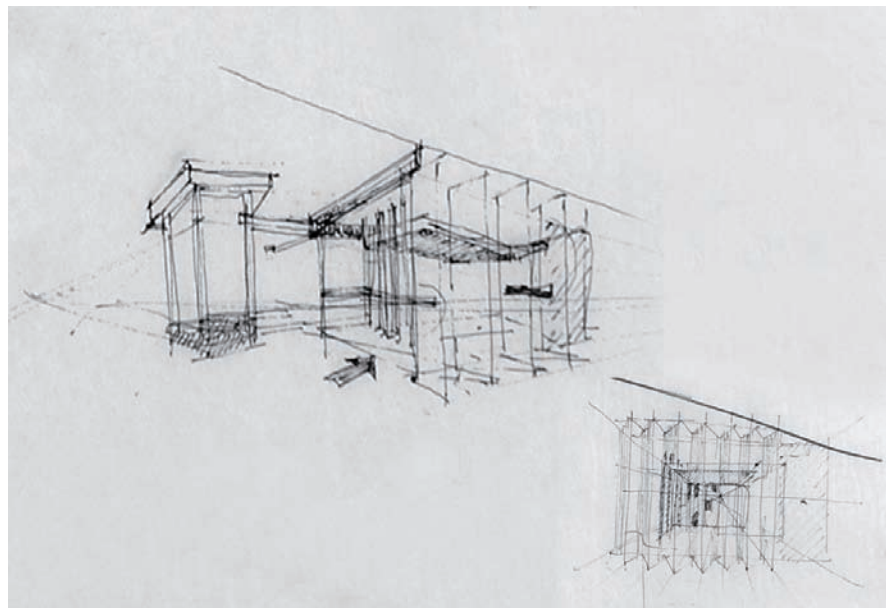
Makieta. Praca studencka (III rok) wykonana pod kierunkiem Włodzimierza Padlewskiego, lata 60-te.

Fot. 81

Makieta. Praca studencka (III rok) wykonana pod kierunkiem Włodzimierza Padlewskiego, lata 60-te.

**Fot. 82**

Odręczny rysunek Włodzimierza Padlewskiego. Korekta pracy studenckiej (III rok) wykonanej pod kierunkiem profesora, lata 60-te.



**Fot. 83**

Włodzimierz Padlewski z ojcem na letnisku w Świdrze,
1939.

Fot. 84

Włodzimierz Padlewski, Józefa Wnukowa i Adam Smolana
(w tle widać studentkę Marię Ostrowską, późniejszą
Skowrońską), ok. 1965.

**Fot. 85**

Włodzimierz Padlewski pomiędzy profesorami PWSSP
w Gdańsku. Od lewej: Jerzy Adam, Ryszard Semka,
Józef Augustyn, Włodzimierz Padlewski, Stefan Listowski,
ok. 1970.



**Fot. 86**

Uroczystość osiemdziesięciolecia Włodzimierza Padlewskiego w PWSSP w Gdańsku. Siedzą od lewej: Stefan Listowski, Janina Padlewska, Włodzimierz Padlewski, Ryszard Semka, Wojciech Mokwiński, Krystyna Brandowska. Po drugiej stronie stołu: Piotr Piórko, Halina Kościukiewicz, NN, NN, Bolesław Petrycki, 1983.

**Fot. 87**

Uroczystość osiemdziesięciolecia Włodzimierza Padlewskiego w PWSSP w Gdańsku. Od lewej: Hubert Smużyński, Krystyna Brandowska, Ryszard Semka, Włodzimierz Padlewski, 1983.

Fot. 88

Janina i Włodzimierz Padlewscy podczas jubileuszu stulecia i nadania tytułu *honoris causa*, 2003.

Fot. Anna Okońska-Węsióra, Witold Węgrzyn.



**Fot. 89**

Janina i Włodzimierz Padlewscy, Adam Haupt oraz Jacek Padlewski podczas jubileuszu stulecia i nadania tytułu doktora *honoris causa*, 2003.

Fot. Anna Okońska-Węsiara, Witold Węgrzyn.

**Fot. 90**

Henryk Kitowski, Włodzimierz Padlewski, Edmund Homa, Tomasz Bogusławski podczas jubileuszu stulecia i nadania tytułu doktora *honoris causa*, 2003.

Fot. Anna Okońska-Węsiara, Witold Węgrzyn.

**Fot. 91**

Henryk Kitowski, Włodzimierz Padlewski i Edmund Homa podczas jubileuszu stulecia i nadania tytułu doktora *honoris causa*, 2003.

Fot. Anna Okońska-Węsiara, Witold Węgrzyn.

Fot. 92

Włodzimierz Padlewski, 2003.

Fot. Anna Okońska-Węsiara, Witold Węgrzyn.



Spis treści

5 Nota redakcyjna

7 Curriculum twórcze Włodzimierza Padlewskiego

15 rozmowy

17 Rozmowy z profesorem Włodzimierzem Padlewskim

17 Dom rodzinny, lata szkolne

25 Młoda architektura

49 Lata wojny

57 Odbudowa

67 Być uczniem, być nauczycielem

79 Rozmowa z Henrykiem Kitowskim, uczniem i współpracownikiem profesora

87 Rozmowa z Janiną Padlewską, żoną profesora

91 Włodzimierz Padlewski, Uwagi na temat plastyki w architekturze (1957)

97 interpretacje

99 Hubert Bilewicz

Architektura wnętrza: międzywojenna twórczość Włodzimierza Padlewskiego

125 Karolina Grobelska

Prace Włodzimierza Padlewskiego na tle działalności Studium Wnętrz i Sprzętu

133 Jacek Friedrich

Powojenna twórczość architektoniczna Włodzimierza Padlewskiego

139 Małgorzata Cackowska

Twórczość pedagogiczna Włodzimierza Padlewskiego

147 Spis ilustracji

155 Indeks nazwisk

161 album fotografii

ISBN 978-83-926816-8-7
