

KWARTALNIK
MODERNISTÓW

CENA 3 zł. 50 gr.

PRAESENS

N1

WARSZAWA

KWARTALNIK MODERNISTÓW „PRAESENS” CZERWIEC 1926. Nr. 1

REDAKCJA I ADMINISTRACJA:

Warszawa, Senatorska 38 — 13
Telefon Nr. 154-76. Redakcja
przyjmuje w czwartki 5 — 7 pp.

REDAKCJA:

Malarstwo — H. Stażewski
Architektura — S. Syrkus
Sekretarz — H. Niemirowska
Wydawnictwo Grupy „Praesens”

CENA POJEDYŃCZEGO NUMERU:

3 zł. 50 gr.

PRENUMERATA ROCZNA:

12 zł.

Administracja wysyła numery
po otrzymaniu adresu za zali-
czeniem pocztowym

KONTO CZEKOWE P. K. O. Nr. 13,020

CZŁONKOWIE
GRUPY
„PRAESENS”

B. Elkouken, Jan Golus, Katarzyna
Kobro-Strzemińska, Karol Kryński,
Bohdan Lachert, Józef Mallnow-
ski, Marja Nicz-Borowiakowa, Ale-
ksander Rafałowski, Henryk Sta-
żewski, Szymon Syrkus, Józef
Szanałca, Stanisław Zalewski

Revue Moderne „Praesens” Direction: PEINTURE — H. STAŻEWSKI
ARCHITECTURE — S. SYRKUS
SECRÉTAIRE — H. NIEMIROWSKA

Adresse: Direction et Rédaction — Varsovie, Senatorska 38 — 13

Prix du numéro 8 francs. Abonnement d'un an 25 francs

CZASOPISMA
MODERNISTYCZNE:

ABC — Basel, Augustinergasse 5
L'Art d'Aujourd'hui — A. Morancé Paris (VI^e) 30, rue de Fleurus
L'Architecture Vivante I. Badovici „ „ „ „ „ „
7 Arts — Bourgeois, Bruxelles, Bvd. Leopold II, 271
De Stijl — Van Doesburg, Leyden, Jaagdpad 17
L'Effort Moderne — L. Rosenberg, Paris, VII, Rue de la Baume
G — H. Richter, Berlin-Grunewald, Trabenerstr. 25
Ma — Kassak, Wien, Amalienstr. 26
Mavo — Tokio
Merz — Schwitters, Hannover, Waldhausenstr. 5
Noi — Prampolini, Roma, 36, via Tronto 89
Pasma — Cernik, Brno Juljanow
Stavba — K. Teige, Praha II, Cerna ulice 12^a

L'UNIVERS CONÇU SANS OBJET

(FRAGMENTS)

La couleur est pour le suprématisme ce qu'est pour le cubisme la lumière. La plupart des hommes pensent que l'essentiel du suprématisme c'est la couleur. On est enclin à croire:

que le suprématisme est en effet une nouvelle forme de concevoir l'essentiel de la peinture;

qu'il embrasse toutes les disciplines de la couleur, de la lumière, de la forme et de la construction;

qu'il se prête par conséquent mieux à l'analyse scientifique que les tendances de la peinture des temps passés;

qu'il est enfin un phénomène des couleurs et de deux dimensions.

En tant que j'ai fait l'analyse du suprématisme, je n'y ai ~~pas~~ découvert aucune des susdennées propriétés, les 3 carrés principaux du suprématisme: rouge, noir et blanc n'étant point l'affirmative de toutes ces suppositions.

Tous les systèmes d'art peuvent être divisés en deux parties: l'origine, qui est inconsciente, et la théorie scientifique. Le suprématisme est aussi un des prismes de réceptivité picturale qui tâche de créer son système de l'univers. Ce prisme refracte le monde autrement que ne le font les prismes du cubisme et du futurisme. La philosophie suprématiste traite d'une manière sceptique la pensée humaine ainsi que tous les efforts de la cognition, convaincue de l'impossibilité de révéler quoi que ce soit au monde, puisqu'il n'y a et qu'il n'y a eu rien. Et voici l'idée de l'inobjectivité qui surgit pour s'opposer à l'objectivité, „rien" s'oppose à „quelque chose". Le suprématisme refuse de connaître les choses, croyant ferme à l'intangibilité de la notion quelque forte que soit la lumière de la science et de la culture. La découverte des éléments ne contribue nullement à révéler les choses puisqu'il n'y a dans l'univers ni clarté ni obscurité. Le disque du soleil ne peut servir d'écran pour projeter des phénomènes inintelligibles, car il n'existe pas dans l'univers tel disque noir qui rendrait le soleil clair à la notion de l'homme.

Selon moi la fin, que se propose la peinture, égale celles des autres sciences. Cette fin consiste dans la tendance à élucider sur les disques de la connaissance la ténébreuse réalité du monde.

Le pointillisme tâchait de disséquer la lumière, comme une chose réelle. Il en résulta que la lumière n'est qu'un effet de la réalité des vibrations des corps lumineux, mais point une réalité. On a donc en quelque sorte découvert la vérité qui est l'origine de la lumière. Il se peut que la couleur ne soit qu'un effet des vérités qui se trouvent hors de notre science. Voilà donc de nouvelles inconnues qui surgissent sans cesse devant nous. Et nous, nous sommes toujours pleins d'espoir: l'avenir nous fera connaître toutes les inconnues. Mais l'avenir est extensible. Chaque „aujourd'hui" est à la fois le „demain" du passé et le „hier" de l'avenir. Chaque „aujourd'hui" était toute l'espérance du passé, à qu'il il devait apporter enfin la solution des problèmes inintelligibles et l'analyse de cette lumière qui rendrait claire la cause réelle des phénomènes. Cet espoir est vain. Au fur et à mesure que la raison s'enfonce dans la matière du corps, celui-ci devient une multitude d'inconnues. La raison ne découvre que des nouvelles énigmes et espérances pour l'avenir qui assurera enfin la cognition de cette multitude. Quant à l'objet il se décompose comme exprès en multitude, en sable — on dirait qu'il désire garder son inobjectivité et se cacher du tranchant de la raison qui s'enfonce dans l'avenir. La raison tend les muscles, serre la poignée et de vive force frappe l'objet pour écaler sa valeur essentielle, sans laquelle l'objet n'est pas l'objet. Mais de nouveau le coup a manqué: la lame glissa et s'enfonça dans le sable. Rien n'est resté sur le tranchant, le couteau n'a rien découpé, car le tout est comme le sable, comme la poussière, comme la brume, comme l'air. Les efforts des pointillistes pour révéler la lumière et manifester la couleur ont effectué pour ainsi dire la décomposition de lumière en une multitude de couleurs. La couleur est devenue donc la nouvelle vérité de notre avenir. Mais il n'est pas possible d'exiger aujourd'hui que l'avenir révèle la couleur, puisque ce qui devait élucider la couleur comme une nouvelle vérité ne deviendra demain qu'un résultat des vérités et non pas une vérité en elle même.

C'est la recherche de la lumière qui demeure encore l'essentiel, les rayons du soleil n'étant pas suffisamment souples pour pénétrer dans toutes les cachettes du corps humain afin d'éclaircir son précieux contenu. C'est pour éclairer l'objet plongé dans les ténèbres que la perspicace raison humaine a inventé force instruments dont le plus

parfait sont les rayons de Roentgen. Ces rayons pénètrent de lumière chaque corps opaque, ils sont capables d'illuminer tout ce qui est caché et qui n'était pas tangible moyennant les crochets anciens. La science de nos jours a inventé un crochet de lumière — au moyen d'un rayon elle ouvre les choses fermées. C'est ainsi que nos yeux perçurent les trésors si longtemps cachés. Mais hélas! — voir ce n'est pas connaître, voir ce n'est pas entrer. La raison a changé de forme: d'un crochet en fer elle devint un rayon qui traverse le corps. Elle ne peut pourtant enlever rien—dans l'intérieur du corps elle a trouvé l'infini, qu'on ne peut ni enlever, ni entourer, ni éliminer, l'infini étant sans bornes, sans fin, sans passé et sans avenir.

Les rayons de Roentgen ne sont donc qu'une possibilité technique de pénétrer dans la trésorerie de la nature sans démolir les murs et sans casser les serrures. Ils devraient être suivis d'un rayon plus souple encore, qui saurait enfin connaître le contenu de l'objet. Ce rayon, il jaillira de la science. La connaissance humaine, en suivant les rayons de Roentgen, pénètre aujourd'hui dans l'intérieur du corps sans abîmer son enveloppe, de même que selon les légendes la puissance nommée ange pénétrait dans les cachots pour consoler les prisonniers, ne touchant point les portes scellées. Cet ange n'était-il pas le rayon de la science, pénétrant la vérité?

Casimir Malévitch

STYL WSPÓŁCZESNOŚCI

Zasadniczy rozwój sztuki w ciągu wszystkich epok reprezentuje walkę pierwiastków:

zewnętrznego i wewnętrznego, indywidualnego i uniwersalnego, naturalnego i duchowego, etc.,

przewagę jednego nad drugim, lub zrównoważenie obu.

Najnowsza sztuka naszych czasów manifestuje wyraźnie i świadomie dążenie do równowagi i jedności tych dwóch elementów. Jedność tę, naruszoną przez materialistyczny punkt widzenia sztuki naturalistycznej, przywraca sztuka *abstrakcyjna*, sięgnąwszy do elementów wewnętrznych, oderwanych od świata zewnętrznego. Nowa plastyka, abstrakcyjna, wyzwala się od „opisowości” i ma na celu jedynie wyrażanie *równowagi stosunków elementów plastycznych*.

Natura zawiera już w sobie stosunki barwy i formy, lecz zamaskowane przez materię. Antyczny klasycyzm i renesans wyrażały te stosunki i ich równowagę przez formy *naturalne, organiczne*, zapożyczone od świata zewnętrznego.

Sztuka dzisiejsza daje „czysty” wyraz plastyczny tych stosunków w formach *abstrakcyjnych, mechanicznych*.

Nowa plastyka wskazuje na abstrakcję jako na możliwość wyrażania pierwiastków uniwersalnych, kształtujących współczesny styl kolektywny.

W sztuce naturalistycznej artysta gubił się w indywidualnej technice i osobistym odczuciu przyrody. Indywidualizm, jako czysto prywatna, wymykająca się z pod kontroli, interpretacja natury, nie jest w stanie wytworzyć *stylu współczesności*.

Potrzeba estetyki, opartej na zasadach konstrukcji kolektywistycznej, nie pomniejsza i nie neguje „indywidualności” — dociera jedynie do wartości najbardziej *uniwersalnych*, wspólnych wszystkim ludziom, oczyszczając plastykę od wszelkich elementów nie-plastycznych przez wyrażanie tylko *równowagi stosunków i proporcji*.

Nowoczesne problemy formy, kształtujące dzisiejszy styl, rozwiązywane są przede wszystkim przez architekturę.

Malarstwo i rzeźba bez związku z architekturą są dziś nie do pomyślenia i nie mają najmniejszej racji bytu.

Zbliżenie malarstwa z architekturą nastąpiło przez uświadomienie sobie nierozdzielności prawa przestrzeni, koloru i materiału. Wpływ barwy na kształt w tym sensie, iż przez zabarwienie go zmienić się da jego wymiary, otwiera architekturze drogę do zupełnie nowych możliwości. Oświetlenie płaszczyzn, zabarwienie i użycie różnych materiałów zajmuje miejsce ornamentów, znikających w nowej architekturze.

W równej mierze ze sztuką współczesny styl kształtuje się przez technikę, której wytwory są dla sztuki przykładem form konstrukcyjnych. Architektura dzisiejsza dąży do tworzenia jedności z techniką i przemysłem. Ogołocona z or-

namentów, osiągnęła czystość i konstrukcyjność przez zespolenie pionu z poziomem.

Na tych zasadniczych podstawach opiera się nadchodzący wielki styl sztuki nowych czasów.

Henryk Stażewski

KU SZTUCE ELEMENTÓW

Sztuka nowoczesna opiera się zasadniczo na harmonijnym stosunku wartości powszechnych i jednostkowych. Stosunek harmonijny wyraża się w sztuce nowoczesnej zapomocą form i barw abstrakcyjnych (a więc elementów twórczych: linii, płaszczyzny, bryły), istotnych środków sztuki.

(Hipoteza z r. 1920).

Śmiało rzec można, iż różne szkoły z wszystkimi swojemi „izmami” dążyły do rozwoju stylu, wypowiadającego się li tylko zapomocą środków sztuki, t. j. stylu stosunków, który jest konsekwencją wszelkich idei w sztuce.

Ludzie, zastanawiający się nad tem, przyznać muszą, że istota sztuki w rzeczy samej polega na *stosunku*. Muszę tu przypomnieć, że impresjoniści już uważali stosunek nateżeń światła za istotę swojej sztuki. Obraz malarski nie był już dla nich naśladownictwem przedmiotu, lecz problemem stosunków nateżeń światła. To, co interesuje artystę zarówno w zakresie barwy, jak w zakresie formy — to wyłącznie STOSUNEK.

Podstawą dzieła sztuki jest zawsze stosunek elementów, nie zaś stosunek form. Elementy i wzajemny ich stosunek zostały zamaskowane przez formy indywidualne.

Rozwój malarstwa był *stałem burzeniem formy* indywidualnej i przedmiotu, zapożyczonego od natury. Przedmiot był zawsze *dekoracją* obrazu.

Podobnie działo się z rozwojem architektury: była ona *stałem burzeniem formy* dekoracyjnej, formy niekonstrukcyjnej i ornamentacyjnej.

Jeżeli artysta zechce oddać istotę piękna wyłącznie zapomocą środków sztuki, a przeto środków realnych i *zrozumiałych dla wszystkich*, będzie musiał osiągnąć maximum wyrazu plastycznego jedynie przez sztuce swej właściwy środek uniwersalny. Malarz przez *barwę*, rzeźbiarz przez *bryłę*, architekt przez materiały budowlane.

Kolor sam w sobie nie posiada żadnej formy. Kolor jest elementem konstrukcyjnym malarstwa.

Element ten podzielić można na dwie kategorie:

barwy pozytywne: Żółta, Czerwona i Niebieska
barwy negatywne: Biała, Szara i Czarna

lub na
+ i —

Oto jedyne pierwiastki *malarstwa elementów*.

II.

Kubizm nie był, jak sądzono, granicą możliwości malarskich. Kubizm był tylko *punktem wyjścia* w dążeniu ku sztuce konstrukcyjnej, ku sztuce elementów, która posługuje się jedynie środkami, właściwymi plastyce.

ELEMENTARYZM, że tak powiem, rozwinęliśmy w *obrazie* i zmaterjalizowaliśmy jako architekturę. Ten sam elementaryzm, który słyszeć się daje w naszej literaturze, w naszej muzyce, słowem we wszystkich formach życia współczesnego.

Malarstwo nasze odpowiadać musi naszej architekturze i wszystkim nowoczesnym konstrukcjom — autom, aeroplanom „Junkersa”, wagonom sypialnym wielkich ekspresów etc. Przekraczając granicę kubizmu i jego możliwości, odkryliśmy (uwolnieni od konwencjonalizmu) powszechne pierwiastki twórczości ludzkiej. Dzięki zaufaniu do naszych sił duchowych odrodziliśmy dziedzinę plastyki.

A sztuka elementów, sztuka dni naszych odrodzi z kolei życie współczesne.

Théo van Doesburg

Paryż, w lutym 1926.

WYCHOWANIE PRZEZ ARCHITEKTURĘ

„Après le pain c'est l'éducation qu'il faut au peuple!” — po chlebie wychowanie jest pierwszą potrzebą ludu — powiedział Danton. Nie wiem, czy myśląc o tych słowach, zdajemy sobie dość jasno sprawę z ogromnego znaczenia, jakie w życiu człowieka ma architektura, która, z chwilą usunięcia potrzeb materialnych, czyni go podatnym do przyjmowania wrażeń duchowych.

Życiem dzisiejszego narodu kieruje wielkie miasto. Nie będziemy się tu zastanawiali, czy ten właśnie stan rzeczy jest najbardziej pożądany. Płodność jest zawsze związana z wsią: tam rosną dzieci, których liczba w mieście zmniejsza się stale, stamtąd sprowadzamy żywność, bez której mieszkańcy miasta skazaniby byli na głód, stamtąd płynie wogóle ta życiodajna siła, która zapewnia trwałość naszej egzystencji. Jest jednak faktem, że dyrektywy zbiorowego życia gospodarczego wydaje miasto. Miasto reguluje produkcję, podział i konsumpcję, z miasta rozchodzą się na kraj prądy umysłowe, miasto jest siedzibą rządu, z miasta płynie na kraj błogosławieństwo i z miasta płynie zło.

Na własnym naszym terenie chociażby, na terenie budownictwa, przekonał się, do jakich rozmiarów dojść może owo zło. Widzieliśmy, jak zanikało dobre stare budownictwo wsi, zduszone przez nieopanowaną parwenjuszowską architekturę wielkiego miasta, która wyrosła zbyt szybko, a przeto nie miała ani czasu ani woli na stworzenie sobie własnej architektonicznej charakterystyki i wolała przystroić się w ozdoby ubiegłych stuleci.

Zaczynamy już jednak w Holandji przeczuwać, jak wielkie może być błogosławieństwo miasta. Ograniczmy się znów do architektury. Rozpoczęte w mieście próby sanacji budownictwa zaczynają stwarzać nową, rokującą wielkie nadzieje tradycję w rozbudowie wsi, której zagadnienia są o tyle mniej skomplikowane. Tak więc zagadnienie architektury miejskiej: podniesienie poziomu mieszkańca miasta pociągnie za sobą, jako konieczne następstwo, podniesienie poziomu mieszkańca wsi. I właśnie architektura miasta jest niesłychanie ważna ze względu na pedagogiczne możliwości, które się w niej kryją, a które sprowadzają się przede wszystkim do wpływu, jaki otoczenie wywiera na człowieka. Zaś otoczeniem tem jest w mieście zespół domów, t. j. architektura. Na wsi rzecz się ma inaczej. Otoczenie mieszkańca wsi tworzy przyroda, któ-

rej podporządkowane są pojedyncze budynki. Ogrom krajobrazu panuje nad jakością budynku. Jeżeli dom jest brzydki, to jednak brak smaku ludzkiego w tak małym tworze nie może wpłynąć poważnie na całość. Na wsi natura działa na widza silniej, aniżeli kultura (t. j. natura, przekształcona przez człowieka). W mieście zaś, jak już wspominaliśmy, otaczają nas ze wszystkich stron twory rąk ludzkich. I jeżeli nawet przyroda przenika do miasta w postaci trawników, drzew czy parków, stanowi ona w ogólnym obrazie tylko podrzędną część, która, nadmiar wszystkiego, straciła swój właściwy charakter, występując w formie, spaczony przez sztuczną kulturę.

W mieście zatem działa stale przede wszystkim kultura, a jeżeli mowa o otoczeniu — kultura w postaci zespołu budynków, w postaci architektury. Wrażenia architektoniczne mogą być dowolnego rodzaju: etyczno-obyczajowe i estetyczne. O wrażeniach estetycznych wspomnę tu tylko pobieżnie — należą one bowiem do późniejszego stadjum rozwoju człowieka. Wrażenia etyczne odbiera jednak człowiek już bardzo wcześnie. Dzieła architektury we właściwym tego słowa znaczeniu są to organicznie wyrosłe kompleksy. Wszystko, co wypływa z zewnętrznej konieczności życia, wywołuje reakcję analogicznej natury. Reakcja ta łączy się ściśle z pierwotną siłą rozpędową i będzie, rozumie się, tem dla nas radośniejsza, im wyższy był plan człowieka, który ją wywołał.

Przeciwstawmy tedy utartej architekturze, wyrosłej z przekazanego przez przeszłe wieki pojęcia formy, taką sztukę budowlaną, która wyraza z wymogów życia i świadomie krok w krok za nimi idzie, zdążając jednak stale ku wyższemu celom. Ta architektura zewnętrznym swym wyglądem wywierać będzie wpływ na człowieka i podniesie go moralnie o tyle wyżej, o ile sama będzie szlachetniejsza. Sztuka budowlana, która bez uprzedzeń i bez przesądów uznaje potrzeby bytu ludzkiego i czyni im zadość w sposób zdrowy i jasny, — pamiętajac, powtarzam, o wysokim powołaniu architektury — będzie bez wątpienia b. ważnym czynnikiem w wychowaniu człowieka. A nawet prędzej i lepiej nauczy go właściwego sensu życia, niż wszystkie, w dobrej skądinąd myśli poczęte, wieczory odczytowe. Jestem tego pewny i na poparcie swoich poglądów przytoczę poniżej kilka drobnych przykładów z własnej praktyki budowlanej.

Wybudowałem w Rotterdamie około 1500 mieszkań robotniczych (budynków piętrowych i domków jednorodzinnych). Pierwsze nasze domki były małe — za małe. Jednakże usiłowano stworzyć i w małym pewien ład. Dawniej, przy budowie tego rodzaju domków nie myślano o tym wcale — nie zwracano uwagi na ustawienie okien, drzwi etc. — roboty mularskie i ciesielskie wykonywano niedbale. W pracę nie kładziono miłości. „To są przecież mieszkania dla ludzi!” — mawiali sami robotnicy. Okazało się jednak (choć może rezultaty nie są jeszcze dość jaskrawe), że staranniej zaopatrzone mieszkania utrzymywano staranniej. Ponieważ sprzęty miały z góry przeznaczone miejsce, nie trzeba było np. ustawiać łóżek pod oknem (przez co nie można porządnie zawiesić firanek); ponieważ izby zaopatrzone były w listwę do zawieszania obrazów, biegnącą górą ściany, nie trzeba było wbijać gwoździ w ścianę (przez co cały domek wygląda jak ruina); ponieważ ściany były czyste, wynikała potrzeba utrzymywania ich w czystości (bo brud raził teraz bardziej niż przedtem). Na schludność wyglądu kładziono szczególny nacisk. „To rozumie się samo przez się” — pomyśli nie jeden. Nie jest to jednak tak samo przez się zrozumiałe dla tych, którzy wiedzą, że przy budowie domu idzie fachowym robotnikom przede wszystkim o własną robotę, i że, ażeby wykonać ją, nie oszczędzają cudzej pracy, albo niszczą ją zgola. Wyżej wymienione drobne ulepszenia wywarły, jak mówiłem, dodatni w sensie moralnym wpływ na mieszkańców. Nawet małeńki ogródek utrzymywali staranniej, niż to ma zwykle miejsce przy tego rodzaju domkach, bo, wprowadzając się, zastawali go już uprawionym.

I tu, jak wszędzie zresztą, był ogródek słabą stroną. Ogrodzony wysokim parkanem z desek mógł służyć za świetne schowanko dla najróżniejszych całkiem bezużytecznych gratów. I, jak zwykle przy tego rodzaju miejskich mieszkaniach, był ogród nie wypoczynkiem, lecz męką dla oka. W późniejszych budowlach znieśliśmy tedy parkany i ogrodziliśmy każdy ogródek niskim żywopłotem. Podwórze, dokoła którego leżały ogródki, zaopatrzyliśmy w ścieżki z płyt betonowych, w trawniki, ławki, altany dla starszych lokatorów, w skrzynie z piaskiem dla dzieci. Z małych osobnych ogródków zrobiliśmy w ten sposób jeden wielki ogród, gdzie wprawdzie — czego nie lubią w Holandji — jeden widzi drugiego, lecz gdzie także jeden drugiego wychowuje. Dzieci bawią się na placach, naprawdę do zabaw urządzonych — wolno im się tam bawić! — starsi przechadzają się albo siedzą dokoła trawników,

a każdy domek ma widok na spokojne, wiejskie niemal gospodarstwo, zamiast na ciasną uliczkę.

I tu doświadczenie dało wynik pomyślny. Po trzech latach domki wyglądają bardzo schludnie i przyjemnie. Powstało ożywione współzawodnictwo w uprawianiu ogródków. Impulsem doń jest zaś nietyłe skromna nagroda, przeznaczona na ten cel, ile sposobność wykazania i na terenie miasta osobistego smaku. Poziom mieszkańców podniósł się już w znacznej mierze dzięki temu, że domki nasze mają dwie fasady jednakowego znaczenia, nie zaś fasadę przednią i tylną.

Zaznaczam tu tylko niektóre szczegóły — nie chcę iść w przykładach moich za daleko. Można przecież przy pewnym staraniu poczynić analogiczne doświadczenia, ja zaś chciałem tylko po-przec rzeczowemi danemi swoje poglądy.

Muszę jednak dla uzupełnienia przytoczyć jeden jeszcze fakt, ponieważ przemawia on za siebie tak wyraźnie i dobitnie! Im jednolitsza jest całość, tem mocniej razi każdy niedostosowany do niej szczegół. Z chwilą, gdy podwórze nasze otrzymało charakter mniej lub więcej jednolity, wynikała wnet potrzeba założenia ogródków w duchu całości. Podobne doświadczenia poczyniliśmy z ulicą. Kiedy udało nam się planowo zabudować ulicę z obu stron, uważaliśmy to za posunięcie bardzo wielkie, ale nie dostateczne jeszcze. Raził niemiły sposób wykonania sąsiednich budowli. I dlatego sprawozdawca pewnego pisma mógł napisać: „Być może, że ulica jest dobra. Ale latarnie — (latarnie miejskie są tu istotnie nieładne) — odpowiadają lepiej innym mieszkaniom i wskutek tego ulica jest nic nie warta”.

Potem otrzymałem przywilej wybudowania całego osiedla. Sam zaprojektowałem widoki na wszystkie strony, i jednolity wygląd całości osiągnięty byłby w pełni, gdyby nie te latarnie! Ale powiedziano przecież: „latarnie są nic nie warte, nie są przystosowane do domów!”, więc postaraliśmy się o inne, niedoskonałe wprawdzie, ale zawsze lepsze. Z wszystkich tych przykładów, które możnaby jeszcze uzupełnić wieloma innemi, okazuje się, że pedagogiczne oddziaływanie budownictwa ważne jest zarówno ze względów estetycznych, jak i wychowawczych. I do-brze będzie, jeżeli z tej właśnie wartości architektury będziemy zdawali sobie coraz jaśniej sprawę.

J. J. P. Oud

Rotterdam.

PRELIMINARZ ARCHITEKTURY

Uporządkowanie produkcji przez standaryzację wielkiego przemysłu jest jednym z warunków utrzymania się na placu boju ekonomicznego.

Słowo drukowane, telegraf, aeroplan, radio sprawiły, że Polska geograficznie jakby przeniosła się zagranicę, że stała się wielkim portem powietrznym cywilizowanego świata, że ma pełne prawo do korzystania ze skarbów materialnych i kulturalnych obu półkul, że jest powołana do twórczej współpracy z Ameryką i Europą. I dlatego dążenie do zastosowania w Polsce zagranicznych wynalazków, a dalej usiłowanie stworzenia u nas wszystkich gałęzi wielkiego przemysłu nie będzie biernym naśladowaniem obcych wzorów, lecz równouprawnionym udziałem w ogólnym postępie cywilizacji i wypełnieniem obowiązku twórczej współpracy w walce o wyzwolenie z więzów głodu i braku miejsca.

Nie łowickie samodziały wślawiły imię Polski, lecz KOPERNIK, który naukę polską uczynił nauką międzynarodową. Miejsce w świecie XX-go wieku wyznaczy jej konkurencja wynalazków i wypływający z niej dorobek intelektualny, nie zaś walory folkloru i specyfiki etnograficzne.

Bezpodstawne są narzekania na kryzys kulturalny. Nigdy bodaj rzeczywista kultura nie była tak jędrna i soczysta, nigdy bodaj tak wyraźnie nie wiedziała, co czynić należy, nigdy nie była na tak dobrej drodze do szybkiej i zdecydowanej krystalizacji nowych idei.

Dzień dzisiejszy jest dniem pracy młodych producentów, nieobarczonych balastem przedwojennych metod i warunków. Pomysły ich nie mogą być realizowane za rok, nie mogą być realizowane jutro. Są dniem dzisiejszym i dziś muszą stać się ciałem.

Im ściślej praca będzie dopasowana do czasu, w którym żyjemy, im wierniejszą maską potrzeb

dzisiejszych będą twórcze pomysły, tem bardziej będą nowoczesne, tem więcej w nich będzie MODERNIZMU.

Albowiem modernizm to chwila bieżąca.

Niema miejsca na liryzm ani na „spontanéité animale” tam, gdzie potrzeby zarówno emocjonalne, jak rozumowe i zmysłowe zaspakajać trzeba wysiłkiem dobrze obliczonym, tam, gdzie toczy się zaciekle walka, której jednostka poddać nie może, a w której występować muszą zorganizowane zespoły.

Najnowsze wynalazki w połączeniu ze zdobyczami psychologii i spirytyzmu przygotowują nowoczesnie pojęte opanowanie materji. Przemysł, opanowując materję, uduchawia ją, jak sport ciało.

Dzisiejsza cywilizacja wprowadza kolektywizm i standaryzację do dwóch wielkich dziedzin zainteresowań ludzkich: do pracy umysłowej i do pracy zmysłów — daje rozkosz działania w organizujących się świadomości i bezustannie społeczeństwach ludzkich.

Z wielu dziedzin życia wybiera architektura dwie funkcje: 1) funkcję stwarzania ram dla życia jednego człowieka lub jednej rodziny, a więc stworzenia domu jednoosobowego czy jednorodzinnego; 2) funkcję umiejscowienia i udogodnienia pracy zbiorowej, zebrań, sportów, zabaw, komunikacji, tworząc domy mieszkaniowe, budynki fabryczne, stadjony itp. Samo słowo „funkcja” zawiera w sobie pojęcie zmienności i zależności — jasne jest tedy, iż architektura zmieniać się musi zależnie od zmian życia.

Z tego punktu widzenia działalność akademików, opierających swą twórczość architektoniczną li tylko na gruntownej znajomości reguł budownictwa przeszłości, nie odpowiada zadaniom architektury. Wszelako lepsza jest już praca

wedle kanonów akademii, niż budowanie bez żadnych zgoła reguł i powierzchowne tylko przejmowanie się „nowoczesnymi” tendencjami. Jeżeli fałszem jest dziś robienie obiektów architektonicznych, nieodpowiadających warunkom życia, to fałszem stokroć większym jest dorabianie na niewspółczesnych planach fasad kubiżujących czy modernizujących — fałszem takim samym, jakim jest rysowanie klasycznych budowli zapomocą kubistycznej czy modernistycznej techniki. Skoro bowiem do empirycznych planów dorabiać będziemy pudełkowe fasady (tak rozumieją u nas kubizm w architekturze), otrzymamy w rezultacie nędzną anemiczną bryłę, nie mającą z modernizmem nic wspólnego, z ogólnych zarysów przypominającą empire, ale odartą z pięknej ornamentacji, która w epoce cesarstwa była na swym miejscu.



Jak sumienny lekarz, który musi śledzić najnowsze prądy medycyny, by skutecznie i prędko wyleczyć chorego, tak architekt, chcąc sumiennie wypełnić obowiązki, jakie nakłada nań zawód, musi być au courant ostatnich zdobyczy przemysłu budowlanego.

Zastosowanie nowoczesnych wynalazków zmienia charakter miast — inaczej żyjemy i inaczej musimy mieszkać, a zatem inny musi być plan naszych mieszkań. Jeżeli plan jest inny, inne będą fasady. Stąd formuła:

**■ NOWY PRZEMYSŁ STWORZYŁ NOWY
TYP MIESZKAŃ.**



(Muszę jednak na samym już początku podkreślić, że architektura nie służy wyłącznie celom utylitarnym, zaś praca architektów nie polega na liczeniu oczek klozetowych. Medycyna nie jest tylko terapią, lecz olbrzymią dziedziną wiedzy — architektura jest wiedzą i sztuką, jest jedną z wielu dróg poznania i twórczości ludzkiej, służy celom abstrakcyjnym, a zresztą daje okazję do wykazania nowatorskiej odwagi. Dalej nie ogranicza się nowa ar-

chitektura do modernistycznego budowania pojedynczych domów. Projektowanie każdego domu podlega kompozycji urbanistycznej, i ważniejszą jest rzeczą racjonalna zależność części od całości, niż najlepsze nawet oderwane komponowanie części samej w sobie. Na rozważania urbanistyczne niema poprostu miejsca w tym artykule, pomijając więc narazie tę olbrzymią dziedzinę, omówimy bliżej prawa nowoczesnej kompozycji, które wyprowadzimy, opierając się na przesłankach nowoczesnego przemysłu).



Przemysł mieszkaniowy państwa prawdziwie „uprzemysłowionego” musi zaważyć na twórczości architektów.

Nowojorska powojenna wystawa urbanistyczna wykazała dobitnie, jak znakomite rezultaty daje umiejętna organizacja przemysłu. Dzięki jaknajdalej posuniętej lojalności i porozumieniu między producentami, związki poszczególnych branż wystawiły razem modele, próby, fotografie i rysunki swoich produktów, zorganizowały pokazy praktycznego zastosowania nowych materiałów: linoleum, ścian z prasowanej trzciny cukrowej, ścian z usztywnionej masy papierowej, z zabetonowanych siatek żelaznych; nowych typów cegieł, pustaków, dachów, belek żelaznych i betonowych itp., a dalej pokazy najnowszych typów mebli, o których niżej. W ten sposób powstał jednolity i pełny, imponujący wszechstronnością, obraz nowoczesnego amerykańskiego przemysłu budowlanego.



**■ ZASADA ORGANIZACJI PRZEMYSŁU:
LUX EX U. S. A.**



„Kamień i drzewo, pierwotne materiały budowlane, powstały w organicznym rozwoju przyrody. Dla celów naszych musieliśmy wydobywać je z surowca i przetwarzać ciężką pracą rąk. Ten rodzaj pracy sam przez się doprowadził do rzeźbiarskiego kształtowania, jakgdyby człowiek na-

prawić chciał zniszczenie żywego drzewa czy złomu skały przez nadanie mu form, zapożyczonych od natury".

„Cegła, szkło, żelazo i tektura — to pierwsze sztucznie otrzymane materiały budowlane. Teraz w naszych laboratorjach i fabrykach wytwarza się wszelkie materiały, jakich żąda budownictwo”.

„Maszyny ROZDRABNIAJĄ surowiec, i ODLEWAJĄ, WALCUJĄ, PRASUJĄ wszelkie możliwe elementy budowlane, których wymaga współczesna technika, a więc sztaby, belki, płyty, bloki i t. p. Laboratoria dobierają odpowiednie pierwiastki chemiczne i sztucznie stwarzają z nich to wszystko, czemu pozwalała rosnąć o sobie tylko myśląca natura”.

„Miejsce romantycznego starzenia się, wietrzenia, patyny, odpryskiwania farby zajmie gloria wytrzymałości nowoczesnych materiałów w ich przejrzystej, niczem niezamaskowanej sile”.

ABC, Nr. 2, 3—4, Bazylea.

Twórczość konstrukcyjna i odwaga zastosowania w architekturze nowych materiałów i nowych wynalazków — to również zawodowy obowiązek architekta. Przemysłowcy amerykańscy przekonali architektów, że wobec przeludnienia i braku miejsca wynalazki ich są najlepszym rozwiązaniem palącej kwestji mieszkaniowej. Rzeczą architekta jest przełamać z kolei upór konserwatywnego lokatora i nauczyć go, jak wygodnie, oszczędnie i higienicznie mieszkać można w wieku XX-ym.

Oczywiście ten rodzaju budowania opiera się na istnieniu przemysłu mieszkaniowego. Przemysł ten musi rozwinąć się i u nas wobec niezaprzeczalnego parcia ku jaknajdalej idącemu ogólnemu uprzemysłowieniu. Wraz z przyrostem ludności rośnie automatycznie ilość rąk roboczych i rosną potrzeby. Ale jednocześnie demokratyzacja idzie naprzód wielkimi krokami, z nią zaś ujednolicanie wymagań kulturalnych. Wymagania wzrastają, a dla zaspokojenia ich nikt nie chce poświęcać zbyt wiele czasu, energii i wysiłku mięśniowego. Zaspakajanie potrzeb fi-

zyczną pracą, mięśniowe przewyciężanie bierności materji coraz bardziej należy do przeszłości. Rzemiosło musi zamrzeć, skoro praca wynalazcza, skoro standaryzacja przemysłu fabrycznego może dać maximum dogodności przy zużyciu minimum czasu i minimum wysiłku mięśniowego, a jednocześnie zatrudnić wciąż narastające masy ludności. Jedynie celowa jest masowa produkcja analogicznych przedmiotów dla milionów konsumentów, z których każdy zużywa w ciągu swego życia pewną ilość takich samych przedmiotów. Są one obliczone na pewien czas, po upływie którego powinny być zastąpione przez nowe, lepsze, dostosowane do innych już wymagań. Masowo fabrykowane produkty są przytem tak tanie, że często bardziej opłaca się kupić cały nowy, niż naprawiać część starego.

Amerykanie przywykli już do tego, że nowoczesne aparaty dostarczają wszystkiego, czego im trzeba do życia: zarówno przedmiotów codziennego użytku, jak artykułów luksusowych i rozrywek — słowem „panem et circenses”. Europejczycy przywykają do tego stopniowo i przekonują się, że aparaty te wytwarzają wielokroć intensywniej wszelkie produkty czy to materialne czy energetyczne, dając konsumentom możliwość szerszego i wszechstronniejszego korzystania.

Dzięki standaryzacji i centralizacji wielkiego przemysłu możemy mieć:

Mebel-maszynę

Mieszkanie-maszynę

Miasto-maszynę.

Plan architektoniczny jest przewidywaniem funkcji życiowych, jakie człowiek spełnia, mieszkając w domu. Jeżeli dom jednego człowieka względnie jednej rodziny uważać będziemy za pierwszą potęgę architektury, to ogólne produkowanie planów dla wielkich odłamów społecznych będzie jej drugą potęgą.

ARCHITEKTURA ORGANIZACJI PRACY = ARCHITEKTURA W DRUGIEJ POTĘDZE.

Części składowe maszyn-mebli, maszyn-domów i maszyn-miast wytwarzane są fabrycznie, zaś

montaż całości komponuje architekt. Praca robotnika na budowie ogranicza się również coraz bardziej do montowania standaryzowanych elementów budynku.

Metoda dzisiejszej pracy:

MANIPULACJA MASZYNAMI, MONTAŻ CZĘŚCI SKŁADOWYCH, PRODUKOWANYCH MASOWO PRZEZ WIELKIE ZAKŁADY PRZEMYSŁOWE.

Architektura, stosując się do ekonomji życia codziennego, odrzuca w skromnym mieszkaniu prywatnem wszelkie przeżytkowe ubikacje: sale balowe, salony, ogromne jadalnie, pokoje gościnne, które dzięki kolektywnym tendencjom życia stają się zbędne. Wielkie pomieszczenia rezerwuje architektura dla aparatów życia zbiorowego: domów ludowych, szkół, uniwersytetów, teatrów, kin, hoteli, klubów, jadłodajni, sal gier i sportów, stadjonów etc., etc.

Dom mieszkaniowy, choćby najoszczędniej projektowany, może być doskonale funkcjonującym aparatem wspólnego użytku tych kilku czy kilkunastu rodzin, które w nim mieszkają, a jednocześnie może każdej z tych rodzin zapewnić spokój i poczucie mieszkania „u siebie”. Przedmiotem wspólnego użytku jest dziś podwórze, strych, ogród, klatka schodowa, winda, kanalizacja. Przedmiotem wspólnego użytku może być również dobrze ogólna pralnia, suszarnia, kamera do odkurzania, spalacz odpadków, antenna itp.

Umiejętne obchodzenie się z aparatem wspólnego użytku jest kwestją organizacji, a przede wszystkim — wychowania *).

„Dom mieszkaniowy ma przed sobą równie „długie” życie, jak automobil, tedy na architekturze jego winna odbić się taka sama namiętność

*) O wychowawczej roli architektury patrz w tymże numerze artykuł holenderskiego architekta J. J. P. Ouda.

w kierunku postępu, jaka cechuje znany ze swego olbrzymiego rozwoju przemysł automobilowy”.

John Taylor Boyd, JR. (Forum, 1925).

Wynalazczość, najszlachetniejsza i najcharakterystyczniejsza cecha ludzka, wprowadza co dzień, co godzina niemal inowacje w przemyśle budowlano-mieszkaniowym, wysilając cały swój dowcip w kierunku UPROSZCZEŃ. Meble-maszyny, wcielone do planu, dają jaknajdalej idące możliwości tayloryzacji mieszkania. Tayloryzacja mieszkania — wykluczenie konieczności zbytecznych ruchów przy myciu, sprzątaniu, przyrządzaniu posiłków etc. Na ograniczonej do minimum przestrzeni można wprowadzić wszystkie urządzenia, zapewniające ruchom celowość i pełną swobodę, a przez to zaoszczędzić na czasie i wysiłku mięśniowym.

Meble-maszyny przyczyniają się do zmniejszenia powierzchni lokali mieszkalnych, a, co za tem idzie, do obniżenia czynszu i możliwości posiadania dwóch mieszkań: miejskiego i podmiejskiego. Zgóry bowiem przewidując wbudowane meble, może architekt projektować pokoje o dwóch przeznaczeniach, co przy niesłychanej drożyznie placów w wielkich miastach jest korzystne zarówno dla gospodarza, jak dla lokatora. Niektóre pomieszczenia pracować mogą na dwie zmiany. Wychodząc z założenia, że na ogół pokój sypialny zbędny jest w dzień, mieszkalny zaś zbędny jest w nocy, projektuje architekt pokój, który w dzień jest mieszkalnym, a w nocy sypialnym, dzięki umieszczeniu na jednej ścianie t. zw. „łóżek w drzwiach” (door-beds), (rys. 1 i 2). Łóżka takie konstruowane są według rozmaitych systemów, jednak najhigieniczniejsze bodaj rozwiązanie daje „White Door-Bed Co.”. Łóżka marki WHITE wbudowane są w następujący sposób: na ścianie do garderoby znajdują się drzwi, mogące się obracać dokoła pionowej osi, przeprowadzonej przez ich środek. Łóżko, mechanicznie z drzwiami złączone, rozstawia się na noc w pokoju, na dzień zaś składa się je tak, że zajmuje ono położenie pionowe i wraz z drzwiami obraca się je dokoła osi do przewietrzanej garderoby. (Oprócz drzwi z łózkami są w pokoju drzwi przejściowe).

Dzięki temu, że w dzień łóżko jest w garderobie, a szafa i bieliźniarka, meble ongiś niezbędne

w t. zw. garniturze sypialnianym, zostały odpowiednio zmodyfikowane i również przeniesione do garderoby, mamy w pokoju mieszkalnym dużo miejsca, które może być wypełnione wedle osobistego gustu właściciela. Oskarżano wprawdzie prąd nowatorski o dywanoburstwo, zarzucano mu, że zdrowych ludzi zmusza do mieszkania w salach sanatoryjnych, ale postęp lekce sobie ważył te zarzuty, wierząc w swoje radykalne metody i w swoją samozaradność. I oto wynalazł odkurzacz, który, ku uciechu kobiet i dekoratorów, pozwala wprowadzić do wnętrza inną kategorię wynalazków: nowe odmiany tkanin na dywany, firanki, draperje, poduszki itp. bez obawy o płuca.

W garderobie najważniejszym meblem jest szafa (ale nie szafa-pudło drewniane). Wbudowana we właściwym miejscu, skonstruowana celowo, jako aparat do przechowywania rzeczy najrozmaitszej kategorii, odznacza się współczesna szafa tem, że zajmuje mało przestrzeni, a jest bardzo pakowna. Każdy rodzaj ubrania ma odpowiednio do swego kształtu urządzonej część szafy, każdą rzecz tedy łatwo można schować i równie łatwo wyjąć. Szafy wykonywane są teraz fabrycznie bądź z metalu bądź z drewna. Każdy dzień przynosi nowe ulepszenia: inny system przegródek, jeszcze jeden typ zawiasów, zmiany w systemie drzwi żaluzjowych itp. itp. Wszystkich inowacyj niepodobna wprost wyliczyć — historia nowoczesnych szaf to cała epopeja. W każdym mieszkaniu niezbędne są dwie szafy: jedna w garderobie do przechowywania ubrań, butów, kapeluszy, czystej i brudnej bielizny — druga w kuchni do naczyń stołowych i kuchennych, do nakryć itp. (Rys. 8 i 9).

Garderoba oddzielona jest od łazienki ścianką zwykłą lub przegródkową, dającą się dowolnie rozsuwać. W ten sposób ubieranie i mycie skoncentrowane jest nie w pokoju mieszkalnym, lecz w łazience, a wobec celowego rozłożenia akcesoriów, których niesłychane bogactwo rozwinął nowoczesny przemysł, ułatwione jest utrzymanie porządku — oszczędność czasu i nerwów.

Zamiast białych kafli coraz częściej wchodzi w użycie kafle kolorowe w nowoczesnych kompozycjach i zestawieniach barw à la Mondrian lub van Doesburg. Nadwieszane kaloryfery i mi-

ski wszelkiego rodzaju oraz wmurowana wanna ułatwiają utrzymanie podłogi w czystości.

PRZEMYSŁ POMAGA ARCHITEKTOWI OSIĄGNAĆ JEDEN Z CELÓW ARCHITEKTURY — PORZĄDEK I WYNIKAJĄCE ZEŃ PIĘKNO.

Ważnym czynnikiem mieszkania jest racjonalne urządzenie kuchni, gdyż wobec zniwelowania różnic socjalnych i ogólnej pauperyzacji mało kto może sobie pozwolić na utrzymywanie stałej służącej. Przemysł mieszkaniowy i w tej dziedzinie idzie na rękę kobiecie, pracującej zawodowo, dając jej tak wygodne aparaty kuchenne, że gotowanie i zmywanie przestaje być „nieprzyjemną brudną” robotą. Zasada ogólna: ekonomia miejsca, czasu i ruchów, jest i tu oczywiście wytyczną.

Kuchnia, opalana węglem, źródło brudu, sadzy i dymu, należy, rzecz jasna, do przeszłości: zastępuje ją kuchenka gazowa lub elektryczna. Piwnicę i lodownię zastępuje elektryczna chłodziarnia; kadełko do zmywania naczyń — zmywak z silnym prądem zimnej i gorącej wody; wiecznik mokre i brudne ścierki — suszarki do talerzy, garnków, sztućców i szklanek; ustawiana na dwóch krzesłach deska do prasowania — wmurowane metalowe deski (rys. 5), chowające się automatycznie w ścianę, zatem nie zajmujące miejsca wtedy, gdy się ich nie używa. Wszystkie przyrządy, naczynia itp. mają odpowiednie miejsce w doskonale sfunkcjonalizowanej szafie z wygodnym dostępem. Podłoga i ściany oraz metalowe sprzęty i przyrządy kuchenne są łatwe do mycia.

W nowoczesnym domu niema w kuchni kubła na śmiecie, na podwórzu zaś cuchnącego śmietnika. Sprawa usuwania śmieci i odpadków zostaje doskonale załatwiona przez wprowadzenie t. zw. spalacza (rys. 6). Urządzenie to polega na tem, że w ścianie, dzielącej kuchnię dwóch sąsiadujących z sobą mieszkań, znajduje się przewód o dość szerokim przekroju, prowadzący bezpośrednio do paleniska, umieszczonego w suterenach. W każdej kuchni mieści się otwór, opatrzone drzwiczkami, zamykanymi automatycznie (rys. 7). Do otworu tego wrzuca się wszelkie odpadki w stanie stałym: puszki od konserw, pu-

ste butelki, stare gazety, pudełka od cygar i papierosów, noże od giletek, potłuczone naczynia itp. Wszystko to wpada do przewodu i dostaje się bezpośrednio do paleniska, gdzie spalają się części palne, niepalne zaś (metalowe pudełka, butelki itp.) zostają wraz z popiołem perjodycznie usuwane, a że ogień sterylizuje je, więc nie zatrująją powietrza bakteriami gnilnemi.

Wprowadzając spalacz, usuwa przemysł ostatnią konieczność noszenia. Kanalizacja usunęła konieczność noszenia wody; centralne ogrzewanie — konieczność noszenia węgla; spalacz usuwa konieczność noszenia śmieci.

Mając wzorowo czystą kuchnię, może przeciętny obywatel obejść się bez osobnej jadalni. Ścianka przegródkowa oddziela podczas posiłków kuchnię od t. zw. alkierza stołowego, w którym wbudowane są składane ławki i stół (rys. 3 i 4). Po spożyciu posiłku można stół i ławki za pomocą specjalnego mechanizmu podnieść i schować w ścianie, przegródkę rozsunąć i znów mieć w kuchni więcej miejsca i większą swobodę ruchów podczas zmywania.

Wszelkie tego rodzaju meble, wykonywane masowo w wielkich fabrykach sposobem, zbliżonym do produkcji samochodów Forda, pozwalają architektowi osiągnąć jaknajdalej idącą oszczędność miejsca w myśl zasady:

■ PLACE IS MONEY,

którą wysuwają warunki nowoczesnego życia.

Komponując dom, jako maszynę mieszkaniową, wykonywa architekt nietylko zadanie inżynierjno-mechaniczne, ale przede wszystkim architektoniczno-plastyczne. Wynalazki przemysłu oraz wykonane fabrycznie elementy domu są dla architekta materiałem, z którego buduje swe dzieło, tak jak dawniej budował je z drzewa, z kamienia ciosowego czy z cegły. Montowanie standaryzowanych części składowych nie ubliża godności powołania architekta, nie zapożycza on bowiem zewnętrznych form samochodów czy aeroplanów, lecz, świadom, że domy to nie okręty ani automobile, stosuje w budownictwie ogólne

zasady nowoczesnej twórczości, które z powodzeniem uprawiają inżynierowie-mechanicy.

Maszyny, zastępujące pracę rąk ludzkich, tworzą swoje własne formy. Zamiast chropowatości boniowanych murów, zawdzięczających swój kształt cegle czy kamieniom, wiążanym żmudnie ręką ludzką, mamy dziś gładkie powierzchnie ścian, gładkość swą czerpiące z pracy betoniarki.

■ NOWE FORMY TAK SIĘ MAJĄ DO STARYCH, JAK BETONIARKA DO KIELNI.

Nowe formy mają swoje dzisiejsze piękno.

Zadanie architekta polega na śmiałym operowaniu nowymi sposobami pracy. Bowiem droga do źródeł nowoczesnej sztuki (jeżeli słowo to oczyścić chcemy z pleśni dwuznacznej ironji, która doń przylgnęła) prowadzi poprzez nowoczesną pracę. Oto djaletyka nowoczesnej sztuki. Skoro człowiek o europejskiej kulturze i wrodzonych zdolnościach do nadawania ideom swym formy dostał do rąk tak znakomity aparat kształtowania, jak zorganizowany nowoczesny przemysł amerykański, okazało się nagle, że irrealistyczne oblicze muzy plastyki znikło z ateliers artystów, z opiumowanych kawiarenek, z etnograficznych muzeów, z pejzaży południowej Francji, ale zato wygląda zpoza każdej tokarni i dynamomaszyny.

To dziś — a może jutro Jej Ekscelencja Muza zasiądzie z Dalaj-Lamą na jednym tronie we wszystkich warsztatach spirytyzmu.

Z pośród plastyków najmocniej z życiem związany jest architekt i dlatego najłatwiej mu brać udział w zbiorowej kulturze, która jest wyrazem naszego wieku. Żywi malarze i rzeźbiarze, pragnący brać udział w życiu społecznym, unikają „splendid isolation” swych pracowni i starają się sztuką swą współpracować z architekturą.

Plastyka architektoniczna wynikać musi z planu i z konstrukcji. Komponowanie fasad jest wielką pokusą dla nowoczesnych malarzy, jednakowoż fasady, projektowane bez istotnej zna-

jomości reguł budownictwa są w najlepszym razie obrazem w betonie, żelazie i szkłe, ale nigdy architekturą. Może nawet słowo „obraz” jest tu nieporozumieniem, skoro zważymy, że istnieje wielkie nowoczesne malarstwo, świadome swych rzeczywistych środków i celów.

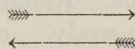
Owóż architektura nie jest sztuką komponowania fasad, ANI SZTUKĄ KONSTRUOWANIA BUDYNKÓW, choć działalność jej rozpościera się między innymi na rzeźbę i na konstrukcję budowlaną. Budowniczy posługuje się pewnymi prawidłami statyki, obowiązującymi inżyniera, a także pewnymi prawidłami proporcji, dysproporcji, rytmu, harmonji i dysonansu, obowiązującymi również inne sztuki plastyczne. Prócz tych reguł jednakże przestrzegać musi najpilniej swoich i tylko swoich nowoczesnych kanonów kompozycyjnych, nierozzerwalnie związanych z organizowaniem życia jednostek, klas, społeczeństw, ludzkości w pewnych ŁOŻYSKACH-BUDYNKACH.

Życie ludzkości jest zmienne, podlegające ewolucji i rewolucjom. Architektura idzie w ślad za niem i stara się zbudować dlań łożysko, którego wszystkie podłużne i poprzeczne przekroje, wszystkie wygięcia byłyby jaknajściślej dopasowane do dzisiejszego ustosunkowania i gry funkcjonalnej sił, zadań i zagadnień społecznych, naukowych i artystycznych.

Elementy kompozycyjne architektury składają się z jej istoty, owej ŁOŻYSKOWOŚCI, którą nazwiemy ARCHITEKTONIZACJĄ, oraz z czynników subarchitektonicznych: konstrukcji budowlanej, wytrzymałości tworzyw, rzeźby, malarstwa, ekonomji i higieny, które to czynniki wpływają ze współpracy innych dziedzin twórczości z architekturą.

Subarchitektoniczne czynniki poczyniły w ciągu ostatniego dwudziestolecia olbrzymie postępy, praca ich jest wynalazcza i płodna. Architektonizacja dotrzymuje im kroku, a nadto, koncentrując w sobie, jako funkcja istotna, wszystkie nici dzisiejszego ruchu postępowego, ma więcej, niż kiedykolwiek, do powiedzenia, i staje się poniekąd zachłanna. Biorąc zasłużony udział w pełni życia, jest architektonizacja coraz bogatsza w rozwiązania, które zdobywa pracą czysto ludzką — z uwzględnieniem coraz to wzrastają-

cych nowych sprzeczności. Jako metodę pracy obiera eksperyment. Dzięki ogromnemu bogactwu środków, materiałów i instrumentów eksperymenty te są coraz śmielsze, coraz bardziej prometeuszowe. Na drodze eksperymentu wytwarza architektonizacja nowe możliwości, nie tylko plastyczne, jakby się pozornie zdawało, ale i społeczne. ARCHITEKTURA BOWIEM ZMIENIA UKŁAD SPOŁECZNY TAK, JAK UKŁAD SPOŁECZNY ZMIENIA ARCHITEKTURĘ.



Tylko na gruncie wielkiej organizacji życia społecznego i naukowego, na gruncie najbardziej dzisiejszemu życiu odpowiadającej architektury mogą bujnie wyrosnąć zdrowe i szczerze formy architektoniczne. Przy charakterystycznym dla naszych czasów pędzie ku wynalazczości

MASKA ARCHITEKTONIZACYJNA NAJBARDZIEJ W PORĘ DOPASOWANA

może być narzędziem znakomitem w coraz trudniejszej walce o miejsce, o czas, o prawdę filozoficzną, o teraźniejszość w sztuce.

Dzięki architektonizacji wymagań życia, dzięki funkcjonalizmowi planu, dzieło architekta otrzymuje dzisiejszą formę w układzie mas, w ich proporcjach i rytmie. Ponieważ rodzą się one z przyczyn dzisiejszych, więc w osnowie swojej i zasadzie są nowoczesne. Kompozycja brył stosuje się do rytmu dzisiejszego, poszczególne zaś masy można detalizować, urabiając w każdej z nich formę, będącą logicznym wynikiem ich funkcji. Tą drogą dochodzimy do form dzisiejszych, do nowego pojęcia o skali, do wyzyskania naturalnego piękna materiału, który nie potrzebuje zapożyczonego od klasycyzmu kształtowania, tak martwego już i zastygłego, jak np. ornamentyka egipska. A po nią nikt chyba nie schyla się teraz. (Mówię o formach, nie o zasadach).

Architektura bowiem nie polega na wyszukiwaniu formy, jak to błędnie mniemają intelektualisci, nie stojący bezpośrednio przy warsztacie pracy praktycznej, nie polega nawet na wyszukiwaniu nowej formy. Forma jako cel jest „sztuką”, jest artyzmem, a dziś słowa te są dla nas pustym niemal dźwiękiem, Nie idzie nam o for-

mę, lecz o ARCHITEKTURĘ, o nowe prawa kompozycyjne budowania aparatów mieszkaniowych i aparatów życia kolektywnego.

W rezultacie sama przez się wybucha ogromna moc, wspaniała pełnia nowych form, a praca nad nimi staje się radością, nie zaś inteligencją, nie estetyzowaniem, nie robieniem t. zw. sztuki, nie kabotyńskim stawianiem na koturnach artyzmu.

Stosowanie praw nowych, dzisiejszych rozwija wspaniałą samodzielność u tych wszystkich, co, świadomi rzeczywistego oblicza tradycji europejskiej, mają odwagę szukania dróg własnych, a dotąd nieznanych.

Owa SAMODZIELNOŚĆ znakomita, a obok niej SZCZEROŚĆ odważna stosowania tego, co nasze, a nie ojców naszych, tego, co nasze, a nie naszych synów, oto dwie podstawy, na których budujemy MORALNOŚĆ dzisiejszych twórców.

Niechby przodkowie za siebie tylko myśleli, nie za nas. Synowie nasi siłą rzeczy postawieni będą tam, gdzie my dojdziemy sami, a potem o własnych siłach iść będą dalej.

Nie narzucajmy im snobistycznie i uparcie swoich rozwiązań.

Bez tej moralności — bez wyzwolenia się z opiekuńczych powijaków i bez korzystania z altruizmu maszyn — nie można zrealizować tego ogromu śmiałości i szerokiej pracy, jaką jest architektura na DZIŚ.

Jest cały legjon nowoczesnych wykształconych barbarzyńców, którzy nie czują ducha nowoczesności, a którym wydaje się, że rozumieją klasycyzm, że są rzecznikami ginącej tradycji. Jak ongi barbarzyńcy niszczyli klasycyzm, nie rozumiejąc go, tak dziś paseiści raczej deprawują go, aniżeli istotnie kontynuują, a w imię fałszywie pojętej tradycji tamują rozwój nowego życia, którego przejawów nie są w stanie pojąć.

Rzeźba i malarstwo odrodzenia były, być może, sztuką opisową — architektura nigdy nie czerpała form swych z natury, nigdy nie była sztuką imitacyjną, bowiem nie naśladownictwo jest jej

zadaniem, ale organizacja i twórczość. Abstrakcyjne właściwości architektury w dzisiejszym stopniu jej rozwoju uwydatniają się znacznie wyraźniej, niż dotychczas i nie dadzą się zniekształcić.

Dziś, naskutek płodnych wysiłków surrealistów, zaprzągniętych wpływami Tybetu, spirytyzmu itp., zrozumienie ciągłości i zrównoważenia całej sztuki nadśrodiemnomorskiej stawia na jednej linii tradycyjnej Grecję, Rzym, renesans, gotyk francuski, kubizm, dadaizm i maszynizm.

Egipt	
Grecja	
Rzym	
Gotyk	
Renesans	
Kubizm	
Najnowsze kierunki	 *)

Sztuka i filozofia zyskują w materialistycznych wynalazkach ogromną potęgę, która pozwala im wydrzeć tajemnice przyrody. Dzisiejszą twórczość ludzką określić możemy jako najekonomicniejszy środek pracy w realizowaniu śmiałych i modernistycznych zamierzeń przyrody. A przy jej tajemniczej szczodrości już u samych początków pracy człowieka pełnia życia, daleka od wąskiego utylitaryzmu, dochodzi do granic, przerastających ludzką możliwość ujęcia, pobudza je więc i rozszerza.

Gdyby ludzie nie tak właśnie myśleli, gdyby nie zdawali sobie jasno sprawy z tego, że żyją

*) Być może, iż w następnych numerach rozwiniemy niezmiernie interesującą kwestię skrajnego materializmu, wyrażonego w nowoczesnych wynalazkach i opo-
nowaniu sił przyrody, oraz wpływu jego na nawrót w dziedzinę podświadomości.

w wieku elektryczności i maszyn, jakaż byłaby różnica między ludnością Europy, a ławicą śle-
dzi, opływającą jej wybrzeża?

Stwarza się swoisty, a dotąd nieznany rytm, kompozycja bezinteresowna i patos rachunku — bijące w oczy dowody ŻYCIA. Człowiek dzisiejszy, który dzięki nowym wynalazkom upodobnio-
ny jest do seryjnego standaryzowanego aparatu, który oczom ku pomocy ma okulary, lornety, mi-
kroskopy, teleskopy; uszom — radio i telefon; ręką — dźwigary i żórawie; ramionom — śmi-
gi aeroplanu; nogom — samochody — taki czło-
wiek musi żyć inaczej i musi mieszkać w innych
pomieszczeniach, niż człowiek wieków minio-
nych, niż człowiek przedwojennego dwudziesto-
lecia.

Architektonizacja jest łożyskowaniem nowocze-
snej pracy, której usprawiedliwienie i optymizm
wypływają z nowych kanonów. One — to rzecz
pewna — zarówno w dziedzinie architektury,
jak w dziedzinie innych nauk, prowadzą drogą
nierównie krótszą do przetrwania dostępnego
nam materiału i prędzej stawiają nas wobec no-
wych zagadnień, które wciąż rozwiązywać mu-
simy.

To też w dziedzinie twórczości architektonicz-
nej widać wielki wysiłek abstrakcjonistów, któ-
rzy starają się intuicyjnie przeczuć zamierzenia
natury, oszczędzić jej wysiłku ślepego instynktu,
przyśpieszyć rozwiązanie problemów, rozsze-
rzyć pola jej działalności, i stworzyć pełniejsze
życie — to znaczy pracować twórczo, wynal-
zaczco.

Kubizm był wielkim początkiem rozważań nad
pojęciami czasu i przestrzeni w plastyce. Wy-
bitni moderniści, jak: Corbusier, Doesburg, Groo-
pius, Kiesler, Lisickij, Loos, Malewicz (ten naj-
głębiej bodaj), Mondrian, Oud, Teige w dalszym
ciągu wspaniale rozwijają filozoficzne podstawy
kubizmu w pochodnych od niego kierunkach.
W dziedzinie architektury, która operuje wpraw-
dzie wyłącznie własnymi swoimi środkami, ale
ma sferę zainteresowań zasadniczo wspólną z in-
nymi sztukami plastycznymi, filozoficzna praca
nad skoordynowaniem czasu i przestrzeni rozpo-
częła się teraz na dobre. Bowiem uzasadnienia

nowych prądów w architekturze szukać należy
u ich źródła — w ogólnej teorii bytu. Prak-
tyczne zastosowanie wszelkich kierunków, jako
rzecz już utylitarna, jest sprawą wtórną i zuży-
łoby się w krótkim czasie, gdyby nowatorskich
początków nie zasilali stale ontologiczne podsta-
wy teorii architektury.

Najnowsze kierunki plastyczne inaczej oczywi-
ście niż poprzednie wyrażają się w architekturze.
Kompozycja ulega zasadniczej przemianie —
prawa i kanony, którymi dziś się kieruje, są zu-
pełnie inne, niż te, które wczoraj wydawały dy-
rektywy, i dlatego dzień dzisiejszy nie zadowala
się podciąganiem do swego poziomu niewspół-
czesnych planów, lecz żąda metody iście archi-
tektonicznej: odrzucenia naciąganych rozwiązań,
otrzymanych wedle starych prawideł, i bezwzględ-
nie nowego przerobienia wszystkich proble-
matów.

Architektura nie jest tylko sztuką wyzyska-
nia miejsca, ale sztuką KOMPONOWANIA
miejsca, sztuką ARCHITEKTONIZACJI

I FUNKCJONALIZACJI PRZEKROJÓW
WNĘTRZA BRYŁY. Przekroje pionowe i po-
ziome (rzuty), wynikające z dwóch czynników
architektury: z przestrzeni i z czasu, stają się
kompozycją wnętrza bryły i ruchu w tym wne-
trzu. Wszystkie wymienione tu czynniki kom-
pozycyjne odbijają się konsekwentnie na ze-
wnętrznym wyglądzie budynku. Dawniej główna
fasada i płaska gwiazda planu były rzeczą naj-
ważniejszą w kompozycji — teraz tyły budowli
i góra otrzymują rolę równorzędną. Wszystkie
fasady i góra budynku wynikają z funkcionali-
zmu przekrojów WNĘTRZA.

ENERGJA + CZAS + PRZESTRZEŃ

↓
RUCH

↓
FUNKCJONALIZM PRZEKROJÓW

↓
BRYŁA ZEWNĘTRZNA

Projektowanie kieruje się logiką utylitarnych ce-
lów, jakim budowla ma służyć, ale jest jednocze-
śnie bezinteresowną grą poszczególnych elemen-
tów, wyrażającą się w kontrastach, zestawieniach
i stosunkach części do całości, w jakości zużyte-

go czasu, w ilości przestrzeni i w nowych regułach, rządzących kompozycją.

Maszynizm jest ideą inspiracyjną — daje architektom klucz do rozwiązania nowych zagadnień, lecz sam nie otwiera zamków.

Maszyny meblowe i mieszkaniowe są potencjonalnym skondensowaniem przestrzeni i wielokrotną waloryzacją czasu i energii.

Funkcjonalizm jest skoordynowaniem kompozycji w przestrzeni i w czasie.

Funkcjonalne dzieło sztuki architektonicznej jest kompozycją okresu czasu, podzielonego na nierówne, ale zrównoważone pomiędzy sobą części, działające w ograniczonej przestrzeni w odstępach periodycznych.

Czas jest w architekturze czwartym wymiarem.

FUNKCJONALIZM JEST RYTMEM ASYMETRYCZNYM.

Okazuje się, że i teraz otrzymujemy zasadę równowagi w kompozycji, lecz równowaga ta osiągnięta zostaje nie najłatwiejszym sposobem — symetrią, ale asymetrią — równoważeniem i dopełnianiem nierównych części. Równowaga asymetryczna znajduje wyraz w zestawieniach, rządzących dla paseistów, dla ogółu zaś conajmniej nieskoordynowanych: w rozrywaniu domów, a nie łączeniu ich w bloki, w traktowaniu tyłów budowl i narówni z frontami. Okazuje się również, że niewzruszone dotąd pojęcia o skali — czynniku, opierającym się na pewnym wielokrotnym stosunku wymiarów budynku lub mebla do wymiarów ciała ludzkiego — nabiera większej względności i możliwości nieoczekiwanych odkryć. Można by powiedzieć, że eksperymenty w dziedzinie skali i proporcji prowadzą niejako do manifestacji czynników irracjonalnych w architekturze.

Podobne zmiany zachodzą w pojęciu dekoracji. Dekoracja rzeźbiarska, a raczej mularska zanika — zastępuje ją szlachetność materiału i SOLIDNOŚĆ FABRYCZNEGO WYKONANIA. Wszelkie ornamenty w szlachetnym i solidnie użytym materiale są przeładowaniem.

Gama barwnych płaszczyzn lub brył doprowadza budowlę do pełni wyrazu architektonicznego.

Zakres pojęcia DEKORACJA obejmuje jednak inną jeszcze kategorię twórczej pracy, niewiele mającą wspólnego z ową „mularską” ornamentacją. Mam na myśli dziedzinę dekoracji kinematograficznej. Film jest sztuką już nie przestrzeni ale czasu, i tak samo rzecz się ma z jego stroną dekoracyjną, która wyraża się w dynamice rytmu. Szybkość i zmienność następujących po sobie coraz to nowych obrazów pcha eksperyment w kierunku interesowania się nie tylko JAKOŚCIĄ przestrzeni, lecz także jej ILOŚCIĄ, w szczególności zaś znaczeniem czasu. Bowiem w kompozycji tego rodzaju, co film, przestrzeń ustępuje miejsca czasowi. Eksperyment dzisiejszego kina opiera się na zwaloryzowaniu czasu przy zredukowaniu jego ilości, wprowadzając kompozycję podwójnych i potrójnych rytmów płaszczyzn, zestawianych w kilku planach głębi, a nie rozwijanych w jednym ciągu wstęgi. O ile nadto w planach tych zastąpimy przestrzałę pojęcia renesansu o skali perspektywicznej nowymi pojęciami, narazie opartymi choćby o skalę, jaką posługują się w rysunkach swych dzieci i narody prymitywne, otrzymamy nowoczesne zasady dekoracji filmowej.

Sztuka filmowa stoi na pograniczu przestrzeni i czasu, skłaniając się jednak ku przewadze elementu czasu. Rola jego w poszczególnych dziedzinach twórczości wzrasta w porządku następującym: malarstwo, rzeźba, architektura, film, taniec i wreszcie muzyka, która jest już wyłącznie sztuką czasu. W architekturze czas gra teraz rolę bardzo ważną. Architektura jest par excellence sztuką przekroju wnętrza. Przekrój nie może być sztywnym futerałem dla pewnej funkcji, lecz, dzięki zdobyczom technicznym, umożliwiającym szybkie pokonywanie wszelkich niedogodności natury fizycznej, powinien być jak najsprawniejszym narzędziem komponowania w danym okresie czasu tych wszystkich różnorodnych czynności, jakie składają się na życie w domu.

Dziś oczywistym stał się fałsz najinteligentniejszego z paseistycznych kierunków architektury, kierunku romantycznego, wyrażającego się na zewnątrz w sentymentalnych widoczkach, wewnątrz zaś w dekoracyjnych zacisznych zakątkach. Na jego miejsce, jako nawrót do praw-

dziwej drogi, wchodzi funkcjonalizm, który raz na zawsze wyrzeka się sentymentu do antyków i stara się właściwymi sposobami uczynić zadość nowoczesnym postulatam. Funkcjonalizm wyraża się w rozcłunkowaniu i usystematyzowaniu budowli na: elementy konstrukcyjne — szkielet dźwigający; elementy wtórne — płaskie płyty ścian; elementy funkcjonalne — słupy-piony, w których koncentrują się wszelkie aparaty: wentylacji, kanalizacji, spalania odpadków, mycia, przechowywania rzeczy; dalej łóżka, stoły, wanny, windy — cały aparat mieszkaniowy, wszystkie maszyny manipulacyjne, które przemysł wynalazł gwoździem opanowaniu jaknajmniejszym wysiłkiem trzech elementów świata materialnego: czasu, przestrzeni i energii.

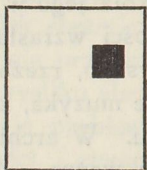
■ Słupy te będą ciężkie i grube.

G R U B E.

Z elementów GRUBYCH — słupów i pionów rozwijać się będą elementy cienkie.

C I E N K I E.

Oto zasada nawskroś nowoczesna, która, podkreślam mocno, polega nie tylko na skondensowaniu siły w stali o cienkich wymiarach, lecz na SKONTRASTOWANIU



linjowych niemal
wymiarów stali z ogromnymi trójwymiarowymi

blokami żużlowego betonu, na łączeniu nieprzejrzystych mas ziemi z przejrzystością wielkich płyt szklanych. I ta dysharmonia, dysharmonia połączenia cienkiej stali z ciężkim blokiem betonu raduje nowoczesne poczucie plastyki.

Idea nowoczesnej architektury: szkielet konstrukcyjny i pion funkcjonalny — mechaniczne serce domu, zaś reszta przestrzeni wolna. — — — Tak wolna, żeby jej w razie potrzeby wcale NIE BYŁO. A w razie potrzeby żeby można było przedzielać ją, rozdzielać, zmieniać, zamykać i otwierać z jednej strony, ze wszystkich stron, od zewnątrz, od wewnątrz, od góry, od dołu, częściowo, zupełnie, od światła, do światła, od chłodu, do chłodu.

Jeżeli ideę tę konsekwentnie przeprowadzimy do końca, okaże się, że plan będzie mógł stosować się do wszystkiego, że wszystko będzie można w nim zmieniać. Będzie zmienny, przestawialny, przesuwalny; przepierzenia będą mogły zależnie od potrzeby zniknąć i znów się pojawiać. I nie tylko przepierzenia — ściany nawet znikną — znikną stropy — zostanie tylko twórcza fantazja.

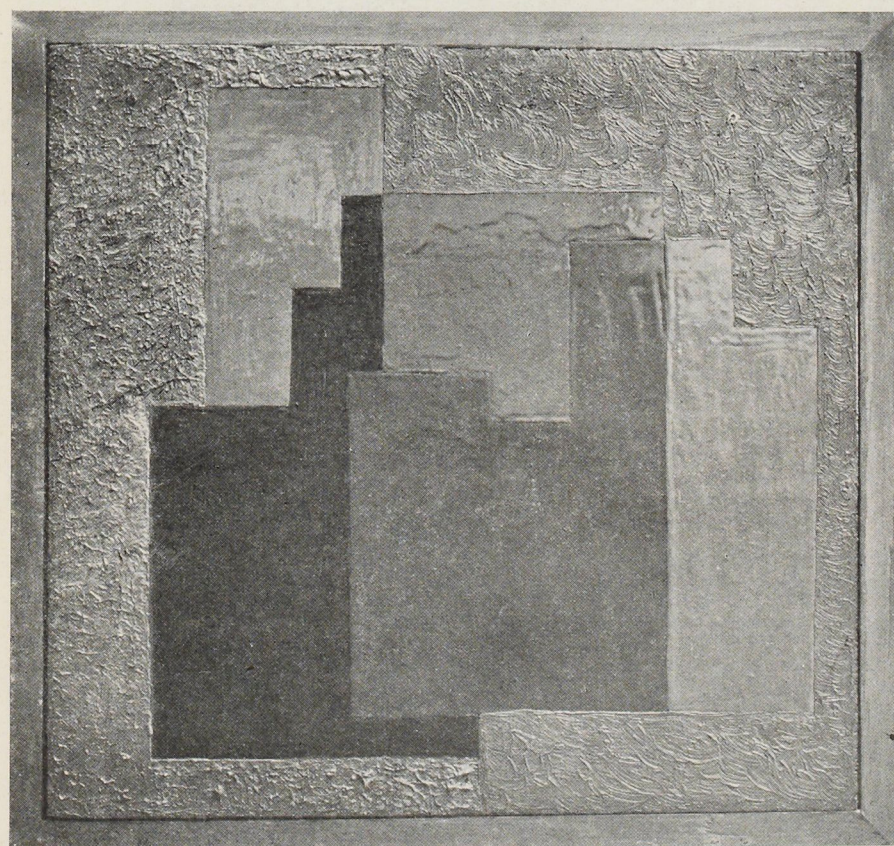
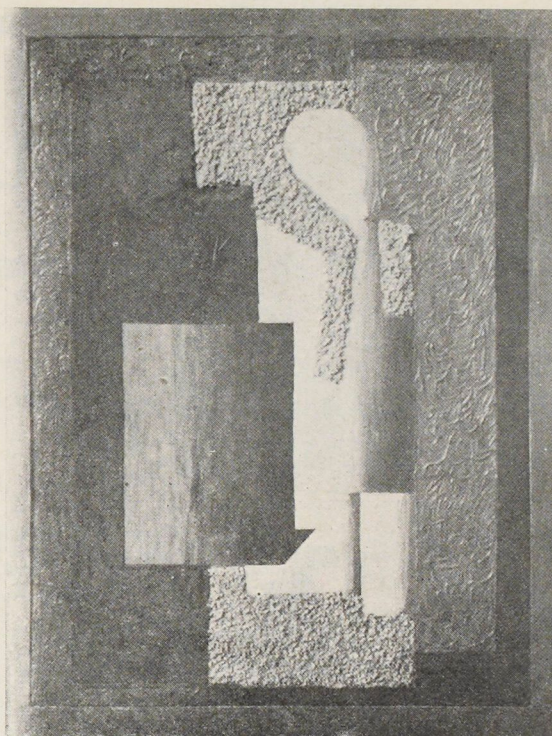
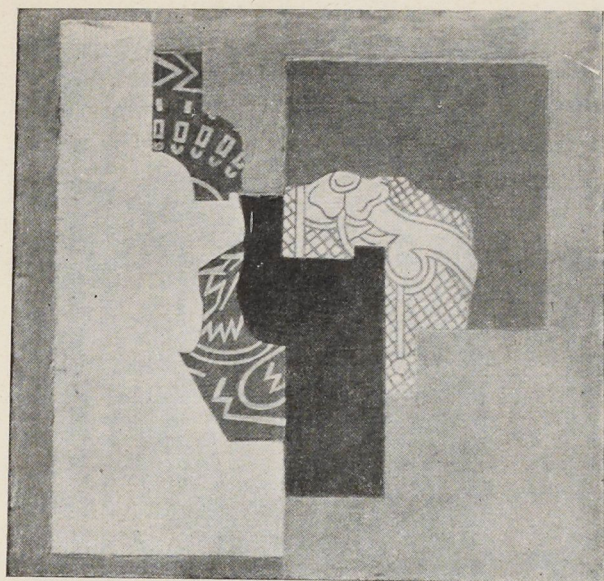
Projekty takie to EKSPERYMENT. Można nawet traktować je jako absurd, ale mają one sens wtedy, gdy są uzasadnieniem nowych kanonów architektonicznej kompozycji (dekompozycji) czasu, ruchu i przestrzeni.

S. Syrkus

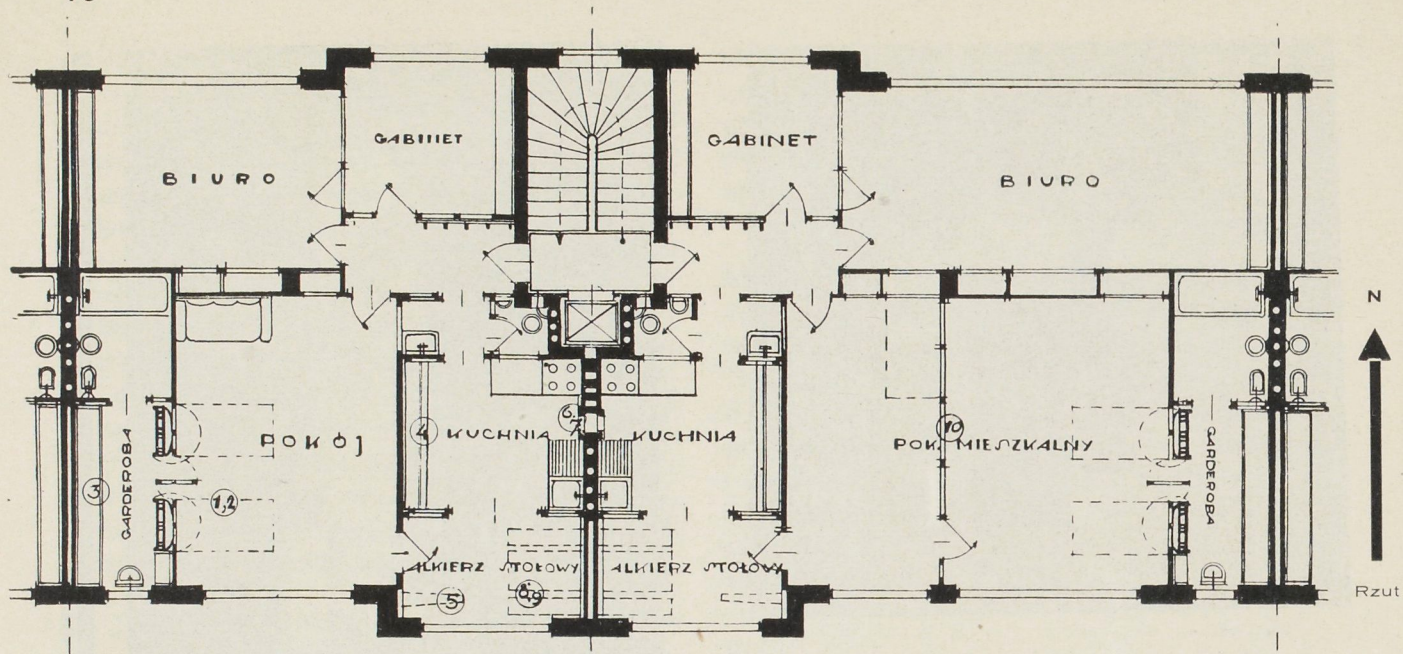
L'ART DE NOS JOURS EST LIÉE TRÈS ÉTROITEMENT À L'ÉCONOMIE DE LA RÉFLEXION ET DE LA PERCEPTION. AU FUR ET À MESURE QUE LA VIE DEVIENT MÉCANISÉE ET QUE L'INTELLECT MAÎTRISE LES IMPRESSIONS, LE BESOIN SURGIT DE SYSTÉMATISER LES FORMES.

LES FORMES IRRATIONNELLES ET ABSTRAITES DE L'ART DE NOS JOURS NE SONT QU'UN ABRÉGÉ DE L'ENSEMBLE DES PHÉNOMÈNES EXAMINÉS. MOYENNANT L'ABSTRACTION L'ART ATTEINT SANS CONTRAINTE AU FOND DE LA PLASTIQUE PURE. C'EST PAR LA DÉSINTÉRESSÉE ET IMMÉDIATE CONNAISSANCE PLASTIQUE QUE L'ART S'AFFRANCHIT DE TOUTE CATÉGORIE UTILITAIRE ET PRATIQUE, ASSOCIÉE À L'OBJET.

H. STAŻEWSKI



H. STAŻEWSKI



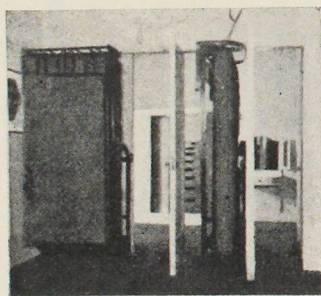
Dom inteligencji zawodowej
S. SYRKUS



1



3

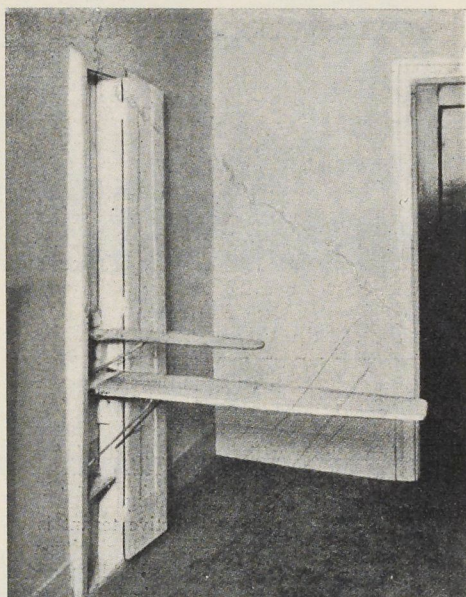


2

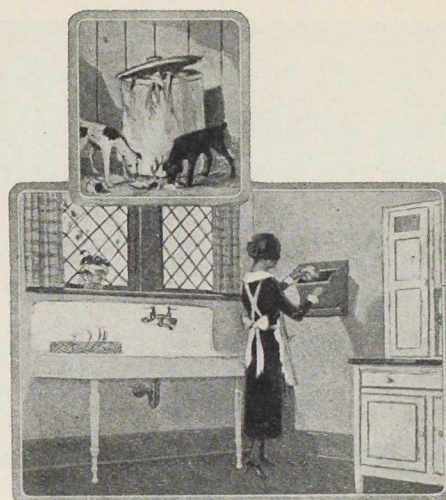


4

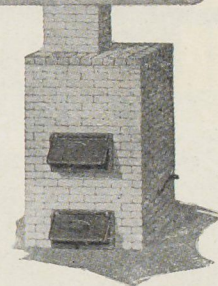
1. 2. Łóżka w drzwiach (składane), system „White”
3. 4. Składane ławki i stół system „Fain”



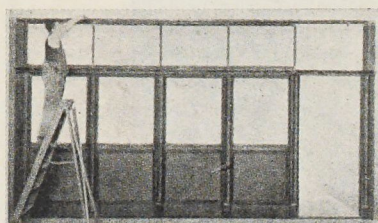
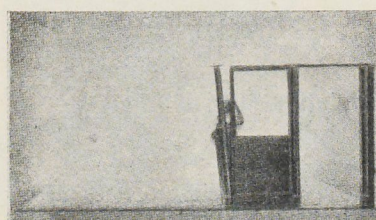
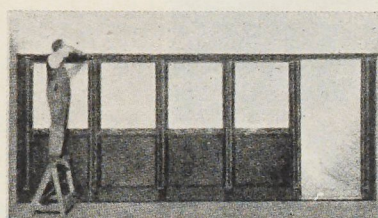
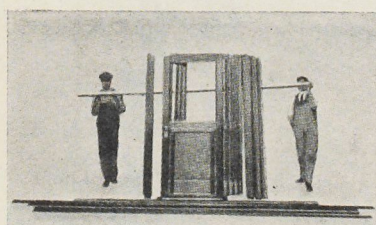
5



5. Składana deska do prasowania
6. 7. Spalacz śmieci (system „Kerner”)



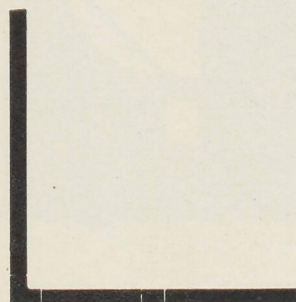
7



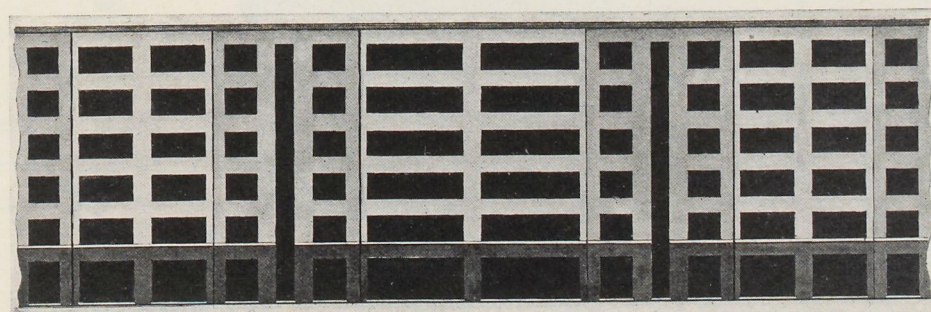
Składane ścianki przedziałowe, system „Telesco”

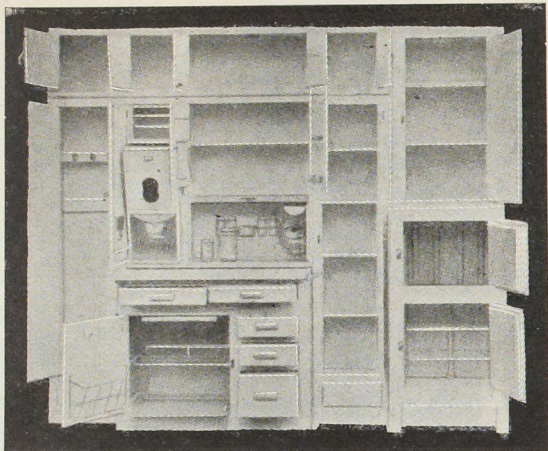


6

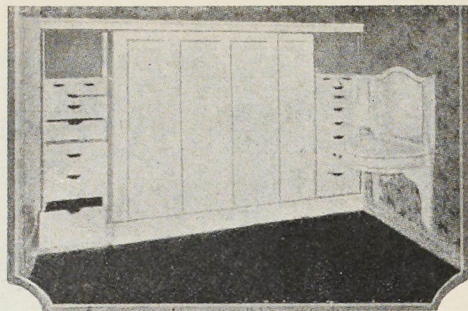


Fasada od północy





8

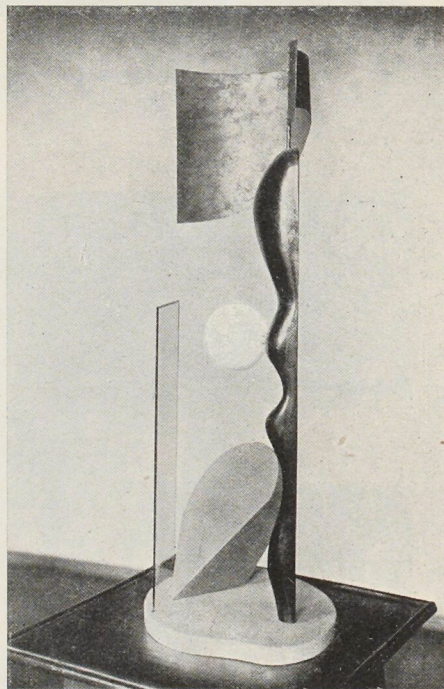
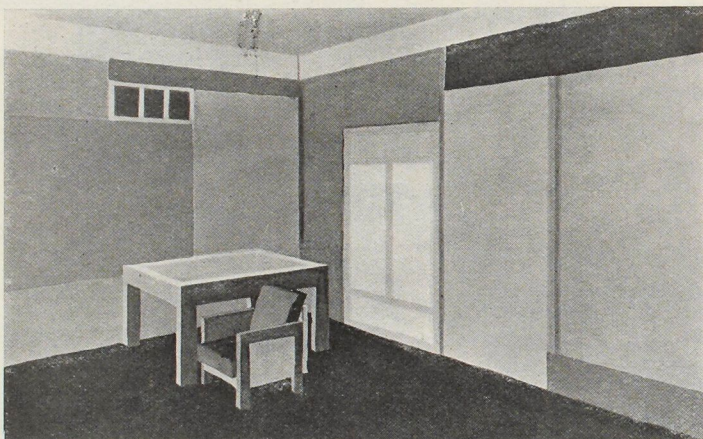


9

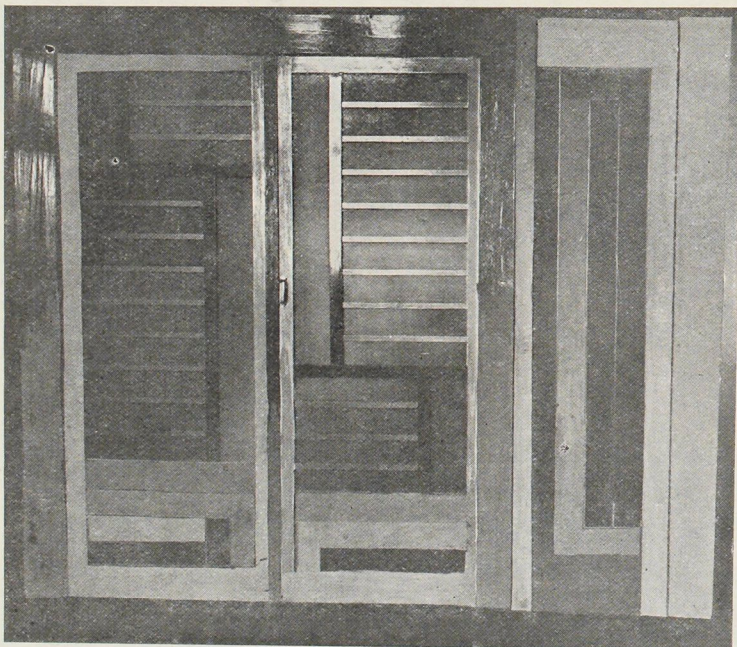
9. Szafa do ubrań, system „White”

8. Szafa kuchenna, system „Kitchen Maid”

H. STAŻEWSKI
Wnętrze

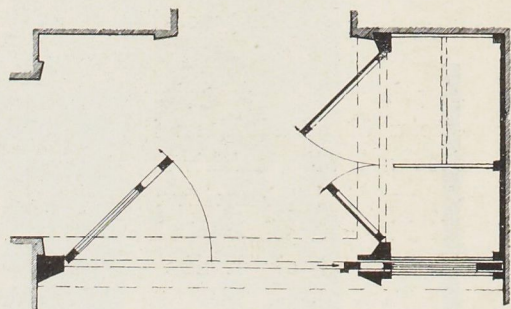


K. KOBRO-STRZEMIŃSKA

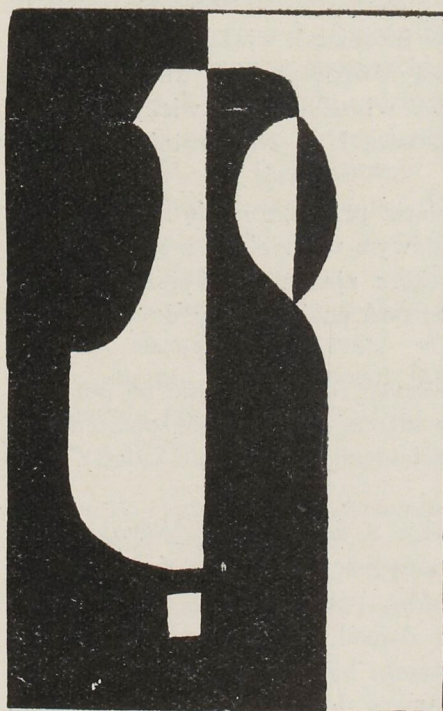
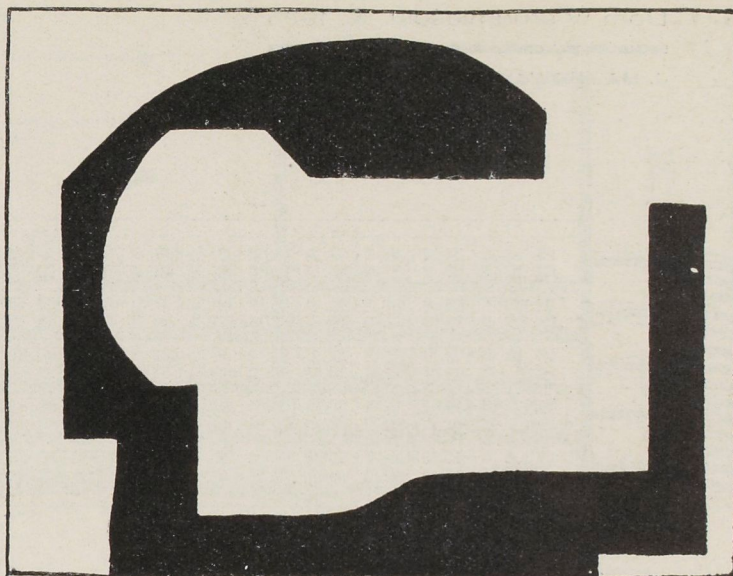
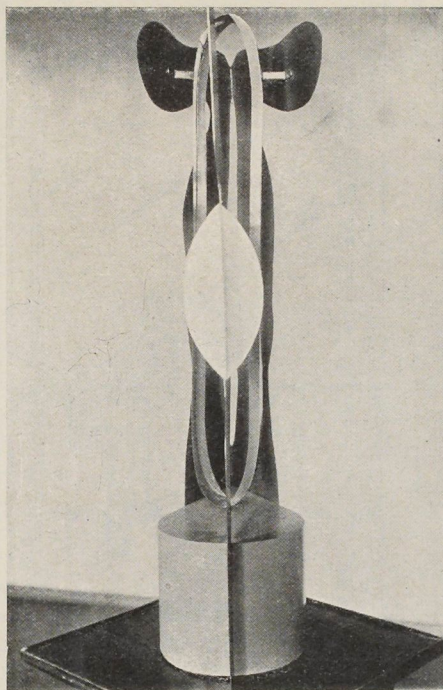


Przegródka

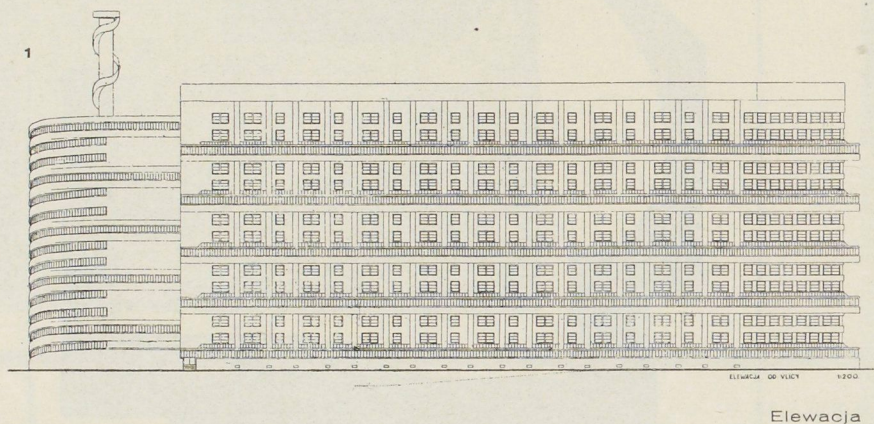
S. SYRKUS
H. STAŻEWSKI



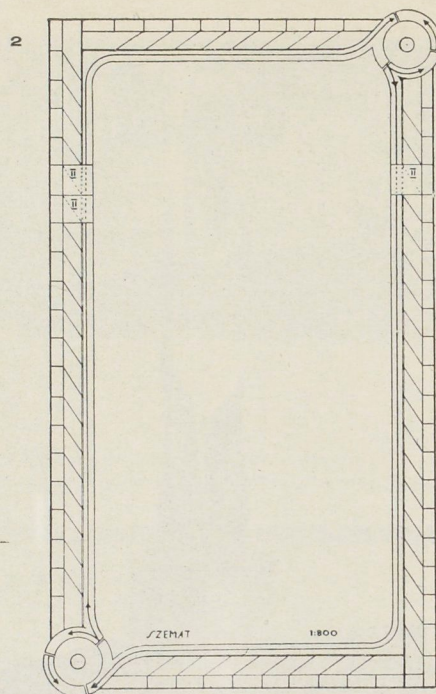
Rzut



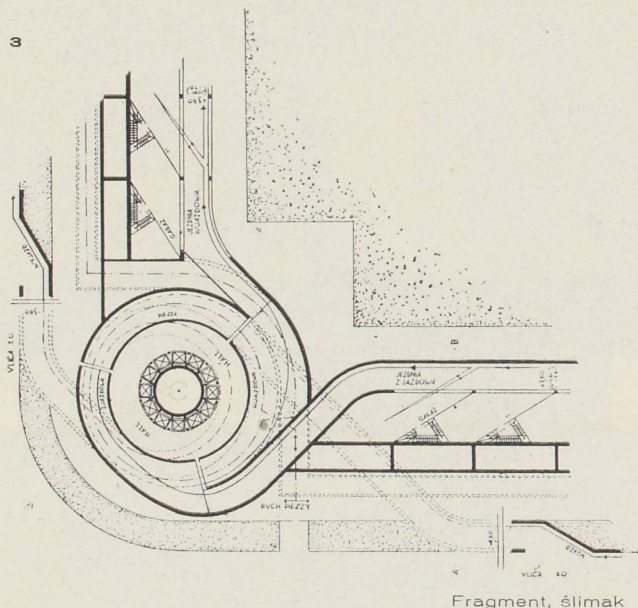
K. KOBRO-STRZEMIŃSKA



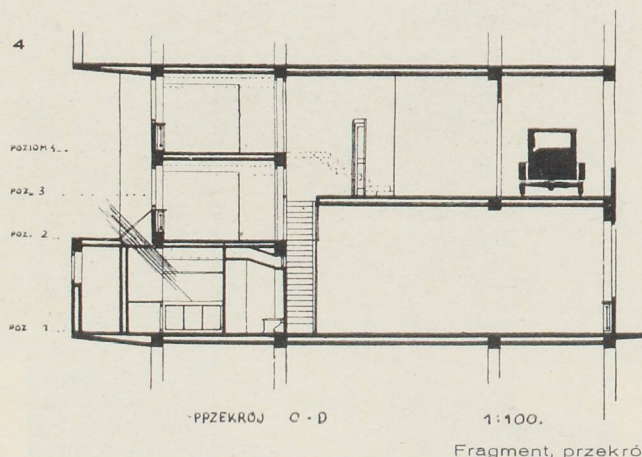
Elewacja



Schemat bloku budowlanego



Fragment, ślimak



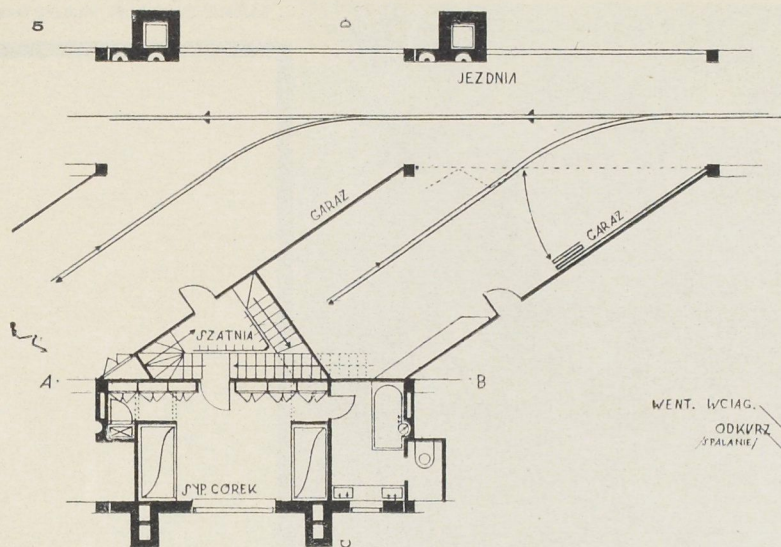
Fragment, przekrój

Projekt obejmuje dzielnicę mieszkańców, pracujących w centrum przemysłowo-handlowym. Celem udostępnienia niezależnej komunikacji z warsztatem pracy wprowadzono przy mieszkaniach garaże na każdej kondygnacji. Blok mieszkalny składa się z dwóch wież-ślimaków, trójskrętnych z dwiema jezdniami: wjazdową i zjazdową, oraz z śrubową równią pochyłą dla ruchu pieszego. Jezdnia wjazdowa I-ej wieży łączy się z jezdnią zjazdową II-ej i odwrotnie.

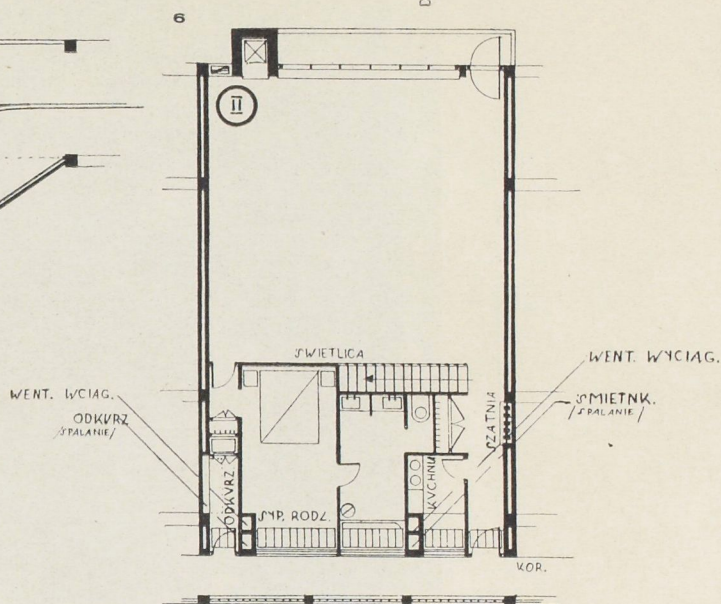
W celu uniknięcia przecinania się ruchu pieszego z automobilowym wydzielono z trawnika trasę dla aut, które zjeżdżają (wyjeżdżają) po równi pochyłej pod poziom ulicy do wież.

Ślimak dla pieszych rozpoczyna się na poziomie ulicy. Wprowadzono go jako zabezpieczenie od upadków na schodach (szczególnie dzieci).

Objekt obejmuje 5 kondygnacji mieszkalnych. Na każdej kondygnacji znajduje się 60 mieszkań. Mieszkanie, przewidziane dla 6-u osób (rodzice i 4-ro dzieci), zawiera 4 pokoje, przedpokój, 2 szatnie, kuchnię podręczną, klatkę schodową, kamerę do odkurzania, 3 łazienki, 3 W. C., garaż z warsztatem oraz jezdnię. Kubatura: 660 m³. Mieszkanie podzielone jest na 4 poziomy. I-y poziom: wspólny korytarz ko-



Fragment, plan poziomu 4-go, jezdnia, garaż, sypialnia dzieci (jednej poci.)



PLAN POZIOMV 1 • 1:100.

Fragment, plan poziomu 1-go

munikacyjny, przedpokój, szatnia z szafą na odzież wierzchnią, podręczna kuchnia (oświetlenie górne) oraz świetlica z windą. Winda, przechodząc przez wszystkie mieszkania, łączy kuchnię, wspólne dla całego bloku i umieszczone nad ostatnią kondygnacją, ze zmywalniami, umieszczonymi w suterrenach (śniadania, obiady i kolacje o wyznaczonych godzinach). Dalej obejmuje poziom I-y sypialnię rodziców (oświetlenie górne), która z jednej strony łączy się z łazienką oraz z W. C., (ośw. górne), z drugiej zaś z dwiema szafami na ubrania. Pierwsza szafa łączy sypialnię rodziców z kamerą do odkurzania (dla obsługi dostępną z kurytarza), druga zaś, przy pomocy windy (winda służy do opuszczania ubrania zakurzonego oraz do podnoszenia ubrania oczyszczonego) łączy tę kamerę z sypialnią córek (poziom II-gi) i z sypialnią synów (poziom IV-y).

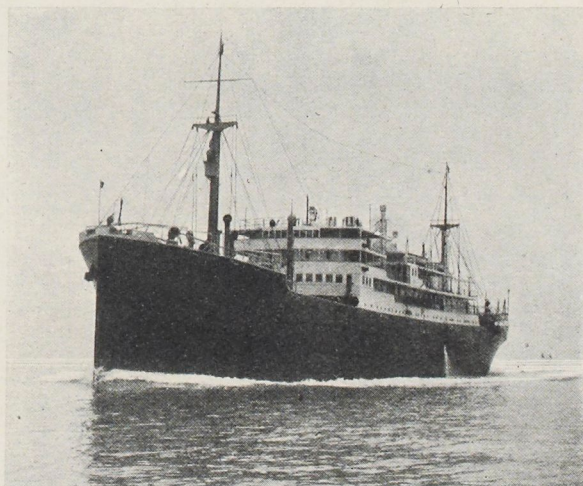
Poziom II: sypialnia córek, łazienka, W. C., szafy na ubrania, winda ręczna.

Poziom III: szatnia, garaż, jezdnia.

Poziom IV: sypialnia synów, identyczna z sypialnią córek.

Instalacje: windy osobowe w wieżach, centralne ogrzewanie w wieżach. Podręczne kuchnie oraz

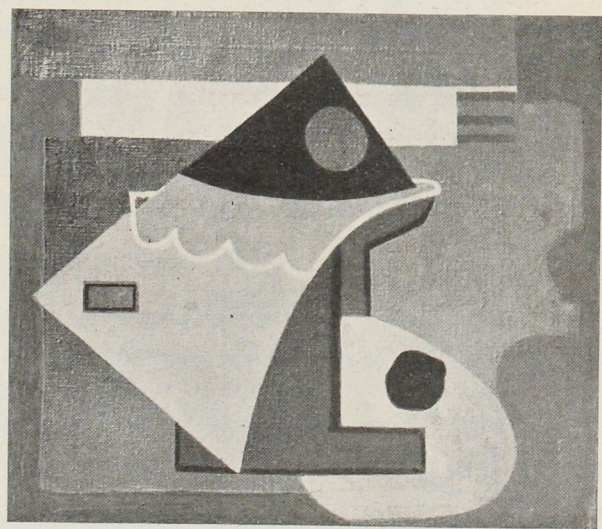
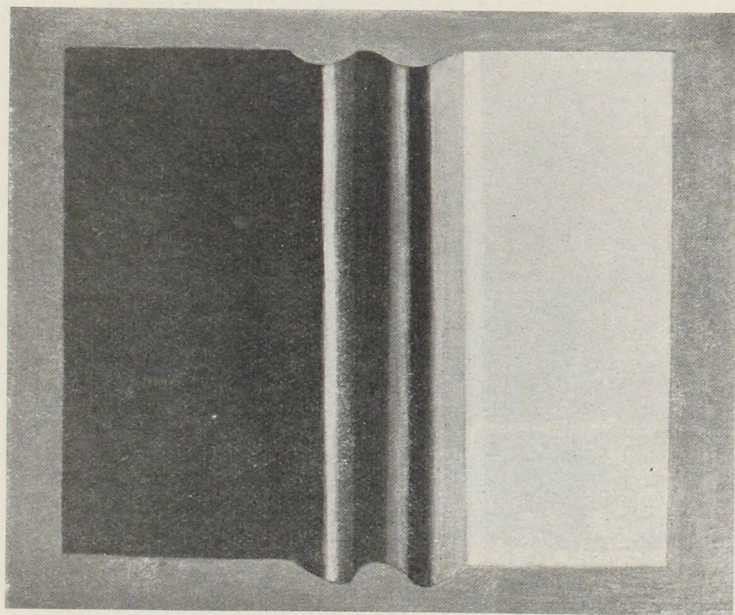
kamery do odkurzania połączone są przewodami śmietnikowymi ze spalaczami odpadków, umieszczonymi w suterrenach. Wentylacja ssąca exhaustorami z wnętrza bloku, wyciągowa zaś na ulicę.



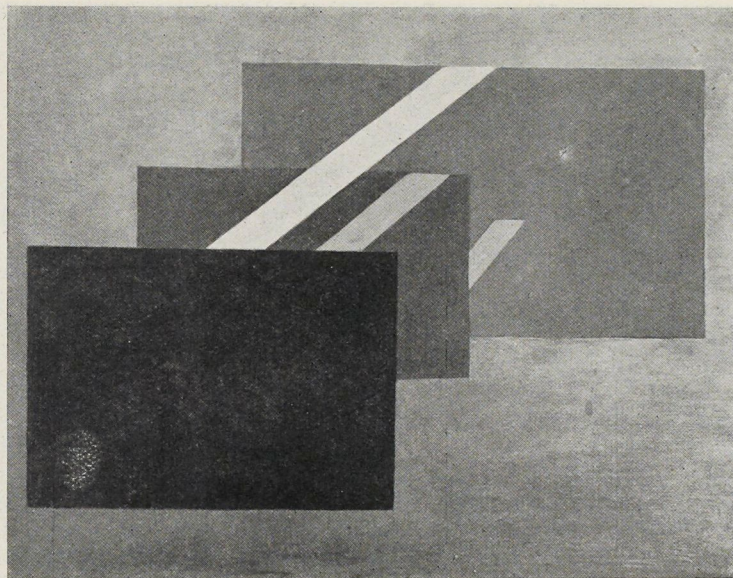
VIMINALE, okręt motorowy najnowszej konstrukcji angielskiej, przeznaczony do służby pasażerskiej na morzu Śródziemnym. Własność Lloydu Triesteńskiego.



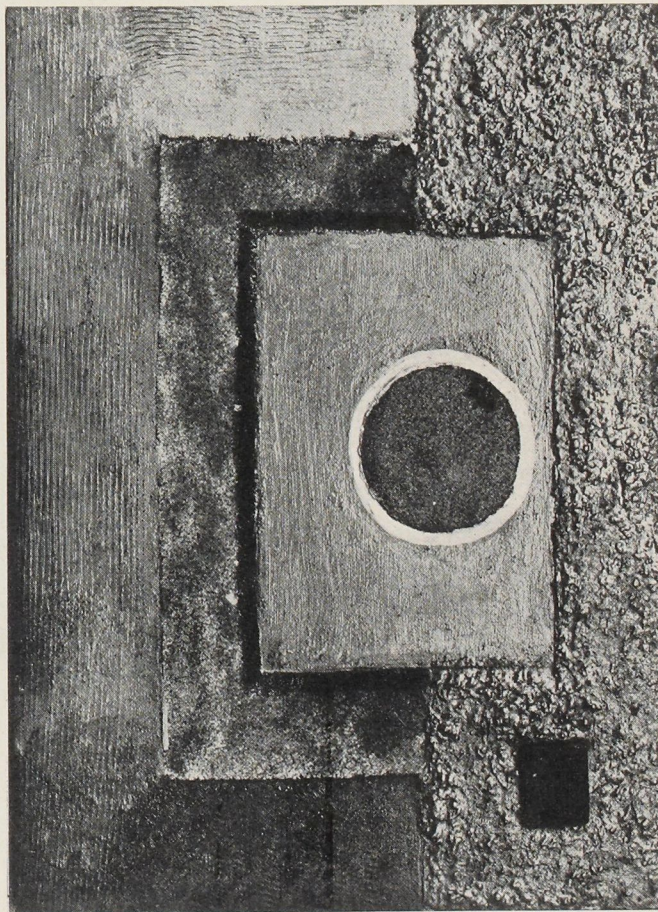
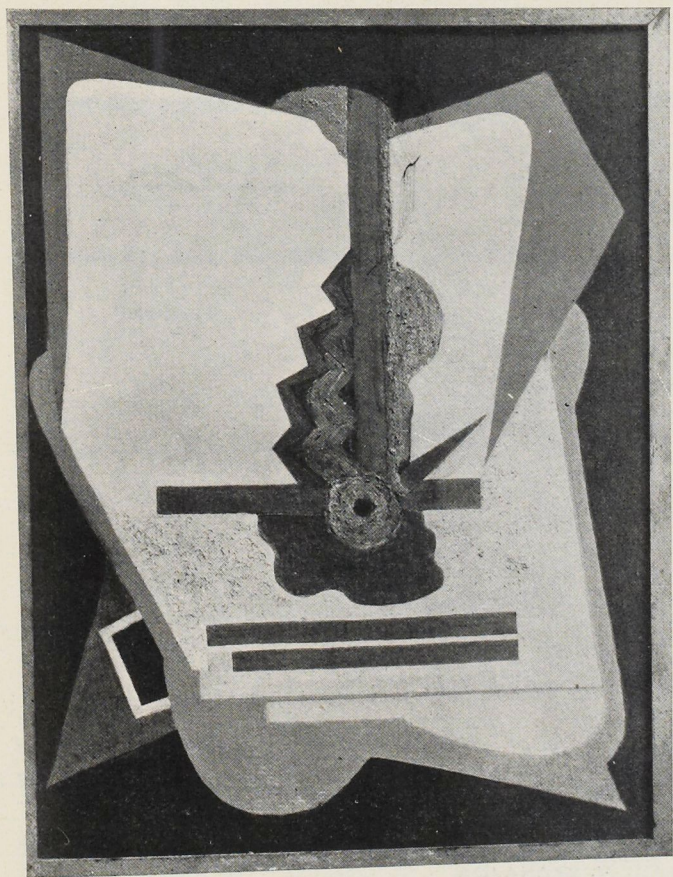
L. MARCOUSSIS, VIAREGGIO

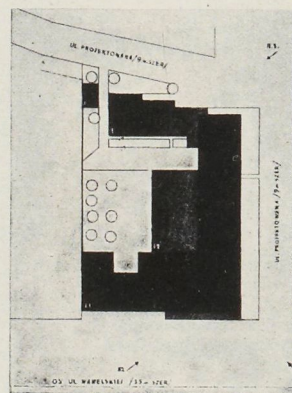
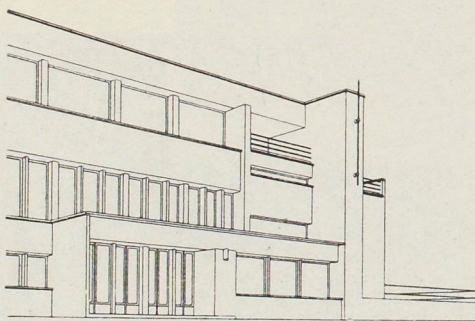
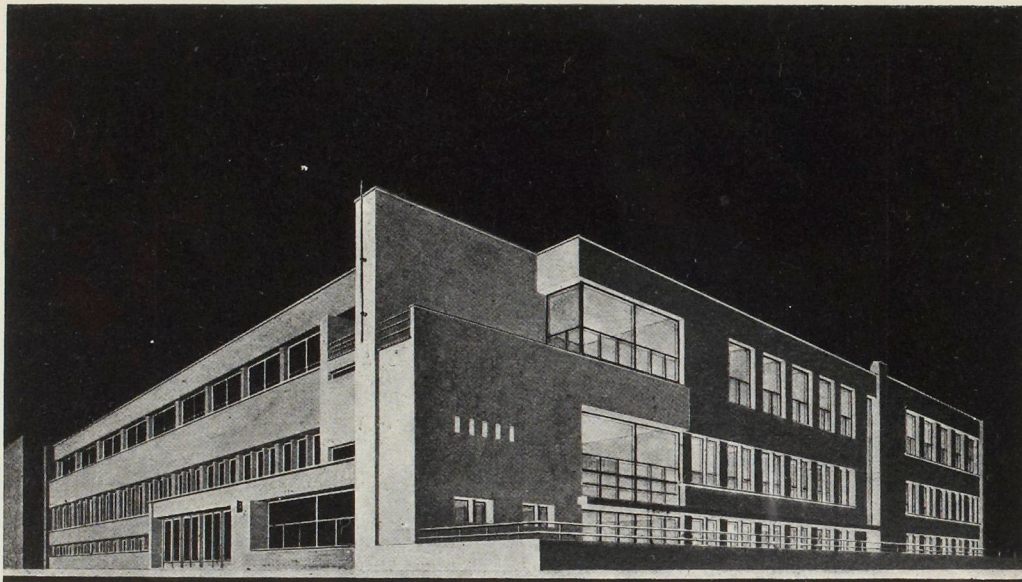


A. RAFAŁOWSKI

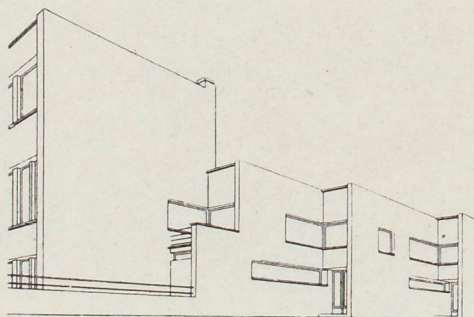


A. RAFAŁOWSKI





Sytuacja

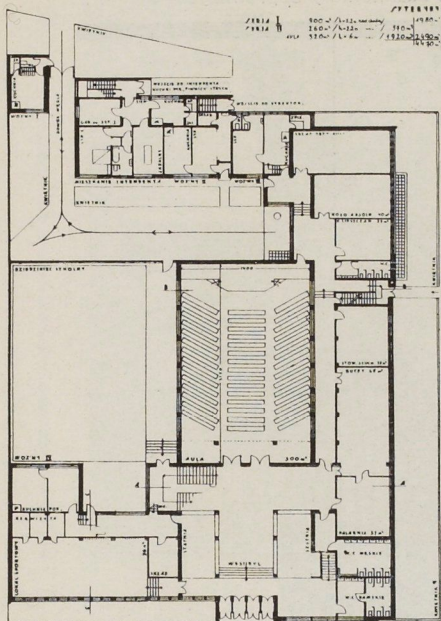


B. LACHERT
J. SZANAJCA

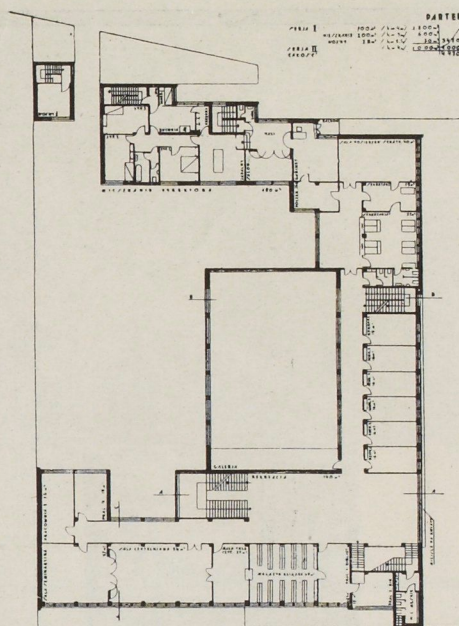
Projekt Szkoły Nauk
Politycznych w Warszawie

Praca konkursowa z uwzględnieniem budowy
w 2-ch serjach

Rzuty projektu Szkoły Nauk Politycznych



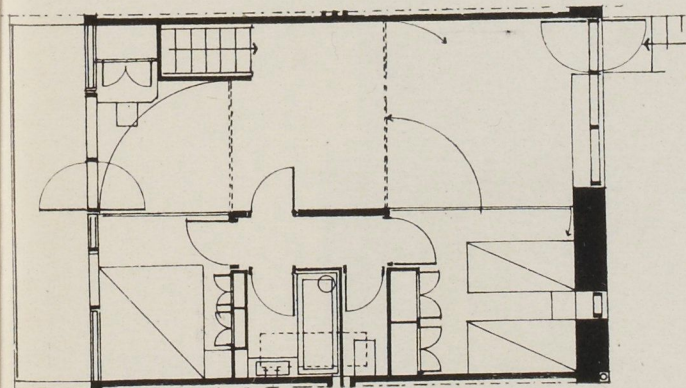
Suteryny



Parter

B. LACHERT
J. SZANAJCA

Dom szeregowy w pobliżu warsztatu pracy



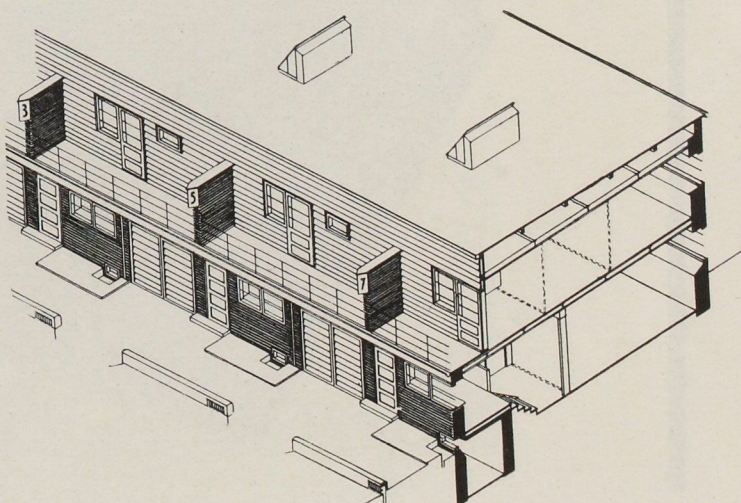
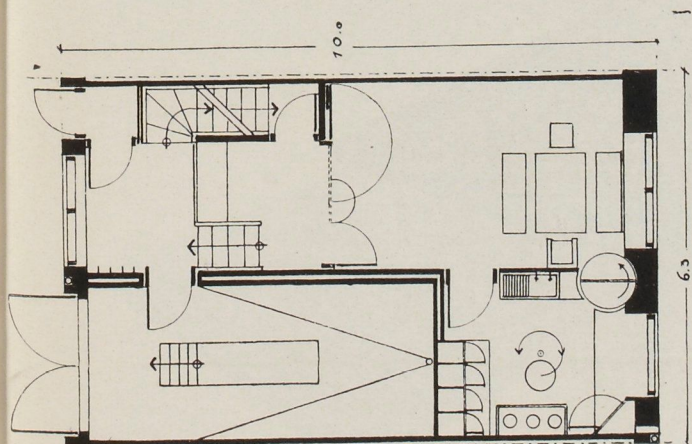
I. Kubatura zewnętrzna łącznie z dachem i fundamentami 346 m.³

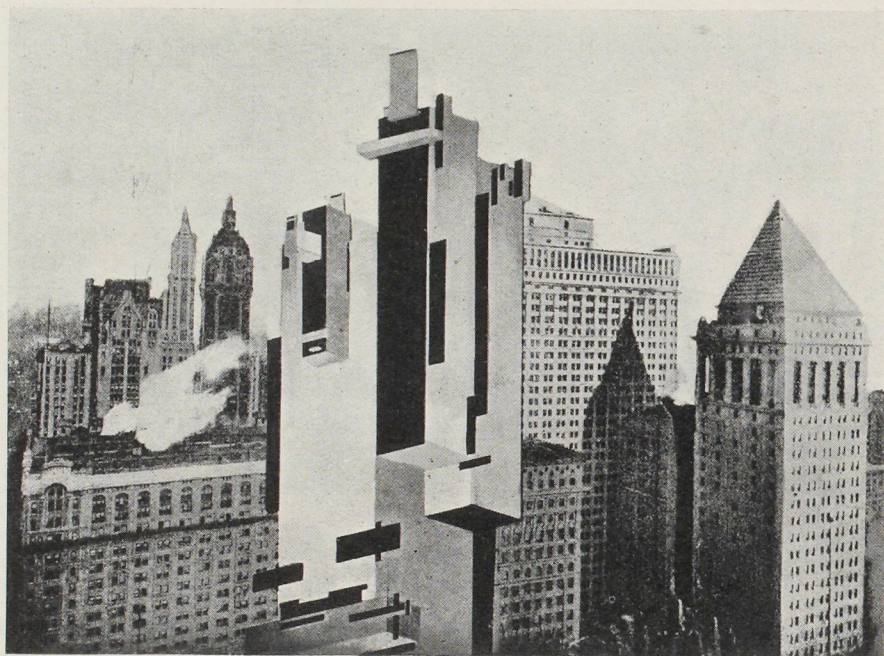
II. Kubatura wewnątrz z garażem i piwniczką 260 x 40 . . 300 .

Uwaga: Korzystny stosunek II : I otrzymany został przez:

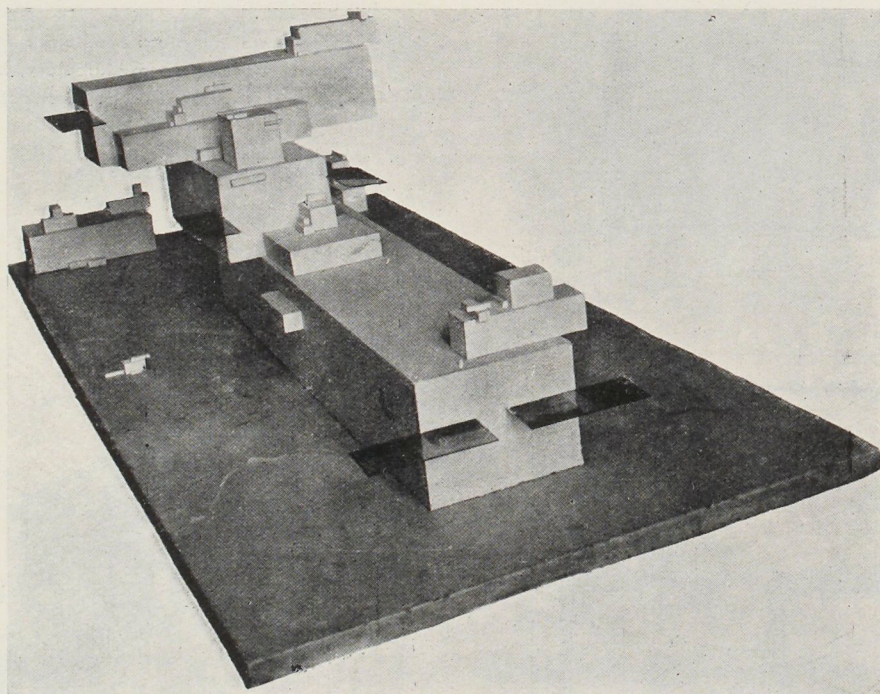
- 1) obniżenie parteru do poziomu koniecznego zagłębienia fundamentów;
- 2) zastosowanie na piętrze ścianek ruchomych, dzięki którym zyskujemy 40 m.³ kubatury, wykorzystanej podwójnie w zależności od potrzeb doby.

B. LACHERT, J. SZANAJCA.



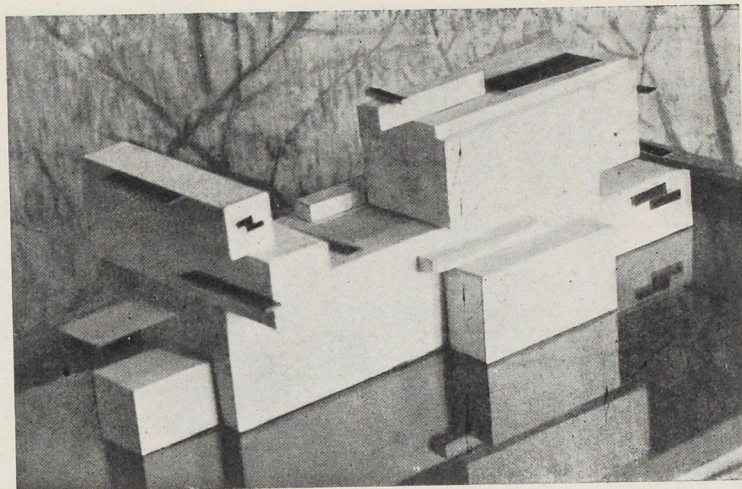
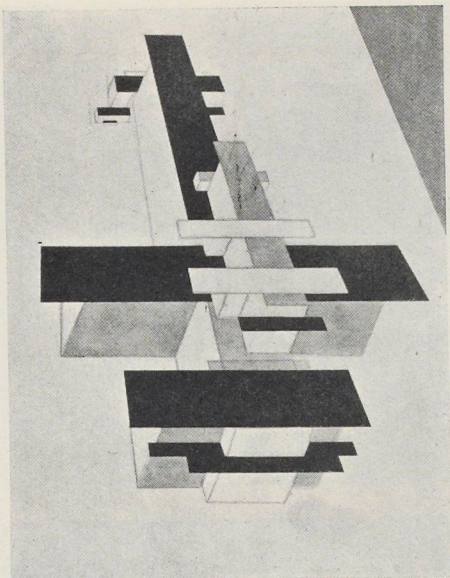


Budowla suprematyczna
pośród amerykańskich drapaczy nieba

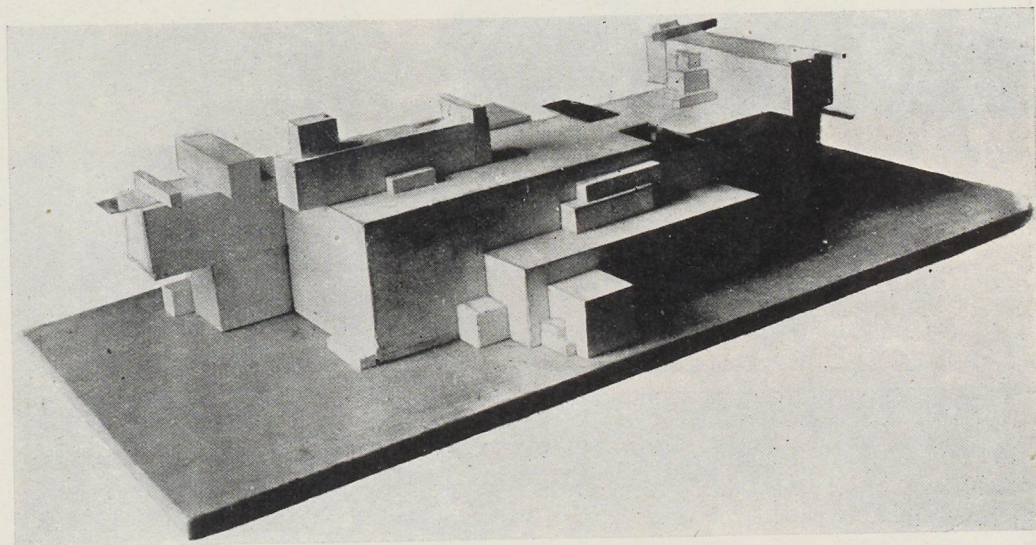


Forma D

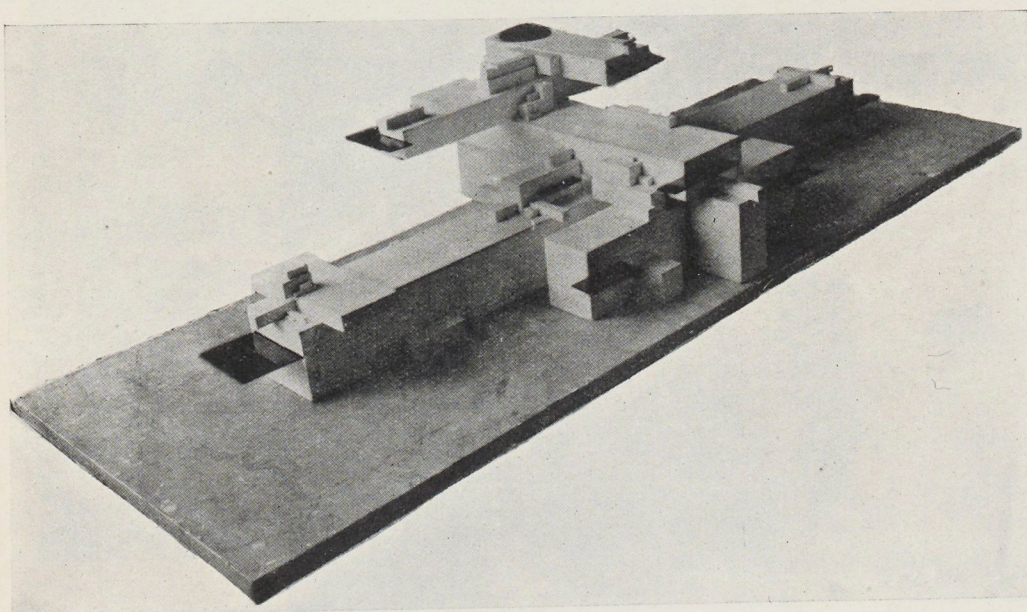
Planit przestrzenny o kształtach aeroplanu



Druga faza linii rozwojowej suprematyzmu

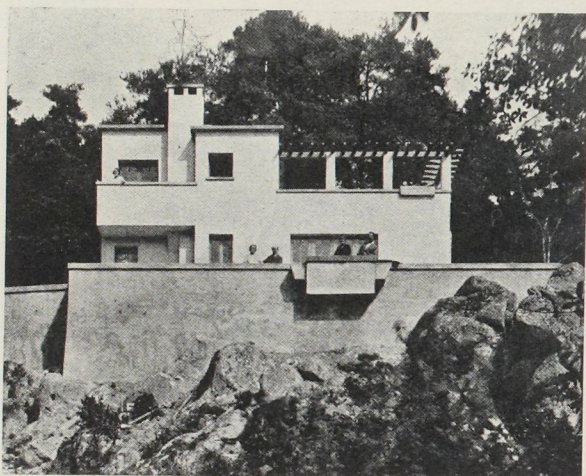


Forma C

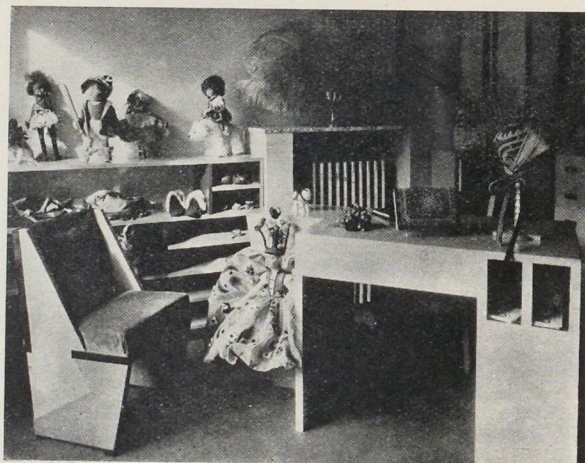
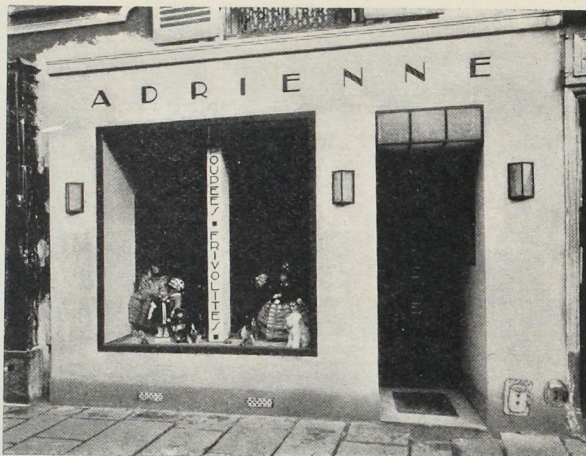


Forma A

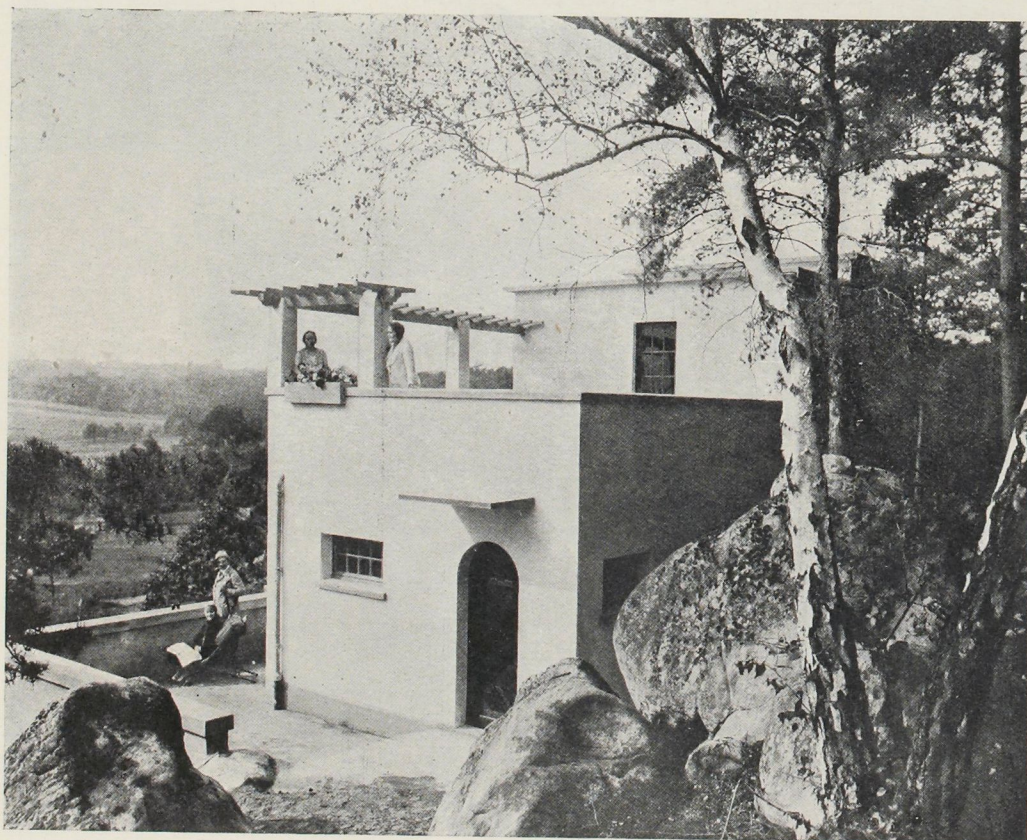
B. ELKOUKEN



Willa w Itteville



Sklep lalek
„Adrienne”
w Paryżu



Willa w Itteville

L'HOMME C'EST L'ANIMAL QUI A CRÉÉ LA MATHÉMATIQUE

L'industrie moderne a créé un nouveau type de logement.

L'industrie aide l'architecte à réaliser un des buts de l'architecture: l'ordre et la beauté qui en résulte.

Place is money.

La méthode du travail moderne: manipulation des machines, montage des éléments, produits en masse par de grandes usines.

L'échelle de l'architecture est basée sur un rapport multiple entre les dimensions d'un meuble ou d'un bâtiment et celles du corps humain. C'est au moyen d'une échelle moderne que l'architecte s'approche de l'irrationnel.

Un architecte qui s'occupe, d'espace, d'échelle, de mouvement ne compose jamais au lieu d'une maison ni une auto, ni une cabine, ni un tableau en verre, béton et fer.

En regardant une auto de Ford, qui est si pratique, je ne puis oublier le grand mystère du mot: espace.

L'architecture n'est pas l'art d'orner les maisons ni l'art de les bâtir. Bâtir c'est construire, et bientôt on aura les possibilités de construire à son gré et tout ce qu'on voudra. Même les expériences les plus absurdes on pourra les construire à bon marché.

L'architecture ne consiste non plus dans la recherche de forme nouvelle. La passion créatrice des formes vient d'elle même comme résultat des idées justes sur l'architecture.

Les règles d'architecture moderne sont liées très étroitement à l'organisation de la vie d'un individu, des classes, des sociétés, de l'humanité dans certains bâtiments, qui sont pour les gens ce qu'est le lit pour la rivière.

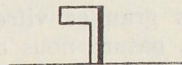
L'architecture change l'ordre social de même que l'ordre social change l'architecture.

L'architecture nous force à organiser notre travail et à régler notre vie.

L'architecture c'est l'organisation des mouvements rythmiques et la décomposition de l'espace, contenue dans l'intérieur de l'édifice.

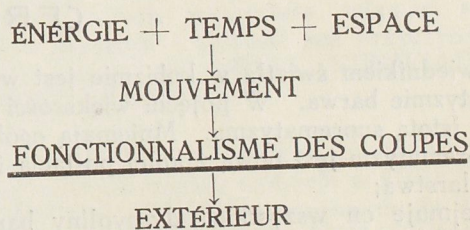
Les coupes verticales et horizontales (plans) de l'édifice ne sont qu'une description des mouvements fonctionnels dans son intérieur.

Une coupe moderne:



Toutes les façades sont la résultante des coupes fonctionnelles.

L'architecture n'est pas seulement l'art d'exploiter la place, mais aussi l'art de composer la place, l'art d'organiser les coupes fonctionnelles de l'édifice d'une manière architectonique. Jadis c'était la façade et l'étoile du plan qui faisaient la préoccupation de l'architecte—à présent les dos du bâtiment, le plan de toiture et la façade deviennent de même valeur. Toutes les façades ainsi que le plan de toiture résultent du fonctionnalisme des coupes.



Fonctionnalisme c'est la coordination d'une composition dans le temps et dans l'espace.

Un objet d'architecture fonctionnelle c'est la composition d'une période de temps divisée en parties inégales mais équilibrées et qui fonctionnent périodiquement dans une certaine partie de l'espace.

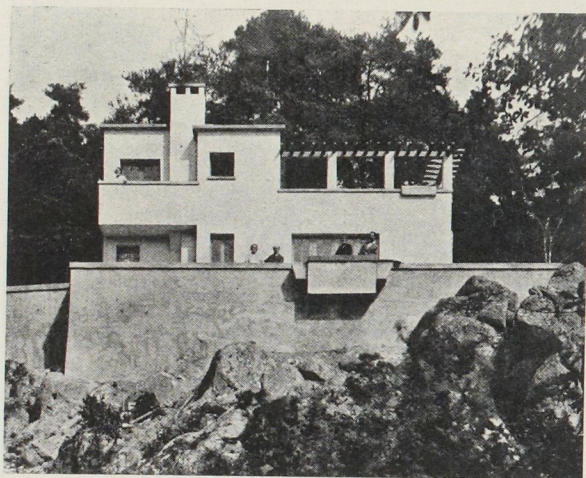
Un meuble-machine c'est l'espace condensée et une valorisation multiple du temps et de l'énergie.

Le fonctionnalisme c'est le rythme asymétrique.

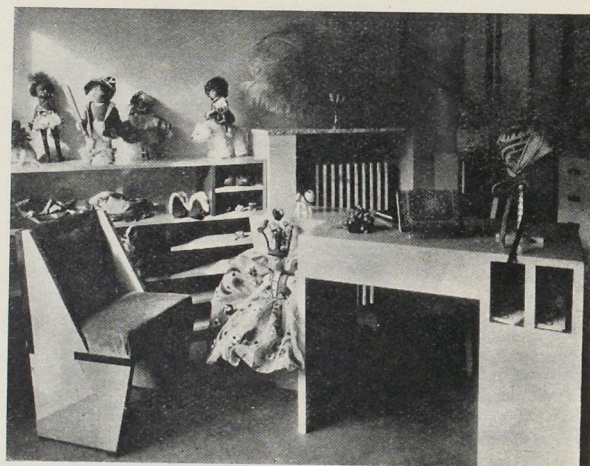
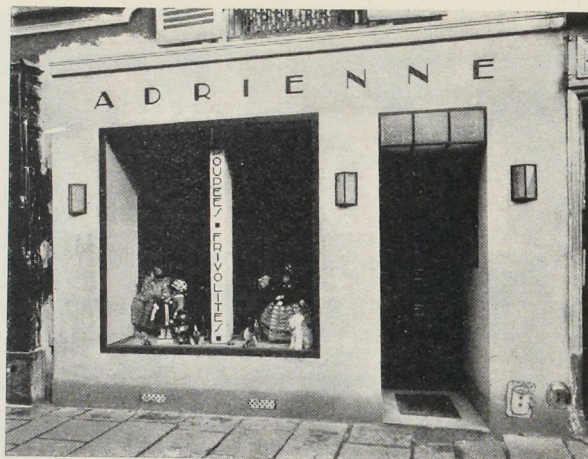
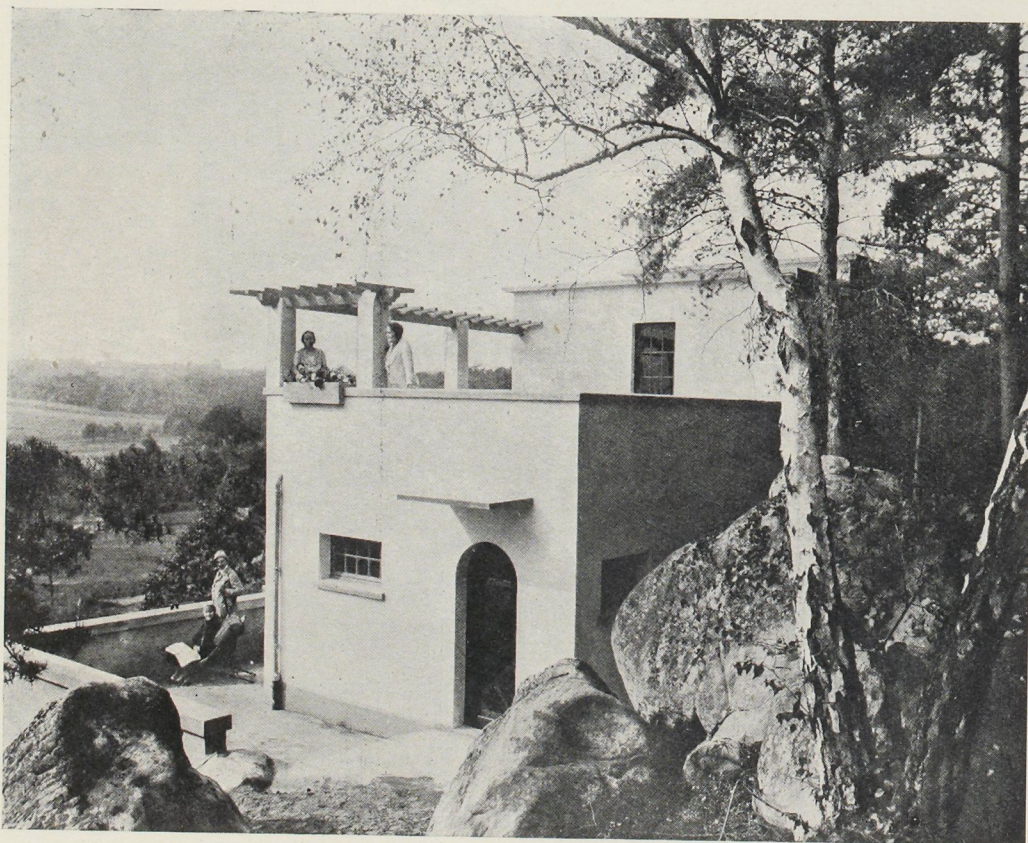
Le fonctionnalisme s'exprime par la dissection et la systématisation d'un édifice en:

éléments constructifs (carcasse supportante);
 éléments secondaires (murs et baies);
 éléments fonctionnels (poteaux) qui centralisent tous les appareils: d'éclairage, de chauffage, de ventilation, de canalisation, de consommation des ordures; puis les tables, les lits pliables, les cuisines, les baignoires, les ascenseurs, — toute

B. ELKOUKEN



Willa w Itteville

Sklep lalek
„Adrienne”
w Paryżu

Willa w Itteville

L'HOMME C'EST L'ANIMAL QUI A CRÉÉ LA MATHÉMATIQUE

L'industrie moderne a créé un nouveau type de logement.

L'industrie aide l'architecte à réaliser un des buts de l'architecture: l'ordre et la beauté qui en résulte.

Place is money.

La méthode du travail moderne: manipulation des machines, montage des éléments, produits en masse par de grandes usines.

L'échelle de l'architecture est basée sur un rapport multiple entre les dimensions d'un meuble ou d'un bâtiment et celles du corps humain. C'est au moyen d'une échelle moderne que l'architecte s'approche de l'irrationnel.

Un architecte qui s'occupe, d'espace, d'échelle, de mouvement ne compose jamais au lieu d'une maison ni une auto, ni une cabine, ni un tableau en verre, béton et fer.

En regardant une auto de Ford, qui est si pratique, je ne puis oublier le grand mystère du mot: espace.

L'architecture n'est pas l'art d'orner les maisons ni l'art de les bâtir. Bâtir c'est construire, et bientôt on aura les possibilités de construire à son gré et tout ce qu'on voudra. Même les expériences les plus absurdes on pourra les construire à bon marché.

L'architecture ne consiste non plus dans la recherche de forme nouvelle. La passion créatrice des formes vient d'elle même comme résultat des idées justes sur l'architecture.

Les règles d'architecture moderne sont liées très étroitement à l'organisation de la vie d'un individu, des classes, des sociétés, de l'humanité dans certains bâtiments, qui sont pour les gens ce qu'est le lit pour la rivière.

L'architecture change l'ordre social de même que l'ordre social change l'architecture.

L'architecture nous force à organiser notre travail et à régler notre vie.

L'architecture c'est l'organisation des mouvements rythmiques et la décomposition de l'espace, contenue dans l'intérieur de l'édifice.

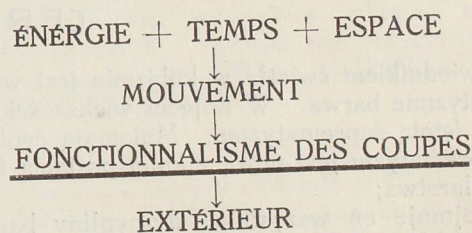
Les coupes verticales et horizontales (plans) de l'édifice ne sont qu'une description des mouvements fonctionnels dans son intérieur.

Une coupe moderne:



Toutes les façades sont la résultante des coupes fonctionnelles.

L'architecture n'est pas seulement l'art d'exploiter la place, mais aussi l'art de composer la place, l'art d'organiser les coupes fonctionnelles de l'édifice d'une manière architectonique. Jadis c'était la façade et l'étoile du plan qui faisaient la préoccupation de l'architecte—à présent les dos du bâtiment, le plan de toiture et la façade deviennent de même valeur. Toutes les façades ainsi que le plan de toiture résultent du fonctionnalisme des coupes.



Fonctionnalisme c'est la coordination d'une composition dans le temps et dans l'espace.

Un objet d'architecture fonctionnelle c'est la composition d'une période de temps divisée en parties inégales mais équilibrées et qui fonctionnent périodiquement dans une certaine partie de l'espace.

Un meuble-machine c'est l'espace condensée et une valorisation multiple du temps et de l'énergie.

Le fonctionnalisme c'est le rythme asymétrique.

Le fonctionnalisme s'exprime par la dissection et la systématisation d'un édifice en:

éléments constructifs (carcasse supportante);
éléments secondaires (murs et baies);
éléments fonctionnels (poteaux) qui centralisent tous les appareils: d'éclairage, de chauffage, de ventilation, de canalisation, de consommation des ordures; puis les tables, les lits pliables, les cuisines, les baignoires, les ascenseurs, — toute

machine manipulatrice, inventée par l'industrie afin de maîtriser moyennant un minimum d'effort les 3 facteurs du monde extérieur: temps, espace, énergie.

La composition de tous ces facteurs repose sur le contraste des minces supports d'acier, qui n'ont presque qu'une dimension, et des lourds volumes de béton; sur le contraste des masses opaques de terre et des grandes vitres transparentes. Les forces de la nature nous obligent à vivre entourés de murs. L'architecte qui les construit doit être conscient qu'ils sont un „malum necessarium" et que, pour ainsi dire, ils ne devraient pas exister. Donc dans l'architecture moderne les murs deviennent de jour en jour moins épais et les baies augmentent de plus en plus.

L'idée de l'architecture moderne: la carcasse qui supporte et les poteaux fonctionnels qui sont le

coeur mécanique de la maison. Le reste — l'espace libre. — — — — —
Si libre — pour qu'elle puisse exister ou disparaître. Pour qu'on puisse la diviser, séparer, changer, fermer et ouvrir de part en part, de part à d'autre, de toutes parts, partiellement, totalement, de lumière, à lumière, de froid, à froid.

Si l'on poursuit conséquemment cette idée, on verra que le plan deviendra adaptable à toute exigence, changeable et déplaçable. Les cloisons pourront disparaître et reparaitre au besoin. Et non seulement les cloisons, mais les murs aussi bien que les plafonds et les planchers. Il ne restera que la pure fantaisie créatrice.

De tels projets — expériences affermissent les nouvelles règles de composition (décomposition) architectonique du temps, du mouvement, de l'espace.

S. Syrkus

ŚWIAT JAKO BEZPRZEDMIOTOWOŚĆ

(FRAGMENTY)

Odpowiednikiem światła w kubizmie jest w suprematyzmie barwa. W pojęciu większości jest barwa istotą suprematyzmu. Mniemają ogólnie: że suprematyzm jest nową z kolei postacią istoty malarstwa;
że obejmuje on wszystkie dyscypliny barwy, światła, formy, konstrukcji;
że przeto w większym daleko stopniu, aniżeli malarstwo kierunki przeszłości, podlegać może naukowemu badaniu, analizie;
że wreszcie jest suprematyzm zjawiskiem płaszczyznowym, dwuwymiarowym, barwnym.

Analizując suprematyzm, nie wykryłem w nim żadnej z wymienionych wyżej cech, podstawowe bowiem dla suprematyzmu kwadraty trzech barw: czerwonej, czarnej i białej nie są bynajmniej potwierdzeniem powyższych supozycji.

Wszystkie kierunki w sztuce dzielą się na nieświadomy początek i na teorię naukowo-poznawczą. Suprematyzm jest także jednym z kolejnych pryzmatów malarstwa odbierania wrażeń i budową ich światopoglądu. W pryzmacie tym świat załamuje się inaczej, aniżeli w pryzmatach kubizmu czy futuryzmu. Filozofia suprematyzmu odnosi się sceptycznie do całej myśli ludzkiej i do wysiłków jej w kierunku poznania, uważając, że w świecie niczego ujawnić nie można, ponieważ niema i nie było w nim niczego. I oto jako przeciwstawienie przedmiotowości powstaje pojęcie bezprzedmiotowości, „nic“

przeciwstawia się „czemuś“. Suprematyzm odrzeka się od poznania czegokolwiek w mniemaniu, iż niema takiego stopnia kultury ani takiego światła wiedzy, w którym poznanie byłoby osiągalne. Nic w świecie nie wykryje najdalej idące ujawnienie materjałów, niema bowiem w świecie ujawnienie materjałów, niema bowiem w świecie ciemności, jasności ani czerności.

Z mojego punktu widzenia cel, do którego zmierza malarstwo, równoważny jest z celami innych nauk. Cel ten polega na dążeniu do wyświetlenia na płytach świadomości skrytej w pomroce realności świata.

Pointyizm próbował zbadać światło, jako coś realnego i rzeczywistego, i w rezultacie wykazał, że światło nie jest rzeczywistością, lecz tylko wynikiem rzeczywistości wahań świetlnych. W ten sposób odkryto jakoby prawdę, będącą źródłem światła. Może jednak i barwa jest rezultatem prawd, leżących poza zakresem wiedzy.

I oto powstaje przed nami cały szereg niewiadomych, a my wciąż żywimy nadzieję, że w przyszłości zdołamy je poznać. Lecz przyszłość jest rozciągła. Każde „dzisiaj“ jest „jutrem“ przeszłości, a zarazem „dnem wczorajszym“ przyszłości. W każdym „dzisiaj“ pokładała przeszłość wszystkie swoje nadzieje na rozwiązanie zagadnień, które dla niej były niepojęte, nadzieje na zbadanie owego światła, któreby oświeciło

nieuchwytnie problematy i wyjaśniło realną przyczynę zjawisk. Ale nadzieje te są płonne. Rozum wprawdzie zatapia się coraz głębiej w ciało przedmiotu, lecz w miarę tego przedmiot rozpada się na coraz większą mnogość niewiadomych. Rozum wykrywa li tylko nowe szeregi zagadek i nowe nadzieje, że jednak w przyszłości mnogość tę można będzie ostatecznie poznać i wyświetlić.

A przedmiot jakgdyby naumyślnie rozpada się na mnogość, na piasek, chcąc niejako zachować bezprzedmiotowość, ukryć się przed ostrzem rozumu, zatapiającem się w przyszłość. Rozum zaś napręża mięśnie, zaciska rękojeść i z nowym zapasem sił uderza w przedmiot, ażeby wyluskać jego istotną wartość, bez której przedmiot nie jest przedmiotem. Lecz cios znów chybił, ostrze zaryło się w miękki piasek. Na ostrym nożu nic nie zostało, nóż nie rozciął „niczego”, wszystko bowiem jest jak piasek, jak pył, jak mgła, jak powietrze. Rozum wymachuje nożem na wszystkie strony, ale nie umie znaleźć miejsca, w które mógłby uderzyć. Albowiem ciało staje się czem mglistem — bezprzedmiotowem w miarę, jak przyswajam je mojej świadomości.

Wysiłki pointylistów, skierowane ku ujawnieniu światła i manifestacji barwy, sprawiły, iż światło rozproszyło się niejako na mnogość barw. Barwa przeto stała się nową prawdą dzisiejszej przyszłości. Lecz z kolei niemożliwością jest dziś żądać od przyszłości ujawnienia barwy, ile że to, co ujawnić ma barwę, jako nową prawdę, okaże się jutro rezultatem prawd, a nie prawdą samoistną.

Poszukiwanie światła wciąż jeszcze pozostaje rzeczą najważniejszą, albowiem promienie słońca niedość są giętkie, by przeniknąć we wszystkie zakamarki ludzkiego wnętrza i oświetlić całkowicie jego ceną zawartość.

Gwoli oświeceniu pogrążonego w ciemności promienie Rentgena. Promienie Rentgena przemnożono narzędzi, z których najdoskonalszem są promienie Rentgena. Promienie Rentgena przeświecać mogą każde ciało, wszystko, co kryje się we wnętrzu przedmiotu, to wszystko, do czego nie dawały dostępu dawne wytrychy. Nauka dzisiejsza wynalazła wytrych świetlny — zapomocą promienia otwiera rzeczy zamknięte. W ten sposób oczy nasze ujrzęły ukryte dotychczas skarby. Lecz, niestety, zobaczyć to jeszcze nie poznać, zobaczyć, to jeszcze nie opanować. Rozum odcielesnił się jakgdyby, z żelaznego wytrycha zmienił się w promień, i w postaci promienia przeniknął do wnętrza przedmiotu. Ale nic zeń wydostać nie może, znalazł bowiem nie-kończoność, której ani wynieść, ani obejść do-

koła, ani objaśnić nie można, jako że nie ma ona granic, nie ma przeszłości ani przyszłości.

Promienie Rentgena stanowią tedy tylko techniczną możliwość przedostania się do skarbcza przyrody bez rozbijania ścian i wyważania zamków. Za promieniami Rentgena powinienby przeniknąć giętszy jeszcze promień, który poznać ma zawartość przedmiotu — PROMIEŃ ŚWIATŁA WIEDZY. ŚWIADOMOŚĆ LUDZKA PRZENIKA DZIŚ PO PROMIENIACH RENTGENA DO WNĘTRZA PRZEDMIOTU, NIE NISZCZĄC JEGO ZEWNĘTRZNEJ POWŁOKI TAK, JAK W BAJKACH SIŁA, ZWANA ANIOŁEM, DOSTAWAŁA SIĘ DO WIEŹNIÓW, NIE NARUSZAJĄC PIECZĘCI NA OKUTYCH DRZWIACH CELI. Może anioł ten był promieniem wiedzy, przenikającym prawdę?

Dwa są rodzaje filozofji: filozofja optymizmu, ciężąca ku światłu, radosna, UFNA W PRZYSZŁOŚĆ I WIEDZĘ, oraz filozofja sceptyczna. Suprematyzm — to sceptycyzm, wyzuty z wszelkich nadziei. Suprematyzm zajmuje postawę sceptyczną wobec poczynąń kultury, próbującej zapomocą swych wytrychów włamać się do skarbcza przyrody i wynieść zeń przyczyny zjawisk i rzeczy, by ŚWIAT NIESWIADOMY UCZYNIĆ ŚWIADOMYM.

Kubizm zaś zajmuje postawę biegunowo przeciwną: pokłada wielkie nadzieje w ŚWIETLE — W ŚWIETLE WIEDZY w mniemaniu, iż WSZYSTKO NIEZROZUMIAŁE JEST CIEMNE, A JASNE JEST TO, CO ZROZUMIAŁE I WYRAŻNE. Kubizm ufa, że przyrodę można przejrzeć; wierzy, że istnieją w naturze przedmioty, podlegające dokładnemu rozpatrzeniu; uważa, że przyroda czy świat to naprawdę coś takiego, co można poddać analizie, że zachodzą jakieś procesy w duszy, duchu czy bezduszości, że wreszcie między pojęciami temi są pewne istotne różnice.

Wraz z całą praktyczną ludzkością wierzy kubizm i w wiedzę i w możliwość naukowej analizy oraz syntezy. Wierzy, że kultura potrafi, jak zręczny ślusarz, dorobić klucze do wszystkich zagadek, okrytych mrokiem tajemnicy. Suprematyzm zaś sceptycznie traktuje owego ślusarza, uważając, iż kultura daremnie niszczy wszystko dookoła, szukając odpowiedniego tworzywa na skonstruowanie klucza. Suprematyzm sądzi, iż świat stoi otworem, jako że NIEMA W NIM NIC TAKIEGO, COBY TRZEBA BYŁO ZAMYKAĆ.

Zakładam, że na ziemi i we wszechświecie istnieją rzeczy, różniące się między sobą prak-

tycznymi właściwościami, ponieważ rzeczy takie istnieją w dorobku kultury. Czyż tedy mogłyby nie istnieć rzeczy we wszechświecie i na ziemi?

muszą także istnieć w PRZYRODZIE, SKĄDŻE BOWIEM WZIĘLIBY JE LUDZIE? Człowiek odkrył, że jeden pierwiastek ma takie własności, drugi zaś inne i ze splotu własności tych wyprowadził prawo wzajemnego działania.

Człowiek operuje PRAWAMI, więc prawa te Każda RZECZ ZBUDOWANA JEST WEDŁE PEWNEGO PRAWA — CZEMUŻ WIĘC ŚWIAT CAŁY NIE MIAŁBY BYĆ WEDŁUG JAKIEGOŚ PRAWA ZBUDOWANY? Jeżeli człowiek OBMYŚLA KONSTRUKCJĘ RZECZY, czemużby PRZYRODA NIE MIAŁA JEJ OBMYŚLAĆ? Jeśli człowiek posiada ROZUM, czemuż PRZYRODA MIAŁABY BYĆ POZBAWIONA ROZUMU? Jeżeli człowiek ma pewne potrzeby, to widać takie same potrzeby ma przyroda, albowiem wszelkie cechy ludzkie istnieć muszą w przyrodzie.

Stąd oczywisty wniosek, że rozum wszechświata mógł być stworzyć KONKRETNE, JASNE SŁOŃCE według ZGÓRY OBMYŚLONEGO PLANU. Tworzenie to, rzecz jasna, odbywać się musiało nietylko w podświadomości. Powinna była towarzyszyć mu naukowa analiza założeń i zjawisk, opatrzona, rozumie się, praktycznym wnioskiem natury TELEOLOGICZNEJ. I oto stało się słońce wnioskiem czy syntezą naszego systemu słonecznego, syntezą, z której w dalszym ciągu wynikają wszelkie inne SKUTKI. Słońce otrzymało mnóstwo różnorodnych i świadomych funkcji: musi opalać kulę ziemską i ogrzewać wszelakie przejawy życia. I jasne stało się dla człowieka, że on jest panem ziemi, ŻE DLA NIEGO WYŁĄCZNIE PRACUJE SŁOŃCE, ŻE DLA NIEGO WSZYSTKO ŻYJE I ROŚNIE. To zaś, co mu się poddać nie chciało, to, co nazywa się ŻYWIOŁEM, człowiek zwalcza nieubłaganie i zakuwa w żelazne łańcuchy praw. Tak oto rozum wszechświata wszystko obmyślił, przewidział i stworzył dla człowieka, który stał się niepodzielnym władcą stworzenia. Księżyc nawet musi służyć człowiekowi — oświetlać po zachodzie słońca drogę spóźnionym wędrowcom.

Rozum wszechświata budował naturę PLANOWO, a przede wszystkim PRAKTYCZNIE. Wszystkie rzeczy użytkowe powstać musiały z tworzywa, przygotowanego przez ów rozum. Rzeczy użytkowe stają się uduchowione dzięki podtrzymującemu je duchowi. Człowiek uduchowia rzecz przez proces tworzenia — ta tylko rzecz jest żywa, w którą człowiek tchnie życie

(czyż nie jest Bogiem?). Według pewnych utartych pojęć duch jest rodzajem ciepłaka, który ogrzewa stworzoną przez siebie rzecz. Rzecz żyje póty, póki nie zniszczą jej otaczające warunki, póki nie ulotni się z niej ciepłak — duch. Przyroda powstaje także z tworzywa, potencjalnie istniejącego w materji. Życie płonie w niej póty, póki istnieje źródło ciepła. Niechby słońce zgasło — wnet nasuwa się hipoteza, że zgasłoby wszelkie życie na ziemi.

Być może jednak, iż rzecz ma się inaczej; być może, iż natura nie jest zbudowana tak mądrze, praktycznie i celowo. Być może, iż natura nie jest wogóle zbudowana, i że to coś, co niekiedy nosi nazwę materji (ja odnoszę się do tego bardzo sceptycznie) w aktach swych nie kieruje się ani zasadą przyczyny ani celu. Być może, iż materja nie wie nawet, co to przyczyna sprawcza i co to cel, być może, iż jest ślepa i nieświadoma w procesach skupiania i rozpadania. Być może, iż z rozpadu materji poprostu powstało ciepło, a z niego cały szereg nowych postaci. Człowiek uważał taki właśnie akt rozpadu materji za KATASTROFĘ ŚWIATOWĄ, rozpatrując ją z punktu widzenia rozpadu domu, drzewa, czy kamienia. Ale ponieważ ustalono w przyrodzie NIEZNISZCZALNOŚĆ MATERJI, ponieważ stwierdzono, że w ogniu i na mrozie, w cieple i w chłodzie materja jest jedna i ta sama, przeto należy wnosić, ŻE W ŚWIECIE NIEMA KATASTROF. ŚWIAT WE WSZYSTKICH PROCESACH TWORZENIA I BURZENIA JEST NIEZMIENNĄ MATERJĄ.

Światło, istniejące we wszechświecie, nie jest światłem, ciemność zaś nie jest ciemnością. Światło i ciemność to tylko dwie postaci owego „czegoś”, co poznać możemy jedynie zapomocą pewnych pryzmatów, w których ujrzymy wyraźnie, że to samo „coś” występuje pod tysiącem różnych postaci. Światło jest identyczne z barwą, barwa zaś ze światłem, zależnie od postaci. Wszelkie kierunki malarskie to właśnie pryzmaty, przez które oglądamy taką czy inną rzeczywistość. Takie czy inne pryzmaty w ewolucji malarstwa powstają wskutek fizjologicznej budowy cząstek czy zwierciadełek mózgu. Dzięki przebudowie owych zwierciadełek otrzymujemy na płótnie taki czy inny stan. Oto nowa, nieskończona z rzędu forma realna niezmiennego w istocie swej zjawiska.

Suprematyzm jest również pryzmatem, przez który jednak nie widać ani jednego „cosia”. Świat jest poza pryzmatem suprematyzmu, rzeczy realne nie załamują się w nim, albowiem niema ich — są bezprzedmiotowe.

Rzeczywistość malarską buduje malarz na podstawie trzech czy siedmiu barw zasadniczych. Barwy te, powtarzam, są tylko podstawą jego wzrokowego postrzegania, ujętego zapomocą specjalnie wynalezionej przyzmaty, który do aparatu wiedzy wprowadził owo siedmiobarwne prawo.

W każdym człowieku, jako w jednostce energetycznej, związane są węzły skupień energii o rozmaitych napięciach, i dlatego malarz zmienia kształt zamalowanej powierzchni płótna w różnych formach i natężeniach barwy oraz tonu.

Zwróciłem kiedyś uwagę na pracę fizycznego laboratorium przyrody, gdzie na ciemnym tle chmur zarysowała się niezwykle jaskrawo barwna tęcza. Obserwacja ta stała się dla mnie bodźcem do długich rozmyślań, których rezultatem był wykres ruchu barw w ośrodkach kultury ludzkiej.

Rozumowałem w następujący sposób: jeżeli kropla wody stała się przyczyną powstania nowej postaci pewnego realnego zjawiska, dlaczegożby każdy nowy ośrodek nie mógł stwarzać nowych stanów? Prawdopodobnie realność różnic jest właśnie ilością rezultatów załamania zjawisk w bezustannie zmiennych stanach, przyroda zaś jest kłębkami jednej nici, kłębkami, którego nie rozwikłają żadne naukowe wnioski, którego nie rozdziela na realność i nierealność żadne przyrządy fizyczne.

Tak tedy, jeśli kropla wody stworzyła warunki, w których światło rozszczepiło się na barwy, to może każdy kwiatek jest pewną postacią załamania materji barwnej. A w dalszym ciągu człowiek stanowi przyzmat, w którym załamuje się cały barwny świat. Każdy człowiek jest jednak jednostką, przejmującą na podobieństwo kwiatu pewne kolory. Kolorowanie zależy, według mnie, od stanu dynamicznego, który dyktuje stosunki estetyczne. Wynika stąd, iż wszelkie dzieło estetyczne składa się z całego szeregu różnorodnych cząstek barwy i formy. Każda jednostka stanowi inaczej skonstruowany przyzmat, wskutek czego inaczej załamuje zjawiska. Różnorodność załamania zależy znowu od tego samego napięcia dynamicznego i dlatego każde zjawisko postrzegać można we wszelkich prędkościach. Stąd pochodzą różnice pod względem formy, konstrukcji, systemów i tu ma swe źródło różne kolorowanie tych różnic przez poszczególne jednostki.

Kropla wody, która stała się przyczyną rozszczepienia światła na barwy, zwróciła uwagę moją na kwiaty, jako na nową postać stanów i postrzeżeń barwnych. Przeprowadziłem badania po linii

kultury ludzkiej, którą to linię wytyczyłem przez ośrodki wytwarzania form. Za punkt wyjścia wziąłem wieś. Punkt ten stanowił już dla mnie przyzmat, załamujący jeden z momentów energetycznych materji barwnej. Od tego właśnie momentu zależy kolorowanie czy ubarwienie wsi. Źródłem kolorowania ubrań stały się warunki techniczne. Gdyby bowiem istniała możliwość kolorowania samego ciała, to kolorowanie takie zastępowałoby odzież. Że jednak wskutek warunków klimatycznych człowiek zmuszony jest na ciało NAKŁADAĆ NOWE CIAŁO, które ZAKRYŁOBY POMALOWANIE, przeto KOLOROWANIU PODLEGA OWO DRUGIE CIAŁO T. J. ODZIEŻ.

Barwność wsi zlewa się niemal całkowicie z widmem kwitnącego pola. Jeżeli założymy teraz, że ludzie są odbiorcami energii barwnej, a prócz tego sami przez się stanowią energję, to fakt tworzenia nowych ośrodków poza wsią staje się źródłem powstania wielkich skupień dynamicznych. W nowych ośrodkach materja barwna otrzymuje inną postać, barwność jej tedy musi być też inna. Nietylko barwność zresztą zmienia się w tym nowym ośrodku, ale również świadomość, wiedza, umiejętność, sztuka, nauka. Nowa postać materji wymaga, wskutek swego dynamicznego napięcia, nowej konstrukcji i nowych umacniających łączników, od których z kolei zależą takie czy inne formy. Z rozważań tych wynika, że PRZEJMOWANIE FORM OD DAWNYCH POSTACI MOŻE BYĆ TYLKO PRZYGODNE, A JEŚLI NAWET ZOSTANIE DOWIEDZONE, STANOWIĆ BĘDZIE JEDYNIENIE POTWIERDZENIE FAKTU, ŻE DAWNA POSTAĆ PRZECHODZI W NOWĄ. Stąd wniosek: w jednym z ośrodków nowej postaci znajduje się punkt dynamiczny, którego natężenie równe się natężeniu poprzedzającego ośrodka.

Ale wszystko jedno — jeśli nawet przeniesiemy kolory z pola do miasta, nie zmieniają one ogólnego stanu dynamicznego, lecz same w nim ugrzęzną.

Miasto wojewódzkie stanowi punkt dynamiczny o wydatnie wzmocnionem napięciu i wyraźnie stonowanej barwności. Widmo jego różnić się będzie znaczenie od widma wsi. Linje trzech czy sześciu barw zasadniczych przygasają, stają się tonalne, natomiast linje czarne i białe wzrastają licznie.

Miasto stołeczne, jako kulminacyjny punkt skupienia energii całego kraju, wykazuje w widmie swem znaczną ilość linii czarnych i białych, które na wykresie stanowią pierwszą pod względem wielkości grupę. Po niej następuje grupa linii szarych oraz brunatno-niebieskawych, trzecią

wreszcie grupę tworzy pstrokaczna przewijających się barw zasadniczych. Opierając się na zbudowanym przezemnie wykresie, można będzie dla kolorowania przedmiotów wyprowadzić prawo odpowiedników i ustalić, jak pokolorować dany przedmiot. Jeżeli wszystkie akty jednego miasta stołecznego spróbowalibyśmy przenieść na stany malarskie, przekonalibyśmy się, że powierzchnia otrzymanego obrazu byłaby wielce różnorodna zarówno pod względem tonalnym jak i kolorystycznym. Z zestawienia tego wywnioskowałem, że otoczenie wywierać musi ogromny wpływ na malarskie odczuwanie. Jeżeli weźmiemy dwóch malarzy: jednego ze wsi, drugiego z miasta, to powierzchnie ich obrazów będą różne, a to ze względu na różnice wpływów, jakim malarze ci podlegają.

Rzekłbym nawet, że nietylko o wpływ idzie, ile tuje i uprawnia do pokrywania płótna takimi czy innymi zależnie od okoliczności, farbami, — czy innymi zależnie od okoliczności, farbami — barwami. W tym wypadku estetyka nic zmienić nie może, jako że sama zależy od owego fizycznego ruchu i sama mu się poddaje. Rozwijając wykres ruchu materji barwnej, przewidujemy nowe miasto czy nowy ośrodek, w którym występować będą dwie tylko grupy barw: czarna i biała. Przewidujemy ośrodek ten na podstawie wykresu pomocniczego, otrzymanego zapomocą przedstawiania pól. Wykres pomocniczy składa się z całej sieci linii, łączących ośrodki, które poruszają się po swoich orbitach. (Miasto powiatowe wraz z całą siecią wsi składa się na miasto wojewódzkie, miasta wojewódzkie tworzą z kolei stolicę). Wykresy te wykażą, że prawo ruchu w połączeniu z wielkim skupieniem energii w miastach stołecznych przygotowuje ujawnienie nowego ośrodka, wiążącego wszystkie stolice. Ten nowy ośrodek nazwałbym HERKULESOWEM POLEM AKTYWNOŚCI LUDZKIEJ. Przy dalszym rozwijaniu wykresu możnaby z łatwością określić położenie owego pola herkulesowego. Aktywność miasta stołecznego jest bardzo intensywna — wykres wskazuje, iż promienie barwne, dochodząc do centrum, zostają przez nie pochłonięte (z wyjątkiem promieni czarnych i białych, które odbijają się i wracają do punktu wyjścia, barwiąc całą drogę na czarno i białą).

Zbudowany w ten sposób wykres ruchu barw uzasadnił poniekąd rozwiązanie niektórych zagadnień suprematyzmu i wykazał prawomocność trzech podstawowych kwadratów: czarnego, białego oraz czerwonego.

Wykres barw był dla mnie nietylko odzwierciedleniem ruchu czy zmian malarstwa, ale naprowadził mnie na przekonanie, że KOLORY MOGĄ BYĆ WSKAŹNIKIEM POZIOMU KULTU-

RALNEGO. KAŻDA IDEA WYPOWIADA SIĘ ZAWSZE KOLOREM, ODPOWIADAJĄCYM JEJ DYNAMICZNEMU NAPIĘCIU. Ludzie nadają kolor wszelkim uroczystościom. Życiu i śmierci dają kolor czarny i biały (np. WESELE I POGRZEB). Ale ŚMIERĆ bywa także CZERWONA. Zależy to od warunków, w których miał miejsce fakt śmierci czy narodzin. Stąd wniosek: jeśli śmierć jest CZERWONA, TRUMNĘ TRZEBA MALOWAĆ NA CZERWONO, albowiem CZERWONE SĄ WARUNKI ŚMIERCI.

Można przypisywać takie czy inne kolorowanie uroczystych wypadków tradycji narodów, tak że jeden i ten sam wypadek może otrzymać różne kolory, ale będzie to dla mnie jedynie potwierdzeniem faktu, że NARODY ZALEŻĄ OD DYNAMICZNEGO POZIOMU.

Ustalenie i opracowanie takiego wykresu będzie wielką pracą nad systematyzacją kolorowania przedmiotów. Konieczność wykresu tego wynika z chaotycznego stanu podstaw oraz zasad malarstwa. A przecież można ustalić wyraźną i ostrą linię życia i na jej podstawie określić ściśle odpowiedniość rzeczy.

Jeśli warunki zmieniają się co chwila — człowiek jest to na placu, to znów na ulicy, to w mroku, to w świetle, słowem w coraz to innych warunkach, tedy sam podlegać musi zmianom. Jego praca myślowa zmienia się, a zmiany te dotyczą nietylko wahań malarskiej działalności, lecz wszelkich wogóle form ludzkiej techniki i sztuki.

Przyjmując, że KAŻDA INDYWIDUALNOŚĆ JEST PRYZMATEM, w którym załamuje się ŚWIAT, dojdziemy do wniosku, że ustanowienie promienia barwnego w każdej z nich będzie INNE. Przedewszystkiem NALEŻY POZNAĆ DANY PRYZMAT, ażeby umożliwić jego rozwój i uczynić go bardziej giętkim do pracy. Po WYSTUDJOWANIU INDYWIDUALNOŚCI możemy ją uzupełniać i uczynić z niej odpowiedni do pracy aparat. Co zaś się tyczy potrzeby tych lub owych aparatów, to zdaje mi się, że można określić ją jedynie na podstawie stworzonego przezemnie WYKRESU O WYMIARZE I O WYJAŚNIENIU WARUNKÓW WSPÓŁCZESNOŚCI. POZNANIE WARUNKÓW JEST RZECZĄ PIERWSZORZĘDNEJ WAGI, BOWIEM ZNAJDUJĄCA SIĘ W NICH MATERJA, UFORMOWANA JAKO CZŁOWIEK CZY JAKIEŚ TWORZYWO, ZMIENIA SWÓJ WYGLĄD STOSOWNIE DO NOWYCH WSPÓŁZALEŻNYCH WARUNKÓW.

KRYTYKA WOBEC MODERNIZMU

Nieuctwo, zła wola — to kategoria przyczyn drugorzędnych i pomniejszych w krytyce modernizmu. Wpływają one niewątpliwie w znacznej mierze na stanowisko naszej krytyki; w gruncie rzeczy jednak tkwi w tem sprawa głębsza i bardziej znamienita.

Tkwi w tem dezorientacja istotna, wewnętrzna, dezorientacja zarówno co do samego modernizmu, jak co do krytyki jako takiej.

Krytyka jakiegoś zjawiska artystycznego nie jest tak bardzo niezależna od niego samego, jakby się to zdawać mogło tym, dla których kwestja obiektywizmu i bezstronności jest jednoznaczna i niezmienna. Niezależnie od ostatecznego wyniku, od tego, czy w rezultacie krytyka zajmie stanowisko dodatnie czy ujemne, wymaga ona nastawienia się zgodnego z założeniem krytykowanego zjawiska. Wymaga koniecznie możliwości zrozumienia tego założenia i więcej nawet, aniżeli czysto intelektualnego zrozumienia, wymaga pewnego rodzaju współ—czucia.

Dopiero na podstawie tego chwilowego zidentyfikowania się, przejęcia i opanowania, może nastąpić — dodatnia czy ujemna — krytyka założenia i krytyka jego urzeczywistnienia w jakimś jednostkowym dziele sztuki.

Krytyka jakiegoś kierunku wymaga zatem conajmniej **MOŻNOŚCI** wewnętrznego zrozumienia.

Nie jest też przypadkiem, że między artystyczną twórczością jakiejś epoki, a metodą krytyki w tejże epoce istnieje zawsze bliskie pokrewieństwo. Krytyka impresjonizmu była krytyką impresjonistyczną. Ten sam typ relatywizmu, doprowadzający do subiektywizmu i sensualizmu, który charakteryzuje stanowisko impresjonistycznego malarza, charakteryzuje także stanowisko i metodę impresjonistycznego krytyka. Malarz wylewał swe impresje farbą na płótno, krytyk — swe impresje, zaczerpnięte z obrazów — atramentem na papier. Malarz i krytyk byli zgodni w swej zasadniczej postawie, choć niejeden krytyk „zjeżdżał” niejednego malarza.

Gdyby modernizm (słowo jest brzydkie i nic nie mówi, ale ostatecznie o kwestję nazwy w tej chwili nie idzie) był tylko modą — zewnętrzną odmianą — nie wybuchłoby nigdy tak ostre przesilenie w dziedzinie krytyki artystycznej.

Ale modernizm jest czemś więcej. Jest czemś więcej, aniżeli jest. Bo poza tem czem jest dzi-

siaj, jako suma konkretnych osiągnięć, jest jeszcze pewną potencją. I najbardziej istotnem w nim są nie te czy inne kwadraty, nie ta czy inna geometria, ale jest to pewne przedstawienie się wewnętrzne, odmienny *) stosunek do świata i do siebie samego, który szuka sobie wyrazu poprzez nowe formy i nową ich organizację. Modernizm — to są nie tylko nowoczesne formy, ale to jest przede wszystkim nowoczesny człowiek, a może nawet — przynajmniej dziś — bardziej jeszcze człowiek, aniżeli formy.

W tem właśnie leży naigłębsza przyczyna tego tragicomicznego „bałaganu” którym jest nasza dzisiejsza krytyka modernizmu.

Krytycy nasi, a przynajmniej większa ich część, wyszli ze szkoły impresjonizmu.

Określa to zarówno stosunek do sztuki i metody krytyki, jak i człowieka w jego ogólnem nastawieniu się do zjawisk.

Aparat pojęciowy, z którym przystępowano do krytyki sztuki impresjonistycznej, był bardzo łatwy, tem łatwiejszy, że wytworzony przez poprzednią generację. Prosty wzrokowy stosunek do rzeczywistości i nie dający się skontrolować subiektywizm — oto podstawy, na których zbudowany został cały arsenał frazeologiczny: „pyszny”, „bajeczny”, „tryskający życiem”, — „prawdą” — „nastrojem” (i Bóg wie czem). Pod tym frazesem kryło się albo — nic — albo, w najlepszym razie, owa subiektywna impresyjność, idąca na sznurku wschodów i zachodów słońca, „jak żywych” portretów itd.

Z tem uzbrojeniem krytyka znalazła się wobec modernizmu absolutnie bezsilna. Wszystkie mierniki odmówiły posłuszeństwa, a dawny dobry, wypróbowany frazes nie był w możności załatać ani jednej dziury. Nowego frazesu nie było, bo jest on teraz dopiero in statu nascendi.

Zwrot w sztuce wymagał koniecznie analogicznego zwrotu w krytyce. Wymagał — przynajmniej na początek — stanowiska twórczego, przedstawienia się — chociażby dla kontroli — zbudowania nowych mierników i nowej metody. Nowoczesny człowiek, tworzący nowoczesną sztukę, żądał nowoczesnego krytyka; nie poto, by ten bezkrytycznie przyjmował wszystko to, co

*) Na czem owa odmiennność polega, tego w ramach tych rozważań oczywiście określić niepodobna.

wreszcie grupę tworzy pstrokaczna przewijających się barw zasadniczych. Opierając się na zbudowanym przezemnie wykresie, można będzie dla kolorowania przedmiotów wyprowadzić prawo odpowiedników i ustalić, jak pokolorować dany przedmiot. Jeżeli wszystkie akty jednego miasta stołecznego spróbowałibyśmy przenieść na stany malarskie, przekonalibyśmy się, że powierzchnia otrzymanego obrazu byłaby wielce różnorodna zarówno pod względem tonalnym jak i kolorystycznym. Z zestawienia tego wywnioskowałem, że otoczenie wywierać musi ogromny wpływ na malarskie odczuwanie. Jeżeli weźmiemy dwóch malarzy: jednego ze wsi, drugiego z miasta, to powierzchnie ich obrazów będą różne, a to ze względu na różnice wpływów, jakim malarze ci podlegają.

Rzekłbym nawet, że nietylko o wpływ idzie, ile tuje i uprawnia do pokrywania płótna takimi czy innymi zależnie od okoliczności, farbami, — czy innymi zależnie od okoliczności, farbami — barwami. W tym wypadku estetyka nic zmienić nie może, jako że sama zależy od owego fizycznego ruchu i sama mu się poddaje. Rozwijając wykres ruchu materji barwnej, przewidujemy nowe miasto czy nowy ośrodek, w którym występować będą dwie tylko grupy barw: czarna i biała. Przewidujemy ośrodek ten na podstawie wykresu pomocniczego, otrzymanego zapomocą przedstawiania pól. Wykres pomocniczy składa się z całej sieci linii, łączących ośrodki, które poruszają się po swoich orbitach. (Miasto powiatowe wraz z całą siecią wsi składa się na miasto wojewódzkie, miasta wojewódzkie tworzą z kolei stolicę). Wykresy te wykażą, że prawo ruchu w połączeniu z wielkim skupieniem energii w miastach stołecznych przygotowuje ujawnienie nowego ośrodka, wiążącego wszystkie stolice. Ten nowy ośrodek nazwałbym HERKULESOWEM POLEM AKTYWNOŚCI LUDZKIEJ. Przy dalszym rozwijaniu wykresu możnaby z łatwością określić położenie owego pola herkulesowego. Aktywność miasta stołecznego jest bardzo intensywna — wykres wskazuje, iż promienie barwne, dochodząc do centrum, zostają przez nie pochłonięte (z wyjątkiem promieni czarnych i białych, które odbijają się i wracają do punktu wyjścia, barwiąc całą drogę na czarno i białą).

Zbudowany w ten sposób wykres ruchu barw uzasadnił poniekąd rozwiązanie niektórych zagadnień suprematyzmu i wykazał prawomocność trzech podstawowych kwadratów: czarnego, białego oraz czerwonego.

Wykres barw był dla mnie nietylko odzwierciedleniem ruchu czy zmian malarstwa, ale naprowadził mnie na przekonanie, że KOLORY MOGA BYĆ WSKAŹNIKIEM POZIOMU KULTU-

RALNEGO. KAŻDA IDEA WYPOWIADA SIĘ ZAWSZE KOLOREM, ODPOWIADAJĄCYM JEJ DYNAMICZNEMU NAPIĘCIU. Ludzie nadają kolor wszelkim uroczystościom. Życiu i śmierci dają kolor czarny i biały (np. WESELE I POGRZEB). Ale ŚMIERĆ bywa także CZERWONA. Zależy to od warunków, w których miał miejsce fakt śmierci czy narodzin. Stąd wniosek: jeśli śmierć jest CZERWONA, TRUMNĘ TRZEBA MALOWAĆ NA CZERWONO, albowiem CZERWONE SĄ WARUNKI ŚMIERCI.

Można przypisywać takie czy inne kolorowanie uroczystych wypadków tradycji narodów, tak że jeden i ten sam wypadek może otrzymać różne kolory, ale będzie to dla mnie jedynie potwierdzeniem faktu, że NARODY ZALEŻĄ OD DYNAMICZNEGO POZIOMU.

Ustalenie i opracowanie takiego wykresu będzie wielką pracą nad systematyzacją kolorowania przedmiotów. Konieczność wykresu tego wynika z chaotycznego stanu podstaw oraz zasad malarstwa. A przecież można ustalić wyraźną i ostrą linię życia i na jej podstawie określić ściśle odpowiedniość rzeczy.

Jeśli warunki zmieniają się co chwila — człowiek jest to na placu, to znów na ulicy, to w mroku, to w świetle, słowem w coraz to innych warunkach, tedy sam podlegać musi zmianom. Jego praca myślowa zmienia się, a zmiany te dotyczą nietylko wahań malarskiej działalności, lecz wszelkich wogóle form ludzkiej techniki i sztuki.

Przyjmując, że KAŻDA INDYWIDUALNOŚĆ JEST PRYZMATEM, w którym załamuje się ŚWIAT, dojdziemy do wniosku, że ustanowienie promienia barwnego w każdej z nich będzie INNE. Przedewszystkiem NALEŻY POZNAĆ DANY PRYZMAT, ażeby umożliwić jego rozwój i uczynić go bardziej giętkim do pracy. Po WYSTUDJOWANIU INDYWIDUALNOŚCI możemy ją uzupełniać i uczynić z niej odpowiedni do pracy aparat. Co zaś się tyczy potrzeby tych lub owych aparatów, to zdaje mi się, że można określić ją jedynie na podstawie stworzonego przezemnie WYKRESU O WYMIARZE I O WYJAŚNIENIU WARUNKÓW WSPÓŁCZESNOŚCI. POZNANIE WARUNKÓW JEST RZECZĄ PIERWSZORZĘDNEJ WAGI, BOWIEM ZNAJDUJĄCA SIĘ W NICH MATERJA, UFORMOWANA JAKO CZŁOWIEK CZY JAKIEŚ TWORZYWO, ZMIENIA SWÓJ WYGLĄD STOSOWNIE DO NOWYCH WSPÓŁZALEŻNYCH WARUNKÓW.

KRYTYKA WOBEC MODERNIZMU

Nieuctwo, zła wola — to kategoria przyczyn drugorzędnych i pomniejszych w krytyce modernizmu. Wpływają one niewątpliwie w znacznej mierze na stanowisko naszej krytyki; w gruncie rzeczy jednak tkwi w tem sprawa głębsza i bardziej znamienita.

Tkwi w tem dezorientacja istotna, wewnętrzna, dezorientacja zarówno co do samego modernizmu, jak co do krytyki jako takiej.

Krytyka jakiegoś zjawiska artystycznego nie jest tak bardzo niezależna od niego samego, jakby się to zdawać mogło tym, dla których kwestja obiektywizmu i bezstronności jest jednoznaczna i niezmienna. Niezależnie od ostatecznego wyniku, od tego, czy w rezultacie krytyka zajmie stanowisko dodatnie czy ujemne, wymaga ona nastawienia się zgodnego z założeniem krytykowanego zjawiska. Wymaga koniecznie możliwości zrozumienia tego założenia i więcej nawet, aniżeli czysto intelektualnego zrozumienia, wymaga pewnego rodzaju współ—czucia.

Dopiero na podstawie tego chwilowego zidentyfikowania się, przejęcia i opanowania, może nastąpić — dodatnia czy ujemna — krytyka założenia i krytyka jego urzeczywistnienia w jakimś jednostkowym dziele sztuki.

Krytyka jakiegoś kierunku wymaga zatem conajmniej **MOŻNOŚCI** wewnętrznego zrozumienia.

Nie jest też przypadkiem, że między artystyczną twórczością jakiejś epoki, a metodą krytyki w tejże epoce istnieje zawsze bliskie pokrewieństwo. Krytyka impresjonizmu była krytyką impresjonistyczną. Ten sam typ relatywizmu, doprowadzający do subiektywizmu i sensualizmu, który charakteryzuje stanowisko impresjonistycznego malarza, charakteryzuje także stanowisko i metodę impresjonistycznego krytyka. Malarz wylewał swe impresje farbą na płótno, krytyk — swe impresje, zaczerpnięte z obrazów — atramentem na papier. Malarz i krytyk byli zgodni w swej zasadniczej postawie, choć niejednak krytyk „zjeżdżał” niejednego malarza.

Gdyby modernizm (słowo jest brzydkie i nic nie mówi, ale ostatecznie o kwestję nazwy w tej chwili nie idzie) był tylko modą — zewnętrzną odmianą — nie wybuchłoby nigdy tak ostre przesilenie w dziedzinie krytyki artystycznej.

Ale modernizm jest czemś więcej. Jest czemś więcej, aniżeli jest. Bo poza tem czem jest dzi-

siaj, jako suma konkretnych osiągnięć, jest jeszcze pewną potencją. I najbardziej istotnem w nim są nie te czy inne kwadraty, nie ta czy inna geometria, ale jest to pewne przedstawienie się wewnętrzne, odmienny *) stosunek do świata i do siebie samego, który szuka sobie wyrazu poprzez nowe formy i nową ich organizację. Modernizm — to są nie tylko nowoczesne formy, ale to jest przede wszystkim nowoczesny człowiek, a może nawet — przynajmniej dziś — bardziej jeszcze człowiek, aniżeli formy.

W tem właśnie leży naigłębsza przyczyna tego tragicomicznego „bałaganu” którym jest nasza dzisiejsza krytyka modernizmu.

Krytycy nasi, a przynajmniej większa ich część, wyszli ze szkoły impresjonizmu.

Określa to zarówno stosunek do sztuki i metodę krytyki, jak i człowieka w jego ogólnem nastawieniu się do zjawisk.

Aparat pojęciowy, z którym przystępowano do krytyki sztuki impresjonistycznej, był bardzo łatwy, tem łatwiejszy, że wytworzony przez poprzednią generację. Prosty wzrokowy stosunek do rzeczywistości i nie dający się skontrolować subiektywizm — oto podstawy, na których zbudowany został cały arsenał frazeologiczny: „pyszny”, „bajeczny”, „tryskający życiem”, — „prawdą” — „nastrojem” (i Bóg wie czem). Pod tym frazesem kryło się albo — nic — albo, w najlepszym razie, owa subiektywna impresyjność, idąca na sznurku wschodów i zachodów słońca, „jak żywych” portretów itd.

Z tem uzbrojeniem krytyka znalazła się wobec modernizmu absolutnie bezsilna. Wszystkie mierniki odmówiły posłuszeństwa, a dawny dobry, wypróbowany frazes nie był w możności załatać ani jednej dziury. Nowego frazesu nie było, bo jest on teraz dopiero in statu nascendi.

Zwrot w sztuce wymagał koniecznie analogicznego zwrotu w krytyce. Wymagał — przynajmniej na początek — stanowiska twórczego, przedstawienia się — chociażby dla kontroli — zbudowania nowych mierników i nowej metody. Nowoczesny człowiek, tworzący nowoczesną sztukę, żądał nowoczesnego krytyka; nie poto, by ten bezkrytycznie przyjmował wszystko to, co

*) Na czem owa odmiennność polega, tego w ramach tych rozważań oczywiście określić niepodobna.

pachnie modernizmem, ale właśnie poto, by mógł „skrytykować”, to znaczy sformułować pojęciowo to, co w dziele sztuki sformułowane jest plastycznie, obejmować całość i ustalać stosunki.

Okazało się — i ostatecznie okazać się musiało — że wśród krytyków niezmiernie mało jest ludzi twórczych i niezmiernie mało ludzi nowoczesnych.

Większość popadła w beznadziejną gmatwaninę, z której ratuje się w myśl najprymitywniejszego instynktu samozachowawczego: korowodem słów (uzbrojonych jak kogo stać), byle obalić to, czego opanować nie można. Dzieje się to, co zwykle w takich razach: napaść jest tem silniejsza i tem bezwzględniejsza, im większa jest niezaradność i niemożność wniknięcia w istotę zjawiska.

To też zniknięcie jakiegoś kwadratu w obrazie kubistycznym wyzwala w tym obozie niewidomych krytyków niesłychaną radość. Nad kubizmem śpiewa się requiem z takim zapalem, jakgdyby kwadrat w kubizmie, a katechizm kubi-

styczny w modernizmie były momentami największej wagi i rozstrzygającego znaczenia.

Niema nic płodniejszego, jak krytyka ostra i rzeczowa. Ale przerażające są zarówno ujemne jak dodatnie sądy, z poza których wyziera tylko chaos i absolutna niemożność rozróżnienia tego, co istotne, od tego, co przypadkowe i drugorzędne.

I jeszcze jedno: degrengolada obecna wskazuje na istnienie choroby, która zjadała naszą krytykę już przedtem, nim narodził się modernizm. Gdyby nasza krytyka typu impresjonistycznego stała była na wyższym poziomie, gdyby opierała się była na rzetelniejszej wiedzy i głębszej myśli, istniałby dziś pewien kapitał zakładowy, który możnaby zużytkować przy budowie nowej metody i nowego stanowiska. Niestety jednak z lekcji, danej przez Stanisława Witkiewicza, zachowano tylko to, co było najłatwiejsze i — najszkodliwsze. Zapomniano o wszystkim, co było wartościowe i głębokie. Tamto nieuctwo mści się teraz i czyni tem bardziej beznadziejną dezorientację i bezhołowie.

Stefanja Zahorska

SURREALIZM

„Surrealizm polega na wierze w wyższą realność pewnych zaniedbanych dotychczas form asocjacji i na pełni spotęgowanego marzenia niezależnie od myśli. Dąży on do ostatecznej destrukcji wszystkich innych układów psychicznych i do zajęcia ich stanowisk w rozstrzygnięciu głównych problemów życia” *).

Surrealizm tedy to nie kierunek wyłącznie artystyczny, nie prąd reformatorski w jednej dziedzinie — to hasło i próba odnalezienia nowej rzeczywistości, zniwelowania całej powierzchni obecnego życia, stworzenia nowych jego kryteriów i przeniesienia punktu ciężkości w sferę absolutnie niedostępną analizie formalnej. Takby się zdawało.

Podobnie bowiem, jak romantyzm 19 wieku surrealizm dąży do supremacji podświadomych skojarzeń nad analizą intelektualną, do przewagi odruchu niejako, wiary i natchnienia, przypadku żywiołowego nad logiką organizującą, do triumfu ginącej kultury nad wzrastającą cywilizacją (mówiąc określeniami Oswalda Spenglera). Słowem surrealizm zjawiał się, jako reakcja przeciw tendencjom do klasycyzmu nowocze-

snego, jako odwrót od kultu formy do treści, do literatury w życiu i sztuce. Brak jednak surrealismom jednej cechy, która „cudownościom” romantyzmu dawała charakter prądu życiowego — brak im dojrzałości tła; „kierunek” ich urodził się przedwcześnie zanim rewizjonizm myśli nowoczesnej zdołał ustalić krytycznie kategorie nowego klasycyzmu. Surrealizm uderzył w niezalutane dziury i utknął w nich bezsilny.

Mając bowiem dążność do wywołania rewolucji duchowej i przemiany wartości tradycyjnych w imię przyszłości — oparł się sam na tradycji, sformułował swoje założenia na łatwej koncepcji intuicjonizmu i niepodlegającej kontroli dowolności skojarzeń. W założeniach tych wykroczył poza problematy artystyczne, rozszerzył je na całokształt życia, na naukę, filozofję i sprawy społeczno-polityczne, poruszył najbardziej wiotkie i wieloznaczne zagadnienie *wolności człowieka*. Zmęczona świadomość grupy ludzi dobrej woli oraz tęsknota do religii, do przedwczesnej dezorganizacji, „antymilitaryzm” duchowy znalazły w hasle surrealizmu ujście dla nieskrępowanego wylewu rewolucyjnej frazeologii. Myliłby się jednak ten, kto chciałby w surrealizmie widzieć tylko przejaw nowoczesności.

*) André Breton: Manifeste du surréalisme.

Poszukując uparcie gruntu dla ideologii surrealistycznej, André Breton nadaje mu cechy nieomal wiekuistego, zdeptanego tylko zjawiska. Anektuje na rzecz tej ideologii nietylko współczesność, ale i przeszłość, rozciąga elementy swego hasła na całą powierzchnię dziejów. Surrealizm to zjawisko trwałe, czynnik nieomal ewolucji pewnej kategorii życiowych i artystycznych fenomenów.

Toteż wybiegając poza kierunki sztuki nowoczesnej i jej spory formalne, surrealizm pomija zasadnicze fermenty naszej epoki, jej główne odskocznie i założenie twórcze, szuka w nich natomiast wspólnych *ośrodków genetycznych*, stwarza jeszcze raz psychologję prymitywu i zaciera granice między „wczoraj” a „dzis”, między rzeczywistością a urojeniem. W stosunku do życia twórczego, do wysiłku celowego nowoczesnego artysty objawia on tendencje absolutystyczne, zaciera wielostronność. Stał się *teorją metafizyczną*, syntetyzującą pod wyłącznym kątem wielość zjawisk, metodą interpretacji raczej niż prądem. Jako zjawisko dałby się zaliczyć do następnych objawów dekadencji idealizmu pokantowskiego (Nietzsche zwłaszcza) i bergsonizmu (pęd witalny, intuicja). Nie przylega natomiast zupełnie do rzeczywistości nowoczesnego człowieka.

Ilustruje to najlepiej stosunek surrealizmu do sztuk plastycznych. Znikoma ilość nazwisk Man Ray, Georges de Chirico. Poza tem sztuka murzyńska. Dowodem wystawa w kwietniu 1926 r. w Paryżu. Ale to nic. Najogólniejsza platforma ideologiczna pozwala widzieć André Breton'owi surrealistę nawet w Picassie i Picabii. Można więc śmiało twierdzić, że sztuka nowoczesna wogóle jest surrealistyczna. Man Ray i t. d. i t. d. i t. d.

Ale literatura?!

Surrealizm, jako koncepcja filozoficzno-literacka wyrósł z literatury i nią właściwie żyje. Wynika to z jego psychologizowania. To też surrealistami nazywa się dziś nietylko Szekspira, A. K. Hoffmana, E. A. Poe, oraz Baudelaire'a, Rimbaud'a i in., lecz wszystkich prawie pisarzy młodszego pokolenia: Apollinaire'a, Cendrars'a, Aragon'a, Mac Orlana, Delteil'a, Breton'a, Vitrac'a i t. d. Nazywa się. W istocie bowiem żaden z tych pisarzy, z wyjątkiem Breton'a nie stosuje w całej rozciągłości sprawdzianów surrealistycznych do swej pracy i nie nagina się do surrealistycznych postulatów, gdyż surrealizm nie daje ani metody ani zasad twórczości. Stosuje on przeważnie założenia swe do *faktów (dzieł) dokonanych* i jako taki mógłby mieć większy sukces w sferze krytyki niż twórczości. A i tutaj rola jego pozostałaby jednostronna, jedno-wymiarowa. Dawałby oświetlenie rzeczywistości takie lub inne, ale nie dałby jej *współczynników* twórczego wysiłku, tak jak to uczynił prąd romantyczny.

Refleksje może przedwczesne.

To przemożne jednak ograniczenie się automatyczne do wpływów literackich charakteryzuje samo zjawisko.

Surrealizm dzisiejszy bowiem to tylko nawrót do psychologizowania, do treści, do literatury. Jako plód literacki, usiłujący zastrzyknąć sztukom plastycznym i filozofji dezorganizującą surowicę natchnienia mija się z epoką naszą i na razie pozostaje nieporozumieniem.

Stanisław Baczyński

Notatka niniejsza niema pretensji do wyczerpującej charakterystyki surrealizmu. W najbliższym czasie wrócę do tej sprawy. *Autor.*

K R O N I K A

Otrzymaliśmy następujący komunikat:

W Warszawie odbyły się trzy organizacyjne zebrania architektów. Na zebraniach tych uchwalono zawiązanie fachowego zrzeszenia pod nazwą „Stowarzyszenie Architektów”. Do Stowarzyszenia przystąpiło 45 architektów, stanowiących grupę członków-założycieli.

Na trzecim zebraniu organizacyjnym, które odbyło się w dniu 29 kwietnia r. b., uchwalono Statut. Statut wymienia następujące cele Stowarzyszenia:

- 1) propagandę architektury wśród najszerszych warstw społeczeństwa oraz propagandę architektury polskiej zagranicą;
- 2) podniesienie fachowego oraz etycznego poziomu członków;
- 2) obronę ich interesów zawodowych.

Statut złożono władzom do zalegalizowania. Po zalegalizowaniu Statutu odbędzie się pierwsze walne zgromadzenie, które wybierze władze Stowarzyszenia.

Statut przewiduje rozszerzenie działalności Stowarzyszenia na całą Polskę.

Członkowie Stowarzyszenia organizować się będą w oddzielne grupy artystyczne, pracujące samodzielnie nad nowymi kierunkami architektury.

Architekci grupy PRAESENS należą do Stowarzyszenia Architektów.

Na zebraniach organizacyjnych poruszono wiele aktualnych spraw, między innymi kwestię obrotu interesów zawodowych. Jedną z tych kwestyj jest sprawa dyplomów.

Młodzi architekci, choć przeważnie niedawno dyplomy otrzymali, nie przeceniają ich wartości. Mimo wszelkie względy formalne nie odstępują od nowoczesnego traktowania swych spraw zawodowych i nie robią z dyplomów chińskiego muru, krępującego wolność twórczą w architekturze.

Architektura jest wiedzą otwartą dla wszystkich, którzy mogą przysporzyć jej istotnych wartości: dla techników, malarzy, filozofów, przemysłowców. Architekt o nowoczesnym światopoglądzie zdaje sobie jasno sprawę z tego, jak cenna jest dla architektury współpraca innych zawodów i ze swej strony stara się wprowadzić idee architektoniczne do innych dziedzin twórczości ludzkiej, np. do organizacji przemysłu, do organizacji i reżyserji życia.

Wiedza architektoniczna, wchłaniając cenne wartości innych nauk, musi stworzyć sprężystą i ekonomiczną organizację budownictwa i organizacją tę kierować. Architekt, który wiedzę tę posiada, bronić będzie swych interesów zawodowych nie faktem posiadania dyplomu, ale rzetelną nowoczesną pracą.

Architekt, posyłając pracę na konkurs, wyraża tem samym zaufanie do składu sądu. Jednakowoż sprzeczności w protokóle z posiedzeń Sądu Konkursowego na Gmach Szkoły Nauk Politycznych w Warszawie zwracają na siebie uwagę.

„Wejście główne, szatnia i schody — dodatnie.

Wejście do I-ej serji budowy ciasne i pozbawione szatni...”

(Architektura i Budownictwo, rok II, zeszyt 4, str. 30, wiersz 10).

W ocenie tej ciekawy jest fakt, że przytoczone powyżej oczywiście sprzeczne zdania dotyczą... jednego i tego samego obiektu.

PEIPER TADEUSZ: „SZÓSTA! SZÓSTA!”

UTWÓR TEATRALNY W 2-ch CZĘŚCIACH. KSIĄŻKI ZWROTNICY. KRAKÓW, 1926.

OKŁADKĘ PROJEKTOWAŁ W. STRZEMIŃSKI. Pierwsza próba dramatyczna autora. Silne podkreślenie teatralności w żywości akcji. Dla oceny ostatecznej KONIECZNOŚĆ realizacji widowiskowej.

WAŻYK ADAM: „OCZY I USTA”. KSIĄŻKI ZWROTNICY. KRAKÓW, 1926.

Po „Semaforach” drugi zbiór liryk. Tytuł określeniem autora: widziane przemienić w słowa. Stąd zagadnienie 1) stosunku do rzeczywistości, 2) umiejętności ujmowania poetyckiego. — Rzeczywistość dla Ważyka ruchliwa, zmienna, pełna niespodzianek istotnych; chwyt formy celowy, świetnie dostosowany, szczególnie w fakturze. Wybitna indywidualność poetycka.

MAX ERNST: „LES MALHEURS DES IMMORTELS RÉVÉLÉS PAR PAUL ELUARD ET MAX ERNST”. LIBRAIRIE PIX. PARIS.

Z dzieł „Nieśmiertelnych” wybrano 20 urywków i ujęto w dadaistyczną interpretację. Nonsens, osiągnięty przez skrajne zaprzeczanie czy stwierdzanie, przez przykładanie różnorodzących miar, rysuje się silnie, wyraziście. Komizm we wszystkich przejawach od delikatnej ironji do głośnej rubaszości. Konsekwentna zasada destrukcji.

J. Saloni

STEFAN K. GACKI: „ARMJA ZA ŚCIANĄ” Powieść, ukaże się niebawem.

MIECZYŚLAW BRAUN: „RZEMIOSŁA” Poezje. Do nabycia we wszystkich księgarniach.

AA SERJA DRUGA

czasopisma ABC wychodzi w podwój-

BB nej objętości (4 numery po 8 stron).

Abonament w Szwajcarii franków 6.—

CC Abonament zagranicą — franków 7.—

REDAKCJA I ADMINISTRACJA: AUGUSTINERGASSE Nr. 5, BAZYLEA (SZWAJCARJA).

Nakładem „PRAESENSU” ukażą się wkrótce następujące książki:

KAZIMIERZ MALEWICZ:

„ŚWIAT JAKO BEZPRZEDMIOTOWOŚĆ”

Wykład 1/40.

J. J. P. OUD:

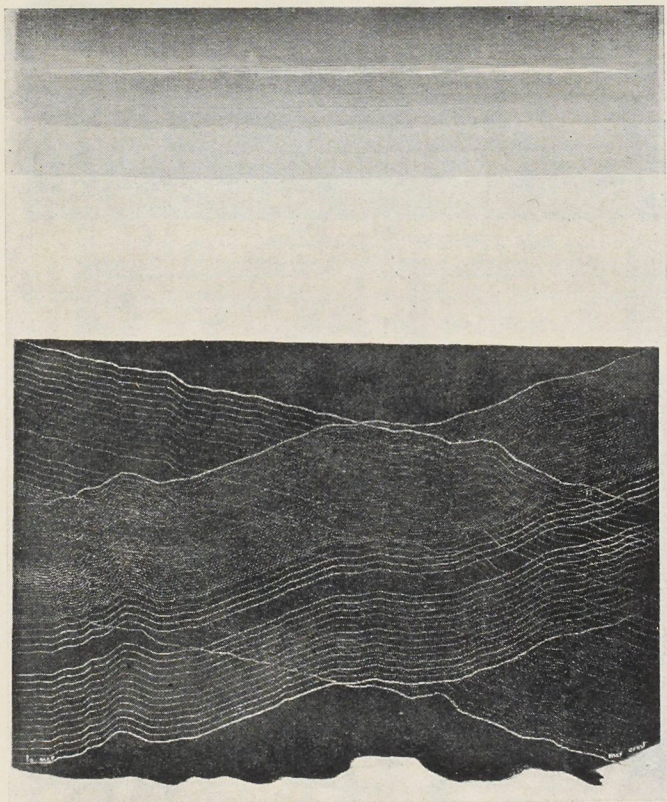
„ARCHITEKTURA HOLENDERSKA”.

ERRATA: Str. 18: N-rom 3 i 4 planu odpowiadają ilustracje Nr. 8 i 9 na str. 20

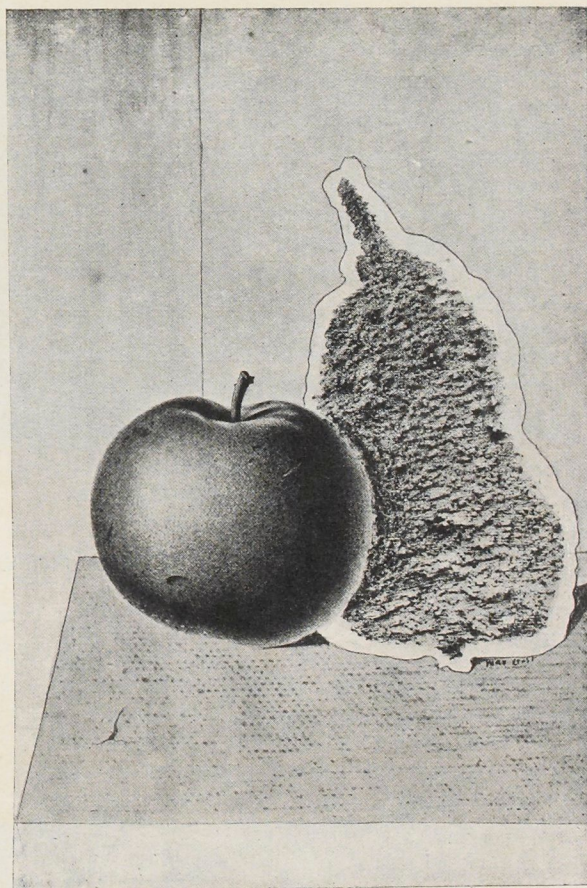
„ „ „ 8 i 9 „ „

„ 3 i 4 „ „ 18

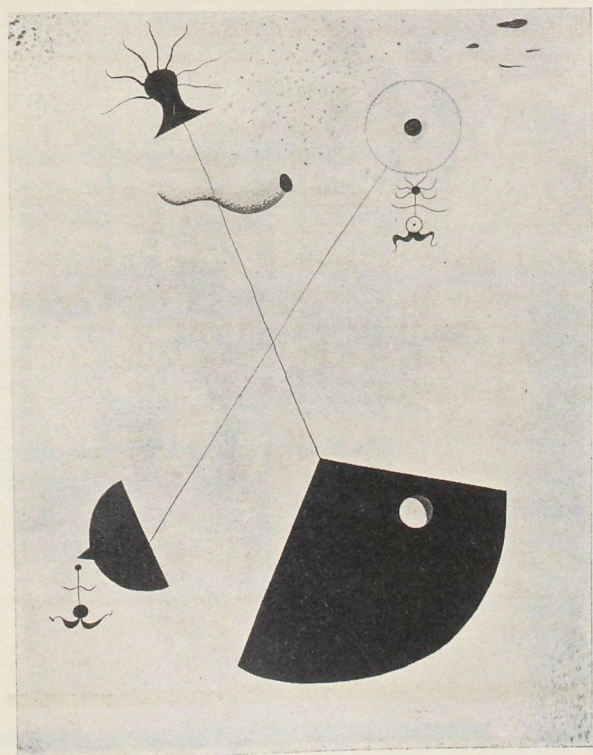
SURREALIŚCI



MAX ERNST — Morze

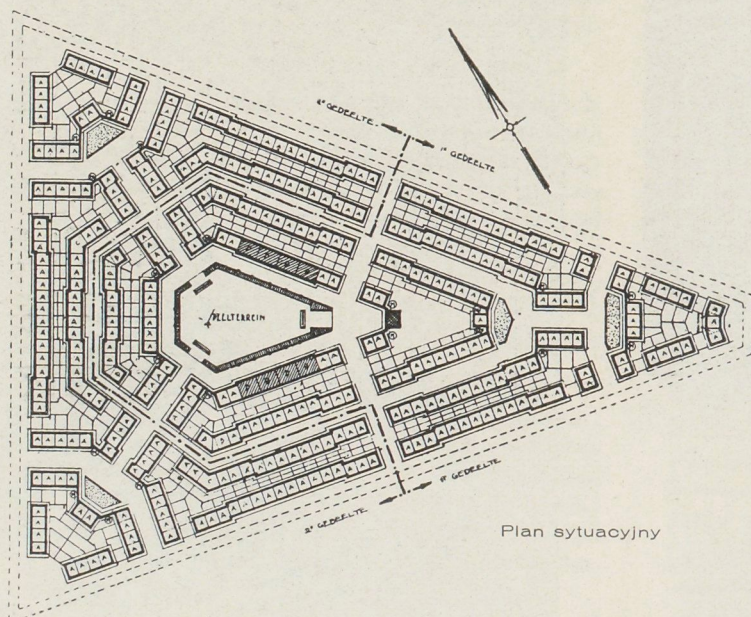
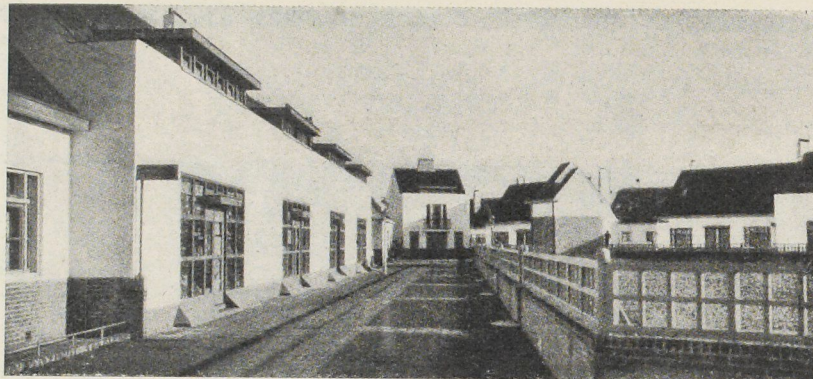


MAX ERNST

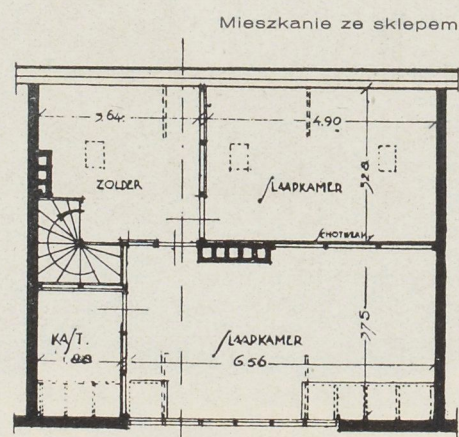


JOAN MIRÓ — Macierzyństwo

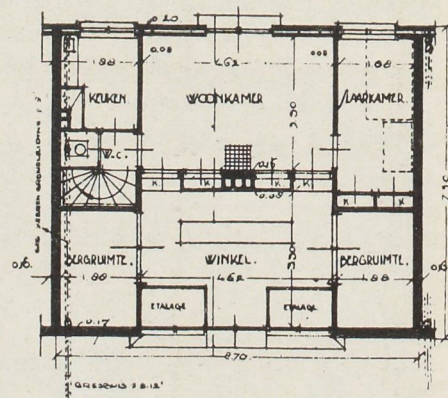
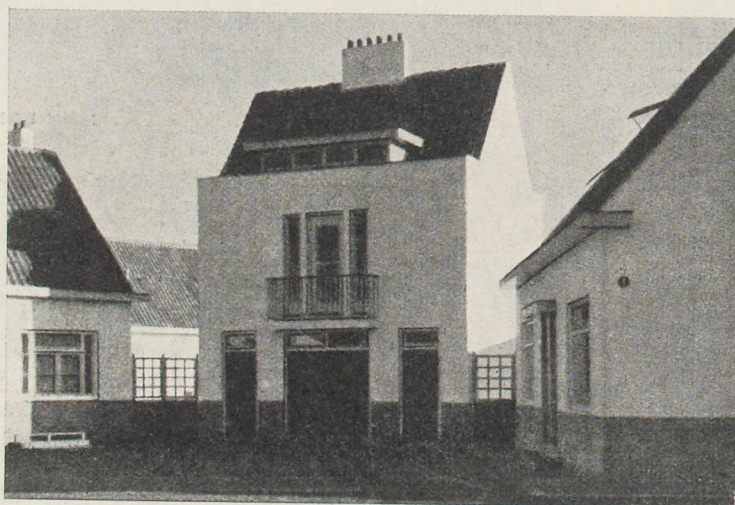
J. J. P. OUD

Kolonja Oud-Mathenesse
pod Rotterdamem 1922

Plan sytuacyjny



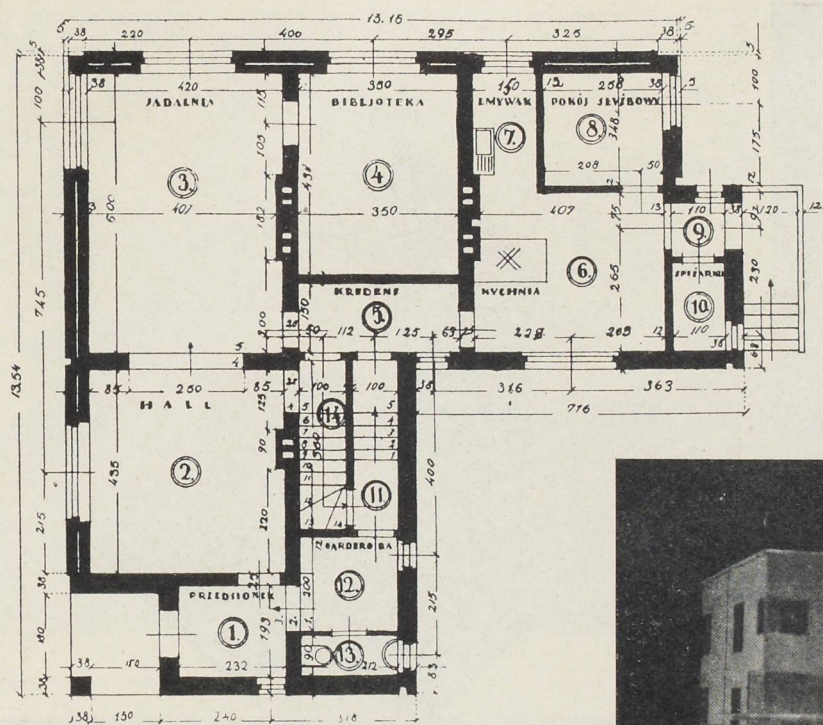
Rzut piętra



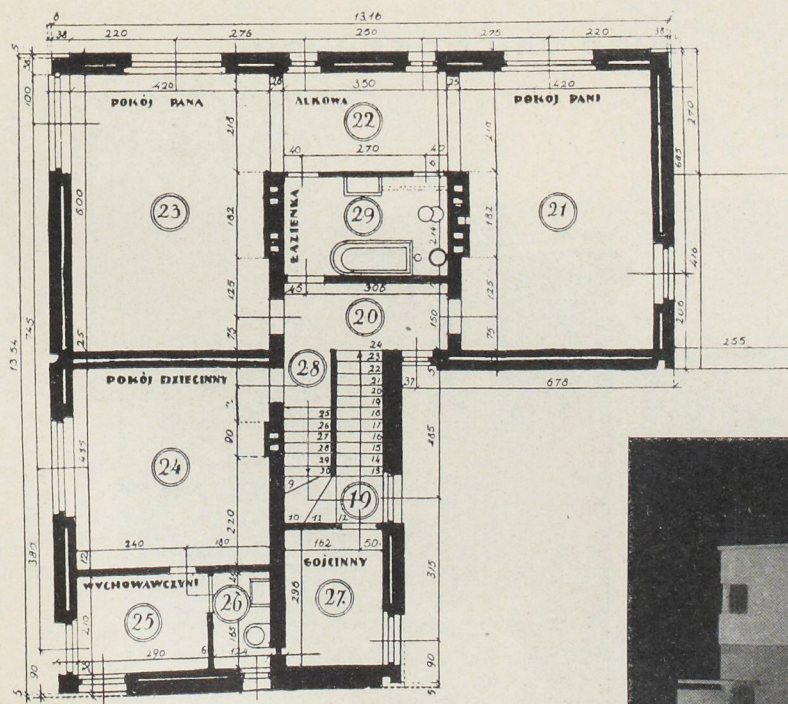
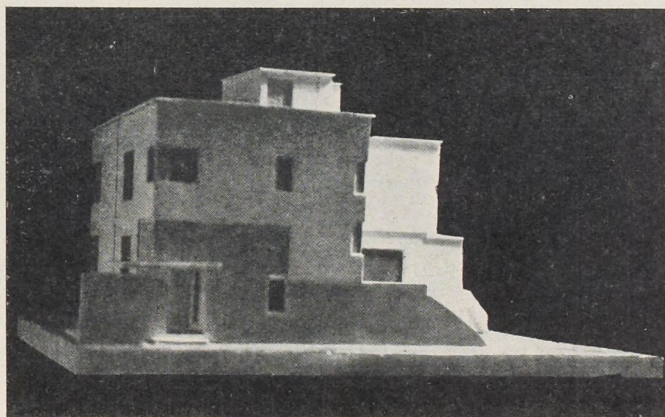
Rzut parteru

L. NIEMOJEWSKI
J. MALINOWSKI

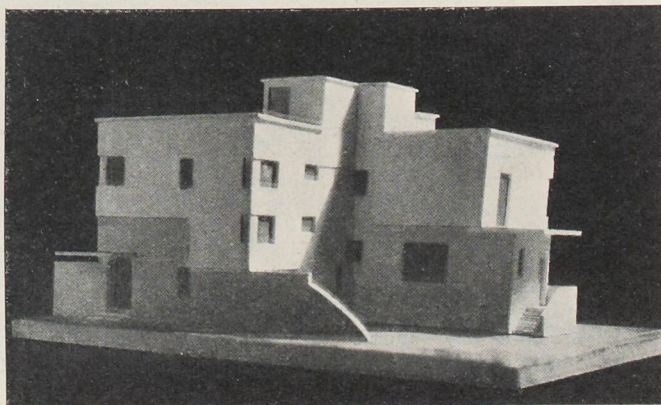
Willa w Wejherowie. III. 1925.

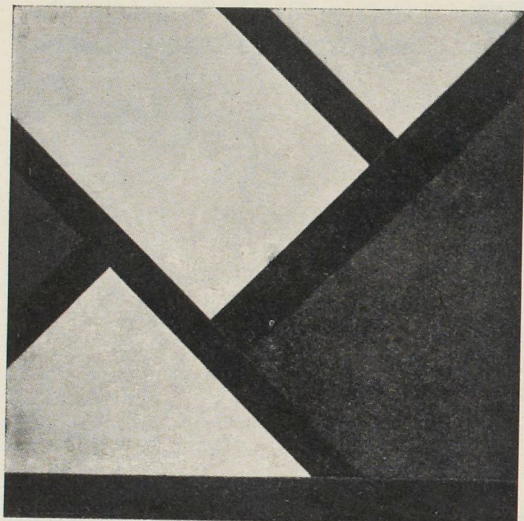


Rzut parteru

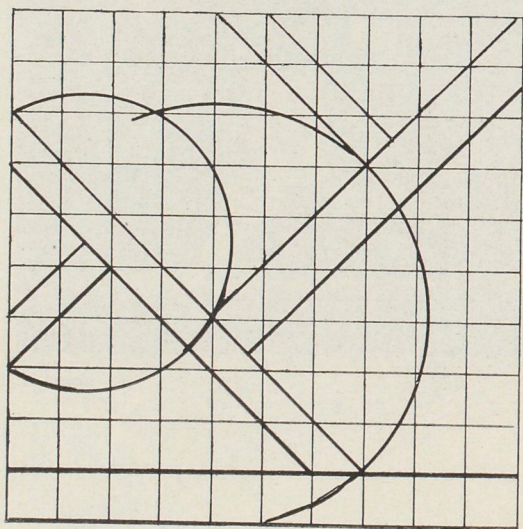


Rzut piętra

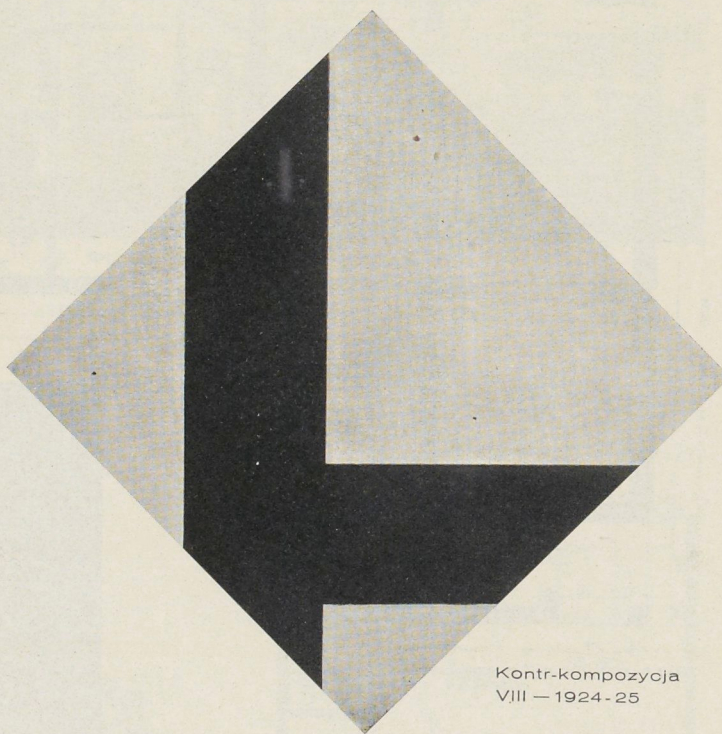




Kontr-konstrukcja
XIII — 1924-25

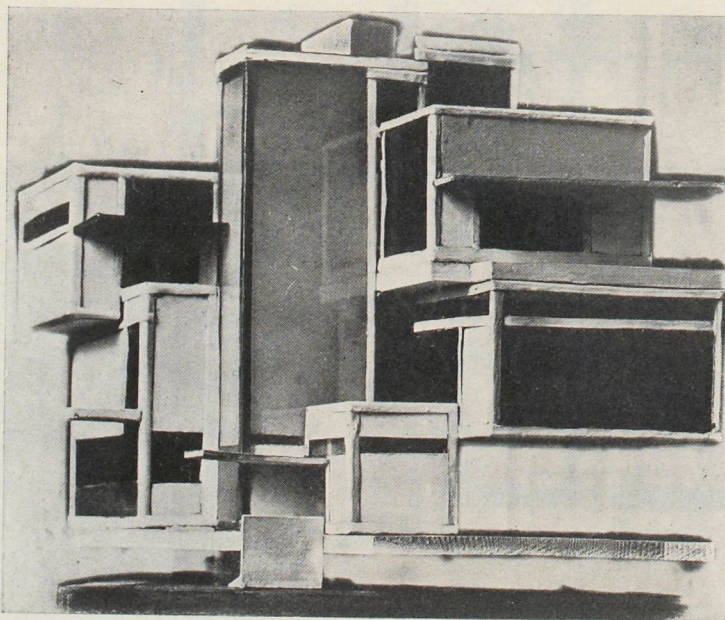


Plan kontr-konstrukcji XIII



Kontr-kompozycja
VIII — 1924-25

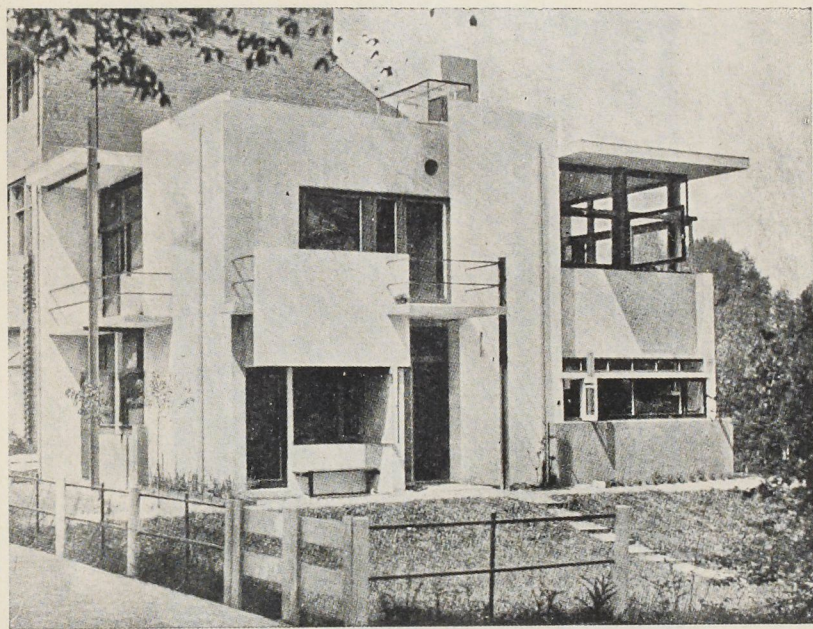
THÉO VAN DOESBURG



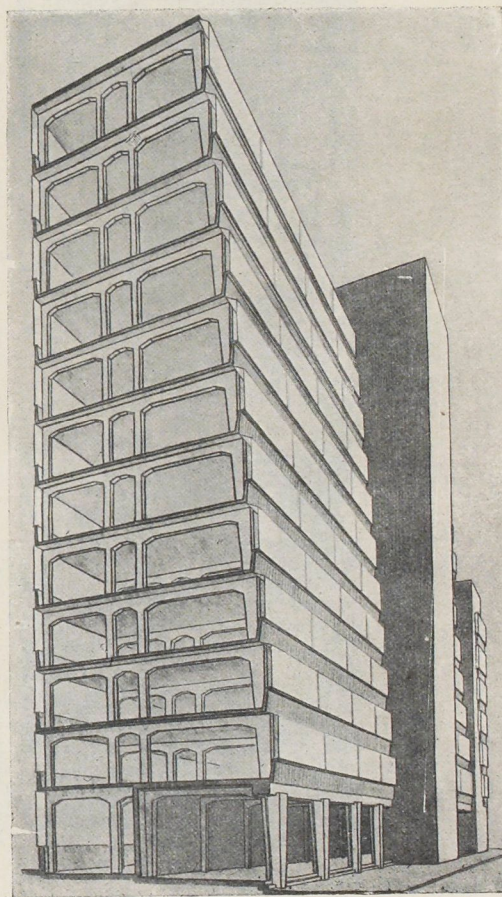
Makiet domu artysty — 1923
(żelazo, szkło i żelbet)

Arch. THÉO VAN DOESBURG
Przy współpracy C. V. EESTEREN

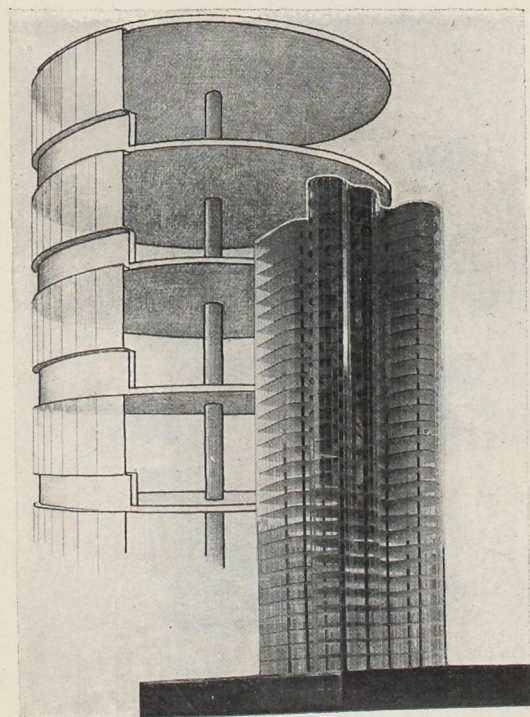
Willa w Utrechcie



G. RIETVELD 1925

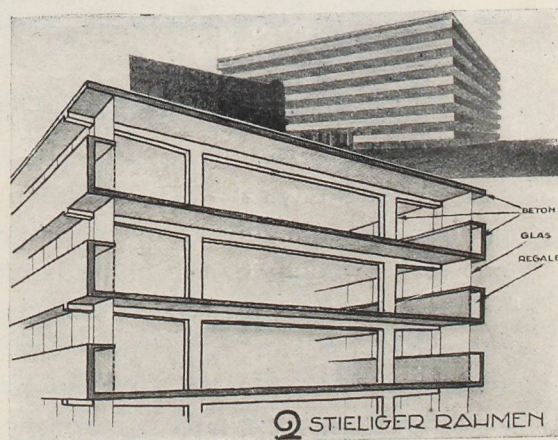
Trójstłupowa rama konstrukcji żelazobetonowej.
Dom handlowy w Królewcu

M. STAM

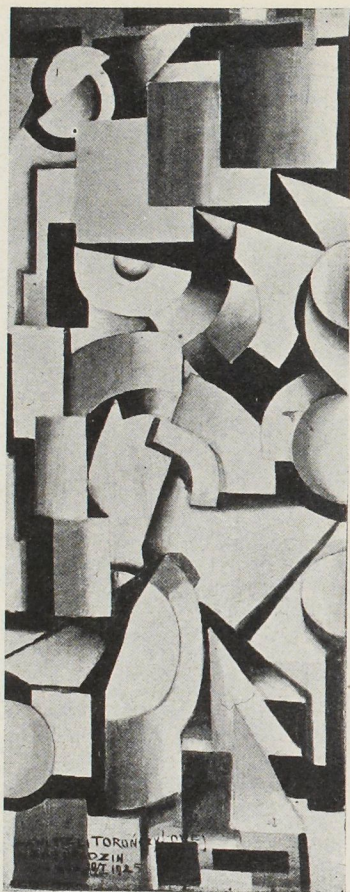
KLISZE
CZASO-
PISMA
ABC

Jednostłupowa konstrukcja żelazobetonowa, Drapacz nieba

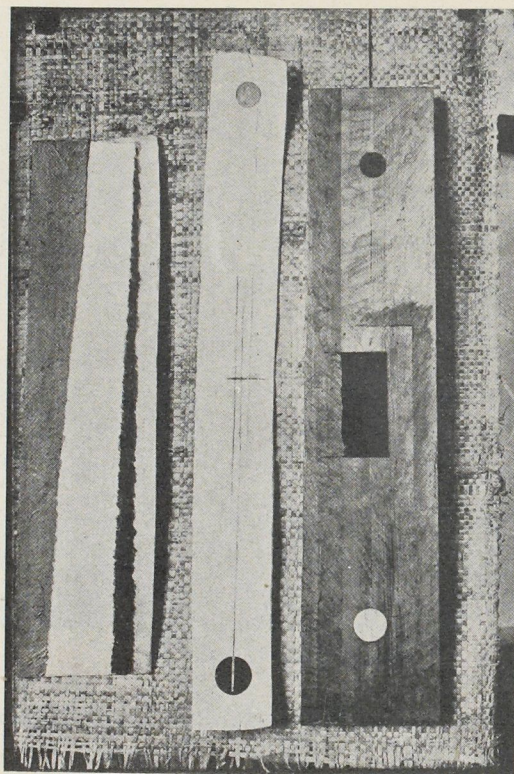
MIES VAN DER ROHE



Dwustłupowa rama konstrukcji żelazobetonowej



K. WITKOWSKI



MANSUROW

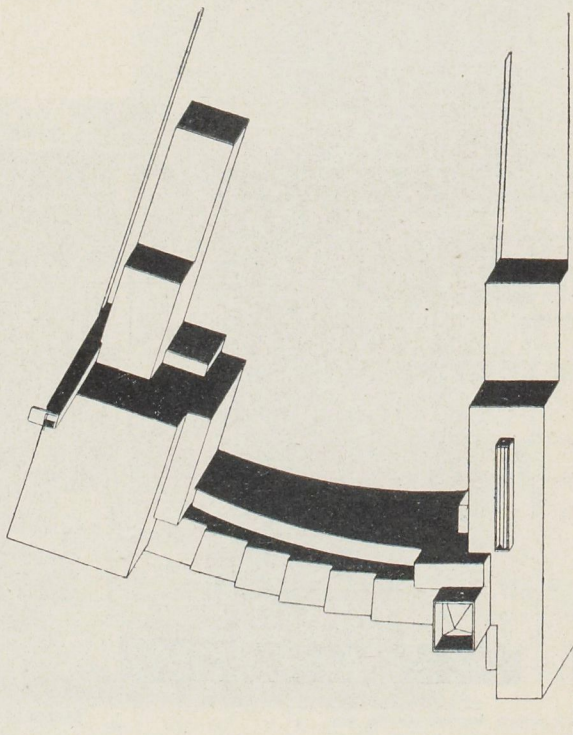
PROJEKTY WYKONANE POD KIERUNKIEM
Profesora RUDOLFA ŚWIERCZYŃSKIEGO

1. Szkoła — J. MALINOWSKI
2. Dom architekta — B. LACHERT
3. Dom rejenta — J. SZANAJCA

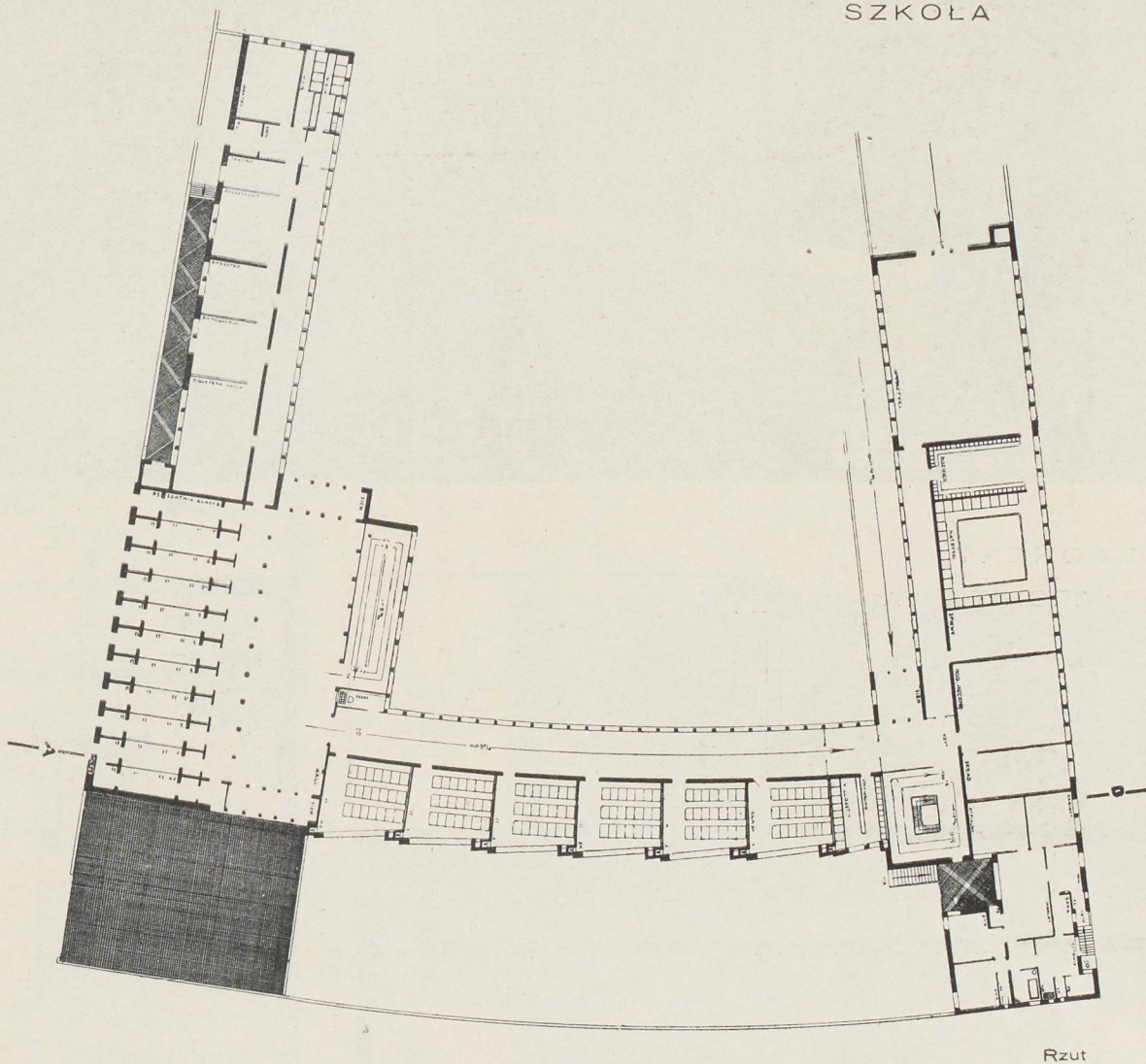
J. MALINOWSKI — SZKOŁA ŚREDNIA. II. 1925

Unikając schodów, które wskutek ożywionego ruchu i natłoku w szkołach są terenem częstych upadków i potłuczeń, wprowadzono na ich miejsce równie pochyłe. Nie chcąc zagłębiać w teren pomieszczeń na centralne ogrzewanie, składy węgla i składy ogólne, umieszczono je na poziomie ulicy. Stropy pomieszczeń tych połączono z hallem zapomocą równi pochyłej — korytarza, którego nachylenie przechodzi w stropy klas i wprowadza amfiteatralne położenie ławek.

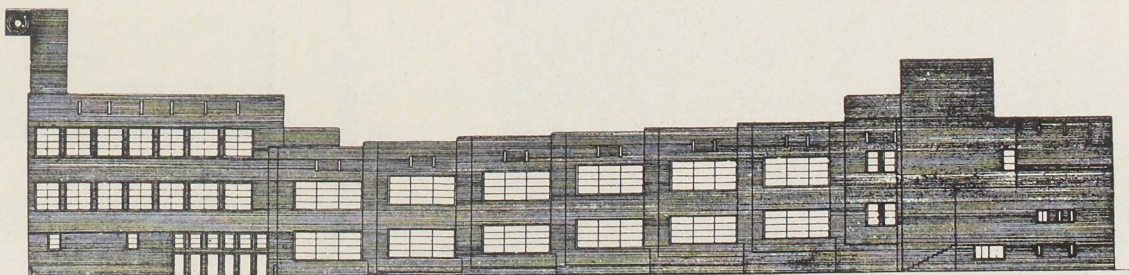
J. MALINOWSKI — Szkoła średnia



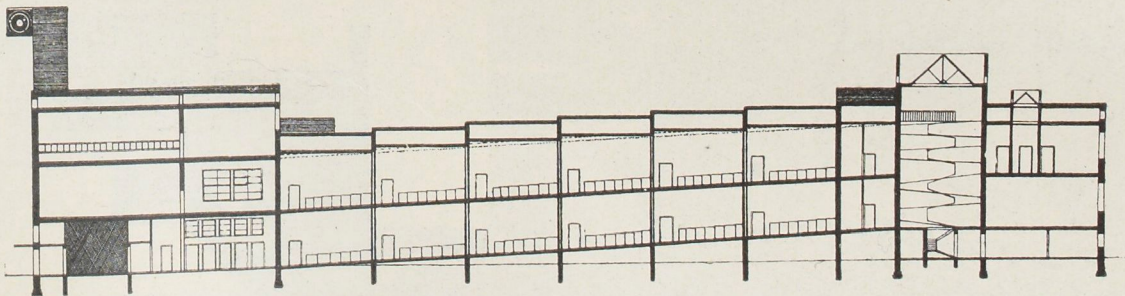
SZKOŁA



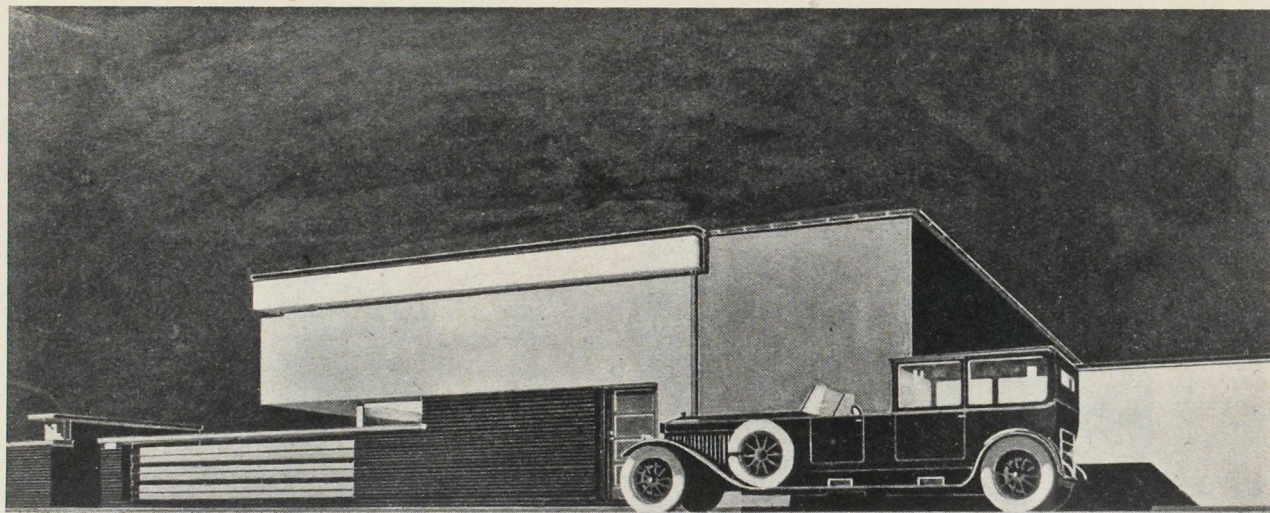
Rzut



Fasada

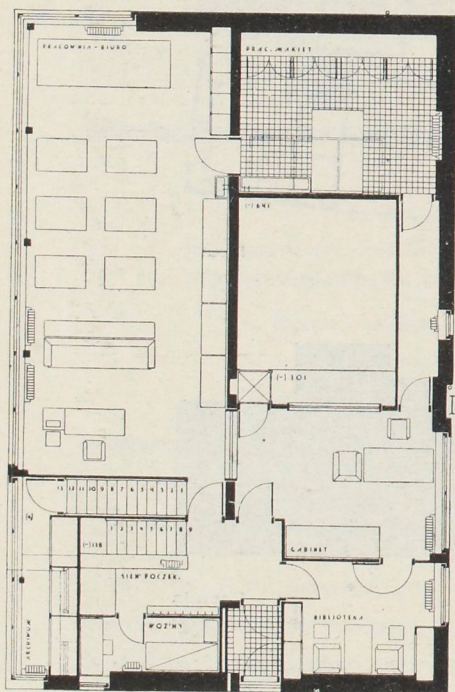


Przekrój

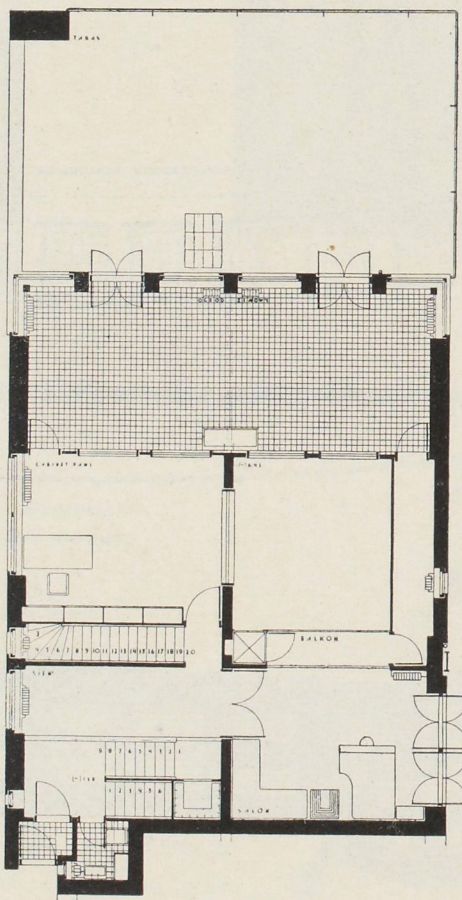


B. LACHERT
DOM ARCHITEKTA

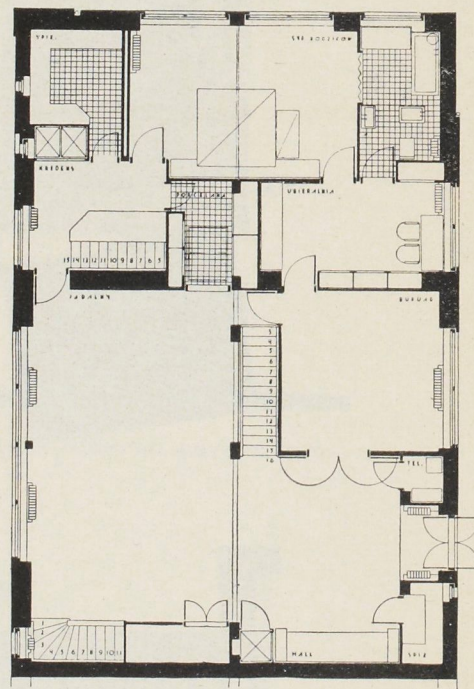
1
200



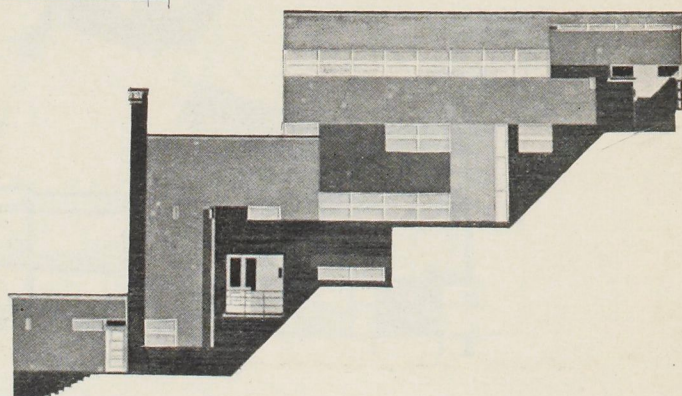
Poziom I (+ 15)



Poziom II (- 301)

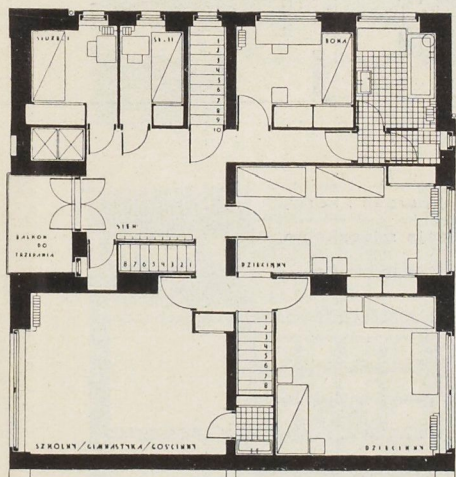


Poziom III (- 641)

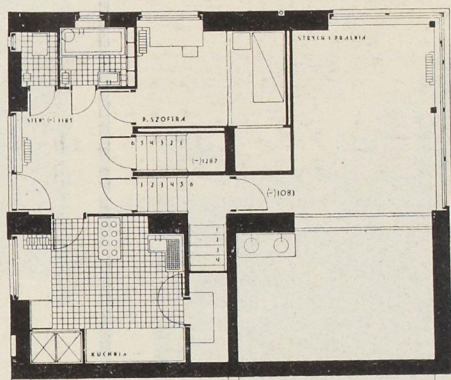


Elewacja północna

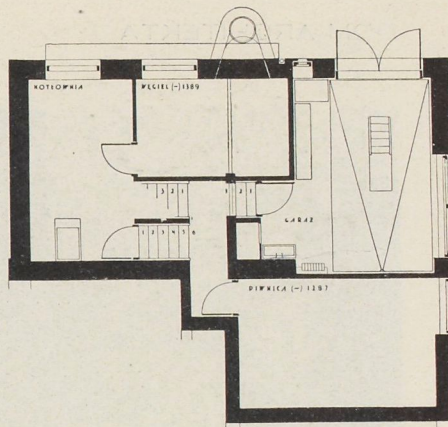
N



Poziom IV (- 913)



Poziom V i VI (- 1083 — 1185)



Poziom VII i VIII (- 1287 — 1389)

DOM ARCHITEKTA (na skarpie)

Poziom I i II

Biuro architektów i pokoje pani

Poziom III i IV

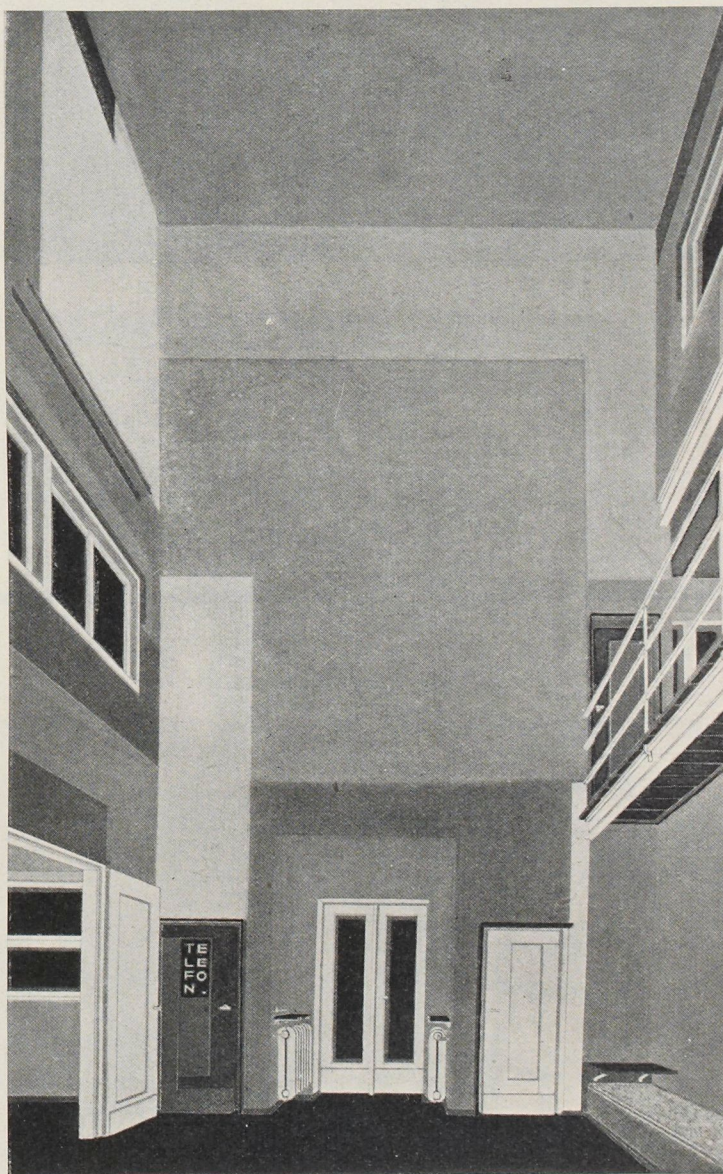
Część mieszkalna

Poziom V, VI, VII i VIII

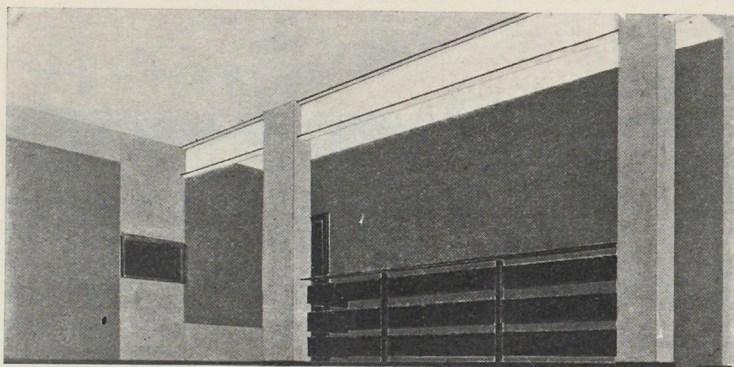
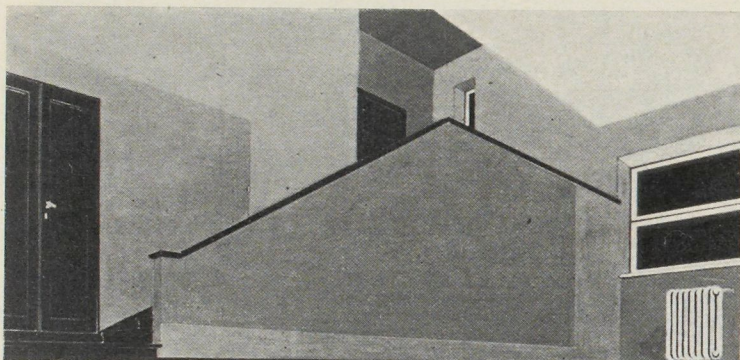
Część gospodarcza

- 1) Poziomy dzieli funkcjonalnie mieszkanie.
- 2) Komunikacja między poziomami ułatwiona przez zastosowanie windy w hallu. Hall, łączący trzy poziomy, daje możliwość komunikacji głosowej przez umieszczone w ścianach jego wewnętrzne okna i balkon z salonu.

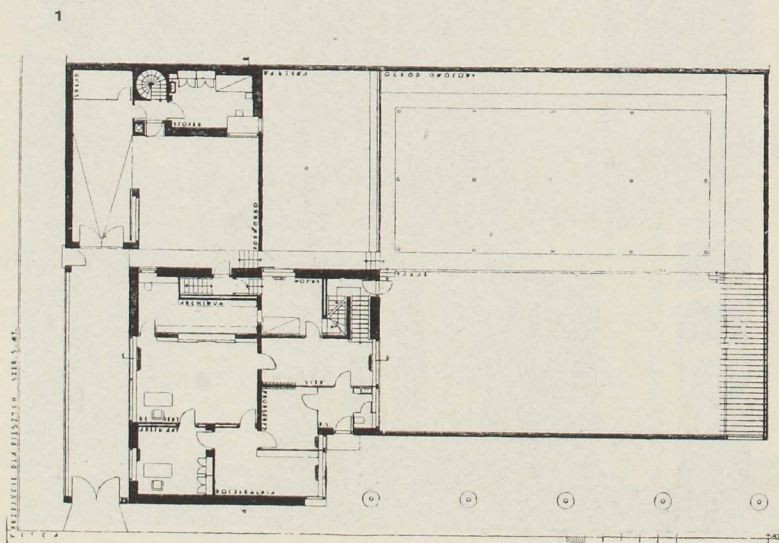
Poziom III, Hall



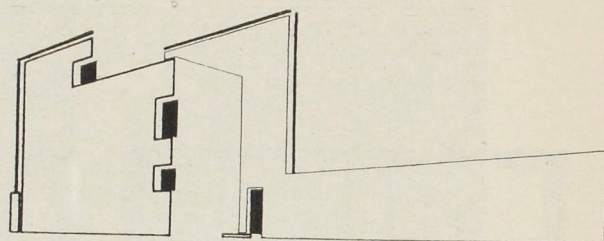
DOM ARCHITEKTA



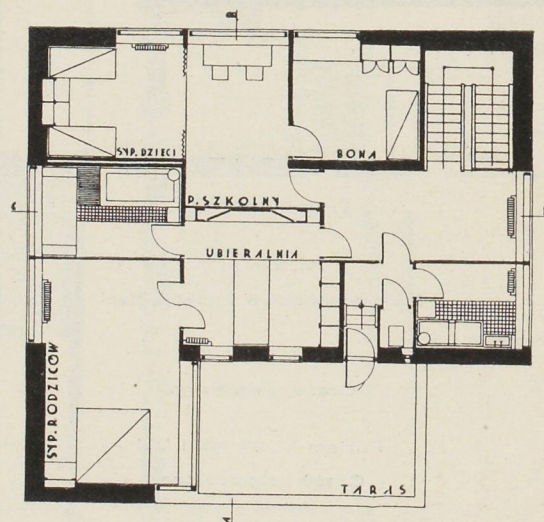
Poziom II. Sien
Poziom III. Jadalnia



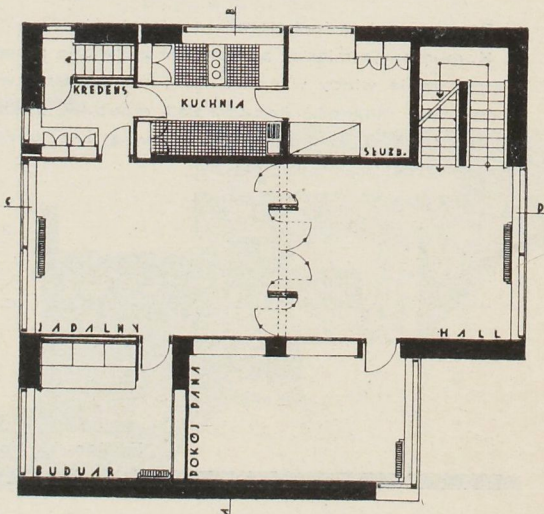
J. SZANAJCA — DOM REJENTA



- 1) Plan całej parceli i kondygnacja biurowa
- 2) Kondygnacja mieszkalna
- 3) Kondygnacja sypialna

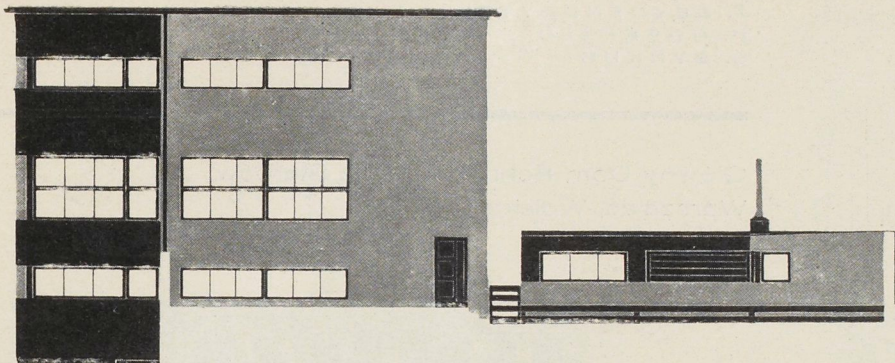


3

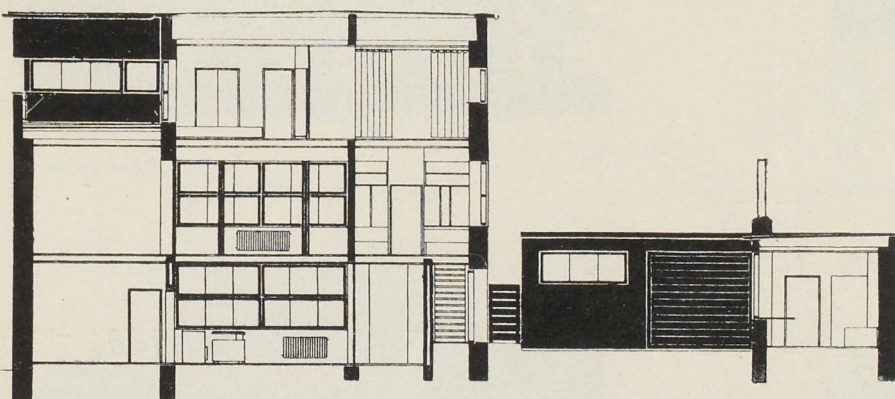


2

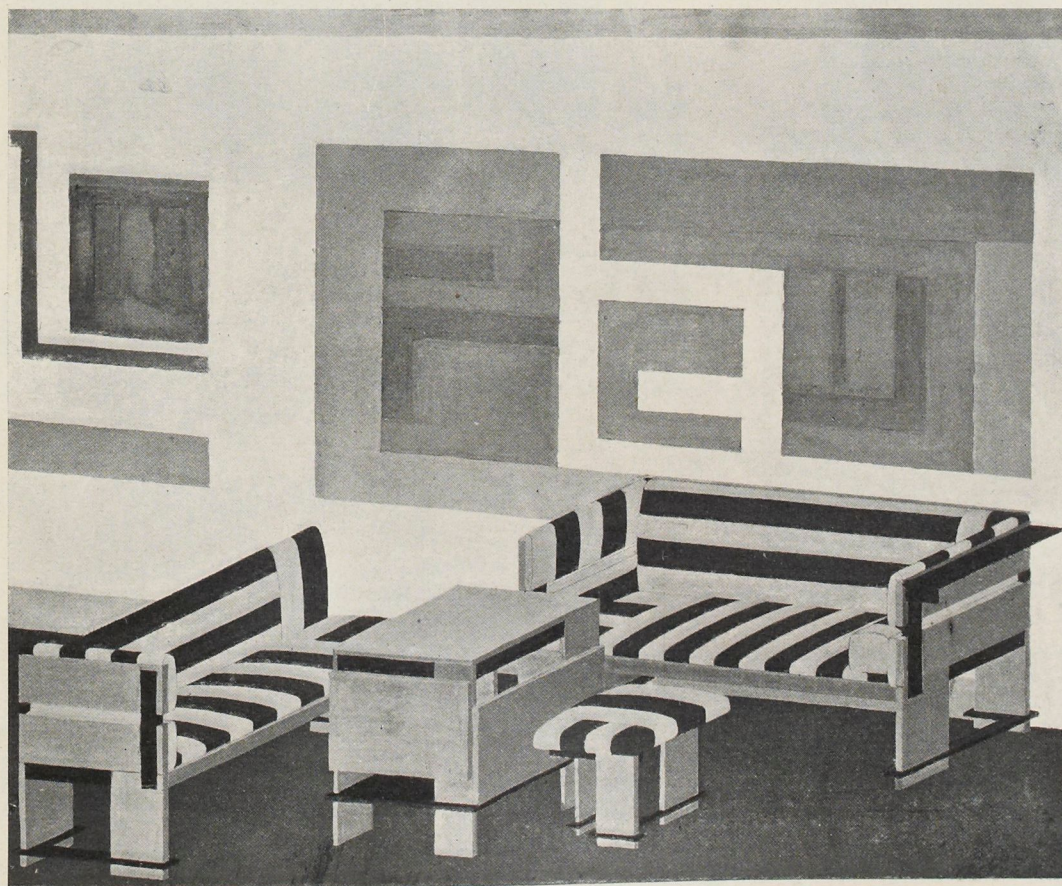
DOM REJENTA



Elewacja od ogrodu

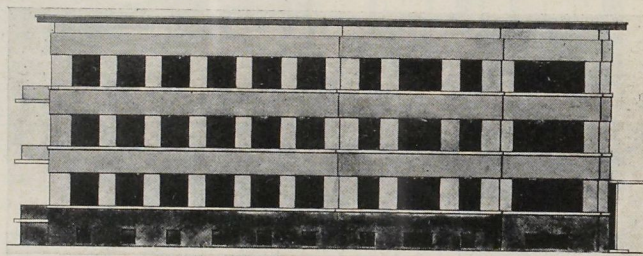
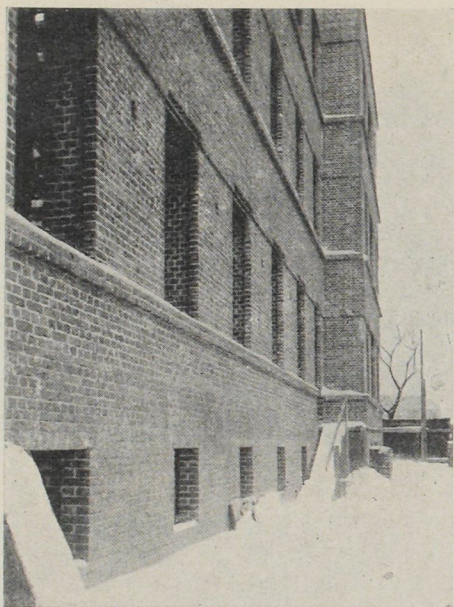


Przekrój A B

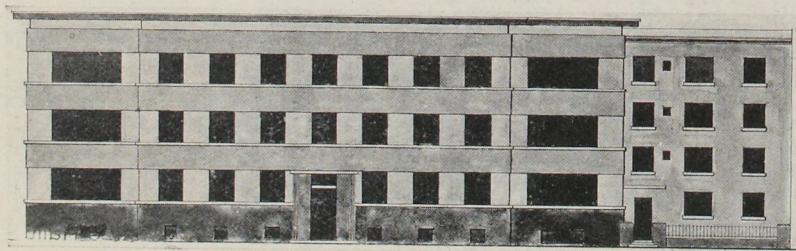
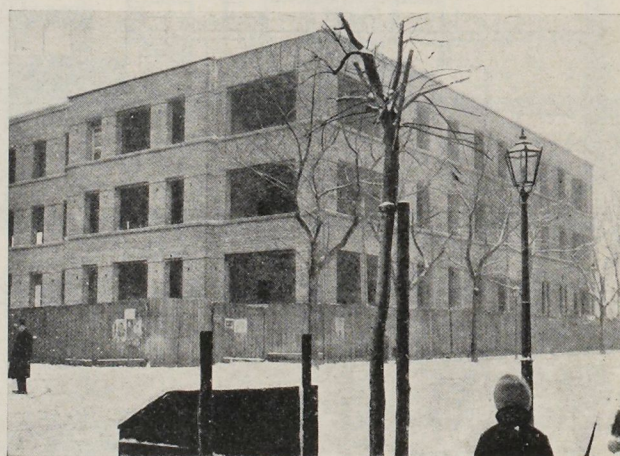
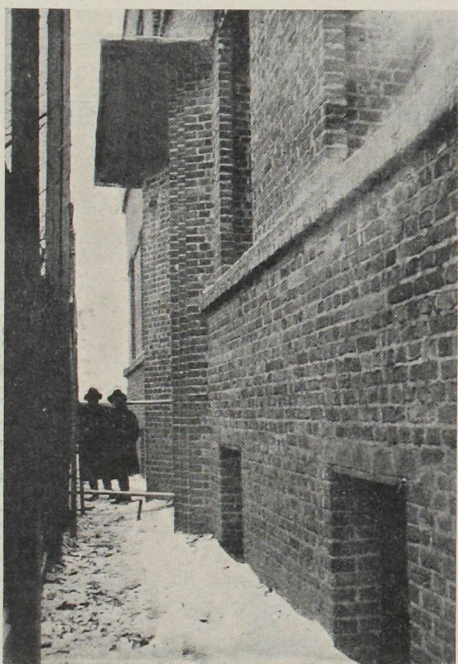
K. KRYŃSKI
Wnętrze Hallu

E. SEYDENBAYTEL
H. ODERFELD
S. SYRKUS

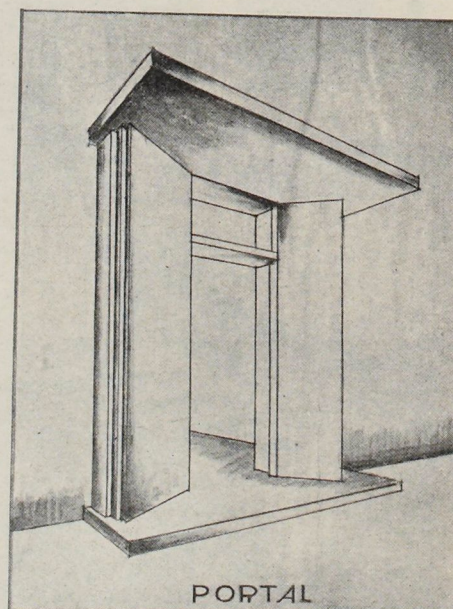
Główny Dom Schronienia dla Starców
Warszawa, Wolska 18



Fasada boczna



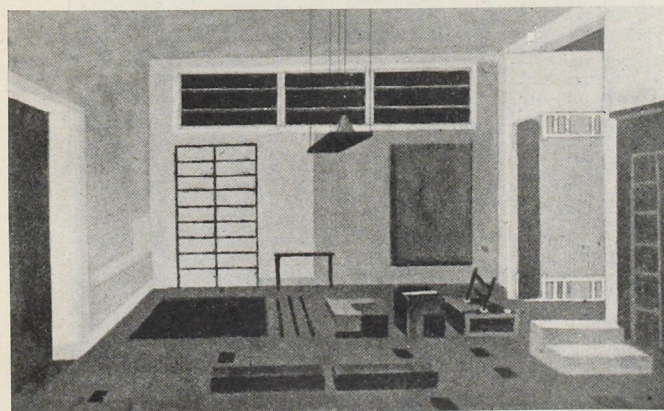
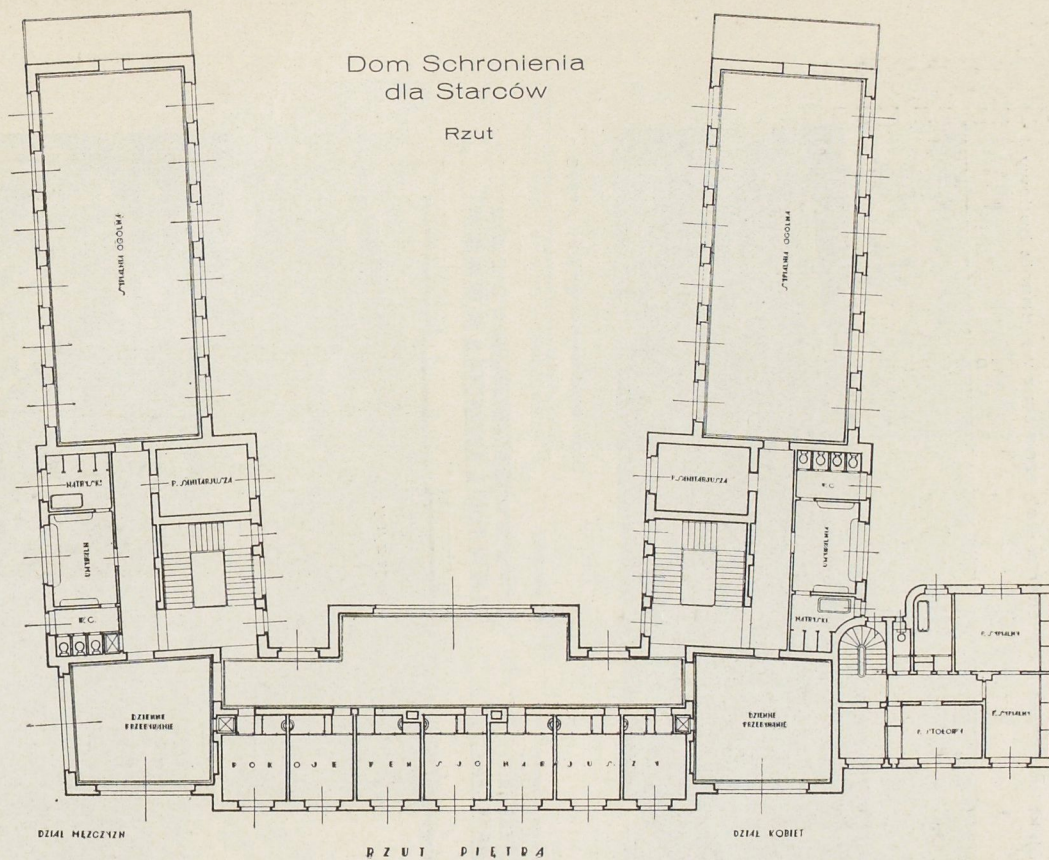
Fasada Główna



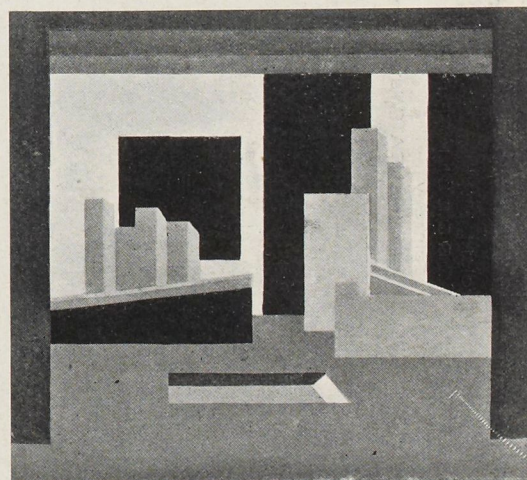
PORTAL

Dom Schronienia dla Starców

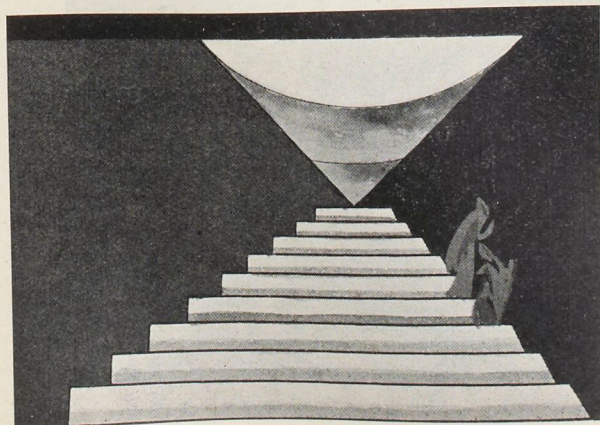
Rzut



A. RAFAŁOWSKI
Pokój dziecięcy



H. STAŻEWSKI
Dekoracja teatralna

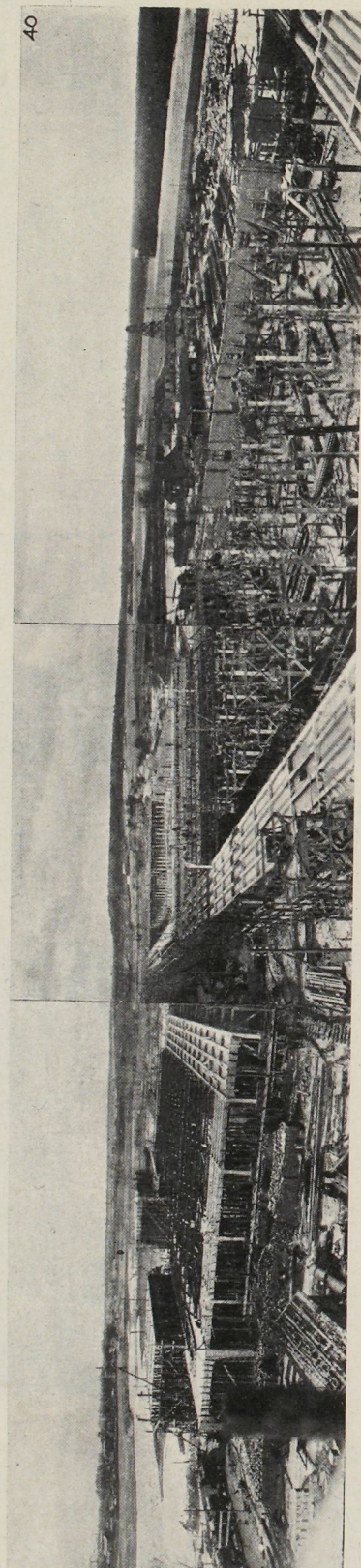


J. GOLUS
Dekoracja teatralna

ROZBUDOWA FABRYKI SZTUCZNEGO JEDWABIU W TOMASZOWIE MAZOWIECKIM

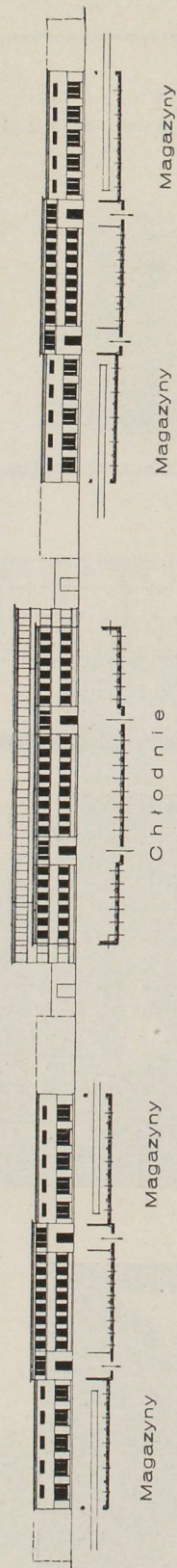
Projekt
Inż. STEFANA SORDELLI (Turyn)
przy współpracy
Arch.: H. ODERFELDA i S. SYRKUSA (Warszawa)

Przedsiębiorstwo Budowlane
„BIURO INŻYNIERSKIE C. LUBIŃSKI i K. JASKULSKI”
Sp. z o. o., Warszawa
Projekt konstrukcji, obliczenia statyczne oraz wykonanie budowy



40

Stan budowy w grudniu 1925 r.



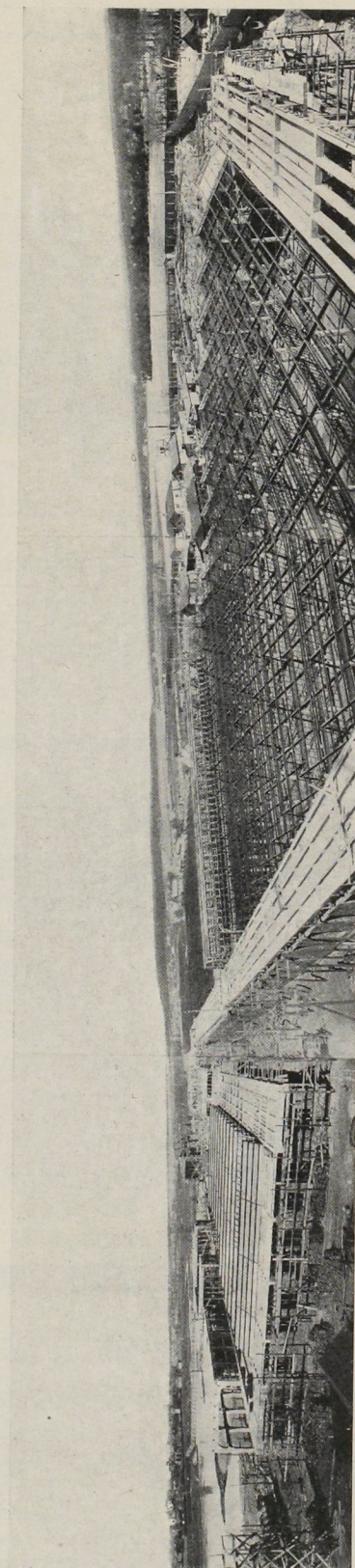
Magazyny

Magazyny

Chłodnie

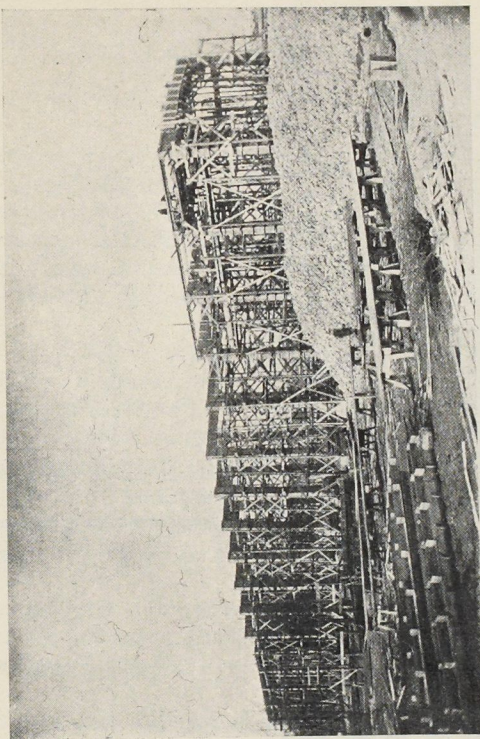
Magazyny

Magazyny

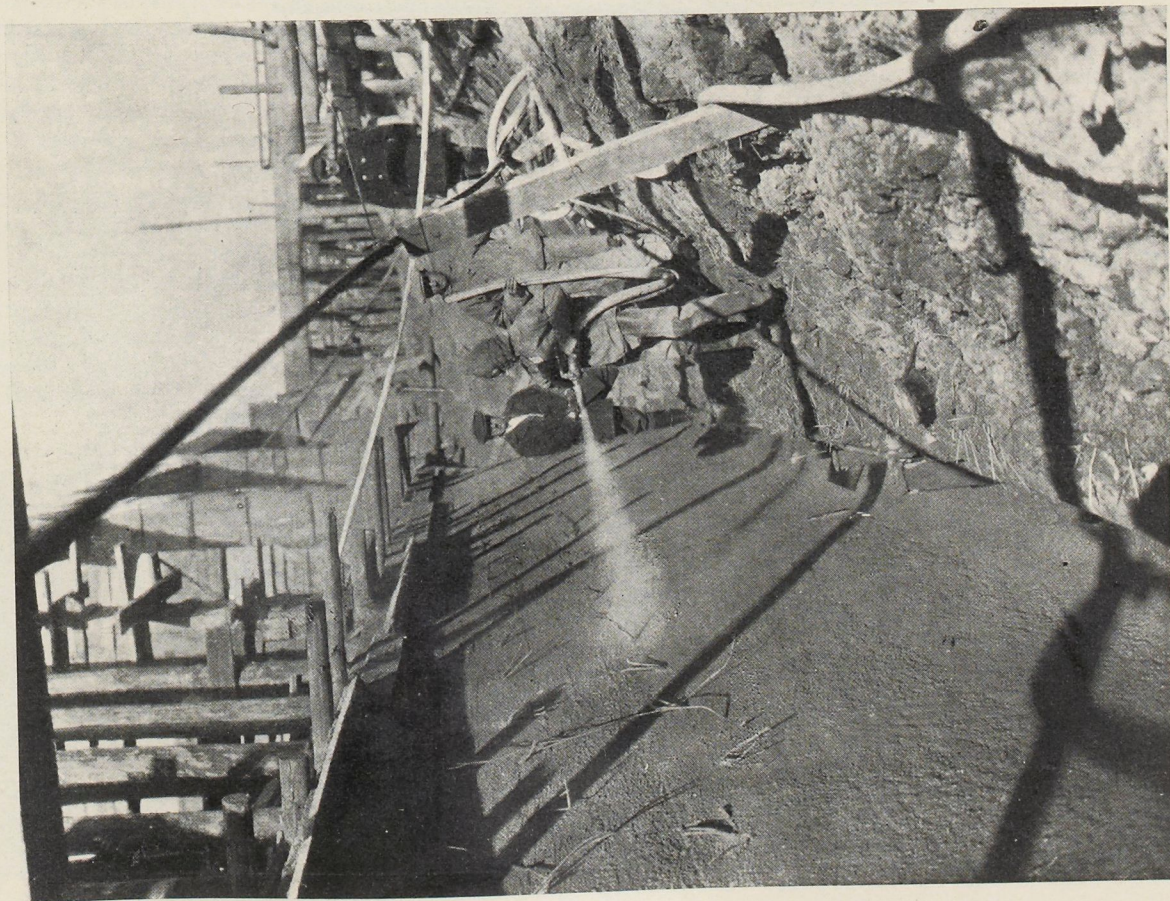


Stan budowy w marcu 1926 r.

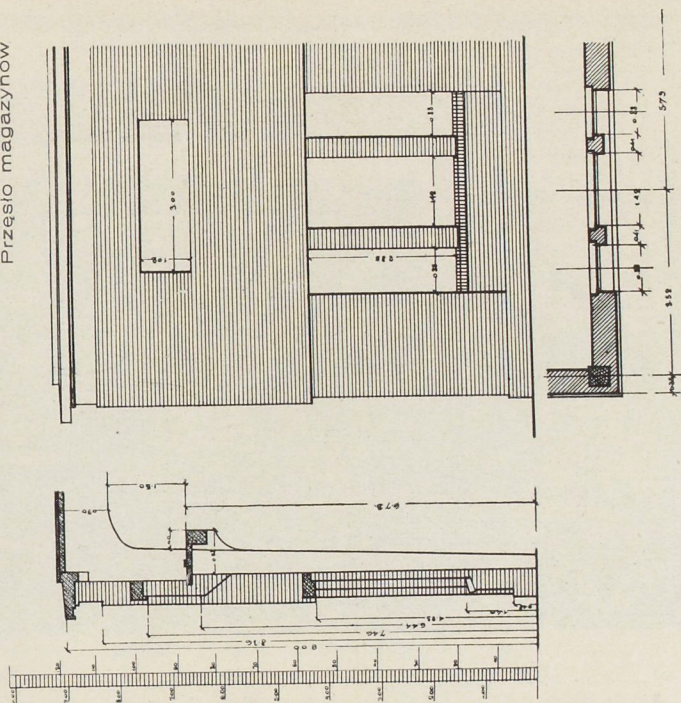
Szalowanie

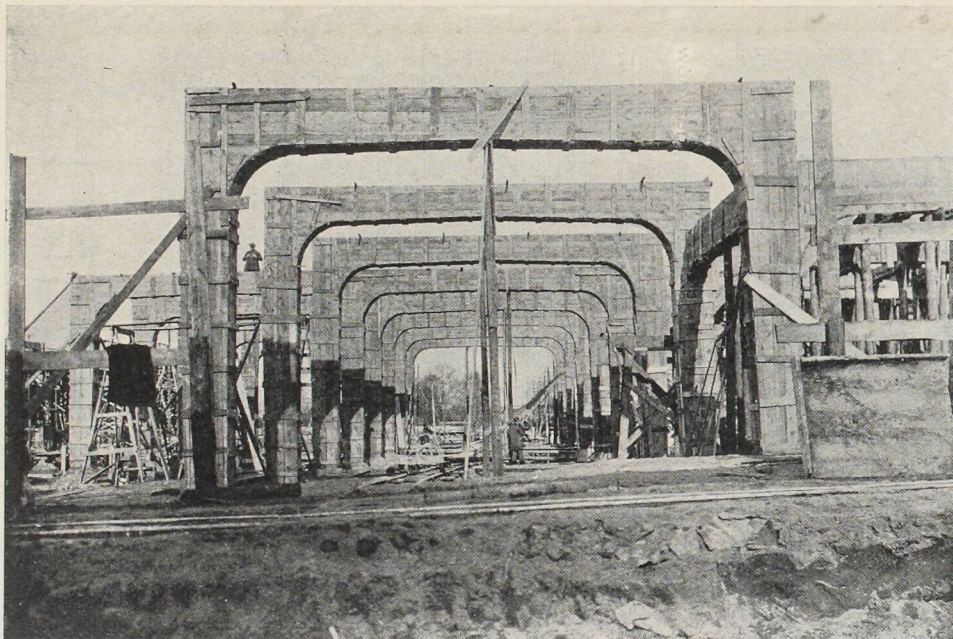


Roboty przy torkretowaniu

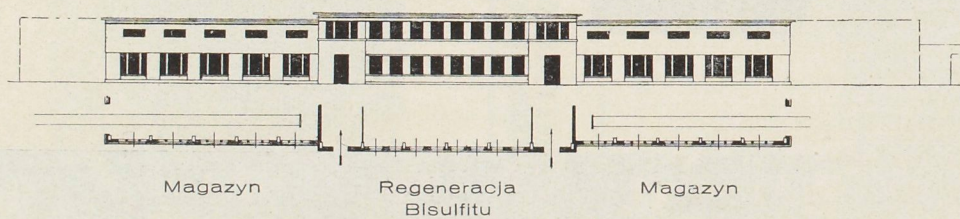


Przęsło magazynów





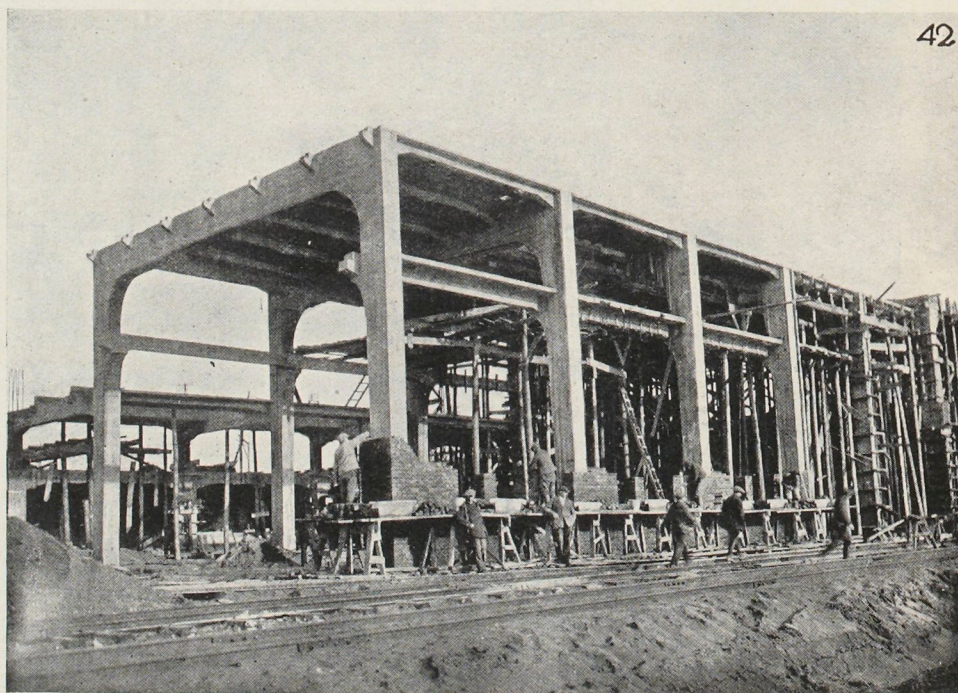
Szalowania dla żelazo-
betonu



Magazyn

Regeneracja
Bisulfitu

Magazyn



Ramownice żelbetowe

ROZBUDOWA FABRYKI SZTUCZNEGO JEDWABIU W TOMASZOWIE MAZOWIECKIM

Jedną z większych budowli, wznoszonych w Polsce w wyjątkowo ciężkim czasie ogólnej depresji gospodarczej, jest bezwarunkowo kompleks budynków rozbudowującej się obecnie Fabryki Sztucznego Jedwabiu w Tomaszowie Mazowieckim (Osada Wilanów).

Zarząd Towarzystwa Fabryki Sztucznego Jedwabiu w Tomaszowie Mazowieckim, pragnąc powiększyć produkcję egzystującej już i pracującej obecnie fabryki, powziął jeszcze w roku ubiegłym decyzję wzniesienia zupełnie nowych pawilonów i w tym celu na terenie, przylegającym do starej fabryki, późną jesienią roku ubiegłego przystąpił do robót.

Następujące cyfry dadzą pewne pojęcie o rozmiarach nowopowstającej fabryki i o skali prowadzonych robót.

Zabudowania fabryczne składają się z 5 oddzielnych gmachów, zajmujących w rzucie poziomym ogólną powierzchnię około 40.000 m.² — przy czem poszczególne gmachy mieszczą w sobie pewne działy (sekcje), różniące się pod względem konstrukcji budowlanej zależnie od swego przeznaczenia. Tak np. jeden z gmachów, zajmujący około 13.000 m.² powierzchni, zawiera 9 sekcji. Wysokość poszczególnych budynków dochodzi do 10 metrów, a jednego — do 20 metrów. — Front nowej fabryki ciągnie się na długość 414 m. b., zaś długość hali jednego z działów wspomnianego wyżej gmachu wynosi 144 m. b.

Budynki fabryczne wznoszone są z żelazo-betonu, żelaza i muru z cegły, przy czem ten ostatni służy tylko jako materiał ścian, wypełniający wolną przestrzeń między elementami nośnych konstrukcji żelazo-betonowych.

Powierzchnia przekrycia żelbetowego gmachów fabryki wynosi w rzucie poziomym około m.² 19.000 a konstrukcji żelaznej dachów systemu Shed'a. „ 21.000
Powierzchnia oszklenia wyżej wymienionych konstrukcji stanowi około . . . „ 25.000

Dla wzniesienia budynków zużyto dotychczas:

cementu około Tn 4.800
żelaza do konstrukcji żelbetowych . . . „ 760
konstrukcji żelaznych do przekrycia dachowego „ 732
cegły około sztuk 3.000.000

Roboty mają być wykonane w przeciągu 100 dni roboczych. Rozpoczęte zostały w dn. 1 października 1925 r. Pomimo przerwy zimowej 65% robót wykonano w ciągu połowy okresu, przeznaczonego na ich wykonanie, włączając opracowanie projektu konstrukcji gmachów fabrycznych i obliczenia statyczne, wykonane w tymże okresie.

Tak pomyślne pod względem szybkości rezultaty przypisać można jedynie metodom organizacji pracy, zastosowanym przez biuro inż. C. Lubinśki i K. Jaskulski, wykonywujące roboty.

Do metod tych zaliczyć należy przedewszystkiem:

1) jaknajdalej posuniętą mechanizację pracy przez zastosowanie napędu mechanicznego: a) do przesuwania materiałów w kierunku poziomym (około 4 klm. kolejki) oraz pionowym (8 wyciągów elektrycznych do głębokich robót ziemnych i do podnoszenia materiałów na budynki); b) do poruszania wszelkich maszyn na budowie, zarówno służących do przygotowania materiałów (3 betoniarki, maszyny do cięcia i gięcia żelaza), jak wszelkich pomocniczych (pompy, kufary);

2) scentralizowanie przygotowania podstawowego materiału, BETONU, który przygotowuje się jakby sposobem fabrycznym na jednym miejscu i transportem mechanicznym przetrzucany zostaje na miejsce zużycia;

3) zastosowanie popularnego w Ameryce i Europie Zachodniej, a zupełnie nowego dla Polski systemu betonów „Torkretowych“ do przekrywania znacznych przestrzeni cienkimi żelazobetonowymi płytami. Zastosowanie tego systemu wymagało ustawienia specjalnej stacji kompresorowej.

Cyfry, określające moc motorów, pracujących jako napęd mechaniczny przy różnych maszynach w ilości 300 K M oraz dla stacji kompresorowej w ilości 110 K M, dają pojęcie o rozmiarach instalacji.

Cała budowa tej nowej imponującej placówki przemysłowej w tak trudnych dla Polski czasach jest faktem, zasługującym ze wszechmiar na szczególne podkreślenie, i jest dowodem, że i nasz przemysł budowlany dźwiga się naprzód i może pochwalić się robotami, które przyniosłyby zaszczyt nawet zagranicznym firmom.

R.

BIBLIOTEKA
HISTORYCZNO-
GEOGRAFICZNA

„RÓJ”

ilustrowane prospekty
przesyłane są gratis
na każde żądanie

Co tydzień książka ilustrowana o treści aktualnej.
Prenumerata kwartalna
(13 książek z dostawą)
2 zł. 60 gr.

„RÓJ”, sp. z o. o., Warszawa, Kredytowa 1 — Konto P. K. O. 9880

„ETERNIT”

FABRYKA DACHÓWKI AZBESTOWO-CEMENTOWEJ BR. RYLSKICH SP. AKC. W LUBLINIE

P O L E C A : Najlepszą, najtrwalszą, ogniotrwałą, nie wymagającą żadnej konserwacji, wleczną dachówkę azbestowo-cementową „ETERNIT”, odznaczoną medalami na krajowych przemysłowych wystawach w Poznaniu, Włocławku, Łowiczu, Liskowie i zagranicą

Zamówienia przyjmują: Zarząd w Warszawie, ul. Nowogrodzka 34, m. 5, telefony: 93-95 i 403-83. Biuro sprzedaży w Lublinie, ul. Kościuszki 10, telefon 4-32, oraz odnośne przedstawicielstwa

Płyty prawdziwe są jedynie wtedy, gdy zaopatrzone są marką ochronną: „ETERNIT”

Uwadze PP. Architektów

Pracownia modeli architektonicznych
WIŚNIEWSKI i S-ka, Leszno 7, Introligator.
Wykonuje wszelkie maklety solidnie,
szybko i precyzyjnie

WYKWINTNE
CZEKOLADY
CZEKOLADKI
KARMELKI

JAN FRUZIŃSKI

SKLEPY DETALICZNE:

Marszałkowska 75 | 133
Krakowskie-Przedmieście 5
Wierzbowa 8
Fabryka: Polna 34

CUKIERNIA ZIEMIAŃSKA

W A R S Z A W A

MAZOWIECKA 12
KREDYTOWA 9

ZAKŁAD WYŚWIETLANIA RYSUNKÓW
Warszawa, Widok 22/33, telefon 405-09

A. ZABORSKI

POSIADA
NA
SKŁADZIE

Papiery światłoczułe, kalki,
papiery rysunkowe, artykuły
niezbędne dla architektów,
fabryk maszyn i inżynierów

Specjalność: Papier światłoczuły
„OZALID” KTÓRY WYWOŁUJE SIĘ BEZ
POMOCY WODY, NA SUCHO

Właściciele placów pod- miejskich i zamiejskich

Proszeni są o nadsyłanie do administracji
kwartalnika „Praesens” ofert wraz dokład-
nem wyszczególnieniem powierzchni i po-
łożenia placu, ceny 1 m² oraz komunikacji
z Warszawą.

Cynkografia, Warszawa
Ogródowa 11, tel. 160-88
P.P. Architektom ustępstwa

FOTOCYNK

Architekci i malarze grupy „Praesens”

wykonywują wszelkie roboty w zakresie architektury i malarstwa wchodzące, a więc:

Projekty parcelacji osiedli podmiejskich;

projekty i budowę domów miejskich i podmiejskich wraz z całkowitem
urządzeniem i malowaniem wnętrza;

projekty i budowę wystaw, sklepów i pawilonów wystawowych;

dekoracje teatralne i kinematograficzne,

oraz wszelkie prace z zakresu grafiki:

układy druk. ogłoszeń, reklamy, plakaty, ilustracje, okładki do książek

F. MARTENS

i AD. DAAB

Tow. Akc. Zakładów Przemysłowo-Budowlanych w Warszawie, ul. Wlejska 9
Telefony: 55-84, 224-03

WYDZIAŁ ROBÓT INŻYNIERSKICH:

Projektuje i wykonywa wszelkiego rodzaju budowle inżynierskie, zakłady fabryczne i przemysłowe, drogi bite i żelazne, mosty i wiadukty, jazy, kanały, porty i t.p.
Specjalność: Ustroje żelbetowe

WYDZIAŁ BUDOWLANY:

Wykonywa wszelkiego rodzaju budowle w jeneralnem przedsiębiorstwie
FABRYKA, CZERNIAKOWSKA 171-3
wykonywa roboty stolarskie, budowlane, okna, drzwi, boazerje, posadzki

ROK ZAŁOŻENIA PRZEDSIĘBIORSTWA
1866

FRANCISZEK ROTH

PRZEDSIĘBIORSTWO ROBÓT BUDOWLANYCH

WARSZAWA, UL. WILCZA Nr. 58

TEL. 24-11, 17-05, 129-36, 230-80

Cyrkle, papiery rysunkowe, kalki kreślarskie zwykłe i płócienne. Whatman na płótnie

ST. MIERNICKI

WARSZAWA, MARSZAŁKOWSKA 81, TELEFON 12-80

ADRESSE:

REVUE MODERNE „PRAESENS“
REDACTION ET ADMINISTRATION:
VARSOVIE, SENATORSKA 38/13
===== POLOGNE

DRUK DUKARNI „ROLA“
J. BURIANA, WARSZAWA MAZOWIECKA 11