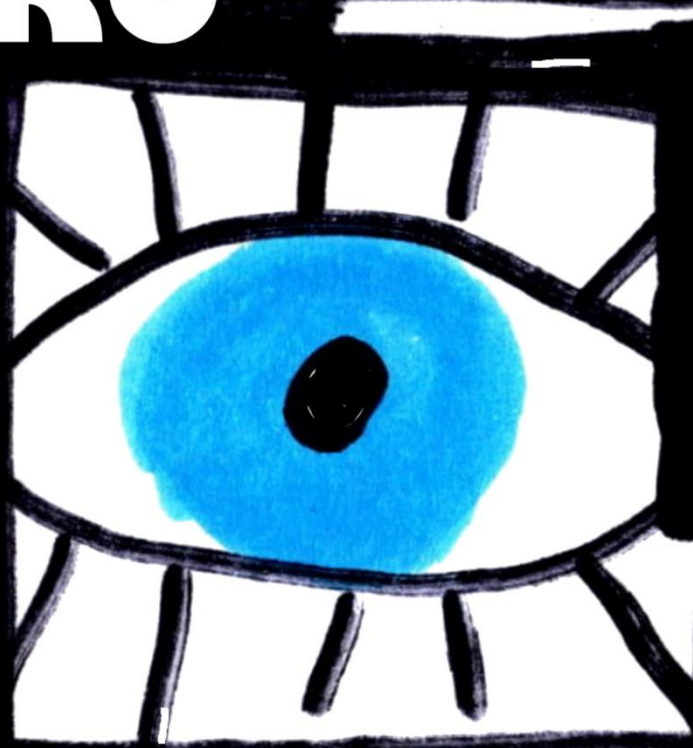


OKO



NA-SZTUKĘ



ANTOLOGIA

opracowana przez

[Stowarzyszenie Badawczo - Animacyjne FLĂNEUR](#)

2023

Spis treści

WPROWADZENIE	3
ROZDZIAŁ I	4
Teresa Kruszewska (1927-2014) – ul. Szklanych Domów 3.....	5
Architektka. Projektantka mebli.....	5
„Muszelka”	6
Meble dla dzieci	8
Teoretyczka.....	10
"System otwarty D+M"	11
ROZDZIAŁ II	13
Teresa Bojarska (1923-2013) - ul. Wspólna Droga 31	14
ROZDZIAŁ III.....	21
Zbigniew Błażej Brodowski (1927 – 2017) - ul. Szklanych Domów 7	22
Wywiad ze Zbigniewem Brodowskim pt. „Warsztat twórczy artysty”	27
ROZDZIAŁ IV	33
Wojciech Sadley (1932 – 2023) – ul. Wspólna Droga 31	34
ROZDZIAŁ V	40
Wojciech Bersz - Wspomnienia.....	41
ROZDZIAŁ VI.....	56
Wywiad ze Stefanem Ciechanowiczem (1928 – 2022) – ul. Szklanych Domów 7 ..	57
SUPLEMENT	71
Stefan Józef Ciechanowicz (1928-2022) - współprojektant Osiedla Młodych (obok Tadeusza Kobylańskiego).....	71
Domy z gazety	72
Gliniane fundamenty	73
Bez schematu i w zieleni.....	73
Zajezdnia marzeń	74
Zamiast ścian meblościanki	74
NOTA WYDAWNICZA	76

WPROWADZENIE

OKO NA SZTUKĘ to projekt Stowarzyszenia Badawczo – Animacyjnego Flâneur, które bada historię nieformalnej kolonii artystów na warszawskim Grochowie.

Od lat działamy w tej części miasta i chcemy zdjąć z tego miejsca odium gorszej dzielnicy, określanej czasem niechlubnym mianem „pustyni kulturalnej”. Promujemy lokalną historię społeczną i dziedzictwo kulturowe poprzez popularyzację wiedzy o twórcach działających na terenie warszawskiej Pragi - Południe.

Jak odkryliśmy w czasie prac Stowarzyszenia - historyczne Osiedle Młodych (obecnie Osiedle Szaserów) było de facto kolonią artystów. W obrębie ulic Szaserów, Garwolińska, Wspólna Droga i Szklanych Domów na warszawskim Grochowie mieszkało i tworzyło przynajmniej kilkanaście osób z dyplomami Akademii Sztuk Pięknych.

To byli malarze, rzeźbiarze, architekci i projektanci. To oni - wraz z innymi młodymi ludźmi z wielkich stołecznych fabryk i kombinatów - współtworzyli w tym miejscu prototyp pierwszej w kraju spółdzielni mieszkaniowej, aby zbudować dla siebie swój własny kąt. Jej ewenementem było to, że członkowie spółdzielni w różny sposób angażowali się w proces projektowy, czy budowlany osiedla, a na koniec w nim zamieszkali. Tak powstało historyczne Osiedle Młodych, zwane pierwotnie Osiedlem Bezdomnych Kochanków.

To tu powstała idea słynnej PRL-owskiej meblościanki. Wspólnie nad nią pracowali miejscowi artyści: Teresa Kruszewska i Stanisław Kucharski. Projektanci stworzyli prototyp, który miał być wyposażeniem oddawanych na Osiedlu Młodych mieszkań. Choć finalnie nie wszedł do produkcji – dał impuls do stworzenia sztandarowego mebla socrealistycznego wystroju wnętrz.

To tu żył i tworzył Zbigniew Brodowski, autor monumentalnych mozaik montowanych na fasadach reprezentacyjnych gmachów w kraju i zagranicą.

Tu też mieszkał Andrzej Bersz, który ze swoim bratem Wojciechem zastąpił z prac ceramicznych.

Wielce uznanym artystą mieszkającym na historycznym Osiedlu Młodych w Warszawie był profesor Wojciech Sadley, twórca dzieł wykonywanych w wielu technikach warsztatowych. W jego twórczości obecne jest m.in. malarstwo sztalugowe i ścienne, malarstwo na jedwabiu, rysunek, grafika warsztatowa, collage, ceramika, witraż, gobelin, dzieła przestrzenne, tkaniny wykonane w technice własnej. Za swoją twórczość otrzymał wiele nagród i wyróżnień.

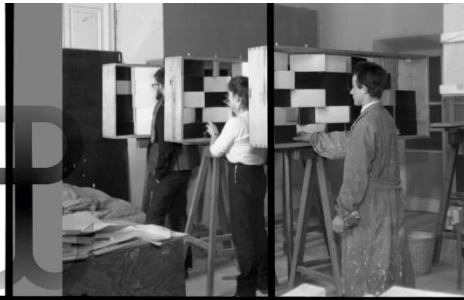
To właśnie o tych artystach udało nam się zebrać informacje i artykuły, które teraz zamieszczamy w niniejszej antologii. Mamy nadzieję uświadomić obecnym mieszkańcom Osiedla, Grochowa i Pragi – Południe, jak inspirującym miejscem jest nasza dzielnica.

Małgorzata Szlachowska

ROZDZIAŁ I

Teresa Kruszevska (1927 - 2014).

Mieszkała w Warszawie,
przy ul. Szklanych Domów 3.
W czasie II wojny światowej brała
udział w powstaniu warszawskim
jako sanitariuszka - w ramach AK -
miała pseudonim „Janicka”.



W 1952 ukończyła studia
na Wydziale Architektury Wnętrz
warszawskiej Akademii Sztuk
Plastycznych. W 1979 została
kierownikiem Pracowni Projektowania
Mebli na macierzystym Wydziale ASP.



Jej projekt meblościanki, współtworzony
ze Stanisławem Kucharskim,
wytyczył nowy sposób myślenia
o aranżacji wnętrz mieszkalnych

Projektantka,
kultowej „muszelki”.
O jej meble z lat 50-tych
i 60-tych walczą
kolekcjonerzy na aukcjach
DESA Unicum



Teresa Kruszevska – biografia artystyczna
autorka Krystyna Łuczak-Surówka

Teresa Kruszevska (1927-2014) – ul. Szklanych Domów 3



*Teresa
Kruszevska
. Lata 70-
te.
Fotografia z
archiwum
prywatnego*

Architektka. Projektantka mebli.

Studiowała architekturę wnętrz, obroniła dyplom w 1952 roku u Jana Kurzątkowskiego w Akademii Sztuk Pięknych w Warszawie. Jeszcze jako studentka rozpoczęła pracę na macierzystej uczelni, z którą była związana przez ponad 40 lat. Pracowała dla Instytutu Wzornictwa Przemysłowego, Spółdzielni Artystów "Ład" oraz Centrali Przemysłu Ludowego i Artystycznego "Cepelia". Od połowy lat 60-tych współpracowała z Ośrodkiem Badawczo-Rozwojowym Meblarstwa w Poznaniu. Zdobyła m.in. III nagrodę na I Targach Wzornictwa w Warszawie (1961), II nagrodę w konkursie "Meble 73" w Poznaniu, medal na I Międzynarodowym Triennale Mebla w Poznaniu (1980). Jej prace znajdują się w zbiorach Muzeum Narodowego w Warszawie i Poznaniu, Muzeum Architektury we Wrocławiu, Rhode Island School of Design w Stanach Zjednoczonych oraz w Vitra Design Museum.



Konstrukcyjne myślenie, odziedziczone zapewne po ojcu budowniczym, ugruntowały u Teresy Kruszevskiej studia na Wydziale Architektury Wnętrz warszawskiej ASP. Projektantka zawsze podkreślała, że kluczową rolę w ukształtowaniu jej postawy projektowej odegrał [Jan Kurzątkowski](#).

Jan Kurzątkowski; fot. autor nieznan, źródło: www.designnet.pl

U niego w pracowni zaczynała studia, a potem została asystentką. Za jego zachętą wstąpiła do Spółdzielni Artystów "Ład", która w początkowym okresie stała się dla niej w pewnym sensie drugą szkołą.

Od swojego mistrza uczyła się warsztatu, umiejętności ustalania właściwych relacji między elementami wyposażenia i całościowego myślenia o wnętrzu; on wpoił jej przekonanie, że w centrum działań projektanta znajduje się człowiek, odbiorca-użytkownik. Obok tych ogólnych zasad Kruszevska przejęła od Kurzątkowskiego wycucie formy – świadome myślenie o estetyce i właściwej konstrukcji jednocześnie. Dostrzegła również możliwości tkwiące w odkrytej przez niego dla polskiego meblarstwa sklejce, materiale o niezwykłym plastycznym potencjale.

„Muszelka”

Elastyczność i wytrzymałość sklejki otworzyła Kruszevskiej drogę do konstrukcyjnych eksperymentów. Rozpoczęła od formowania z niej foteli ogrodowych – walców z siedziskami wplecionymi ze sznurka. Kolejny projekt – i jednocześnie debiut – był dużym krokiem naprzód. Zaprezentowane w roku 1956 na wystawie 30-lecia "Ładu" w zestawie mebli mieszkalnych krzesła "Muszelka" wykorzystywały w pełni dynamikę i lekkość tego materiału.



Fotografia z kolekcji Muzeum Narodowego w Warszawie, fot: Michał Korta

Organiczna forma siedziska uformowana została z jednego płata sklejk, a przebiegające przez oparcie miejsce łączenia ukrywa igielitowy oplot. Konstrukcja nośna różni się kolorystycznie od siedziska (krzesło ma dwie wersje: jasną i ciemną), a rozchylone nogi zwięzają się ku dołowi. Wszystkie te elementy są charakterystyczne dla wówczas dopiero wkraczającej do polskiego projektowania tendencji zwanej nowoczesną.



Fotografia z kolekcji Muzeum Narodowego w Warszawie, fot: Michał Korta

Inspiracje do tworzenia nowych konstrukcji, form łupinowych przysły do Polski wraz z odwilżowymi przemianami i napływem informacji o wzornictwie zza zachodniej granicy. Jednak niezależnie od tych wpływów "Muszelka" wyróżniała się na tle innych polskich mebli powstałych w roku 1956 i szybko trafiła na listę osiągnięć rodzimego wzornictwa. Przez kolejne dekady doceniano ją, pokazywano na licznych wystawach w kraju i za granicą, nie doczekała się jednak wdrożenia do masowej produkcji. Podobnie było z innymi projektami Kruszewskiej, np. z krzesłami wykonanymi pod koniec lat 50. z odpadów z Fabryki w Radomsku. Prostota, lekkość i funkcjonalność jednego z modeli, wyróżnionego na wystawie "Polskie dzieło plastyczne w XV-lecie PRL" (1963), kojarzy się z wcześniejszym o kilka lat projektem "Supelerggera" Gio Pontiego.

O swojej fascynacji projektami mebli i wnętrz Kruszewska opowiadała w wywiadzie dla Wysokich Obcasów:

„Architektura wnętrz opierała się na projektowaniu przestrzeni i elementów wyposażenia, do których należały: ceramika, tkanina, rzeźba, mebel. Miałam wspaniałych profesorów: Jana Kurzątkowskiego, u którego robiłam dyplom, Czesława Knothego i Wojciecha Jastrzębowski. To byli wielcy meblarze, w międzywojniu nagradzani na wystawach w Paryżu, Nowym Jorku. Z wszystkich elementów wyposażenia wnętrz meble są najtrudniejsze, a wśród mebli najtrudniejsze jest krzesło. Fotel to łatwizna, bo ma dodatkowe łączenie, konstrukcję oparcia. Profesor Kurzątkowski ciągle zadawał nam krzesła. I dla mnie w końcu stały się kluczowe w projektowaniu.”

Kruszewska wspomina też w tej samej rozmowie:

„Chciałam zrobić coś nowatorskiego. Sklejka jest cudownym materiałem, bardzo plastycznym - odkrywaliśmy wtedy jej możliwości. Ład produkował "Muszelkę", ale na zasadzie "hand made". Jak 25 sztuk pojechało na wystawę do Paryża, to już nie wróciło. Francuzi na pniu wszystko kupili, a u nas klienci musieli czekać kilka miesięcy na kolejną niewielką partię krzesel. Stolarze narzekali, że to wymagający, pracochłonny mebel.”

Meble dla dzieci



Teresa Kruszevska, meblo-zabawka, wyprodukowana przez Instytutu Wzornictwa Przemysłowego, 1974, z kolekcji Muzeum Narodowego w Warszawie, fot: Michał Korta

Teresa Kruszevska, stół i krzesło dla dziecka, 1966, z kolekcji Muzeum Narodowego w Warszawie, fot: Michał Korta



Już w latach 50. Kruszevska podjęła – jak się później okazało, kluczowe dla jej twórczości – zagadnienie projektowania dla dzieci. W Polsce panowała epidemia choroby Heinego-Medina. Projektantka pomagała w czasie wakacji swojej siostrze i szwagrowi, z zawodu pediatrom, prowadząc wakacyjne zajęcia plastyczne w szpitalu rehabilitacyjnym w Jastrzębiu Zdroju. Praca ta zainspirowała ją i na II Ogólnopolskiej

Wystawie Architektury Wnętrz w Warszawie (1957) pokazała, obok znanych już modeli, stolik dziecięcy. Wykonany w warsztatach "Ładu" mebel miał ruchomy blat skrywający schowek z malowaną na klockach, autorstwa Krystyny Policzowskiej. Po otwarciu blat stawał się tablicą, a z klocków – jak z puzzli – można było ułożyć obrazek. Projekt ten wraz z fotelikiem bujanym "Pajacyk" ze sklejki, sznurka i koralu Kruszevska zaprezentowała dwa lata później na wystawie w Londynie.

W tym samym roku Kruszevska wzięła udział w zainicjowanym przez "Ład" pokazie wyposażenia wnętrz mieszkalnych na warszawskim Osiedlu Młodych na Grochowie. Zaprojektowane przez nią mieszkanie o powierzchni 39 m² przeznaczone było dla małżeństwa z dwójką dzieci. Największy był w nim pokój dziecięcy, oddzielony od pokoju rodziców częściowo ażurową meblościanką. Projekt ten, określony w recenzji, która ukazała się w 1956 roku w "Polityce", jako "najbardziej uroczy zakątek na Osiedlu, wysnuty ze snów dziecięcych", potwierdzał trafność decyzji projektantki o kontynuowaniu projektowania dla najmłodszych.

W roku 1959 Teresa Kruszevska podjęła również inną, dużą realizację, którą sama określiła jako "pierwszy sprawdzian umiejętności projektowych dla małego odbiorcy". Wyposażenie wnętrz sfinansowanej przez amerykańską fundację Kliniki Pediatrycznej w krakowskim Prokocimiu (1959 – 1961) obejmowało zarówno sale wypoczynkowe, jak i szkolne. Projektantka zaproponowała szereg nowatorskich rozwiązań, m.in. odwracalne foteliki, stoliki, ławki, leżanki oraz biurka i regały o wahadłowych szufladach, uniemożliwiających przytrzaśnięcie palców. Projekt dla Kliniki zaowocował rocznym stypendium w Rhode Island School of Design w Providence (1966/67). Wyjazd ten oraz wcześniejszy trzymiesięczny pobyt w Finlandii (1963/64), umożliwiły Kruszevskiej poznanie nowych, niedostępnych wówczas w Polsce technologii oraz pogłębienia naukowego podejścia do projektowania. Korzystała tam z teoretycznego zaplecza, zbierając materiały dotyczące ergonomii, a równocześnie wykonała w Providence krzeselko i stołeczek do przedszkoli, z giętego forniru mahoniowego. Meble te wyróżnia piękna linia, proporcje i lekkość formy wyprowadzonej z samej konstrukcji przy maksymalnym wykorzystaniu możliwości tkwiących w materiale.

W swoich projektach dla dzieci Kruszevska umiejętnie łączyła funkcje, tworząc tzw. meblozabawki. Wykorzystywała przy tym własne obserwacje, doświadczenie pediatrów i psychologów dziecięcych oraz badania naukowe, by stworzyć mebel prawidłowy z punktu widzenia anatomii i fizjologii. Powinien on być kolorystycznie neutralny i przyjazny dla dziecka. Powinien uczyć je samodzielności, wspomagać poprzez zabawę i naukę jego rozwój emocjonalno-umysłowy oraz pozwalać mu aktywnie współtworzyć własną przestrzeń. Kierując się tymi zasadami Kruszevska zrealizowała wnętrza i wyposażenie Centrum Zdrowia Dziecka w Warszawie (1974–1975), gdzie obok sprawdzonych już projektów dla szpitala w Prokocimiu wprowadziła nowe rozwiązania. Zaproponowała system meblozabawek, takich jak parawany na kółkach, złożone z trzech skrzydeł o różnych funkcjach: półki na książki, liczydła oraz dziurkowanej tablicy do wpinania lub wplatania elementów układanek, czy zestaw ośmiu skrzynek-kostek pakowanych na zasadzie "jedna w drugą" w skrzynię na kółkach i przez to zajmujących niewiele miejsca. Boki prostopadłościanów dekorowały kolorowe koła z pleksiglasu, pełniące obok dekoracyjnej także rolę informacyjną: ułatwiały zestawienie sprzętów

odpowiednich dla danej grupy wiekowej. Poszczególne elementy służyły jednocześnie jako meble – stoliki, stołeczki – i formy pobudzające dzieci do zabawy. Prostotą i funkcjonalnością odznaczał się także system "rosnących" krzesłek dostawianych do stolików o jednakowej wysokości, co sprzyjało integracji dzieci w różnym wieku. Wyposażenie Centrum miało charakter uniwersalny i mogło służyć również w innych placówkach leczniczych, jednak pomimo wielu prezentacji i nagród oraz opracowanej technologii wytwarzania nie znalazło szerszego zastosowania.

Teoretyczka

Teresa Kruszevska od początku przywiązywała dużą wagę do teorii projektowania. Zbierała i samodzielnie opracowywała materiały dotyczące ergonomii, konstrukcji, technologii, aby wykorzystywać je w pracy projektowej i pedagogicznej. Wiele uwagi poświęciła oczywiście badaniom na temat projektowania dla dzieci, którym – w oparciu o własne dane – zajmowała się już od lat 50., podczas gdy IWP opracował wytyczne z tego zakresu dopiero w roku 1985. W latach 70., kiedy zwrócono uwagę na funkcje wychowawcze sprzętów dla dzieci, zaczęła dzielić się swoją wiedzą na szerszym forum. Za temat dysertacji, będącej formalną podstawą przyznania jej docentury na Wydziale Architektury Wnętrz warszawskiej ASP (1978), obręła zależności między rozwojem osobowości dziecka a jego otoczeniem. Główne tezy tej rozprawy przedstawiła rok później na Międzynarodowym Sympozjum INTERDESIGN '79 w Dessau, razem z projektami zabawek o zmiennych układach, nazywanych "rekwizytami zabawowymi". Na początku lat 70. Kruszevska – kontynuując eksplorację możliwości plastycznych sklejki – opracowała projekt siedziska o formie kielichowej. Konstrukcja zrealizowanego w latach 1972–1974 fotela "Stokrotka" rozchyła się niczym płatki kwiatu. Szkielet ten stał się podstawą do opracowania wariantów mebla, który docelowo miał być częściowo lub w całości pokryty kolorową, gładką albo futrzaną tapicerką ściąganą do czyszczenia.

Teresa Kruszevska, fotel Tulipan, 1973, z kolekcji Muzeum Narodowego w Warszawie, fot: Michał Korta

Tapicerowany w całości "Tulipan" wszedł, obok stolików, taboretów i barku, w skład zestawu wypoczynkowego nagrodzonego na Ogólnopolskim Konkursie "Meble 73" w Poznaniu.



W pierwszej połowie lat 70. Kruszevska wykonała także kilka modeli organicznych siedzisk z wikliny oraz podjęła eksperymenty z tworzywami sztucznymi. Powstał pomarańczowy fotel, prototyp zrealizowany z podjętego po raz pierwszy przez

projektantkę materiału – żywicy poliestrowej i włókna szklanego. Autorka nie kontynuowała tych prób z przyczyn zdrowotnych oraz niewielkich możliwości pracy w tej technologii w Polsce.

"System otwarty D+M"

W latach 1977–1978 na zlecenie Krajowego Związku Spółdzielni Meblarskich powstał zestaw mebli "rosnących z dziećmi". Rozwinięciem tej koncepcji był "System otwarty D+M", który Kruszevska przedstawiła w 1980 roku na zorganizowanym po raz pierwszy w Polsce Międzynarodowym Triennale Mebla. Projekt dawał możliwość zestawiania elementów w dowolne układy. Było to idealne rozwiązanie w obliczu polskich norm powierzchni mieszkaniowej oraz dużego zapotrzebowania na meble dla dzieci i młodzieży. System nagrodzono, a w Zjednoczeniu Przemysłu Meblarskiego zapadła decyzja o skierowaniu go do produkcji, której jednak nie uruchomiono. Prototyp trafił ostatecznie do Ośrodka Wzornictwa Nowoczesnego w Warszawie. Realizacji nie doczekały się również kontynuacje tego rozwiązania – zaprojektowane dla Cepelii meble dla dzieci i młodzieży od 6 do 18 lat (1986/1987) oraz "kombajn" meblowy do pokoju dziecięcego (1988). PRL-owski "syndrom niemocy realizacyjnej" powodował, że wielu mebli Kruszevskiej, podobnie jak innych polskich projektantów, nie wdrożono do produkcji. Dla rodzimych odbiorców pozostały jedynie niespełnioną obietnicą. Obietnicą wzornictwa, którego oczekiwali nie tylko na wystawach, ale przede wszystkim w sklepach i we własnych domach.

Teresa Kruszevska należy do ważniejszych polskich projektantów drugiej połowy XX wieku. Wykształcona w tradycji rodzimego rzemiosła, opartego na dobrej znajomości preferowanych materiałów naturalnych, główny nacisk w projektowaniu kładła na aspekty humanistyczne, zdefiniowanie potrzeb odbiorców i zasady ergonomii. W obranej postawie zawodowej utwierdził ją kontakt z wzornictwem skandynawskim, którego idee podzielała. Wiodącym tematem pracy projektowej Kruszevskiej były meble dla dzieci, wymagające, jak sama przyznaje, ogromnego zdyscyplinowania myślowego. Uwzględnianie wymogów fizycznego i psychicznego rozwoju użytkowników prowadziło do propozycji otwartych i elastycznych, z możliwością kombinatorycznych zmian. Jej prace to dynamiczne układy otwierające się na odbiorcę. Twórczość Kruszevskiej jest dziś na nowo odkrywana, pokazywana na wystawach i szeroko komentowana w publikacjach o polskim designie. Sama projektantka podkreślała swoją pasję do wykonywanego zawodu i całkowite na nim skupienie, mówiąc w wywiadzie dla Wysokich Obcasów z 2012 roku:

Byłam zdyscyplinowana i ambitna. Akademia była pełna ładnych, świetnie ubranych dziewczyn, które kończyły potem jako żony przy mężach. Jak szłam przez dziedziniec, to nasi rzeźbiarze podchodzili i mówili z podtekstem: "Teresa, chodź popozować". Nie dałam się wrobić. Byłam zdeterminowana na pracę, która mi dawała ogromną satysfakcję.

Wybrane wystawy:

1956 30-lecie Ładu, prezentacja krzesła Muszelka

2012 Teresa Kruszevska, Akademia Sztuk Pięknych, Warszawa, Polska

2011 Chcemy być nowocześni. Polski design 1955-1968, Muzeum Narodowe,
Warszawa, Polska

Autorka tekstu : Krystyna Łuczak-Surówka, lipiec 2010, aktualizacja czerwiec 2014

Tekst oryginalnie opublikowany w albumie wydanym przez Instytut Adama Mickiewicza "Out of the Ordinary. Polish Designers of the 20th Century".

ROZDZIAŁ II

Teresa Bojarska (1923 – 2013)

Mieszkała przy ul. Wspólna Droga 31.

Uczestniczka powstania
warszawskiego, łączniczka AK,
pseudonim „Dzidzia” i „Klamerka”.



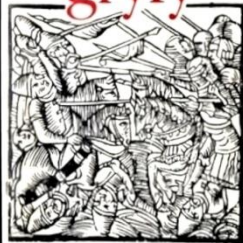
Studiowała filologię polską i pedagogikę
na Uniwersytecie Łódzkim.
Debiutowała w roku 1965 r.
na łamach prasy jako prozaik.

**Bogusław
i Anna**



Autorka kilkunastu powieści,
przede wszystkim historycznych.

**czerwone
gryfy**



Teresa Bojarska

**W imię
trzech krzyży**



Teresa Bojarska – nota biograficzna

autor Henryk Wasilewski

Teresa Bojarska (1923-2013) - ul. Wspólna Droga 31



*Fotografie z archiwum rodzinnego,
udostępnione przez córkę - Annę Bojarską*

Powieściopisarka, poetka, nauczycielka, animatorka kultury, działaczka podziemia niepodległościowego w czasie II wojny światowej, łączniczka Armii Krajowej w czasie powstania warszawskiego. Urodziła się 30 lipca (w niektórych dokumentach podano 30 sierpnia) 1923 r. w Zalesiu koło Płocka, w majątku swego ojca. Była córką Stanisława Sułowskiego h. Strzemię (1887-1956) i Kazimierzy z Rozwadowskich h. Trąby (1895-1981). Pochodziła z rodziny ziemiańskiej i inteligenckiej (ojciec, inżynier mechanik, studiował w Heilderbergu). W domu pielęgnowano polską kulturę, nawet małym dzieciom czytano książki Sienkiewicza i Prusa, żywe były tradycje patriotyczne i w duchu patriotycznym wychowywano potomstwo. W czasie okupacji niemieckiej wszystkie dzieci państwa Sułowskich zaangażowały się w działalność konspiracyjną. Rodzice Teresy przed wojną, w trudnych latach kryzysu ekonomicznego, często zmieniali majątki i miejsca pobytu. Rodzina mieszkała w Gabrysinie, w Zalesiu k. Płocka, w Głoskowie k. Warszawy, na Kujawach. Ostatecznie majątek został zlicytowany i rodzina, pod koniec lat trzydziestych, zamieszkała w Warszawie, choć nie zerwała kontaktu ze środowiskiem ziemiańskim. Punktem oparcia, szczególnie dla Kazimierzy Sułowskiej i jej młodszych dzieci, był należący do hrabiny Rozwadowskiej (matki Kazimierzy) majątek Kobylniki niedaleko Wyszogrodu. Teresa Sułowska w dzieciństwie program szkoły początkowo realizowała w domu, szkołę powszechną ukończyła w Warszawie. W 1936 r. rozpoczęła naukę w warszawskim Prywatnym Żeńskim Gimnazjum i Liceum ss. Nazaretanek przy ul. Czerniakowskiej, w szkole, do której uczęszczały dziewczęta najczęściej z rodzin przemysłowców, ziemian, inteligencji, oficerów Wojska Polskiego. Edukację przerwał wybuch wojny.

Jako nastoletnia dziewczyna włączyła się do prac związanych z obroną stolicy - kopała rowy przeciwczołgowe i pomagała w zabezpieczaniu zbiorów Muzeum Narodowego. Na początku września 1939 r. wraz z ojcem (matka pozostała na wsi z młodszymi dziećmi, starszy brat został zmobilizowany, starsza siostra była w zakonie) opuściła stolicę - udali się aż za Bug do majątku znajomych. Tu 17 września przeżyli wkroczenia wojsk radzieckich. Ze względu na przynależność do warstwy ziemiańsko-inteligenckiej znaleźli się w szczególnie niebezpiecznej sytuacji. Udało im się uniknąć śmierci lub zesłania dzięki pomocy jednego z mieszkańców wsi, który przechował ich w

swojej stodole i umożliwił ucieczkę. Do Warszawy wróciła w połowie października 1939 r. Kontynuowała - już w warunkach okupacyjnych - naukę w swojej szkole (w czasie okupacji nazaretanki prowadziły oficjalnie krawiecką szkołę zawodową, konspiracyjnie - gimnazjum i liceum).

W Liceum ss. Nazaretanek zdała w kwietniu 1943 r. maturę. W czasie pobytu w tej szkole włączyła się do konspiracji, w marcu 1941 r. złożyła przysięgę. Została skierowana do I Oddziału (Organizacyjnego) Komendy Głównej Związku Walki Zbrojnej (następnie - Armii Krajowej). Odbiła różne kursy niezbędne do prowadzenia walki: łączności, sanitarny, obserwacji i umiejętności rozpoznawania wojsk niemieckich, posługiwania się bronią, obsługiwanie stacji nadawczo-odbiorczej, szyfrowania. W połowie 1943 r. została szyfrantką, otrzymała pseudonim "Dzidzia". Taki pseudonim miał dezinformować, bo sugerował, że chodzi o głupiotkę dziewczynę). Szyfrowała i rozszyfrowywała meldunki i informacje, prowadziła obserwacje, uczestniczyła jako stenografka w spotkaniach dowództwa. Gdy wybuchło powstanie warszawskie, wzięła w nim aktywnie udział.



Fotografia z archiwum rodzinnego, udostępnione przez córkę - Annę Bojarską

Została przydzielona jako łączniczka do Wojskowej Służby Ochrony Powstania, w składzie Zgrupowania Pułku Baszta, w Obwodzie V Warszawskiego Okręgu AK - na Mokotowie; otrzymała pseudonim "Klamerka" (jej bezpośrednim przełożonym był porucznik "Pas" - Jan Tomasz Krzyżkiewicz 1896-1944). Przenosiła meldunki, ale też zdobywała i przewoziła żywność dla powstańców, przeprowadzała i opatrywała rannych. We wrześniu 1944 r. została ranna w nogę, w ramię i głowę. Po kapitulacji Mokotowa (27 września) dostała się do niemieckiej niewoli i tylko dzięki szczęśliwemu zbiegowi okoliczności i pomocy niemieckiego żołnierza (prawdopodobnie Ślązaka), który mimo jej sprzeciwu przeniósł ją do grupy osób cywilnych, udało się jej uniknąć śmierci lub wywózki do obozu koncentracyjnego. Kilka tygodni leżała w szpitalu w Milanówku, tam przeszła, w bardzo prymitywnych warunkach, operację nogi. W lutym 1945 r., po wycofaniu się Niemców, wróciła na krótko - "o kulach" - do Warszawy, by pracować przy ekshumacjach i pochówkach poległych powstańców, a przede wszystkim po to - jak zaznaczyła po latach - by pochować swojego poległego dowódcę, porucznika "Pasa".

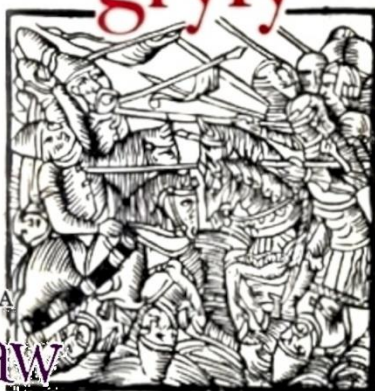
W 1945 r. Sułowscy spotkali się po wojennej "rozsypance" we wsi Ryłsk Duży, niedaleko Rawy Mazowieckiej, w majątku należącym do ich krewnego. Tam przeżyli wkroczenie Armii Czerwonej (z jednej strony radość, bo wyparto Niemców, z drugiej - lęk i niepewność w związku z brutalnym zachowaniem wyzwolicieli). W Ryłsku, niedługo

po wkroczeniu Rosjan, młoda Teresa Sułowska założyła szkołę powszechną dla dzieci i dorosłych (bardzo dużo analfabetów), w której była jedyną nauczycielką. Kolejnym przystankiem w jej życiu - jak się okazało na wiele lat - stała się Łódź. We wrześniu 1945 r. rozpoczęła studia polonistyczne na Uniwersytecie Łódzkim, po dwóch latach przeniosła się na pedagogikę. Studia przerwała w 1951 r. (miała zaliczone dwa lata filologii polskiej i trzy lata pedagogiki), by umożliwić studiowanie mężowi (w 1950 r. wyszła za mąż i urodziła dziecko). Absolutorium otrzymała w 1952 r. Trudne warunki materialne zmuszały ją do podejmowania pracy w różnych miejscach. W 1946 r. podjęła pracę jako nauczycielka języka polskiego w gimnazjum w Ozorkowie i - równocześnie - w gimnazjum dla dorosłych (w gimnazjum w Ozorkowie pracowała do 15.02.1949 r., w gimnazjum dla dorosłych - do stycznia 1948 r.). Pełniła też funkcję kierowniczkę świetlicy Towarzystwa Przyjaciół Dzieci w Łodzi (od 21.01.1948 r. do 21.11.1948 r.) i kierowniczkę Biblioteki Rejonowej w Łodzi (od 1.02.1949 do 31.05.1953 r.). Pracowała również jako bibliotekarka i instruktorka żywego słowa w Domu Harcerza w Łodzi (od 1.09.1953 r. do 31.08.1954 r.) i wychowawczyni w sanatorium w Łagiewnikach (od 15.02.1955 r. do 31.08.1955 r.). W 1955 r. zaczęła pracować jako nauczycielka w łódzkich szkołach podstawowych - kolejno: w SP nr 52, SP nr 134 (od 1.09.1957 do 31.08.1960) i SP nr 98 (od 1.09.1960 r.). W 1963 r. Teresa Bojarska przeprowadziła się do Włocławka. Przeprowadzka miała związek z pracą jej męża, doktora Zbigniewa Bojarskiego, neurochirurga, który w nowo powstałym włocławskim Szpitalu Ziemi Kujawskiej otworzył oddział neurochirurgii i został jego ordynatorem. Bojarscy zamieszkali w przyspitalnym bloku przy ul. Wienieckiej 43. Teresa Bojarska pracowała we Włocławku jako nauczycielka w Szkole Podstawowej nr 6, w Szkole Podstawowej nr 9, w szkole przy Szpitalu nr 2, w Szkole Podstawowej nr 4. Pracę w szkole, mimo dużego zaangażowania, znacznie utrudniał jej zły stan zdrowia (miało to związek z ranami odniesionymi w powstaniu warszawskim), musiała korzystać ze zmniejszonego pensum, zwolnień lekarskich i urlopów. W 1968 r. została, na własną prośbę, przeniesiona przez władze oświatowe w "stan pozastużbowy"; wkrótce przeszła na rentę jako inwalida wojenny. We Włocławku mieszkała do 1993 r., do czasu przejścia męża na emeryturę. Choć z Włocławkiem czuła się bardzo związana, wraz z mężem po wielu latach powróciła do Warszawy, miasta swojej młodości, do którego zawsze chciała powrócić. Zamieszkała na warszawskim Grochowie (jej dom rodzinny, z którego poszła do powstania, znajdował się w Śródmieściu, przy ul. Pięknej), ale szczególnie bliski był jej zawsze Mokotów - miejsca związane z powstańczymi wydarzeniami.

Debiutowała w 1936 r. opublikowanym w "Wieczorze Warszawskim" opowiadaniem *Moja pierwsza miłość*, ale swą dojrzałą literacką twórczość rozpoczęła stosunkowo późno, bo dopiero w latach sześćdziesiątych XX wieku, kiedy mieszkała we Włocławku. W okresie włocławskim pisała i wydawała przede wszystkim książki o tematyce historycznej, nawiązujące do dziejów Pomorza i Kujaw, oraz wiersze; teksty związane z najnowszą historią Polski ujawniała - ze względu na ówczesną sytuację polityczną - jedynie we fragmentach. Po powrocie do Warszawy w swej twórczości sięgała głównie do czasów drugiej wojny światowej, szczególnie powstania warszawskiego. Ważne miejsce w jej twórczości zajmują motywy chrześcijańskie i postaci wpisane w dzieje Kościoła w Polsce. Wydała kilkanaście książek, głównie powieści: *Czerwone gryfy* - tryptyk powieściowy, na który składają się: *Czerwone gryfy* (1965), *Bogusław i Anna* (1966), *Czas samotności* (1967);

TERESA BOJARSKA

czerwone gryfy



TERESA BOJARSKA

Bogusław i Anna



TERESA BOJARSKA

czas, samotności



*Tryptyk powieściowy Teresy Bojarskiej.
Wydawnictwo PAX (1965-1967)*

Cierniowa mitra [opowieść biograficzna o zamordowanym w Dachau biskupie wrocławskim Michale Kozalu] (1969), Kontredans kujawski [powieść o pułkowniku Stanisławie Becchim i powstaniu styczniowym na Kujawach] (1971), Na jednym płótnie [powieść] (1974), Requiem dla ostatniego wikinga [powieść] (1974), To było w maju [tom wierszy] (1975), Byłam królową [powieść] (1977), Wskrzeszenie Łazarza [powieść] (1979), Czas powierzony nam [tom wierszy] (1980), W imię trzech krzyży. Opowieść o Julii Urszuli Ledóchowskiej i jej zgromadzeniu (1981), Ucho igielne. Ks. August Czartoryski, salezjanin 1858-1893 [opowieść biograficzna] (1983), Ścieżki zdrady [powieść] (1985), Życie z życia [wiersze] (1987), Twierdza przy Czerniakowskiej [wspomnienia dotyczące szkoły sióstr nazaretanek w Warszawie, na podstawie zbiorów archiwalnych] (1994), Świtanie, przemijanie [powieść] (1996), Świeradową przesieką: o pierwszym polskim lekarzu [powieść napisana razem z Gerwazym Świdorskim] (2001), Codziennosc: sierpień-wrzesień 1944 [wspomnienia z powstania warszawskiego] (2008). Teresa Sułowska-Bojarska była też autorką słuchowisk radiowych, opartych na swych utworach, adaptacji teatralnych (interesowała się teatrem), biogramów, artykułów. Niektóre jej utwory ukazały się w formie nagrań dla niewidomych i zostały wydrukowane alfabetem Braille'a. Publikowała w takich czasopismach, jak "Stolica",

"Kultura", "Fakty i Myśli", "Poznaj swój kraj", "Życie Warszawy", "Ład Boży", "Kujawy", "Gazeta Pomorska", "Głos Wybrzeża". Była bohaterką wielu wywiadów, audycji radiowych. W 2012 r. zrealizowano poświęcony jej film dokumentalny pt. "Teresa Sułowska-Bojarska - wygrane życie łączniczki" (reż. Marek Widarski).

Teresa Sułowska-Bojarska działała też aktywnie społecznie. Była prezesem Klubu Pisarzy "Inspiracje Kujawskie" (1977-1981), jurorką Ogólnopolskiego Konkursu Krasomówczego dla przewodników PTTK w Golubiu-Dobrzyniu i Konkursu Poetyckiego im. Edwarda Stachury. Należała do Związku Literatów Polskich (1971-1983, w latach 1986-1990 do nowego ZLP), Włocławskiego Towarzystwa Naukowego (od 19.. r.); była też członkiem ZBOWiD (przewodnicząca Wojewódzkiej Wojskowej Komisji Historycznej - w latach 1975-1979), Związku Inwalidów Wojennych, Stowarzyszenia Żołnierzy Armii Krajowej. Została wybrana do Wojewódzkiej Rady Narodowej we Włocławku (radna 1988-1989) - w ówczesnym województwie włocławskim.

Odznaczona: Krzyżem Kawalerskim Orderu Odrodzenia Polski (1982), Krzyżem Walecznych, Złotym Krzyżem Zasługi, , Krzyżem Armii Krajowej (nadany w Londynie 1972), Krzyżem Partyzanckim (1970), Medalem za Warszawę, Warszawskim Krzyżem Powstańczym (1982), Medalem "Polska Swojemu Obrońcy" (nadany w Londynie, 1972), Srebrną (1977) i Złotą (1984) Odznaką "Za Zasługi dla Województwa Włocławskiego", wyróżniona - Dyplomem Honorowym Ministra Kultury i Sztuki (za osiągnięcia w upowszechnianiu kultury). Za twórczość literacką otrzymała m.in.: wyróżnienia w konkursie na opowiadanie (1936), II nagrodę Głównego Zarządu Politycznego Wojska Polskiego w konkursie poetyckim (1975), II nagrodę PAX w konkursie na powieść współczesną(1978), II nagrodę i wyróżnienie na opowiadanie o Warszawie (1981).

Zmarła w Warszawie 30 listopada 2013 r.; pogrzeb odbył się 6 grudnia 2013 r. Została pochowana w grobie rodzinnym na Cmentarzu Powązkowskim (Starych Powązkach).

W 1950 r. wyszła za mąż za Zbigniewa Leona Bojarskiego (1926-1999) - był żołnierzem AK, powstańcem warszawskim; po wojnie został lekarzem, doktorem medycyny, znanym i bardzo cenionym we Włocławku i w regionie neurochirurgiem. Z tego związku miała dwie córki - Joannę (1950-2015), historyka sztuki, muzealnika, i Annę (ur. w 1959 r.), aktorkę. Miała czworo rodzeństwa. Starsza siostra Zofia Stanisława (1918-2009) wstąpiła do zakonu urszulanek i przyjęła zakonne imię Teresa - jest postacią zasługującą na uwagę nie tylko ze względu na liczne funkcje zakonne, działalność wydawniczą i literacką (zbiór wierszy pt. "Odkrycia"), była związana z Włocławkiem, tu chodziła do szkoły prowadzonej przez siostry urszulanki, tu też poznała księdza Stefana Wyszyńskiego, późniejszego Prymasa Tysiąclecia, z którym współpracowała; w czasie powstania warszawskiego opiekowała się dziećmi w ośrodku dla ociemniałych w Laskach i opatrywała rannych. Młodsza siostra Maria Kazimiera (1926-2010), z męża Dmochowska, psycholog i pedagog, autorka podręczników, walczyła jako sanitariuszka w powstaniu warszawskim. Starszy brat Jerzy Ludwik (1921-1943), w czasie okupacji żołnierz dywersji, zginął w Warszawie w akcji na ulicy Ogrodowej. Młodszy brat Tadeusz Andrzej (ur. 1929) w czasie okupacji był w konspiracyjnym harcerstwie, następnie (od 1943 r.) w Armii Krajowej; po wojnie represjonowany przez władze komunistyczne, kilka lat siedział w więzieniu.



Teresa Bojarska z mężem (dr Zbigniewem Bojarskim) w roku 1999. Fotografia z archiwum rodzinnego, udostępniona przez córkę - Annę Bojarską.

Twórczość:

- Czerwone gryfy (powieść, 1965)
- Bogusław i Anna (powieść, 1966)
- Czas samotności (powieść, 1967)
- Cierniowa mitra (opowieść o bp. Michale Kozalu, 1969)
- Kontredans kujawski (powieść, 1971)
- Na jednym płótnie (powieść, 1974)
- Requiem dla ostatniego wikinga (powieść, 1974)
- Byłam królowną (powieść, 1977)
- Wskreszenie Łazarza (powieść, 1979)
- W imię trzech krzyży. Opowieść o Julii Urszuli Ledóchowskiej i jej zgromadzeniu (1981)
- Ucho igielne (opowieść o ks. Adamie Czartoryskim – salezjaninie, 1983)
- Bogusław i Anna („Pax”, Warszawa, 1966)
- Byłam królowną (Wydawnictwo Morskie, Gdańsk, 1977)
- Cierniowa mitra (Księgarnia Św. Wojciecha, Poznań, 1987, ISBN 83-7015-071-3

Wyd. 3

- Codziennosc: sierpień-wrzesień 1944 (First Business College Prywatne Policealne Studium Handlowe, Warszawa, 1993, ISBN 83-85746-08-0)
- Czas samotności („Pax”, Warszawa, 1975) wyd. 2
- Czerwone gryfy („Pax”, Warszawa, 1973) wyd. 2
- Kontredans kujawski („Pax”, Warszawa, 1971)
- Na jednym płótnie („Pax”, Warszawa, 1974)
- Requiem dla ostatniego wikinga (Wydawnictwo Morskie, Gdańsk, 1974)

- Świeradową przesieką : o pierwszym polskim lekarzu (Stanley Enterprise: Wydawnictwo Wrocławskie, Wrocław 2001, ISBN 83-87662-17-8) razem z Gerwazym Świdorskim
- Świtanie, przemijanie („Trio”, Warszawa, 1996, ISBN 83-85660-35-6)
- Ucho igielne: ks. August Czartoryski, salezjanin (1858-1893) (Akademia Teologii Katolickiej: staraniem Warszawskiej Inspekcji Salezjańskiej św. Stanisława Kostki, Warszawa 1983)
- W imię trzech krzyży: opowieść o Julii Urszuli Ledóchowskiej i jej zgromadzeniu („Pax”, Warszawa, 1989, ISBN 83-211-0285-9)
- Wskrzeszenie Łazarza („Pax”, Warszawa, 1979, ISBN 83-211-0072-4)

Nota biograficzna autorstwa Henryka Wasilewskiego

(nota udostępniona przez córkę Teresy Bojarskiej – Annę)

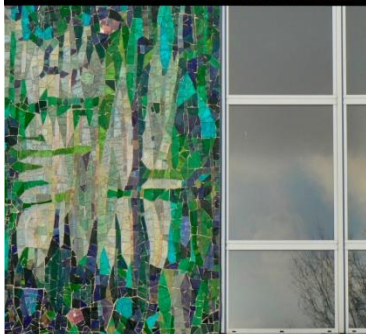
ROZDZIAŁ III



Samodzielną realizacją artysty były mozaiki wewnątrz dawnego kina „Bajka” w Warszawie wykonane w roku 1961.



Brodowski jest autorem monumentalnych mozaik w Rzeszowie. Pierwsza powstała w 1966 roku przy wejściu do szkoły muzycznej. Dziesięć lat później – w roku 1976 - na trzech fasadach filharmonii powstały kolejne.



Ostatnią mozaikę artysta wykonał w roku 1976 dla Zakładów im. M. Nowotki. To wielkoformatowe dzieło ozdobiło wewnętrzną ścianę biurowca na warszawskiej Woli.

Zbigniew Brodowski – biografia artysty

opracowała Małgorzata Szelachowska

Zbigniew Błażej Brodowski (1927 – 2017) - ul. Szklanych Domów 7

Urodził się w 1927 roku w Warszawie i tu zmarł pięćdziesiąt lat później, w 2017 roku. Był mistrzem mozaiki, twórcą bądź współtwórcą monumentalnych kompozycji mozaikowych, które zdobią fasady budynków zarówno w kraju, jak i zagranicą. W malarstwie sztalugowym wypracował własny styl przedstawiania przyrody, w którym zaznaczają się zarówno wpływy sztuki Dalekiego Wschodu, uwydatniające czarne kontury drzew, jak i sztuki witrażowej, gdzie światło sączy się przez kolorowe szybki ułożone w misterne wzory.



Zbigniew Brodowski, praca z cyklu Drzewa – Witraże, lata '90., zdjęcie SB-A Flâneur.

W czasie wojny był członkiem Szarych Szeregów. Zaraz po wyzwoleniu prawobrzeżnej części stolicy spod niemieckiej okupacji, we wrześniu 1944 roku, podjął naukę w reaktywowanym IV Miejskim Gimnazjum i Liceum im. Gen. Jakuba Jasińskiego na warszawskim Grochowie.



Zbigniew Brodowski okres studencki.

Dalej kształcił się, najpierw w stołecznej Państwowej Wyższej Szkole Sztuk Plastycznych, a potem na Akademii Sztuk Pięknych, by w 1954 roku obronić w niej dyplom z malarstwa pod kierunkiem profesorów: Kazimierza Tomorowicza i Jana Seweryna Sokołowskiego. W jedynym zachowanym wywiadzie udzielonym „Plastyce w szkole”, z maja 1976 roku, ze szczególną wdzięcznością wspomina tego ostatniego jako swojego mistrza w technice mozaiki i kompozycji monumentalnych.

Fotografia ze zbiorów prywatnych.

Jednak właściwą, praktyczną szkołą rzemiosła była dla niego współpraca z zespołem Zofii Czarnockiej – Kowalskiej, która od 1954 roku pełniła funkcję głównego

projektanta plastycznego Traktu Starej Warszawy. Pracując pod jej okiem, wraz z Mirą Karpińską, Brodowski współtworzył: mozaikę pokrywającą kamieniczkę na Nowym Mieście przy ulicy Mostowej 25 oraz dwa sgraffita: na fryzie przedszkola przy Freta 20/24 i na fasadzie kamienicy przy Kościelnej 8.



Mozaika na kamienicy na ulicy Mostowej 25 w Warszawie. Fotografia autorstwa [Jolanty Dyr](#).

Kolejną wspólną pracą Zofii Czarnockiej – Kowalskiej i Zbigniewa Brodowskiego były mozaiki – według projektów Jana Seweryna Stanisławskiego - zdobiące wnętrze restauracji Hotelu Giewont w Zakopanem.



Autor fotografii nieznanym.

Potem przyszedł czas na Chiny i wyjazd na rok do Pekinu, gdzie Brodowski współprojektował i wykonywał, z Zofią Czarnocką – Kowalską, mozaiki dla Ambasady PRL w Pekinie. Dzieła te są ogromne, pokrywają całe ściany w Salach Klubowej i Rekreacyjnej, w szkole i bibliotece - wewnątrz budynków, a także zdobią fasadę tarasową rezydencji ambasadora.



Mozaika z 1959 r. na fasadzie rezydencji ambasadora (1958-1959), Ambasada Polski w Pekinie, fot. dzięki uprzejmości Ambasady RP

Jak później przyznawał - to była dla niego przygoda życia.

W Chinach spędził prawie cały 1959 rok chłonąc tamtejsze krajobrazy a także sztukę ich odwzorowywania charakterystyczną dla Kraju Środka.



W 1965 roku Związek Polskich Artystów Plastyków zorganizował mu wystawę indywidualną, na której zaprezentował swoje czarno-białe prace malowane tuszem, wyraźnie nawiązujące do estetyki malarstwa chińskiego.

Zbigniew Brodowski, rysunek tuszem z cyklu *Maski* na wystawę OW ZPAP w 1965 r. , skan - SB-A Flâneur.

Częściowo są to kompozycje abstrakcyjne, częściowo realistyczne pejzaże, które stały się w następnych latach inspiracją dla projektowanych przez artystę mozaik, o czym mówił w cytowanym wywiadzie: „Związek studiów i obserwacji natury z projektami moich dekoracji mozaikowych jest oczywisty. Typ abstrakcji, którą stosuję ma przecież zdecydowanie organiczny charakter. Świadomie, a często podświadomie – stosuję pewne układy kompozycyjne, zestawienia kolorystyczne, ciekawe formy – zobaczone uprzednio w naturze.”

Po powrocie do kraju Brodowski stał się już całkowicie dojrzałym artystą i zaczął realizować swoje indywidualne projekty. Jednym z nich było zaprojektowanie i wykonanie ceramicznych mozaik w hallu kina Bajka przy ulicy Marszałkowskiej w Warszawie. Dziś zdobią obecną siedzibę Teatru Kwadrat i znajdują się pod opieką konserwatora zabytków.

Za opus magnum Zbigniewa Brodowskiego uważana jest mozaika pokrywająca trzy fasady Filharmonii Podkarpackiej w Rzeszowie. Monumentalne dzieło zostało zrealizowane w połowie lat siedemdziesiątych ubiegłego wieku w technice mozaiki szklanej. Artysta zaprojektował je samodzielnie, a następnie wykonał przy wsparciu zespołu specjalnie powołanego do tej tytanicznej pracy.



Zbigniew Brodowski na tle swojej mozaiki na fasadzie Filharmonii Rzeszowskiej, 1975 r. (obecnie Podkarpackiej), fotografia ze zbiorów prywatnych.

W Warszawie dane mu było zrealizować jeszcze jedną wielką mozaikę pokrywającą wewnętrzną ścianę biurowca należącego w tamtym czasie (1976 rok) do Zakładów Mechanicznych „PZL-Wola” im. M. Nowotki a dziś do Polskiego Holdingu Obronnego Sp. Z o.o. Ta szklana, kolorowa kompozycja przez wielu znawców uznawana jest za jedną z najpiękniejszych, nie tylko w stolicy. Do pomocy w jej realizacji Brodowski zaprosił Krystynę Pniakowską, artystkę specjalizującą się w ceramice i szkłe artystycznym. Pniakowska wykonała wszystkie szklane płytki – każdą oddzielnie - dokładnie pod precyzyjnie rozrysowany projekt Zbigniewa Brodowskiego.



Mozaika z 1976 r. na wewnętrznej ścianie budynku biurowego Zakładów Mechanicznych „PZL-Wola” im. Marcelego Nowotki, obecnie – Polskiego Holdingu Obronnego Sp. z o.o. – zdjęcie dzięki uprzejmości PHO Sp. z o.o.

Lata osiemdziesiąte kończą dobre czasy zdobnictwa architektonicznego związanego z mecenatem państwa. Jak ujął to Zbigniew Brodowski: „Bez zleceniodawcy z wyobraźnią ani kiedyś ani dziś nie mogły i nie mogą powstawać dzieła monumentalne na miarę epoki. A jak wiadomo mecenasem jest dziś (tj. w 1976 roku, kiedy Artysta udzielał wywiadu „Plastyce szkole”) – przyp. red.) państwo.”

Twórca powrócił więc do malarstwa sztalugowego i rysunku. W 1994 roku wystawił w prestiżowej Galerii Domu Artysty Plastyka na ulicy Mazowieckiej w Warszawie swoje gwasze inspirowane naturą. Była to wystawa zatytułowana: *I widział, że to było dobre*, zrealizowana m.in. z córką, Dorotą Brodowską, tak jak on absolwentką warszawskiej Akademii Sztuk Pięknych. Tą ekspozycją artysta potwierdził swoje oryginalne spojrzenie na природę i niepodrabialny styl przy jej odwzorowywaniu. Cykl *Drzewa – Witraże* Brodowski tworzył do końca swojej kariery zawodowej.

Ostatni raz pokazał swoje prace w 2013 roku w Galerii Młynek. Była to wyjątkowa wystawa, ponieważ jego gwaszom na kartonie ponownie towarzyszyły kompozycje przestrzenne, malarstwo i grafika tworzone przez Dorotę Brodowską. Ale tym razem do tandemu ojciec – córka dołączyła dwójka jego wnucząt, również artystów: Maria Natalia Znosko oraz Kacper Znosko – wszyscy tworzący w pracowni artystycznej na warszawskim Grochowie.

Opracowała Małgorzata Szelachowska, Kuratorka projektu *Oko na Sztukę*

e:mail artefakt.projekt@gmail.com ; Stowarzyszenie Badawczo – Animacyjne Flâneur,
<https://flaneur.org.pl/> . 8 lipca 2022 r.

Wywiad ze Zbigniewem Brodowskim pt. „Warsztat twórczy artysty”



Zbigniew Brodowski
w swojej pracowni.
Fotografia ze
zbiorów
prywatnych.

Do tradycji „Plastyki w Szkole” należy już prezentowanie naszym czytelnikom sylwetek wybitnych polskich artystów plastyków. Szczególną uwagę zwracamy na tych twórczo pracujących artystów, którzy mają ukształtowany styl i wypracowany warsztat artystyczny. Nie bez znaczenia jest trwały dorobek artystyczny tych twórców i ich wkład w do kultury polskiej w minionym XXX-leciu Polski Ludowej. Po wywiadzie z Gustawem Zemłą i Barbarą Falkowską, pragniemy zaprezentować ciekawą sylwetkę malarza i twórcy mozaik monumentalnych: Zbigniewa Brodowskiego.

*

Zbigniew Brodowski, artysta średniego pokolenia. Studiował malarstwo w warszawskiej ASP w latach 1948-1954 pod kierunkiem Kazimierza Tomorowicza i Jana Sokołowskiego. Projektuje i realizuje mozaiki we wnętrzach i w architekturze. Specjalizuje się w mozaikarstwie szklanym.

*

Czym się zajmujesz twórczo poza mozaiką?

Przede wszystkim dużo maluję. Uprawiam malarstwo olejne. Biorę udział w plenerach malarskich, na których konfrontuję własne doświadczenia z tym, co robią moi koledzy. Ponadto wiele rysuję. Mam dużo prac z natury. Często motywy z natury opracowuję potem w pracowni. W efekcie powstają często prac olejne i rysunkowe o charakterze abstrakcyjnym.

Jaki jest związek działalności artystycznej, o której wspominasz, z twoimi podstawowymi zainteresowaniami plastycznymi? to znaczy z mozaiką?

Uważam, że jest to związek konieczny. Nic z niczego przecież nie powstaje. Żeby zrobić dobry projekt, potrzebna jest gimnastyka wyobraźni.

Twoje studia z natury są w zasadzie realistyczne a mozaiki, które projektujesz – abstrakcyjne. Czy nie widzisz w tym jakiejś sprzeczności?

Bynajmniej. Związek studiów i obserwacji natury z projektami moich dekoracji mozaikowych jest oczywisty. Typ abstrakcji, który stosuję ma charakter zdecydowanie organiczny. Świadomie, a często podświadomie – stosuję pewne układy kompozycyjne, zestawienia kolorystyczne, ciekawe formy – zobaczone uprzednio w naturze.

Czy mógłbyś parę słów powiedzieć o swojej drodze artystycznej?

W czasie studiów nie przeczuwałem, że moją podstawową pasją będzie mozaikarstwo. Studiowałem przecież malarstwo i jak wielu innych kolegów chciałem przede wszystkim malować. Traf sprawił, że w Akademii studiowałem pod kierunkiem wielkiego artysty i wspaniałego człowieka – Jana Sokołowskiego, który wciągał zdolniejszych uczniów do realizacji swoich projektów. Właśnie pod kierunkiem prof. Sokołowskiego brałem udział jako wykonawca, w montażu mozaiki w hotelu „Orbis” w Zakopanem. Ale właściwą szkołą rzemiosła była dla nie realizacja – również w charakterze wykonawcy – mozaiki na kamienicze przy ulicy Mostowej na Starym Mieście w Warszawie w zespole z Zofią Czarnocką - Kowalską (projektantką), Mirosławą Karpińską i Marią Uśpieńską. Mozaika owa – rewelacyjna jak na owe czasy, bo pokrywając cały fronton kamieniczki – cieszy do dziś (po dwudziestu latach – przyp. red) świeżością i blaskiem, mimo że całą Starówkę wraz z polichromiami trzeba było już odnawiać.



Zbigniew
Brodowski w
swojej pracowni.
Fotografia ze
zbiorów
prywatnych.

Potem już po kilku drobnych realizacjach, był Pekin: współprojektowałem mozaiki dla ambasady PRL w Chinach. Z tym łączy się moja wielka przygoda życiowa, a mianowicie prawie roczny pobyt w Chinach związany z realizacją tego dzieła. Inne moje prace tego okresu to mozaiki w kinach warszawskich i w muzeum w Białowieży. Niestety, potem

dla zdobnictwa architektonicznego przyszły niedobre czasy. Na długie lata zabrakło mecenasa. Z tej przyczyny musiałem schować do szuflady nowe pomysły artystyczne i warsztatowe i zabrać się do wystawiennictwa. W tym czasie projektowałem i realizowałem wystawy gospodarcze w Kijowie, Sofii, Bukareszcie, Zagrzebiu i Lipsku. Dobry okres dla mozaiki przyszedł w związku z nową, dynamiczną polityką państwa m.in. w zakresie kultury, po roku 1970. Wróciłem do mozaiki i zrealizowałem wg własnego projektu dwie ściany filharmonii w Rzeszowie, a w przygotowaniu są mozaiki do ambasady polskiej w Moskwie i di holu w budynku biurowym Zakładów Nowotki w Warszawie. Wszystkie te kompozycje są realizowane w szkłe.

Dlaczego wybrałeś jako główne tworzywo swoich kompozycji mozaikowych szkło?

Myślę, że zdecydowała tu moja osobista słabość do materiału. Ale nie tylko. Odegrały też ważną rolę względy praktyczne. Szkło jest atrakcyjne, trwałe i stwarza kapitalne możliwości kolorystyczne. Poza tym: kto by zrobił taką olbrzymią ilość płytek ceramicznych? Ile to by kosztowało? A dla huty zrobienie płytek szklanych jest drobiazgiem. Na dobrą sprawę potrzebna jest tylko dobra wola dyrekcji zakładu i zwolnienie pewnych mocy produkcyjnych dla celów artystycznych.

Jakie momenty są decydujące przy powstawaniu takich ogromnych zamierzeń artystycznych?

Mozaika w technologii szklanej jest wprawdzie dość kosztowna, ale przecież nie tak bardzo jak mozaika ceramiczna. Jeżeli weźmiemy pod uwagę jej trwałość wyjdzie na to, że jest nawet bardzo tania. Ale najważniejszy jest mecenas. Bez zleceniodawcy z wyobraźnią ani kiedyś, ani dziś nie mogły i nie mogą powstać dzieła monumentalne na miarę epoki. Jak wiadomo mecenasem jest dziś państwo.



Zbigniew Brodowski podczas pracy nad mozaiką. Fotografia ze zbiorów prywatnych.

Oprócz środków finansowych potrzebne są aspiracje osobiste artystów. Chcemy z dobrą plastyką wychodzić do ludzi, drażnić ich świadomość, kształtować upodobania. Nie bez znaczenia jest także fakt, że to co robimy będzie trwało, a zatem pozostawiamy po sobie jakiś ślad.

Wbrew pozorom, dla plastyka, te ogromne prace plastyczne nie są zbyt korzystne finansowo.

Jakie trudności napotykaś w swej pracy i co można by tu usprawnić?

Choć wydaje się to absurdalne, to przecież największą trudnością sprawia szukanie tworzywa. Huty szkła mają własne plany i bardzo niechętnie idą na współpracę z plastykiem, mimo że nie robią nic bezinteresownie. Potrzebne są tu interwencje aż na szczeblu ministerialnym, nie mówiąc już o stracie czasu przy rozjazdach do różnych hut szkła.

Uważam też, że potrzebny jest przy tak dużych realizacjach sprawny organizator, który odciążałby plastyka od obowiązków technicznych, organizacyjnych i biurowych.

Jak przebiega proces twórczy przy wykonywaniu dużej mozaiki?

Przede wszystkim trzeba wiedzieć, że na kilkudziesięciometrową mozaikę składa się pomysł, następnie wykonanie precyzyjnego projektu kolorystycznego oraz bardzo dużo żmudnej pracy wykonawczej. Projekt, po zatwierdzeniu do realizacji, dość prosto, niemal mechanicznie, przenosi się na arkusze robocze (wykonawcze) w skali 1 : 1. Teraz dopiero zaczynają się emocje. Na specjalnym, ogromnym stole zaczynam układanie samej mozaiki. Robię to zazwyczaj sam. Mam oczywiście do dyspozycji zespół wykonawczy, który pracuje razem ze mną. Muszę tym zespołem kierować bowiem plastycy – wykonawcy nie zawsze realizują taką wizję, jaką ja posiadam.

Jak wiadomo mozaikę układa się wg rysunków roboczych, po kawałku. Trzeba znajomości materiału i wyczucia kolorystycznego, aby wyobrazić sobie, jak to wszystko będzie wyglądało w całości na architekturze i w przestrzeni. Jest to mozolna, wielomiesięczna praca. Po zaklejeniu każdego ułożonego fragmentu mozaiki papierami (każdy fragment ma swój numer) i umiejętnym zapakowaniu – mozaika jest gotowa do transportu na miejsce montażu.

A jak wygląda sam montaż?

Dominujące uczucie w trakcie montażu to niepokój. Cała mozaika jest przecież zaklejona papierami, na których dużymi cyframi oznaczone są numery poszczególnych segmentów. Do tego każdy fragment mozaiki ma różny kształt. Co się pojawi po zmyciu papierów. Czy mozaika zabrzmi kolorem i formą, tak jak to zostało pomyślane i zaprojektowane? Czasem zdarzają się zabawne nieporozumienia. Jakaś pani obserwująca naszą pracę przy montażu w Rzeszowie powiedziała uprzejmie: „ładne to jest, tylko po co te numery?”

Po zmyciu papierów i odsłonięciu całej ściany – ogromna satysfakcja i odprężenie.

Czy obserwujesz zainteresowanie ludzi mozaiką monumentalną? Jak reagują na takie ogromne, kolorowe płaszczyzny? Jaki jest – twoim zdaniem – wpływ podobnych dzieł na kształtowanie artystycznego smaku środowiska?

Zainteresowanie ludzi przy samej pracy jest ogromne. Ale przede wszystkim decyduje tu ciekawość ludzka, a nie względy artystyczne. Dopiero potem, po odsłonięciu mozaiki, ludzie zatrzymują się, komentują, wyrażają swoje sądy. Wydaje mi się, że ze względu na swą wielkość i przez sam akt funkcjonowania na ulicy i na co dzień – tego typu dekoracje kształtują smak i kulturę środowiska.

Pierwsi odbiorcy to robotnicy, którzy pracują przy montażu poszczególnych fragmentów mozaiki. Ci mają jakiś osobisty stosunek do tej pracy, a dzieło traktują jak własne. Reagują na mozaikę bardzo żywo. Być może, wynika to z faktu, że jak się przy czymś pracuje – z większym zainteresowaniem i zaangażowaniem patrzy się na efekt swej pracy.

Ogólna reakcja, i robotników i tego szarego przechodnia z ulicy, jest niewątpliwie pozytywna, ale nie da się ukryć, że ta grupa odbiorców wolałaby kompozycję przedstawiającą. Wynika to chyba z braków w przygotowaniu plastycznym. Za to fachowcy oglądają te szklane, kolorowe ściany nie tylko z zainteresowaniem, ale wręcz entuzjastycznie. Na przykład mozaika na filharmonii w Rzeszowie, została oceniona przez zespół plastyków i architektów wyceniających pracę, jako wybitna.

Jakie widziałbyś możliwości zastosowania mozaiki szklanej w szkole?

Myślę, że dałoby się wykonać w małych grupach (a więc bardziej w kółku plastycznym niż w szkole) jakieś ciekawe kompozycje mozaikowe. Powinno się dla tych kompozycji określić jakąś funkcję np. blat do stoliczka, dekorację pracowni plastycznej, a przy udanych bardziej układach można by wmontować takie mozaiki w reprezentacyjnym holu szkoły. Być może trzeba by też zastosować zamiast cementu - gips jako łatwiejszy w obróbce. Największym problemem jest tworzywo szklane. Ale tu może wiele pomysłowość dzieci. Można przecież do mozaiki używać podrobione resztki każdej ceramiki, starych garnków, dzbanków, wazonów, a także szkło z różnych butelek, stoików itp. Można także zastosować przeróżne płaskie, kolorowe kamyczki znalezione w czasie wakacji nad morzem i w górach. Że to jest możliwe, świadczy przykład mojej 13-letniej sąsiadki, która z podarowanych płytek wykonała wspaniałą mozaikę jako blat do małego stoliczka.

Jakie masz plany i projekty na przyszłość?

Obecnie pracuję nad wystawą, na której chciałbym pokazać projekty różnych moich mozaik oraz prace plastyczne innego rodzaju. Chodziłoby o spopularyzowanie twórczości mozaikarskiej.

Mam ponadto interesującą propozycję zaprojektowania mozaiki do nowego gmachu Politechniki Warszawskiej. Niestety. Sprawa jest w zawieszeniu, ponieważ istnieją trudności ze znalezieniem wykonawcy do prac montażowych.

Przy okazji chciałbym wspomnieć, że od lat nurtują mnie pomysły związane nie tylko z mozaiką, ale i witrażem. Chciałbym je robić. Mam nawet głowie pewne idee malarskie, a także doświadczenia laboratoryjne, które chciałbym wcielić w życie. Chciałbym, dzięki

nowym materiałom, jakie się współcześnie pojawiły, ożywić i unowocześnić tę piękną technikę. A być może doprowadzić ją do rozkwitu.

Cóż, jak zwykle w tych sprawach potrzebny jest mi mecenas.

Marzeniem z innego kręgu spraw jest podróż artystyczna (są takie możliwości, dzięki naszej żegludze handlowej) na Daleki Wschód. To mnie urzeka. Tym bardziej, że już byłem w tamtych stronach.

Źródło: *Plastyka w szkole MAJ ROK XVI (148) 1976 r.*

Wkładka do miesięcznika „Wychowanie techniczne w szkole

ROZDZIAŁ IV

Wojciech Sadley (1932 -2023)
mieszkał w Warszawie
przy ulicy Wspólna Droga 3.
Studiował na Wydziale Architektury
Wnętrz i Malarstwa
ASP w Warszawie.
Studia ukończył w roku 1959.

Jest twórcą dzieł wykonanych
w wielu technikach warsztatowych.
Uprawiał m.in. malarstwo, grafikę,
collage, ceramikę, sztukę witrażu,
gobelinu, dzieł przestrzennych, tkaniny.



Wojciech Sadley – portret artysty

autor Michał Jachuła



**Wojciech Sadley (1932 – 2023) –
ul. Wspólna Droga 31**

*Zdjęcie wykonane podczas otwarcia
wystawy artysty w Muzeum Lubuskim
im. Jana Dekerta w Gorzowie
Wielkopolskim, 2009, fot. Lech
Muszyński / PAP*

Artysta wizualny, profesor Akademii Sztuk Pięknych w Warszawie. Tworzył tkaniny, assamblaże, uprawiał malarstwo sztalugowe oraz malarstwo na jedwabiu. Dorobek twórczy artysty obejmował również mozaiki i malarstwo ścienne.

W latach 1945-1949 studiował w Konserwatorium Muzycznym w Lublinie w klasie fortepianu i kompozycji. Następnie, w latach 1949-1953 studiował w warszawskiej Akademii Sztuk Pięknych na Wydziale Architektury Wnętrz w pracowniach prof. Czesława Knothego, Jana Kurzątkowskiego oraz Jerzego Sołtana. W 1954 roku otrzymał dyplom w dziedzinie wystawiennictwa. Kontynuował studia artystyczne w latach 1954-1959 na Wydziale Malarstwa ASP w Warszawie w pracowni prof. Eugeniusza Eibischa. W 1959 otrzymał dyplom w dziedzinie malarstwa. W latach 50-tych pracował jako projektant w Centralnym Zjednoczeniu Jedwabiu Naturalnego "Milanówek" w Milanówku, od 1960 do 1968 w Zakładzie Analiz oraz Zakładzie Światła i Barwy Instytutu Wzornictwa Przemysłowego w Warszawie. W roku 1968 artysta rozpoczął pracę pedagogiczną na ASP w Warszawie, gdzie prowadził pracownię Tkaniny Eksperymentalnej. W 1993 otrzymał tytuł profesora.

Wojciech Sadley należy do pierwszego pokolenia przedstawicieli Polskiej Szkoły Tkaniny. Ogromny dorobek twórczy w dziedzinie sztuki włókna przyniósł artyście najwięcej sukcesów na polskiej i międzynarodowej scenie artystycznej.

Artysta debiutował na początku lat 60tych. Z tego czasu pochodzi monumentalny gobelin Sadleya zatytułowany "Oświęcim" (1962) prezentowany na I Biennale Tkaniny Artystycznej w Lozannie w 1962, które wyznaczyło nowe kierunki sztuki włókna na świecie. Tkanina o dramatycznej wymowie, ekspresji koloru i kompozycji zbudowanej z figur ludzi kroczących w kierunku ognia wyraża obszar zainteresowań artysty w odniesieniu do tematów podejmowanych w dalszej twórczości. Sadley uprawia bowiem

sztukę głęboko filozoficzną związaną z namysłem nad kondycją człowieka. Wiele z jego prac to refleksja na temat cierpienia, przemijania, nieuchronności śmierci. Gobelin "Oświęcim", jako praca otwarcie "opowiadająca" o tragedii Holokaustu, nie jest tkaniną narracyjną. Można ją rozpatrywać zarówno w kategoriach sztuki figuratywnej jak i abstrakcyjnego ekspresjonizmu. Artysta za pomocą środków plastycznych – nie wprost, ukazuje jeden z największych dramatów w historii ludzkości. Czytaj więcej

W innych klasycznych gobelinach Sadleya bliskich malarstwu takich jak "Ikar" (1963) czy "Świt" (1964) sylwetka człowieka jest również czytelna. Jedną z najbardziej spektakularnych i zarazem największych prac wykonanych w tej technice jest o dekadę późniejszy "Gobelin Olimpijski" (1975).



Fragment 'Gobelinu Olimpijskiego' (Olympic Tapestry), 1975, zdjęcie z zasobów Muzeum Sportu i Turystyki w Warszawie.

W pracy nawiązującej do antyku artysta przedstawia muskularnych mężczyzn w trakcie rywalizacji sportowej. Forma tkaniny bliska jest technikom graficznym z dużym kontrastem i rastrem. Jej barwa ograniczona jest do czerni i bieli.

Pierwsza połowa lat 60-tych to czas, w którym artysta eksperymentuje z tkacką materią. Równolegle z gobelinami powstają prace z siatki tekstylnej oraz tworzyw takich jak: metal, fragmenty drewna, sznury. Artysta jako pierwszy w sztuce polskiej posługuje się określeniem "technika własna", które najtrafniej charakteryzuje jego metodę twórczą. Materiały Sadley postrzega jako przemijalne, podlegające destrukcji "śmiertelne" tworzywo, dlatego nie przywiązuje wagi do materialności użytego przez siebie surowca, po które w dowolnym momencie może sięgnąć. Istotną sprawą jego pracy jest tożsamość tekstylnego medium rozpatrywana w relacji do człowieka. O sztuce Sadleya Danuta Wróblewska pisała:

Pociąga go "osobowość" tkaniny. W jej plastyczności i wszechobecności wobec człowieka doszukuje się służby wyższej i niższej. Jest on człowiekiem z wyobraźnią, przyciągają go rzeczy spowinowacone z jednej strony z destruktem tkaniny, z drugiej ze sztandarem. Ta rozpiętość przeznaczeń działa elektryzująco. Ale do budowania obrazów wystarczyłoby mu w gruncie rzeczy jedna elementarna funkcja tkaniny. Fakt bycia drugą skórą człowieka w każdej sytuacji życiowej podsuwa więcej treści, niż zdoła w sobie

zmieścić jakikolwiek inny zwyczajny przedmiot. Może dlatego tkanina tak dobrze służy językowi metaforycznemu.



Praca z cyklu
„Sidła” .
Zdjęcie z galerii
Fundacji
Promocji Sztuk.

Eksperyment z językiem tkaniny przyczynił się do powstania szeregu prac będących afirmacją człowieka i natury. Abstrakcyjne tkaniny "Król" i "Królowa" – obie z 1964 roku reprezentują piękno tytułowych władców odzianych w reprezentacyjne, królewskie szaty. Prace te w charakterystyczny dla Sadleya sposób łączą symbolizm treści z dekoracyjną formą. Artysta wykorzystał w nich gradacje zagęszczenia swobodnie zwisających sznurów tkanych na siatce, symetrię, oraz ażury. Ten sposób konstrukcji tkaniny odnaleźć można w innych pracach artysty, które coraz bardziej uprzestrzeniają się.

Rzeźbione w miękkiej materii tkaniny Sadleya są bardzo sensualne, niektóre wręcz przepętnione zmysłowym erotyzmem czytelnym w formach przywodzących na myśl nagie ciało kobiety. Przykładami takich tkanin są "Zuzanna" (1962) oraz "Ona" (1963).

O swojej sztuce Wojciech Sadley mówił:

„W moich poszukiwaniach plastycznych wychodzę od wzoru i kształtu natury: poprzez analizę struktur biologicznych pragnę dojść do zasady tworzenia własnych kompozycji, do własnych faktów plastycznych. Przy realizacji każdej pracy dokonuję skrupulatnego wyboru środków wyrazu i środków materialnych, aby wybór ten jak najlepiej służył przyjętej koncepcji kompozycji-znaku. Informacja zawarta w nazwie tkaniny nie pozostaje obojętna dla warstwy treściowej, jaką chcę zamknąć w każdej ze swoich prac.”



Praca z cyklu „Siatki”.
Zdjęcie z galerii Fundacji
Promocji Sztuk.

W latach 60-tych powstają ważne cykle prac "Matnie", "Sidła" oraz "Tatuaze" – wszystkie tworzone wobec ciała i o ciele, ale bez figury człowieka. Sens znaczeniowy dwóch pierwszych dotyczy szeroko rozumianych pułapek i niebezpieczeństw, natomiast "Tatuaze" wykonane ze skóry zwierzęcej przywodzą na myśl skórę człowieka, jego wierzchnią warstwę, postrzeganą jako materiał dla zapisu doświadczeń, treści, komunikatów. Cykle te Sadley rozwijał w kolejnych dekadach, również w formie prac malarskich i assamblażowych.



Prace z cyklu „Żądła”.
Zdjęcia z galerii Fundacji Promocji Sztuk.

Od 1970 roku powstają rzeźbiarskie "Żądła". Prace tworzone w oparciu o pełnoplastyczne formy przypominające kokony czy odwłoki przeskalowanych owadów i metalowe ostrze są kumulacją złowroziej energii. Ostry kształt wychodzący z obłego ciała kształtowanego sznurem lub przeplotem sizalowym, wycelowany jest w przestrzeń. Rzeźby z cyklu "Żądła" pokazywane były jako samodzielne prace oraz grupy aranżowane w większe kompozycje przestrzenne.



W twórczości artysty mocno wybrzmiewa temat religii, m.in. w pracach podejmujących temat materii ciała z odniesieniem do śmierci i wieczności. Świadczą o tym cykle "Chusty", "Całuny", "Treny" oraz "Veraikony" realizowane zarówno w technikach własnych oraz malarskich w ciągu kilku dekad. Jerzy Nowosielski postrzegał Sadleya jako artystę religijnego i pisał o jego pracach następująco:

„To są właśnie te chusty nasycone śladami krwi i ognia. To one są prawdziwą "Chustą Weroniki", one też są prawdziwym całunem. Bo tu już żadnego śladu postaci ludzkiej czy oblicza ludzkiego nie zobaczymy. Ale to jest świadectwo, dokument cierpienia, rozdarcia ciała ludzkiego, już nieobecności człowieka, tylko właśnie samego cierpienia. Jest w tym Sadley pokrewny Baconowi. Ale jakże inny. U Sadleya to cierpienie ma wymiar duchowego przeżycia i oczyszczenia, nie jest tryumfem zła. Dlatego też miemam, że Sadley jest wielkim malarzem religijnym. Może największym, jakich my teraz posiadamy.”



Wojciech Sadley,
"Ikonosfera", 1995,
fot. Andrzej Rybczyński /
PAP

Od lat 90. artysta tworzy i wystawia przede wszystkim malarstwo na jedwabiu. Jako pedagog w Warszawskiej ASP i innych wyższych szkołach w Polsce wykształcił kilka generacji artystów. Prace Wojciecha Sadleya znajdują się licznych zbiorach oraz

Muzeach takich: jak Centralne Muzeum Włókiennictwa w Łodzi, Muzeum Narodowe w Warszawie, Muzeum Narodowe w Poznaniu, Muzeum Sportu i Turystyki w Warszawie, Galeria Arsenał w Białymstoku, Muzeum Leona Wyczółkowskiego w Bydgoszczy, Muzeum Śląskie w Katowicach, Zachęta – Narodowa Galeria Sztuki, Toms Pauli Foundation w Lozannie, Stedelijk Museum, Amsterdam, Museum Bellerive, Zurych.

*Wystawa prac
Wojciecha Sadleya w
Teatrze Wielkim –
Operze Narodowej
(21.IX/4.XI.2017)
Zdjęcia z galerii
Fundacji Promocji
Sztuk.*



Artysta jest laureatem wielu krajowych i zagranicznych wyróżnień, nagród i odznaczeń, wystawiał swoje prace m.in. w Lozannie na kilku edycjach Międzynarodowego Biennale Tkaniny Artystycznej, Biennale w São Paulo, Galerii Alice Pauli w Lozannie, Zachęcie, Stedelijk Museum, Kunsthalle Mannheim, Museum of Modern Art w Nowym Jorku, Camden Art Center w Londynie, Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris.

Autor: Michał Jachuła

Źródło: Culture.pl <https://culture.pl/pl/tworca/wojciech-sadley>

Zdjęcia: Fundacja Promocji Sztuk https://wojciechsadley.pl/?page_id=43

ROZDZIAŁ V

Wojciech Bersz (ur. 1946)
i **Andrzej Bersz** (1948–2016),
ukończyli warszawską ASP
na początku lat 70-tych.



Prowadzili równoległe, osobne,
pracownie ceramiczne w Warszawie.
Andrzej przy ul. Szklanych Domów 3,
Wojciech z żoną Agnieszką
Kowerską-Bersz, rzeźbiarką,
przy ul. Lazurowej.



Wojciech Bersz
opracowała Urszula Dudek

Wojciech Bersz - Wspomnienia

Ukończyłem wydział malarstwa na ASP w Warszawie, dyplomu broniłem w 1971 r. u prof. Stefana Gierowskiego. Nikt z nas – mój ojciec Janusz Bersz, malarz, scenograf, potem ceramik, moja pierwsza zona Agnieszka Kowarska-Bersz, rzeźbiarka, mój brat Andrzej Bersz, rzeźbiarz (**Andrzej Bersz mieszkał przy ul. Szklanych Domów 3 – dop.red**) ani moja siostra Katarzyna Bersz-Letki, graficzka po akademii w Warszawie – nie studiował ceramiki. Jak ceramika przyszła do nas? Mój ojciec prowadził w latach 60. plenery malarskie dla artystów pracujących w zakładach ceramicznych w Polsce, na jednym z nich poznał Eugeniusza Renkowskieg¹, z którym się zaprzyjaźnił. Renkowski był projektantem w Zakładach porcelany w Chodzieży², zaprosił tam mojego ojca i udostępnił mu pracownie ceramiczne. Ojciec nie projektował niczego dla fabryki w Chodzieży, ale korzystał początkowo z ich produktów porcelanowych – talerzy, figurek. Malował je szkliwami w swoim stylu malarskim, a Eugeniusz zajmował się sprawami technicznymi, m.in. wypałem. Myślę, że ich współpraca trwała dobre 2–3 lata, a jej efektem było bardzo wiele dobrej jakości interesujących prac. Wszystkie właściwie od razu były sprzedawane i to jest teraz nasz problem, że mamy już bardzo niewiele swoich rzeczy we własnych zbiorach, bo wszystko sprzedawaliśmy. Następnie ojciec wyjechał z jedna z wystaw malarskich do Szwecji, gdzie zakupił piec ceramiczny, kręgowy i przywiózł do Poznania. W naszym dużym mieszkaniu, należącym do rodziców ojca, stopniowo odzyskiwaliśmy z kwaterunków powojennych, była słuźbówka, nieduże pomieszczenie, które zaadaptowaliśmy na naszą pierwszą pracownię. Tam ustawiliśmy piec wysokości około 50– 60 cm zbudowany z 4 kręgów oraz półki dla form gipsowych. Nikt z nas nigdy nie pracował na kole. Korzystaliśmy z podstawowych form gipsowych albo lepiliśmy wszystko ręcznie.



Musieliśmy nauczyć się pracować z gliną, przewidywać kłopoty związane z tym, jak się na przykład wszystko kurczy, bo w tej technice wszystko ma różne grubości. Tak samo przy wałkowaniu czy wycinaniu płaszczyzn i ich sklejanu. Cała wiedza w naszym przypadku była intuicyjna, do wszystkiego dochodziliśmy metodą prób i błędów.

„Wieża”, lata 80., majolika. Wojciech Bersz. Źródło: archiwum W. Bersza.

¹ Eugeniusz Renkowski - ukończył PWSSP w Gdańsku w 1960 r., projektant form w Zakładach Porcelany i Porcelitu w Chodzieży w latach 1960-1971, autor m.in. fasonów „Roman”, „Karol”, „Lech”, „Lara”, „Stolica”. W latach 70. pracował w Centrali Handlu Zagranicznego „Minex”.

² W październiku 1964 r. doszło do połączenia działających odrębnie od marca 1949 r. Zakładów Porcelitu w Chodzieży i Chodzieskich Zakładów Porcelany i powstały Chodzieskie Zakłady Porcelany i Porcelitu (przyp. red.).

Przez pierwsze dwa lub trzy lata po mojej przeprowadzce do Warszawy na studia w każdej wolnej chwili jechałem do Poznania. Wszyscy w domu robili ceramikę – ojciec, mama też, a potem druga żona ojca Ania. Wiedzy nam przybywało, zdobywaliśmy ją poprzez doświadczenie. Osobiście wtedy nic na ten temat nie czytałem, dopiero po latach zacząłem się zagłębiać w temat. Ojciec oczywiście się konsultował z Eugeniuszem Renkowskim, który początkowo organizował nam szkliwa, zużywaliśmy ich niewielkie ilości, nie prowadziliśmy żadnej wytwórni. W późniejszych latach szkliwa i pigmenty zdobywaliśmy przez bardzo dobrego technologa z Włocławka. Z czasem nauczyliśmy się robić podstawowe kolory, głównie używaliśmy szkliw jak farb, nakładając silne barwy, nie robiliśmy eksperymentów ze szkliwami, służyły nam do malowania podszkliwnego oraz naszkliwnego. Z czasem wprowadziliśmy angoby barwione przez nas pigmentami. Wszystkiego uczyliśmy się sami. Ceramika eksperymentalna czy dopracowana od strony technologicznej w zakresie form i wyszukanych szkliw nas nie interesowała. Myślę, że pewne aspekty barwne, które wprowadzaliśmy do naszej ceramiki, stopniowo powstawały pod wpływem, formy ze względu na formę, potem inspirowane były treścią, były zasługą pewnej inności podejścia do materiału, z którym pracowaliśmy – ani koła, ani wyrafinowanych szkliw – było pokłosiem tego, że my nie byliśmy ceramikami i wyszliśmy z innych dyscyplin artystycznych, korzystając z nich w pełni, inspirowały nas. Myślę, że nasza ceramika, mimo że była odmienna, bardzo podobała się, ktoś powiedział, że Berszowie to „Nikiforowie ceramiki” i ja lubię to określenie, cenie naiwne malarstwo Nikifora. Pracowaliśmy przez długi czas tylko

w czerwonej, oczyszczonej glinie z cegielni – rozpuszczaliśmy suche, niewypalone cegły w wodzie, puszczaliśmy przez sito i wlewaliśmy powstała masę na płyty gipsowe to wszystko było bardzo prymitywne, ale przynosiło ciekawe rezultaty, właściwie cała nasza ceramika można określić jako majolikę albo fajans francuski.

Forma architektoniczna, lata 90., majolika. Andrzej Bersz, Źródło: archiwum rodziny Berszów.



Niewątpliwie ceramika perska i pewne jej motywy miały wpływ na naszą twórczość oraz secesja, z której czerpaliśmy pod względem formy, a treści, które tam wprowadzaliśmy jako anegdotę, braliśmy zewsząd, że wszystkich materiałów z historii sztuki, które nam się spodobały. Ten pierwszy etap ceramiki – mojej, brata oraz siostry – to bezpośrednio nawiązania do majoliki włoskiej, takie reminiscencje klasycznego zdobnictwa, natomiast nasz ojciec szedł innym nurtem, malował talerze, figurki trochę w stylu Matisse’a, Picassa, ale potem robił piękne magiczne rzeźby, dziwne czy secesyjne prace oraz był autorem wklęsło-wpukłej ściany ceramicznej, wykonanej z

powtarzalnych segmentów w kawiarni poznańskiego hotelu Merkury, którego już nie ma, a siane zlikwidowano niedawno. Szkoda, zachowała się na zdjęciach.

Dopóki studiowaliśmy, wszystko nabierało powolnego tempa, dopiero szkoliliśmy się i uczyliśmy, ale już w latach 60. te nasze pierwsze prace opublikowano w piśmie Ty i ja. To był ważny magazyn i o od tego momentu zwróciły się do nas galerie z Warszawy. W latach 70. rozpoczęliśmy nasz wieloletni okres świetności, wszystko zmieniło się po '89 roku, kiedy rynek został skomercjalizowany. Szukaliśmy nowego miejsca i wraz z bratem założyłem „Studio Bersz – Projektowanie i sztuka”, równoległe jeszcze przez kilka lat tworzyliśmy nasze unikatowe bibeloty, przedmioty. Sytuacja w okresie PRL-u była taka, że na rynku ceramicznym praktycznie były ludowe nieszkliwione „siwaki”, Włocławek, bardzo ambitne ceramiki uczniów szkoły wrocławskiej czy gdańskiej oraz Cepelia, ale takiej ceramiki na świecie było pełno, my się wyróżnialiśmy nietypowym podejściem do tworzywa ceramicznego. Osobiście uważam, że ceramicy profesjonalni nigdy specjalnie nas nie lubili, mieli nas za prymitywów w dziedzinie ceramiki, ale oni powielali pewne wzorce bardzo piękne japońskiej, chińskiej ceramiki – naśladowali ich szkliwa, pęknięcia, krakle, które osobiście bardzo cenie, ale dowcip polega na tym, że ceramika Berszów ma gablotkę w ambasadzie polskiej w Pekinie. Skąd to wiem? Mój były teść arch. Jerzy Kowarski pracował w zespole prof. arch. Zbigniewa Karpińskiego, z którym projektowali budynek ambasady w latach 50., natomiast nasza ceramika została tam umieszczona dużo później. Na żywo widziała ja Agnieszka, moja była zona i jej bracia już po '89 r. A jak tam trafiła? W prosty sposób, gdyż bardzo dużo naszej ceramiki sprzedawanej przez galerie warszawskie nabywało Ministerstwo Spraw Zagranicznych na prezenty lub właśnie wyposażenie ambasad polskich na świecie. Mieliśmy raz sytuację, że asystentka Pendereckiego się do nas zwróciła, Penderecki chciał żebyśmy zrobili dla niego zastawę stołową, ale nie przyjęliśmy zamówienia. Nie robiliśmy w gruncie rzeczy ceramiki użytkowej. W ogóle nie było nasza idea, żeby robić taką ceramikę.



Nawet jeżeli robiliśmy filiżanki, kubki, czajniczki, to tylko takie surrealistyczne z dodanymi napisami typu sny, łzy, melancholie czy inne nostalgiczne, my byliśmy postmodernistami.

Formy naczyniowe, lata 90., majolika. Andrzej Bersz. Źródło: archiwum rodziny Berszów

Raz zrobiłem czajniczek z 3 dziubkami. Uważam, że kiedy w 2 połowie lat 60. pojęcie postmodernizmu Nasza ceramika jest absolutnie eklektyczna, łącząca najróżniejsze

nurty. Przez lata mieliśmy bardzo dużo zamówień fajnych i specyficznych. Raz robiliśmy na prezent dwie wazy dla szacha Iranu Razy Pahlawiego, pojemniki do Muzeum Aptekarstwa oraz ceramikę do seriali i filmów: Ziemi obiecanej (1974 r.), Czarnych chmur (1973 r.) oraz Quo Vadis (2001 r.).



Formy naczyniowe, lata 90., majolika. Andrzej Bersz. Źródło: archiwum rodziny Berszów.

Nigdy nie wykonywaliśmy kopii tylko ceramikę stylizowaną na wskazana epokę.

Na potrzeby scenografii Quo Vadis przedstawiono nam przedmioty, formy, jakie to ma przypominać i mój brat wyrzeźbił 30 unikatowych prac, szkoda było czasu na odlewy. Wyrzeźbione formy ja malowałem, oczywiście uprzednio wypalone na biskwit. Jak wspominałem, nasz pierwszy etap ceramicznych inspiracji to były fascynacje ceramiką i zdobnictwem perskim oraz klasycznym.

W drugim etapie zaczęło się to przekształcać i każdy z nas szukał jakby własnej „ceramiki Berszów”, wyjścia z majoliki, wtedy zaczęły powstawać moje kobaltowe formy – wieże, krzeselka. Różnie się te poszukiwania rozwijały, każdy szedł swoim nurtem.

Wieże i krzeselko, Wojciech Bersz. II poł. lat 80., majolika. Źródło: archiwum W. Bersza.



W pewnym momencie stworzyliśmy osobne pracownie – mojej siostry Katarzyny z Antonim Letkim, ówczesnym mężem, moja i Agnieszki, Andrzeja oraz ojca Janusza Bersza. Równolegle powstały cztery pracownie Berszów, trzy w Warszawie i jedna w Poznaniu. Wszystkie były bardzo prymitywne, z jednym piecem, w pomieszczeniach

dawnej kotłowni lub piwnicy. Po wielu latach rozdzielenia ostatni raz z bratem połączyliśmy siły w 1997 r., założyliśmy wspólne studio. Ojciec Janusz Bersz zmarł w 1985 r., a Kasia od dawna szła swoim nurtem i jako ostatnia robi jeszcze ceramiczne rzeczy w swojej pracowni na Saskiej Kępie. Studio Bersz istniało do 2005 roku i to był trudny czas.

Wcześniej, w czasach tzw. komuny, nie było dostępnych ciekawych przedmiotów, dzięki czemu rzemiosło artystyczne miało się bardzo dobrze. Można powiedzieć, że wtedy występował taki paradoks, że praktycznie działaliśmy na wolnym rynku. W ramach tych galerii w Warszawie najpierw to była DESA i DESA zagraniczna, przez którą wysyłano nasze prace za granice, czasem zarabialiśmy tam w dolarach po dziwnych przeliczeniach oraz istniały galerie ze sprzedażą na Nowym Świecie czy galeria na Koszykowej, galeria „Zapiecek”, w ostatniej mieliśmy dwie własne wystawy. Galeria „Art” do dzisiaj istnieje naprzeciwko pałacu prezydenckiego. Wszystko było przecież państwowe, związkowe, na przykład galerie związków plastyków i tak się złożyło, że nasze rzeczy się świetnie sprzedawały, że całą rodziną mogliśmy ich tam kilkadziesiąt miesięcznie wyprodukować i one wszystkie zniknęły. W pewnym momencie zaczęto od nas kupować za gotówkę. Zdarzało się, że prywatni klienci zdobywali do nas kontakt w tych galeriach i się zgłaszali bezpośrednio to jacyś Włosi, to ludzie z ambasady fińskiej... Takim sposobem zyskiwaliśmy prywatnie zamówienia na różne rzeczy. Od pana z galerii dowiadywaliśmy się, kto to u nich kupuje – był to Iwaszkiewicz z Pablo Nerudą, Grechuta, żona Niemena czy Kora. Raz akurat przyniosłem nowe prace na Koszykowa, kiedy zachwycała się nasza ceramika.



Warto dodać, że kolekcjonowano nasza ceramikę poza ówczesną Polską komunistyczną. W Kanadzie ogromną kolekcję zgromadził Witold Małcużyński, a w Niemczech wybitny architekt Wolfgang Rang. W latach 70. oraz 80. nasza działalność szła w bardzo wielu kierunkach, poza sprzedażą oficjalną i prywatną.

Forma rzeźbiarska, lata 80., majolika. Wojciech Bersz. Źródło: archiwum W. Bersza

Zaczęliśmy jeździć na wystawy zagraniczne, co umożliwiały nam otrzymywane zaproszenia od tamtejszych galerii, ówczesne Ministerstwo Kultury i Sztuki dawało wtedy poparcie na takie wyjazdy. Raz tylko się zdarzyło, w 1989 r., że mój brat otrzymał służbowy paszport i pojechał do Düsseldorfu na wystawę ceramiki Berszów w Instytucie Polskim, towarzyszącej otwarciu Muzeum Ceramiki w tym mieście. Dużo

zrobiliśmy wystaw za granicą, głównie w Berlinie Zachodnim, ponieważ tam mieszkała rodzina mojej byłej żony, oraz w Danii, gdzie mieszkali moi krewni. Ważne było jechać tam, gdzie mieliśmy się u kogo zatrzymać. Nie było nas stać na to, żeby wyjechać za granicę w 2-3 osoby, jak na przykład do Danii z Andrzejem i Agnieszka, wynajmując hotel i się utrzymać. Zawsze zatrzymywaliśmy się u rodziny lub w zaprzyjaźnionej galerii „Danpolonia”, położonej w pięknym miejscu na wyspie Lange land w Rukocin, prowadzonej przez Duńczyka, wspierającego polską sztukę. Zorganizowano nam tam przepiękną wystawę w Muzeum Ceramiki, mieszczącym się w starym gotyckim budynku w Næstved i do tego wydano piękne plakaty i pocztówki z naszą ceramiką. Moje prace zostały również zaprezentowane na wystawie zbiorowej w centrum wzornictwa duńskiego.



*Wieże, Wojciech Bersz. II poł. lat 80.,
Źródło: archiwum W. Bersza.*

Mogę powiedzieć, że zrezygnowałem z malarstwa na rzecz ceramiki, która jest bardzo wymagającym zajęciem, ale dzięki niej mogłem utrzymać rodzinne na bardzo dobrym poziomie. Uprawialiśmy wolny zawód i wszystkie ówczesne składki opłacaliśmy sami, ale pomimo to stać nas było na spłacenie mieszkania i mogliśmy sobie pozwolić na 2-3 miesiące wakacji, między innymi w Kamieńczyku

w województwie świętokrzyskim, do którego jeździliśmy co roku jak dzieci były młodsze. Nigdy nie musieliśmy robić żadnych chałtur państwowo-twórczych. W pewnym sensie ceramika pozwalała nam być niezależnymi w czasach PRL-u. Zresztą podobnie mieli moi koledzy, którzy po ukończeniu na akademii rzeźby czy wzornictwa zajęli się biżuterią artystyczną, jak bracia Zarembscy, Jacek Rochacki, Staszek Kędziński, Zenek Sokólski czy Jacek Byczewski. W latach 70. oni i my świetnie prosperowaliśmy, robiąc w swoich pracowniach biżuterię, ceramikę. To samo dotyczyło się ludzi, którzy robili tkaniny, szkło – rynek był taki mało barwny i nienasycony, że wszystko co było oryginalniejsze i nadawało się do zakupu na ciekawszy prezent w Polsce czy za granicę dosłownie znikowało z półek. W pewnym sensie była to luksusowa sytuacja dla rzemiosła artystycznego. Ceramika była bezpiecznym wyborem, ale i też bardzo przypadkowym. Nam się tak rozwinęła działalność, że w pewnym momencie nawet zona mojego brata, nieukierunkowana artystycznie, robiła ceramikę. W sumie grono powiększyło się chyba do 8 osób. Wszyscy mieli swój wkład, nie byli na pierwszym planie, nie podpisywali swoich prac. To był taki szczęśliwy przypadek, który dawał nam wolność finansową, wolność poruszania się, może jedyne zainteresowanie prasy branżowej przyszło dopiero po '89 r., ale przez te wszystkie lata mieliśmy świetnych klientów, tylko media i krytycy

nas omijali. Sadze, że to gdzieś nie pasowało innym ceramikom oraz ludziom ze związku, którzy tak trochę z pogarda traktowali naszą ceramikę, że niby Berszowie to artyści? Jakby robienie ceramiki to było coś gorszego. Ceramika była naszym szczęściem, a równocześnie niestety ja, dobrze zapowiadający się malarz, który debiutował na studiach w czołówce malarzy, musiałem odpuścić.

Właściwie dopiero gdzieś po 2000 r. znowu wróciłem do malowania, ale nie sprzedaje w galeriach tylko czasem wśród znajomych, a bardzo dużo rozdaje. Maluje w tej chwili dla siebie, dla przyjemności, żeby coś robić. Oczywiście z obrazów w tamtych czasach żyło tylko kilku malarzy, w tym Edward Dwurnik, grupa Neo Neo (Jerzy Zieliński, Jan Dobkowski, Łukasz Korolkiewicz i inni); mieszkałem w dziekance i to byli moi koledzy, moi rówieśnicy z akademika i ASP. Będąc na studiach, przez cztery miesiące prowadziłem galerie ze starszym bratem Agnieszki, obecnie słynnym scenografem Jerzym Jukiem-Kowarskim. Zrobiliśmy kilka bardzo ciekawych wystaw. Jedną z nich był Salon Odrzuconych, czyli tych, którzy nie mieścili się w formule akademii. Na wystawie pojawiły się prace Ewy Kuryluk, Zosi Kulik, Przemka Kwieka, Andrzeja Przedworskiego, Łukasza Korolkiewicza, Andrzeja Bieńkowskiego, Edwarda Dwurnika oraz mojego brata Andrzeja. Wyłuskaliśmy ciekawszych ludzi i nazwaliśmy to Salon Odrzuconych. Niestety w 1969 r., po czwartej wystawie, która była ustawianiem znaku zapytania w formie klocków, układanki z wielkich sześciątów w formie budowania znaku zapytania na katalogu, zlikwidowano nam ją, zarzucając, że jest to antypaństwowe działanie. Były to czasy, kiedy znak zapytania bez odpowiedniego ideologicznego uzasadnienia budził grozę, podobnie jak słowo nic.

*Formy rzeźbiarskie, Andrzej Bersz. .I poł. lat 90.,
majolika. Źródło: archiwum rodziny Berszów.*



Ojca traktowano dziwnie, bo malował kościoły, ale przecież to był potężny rynek – przemalowywanie protestanckich kościołów na katolickie. Wykonał także projekty witraży w Poznaniu dla kościoła św. Rocha, nieopodal Ostrowa Tumskiego. Była anegdota, która często powtarzała i bardzo mi się podobała, że jak studiował, a studiował w latach 1947–1953, to złośliwi i zazdrośni koledzy, często ustawieni ideologicznie, mówili, że Bersz jest niegodny malowania towarzysza Stalina. Taki był żart, był niegodny, wobec tego malował kościoły i w sumie dobrze na tym wyszliśmy. Zawsze się okazywało, że jakaś luka istnieje, w którą można wejść i zdobyć pewną niezależność. W

Poznaniu pracowało bardzo wielu artystów. Ja sam jako nastolatek często pomagałem przy Targach Poznańskich. Robili wszystkie talarze, malarstwa, grafiki. Wtedy wszystkie literki pisało się ręcznie, nawet o szablony było trudno, a co dopiero różne druki, to była inna technologia. W Poznaniu wszyscy artyści od sztuk wizualnych mogli żyć, „robiąc Targi Poznańskie”, gdzie kilka razy w roku odbywały się olbrzymie imprezy. Wiele lat później, po upadku komunizmu, stworzyliśmy z bratem Andrzejem „Studio Bersz. Projektowanie i sztuka” w Warszawie, które istniało w sumie 8 lat. Na nowo połączyliśmy siły, nie chcieliśmy konkurować ze sobą. Kilka lat wcześniej zapowiedzią naszej ponownej współpracy było wspólny udział w dwóch konkursach, na których otrzymaliśmy nagrody, w Gualdo Tadino – Grand Prix (Włochy, 1985 r.) i w Vallauris – Prix de l’email (Francja, 1986 r.) przyznana przez manufakturę i galerie „Madoura”, należących do Suzanne i Georges’a Ramié, w której tworzył swoja ceramikę Picasso.

Jak powstało „Studio Bersz”? Po 1989 r. w krótkim czasie na polski rynek weszły gadzety chińskie, z Ameryki Południowej, Afryki oraz Ikea. Wszystko można było dostać 10 razy taniej niż naszą ceramikę. Staliśmy się za drodzy i w sytuacji rynkowej, produktów na żmudnymi metodami, powinna być jeszcze droższa i a tym samym dostępna tylko dla kolekcjonerów. W konsekwencji nasza ceramika zaczęła iść wolniej, przedtem z braku alternatyw kupowali ja nauczyciele, prawnicy, lekarze, dziennikarze oraz ludzie, którzy wyjeżdżali do rodzin za granicę. Ale potem sprzedaż „siadła”. Stwierdziliśmy, że jest za dużym ryzykiem próbować się z tego utrzymywać dalej, czasem jeszcze robiliśmy pojedyncze zamówienia, ale było ich niewiele. W wyniku braku możliwości kontynuowania naszych dotychczasowych pracowni i działalności wspólnie z bratem Andrzejem postanowiliśmy pozostać w branży ceramicznej, ale zmienić specjalizację. Postawiliśmy na kominki, ściany ceramiczne, okładziny wielkoformatowe – można powiedzieć, że też w stosunku do innych były to trochę dziwadła, ale odnaleźliśmy się na rynku, chociaż niezbyt satysfakcjonującym. Kiedyś Gaudi był też dziwadłem dla niektórych, a nawet do dzisiaj jest, my szliśmy tym tropem. Nie uważam się za projektanta. Kominki, które robiliśmy, nietypowe, były naszymi fantazjami. Historia kominków wygląda tak, że zrobiliśmy jeden, a później drugi i trzeci, a one ukazały się bardzo szybko w pismach o wnętrzach. Pisano o nas artykuły, a to przyniosło nam klientów. Muszę przyznać, że naprawdę na tamte czasy były bardzo ciekawe. Mam książkę Nowoczesne kominki i piece z 2000 r. o niemieckich, austriackich i szwajcarskich kominkach ceramicznych i zabawne jest, że w polskim wydaniu dodano, że najwybitniejszymi współczesnymi projektantami i twórcami kominków w Polsce są Andrzej i Wojciech Bersz. Zgłaszali się do nas klienci, którzy wiedzieli, że uprawiamy szaleństwo ceramiczne. Zawsze prosiliśmy ich o scenariusz, o to jak wyobrażają sobie kominek oraz chcieliśmy zobaczyć miejsce, w którym on stanie – dom, salon, poddasze.



Kominek, 2 poł. lat 90., ceramika szklowana. Źródło: archiwum rodziny Berszów.

Kolejno podsuwaliśmy projekty, szkice wykonane farbami, a po zaakceptowaniu jednego Andrzej brał to na komputer, był tym matematycznym umysłem. Brat potrafił się szybko nauczyć obsługi nowych technologii, ja zupełnie tego nie potrafię. Nasz znajomy, dla którego robiliśmy kominek, mówił, że „Andrzej jest inżynierem, a ty, Wojtek, jesteś artysta”.

Taka była prawda, bo to ja robiłem okładzinę ceramiczną. Kafle właściwie na prawie wszystkie kominki są przeze mnie malowane i wypalane, a Andrzej doprecyzowywał je oraz formę kominka, rozstawienie fug. Zduń budował kominek, a my sami go okładaliśmy. Właściwie wszyscy zamawiający kominki, ewentualnie ściany lub dekoracje, to byli architekci, ludzie biznesu lub osoby z humanistycznym wykształceniem, dosyć specyficzni, którzy szukali czegoś bardzo nietypowego, stąd mieliśmy fajnych zleceniodawców. Wtedy też robiliśmy obrazy na płytkach ceramicznych, oprawiane w korek lub w drewno. Zrobiłem ich z 300 sztuk, miały olbrzymie powodzenie. Jeszcze w 2 połowie lat 90. wziąłem udział w konkursie Triennale Ceramiki w Japonii, wysłałem tam dwie kobaltowe wieże i krzeselko. Nie dostałem nagrody, a była potężna, wartości 3000 dolarów w konkurencji artystycznej. Wysłałem je na własny koszt i ściąganie ich bardzo osłabiłoby mój budżet. Otrzymałem od nich zapytanie, czy te prace mogą zostać u nich, wyraziłem zgodę. Później przysłali mi zdjęcie z galerii w Japonii, w której moje prace stoją w takiej pięknej gablocie. Dla mnie to są bardzo ważne sukcesy, jak kolekcja naszych prac w Ambasadzie Polskiej w Pekinie, że w Japonii zatrzymano moje prace, czy że realizowaliśmy zamówienie dla szacha Iranu lub otrzymaliśmy nagrodę w Gildo Tadzino w Umbrii czy w Villari. Cieszyło mnie, że nas eksponowano, tych polskich „nikiforów” ceramicznych. To jest niezmiernie satysfakcjonujące, ogromne osiągnięcie. Po zakończeniu wspólnej działalności z bratem zacząłem samodzielnie prowadzić warsztaty, było to bardzo ciekawe doświadczenie trwające przez ponad dekadę. Zajęcia odbywały się dla małych grup 3-5-osobowych, codziennie od poniedziałku do piątku, w większości zapisywały

się same kobiety, to było bardzo miłe. Mężczyźni pojawiali się rzadko i zawsze były to specyficzne osobowości. Przez te lata warsztatów zauważyłem, że pojawiały się na nich kobiety w wieku od 18. do 50. roku życia, które szukały dla siebie czegoś, czym mogły się zająć albo miały do przepracowania trudne etapy życia, np. rozstania. Była to w sumie terapia zajęciowa. Uczyłem je pracy ceramika, odpowiadałem za stronę techniczną, ale też bardzo dużo rozmawiałem z nimi o sztuce, czytałem im książki – Czarodziejska góra czy Braci Karamazow. To było naprawdę bardzo ciekawe doświadczenie. Ostatecznie ciężko zachorowałem, trafiłem do szpitala, w którym spędziłem prawie miesiąc.



*Wnętrze kawiarni dla pracowników biura prawniczego, współpraca z arch. C. Bieleckim, arch. M. Twardowska, Warszawa, 1994-1995. Studio Bersz.
Źródło: archiwum rodziny Berszów.*

Okazało się, że mam nietypową chorobę reumatyczną. Przez 3 lata musiałem przyjmować leki ze sterydami. Wyszedłem z tego, ale z powodu stanu zdrowia musiałem całkowicie zamknąć pracownię ceramiczną. Praca ceramika nie jest lekka, człowiek jest wystawiony na zmienność temperatur, wilgoć, moczenie, noszenie form... Wszystko już było dla mnie meczące, ale bardzo żałuję, bo straciłem kontakt z tymi wspaniałymi kobietami. Niektóre z nich robią piękna ceramikę do dzisiaj w swoich pracowniach. Mogę dodać, że ceramika mnie nieprawdopodobnie zdyscyplinowała. Za młodu byłem takim rozwierzonym trochę artystą, który wszystkiego próbował. Natomiast ceramika bardzo dyscyplinuje i jeżeli chcieliśmy się utrzymać, pracując 7-8 miesięcy w roku, a potem w lecie odpoczywać, to musieliśmy pracować codziennie. Dodatkowo mieliśmy sytuację, że właściwie każda ilość mogliśmy sprzedać w galeriach. I robiliśmy to, robiliśmy, aż mówiliśmy sobie „Stop! po co więcej?”. Prace ceramiczne sprzedawaliśmy głównie w galeriach warszawskich, czasem niewiele zawoziłem do Wrocławia czy do Poznania, ale to już było zbyt kłopotliwe, ponieważ sam musiałem je dostarczyć albo wysłać w paczkach, a to był dodatkowy trud. W Krakowie sprzedawano naszą ceramikę w galerii „Inny Świat”, która prowadził Tadeusz Nyczem i Maciej Szybsi. Wspominałem już, że początkowo szkliva w latach 70. mieliśmy od technologa z Włocławka, a potem w latach 80. od pani profesor z Nieborowa. Za czasów „Studia Bersz” było korzystne posiadać odliczenia, więc kupowaliśmy na Służewcu Przemysłowym w Instytucie Szkoła

i Ceramiki. Tam można było w każdych ilościach zakupić szkliv i pigmentów. Zawsze używaliśmy minimalnej ilości szkliv, parę kilogramów jednego koloru starczało nam na lata. Natomiast podstawa była biel i kobalt, których najczęściej używaliśmy. Staraliśmy się unikać nowych szkliv, bo to wiązało się z eksperymentami, które nas nie za bardzo interesowały. Czasem byliśmy zmuszeni coś dopasować, zrobić próbki, ale nie byliśmy ceramikami profesjonalnymi i traktowaliśmy te szkliva jak gotowe farbki. Prowadząc warsztaty, miałem okazje do eksperymentowania, bo robiliśmy zupełnie inną ceramikę, nie majolikę. Tylko tam można było sobie pozwolić na eksperymenty, mając przedmioty z płynnym szklivem. W „ceramice Berszów” płynność była zakazana w pewnym sensie, chodziło o to, żeby kolorowe szkliva wszystkie były dopasowane do jednej temperatury wypału.



W „ceramice Berszów” płynność była zakazana w pewnym sensie, chodziło o to, żeby kolorowe szkliva wszystkie były dopasowane do jednej temperatury wypału.

*Talerz, lata 80., majolika. Andrzej Bersz.
Źródło: archiwum rodziny Berszów.*

Generalnie nie lubiłem robić zamówień. Oczywiście te, które robiliśmy dla filmów, seriali, muzeum, były bardzo określone oraz stosunkowo dobrze płatne, a to jest zawsze mobilizujące. Muszę przyznać, że one bardzo wykraczały poza nasze nieprofesjonalne umiejętności i sprawdzenie się w takiej materii było dla nas dużym sukcesem, że potrafimy zrobić coś tak dobrze niemalże jak oryginał. Nie lubiłem pojedynczych zamówień, bo najczęściej były drobne, zamawiane przez znajomych – szkatułka z imieniem jubilata, z napisem kocham i podobne nieduże prace nadające się na prezenty. Ale na ogół z zamówieniami jest tak, że jest to przedmiot jednorazowy, tym bardziej ze spersonalizowany. Niestety często bywało, że przy zamówieniu nie było wyboru i robiliśmy coś co nas nie do końca satysfakcjonowało. Zakładam, że oczywiście klient był usatysfakcjonowany. Natomiast robienie ceramiki na rynek, w sytuacji, kiedy wykonujemy sobie a muzom i dopiero z tego wybieramy, odrzucamy ewentualnie kilka przedmiotów z kilkudziesięciu, było bardziej luksusowe.

W latach 70. i 80. klienci zamawiający u nas prace nie do końca uczestniczyli w ich projektowaniu, natomiast przy komikach pojawiły się ograniczenia związane z metrażem, z miejscem docelowym. Co do koncepcji plastycznej to klienci znali naszą ceramikę i właściwie często prototypem były nasze małe rzeczy podawane za wzór, tylko wykonywane w zwiokrotnionej skali. Jeśli chodzi o ingerencje klientów, to zazwyczaj były drobiazgi, głównie dobór kolorów lub napisów. Szczerze mówiąc,

przedmioty z napisami miały zawsze duże wzięcie, w czasach komunistycznych były one trochę niecenzuralne, trochę prześmiewcze. Wtedy znak „?” czy napisy typu „nic” też były takie, że można było się do nich przyczepić.



Kostka, Wojciech Bersz - przełom lat 70. i 80., majolika. Źródło: archiwum W. Bersza

Zabawę w napisy zawsze uważałem za bardzo przyjemną, wykonując kafle czy inne obiekty wymyślałem specjalne hasła. Miałem moment w swojej twórczości, że na naczyniach lub płytkach zawierałem fragmenty z piosenek Grechuty, dosłownie kilka słów wyrwanych z tekstu, które przez kontekst nabierały innego sensu. Uprawiałem grę, zabawę w ceramikę.

Andrzej Bersz, mój młodszy brat – skończył wydział rzeźby na ASP w Warszawie, dyplom bronił w 1972 r. u prof. Jerzego Jarnuszkiewicza – odgrywał bardzo ważną rolę w naszej rodzinie, ponieważ jako jedyny potrafił robić formy gipsowe. Forma używana do odlewów z gliny musi być bardzo szczelna i należy ją wykonać precyzyjnie. Andrzej jako rzeźbiarz i pedant w tych sprawach miał do tego smykałkę. Około 20 prac zachowało się, są u jego rodziny, nie sprzedali ich. Warto dodać, że tak jak ja zajął się ceramiką z powodów zarobkowych, będąc na studiach wyrzeźbił raz pod nazwiskiem ojca kilka medali, ale jego dyplom na ASP był bliższy naszej ceramice.

Formy rzeźbiarskie, I poł. lat 90., majolika. Andrzej Bersz. Źródło: archiwum rodziny Berszów.

Kiedyś z braku czasu zamówiliśmy kilka u modelarza, ale to było raz czy dwa. Andrzeja ceramika była bardzo przestrzenna, wykonywał charakterystyczne figurki, popiersia, był to szczególnie nurt w ceramice Berszów.



Miał ogromny talent, już w wieku 17 lat robił wspaniałe kopie Dürera, Cranacha, zupełnie nie znając się na warsztacie. Andrzej od zawsze był super rzemieślnikiem, ale naprawdę chciał być aktorem. W filmie *Mój stary* (1962 r.) miał zagrać główną rolę, ale się rozchorował i musiał z tego zrezygnować, był wtedy niespełna 12-latką. Potem całe życie Andrzej bawił się w takie aktorstwo życiowe, różne role przybierał. W Dębku stworzył nawet show, gdzie się przebierał, a to za górala, a to za marynarza. Kiedy się już skończyła ta kluczowa sytuacja związana z utrzymaniem rodziny, a wszyscy utrzymywaliśmy się wyłącznie z ceramiki, to Andrzej został modelem i pozostał nim do śmierci. Przez prawie 6 lat jeździł po całej Polsce i pozował najlepszym fotografom, bardzo był w tym uzdolniony. Dostłownie kilka dni przed śmiercią w 2016 r. przyjaciele fotografowie zrobili poświęconą mu wystawę 40 twarzy Bersza na ul. Mysiej. Katalog jej towarzyszący, zatytułowany „Schody do nieba. Andrzej Bersz w obiektywie polskich fotografów”, był autorstwa jego syna. Każdy wnosił coś indywidualnego do naszej ceramiki. Ja chyba symbolizm, malarskość, literaturę, Andrzej rzeźbę, Agnieszka, też wyuczona rzeźbiarką, miała zdolność interpretowania majoliki i różnych stylów ceramicznych, nigdy nie robiła kopii, tylko utrzymywała prace w nawiązaniu do określonego stylu. Kasia Bersz-Lotki, młodsza siostra, zawsze była zupełnie inna. Ojciec Janusz robił wszystko, miał olbrzymią umiejętność lepienia ręcznie, prawie nigdy nie korzystał z form. Miał taki okres, kiedy wykonywał secesyjne naczynia, lampy i do nich używał form gipsowych, ale ręcznie potrafił niewyobraźalnie rozbudowywać przedmioty, figury. Siadał i lepił, aż było dziwne, że ta glina nie siada, że się nie załamuje, że podczas suszenia nie pęka, miał dar do tego. W sumie mój ojciec do czegokolwiek się nie zabrał w sztukach pięknych, to miał do tego olbrzymią zręczność – malował, robił scenografie i ceramikę, bawił się sztuką, z tego powodu zresztą nie dokumentował swoich prac, nie fotografował. Ceramikę każdego z nas da się odróżnić, ale bardzo trudno nas podrobić. Ostatnio znalazłem w galerii na Pradze figurkę podpisaną „ceramika Berszów”, która nie miała nic wspólnego z nami. Takich rzeczy jest dosyć dużo. Widocznie ktoś sobie wymyślił, że jest to pewien typ figurek lub podszywa się pod nas, albo myśli, że to jest określenie polskiej majoliki. Ale to nie ma nic wspólnego z żadnym z nas ani nawet nie jest podobne, a ceny jak na „ceramikę Berszów” też są zaniżone.



Wszystko zaczęło się od ojca, on stworzył pierwszą pracownię w Poznaniu, w byłej służbówce, w kamienicy secesyjnej z 1905 r., położonej przy ul. Matejki 47 w Poznaniu obok placu Wyspiańskiego, gdzie się wychowałem.

*Dzbanek, 1977 r., ceramika szklowana.
Janusz Bersz.*

Źródło: archiwum rodziny Berszów.

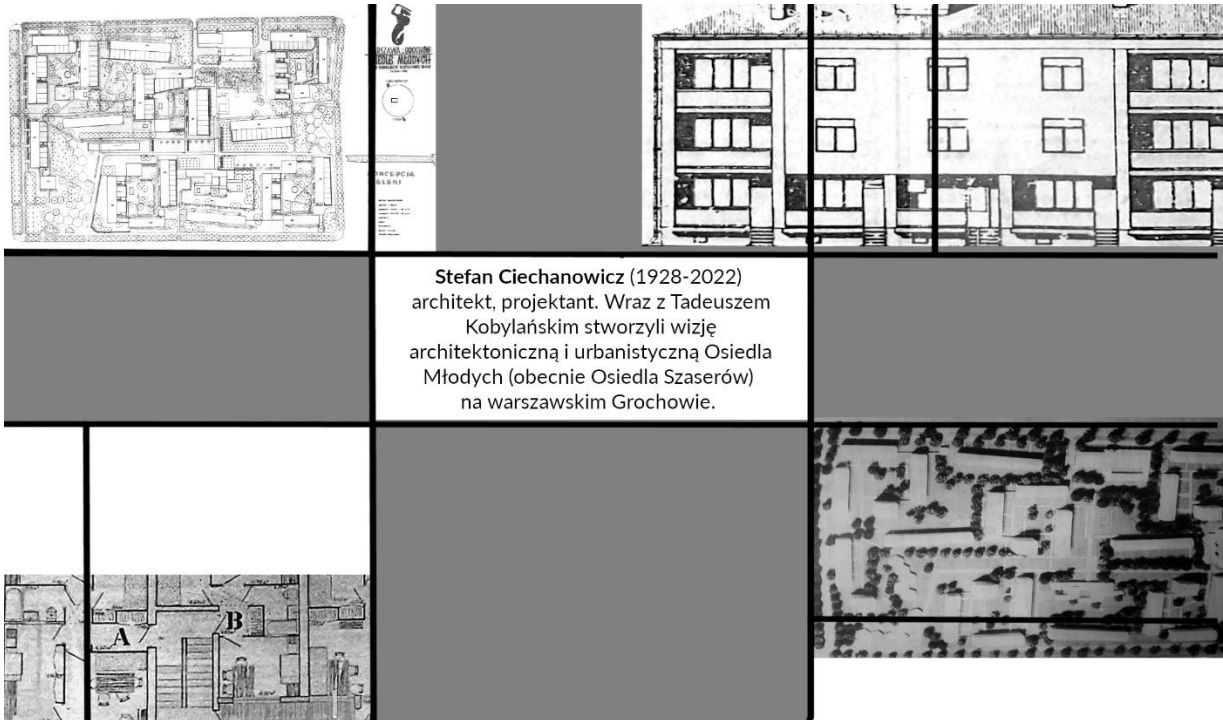
Potem zakupiliśmy sami piec w Londynie i założyliśmy własną pracownię w Warszawie na Bródnie w byłej wózkarni. To był mój rejon, gdzie mieszkałem 7 lat i wszyscy do mnie przyjeżdżali – Kasia z mężem oraz Andrzej, i pracowaliśmy w mojej pracowni. Można powiedzieć, że to była wspólnota bez ojca i wtedy obraliśmy inny kierunek, bardziej kolorowy, nowej modernistycznej majoliki i eklektyzmu. Tak się zaczęło. W sumie, wliczając prace, których geneza sięga czasów Chodzieży mojego ojca do końca naszej działalności ceramicznej, mówimy o tysiącach przedmiotów wytworzonych przez prawie 50 lat, a każdy inny, wiele rozproszonych po świecie, nieskatologowanych, pojedynczo pojawiających się już na aukcjach. Nigdy nie uważałem się za projektanta, cały czas to była zabawa, nasza ceramika nie była w żaden sposób efektem dopracowanych projektów. W moim pojęciu projektanci ceramiki pracują dla przemysłu, projektują produkty powtarzalne, natomiast my nie mieliśmy powtarzalności fabrycznej. Robiliśmy szkatułki, wazony, figurki, popiersia, obrazy, nawet guziki dla żony Janusza Waisa, absolwentki polonistyki, która w czasie komuny utrzymywała się z szycia ciuchów dla butików. To, w jakich czasach powstawała nasza ceramika, miało wpływ na jej wygląd, dlatego, że w jakimś sensie my wszyscy, począwszy od mojego ojca, byliśmy zafascynowani eklektyzmem. Wszystkimi tymi nurtami, które zaistniały od XIX wieku i poprzez XX wiek artystyczne gdzieś się wypaliły i nastąpiła pustka, z której powstał postmodernizm. Myśmy stworzyli postmodernizm w 2 połowie lat 60., kiedy jeszcze w ogóle w Polsce mało kto używał tego określenia. Oczywiście w sztuce, na polskiej scenie, był Kantor, który bawił się różnymi konwencjami. Ja wtedy napisałem pracę dyplomową o malarstwie, będącą filozoficznym określeniem punktu, do którego zdaniem 24-latka doszła sztuka. Napisałem tekst absolutnie prześmiewczy, będący ironią, kpina i wycofaniem się ze sztuki. A wtedy na tych ostatnich latach byłem jednym z czołowych konceptualistów w Polsce, brałem udział w wystawach z najpoważniejszymi współczesnymi artystami, jak u państwa Marii i Janusza Boguckich, z Wodiczko, Koniecznym, Kwiekim, Kulik, gdzie oni wykonywali podrygi na tej

wystawie, a ja tylko przyczepiłem do każdego taki punkcik i napisałem „akceptuję”, to była cała moja akcja. Doszedłem do takiego punktu akceptacji i do ściany, a trzeba było z czegoś żyć.

Czy miałem kiedyś ochotę rzucić ceramikę w cholerę? Nie, to był mój nabyty zawód, z którego mogłem utrzymać rodzinę na zupełnie dobrym poziomie i bez sprzedawania się komunistom. Miałem z tego satysfakcję. Oczywiście były momenty, że dopadało mnie poczucie, że powinienem uprawiać malarstwo, a ja zatrzymałem się gdzieś w półdrogi i nagle stałem się, właściwie ja i cała moja rodzina stała się ceramikami, przestaliśmy być rzeźbiarzami, grafikami, malarzami.

Z publikacji pod redakcją Urszuli Dudek „Studio: Ceramika”, Ministerstwo Kultury i Dziedzictwa narodowego. (Zrealizowano w ramach stypendium Ministra Kultury i Dziedzictwa)

ROZDZIAŁ VI



Stefan Ciechanowicz (1928-2022)
architekt, projektant. Wraz z Tadeuszem
Kobyłańskim stworzyli wizję
architektoniczną i urbanistyczną Osiedla
Młodych (obecnie Osiedla Szaserów)
na warszawskim Grochowie.

WYWIAD ZE STEFANEM CIECHANOWICZEM

Rozmowę z inż. architektem Stefanem Ciechanowiczem przeprowadzili Anna Bojarska i Marek Urbański - założyciele Fundacji Piwnica Poetycka ENS. Wywiad udzielony został w ramach programu - archiwum historii mówionej.

Wywiad ze Stefanem Ciechanowiczem (1928 – 2022) – ul. Szklanych Domów 7

Nazywam się Stefan Ciechanowicz. Jestem architektem, który projektował to Osiedle (*Osiedle Młodych na warszawskim Grochowie – przyp. red.*) wspólnie z moim kolegą Tadeuszem Kobyłańskim, nie żyjącym już. To była moja pierwsza większa realizacja. Ta lokalizacja to było szczęście, które dostaliśmy. To było to, co myśmy rzeczywiście wymyślili – wspominał inżynier Stefan Ciechanowicz, projektant Osiedla Młodych.

Po ukazaniu się artykułu w Sztandarze Młodych mówiącego, że młodzi robotnicy budują sobie mieszkania, redakcja została zasypana listami i odwiedzinami ludzi, którzy pracowali w Warszawie w różnych zakładach, chcieli się dowiedzieć gdzie znajduje się organizacja która buduje to Osiedle. Artykuł napisali młodzi redaktorzy pisma Edward Goskrzyński i Ewa Wacowska, którzy chcieli przyciągnąć czytelników i wysnuć być może wizję przyszłości.

Od domów z gliny w NRD do warszawskiego „Osiedla Bezdomnych Kochanków”

dla nas i dla naszych dzieci zbudujemy „Osiedle Młodych”

FANTAZJA I RZECZYWISTOŚĆ

Koparki z „Waryńskiego” będą pracować na „Osiedlu Młodych”

BEZDOMNI KOCHANKOWIE rezygnują z tradycyjnych upodobań

„Chętnie zaprojektuję Osiedle Młodych” – proponuje inż. Stefan Ciechanowicz

Kolaż z tytułów „Sztandaru Młodych” z roku 1956. Aut. Maciej Szlachowski

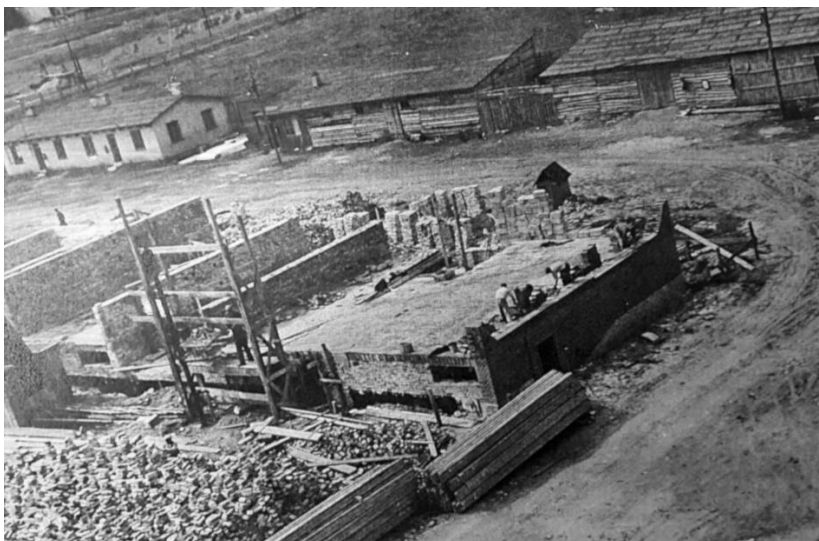
Ta dziennikarska fikcja poskutkowała tym, że młodzież pracująca w około siedmiu większych zakładach przemysłowych Warszawy takich jak FSO, WFM, Róża Luksemburg, „Waryński”, „Dom Słowa Polskiego” zgłosiła się jako chętna do działania. Młodzi nie mieli gdzie mieszkać, przemieszkiwali po osiem, dziewięć osób w wynajętych kątach. Ja sam wtedy mieszkiałem w służbówce u mojej ciotki. Zapisać się nie było do kogo – do redakcji? Wobec takiego odzewu redaktorzy postanowili udać się do prezydium Rady Ministrów. Znam to z opowiadań. W Polsce nie było wówczas, po wojnie, spółdzielczości mieszkaniowej. Jest listopad 1956 roku czyli ponad 10 lat po wojnie. Była ruchawka partyjna, polityczna. Gomułka wracał z internowania, skierowano ich do Komitetu Centralnego bo to sprawa polityczna. W końcu po kilku nieudanych próbach redaktorzy poinformowali ludzi, na łamach pisma, że nie ma możliwości zapisania się wówczas na mieszkanie i że był to artykuł, który na końcu zawierał informacje, że to projekt hipotetyczny w istocie nieaktualny. Współautor

tekstu, Edward Goskrzyński, był w partii i jedyną możliwością powrotu do tej sprawy i dostania się do osób decyzyjnych w KC w sprawie pomocy młodym ludziom którzy chcą sobie budować mieszkania, było wykorzystanie jego politycznej przynależności do partii. Goskrzyński był w redakcji szefem komórki partyjnej. Rezultat był taki, że wyznaczono mu wizytę u pani, towarzyszkii, bo to była taka "ciotka" rewolucji Pawlak-Finderowa, wdowy po Finderze przywódcy PPR-u, który w czasie wojny został zamordowany na ulicy. Przez kogo został zabity do dzisiaj nie wiemy.

Osiedle, wedle tekstu artykułu, było formowane z materiałów z gliny, formowanych własnymi rękami. W tych powojennych czasach było to logiczne. Zaczęli szukać ludzi, którzy znają się na takiej budowie. Tak się złożyło, że ja wtedy byłem młodym inżynierem, kilka lat architektem i wcześniej wziąłem takie zlecenie, bo nikt w biurze projektowym nie chciał, aby zaprojektować budynek doświadczalny z gliny na terenie gdzie będzie glina. A glina taka była na terenie szpitala w Tworkach, to był sad w Markach, który obejmował również budynki szpitalne. No i w 1956 roku ten budynek kończył się już wtedy budować. To był budynek troszkę większy od tego (ul. Szklanych Domów 7a) dwupiętrowy i rzeczywiście z materiałów z gliny. Ponieważ ja byłem właściwie przed skończeniem architektury w pracowni konstrukcyjnej, byłem projektantem tego budynku, architektury i konstrukcji. W ogóle, wszystkie prawie branże obejmował mój projekt. Był całościowy. W tej sytuacji, oni idąc do tej ciotki rewolucji zaprosili i mnie. No i tak we trójkę poszliśmy do KC. To był przełom listopada i grudnia 1956 roku. W tym KC to oczywiście przeszliśmy przez te wszystkie bramki i rewizje osobiste i nie wiadomo co. Wreszcie dotarliśmy. To było czwarte piętro, do Pawlak - Finderowej. To była pani taka pod sześćdziesiątkę i zajmowała się sprawami ekonomicznymi i takimi, które dotyczyły również młodych organizacji wiec i ZTMP, które wówczas właściwie się rozsypywało. Pierwsza wizyta i spotkanie z nią nie dało od razu rezultatu. Ona musiała to omówić. Wyznaczyła nam następną wizytę. Na kolejnym spotkaniu to Goskrzyński i Wacowska przekazali informację, że młodzież, ta robotnicza w fabrykach, organizuje się wspólnie, i jeżeli nie będzie takich możliwości mieszkania dla nich to oni wyjdą na ulicę, znaczy komuniści w komunistycznym państwie wyjdą protestować. To było dla ówczesnej władzy niedopuszczalne. Goskrzyński przedstawił mnie jako projektanta, który z gliny może zaprojektować to wszystko, tylko tej zgody na spółdzielnię mieszkaniową brakuje. To ona za czerwony telefon, bo tam kilka telefonów na stole było i mówi: „Stefan, do ciebie zgłoszą się tutaj redaktorzy masz wydać natychmiast zgodę na powstanie robotniczej spółdzielni mieszkaniowej, a ja tutaj jeszcze ustalę warunki”. A warunki były takie: my mamy tylko produkować materiały a więc cegłę, jakieś bloki itd. Cement możemy kupić tylko w CRS-się (Centrala Rolnicza Samopomoc Chłopska). Ta centrala rozprawiała również materiały wśród chłopów, którzy się mogli budować. No więc cement tam, belki żelbetowe do stropów tam, natomiast, reszta ściany wypełnienia stropów, te pustaki to wszystko mamy sobie zorganizować. To znaczy trzeba powołać przedsiębiorstwo. W każdym razie na przełomie grudnia i stycznia powstaje Robotnicza Spółdzielnia Mieszkaniowa. Warunkiem jest to, że to robotnicy będą członkami Spółdzielni i oni wniosą, swój samodzielny wkład, urlop poświęcą na produkcję tych materiałów.

Następuje organizacja wiat na osiedlu, gdzie będzie ta produkcja, gromadzenie materiałów, cementu. To przydziałowy jakiś był. Norma była na produkcje materiałów. Zaczyna się ruszać ta sprawa.

Wtedy też powstał pomysł, że cegła rozbiórkowa nam się przyda. W Warszawie nie ma już cegły rozbiórkowej. Tylko mielony gruz i pustaki muranowskie. Cały Muranów to był gruz, który po getcie został. Ja wtedy byłem członkiem rady nadzorczej tej nowej spółdzielni i postanawiamy, że będziemy szukać. Będziemy rozbierać cegłę i ją zwozić do Warszawy. Okazuje się, że w Kostrzynie nad Odrą są forty poniemieckie do rozbiórki. Bardzo dobre cegły. Postanawiamy jechać do Kostrzyna, tam zorganizować pobyt dla grupy robotników, która przyjedzie z Warszawy. Będzie rozbierać i od razu na lorę tę cegłę rozbiórkową układać i ona przyjedzie tu do Warszawy. I tak, zaraz po miesiącu, mieliśmy cegłę rozbiórkową a cegłę cementową, którą robiliśmy sami tutaj na Osiedlu. Projekty były tak pomyślane aby od zewnątrz była cegła cementowa – licówka, a od środka pustaki albo pełne bloki, które były produkowane w naszych wiatkach. No i organizuje się własne wykonawstwo. Tu pomysł Ministerstwa się urywa bo to ten teren na Garwolińskiej był przeznaczony pod mieszkaniowe budownictwo dla szpitala, personelu szpitala, a ta druga połowa to gospodarstwo rolne bo działka jest już dla nas w tym kwatermistrzostwie wyznaczona. Edward (Goskrzyński – przyp. red.) miał jakieś znajomości i wojsko odstąpiło od planów budowy mieszkań dla personelu. Z tego, co wiem była rozmowa i argument, że młodzi podniosą szum, że dla wojska będzie możliwość budowania mieszkań a dla młodych robotników nie. Udało się uzyskać ten teren i zgodę na budowę. Towarzyszka „ciotka rewolucji” przejęła się tym i udało się to załatwić. To jest załączek spółdzielczości po wojnie. Bo WSM to chyba w marcu przyszłego roku dopiero uzyskał zgodę na odtworzenie tej swojej działalności. Myśmy w ciągu pół roku zrobili projekt urbanistyczny tego Osiedla. Dwa pierwsze budynki były w pełni zaprojektowane i mogliśmy zacząć 15 czerwca 1957 roku.



*Fundamenty pierwszego bloku - rok 1957.
Fotografia z archiwum Osiedla Szaserów*

W budynku naprzeciw stojącym, punktowcu pod nr 7, numer na bloku obowiązywał potem to już policyjne numery, położono kamień węgielny. Była wielka uroczystość, był ofiarodawca terenu – przedstawiciel wojska no i oczywiście prezydent

miasta, władze dzielnicowe, w każdym razie z wielką pompą złożyliśmy tam butelkę z takim dyplomem, wystawionym, podpisanym, właściwie aktem erekcyjnym. No i to Osiedle było budowane własnymi rękoma. Ten budynek (ul. Szklanych domów 7 – przyp. red.) i punktowiec obok były jednocześnie rozpoczęte. Teraz to jest numer 7 b. Rozpoczęła się roczna wojna o materiały. To nie było łatwe. CRS nie wszędzie był zorganizowany, belki stropowe mieliśmy w Białymstoku. Tam była produkcja i zakład produkował dla CRS-u. Tak się złożyło, że nie dawaliśmy w tempie rady tego realizować. Obiecano ludziom, że w dwa lata po zapisaniu się do spółdzielni będą pierwsze mieszkania. Po roku okazało się, że ten termin nie będzie możliwy. Prezes, pierwszym prezesem był Edward Goskrzyński vel Gosted, nie dawał sobie rady. W dalszym ciągu, równolegle pracował jako redaktor Sztandaru Młodych. Ludzie którzy chcieli wstąpić do spółdzielni, ponaglali, on wyjeżdżał w delegacje dziennikarskie i w wyniku nagromadzenia kłopotów i konfliktów zrezygnował. Następnym prezesem z nadania ciotki rewolucji został Bilewicz, bodajże Tadeusz. Ja realizowałem to Osiedle, na Olszynie Grochowskiej, na Bródnie, przy Toruńskiej też takie małe. Tam robotnicy FSO chcieli, żeby blisko nich były te mieszkania. To się z resztą zaraz oddzieliło od Osiedla Młodych. Powstała tam też Spółdzielnia Robotnicza ale chyba Praga Północ.. już nie pamiętam dokładnie. W ten sposób KBF Wschód przejął realizację, po przeszło roku spółdzielczości własnej i także wykonawstwo. Dyrektorem był wtedy dyrektor Bużko. Wtedy wykonawca zaczął narzucać swoje rozwiązania konstrukcyjne. Zaczynała się era dyktowania architektury przez wykonawstwo. I tak to Osiedle powstawało.



*Budowa bloku przy
ul. Garwolińskiej 26.
Rok 1959.
Fotografia z
archiwum Osiedla
Szaserów.*

W grudniu 1959 roku budynki były już prawie przygotowane do oddania. Przy czym punktowiec z kamieniem węgielnym nie był pierwszym oddanym budynkiem. Oprócz tego przygotowywany był jeszcze klatkowiec i budynki stojące przy Garwolińskiej. W styczniu były mieszkania. Nastąpił przydział. Pierwszy numer przydziału jak pamiętam miała redaktor Wacowska, ona była też bez mieszkania, drugi numer miałem ja, ale ja jeszcze nie wziąłem tym razem.

W momencie kiedy zmienił się w KC personel, a to było w 57 jak przyszedł Gomułka. Od 1959 roku mieszkałem w punktowcu, miałem mieszkanie dwupokojowe, na drugim piętrze, trzypokojowe właściwie, bo to były dwa pokoje z wnęką. Mój ojciec

umarł w '56 roku. Rodzice z kresów przerwani mieszkali w województwie mazursko-pomorskim. Musiałam zabrać matkę z bratem z Kętrzyna. Zahandlowałem ze Spółdzielnią. Zaproponowałem nowemu zarządowi, że ja oddam to mieszkanie do ich dyspozycji a oni mnie przydzielą pracownię i kawalerkę obok dla matki i oni chętnie na to przystali, bo na kawalerkę mało chętnych było. Moje mieszkanie przydzielono członkowi zarządu. Matka dostała mieszkanie jako repatriantka, sprowadzana przez syna. Był taki profesor Kucharski, projektant nadzoru, który spowodował, że wejście do mojej przydzielonej pracowni – mieszkania było niższe niż obowiązujące 180 cm, u mnie jest 175 cm. Ponieważ to jest wada, ja zaproponowałem, że to przyjmę dla siebie tylko niech mi dadzą jeszcze stryszek i oczywiście się zgodzili. Umówiliśmy się że będę korzystał z niego nieodpłatnie z powodu tej opuszczonej belki. I tu się wprowadziłem w niecały rok po tym, jak oddano budynek, w którym miałem pierwsze mieszkanie, dostałem je w 1959 roku a do pracowni wprowadziłem się w 1960-tym. Zasada przyznawania lokali była taka, że kolejny numer wybierał sobie z istniejącego, oddawanego budynku mieszkanie. Reszta kandydatów to przeważnie byli aktywiści z fabryk, ci którzy tę młodzież organizowali. Wiem, że pracownicy, działacze, byli wszyscy ulokowani w tym pierwszym budynku. Na dole była taka dziewczyna, która w NAWIE – to była Naczelna Organizacja Architektoniczna, dostała mieszkanie tam na parterze, już jedno z ostatnich, bo parterów to nikt nie chciał, więc wtedy przechodził już jakby na następną kolejkę. Tak to obowiązywało do końca.



*Zabudowa ulicy
Garwolińskiej.
Fotografia z
archiwum Osiedla
Szaserów.*

Z tym, że obowiązywał normatyw. Normatyw raz na metrażę poszczególnych pomieszczeń i normatyw na zasiedlenie. Normatyw to jest norma która limitowała przydział. Przyszła twoja kolejka, wybieraj mieszkanie, ale musisz wybrać przydział, który odpowiada przepisom kwaterunkowym. Czyli to było wtedy 11 metrów mniej więcej na osobę. Mieszkanie do 54 metrów kwadratowych było dla 5 osób. Dzisiaj to jest co innego, bo można sobie mieć, ile chcesz, jeśli tylko masz pieniądze, a wtedy pieniądze były nieważne – wtedy było 10% wkładu własnej pracy. To ci tam brali urlopy, jechali do tego Kostrzyna, a ci co nie mogli, bo mieli jakieś rodzinne komplikacje, to tutaj na osiedlu pracowali w tych wiatach albo po południu przychodzili po swojej

pracy w fabryce i do wieczora pracowali. Ja wtedy pracowałem w Miasto-Projekcie Stolica Wschód. Nasza pracownia była tam, gdzie była siedziba zarządu. Dla nas – pani - ciotka rewolucji załatwiła, że dostaliśmy siedzibę pierwszą na Smolnej, numeru nie pamiętam. To jest budynek naprzeciwko budynku partyjnego i tam była siedziba ZMP. Ponieważ to się rozsypało, to centralę podzielili i część lokali myśmy dostali. I tam miałem taką pracownię, którą organizowałem również z ludzi którzy pracowali w biurach projektów a chcieli dostać jakieś mieszkanie. Ich przyjmowano do spółdzielni, bo to byli niezbędni projektanci a teren był nieuzbrojony zupełnie, nie było ani wody ani gazu ani ciepła nic. To osiedle było projektowane przez te osoby, które czekały na mieszkania. To trwało tam na Smolnej do czasu aż się Spółdzielnia podzieliła na te część południową i na Pragę Północ. Wtedy nam wymówili lokal na Smolnej i dali lokal na Paca. Koło kina, było kino (Sokół – przyp. red.), za kinem był taki barak i w tym baraku było biuro. Lokalizacja była fatalna. Po drugiej stronie ściany w biurze projektantów była rentgenowska przychodnia, a jej ściana nie była izolowana. Skończyło się smutno. Kolega, który obsługiwał technicznie, Zieliński się nazywał, dostał raka po dwóch latach pracy przy tej ścianie w swoim biurze, na swoim miejscu pracy. Ja już później nie dawałem rady. Miałem do opracowania to Osiedle, Olszynkę Grochowską, część na Bródnie. Miasto Projekt jak dostał zlecenia na rozbudowę terenu, który był za „Osiedlem bezdomnych kochanków” (pierwotna nazwa Osiedla Młodych na Grochowie – przyp. red.), obecnie przy ulicy Wspólna Droga, powierzył mi także „pociągnięcie” tamtej strony. Tam jest ok dziesięć budynków, które projektowałem już ja, ale oprócz tego, że mieliśmy do zaprojektowania budynki, to w pilnym trybie w ciągu dwóch miesięcy trzeba było zaprojektować kotłownię dla tego terenu. Żeby kotłownię zaprojektować, to trzeba wiedzieć, jakie kotły będą potrzebne. Były starania o kotły. Wreszcie dowiedzieliśmy się, że na Muranowie demontują istniejącą, niedziałającą kotłownię bo będą mieli ciepło z elektrowni na Powiślu. W każdym razie były do wzięcia cztery kotły. Z tym, że to były kotły z zasypem czyli trzeba było mieć odpowiedni materiał - koks. A koks było bardzo trudno zdobyć, czarny węgiel trzeba było zdobyć i kotłownię tak zaprojektować i wybudować. Bo jak tutaj są w styczniu mieszkania oddawane, to one muszą być ogrzewane. I były. Były ogrzewane z własnej kotłowni. Ta kotłownia miała żelbetowy komin 32-metrowy. Wcale nie mała rzecz była wtedy załatwienie takiej budowy kotłowni. Trzeba było firmę z Krakowa ściągnąć, która buduje kominy i też na termin .To wszystko było opłacane przez mieszkańców – mieszkanie w pierwszej kolejności i wszyscy dostosowali się, zrobili to tak, że były możliwości realizacji. Ci którzy robili uzbrojenie elektryczne byli z elektrowni i oni byli zainteresowani także mieszkaniami, kanalizacja – wodę doprowadził WOD-KAN ,do tych wiat potrzebna była woda, była doprowadzona ekstra natychmiast, to było załatwiane przez tych ludzi, którzy byli na liście projektantów. Ona liczyła w końcu trzydzieści dwie osoby. To trzeba było ich tam jakoś segregować.

Ja zaczynałem pracę o szóstej rano w Miasto-Projekcie i musiałem do czternastej siedzieć. Potem tutaj, to tak trwało aż mnie zmusili do odejścia z Miasto-Projektu. Jak to zmusili... Kontrola NIKU- ja byłem szkodnik gospodarczy, bo ja zorganizowałem te pracownie i to jest na szkodę Miasto-Projektu. To odszedłem I co się dalej działo?

Na własne żądanie odszedłem bo przyszedł dyrektor do mnie: „Stefan – no co mamy robić- mamy nie zatrudniać szkodników!”. No i tak to było. Przeszedłem w ogóle do innego resortu. Do resortu rolnictwa, do biura projektów, które projektowało budownictwo na wsi. To był rok 1962 lub 1963. Osiedle już stało, było już zasiedlane. Ja zaprosiłem do współpracy i pomocy przy projekcie naszego Osiedla Tadeusza Kobylańskiego. Nie był zainteresowany mieszkaniem, bo miał dom na Żoliborzu. On za tę pracę tutaj miał pensję. Jaki był interes...? To był układ. Ten, co projektował Osiedle po godzinach, to dostawał mieszkanie w pierwszej kolejności. I tak też podostawali ci projektanci. Za projekty robione prywatnie spółdzielnia płaciła pięćdziesiąt procent cennika, jaki obowiązywał dla Miasto-Projektu. Czyli nasze wkłady były pięćdziesięcioprocentowe. Nasz zysk był taki, że za ten wkład wypracowany w spółdzielni myśmy nie płacili podatku. To przechodziło przelewem od razu na konto Spółdzielni. W ten sposób możliwe było w ciągu pół roku uzbrojenie tego terenu. A przypomnę, że teren ten pod budowę uzyskał Wacowski w kwatermistrzostwie warszawskim. Jakie to były znajomości, to myśmy się tylko domyślali. Jego ojciec był ewangelikiem a matka żydówką. Więc dla Żydów był Żydem a dla reszty nie. To wykorzystywał sobie odpowiednio. Zmusili go do wyjazdu z Polski w 1968. W jednej z pierwszych grup emigracyjnych wyjechał do Palestyny, przez przystanek i oczekiwanie w Wiedniu.



*Szklanych
Domów 7a.
Rok 1962.
Fotografia z
archiwum
Osiedla
Szaserów.*

Ja w Bisprolu pracowałem już do emerytury. Po przejściu tam do pracy właściwie w trzy miesiące byłem szefem grupy specjalistów od budownictwa rolnego. Tak się składało, że okupację niemiecką przebyłem na wsi, w rolnictwie. Trochę na tym się znałem. Pracownia pod moim kierunkiem dostała nagrodę III stopnia Komitetu Urbanistyki i Architektury. Za Osiedle dostaliśmy nagrodę z Tadeuszem (Kobylańskim – przyp. red.) drugiego stopnia. To była pierwsza nagroda, jaką dostało osiedle mieszkaniowe po wojnie. Nagrody przyznawał KUA urząd równoległy do ministerstwa - Komitet Urbanistyki i Architektury. Ministerstwo Budownictwa zajmowało się wykonawstwem a Ministerstwo Rolnictwa zajmowało się także rolniczym budownictwem. Ja w cztery miesiące dostałem propozycję zastępcy dyrektora do

spraw technicznych w Bisprolu. A Bisprol był większy nawet trochę od Miasto-Projekt - Stolica Wschód. Pracownia była w Miasto Projekcie, a zakład był równoległy do pracowni tylko trochę większy w Bisprolu, gdzie byłem najpierw jego kierownikiem a potem zastępcą dyrektora. Jako dyrektor pracowałem przez trzy lata. Minister Kopec wtedy był w rolnictwie, od budownictwa. Z Miasto-Projekt do Bisprolu przeszedłem na stanowisko kierownika działu głównych specjalistów najpierw, nie od razu na stanowisko projektanta. Tam byli specjaliści od hodowli bydła, od hodowli trzody i architekci którzy projektowali duże ферmy, modne wówczas. My projektowaliśmy dużą osadę dla personelu w Pszczelewicach, za którą zespół dostał nagrodę. Tam „odbębniłem” trzy lata na stanowisku dyrektora technicznego. Zrezygnowałem z tej funkcji ze względów finansowych bo miałem połowę tego, co miałem jako kierownik pracowni zakładu. Jako kierownik pracowni miałem pensję 11 tysięcy pięćset a jako dyrektor techniczny pięć pięćset. Tak dyrektorom płacili. Mój dyrektor też wtedy miał tylko 6000 a ja byłem jego zastępcą. Inwestycjami Spółdzielni się nie zajmowałem. Aby zrezygnować z funkcji urzędniczej zastępcy dyrektora napisałem poprzez mojego dyrektora naczelnego do wiceministra Kopcia, aby skierowano mnie do produkcji, bo nie wytrzymuję tych prac biurowo-administracyjnych, i aby dał mi zgodę na rezygnację. Zgodził się pod warunkiem, że mu miałem zaprojektować bliźniak na Mokotowie. Tak też się stało. Postawił ten bliźniak za posag żony, sprzedał obrazy Kossaka. Też go „zjedli” za to, że sobie wybudował dom. Jeszcze przed skończeniem budowy zmarł na zawał. Drugą część bliźniaka zajął dyrektor budownictwa rolniczego, czyli wykonawstwo rolnicze. On był prawą ręką ministra. Ja przeszedłem w Bisprolu, z urzędnika na produkcję ponownie. Tam już mogłem sobie projektować. Projektowaliśmy całe zespoły budynków dla tych organizacji PGR-owskich, większość była projektowana dla Instytutu Zootechniki, który mieścił się w Krakowie, już nie liczę tych typowych projektów mieszkalnych, które w katalogu były umieszczane. To były budynki ośmiorodzinne, dwunastorodzinne. To były budynki do drugiego piętra włącznie.

A nazwa „Osiedle Bezdomnych Kochanków”? Ta nazwa przyłgnęła po prostu. Osiedle zawsze było osiedlem młodych ludzi z małymi dziećmi lub jeszcze nie, którzy nie mieli się gdzie podziać. Mieszkali w rozdzielaniu albo kątem u różnych ludzi. My budując Osiedle Młodych załatwiliśmy jeszcze jedną rzecz, która miała później wpływ na całe budownictwo w Polsce. Wpadliśmy na pomysł, żeby zrobić zamiast 310 cm wysokości brutto stropu, zejść o 30 cm niżej czyli na dwa osiemdziesiąt. A zysk z w kubaturze przydzielić odpowiednio metrażowi wg normy na mieszkanie. Czyli jak ktoś miał mieszkanie M5 to było pięcioosobowe 52 metry, to u nas, dzięki tej obniżce, wzrosło powierzchniowo o dwa trzy metry, to zależało od wielkości mieszkania. W tej sytuacji u nas te M-5 były 54 metrowe.



*Garwolińska
26 b.
Rok 1962.
Fotografia z
archiwum
Osiedla
Szaserów.*

W trzy lata od momentu, kiedy rozpoczęliśmy budować na te dwa osiemdziesiąt, to zmniejszono do dwóch pięćdziesięciu budownictwo kwaterunkowe i do dzisiaj to obowiązywało. Właściwie dzisiaj to już nic nie obowiązuje. Mają pieniądze to robią jak chcą. Przez szereg lat tak było. Całe budownictwo płytowe to jest na dwa pięćdziesiąt plus 30 centymetrów strop. Na tym Osiedlu obowiązuje jednak wysokość 280 cm plus 30 cm na strop, tu i na tych dodatkowych Olszynka Grochowska i na Bródnie. Skąd artyści w osiedlu? Była opinia, że są pracownie dla malarzy. To jest pracownia, gdzie jesteśmy, pracownia dla architekta, gdzie mieszkam. Pracownia była nielimitowana. Tu sąsiadka obok ma 140 metrów, jej ojciec był artystą malarzem i zaproponował taki metraż dla swoich potrzeb. Takich mieszkań-pracowni jest na osiedlu 12, tyle ile jest galeriowców wybudowanych. Że pracownie będą, to my wiedzieliśmy już przy projektowaniu poddaszy. Warunkiem realizacji tego osiedla na Pradze- Południe były trzykondygnacyjne domy. Pani Zarębska, naczelną urbanistkę dzielnicy, dyktowała wytyczne dla projektowania. My w wytycznych dostaliśmy trzecią strefę czyli budynki - wszystkie trzykondygnacyjne. To było drętwe. Bez zróżnicowania. Myśmy wojnę toczyli i to w NAWIE- to już Tadeusz (Kobyłański - przyp. red.) załatwiał, że się zgodzili, po porozumieniu się z panią Zarębską, że będą także punktowce, które będą miały pięć kondygnacji. Dlaczego pięć? Bo do pięciu nie wolno było wind budować. W Olszynie Grochowskiej wywojowałem siedem. Tam inna sytuacja urbanistyczna była. W punktowcach było miejsce zostawione na windy - dźwigi, dusza tak zwana, gdzie teraz obecny prezes realizuje dźwigi windowe, już dwa zdaje się są. To były warunki nie do przekroczenia. Był jeszcze trzeci warunek, że od strony ulicy, zabudowy miejskiej nie będą budynki wyższe niż trzy kondygnacje. W tym budynku pracownie są poza trójką, one są wyżej, ale dlatego że mają dach stromy z tamtej strony. Jeden ze schronowców od strony działek ma pięć kondygnacji, a od strony ulicy ma trzy kondygnacje i w dachu ma wykusze, gdzie były sanitariaty i kuchnie. Warunków jeszcze było kilka: że będzie wydzielony teren pod przedszkole, usługi. Jak zaczęła się przejściowa swoboda, lata 90-te to dobudowano jeszcze dwa punktowce z frontu.

O co chodzi z tymi schronowcami? To osobna historia. Te nasze trzypiętrowe budynki, każdy obsługuje tzw. kwiatek. Schrony tam zaprojektowane pomieszczają mieszkańców z tych czterech budynków. To wspólny jeden schron z oddzielnymi urządzeniami filtracyjnymi, woda doprowadzona ekstra, wyjście ekstra. Taki schron to była ściana żelbetowa o grubości 50 cm, nasze ściany mają 38, strop był 40-centymetrowy, żelbetowa płyta na krzyż zbrojona, na całym budynku. Goskrzyński załatwił w TOPLU (Terenowa Ochrona Przeciwiatomowa i Przeciwlotnicza – osobny urząd – przyp. red.), że będą schrony dla kompleksów czterech budynków, czyli dla tzw. kwiatka. To dawało oszczędności w realizacji. Punktowce od początku nie miały schronów. Są różnice wejścia do schronów, raz od południa, kiedy w pobliżu ulicy, raz od północy. Są więc cztery komplekсы- schronowce. Ja byłem głównym autorem zespołu projektantów, który liczył w sumie około ośmiu osób. Jeden był na etacie spółdzielni. Drugi był, który obsługiwał dokumenty, kserował, przygotowywał. Osiedle było pierwsza spółdzielnia mieszkaniowa po wojnie. To były lata 1956/57. Nie byłem partyjny ale w KC (Komitet Centralny PZPR – przy. red.) miałem duże uznanie. Ten budynek z gliny, materiałów na bazie gliny to miał 30 mieszkań dla pracowników szpitala w Tworkach. Później szpital całą swoją planowaną dalszą architekturę przeniósł do Bisprolu, za mną. Sam projekt tego gliniaka był w Bisprolu zrobiony. Byłem kierownikiem pracowni wielobranżowej. Projektowanie budynku z gliny wymaga współpracy konstruktora i architekta, którzy się na tym znają. Nasz zespół - Kobyłański i ja - byliśmy podlegli w projektach profesowi Gutowi, on ostateczny kształt akceptował i podpisywał. W samej Warszawie, nie liczyłem ale... dobijam do setki zaprojektowanych przeze mnie budynków. W Warszawie projektowałem dużo, moich zupełnie autorskich projektów, wybudowanych będzie pewnie gdzieś około siedemdziesięciu plus ewentualnie wykorzystanie z katalogu moich projektów typowych. Wśród architektów nie było popularne projektowanie typowe, raczej to było na indeksie bo to zabierało im chleb. Tak mówili, że ludzie kupują gotowy projekt, zamiast płacić kilka tysięcy za indywidualną pracę i jednorazowy projekt to płacą 100 zł ze wszystkimi branżami elektryczność, woda, gaz, elektryczność, konstrukcja i architektura. Koszt odbitek był podobny. Koszty projektowania typowego były zawsze z mnożnikiem 02. Projektowanie prywatne to było 05 cennika. Ale to też były pieniądze. Przeszło tysiąc złotych wypadało za taki domek szeregowy powiedzmy. Typowego projektu to architekt nie mógł odmówić, zatwierdzenia w swojej dzielnicy. To było zatwierdzane przez ministra w związku z tym projekty typowe nie cieszyły się sławą jako dobre rozwiązania. W pracowni projektowej Osiedla było dobrze. Mielimy lokal na Smolnej, później na Paca skąd przeniesiono nas na Grenadierów. Tam do dziś mieści się biuro, które też handluje mieszkaniem, zamianą ich itd. Praga się rozrosła i realizowana była przez jednego wykonawcę, dyrektora Bużko dyrektora KBM -u Wschód i drugi taki był KBM-mu Północ.

Jaka wtedy była Warszawa...? Była zniszczona! Wszystko jedno co, aby budować, aby szybciej! Nie było z czego - to będziemy z gliny. Dlaczego Osiedle nie jest z gliny? Jak dostali lokalizację z wykopów porobili próbki: nie ma gliny, jest piasek, dobry piasek do posadowienia, do produkcji ewentualnie cegły cementowej, pustaków cementowych, to tutaj można z miejscowego materiału, piasku korzystać. Na Osiedlu

początkowo było jeziorko, tam gdzie teraz jest okrągłak - sklep była sadzawka i karasie łapali, ludzie przychodzili na ryby jak my przejmowaliśmy ten teren. Jeśli chodzi o wymogi, to obowiązywały trzy kondygnacje od ulicy, potem pięć kondygnacji i na tym skończyliśmy. Bo po przeciwnej stronie osiedla Szaserów jest szkoła, żłobek, budynki użytkowane przez okolice. Tamtą część też mój kolega projektował. Później zarząd Osiedla przejmował wszystkie inwestycje. Właściwie wyręczał kwaterunek. Coraz mniej było realizacji finansowanych przez Państwo a coraz więcej było takich jak Osiedle Młodych, cała spółdzielnia nauczycielska bodaj w roku 57, Spółdzielnia Nauczycielska to była zabudowa tam dookoła sejmu. U nas była taka klauzula, że będzie wybudowany budynek socjalno-administracyjny. Miał być zrealizowany tu, gdzie teraz jest ten ogródek gimnastyczny, gdzie stoją przyrządy do rehabilitacji i ten dziecięcy teren, ogrodzony do zabaw. Administracja tego Osiedla, tylko tego .Parter miał być pięcio-, sześciopokojowy dla biura a piętra miały być socjalne. Na pierwszym piętrze miał być lekarz, pokój dla przychodzącego lekarza, pokój pielęgniarek miał być chyba stały. Ten plan był ustalany z towarzyszką Pawlak -Finderową bo ona w warunkach udzielenia zgody na spółdzielnię budowlaną wstawiła też konieczność budynku socjalnego. Pierwsze nasze poczynania to próby wstawienia tego budynku w projekt. Odbyła się w 57 roku rada techniczna tych planów, na którą była zaproszona Pani Finderowa i ona naniósłła też swoje uwagi. Ja gdzieś mam protokół z tej rady, ja na niej nie byłem ale był Tadeusz Kobylański. Wtedy byłem na wycieczce dookoła Europy, którą organizował Miasto-Projekt. Poprzyjmowano z Ministerstwa finansów jakieś osoby, które warunkowały przydział na ten wyjazd. Dostaliśmy przydział konserw na podróż. To były duże puszki szynki, pięciokilowe, jakieś schaby były i inne, nie mówiąc już o kaszy. Autobus, przegubowiec FIATA, który mieścił 73 osoby na wycieczkę zabrał ich 46. Wycieczka trwała przeszło miesiąc. Pojechaliliśmy przez Czechosłowację, Austrię Włochy. We Włoszech odwiedziliśmy nasze polskie cmentarze, na Monte Cassino, byliśmy również w Bolonii na cmentarzu polskim, potem przejechaliliśmy do Francji, w Monako, potem do Paryża , oglądaliśmy historyczne miasteczka po drodze do Belgii. Tam zakwaterowaliśmy się w Ambasadzie Polskiej. Tam wtedy Ambasadorem był jakiś pracownik biura projektów czy jakiegoś urzędu. Z Belgii jechaliśmy przez Zachodnie Niemcy do NRD (Niemiecka Republika Demokratyczna – przyp. red.) dojechaliliśmy tam na 22 lipca święto Odrodzenia Polski za czasów PRL-u – przyp. red.), kiedy w sali ambasady był bankiet a my w tej sali mieliśmy nocować. Musieliśmy ją potem uprzątnąć z butelek i resztek bankietu, aby przenocować. Oficjalnie nie mieliśmy przewodnika ani tzw. opiekuna politycznego. Ale byli z nami ludzie z Ministerstwa Finansów i z bezpieki najprawdopodobniej. Oglądanie organizowała trzyosobowa komisja. Nasz dyrektor biura projektowego, jakiś urzędnik z Ministerstwa Budownictwa to drugi i trzeci to przedstawiciel SARP-u (Stowarzyszenie Architektów Polskich – przyp. red.). Oni chodzili tam wydebić zgodę. Bo to trzeba było specjalnej zgody na taki wyjazd. Pokrywało się to z potrzebą przeglądu gwarancyjnego autobusu fiat. Przegląd był w jednym z włoskich miast, czyli po drodze. Myśmy jechali z południa na francuską stronę. Miałem mnóstwo zdjęć z wyjazdu. Był jeszcze jeden architekt w tej grupie oprócz mnie. Wysiadł z autokaru i zabłądził. Piątek się nazywał. Z naszego biura wojewódzkiego z Warszawy. Odstawili go na granice już po naszym przejeździe. Poszedł do lasu i

zabłądził i rezultat był taki, że kierowca odjechał, bo stał w miejscu gdzie nie powinien stać. To była szybka trasa łącząca Paryż przez Brukselę z NRD. To był rok 1957. Projektowanie Osiedla było w toku. Ciechanowicz pojechał żeby się nauczyć jak wygląda projektowanie w świecie, bo on tu projektuje. Spółdzielnia z tym wyjazdem nie miała żadnego związku. To był jeden z pierwszych wyjazdów po wojnie. Musieliśmy mieć paszporty i do każdego kraju wizę: Austria, Włochy, Belgia, obecny NRF to wszystko musiało być ostemplowane w paszporcie. W NRD nie musiano stemplować. Co oglądaliśmy? Wszystkie zabytki. Ta podróż była niezwykłym wydarzeniem w tych latach. Jeszcze potem była „spowiedź”. Pojedynczo były wezwania, się chodziło.

- Co Pan może powiedzieć o Zachodzie?

- O Zachodzie to ja mogę o budownictwie mówić.

- Nie, nas to nie interesuje.

- No cóż ja mogę więcej powiedzieć... byliśmy tam, zwiedzaliśmy gromadnie, z nikim się nie kontaktowałem i tyle.

Mówi się, że to osiedle artystów.. skąd to się wzięło...? Tu się wprowadził profesor ASP Stanisław Kucharski, który dostał podobną pracownię, mieszkanie, jak ojciec Doroty Brodowskiej. Dostał jeszcze piwnice jako pracownię ceramiczną, miał tam piec specjalne. On sprowadził, zachęcił do zamieszkania tutaj panią Teresę Kruszewską, która wtedy „zabawiała się” meblościankami, projektowała. Tu jeszcze była pani, która projektowała w kamieniu, artystka, też z Akademii Sztuk Pięknych. Dostała nagrodę specjalną, już nie żyje, ona też była na liście projektantów. Kobylański wrócił wtedy z Algieru. On był adiunktem wówczas na ASP, specjalistą od architektury wnętrza.

Na te pierwsze przydziały musiała być czynna kotłownia i kotłownia była. Równolegle powstawała. Lista projektantów, to była enklawa, wszyscy mieli wyższe wykształcenie. Było mnóstwo spraw do zorganizowania. Trzeba było dociągnąć oświetlenie także. Bez oświetlenia nie mogła ruszyć produkcja materiałów budowlanych. Potem porozumiano się z cegielnią w Stramicy, to była cegielnia polniemiecka. Była tam jakaś glina składowana. Glina, żeby nadawała się do przeróbki, to musi co najmniej rok przezimować. Cegielnie „nadał” pełnomocnik rządu do spraw gliny, inżynier Hyra, który wiedział, gdzie jakie cegielnie są do sprzedania. On później tutaj był jakiś czas kierownikiem budowy i przywożono cegłę do osiedla. Cegielnię kupili, ale recenzje rzeczoznawców okazały się negatywne tyle że to już po kupieniu.

Obok szpitala budowała się bocznicą kolejowa, podchodziła tutaj , na wysokości obecnej kostnicy szpitala i budynku pogrzebowego Potem realizację budynków przejęła KBM i cegielnię sprzedali.



*Osiedle Młodych rok 1964.
Fotografia z archiwum
Osiedla Szaserów.*

A ulice, ich nazwy? Garwolińska istniała. Nie istniała Szklanych Domów, Romea i Julii, Wspólna Droga. Ile miałem lat jak tu zaczynałem pracę? Jestem z 1928 miałem około trzydziestki. Najpierw pracowałem osiem lat w biurze budownictwa miejskiego ZOR to się nazywało - Zakład Osiedli Robotniczych, to było na ulicy Wierzbowej Centralne Biuro i to biuro nam urząd podzielił na biura dzielnicowe. Myśmy dostali wschód. Nie tylko Warszawa. Starówka lubelska jeszcze była obsługiwana przez nas. Wtedy byłem w pracowni konstrukcyjnej. Proponować mogłem z materiałów tylko cegłę cementówkę i rozbiórkową. Karierę to ja zacząłem jeszcze w liceum budowlanym na Hożej. Prawie o 4 lata dłużej się studiowało w tym liceum, ale to dawało chleb od razu po wyjściu. Techników rozchwytywali. Ja zacząłem pracować w maju 1949 roku w pracowni konstrukcyjnej od bardzo prozaicznej funkcji. Byłem przepisywaczem z rękopisów obliczeń statycznych na kalkę. Tego trzeba było 5 egzemplarzy złożyć. Wszelkie inne zmiany były wnoszone do dziennika budowy przez autorów. Często znajdowałem jakiś błąd w tej podkładce którą przepisywałem na kalkę... i tym sposobem przeniesiono mnie do robienia rysunków konstrukcyjnych - to był ten następny etap. Kiedy dostałem pierwszą wypłatę, poszedłem do kierownika z pytaniem czy tu nie ma pomyłki. Bo dostałem 40 tysięcy netto wypłaty na rękę. Wówczas zarobek przeciętny, miesięczny urzędnika to było ok 8 tysięcy. Za przepisanie na czysto to była norma 10% tego co brał projektant. Ja za te pieniądze - pamiętam jak dziś - kupiłem dwa odbiorniki TESLA radiowe. Jedno dla rodziców, bo jeszcze ojciec żył, a

drugie dla siebie, płaszcz dla siebie z samodziału na Marszałkowskiej, bo chodziłem w takiej unrowskiej wiatrówce i zegarek u Pazderskiego w Alejach Jerozolimskich, to był jeszcze przedwojenny sklep. Parter był nie zburzony. Stary zegarmistrz. Ten zegarek kosztował chyba 12 tysięcy, marki Tissot. Do dzisiaj chodzi, ale już nie mam siły w palcach go nakręcać. Wtedy to dla mnie było nienormalne – zaskakujące taka wypłata. Ja miałem podczas nauki do przeżycia wtedy niecałe 2 tysiące miesięcznie, które rodzice mi przysyłali i nagle taka wypłata. Miałem służbówkę. Przyjechałem do Warszawy 2 września 1945 roku. A w tej pierwszej pracy kierownik dzielił pieniądze, które były na akord. Wtedy wszyscy projektanci mieli powyżej 10 tysięcy. Zarabiali czasem i po 50 tysięcy na raz. Też tak było. Także moje 40 tysięcy wtedy w tym biurze nikogo nie zdziwiło. To było Centralne Biuro projektów ZOR – w Pałacu Nieprosa na Wierzbowej. Bisprolu już też nie ma. Projektując to Osiedle miałem nawet rysunków i był tu podział na projektanta i na technika. Praca tu to była moja pierwsza większa realizacja. Ta lokalizacja to było szczęście, które dostaliśmy. To było to, co myśmy rzeczywiście wymyślili.

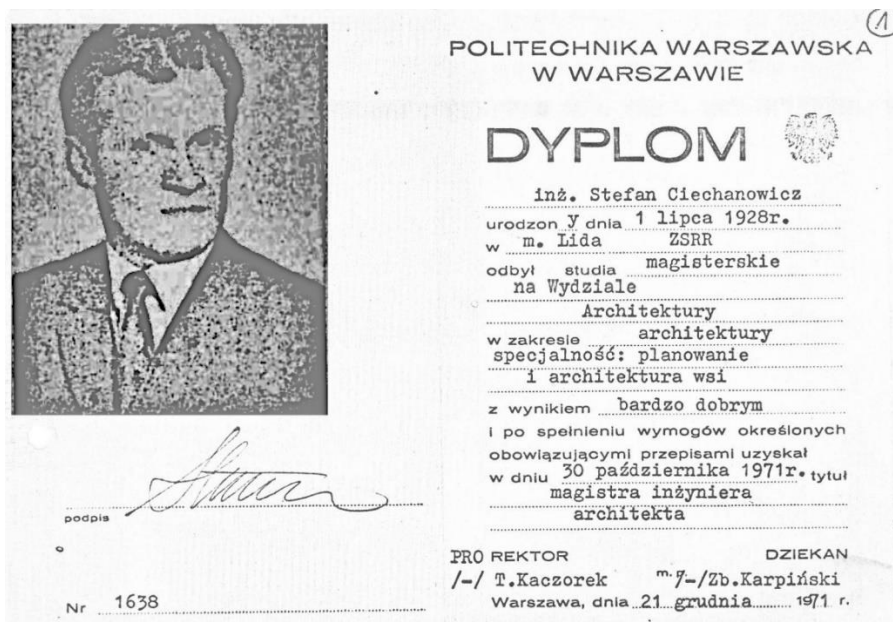
Wywiad przeprowadzony przez Annę Bojarską i Marka Urbańskiego

Źródło <https://piwnicapoetycka.pl/archiwum-historii-mowionej-osiedla-bezdomnych-kochankow/>

SUPLEMENT

Stefan Józef Ciechanowicz (1928-2022)- współprojektant Osiedla Młodych (obok Tadeusza Kobylańskiego)

Urodził się w Lidzie (obecnie Białoruś). Swój najważniejszy projekt zrealizował dużo wcześniej zanim stał się dyplomowanym architektem. Osiedle Młodych – za które wraz Tadeuszem Kobylański otrzymał nagrodę II stopnia przyznaną przez Komitet Budownictwa, Urbanistyki i Architektury - powstało bowiem w latach 1957-1962. Zaś Stefan Józef Ciechanowicz został absolwentem Wydziału Architektury Politechniki Warszawskiej w roku 1971.



Dyplom ukończenia studiów.
Fotografia z archiwum prywatnego.

Co ciekawe jako specjalność wybrał planowanie i architekturę wsi. Był członkiem Mazowieckiej Okręgowej Izby Architektów RP oraz teoretykiem. Opublikował: "Album projektów wielorodzinnych budynków mieszkalnych" (1962); „Album projektów jednorodzinnych budynków mieszkalnych”(1990, wraz z Jolantą Strzemecką, i Dorotą Tanana) oraz "Album projektów energooszczędnych budynków mieszkalnych" (1991, współautorki Elżbieta Grudzińska i i Longina Chojnacka). Aż do śmierci mieszkał na Osiedlu Młodych.

Kiedy Tadeusz Kobylański (1919-1995) został zaproszony przez Stefana Ciechanowicza do współpracy przy projektowaniu Osiedla Młodych, był już uznanym architektem. Dyplom otrzymał na wydziale architektury Politechniki Warszawskiej w 1949 roku. Miał na koncie prace pod kierunkiem Romualda Gutta nad projektem słynnego "wiatraka" - gmachu Głównego Urzędu Statystycznego w Warszawie (1948-1951). Był członkiem zespołu autorskiego nagrodzonego jedną z czterech równorzędnych III nagród w międzynarodowym konkursie na Ośrodek Kulturalny w kongijskim Leopoldville (1958). W latach 1961-1962 pełnił funkcję wiceprezesa Stowarzyszenia Architektów Polskich. Jak wspominał Stefan Ciechanowicz, Kobylański nie był zainteresowany mieszkaniem na Osiedlu Młodych, ponieważ miał już dom na Żoliborzu.

Domy z gazety

Ja nie mam nic, ty nie masz nic, więc razem mamy w sam raz tyle, żeby zbudować wielkie osiedle! - mogliby, parafrazując bohaterów Reymontowskiej „Ziemi obiecanej”, powiedzieć pierwsi mieszkańcy i projektanci. Zaczęło się od artykułu w „Sztandarze Młodych”. Na fali odwilży 1956 roku Ewa Wacowska i Edward Goskrzyński, napisali o warszawskich robotnikach, którzy chwycili za kielnie i sami budują sobie mieszkania. A jako, że byli na dorobku, to nazwali swoje przyszłe miejsce na ziemi „Osiedlem młodych kochanków”.

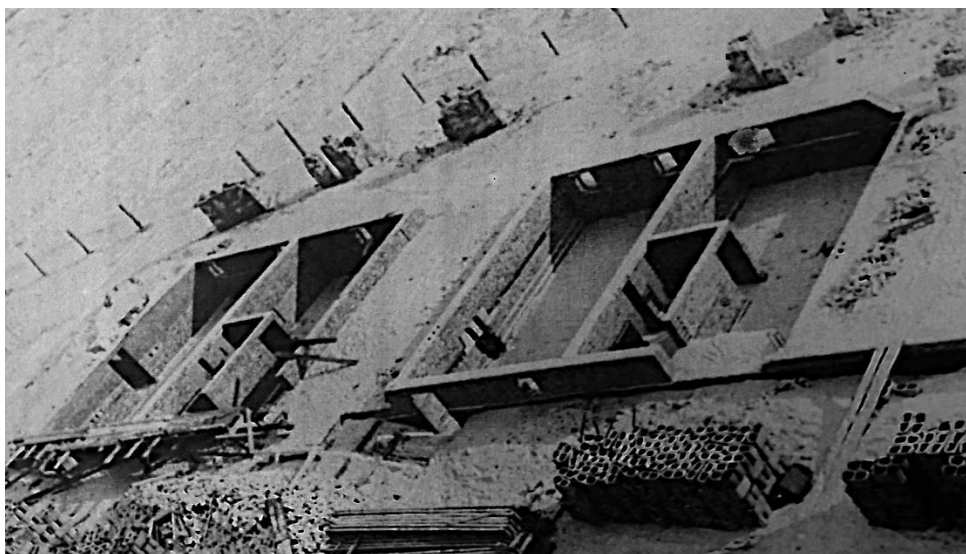


Artykuł
zmieszczony w
Sztandarze
Młodych w
listopadzie 1956
roku.
Fotografia z
archiwum SM
Osiedle Szaserów.

Tekst wywołał wielki odzew. Redakcja gazety została pytaniami o kontakt do pionierów. Nic dziwnego. Głód mieszkaniowy w leczącej powojennej Warszawie był wtedy ogromny. Jak wspomina architekt (i jeden z pierwszych mieszkańców osiedla) Stefan Ciechanowicz jego znajomi gnieździł się po w jednej izbie po dziewięć osób. On sam kwaterował w służbówce u swojej ciotki. Czas oczekiwania na przydział lokalu z państwowego rozdzielnika wynosił nawet piętnaście lat. Mimo, że artykuł okazał się fikcją, robotnicy warszawskich fabryk postanowili spróbować. W styczniu 1957 roku zawiązała się spółdzielnia mieszkaniowa „Osiedle Młodych”. Dzięki wpływom Edwarda Goskrzyńskiego udało się przekonać władzę, by przekazać spółdzielcom poforteczny teren, na którym planowano bloki mieszkalne dla personelu pobliskiego szpitala wojskowego. Prawdopodobnie też dlatego redaktor „Sztandaru Młodych” został pierwszym prezesem spółdzielni. 16 czerwca 1957 roku położono kamień węgielny pod pierwszy budynek. 23 stycznia 1959 pierwsi lokatorzy otrzymali klucze. Do końca tego roku oddano do użytku kolejne osiem domów. Tym samym powstało osiedle „Szaserów” - pierwsze z dziewięciu zbudowanych przez rozrastającą się Robotniczą Spółdzielnię Mieszkaniową „Osiedle Młodych”.

Gliniane fundamenty

Niewykluczone, że władze odesłałyby grochowskich spółdzielców z kwitkiem, gdyby nie ... glina. Z zamieszczonego na łamach „Sztandaru Młodych” artykułu o fikcyjnym osiedlu, wznoszonym własnymi rękami przez stołecznych robotników, wynikało, że domy powstają z gliny właśnie. Kraj cierpiał na deficyt materiałów budowlanych, więc jeżeli ktoś zgłaszał, że posłuży się w tym celu pospolitym tworzywem, to należy mu przyklasnąć. Młody architekt Stefan Ciechanowicz miał na koncie eksperymentalny dom z gliny w Tworkach, więc powierzono mu podobne zadanie na Grochowie.



Fundamenty bloku przy ulicy Garwolińskiej, rok 1956. Fotografia z archiwum SM Osiedle Szaserów.

Osiedle Młodych zbudowano jednak z innych materiałów. Jak wspominał Ciechanowicz, budynki licowane były cegłą cementową, a do innych konstrukcji wykorzystywano cegłę rozbiórkową, po którą spółdzielcy wyprawiali się aż do Kostrzyna nad Odrą. W osiedlowych ścianach zachowały się więc fragmenty murów tamtejszej twierdzy. Natomiast pozyskiwanie i obróbka gliny na miejscu nie wypaliły. Okazało się, że okolica jest piaszczysta, a nie gliniasta.

Bez schematu i w zieleni

Na otrzymanym od władz terenie dawnego carskiego fortu Twierdzy Warszawa architekci Stefan Ciechanowicz i Tadeusz Kobylański zaprojektowali 9 domów z 231 mieszkaniami. Osiedle wyłamywało się z socrealistycznego schematu. Kameralne budynki nie tworzyły zabudowy „pierzejowej”, pozbawione były historyzującej ornamentyki i bardziej przypominały modernistyczne kamienice niż socjalistyczne bloki. Architekturę prostych, powtarzalnych brył urozmaicały loggie, trójdzielne okna oraz nietynkowane połacie ścian z szarej cegły cementowej. Zagospodarowanie wspólnych przestrzeni sprzyjało integracji. Między domami urządzono skwery z ławkami i place zabaw. Uruchomiono także świetlicę, sklep i przedszkole. Mimo przeprowadzonych w ostatnich dwóch dekadach remontów elewacji i wymianie okien oraz dogęszczeniu nowymi budynkami, osiedle nie zatraciło pierwotnych walorów.

Nadal jest kolonią cenionych przez mieszkańców, funkcjonalnych, kameralnych domów, zatopionych w zieleni.

Zajeżdźnia marzeń

Garaże na Osiedlu Młodych należą do najbardziej oryginalnych obiektów tego typu z okresu Polski Ludowej. Owszem, powstawały wtedy budynki o wartościowej architekturze – jak wielopoziomowy garaż ze spiralnymi rampami przy ul. Woronicza w Warszawie.



*Garaż
wielopoziomowy z ul.
Woronicza.
Fotografia Iwona
Makowska –
„warszawskie mozaiki”*

Ale mokotowska zajeżdźnia była inwestycją publiczną, powstała dla floty samochodowej służby zdrowia. Garaże na Osiedlu Młodych przeznaczone były zaś dla osób prywatnych. A prywatne auto było wówczas niewyobrażalnym z dzisiejszej perspektywy dobrem luksusowym, na które mogli sobie pozwolić tylko nieliczni. Być może dlatego projektanci osiedla, świadomi roli, jaką odgrywał wtedy samochód osobowy, nadali garażom wyrafinowaną formę. Zbudowany z szarej cegły cementowej pawilon wkomponowany jest w nasyp, co powoduje, wejścia do szesnastu boksów znajdują z dwóch stron i na dwóch poziomach. Dach charakteryzuje się zygzakowatym zwieńczeniem. Zaś elewacja w skrzydle prostokątnymi oknami w płycinach, nawiązującymi do podziału stolarki w budynkach mieszkalnych. Architektura garaży – nie licząc nowych drzwi – nie zmieniła się od czasu budowy. Dziś stanowią najlepiej zachowany w stanie oryginalnym obiekt na osiedlu.

Zamiast ścian meblościanki

Osiedle Młodych było wielowymiarowym eksperymentem. Latem 1959 roku zorganizowano "Pokaz wnętrz". Ich aranżację powierzono twórcom Spółdzielni Artystów „Ład”: Teresie Kruszewskiej (słynnej projektantce, która zamieszkała na osiedlu), Ewie Milewskiej, Hannie Lachert i Stanisławowi Kucharskiemu. Wizjonerzy mieli zaproponować funkcjonalne meble do małych mieszkań. Największe

zainteresowanie wywołał Stanisław Kucharski, autor meblościanki, hybrydowej konstrukcji, na którą mogły składać się tapczan, stół, biurko, a przede wszystkim biblioteczka, regał lub szafa. Trzy ostatnie wersje mebla mogły pełnić rolę tradycyjnych ścian. Obliczono, że zastępując je meblościankami może powiększyć lokal o jedną czwartą. Trzeba pamiętać, że według przepisów na osobę przypadało wtedy 11 metrów kwadratowych. Było więc o co walczyć. Zaproponowane przez "ŁADowców" mieszkania miały charakter otwarty. Odseparowana murowanymi ścianami pozostała jedynie łazienka. Reszta mieszkania została urządzona przy pomocy meblościanek Kucharskiego oraz wolnostojących mebli zaprojektowanych przez pozostałe panie. Chodziło, o to żeby stworzyć możliwość re-aranżacji mieszkań zgodnie ze zmieniającymi się potrzebami lokatorów. Koniec końców skończyło się na próbach. System meblościanek zamontowano w 29 mieszkaniach. Projekt nie doczekał się realizacji na większą skalę.

*Meblościanka z lat 60-tych.
Zdjęcie z culture.pl*



Autor: Cezary Polak

[Klubokawiarnia Kicia Kocia](#)

NOTA WYDAWNICZA

E – book „Artyści z Osiedla Młodych” to część projektu OKO NA SZTUKĘ zrealizowanego przez [Stowarzyszenia Badawczo – Animacyjne Flâneur](#).



E-book został dofinansowany ze środków z budżetu [Województwa Mazowieckiego](#).



Partnerzy e-booka:

KluboKawiarnia Kicia Kocia



Fundacja Piwnica Poetycka ENS



Zarząd SM Osiedle Szaserów



E-book wykonała Agencja Artystyczna Nr 1 Sp. z o.o. na zlecenie Stowarzyszenia Badawczo – Animacyjnego Flâneur.