

WOJCIECH KOSIŃSKI

prof. dr hab. inż. arch.
Krakowska Akademia im. Andrzeja Frycza Modrzewskiego
Wydział Architektury i Sztuk Pięknych
e-mail: wkosinski@poczta.onet.pl

WŁODZIMIERZ GRUSZCZYŃSKI – GURU CZY GENIUSZ

WŁODZIMIERZ GRUSZCZYŃSKI – A GURU OR A GENIUS?

STRESZCZENIE

Artykuł przedstawia postać i dzieło wybitnego Krakowianina – czołowego profesora Wydziału Architektury Politechniki Krakowskiej i Akademii Sztuk Pięknych w Krakowie. Zaprezentowane pola jego aktywności to kreacje budynków i zespołów urbanistycznych – zrealizowanych i koncepcyjnych, ukazanych w szerokim spektrum graficznym, od fascynujących szkiców odręcznych rysowanych i malowanych, do pracowitych dokumentacji studialnych w odniesieniu do konkursów i projektów wystawowych – o problematyce rozpiętej od konserwatorstwa (projekt przekształcenia Krakowskiego Rynku, projekt przekształcenia Wawelskiego Wzgórza), aż do futurologii. Przeszedł życiową drogę ideowo-projektową od tożsamościowego regionalizmu (zwłaszcza ulubionego regionu Tatr, Skalnego Podhala, Zakopanego i Nowego Targu) – do ekstremalnego modernizmu budowl i miast.

Swoje dokonania przekazywał w porywającej dydaktyce, poprzez ilustrowane krasomówcze wykłady oraz wnikliwe, bogate i asertywne dialogi z kolegami, asystentami i studentami. Bliską architekturze i urbanistyce, ale faktycznie odrębną dziedziną jego czynnych zainteresowań – było programowe malarstwo krajobrazowe na pograniczu abstrakcji. Używając techniki tempery na kartonie, wytworzył absolutnie oryginalny i silnie rozpoznawalny styl cechujący się znaczną dynamiką i twórczą odwagą. Autor artykułu znał profesora od swego dzieciństwa, był jego studentem, magistrantem, doktorantem, asystentem w Uczelni i autorem szeregu publikacji naukowych z nim związanych. Poniższe informacje i uwagi są wynikiem: osobistej znajomości wielu opisywanych dzieł i ich tworzenia, studiów literaturowych, kontaktów z istotnymi osobami, wreszcie własnych interpretacji i ocen.

Słowa kluczowe: Włodzimierz Gruszczyński, charyzma, osobowość, architektura, sztuka, kultura, twórczość

ABSTRACT

The article presents the character and work of an outstanding citizen of Krakow—a leading professor of the Faculty of Architecture of the Cracow University of Technology and the Academy of Fine Arts in Krakow. The fields of his activity that have been presented here include designs of buildings and urban complexes—both built and conceptual, presented in a broad graphical spectrum, from fascinating hand-drawn and painted sketches, to meticulous study documentation for competitions and exhibition designs—with a thematic scope ranging from architectural conservation (a design of the transformation of Krakow’s Main Market Square, a design of the transformation of Wawel Hill), to futurology. He traversed his life’s ideological and design path from identity-based regionalism (particularly of his favourite region of the Tatra Mountains, Skalne Podhale, Zakopane and Nowy Targ)—to an extreme modernism in terms of both buildings and cities. He transferred his accomplishments through captivating didactics, illustrated oratory lectures and in-depth, rich and assertive dialogues with colleagues, assistants and students. Programmatic landscape painting bordering on the abstract, close to architecture and urban planning—was a separate field of his interests. Using distemper on carton, he developed an absolutely original and strongly recognisable style characterised by considerable dynamic and creative boldness. The author of the article knew the professor since his childhood and was his student, master’s and doctoral candidate and an assistant at the University, as well as the author of a series of scientific

publications associated with him. The information and comments below are the result of personal familiarity with many of the discussed works and their creation, literature studies, contacts with essential persons and ultimately the author's own interpretations and assessments.

Keywords: Włodzimierz Gruszczyński, charisma, personality, architecture, art, culture, creative work



Fot. Konrad Wierzbicki, 1971

Nie bez istotnej przyczyny niniejszy artykuł rozpoczyna tradycyjny wstępny dział Teki – „Cracoviana”. Postać rdzennego i głęboko zakorzonego Krakowianina, kultowego, ekstrawaganckiego profesora krakowskich uczelni, stanowi dla tego miasta legendę, mit i wspomnienie, oraz wnosi oraz pozostawia realny dorobek myślowy i ryzykancki projekt w dziedzinie sztuki kształtowania architektury, urbanistyki oraz krajobrazu kulturowego. W momencie zapoczątkowania tworzenia tego artykułu mijała 111 rocznica jego urodzin. Nie jest to tradycyjny tzw. okrągły jubileusz, natomiast liczba ta przypomina jego ulubioną wizję i temat szkiców koncepcyjnych – zwarty szereg trzech identycznych wysokościów: „przyszłościowych i celujących ku Niebu”.

POCZĄTKI

Profesor Włodzimierz Gruszczyński (1906–1973) – charyzmatyczna¹ postać Wydziału Architektury Politechniki Krakowskiej był przez całe życie związany z Krakowem. Pochodził z szanowanej rodziny szlachecko-patrycjuszowskiej herbu Poraj, jego ojciec był czołowym krakowskim nauczycielem tańca. Profesor lubił mawiać o sobie, że był z niego chłopiec „krakowski Kinder” co było polsko-austriacką odmianą urwisa, ale zarazem był w naukach zdolny, pilny, a przy tym pracowity i skuteczny co wi-

Autor dedykuje tę pracę wdowie po profesorze – Pani architekt Barbarze Krawczyk-Gruszczyńskiej (+2017), a także wnukowi profesora P. Piotrowi Poraj-Gruszczyńskiemu – obojgu z wdzięcznością za udostępnianie materiałów. Gorące dzięki adresuje autor do architekta i profesora historii sztuki Tomasza Węclawowicza – z wyrazami podziwu dla Jego intelektualnej wielkości i głębi, z podziękowaniem za wsparcie tej pracy najcenniejszymi myślami.

dać było wobec osiągniętych przez niego rezultatów. Uczył się z powodzeniem rysunku i malarstwa, muzyki, oraz języka francuskiego. W eleganckim mieszkaniu państwa Gruszczyńskich, w kamienicy u zbiegu ulic Retoryka i Smoleńsk bywało tzw. dobre towarzystwo: artyści, intelektualiści – piękne panie i elegancy dżentelmeni. W tym „entourage” dorastali synowie Mieczysław i Włodzimierz. Wspominając dzieciństwo i młodość profesor przywoływał tytuł pamiętników Konstantina Stanisławskiego „Moje Życie w Sztuce”.

STUDIA W AKADEMII

Młody Włodzimierz postanowił zostać architektem. Wspaniałym zrządzeniem losu, w okresie jego matury, rektorem krakowskiej ASP został czołowy polski architekt Adolf Szyszko-Bohusz, który jako wiano tego mariażu założył w Akademii Wydział Architektury. „Studentom architektury ASP ułatwiano korzystanie z ćwiczeń i wykładów na Wydziałach Malarstwa i Rzeźby”². Wydział trwał w latach 1924–1930, dokładnie tyle lat ile trzeba było Włodzimierzowi od rozpoczęcia studiów do ich ukończenia. Był to złoty wiek życia akademickiego w Krakowie. Błyskotliwy, towarzyski, przystojny oryginał za jakiego uznawano studenta architektury Włodka, brylował

¹ Charyzma, przywódca charyzmatyczny, charyzma niezrutyinizowana, patrz: Weber Max. 2012. „Gospodarka i społeczeństwo. Zarys socjologii rozumiejącej”. Warszawa. PWN. Passim.

² Węclawowicz Tomasz, Jankowska-Marzec Anna. 1999. „Architektura wzruszeniowa Włodzimierza Gruszczyńskiego”. Kraków. Wydawca Towarzystwo Naukowe Societas Vistulana, s. 14–15.

w miejscach gdzie ogniskowało się życie inteligencji złotej młodzieży.

Włodzimierz lubił rekreację i sporty zwłaszcza w otwartym krajobrazie, tak zwane „przestrzenne”, a więc w lecie: wyprawy rowerowe, turystykę górską; myślał o taternictwie, ale zrezygnował po wypadku jego kolegi Rafała Malczewskiego z ofiarą śmiertelną. Uprawiał bardzo modne w latach 1930. wioślarstwo. Ważnym krakowskim ośrodkiem towarzyskim i sportowym studentów była przystań i klub wioślarski AZS Kraków przy ulicy Kościuszki. Tam kolegował z szeregiem osób, między innymi ze swoimi rówieśnikami Mieczysławą Kosińską, która studiowała w ASP malarstwo pod opieką wielkiego Wacława Taranczewskiego, oraz z Tadeuszem Kosińskim, który w AGH studiował mechanikę i elektrotechnikę pod kierunkiem profesora i rektora Jana Krauze.

W zimie towarzystwo przemieszczało się do Zakopanego i w Tatry, gdzie budowano właśnie koleje linowe; aktywowano Pasma Gubałówki i rejon Kasprowego Wierchu. Była w tych wyjazdach i czasem dłuższych pobytach – „dobra kontynuacja” tradycji XIX-wiecznych wielkomięjskich elit. Dla architektów zwłaszcza, emblematem tej kreatywnej emigracji był „Styl Zakopiański” Stanisława Witkiewicza. „Fascynacja góralszczyzną była w Krakowie czymś zwyczajnym już od czasów Stanisława Witkiewicza. W tych latach Akademia stworzyła pracownię plenerową w Zakopanem na Harendzie, aby „studiować góralszczyznę” – i to bardziej sercem niż pędzlem”³. Ożenił się z panną Haliną Pilarską również należąca do krakowskich elit, uchodząca za najpiękniejszą dziewczynę Krakowa, zwaną z góralska zgodnie z ówczesną modą Halką lub Halicą. Tego słowa użył jako nazwy galerii umiejscowionej w rodzinnej willi Gruszczyńskich na zakopiańskich Skibówkach, syn Jerzy, artysta plastyk i muzyk zwany również z góralska: Juras.

Z tego okresu – prawdopodobnie z roku 1926 a więc z drugiego lub trzeciego roku studiów, zachował się rysunek studenta Gruszczyńskiego z klasy profesora Karola Frycza, wyjątkowo lubianego i cenionego przez studentów. Praca jest sygnowana znanym w przyszłości, stylizowanym monogramem WG. Na standardowym formacie kartonu 50×70 cm w pionie, przedstawia fragment z wieżą klasztoru sióstr Norbertanek w Krakowie, u ujścia Rudawy do Wisły. Sposób rysowania 20-latką zawiera już poważne cechy charakterystyczne dla jego późniejszego rysowania, którego silne ujęcie tematu w kadrze,

odważna kreska i śmiała dynamika, cieszyły się legendarną sławą.

Rysunek wykonany tuszem i patykiem jest mocny, pewny, zdecydowanie wyrażający formę architektury i fragmenty pejzażu. Mimo iż rysunek jest zasadniczo kreskowy to dzięki bezbłędnej perspektywie, konstrukcji oraz zróżnicowaniu i „uderzeniu” kreską – wyraziście modeluje przestrzenność – jest chwytliwy. Tę unikalną zdobycz historyczną i kolekcjonerską odkrył w przepastnym archiwum rodzinnym twórcy, znakomity, wielokrotnie cytowany w tej pracy profesor Tomasz Węclawowicz, czołowy znawca twórczości oraz osobowości Gruszczyńskiego, także z autopsji gdyż był u niego celującym studentem; najpierw architekt, a potem historyk sztuki.

UPODOBANIA MALARSKIE

W orbicie ASP, oprócz studiowania architektury „u Bohusza” którego cenił przez całe życie jako najlepszego polskiego architekta, Gruszczyńskiego ogarnęła pasja zrozumienia, zgłębiania oraz osobistego interpretowania malarstwa krakowskich mistrzów palety z XIX–XX w. Zwracał uwagę zwłaszcza na pejzaże, co potem znalazło zastosowanie przy jego własnym i dydaktycznym zaangażowaniu w zagadnienia krajobrazu. Jego bohaterami zostali i pozostali: Jacek Malczewski („Rektor” w domyśle – ASP), Stanisław Wyspiański, Leon Wyczółkowski, Jan Stanisławski, Wojciech Weiss. Zdecydowanie ciekawe są jego spojrzenia i osady tych swoich autoritetów i wzorców.

Malczewski: „Nie patrzcie na jego nadęte alegoryczne portrety, ale na to co widać poza nimi – na tle daleko w głębi: wspaniałe polskie pejzaże”. Wyspiański: „Najlepsze są jego pejzaże – z okna, widziane nieco z wysoka”. Wyczółkowski: „Wyczółka’ wkraczał w góry z tragarzami góralskimi taszczącymi malarskie sprzęty. Jego tatrzańskie pejzaże są niezrównane”. Stanisławski: „Artysta o potężnej postaci malował miniaturowe polskie pejzaże w których jest wielkość”. Weiss: „Atrakcyjnie malował atrakcyjne kobiety, ale najbardziej lubię jego nieliczne pejzaże – tak śmiało malowane”. Ceniał też malarstwo kolegów, wspomnianego Rafała Malczewskiego z którym chodził w Tatry, Wacława Taranczewskiego, Czesława Rzepińskiego – rektora ASP, Jana Świdorskiego z którym prowadził fascynujące rozmowy w kawiarni „U Warszawianek”, czasem w towarzystwie asystentów.

Także, acz mniej entuzjastycznie interesował się malarstwem zagranicznym. Gdy malował, w pobliżu był mały album Georges’a Roault’a – ekspresjonisty i pra-kubisty, kolegi Jacques’a Braque’a; po-

³ Jak wyżej.

bierał z tej książeczki inspiracje kolorystyczne ale nie formalne. Zdecydowanie popierał i utożsamiał się z abstrakcyjnym malarstwem kinetycznym Hansa Hartunga, widział w nim dynamiczne meta-krajobrazy, co zainspirowało jego własny styl malowania krajobrazów. Oglądał z niepokojem malarstwo Nicolasa de Stael, zwłaszcza błękit nieba i wody ze statkami które utonęły, co zapowiadało samobójstwo de Stael'a. Ambiwalentnie i emocjonalnie oceniał Picassa – za klasyczny talent w młodości, za odwagę rewolucyjną kubizmu, ale krytykował późniejszą pretensjonalność i komercjalizm.

STUDIA W POLITECHNICE

W regulaminowym czasie ukończył z wyróżnieniem Architekturę w Akademii z tytułem nadawanym absolwentom tego Wydziału: magister sztuki architekt. Aby uzyskać tytuł inżyniera architekta, trzeba było „dostudiować” po krakowskiej ASP 3 lata w Wydziale Architektury jednej z dwóch polskich Politechnik: Lwowskiej lub Warszawskiej. Czwartym miejscem w Polsce, w którym w międzywojniu można było studiować architekturę artystyczną na podobnym statusie jak w Krakowie, był kierunek „studiów architektury na Wydziale Sztuk Pięknych Uniwersytetu Stefana Batorego w Wilnie”⁴. Gruszczyński nie lubił Lwowa, więc dla skompletowania swego tytułu zawodowego wybrał Warszawę (1930–1933).

Rozpoczął te uzupełniające studia w dwa lata po odejściu w legendę mistrza i nauczyciela warszawskiej młodzieży – Stanisława Noakowskiego. Odtąd Gruszczyński na całe życie został jego wyznawcą, za: wyobraźnię i legendę Polski szlacheckiej, dworkowej, z kapliczkami; malowane ostrym konturem i równie ostrymi kontrastami, zarazem pastelową, sielankową i mglistą. Profesor Lech Niemojewski, autor dwóch kultowych książek „Uczniowie Cieśli”, oraz „Siedem Cudów Świata” nauczał nt.: posłannictwa, misji społecznej i etyki zawodowej architekta, oraz historii architektury jako inspirującej do twórczości.

Bohdan Pniewski, profesor starszy tylko o dziewięć lat od Gruszczyńskiego, wprowadził go do zagadnienia architektury monumentalnej w ujęciu modernistycznym warszawskim. Harmonijnie komponowało się to z nauczaniem A. Szyszko-Bohusza w Krakowie o monumentalizmie petersburskim, tradycjonalistycznym, zastosowanym podówczas przez Bohusza w Krakowie przy tworzeniu w 1925

roku gmachu PKO, a nieopodal – gmachu mieszkalnego pracowników PKO. Ciekawym zbiegiem okoliczności A. Szyszko-Bohusz po ukończeniu swojej misji w krakowskiej ASP, „otrzymał w 1932 r. profesurę w Wydziale Architektury Politechniki Warszawskiej”⁵, mógł więc ponownie zostać mentorem studenta Gruszczyńskiego ku obopólnej satysfakcji.

W Warszawie, którą ostatecznie średnio polubił („Nie masz cwaniaka nad Warszawiaka”), zawarł szereg atrakcyjnych znajomości profesjonalnych i prywatnych, spośród których najbardziej cenili i polubił na całe życie, starszą o sześć lat Helenę Syrkusową, ikonę awangardowej warszawskiej grupy modernistów Praesens afiliowanej przy CIAM. Zawdzięczał jej arcyinteresujące informacje bezpośrednio z tego środowiska o tym, jak podczas sławnych rejsów statkiem *Patris* po Morzu Śródziemnym, elity architektury modernistycznej debatowały i przygotowywały dokument *Ruchu Nowoczesnego*, ostatecznie zredagowany i wydany w 1933 roku przez Le Corbusiera jako *Karta Ateńska*. Gruszczyński charakteryzował rozmówczynię jako nie tylko imponującą profesjonalistkę urbanistyki oraz architektury zwłaszcza mieszkaniowej, ale także rewelacyjną osobę w warstwie prywatnej, osobistą prywatną koleżankę Waltera Gropiusa, Le Corbusiera oraz innych tytanów pierwszego modernizmu; była aktywna do lat 1980.

PRAKTYKA REALIZACYJNA

Wielce kulturalny i błyskotliwy towarzysz starszy brat profesora – Mieczysław, był inżynierem budownictwem. Włodzimierz pragnął w przyszłości założyć z nim firmę budującą piękne budynki. Rzeczywiście, nastąpiło to po dyplomie, z powodzeniem w latach 1930., aż do tragicznej śmierci brata niedługo przed wybuchem drugiej wojny światowej w 1939 roku. Było to przyczyną głębokiego smutku i wspomnień profesora przez całe życie. Zrealizowali przede wszystkim liczne ciekawe neo-historyczne kościoły na terenie Diecezji Tarnowskiej, oraz wykonali szereg następnych pięknych i znakomicie opracowanych graficznie projektów. Młodszy brat zdąży jeszcze, do wybuchu wojny, ukończyć wspólne prace, zanim cała polska twórczość architektoniczna i budowlana zostanie dramatycznie przerwana.

Wojna zastała młodego artystę inżyniera architekta w Zakopanem. Wobec zagrożeń czyhających na inteligencję w Krakowie ze strony hitlerowców, pozostaje w Zakopanem i w Tatrach, w enklawach

⁴ Węclawowicz Tomasz, Jankowska-Marzec Agnieszka. Dz. cyt., s. 14–15.

⁵ Jak wyżej, s. 13–14.

wolnej polskości. Uczy w szkole przemysłu drzewnego. Ma kontakt z tajnym nauczaniem architektury organizowanym przez późniejszych profesorów Wydziału Architektury Politechniki Krakowskiej – Rudolfa Śmiałowskiego, Stefana Żychonia i innych. Pobierali tam nauki między innymi – po studiach w WAPK po wojnie – znakomici architekci śląscy Henryk Buszko i Aleksander Franta. Gruszczyński miał też aktywne kontakty z patriotycznym podziemiem zbrojnym i z tatarnikami wielce aktywnymi – mimo wojny – w podbijaniu najgroźniejszych ścian na przemian z kurierskim przenoszeniem przez Tatry i Podhale tajnej poczty Armii Krajowej.

W ogniu wojny, w 1943 roku zaprojektował i przeprowadził udaną w pełni realizację dzieła (arcydzieła) swojego życia. Był to obiekt o niezwykłym i zadziwiającym przeznaczeniu – fabryka przeróbki torfu na opał. Lokalizacja była funkcjonalnie stosowna i wspinała krajobrazowo: równina podmokłego torfowiska w Czarnym Dunajcu – na tzw. Płycie lub Równinie Nowotarskiej, z piękną panoramą Tatr w tle. Był to w zakresie proporcji najbardziej „klasyczny” podhalański dach: o obustronnych szczytach jako „pół na pół” pionowe deskowanie „w sosenkę” i stroma (ok 75 stopni) „strzeska” czyli boczny daszek. Kąt nachylenia głównych połączy wynosił 55 stopni – najwięcej ile „wypada” góralom nachylić dach świeckiego budynku. Profesor Gruszczyński cytował – jak mistrz ciesielski powiada: „bo nizsy dach gożej izoluje, a stromsy buduje sie tylko Panu Bogu”. Ściany były szkieletowe a raczej kolumnowe, gdyż drewniane słupy ścienne są grube i monumentalne, w rytmie klasycznego portyku.

Wnętrze było również olśniewające. Odważna, wręcz ryzykownie smukła ciesiołka tramów przenosząca napór dachu na słupy (obliczony również przeciw ssaniu zawietrznej podczas najsilniejszego wiatru halnego na równinie u stóp Tatr) była wyrafinowana, lekko łukowata jakby w niesamowitej drewnianej katedrze. Autor niniejszych słów nazwał ten obiekt „Góralskim Partenonem”, co uzyskało powszechną akceptację znawców i osób wrażliwych podczas wielu wykładów niżej podpisanego. Zachowane jedyne dwie nieco nieostre czarnobiałe fotografie nieznanego autorstwa stanowią kulturowy skarb.

Na nieszczęście obiekt niedługo po uruchomieniu został spalony, jako służący najeźdźcy w sensie energetycznym – opałowym. Ogień – wg przypuszczeń profesora – został wzniecony „nomen omen” – przez oddział „Ognia”. Obiekt stał się legendą. Był pierwszym udanym, wręcz fenomenalnym przykładem pomyślnego powiększenia góralskich archetypów szafasu i chaty do skali wielkiego gmachu. In-

spirację tym dziełem przy tworzeniu swoich znaczących budowli „makro-góralskich” potwierdzali m.in. autorzy: Hotelu Trzaska-Orbis, schronisk na Ornaku i na Chochołowskiej oraz Domu Turysty.

„WYDZIAŁ”. DOKTORAT. „SOC”

Niezwłocznie po zakończeniu drugiej wojny światowej Włodzimierz Gruszczyński wchodzi w skład osób, które zakładają Wydział Architektury o pełnym spektrum wykształcenia inżynierskiego i magisterskiego. Pierwszym dziekanem zostaje prof. Adolf Szyszko-Bohusz, a Włodzimierz Gruszczyński otrzymuje stopień docenta – później tytuł profesora – kierownika Katedry Projektowania w Krajobrazie. Kiedy do Krakowa przybędzie później z niezyciwej mu Warszawy, znakomity architekt, konserwator i znawca ogrodów, profesor Gerard Ciołek, Gruszczyński ustąpi mu pola naukowo-dydaktycznego „krajobraz”, a jego katedra przyjmuje miano: „Katedra Projektowania Architektury w Regionie”. Przy tym pojęcie „region” jest rozumiane architektonicznie i kulturowo, a nie planistycznie. Wydział jest umocowany w ramach AGH, a następnie w nowo powstałej Politechnice Krakowskiej, której rektorem zostaje pracownik Wydziału Architektury (jedyne raz w historii Politechniki) – artysta malarz imigrant z Wilna, prof. Ludomir Ślędziński. Pierwsze zajęcia odbywają się w grudniu 1945 roku, w siedzibie Wydziału, na Wawelu, zanim Wydział zostanie przeniesiony do dawnych Koszar Arcyksięcia Rudolfa przy ulicy Warszawskiej.

Włodzimierz Gruszczyński z pełną energią angażuje się w życie i współkreowanie oblicza nowonarodzonego Wydziału, dziś liczącego 73 lata. Jest „porywającym” dydaktykiem oraz „enfant terrible” wśród koleżanek i kolegów w Radzie Wydziału. Świadczą o tym wypowiedzi ówczesnych studentów WAPK z pierwszych naborów, którzy zostali znakomitymi architektami – projektantami oraz profesorami. Postanawia ukończyć doktorat rozpoczęty i poważnie zaawansowany w Zakopanem podczas wojny. Tezę dysertacji jest potrzeba naukowego uzasadnienia potrzeby nowoczesnej kontynuacji polskiej architektury regionalnej na szczególnym przykładzie budownictwa podhalańskiego. Oznacza to zadanie stworzenia i rozwinięcia Nowego Stylu Zakopiańskiego, w modernistycznym nurcie tego, co przed wiekiem stworzył Stanisław Witkiewicz uznając to za model dobrego postępowania, stosowny dla poszczególnych regionów kulturowych całej Polski.

Rozdwojenie pomiędzy regionalizmem a pierwszym pionierskim modernizmem trwało już w Drugiej Rzeczypospolitej, a w pierwszych latach powojennych,

kiedy rozpoczął działania WAPK, konkretnie w latach 1945–1949 istniała – do czasu wprowadzenia socrealizmu – kontynuacja tej ambiwalencji. Młody docent przedstawił profesorowi Bohuszowi swój maszynopis i tekę stosownych bardzo pięknych ilustracji koncepcyjnych w skali zarówno urbanistycznej i architektonicznej. Wspaniała jest na przykład seria sepiowych rysunków wyimaginowanego zespołu „Ratusza na Rynku w Nowym Targu” i seria neo regionalnych kaplic.

Zatytułował roboczo pracę „Koncepcje Zakopiańskie”, prosząc o promotorską opiekę naukową. Uzyskał pełną aprobatę. Ponad dwudziestoletnia bliska znajomość i dobra współpraca zapowiadają doktoratowi jak najlepszą prognozę. Rozgrywa się jednak dramat. Profesor Bohusz zostaje przez byłego kolegę fałszywie oskarżony o kolaborację, i pomimo uniewinnienia przez komisję denazyfikacyjną umiera ze zgrzyoty w 1948 roku. Gruszczyński stwierdza że po odejściu swego spolegliwego opiekuna⁶ nikt nie jest godny prowadzenia jego doktoratu. Pozostaje więc nieskonsumowany maszynopis⁷.

W pełni oddaje się dydaktyce, szczególnie w dziedzinie architektury sakralnej. W Projektowaniu Wstępnym z pasją uczy najmłodszych adeptów rozumienia i kreowania architektury na przykładzie najprostszej, kameralnej słupowej kapliczki. Na wyższych latach naucza projektowania coraz większych i bardziej skomplikowanych kościołów. Jednak ta piękna forma idealistycznej dydaktyki trwała tylko niecałe cztery lata. W czerwcu 1949 roku nadchodzi kolejny dramat, z zupełnie innej strony. We wszystkich krajach poddanych Stalinowi zostaje proklamowany tak zwany realizm socjalistyczny, w skrócie socrealizm, a w powszechnym nonszalanckim skrócie – niepoprawnym politycznie – tzw. „soc”. Powstał w Związku Sowieckim pod egidą Stalina i Bucharina – autora stalinowskiej konstytucji umacniającej władzę tyrańca – w 1933 roku, w tym samym kiedy do władzy doszedł Hitler.

Modernizm został bezwzględnie zakazany we wszystkich dziedzinach kultury i sztuki, podobnie jak w Trzeciej Rzeszy Goebbels potępił i zakazał nowoczesnej twórczości jako tak zwanej sztuki zdegenerowanej. Embargo objęło też architekturę sakralną. Pod infantylnymi hasłami nakazano kreowanie architektury i urbanistyki w formie zwulgaryzowanego klasycyzmu. Projektanci pragnący ominąć najbardziej jaskrawe dostosowywanie się do

tych sowieckich i wstecznych nakazów, podejmowali dziedziny działania, w których socrealistyczne wzorce będą najmniej dotkliwe. Gruszczyński wybrał nauczanie polskiego regionalizmu⁸ i kompozycji w krajobrazie, a w większej skali projektów – nurt, który można kojarzyć z narodowym romantyzmem u początków XX wieku.

Ambiwalencje ideowe Gruszczyńskiego w tym okresie kapitalnie opisuje i komentuje Tomasz Węclawowicz. „Celem jego twórczości było przywołanie „wielkiej architektury polskiej” na wzór muzyki Chopina i Szymanowskiego, łączącej realizm z mitologizacją i skłaniają do analizy artystycznej wyobraźni w kategoriach mitu. Myślenie Włodzimierza Gruszczyńskiego o architekturze miało wymiar aksjologiczny. Wartościował ją wysoko, ponad nauką pełniącą wobec niej rolę służebną. Albowiem „architektura, pomimo że „musi być podbudowana rozległą wiedzą i różnymi dyscyplinami – nie jest nauką, lecz sztuką i to jedną z najtrudniejszych”. Najważniejszy był dlań „duch architektury” – właściwość wywołująca „wzruszenie”⁹.

„...Działalność Włodzimierza Gruszczyńskiego wyrasta z negacji *international modern* w imię ochrony wartości, które ten kierunek odrzuca... Tradycję pojmował i przetwarzał dynamicznie. Jej elementy poddawał szczególnemu procesowi syntezy i transpozycji. Stopniowo pozbywał się literackich form wypowiedzi, a podkreślał to, co nieprzemijające... Pedanteria i dyscyplina twórcza, tak charakterystyczne także dla Szyszko-Bohusza, pozwoliły Gruszczyńskiemu ustrzec się przed chaosem narzucających się kształtów, ale i przed schematyzmem... do całkowicie awangardowych wizji przyszłości”¹⁰.

Formą odprężania się profesora w ohydnej rzeczywistości stalinizmu i „socu” (nienawidził organicznie komunizmu jak nazizmu), było rysowanie / malowanie czarną temperą lub tuszem, wyidealizowanych krajobrazów tatrzańskich¹¹. Była to swoista psychoterapia, kreatywna emigracja wewnętrzna, wyrażona urzekającymi kameralnymi dziełkami (np. stylizowana anty-kiczowata grupa Giewontu, ma-

⁶ Sformułowanie Tadeusza Kotarbińskiego, oznaczające zarazem człowieka idealnego. Vide: Kotarbiński Tadeusz. 1987. „Pisma etyczne”. Warszawa. Ossolineum. Passim.

⁷ Gruszczyński Włodzimierz. 1947. „Koncepcje Zakopiańskie”. Maszynopis ilustrowany, w archiwum rodziny autora.

⁸ Kosiński Wojciech. 1981. „Regionalizm”. Architektura. Zeszyt XXVIII. Nr 1. Warszawa.

⁹ Węclawowicz Tomasz. 2001. „Architekturę tworzy duch a nie kamienie”. W: „Mieczysławowi Porębskiemu – uczniowie”. Kraków. Wydawnictwo Literackie, s. 412.

¹⁰ Węclawowicz Tomasz. 1978. „Architektura inna”. Projekt”. Zeszyt 6, s. 26–28.

¹¹ Kronowski Dariusz. 2015. „Kształtowanie formy architektonicznej w krajobrazie górskim – zagadnienia wybrane”. Rozprawa doktorska pod kierunkiem Wojciecha Kosińskiego. Maszynopis ilustrowany. Biblioteka Politechniki Krakowskiej, s. 54–56.

lutkie ludziki na gigantycznym występie skalnym, urzekający skromnością szarobiałą „Mróz” – grupa smreków jako reminiscencja-pamiętka po samotnej wycieczce narciarskiej. Rozwijał swoją charakterystyczną, niezrównaną, dynamiczną¹² („porywającą” jak mawiał o swoich dążeniach graficznych) formę rysunku.

ODWILŻ – MODERNIZM. KOŚCIÓŁ W NOWEJ HUCIE

Przedstawione wcześniej sformułowanie o przyszłej awangardowości Gruszczyńskiego, w pełni objawiło się po Październiku 1956 roku, gdy w trzy lata po śmierci Stalina, wreszcie upadł zbrodniczy system i pojawiła się tak zwana polityczna Odwilż, zgodnie z tytułem słynnej powieści Ilii Erenburga. Odblokowano tworzenie architektury modernistycznej, lecz w rzeczywistości realizacyjnej był to już drugi modernizm, nie tak kameralny i kulturalny jak pierwszy – pionierski – przedwojenny, elitarny i artystyczny, ale bardziej potężny, mniej „ludzki”, a do tego w wydaniu komunistycznym – zgrzebny.

W wydaniu idealistycznym twórczości i szkoły Włodzimierza Gruszczyńskiego był zawsze piękny, wyestetyzowany projektowo i graficznie. Pierwszym ważnym wydarzeniem w jego modernistycznych działaniach po Odwilży był fenomenalny dyplom Bohdana Paczowskiego, a następnie udział w konkursie na projekt nowego kościoła w Nowej Hucie. Przegrał, ale honorowo i etycznie przyznał wyższość i wręcz znakomitość nagrodzonemu projektowi autorstwa jego bliskiego kolegi – profesora ASP Zbigniewa Solawy. Przegrał też inny ważny konkurs, na projekt zespołu pomnikowego na Westerplatte. Trudno mu było pogodzić się z takimi werdyktami, gdyż swoje projekty uznawał za teżowe, a pojęcie „teza” było dla profesora bardzo ważne, istotne dla jego twórczej osobowości i tożsamości tworzonej przez niego szkoły.

ARCHITEKTURA W STRUKTURZE KRAJOBRAZU

Pojęcie tytułowe w niniejszym rozdziale stanowi właśnie taką tezę, o jakiej wspomniano powyżej. Jest ono zarazem sygnałem że Gruszczyński w projektowaniu dużych budowli, coraz większych na skutek parcia uwarunkowań epoki („prawo wielkich liczb” w modernizmie drugim), nie uważał za

słuszne „nadmuchiwanie” budynku o formie regionalnej do wielkości monstrualnej (tak właśnie mawiał, powtarzając makabryczną frazę o nadmuchiwanu żaby).

Dlatego w dydaktyce projektowej, którą uważał za pole do eksperymentowania swoich tez „cudzymi rękami”, po ukończeniu na niższych latach kursu projektowania tradycjonalistycznego „blisko regionu”, wprowadził na wyższych rejonach dydaktyki „duży region” co jednocześnie oznaczało modernizację bryły, większą dozę estetycznej abstrakcji oraz poszukiwanie wyrafinowanego jej upodobnienia do form krajobrazu. W tym zwłaszcza w odniesieniu do gór preferował formę trójkątną i jej uprzestrzelenie – formę krystaliczną. Tę naturalną ewolucję form od regionalnego trójkąta do modernistycznego kryształu, świetnie interpretuje Tomasz Węclawowicz. „Kwintesencją „swojskości” było dla Gruszczyńskiego Podhale. Tam skupiają się owe „pierwotne i najistotniejsze cechy” polskiej architektury: surowość drewna i kamienia, prostota konstrukcyjna ścian i dachów, „krystaliczność faktury” (podkr. WK, inne cudzysłowy za Gruszczyńskim), „czystość motywów”, „skromność kształtów”, „spokój”¹³.

Sformułowanie „architektura w strukturze krajobrazu” pojawiło się gdy profesor uznał za skandal i zdradę ideałów pracę swojej młodszej koleżanki, wspaniałej osoby i architektki Anny z Tołwińskich Górskiej. Po zapisaniu („w socu”) wielkiej chwalebnej karty najpiękniejszych, fascynujących do dziś polskich budynków neo góralskich, w 1965 roku na fali powszechnego powrotu do modernizmu, zrealizowała w najściślejszym centrum Zakopanego przy ul. Kościuszki, obok hotelu Trzaska Orbis – ohydny pudełkowy DH Granit. Profesor stwierdził że jest to wyzwaniem do poszukiwania form architektury „w strukturze krajobrazu”.

Ukazywał to w improwizowanych szkicach na przykładzie nieszczęsnego DH Granit. Oznaczało to kompozycję bryły – abstrakcyjną, geometryczną, „omal” pudełkową lub wielopudełkową, ale z sygnałami formalnymi. Na przykład wzięto pod uwagę wspomnienie o tradycji miejsca „sensu largo” czyli góralszczyzny – poprzez wkomponowanie pochyłej góralskiej „strzeski” w przekryciu; albo uwzględnienie elementów otaczającego krajobrazu, np. wykonanie wcięcia na linii nieba w hołdzie dla widocznej w tle przełęczy w Giewoncie. W ówczesnych szybkich szkicach wykonywanych miękkim ołówkiem (dość grubym grafitem ale bardzo rzadko najgrubszym ołówkiem „Kubusiem – kluską”), z pełnym

¹² Kosiński Wojciech. 2013. „Dynamicznie”. W: „Definiowanie architektury. Zapis formy architektonicznej”. Kraków: Wydawnictwo Politechniki Krakowskiej.

¹³ Węclawowicz Tomasz. 2001. „Architekturę tworzy duch a nie kamień”. Dz. cyt. s. 415.

temperamentem, osiągał wyżyny w swojej twórczej drodze rysownika – mistrzostwo i piękno¹⁴, które objawia się też niedługo w szkicach budynków dla miasta przyszłości.

Ten styl kreatywnego postępowania został podniesiony do głównego standardu w poszukiwaniach projektowych – dla tematów wykonywanych w rejonie Podhala. Także stał się uogólnionym zaleceniem ideowym w pracowni profesora – do upiękniania tępej geometrii drugiego modernizmu. Architektura „w strukturze krajobrazu”, jako uniwersalne narzędzie tego działania które potem w świecie nazwane zostało mianem „późnego modernizmu” – oryg. The Late Modern Architecture, zostało wstępnie przeanalizowane i ocenione w formie pracy naukowej¹⁵. Konsekwentną rewelacją było opowiedzenie się profesora za budynkami wysokimi w górach, na stromych stokach terenowych.

ARCHITEKTURA W STRUKTURZE MODERNIZMU

Dziś, w epoce kilkudziesięciu piętrowych, odważnych „living towers” na stromych skłonach Victoria Peak w Hongkongu, byłoby to normalne. Pewnym usprawiedliwieniem oraz inspiracją dla profesora była podówczas, udana realizacja sanatorium – punktowca Hutnik na Połoninach w Szczawnicy, projektowanego przez jego koleżankę. Wykonał kilka znakomych szkiców przedstawiających wysokościewce w górach, oraz poprowadził projekt magisterski na temat zespołu hoteli – wieżowców na południowym stoku wzgórza Stylchyn w Kluszkowcach k. Czorsztyna, nachylonych – „nadwieszonych” w stronę (planowanego podówczas) Zalewu Czorsztyńskiego – i Tatr. Podczas obrony dyplomu wybuchł skandal wszczęty przez profesorów przeciwników Gruszczyńskiego, ale sprawa zakończyła się polubownie. Podobne wydarzenie nastąpiło przy obronie dyplomowego projektu liniowego zespołu wysokich wydłużonych super jednostek hotelowych, ustawionych wzdłuż linii szybkiej kolejki na trasie Pasma Witów-Bukowina – słynnego z przedwojennego, konceptualnego planu autorstwa Jana Chmielewskiego.

Włodzimierz Gruszczyński w warunkach politycznych swobód w zakresie form architektonicznych po udrękach socrealizmu, stał się w swych koncepcjach i nauczaniu, zdeklarowanym super modernistą. Można sądzić że taka tendencja istniała w nim immanentnie, ale po 1956 roku została wyzwolona. W szkicu wykonanym konsultacyjnie dla swoich uczniów projektujących w biurze Miastoprojekt dom wczasowy Harnaś w Bukowinie, wykonał kapitalny szkic (tym razem wyjątkowo ołówkiem „Kubus”), według którego *de facto* ten dom zbudowano. Jest zdecydowanie bardziej modernistyczny niż regionalny. Wpisanie go, = na wpół kontekstualnie, na pół kontrastowo = w stok bukowiński – nastąpiło poprzez odchylenie fasady „ku słońcu – po stoku”. Poprzez to wytworzyła się estetyka prokrajobrazowa – form skośnych a nie pudełkowych.

Radykalne, „corbusierowskie”, wydłużone mega – pudełko a’la Jednostka Marsylska, prostokątne bez skosów, zaproponował w szkicu temperowym dla Domu Gazdy Prezydenta. W imaginacji – też nieopodal Bukowiny, po czym wydał na ten temat kilka zadań dla projektów dyplomowych. Profesor w swym manifestie do owej wizji zapowiadał (pierwsza połowa lat 1960.), iż komunizm niewątpliwie upadnie, Polska będzie mieć Pana Prezydenta, który będzie przyjeżdżał na wypoczynek w Tatry, a więc będzie w tym celu potrzebny odpowiedni do rangi pałac. Najciekawsze z projektów były już – podobnie jak szkic wzorcowy – dziełami wypowiedzianymi na wskroś modernistycznym językiem. Coraz mniej stosowano formułę „Corbusierowskiego pudła z betonu”, a z coraz bardziej stosowano „Miesowskie szkło”. W tym czasie profesor otrzymał zestaw francuskich czasopism „żurnali” o najnowszej architekturze. W gronie zgromadzonych pracowników Katedry analizował i oceniał zaznaczone przez siebie przykłady pod kątem ewentualnych inspiracji, lub dezaprobaty.

Sztandarowe dzieła Corbusiera takie jak np. kaplica w Ronchamp, parter Jednostki Marsylskiej z płaskorzeźbami przedstawiającymi Modulora, a także bogate plastycznie obiekty monumentalne w Chandigarh – krytykował za ich betonową przyćmiewczość, „krzykliwość”, niepotrzebną rzeźbiarską anegdotę, egocentryzm prowadzący tylko ku sobie samemu a nie ku nauce dla świata. Natomiast z wielką uwagą, powagą i akceptacją objaśniał najnowsze podówczas wysokościewce Miesa; np. Toronto Dominion Towers (1964–1969), Montreal Westmount – zespół wieżowców mieszkalno-biurowych (1964–1967), i oczywiście jego arcydzieła chicagowskie; oraz manhattańskie z wieżą Seagram na czele. Podziwiał powagę, nowoczesność, uniwersalność

¹⁴ Kosiński Wojciech. 2015. „The graphic manifestos of Włodzimierz Gruszczyński. Manifesty Graficzne Włodzimierza Gruszczyńskiego”. W: „II International Conference – Teaching Drawings, Painting and Sculpture in Architectural Education”. Kraków: Wydawnictwo Politechniki Krakowskiej.

¹⁵ Ojak-Setkowicz Barbara. 1971. „Architektura w strukturze krajobrazu”. Architektura. Zeszyt XXV. Nr 4/5.

i obiektywizm Miesa („poważny Pan”), to co dziś nazwano by minimalizmem (less is more).

Jego odłożenie do archiwum: regionalizmu i programowo / ideowo bezpośredniej architektury patriotycznej, a silne wejście w radykalny kolejny, drugi – powojenny Ruch Nowoczesny, stały się oczywiste. Mimo iż jego osobiste poglądy były bliskie nacjonalizmu, uważał jednak że Polska (jeśli) osiągnie wielkość to tylko poprzez nowoczesność europejską i globalną, ale w tym byłby także wskazany (niezbędny) własny nurt – jak w Finlandii i Japonii.

W tym czasie – od pierwszych lat 1960. – profesor zwiększył swoją fascynację użyciem szkła w architekturze. Zarówno jego „procentowej” ilości w widocznej bryle budynku, jak też w odwadze twórczej i technologicznej odnośnie wielkości projektowanych i realizowanych tafli szklanych. Przypominał iż największe w Polsce fenomenalne lustro zamku w Pszczynie z huty w Orzeszu (każde liczy 14 m².) były przewożone specjalnymi wiązanymi transportami. Coraz częściej wspominał i cytował swój ulubiony marzycielski fragment „tezowy – w jego guście” z Przedwiośnia Żeromskiego o „Szklanych Domach” które wybawią nową Polskę z prowincjonalizmu.

W 1962 roku został zaproszony przez Rektora Politechniki Krakowskiej do wygłoszenia i opublikowania inauguracyjnego referatu w ogólnopolskim sympozjum naukowym nt. roli szkła we współczesnej architekturze i budownictwie.

Wygłosił (z „porywającym” przyjęciem także ze strony chłodnych inżynierów z prof. Eugeniuszem Kostewiczem na czele) referat o silnych motywacjach ukierunkowanych na bazie technicznych i architektonicznych osiągnięć Zachodu, jako szansa dla ubogiej gomułkowskiej, siermiężnej PRL. Pozostała po tych wydarzeniach jego kultowa pierwsza publikacja naukowa¹⁶. Niestety, w porównaniu z jego wspaniałymi wypowiedziami ustnymi, jest sformułowana jak wszystkie jego pisma, językiem egocentrycznym, pokrętnym i „kanciastym”. Niewystarczająco satysfakcjonują czytelnika wymagającego od strony lingwistycznej. A więc niełatwo / niekoniecznie przekonują – w przeciwieństwie do zawartych „między liniami” – prostych, czystych idei.

W tym czasie profesor myślał już o projekcie swojego życia; wizjonerskim, tezowym – mieście przyszłości.

MIASTO

Lata 1960. były okresem futurologii urbanistycznej. Programowymi stały się książki Michel’a Ragon’a „Gdzie będziemy mieszkać jutro” i „Miasto roku 2000”. Przeważała tam fantazja, która wcale się nie sprawdziła, były też nieliczne przykłady ciekawe, które stały się inspiracjami, w zasadzie tylko dla obiektów architektonicznych, np. dla Centrum Pompidou. W. Gruszczyński zdecydowanie zainteresował się ideą miasta przyszłości; tę zbitkę słów powtarzał często już w pierwszej połowie lat 1960., a w drugiej połowie tejże dekady podjął pracę nad własnym projektem. Elementy architektoniczne do „swego miasta” wydawał lepszym magistrantom do wykonania jako projekty dyplomowe pod swoją szczególną opieką.

Ukończony projekt zaprezentował w 1966 roku w formie ekstremalnie efektownej prezentacji w Polskiej Akademii Nauk w Krakowie na posiedzeniu pod kierunkiem profesora Zbigniewa Solawy. Pod koniec tegoż roku opublikował ten projekt; artykuł stał się jego najważniejszą, dotąd najczęściej cytowaną publikacją¹⁷. Autor zakładał dedykowanie tej koncepcji obszarowi Polski; zakres czasowy możliwości realizacyjnych określał na około rok 2000, do którego pozostawało wówczas ponad 30 lat co wydawało się epokową przepaścią. Z założenia Profesor starał się o wiarygodność swej pracy, a nie o efektowne epatowanie artystyczną wyobraźnią. Pragnął skonstruować schemat miasta pragmatycznego, na wskroś modernistycznego.

Ten realizm starał się zaakcentować na wstępie poprzez pozyskanie informacji na temat prognoz naukowych dla Polski, przede wszystkim demograficznych, socjologicznych i w dziedzinie miejsc pracy zwłaszcza w przemyśle i usługach, wpływających na urbanizację czyli napływ ludzi ze wsi do miast. Wykorzystał też prognozy ekologiczne które wiązał z ideami pierwszego modernizmu: CIAM i Karty Ateńskiej. Istotą jego działania było jednak poszukiwanie urbanistycznej formy. Podczas gdy projektował wstępne szkice całościowej formy miasta i jej podziałów poprzez sieć uliczną, przy jego warsztacie „dyżurowała” książka z reprodukcją kultowego planu miasta przemysłowego „La Cite Industrielle”¹⁸.

¹⁶ Gruszczyński Włodzimierz. 1962. „Architektura współczesna budynków z dużym przeszkleniem przegród zewnętrznych”. W: Sympozjum Naukowe – Kraków dnia 6 marca 1962. Redaktor Eugeniusz Kostewicz. Kraków: Wydawnictwa Techniczne Politechniki Krakowskiej i Zakład Dokumentacji Technicznej AGH.

¹⁷ Gruszczyński Włodzimierz. 1966. „Miasto wstęgowie sprzężonej komunikacji”. Architektura XX. Zeszyt 6.

¹⁸ Pawłowski Christoph, 1967. „Tony Garnier”. Paris. Centre de Recherche l’Urbanisme C.R.U. Vide także bardziej dostępne późniejsze wydania polskie i włoskie znakomitej książki Krzysztofa Pawłowskiego.

Uderza podobieństwo schematu miasta projektu Gruszczyńskiego do miasta projektu Garniera (1917) a więc dokładnie o 50 lat wcześniejszego. Obydwa plany cechuje wydłużenie miasta jako całości zgodnie z przebiegiem głównych linii ruchu; a w konsekwencji rygorystyczna siatka o module wydłużonych prostokątów wzdłużnych. Jest w tym również podobieństwo do pionierskiego planu Manhattanu (1807–1811) – wypełniającego wydłużony obrys półwyspu. Rozciągnięcie wzdłuż miasta i siatki wynika z modernistycznego „technokratycznego” uwzględnienia roli wiodącej szybszego ruchu transportowego wzdłuż miasta (aleje) niż w poprzek (ulice).

Gruszczyński analizował także i solidaryzował się z innymi miastami linearnymi takimi jak na przykład: wizją Arturo Soria y Mata dla Madrytu, koncepcjami Mikołaja Milutina – autora m.in. udanej realizacji planu Stalingradu wzdłuż rzeki Wołgi, Le Corbusiera wizją rozbudowy Algieru wzdłuż wybrzeża Morza Śródziemnego, a także Linearnego Systemu Ciągłego LSC autorstwa Oskara Hansena choć jego opinia w tym przypadku była ambiwalentna – „sztuczny i naiwny, układ północ południe jest gorszy niż wschód–zachód – lepiej nasłoneczniony”. A propos roli czynników naturalnych, Gruszczyński był zdecydowanym zwolennikiem intensywnej zieleni w miastach. Wyprowadzał tę myśl od Chin (Pekin), poprzez Anglię (ogrody i parki, następnie Ebenezer Howarda „Miasto Ogród”, powojenne brytyjskie Nowe Miasta), pionierów pierwszego modernizmu (Bauhaus „Miasto Gropiusa”, Karta Ateńska).

Potężna rola zieleni w projekcie Gruszczyńskiego przejawia się wizją jak najgęstsze go zadrzewienia sektorów mieszkaniowych tak, że drzewa rosły by nawet pod blokami wyniesionymi 30 metrów ponad teren na słupach naśladujących corbusierowskie „pilotis” („drzewa te będą podlewane tak jak palmy w szklarniach”).

Miasto Gruszczyńskiego ma podtytuł „sprężona komunikacja”. Oznacza to myślenie ekstremalnie modernistyczne – dyktat transportu mechanicznego wobec struktury miasta. Wzdłużne arterie byłyby wielopasmówkami szybkiego ruchu, położonymi na terenie, co byłoby „potwornie” uciążliwe. Równolegle poprowadzono kolej monorail na własnych słupach o wysokości 30 m., a więc poruszającą się na wysokości usługowych parterów super-jednostek mieszkalnych, do których dochodziłoby się wprost z kolejki. Odczuwało się u projektanta fetyszowanie mechanicznego transportu, nawet w nazwie miasta.

Architektura mieszkaniowa była bliska idei jednostki mieszkaniowej „Unite d’Habitation” Le

Corbusiera. Identyczne było wyniesienie kubatury na słupach, jednak kilkakrotnie wyżej. Corbusierowski wzorzec usługowo / publicznej uliczki wewnętrznej „la rue interieure” prowadzącej przez całą długość budynku, był podobny – z tymi różnicami że u Gruszczyńskiego był to tylko wydłużony na całą długość budynku – taras promenadowy. Usługi – jak wspomniano – były na parterze „jak w normalnym mieście”, tyle że 30 metrów nad terenem. Górna część bloku powyżej „uliczki” była przesunięta ku północy co dawało tarasowi promenadowemu większą południową część nieprzekrytą, co potęgowało wartość rekreacyjną \ widokową.

Wg idei autora miasto modelowe winno posiadać 1 000 000 mieszkańców, ale prezentowany przykład ma pojemność 400 000 M. co można policzyć według planu i opisu przekroju.

Poruszająca jest monotonia tego projektu. Totalizm czasem komentowano panujący w nim nastrój obozu koncentracyjnego. Jednostajne, monotonne, identyczne mega tafle – są jednak podobne, w zasadzie identyczne z klimatami kultowych projektów z nurtu pierwszego modernizmu. Takie są: Corbusiera słynne „Miasto Promienne – La Ville Radieuse” (?!), oraz Ludwiga Hilbeseimera – głównego profesora urbanistyki w Bauhausie – projekt „Alexanderplatz” – po wyburzeniu ścisłego centrum Berlina¹⁹. W publikowanym projekcie miasta profesor nie uwzględnił wieżowców. Jednak wykonywał wybitne szkice „drapaczy chmur”. Niektóre z nich są nieco eklektyczne, staroświecko dekorowane akcentami rzeźbiarskimi (pracował wówczas na ½ etatu w ASP). Wiele jednak stanowi absolutne prorocstwo 21. wieku; mogłyby stanowić konsultację dla Dubaju i podobnych miejsc. Rewelacją były szkice koncepcyjne wysokościowców z kościołami lub innymi świątyniami na dachach, zintegrowane w jedną piękną całość. Był to ciekawy pomysł wobec sytuacji, gdy w metropoliach wieżowce z kretesem przesłaniają cenne zabytkowe kościoły – np. na Manhattanie katedrę św. Patryka przy Piątej Alei. Te prace profesora i ich towarzyszące teksty w materiałach do publikacji były w okresie PRL konfiskowane przez cenzurę²⁰. Wiele projektów obiektów przewidywanych w wizji profesora jako elementy w „Mieście wstęgowym sprężonej komunikacji”, jak wspo-

¹⁹ Hilbeseimer Ludwig. 1924. Hohhaustadt Alexanderplatz. W: „Utopian Cityscapes. Highrise City”. <https://finding-homeproject.wordpress.com/2012/02/25/cityscape/>

²⁰ Kosiński Wojciech. 1978. „Problematyka sakralna w architektonicznej szkole profesora Gruszczyńskiego”. Warszawa: Zeszyty Naukowe Stowarzyszenia PAX 1 (18), s. 126–137.

mniano, było przekazywanych dyplomantom jako tematy prac dyplomowych²¹.

RYNEK I WAWEL

Dwa ostatnie wybitne dzieła Gruszczyńskiego wykonane na progu lat 1970. mają charakter kreacji konserwatorskich. Podówczas były uważane za wielce niepokojące, o czym świadczyły między innymi wpisy do ksiąg pamiątkowych umieszczonych na ich wystawach publicznych. Wobec aktualnych poglądów konserwatorskich, zwłaszcza w krajach Zachodnich, były by uważane za całkiem możliwe, a nawet pożądane, na pewno ciekawe i wysoce profesjonalne.

W projekcie Rynku Głównego w Krakowie, wielce atrakcyjne i nowoczesne są podziały nawierzchni placu na drapieżne, ale zarazem minimalistyczne – jasne geometryczne „orle skrzydła” na ciemnym tle. Na pozytywną uwagę zasługuje potępienie i projektowana likwidacja czterech nowo zrealizowanych w podówczas wykuszy na Wieży Ratuszowej, które – jak obiektywnie stwierdzał Gruszczyński: fatalnie zepsuły smukłość Krakowskiej Campanilli.

Trzecią mocną interwencją był pomnik konny zwrócony klasycznie „ku słońcu – po włosku” czyli na południe, u wylotu wzdłużnego przejścia przez Sukiennice ku ulicy Brackiej. Autor proponował pomnik głównie z pobudek kompozycyjnych i zastanawiał się „którego wybrać króla”. Szczególnie opowiadał się za kontrowersyjnym Bolesławem Śmiałym²², inaczej zwanym Szczodrym, za to że dla państwowej racji stanu odważył się sprzeciwić biskupowi.

Jest to miejsce zwane tradycyjnie „Na Hołdzie” (w staropolskim na Gołdzie, albo Gołda); tamże bowiem nastąpiło w 1525 wydarzenie o kapitalnym znaczeniu politycznym dla Polski, które przeszło do historii pod nazwą Hołd Pruski. Tę uroczystość ukazuje słynny historyczny obraz autorstwa Jana Matejki. Jest na nim pełna identyfikacja miejsca: ujęcie jest od strony południowej, tj. od strony ulicy Brackiej, z widokiem na szczytową, charakterystyczną pierzeję południową Sukiennic z wyjściem na południowy skraj Rynku – w stronę ul. Brackiej. Trudno sobie wyobrazić, że Gruszczyński nie znał tego zagadnienia. Stąd też rodzi się pytanie, dlaczego taki

sposób zagospodarowania owego miejsca zaproponował, bez spójności z historyczną i ustaloną przez stulecia tożsamością miejsca.

Drugim super ambitnym koncepcyjnym przedsięwzięciem twórczym w jego późnych latach, był Projekt zagospodarowania Wawelskiego Wzgórza. „Od lat pięćdziesiątych rozpoczął prace projektowe nad uporządkowaniem Wzgórza Wawelskiego, rozwijając ogólne idee Szyszko-Bohusza... Zwraca uwagę mistrzowska kompozycja osiowego założenia na wzgórzu. Każdy element tej kompozycji jest ściśle symetryczny. Wszystkie rozplanowane są pozornie swobodnie, lecz według jednej myśli koncentrującej się na dziedzińcu arkadowym²³”.

Projekt był wyposażony w liczne „dégor” – detale znamionujące tradycyjne zagadnienia legendarne i historyczne. Teza, idea i jej autorskie interpretacje były wysokie jak w żadnej z poprzednich prac autora. Aksjologia którą w tych pracach kreował, oparta na wiedzy i co bardzo tutaj istotne i wpływowe – imaginacji oraz intuicji autora, czyniły wzgórze hiper kultowym świętym miejscem na miarę ateńskiego Akropolu. To kojarzyć można z literaturą i dramaturgią Wyspiańskiego, a następnie z wizjami rzeźbiarskimi – dłuta Wacława Szymanowskiego.

Obydwie zasygnalizowane wyżej prace „Rynek” i „Wawel” były wykonane przez profesora i jego najbardziej uznanych pracowników, z imponującą troską zarówno w dziedzinach ideowych, jak też artystycznych, o arcy-finezyjnej grafice. Uwagi zawarte w księgach pamiątkowych z wystaw, a także ówczesne dyskusje środowiskowe, były pełne emocji wobec obydwu prac, ambiwalencji ocen oraz wręcz protestów, mniej wobec projektu Rynku, a bardziej wobec wizji Wawelu.

OBRAZY

Profesor Gruszczyński jest prawdopodobnie najbardziej znany dzięki swoim niezwykłym, wielce atrakcyjnym, oryginalnym i supernowoczesnym obrazom pejzażowym. Starsze pokolenia oglądały jego liczne wystawy; najczęściej indywidualne jako że był tzw. oryginałem; eksponowane za życia mistrza i niedługo po jego odejściu. Później, do chwili obecnej, niektóre z nich ozdabiają wnętrza Rektoratu Politechniki Krakowskiej i Dziekanatu Wydziału Architektury Politechniki Krakowskiej, oraz znajdują się do wglądu w Muzeum Politechniki Krakowskiej, Liczne są rozproszone w zbiorach pry-

²¹ Kosiński Wojciech. 1970. „Jutro jest już dziś”. Architektura. Zeszyt XXIV. Nr 4/5. Warszawa.

²² Kosiński Wojciech. 1996. „Włodzimierza Gruszczyńskiego twórczość kameralna i jej rola inspirująca”. Teza Komisji Urbanistyki i Architektury. Zeszyt XXVIII. Kraków: Wydawnictwo O/PAN, s. 36.

²³ Węclawowicz Tomasz. 1999. „Wokół Wawelu i Rynku”. W: Węclawowicz Tomasz, Jankowska-Marzec Agnieszka. Dz. cyt., s. 19–21.

watnych, przeważnie u architektów. Wszystkie one mają więc swoje kameralne możliwości oddziaływania; niektóre są prezentowane w wykładach oraz publikowane²⁴.

Autor nazywał je „akwarelami”, co nie było ścisłe gdyż w zasadzie niezbyt lubił tę „lekką i półprzezroczystą” dziedzinę malarstwa. Używał wyłącznie farb kryjących wodnych: temper, gwaszy i plakatówek; czasem z ciemnym akcentem wykonanym tym samym pędzlem, ale tuszem, co dziwnie „pobłyskiwało”. Malował tylko na białym kartonie czyli tak zwanym bristolu, czasem na odwrocie nieudanych projektów studenckich.

Nie uznawał takich efektów, aby kolorowy podkład tła nie odbierał mu wyłączności kompozycji kolorystycznej. W jego obrazach istniała jednak swoista półprzezroczystość, bowiem prowadząc pędzel z zasady faliście – poziomo, pozostawiał celowo niezamalowane, „oddychające” pasma „gołego” kartonu – współpracujące z kolorem nad efektem finalnym, dając pożądane „pobłyski”.

Zdecydowanie lubił ów horyzontalizm, który dopełniał skośnością i wertykalizmem stoków gór oraz drzew malowanych grupowo, tworzących wspólną plamę. Bardziej syntetyczne i spokojniejsze pejzaże stanowiły jakby podkład tłowy pod rysunki projektów. Ulubionym tematem były ukochane Tatry oraz krajobrazy spokojniejsze – inne góry i faliste pejzaże pomiędzy Podhalem a Krakowem. Nigdy nie osuwał się w stronę kiczu lub drętowego schematu. Jego pejzaże absolutnie zawsze były wciągające, ale zawsze szczere – bezpośrednie, bezpretensjonalne i niestylizowane. Wypróbował tę swą specyfikę na drodze wielu prób, wiele z przaz odrzucał. Przywoływał przykład Picassa, który „pracuje szybko i obficie, ale większość prac uznaje za mniej udane i usuwa bez śladu”.

Gruszczyński był zarazem impresjonistą i ekspresjonistą. Można by mu nawet przypisać improwizowany tasyzm „a la” dynamiczny sposób pracy jego wielkiego rówieśnika, wspomnianego Hansa Hartunga. Nie znosił „kaligrafii” czyli grafiki rozdrobnionej i pedantycznej – „powoli wymęczanej, przez co widz jest także zmęczony”. Był w swym malowaniu porywczy, podobnie jak w czasie wypowiedzi, jednak w tych momentach ekstremalnie skoncentrowany na swoim ego i na swoim zamiarze, jak sportowiec prowadzący ryzykowną grę z przestrzenią. Czasem szybko odwracał pędzel i rył

(„rytował”) w grubo nałożonej farbie, tworząc swoiste negatywowe jasne linie widocznego tła. Temperament i dynamika dominowały, wyznaczając jego i obrazów oryginalność oraz tożsamość.

Lubił syntezę, esencję krajobrazu, był raczej dydaktykiem poprzez swoje malarstwo niż konsumentem i odtwórcą widzianych lub wymyślonych form. Malował z wyobraźni lub zapamiętania – wrażenia raczej niż „gotowe do naśladowania formy”. Projektował więc swoje krajobrazy malarskie: albo jako nietknięte dzieło natury, lub jako lokalizację oczekującą na zbudowanie w niej pięknej architektury dopowiadającej całość, już jako krajobraz kulturowy.

GURU CZY GENIUSZ

Osobowość profesora Włodzimierza Gruszczyńskiego byłaby prawdopodobnie, a raczej zapewne – fenomenalnym podmiotem wysokiej psychoanalizy Freudowskiej. Wypełniała bowiem w wyjątkowo wysokim stopniu dwa skrajne ekstrema modelu ludzkiej osobowości: pierwotnego, spontanicznego, nadpobudliwego, czasem niesprawiedliwego – „id”, oraz subtelnego, wyrafinowanego, super-kulturalnego, dążącego do doskonałości – „super ego”²⁵.

Niektórzy wybitni filozofowie będąc u schyłku kariery ubolewają, że nie stworzyli swej szkoły, gdyż nie zbudowali własnego spójnego systemu filozoficznego, który mógłby być na tyle szeroki i kompletny, aby mógł stanowić dla takiej szkoły konieczny napęd. Włodzimierz Gruszczyński po upadku ubezwłasnowolniającego stalinizmu i po własnym uwolnieniu się od uzależnienia eklektycznego i konserwatywnego – stworzył taką szkołę architektury neo regionalnej i późno-modernistycznej (Late Modern). Objęła ona szerokie spektrum tematyczne, pozyskała wielu sojuszników starszych i młodszych. Ukazała drogę do oryginalnego, ekspresyjnego modernizmu na fundamentach wysokiej tożsamości kulturowej i troski o wysoką jakość środowiska²⁶. Jako indywidualny twórca i niezależny myśliciel stworzył własną formę architektoniczną i kreatywny, sposób powiązania ciągłego tradycji, nowoczesności oraz prognostyki.

Gruszczyński był potocznie nazywany mianem „Grucha”. Autor tych słów nazwał szefa określeniem „Guru”. Poinformowany o tym profesor

²⁴ Kosiński Wojciech, Węclawowicz Tomasz. 2017. „Włodzimierza Gruszczyńskiego kreacje, projekcje, utopie”. Kraków: Wydawnictwo Krakowskiej i Akademii m. Andrzeja Frycza Modrzewskiego. Także płyta CD.

²⁵ Freud Zygmunt. 1975. „Ego i id”. W: tenże „Poza zasadą przyjemności”. Warszawa: Państwowe Wydawnictwo Naukowe PWN, s. 91–144.

²⁶ Kosiński Wojciech. 1987. „Twórcza osobowość i osobowości. Gwiazda i konstelacja – szkoła profesora Gruszczyńskiego”. Materiały VI Konwersatorium PAW. Kraków: Wydawca O/PAN, s. 62–66.

zaaprobował je – jako estetyczniejsze i merytorycznie trafione gdyż był znawcą kultury hinduskiej. Zespół świątynny Aruna należał do jego najulubieńszej architektury i urbanistyki świata – pokazywany studentom jako wzorzec²⁷.

Szczególnie wysoko „upozycjonował” go prof. Piotr Gajewski podczas wykładu inauguracyjnego dla Wydziału Architektury Politechniki Krakowskiej w 2015 roku. Świetnie przygotowany i wygłoszony wykład ukazywał historię Wydziału poprzez charakterystykę i ocenę jego czołowych osobowości; profesor Gruszczyński został przedstawiony jako osoba najważniejsza.

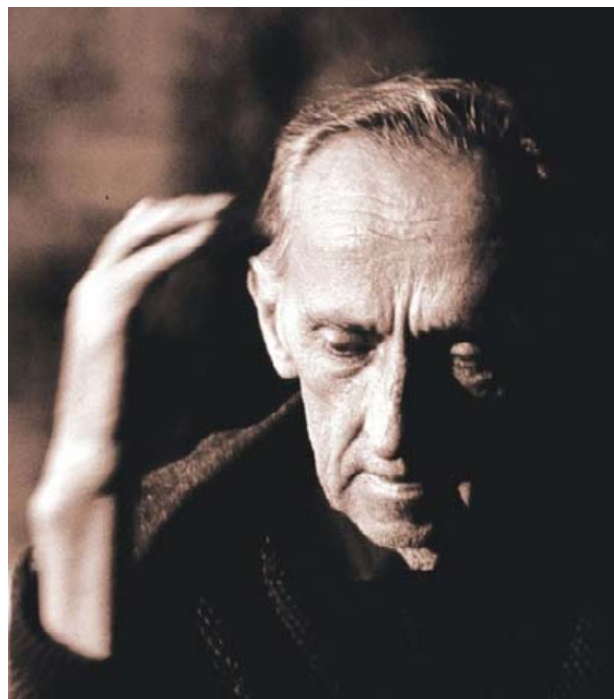
Wspominając określenie Maxa Webera wobec osobowości przywódczej: „charyzma niezrutynizowana”²⁸, można postawić kwestię, czy Włodzimierz Gruszczyński był osobą genialną. Można przedstawić świadectwo dwóch oficjalnie wypowiedzianych, niezależnie, w odstępie 50 lat, opinii dwojga wybitnych profesorów, wyjątkowych znawców twórczości Gruszczyńskiego – wyrażających publicznie taki właśnie pogląd.

Pierwszą osobą był Zbigniew Gądek –pierwszy adiunkt w katedrze profesora, potem docent, wreszcie profesor, uważany za najzdolniejszego z jego uczniów²⁹. Wypowiedział tę opinię w 1965 roku, w ramach wykładu wprowadzającego / powitalnego dla grupy kilkudziesięciorga studentek i studentów Wydziału Architektury Politechniki Krakowskiej, podejmujących z dobrowolnego wyboru zajęcia z projektowania pod kierunkiem profesora Gruszczyńskiego: „... będziecie Państwo mieli okazję projektować pod kierunkiem osoby o znamionach geniuszu”.

Drugą osobą która określiła profesora jako osobowość genialną, jest prof. Ewa Węclawowicz-

-Gyurkovich, aktualnie czołowa znawczyni Gruszczyńskiego i autorka publikacji z nim związanych³⁰, w roku 2015 podczas naukowej dyskusji po obronie rozprawy doktorskiej w Wydziale Architektury Politechniki Krakowskiej.

Według antycznego aforyzmu: jeżeli dwie mądre, dobre i kompetentne osoby wypowiadają niezależnie taką samą opinię – to jest w niej – być może – prawda.



Fot. Konrad Wierzbicki, 1971

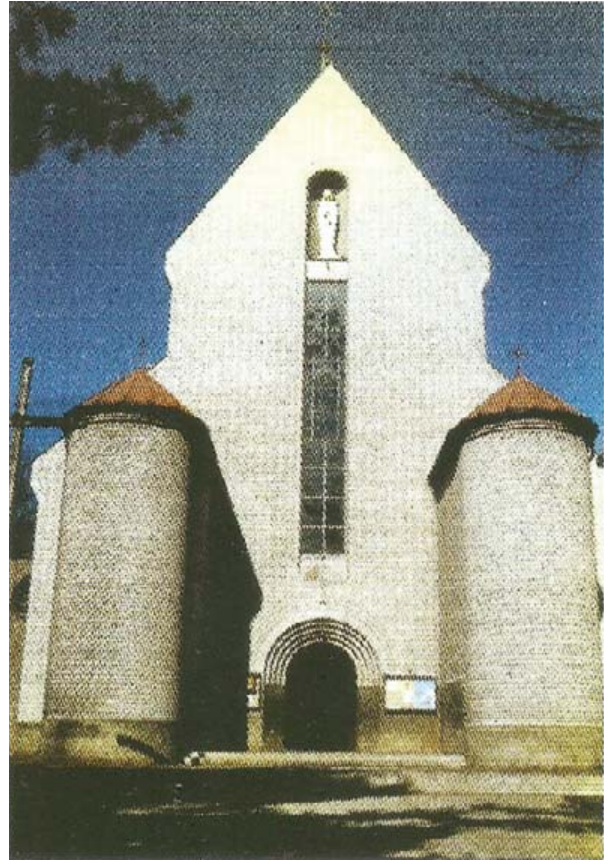
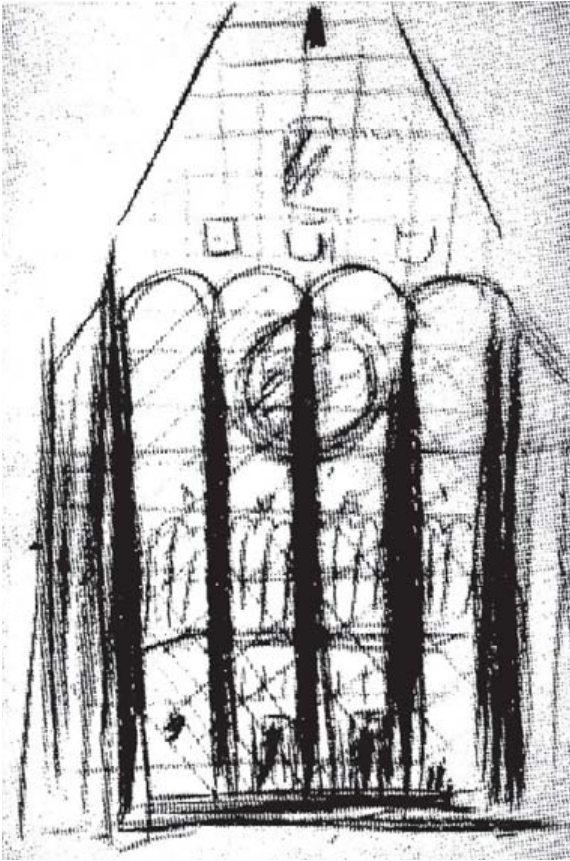
²⁷ Na temat zespołu świątyni Aruna i jego wpływu na strukturę miasta Tiruvannamalai, vide m.in. (dostęp 2018-08-10/19):

- https://www.123rf.com/photo_82339930_top-view-of-the-tiruvannamalai-city-and-arunacheshvara-temple-view-of-indian-shiva-temple-from-aruna.html
- <http://tourstemples.blogspot.com/2015/11/annamalaiyar-temple-tamil-nadu.html>
- https://www.google.com/search?q=aruna+tamil+temple&client=firefox-b&source=lnms&tbm=isch&sa=X&ved=0ahUKEwj5rp_h8rLeAhVhLYsKHWupB-noQ_AUIDigB&biw=1366&bih=684#imgrc=_WesRft2gsspnM:n
- <https://pl.wikipedia.org/wiki/Tiruvannamalai>
- <https://rajachandraphotos.blogspot.com/2012/02/blog-post.html>

²⁸ Weber... dzieło cytowane, passim.

²⁹ Gądek Zbigniew. 1996. „Architektura Miejsca. The Architecture of Place”. Gliwice. Wydawnictwo Politechniki Śląskiej.

³⁰ Węclawowicz-Gyurkovich Ewa. 1996. „Współczesna architektura regionalna”. W: „Teka Architektury Współczesnej Ziemi Górskich 2”. Pod redakcją Tadeusza Przemysława Szafera. Kraków: Wydawnictwo Sez. On., s. 43–50. Także: Węclawowicz-Gyurkovich Ewa. 1996. „Współczesna architektura sakralna w twórczości krakowskich architektów. Wybrane zagadnienia”. Kwartalnik Architektury i Urbanistyki XLI. Zeszyt 3–4, s. 321–330.



II. 1. Kościoły w Diecezji Tarnowskiej:

1a. Koncepcja kościoła w Mościcach, 1940, niezrealizowana, rysunek ołówkiem,

1b. Kościół w Zagorzycach, projekt 1934, ukończenie realizacji 1958

Źródło: archiwa Rodziny Gruszczyńskich, Wojciecha Kosińskiego i Tomasza Węclawowicza

III.1. Churches in the Tarnów Diocese

1a. Conceptual proposal of a church in Mościce, 1940, unbuilt, drawn in pencil

1b. Church in Zagorzycze, designed in 1934, construction completed in 1958

Source: Archives of the Gruszczyński Family, Wojciech Kosiński and Tomasz Węclawowicz



II. 2. Zakład przeróbki torfu, Czarny Dunajec, realizacja 1943, spalony 1944

2a. Widok ogólny w kierunku Tatr, „Partenon góralski”

2b. Wnętrze, innowacyjna konstrukcja ciesielska przekrycia

Źródło: archiwa Rodziny Gruszczyńskich, Wojciecha Kosińskiego i Tomasza Węclawowicza

III. 2. Peat processing plant, Czarny Dunajec, built in 1943, burned down in 1944

2a. General view in the direction of the Tatra Mountains, “Goral Parthenon”

2b. Interior, innovative timber structure of the roof

Source: Archives of the Gruszczyński Family, Wojciech Kosiński and Tomasz Węclawowicz



Il. 3. Ilustracje rozprawy doktorskiej, okres drugiej wojny światowej, rysunki tuszem,

3a. Koncepcja Ratusza na Rynku w Nowym Targu

3b. Koncepcja kapliczki inspirowana stylem „Karpackim”

Źródło: archiwa Rodziny Gruszczyńskich, Wojciecha Kosińskiego i Tomasza Węclawowicza

Ill. 3. Doctoral dissertation illustrations, Second World War, drawn in ink,

3a. Conceptual proposal of a Town Hall at the Market Square in Nowy Targ

3b. Conceptual proposal of a chapel inspired by the “Carpathian” style

Source: Archives of the Gruszczyński Family, Wojciech Kosiński and Tomasz Węclawowicz



Il. 4. Imaginacyjne pejzaże tatrzańskie, pierwsza połowa lat 50. XX w., rysunki tuszem

4a. Ludzie i góry. 4b Mróz

Źródło: archiwa Rodziny Gruszczyńskich, Wojciecha Kosińskiego i Tomasza Węclawowicza

Ill. 4. Imaginary landscapes of the Tatra Mountains, first half of the 1950’s, drawn in ink

4a. People and mountains. 4b Frost

Source: Archives of the Gruszczyński Family, Wojciech Kosiński and Tomasz Węclawowicz



Il. 5. Architektura sakralna, lata 1950

5a. Koncepcja – fasada katedry inspirowana gotykiem francuskim, pierwsza połowa lat 50. XX w., rysunek tuszem

Źródło: archiwa Rodziny Gruszczyńskich, Wojciecha Kosińskiego i Tomasza Węclawowicza

Ill. 5. Religious architecture, the 1950’s

5a. Conceptual proposal—cathedral facade inspired by the French Gothic, first half of the 1950’s, drawn in ink

Source: Archives of the Gruszczyński Family, Wojciech Kosiński and Tomasz Węclawowicz

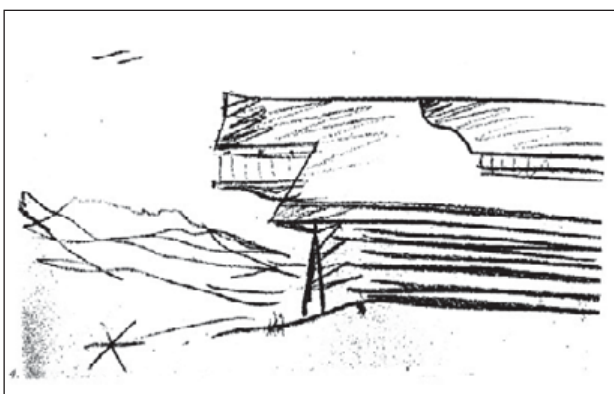


5b. Projekt konkursowy kościoła w Nowej Hucie, 1957, nowa makieta i fotografia Wojciech Kosiński 1967

Źródło: archiwa Rodziny Gruszczyńskich, Wojciecha Kosińskiego i Tomasza Węclawowicza

5b. Competition design of a church in Nowa Huta, 1957, new mock-up and photograph by Wojciech Kosiński, 1967

Source: Archives of the Gruszczyński Family, Wojciech Kosiński and Tomasz Węclawowicz



Il. 6. „Tezowe” koncepcje neo-regionalnej architektury górskiej, lata 60. XX w., rysunki ołówkiem

6a. Nurt „bliżej regionu” – bardziej zachowawczy

6b. Nurt „bliżej nowoczesności” – zadatki modernistyczne

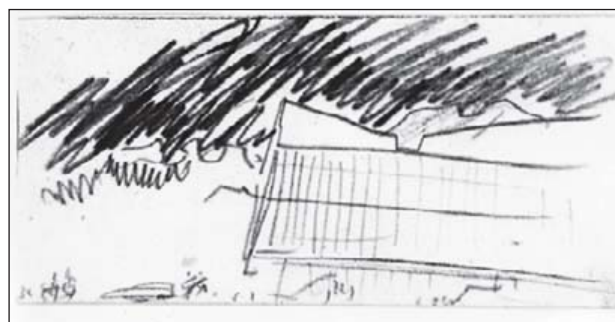
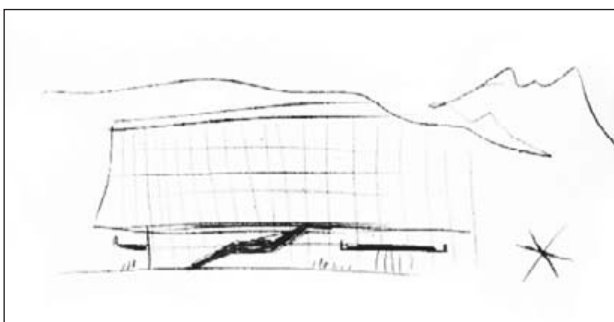
Źródło: archiwa Rodziny Gruszczyńskich, Wojciecha Kosińskiego i Tomasza Węclawowicza

Ill. 6. “Thesis-like” conceptual proposals of neo-regional mountain architecture, the 1960’s, pencil drawings

6a. The current “closer to the region”—more conservative

6b. The current “closer to modernity”—modernist tendencies

Source: Archives of the Gruszczyński Family, Wojciech Kosiński and Tomasz Węclawowicz



Il. 7. „Tezowe” koncepcje „Architektury w strukturze krajobrazu”, druga połowa lat 60. XX w., rysunki ołówkiem

7a. Budynek modernistyczny „zmiękczone” stylizowanym skosem – „strzeską” dachu górskiego

7b. Budynek modernistyczny „zmiękczone” stylizowaną w stropodachu „Przełęczą w Giewoncie” (widoczną w oryginale na tle z prawej strony)

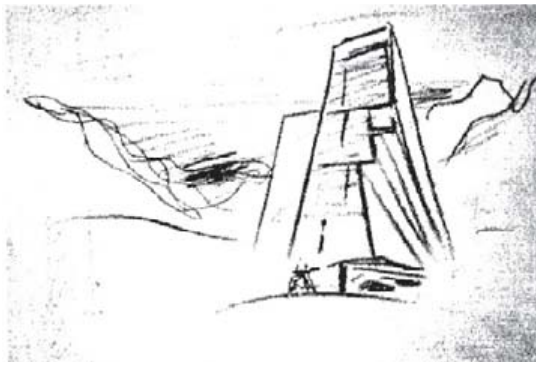
Źródło: archiwa Rodziny Gruszczyńskich, Wojciecha Kosińskiego i Tomasza Węclawowicza

Ill. 7. “Thesis-like” conceptual proposals of “Architecture in the structure of the landscape”, second half of the 1960’s, drawn in pencil

7a. Modernist building “softened” with a stylised slant—the “strzeska” of a Goral roof

7b. Modernist building “softened” with a stylised “Giewont Pass” in its flat roof (visible on the right-hand side in the original)

Source: Archives of the Gruszczyński Family, Wojciech Kosiński and Tomasz Węclawowicz



II. 8. Ekstremalny modernizm – budowle wysokościowe w górach, druga połowa lat 60. XX w., rysunki ołówkiem

8a. Element zabudowy Pasma Witów-Bukowina, dodatkowo wzmocnionej nienarysowaną kolejką monorail

8b. Grupa wieżowców na Półwyspie Stylichyn, nad (podówczas przyszłym) Jeziorem Czorszyńskim

Źródło: archiwa Rodziny Gruszczyńskich, Wojciecha Kosińskiego i Tomasza Węclawowicza

III. 8. Extreme modernism — high-rises in the mountains, second half of the 1960's, drawn in pencil

8a. Element of the Witów-Bukowina Chain development, additionally reinforced by the monorail line (not depicted)

8b. Group of high-rises on the Stylichyn peninsula, on Lake Czorsztyn (then-planned)

Source: Archives of the Gruszczyński Family, Wojciech Kosiński and Tomasz Węclawowicz



III. 9. Koncepty modernistyczne dla nowej architektury w okolicach Bukowiny Tatrzańskiej

9a. Konsultacyjny szkic do projektu Domu Wczasowego „Harnaś” wykonywanego w Biurze Miastoprojekt Kraków, projekt 1966, realizacja 1969, frapujące powiązanie modernizmu i ekspresji „górskiej”, rysunek grubym ołówkiem

9b. Konceptcja „Pałacu Gazdy Prezydenta”, architektura wielkoskalowa, radykalnie pudełkowa, żartobliwy daszek nad wejściem w formie żelbetowego „Fortepianu Chopina”, i mała kapliczka słupowa, rysunek tuszem, lata 60. XX w.

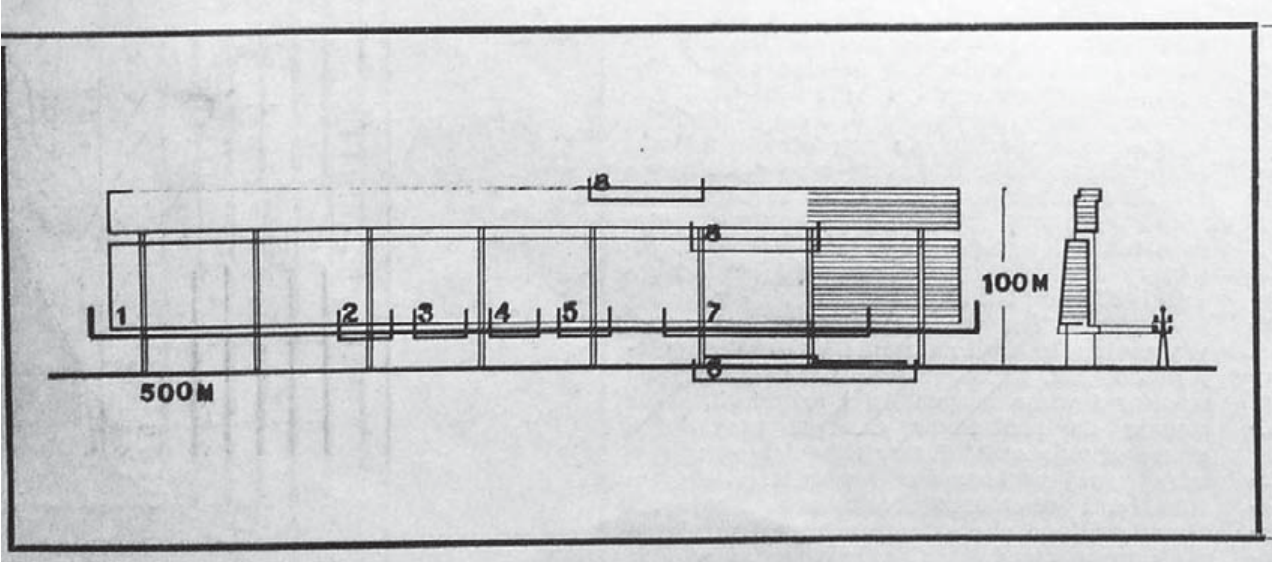
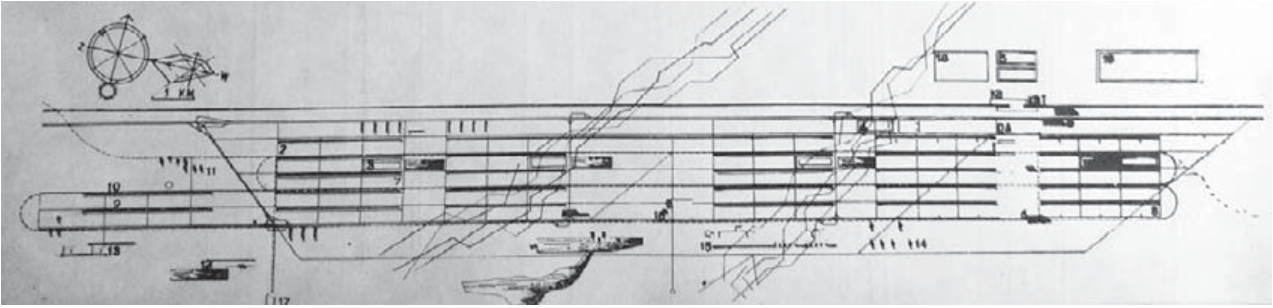
Źródło: archiwa Rodziny Gruszczyńskich, Wojciecha Kosińskiego i Tomasza Węclawowicza

III. 9. Modernist conceptual proposals for new architecture in the area of Bukowina Tatrzańska

9a. Consultation sketch for a design of the “Harnaś” Vacation Home designed at Miastoprojekt Kraków, designed in 1966, built in 1969, an interesting combination of modernism and “mountain” expression, drawn in thick pencil

9b. Conceptual proposal of “Pałac Gazdy Prezydenta”, large-scale architecture, radically box-like, humorous small roof over the entrance in the form of a concrete “Chopin's piano” and a small column chapel, drawn in ink, the 1960's.

Source: Archives of the Gruszczyński Family, Wojciech Kosiński and Tomasz Węclawowicz



Il. 10. Miasto wstęgowe sprzężonej komunikacji 1968 – najważniejsze rysunki

10a. Plan, podziałka liniowa (z lewej str. u góry) pozwala zorientować się w długości: ok. 25 km

10b. Jednostka Mieszkańcowa na 5 tys. mieszkańców, wymiary 500×100 metrów

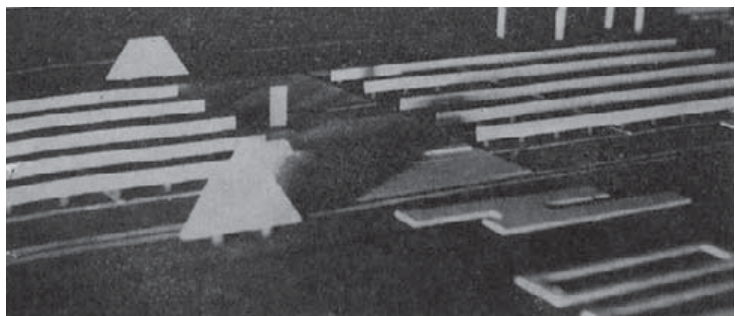
Źródło: archiwa Rodziny Gruszczyńskich, Wojciecha Kosińskiego i Tomasza Węclawowicza

Ill. 10. The combined transport belt city, 1968—key drawings

10a. Plan, the scale reference (top left) makes it possible to identify lengths: ca. 25 km

10b. Residential Unit for 5 thousand residents, dimensions: 500×100 metres

Source: Archives of the Gruszczyński Family, Wojciech Kosiński and Tomasz Węclawowicz



Il. 11. Miasto wstęgowe sprzężonej komunikacji 1968 – najistotniejsze widoki

11a. Widok od strony południowo-zachodniej, widoczny „Central Park” z budowlami reprezentacyjnymi, oraz południowe pasmo rekreacyjne

11b. Widok na jeden z pobocznych parków oraz na 4 zasadnicze typy zabudowy: jednostki mieszkaniowe, „piramidy”, wysokościewce i pawilony

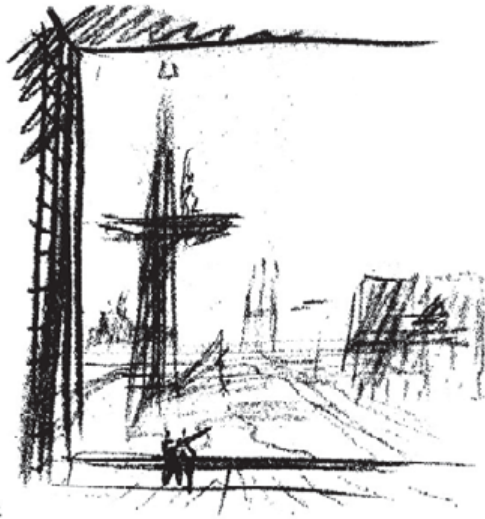
Źródło: archiwa Rodziny Gruszczyńskich, Wojciecha Kosińskiego i Tomasza Węclawowicza

Ill. 11. The combined transport belt city, 1968—key views

11a. View from the south-west, “Central Park” with representative structures and a southern recreational belt

11b. View of one of the side parks and of the four primary types of buildings: residential units, “pyramids”, high-rises and pavilions.

Source: Archives of the Gruszczyński Family, Wojciech Kosiński and Tomasz Węclawowicz.



7.



10.

II. 12. Architektura miasta przyszłości, szkice koncepcyjne niezwiązane ściśle z publikowanym Miastem wstęgowym sprzężonej komunikacji 1968, ale z jego kontynuacją projektową, ołówki

12a. Część centralna, forum i rozproszone gmachy monumentalne

12b. Część centralna, forum i zagęszczenie wieżowców a la Manhattan

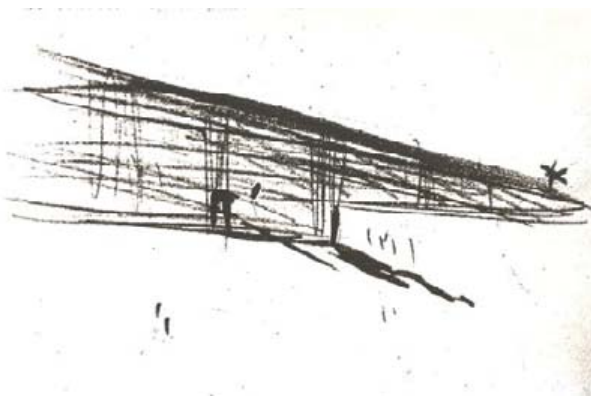
Źródło: archiwa Rodziny Gruszczyńskich, Wojciecha Kosińskiego i Tomasza Węclawowicza

III. 12. Architecture of the city of the future, conceptual sketches not strictly tied with the published Combined transport belt city of 1968, but with its design continuation, drawn in pencil

12a. Central section, forum and dispersed monumental buildings

12b. Central section, forum and a dense group of high-rises a la Manhattan

Source: Archives of the Gruszczyński Family, Wojciech Kosiński and Tomasz Węclawowicz

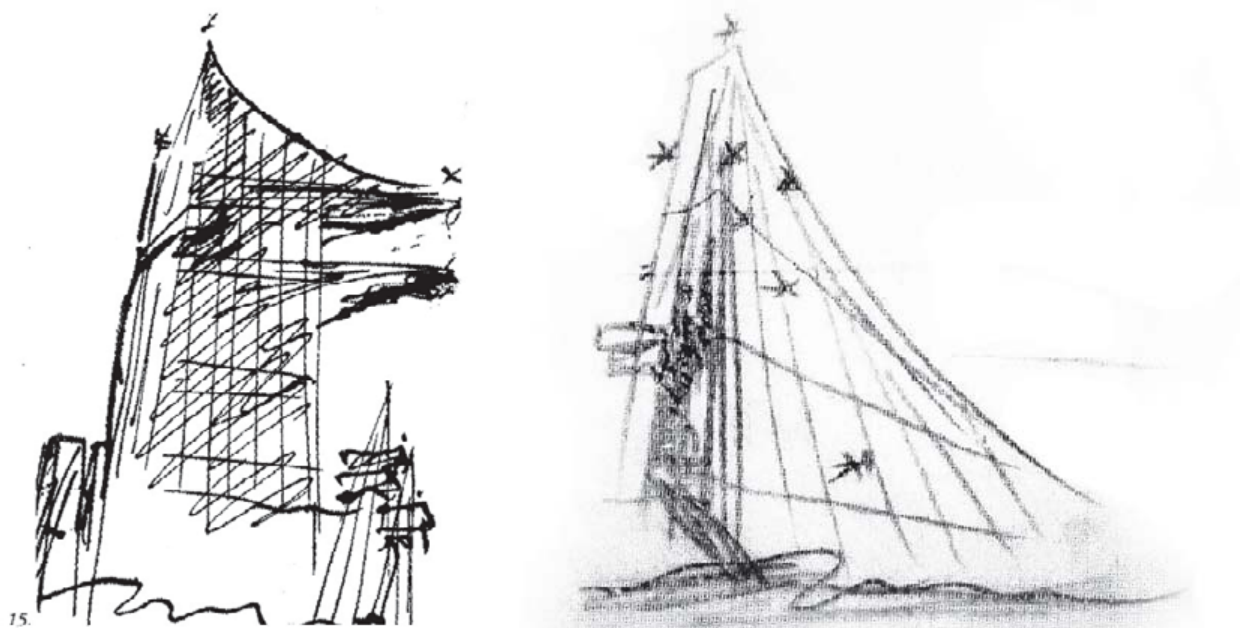


II. 13a i 13b Architektura miasta przyszłości – wyróżnione wieżowce, ołówki

Źródło: archiwa Rodziny Gruszczyńskich, Wojciecha Kosińskiego i Tomasza Węclawowicza

III. 13a and 13b Architecture of the city of the future—selected skyscrapers, drawn in pencil

Source: Archives of the Gruszczyński Family, Wojciech Kosiński and Tomasz Węclawowicz



Il. 14. Koncepcja kościoła na wierzchołku wysokościowca – „...na szczycie wieży Babel stała świątynia Marduka”, „... Teraz wśród wieżowców nie widać kościołów, powinny być znów widoczne”, było to nie do zaakceptowania przez komunistyczną cenzurę

14a. Całość, piórko, tusz

14b. Szczegół, bardzo miękki ołówek

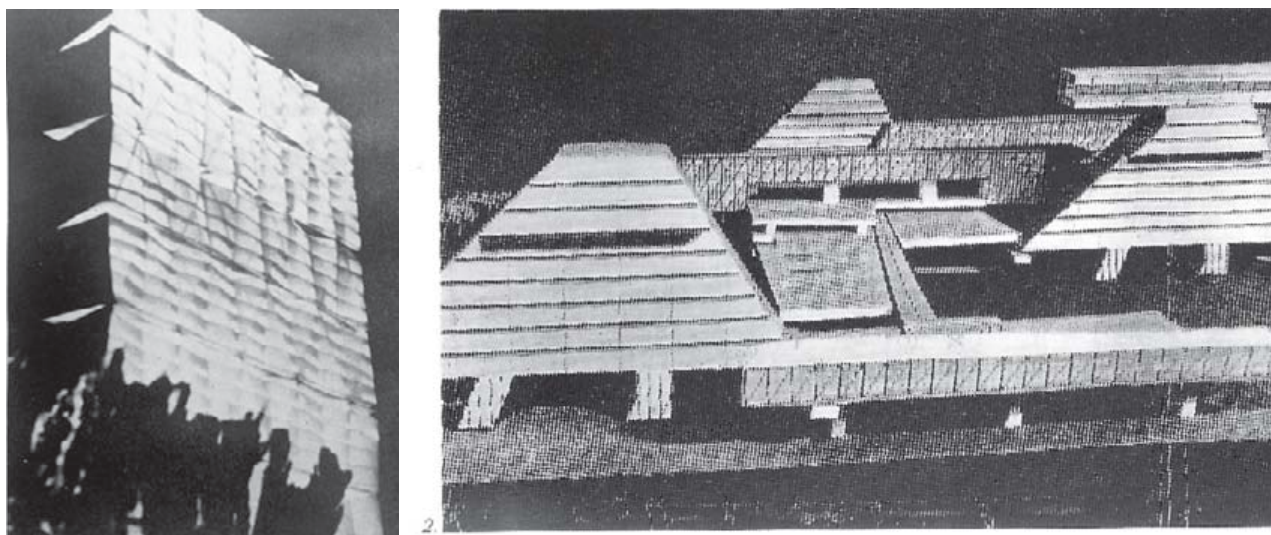
Źródło: archiwa Rodziny Gruszczyńskich, Wojciecha Kosińskiego i Tomasza Węclawowicza

Ill. 14. Conceptual proposal of a church atop a high-rise building—“...at the top of the Tower of Babel there stood the temple of Marduk”, “...Now no churches can be seen among high-rises, they should once again be visible”, were statements that were unacceptable for communist censors

14a. Entirety, drawn in pen, ink

14b. Detail, drawn in very soft pencil

Source: Archives of the Gruszczyński Family, Wojciech Kosiński and Tomasz Węclawowicz



Il. 15. Elementy miasta przyszłości – projekty dyplomowe, makiety

15a. Punktowiec mieszkalny powtarzalny, dyplomant Wojciech Obtulowicz, 1961, fot. Emilian Zoga

15b. Centrum kultury, lokalizacja pośrodku miasta, w rejonie południowym, dyplomant Wojciech Kosiński, 1967, fot. Zbigniew Łagocki

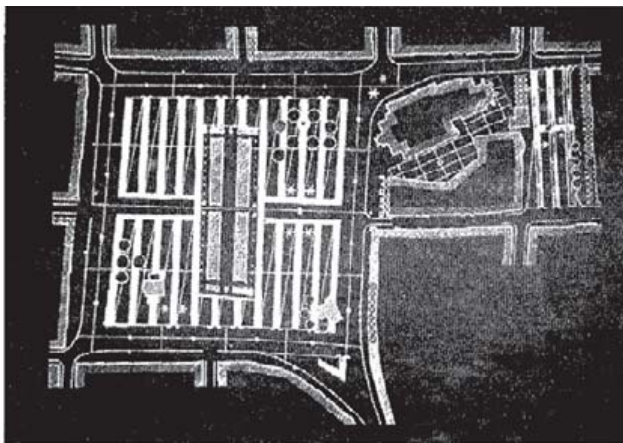
Źródło: archiwa Rodziny Gruszczyńskich, Wojciecha Kosińskiego i Tomasza Węclawowicza

Ill. 15. Elements of the city of the future—master’s design projects, mock-ups

15a. Repetitive residential tower, master's candidate Wojciech Obtulowicz, 1961, phot.by Emilian Zoga

15b. Community centre, downtown location, in the southern region, master's candidate Wojciech Kosiński, 1967, phot. Zbigniew Łagocki

Source: Archives of the Gruszczyński Family, Wojciech Kosiński and Tomasz Węclawowicz



II. 16. Projekt przebudowy krakowskiego Rynku Głównego
 16a. Plansza grafiki projektowanej nawierzchni – stylizowane orły
 16b. Koncepcja rejonu południowego, od lewej: pomnik konny, Wieża Ratuszowa bez wykuszy, Sukiennice, kredka
 Źródło: archiwa Rodziny Gruszczyńskich, Wojciecha Kosińskiego i Tomasza Węclawowicza

III. 16. Design of the redevelopment of Krakow's Main Market Square
 16a. Sheet displaying the pattern of the designed surface—stylised eagles
 16b. Conceptual proposal of the southern region, from the left: equestrian statue, Town Hall without oriels, Cloth Hall, drawn in crayon
 Source: Archives of the Gruszczyński Family, Wojciech Kosiński and Tomasz Węclawowicz



II. 17. Krajobrazy niebieskie
 17a. Jeden z wcześniejszych obrazów, lata 50. XX w., stylizowany romantyzm – „jakby Caspar David Friedrich”, tempera, pośrodku trzy rytu wykonane odwróconym pędzlem
 17b. Okres pełnej, zindywidualizowanej, absolutnie rozpoznawalnej dojrzałości artystycznej, połowa lat 60. XX w.
 Źródło: archiwa Rodziny Gruszczyńskich, Wojciecha Kosińskiego i Tomasza Węclawowicza

III. 17. Blue landscapes
 17a. One of the earlier paintings, the 1950's, stylised romanticism—“like Caspar David Friedrich”, “ditemper”, three carvings made as if with the handle of a brush
 17b. Period of full, individualised and absolutely recognisable artistic maturity, middle of the 1960's
 Source: Archives of the Gruszczyński Family, Wojciech Kosiński and Tomasz Węclawowicz



Il. 18. Krajobraz górskie

18a. Tatry Wysokie, impresja na temat widoku z Hali Gąsienicowej, od lewej: Granaty i Orla Perć, poniżej dolina Czarnego Stawu Gąsienicowego i Zmarzłego Stawu, pośrodku dominujący Kościelec, za nim z prawej Świnica

18b. Beskid Niski, impresja na temat widoku z szosy zakopiańskiej w okolicach Pcim-Lubień

Źródło: archiwa Rodziny Gruszczyńskich, Wojciecha Kosińskiego i Tomasza Węclawowicza

Ill. 18. Mountain landscapes

18a. High Tatra Mountains, impression of the view from Hala Gąsienicowa, from the left: Granaty and Orla Perć, below: Dolina Czarnego Stawu Gąsienicowego and Dolina Zmarzłego Stawu, in the centre: Kościelec, behind it, to the right, Świnica

18b. Beskid Niski, impression of a view from a Zakopane road in the area of Pcim-Lubień

Source: Archives of the Gruszczyński Family, Wojciech Kosiński and Tomasz Węclawowicz



Il. 19. Krajobrazy metaforyczne

19a. UFO-architektura, fantastyczny widok z Głodówki na Polanę Zgorzelisko i Tatry. Po oglądnięciu nowo wybudowanego domu wczasowego przy Tatrzańskim Parku Narodowym pośrodku lasu – dla dygnitarzy komunistycznych – oburzającego społeczeństwo, Włodzimierz Gruszczyński namalował ten obraz z komentarzem: „... Może architektura byłaby w tej lokalizacji dopuszczalna, ale musiałaby być tak piękna, aby wyglądała jak eskadra UFO, która tutaj lekko wylądowała”

19b. „Między Ziemią a Niebem” (fr. „Entre Terre et Ciel”), po oglądnięciu filmu alpinistycznego pod tym tytułem (1961) Włodzimierz Gruszczyński namalował ten obraz, na tle którego wielki polski architekt Aleksander Franta – uczeń Gruszczyńskiego – stwierdził: „...Profesor jest absolutnym mistrzem w malarskim przedstawianiu jednoczenia się ziemi z niebem”.

Źródło: archiwa Rodziny Gruszczyńskich, Wojciecha Kosińskiego i Tomasza Węclawowicza

Ill. 19. Metaphorical landscapes

19a. UFO-architecture, a fantastic view from Głodówka on Polana Zgorzelisko and the Tatra Mountains. After looking at the newly built vacation home near the Tatra National Park in the centre of the forest—for communist dignitaries—which caused an outrage. Włodzimierz Gruszczyński made this painting with a commentary “...Perhaps architecture could be permissible in this place, but it would have to be so beautiful as to look as if a UFO squadron landed there”.

19b. “Between Earth and the Heavens” (fr. “Entre Terre et Ciel”), after seeing a moving on mountain climbing with the same title (1961). Włodzimierz Gruszczyński made this painting, against the background of which the great Polish architect Aleksander Franta, a student of Gruszczyński—stated “...the Professor is an absolute master in the painterly depiction of the unification of the earth with the heavens”

Source: Archives of the Gruszczyński Family, Wojciech Kosiński and Tomasz Węclawowicz

WŁODZIMIERZ GRUSZCZYŃSKI – A GURU OR A GENIUS?

The author would like to dedicate this work to the professor's widow—Madam architect Barbara Krawczyk-Gruszczyńska (+2017), as well as the professor's grandson, Mr Piotr Poraj-Gruszczyński—and to extend his gratitude to them for granting him access to research materials.

The author would also like to direct his heartfelt thanks to the architect and arts history professor Tomasz Węclawowicz—expressing admiration of His intellectual greatness and depth, with thanks for supporting this work with the most precious of thoughts.

It is not without clear cause that this article begins the traditional introductory chapter of TEKA—"Cracoviana". The character of the indigenous and deeply rooted Krakow's citizen, a cult, extravagant professor of Krakow's universities, constitutes a legend, a myth and a memory for this city, contributing and leaving a substantial legacy of thought and reckless design in the field of the art of shaping architecture, cities and the cultural landscape. The 111th anniversary of his birth took place at the moment of the start of the writing of this article. It is not a traditional, so-called round anniversary, while the number does remind of his favourite vision and subject of conceptual sketches—a closely-spaced row of three identical high-rises, "futuristic and reaching towards the Sky".

BEGINNINGS

Professor Włodzimierz Gruszczyński (1906–1973)—a charismatic¹ figure of the Faculty of Architecture of the Cracow University of Technology, was tied with Krakow throughout his entire life. He descended from a respected noble and patrician family bearing the coat of arms of Poraj, his father being Krakow's leading dance teacher. The professor liked to say about himself that he had been a "Krakow Kinder", which was a Polish and Austrian term for a mischievous boy, but was also talented in the sciences, driven as well as hardworking and effective, which could be seen in the results that he achieved. He successfully learned drawing and painting, music and French. The Gruszczyński family apartment, which

was an elegant flat in a townhouse at the intersection of Retoryka and Smoleńsk streets, was visited by so-called good company: artists, intellectuals—beautiful ladies and elegant gentlemen. The family's sons: Mieczysław and Włodzimierz, grew up surrounded with this "entourage". When reminiscing about his childhood and youth, the professor referenced the title of Konstantyn Stanisławski's memoirs: "My Life in the Arts".

STUDIES AT THE ACADEMY

The young Włodzimierz decided to become an architect. By an opportune twist of fate, at the time he was to take his maturity examination, the position of rector of Krakow's Academy of Fine Arts was taken by the Polish architect Adolf Szyszko-Bohusz, who, as a part of the dowry for this marriage, established a Faculty of Architecture at the Academy". "Students of architecture at the Academy of Fine Arts were given easier access to classes and lectures at the Faculties of Painting and Sculpture".² The Faculty operated in the years 1924–1930, precisely the amount of time that Włodzimierz required to take up studies and graduate. It was the golden age of Krakow's academic life. The brilliant, outgoing and handsome man that the architecture student Włodek was considered to be shined in places where the life of the golden youth of the intelligentsia was focused.

Włodzimierz enjoyed recreation and sports, particularly in the open landscape, so-called "spatial" sports, and thus, in the summer: he enjoyed bicycle escapades and hiking; he considered mountain climbing, but abandoned it after an accident of his colleague's, Rafał Malczewski, which ended with a person's death. He enjoyed rowing, which was highly popular in the 1930's. The AZS Krakow wharf and rowing club at Kościuszko Street was an important social and sports centre in Krakow. It was here that he made acquaintances with numerous people, including with his contemporary Mieczysława Kosińska, who studied painting at ASP under the tutorship of the great Waclaw Taranczewski, along with Tadeusz Kosiński, who studied machine engineering and electrotechnics under the supervision of professor and rector Jan Krauze at the AGH University.

¹ Charisma, charismatic leader, non-routinised charisma, see: Weber Max. 2012. "Gospodarka i społeczeństwo. Zarys socjologii rozumiejącej". Warszawa. PWN. Passim.

² Węclawowicz Tomasz, Jankowska-Marzec Anna. 1999. "Architektura wzruszeniowa Włodzimierza Gruszczyńskiego". Kraków. Wydawca Towarzystwo Naukowe Societas Vistulana, p. 14–15.

During winter the company would relocate to Zakopane and the Tatra Mountains, where ropeways were being built at the time: the Gubałówka Range and the region of Kasprowy Wierch were being activated. There was a “good continuation” of the traditions of the nineteenth-century urban elite in those trips and occasional longer stays. The “Zakopane Style” of Stanisław Witkiewicz was a particular emblem of this creative migration, particularly for architects. “Fascination with Goral culture was something ordinary in Krakow already since the time of Stanisław Witkiewicz”. In those years the Academy opened a plein-air studio at Harenda in Zakopane, in order to “study Goral culture”—with the heart rather than the brush³. He married Miss Halina Pilarska, who also belonged to Krakow’s elite, nicknamed Halka or Halica in the Goral style, as it was fashionable at the time. This word was used as the name of a gallery located in the Gruszczyński family villa at Skibówki in Zakopane, by their son Jerzy, a visual artist and musician, called Juras in the Goral style.

A drawing by Gruszczyński, then a student, survived from this period—probably from the year 1926 and thus from the second or third year of study at professor Karol Frycz’s class, who was exceptionally liked and valued by students. The work is signed with the stylised monogram WG that would become well-known in the future. Drawn on a standard carton format of 50×70 cm, orientated vertically, it depicts a fragment with the tower of the monastery of the Norbertan nuns in Krakow, at the point where the Rudawa enters the Vistula River. The manner of drawing employed by the twenty-year-old already showed the serious qualities distinct of his future drawings, whose strong framing of the subject, bold line and dynamics were of legendary fame.

The drawing, made using ink and a wooden stylus is powerful, confident and boldly expresses architectural form and fragments of the landscape. Despite the drawing being fundamentally linear, it is “catchy”, thanks to flawless perspective, structure and variance and the “stroke” of the line—which expressively models spatiality. This unique historical and collector’s find was discovered in its creator’s vast family archives by the excellent professor Tomasz Węclawowicz who is oft-cited here, a leading expert on Gruszczyński’s legacy and personality—from direct experience as well, as he was a top student of his: first as an architect and later as an arts historian.

PAINTERLY TASTES

In the orbit of the Academy of Fine Arts, apart from studying architecture “under Bohusz”, whom he valued his entire life as the best Polish architect, Gruszczyński was overcome with a passion for understanding, mastering and personally interpreting the paintings of Krakow’s masters of the brush of the nineteenth and twentieth centuries. He specifically pointed his attention to landscape paintings, which later found use in his own didactic involvement in matters of the landscape. His heroes were Jacek Malczewski (“The Rector”—of the Academy of Fine Arts), Stanisław Wyspiański, Leon Wyczółkowski, Jan Stanisławski, Wojciech Weiss. His views and opinions of those authorities and models of his are highly interesting.

Malczewski: “Do not look at his pompous allegoric portraits, but that which can be seen outside of them—deep in the background: the wonderful Polish landscapes”. Wyspiański: “His landscapes are the best—seen from a window, from a slight elevation”. Wyczółkowski: “‘Wyczółka’ entered the mountains with Goral porters who carried his painting equipment. His Tatra landscapes have no equals”. Stanisławski: “An artist with a powerful character, he painted miniature Polish landscapes in which there is a greatness”. Weiss: “He attractively painted attractive women, but it is his few landscapes that I like the most—they are painted so boldly”. He also prized the paintings of his colleagues, the aforementioned Rafał Malczewski, with whom he hiked in the Tatra Mountains, Waclaw Taranczewski, Czesław Rzepiński—the rector of the Academy of Fine Arts, Jan Świdorski, with whom he had fascinating conversations at the “U Warszawianek” cafe, sometimes in the company of his assistants.

He was also interested in foreign paintings, although less enthusiastically. When he painted, he usually had with him a small album of Georges Rouault—an expressionist and pre-cubist, a colleague of Jacques Braque; from this booklet he took inspiration concerning colour and form. He clearly supported and identified himself with Hans Hartung’s abstract kinetic paintings, he saw in them dynamic meta-landscapes, which inspired his own style of landscape painting. He anxiously observed paintings by Nicolas de Stael, particularly the blue of the sky and water with ships that had sunk, which foreshadowed de Stael’s suicide. He regarded Picasso both ambivalently and emotionally—for his classic talent in his youth, for the revolutionary courage of cubism, but also criticised him for his later pretentiousness and commercialism.

³ As above.

STUDIES AT THE POLYTECHNIC

He graduated from the Architecture course with honours in the appropriate time at the Academy, with a title awarded to the graduates of this Faculty: *magister sztuki architekt* (master of the fine arts, architect). In order to obtain the title of engineer he needed to supplement his studies at Krakow's Academy of Fine Arts with three years at a Faculty of Architecture at one of Poland's two Polytechnic Universities: in Lviv or in Warsaw. The fourth place in Poland in which one could study artistic architecture in Poland at a similar status as in Krakow was "a course in architecture at the Faculty of the Fine Arts of the Stephen Bathory University in Vilnius".⁴ Gruszczyński did not like Lviv, which is why he chose Warsaw to complete his professional title (1930–1933).

He began these supplementary studies two years after the departure of the master and teacher of Warsaw's youth—Stanisław Noakowski. From that time onwards Gruszczyński remained his follower for the rest of his own life, praising him for: his imagination and the legend of a Poland of the nobility, of manor houses, with chapels; painted with a sharp contour and equally sharp contrasts, which was also pastel, idyllic and foggy. Professor Lech Niemojewski, an author of two cult books: "Uczniowie Cieśli" and "Siedem Cudów Świata", taught about the messianism, the mission and professional ethics of the architectural profession, as well as the history of architecture as an inspiration for creative work.

Bohdan Pniewski, a professor only nine years older than Gruszczyński himself, introduced him to the issues of monumental architecture from a modernist and typically Warsaw-like perspective. This harmoniously fit in with A. Szyszko-Bohusz's teachings in Krakow on Petersburg's monumentalism, which was traditionalistic and was used by Szyszko-Bohusz when designing the PKO building in 1925, as well as the building for the PKO employees nearby. Through an interesting coincidence, A. Szyszko-Bohusz, after completing his mission at Krakow's Academy of Fine Arts, was "given professorship at the Faculty of Architecture of the Warsaw University of Technology in 1932"⁵ and could thus once again become Gruszczyński's mentor, to their mutual satisfaction.

In Warsaw, which he ended up not really liking ("There is no better smarty than a man from Warsaw"), he made a series of attractive professional

and private acquaintances, among which was Helena Syrkusowa, six years his senior, whom he valued and liked throughout his entire life and who was an icon of the avant-garde Praesens group of Warsaw-based modernists, affiliated with CIAM. He owed to her the most interesting direct information from its circles about how during the famous cruises on board the *Patris* on the Mediterranean Sea the elites of modernist architecture had debated and prepared the document of the Modern Movement, ultimately edited and published in 1933 by Le Corbusier as the Athens Charter. Gruszczyński described his interlocutor not only as an impressive professional of urban planning and architecture, particularly of the residential variant, but also an excellent person on the more private plane, as she was a personal colleague of Walter Gropius, Le Corbusier and other titans of the first modernism and who was active until the 1980's.

PRACTICAL CONSTRUCTION EXPERIENCE

The professor's extremely polite and brilliant elder brother—Mieczysław—was a civil engineer. Włodzimierz wanted to found a company that would build beautiful buildings with him in the future. This did indeed take place after his graduation, with much success in the 1930's, all the way to the brother's tragic death before the start of the Second World War in 1939. It was a cause of deep sadness and reminiscences for the professor throughout his entire life. They primarily built numerous interesting historical revival churches in Lesser Poland, in addition to building a series of other beautiful designs, excellently prepared in terms of graphics. The younger brother did manage to complete their mutual work before the war, before all of Poland's architectural and construction work would become so dramatically put on hold.

The war found the young artist engineer in Zakopane. In light of the Nazi threat awaiting the intelligentsia in Krakow, he remained in Zakopane and in the Tatra Mountains, in enclaves of free Polishness. He taught in a forestry industry school. He was in contact with a secret architectural tutorship group organised by the future professors of the Faculty of Architecture of the Cracow University of Technology—Rudolf Śmiałowski, Stefan Żychoń and others. Excellent Silesian architects: Henryk Buszko and Aleksander Franta received their education there—and after the war at the Faculty of Architecture of the Cracow University of Technology. Gruszczyński was also in active contact with the patriotic militant

⁴ Węclawowicz Tomasz, Jankowska-Marzec Agnieszka. Op. cit., p. 14–15.

⁵ As above. p. 13–14.

underground and, along with other mountain climbers—despite the war—was active in conquering the most dangerous mountain faces, while also acting as a courier in delivering the secret messages of the Home Army across the Tatra Mountains and Podhale.

In the midst of war, in 1943, he designed and supervised a fully successful execution of his life's (master) work. It was a building with an extraordinary and surprising purpose—a factory that processed peat into fuel. The location was functionally suitable and excellent in landscape terms: a plateau of a marshy peat bog in Czarny Dunajec—on the so-called Plate or the Nowy Targ Basin, with a wonderful panorama of the Tatra Mountains in the background. It was, in terms of proportions, the most “classical” Podhale roof, with both gables designed as “half and half”, with vertical herringbone shuttering and a steep (ca. 75 degrees) “strzeska”—a side roof. The pitch of the main roof surfaces was 53 degrees—the most that it could be tilted by highlanders on a lay building and remain “proper”. Professor Gruszczyński cited that his carpentry master craftsman had said that a lower roof provided poorer insulation and roofs with a greater incline were built only for the Lord. The walls were built in a post-and-beam, or rather a column-based fashion, as the timber columns of the walls appeared thick and monumental, set in the rhythm of a classical portico.

The interior was equally marvellous. The bold, almost adventurous woodwork of the tie-beams that transferred the load of the roof onto the columns (also calculated against wind suction downwind during the strongest southern winds on the plateau at the foot of the Tatra Mountains) was refined, slightly arched, as if in an extraordinary timber cathedral. The author of these words called this structure a “Goral Parthenon”, a term which has gained broad appreciation among experts and sensitive persons during the many lectures by yours truly. The sole two black and white surviving photographs that are quite blurry and taken by an unknown author, constitute a true cultural treasure.

Unfortunately, the structure was burned down shortly after entering operation, as it had served the invaders to satisfy their energy needs—it provided fuel. The fire—according to the professor's suspicions—was, *nomen omen*, started by the unit commanded by “Ogień” (fire in Polish—transl. note). The structure became legendary. It was the first successful, even phenomenal example of scaling up the archetypes of the Goral shelter and hut to the scale of a large building. Other authors, including those of significant “macro-Goral style” buildings like

Hotel Trzaska-Orbis, the shelters at Ornak and Dolina Chochołowska, as well as Dom Turusty, openly admitted to being inspired by this work.

„FACULTY”. DOCTORATE. „SOC”

Immediately after the end of the Second World War, Włodzimierz Gruszczyński became a member of a group that founded the Faculty of Architecture with a full spectrum of engineering and master's education. Professor Adolf Szyszko-Bohusz became the first dean, while Włodzimierz Gruszczyński was given the position of docent—and later the title of professor—and director of the Chair of Design in the Landscape. When professor Gerard Ciołek—an excellent architect, conservator and expert on gardens—later came from Warsaw, which had been unfriendly towards him, Gruszczyński gave away the scientific and didactic field of the “landscape” to him, and his chair took on the name “Chair of Regional Architectural Design”. Here, the term “region” was understood both architecturally and culturally, instead of in relation to planning. The Faculty was within the framework of the AGH University of Technology and afterwards of the newly established Cracow University of Technology, whose rector was an employee of the Faculty of Architecture (the only time in the history of the University)—an immigrant from Vilnius, the painter professor Ludomir Ślędziński. The first classes took place in December 1945, at the Faculty building at Wawel Castle, before the Faculty was relocated to the former Barracks of Arch prince Rudolph at Warszawska Street.

Włodzimierz Gruszczyński became involved in the life and co-creation of the nascent Faculty, that is 73 years old today, with all of his vigour. He was a “thrilling” teacher, and an “enfant terrible” among his colleagues at the Faculty Council. Statements of then-students of the FACUT from the first enrolments, who would later go on to become excellent architects—both designers and professors, prove this. He decided to finish the doctorate that he began working on and had partially completed to a significant degree in Zakopane during the war. The scientific thesis of his dissertation was the need for scientifically justifying a modern continuation of Polish regional architecture with particular emphasis on the example of the architecture of Podhale. This meant that the task was to create and develop a New Zakopane Style in the modernist current of what had been created by Stanisław Witkiewicz a century earlier, acknowledging it as a model of good practice fit for the various cultural regions of all of Poland.

The duality of regionalism and the first pioneering modernism appeared already during the Second Republic of Poland and in the first post-war years, when the FACUT started to operate, specifically in the years 1945–1949, there existed—until the introduction of socialist realism—a continuation of this ambivalence. The young docent presented his type-script and a file of appropriate and very beautiful conceptual illustrations on both the urban and architectural scale to professor Bohusz. To name a few, the series of sepia drawings of an imaginary complex of a “Townhouse at the Market Square in Nowy Targ” is truly wonderful, as is a series of neo-regional chapels.

He tentatively titled his work “Koncepcje Zakopiańskie” when submitting a request to receive his supervisor’s scientific oversight. He obtained full approval. The over twenty-year-long acquaintanceship and good cooperation had heralded the best possible course of events. However, a tragedy occurred. Professor Bohusz was falsely accused of collaboration with the enemy by a colleague and despite being absolved by the denazification commission, he died of stress in 1948. After his dear supervisor’s⁶ death, Gruszczyński stated that no one else had been worthy of supervising his doctorate. An unused type-script thus remained⁷.

He fully dedicated himself to education, particularly in relation to religious architecture. In Preliminary Design he passionately taught the youngest adepts to understand and design architecture on the basis of the simplest cameral column chapel. On later years of study he taught the design of increasingly larger and complex churches. However, this beautiful form of idealistic education lasted only almost four years. In June 1949 another tragedy occurred, this time from a completely different side. Socialist realism, abbreviated as “sorealizm” in Polish, was proclaimed in all countries subjected to Stalin’s rule, also called, in a nonchalant shortened manner—”soc”. It was created in the Soviet Union under the aegis of Stalin and Bukharin—the author of the Stalinist constitution that reinforced the tyrant’s power—in 1933, the same year when Hitler came to power.

Modernism was completely forbidden in all areas of culture and the arts, similarly to the Third Reich where Goebbels had condemned and forbidden

modern creative works as so-called degenerate art. An embargo was also placed on religious architecture. Under infantile slogans, a form of vulgarised classicism was imposed in architectural and urban design. Designers who wanted to avoid the most obvious adaptation to these Soviet and backwards orders took up fields of work in which socialist patterns were the least severe. Gruszczyński chose the teaching of Polish regionalism⁸ in composition in the landscape, and on the larger project scale, a current that can be associated with national romanticism of the start of the twentieth century.

Gruszczyński’s ideological ambivalence during this period was excellently described and commented upon by Tomasz Węclawowicz. The goal of his work was to highlight “great Polish architecture”, akin to the music of Chopin and Szymanowski, which combined realism with mythologisation and made one prone to analyse artistic imagination in the categories of myth. Włodzimierz Gruszczyński’s thinking about architecture had an axiological dimension. He valued it highly, above science, which, according to him, played a servile role. For “architecture”, despite “having to be founded on broad knowledge and various disciplines”—was not a science, but an art and one of the most difficult ones at that. To him, “the spirit of architecture” was the most important—a quality that elicited “emotion”.⁹

“...Włodzimierz Gruszczyński’s work, born out of a negation of the international modern style in the name of protecting values rejected by this movement... He understood and processed tradition in a dynamic way. He subjected its elements to a peculiar process of synthetisation and transposition. He gradually made away with literary forms of expression and highlighted that which was imperishable... Pedantry and creative discipline, so distinct of Szyszko-Bohusz as well, made Gruszczyński able to safeguard himself against the chaos of both imposing shapes, but also from a schematic approach... to arrive at completely avant-garde visions of the future”.¹⁰

Drawing / painting idealised landscapes of the Tatra Mountains with black distemper or ink was, to the professor, a form of loosening up and resting from the hideous reality of Stalinism and socialist realism (he organically despised communism just as he

⁶ A term by Tadeusz Kotarbiński, denoting the ideal man. Vide: Kotarbiński Tadeusz. 1987. “Pisma etyczne”. Warszawa. Ossolineum. Passim.

⁷ Gruszczyński Włodzimierz. 1947. “Koncepcje Zakopiańskie”. Maszynopis ilustrowany, in the archives of the author’s family.

⁸ Kosiński Wojciech. 1981. „Regionalizm”. Architektura. Book XXVIII. Iss. 1. Warszawa.

⁹ Węclawowicz Tomasz. 2001. “Architekturę tworzy duch a nie kamienie”. in: “Mieczysławowi Porębskiemu – uczniowie”. Kraków. Wydawnictwo Literackie, p. 412.

¹⁰ Węclawowicz Tomasz. 1978. “Architektura inna”. Projekt”. Book 6, p. 26–28.

did Nazism).¹¹ It was a sort of psychotherapy, a creative internal migration, expressed in small charming and cameral works (e.g. the stylised anti-kitsch group of Giewont, small figures on a gigantic rocky outcropping, the grey and white “Frost” that charms us with its modesty—a group of spruces as a reminiscence-memento of a lonely skiing trip. He developed his distinct, unequalled, dynamic¹² (“thrilling”, as he would describe his graphical pursuits) form of drawing.

THE THAWING—MODERNISM. CHURCH IN NOWA HUTA

The previously mentioned statement concerning Gruszczyński’s future avant-garde approach manifested itself after October 1956, when the criminal system finally fell three years after Stalin’s death and a so-called political Thawing took place, named after the title of a famous novel by Ilya Erenburg. The design of modernist architecture was no longer blocked, however, in the reality of construction it was already the second modernism that had entrenched itself, not as cameral or polite as the first, pioneering, pre-war one, which had been elite and artistic. This one was more powerful, less “human”, and in its communist version—coarse.

In its idealistic version presented in the work and school of Włodzimierz Gruszczyński it was always beautiful, aestheticised both in terms of design and graphics. The first important event in his modernist work after the Thawing was taking part in a competition for the design of a new church in Nowa Huta. He lost, but honourably and ethically acknowledged the superiority and superb quality of the winning design which was prepared by his close colleague—Zbigniew Solawa, a professor of the Academy of Fine Arts. He also lost another important competition, for the design of a monument complex at Westerplatte. It was difficult for him to accept these verdicts as he considered his designs to have theses, and the term “thesis” was very important to the professor, essential to both his creative character and the identity of the school that he was creating.

ARCHITECTURE IN THE STRUCTURE OF THE LANDSCAPE

The titular term of this chapter constitutes such a thesis. It is both a signal that Gruszczyński, in the design of large structures, increasingly larger due to the pressure of period conditions (the “law of great numbers” in the second modernism), did not consider “inflating” a building with a regional form to gargantuan size (this is how he described it, repeating a dramatic phrase about a frog’s inflation).

This is why in teaching design, which he considered a field for experimenting with his theses “with another person’s hands”, and after completing the traditionalist design course “closer to the regions” at the lower years, he introduced the concept of the “large region” to the upper sections of education, which also meant a modernisation of massing, a greater dose of aesthetic abstraction and a search for giving it a refined similarity to the forms of the landscape. In this, particularly in reference to mountains, he preferred triangular forms and making them three-dimensional—a crystal-like form. This natural evolution of forms from a regional triangle to a modernist crystal was excellently interpreted by Tomasz Węclawowicz. “Podhale was the quintessence of “folkishness” to Gruszczyński. It was there that these “primal and most essential qualities” of Polish architecture became focused: the austerity of timber and stone, the structural simplicity of walls and roofs, “the crystal-like nature of texture” (highlights by WK, other parentheses by Gruszczyński), “a purity of motifs”, “a modesty of shapes”, “peace”¹³.

The term “architecture in the structure of the landscape” appeared when the professor accused his younger colleague—Anna Górka nee Tołwińska, an excellent person and architect—of scandalous conduct and a betrayal of ideals. After contributing greatly to the glorious chapter of the most beautiful and still-fascinating Polish neo-Goral buildings, in 1965, riding the wave of a general return to modernism, she built the hideous and box-like Granit department store in the very centre of Zakopane, at Kościuszki Street, near the Trzaska Orbis hotel. The professor stated that it was a challenge to search for forms of architecture “in the structure of the landscape”.

He showed this in improvised sketches on the example of the unfortunate Granit department store. This meant a composition of the massing—an

¹¹ Kronowski Dariusz. 2015. “Kształtowanie formy architektonicznej w krajobrazie górskim – zagadnienia wybrane”. Doctoral dissertation under the supervision of Wojciech Kosiński. Illustrated typescript. Biblioteka Politechniki Krakowskiej, p. 54–56.

¹² Kosiński Wojciech. 2013. „Dynamicznie”. in: „Definiowanie architektury. Zapis formy architektonicznej”. Kraków: Wydawnictwo Politechniki Krakowskiej.

¹³ Węclawowicz Tomasz. 2001. “Architekturę tworzy duch a nie kamienie”. in: “Mieczysławowi Porębskiemu – uczniowie”. Kraków. Wydawnictwo Literackie, p. 415.

abstract, geometric, “almost” box-like or multi-box-like, but with formal signals. For instance, references to the tradition of the place “sensu largo”—Goral culture—were adopted through introducing the slanted “strzeska”—type roof into compositions; or by taking elements of the surrounding landscape into consideration, e.g. making an indentation in the skyline in homage to the pass of Giewont, visible in the distance. In quick sketches in those times, prepared using a soft pencil (with quite a thick tip, but only very rarely using the thickest pencil called “Kubuś—kluska”), with his full temperament, reaching his peak in his creative path as a draughtsman—mastery and beauty¹⁴ which would also manifest themselves shortly in sketches of buildings for the city of the future.

This style of creative conduct was elevated to the main standard in design pursuits concerning subjects in the Podhale region; in addition to becoming a general ideological recommendation at the professor’s studio—to embellish the dull geometry of the second modernism. Architecture in the structure of the landscape, as a universal tool of this conduct which later become labelled around the world as Late Modern Architecture, was preliminarily analysed and assessed in the form of a scientific publication¹⁵. The professor’s statement in support of tall buildings in mountainous landscapes, on steep slopes, was a sensation.

ARCHITECTURE IN THE STRUCTURE OF MODERNISM

Today, in an era of bold, several-tens-of-storeys-high “living towers” on the steep slopes of Victoria Peak in Hong Kong, this would be normal. A certain justification and inspiration was, to the professor, the successful construction of the Hutnik sanatorium in Połoniny, Szczawnica, designed by his colleague. He made a number of excellent sketches depicting high-rises in the mountains and supervised a master’s design project on the subject of a complex of high-rise hotels on the southern slope of Stylchyn Hill in Kluszkowce near Czorsztyn, which leaned—“were suspended” in the direction of the (then-planned) Czorsztyn Lake and the Tatra Mountains. The

diploma defence caused a scandal because of professors who opposed Gruszczyński, although the matter was resolved peacefully. A similar event took place during the defence of a master’s design project featuring a linear complex of elongated hotel super units placed along a ropeway on the route of the Witów-Bukowina mountain range (famous because of the pre-war plan by Jan Chmielewski).

In conditions of freedom in terms of architectural form and after the suffering of socialist realism, Włodzimierz Gruszczyński became, in his concepts and teaching, an open super modernist. We have grounds to believe that such a tendency had in fact existed in him immanently, but manifested itself in 1956. On a sketch that he made as a part of consultations with his students who worked on the Harnaś vacation home in Bukowina at the Miastoprojekt design office, he produced an excellent proposal (this time, as an exception, drawn using a thick-pointed pencil), in accordance with which the building was in fact built. It is decidedly more modern than regional and blending it (in a semi-contrasting and semi-contextual manner) into Bukowina’s slope was performed by tilting its facade “towards the sun—along the slope”, which produced an illusion of diagonal forms that were anything but box-like.

A radical, “Corbusier-like”, elongated mega-box a’la the Unite d’ Habitation, rectangular without slants, was proposed by him on a distemper sketch of the Dom Gazdy Prezydenta building, also—in his imagination—located near Bukowina, after which he produced several tasks for master’s design projects on this subject. Professor Gruszczyński, in his manifesto for this vision, announced (in the first half of the 1960’s) that communism will inevitably fall and that Poland will have a President who will come to rest in the Tatra Mountains and will need a palace appropriate for his rank to do so. The most interesting of the designs were, similarly to the initial sketch—works expressed in a clearly modernist language, with an increasingly lesser use of “Corbusier’s” concrete, and with much greater use of “Mies’s” glass. At this time he received a set of the latest French “journals” on cutting-edge architecture. With all of the employees of the Chair gathered around him, he analysed and assessed the examples that he highlighted in terms of possible inspirations (or disapproval).

Corbusier’s hallmark works, such as the chapel in Ronchamp, the ground floor of the Unite d’ Habitation with its reliefs showing Modulor, as well as the visually rich monumental buildings of Chandigarh were criticised by Gruszczyński for their concrete heaviness, “flashiness”, unnecessary sculptural

¹⁴ Kosiński Wojciech. 2015. „The graphic manifestos of Włodzimierz Gruszczyński. Manifesty Graficzne Włodzimierza Gruszczyńskiego”. in: „II International Conference – Teaching Drawings, Painting and Sculpture in Architectural Education”. Kraków: Wydawnictwo Politechniki Krakowskiej.

¹⁵ Ojak-Setkiewicz Barbara. 1971. „Architektura w strukturze krajobrazu”. Architektura. Book XXV. Iss 4/5.

anecdotes and an egocentrism leading only to himself instead of science for the world's benefit. Meanwhile, he followed with great attention, seriousness and acceptance the then-latest high-rises by Mies: Toronto Domination Towers (1964–1969), the residential and office tower complex of Montreal Westmount (1964–1967) and, of course, his Chicago and Manhattan masterpieces with the Seagram's tower at the fore. He marvelled at Mies's solemnity, modernity, universality and objectivism ("serious gentleman"), that, which we now call minimalism (less is more).

The fact he had set aside regionalism and—programmatically/ideologically—direct patriotic architecture and made a strong entrance into the radical post-war Modern movement became obvious. Despite his personal views being close to nationalism, he believed that if Poland were ever to achieve greatness then it would only be through European and global modernity, and its own movement—as in Finland and Japan—would be highly recommended (necessary). In this time—since the first years of the 1960's—the professor increased his fascination with the use of glass in architecture—both in terms of its "percentage share" in the visible massing, as well as in creative and technological boldness concerning the size of designed and executed glass surfaces. He would often remind others that the 7-metres-tall Belgian mirrors at Pszczyna castle were transported from Ghent across half of Europe using special linked transports. He increasingly often mentioned and cited his favourite dreamy "thesis-like—in his taste" fragment from Żeromski's "Seedtime" about "Glass Houses" that will save the new Poland from provincialism.

In 1962 he was asked by the Rector of the Cracow University of Technology to deliver and publish an inauguration presentation at a national scientific symposium on the role of glass in contemporary architecture and construction. He delivered (with "thrilled" reception from level-headed engineers with professor Eugeniusz Kostewicz at the fore) a presentation on strong motivations as to the basis of the technical and architectural achievements of the west as constituting an opportunity for Gomułka's poor and coarse People's Republic of Poland. His first scientific publication,¹⁶ has survived, written, as all of his writings, using egocentric, indirect

and "angular" language, proving to be difficult/unconvincing and insufficiently satisfying to those who demand simple, clear ideas—despite featuring those between the lines.

At this time the professor was already thinking about his life's work; a visionary, thesis-like project—a city of the future.

THE CITY

The 1960's. They were a period of urban planning futurology, with Michel Ragon's book on where people would live tomorrow and how the city of the year 2000 would look like being programmatic. They were dominated by fantasy which did not come to pass, but there had been a few interesting examples which became inspirations, largely only for architectural works, e.g. the Centre Pompidou. Włodzimierz Gruszczyński was immensely interested in the concept of the city of the future; he repeated this expression often already in the first half of the 1960's, and in the second half of that decade he started to work on his own design, with the help of his most valued assistants. The architectural elements of his city of the future were given to the best master's candidates, to be prepared as master's design projects under his specific attention.

He presented the finished design in 1966 during an extremely impressive presentation at the Polish Academy of Sciences in Krakow at a session directed by professor Zbigniew Solawa. Towards the end of that same year he published it; the article became his most important and still very often-cited publication.¹⁷ The author assumed dedicating this proposal to the area of Poland; the temporal scope in terms of the possibility of its construction being determined to be around the year 2000, which at the time was over 30 years away—an amount of time that appeared to be an entire era. As a matter of principle, the Professor wanted his work to be credible, instead of amounting to an impressive demonstration of his artistic imagination and he wanted to construct a scheme of a pragmatic, truly modernist city.

He tried to accentuate this realism from the outset by obtaining information concerning scientific forecasts for Poland, particularly demographic and sociologic ones as well as those concerning employment, particularly in industry and services that affected urbanisation and the relocation from rural to urban areas. He also used ecological forecasts which he tied with the ideas of the first modernism: with

¹⁶ Gruszczyński Włodzimierz. 1962. "Architektura współczesna budynków z dużym przeszkleniem przegród zewnętrznych". in: *Symposium Naukowe – Kraków dnia 6 marca 1962*. Editor Eugeniusz Kostewicz. Kraków: Wydawnictwa Techniczne Politechniki Krakowskiej and Zakład Dokumentacji Technicznej AGH.

¹⁷ Gruszczyński Włodzimierz. 1966. "Miasto wstępowe sprzężonej komunikacji". *Architektura XX*. Book 6.

CIAM and the Athens Charter. The essence of this conduct, however, was a search for urban form. While he was designing the initial sketches of the overall form of the city and its divisions based on the street grid, he always kept a book on hand with a reproduction of the cult plan of the industrial city “La Cite Industrielle”.¹⁸

The similarity between the scheme of Gruszczyński’s city and that of Garnier’s (1917), which preceded the former by exactly 50 years, was striking. Both plans are characterised by an elongation of the city as a whole, in accordance with the course of the main lines of traffic; and as a consequence, they both feature a rigorous grid with a module of elongated length-wise-oriented rectangles. It also featured a similarity with the pioneering plan of Manhattan (1807–1811)—which filled in the elongated outline of the peninsula. Elongating both the city and the grid was a result of a modernist “technocratic” consideration of the leading role of the faster transport traffic along the length of the city (avenues) relative to the one along its width (streets).

Gruszczyński also analysed and expressed solidarity with other linear cities, such as the vision of Arturo Soria y Mata for Madrid, the conceptual proposals of Mikołaj Milutin—the author of, among others, a successful implementation of the plan of Stalingrad along the Volga River, Le Corbusier’s vision of the expansion of Algiers along the coast of the Mediterranean Sea, as well as the Linear Continuous System by Oskar Hansen (LSC), although his opinion was ambivalent in this case—“artificial and naive, the north-south layout is less favourable than the east-west one—it is better insulated”. Concerning the role of natural factors, Gruszczyński was a clear proponent of intense greenery in cities. He derived this thought on the basis of China (Beijing), through Great Britain (parks and gardens, followed by Ebenezer Howard’s “Garden City”, the post-war British New Towns), to the pioneers of the first modernism (Bauhaus “Gropius’ City”, the Athens Charter).

The powerful role of greenery in Gruszczyński’s design manifested itself in a vision of the densest possible planting of trees in residential sectors so that trees would even grow beneath blocks elevated 30 metres above ground levels on columns resembling Corbusier’s “pilotis” (“these trees will be watered like palms in greenhouses”). This was a sign

of extremely modernist thinking—the dictum of mechanical transport relative to the structure of the city. The length-wise arteries would be multi-carriageway rapid transit routes, located at ground level (which would be “monstrously” inconvenient). Monorail lines were delineated parallel to them, on their own columns with a height of 30 metres, thus being at the level of the commercial ground floors of residential super units, which could be entered directly from the monorail. The designer’s fetishisation of mechanical transport, even in the city’s name, could be felt.

The planned residential architecture was close to the idea of the habitation unit of “Unite d’Habitation” by Le Corbusier. The elevation the massing on columns above the ground was identical, although the height was much greater. Corbusier’s model of a service/public internal street called “la rue interieure”, which spanned the entire length of a building, was similar—although in the case of Gruszczyński it was only a terrace (services—as it has already been mentioned—were on the ground floors), while the upper part of the block above the street was shifted towards the north which gave the pavement a greater recreational/entertainment value. According to the author’s proposal, the model city was to have 1 000 000 inhabitants, but the presented scheme had a capacity of 400 000 residents, which could be calculated based on its plan and the annotation of its cross-section.

The monotony of this design was striking. Totalism (it was sometimes commented upon as having the atmosphere of a concentration camp), uniform, monotonous, identical mega-surfaces—are nevertheless similar, even identical, to the atmosphere of the cult projects of the first modernism. Such were: Corbusier’s famous La Ville Radieuse (?!), as well as the “Alexanderplatz” design by Ludwig Hilberseimer—the main professor of urban planning at Bauhaus—which featured the demolition of Berlin’s downtown.¹⁹ In the design of the city being discussed, Gruszczyński did not include tower buildings. However, he produced outstanding sketches of “skyscrapers”; some of which were slightly eclectic, decorated with sculptural accents in a slightly old-fashioned manner (he was employed half-time at the Academy of Fine Arts at the time).

However, many of them constitute an absolute prophecy of the twenty-first century; they could constitute a consultation for Dubai or other, similar places. His conceptual sketches of high-rises—with

¹⁸ Pawłowski Christoph, 1967. „Tony Garnier”. Paris. Centre de Recherche l’Urbanisme C.R.U. Also see the more accessible later Polish and Italian editions of Krzysztof Pawłowski’s excellent book.

¹⁹ Hilberseimer Ludwig. 1924. Hohhaustadt Alexanderplatz. in: „Utopian Cityscapes. Highrise City”. <https://findinghomeproject.wordpress.com/2012/02/25/cityscape/>

churches (or other temples) on roofs—integrated into a single beautiful whole—were sensational. It was an interesting idea in a situation when, in metropolises, tower buildings completely overshadow precious historical churches—e.g. in Manhattan the Cathedral of St. Patrick at Fifth Avenue. These works and their accompanying texts were confiscated by censors during the People’s Republic of Poland prior to publication²⁰. Many designs of buildings featured in the professor’s vision as elements of the “Combined transport belt city”, were assigned to diploma candidates as master’s design project subjects.²¹

MAIN MARKET SQUARE AND WAWEL

Gruszczyński’s last two outstanding works were created at the start of the 1970’s and had the character of conservation designs. They had been considered deeply concerning places at the time, proof of which can be seen in, among others, memorial book entries of their public exhibitions. In light of current views on conservation, particularly in Western countries, they would be seen as quite possible, even desired, while certainly as interesting and highly professional.

At the Main Market Square in Krakow, the divisions of its surface, highly attractive and modern, were altered into aggressive, but at the same time minimalist bright geometric “eagle’s wings—or crests” against a dark background. His condemnation and the designed removal of the four then-new oriels of the Town Hall Tower, which—as Gruszczyński objectively pointed out: completely ruined the litheness of “Krakow’s Campanile”, deserves positive attention.

His third strong intervention was an equestrian statue turned classically “towards the sun—Italian-style”, namely, towards the south, at the exit of the lengthwise passage through the Cloth Hall towards Bracka Street. The author proposed a monument primarily for compositional reasons and wondered “which king to pick”. He was particularly in favour of the controversial Bolesław the Bold,²² also

called the Generous, due to the fact that he dared to oppose a bishop in the interest of the state.

It is a site that is traditionally called “Na Hołdzie” (“na Gołdzie” or “Gołda” in Old Polish), as it was here that an event of capital political significance for Poland occurred in 1525, and which took on the name “Prussian Homage”. It is an event depicted by the famous historical painting of the same name by Jan Matejko. It features a full identification of the site: it is seen from the south, i.e. from the side of Bracka Street, with a view of the gabled, distinct southern frontage of the Cloth Hall with its exit towards the southern section of the Main Market Square—towards Bracka Street. It is difficult to imagine that Gruszczyński had not known this subject. This begs the question as to why he proposed this manner of site development, incoherent with the historical Genius Loci that has been established for centuries.

The second super-ambitious compositional creative project by Gruszczyński in his later years was the “Design of the development of Wawel Hill”. “He began his work on decluttering Wawel Hill in the 1950’s, developing the general ideas of Szyszko-Bohusz... Of note is the masterful composition of an axial layout on the hill. Each element of this composition is strictly symmetrical, all are planned in a seemingly loose manner, but according to a single thought that focuses on the arcade courtyard”.²³

The design featured various types of “decor”—details showing traditional legendary and historical matters. The thesis, concept and its original interpretations were at a level unmatched by any of the author’s previous work. The axiology that he had created in those works, based on knowledge and, what is highly essential and influential here—the author’s imagination and intuition, made the hill an extremely cult and excellent site, equal to the Athenian Acropolis. It can be associated with Wyspiański’s literature and drama, as well as with sculptural visions—by Wacław Szymanowski.

Both of the works signalised above—“Market Square” and “Wawel” were produced by the professor and his co-workers with an impressive care for ideological, as well as artistic matters, with arch-refined graphics. Comments that were later recorded in exhibition memorial books, as well as discussions within the community at the time, were full of emotions about both works, even of ambivalence or

²⁰ Kosiński Wojciech. 1978. “Problematyka sakralna w architektonicznej szkole profesora Gruszczyńskiego”. Warszawa: Zeszyty Naukowe Stowarzyszenia PAX 1 (18) p. 126–137.

²¹ Kosiński Wojciech. 1970. „Jutro jest już dziś”. Architektura. Book XXIV. Iss. 4/5. Warszawa.

²² Kosiński Wojciech. 1996. “Włodzimierza Gruszczyńskiego twórczość kameralna i jej rola inspirująca”. Teza Komisji Urbanistyki i Architektury. Book XXVIII. Kraków: Wydawnictwo O/PAN, p. 36.

²³ Węclawowicz Tomasz. 1999. “Wokół Wawelu i Rynku”. in: Węclawowicz Tomasz, Jankowska-Marzec Agnieszka. Op. cit., p. 19–21.

protest, less so in the case of the Main Market Square and more so in the case of the design of Wawel.

PAINTINGS

Professor Gruszczyński is probably most well-known thanks to his extraordinary, highly attractive, original and supermodern landscape paintings. Older generations looked upon his numerous, most often individual exhibitions, as he was a so-called original; exhibited during the master's life and shortly after his passing. Later, up to the present, some of them decorate the interiors of the Rector's office of the Cracow University of Technology and of the Dean's office of the Faculty of Architecture of the Cracow University of Technology; many of them are in private collections, primarily in the possession of architects; all of them have a cameral capacity to influence us; some are presented during lectures and are published.²⁴

Their author called them "watercolours", which was not quite true as in essence he did not like this "light and semitransparent" field of painting too much, while he himself only used water-soluble paint: distempers, gouaches and poster paint (sometimes with a dark accent made with the same brush but in ink, which strangely "shimmered"). He painted only on white carton, on so-called *bristol* paper, sometimes on the back side of poorly made student project sheets; he did not acknowledge effects resulting from the use of a colourful background as it took away his exclusive influence on colour composition. In his paintings there a certain semi-transparency did exist, as the author, when making brush strokes, in a wavy motion—horizontally by principle, left intentionally unpainted "breathing" belts of "naked" carton that cooperated with colour to produce the final effect, providing the desired "gleams".

He clearly liked this horizontality, which he complemented with slants and the verticality of mountain slopes and trees painted in groups, forming a shared spot. The more synthetic and calm landscapes constituted a sort of background layer for the drawings of his designs. His favourite subject matter were his beloved Tatra Mountains and calmer landscapes—mountains and the undulating landscapes between Podhale and Krakow. He never moved in the direction of kitsch or torpid schemes, his landscapes were absolutely always captivating and honest—direct,

unpretentious and without stylisation. He tried and tested this specific of his during many trials, during which he rejected many, referring to the example of Picasso, who worked quickly and productively, but considered most of his work as not well-made and removed it without a trace.

He was both an impressionist and expressionist. We can even ascribe to him an improvised Tachism "à la" the dynamic manner of work of his great contemporary Hans Hartung, as he himself hated "calligraphy"—fine-grained and pedantic graphics—"produced in a slow and tiring manner, thus making the observer tired as well". In his painting he was impulsive, just as he was during speaking, however, during those moments he was extremely focused on his ego and on his intent, like an athlete playing a risky game with space. He sometimes quickly turned the brush around and carved in the thickly layered paint, creating a sort of negative bright lines of visible background. Temperament and dynamism dominated, defining the originality and identity of both himself and his paintings.

He liked synthesis, the essence of the landscape, he was an educator through his painting rather than a consumer and reproducer of the forms that he had seen or devised. He painted from imagination or from memory—impressions rather than forms "ready for imitation". He thus designed his painterly landscapes either as an untouched work of nature, or as a location awaiting to be built up with beautiful architecture complementing the whole, already as a cultural landscape.

A GURU OR A GENIUS

Professor Włodzimierz Gruszczyński's personality would probably, or rather assuredly, be a phenomenal subject of high Freudian psychoanalysis. It filled in two extremes of the model of human personality: the primal, spontaneous, hyperactive, sometimes unjust—"id", as well as the subtle, sophisticated, super-polite, perfection-orientated—"superego".²⁵

Some outstanding philosophers, at the end of their careers, complained that they had not created their own school, as they had not built their own cohesive philosophical system that could be broad and complete enough to constitute the necessary driving force for such a school. Włodzimierz Gruszczyński, after the fall of the enslaving system that was Stalinism and his own liberation from eclectic and

²⁴ Kosiński Wojciech, Węclawowicz Tomasz. 2017. „Włodzimierza Gruszczyńskiego kreacje, projekcje, utopie”. Kraków: Wydawnictwo Krakowskiej i Akademii m. Andrzeja Frycza Modrzewskiego. CD.

²⁵ Freud Sigmund. 1975. „Ego i id”. in: same author, „Poza zasadą przyjemności”. Warszawa: Państwowe Wydawnictwo Naukowe PWN, p. 91–144.

conservative dependence—created such a school of regional architecture, which covered a broad thematic spectrum, gaining numerous older and younger allies and showed a path to an original, expressive modernism on foundations of high cultural identity and care for the high quality of the environment.²⁶ As an individual artist and independent thinker, he created his own architectural form and a creative manner of tying together the sequence of tradition, modernity and prognostication.

Gruszczyński was colloquially and nonchalantly called “Grucha”, which was a similar and humorous shortening of his family name—a “bon mot” in the style of the linguistic play “a la” Corbu for Le Corbusier. The author of these words called the professor “Guru”. The professor, informed of this fact, approved of it—as a more aesthetic and factually accurate term, as he was well-versed in Hindu culture, and the Aruna temple complex belonged to his favourite works of architecture and urban planning—shown to students as a model to be emulated.²⁷ Professor Piotr Gajewski “positioned” him particularly high during an inauguration lecture for the Faculty of Architecture of the Cracow University of Technology in 2015. The excellently prepared and delivered lecture showed the history of the Faculty through a characterisation and assessment of its

leading personalities; professor Gruszczyński was presented as the most important person.

To close this work, we can look at the term by Max Weber used in the beginning of this work for a leader-type personality: “non-routinised charisma”²⁸ and state whether Włodzimierz Gruszczyński was a genius. Apart from such often routinely repeated statements, the author of this article can present proof of two officially and completely independently stated opinions by two outstanding professors, spoken 50 years apart, by exceptional experts on the work of Gruszczyński—publicly expressing this very view.

The first person was Zbigniew Gądek—the first adjunct in professor Gruszczyński’s chair, later a docent and finally a professor, believed to be the most-talented of his students.²⁹ He stated this opinion in 1965, as a part of a welcoming lecture for a group of several tens of students of the Faculty of Architecture of the Cracow University of Technology who signed up (out of their own volition) for design classes under professor Gruszczyński’s supervision (“...Ladies and Gentlemen, you will have an occasion to design under the supervision of a person with the characteristics of a genius”). The second person who called the professor a genius was Ewa Węclawowicz-Gyurkovich, currently a leading expert on Gruszczyński and an author of publications on his subject³⁰ and did so in 2015 during an academic discussion after a doctoral thesis defence at the Faculty of Architecture of the Cracow University of Technology. According to an ancient aphorism: if two wise, good and competent persons state the same opinion independently of each other—then there is—perhaps—truth in it

²⁶ Kosiński Wojciech. 1987. „Twórcza osobowość i osobowości. Gwiazda i konstelacja – szkoła profesora Gruszczyńskiego”. Materiały VI Konwersatorium PAN. Kraków: Wydawca O/PAN, p. 62–66.

²⁷ On the subject of the Aruna temple complex and its influence on the city of Tiruvannamalai, see, among others. (retrieved on 2018-08-10/19):

https://www.123rf.com/photo_82339930_top-view-of-the-tiruvannamalai-city-and-arunacheshvara-temple-view-of-indian-shiva-temple-from-aruna.html

<http://tourstemples.blogspot.com/2015/11/annamalai-temple-tamil-nadu.html>

https://www.google.com/search?q=aruna+tamil+temple&client=firefox-b&source=lnms&tbm=isch&sa=X&ved=0ahUKEwj5rp_h8rLeAhVh1YsKHWupB-noQ_AUIDigB&biw=1366&bih=684#imgrc=_WesRft2gsspnM:n

<https://pl.wikipedia.org/wiki/Tiruvannamalai>

<https://rajachandraphotos.blogspot.com/2012/02/blog-post.html>

²⁸ Weber... op.cit., passim.

²⁹ Gądek Zbigniew. 1996. „Architektura Miejsca. The Architecture of Place”. Gliwice. Wydawnictwo Politechniki Śląskiej.

³⁰ Węclawowicz-Gyurkovich Ewa. 1996. „Współczesna architektura regionalna”. in: „Teka Architektury Współczesnej Ziemi Górskich 2”. Under the editorship of Tadeusz Przemysław Szafer. Kraków: Wydawnictwo Sez. On., p. 43–50. Also: Węclawowicz-Gyurkovich Ewa. 1996. „Współczesna architektura sakralna w twórczości krakowskich architektów. Wybrane zagadnienia”. *Kwartalnik Architektury i Urbanistyki* XLI. Book 3–4, p. 321–330.

LITERATURA

1. Gądek Zbigniew. 1996. „Architektura Miejsca. The Architecture of Place”. Gliwice. Wydawnictwo Politechniki Śląskiej.
2. Gruszczyński Włodzimierz. 1947. „Koncepcje Zakopiańskie”. Illustrated typescript. In the possession of the author’s family.
3. Gruszczyński Włodzimierz. 1962. „Architektura współczesna budynków z dużym przeszkleniem przegród zewnętrznych”. in: Sympozjum Naukowe – Kraków 6 March 1962. Editor: Eugeniusz Kostewicz. Kraków: Wydawnictwa Techniczne Politechniki Krakowskiej and Zakład Dokumentacji Technicznej AGH.
4. Gruszczyński Włodzimierz. 1966. „Miasto wstęgowe sprzężonej komunikacji”. Architektura XX. Book 6.
5. Hilberseimer Ludwig. 1924. „Hohhaustadt Alexanderplatz”. in: „Utopian Cityscapes. Highrise City”. <https://findinghomeproject.wordpress.com/2012/02/25/cityscape/>, retrieved on: 2018-07-07
6. Kosiński Wojciech. 1970. „Jutro jest już dziś”. Architektura. Book XXIV. Iss. 4/5. Warszawa.
7. Kosiński Wojciech. 1971. „Formy przyszłościowej architektury w krajobrazie”. Architektura. Book XXV. Iss. 4/5. Warszawa.
8. Kosiński Wojciech. 1978. „Problematyka sakralna w architektonicznej szkole profesora Gruszczyńskiego”. Warszawa: Zeszyty Naukowe Stowarzyszenia PAX 1 (18) p. 126–137.
9. Kosiński Wojciech. 1981. „Regionalizm”. Architektura. Book XXVIII. Iss. 1. Warszawa.
10. Kosiński Wojciech. 1987. „Twórcza osobowość i osobowości. Gwiazda i konstelacja – szkoła profesora Gruszczyńskiego”. Materiały VI Konwersatorium PAN. Kraków: Wydawca O/PAN, p. 62–66.
11. Kosiński Wojciech. 1996. Włodzimierza Gruszczyńskiego twórczość kameralna i jej rola inspirująca”. Teza Komisji Urbanistyki i Architektury. Book XXVIII. Kraków: Wydawnictwo O/PAN, p. 27–42.
12. Kosiński Wojciech. 2013. „Dynamicznie”. in: „Definiowanie architektury. Zapis formy architektonicznej”. Kraków: Wydawnictwo Politechniki Krakowskiej.
13. Kosiński Wojciech. 2015. „The graphic manifestos of Włodzimierz Gruszczyński. Manifesty Graficzne Włodzimierza Gruszczyńskiego”. in: „II International Conference – Teaching Drawings, Painting and Sculpture in Architectural Education”. Kraków: Wydawnictwo Politechniki Krakowskiej.
14. Kosiński Wojciech, Węclawowicz Tomasz. 2017. „Włodzimierza Gruszczyńskiego kreacje, projekcje, utopie”. Kraków: Wydawnictwo Krakowskiej i Akademii m. Andrzeja Frycza Modrzewskiego. CD.
15. Kotarbiński Tadeusz. 1987. „Pisma etyczne”. Warszawa: Ossolineum.
16. Kronowski Dariusz. 2015. „Kształtowanie formy architektonicznej w krajobrazie górskim – zagadnienia wybrane”. Doctoral dissertation prepared under the supervision of Wojciech Kosiński. Illustrated typescript. Biblioteka Politechniki Krakowskiej.
17. Ojak-Setkowicz Barbara. 1971. „Architektura w strukturze krajobrazu”. Architektura. Book XXV. Iss. 4/5.
18. Pawlowski Christoph, 1967. „Tony Garnier”. Paris: Centre de Recherche l’Urbanisme C.R.U.
19. „Świątynia Aruna i jej wpływ na strukturę miasta Tiruvannamalai”, cf. among others: (retrieved on 2018-08-10/19):
20. https://www.123rf.com/photo_82339930_top-view-of-the-tiruvannamalai-city-and-arunacheshvara-temple-view-of-indian-shiva-temple-from-aruna.html
21. <http://tourstemples.blogspot.com/2015/11/annamalai-temple-tamil-nadu.html>
22. https://www.google.com/search?q=aruna+tamil+temple&client=firefox-b&source=lnms&tbn=isch&sa=X&ved=0ahUKEwj5rp_h8rLeAhVhIYsKHWupB-noQ_AUIDigB&biw=1366&bih=684#imgrc=_WesR-ft2gsspnM:n
23. <https://pl.wikipedia.org/wiki/Tiruvannamalai>
24. <https://rajachandraphotos.blogspot.com/2012/02/blog-post.html>
25. Weber Max. 2012. „Gospodarka i społeczeństwo. Zarys socjologii rozumiejącej”. Warszawa: PWN.
26. Węclawowicz Tomasz. 1978. „Architektura inna”. Projekt. Book 6, Warszawa, p. 26–28.
27. Węclawowicz Tomasz. 2001. „Architekturę tworzy duch a nie kamienie”. in: „Mieczysławowi Porębskiemu – uczniowie”. Kraków: Wydawnictwo Literackie.
28. Węclawowicz Tomasz, Jankowska-Marzec Anna. 1999. „Architektura wzruszeniowa Włodzimierza Gruszczyńskiego”. Kraków: Wydawca Towarzystwo Naukowe Societas Vistulana.
29. Węclawowicz-Gyurkovich Ewa. 1996. „Współczesna architektura regionalna”. W: „Teza Architektury Współczesnej Ziemi Górskich 2”. Under the editorship of Tadeusz Przemysław Szafer. Kraków: Wydawnictwo Sez. On., p. 43–50.
30. Węclawowicz-Gyurkovich Ewa. 1996. „Współczesna architektura sakralna w twórczości krakowskich architektów. Wybrane zagadnienia”. Kwartalnik Architektury i Urbanistyki XLI. Book 3–4, p. 321–330.