

ALEKSANDRA SUMOROK

SOCREALIZM OD ŚRODKA. DESIGN, SZTUKA WNEŹRZA I MODERNIZACJA¹

Zrealizowane w Polsce w pierwszej połowie lat 50. XX wieku przestrzenie wewnętrzne umykają jednoznacznym klasyfikacjom zarówno w warstwie formalnej, jak i ideowej. Trudno mówić o jednej, jednorodnej estetyce, z uwagi na rozległy wachlarz rozwiązań plastycznych. Mamy bowiem do czynienia z wnętrzami, w których czytelne stały się różne strategie socrealizacyjne, nieredukowalne do jednego wzorca. Szereg czynników, m.in. ideologicznych, pragmatycznych, personalnych odpowiadał za powstanie mnogości socrealizmów, negocjujących, modyfikujących i dywersyfikujących zasady doktryny. Zakorzenie zaś bieżącej twórczości w okresie międzywojennym skutkowało przenoszeniem i adaptacją wcześniejszych wzorców formalnych, dostosowywanych do wymogów nowej ideologii. Przegląd polskich realizacji uprawnia nawet do zadania pytań o istnienie wnętrza socrealistycznego. Czy wyznacznikiem jego „socrealistyczności” staje się data realizacji? Czy decyduje o tym funkcja społeczno-polityczna, czy też może detal – kolumna, marmur, strop kasetonowy i ceramiczny żyrandol? Detal rozumiany jako peryfrazja, gest polityczny, manipulujący znaczeniem, przyczyniający się do wulgaryzacji formy modernistycznej? Proponuję jednak, aby spojrzeć na wnętrza tego czasu nie w kategoriach stylu (trudnych, złożonych, hybrydycznych), ale w szerszym ujęciu jako na polityczno-społeczno-kulturowy fenomen². Wnę-

¹ Temat wnętrz polskich lat 1949–1956 podjęłam w szerszym kontekście w ramach grantu NCN: *Socrealizm od środka. Architektura wnętrz reprezentacyjnych w Polsce, 1949–1956*, NCN, Sonata 2, nr 173986.

² W przypadku wnętrza polskiego pierwszej połowy lat 50., które nie doczekało się jeszcze monograficznego opracowania, wybrzmiewać będzie szereg problemów związanych z hybrydycznością wnętrzarskiego socrealizmu, kwestią jego podmiotowości czy wieloaspektowej negocjowalności, co wymaga szerszego, odrębnego omówienia. Na potrzeby tego artykułu koncentruję się na zarysowaniu kontekstu problemowego, bardziej niż na konkretnych realizacjach, na wpisaniu wnętrza w praktykę modernizacyjną i ukazania go jako narzędzia zmiany społecznej.

trza sprzyjać miały bowiem modernizacji społecznej (założonej w projekcie komunistycznym), zwłaszcza idei awansu i zmiany habitusu klasowego. Precyzyjnie modelowały nowe formy życia społecznego (przestrzenie kultury), ale też i rodzinnego, określały bowiem sposób jedzenia, „bywania” (wnętrza gastronomiczne), spędzania czasu wolnego i urlopu. Skok w nowoczesność siłą rzeczy szczególnie wyraźny stawał się w architekturze i wnętrzach, z którymi każdy obcował na co dzień (a jeśli nawet nie codziennie, to i tak częściej niż z obrazem czy książką, a nawet filmem³).

SOCREALIZM, WNĘTRZE, MODERNIZACJA

Perspektywa modernizacyjna pozwala na dostrzeżenie ciągłości wieloaspektowych procesów mających miejsce w kulturze powojennej, umożliwia więc i rozszerzenie pola widzenia także socrealizmu, tradycyjnie umieszczonego w narracji polityki historycznej⁴. Dotychczasowe perspektywy badawcze chętniej też sytuowały socrealizm w opozycji do modernizmu. Piotr Juszkiewicz słusznie podkreśla zaś, że

konieczne jest skonstruowanie takiej perspektywy widzenia modernizmu, w której nieczynne rozróżnienia pomiędzy sztuką a propagandą, nieostre różnice pomiędzy socrealizmem a modernizmem, czy zbliżenie między konsumpcyjną kapitalistyczną kulturą masową a wyraźniej może nastawioną perswazyjnie komunistyczną kulturą dla mas, nie funkcjonują na zasadzie paradoksu, lecz wspólnie służą adekwatnie zrekonstruowanej kompilacji historycznych wydarzeń⁵.

Dalej zauważa, że „komunizm, także na etapie stalinowskim, był w swej istocie projektem modernizacyjnym, a jego intensywne związki z nowoczesną techniką, a także architekturą i sztuką, nie mają charakteru sprzeczności ideologicznej”⁶. Choć kwestie ideologiczno-polityczne oraz pycha ówczesnej

³ Przebieg procesu modernizacyjnego, jak i jego skutki były nieco inne dla poszczególnych artystycznych dyscyplin – architektury, sztuki, filmu. Problem ten wydaje się także nie do końca rozpoznany i oczywisty dla poszczególnych obszarów kultury i sztuki w polskim piśmiennictwie naukowym.

⁴ O dominujących perspektywach w odniesieniu do PRL-u i wielości modernizacji m.in. A. Sumorok, T. Załuski, *Socrealizmy i modernizacje. Rama teoretyczno-historyczna projektu*, w: *Socrealizmy i modernizacje*, red. A. Sumorok, T. Załuski, Łódź 2017, s. 7–45.

⁵ P. Juszkiewicz, *Cień modernizmu*, Poznań 2013, s. 21.

⁶ *Ibidem*, s. 19–20.

władzy zdają się odbierać działaniom modernizacyjnym wiarygodność, to jednak nie można ich ignorować ani tym bardziej dyskredytować ich efektów, co pokazują chociażby wnętrza i ich (nie)paradoksy⁷.

Rozszerzenie perspektywy badawczej w odniesieniu do PRL-u, a więc i socrealizmu, o wątki nie tylko historii politycznej a właśnie modernizacyjne, ma znaczącą już literaturę przedmiotu. Choć dodać należy, że modernizację (lub wielość modernizacji⁸) w zależności od przyjętej perspektywy różnie się definiuje, waloryzuje i wreszcie ocenia.

Znaczenie szerzej ujętej modernizacji, także tej w wymiarze społecznym, dostrzega wiele dyscyplin humanistycznych. I tak Adam Leszczyński w książce *Skok w nowoczesność. Polityka wzrostu w krajach peryferyjnych*⁹, choć koncentruje się na modernizacji ekonomiczno-gospodarczej, to zwraca też uwagę (na marginesie) na zaistnienie „[...] szerokiego procesu modernizacji, który obejmował najbardziej intymne sfery życia jednostki – religię, życie rodzinne, aż po politykę i produkcję kulturalną”¹⁰. Powojenną rzeczywistość społeczno-kulturową w szerokim, nieredukcjonistycznym kontekście, który pozwalał wykraczać poza dominujące narracje polityki historycznej, analizują natomiast m.in. Katarzyna Chmielewska, Agata Zysiak czy Katharine Lebow¹¹. Niezwykle istotne zaś dla badań nad sztuką *stricto* okresu stalinowskiego stało się uwzględnienie oddolnej perspektywy, różnych aktorów spo-

⁷ S. Fitzpatrick, *Życie codzienne pod rządami Stalina. Rosja radziecka w latach trzydziestych XX wieku*, przeł. J. Gilewicz, Kraków 2015 (pierwsze, angielskojęzyczne wydanie opublikowano w 1999 roku), s. 97.

⁸ Na wewnętrzną złożoność procesów modernizacyjnych, różne jej strategie, ale wpisujące praktyki artystyczne w swoje pole działania, przekonująco zwraca uwagę m.in. Andrzej Szczerski (choć w odniesieniu do okresu międzywojennego) – A. Szczerski, *Modernizacje. Sztuka i architektura w nowych państwach Europy Środkowo-Wschodniej*, Łódź 2010.

⁹ A. Leszczyński, *Skok w nowoczesność. Polityka wzrostu w krajach peryferyjnych 1943–1980*, Warszawa 2013. Por. W. Musiał, *Modernizacja Polski. Polityki rządowe w latach 1918–2004*, Toruń 2015. Niezwykle zaś ciekawą propozycję widzenia powojennej rewolucji społecznej, uwzględniającą jej oddolny komponent i negocjowany charakter przedstawia Padraic Kenney. P. Kenney, *Budowanie Polski Ludowej. Robotnicy a komuniści 1945–1950*, przeł. A. Dzierzowska, Warszawa 2015 (pierwsze angielskojęzyczne wydanie 1997).

¹⁰ Leszczyński, *Skok w nowoczesność*, s. 159.

¹¹ K. Chmielewska, *Uprawomocnienie komunizmu. Budować i tworzyć*, w: *Komunizm, idee, praktyki 1944–1989*, red. K. Chmielewska, A. Mroziak, G. Wołowicz, Warszawa 2018, s. 25–62; K. Lebow, *Unfinished Utopia: Nowa Huta, Stalinism and Polish Society, 1949–1956*, London 2013; A. Zysiak, *Punkty za pochodzenie. Powojenna modernizacja i uniwersytet w robotniczym mieście*, Kraków 2016.

łecznych i ujęcie zjawiska w kontekście cywilizacyjnym przez Sheilę Fitzpatrick, Svetlanę Boym czy Katerinę Clark¹².

Mimo długoletniej już tradycji badań nad socrealizmem w Polsce nie podjęto dotąd próby monograficznego spojrzenia na zagadnienie wnętrza¹³. Trudno dziś też o jednoznaczne rozstrzygnięcia dotyczące złożonej powojennej rzeczywistości także w tym zakresie. Dlatego przedstawiane przeze mnie problemy traktuję jako wstępny etap na drodze do poznania i analizy tego wielowymiarowego fenomenu kulturowego, który wpisuje w praktyki modernizacyjne¹⁴. Zauważyć należy, że o polskim powojennym wzornictwie oraz wnętrzach powstaje coraz więcej publikacji, zarówno dotyczących rekonstrukcji materialnej tkanki (czyli wnętrza i ich dekoracji), jak i rozszerzających

¹² S. Boym, *Common Places: Mythologies of Everyday Life in Russia*, Cambridge MA 1994; K. Clark, *Socialist Realism and the Sacralization of Space*, w: *The Landscape of Stalinism. The Art and Ideology of Soviet Space*, red. E. Dobrenko, E. Naiman, Seattle 2003.

¹³ O historiografii socrealizmu w latach 80. pisze m.in. Luiza Nader. L. Nader, *Co za wstyd! Historiografia polska o socrealizmie w latach 80. (studium przypadku)*, w: *Odrzucone dziedzictwo. Sztuka lat 80. w Polsce*, red. K. Sienkiewicz, Muzeum Sztuki Nowoczesnej, Warszawa 2011, dostępny online: <<https://artmuseum.pl/pl/publikacje-online/luiza-nader-co-za-wstyd-historiografia-o-socrealizmie-w>> [dostęp: 21 lipca 2019]. Coraz częściej podnosi się kwestię rewaloryzacji badań sztuki powojnia, por. m.in. *Jak pisać historię sztuki i architektury powojnia?* Dyskusja w MS2, Łódź, styczeń 2018. Powstaje też coraz więcej projektów badawczych, publikacji, a także wystaw, które przyczyniają się zarówno do uzupełniania wiedzy o szeroko pojętym socrealizmie, jak i rozszczelniania o nim dyskursu. Pozwalają dostrzec mnogości socrealizmów (i ich różny wymiar w poszczególnych dyscyplinach), a także uwzględnić aktorów społecznych. W odniesieniu do projektów badawczych można tu wspomnieć chociażby o projekcie NPRH realizowanym w latach 2014–2017 przez zespół pod kierunkiem dr hab. Gabrieli Świtek *Historia wystaw w Zachęcie – Centralnym Biurze Wystaw Artystycznych w latach 1949–1970*. Wśród założeń badawczych było nie tylko udokumentowanie, ale i rewizyjne odczytanie twórczości artystów działających po roku 1945 w Polsce, przedstawianej w kontekście wystawiennictwa, ze zwróceniem uwagi na recepcję w krytyce artystycznej. W kwestii wystaw stawiających ważne pytania o odczytanie złożonej powojennej rzeczywistości wspomnieć można o tych organizowanych przez Zachęte w roku 2015 (*Zaraz po wojnie*, kuratorki: Joanna Kordjak, Agnieszka Szewczyk) oraz w 2021 (*Cold Revolution. Central and European Societies in Times of Socialist Realism, 1948–1959*, kuratorzy: Joanna Kordjak, Jérôme Bazin).

¹⁴ Na drodze do poznania wnętrza pierwszej połowy lat 50. XX wieku staje wiele problemów. Jednym z pierwszych, z którym należy się zmierzyć jest istotny dysonans poznawczy wiążący się z przedmiotem badań, określenie, czym jest i była wówczas architektura wnętrza (silnie zakorzeniona w tradycji lat 30.), rozpięta między architektoniczną strukturą a elementami dekoracyjnymi i ruchomymi wyposażenia (szerzej – plastyką

pole badawcze o problemowe ujęcia¹⁵. Sporadycznie jednak okres pierwszej połowy lat 50. stanowi ich oś badawczą¹⁶. To bowiem monograficzne opracowania twórczości poszczególnych projektantów¹⁷, a także konkretnych obiektów

wnętrza), kim był ich twórca (relacja między architektem i plastykiem), a wreszcie do kogo rzeczywiście były adresowane. Drugi problem wiąże się z samym materiałem badawczym, czyli wnętrzami, które w wielu wypadkach zostały zniszczone, przebudowane. Sporadycznie też projekty wnętrz odnaleźć można w archiwach. Trudno ustalić w wielu wypadkach dokładny czas realizacji, autora założenia czy wykonawcę. Skazani często więc jesteśmy na wyrzykową znajomość realizacji, dla której podstawę analiz stanowią opisy z epoki lub/i zdjęcia zamieszczone w prasie. Nawet wnętrza najlepiej funkcjonujące w społecznym imaginariu, o których też napisano najwięcej, nie są dokładnie poznane, jak choćby te zrealizowane dla Pałacu Kultury i Nauki czy Pałacu Kultury Zagłębia w Dąbrowie Górniczej.

¹⁵ Szczególnie wiele uwagi poświęca się wnętrzom podwilżowym, nowoczesnym, a także designowi tego czasu, zwłaszcza tkaninom, meblom czy ceramice. Por. m.in. *Wizje nowoczesności. Lata 50. i 60. – estetyka, wzornictwo, styl życia*, red. A. Kiełczowska, A. Porajska-Hałka, Warszawa 2012.

¹⁶ Warto wymienić w tym miejscu pionierów badań nad wnętrzem i sztuką użytkową w Polsce, m.in. Andrzeja K. Olszewskiego, Irenę Huml, Annę Sieradzką. Pierwszą syntezę powojennego designu stanowi opracowanie Ireny Huml, por. I. Huml, *Polska sztuka stosowana XX wieku*, Warszawa 1978. Irena Huml przedstawiała też jako pierwszą sylwetki projektantów sztuki użytkowej działających także po wojnie, m.in. Władysława Wincze, Olgierda Szlekysa czy Henryka Grunwalda. Por. I. Huml, *Artystyczne curriculum Olgierda Szlekysa*, w: *Olgierd Szlekys. Wnętrza, meble, malarstwo*, Warszawa 1982; eadem, *Ceramika Bolesława Książka*, „Projekt” 1965, 5–6; eadem, *Kraty Henryka Grunwalda*, „Projekt” 1988, 1; eadem, *Pałac w guście epoki*, „Renowacje i Zabytki” 2005, 3; eadem, *Sztuka użytkowa w Polsce po II wojnie światowej*, Warszawa 1970; eadem, *Władysław Wincze, twórca i pedagog*, w: *Szkice z pamięci. Państwowa Wyższa Szkoła Sztuk Plastycznych we Wrocławiu we wspomnieniach jej założycieli, studentów i pedagogów. Lata 1946–1996*, red. A. Saj, Wrocław 1996.

¹⁷ Powstaje współcześnie coraz więcej monografii poświęconych artystom, architektom, projektantom, tworzącym także w zakresie szeroko rozumianego wnętrza, dla których socrealizm stanowił etap (ważny, formujący lub epizodyczny) w ich działalności. Por. K. Czerniewska, *Gaber i Pani Fantazja. Surrealizm stosowany*, Warszawa 2011; M. Czapelski, *Bohdan Pniewski – warszawski architekt XX wieku*, Warszawa 2008; T. Mikołajczak, *Władysław Wincze, formy wewnętrzne*, Wrocław 2018; A. Różańska, *Władysław Wołkowski. Z dziejów teorii i praktyki polskiej sztuki użytkowej XX wieku*, „Ikonotheka. Prace Instytutu Historii Sztuki Uniwersytetu Warszawskiego” 1996, 10, s. 83–113. Wzrasta także liczba wystaw, dzięki którym rekonstruuje się twórczość projektantów wnętrz, choć sporadycznie z okresu pierwszej połowy lat 50., por. m.in. C. Lisowski, *Indywidualna wystawa prac Franciszka Michałka. Dekoracje wnętrz*, Tormiar, CSW Toruń 2014.

i wnętrz (domów kultury¹⁸, kawiarni¹⁹, kin²⁰, regionów-miejsc²¹), elementów wyposażenia (tkaniny, meble), a także ich dekoracji (mozaiki²²). Problematyką wzorniczą, skoncentrowaną na wyposażeniu wnętrz, a także dokumentacją tego okresu zajmują się także instytucje i instytuty badawcze, m.in. Instytut Wzornictwa Przemysłowego, Muzeum Narodowe w Warszawie czy Zachęta.

Szczególnie istotne wydają się te publikacje, które zarówno przyczyniają się do uzupełniania wiedzy w zakresie badań podstawowych, jak i szkicują panoramiczne ujęcia problemowe, jak książka Piotra Korduby pt. *Ludowość na sprzedaż. Towarzystwo Popierania Przemysłu Ludowego, Cepelia, Instytut Wzornictwa Przemysłowego* ujmująca kwestie szeroko rozumianego designu w złożonej perspektywie ludowości²³, czy też studia przypadków, jak np. Ewy Toniak pt. *Prace rentowne: polscy artyści między ekonomią a sztuką w okresie odwilży* dotyczące Pracowni Sztuk Plastycznych i konkretnych artystów projektantów, których działalność zostaje wpisana w złożoną powojenną rzeczywistość projektowo-ekonomiczną²⁴.

¹⁸ Siłą rzeczy największej liczby opracowań (choć nie w zakresie wnętrzarskim) doczekał się Pałac Kultury i Nauki. Ukazała się także monografia Pałacu Kultury Zagłębia, w której też znalazło się miejsce na opis wnętrz – *Tak, Pałac! Pałac Kultury Zagłębia 1958–2018*, red. A. Syska, Z. Górską-Nieć, Dąbrowa Górnicza 2018. Także niektóre, większe, znaczniejsze założenia kultury doczekały się opracowań lub wzmianek, choć często w szerszym kontekście – architektury, historii obiektu/obiektów/regionów.

¹⁹ Por. K. Kaus, *Artystyczny wystrój i wyposażenie trójmiejskich lokali gastronomicznych w okresie powojennym (1945–1989)*, „Porta Aurea” 2019, 18, s. 186–207; I. Lewoczewicz, *Spotkanie sztuk. Aranżacje warszawskich kawiarni i barów na przełomie lat pięćdziesiątych i sześćdziesiątych XX wieku*, „Almanach Warszawy” 2015, s. 263–289.

²⁰ B. Dziubicka, *Kino Leningrad w Gdańsku*, „Porta Aurea” 2010, 9.

²¹ Jednym z pierwszych współczesnych (potransformacyjnych) opracowań *stricto* wnętrzarskich było to dotyczące wnętrz nowohuckich. Por. L.J. Sibila, *Nowohucki design. Architektura wnętrz i twórcy w latach 1949–1959*, Kraków 2007. W każdym niemal regionie wyraźne stają się pewne zainteresowania wnętrzem czy to w pracach o artystach, architektach, architekturze danego miasta czy regionu, choć nie tylko tego interesującego mnie czasu. Por. m.in. M. Jędrzejewski, *Architektura wnętrz, wystawiennictwo i scenografia w powojennym Wrocławiu. Część I: 1945–1981*, „Dyskurs. Czasopismo Artystyczno-Naukowe ASP we Wrocławiu” 2008, 8; K. Kluczajd, *Spojrzenie na rzut: O wyposażeniu domu i wzornictwie w toruńskim wydaniu*, Toruń 2002.

²² Por. m.in. P. Giergoń, *Mozaika warszawska. Przewodnik po plastyce w architekturze stolicy 1945–1989*, Warszawa 2014; B. Kostuch, *Kolor i blask. Ceramika architektoniczna oraz mozaiki w Krakowie i Małopolsce po 1945*, Kraków 2015.

²³ Por. P. Korduba, *Ludowość na sprzedaż. Towarzystwo Popierania Przemysłu Ludowego, Cepelia, Instytut Wzornictwa Przemysłowego*, Warszawa 2013.

²⁴ Por. E. Toniak, *Prace rentowne: polscy artyści między ekonomią a sztuką w okresie odwilży*, Warszawa 2015.

Swoistym drogowskazem metodologicznym i punktem odniesienia dla badań nad powojennym wnętrzem i designem w Polsce, także z pierwszej połowy lat 50. XX wieku, stały się pionierskie publikacje Davida Crowleya. Crowley kontekstualizuje socrealizm, dostrzega jego wewnętrzne napięcia, złożone relacje między władzą a aktorem społecznym, a jedną z kluczowych kwestii staje się tutaj pole konsumpcji²⁵ oraz prywatnej przestrzeni²⁶. Przedmiot oraz wnętrza to nie tyle/tylko artefakty, co nośniki wielowymiarowych treści, a nierzadko i symbole, lustro dla skomplikowanych procesów zachodzących w powojennym okresie w polskim społeczeństwie.

Wnętrza polskie pierwszej połowy lat 50. XX wieku tworzą skomplikowany obraz i złożoną sieć powiązań na linii państwo–odbiorca. Te zróżnicowane funkcjonalnie przestrzenie, nawet w zakresie jednego typu (np. kultury), służyły odmiennym celom politycznym i interesom różnych grup społecznych (miejskich, wiejskich, robotniczych). Pamiętać warto, że zarówno władza komunistyczna, jak i społeczeństwo nie stanowiły monolitycznego obrazu. Mamy tu do czynienia z odmiennymi, niejednomyślnymi podmiotami. Dochodzą do tego działania projektantów, aktywnych przecież aktorów społecznych, którzy w znaczącej mierze ukształtowali pejzaż architektoniczny tego okresu. To architektura, ale tworzona (instytucjonalnie i w wymiarze praktycznym) przez konkretnych ludzi (projektantów, artystów) ustanawiała przestrzeń dla dokonującej się w latach 50. rewolucji społecznej związanej z awansem klasowym, wydzwignięciem zawodowym nowych elit, zmianą relacji między wsią a miastem²⁷. Szczególną rolę w tym procesie pełniły wnętrza. Wspomagały bowiem praktyki służące upowszechnianiu kultury, zwiększaniu dostępu do edukacji (w szczególności wyższej), usług czy rekreacji (przede wszystkim wczasów)²⁸. Mamy więc do czynienia z precyzyjnymi, inżynier-

²⁵ D. Crowley, *Warsaw's Shops, Stalinism and the Thaw*, w: *Style and Socialism. Modernity and Material Culture in Post-War Eastern Europe*, red. D. Crowley, S.E. Reid, Berg Publishers, 2000, s. 25–47. Kwestie konsumpcji porusza także w swoich badaniach Susan E. Reid.

²⁶ D. Crowley, *Warsaw Interiors: The Public Life of Private Spaces, 1949–65*, w: *Socialist Spaces: Sites of Everyday Life in the Eastern Bloc*, red. D. Crowley, S.E. Reid, Berg Publishers, 2002, s. 181–206. Wskazać tu można, że jedną z istotniejszych pozycji analizujących napięcia związane z polityką, ideologią i życiem codziennym w czasach stalinowskich w ZSRR jest książka Svetlany Boym.

²⁷ Chmielewska, *Uprawomocnienie komunizmu*, s. 25–62.

²⁸ Szczególnie wiele miejsca w tym artykule poświęcam zagadnieniu wnętrz uprzywilejowanych w projekcie modernizacyjnym, służącym upowszechnianiu kultury (domy kultury, teatry, kina), a także tym tworzonym dla usług (gastronomii i sklepów). Jednak proces ten zauważyć można rzecz jasna także we wnętrzach służących edukacji, rekreacji czy komunikacji. Niezwykle istotne, choć nieco odrębne kwestie modernizacyjne, wiążą się nato-

skimi, taylorowskimi w swej genezie, oczekiwaniami względem wnętrz mających doprowadzić do transformacji otoczenia człowieka i jego samego. Choć była to modernizacja w typie sowieckim²⁹, to jej cele były pod wieloma względami zgodne z tymi przedwojennymi łączącymi się m.in. z industrializacją, pobudzaniem gospodarczym terenów zacofanych, likwidacją różnic między „Polską A” i „Polską B”, a także ułatwianiem dostępu do służby zdrowia, edukacji, kultury, rekreacji. Po roku 1945 również zakładano, że ogólnodostępne wnętrza, równomiernie rozmieszczone na terenie całego kraju, przyczynią się do podniesienia poziomu życia, wyrobienia nawyków kulturowych i życiowych, do stworzenia ram społecznego funkcjonowania. Nie piszę tutaj o skutkach (zarówno tych pozytywnych, jak i negatywnych) modernizacji. Wskazać pragnę przede wszystkim w ogóle uczestnictwo wnętrz w wieloaspektowym procesie modernizacyjnym, co uzmysłowić może złożoność powojennej rzeczywistości, w tym architektury wnętrz pierwszej połowy lat 50., powiązanej z wieloma sferami życia społecznego i kulturalnego.

Niewidoczne na pierwszy rzut oka wnętrza³⁰, o zróżnicowanym stopniu dostępności, nie sprzyjało aż tak bardzo upowszechnianiu treści symbolicznych jak bryła zewnętrzna. Dostrzeżono jednak jego potencjał w związku ze zdolnością do modelowania zachowań, nawyków kulturowych i społecznych, a także odczuć odbiorcy – wzruszenia, oszołomienia, onieśmienia (il. 1). Wnętrze, z uwagi chociażby na czas w nim spędzany intensyfikowało odczucia związane z percepcją przestrzeni.

Perswazyjność sztuki i architektury socrealistycznej opierała się w znacznej mierze na wzmocnionym przekazie uzyskanym poprzez manipulację odczuciem, ukierunkowanym zwłaszcza na wywieranie wrażenia szczęścia i optymizmu (nadrzędnych kategorii komunizmu)³¹. Percepcja przestrzeni

miast z wnętrzem państwowym, najsilniej zakorzenionym w praktykach przedwojennych, bezpośrednio też służącym budowaniu wizerunku państwa. Por. A. Sumorok, *Nie tylko socrealizm? Przypadek wnętrz państwowych*, w: *Socrealizmy i modernizacje*, s. 118–143.

²⁹ Musiał, *Modernizacja Polski*, s. 163–198.

³⁰ Aleksander Wojciechowski nazywał sztukę wnętrza, a zwłaszcza dekorację i sztukę użytkową, „plastyką nieznaną” – A. Wojciechowski, *O sztuce użytkowej i użytecznej. Zbiór studiów i krytyk z zakresu współpracy plastyki polskiej z rzemiosłem, przemysłem i architekturą w latach 1944–1954*, Warszawa 1955, s. 108.

³¹ Por. K. Clark, *The ‘New Moscow’ and the New ‘Happiness’. Architecture as a Nodal Point in the Stalinist System of Value*, w: *Petrified utopia. Happiness Soviet Style*, red. M. Balina, E. Dobrenko, Anthem Press 2009. Na aspekty sensualne architektury i wnętrza socrealistycznego zwracałam uwagę w tekstach tworzonych w ramach projektu *Sensualność w kulturze polskiej. Przedstawienia zmysłów człowieka w języku, piśmiennictwie i sztuce od średniowiecza do współczesności* kierowanego przez prof. Włodzimierza Boleckiego (2010–2013, Narodowe Centrum Badań i Rozwoju; <www.sensualnosc.bn.org.pl>).



1. Klatka schodowa Pałacu Kultury i Nauki, Teatr Dramatyczny, arch. Lew Rudniew z zespołem, 1955, Warszawa, fot. A. Sumorok

wnętrz przebiegać miała wówczas na dwóch zasadniczych poziomach: intelektualnym (gdy doznania zmysłowe wywoływały skojarzenia semantyczne) i – preferowanym przez decydentów – emocjonalnym, instynktownym, związanym z bezpośrednim oddziaływaniem na zmysły.

Potwierdzeniem znaczenia emocjonalno-sensualnego wymiaru wnętrza socrealistycznego może być określenie „styl tortowo-ciastkowy”, wielokrotnie używane zarówno w odniesieniu do niego, jak i do architektury stalinowskiej w ogóle. To nie tylko wizualnie atrakcyjna przestrzeń, ale także taka, w której integralnie wiązałyby się elementy dźwiękowe, fakturowe, plastyczne i architektoniczne. Nie (tylko) historyzacja, najczęściej łączona z socrealizmem, tylko świadome, „podprogowe” programowanie odbioru miałyby tutaj kluczowe znaczenie. Sugestywne formy i rozwiązania plastyczno-przestrzenne przypominające pałacową, reprezentacyjną architekturę dawną służyły przede wszystkim właściwemu kodowaniu odczuć. Bogaty wizualnie świat wnętrz oferujący dla wszystkich doświadczenie zmysłowe nowego typu

Por. także A. Sumorok, *Monday Palaces. Architecture Interiors of Socialist Realist Cultural Centres*, w: *Cold Revolution. Central and Eastern European Societies in Times of Socialist Realism, 1948–1959*, red. J. Bazin, J. Kordjak, Warsaw–Milan 2020, s. 106–113.

szczególne znaczenia nabrał w Polsce w przypadku domów kultury. Bardzo świadomie wykorzystywano mechanizmy percepcyjne i uwarunkowania psychosomatyczne, przede wszystkim jako instrument do tworzenia (iluzji) szczęśliwego świata. Dlatego też wielokrotnie podkreślano w opisach architektury i wnętrz ich młodzieńczy, radosny, witalny charakter. I tak np. pisano, że realizacje Aleksieja Szczusiewa „odznaczają się [...] wybitną radością życia i młodością. Cechy te odzwierciedlają charakter naszej socjalistycznej epoki, niewyczerpane jej siły i niepowstrzymane dążenie naprzód do coraz barwniejszego, szczęśliwszego życia narodu”³². Mamy bowiem do czynienia zarówno z oszałamiającymi swym przepychem obiektami i wnętrzami, właściwie jedynymi luksusowymi przestrzeniami dostępnymi dla przeciętnego człowieka, poniedziałkowymi pałacami według określenia Sheili Fitzpatrick, jak i tymi bardzo utylitarnymi, prostymi. Ich nadrzędnym zadaniem było przeniesienie odbiorcy w inny, odrealniony wymiar, osiągnięty m.in. dzięki zwiększonej dekoracyjności, luksusowym materiałom (marmur, granit) lub takie imitującym (stiuk, lastriko) (il. 2). Stwarzały dzięki temu ponadcodzienny nastrój, choć „zamiast realności (operującej przecież tym co prawdopodobne) mamy tutaj hiperrealność – realność wyolbrzymioną i przerośniętą tak, że aż nierzeczywistą”³³. W tym ujęciu nie zawsze istotne stawało się to, czy mamy do czynienia we wnętrzu z prawdziwym marmurem, czy też jego imitacją, wizualnym przepychem czy jego podróbką. Zwłaszcza że poniedziałkowe pałace to niewielki procent ogółu inwestycji kultury (choć nośny propagandowo, budujący imaginarium społeczne). Każde jednak wnętrze zapewniać miało przyjemność bycia/życia (*pleasure of being*)³⁴. Dlatego tak istotny stał się aspekt związany z wrażeniowością, postrzeganiem instynktownym, sferą oddziaływania emocjonalnego wnętrza na zmysły i za pośrednictwem ludzkich zmysłów. Wiele wagi przywiązywano do problematyki akustyki, kwestii materiału, zwłaszcza sal widowiskowych³⁵. Za przykład posłużyć może sala

³² A. Michajłow, *A.W. Szczusiew wybitny architekt epoki radzieckiej*, „Architektura” 1950, 2, s. 61.

³³ M. Czubał, *Włos Johna Lennona. Religijność i popkultura*, w: *Kicz w kulturze*, red. M. Fiderkiewicz, Katowice 2006, s. 40.

³⁴ M. Jarmułowicz, *Optymizm*, w: *Słownik realizmu socjalistycznego*, red. Z. Łapiński, W. Tomasik, Kraków 2005, s. 167–172. E. Widdis, *Sew Yourself Soviet: The Pleasure of Textiles in The Machine Age*, w: *Petrified utopia*, s. 115–132.

³⁵ Ściany parteru sali widowiskowej jednego z największych domów kultury w Polsce, Pałacu Kultury Zagłębia w Dąbrowie Górniczej (arch. Z. Rzepecki, 1951–1958), wyłożono drewnianą boazerią oraz tkaniną, wyższą kondygnację otynkowano i ozdobiono dekoracyjną sztukaterią formowaną we wzór rombów, co wiązało się właśnie z kwestiami akustyki. W pozostałych wnętrzach możemy także dostrzec bogactwo zróżnicowanego materiału.



2. Foyer, Pałac Kultury Zagłębia, arch. Zbigniew Rzepecki, 1958, Dąbrowa Górnicza, fot. A. Sumorok

widowiskowa jednego z największych domów kultury w Polsce, Pałacu Kultury Zagłębia w Dąbrowie Górniczej (il. 3). Doświadczenie materiału – jego faktura, sposób opracowania – powodowało, że odbiorca rejestrował wnętrze jako przytulne, kameralne lub zimne, onieśmielające. W przypadku domów kultury mamy specyficzną relację między materiałami zimnymi i ciepłymi, zapewniającymi równowagę między tym co „wzniosłe” – państwowe, a tym co ciepłe, bardziej indywidualne. Jedne i drugie materiały wykończeniowe odpowiadały jednak za „pałacowe” asocjacje. Percepcji dotykowej podlegał nie tylko sam materiał, ale przede wszystkim jego powierzchnia (gładka, chropawa).

Znaczenie wnętrza w socjalistycznej modernizacji społecznej potwierdza też fakt, że jeden z najważniejszych, modelowych (o znaczeniu formacyjnym dla doktryny) projektów stalinowskich dotyczył właśnie ich. Chodzi mianowicie o stacje metra moskiewskiego – pałacowe przestrzenie dostępne dla każdego, uszczęśliwiające i uwznioślające przez swoją bogatą, luksusową i przede wszystkim sensualnie odczuwalną architekturę, łączące to, co „stare”

Zastosowano tam barwne okładziny kamienne – czarny, różowy, żyłkowany marmur, który znalazł się na podłogach, ścianach, w elementach takich jak tralki czy nawet meble (kontuary).



3. Sala widowiskowa, Pałac Kultury Zagłębia, Dąbrowa Górnicza, arch. Zbigniew Rzepecki, 1958, fot. A. Sumorok

(tradycyjne w sensie formy) z tym, co „nowe” (w wymiarze technicznym i społecznym). Otwarcie wówczas kładziono nacisk na to, że za pośrednictwem wnętrza, ich architektury i wystroju, można świadomie i programowo kształtować określone, pożądane w danym momencie emocje (m.in. radość czy, z drugiej strony, onieśmienie)³⁶, i tak Edmund Goldzamt, odpowiedzialny za przywołanie zasad architektonicznego socrealizmu, wskazywał, że

metro moskiewskie swą architekturą wzbudza w milionach ludzi przeświadczenie, że są gospodarzami swojego kraju, że wszystko co budują jest dla nich, że państwo jest silne i bogate i używa tej siły i bogactwa dla podnoszenia ich siły i bogactwa. A przecież można było obejść się bez marmurów i granitów, pójść na gołe inżynierskie rozwiązania kafelkowe³⁷.

³⁶ Wzrost zainteresowania problematyką wielozmysłowej, złożonej, cielesnej percepcji zawdzięczamy przede wszystkim rozwojowi fenomenologii (por. np. M. Merleau-Ponty, *Fenomenologia percepcji*, tłum. M. Kowalska, J. Migasiński, Warszawa 2017). Problematykę tę można (i warto) jednak różnorodnie profilować i rozwijać w wielu kierunkach. Istotną kwestią staje się bowiem tutaj optyka afektywności.

³⁷ E. Goldzamt, *Zagadnienie realizmu socjalistycznego w architekturze*, w: *O polską architekturę socjalistyczną. Materiały z Krajowej Partyjnej Narady Architektów odbytej*

Choć „pałacowa” (zwłaszcza w jej wymiarze sensualnym) architektura radziecka stanowiła wzorzec do naśladowania, to jednocześnie wskazywano konieczność jej reinterpretacji. Agata Pietrasik i Piotr Słodkowski w antologii tekstów o sztuce z tego czasu zauważają, że „głównymi wektorami geografii artystycznej z oczywistych powodów były Francja i Związek Radziecki, w przestrzeni między nimi znalazło się również miejsce dla innych punktów odniesienia”³⁸. Już ten fakt skutkowało wielością praktyk i mnogością socrealizmów manifestujących się we wnętrzu polskim tego okresu. Dalszej hybrydyzacji sprzyjała też sama doktryna realizmu socjalistycznego, która nie określała w jednoznaczny sposób jego formy czy kompozycji. Miało być ono przede wszystkim NIEmodernistyczne i silnie zakorzenione w historii. W referatach programowych wygłoszonych na I Krajowej Naradzie Architektów Partyjnych (21–22 czerwca 1949 roku), wprowadzającej w polskiej architekturze socrealizm, niemal nie podnoszono kwestii wnętrza. Kilka specyficznych dla niej problemów zostało jedynie zasygnalizowanych, ale tylko w kontekście architektury. Podkreślano zwłaszcza wymóg współpracy architekta i plastyka, ale zakres ich kompetencji pozostał niedookreślony. Powstać miało, teoretycznie, wnętrza architektoniczne, ale z dużym udziałem (bliżej nieokreślonej) plastyki. Aleksander Wojciechowski pisał wówczas o dualistycznym podejściu do wnętrza: plastycznym, warsztatowym (tworzonym przez meblarzy i artystów) oraz architektonicznym, strukturalno-technicznym (tworzonym przez architektów)³⁹.

w dniu 20–21.VI.1949 roku w Warszawie, oprac. J. Minorski, Warszawa 1951, s. 26–27. Na podstawie wzorca moskiewskiego powstawać miały m.in. stacje metra warszawskiego oraz budapeszteńskiego; por. *Konkurs SARP na projekty szkicowe stacji metra warszawskiego*, „Architektura” 1953, 5, s. 126–132.

³⁸ *Czas debat: antologia krytyki artystycznej z lat 1945–1954. Wektory geografii artystycznej, reinterpretacje tradycji, sylwetki*, oprac. A. Pietrasik, P. Słodkowski, t. 3, Warszawa 2016, s. 13.

³⁹ Wojciechowski, *O sztuce użytkowej i użytecznej*, s. 59. Dualizm ten został utrwalony w systemie powojennego szkolnictwa wyższego. W szkołach artystycznych, na tworzących tam wydziałach architektury wnętrz, uczono wnętrza plastycznego, a na wydziałach architektury – kompozycyjnego, strukturalno-technicznego. W obu przypadkach, mimo że wprowadzono w czasie obowiązywania doktryny realizmu socjalistycznego nowe przedmioty, wykorzystywano wiele elementów ideowych i artystycznych wypracowanych w okresie przedwojennym, co związane było z brakiem ustalonej tradycji w tym względzie, niewystarczającym okrzepnięciem też tej dyscypliny projektowej. Osobnej refleksji warto poddać same programy nauczania wydziałów architektury wnętrz (odmiennie nieco rysował się bowiem ten warszawski, łódzki czy wrocławski, co w znaczącym stopniu wiązało się z osobą dziekana mającego jednak duży udział w formowaniu założeń wydziału).

Dla architektów wydaje się, że najistotniejsza pozostawała architektoniczna struktura, układ funkcjonalny. Zagadnienia plastyczne taktowano jako sprawy wtórne, choć nie zawsze, co zależało w znacznej mierze od stopnia uwrażliwienia architekta na kwestie plastyki wnętrza oraz finansowania inwestycji i jej rodzaju (prestizowa czy zwykła).

Dla projektantów silniej związanych z Akademiami Sztuk Pięknych ważne w kontekście wnętrza pozostało przedwojenne przywiązanie do wysokiej jakości materiału, funkcjonalnego mebla zharmonizowanego z całością przestrzeni wewnętrznej wytwarzanego warsztatowo. Swoją styl zachowały realizacje m.in. Władysława Winczego, ale też i Mariana Sigmunda.

W bardzo ogólnym zakresie można przyjąć, że wnętrza usługowe – sklepowe, gastronomiczne, kawiarniane, znajdujące się w obiektach istniejących lub/i odbudowywanych tworzyli tzw. plastycy, często młodzi absolwenci powojennych już wydziałów architektury wnętrz. A wnętrza obiektów nowo wznoszonych opracowywali najczęściej sami architekci, nierzadko wraz z elementami ruchomymi wyposażenia. Otrzymywali oni wówczas odrębne umowy, które pozwalały na dodatkowe, często niemałe zarobki.

W przypadku zaś tych najbardziej prestiżowych założeń najczęściej powoływano zespoły projektowe, w skład których wchodziłi architekci, projektanci, sprawdzeni już artyści. I tak np. w zakresie opraw oświetleniowych często zwracano się do Heleny i Lecha Grześkiewiczów, którzy tworzyli niezwykle ceramiczne konstrukcje (do PKiN, ale też mniejszych założeń jak dom kultury w Świętochłowicach), a ozdobnych krat – do Henryka Grunwalda (m.in. do Filharmonii Narodowej, Sejmu)⁴⁰. Meble najczęściej wykonywali twórcy działający już w latach 30. XX wieku. Sporadycznie w tym czasie w biurach projektowych tworzone pracownie wnętrzarskie (co stanowiło częstszą praktykę w późniejszym okresie), takie jak np. w Miastoprojekcie-Kraków zajmującym się Nową Hutą, w którym zorganizowano odrębny zespół pod kierunkiem Mariana Sigmunda⁴¹.

W roku 1949 podczas wprowadzania i upowszechniania socrealizmu zwracano uwagę przede wszystkim na konieczność odejścia od modernizmu i czerpania z przeszłości (odpowiednio selekcyjonowanej). Goldzamt w referacie programowym wygłoszonym podczas narady wskazywał proste rozwiązanie:

⁴⁰ Tu warto zasygnalizować problem wytwórczości, który stanowi słabo zbadane zagadnienie, a ważne dla wnętrza i sztuki użytkowej, które wymaga jednak osobnego opracowania.

⁴¹ Zespół złożony był z młodych architektów, architektów projektantów, często dyplomowanych absolwentów architektury wnętrz, którzy opracowywali zarówno wnętrza Centrum Administracyjnego Huty, jak i przede wszystkim lokali usługowych. Por. Sibila, *Nowohucki design*.

albo nasza własna, socjalistyczna w treści, narodowa w formie architektura opierająca się na postępowych tradycjach naszego narodu, kształtująca się poprzez metodę realizmu socjalistycznego;
albo kosmopolityczna, konstruktywistyczna architektura burżuazyjna w swej istocie odrywająca naród od postępowego spadku przyszłych pokoleń i podporządkowująca go rozkładowym wpływom gnijącej kultury imperialistycznego Zachodu⁴².

Modernizm utożsamiono ze złem „starego”, „kapitalistycznego”, „burżuazyjnego” porządku. W referatach oraz we wcześniej przygotowanych wypowiedziach dyskusyjnych mówiono o usuwaniu formalizmu (Michał Jassem)⁴³, krytykowano „konstrukcje inżynierskie”, „płaskie pudełka corbuserowskie”, a także „szczerłość architektoniczną”, określaną jako „formalistyczne wypociny”⁴⁴. W praktyce projektowej po wielokroć za zgodą władz sięgano jednak po rozwiązania bliskie modernizmowi, co wyraźne stawało się zwłaszcza w przypadku elitarnych wnętrz państwowych (wnętrz sejmowych, P.K.P.G. czy Rady Państwa), gdzie szczególnie też czytelne było mieszanie kategorii aksjologicznych, związanych z ideologią, oraz kategorii artystycznych. Pamiętać też warto, że przekładu form doktryny na język praktyki projektowej dokonywali architekci wywodzący się z różnych środowisk, ośrodków, reprezentujących różne pokolenia⁴⁵. Łączyło ich jednak zakorzenienie w prakty-

⁴² E. Goldzamt, *Zagadnienie realizmu socjalistycznego...*, s. 38.

⁴³ *O polską architekturę socjalistyczną*, s. 132.

⁴⁴ J. Minorski, *Oblicze współczesnej twórczości architektonicznej*, w: *O polską architekturę socjalistyczną*, s. 49–53, 93.

⁴⁵ Zagadnienie to wpisuje się w szerszy kontekst, m.in. powojennej zmiany geografii artystycznej. Po roku 1945 projektantom przyszło działać nie tylko w nowej rzeczywistości politycznej, administracyjnej, społecznej, a także często w nowych dla nich ośrodkach. Z uwagi na migrację twórców powstały środowiska o różnej twórczej dynamice, w których przeplatały się odmienne tradycje, przede wszystkim lwowska i warszawska. Dla wnętrz istotne było istnienie nie tylko silnego środowiska architektonicznego związanego najczęściej z wydziałem architektury miejscowej politechniki, ale także plastycznego zorganizowanego wokół Akademii, wówczas Państwowych Wyższych Szkół Plastycznych. W pierwszym powojennym okresie działało jedynie kilka większych centrów architektury i architektury wnętrz – Warszawa, Gdańsk, Wrocław, Kraków, Poznań, Toruń (Rzut), które dostarczały projekty dla mniejszych, jeszcze nie do końca ukonstytuowanych ośrodków, m.in. Gdańsk dla Polski północnej (Olsztyna czy Białegostoku), Kraków – dla Polski południowo-wschodniej, a Wrocław dla... Nowej Huty (zespół Władysława Winczego wspomagał pracę projektantów nowohuckich). Przy tworzeniu przestrzeni wymagających ogromnych nakładów pracy, takich jak np. wnętrz Pałacu Kultury i Nauki, uczestniczyli natomiast projektanci z całego kraju (Jan Węclawski, Jan Bogusławski, Władysław Księżyc i in.). Istotne stawały się tu przede wszystkim związki personalne,

kach przedwojennych. Dostarczali sami lub poprzez szkolone przez siebie kadry narzędzi do działania w odgórnie przyjętych ramach (instytucjonalnych i tych estetycznych). Indywidualne interpretacje obowiązującego stylu szczególnie zauważalne stały się (przywołam tu tych najbardziej znanych twórców) m.in. u Bohdana Pniewskiego, Jana Bogusławskiego, Marka Leykam, ale też i Anny Górskiej czy u Karola Sicińskiego tworzącego „malowniczy” Kazimierz Dolny. W przypadku projektantów mebli zakorzenienie w praktykach przedwojennych jest jeszcze silniej uwidocznione, jak u Jana Węclawskiego, Tadeusza Gieruli, Jana Kurzątkowskiego, Olgierda Szlekysa, Mariana Sigmunda, Władysława Wincze. Odrębną grupę, która miała często istotny wpływ na ostateczny kształt realizacji, stanowili projektanci zinstytucjonalizowani czuwający nad stopniem wdrożenia oficjalnego programu (np. Marcin Weinfeld).

Przyjęcie w roku 1949 doktryny wiązało się więc raczej z kwestią instrumentalizacji wnętrza niż jego estetyką. Bardziej konkretne wytyczne dotyczące kształtu nowego, socjalistycznego wnętrza wyrażano – podobnie jak w przypadku bryły zewnętrznej – nie bezpośrednio, a w dyskursie krytycznym i tekstach poświęconych prestiżowym obiektom zamieszczanym na łamach wiodącego branżowego pisma „Architektura”⁴⁶. Podobnie było w przypadku samego designu, o którym pisano w ogólnodostępnych pismach mało, a którego problemy ogniskowały się wokół takich instytucji jak Cepelia czy Instytut Wzornictwa Przemysłowego⁴⁷.

Perspektywy ideowo-artystyczne stosowane dla wnętrza i przedmiotu były zbieżne, przenikające się, ale nie tożsame. Sam przedmiot, zwłaszcza z zakresu wzornictwa przemysłowego, zdecydowanie gorzej wpisywał się w ramy doktrynalne lub nie wpisywał się wcale. Trudno bowiem zaprojektować soc-

czynniki osobowe, przedwojenne przyjaźnie, nie tylko zaś obowiązujące wówczas nakazy pracy. Mamy z pewnością do czynienia z hierarchizacją geograficzną, jednak trudno jednoznacznie mówić o centralnie sterowanej „regionalizacji” tworzenia czy działania, czy wpisywać go automatycznie w kontekst centrum–peryferia. Więcej o kwestiach zmiany geografii artystycznej – A. Sumorok, *Geografia a wnętrza socrealistyczne. Między obfitością a wykluczeniem*, „Pamiętnik Sztuk Pięknych. Sztuka polska na Ziemiach Zachodnich i Północnych w latach 1945–1981” 2016, 11.

⁴⁶ Dodać można, że na łamach „Architektury” opisano w latach 1949–1956 jedynie cztery wnętrza domów kultury: w Katowicach, Świętochłowicach, Rzeszowie i Gdańsku. Por. S. Siennicki, *Wnętrza Pałacu Młodzieży w Stalinogrodzie*, „Architektura” 1953, 4, s. 87–90; Z. Rzepecki, *Dom Metalowca w Świętochłowicach*, „Architektura” 1955, 5, s. 111–112; J. Minorski, *Dom kultury w Rzeszowie*, „Architektura” 1953, 11, s. 281–282; J. Kowalski, *Morski Dom Kultury*, „Architektura” 1955, 4, s. 84–85.

⁴⁷ Szerzej o wielu aspektach powojennego wzornictwa, zwłaszcza ukierunkowanego na ludowość, która staje się ważną kategorią opisu powojennej rzeczywistości, pisze Piotr Korduba. Korduba, *Ludowość na sprzedaż*.

realistyczny ołówek czy stołek. W przypadku przedmiotu przenikają się koncepcje związane ze sprzętarsstwem (ŁAD) i przedmiotem warsztatowym, ale o charakterze ludowo-narodowym (idee Wandy Telakowskiej)⁴⁸, silnie zakorzenione w kulcie i kulturze wysokich jakościowo rzeczy, który wywodzić można jeszcze z ducha Arts and Crafts. Wnętrze umiejscawiane na przecięciu architektury, sztuki i designu sytuowano zaś najczęściej w obrębie przedwojennego funkcjonalizmu, czyli uwzględniano najpierw jego funkcję i strukturę, potem wtórnie nadając mu obowiązującą dekorację. Drugi natomiast sposób jego kształtowania (niepozostający w sprzeczności z pierwszym) wychodził z tradycji ŁAD-owskiego sprzętarsstwa.

Wszystkie wnętrza (zwłaszcza te otwarte, ogólnodostępne) niezależnie jednak od swej formy, tradycji, z której wyrastały, wpisywały się w dyskurs modernizacyjny. Miały one współuczestniczyć w cywilizacyjnym zryw, a na początkowym etapie wpływać na wizualizację przekształceń i zmianę imaginarium społecznego. Agata Zysiak za Charlesem Taylorem zwraca uwagę, że „imaginarium jest tym, co umożliwia praktyki społeczne, nadając im sens. [...] a więc upraszczając, jest sposobem, w jaki wyobrażamy sobie to, co społeczne, ale jest również tym, co umożliwia istnienie tego wyobrażenia”⁴⁹. Moc kreacji imaginarium społecznego miały więc nie tyle/tylko same wnętrza, co właśnie ich wizje⁵⁰. Przestrzenie wewnętrzne (choć nie tak licznie, jak budynki) gościły w prasie czy albumach pokazujących zmodernizowaną Polskę⁵¹. Ich celem było akcentowanie faktu, że kultura czy usługi stały się w Polsce Ludowej dostępne dla każdego, a realizacja nowych potrzeb odbywa się w pięknych, nowych przestrzeniach. Dominowały obrazy wnętrz pałaców kultury, teatrów, wnętrz usługowych oferujących luksus i lepszą jakość życia. Sklepy jawiły się jako ekskluzywne salony – służące bardziej ekspozycji niż

⁴⁸ Por. W. Włodarczyk, *Postulat społecznej historii (projektowania) rzeczy*, dostępny w internecie: <<https://magazynszum.pl/postulat-spoecznej-historii-projektowania-rzeczy/>> [dostęp: 10 stycznia 2021].

⁴⁹ Zysiak, *Punkty za pochodzenie*, s. 98.

⁵⁰ Por. A. Mazur, „Otrzymaliśmy do opracowania wspaniałe i trudne zadanie”. *Książki fotograficzne w służbie propagandy wczesnego PRL-u*, w: *Socrealizmy i modernizacje*, s. 312–332.

⁵¹ David Crowley słusznie zauważa (przywołując m.in. Henri Lefebvre’a), że przestrzeń wewnętrzna została podporządkowana tej zewnętrznej, tworzącej „obraz miasta”, jego scenografię, w której efekty wizualne przejęły zagadnienie przestrzeni (tej oficjalnej). Crowley, *Warsaw Interiors*, s. 184–187. Tyle że także wnętrza publiczne, siłą rzeczy poddane daleko idącej instrumentalizacji, służyły odmiennym celom (czym innym był bowiem dom kultury w Skarżysku Kamiennej, Sędziszowie czy ten na Żoliborzu, co wyrażało się również w ich formie zewnętrznej i wnętrzach).

handlowi – podobnie jak reprezentacyjne restauracje i kawiarnie, które wykorzystywały i przetwarzały przedwojenne nawyki „bywania”.

Wnętrza były jednak zdecydowanie mniej skuteczne niż bryła zewnętrzna w ilustrowaniu treści symbolicznych (a więc i w tworzeniu imaginarium), choć w praktyce bardziej użyteczne w związku z możliwością modelowania zachowań. Kluczowe znaczenie w przypadku wnętrza miało bezpośrednie doświadczenie – należało je „odczuć”, a było to możliwe jedynie poprzez przebywanie w nich. Tylko wówczas przestrzenie te mogły realizować swoje zasadnicze funkcje – zwłaszcza tę najbardziej nośną politycznie ideę awansu społecznego.

Dlatego też wnętrza (zwłaszcza te otwarte) spełniać miały potrzeby nie tylko pragmatyczne (edukacja, ukulturalnianie, awans społeczny itp.), ale też duchowe, poprzez zapewnienie... szczęścia. Szczęście pochodziło zaś z estetycznie uporządkowanego świata, warunkującego pewne sposoby myślenia i zachowania oraz, należałoby dodać, odczuwania⁵². Dotyczyło to zwłaszcza przestrzeni ogólnodostępnych obiektów: holi wejściowych, poczekalni dworców, sal sprzedaży lokali usługowych czy sal widowiskowych obiektów kulturalnych, które postulowano, aby były „pogodne”, utrzymane w jasnej tonacji barwnej, o bogatym wyrazie plastycznym, uzyskanym dzięki malarstwu i rzeźbie. Miały „olśniewać”, ale olśnić, zwłaszcza osoby estetycznie niewyrobione, było stosunkowo łatwo. Już nieznacznie tylko podniesiony standard wykończenia oferował więcej niż to, co było powszechnie dostępne i znane (zwłaszcza na terenach słabiej zurbanizowanych). Jak zauważył Deyan Sudjic: „Niedostatek może sprawić, że luksusem stają się najprostsze rzeczy”⁵³. Władza, udostępniając ludowi piękne (a czasem po prostu jedyne w regionie) wnętrza, podkreślała w nich zarówno swoją dominację, jak też wspaniałomyślność.

Kreowany więc w prasie obraz pięknych pałacowych przestrzeni wewnętrznych, przeciwstawianych „sanacyjnej brzydocie”, w praktyce pozostawał (w większości) w sferze wyobraźniowej. Nie odpowiadał ani sytuacji społecznej, ani rzeczywistości w ogóle. Modelowe (z punktu widzenia formy) wnętrza zostały zrealizowane w zaledwie kilku przypadkach, a te najważniejsze, które modelowymi winny się stać, oddane zostały do użytku pod koniec obowiązywania doktryny (Pałac Kultury i Nauki, 1955) lub już w okresie odwilżowym (Pałac Kultury Zagłębia w Dąbrowie Górniczej, 1958)⁵⁴. Cezury przyjmowane

⁵² Por. Clark, *The 'New Moscow'...*, s. 199.

⁵³ D. Sudjic, *Język rzeczy*, tłum. A. Puczejda, Warszawa 2013, s. 104.

⁵⁴ O ile bryła (projekt, wizja) Pałacu Kultury i Nauki była wykorzystywana do tworzenia imaginarium społecznego przed rokiem 1956, to już nie wnętrza (będące wówczas *de*

dla wnętrza okresu realizmu socjalistycznego obejmujące lata 1949–1956, wyznaczone są przez akty prawne, administracyjne, z góry przygotowane narady oraz dyskusje. Choć daty te wskazują na pewien zamknięty, dość homogeniczny, krótki stosunkowo czas, to jednak wyraźna, m.in. w kwestiach społecznych, staje się pewna długofalowość zainicjowanych procesów. O ile wnętrza, o pewnym narzuconym programie, zaczynają powstawać w podobnym okresie, to wyznaczenie ścisłych ram dla końca nie jest takie jednoznaczne. Oczywisty powód to przedłużające się inwestycje, a także wykorzystywanie typowych czy powtarzalnych projektów zwłaszcza w zakresie szkół, przedszkoli czy domów kultury jeszcze w drugiej połowie lat 50. (bardziej w kwestii dyspozycji wnętrza, niż dekoracji). Po roku 1956 realizacja wielu założeń wnętrzarskich, zwłaszcza tych o pomnikowym charakterze i historyzującej architekturze (jak PKZ w Dąbrowie Górniczej) stanęła pod znakiem zapytania. W wielu obiektach zmianie, częściowej lub całkowitej, uległy same wnętrza lub ich dekoracja (przykłady, także te spektakularne, można mnożyć: Teatr Wielki w Łodzi, Dworzec Warszawa Śródmieście, Dworzec Gdynia Główna Osobowa). Jednak te o politycznej funkcji, jak PKiN oddane do użytku niemal w momencie końca doktryny, nadal wykorzystywano do tworzenia imaginarium społecznego. Z powodzeniem też wnętrza, zwłaszcza domów kultury w mniejszych ośrodkach, ustanowiły przestrzeń do zmian społecznych, habitusu klasowego w kolejnych dekadach, a ich architektura wydaje się, że była całkiem dobrze postrzegana przez lokalną społeczność. Inaczej więc odchodzenie od socrealizmu wyglądało we wnętrzach państwowych najwyższej rangi (trudno jednoznacznie potępić wnętrza najważniejszych państwowych instytucji), a inaczej w obiektach kultury (w inny sposób w miastach, odmiennie poza strefami zurbanizowanymi).

MARMURY I LASTRIKO W SŁUŻBIE SPOŁECZNEJ. WNĘTRZA KULTURY

Jednym z kluczowych elementów powojennej modernizacji społecznej wpisanej w projekt komunistyczny był program upowszechniania kultury. Jak podkreśla Sheila Fitzpatrick: „Kulturę, jak dziewicze tereny i obce technologie, traktowano jak coś, nad czym trzeba zapanować”⁵⁵. Katarzyna Chmielewska zauważa zaś, że „projekt komunistyczny wprowadzał nowy typ uczestnictwa w kulturze grup dotąd marginalizowanych, nieobcujących z szeroko

facto na ukończeniu). Pokazuje to, że wszelkie granice czasowe odnośnie do socrealizmu są umowne, coraz częściej i chętniej też przesuwane.

⁵⁵ Fitzpatrick, *Życie codzienne...*, s. 115.

pojętą kulturą wysoką: było to swoiste połączenie przełamywania barier instytucjonalnych i tworzenia nowych nawyków, nowych możliwości⁵⁶. Próby stworzenia nowoczesnego społeczeństwa i kanonu kultury, zwiększenia jej dostępności oraz uobecnienia w życiu społecznym skutkować więc musiały rozbudową odpowiedniej infrastruktury, zwłaszcza na terenach dotąd jej pozbawionych⁵⁷. Wnętrza przeznaczone na potrzeby kultury organizowano w stolicy, dużych miastach oraz na wsi (il. 4, 5). Wszystkie miały pełnić funkcje reprezentacyjne dla nowego państwa, co jednak nie zawsze przekładało się na reprezentacyjne formy. Działania te wpisywały się w wyodrębnione przez Sheilę Fitzpatrick poziomy kultury. Po pierwsze – tej związanej z upowszechnianiem podstawowych zasad higieny, czytania, pisania, misją cywilizacyjną na terenach zacofanych, rolniczych; po drugie – tej miejskiej, robotniczej, która miała pomóc m.in. w opanowaniu rytuałów nowego państwa; po trzecie wreszcie – tej miejskiej, niegdyś mieszczańskiej. To dla niej były częściowo przeznaczone zarówno zdobycze kultury wysokiej, jak i przypisywanej nowym elitom (czyli władzy, kierownikom), mającej na celu upowszechnianie literatury, muzyki, sztuki⁵⁸.

Najważniejszymi instytucjami wspomagającymi edukację, czy szerzej misję cywilizacyjną zmierzającą chociażby do zamiany klasowego habitusu, stały się domy kultury⁵⁹. Mamy tu do czynienia nie tyle/tylko z przestrzeniami, w których szerzono ideologię socjalistyczną, co z miejscami służącymi rozrywce i oświacie⁶⁰. Zwłaszcza na wsi i w małych miastach w rzeczywisty sposób wpływały (jako jedyne placówki kulturalno-oświatowe) na poprawę jakości życia i przeobrażenia społeczne. Ich modernizacyjne ambicje uobecniały się często w rozbudowanym planie użytkowym, który obejmował: sale kinowe, teatralne, audytorium, biblioteki, sale konferencyjne, pracownie naukowe, gimnastyczne.

Nowo wznoszone domy kultury i ich wnętrza prezentowały różny poziom wykonawczy i odmienne warianty socrealizmu. To zarówno luksusowe, dopracowane warsztatowo przestrzenie, jak i te upraszczające pałacowe schema-

⁵⁶ Chmielewska, *Uprawomocnienie komunizmu*, s. 37.

⁵⁷ H. Radlińska, *Oświata dorosłych. Zagadnienia, dzieje formy, pracownicy, organizacja*, Warszawa 1947, s. 217.

⁵⁸ Fitzpatrick, *Życie codzienne...*, s. 115–116.

⁵⁹ Podkreślić warto, że choć program tworzony był w nowych realiach politycznych, to wpisywał się w dużej mierze w przedwojenny dyskurs odbudowy oraz modernistyczny program społeczny związany z ogólnie pojętym ukulturalnianiem i wznoszeniem domów społecznych.

⁶⁰ Por. H. Morawska-Tybuchowska, *Otwieram dom, królewski dom... (historia i wspomnienia 1947–1976)*, Ciechanów 2007, s. 40, 58–59.



4. Sala widowiskowa, Morski Dom Kultury, Gdańsk, arch. Witold Rakowski, szkic koncepcyjny: Adam Kühnel, fot. A. Sumorok



5. Sala widowiskowa, Pałac Młodzieży, arch. Julian Duchowicz, Zygmunt Majerski, Katowice, 1951, fot. A. Sumorok

ty, wypełnione tanimi materiałami. Różnią się przede wszystkim w zależności od lokalizacji i przeznaczenia (dla miasta-dzielnicy, małego miasteczka, robotników, dzieci), a więc funkcji polityczno-społecznej, którą miały spełniać. Niezależnie od formy czy wartości artystycznej tworzyły ramy dla nowego społecznego funkcjonowania obejmujące powszechny dostęp do kultury, zwłaszcza grup dotąd marginalizowanych.

Szczególnie istotne w związku z awansem klasowym czy po prostu upowszechnianiem kultury były więc domy kultury wznoszone na terenach dotąd ich pozbawionych, mniej zurbanizowanych, ale uprzywilejowanych w Planie 6-letnim. Ich znaczenie podkreślała wówczas często ranga architektoniczna i urbanistyczna. Stawały się dominantą architektoniczną osiedla czy dzielnicy i otrzymywały pałacową formę oraz wyróżniające się historyzujące, olśniewające wnętrza. Takie pałace pojawiły się m.in. na Śląsku (Świętochłowice⁶¹ – arch. H. Buszko, A. Franta, J. Gottfried; Łaziska – arch. M. Szymuś) czy terenie dawnego COP-u (Stalowa Wola⁶² – arch. H. Szewmin-Pater, Skar-

⁶¹ Budynek wzniesiono w roku 1955 na terenie parku przy Zakładach Urządzeń Technicznych Zgoda, upodabniając go do założeń rezydencjonalnych. Mieścił nie tylko dom kultury, ale także ambulatorium. Miał stwarzać przede wszystkim dobre warunki do odpoczynku i rozrywki pracowników zakładu metalurgicznego. Jego wnętrza zaskakują bogactwem detali, starannością wykonania oraz jakością użytego materiału (marmur, barwne stiuki, a nawet złocenia). Na parterze szczególnie pieczołowicie opracowano hol wejściowy z szatnią, która zajęła całą szerokość budynku. Na piętrze głównym akcentem kompozycyjnym była centralna, usytuowana w niewielkim obniżeniu sala widowiskowa przeznaczona dla 400 osób. W jej wnętrzu swoisty moment kulminacyjny stanowił plafon autorstwa Edmunda Czarneckiego, umieszczony na białym tle płyciny z dekoracją sztukatorską. Od strony frontowej umieszczono foyer, nieco bardziej zmonumentalizowane w wyrazie dzięki masywnym kaneluowanym kolumnom zamykającym optycznie wejście do sali i wyeksponowanemu portalowi. Portal, ze względu na zastosowanie drewnianych, rozsuwanych ścianek działowych, sprawia wrażenie wolnostojącego. Wyraźne i świadome skonstrastowanie nowoczesnego, funkcjonalnego podejścia do architektury z bardzo tradycyjną formą zaowocowało swoistą hybrydowością tej przestrzeni. Dodatkowo w foyer umieszczono w międko zaokrąglonych narożnikach ślepe wnęki kominkowe ujęte pilastrami. Całość aranżacji dopełniały metaloplastyka, sztukaterie o ciekawym rysunku, drewniane i lastrykowe podłogi z metalowymi listwami tworzącymi również efektowne wzory oraz wyszukane oprawy oświetleniowe, m.in. żyrandole ceramiczne projektowane przez Grześkiewiczów.

⁶² Zakładowy Dom Kultury (1949–1952) otrzymał wnętrza o czytelnym układzie. Użytkowały bogaty wystrój plastyczny, choć zabrakło tutaj materiałowego wyszukania. Najbardziej reprezentacyjny charakter miały przestrzenie ogólnodostępne, wejściowe. Pojawiły się tam barwne posadzki o geometrycznych wzorach, kolumny podtrzymujące sufit o prostych podziałach. Dekoracja plastyczna skumulowana została w najważniejszym pomieszczeniu obiektu, sali widowiskowej przeznaczonej dla niemal 800 osób. Szczególny akcent dekora-

żysko-Kamienna⁶³ – arch. Z. Krasnodębski, A. Strachocki; Rzeszów⁶⁴ – arch. J. Polak, współpraca S. Śmigiełski, Z. Dydkowski, konsultant: T. Iskierka). W mniejszych miastach przemysłowych i regionach wiejskich m.in. w Hajnówce, Pionkach – arch. W. Panczakiewicz⁶⁵, Rudkach, Sędziszowie stosowano uproszczone aplikacje pałacowych wzorców. W bardziej reprezentacyjny sposób zostały tam rozwiązane jedynie hole wejściowe i przede wszystkim sale widowiskowe, które otrzymywały kolumny, ewentualnie pilastry i strop kasetonowy. Inaczej już traktowano (wielko)miejskie domy kultury, dla bardziej wyrobionej i zróżnicowanej społeczności, co uobecnione zostało we wnętrzach. To często powściągliwe w swym wyrazie i dekoracji przestrzenie, nierzadko wtłoczone – w wyniku adaptacji – do obiektów istniejących (w celu ich symbolicznego zawłaszczenia), służące nie tylko wyrabianiu nowych nawyków kulturowych, ale także ich zmianie. Poligonem doświadczalnym dla rozwoju miejskiego domu kultury, nazywanego zgodnie z przedwojenną tradycją domem społecznym, była Warszawa. W stołecznej, jak i branżowej prasie opisano obiekty promujące nowy model społecznego uczestnictwa w kulturze, integrujące (w teorii) nowych i starych mieszkańców, inteligencję oraz robotników. Zwracano baczną uwagę na wnętrza zabytkowe, przebudowywane, przekształcone w przestrzenie kultury dostępne dla każdego, np. Dom Kultury w kamienicy Skargi na Rynku Starego Miasta⁶⁶. Ale wznoszono też

cyjny wprowadzała falista linia balkonu z płaskorzeźbionymi medalionami wypełnionymi portretami przedstawicieli kultury.

⁶³ Dekoracja wnętrz Zakładowego Domu Kultury MESKO (1953–1964) realizowana była w okresie poodwilżowym, przez co nabrała zdecydowanie odmiennego, od pierwotnie zakładanego, charakteru. Za projekt odpowiadała warszawska Pracownia Sztuk Plastycznych – Konstanty Rytowski i Tadeusz Rogowski (materiały archiwalne ze zbiorów własnych domu kultury).

⁶⁴ W 1953 roku oddano do użytku dom kultury dla pracowników Wytwórni Sprzętu Komunikacyjnego. Ten klasycyzujący, niezbyt duży kubaturowo, obiekt (pierwotnie planowany dla Łodzi) uzyskał bardzo plastycznie ukształtowane wnętrza (dekoracje architektoniczne, malarskie, płaskorzeźbione). Najważniejszy akcent położono na ukształtowanie holu głównego oraz sali widowiskowej, gdzie zaplanowano szereg dekoracji malarskich i reliefowych. W poodwilżowym okresie zniszczono jednak całkowicie malowidło w sali widowiskowej, zaś te z holu głównego przemalowano. Na piętrze centralne miejsce zajęła sala widowiskowa. Uwagę zwracał plafon sufitowy z malowidłem autorstwa Edwarda Kokoszki (nieistniejący) przedstawiający alegorie czterech sztuk. Malowidło uzupełniały płaskorzeźbione fryzy dekoracyjne Franciszka Habdasa (autor płaskorzeźby *Otwarcie MDM*) z symbolicznym przedstawieniem każdej z wymienionych dyscyplin.

⁶⁵ Obiekt powstał jako Zakładowy Dom Kultury Zakładów Tworzyw Sztucznych PRO-NIT (1957). AAN, Centralny Zarząd Budowy Miast i Osiedli ZOR w Warszawie, sygn. 684.

⁶⁶ Por. *Pierwsze Domy Kultury już działają*, „Stolica” 1954, 3, s. 8–9.

nowe. I tak jeden z większych domów kultury, w dyskursie publicznym nazwanym „wzorowym”, powstał nieprzypadkowo w samym centrum modernistycznego Żoliborza i rozmyślnie też w mocno historyzującej formie (arch. S. i B. Brukalscy, współpraca J. Grochowski, W. Koziński, T. Listkiewicz)⁶⁷.

W praktyce jednak z uwagi na politykę oszczędności najpowszechniejszymi placówkami kulturalno-oświatowymi były nie olśniewające „pałacowe” domy kultury wnoszone od podstaw, ale te adaptowane wtórnie i pospiesznie do nowych potrzeb, a także świetlice robotnicze organizowane przy zakładach pracy i w hotelach robotniczych, w ogóle pozbawione reprezentacyjnych przestrzeni wewnętrznych. Kluczowym wydaje się więc tutaj dążenie do zmiany habitusu klasowego, tworzenie nowego typu uczestnictwa w kulturze i zmiany sposobu życia, które co prawda przebiegać miało w specjalnie zaprojektowanych przestrzeniach, działających dodatkowo silnie na emocje, ale tych nowych przestrzeni było po prostu za mało.

Procesowi społecznej modernizacji sprzyjać miały także kina, gdyż film jawił się jako medium najbardziej masowe, dostępne, powszechne⁶⁸. Do przeprowadzenia tak szeroko zakrojonej akcji kinofikacji niezbędne było urucho-

⁶⁷ Por. *Domy społeczne w Warszawie. Zebranie dyskusyjne Komisji Krytyki Oddziału Warszawskiego SARP*, oprac. A. Kotarbiński, „Architektura” 1952, 6, s. 145, 148; M. Leśniakowska, *Architektura w Warszawie. Lata 1945–1965*, Warszawa 2003, s. 150; S. Leśniewski, *Pierwszy wzorowy dom kultury*, „Stolica” 1950, 21, s. 6–7. Dom kultury, realizowany w latach 1948–1950, otrzymał horyzontalną, prostą bryłę zwieńczoną sterczynami i attyką balustradową oraz niezmiernie bogate, oryginalne detale architektoniczne (uległ w ten sposób socrealizacji). Jego program funkcjonalny był złożony i wzorowany na klubach radzieckich, obejmował (pierwotnie): na parterze – hol wejściowy z szatnią, kawiarnię, salę zebrań („kasetonową”), salę widowiskową („świetlicową”), bibliotekę, czytelnię; na piętrze – salę konferencyjną, kuluary, pokoje klubowe. Hol wejściowy stanowił otwartą dwukondygnacyjną przestrzeń inspirowaną renesansem z klatką schodową o miękko ukształtowanych, wylewających się schodach. Podzielona została wielobocznym słupem i dodatkowo ozdobiona elementami metaloplastycznymi w postaci balustrady schodów oraz żyrandola-laterni. Uwagę zwracała dekoracja sali widowiskowej i konferencyjnej. Pierwsza, dla 300 osób, stanowiła dobrze, dwustronnie doświetlone wnętrze. Jej ściany ozdobiono sztukaterią wzorowaną na pompejańskiej i malarstwem z motywami kwiatowych girland. Na podłodze znalazł się drewniany parkiet ze wzorem meandra. Na suficie zawisły ozdobne, kute żyrandole w stylu cesarstwa. Przestrzeń sali podzielono ponadto kolumnami z czarnymi bazami. Z wielką starannością opracowano również wnętrze sali konferencyjnej. Jej dominujący akcent plastyczny stanowił sufit podzielony na kasetonowe pola, w których umieszczono lampy osłonięte od dołu gipsowymi hełmami.

⁶⁸ Dla przyspieszenia procesu kinofikacji, także w aspekcie wnętrz, już w roku 1945 powołano do życia Przedsiębiorstwo Państwowe Film Polski. Por. M. Pabiś-Orzeszyna, „*Fordyfikacje X Muzy*”. *Modernizowanie polskiego kina (1945–1955)*, w: *Socrealizmy i modernizacje*, s. 397–398.

mianie kin na wsi⁶⁹, w małych, ale także i tych dużych miastach – brakowało ich bowiem wszędzie⁷⁰. Program usługowy np. dla nowo wznoszonych dzielnic sporządzony przez Pracownię Programową Centralnego Biura Projektów i Studiów Budownictwa Osiedlowego, zakładał znaczącą przewagę kin nad obiektami teatralnymi czy widowiskowymi. Model instytucjonalny adaptowany został z ZSRR, jednak już jego realizacja, jak i formy samych kin były odmienne. W Polsce w początkowym etapie upowszechniania doktryny przystąpiono do odbudowy kin zniszczonych w czasie wojny oraz do wyznaczania standardów i wzorów dla nowych realizacji⁷¹. Standardy budowlane zakładały różnice w architekturze wnętrz warunkowane przede wszystkim wielkością sali kinowej, określanej w zależności od lokalizacji na: 150–200, 200–300, 300–750, 750–1050 lub 1050–1600 miejsc⁷². Postulowano realizację kin w pierzei ulicznej, zarówno w pomieszczeniach nowych, jak i adaptowanych, a także w domach kultury lub innych obiektach użyteczności publicznej, sporadycznie tylko wolnostojących. W zależności od wielkości, jakości wykończenia i wyposażenia, wnętrza podzielono na kilka kategorii:

- Kategoria IV – kina najprostsze;
- Kategoria III – kina popularne;
- Kategoria II – kina popularne ulepszone;
- Kategoria I – kina o pełnym wyposażeniu i wykończeniu⁷³.

Siłą rzeczy architektura wnętrz tych obiektów prezentowała duży wachlarz rozwiązań i form dostosowany do potrzeb danej kategorii, choć generalne wytyczne wskazywały, że „kina jako budynki użyteczności społecznej o dużej uczęszczalności powinny pod względem plastycznym współdziałać w podnoszeniu poziomu kulturalnego korzystającej z nich publiczności [...]”⁷⁴. Jedynie w kinach II i III kategorii architektura wnętrz miała być wzbogacona o detal architektoniczny i plastyczny. Na ścianach mogły się znaleźć boazerie,

⁶⁹ Dla wsi w praktyce przeznaczone były jednak przede wszystkim kina objazdowe, nie zaś stacjonarne. K. Jajko, *Seans filmowy za rogatkami. Kina objazdowe w dziele upowszechniania kultury na wsi*, w: *Socrealizmy i modernizacje*, s. 438.

⁷⁰ Plan tworzenia sieci kin miejskich i wiejskich, choć miał zdecydowanie międzywojenny rodowód, nabrał realnych kształtów dopiero w okresie powojennym. A. Madej, *Kino, władza, publiczność. Kinematografia polska w latach 1944–1949*, Bielsko-Biała 2002, s. 20–23.

⁷¹ Nie bez znaczenia dla samej architektury kin może mieć fakt, że dyrektorem Filmu Polskiego został przedwojenny architekt, absolwent Wydziału Architektury Politechniki Warszawskiej, Stanisław Albrecht (funkcję tę pełnił do roku 1955).

⁷² *Normatyw Techniczny Projektowania Kina*, IUA, Warszawa 1953, rps, s. 2.

⁷³ *Ibidem*.

⁷⁴ *Ibidem*, s. 19.

okładziny kamienne, dekoracje rzeźbiarskie i malarskie oraz szerszy zakres sztukaterii, a na sufitach – kasetony, wnęki, ramy, gzymsy⁷⁵. Wnętrza kin I kategorii (nieliczne) miały być zaś ukształtowane podobnie jak teatry.

Tych nowych przestrzeni kinowych zrealizowano jednak stosunkowo niewiele. Jedno z największych (i najciekawszych, a niestety dziś już nieistniejących⁷⁶) wnętrz kinowych w Polsce powstało w sercu odbudowywanego Gdańska dla kina Leningrad (proj. Alfreda Monczyńskiego i Andrzeja Martensa)⁷⁷. Zastosowano tam ogromny repertuar środków plastycznych – sgraffita, detale sztukatorskie, kute – wszystkie na wysokim poziomie artystycznym⁷⁸ (il. 6, 7).

Nieco odmienne zadanie w kontekście modernizacji społecznej realizować miały teatry, w szczególności ich wnętrza, służące nie tylko upowszechnianiu kultury, a także zawłaszczaniu dawnych nawyków bywania. Budynek

⁷⁵ Ibidem, s. 17.

⁷⁶ Kino działało (pod nazwą Neptun) aż do roku 2015. Kilka lat później na jego miejscu zbudowano hotel.

⁷⁷ J. Kowalski, *Kino Leningrad w Gdańsku*, „Architektura” 1955, 3, s. 62; Dziubicka, *Kino Leningrad w Gdańsku*.

⁷⁸ Szczególnie wiele uwagi poświęcono ukształtowaniu strefy otwartej kina, na którą składał się hol wejściowy z kasami oraz najważniejsza część – poczekalnia z bufetem i reprezentacyjnymi, dwuzabiegowymi klatkami schodowymi. Przestrzeń niezbyt dużego holu wejściowego podzielona została dwoma rzędami okrągłych, masywnych słupów i optycznie zamknięta kutą kratą o czytelnym i efektownym rysunku projektu Wacława Rembiszewskiego. Zasadniczy akcent plastyczny stanowiła wysoka dwukondygnacyjna poczekalnia. Jej ściany niemal całkowicie wypełniło monumentalne sgraffito, autorstwa Jacka Żuławskiego z zespołem (Hanna Żuławska, Edward Roguszczak, Janina Karczewska). Dolna część sgraffita imitowała detal architektoniczny, manierystyczną okładzinę, natomiast na fryzie przedstawiono sielankowe sceny z życia w dawnym Gdańsku. Na tle gdańskiej architektury, Długoego Targu, ukazani zostali flisacy, rybacy, gdańszczanie pochłonięci rozmową i biesiadujący. W centrum kompozycji (nad wejściem do poczekalni) umieszczono zaś herb Gdańska. Całość dekoracji tego barwnego pomieszczenia dopełniał bogaty detal ceramiczny, w postaci ażurowych krat stanowiących osłony grzejników i otworów wentylacyjnych (projekt: Janusz Bielski), oraz metaloplastyczny. Na suficie znalazły się kasetony, na podłogach lastriko. Dwukondygnacyjna sala kinowa przeznaczona dla 1206 osób (parter 590, balkon 616) otrzymała bardzo przemyślaną, ale mniej pompatyczną dekorację. Zasadniczy akcent kompozycyjny stanowiła ściana ekranowa ozdobiona malarstwem ściennym Hanny Żuławskiej (podziały architektoniczne oraz medaliony, w których znalazły się przedstawienia statków). Ściany parteru wyłożono drewnianą boazerią o prostym geometrycznym rysunku, zaś piętra żłobkowanymi płytami. Silny akcent plastyczny wprowadzał malowany fryz balkonu. Jednak nad całością dominowała dekoracja sufitu – miękko ukształtowany żłobkowany pas, który budzić mógł skojarzenia z muszlą. Wystrój dopełniały ażurowe kraty ceramiczne.



6. Hol wejściowy, Kino Leningrad (nieistniejące), arch. Alfred Monczynski, Andrzej Martens, 1954, Gdańsk, fot. A. Sumorok



7. Sala kinowa, Kino Leningrad (nieistniejące), arch. Alfred Monczynski, Andrzej Martens, 1954, Gdańsk, fot. A. Sumorok

i wnętrza teatralne zapewniały także właściwą obudowę dla tego, co najważniejsze z punktu widzenia polityki kulturalnej, czyli przedstawienia teatralnego, stanowiącego niezwykle silne narzędzie zmiany społecznej⁷⁹.

Okazałe wnętrza teatralne miały być przeznaczone przede wszystkim dla wyróżniających się swą formą i skalą nowo budowanych obiektów zlokalizowanych w dużych miastach. Wyjątkowy, ale nieco odrębny przypadek stanowią przestrzenie wewnętrzne trzech teatrów umiejscowionych w Pałacu Kultury i Nauki (il.8, 9). W praktyce bowiem w pierwszej połowie lat



8. Klatka schodowa i żyrandol ceramiczny, Teatr Dramatyczny, Pałac Kultury i Nauki, Warszawa, arch. Lew Rudniew z zespołem, żyrandol, Helena i Lech Grześkiewicz, fot. A. Sumorok

⁷⁹ Kontekstualne i rewizjonistyczne podejścia do teatru jako medium komunikacji obdarzonego mocą dyskursywną opisuje m.in. Joanna Krakowska. Por. J. Krakowska, *PRL. Przedstawienia*, Warszawa 2016.



9. Sala teatralna, Teatr Dramatyczny, Pałac Kultury i Nauki, arch. Lew Rudniew z zespołem, 1955, Warszawa, fot. A. Sumorok

50. nie wzniesiono od podstaw monumentalnego, wolnostojącego teatru dramatycznego⁸⁰ (większość funduszy przesunięto na działanie spektakularne, czyli odbudowę Teatru Wielkiego⁸¹). Od jednej z największych realizacji, czyli Domu Wojska Polskiego, odstąpiono, a pozostałe ukończone zostały w okresie podwilżowym, przez co ich wnętrza uległy transformacji. Kameralny teatr (Teatr Ludowy – arch. J. Ingarden, J. Dąbrowski, współpraca K. Wąsowicz), ale o historyzujących, dopracowanych w detalach wnętrzach stanął zaś w roku 1955 w Nowej Hucie⁸² (il. 10). Wnętrza tego niewielkiego obiektu zaskakują bogactwem form i materiałów, dopracowaniem detali. Przedśionek wejściowy z dwoma niszami w ścianach bocznych oraz trzema owalnymi świetlikami wprowadzał do holu – prostokątnego, jasnego pomieszczenia z lustrami, pod którymi znalazły się grzejniki obudowane marmurem i zasłonięte kutą kratą. Wystrój uzupełniały detale architekto-

⁸⁰ Największy nowo zrealizowany zespół wnętrz z zakresu kultury wysokiej przeznaczony był natomiast dla warszawskiej Filharmonii Narodowej.

⁸¹ Por. Czapelski, *Bohdan Pniewski...*, s. 291.

⁸² Sibila, *Nowohucki design*; K. Nowacki, *Dzieje teatru w Krakowie. Architektura krakowskich teatrów*, Kraków 1982.



10. Hol, Teatr Ludowy, arch. Janusz Ingarden z zespołem, 1955, Kraków, fot. A. Sumorok

niczne w postaci kolumn, stiukowe dekoracje sufitu, kryształowe żyrandole. Po obu stronach holu znalazły się wieloboczne przestronie mieszczące szatnie, doświetlone za pomocą okrągłych kopułek z latarnką, z kontuarem wspartym na tralkowej balustradzie. W centrum założenia znajdowała się sala widowiskowa z amfiteatralną widownią, do której przylegały kuluary i kawiarnia – jasne przestrzenie o marmurowych posadzkach i kolorowych ściennych okładzinach. Uwagę w sali widowiskowej zwracał sufit z kopułą w części centralnej.

Większość jednak nowych wnętrz teatralnych stanowiła efekt adaptacji lub odbudowy i przebudowy obiektów zniszczonych w czasie wojny, jak przedwojenny warszawski teatr Roma, w którym pojawiła się nowa scena oraz nowa widownia (proj. Cz. Konopki i H. Białobrzeskiego⁸³), we Wrocławiu – Teatr Polski, w Łodzi – Teatr Nowy, w Bielsku-Białej – Teatr Lalek (proj. Andrzej Pawłowski). W mniejszych ośrodkach potrzeby kulturalne, także w zakresie teatru, realizowano albo w już istniejących tam obiektach, nieznacznie jedynie modyfikując wnętrza, albo też w salach widowiskowych domów kultury.

⁸³ C. Konopka, *Teatr operowy*, „Architektura” 1954, 3, s. 61–63.

SOCREALIZM OD KUCHNI. TAYLORYZM I WNĘTRZE GASTRONOMICZNE

Ważnym elementem modernizacji społecznej stały się nie tylko wnętrza kultury, o których w tym kontekście z pewnością pisze się więcej, ale także wnętrza usługowe, zwłaszcza gastronomiczne. Dążyły bowiem do zmiany zarówno habitusu klasowego i nawyków kulturowych, jak też tych życiowych, codziennych, przeobrażając chociażby miejsca spożywania posiłków⁸⁴. Ustanowienie zaś zasad dotyczących zbiorowego żywienia, instytucji stołówek czy baru, powodowało, że zryw modernizacyjny wkraczał w życie człowieka dosłownie od kuchni⁸⁵. Nakładają się tu wyraźnie różne pola i perspektywy, niebędące ze sobą w sprzeczności, stanowiące płaszczyznę, na której dokonywała się (lub nie) zmiana w zakresie żywienia, jedzenia, dla której ramę tworzyły wnętrza. Mamy do czynienia ze społeczno-politycznym programem modernizacyjnym opartym na taylorzynie (wdrażanym w zakresie choćby projektowania kuchni od początku XX wieku) oraz tym ideowo-politycznym. Powojenny system żywieniowy zaadoptowano, w zmodyfikowanej wersji, z ZSRR, gdzie uznano, że domowe jedzenie wiąże się ze starym burżuazyjnym systemem, zniewalającym kobietę i ograniczającym czas robotnika. Irina Głuszczenko, sowietolożka i kulturoznawczyni, autorka książki *Sowiety od kuchni. Mikojan i radziecka gastronomia*, podkreśla, że: „Zwrot od domowego jedzenia ku zbiorowemu żywieniu za jednym zamachem zmienia wszystko: i to, co jedzono, i to, jak jedzono. Giną tradycyjne receptury, niewygodne staje się przyrządzanie czasochłonnych i małych porcji”⁸⁶. Jednocześnie zauważa też, że:

⁸⁴ Włączają się też w złożony problem opisywany przez Susan Reid dotyczący szeroko rozumianego zagadnienia konsumpcji, konsumpcjonizmu (pozornie będącego tylko wedle słów badaczki oksymoronem w świecie komunistycznym). Reid jako jedna z pierwszych koncentruje się nie na produkcji, a produkcie w kontekście jego społecznego funkcjonowania. Analizuje szereg złożonych zagadnień, relację między władzą a aktorem społecznym, manipulację potrzebami, jak i kreację tychże, por. S. Reid, *Cold War in the Kitchen: gender and the De-Stalinization of Consumer Taste in the Soviet Union under Khrushchev*, „Slavic Review” 2002, 2, s. 211–252.

⁸⁵ Eksperymenty z ergonomiczną kuchnią przeprowadzono powszechnie zarówno w Europie, jak i w USA oraz ZSRR od lat 20. XX wieku. Te najbardziej znane dotyczą Ernsta Maya i jego brygady, w tym Margarete Schütte-Lihotzky – autorki kuchni frankfurckiej.

⁸⁶ I. Głuszczenko, *Sowiety od kuchni. Mikojan i radziecka gastronomia*, tłum. M. Przybylski, Warszawa 2012, s. 61. Zwraca uwagę na to zjawisko także Błażej Brzostek w obszernym opracowaniu poświęconym żywieniu w PRL-u. B. Brzostek, *PRL na widelcu*, Warszawa 2010, s. 19.

Nie tylko w Związku Radzieckim, ale także w krajach zachodnich wiek XX stał się czasem radykalnego odejścia od kuchni tradycyjnej i wdrożenia technologii przemysłowych. Czy to się komuś podobało, czy nie, nastawała era zbiorowego żywienia. [...] Industrializacja dyktowała swoje prawa⁸⁷.

Problem żywienia nabrał jednak w powojennej Polsce bardziej złożonego charakteru, wykraczał poza zadania „produkcyjne”, ściśle łącząc się z problemami społeczno-kulturowymi⁸⁸. Fakt ten odzwierciedlało już samo zróżnicowane wnętrze lokali gastronomicznych, dzielonych na reprezentacyjne i zwykłe, przeznaczone dla odmiennej klienteli – robotników i inteligencji.

Zmiana habitusu klasowego i nawyków w przypadku jedzenia przebiegała opornie. Lokale sieci zbiorowego żywienia z potrawami opracowanymi przez Instytut Badawczy Handlu Zbiorowego Żywienia, mające zastąpić domowy posiłek, nie zyskały wielkiej aprobaty społecznej, zwłaszcza wśród ludności dużych miast, w szczególności inteligencji⁸⁹. Podtrzymany więc został, zresztą przy współdziałaniu wewnątrz, podział na zwyczaje żywieniowe tradycyjne i „nowe”, a pałacowa estetyka konsumpcji nie stała się egalitarna i powszechna. Zresztą najlepsze restauracje zarezerwowane były wyłącznie dla elit nowej władzy (jak chociażby warszawska restauracja Kongresowa)⁹⁰.

Najpowszechniejsze, najbardziej demokratyczne, serwujące najtańsze zestawy obiadowe były jadłodajnie, stołówki i bary mleczne, najmniej też wyróżniające się wystrojem. Nowością stanowiły zwłaszcza bary mleczne, wywodzące się z przedwojennych pijalni mleka⁹¹. W barach mlecznych sala jadalna połączona została okienkiem z kuchnią. Przestrzeń dla klientów była ciasna, pozbawiona wentylacji, urządzona prosto, niedbale. Brakowało często podstawowych elementów wyposażenia – wieszaków na ubrania czy krzesel. Zauważyć trzeba, że w latach tużpowojennych, do końca „bitwy o handel”, sieć uspołecznionych, tanich lokali gastronomicznych dbała o wystrój, który stanowił jeden z czynników ich konkurencyjności. Wprowadzano także nowoczesne rozwiązania, jak bufety, bary zakąskowe i „taśmociągowe” bary sa-

⁸⁷ Głuszczenko, *Sowiety od kuchni*, s. 62.

⁸⁸ Optymalizacja i kolektywizacja żywienia oczywiście przybrała inny, bo przymusowy, wymiar w krajach ZSRR i od niego zależnych, a inny też w poszczególnych krajach Europy Środkowo-Wschodniej o odmiennych tradycjach.

⁸⁹ Brzostek, *PRL na widelcu*, s. 204. W tym czasie jedynie około 10% mieszkańców miast stale korzystało z ich oferty. W związku ze zmianami demograficznymi i migracją do miast okazywały się często przydatne, ale nie stołowano się w nich codziennie.

⁹⁰ Zresztą władza miała własne „kulinarne kody porozumiewania”, z odmienną scenarią i kartą dań. Ibidem, s. 187.

⁹¹ Ibidem, s. 270–271.

moobsługowe⁹², które po roku 1947 porzucono na rzecz tych uproszczonych, powtarzalnych, tanich. Najdynamiczniej rozwijały się bary mleczne i stołówki zakładowe, choć jak zauważa Błażej Brzostek „mimo wszystkich niedogodności – stołówki okazały się niezastąpione, gdy kłopoty z zakupami żywności przybrały katastrofalne rozmiary”⁹³. Modernizacyjny zryw żywieniowy w kolejnych latach uległ degradacji, a liczba nowych lokali nie przełożyła się na ich jakość, także w zakresie wnętrza. Błażej Brzostek podkreśla jednak, że „obraz baru mlecznego naznaczony był, w zależności od postawy i oczekiwań opisującego, albo przez walory opiekuńcze i egalitarne, albo poczucie anonimowości oraz brzydoty życia”⁹⁴. Podobną prostotą jak bary mleczne odznaczały się gospody ludowe, dość nowoczesne i starannie zaprojektowane w drugiej połowie lat 40., w efekcie „bitwy o handel” ubogie i źle wyposażone. Brzostek opisuje je następująco:

We wnętrzu znajdował się bufet obity drewnem i blachą, ze sterzcącymi, chromowanymi kranami na piwo i z wysoką oszkloną gablotą na zakąski. Za plecami bufetowej widać było na półkach butelki wódek, win, wód mineralnych. Na drewnianych, nasączonych pastą podłogach stały proste krzesła i stoły⁹⁵.

Lokale gastronomiczne – kawiarnie i restauracje – dla bardziej wymagającej klienteli, o podniesionym standardzie wykończenia wnętrza, projektowane często przez wybitnych architektów i plastyków, były zdecydowanie mniej liczne. W restauracjach tych liczył się prestiż, elitarność, chodziło o coś więcej niż samo jedzenie i zaspokajanie najprostszych potrzeb⁹⁶. Podkreślano, że ich strona „kompozycyjno-plastyczna”, układ pomieszczeń, właściwe oświetlenie i dobór materiałów powinny odpowiadać kategorii. Program funkcjonalny kawiarni reprezentacyjnej obejmował: przedsionek, hol z kabiną telefoniczną i poczekalnią wyposażoną w stolik, fotele, lustro i zielen, a także szatnię z ladą, wieszakami, stojakami na parasole oraz gablotą na papierosy. Zasadni-

⁹² Dwa bary samoobsługowe w pierwszej połowie lat 50. uruchomiono w Łodzi (Rekord i Bankowy). Ibidem, s. 264.

⁹³ B. Brzostek, *Robotnicy Warszawy. Konflikty codzienne (1950–1954)*, Warszawa 2002, s. 148.

⁹⁴ Brzostek, *PRL na widelcu*, s. 271.

⁹⁵ Ibidem, s. 290.

⁹⁶ Restauracje od początku swego istnienia wyznaczały pewne (zmieniające się w czasie) standardy prestiżu, a bywanie w nich stanowiło sposób na zademonstrowanie statusu społecznego. Wyznaczały też standardy wielkomiejskości, współkreowały obraz nowoczesnej, żywej metropolii, por. Ch. Ribbat, *W restauracji. Historia z brzucha nowoczesności*, tłum. E. Kledzik, Poznań 2017.

cza przestrzeń kawiarniana mogła składać się z jednego, jak i kilku pomieszczeń, w których znajdować musiał się również bufet, podium dla orkiestry i parkiet dla tańczących⁹⁷. Podobny układ przewidziano dla restauracji, choć proponowano tu więcej mebli – stoły z krzesłami i fotelami, pomocniki kelnerskie itd.⁹⁸

Najwięcej lokali klasy „S” i „R” (tej najwyższej) powstało w stolicy. Warszawskie wzorcowe lokale gastronomiczne pojawiły się przede wszystkim w obrębie odbudowywanego Starego Miasta oraz w rejonie Marszałkowskiej Dzielnicy Mieszkaniowej (MDM) jako nieodłączny element nowoczesnego, wielkomiejskiego życia lub też wizji takowego.

Kawiarnie usytuowane na warszawskim Starym Mieście stanowiły architektoniczne, historyzowane przestrzenie niezbyt jednak zróżnicowane w detalu i kolorze, choć współcześni komentatorzy je chwalili, zwłaszcza ich „[...] charakter architektoniczny warunkowany [...] stylem kamieniczki”⁹⁹. Wyjątkową rangę nadano restauracji Pod Krokodyłem¹⁰⁰. Wielofunkcyjne wnętrza przeznaczone zostały na potrzeby kawiarni, cukierni (tzw. sali sprzedaży wyrobów cukierniczych) oraz restauracji, w których starano się oddać ducha XVII-wiecznej gospody ze stylizowanymi na dawne meblami.

Wzorcowe (wielkomiejskie) reprezentacyjne wnętrza gastronomiczne przewidziano przede wszystkim dla Marszałkowskiej Dzielnicy Mieszkaniowej¹⁰¹. Szczególną rangę wśród lokali MDM-u uzyskała kawiarnia Stylowa – surowe, monumentalne wnętrza z klasycyzującym detałem oraz kawiarnia Pod Kotarami. Wysokie, eleganckie przestrzenie, często z antresolą, dopełniały stylowe meble i drogie materiały wykończeniowe. Starano się, aby każde wnętrze miało swój indywidualny rys – kotary, ceramikę, mozaiki. Leopold

⁹⁷ *Normatyw techniczny projektowania restauracji reprezentacyjnych*, Warszawa 1956, s. 11–12.

⁹⁸ *Ibidem*, s. 13–14.

⁹⁹ A. Banaszewska, *Wnętrza na Starym Mieście*, „Architektura” 1953, 9, s. 229.

¹⁰⁰ J. Łoziński, *Kawiarnie warszawskie*, „Architektura” 1959, 10, s. 429. Każda z przestrzeni miała inny charakter i projektowana była przez innego twórcę – sala na piętrze przez Jerzego Brabandera, sala sprzedaży wyrobów cukierniczych przez Jerzego Gajewskiego, sala na piętrze przez Zofię Krotkiewską, sala tzw. wójtowska z popiersiami mieszczan przez Bogdana Boberskiego, a sama restauracja o bardziej architektonicznym wyrazie nadanym przez sklepienie klasztorne przez Jana Bieńkowskiego, autora całości założenia.

¹⁰¹ Lokale gastronomiczne stanowiły jeden z podstawowych elementów programu społecznego stref centralnych nowo wznoszonych śródmiejskich dzielnic mieszkaniowych innych ośrodków: Gdańskiej Dzielnicy Mieszkaniowej (GDM), wrocławskiej Kościuszkowskiej Dzielnicy Mieszkaniowej (KDM), łódzkich Bałut czy mniejszych, jak Sienkiewiczowska Dzielnic Mieszkaniowa (SDM) w Kielcach.

Tyrmand, niestrudzony komentator (nie)codziennosci Warszawy okresu stalinizmu, notował:

Byłem dziś po raz pierwszy w nowo otwartej kawiarni na MDM-ie. Widziałem w życiu wiele pięknych lokali kawiarnianych, barków, hotelowych westybulów i temu podobnych w Paryżu, Wiedniu, Sztokholmie, Kopenhadze – ale ta warszawska kawiarnia zdołała mi zaimponować swym spokojnym wykwintem, smakiem, bogactwem i urodą wnętrzarskiego szczegółu, cennieścią materiałów i tworzyw¹⁰².

To wysokie pomieszczenie z antresolą doświetlono wysokimi oknami umieszczonymi w głębokich arkadach. Na jego wystrój architektoniczny składały się przede wszystkim kanelurowane kolumny na piętrze i wyrazisty strop kasetonowy. Całość dopełniały geometryczne sztukaterie na ścianie, drewniane witryny we wnękach oraz komplety mebli – proste, kwadratowe stoliki oraz krzesła o ramowej konstrukcji z zapleckami tworzącymi wzór odwróconych liter „c”¹⁰³. Powołano do życia elegancką, luksusową przestrzeń, która dodatkowo usytuowana przy nowo tworzonej wielkomiejskiej arterii budzić miała skojarzenia z najlepszymi światowymi (zachodnimi) realizacjami. Manipulowała potrzebami i marzeniami, podkreślając napięcia między tym, co oddolne (w tym wypadku odwołujące się do „burżuazyjnych” nawyków bywania) a odgórne, a jednocześnie to najwyższe dobro dystrybuowane było przez władzę.

Odmienny wystrój, nie elitarny a egalitarny, otrzymała restauracja Gigant w Nowej Hucie, skierowana do odmiennej społeczności, mająca pobudzać wielkomiejskie pragnienia wśród nowohuckich nowych, robotniczych mieszkańców. Przestrzeń ta (połączona z domem handlowym) otrzymała więc bardziej pałacowy wystój plastyczny (choć daleka była od retrostylizacji socrealistycznej, a dzięki dobrym projektantom stanowiła realizację na wysokim poziomie). Na podłogach znalazły się lśniące posadzki, a na ścianach olbrzymie lustra oraz efektowne sztukaterie tworzące prostokątne płaszczyzny (zapewne planowano umieścić w nich elementy dekoracyjne). Na suficie sztukaterie imitowały podział kasetonowy¹⁰⁴.

Już te dwa wnętrza, warszawskie i nowohuckie, ukazują odmienne dyskursy uwidocznione w sposobie dekoracji, budowie przestrzeni, tworzącej ramę społeczną dla nowego, socjalistycznego świata.

¹⁰² L. Tyrmand, *Dziennik 1954*, Warszawa 1999, s. 168 [zapis z dnia 4.02.1954].

¹⁰³ Ibidem, s. 11.

¹⁰⁴ Sibila, *Nowohucki design*, s. 15.

Architektura wewnątrz pierwszej połowy lat 50. XX wieku usytuowana została na styku architektury, sztuki i designu. Pozostała zakorzeniona w tradycji lat 30. i wyrastała z kultury warsztatowego, dobrej jakości przedmiotu, jak też monumentalnej sztuki i architektury tego okresu.

Niewątpliwie nowe – choć z pewnością nie nowatorskie – wnętrza, oferujące powszechnie szereg udogodnień, zwiększające dostęp do kultury, wpływające na nawyki kulturalne, bytowe i życiowe sprzyjały transformacji społecznej kraju. Jakkolwiek nie udało się wprowadzić w życie wszystkich planów modernizacyjnych, to zaangażowanie architektury i wnętrza w proces rekonstrukcji oraz modernizacji państwa okazało się działaniem skutecznym, choć z dzisiejszej perspektywy różnie ocenianym z uwagi na aspekt przymusu politycznego. Perspektywa modernizacyjna i skok w nowoczesność podkreślany przez wielu badaczy miały, o czym trzeba pamiętać, złożony charakter, nieco odrębny dla różnych sfer życia czy warstw społecznych, którego ocena bywa odmienna i kontrowersyjna.

Wnętrza wpisywały się z pewnością w zinstytucjonalizowaną praktykę komunistyczną. W ich tworzenie zaangażowani byli nie tylko projektanci, ale także dysponenci władzy oraz szereg instytucji: ministerialnych, budowlanych, architektonicznych, za którymi jednak szły konkretne, często zróżnicowane poglądy i gdzie dochodziło do ścierania się różnych tradycji. Z pewnością dziś mamy do czynienia z odmiennymi postawami, a komunizm i socrealizm wyzwalają inne konteksty semantyczne i aksjologiczne¹⁰⁵. Traumy stalinowskie powodują jednak często odrzucenie tworców kultury, architektury i automatyczne utożsamianie ich z narzuconą, niechcianą władzą. Analiza poszczególnych przypadków pokazuje bardziej złożoną rzeczywistość, z silnie przenikającymi się polami tego, co odgórne (władzy) i co oddolne, społeczne. Same zaś realizacje wnętrzarskie, chociażby związane z tymi przywołanymi kultury czy gastronomii, wpisywały się w szeroko pojęty kontekst modernizacyjny – gospodarczy i społeczno-kulturowy.

BIBLIOGRAFIA

Artwińska A., *Komunistyczne auto/biografie. Oni Teresy Torańskiej w perspektywie współczesnych paradygmatów rozumienia przeszłości*, w: *Komunizm, idee*,

¹⁰⁵ Na co zwraca uwagę Anna Artwińska w tekście o przełomowej książce *Oni Teresy Torańskiej*. Por. A. Artwińska, *Komunistyczne auto/biografie. Oni Teresy Torańskiej w perspektywie współczesnych paradygmatów rozumienia przeszłości*, w: *Komunizm, idee, praktyki...*, s. 347–376.

- praktyki 1944–1989, red. K. Chmielewska, A. Mrozik, G. Wołowiec, Warszawa 2018, s. 347–376
- Banaszewska A., *Wnętrza na Starym Mieście*, „Architektura” 1953, 9, s. 227–230
- Boym S., *Common Places: Mythologies of Everyday Life in Russia*, Cambridge MA 1994
- Brzostek B., *PRL na widelcu*, Warszawa 2010
- Brzostek B., *Robotnicy Warszawy. Konflikty codzienne (1950–1954)*, Warszawa 2002
- Chmielewska K., *Uprawomocnienie komunizmu. Budować i tworzyć*, w: *Komunizm, idee, praktyki 1944–1989*, red. K. Chmielewska, A. Mrozik, G. Wołowiec, Warszawa 2018, s. 25–64
- Clark K., *Socialist Realism and the Sacralization of Space*, w: *The Landscape of Stalinism. The Art and Ideology of Soviet Space*, red. E. Dobrenko, E. Naiman, Seattle 2003, s. 3–18
- Clark K., *The ‘New Moscow’ and the New ‘Happiness’. Architecture as a Nodal Point in the Stalinist System of Value*, w: *Petrified utopia. Happiness Soviet Style*, red. M. Balina, E. Dobrenko, Anthem Press 2009, s. 189–200
- Crowley D., *Warsaw Interiors: The Public Life of Private Spaces, 1949–65*, w: *Socialist Spaces: Sites of Everyday Life in the Eastern Bloc*, red. D. Crowley, S.E. Reid, Berg Publishers, 2002, s. 181–206
- Crowley D., *Warsaw’s Shops, Stalinism and the Thaw*, w: *Style and Socialism. Modernity and Material Culture in Post-War Eastern Europe*, red. D. Crowley, S.E. Reid, Berg Publishers, 2000, s. 25–47
- Czapelski M., *Bohdan Pniewski – warszawski architekt XX wieku*, Warszawa 2008
- Czas debat: antologia krytyki artystycznej z lat 1945–1954. Wektory geografii artystycznej, reinterpretacje tradycji, sylwetki*, oprac. A. Pietrasik, P. Słodkowski, t. 3, Warszawa 2016, s. 13
- Czerniewska K., *Gaber i Pani Fantazja. Surrealizm stosowany*, Warszawa 2011
- Czubaj M., *Włos Johna Lennona. Religijność i popkultura*, w: *Kicz w kulturze*, red. M. Fiderkiewicz, Katowice 2006, s. 39–52
- Domy społeczne w Warszawie. Zebranie dyskusyjne Komisji Krytyki Oddziału Warszawskiego SARP*, oprac. A. Kotarbiński, „Architektura” 1952, 6, s. 145–156
- Dziubicka B., *Kino Leningrad w Gdańsku*, „Porta Aurea” 2010, 9, s. 226–244
- Fitzpatrick S., *Życie codzienne pod rządami Stalina. Rosja radziecka w latach trzydziestych XX wieku*, przeł. J. Gilewicz, Kraków 2015
- Giergoń P., *Mozaika warszawska. Przewodnik po plastyce w architekturze stolicy 1945–1989*, Warszawa 2014
- Głuszczenko I., *Sowiety od kuchni. Mikojan i radziecka gastronomia*, tłum. M. Przybylski, Warszawa 2012
- Goldzamt E., *Zagadnienie realizmu socjalistycznego w architekturze*, w: *O polską architekturę socjalistyczną. Materiały z Krajowej Partyjnej Narady Architektów odbytej w dniu 20-21. VI. 1949 roku w Warszawie*, oprac. J. Minorski, Warszawa 1951
- Huml I., *Artystyczne curriculum Olgierda Szlekysa*, w: *Olgierd Szlekys. Wnętrza, meble, malarstwo*, Warszawa 1982, s. 5–18
- Huml I., *Ceramika Bolesława Książka*, „Projekt” 1965, 5–6, s. 61–66
- Huml I., *Kraty Henryka Grunwalda*, „Projekt” 1988, 1, s. 22–27

- Huml I., *Pałac w guście epoki*, „Renowacje i Zabytki” 2005, 3, s. 106–117
- Huml I., *Polska sztuka stosowana XX wieku*, Warszawa 1978
- Huml I., *Sztuka użytkowa w Polsce po II wojnie światowej*, Warszawa 1970
- Huml I., *Władysław Wincze, twórca i pedagog*, w: *Szkice z pamięci. Państwowa Wyższa Szkoła Sztuk Plastycznych we Wrocławiu we wspomnieniach jej założycieli, studentów i pedagogów. Lata 1946–1996*, red. A. Saj, Wrocław 1996, s. 107–112
- Jajko K., *Seans filmowy za rogatekami. Kina objazdowe w dziele upowszechniania kultury na wsi*, w: *Socrealizmy i modernizacje*, red. A. Sumorok, T. Załuski, Łódź 2017, s. 413–439
- Jarmułowicz M., *Optymizm*, w: *Słownik realizmu socjalistycznego*, red. Z. Łapiński, W. Tomasiak, Kraków 2005, s. 167–172
- Jędrzejewski M., *Architektura wnętrz, wystawiennictwo i scenografia w powojennym Wrocławiu. Część I: 1945–1981*, „Dyskurs. Czasopismo Artystyczno-Naukowe ASP we Wrocławiu” 2008, 8, s. 135–171
- Juskiewicz P., *Cień modernizmu*, Poznań 2013
- Kaus K., *Artystyczny wystrój i wyposażenie trójmiejskich lokali gastronomicznych w okresie powojennym (1945–1989)*, „Porta Aurea” 2019, 18, s. 186–208
- Kenney P., *Budowanie Polski Ludowej. Robotnicy a komuniści 1945–1950*, przeł. A. Dzierzgowska, Warszawa 2015
- Kluczajd K., *Spojrzenie na rzut: O wyposażeniu domu i wzornictwie w toruńskim wydaniu*, Toruń 2002
- Konkurs SARP na projekty szkicowe stacji metra warszawskiego*, „Architektura” 1953, 5, s. 126–132
- Konopka C., *Teatr operowy*, „Architektura” 1954, 3, s. 61–63
- Korduba P., *Ludowość na sprzedaż. Towarzystwo Popierania Przemysłu Ludowego, Cepelia, Instytut Wzornictwa Przemysłowego*, Warszawa 2013
- Kostuch B., *Kolor i blask. Ceramika architektoniczna oraz mozaiki w Krakowie i Małopolsce po 1945*, Kraków 2015
- Kowalski J., *Kino Leningrad w Gdańsku*, „Architektura” 1955, 3, s. 62–67
- Kowalski J., *Morski Dom Kultury*, „Architektura” 1955, 4, s. 84–91
- Krakowska J., *PRL. Przedstawienia*, Warszawa 2016
- Lebow K., *Unfinished Utopia: Nowa Huta, Stalinism and Polish Society, 1949–1956*, London 2013
- Leszczyński A., *Skok w nowoczesność. Polityka wzrostu w krajach peryferyjnych 1943–1980*, Warszawa 2013
- Leśniakowska M., *Architektura w Warszawie. Lata 1945–1965*, Warszawa 2003
- Leśniewski S., *Pierwszy wzorowy dom kultury*, „Stolica” 1950, 21, s. 6–7
- Lewoczewicz I., *Spotkanie sztuk. Aranżacje warszawskich kawiarni i barów na przełomie lat pięćdziesiątych i sześćdziesiątych XX wieku*, „Almanach Warszawy” 2015, s. 263–312
- Lisowski C., *Indywidualna wystawa prac Franciszka Michałka. Dekoracje wnętrz*, Tormiar, CSW Toruń 2014
- Łoziński J., *Kawiarnie warszawskie*, „Architektura” 1959, 10, s. 48–64
- Madej A., *Kino, władza, publiczność. Kinematografia polska w latach 1944–1949*, Bielsko-Biała 2002

- Mazur A., „Otrzymaliśmy do opracowania wspaniałe i trudne zadanie”. *Książki fotograficzne w służbie propagandy wczesnego PRL-u*, w: *Socrealizmy i modernizacje*, red. A. Sumorok, T. Załuski, Łódź 2017
- Merleau-Ponty M., *Fenomenologia percepcji*, tłum. M. Kowalska, J. Migasiński, Warszawa 2017
- Michajłow A., A.W. Szczusiew wybitny architekt epoki radzieckiej, „Architektura” 1950, 2, s. 55–61
- Mikołajczak T., *Władysław Wincze, formy wewnętrzne*, Wrocław 2018
- Minorski J., *Dom kultury w Rzeszowie*, „Architektura” 1953, 11, s. 281–287
- Minorski J., *Oblicze współczesnej twórczości architektonicznej*, w: *O polską architekturę socjalistyczną. Materiały z Krajowej Partyjnej Narady Architektów odbytej w dniu 20-21.VI.1949 roku w Warszawie*, oprac. J. Minorski, Warszawa 1951
- Morawska-Tybuchowska H., *Otwieram dom, królewski dom... (historia i wspomnienia 1947–1976)*, Ciechanów 2007
- Musiak W., *Modernizacja Polski. Polityki rządowe w latach 1918–2004*, Toruń 2015
- Nader L., *Co za wstyd! Historiografia polska o socrealizmie w latach 80. (studium przypadku)*, w: *Odrzucone dziedzictwo. Sztuka lat 80. w Polsce*, red. K. Sienkiewicz, Muzeum Sztuki Nowoczesnej, Warszawa 2011, dostępny online: <<https://artmuseum.pl/pl/publikacje-online/luiza-nader-co-za-wstyd-historiografia-o-socrealizmie-w>> [dostęp: 21 lipca 2019]
- Normatyw Techniczny Projektowania Kina*, IUA, Warszawa 1953, rps
- Normatyw techniczny projektowania restauracji reprezentacyjnych*, Warszawa 1956
- Nowacki K., *Dzieje teatru w Krakowie. Architektura krakowskich teatrów*, Kraków 1982
- Pabiś-Orzeszyna M., „Fordyfikacje X Muzy”. *Modernizowanie polskiego kina (1945–1955)*, w: *Socrealizmy i modernizacje*, red. A. Sumorok, T. Załuski, Łódź 2017, s. 382–412
- Pierwsze Domy Kultury już działają*, „Stolica” 1954, 3, s. 8–9
- Radlińska H., *Oświata dorosłych. Zagadnienia, dzieje formy, pracownicy, organizacja*, Warszawa 1947
- Reid S., *Cold War in the Kitchen: gender and the De-Stalinization of Consumer Taste in the Soviet Union under Khrushchev*, „Slavic Review” 2002, 2, s. 211–252
- Ribbat Ch., *W restauracji. Historia z brzucha nowoczesności*, tłum. E. Kledzik, Poznań 2017
- Różańska A., *Władysław Wołkowski. Z dziejów teorii i praktyki polskiej sztuki użytkowej XX wieku*, „Ikonotheka. Prace Instytutu Historii Sztuki Uniwersytetu Warszawskiego” 1996, 10, s. 83–113
- Rzepecki Z., *Dom Metalowca w Świętochłowicach*, „Architektura” 1955, 5, s. 111–117
- Sibila L.J., *Nowohucki design. Architektura wnętrz i twórcy w latach 1949–1959*, Kraków 2007
- Siennicki S., *Wnętrza Pałacu Młodzieży w Stalinogrodzie*, „Architektura” 1953, 4, s. 87–98
- Socrealizmy i modernizacje*, red. A. Sumorok, T. Załuski, Łódź 2017
- Sudjic D., *Język rzeczy*, tłum. A. Puczejda, Warszawa 2013

- Sumorok A., *Geografia a wnętrza socrealistyczne. Między obfitością a wykluczeniem*, „Pamiętnik Sztuk Pięknych. Sztuka polska na Ziemiach Zachodnich i Północnych w latach 1945–1981” 2016, 11, s. 189–198
- Sumorok A., *Monday Palaces. Architecture Interiors of Socialist Realist Cultural Centres*, w: *Cold Revolution. Central and Eastern European Societies in Times of Socialist Realism, 1948–1959*, red. J. Bazin, J. Kordjak, Warsaw–Milan 2020, s. 8–9
- Sumorok A., *Nie tylko socrealizm? Przypadek wewnątrz państwowych*, w: *Socrealizmy i modernizacje*, red. A. Sumorok, T. Załuski, Łódź 2017, s. 118–143
- Szczerski A., *Modernizacje. Sztuka i architektura w nowych państwach Europy Środkowo-Wschodniej*, Łódź 2010
- Tak, Pałac! Pałac Kultury Zagłębia 1958–2018*, red. A. Syska, Z. Górńska-Nieć, Dąbrowa Górnicza 2018
- Toniak E., *Prace rentowne: polscy artyści między ekonomią a sztuką w okresie odwilży*, Warszawa 2015
- Tyrmand L., *Dziennik 1954*, Warszawa 1999
- Widdis E., *Sew Yourself Soviet: The Pleasure of Textiles in The Machine Age*, w: *Petrified utopia. Happiness Soviet Style*, red. M. Balina, E. Dobrenko, Anthem Press 2009, s. 115–132
- Wizje nowoczesności. Lata 50. i 60. – estetyka, wzornictwo, styl życia, red. A. Kiełczowska, A. Porajska-Hańka, Warszawa 2012
- Włodarczyk W., *Postulat społecznej historii (projektowania) rzeczy*, dostępny w internecie: <<https://magazynsum.pl/postulat-spoecznej-historii-projektowania-rzeczy/>> [dostęp: 10 stycznia 2021]
- Wojciechowski A., *O sztuce użytkowej i użytecznej. Zbiór studiów i krytyk z zakresu współpracy plastyki polskiej z rzemiosłem, przemysłem i architekturą w latach 1944–1954*, Warszawa 1955
- Zysiak A., *Punkty za pochodzenie. Powojenna modernizacja i uniwersytet w robotniczym mieście*, Kraków 2016

Aleksandra Sumorok

Academy of Fine Arts, Łódź

SOCIAL REALISM FROM THE INSIDE. DESIGN, THE ART OF THE INTERIOR AND MODERNIZATION

Summary

The article focuses on interior design from the first half of the 1950s. The interior spaces realized at that time in Poland elude unambiguous classifications, both in terms of formal and ideological aspects. I propose to look at the interiors from this time not in terms of style (difficult, complex, hybrid), but in a broader sense, as a political, socio-cultural phenomenon. The interiors were supposed to favor social modernization (assumed in the communist project), especially the idea of promotion and changing class habitus. They precisely modeled new forms of social life (cultural spaces), as well

as family life, as they defined the way of eating, "being" (gastronomic interiors), spending free time and holidays. The leap into modernity was particularly noticeable in the architecture and interiors with which everyone interacted on a daily basis. Indicating the participation of interiors in the multifaceted modernization process can make us realize the complexity of the post-war reality, including the interior design from the first half of the 1950s, which was related to many spheres of social and cultural life.

Keywords:

Socialist Realism, interior architecture, design, modernization, modernity