

IV. ARTES LIBERALES

HANNA GRZESZCZUK-BRENDEL

Wydział Architektury Politechniki Poznańskiej

POZNAŃSKI „OKRĄGLAK” ORAZ WARSZAWSKI PAŁAC KULTURY – IDEOLOGICZNE PARADOKSY ARCHITEKTURY PO II WOJNIE ŚWIATOWEJ¹

Dwa budynki, oddane w tym samym 1955 roku, nie wydają się mieć ze sobą nic wspólnego. Zestawienie Okrąglaka² – domu towarowego w Poznaniu, oraz warszawskiego Pałacu Kultury i Nauki³ można traktować jako przykład odrębnych, wręcz antagonistycznych tendencji: modernizmu i socrealizmu, architektury czystej i podporządkowanej ideologii. Mając jednak na uwadze czas budowy, a więc okres największego podporządkowania zjawisk kultury dyrektywom partii we wszystkich krajach socjalistycznych podległych ZSRR, wizualna odrębność obydwu obiektów skłania do szerszej refleksji dotyczącej treści ideowych i ich reprezentacji stylowej.

Podstawowym zadaniem architektonicznym po II wojnie światowej była odbudowa kraju, bardzo szybko powiązana z tworzeniem nowego, socjalistycznego państwa. Kluczowa stawała się idea postępu, odróżniająca nowy ustrój od „wstecznych sił” społeczeństwa kapitalistycznego. O ile jednak do końca lat 40. XX wieku możliwa była wymiennosc zbieżnych pojęć: postępu, nowoczesności, modernizacji, to w latach 50. nowoczesność stała się zbyt szerokim i wręcz ryzykownym pojęciem. W dualistycznym świecie dobra i zła, socjalizmu i kapitalizmu, rozdzielonych żelazną kurtyną⁴ należało opowiedzieć się po właściwej stronie nowoczesności, określić jej jednoznaczny, konkretny kształt. Musiał on być zgodny z – jedyną wówczas w Polsce i ZSRR możliwą – ideologią socjalistyczną.

¹ Tekst powstał na bazie referatu wygłoszonego na konferencji: Arena, Agens, Projektionsraum. Künste in Zeiten politischer Zäsuren und gesellschaftlicher Transformation/ Arena, Agens, przestrzeń projekcji. Sztuka w czasach politycznych cezur i społecznych transformacji, organizowanej przez Humboldt-Universität zu Berlin i Technische Universität Berlin w 2014 roku.

² Projekt Marka Leykama z 1948 roku, ale rozpoczęcie budowy Okrąglaka nastąpiło już po proklamacji socrealizmu, bo akt erekcyjny został wmurowany 1 października 1949 roku.

³ Zaprojektowany przez Lwa Rudniewa, Aleksandra Chriakowa, Igora Rożyna i Aleksandra Wielikanowa w 1952 roku.

⁴ Najbardziej widomym znakiem był mur berliński, rozpoczęty wprawdzie dopiero 13 sierpnia 1961, ale funkcjonujący w postaci płotów i straży od strony NRD już od 1952 roku.

Jeszcze precyzyjniej – z ideologią radziecką w jej stalinowskiej wykładni wyrażanej w socrealistycznej formie⁵.

Fenomen PKiN jest przy tym łatwiejszy do określenia, bowiem nadal jest uwięziony w znaczeniach jako symbol socjalizmu i pomnik sztuki tego okresu. Jednak nawet w tych ramach widoczne są przesunięcia akcentów: stopniowo osłabła główna, sprawcza idea PKiN jako znaku „braterskiej i wieczystej przyjaźni między narodem polskim i narodem pierwszego w świecie państwa socjalistycznego”⁶, natomiast coraz silniej eksponowano zawarte w nazwie, ale określone wtórnie funkcje kulturalne i naukowe. Wtórnie w tym sensie, że najpierw, bo tuż po zakończeniu wojny rozpoczęły się rozmowy dotyczące symbolicznego zaznaczenia w Warszawie obecności nowego systemu władzy i nowego sojuszu, a dopiero później ustalono funkcje tego ideologicznego emblematu⁷.

Powszechny odbiór pałacu kultury jako ciężkiej rosyjskiej pięści (Tyrmand), karłowatego potwora, kamiennego tortu przestrogi (Konwicki) doprowadził do negacji jego zalet, np. nowoczesności wieżowca o stalowej konstrukcji, podziwianej w trakcie budowy na zdjęciach prasowych i ze specjalnie zbudowanego pomostu dla publiczności⁸. Pojawia się wobec tego pytanie, dlaczego nowoczesność została ukryta pod „stylem ciastkowo-tortowym”⁹, a może lepiej, dlaczego przybrała taką formę?

Bo niewątpliwie PKiN jest wieżowcem, a więc tym typem budynku, który w Europie od lat międzywojennych funkcjonował jako symbol nowoczesności, wyznaczony w ramach amerykańskiego mitu postępu. Od początku państwa radzieckiego sprawiało to kłopot projektantom, którzy przyjmując formę sięgających nieba budynków dążyli do określenia ich odrębnych cech socjalistycznych. W ramach tych poszukiwań mieszczą się zarówno prasowacze chmur El Lissitzky’ego, jak i Pomnik III Międzynarodówki Tatlina. O ile bowiem w wieżowcach amerykańskich widziano wyraz „drapieżnego kapitalistycznego dążenia do indywidualnego zysku”¹⁰, to poziomy wieżowiec El Lissitzky’ego był pomyślany jako projekt egalitaryzmu społecznego. Unoszenie się nad ziemią było związane z popularnymi w radzieckim konstrukttywizmie wizjami powietrznego miasta przyszłości, zbudowanego przez przyszłe, lepsze społeczeństwo.

Z kolei Pomnik III Międzynarodówki jest nie tylko w swej spiralnej formie, dynamicznie pnącej się ku górze wyrazem przyszłościowych idei rewolucyjnych, ale także instru-

⁵ Doktryna realizmu socjalistycznego została przyjęta w ZSRR w 1934 roku, w Polsce w 1949.

⁶ *Przemowa Bolesława Bieruta podczas otwarcia PKiN w dniu 22 lipca 1955 roku*, „Gazeta Poznańska” nr 103/1955, R.VII, s. 2.

⁷ Charakterystyczne, że właśnie na tych funkcjach Pałacu Kultury skupiał się w swojej mowie inauguracyjnej Józef Cyrankiewicz, podkreślając głównie przeznaczenie gmachu, choć i to umieścił w zakończeniu w ramach doktryny socjalistycznej walki o pokój: „przeznaczenie na cele kulturalne i naukowe [jest] dowodem i symbolem, na jakie to cele i na jakie środki mogłabyłożyć ludzkość, gdybyśmy potrafili wspólnym wysiłkiem wszystkich narodów odrzucić widmo zagrożenia i wypracować zasady zbiorowego bezpieczeństwa”, „Gazeta Poznańska” nr 103/1955, R.VII, s. 8.

⁸ Za: J. Zieliński, *Pałac Kultury i Nauki*, Łódź–Warszawa 2012, s. 40. Leopold Tyrmand użył tego określenia w *Dzienniku 1954*, London 1980 – Warszawa 1989. Tadeusz Konwicki stwierdził tak w *Małej Apokalipsie*, „Zapis” 1979, s. 10.

⁹ K. Rokicki, *Kłopotliwy dar: Pałac kultury i Nauki*, w: J. Kochanowski, P. Majewski, T. Markiewicz, K. Rokicki, *Zbudować Warszawę piękną. O nowy krajobraz stolicy (1944–1956)*, Warszawa 2003, s. 194.

¹⁰ Opinia Ericha Mendelsohna z 1924 roku, wg: Ch. Schnaithmann, *Im Schatten der Wolkenkratzer. Eine Begegnung mit der amerikanischen Großstadt*, „Stadtaspekte” 1/2013, s. 2.

mentem przekazu, nośnikiem narzędzi nowoczesnej techniki. Wewnątrz spirali w najwyższym cylindrze znajdowało się centrum informacyjne z telegrafem, radiem i głośnikami oraz projektorem umożliwiającym rzutowanie na chmury rewolucyjnych treści. W innej stylistyce rewolucyjne treści miał przekazywać Pałac Sowietów¹¹ w zwycięskim projekcie Borysa Jofana, Władimira Gelfreicha, Władimira Szczuki i S. Merkułowa¹² z 1934 roku zwieńczony 80-metrowym posągiem Lenina i pomyślany jako największy budynek tych czasów. Jednak – co jest ważne w kontekście niniejszych rozważań – nowoczesność zostaje tu przesunięta z formy na treść, z poziomu abstrakcji na poziom konkretny. To postać Lenina, wyniesiona w chmury przez wysoki budynek, obdarza go nowoczesnością: jak pisze Groys „Lenin jeszcze przed Stalinem został ogłoszony «wzorem» nowego człowieka”¹³ i wyznaczał prawidłową drogę ku jednoznacznie określonej przyszłości.

Pałac Sowietów byłby też świadectwem, że nowe społeczeństwo jest w trakcie budowy, osiągalne w niedalekiej przyszłości, podobnie jak kolosalny gmach, dla którego rozpoczęto budowę fundamentów¹⁴. Przy wszystkich zastrzeżeniach nie można odmówić projektowi Jofana siły przekonywania, co ujawnia się szczególnie w porównaniu z naiwnie obrazowym motywem Indianina w alegorycznym projekcie Alberta Randolpha Roosa i Johna Sloana budynku Chicago Tribune¹⁵. Siła perswazji Pałacu Sowietów wynika z absolutnej adekwatności idei i formy, z potraktowania figury Lenina jako przywódcy „wcielonego w budowę komunizmu”¹⁶. W tym znaczeniu posąg nadawał sens budynkowi i czynił z niego kanoniczny punkt odniesienia, rozpoznawalny zarówno w gmachu Uniwersytetu Łomonosowa w Moskwie, jak i w Pałacu Kultury i Nauki w Warszawie, dla którego Uniwersytet Łomonosowa jest najbliższym wzorem.

Nad obydwo ma budynkami unosił się jak duch niewidoczny posąg Lenina z Pałacu Sowietów, sankcjonując i nakazując wybór przyszłościowego modelu społecznego – i wybór formy budynków z szeroką, osadzoną w ziemi podstawą i piętrzącymi się ku górze bryłami¹⁷, utrzymanymi w nurcie szeroko rozumianego klasycyzmu, odradzającego się w latach 30. XX wieku. Można by się pokusić o jedną z możliwych symbolicznych wykładni tej formy: wyrażającej ideę realizmu socjalistycznego, jako wyrastającego z historii i sięgającego w jednoznacznie zarysowaną, pewną przyszłość. Widać to także w rysunko-

¹¹ Konkurs został rozpisany w 1931 roku, wpłynęło nań 160 prac, między innymi Le Corbusiera, Waltera Gropiusa i Ericha Mendelsohna. Rozpoczęty projekt Jofana miał mieć 415 metrów, w jednej z wersji pomnik Lenina miał mieć 100 metrów.

¹² Ze współudziałem Stalina w końcowej fazie, o czym pisze: J. Sadowski, *Iglica mundi. Socrealistyczne wizualizacje idei neobabilońskiej*, w: *Pałac Kultury i Nauki. Między ideologią a masową wyobraźnią*, red. Z. Grębecka i J. Sadowski, Kraków 2007, s. 77.

¹³ B. Groys, *Stalin jako totalne dzieło sztuki*, Warszawa 2010, s. 91.

¹⁴ Budowę przerwał w 1941 roku wybuch II wojny światowej. Jednak np. Jakub Sadowski przyjmuje za pewnik hipotezę Władimira Papiernego, że „Pałac Rad **nigdy** nie był przeznaczony do realizacji”, zob. J. Sadowski, *Iglica mundi*, op. cit., s. 85.

¹⁵ W uproszczonych formach mit/symbol Indianina przywołał także wspólny projekt Heinricha Moosdorfa, Hansa Hahna i Brunona Buscha.

¹⁶ B. Groys, op. cit., s. 93.

¹⁷ Organizacja życia w oderwaniu od ziemi i wertykalizacja przestrzeni jest jednym z ciekawszych wątków artystycznej utopii zarówno awangardy radzieckiej, jak i socrealizmu. O Pałacu Rad z posągiem Lenina jako „wzorcem modernizacji” pisze też Jakub Sadowski, *Iglica mundi*, op. cit., s. 82.

wych wizualizacjach projektu: z wielkim pochodem mas ludzkich porwanych ideą Lenina oraz z krążącymi wokół posągu samolotami. Wizja przyszłości miała całościowy wymiar modernizacyjny: duchowego przekształcenia społeczeństwa zgodnie z ideami rewolucji i postępu technicznego, umożliwiającego „zwycięstwo nad słońcem”¹⁸, ale też łączność z postępową częścią ludzkości i jej tradycją.

Istotny przy takim oddziaływaniu Pałacu Sowietów jest jego kontekst przestrzenny, co znacząco odróżnia go od wzorca, jakim był podziwiany przez Stalina Rockefeller Center. Ogrom pustego placu wokół Pałacu Sowietów, na którym jednostka ludzka w pełni zyskuje znaczenie dopiero jako członek wspólnego pochodzenia i na którym żaden budynek nie jest w stanie dorównać centralnej bryle, może tylko podkreślać jej absolutną dominację.

Tę sytuację przestrzenną obserwujemy także w otoczeniu Pałacu Kultury i Nauki, wzbogaconą o dodatkowe znaczenia w kontekście zniszczeń po II wojnie światowej – wielka pustka była zarazem zbiorową mogiłą, traumą i raną na ciele miasta i polskiej świadomości¹⁹. Decyzja o stworzeniu nowego centrum²⁰ wokół PKiN była świadomą decyzją polityczną, o czym świadczą liczne wypowiedzi architektów, publicystów i przedstawicieli władzy. Pałac Kultury miał być świadectwem wspólnego, polsko-radzieckiego zwycięstwa nad faszyzmem²¹, ale też świadectwem zerwania z burżuazyjną, kapitalistyczną historią, budowy na jej gruzach nowego świata, nowego społeczeństwa. „Zamiast mozaiki ciasnych kamienic tworzących mieszczański ekosystem, na ogromnym pustym placu stała monolityczna bryła”²², wielki gmach służący wszystkim mieszkańcom, górujący nad miastem, będący wizualną dominantą i drogowskazem identyfikującym stolicę nawet ze znacznej odległości. Ponieważ nie w pełni dało się stworzyć osie widokowe, które byłyby skierowane na dominantę pałacu z wnętrza Warszawy, wielki plac wokół budynku przywracał mu rangę centralnego punktu odniesienia, porządkującego „przestrzeń geograficzną i społeczno-kulturową PRL-u, stając się centrum polskiego kosmosu”²³. O ile więc wysokość PKiN i jego sytuacja topograficzna czyniły go widocznym ze znacznych odległości, to plac wokół niego również z bliska podkreślał jego ponadludzką, ponadindywidualną skalę.

Jeśli potraktować Pałac Kultury jako „mutację” Pałacu Sowietów, jego wariant stosownie pomniejszony i przystosowany, to byłby on nie tylko symbolem dominacji ZSRR nad Polską, ale rodzajem drogowskazu, propozycją – lub raczej w ówczesnych warunkach po-

¹⁸ Tytuł futurystycznej opery Michała Matiuszyna ku czci Majakowskiego z 1910 roku.

¹⁹ Można się zastanawiać, na ile pamięć owej traumy stała u źródeł legendy o tajemniczych podziemiach PKiN.

²⁰ O przemieszczaniu się centrum stolicy więcej w: E. Przybył, *Pałac Kultury i Nauki jako socjalistyczna sakralizacja przestrzeni*, w: *Pałac Kultury i Nauki*, op. cit., głównie s. 98–100; oraz: D. Maciak, *Dwie obręcze. Warszawa w wizualnym uścisku komunizmu*, w: *Pałac Kultury i Nauki*, op. cit., s. 147–168.

²¹ Tu powstaje pytanie, w jakim stopniu miał zatrzeć pamięć o nieudzieleniu pomocy w czasie Powstania Warszawskiego przez stojącą na praskim brzegu Armię Radziecką.

²² A. Leszczyński, *Psychoanaliza Pałacu Kultury*, w: *Pałac Kultury i Nauki*, op. cit., s. 73. O przestrzeni wokół PKiN, jej ideologicznych uwikłaniach i późniejszych przekształceniach pisze: M. Omilanowska, *Post-totalitarian and post-colonial experiences. The Palace of Culture and Defilad Square in Warsaw*, w: *The Post-socialist City. Continuity and Change in Urban Space and Imagery*, eds A. Kliems, M. Dmitrieva, Berlin 2010, s. 120–139.

²³ J. Sadowski, *Iglica mundi*, op. cit., s. 80.

litycznych – nakazem wyboru postępowej drogi. Jeśli zgodnie z zasadami marksizmu-leninizmu komunizm był nieuniknionym zwieńczeniem rozwoju ludzkości, to udostępnienie wzorów radzieckich, reprezentujących zaawansowane stadium budowy socjalizmu, byłoby rzeczywistym darem dla kraju, który „socjalizmu jeszcze nie zbudował”²⁴. Lew Rudniew pisał, że realizm socjalistyczny polega na tym, że „nie buduje się w próżni, lecz w konkretnym środowisku”²⁵. Wówczas też można rozumieć cytaty architektury polskiej na budynku nie tylko zgodnie ze sloganem „socjalistyczne w treści, narodowe w formie”, ale jako swoisty słownik nadającej się do akceptacji, postępowej tradycji – podobnie jak odpowiednio dobrany panteon wielkich Polaków flankujących wejścia.

Wprowadzanie elementów „narodowej formy”²⁶ okazało się w przypadku PKiN zabiegiem zdecydowanie chybnym, biorąc pod uwagę liczne ciastkowo-tortowe epitety. Wskazują one, że odbierano te cytaty jako nieprzystające do zdecydowanie obcej formy budynku, dlatego też zamierzona swojskość była odrzucana i stawała się nierozpoznawalna. W efekcie polskie odczytywanie gmachu można by określić w słowach „socjalistyczny w treści i sowiecki w formie”. Zawarta byłaby w tym świadomość przymusu, rozpoznania w „darze przyjaźni” narzędzia opresji, wyrazu narzuconej, nie-własnej drogi rozwoju i modelu nowoczesności.

Nadmierna wręcz czytelność idei realizmu socjalistycznego, jego narracyjność i konkretność była wyraźnym odrzuceniem form sztuki awangardowej z początków państwa radzieckiego. Wymienianych jest kilka przyczyn, z których najistotniejsze w odniesieniu do poruszanego tematu wydają się dwie. Język awangardy, wbrew jej założeniom i nadziejom, okazał się zbyt hermetyczny dla szerokich mas, które miały być „napędem” i zapleczem rewolucji. Ten język wymagał bowiem odpowiedniego zaplecza kulturowego, które awangarda – na własną zgubę – odrzucała²⁷. Awangardowa negacja historii, odrzucenie tradycji było sprzeczne z kluczowym dla socjalizmu myśleniem dialektycznym, w którym nowy ustrój nie był końcem historii, ale podsumowaniem procesów konieczności dziejowej. Jeszcze innym powodem było to, że z punktu widzenia potrzeb partii i państwa, awangarda wybiegała zbyt daleko w przyszłość. Profetyczna sztuka awangardowa miała się spełnić razem z idealnym społeczeństwem w jakiejś nieokreślonej przyszłości, podczas gdy partia budowała socjalizm tu i teraz, jako pierwszy etap komunizmu, najlepszego z ustrojów. Jak pisze Jacek Dominiczak „Bauhaus, jedna z najbardziej wpływowych architektonicznych instytucji epoki, fundowany był w 1919 roku jako katedra socjalizmu (...)”, by pomóc „milionom pracowników wznieść budynek przyszłości [jako] kryształowy symbol nowej wiary. (...) Twórczość rodzi się tu na styku różnych kultur, a socjalizm nie jest jeszcze, przynajmniej nie ostentacyjnie, zawłaszczony ani przez nazistów, ani przez komunistów”²⁸.

²⁴ Więcej patrz: K. Śliwińska, *Socjalizm w PRL i NRD*, Poznań 2006, s. 174.

²⁵ L. Rudniew, *Pałac Kultury i Nauki*, „Przegląd Kulturalny” nr 38/1955, s. 3.

²⁶ Warto przy tym zwrócić uwagę, że „narodność” ZSRR miała nieco inny zakres pojęciowy niż zawarty w polskim tłumaczeniu. Por. K. Śliwińska, op. cit.

²⁷ O artystyczno-społecznych utopiach awangardy międzywojennej patrz np.: A. Turowski, *Budowniczość świata. Z dziejów radykalnego modernizmu w sztuce polskiej*, Kraków 2000; idem; *W kręgu konstruktywizmu*, Warszawa 1979.

²⁸ J. Dominiczak, *Miasto Dialogiczne i inne teksty rozproszone*, Gdańsk 2016, s. 31 i 32. Podkr. H.G.-B.

Te odmienne punkty widzenia znalazły odzwierciedlenie w powojennej architekturze, co ze względu na bliskie sąsiedztwo najwyraźniej może ujawnia się w Berlinie Wschodnim i Zachodnim. Chodzi nie tylko o ideowo-stylistyczną odrębność modernizmu i realizmu socjalistycznego w latach 50. XX wieku, ale również w późniejszych latach „wielkiej płyty” odzeganie się przez architektów NRD od spuścizny „bauhausowsko-corbusierowskiej”.

Tym bardziej więc istotne staje się pytanie o możliwość modernistycznej formy Okrąglaka, nawet jeśli, jak pisze Tomasiak, totalitaryzm dopuszczał „pewien margines nieortodoksji, inności koncesjonowanej i kontrolowanej”²⁹. W tym przypadku znaczące są początkowe daty modernistycznych obiektów, oddawanych do użytku w latach 50. – wszystkie zostały zaprojektowane do 1948 roku, a więc przed ogłoszeniem doktryny realizmu socjalistycznego. Ta – coraz bardziej względna – swoboda twórcza wynikała ze skupienia uwagi władz na problemach socjalistycznej „bazy”: budowie polityczno-społecznych podstaw powojennej Polski oraz organizacji przemysłu i rolnictwa. W efekcie przez krótki czas możliwa była jeszcze wielość propozycji stylistycznych w architekturze tworzącego się państwa. Powstawały liczne projekty modernistycznych budynków, by w samym Poznaniu wymienić zrealizowaną siedzibę Komitetu Wojewódzkiego PZPR projektu Władysława Czarneckiego, a w Warszawie Centralny Dom Towarowy (CDT) Zbigniewa Ihnatowicza i Jerzego Romańskiego. Były one kontynuacją drogi artystycznej rozpoczętej w latach 30. XX wieku, przy czym w rozważaniach o estetyczno-ideologicznych uwikłaniach Pałacu Kultury i Okrąglaka jest ważne, że międzywojenny modernizm występował często w luksusowej, „mieszczańskiej” wersji³⁰. O ile jednak Czarnecki w niewielkim stopniu przekształcił swój przedwojenny warsztat, to Ihnatowicz i Romański podkreślali czysto estetyczne możliwości rozwiązań technicznych, wynikających z nowych, lekkich konstrukcji i materiałów.

Domy Towarowe, w których zastosowano formy modernistyczne funkcjonowały na innym poziomie ideowym niż najbardziej prestiżowy obiekt czasów PRL. Może nie jest przypadkiem, że mamy do czynienia z państwowymi obiektami handlowymi, które miały zastąpić prywatną działalność, likwidowaną od połowy 1947 roku w ramach trzyletniej „bitwy o handel”³¹. Po zmianie w latach 20. XX wieku funkcji moskiewskiego GUM (Główny Dom Towarowy) zabrakło wzoru dla socjalistycznych „świątyn handlu”, na który zresztą GUM zbudowany w końcu XIX wieku nie bardzo się nadawał ideologicznie³². O poszukiwaniu odpowiedniej formy dla tych obiektów nowoczesnego handlu państwowego może świadczyć konkurs z 1948 roku na budynki Powszechnego Domu Towarowego w Warszawie, na który zgłoszono wiele modernistycznych projektów³³.

²⁹ W. Tomasiak, *Inżynieria dusz. Literatura realizmu socjalistycznego w planie „propagandy monumentalnej”*, Monografie Funduszu Nauki Polskiej, Seria Humanistyczna, Wrocław 1999, s. 49.

³⁰ Ihnatowicz np. pracował po studiach u Juliusza Żórawskiego, twórcy luksusowej kamienicy Wedla przy ul. Puławskiej w Warszawie.

³¹ Podczas plenum KC PPR 13 kwietnia 1947 minister Przemysłu i Handlu Hilary Minc zaatakował sektor prywatny i spółdzielczy jako przechwytyjące dochody należne państwu i proklamował bitwę o handel.

³² Stalin umieścił tu siedzibę komitetu zarządzającego pięcioletnimi planami rozwoju. GUM w obecnej formie został przebudowany w 1893 roku, odrestaurowany w 1952 roku, a po śmierci Stalina ponownie przeznaczony na dom towarowy.

³³ J. Koszyc-Witkiewicz, J. Dumnicki, *Na marginesie konkursu PDT w Warszawie*, „Architektura” 5/1948, s. 10–20.

Niewątpliwie władze PRL musiały sobie zdawać sprawę – w obliczu powojennych trudności i po obserwacji doświadczeń radzieckich – że o ile dało się propagandowo zaklinać ilość wydobytego węgla i wyprodukowanych lokomotyw, to sfera konsumpcji bezlitośnie ujawniała ciągłe braki. Wielkie domy towarowe były symbolami nowoczesnego, a raczej, używając nomenklatury tego czasu, państwowego i postępowego handlu, swą skalą różniąc się od drobnych, prywatnych sklepików³⁴. Zarazem musiały współtworzyć przyszłościową skalę socjalistycznego miasta, a więc zarówno wpisać się w tkankę ulic, jak i zapowiadać jej przekształcenia. Istniejąc w mieście, nie mogły konkurować z zachowaną, w znacznej części XIX-wieczną zabudową bogactwem lub charakterem ornamentów, sięgnęły więc do prostoty obiektów modernistycznych, w ramach dopuszczalnej „nieortodoksyj” dającej się zaakceptować jako wyraz postępu.

Z tego punktu widzenia większe zdziwienie może budzić nie tyle zestawienie Okraglaka i Pałacu Kultury, co raczej, by pozostać w kręgu twórczości Marka Leykama, forma biurowca Prezydium Rządu przy ul. Wspólnej w Warszawie z 1952 roku i gmachu Informacji Wojskowej (Ministerstwa Obrony Narodowej) przy ul. Chałubińskiego w Warszawie z lat 1947–1950³⁵. W budynku Prezydium Rządu, w bryle nawiązującym do renesansowych pałaców miejskich, główną przestrzenią jest okrągłe atrium przykryte kopułą z iluminatorami. Zastosowanie w otwartych galeriach kolumn nawiązujących do krążganków na Wawelu wręcz podkreśla nowoczesność formy; architekt wprowadził historyczne wątki w sposób niemal „postmodernistyczny”, ironicznie lub wręcz prześmiewczo podważając solenność i propagandową wykładnię „narodowej formy” w architekturze socrealistycznej³⁶. W przeciwieństwie do PKiN historyczne cytaty zostały umieszczone w polu gry – także z oficjalną cenzurą, być może zapowiadając typowe dla PRL, podwójne używanie języka. Natomiast w budynku Informacji Wojskowej architekt całkowicie zrezygnował z odniesień stylowych, wydobywając wartości estetyczne głębokich rozglifionych prefabrykatów skrzynkowych wypełniających szkielet konstrukcyjny.

Marek Leykam w Okraglaku³⁷ zastosował obydwie formy: plan koła oraz pionowe prefabrykowane „żyłki” tworzące cienkie obramienia głęboko osadzonych, pionowych okien. Przez oczyszczenie bryły eksponuje wartości konstrukcji: po raz pierwszy w Poznaniu zastosowano tu szkielet nośny z prefabrykatów użytych do żebrowania ścian zewnętrznych i stropów. Wnętrze walca zostało zdynamizowane trzema biegami schodów, spiralnie wychodzących w pustą przestrzeń. Architekt musiał zdawać sobie sprawę, że przy niewielkiej liczbie wind i zawodności ówczesnych urządzeń, to właśnie schody będą głównym ciągiem komunikacyjnym. Okręcając się wokół osi budynku, kupujący odbierali tę przestrzeń w jej pełnej dynamice, a potęgując ją przez swoje własne kroki, „uczestniczyli”

³⁴ Hipoteza zakładająca związek domów towarowych z „bitwą o handel” wymagałaby stosownych kwerend bibliotecznych i archiwalnych – gdyby ta myśl pojawiła się z odpowiednim wyprzedzeniem.

³⁵ We współpracy z Jerzym Hryniewieckim.

³⁶ „Wysoki stopień przetworzenia motywów architektury dawnej i w istocie nowoczesne rozwiązania techniczne i estetyczne sprowadziły na autora budynku krytykę i zarzut »odchylenia kosmopolitycznego«, w: S. Wysłowska, *Architekt i historyk sztuki. Twórca najbardziej charakterystycznych budynków późnego modernizmu w Polsce*, <http://culture.pl/pl/tworca/marek-leykam> (dostęp 14.07.2014).

³⁷ O Okraglaku pisze: P. Marciniak, *Doświadczenia modernizmu. Architektura i urbanistyka Poznania w czasach PRL*, Poznań 2010 oraz A. Robakowska, J. Trybuś, *Od Zamku do Browaru. Architektura Poznania ostatnich stu lat*, Poznań 2005.

w modernistycznej fascynacji ruchem jako synonimem postępu. Biorąc pod uwagę liczbę kondygnacji, wymuszało to też przystanki na poszczególnych piętrach sklepowych, co wykazuje więcej powiązań z technikami merchandisingu i modernistycznym dyktatem niż z funkcjonalizmem³⁸. Można tu widzieć podobną postawę jak w przypadku CDT, a więc pewne oczyszczenie z ideologii na rzecz podkreślania estetyki minimalistycznych form, „usprawiedliwione” przez ich konstrukcyjną funkcję. Odcinając się od ideologii totalitarnych, modernizm prezentował się jako ogólny symbol „wolności i światła”³⁹.

O wartości Okrągłaka decyduje w znacznym stopniu jego umiejscowienie wśród śródmiejskiej zabudowy, nie centralnie, ale jako zamknięcie pierzei. Na nieregularnym skrzyżowaniu czterech ulic budynek świetnie domyka osie widokowe, stanowiąc nie tyle dominantę, co zwornik okolicy i nieagresywny punkt orientacyjny. Jest to tym bardziej godne podkreślenia, że w odniesieniu do konkursowych projektów PDT w 1948 roku pojawiła się uwaga, że „kilku autorów zastosowało niesłuszną urbanistycznie formę walca, wymagającą dużej przestrzeni i monumentalnego otoczenia”⁴⁰. Można się zastanawiać, w jakim stopniu architekt podważa w ten sposób kanoniczne założenia estetyki socrealizmu i jej symboliczne znaczenia form centralnych⁴¹. Okrągłak jest przy tym bezbłędnie zrealizowany zgodnie z klasyczną zasadą *decorum*/stosowności – zachowując pewną okazałość budynku publicznego, nie jest nadmiernie reprezentacyjny, dopasowany do skali codziennej aktywności użytkowników.

O ile w odniesieniu do socrealizmu radzieckiego wątek konstruktywistyczny jest kluczowy, to w sytuacji polskiej, gdy źródłem modernizmu jest raczej Le Corbusier lub Bauhaus, porównywanie socrealizmu i modernizmu może być rozpatrywane z innej perspektywy. Pewną wskazówkę odnajdujemy w refleksji Piotra Piotrowskiego, który pisał, że „realizm socjalistyczny miał (...) zapełnić lukę pozostawioną przez wojenny kryzys obrazu”⁴². Odnosząc to sformułowanie do architektury, płynne przejście modernizmu od realiów międzywojennych do sytuacji powojennej budziłoby wątpliwości, czy jest ona zdolna ujawnić wojenne załamanie paradygmatów cywilizacyjnych. Zwycięstwo estetyki socrealizmu byłoby nie tylko poddaniem się narzuconej politycznie formule, ale schronieniem w „konwencji jako narzędzi[u] opisu świata scalanego po wojennej katastrofie”⁴³.

Pałac Kultury jako ikona stalinizmu/socrealizmu w swoim ortodoksyjnym dopasowaniu do wymogów ideologii skrywa brak przyszłości i skostnienie systemu władzy w ZSRR, wprowadzanego po II Wojnie Światowej do Polski, bowiem „jeden oficjalnie uznany ideał (...) nie może być utopijny, skoro nie „rozsadza” już porządku bytu, a – wręcz przeciwnie

³⁸ Za wymuszanie ruchu zwiedzających krytykowano np. Muzeum Guggenheima w Nowym Jorku projektu Franka Lloyd Wrighta, otwarte w 1959 roku. Tu również rampa prowadzi wokół centralnego atrium. Na merchandising składają się różne metody nakłonienia nabywców do zakupu dóbr oraz usług.

³⁹ Można się więc zgodzić z Jackiem Dominiczakiem (op. cit., s. 33 i nn.), który mówi o powojennej zmianie paradygmatu modernizmu.

⁴⁰ J. Koszczyk-Witkiewicz, J. Dumnicki, op. cit., s. 18–19.

⁴¹ Mimo tego, że Okrągłak powstał przed ogłoszeniem realizmu socjalistycznego, architekt musiał znać przywoływane w Polsce wzory architektury radzieckiej.

⁴² P. Piotrowski, *Znaczenia modernizmu. W stronę sztuki polskiej po 1945 roku*, Poznań 1999, s. 32.

⁴³ Ibidem, s. 33.

– porządek ten legitymizuje”⁴⁴. Socrealizm Pałacu Kultury i Nauki, a wcześniej Pałacu Rad, formalnie odcinając się od utopii konstruktywistycznych, pozwalał zapomnieć o tym, że sztuka była traktowana jako kreatywna siła społeczna, a ideały rewolucyjne zostały zastąpione dyktaturą władzy wcześniej, niż nastąpiła ich realizacja. Również modernizm Okrągłaka jako kontynuacja luksusowej architektury międzywojennej nie niesie w sobie potencjału i chęci zmiany istniejącego porządku. Może być przy całej nowoczesności formy wręcz nostalgiczny, co w nowej sytuacji politycznej podważało szanse zaistnienia tej stylistyki. W dodatku, biorąc pod uwagę rosnącą w Polsce od lat 30. akceptację modernizmu, można widzieć w nim tradycję zdecydowanie bardziej własną niż przywoływane cytaty narodowe w Pałacu Kultury. Twórczość Leykama pokazuje, że modernizm był zdolny wręcz do ośmieszania zasad socrealizmu przez nieortodoksyjne zestawienia nowoczesności i tradycji, co w części wiązało się z otwartością i niedoprecyzowaniem znaczeń form modernistycznych. Pozornie sprowadzony do estetyki i techniki, czysto „formalistyczny”, wskazywał odmienne reguły funkcjonowania sztuki, a tym samym społeczeństwa.

Język totalitaryzmu dopuszczał w zasadzie tylko jedną prawidłową wypowiedź i jej formę, wyostrowając opozycje. Jak na przykładzie „przodownika pracy” udowadnia Jakub Sadowski, w socrealistycznym „modelu językowym (...) nie ma miejsca na kategorię po prostu pracownika”⁴⁵, podobnie jak nie ma po prostu nowoczesności, po prostu sztuki. Nowoczesność i sztukę „bezprzymiotnikową” spotykał poważny zarzut formalizmu, który w tym czasie był uznawany nie tylko za odstępstwo stylistyczne, ale przede wszystkim ideologiczne, a Leykam często spotykał się z tym oskarżeniem. Zarzut ten sformułowano w odniesieniu do sztuki awangardowej, przede wszystkim konstruktywizmu, ale okazał się on na tyle pojemny, że obejmował bardzo różne zjawiska artystyczne. Jak pisze Katarzyna Śliwińska, oskarżenie o formalizm pozwalało „odrzuć właściwie całą twórczość uznawaną za nowoczesną (...). Ich wspólnym mianownikiem była rzekoma hermetyczność współczesnej sztuki, oskarżanej o oderwanie od mas. (...) Walka z formalizmem patronowała też przedsięwzięciom zmierzającym do ustanowienia instytucjonalnego nadzoru nad sztuką”⁴⁶.

Zwycięstwo socrealizmu odwołującego się do oswojonych motywów klasycystycznych wynikało w powojennej sytuacji polityczno-artystycznej z zależności od Związku Radzieckiego i było efektem przymusów administracyjnych, ale też wiązało się z czytelnością, jednoznacznością i ideową oczywistością tej sztuki, a więc jej podatnością na manipulacje propagandowe. Narzucony ustrój i narzucona sztuka mieściły się w tym samym polu aksjologicznym, podczas gdy modernizm z jego prostotą i formalną czystością, logiką i potencjałem eksperymentowania groził naruszeniem tej zgodności i czynił go niezdatnym do prostych manipulacji ideologicznych okresu stalinizmu.

⁴⁴ J. Sadowski, *Iglica mundi*, op. cit., s. 81.

⁴⁵ Więcej o kulturze totalitarnej ZSRR: J. Sadowski, *Między Pałacem Rad a Pałacem Kultury. Studium kultury totalitarnej*, Kraków 2009, tu s. 59.

⁴⁶ K. Śliwińska, op. cit., s. 60.

Bibliografia

- Dominiczak J., *Miasto Dialogiczne i inne teksty rozproszone*, Gdańsk 2016.
„Gazeta Poznańska” nr 103/1955, R.VII.
- Groys B., *Stalin jako totalne dzieło sztuki*, Warszawa 2010.
- Konwicky T., *Mała Apokalipsa*, „Zapis” 1979.
- Koszczyk-Witkiewicz J., Dumnicki J., *Na marginesie konkursu PDT w Warszawie*, „Architektura” 5/1948, s. 10–20.
- Leszczyński A., *Psychoanaliza Pałacu Kultury*, w: *Pałac Kultury i Nauki, Między ideologią a masową wyobraźnią*, red. Z. Grębecka i J. Sadowski, Kraków 2007.
- Maciak D., *Dwie obręcze. Warszawa w wizualnym uścisku komunizmu*, w: *Pałac Kultury i Nauki, Między ideologią a masową wyobraźnią*, red. Z. Grębecka i J. Sadowski, Kraków 2007.
- Marciniak P., *Doświadczenia modernizmu. Architektura i urbanistyka Poznania w czasach PRL*, Poznań 2010.
- Omilanowska M., *Post-totalitarian and post-colonial experiences. The Palace of Culture and Science and Defilad Square in Warsaw*, w: *The Post-socialist City. Continuity and Change in Urban Space and Imagery*, eds A. Kliems, M. Dmitrieva, Berlin 2010.
- Piotrowski P., *Znaczenia modernizmu. W stronę sztuki polskiej po 1945 roku*, Poznań 1999.
- Przybył E., *Pałac Kultury i Nauki jako socjalistyczna sakralizacja przestrzeni*, w: *Pałac Kultury i Nauki, Między ideologią a masową wyobraźnią*, red. Z. Grębecka i J. Sadowski, Kraków 2007.
- Robakowska A., Trybuś J., *Od Zamku do Browaru. Architektura Poznania ostatnich stu lat*, Poznań 2005.
- Rokicki K., *Kłopotliwy dar: Pałac kultury i Nauki*, w: J. Kochanowski, P. Majewski, T. Markiewicz, K. Rokicki, *Zbudować Warszawę piękną. O nowy krajobraz stolicy (1944–1956)*, Warszawa 2003.
- Rudniew L., *Pałac Kultury i Nauki*, „Przegląd Kulturalny” nr 38/1955, s. 3.
- Sadowski J., *Iglica mundi. Socrealistyczne wizualizacje idei neobabilońskiej*, w: *Pałac Kultury i Nauki. Między ideologią a masową wyobraźnią*, red. Z. Grębecka i J. Sadowski, Kraków 2007.
- Sadowski J., *Między Pałacem Rad a Pałacem Kultury. Studium kultury totalitarnej*, Kraków 2009.
- Schnaithmann Ch., *Im Schatten der Wolkenkratzer. Eine Begegnung mit der amerikanischen Großstadt*, „Stadtaspekte” 1/2013, s. 2.
- Śliwińska K., *Socjalizm w PRL i NRD*, Poznań 2006.
- Tomasik W., *Inżynieria dusz. Literatura realizmu socjalistycznego w planie „propagandy monumentalnej”*, Monografie Funduszu Nauki Polskiej, Seria Humanistyczna, Wrocław 1999.
- Turowski A., *Budowniczość świata. Z dziejów radykalnego modernizmu w sztuce polskiej*, Kraków 2000.
- Turowski A., *W kręgu konstruktywizmu*, Warszawa 1979.
- Tyrmand L., *Dziennik 1954*, London 1980 – Warszawa 1989.
- Wysłowska S., *Architekt i historyk sztuki. Twórca najbardziej charakterystycznych budynków późnego modernizmu w Polsce*, <http://culture.pl/pl/tworca/marek-leykam> (dostęp 14.07.2014).
- Zieliński J., *Pałac Kultury i Nauki*, Łódź–Warszawa 2012.

HANNA GRZESZCZUK-BRENDEL

**“Okraślak” (“The Rotunda”) in Poznań and the Palace of Culture in Warsaw –
the ideological paradoxes of architecture after world war II**

Summary

A – *department store* commonly referred to as “Okraślak” (“The Rotunda”) in Poznań and the *Palace of Culture and Science* in Warsaw, both completed in 1955, represent features of two opposing styles. This leads to further reflections on modernism and socialist realism as demonstrated by the – two buildings.

The modern features of the tower of the *Palace of Culture and Science* have been outshined with the national form and communist contents clearly reflecting Poland’s subordination to the Soviet Union. References to the pattern, the Palace of the Soviets, defined the top-down accepted model of progress. The *department store* (“Okraślak”), designed in 1948, was also meant to demonstrate modernity of commerce in a communist country. However, its form designed by Marek Leykam represents a more universal concept of progress free from any designations.

Keywords: Okraślak/Rotunda, Marek Leykam, Palace of Culture and Science, modernity, modernism, socialist realism.