

# COLLEGIUM INVISIBILE

---

Makary Górzyński

## ILUZJE DLA NOWEGO SPOŁECZEŃSTWA. REFLEKSJA O ARCHITEKTURZE PAŁACU KULTURY I NAUKI W WARSZAWIE.

wystąpienie na obozie wiosennym Collegium Invisibile,  
Warszawa, 22 maja 2011



Swoje dzisiejsze wystąpienie postanowiłem potraktować jako pretekst do przedstawienia Państwu zarówno obszaru moich zainteresowań, oraz sposobu, w jaki staram się ujmować problemy badawcze z zakresu kultury architektonicznej. Warszawski Pałac Kultury i Nauki jako jeden z najbardziej znanych budynków w kraju, mający status symbolu, jest tutaj punktem wyjścia do podróży poprzez różnorodne zagadnienia i konteksty historyczne; podróży, jak sądzę - interesującej.

Słynna powieść kryminalna Leopolda Tyrmanda – warszawskiego pisarza, dziennikarza, eseisty – wydana w 1955 roku i zatytułowana „Zły”, przeszła do historii literatury o Warszawie nie tylko jako utwór dający barwny obraz powojennego społeczeństwa, ale i jako sugestywny obraz miasta podnoszącego się z gruzów po niespotykanej dotąd katastrofie. Akcja „Złego” ma miejsce w 1954 roku, w momencie, w którym budowany od 1952 roku Pałac Kultury i Nauki im. J. Stalina jest już bliski ukończenia, staje się istotnym symbolem przemiany zrujnowanej stolicy. Sam wieżowiec pojawia się na kartach powieści wprowadzany przez narratora jakby ponad głowami bohaterów, zazwyczaj jako dość enigmatyczny „kremowy olbrzym”, wyrastający z chaosu, otoczony przestrzenią budowy największego w Europie placu, „placu który rodzi się w duszącym pyłe, kurzu, hałasie”. Czasem, w owych ogólnikowych wzmiankach, przybiera on demoniczny, podsycony napięciem wymiar groźnego obelisku. Co jednak istotne u Tyrmanda, to fakt, że Pałac Kultury pozostaje jedynie „wieżowcem bez nazwy”, odległym obiektem przynależnym do innej niż przestrzeń książki sfery, otoczonej przez ruiny przedwojennego śródmieścia, ulice, które „kiedyś istniały”, domy, które „niebawem znikną” cienie ludzi, którzy „niebawem odejdą”.

Obszarem odniesienia dla pisarza, jak i wielu czynnych po wojnie architektów, konserwatorów, teoretyków, publicystów pozostają nie tylko ich własne przekonania czy marzenia o tym, jak powinna wyglądać odbudowywana po wojnie Warszawa – ale przede wszystkim, punktem takim jest przestrzeń, wobec której ów projekt nowego miasta był formułowany. U Tyrmanda relikty miasta sprzed 1939 roku – wypalone domy towarowe i

banki, podejrzane adresy w prowizorycznie odbudowanych czynszówkach, dawna topografia ulic i placów - pozostają w nieustannym napięciu z „nowym”, z rodzącą się na gruzach wizją urbanistyczną i architektoniczną. Relikty te odsyłają, a w latach 50. musiały to czynić szczególnie silnie, do Warszawy znanej tamtemu pokoleniu z lat międzywojennych, albo i nawet sprzed I wojny światowej. To wobec tamtego miasta - gęsto zaludnionej i zabudowanej metropolii końca XIX wieku zakorzenionej w zbiorowej świadomości - formułowano projekty odbudowy, ufundowane na przekonaniu o potrzebie zmiany, odnowy, wykorzystania historycznej szansy do zbudowania nowego, „lepszego świata”, wyeliminowania postawionych jeszcze przed wojną problemów – przeludnienia, nadmiernego zagęszczenia zabudowy, braku spójnego wyrazu architektonicznego, niedrożności sieci komunikacyjnej i wielu innych – negatywnego dziedzictwa XIX wieku.

Budowa Pałacu Kultury i Nauki w latach 1952-1955 chyba najsilniej z dotychczasowych inwestycji – takich jak nowy Muranów czy Marszałkowska Dzielnica Mieszkaniowa – pokazała skalę tej przemiany Warszawy oraz, z dzisiejszej perspektywy, nieodpowiedniość języka, nieadekwatność potocznego rozumienia pojęcia „odbudowy Warszawy” jako odtworzenia, rekreacji zniszczonej przestrzeni. W obszarze, jaki w koncepcjach z lat 50. władze PRL postrzegały jako centrum miasta – a więc w śródmieściu północnym między Alejami Jerozolimskimi a Ogrodem Saskim – nie mogło być już miejsca dla świadectw dawnego, kapitalistycznego dyskursu, który w sferze ideologii realizmu socjalistycznego zamierzano zastąpić miastem socjalistycznym. W tej rzeczywistości Pałac Kultury i Nauki miał być laboratorium, eksperymentem stanowiącym przysłany z ZSRR wzór dla polskich architektów, budujących miasto „narodowe w formie, socjalistyczne w treści”. Jednak język realizmu socjalistycznego jako rzekomej teorii sztuki, będący zbiorem niespójnych, scholastycznych pułapek, rytuałów odgrywanych w sferze władzy, był iluzją, niemającą wiele wspólnego z tym, co faktycznie budowano i dla kogo.

W tym miejscu chciałbym dokonać pewnego zwrotu, zawieszenia dotychczasowej narracji na rzecz innego, pozornie niezwiązanego z tym tematem, obszaru. Bardzo często w popularnych dyskusjach o PKiN pojawia się teza, że Pałac, choć związany z moskiewskimi wieżowcami ery stalinowskiej, jest mniej lub bardziej kopia amerykańskich drapaczy chmur z I połowy XX wieku, dostosowaną do innej skali; jak zauważyłem w kilku takich rozmowach i użyciach języka, ma to być argumentem na rzecz „zachodniości” budowli, staje się jednym z narzędzi jej oswojenia. W tych czysto formalnych porównaniach zapomina się jednak o szeregu warunków historycznych i politycznych; co jednak istotniejsze dla mnie, nie zauważono dotąd innego tropu, prowadzącego za ocean. Chciałbym się w tym miejscu odwołać do amerykańskiego ruchu *The City Beautiful Movement* i projektu przemiany miast przemysłowych USA. Wizja Pięknego Miasta skonkretyzowała się pod koniec XIX wieku, Jak zauważają historycy amerykańscy, punktem wyjścia dla skryształizowania się idei reformy środowiska miejskiego był konglomerat czynników - kryzys gospodarczy lat 90. XIX wieku w Stanach Zjednoczonych, era drugiej industrializacji i postępująca zmiana struktury społecznej Ameryki wskutek dynamicznej urbanizacji, skutkującej przeciążeniem miast i ich niekontrolowanym rozwojem, wreszcie powolne reformy skorumpowanej administracji federalnej za sprawą ruchu Progresywizmu. W obszarze progresywnej klasy średniej pojawia się wówczas grupa reformatorów, bardzo krytycznie oceniających spuściznę XIX wiekowej urbanizacji bez ingerencji państwa – jej efektem stały się ogromne, zatłoczone miasta pozbawione tego, co określano wówczas kategorią ładu przestrzennego i harmonii, ze śródmieściami zdominowanymi przez chaos architektury komercyjnej, przemysłu, pierwszych wieżowców, wreszcie brak skoordynowanego planowania przestrzennego. Rodzący się ruch reformy urbanistycznej – ruch pięknego miasta – nałożył się na ten gorący okres

amerykańskiej historii społecznej, pełnej zamieszek i buntów wybuchających w przeludnionych dzielnicach robotniczych. W tym kręgu, którego najistotniejszym przedstawicielem był architekt Daniel Hudson Burnham, pojawiła się idea, że państwo powinno włączyć się aktywnie w proces uzdrawiania sytuacji, a reformom ustrojowym winna towarzyszyć przebudowa centrów największych miast, zmierzająca do odzyskania kontroli nad sytuacją poprzez „uzdrowienie” tkanki miejskiej i jej „upiększenie”. Za wizualną reprezentację owej ery chaosu uznano powszechny w XIX wieku kosmopolityzm architektoniczny, który przeciwstawiono postulowanej przez ruch jedności w ramach idei jednej formacji stylistycznej. Przebudowane śródmieścia metropolii przemysłowych – wyposażone w reprezentacyjne gmachy rządowe i budynki użyteczności publicznej służące społeczeństwu – miały stać się podstawą budowy nowego, lepszego społeczeństwa amerykańskiego w okresie, kiedy rola USA po wojnie z Hiszpanią na arenie międzynarodowej zaczynała być coraz istotniejsza. Środowiska intelektualistów, polityków, pisarzy – połączone z architektami – wypracowały wówczas program odnowy za pomocą monumentalnej architektury europejskiej, jaką był akademicki klasycyzm paryskiej *École des Beaux-Arts*, sposób projektowania wyrastający z zaadaptowania wielowiekowej tradycji europejskiej architektury (rzymskiej okresu cesarstwa, włoskiej i francuskiej doby nowożytnej – renesansu, baroku) do potrzeb nowoczesnego społeczeństwa końca XIX wieku; tego rodzaju wykształcenie formalne, połączone z opartą na udoskonalonych teoriach projektowania geometrycznych planów budowli i całych zespołów dawało adeptom *École des Beaux-Arts* i jej kręgu nie tylko możliwość rozwiązania większości problemów architektonicznych, ale i dostarczenia klientom ultrareprezentacyjnej architektury monumentalnej.

Pierwszą próbą zastosowania tych doświadczeń w Ameryce w wielkiej skali – połączonej z idealnym modelem zaprojektowania wszystkiego, od ogrodzenia po ogromny pałac wystawowy – była *World's Columbian Exposition* w Chicago z 1893 roku, gdzie tereny wystawy zaprogramowano pod kierunkiem Daniela Burnhama jako ogromną, niezależną od miasta przestrzeń o zasadniczo jednolitym charakterze, pozbawioną problemów typowego miasta, dającą spektakularny efekt wyrastający z centralnego planowania. Na bazie tego szeroko nagłośczonego sukcesu ruch *The City Beautiful* skryształizował swoje postulaty. „Białe miasteczko” dające obraz monumentalnej, przestrzeni harmonijnego, „lepszego miasta”, jawiło się jako atrakcyjny model, dawało też nieznanym dotąd w Ameryce zestaw doświadczeń – było eksperymentem w zakresie planowania przestrzennego na niepraktykowaną tu wcześniej skalę. Niebawem środowisko Burnhama i architektów wykształconych w *Ecole* takich jak twórcy zgrupowani w studiu *McKim, Mead and White* zdominowało debatę nad rewaloryzacją centrum Waszyngtonu, miasta dość wówczas peryferyjnego. Jej efektem był powstały w latach 1901-1902 tak zwany *McMillan* plan, realizowany aż do lat trzydziestych. W przypadku Waszyngtonu, gdzie zaniedbane dzielnice mieszkalne wokół Kapitolu wyburzono, tworząc osiowe założenie *The Mall*, otoczone klasycyzującymi budowlami muzeów, ministerstw, pomników, udało się stworzyć przestrzeń na miarę stolicy nowego imperium. Architektura akademickiego klasycyzmu stała się narzędziem legitymizacji władzy czerpiącej siłę z tradycji ojców założycieli Republiki; dzięki swej jednorodności, zapewniała reprezentacyjny wizerunek centrum państwa. Co jednak ciekawe, choć w postulatach ruchu mówiono o „wychowaniu” warstw niższych za pomocą tak pojętej architektury – tworzącej w miastach amerykańskich enklawy budowli rządowych w otoczeniu parków i promenad – to efektem planu było wysiedlenie tysięcy biedniejszych mieszkańców i wyeliminowanie ich z całej tej, dość ekskluzywnej i służącej interesom politycznym klasy średniej, narracji. W całych Stanach Zjednoczonych jeszcze do wybuchu drugiej wojny światowej realizowano szereg podobnych projektów – w Chicago, San Francisco – jednak fiasko poniosła

idealistyczna idea „wychowania dobrych obywateli za pomocą harmonijnej przestrzeni miejskiej”. Jej narzędziem miała być koncepcja centrum obywatelskiego – *Civic Centre* – zgrupowania budynków rządowych i publicznych (ratusza, kapitolu stanowego, audytorium, muzeów, galerii, bibliotek, teatrów zgrupowanych wokół centralnych placów jako miejsc przebywania mieszkańców miasta i ich wychowywania, pobudzania do samodoskonalenia za pomocą obcowania z pięknem formy architektonicznej w przestrzeni i kulturą). Daniel L. Bluestone, analizujący przykład Detroit, gdzie ostatecznie idea budowy *Civic Centre* poniosła klęskę, uznaje Ruch Pięknego Miasta za konserwatywną, bardzo wpływową próbę odtworzenia dawnego porządku społecznego – który w miastach zaginął po tym, jak pierwsze wieżowce, hotele, domy towarowe, stacje kolejowe i fabryki otoczone kwartałami kamienic przesłoniły tradycyjną panoramę z ratuszem i wieżami kościołów. Powszechnie uznaje się, że doświadczenia urbanistyczne i architektoniczne ruchu wpłynęły na powstanie nowoczesnego planowania przestrzennego w miastach, oddziałując szeroko nie tylko w Ameryce.

W tym miejscu wracam do tytułowego obiektu mojego wystąpienia, jednak ponownie czyniąc Pałac Kultury i Nauki pretekstem do spojrzenia wstecz. Zespół architektów odpowiedzialnych za kształt warszawskiego wieżowca składał się wyłącznie z twórców radzieckich, pracujących w ramach wydzielonej, kilkusetosobowej jednostki projektowej, kierowanej przez architekta akademika Lwa Rudniewa. Winniśmy przyjrzeć się bliżej tej postaci. Lew Rudniew urodzony w 1895 roku, absolwent politechniki ryskiej i Cesarskiej Akademii Sztuk Pięknych w Sankt Petersburgu był uczniem architekta dworu cesarskiego Leontija Benois i Ivana Fomina. Rudniew ukończył studia około 1910 roku, bardzo szybko zdobył sobie wielką renomę, stając się zwycięzcą szeregu konkursów architektonicznych jeszcze przed rewolucją.

W okresie, w którym Rudniew zdobywał swe akademickie wykształcenie, w stolicy skryzalizował się ruch odrodzenia tradycji monumentalnego klasycyzmu, który nad Nową miał szczególnie bogate tradycje. Po przegranej wojnie z Japonią i rewolucji 1905 roku pojawia się zdecydowana reakcja przeciwko kosmopolitycznej stylistyce nowej architektury bogatych dzielnic wielkich miast rosyjskich – którą konserwatywny establishment akademii utożsamiał z dekadencją i dyskusyjnymi efektami modernizacji Rosji po reformach Aleksandra II; brak jedności estetycznej w przestrzeni industrializujących się miast zostaje skojarzony, nie po raz pierwszy zresztą w historii architektury, z wyrazem kryzysu państwa. Po wstrząsach społecznych i zapaści 1905 roku na łamach opiniotwórczych czasopism architektonicznych, artystycznych, ale i w prasie codziennej daje się zauważyć obecność postulatów stworzenia nowego stylu architektonicznego dla Imperium Rosyjskiego, nieprzypadkowo sięgającego do tego, co uznawano za wizualną reprezentację okresu świetności w historii Rosji – czasów Aleksandra I i powszechnego wówczas monumentalnego klasycyzmu Petersburga, Moskwy czy Warszawy. W tym kręgu za najistotniejszą postać uznaje się architekta Ivana Fomina popularyzował idealistyczną koncepcję totalnego, jednolitego stylu architektonicznego dla nowej Rosji. Próba realizacji założeń środowiska Fomina – postulującego przemianę centrów miast w jednolitej konwencji architektury akademickiego klasycyzmu zbliżonego do sposobu projektowania paryskiej akademii, ale w zdecydowanie rosyjskiej odmianie – był projekt wyspy Golodai w Petersburgu, której fragment w 1911 roku zakupiły firmy brytyjskie, z zamiarem budowy dzielnicy mieszkalnej dla rosyjskiej klasy średniej. Studio Fomina i Fiodora Lidvalla zostało zaproszone do współpracy nad tym zadaniem; wówczas powstała koncepcja „Nowego Petersburga”, której realizację przerwał wybuch wojny w 1914 roku. Jak zauważali krytycy architektury tacy jak Łukomski, w okresie po 1905 roku w tym szerokim kręgu architektów, artystów i teoretyków narastała gotowość do zastosowania rozwiązania totalnego, jeśli nie totalitarnego w planowaniu miast i rozumieniu architektury jako narzędzia zespołowego modelowania ich

przestrzeni. Łukomski w swym artykule z 1917 roku *O Współczesnym Piotrogradzie* wskazywał na nową pozycję architekta jako rzecznika postulatów reformy całego państwa – „cara planowania”, dyktatora „sięgającego do źródeł” z okresu świetności państwa, dla celów jego współczesnej przemiany.

Zarysowanie wycinka tej cechującej scenę rosyjską sytuacji okazuje się kluczowe, jeśli zauważymy, że architekci Pałacu Kultury i Nauki z Rudniewem na czele wyrastali właśnie w tym klimacie intelektualnym, zdobywając konkretne wykształcenie u takich architektów jak Fomin. Przy czym, uderzający jest fakt, że krąg „Nowego Petersburga” w przewrocie bolszewickim i późniejszej sytuacji rewolucyjnej widział możliwość realizacji swych postulatów – stąd mówi się o „czerwonym klasycyzmie”. Sytuacja jest jednak, żeby to Państwu jeszcze bardziej skomplikować, dość złożona, gdyż w latach po 1917 roku następuje w architekturze radzieckiej wyraźna dominacja tendencji awangardowych, modernistycznych, znanych pod nazwą konstruktywizmu rosyjskiego. Jednak środowisko akademii zachowuje swe wpływy i pod koniec lat 20, w konkursie na pałac sowietów w Moskwie, zyskuje pozycję dominującą w Związku Radzieckim.

Przyczyny wydania wojny awangardzie architektonicznej w ZSRR są złożone i wielorakie, nie czas tu i miejsce na ich omawianie, jednak okazało się, że zintegrowany klasycyzm o którym marzył Fomin dobrze nadawał się do wbudowania w oficjalny dyskurs państwa, którego marksistowsko-leninowska fikcyjna kultura partyjna miała być – podobnie jak cały twór państwowy – logicznym i legitymizowanym efektem procesu walki klas. Stąd też i brak zasadności w tej konstrukcji dla zrywania z tradycją, co więcej – istniała potrzeba jej specyficznego „kontynuowania” i „rozwijania” poprzez kamuflowane ideologią sięgnięcie do idiomu architektury imperialnej, carskiej Rosji – co zaproponowali jeszcze przed rewolucją twórcy Nowego Petersburga.

Pałac Kultury i Nauki w Warszawie wraz z zespołem Placu Defilad miał stać się „pierworodnym dzieciem socrealizmu”, jak mówił w nowomowie architekt Szymon Syrkus, „będzie gwiazdą przewodnią przekształcania dawnej Warszawy w Warszawę socjalistyczną”. Faktem jest, że w zamierzeniu i nazwie tego rodzaju budowli tkwiło nagromadzenie funkcji publicznych dające wrażenie, że to, co niegdyś było dostępne dla wybranych, dziś staje się udziałem całego ludu w ramach przeznaczonego dlań „pałacu”. Rudniew, który w okresie porewolucyjnym stopniowo zdobywał pozycję jednego z ojców- oficjalnej architektury rządowej, szczególnie po zakończeniu drugiej wojny światowej stał się jedną z gwiazd stalinowskiej przebudowy stolicy Imperium. W jej ramach wprowadzono w krajobraz miasta gigantyczne wieżowce, porządkujące przestrzeń bulwarów, mieszczące ministerstwa, instytucje publiczne itd. Największym z tych projektów był kompleks uniwersytetu moskiewskiego na wzgórzach Lenina, ogromne, w zasadzie niemal samodzielne miasto w formie jednego budynku. Głównym autorem koncepcji Uniwersytetu był Rudniew, jego to uważa się za twórcę modelu tzw. wieżowca socjalistycznego, który w przeciwieństwie do wieżowców amerykańskich, miał być przykładem nowego humanizmu, racjonalnego wykorzystania przestrzeni i w sferze nowomowy pozostawał symbolem piękna socjalistycznego miasta, w którym dobra i wartości niegdyś zarezerwowane dla wybranych stają się dostępne masom. Tak też stało się w przypadku warszawskiego wieżowca.

W mojej ocenie PKIN, istniejąc na płaszczyźnie ideologicznej, jest szczytowym w owym momencie osiągnięciem zasad projektowania, wywiedzionych z akademickiego klasycyzmu, ale przy całkowicie niespotykanej dotąd skali i przy, co najważniejsze, dematerializacji większości zasad składających się na obraz stosowanego niegdyś w Petersburgu i innych

akademiach, jak paryska *Ecole...*, pryncypiów dzieła architektonicznego, które w przypadku wieżowców stalinowskich stają się jedynie wspomnieniem. Groźnym wspomnieniem, bowiem słynne attyki Pałacu, rzekomo wzorowane na polskiej architekturze nowożytnej, są czymś więcej, niż tylko, jak to niestety zwykło się przyjmować w popularnych słowach o socrealizmie – elementami „narodowej formy”. Zauważmy: gra toczy się tutaj o podporządkowanie sobie historii, o jej zatrzymanie w porządku doktryny nowych czasów, co prowadzi ostatecznie do kompromitacji użytego motywu, jako odtąd złączonego z dyskursem władzy. Konstrukcja narodowej formy jest więc, jak to chyba najlepiej pokazuje PKIN, groźnym mitem i niemniej groźnym narzędziem ideologicznym dewesternizacji Europy Środkowej za pomocą czegoś, co uznawane jest za jej własną tradycję, w tym wypadku architektoniczną; attyki renesansowe, w monstrualnym powiększeniu i zbarbaryzowaniu, stają się narzędziem kolonizacji, legitymizując jednocześnie porządek nowej władzy.

"Zbliżenie się gwarnej masy obywateli mających wejść do gmachu PKIN wymaga demokratycznej otwartości form jego partii wejściowych, czemu zadośćuczynić mogą portyki i portale w swej artystycznej wymowie, wprowadzające wchodzących w podniosły nastrój przeczuwania tych ważnych i treściwych przeżyć, które ich oczekują wewnątrz" – pisali stalinowscy teoretycy przy otwarciu pałacu w 1955 roku. Jakich to przeżyć mieli oczekiwać złączeni w gwarnej masie obywatele? Znalazł się tu teatr dramatyczny na 750 miejsc, Muzeum Przemysłu i Techniki, dwa kina na 450 miejsc, sala koncertowa na 460 miejsc, sala wykładowa 750 miejsc, przestrzeń konferencyjno-wystawowa, centrum sportowe z basenem i halą treningową, centrum wychowania artystycznego, teatr kukielkowy na 250 miejsc, teatr dla młodzieży na 400 miejsc, ogród zimowy, ośrodek badań naukowych, sala kongresowa na 3200 miejsc, taras widokowy, kilkadziesiąt kondygnacji biurowych dla różnych instytucji. Superstruktura Rudniewa stała się więc centralną instytucją kultury i niespotykanym nigdzie dotąd nagromadzeniem funkcji reprezentacyjnych, publicznych i politycznych; sam pałac stał się „ołtarzem” za trybuną honorową Placu Defilad, na którym rozgrywano wszystkie najważniejsze uroczystości państwowe PRL.

I tutaj następuje zamknięcie klamry, jaką dość może zawile starałem się zbudować w wygłoszonym tekście. Nieprzypadkowo przywołałem amerykańskie doświadczenia ruchu Pięknego Miasta, zakładające uzdrowienie sytuacji metropolii amerykańskich za pomocą jednolitego, hegemonicznego dyskursu architektonicznego, de facto ufundowanego na wykluczeniu, skierowanego w stronę reprezentacji Imperium, ale i ukrytych w kolumnowych fasadach mechanizmów „wychowania” społeczeństwa. Podobną szansę oddziaływania odnaleźli kilkanaście lat później architekci rosyjscy, niezadowoleni z tego, co wydawało się im architektonicznym chaosem miast Rosji, w tym i niebezpiecznie „europeizującego się” Petersburga. Zarówno w przypadku amerykańskich reformatorów spod znaku *The City Beautiful*, rosyjskich zwolenników „czerwonego klasycyzmu”, jak i pominiętych tu modernistów z kręgu Le Corbusiera – głównym punktem odniesienia było XIX wieczne, polifoniczne w swej strukturze architektonicznej, miasto cywilizacji przemysłowej, które postanowiono na różne sposoby „uzdrowić”, projektując iluzję - zupełnie nowe miasto dla nowego społeczeństwa. Wyjątkowość warszawskiego pałacu może w tym kontekście zarysować się dość zaskakująco – oto w jednym budynku znalazły się funkcje amerykańskiego *Civic Centre*. Nieco przesadnie można by rzec, że spełnił się sen o totalnej wizji architektury, która organizuje życie jednostek i staje się głównym obszarem odniesienia w przestrzeni ich egzystencji – w „uzdrowionym”, „upiększonym” mieście. Coś, co w Ameryce było w zasadzie niemożliwe z racji demokratycznego systemu politycznego, w przypadku ZSRR stało się realne w zakresie skali, a co więcej, Rudniew użył symbolu kapitalizmu – wieżowca – w sposób zawłaszczający, kolonizujący. Być może stało się to

doświadczeniem granicznym, na które nie mogło być ani wówczas, ani dziś odpowiedzi architektonicznej, bowiem Pałac Kultury nie jest elementem żadnego dialogu, a świadectwem niebezpiecznej ewolucji tendencji reformy społecznej za pomocą architektury, obecnych w różnych kręgach kulturowych przełomu XIX i XX wieku. Tendencji, po raz pierwszy tak szeroko niwelującej, niszczącej obraz miasta ery industrialnej jako obraz społeczeństwa.

*Makary Górzyński*

## WYBÓR BIBLIOGRAFICZNY / (ZAPIS SKRÓCONY)

### OPRACOWANIA

A. Aman, *Architecture and Ideology in Eastern Europe during the Stalin Era*, MIT Press 1992.

W. Baraniewski, *Rola „tradycji” w architekturze polskiej lat 1949-1956*, w: *Tradycja i innowacja*, Warszawa 1981.

W. Baraniewski, *Ideologia w architekturze Warszawy okresu realizmu socjalistycznego*, *Biuletyn Historii Sztuki*, XXII, 1996.

D. M. Bluestone, *Detroit's City Beautiful and the Problem of Commerce*, *Journal of the Society of Architectural Historians*, Vol. 47, No. 3.

P. S. Boyer, *Urban Masses and Moral Order in America, 1820-1920*, Harvard University Press, 1978.

W.C. Brumfield, *Anti-Modernism and the Neoclassical Revival in Russian Architecture, 1906-1916*, *Journal of the Society of Architectural Historians*, Vol. 48, No. 4.

*Dyskurs o tradycji. Z zagadnień współczesnej kultury artystycznej w Polsce i ZSRR*, Wrocław-Warszawa-Kraków-Gdańsk 1974.

Z. Grębecka, J. Sadowski (red.), *Pałac Kultury i Nauki. Między ideologią a masową wyobraźnią*, Kraków 2007.

J. Kochanowski (red.), *Zbudować Warszawę piękną... O nowy krajobraz stolicy (1944-1956)*, Warszawa 2003.

E. Możejko, *Realizm socjalistyczny. Teoria. Rozwój. Upadek*, Kraków 2001.

J. K. Rose, *City Beautiful: The 1901 Plan for Washington D. C.*, publikacja elektroniczna, 1996, <http://xroads.virginia.edu/~cap/citybeautiful/dchome.html>, dostęp maj 2011.

K. Stępnik, M. Piechota (red.), *Socrealizm – Fabuły, Komunikaty, Ikony*, Lublin 2006.

Ch. Tunnard, *A City Called Beautiful*, *Journal of the Society of Architectural Historians*, Vol. 9, No. 1-2.

W. H. Wilson, *The City Beautiful Movement*. Johns Hopkins University Press, 1989.

W. Włodarczyk, *Socrealizm. Sztuka polska w latach 1950-1954*, Warszawa 1991.

### MATERIAŁY ŹRÓDŁOWE

E. Goldzamt, *Architektura zespołów śródmiejskich i problemy dziedzictwa*, Warszawa 1956.

Kotarbiński, *Realizm socjalistyczny w architekturze*, Warszawa 1952.

Miesięcznik „Architektura”

*O polską architekturę socjalistyczną. Materiały narady...*, Warszawa 1950.