

Mansfeld, Bogusław

Dar jak pomnik : Pałac Kultury im. Józefa Stalina

Acta Universitatis Nicolai Copernici. Zabytkoznawstwo i Konserwatorstwo 23 (278),
87-95

1994

Artykuł został opracowany do udostępnienia w internecie przez Muzeum Historii Polski w ramach prac podejmowanych na rzecz zapewnienia otwartego, powszechnego i trwałego dostępu do polskiego dorobku naukowego i kulturalnego. Artykuł jest umieszczony w kolekcji cyfrowej bazhum.muzhp.pl, gromadzącej zawartość polskich czasopism humanistycznych i społecznych.

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach
dozwolonego użytku.

Zakład Pedagogiki Artystycznej

BOGUSŁAW MANSFELD

DAR JAK POMNIK PAŁAC KULTURY I NAUKI IM. JÓZEFA STALINA

Do dziś górujący nad Warszawą osobliwy w kształcie gmach jest najwyższym z pomników i zarazem chyba największym spośród postawionych w XX w. Postawił go Stalin sobie samemu¹. Kubatura jego 8 członów wynosi 815 tys. m³, powierzchnia użytkowa obejmuje 110 tys. m². Aby go wznieść do wysokości 230,65 m użyto 40 mln cegieł i 26 tys. ton konstrukcji stalowej, tynkując i wykładając różnymi gatunkami kamienia 400 tys. m² ścian. — „Gdyby się urodziło dziecko i nie opuszczając pałacu spało co noc w innym pomieszczeniu — wyliczał w kwietniu 1955 r. popularny „Express Wieczorny” — opuściłoby pałac w wieku 22 lat”². Nic dziwnego, skoro same cegły ułożone jedna obok drugiej sięgnęłyby aż Władywostoku, a wszelkiego rodzaju przewody rozciągnięte w stronę przeciwną połączyłyby Warszawę z Madrytem. Podłogi ułożone na jednej płaszczyźnie uformowałyby plac o powierzchni 100 tys. m², na którym mogłyby zmieścić się cztery Parki Ujazdowskie. A już tylko ten, który powstał, należał do największych w Europie.

Od momentu położenia łąwy fundamentowej dalszą budowę tego niezwykłego gmachu mieszkańcy stolicy, a także liczni przyjezdni, mogli obserwować ze specjalnie dla nich wzniesionego pomostu. Stale gromadziły się tam tłumy. — „Każdy etap budowy — informowała broszurka propagandzisty TPPR — był przedmiotem gorących rozpraw i komentarzy ludności”³. Był też starannie i fachowo rejestrowany przez stację naukowo-badawczą, powołaną w tym celu na polecenie Prezydium Rządu przez Polską Akademię Nauk. Jej pracownicy nakręcili kilkadziesiąt filmów instruktażowych, wydali wreszcie rezultaty swoich obserwacji w postaci dwu książek, w serii planowanej początkowo na kilkanaście tomów⁴. Wszystko po to, aby przekazać polskim budowniczym nowatorskie metody socjalistycznej techniki.

Po trzech latach od wylania pierwszego betonu na fundamenty posadowione w gigantycznym wykopie, z którego wydobyto przedtem 15

tys. m³ ziemi, dzieło, jak podkreślano — ważące ok. 600 tys. ton, było gotowe. W dniu 22 lipca 1955 r. przekazano je uroczyście w imieniu Kraju Rad — „Polsce i Warszawie”. Odtąd można było podziwiać już nie tempo i organizację budowy, ale nieprzeliczone pomieszczenia, które do miary i liczby dodawały splendor i blask w skali tutaj nieznaney. A im wartości te były większe i bardziej ekspresyjne, tym wykres postępu i obraz racji mocniej przemawiały do najszerszych mas. Stąd zresztą tak wielkie znaczenie przywiązywane przez systemy totalitarne do sprawności w opanowywaniu i zagospodarowywaniu przestrzeni.

* * *

Pałac Kultury i Nauki został zaprojektowany w niespełna pół roku w moskiewskim biurze zatrudniającym ok. 500 osób⁵, przez zespół inżynierów, złożony z A. P. Wielikanowa, I. F. Rożyna, A. F. Chriakowa i W. N. Nasonowa, którym przewodził prof. Lew Rudniew (1886—1956), jak oni członek Akademii Architektury ZSRR⁶. Pochodził on z Nowgorodu, gdzie urodził się w rodzinie nauczycielskiej. W 1906 r. rozpoczął studia w Akademii Sztuk Pięknych w Petersburgu. Sześć lat później odbył praktykę w pracowni akademika Fomina i w 1913 r. udał się w podróż do Włoch, która wywarła duży wpływ na jego upodobania do form monumentalnych i dekoracyjnych zarazem, choć nierzadko przytłaczających, a prawie zawsze dominujących w otoczeniu. I dopiero po powrocie, już podczas wojny, obronił w 1915 r. u prof. Leona N. Benoia dyplom poświęcony „Uniwersytetowi w mieście stołecznym”. Nie mógł chyba wówczas przewidzieć, że temat ten zrealizuje w przyszłości w postaci ogromnego kompleksu na Wzgórzach Leninowskich w Moskwie (1948—1953). Wraz ze współpracownikami otrzymał za niego nagrodę państwową I stopnia.

Pierwszą jednak nagrodę przyniósł mu konkurs na Pomnik Bohaterów Rewolucji, wzniesiony w 1919 r. na Polu Marsowym w Piotrogradzie. W mieście swoich studiów pozostał do 1932 r., bardzo czynny zarówno jako projektant, jak i organizator prac budowlanych. Zwycięstwo w konkursie na Akademię Wojskową im. Frunzego (wspólnie z W. O. Muncem) spowodowało przeniesienie się do Moskwy, gdzie objął stanowisko głównego architekta realizacji tego gmachu. Za pomocą tylko prostokątów (bryła) i kwadratów (okna) stworzył dzieło znakomicie zdyscyplinowane formalnie. Zwieńczenie surowych w wyrazie, zgeometryzowanych fasad mocno wysuniętym gzymsem przypomina horyzontalnie komponowane pałace florenckiego quattrocento, co zapowiada ewolucję jego stylu w stronę tak charakterystycznego dla architektonicznego socrealizmu upodobania do renesansu i klasycyzmu. W pełni wykorzystał już tę tradycję w projekcie gmachu dla rządu Azerbejdżanu w Baku

(1934—1953), który jednak malowniczo rozczłonkował, jakby szukając dla całości efektu bardziej „orientalnego”. Będzie ją również wykorzystywał dla rozwiązań o charakterze pomnikowym, bliskim architektom wszelkich totalitaryzmów, wykształconych na neoromantycznej syntezie sztuk. Tak będzie w przypadku prac powstałych w latach wojny, które dotyczą odbudowy zniszczonych miast i upamiętnienia zwycięstw nad wojskami Hitlera. Ale najpełniej tendencja ta wyrazi się w koncepcji pałacu dla Warszawy, ostatniego zrealizowanego dzieła Rudniewa. I, podobnie jak moskiewski Uniwersytet, przyniesie mu ono także wysokie odznaczenie, tym razem w postaci Krzyża Komandorskiego Orderu Odrodzenia Polski.

Wróćmy więc do Warszawy. Pomysł Tadeusza Konwickiego, aby tzw. popularnie Pekin zamienić w pomnik ofiar stalinizmu⁷, spotkał się w 1987 r. z natychmiastową repliką rzecznika rządu, którą warto tu przytoczyć. Najpierw Jerzy Urban stwierdził, że „Różni pisarze mają różne chybione pomysły”, po czym wyjaśnił: „Pałac Kultury i Nauki pełni w Polsce pożyteczną rolę kulturalną i naukową. Jest darem społeczeństwa radzieckiego, darem kosztownym. Nie ciąży na nim żadne złe odium. Jest to raczej monument bezinteresownej przyjaźni, chociaż ta przyjaźń może nie przybrała wówczas pięknych architektonicznie form. Wrósł on w Warszawę. Z żadnymi zbrodniami tamtej epoki się nie kojarzy i kojarzyć nie ma powodu”⁸. Wypowiedź ta, prócz charakterystycznej dla jej autora retoryki, jest ciekawa dlatego, że prócz ujemnej oceny artystycznej zawiera prawie wszystkie, podnoszone od początku, pozytywy Pałacu, a mianowicie: użyteczność, okazałość, zharmonizowanie z panoramą miasta, a przy tym wysokie znaczenie moralne jako daru — wyrazu bezinteresownej przyjaźni między narodami. Pominięcie walorów technicznych jest zrozumiałe z powodu upływu czasu. Uderza natomiast brak w niej aspektów ikonograficznych. Nie były one zresztą analizowane i przedtem, co jednak tłumaczy się faktem ukończenia Pałacu na progu pierwszego, wielkiego kryzysu systemu ideologicznego, którego był przecież uprzedmiotowieniem. Ale w rezultacie tego, w miejsce ikonografii pojawiła się mitologia, oscylująca jak zwykle między fascynacją a odrzuceniem. Jej charakter interesująco opisał ostatnio Zbigniew Benedyktowicz, odwołując się do przemysłów Mircei Eliade nad symbolizmem „środka świata”⁹. W tym celu posłużył się materiałem opisowym, pochodzącym od różnych osób: literatów i artystów, inżynierów i polityków, a także od ludzi prostych, niewykształconych. Jednak punkt widzenia „obserwatorów” nie może zastąpić analizy samego obiektu, ponieważ jest opisem przede wszystkim samej recepcji. Obie mają z pewnością swoje punkty stykowe, ale jednocześnie, co jest zrozumiałe, prowadzą do odmiennych rezultatów.

Tutaj chciałbym poświęcić kilka uwag właśnie ikonografii, zaczynając od formy zewnętrznej. I tak, już w pierwszych opisach pojawiła się

pochwała jej rodzimości, łatwo rozpoznawana przez wszystkich. — „Cały ten olbrzymi gmach — zapewniał Jan Dąbrowski w 1953 r., a więc jeszcze na podstawie tylko projektu — zbudowany będzie w duchu polskich arcydzieł architektury. [...] w Pałacu Kultury i Nauki widzimy charakterystyczny dla polskich wzorów architektonicznych dynamizm: z masywu głównego budynku śmiało wystrzela znacznie wyższa wieża”¹⁰. Inż. Skibiński wskazywał na analogie z krakowskim renesansem, zaś prof. Biegański dodawał do niej jeszcze podobieństwa z warszawskim klasycyzmem¹¹. Za pierwszą przemawiały głównie attyki, o drugich miało świadczyć traktowanie elewacji i stosowanie detalu.

Znajomość takiego repertuaru u projektantów radzieckich pochodziła przede wszystkim z objazdu po Polsce, odbytego przez nich w ciągu pierwszej połowy października 1951 r. Na jego trasie, rozpoczętej w Krakowie, znalazły się takie zabytkowe miasta, jak: Sandomierz, Kielce, Puławy, Kazimierz nad Wisłą, Chełmno i Toruń¹². Podziwiali też Tatry i słuchali muzyki Chopina w Żelazowej Woli, zostali obdarowani albumami z fotografiami jeszcze innych miejscowości. — „Długo badaliśmy cechy szczególne narodowej architektury polskiej — podkreślał z pewną przesadą Rudniew — zanim zatrzymaliśmy się na danym wariantcie projektu i definitywnie ustaliliśmy architekturę gmachu. Sięgnęliśmy do polskiej sztuki ludowej(!), jeździliśmy po polskich miastach, obserwowaliśmy dźwigającą się z ruin Warszawę, naradzaliśmy się z polskimi architektami. Znaleźliśmy wspólny język z polską architekturą — przekonywał dalej — i to zdecydowało o powodzeniu naszego projektu. Styl Pałacu zsynchronizowany jest z najpiękniejszymi budowlami architektury polskiej, a jednocześnie jest nowy. Trzeba podkreślić — dodawał — że architektura polska w podstawie swej — jeśli wyeliminować z niej obce naleciałości — związana jest z ludem, z życiem. Jest ona lekka i jasna, nie przytłacza człowieka, lecz podnosi go”¹³.

Przywołanie w tym kontekście ludu może wydawać się retoryczną przesadą, ale tylko z pozoru. Wywiedzione bowiem z romantyzmu ideologie wiązały z nim zawsze początek każdej historii, zwłaszcza narodowej. Bez niego dzieje byłyby po prostu chaosem, a być może w ogóle by nie zaistniały. Mamy więc pod jego postacią do czynienia z czymś, co można by określić zasadą „pierwotności”, spełniającą ważną rolę w ustalaniu celowości progresywnie rozwijających się procesów historycznych, jak i sposobów ich korygowania i rozwijania.

Wicepremier Stefan Jędrzychowski potwierdzając już niejako z urzędu polskość architektury Pałacu, podkreślił jednocześnie, że wyraża ona tendencje socjalistyczne¹⁴. A te oczywiście nadawały jej wyższą jakość. I w ten sposób wytwarzał się ów osobliwy związek, który w 1925 r. Stalin wyjaśniał następująco: „Kultura proletariacka nie wyłącza kultury narodowej, a daje jej treść. I na odwrót, kultura narodowa nie wyłącza kultury proletariackiej, a daje jej formę”¹⁵. Miało to swoje od-

niesienie do współzależności między samostanowieniem a socjalizmem. Tenże Stalin tak ją bowiem ujmował: „Zasada samostanowienia ma być środkiem walki o socjalizm i musi być podporządkowana zasadom socjalizmu”¹⁶. I tak też jest pomyślany Pałac Rudniewa. Ale jego ikonografia idzie jeszcze dalej, starając się ponadto wyrazić jeszcze samą istotę komunizmu. Spróbujmy ją odczytać, zaczynając od podstawowych zasad rządzących ideową organizacją pałacowej przestrzeni.

„Kultura i Nauka” w nazwie Pałacu nie mogą określać świadomości jednego tylko narodu w określonym momencie historycznym. Mogą one być natomiast zapowiedzią nowego stanu świadomości ogólnoludzkiej, która ukształtuje się po ostatecznym zwycięstwie nad siłami zniewolenia i wyzysku, czyli po przyjęciu przez wszystkie narody ideałów komunizmu. Pałac w takim kontekście byłby rodzajem ikony dziejowego spełnienia, do którego wszyscy, indywidualnie i zbiorowo, podążają drogami wyznaczonymi przez prawa obiektywne. Albo jeszcze inaczej: jego dyspozycję przestrzenną można by umieścić na dwu krzyżujących się płaszczyznach, z których pierwsza, powiedzmy horyzontalna, dotyczyłaby życia ludzkiego, od dzieciństwa po wiek dojrzały, czy nawet mądrą starość, czemu odpowiadałby ciąg pomieszczeń od Pałacu Młodzieży po gabinety Prezydium PAN, druga zaś symbolizowałaby rozwój wartości cywilizacyjnych (Muzeum Techniki) i kulturowych. Ze względu na ich gradację historyczną można by ją uznać za ustawioną w pionie. Pozostają one oczywiście w ścisłym związku, jednak druga, istotna z punktu widzenia prawidłowego rozwoju obu, byłaby ważniejsza, zapobiegająca dewiacjom i przeciwstawiająca się „obcym naleciałościom”. Dlatego też w funkcjonalnej strukturze całości tak dużo miejsca przypadło Instytutowi Nauk Społecznych i powiązanemu z nim Towarzystwu Wiedzy Powszechnej, którym przydzielono w sumie 120 pokoi, bibliotekę i kilkanaście sal odczytowych, podczas gdy Prezydium Akademii otrzymało tylko 50 gabinetów i jedną salę. Stąd też ich miejsce można by widzieć w centrum tego krzyżującego się układu.

Odświętym miejscem kontaktu społeczeństwa z ideologią byłaby Sala Kongresowa zarówno w sferze artystycznej, jak politycznej. Jej kształt (niektórym kojarzy się z krakowskim barbakanem) i białoczerwony kolorystyczny wystroju stanowił dla prezentowanych w niej treści ową narodową formę.

Ideowym dopełnieniem Sali na zewnątrz miały być pomniki wybitnych Polaków — „bohaterów walki o postęp”, takich, jak: Kościuszko, Waryński, Jarosław Dąbrowski, Dzierżyński, Świerczewski czy Marchlewski¹⁷. Wychodziły one już poza sferę czystego symbolu i stawały się przykładem objaśniającym historię i zarazem pełniącym rolę wzoru do naśladowania.

Inaczej planowano zabudowę od strony przeciwnej, tzn. od wschodu.

Tam na placu między Pałacem a ul. Marszałkowską, zabudowaną gmachami służącymi władzom stolicy, miał stać wielki pomnik Stalina. Przed nim defilowałyby setki tysięcy ludzi już przemienionych, manifestujących swoje oddanie socjalizmowi.

Pomnik ten nie byłby jednak tylko zwykłym wyobrażeniem osoby, której poświęcono Pałac. Jego związki z nim miały być bardziej złożone. Otóż Stalin byłby personifikacją idei zawartej w stojącym za nim gmachu, ale zarazem człowiekiem, który wcielił ją w historię w sposób kategoriyczny i nieodwołalny, co skierowało „bryłę świata” na nowe tory. I w ten sposób tworzyłby parę z Kopernikiem, który także „ruszył ziemię”, a przy tym wydało go „polskie plemię”. Jego pomnik według pierwszych zamysłów miał stać w holu głównym Pałacu, w stosunku do tamtego „wewnątrz”, bo przecież należał już tylko do tradycji, ale jednak na wspólnej osi¹⁸. Jak wiadomo, do tego nie doszło, ze szkodą dla jasności wykładu ikonograficznego całego kompleksu. Kopernik znalazł się obok Mickiewicza przed wejściem głównym, Stalin zaś pozostał w sferze projektów, zarzuconych ostatecznie po XX Zjeździe KPZR.

Ale i tak można uznać, że symbolizm całości był dostateczny dla przekształcenia jej w pomnik. Bez tego architektura według funkcjonalistów, np. Adolfa Loosa¹⁹, w ogóle nie mogła być sztuką. Oczywiście socrealiści czy totaliści innych przekonań takiej ewentualności w ogóle nie brali pod uwagę, wręcz przeciwnie, dla nich architektura, która ulega takiej właśnie przemianie, jest najwyższą formą sztuki. Łączy bowiem już nie tylko poszczególne dziedziny sztuki, ale także sztukę z myślą, co dla tradycji postromantycznej, a do takiej ruch ich z pewnością należał, było jedną z ważnych zapowiedzi zbliżania się do planowanej utopii. Architektura osiągając taką formę, nie tracąc nic ze swojej użyteczności, zamieniała się w powszechnie zrozumiałą wykładnię ideologii, najbardziej skuteczny instrument jej ekspansji²⁰.

Pomnikowy charakter Pałacu nie budzi wątpliwości, ale należałoby jeszcze zapytać o miejsce, w którym dokonuje się ostateczna symbolizacja, niezbędna dla jego zaistnienia w postaci zamierzonej przez projektantów. Otóż wydaje się, że jest nim Ogród Zimowy, ulokowany w ciągu pomieszczeń Pałacu Młodzieży, a więc po stronie Natury. Jest nim dzięki ziemi przywiezionej z Gruzji, miejsca urodzin Stalina. Nie po to oczywiście, żeby zamknąć ją w coś w rodzaju relikwiarza, choć tak naprawdę cały Pałac mógłby taką rolę pełnić. Ziemia ta, złożona w Ogrodzie Zimowym, a więc w miejscu wiecznie zielonym, bez względu na okoliczności zewnętrzne, mówiła o niezmiennych związkach Natury z Historią, których charakter badał i rozwijał materializm dialektyczny i historyczny. I tutaj dochodzimy do konkluzji, do wskazania na ostateczną generalizację idei pomnika, opartej na substracie „dwu krzyżujących się płaszczyzn”. Aby ją bardziej uwypuklić posłużę się analogią „krzaka ognistego”, motywu zaczerpniętego co prawda z ikonografii

chrześcijańskiej, ale — wobec wielu zbieżności między komunizmem a religią — w części usprawiedliwioną. Otóż, idąc za nią można by uznać tak wzbogacony Ogród za prefigurację Stalina, podobnie jak krzak gorejący był prefiguracją Marii. A jeżeli tak, to zastosowana w Pałacu gradacja stylów — od starożytnych (w tym również egipskich), przez średnio-wieże, ze zrozumiałych względów zaakcentowane tylko detalem (sklepienie krzyżowo-żebrowe w zwieńczeniu), style nowożytne po realizm socjalistyczny, oczywiście z wyłączeniem burżuazyjno-awangardowych „wypaczeń”, byłyby rodzajem Drzewa Jessego, jak wiadomo łączonego w ikonografii z „krzakiem ognistym”. Wynikałoby z tego, że podstawowe prawdy komunizmu, sprowadzające się do praw rządzących Naturą i Historią, istniały już niejako w Pramaterii, a więc na długo przedtem, zanim pojawiła się Partia i jej Przywódca. I w ten sposób koncepcja ikonograficzna Pałacu ulega ostatecznemu sprecyzowaniu i zarazem wyeksponowaniu. Należy jeszcze dodać, że nigdy później nie została już w takiej postaci powtórzona.

* * *

Pałac Kultury i Nauki im. Józefa Stalina został przez wielu przyjęty nieledwie jak domek loretański, przeniesiony nad Wisłę mocą Historii. W przeciwieństwie jednak do tamtego, ten nie szukał tu ocalenia przed niewiernymi. Wprost przeciwnie, był znakiem zwycięstwa nad nimi, i to w dwojaki sposób. Pierwszy wiązał się z II wojną światową, czego symbolem mogło być choćby posłużenie się przy posadawianiu fundamentów płytami stalowymi, pochodzącymi z demontażu pancernika „Gneisenau”, zatopionego u wejścia do portu w Gdyni. Drugi miał znaczenie bardziej zasadnicze, bowiem prowadził do zamknięcia dziejów Polski, opartych na ucisku i zniewoleniu mas ludowych. Ale w obu przypadkach zwycięstwo to, czy raczej zwycięstwa sprowadzały się do jednego, mianowicie do inauguracji nowej Wiosny Ludów²¹.

Usytuowanie w centrum miasta tak wysokiego gmachu było tego manifestacją dobitną. Spowodowało wręcz strzaskanie kręgosłupa urbanistycznego dźwigającego się z ruin miasta, jakby w zamiarze ostatecznego zerwania jego związków z cywilizacją i kulturą zachodnioeuropejską.

Podporządkowanie zabudowy Warszawy jednej dominancie wprowadzało wschodni, obcy obyczaj urbanistyczny. Wraz z nim również wizję miasta totalitarnego, nawiązującego chętnie do tradycji rewolucji francuskiej albo jeszcze dawniejszych utopii. Jak wiadomo, ważnym jego składnikiem były reprezentacyjne gmachy, często planowane na ruinach poprzednich, symbolizujących świat wartości odrzuconych. Tak było np. z lokalizacją Pałacu Rad w Moskwie, który zamierzano wybudować na miejscu rozebranego soboru Zbawiciela²², podobnie jak francuskie Zgromadzenie Narodowe mające powstać po 1789 r. na miejscu

zniszczonej Bastylia²³. I tak też było z Pałacem Rudniewa, wzniesionym na gruzach kilku kwartałów śródmieścia, zajmujących obszar ok. 50 ha! Nowy świat zajmował miejsce starego, ale ogłaszał zarazem swoją wyższość nad nim, także artystyczną. Było to zasadą, o której mówił m.in. W. Wiesnin, prezydent Akademii Architektury ZSRR w czasie wojny, zapewniając, że przygotowywane projekty odbudowy zniszczonych miast i osiedli będą lepsze od starych. — „Główne zadanie — podkreślał — nie zamyka się w tym, żeby odbudowywać bez zmian to, co zniszczone, mechanicznie je kopiując”²⁴. Zasada ta obowiązywała również w Warszawie. — „Smukła sylwetka Pałacu — dyktował propagandzista TPPR — zrosła się już dziś, po trzech latach jego budowy, z panoramą stolicy, stała się nie tylko symboliczną, najcharakterystyczniejszą dla Warszawy, ale nawet wkroczyła w królestwo architektów, w ich wizję przyszłej, socjalistycznej stolicy. Projektując dzisiaj nowe dzielnice, nowe panoramy miasta architekci wkomponowują w nie sylwetkę Pałacu, jako istniejący już i dominujący nad miastem akcent architektoniczny”²⁵. Tak też nadal odbiera go Urban, choć w jego odczuciu stracił on wartość artystyczną. Nie zdaje sobie jednak sprawy z tego, że zwątpiwszy w swoim wiernym sercu w jego piękno, przekreślił zarazem jego wymowę ideową, a wraz z tym odrzucił „bezinteresowne” intencje jego ofiarodawców...

PRZYPISY

¹ Artykuł stanowi rozwinięcie krótkiego tekstu pt. *Jubilat*, opublikowanego w drugoobiegowym piśmie „Wybór”, 10/1985, s. 5.

² Cyt. za Z. Benedyktowicz, *Widmowy środek świata (fragment szkicu)*, Kultura Niezależna, 66/1991, s. 64. Szkic ten w całości ukazał się w Polskiej Sztuce Ludowej, 1/1991.

³ *Pałac Kultury i Nauki i dzieje jego budowy*, (Warszawa) TPPR, Pogadanki propagandysty (!), nr 4/1955, s. 7.

⁴ *Budowa Pałacu Kultury i Nauki. Plac składowo-techniczny*, Warszawa 1956 oraz *Budowa Pałacu Kultury i Nauki*, Warszawa 1957. Były to prace zbiorowe, specjalistów zatrudnionych w stacji naukowo-badawczej na terenie budowy PKiN.

⁵ Liczba ta pochodzi z notatek B. Bieruta, podanych do druku przez A. Paczkowskiego, *Budynek wysokościowy*, Kultura Niezależna, 66/1991, s. 144—147.

⁶ *Katalog wystawy poświęconej L. Rudniewowi*, Muzeum Architektury, Wrocław 1987. Pokazano tam po raz pierwszy różne warianty projektu PKiN.

⁷ Cyt. za Z. Mentzel, *Pod kreską. Ostatnie kwartały PRL*, Londyn 1990, s. 136.

⁸ Ten wspomniany już szkic jest ważnym przyczynkiem do badań nad PKiN, podobnie jak artykuł G. Stankiewicz, *Jak powstał Pałac Kultury i Nauki*, Res Publica, 3/1990, s. 25—33.

⁹ Cyt. za Z. Benedyktowicz, *Widmowy środek*, s. 51.

¹⁰ *Ibid.*, s. 50—51.

¹¹ *Ibid.*, s. 51.

¹² W niektórych publikacjach wymieniany jest także Zamość, por. J. Dąbrowski, *Pałac Kultury i Nauki*, Mała Bibl. TWP, Warszawa 1953, s. 7—8.

¹³ Cyt. za Z. Benedyktowicz, *Widmowy środek*, s. 50.

¹⁴ *Ibid.*, s. 52.

¹⁵ J. Stalin, *O politycznych zadaniach Uniwersytetu Narodów Wschodu*, cyt. za K. A. Sitnik, *O ideowości i ludowości sztuki radzieckiej*, Warszawa, PIS, s. 38.

¹⁶ J. Stalin, *Marksizm a kwestia narodowa. Kwestia narodowa a leninizm*, Warszawa 1949, s. 48.

¹⁷ Por.: *Fragmenty „Stenogramu ze spotkania przedstawicieli Ministerstwa Kultury i Sztuki z rzeźbiarzami, inżynierami i plastykami w sprawie wykonania rzeźb dla Pałacu Kultury i Nauki w Warszawie (18—19 sierpnia 1953)”, Res Publica, 3/1990, s. 34—40.*

¹⁸ *Ibid.*, s. 34. Wynika to z wypowiedzi inż. J. Sigalina, który wymieniając również inne propozycje mówił o Mickiewiczu i Koperniku — „dwa najwyższych symbolach kultury i nauki”, wyobrazonych przed wejściem głównym.

¹⁹ „Nur ein ganz klein Teil der Architekturen gehört dem Kunst an: das Grabmal und das Denkmal. Alles andere, alles was einem Zweck dient, ist aus dem Reiche der Kunst auszuschliessen”. — A. Loos, *Architektur (1910)*, cyt. za B. Hinz, *Das Denkmal und sein „Prinzip”, [w:] Kunst im 3. Reich. Dokumenten der Unterwerfung*, Frankfurt a. Main, 1975, s. 104.

²⁰ Charakterystyczną w tym względzie opinię wygłosił Hitler: „Wir werden den Krieg gewinnen, aber sichern werden wir den Sieg durch unsere Bauten”, cyt. za B. Hinz, *Das Denkmal*, s. 106.

²¹ W tym kontekście warto wspomnieć niezwykle uroczyste obchody setnej rocznicy Wiosny Ludów w 1948 r.

²² Por. P. Spodenkiewicz, *Trybuna światowego proletariatu*, Res Publica, 4/1989, s. 63. Na temat zburzenia Soboru por. też — *Razruszenie chrama Christa Spasitelja (samizdat). Wstupitel'naja statija Irinij Rowajskoj-Alberti*, London 1988. W części ilustracyjnej zawiera ona nie publikowaną dotąd dokumentację fotograficzną rozbiórki Soboru.

²³ I. Danielewicz, *Wyobrażenia współczesne a idea narodu w sztukach plastycznych. Francja, Niemcy, Polska w kon. XVIII i I poł. XIX w.*, [w:] *Tematy, tradycje i teorie w sztuce romantyzmu*, Warszawa 1981, s. 11—26.

²⁴ Cyt. za M. Astafiewa-Długacz, *Soizdanie protiv razruszenija*, *Dekoratiwnoje isskustwo SSSR*, 5/1985, s. 33. Opublikowano tam m.in. ciekawe projekty pomników zwycięstwa nad armią niemiecką, które można by porównać z podobnymi, projektowanymi w tym samym czasie w Niemczech przez Wilhelma Kreisa, a dotyczącymi zwycięstwa armii niemieckiej w Europie i północnej Afryce.

²⁵ *Pałac Kultury i Nauki i dzieje jego budowy*, s. 1.