

Prof. dr hab. Mirosław Duchowski

RECENZJA PRACY DOKTORSKIEJ PANA MGR. ŁUKASZA BUKOWIECKIEGO
SPORZĄDZONA W ZWIĄZKU Z PRZEWODEM DOKTORSKIM WSZCZETYM NA
WYDZIALE POLONISTYKI UNIwersytetu Warszawskiego

TYTUŁ PRACY: NIEZREALIZOWANE PRZEDSIĘWZIĘCIA MUZEALNE W WARSZAWIE
W XX WIEKU W PERSPEKTYWIE STUDIÓW MIEJSKICH

Rozprawa doktorska napisana pod kierunkiem
Prof.dr hab. Rocha Sulimy

Od początku II połowy XX wieku mamy do czynienia z wielkim muzealnym boomem na całym świecie. Wraz z rosnącą koniunkturą gospodarczą, po II wojnie światowej, miasta i metropolie zaczęły tworzyć od nowa swoją historyczną, symboliczną i ikoniczną tożsamość.

Służyły temu głównie obiekty użyteczności publicznej, takie jak: stadiony, opery, lotniska, nowe dworce kolejowe, mosty. Również istotną rolę w tym procesie odgrywały muzea.

Pierwsze przykłady tworzenia muzeów w nowej formule rejestrujemy już w latach 50 XX wieku, kiedy to toczyła się debata między zwolennikami usuwania starej wyeksploatowanej architektury na rzecz budowania nowych, współczesnych obiektów, a tymi którzy chcieli zachować utrwalone w przestrzeni miejskiej budowle, nadając im nową funkcję.

Przykładem na który powołują się wszystkie monografie architektury współczesnej, jest przekształcenie średniowiecznego zamku w Weronie w muzeum sztuki /Castelvecchio 1956-1964/. Autorem przebudowy był architekt Carlo Scarpa, który w sposób modelowy potrafił zachować substancję starego zamku, wypełniając go jednocześnie najnowszą techniką i technologią użytkową.

Do tej samej formuły, choć być może bardziej spektakularnej, należy adaptacja paryskiego dworca kolejowego Gare d'Orsay na Musee d'Orsay, autorstwa mediolańskiej projektantki Gaii Aulenti, gdzie umieszczono wielką ekspozycję francuskiego impresjonizmu.

Mniej więcej w tym samym czasie, do strategii urbanistycznych miast i metropolii wpisano na stałe pojęcie rewitalizacji, a więc systemowego nadawania nowego życia zdegradowanym osiedlom, obiektom przemysłowym i innym, których pierwotna funkcja przestała istnieć.

Niewątpliwie do najciekawszych XX-wiecznych budowli przemysłowych należały elektrownie miejskie, w tym te, które powstały nad brzegiem Tamizy w Londynie / Batterssea i Bankside/. Oba obiekty zaprojektowane przez sir Gilesa Scotta, zostały zamknięte w latach 70-tych. Bankside położona naprzeciwko katedry św. Pawła i połączona z nią mostem pieszym, zaprojektowanym przez Normana Fostera została zaadoptowana do celów muzealnych; przez szwajcarskich architektów Jacquesa Herzoga i Pierra de Meurona /Tate Gallery of Modern Art 1999/.

Inny, niesłychanie ważny nurt tworzenia muzeów, oparty został na budowaniu spektakularnych obiektów, które w sposób specyficzny stanowiły odrębne dzieła sztuki, często będąc w opozycji do otoczenia. Obiektem, który rozpoczął ten trend, jest słynne centrum im. Pompidou w Paryżu /1971-1977/, który zrealizowany został, według projektu młodych architektów stylu high-tech Renzo Piano i Richarda Rogersa.

Od tego momentu mamy do czynienia wręcz z globalną erupcją niezwykłych obiektów, które podobnie jak w dawnych wiekach katedry, stawały się przedmiotami dumy /pychy ?/ współczesnych miast. Wokół tych obiektów, narosło szereg mitów, często przeceniających ich realne znaczenie; Myśląc o nich, nie sposób nie wymienić muzeum Guggenheima w Bilbao /1991-1997/, zaprojektowanym przez Franka Gehrego, które otwiera listę setek budynków muzealnych rozsianych na

wszystkich kontynentach. Trudno dzisiaj znaleźć, znaczące nazwisko, lub biuro architektoniczne, które w swoim dorobku nie miałyby perełki w postaci zaprojektowanego gmachu muzeum. W Polsce, w ostatnich latach, mamy również przykłady takich obiektów - vide Muzeum II Wojny Światowej, Muzeum Polin czy Muzeum Powstania Warszawskiego.

Podobnie jak autor dysertacji doktorskiej, nie znam poważnego opracowania naukowego, dotyczącego wyżej opisanego zjawiska. Łukasz Bukowiecki w swojej niezwykle ciekawej i znakomicie udokumentowanej pracy, próbuje częściowo wypełnić istniejącą lukę, stosując narzędzia wielodyscyplinarnego badacza, zawężając /przekornie ?/ temat do trzech niezrealizowanych muzeów warszawskich, które mieścić się miały w emocjonalnie nieobojętnych /ikonicznych/ warszawskich budynkach - Pałacu Kultury, Zamku Królewskim i Sobarze św. Aleksandra /na placu Saskim/.

W swoim tekście, autor tak określa swój wybór, porównując go z tzw. „dyskursem muzealniczym”, który „polega na tym, że na oficjalną, kanoniczną historię muzealnictwa, składają się przede wszystkim historie poszczególnych muzeów - i są to przeważnie historie ich sukcesów”. „Z tych samych względów, dotychczas nie poruszano tematu niezrealizowanych przedsięwzięć”.

„Od klasycznych opracowań muzeologicznych, moją rozprawę odróżnia jednak nie tylko podejmowana problematyka, /muzea które nie powstały/, lecz także ujęcie metodologiczne, łączące muzea z miastem jako przestrzenią fizyczną i kulturową, w której działają aktorzy społeczni, toczący spory o dziedzictwo kulturowe i tzw. pamięć miasta /urban memory/, Bazę teoretyczną rozprawy, Bukowiecki oparł na wypracowanych w ramach tzw. polskiego kulturoznawstwa nienormatywnego i kulturowym studium miejskim, opracowanym przez prof. Ewę Rewers.

Podjęta tematyka, ma charakter stricte polski, odnosi się do złożonej historii i charakterystycznych cech naszego społeczeństwa, w którym bardzo często występuje tzw. „pamięć negatywna”, a niezrealizowanych projektów muzealnych, było bardzo wiele, vide pierwszy projekt polskiego muzeum polonicum z roku 1775, które nigdy nie powstało.

Struktura pracy Łukasza Bukowieckiego, oparta została na trzech rozdziałach, poprzedzonych trzema tzw. pasażami, stanowiącymi rodzaj przejścia lub swoistego wprowadzenia.... Tak więc pasaż A zatytułowany przed Pałacem, pod Pałacem. O widmowej wyobraźni przestrzennej w Warszawie, odnosi się do mitologicznej przestrzeni, będącej de facto centrum przedwojennej Warszawy.

Pełnomocnik rządu ds budowy Pałacu Kultury, równocześnie naczelnny architekt Warszawy Józef Sigalin, w swoich wspomnieniach pisał: „Cały nasz plac /Defilad/, jezdnie, chodniki - wszystko to jest zbudowane na „płytcie nagrobnej” ułożonej na fundamentach dawnych piwnic, dawnych domów zamieszkałych przez tysiące osób. To jest prawda, o której zapomnieć nam, starszym - nie sposób”

W środku tej przestrzeni powstał gigantyczny obiekt - fenomen przeniesiony z obcej kultury, który nie daje się oswoić, wyprzeć mentalnie, ani fizycznie zlikwidować - stanowi fatum, z którym musimy żyć. Rozdział I

Rozdział I- Koncepcja Pamięci Komunizmu SocLand w otoczeniu Pałacu Kultury i Nauki.

Pałac Kultury bez wątpienia należy do naszego, narodowego, negatywnego dziedzictwa i łączy się w sposób oczywisty z czasami PRL-u. Upamiętnianie naszej opresyjnej przeszłości stało się w pewnym sensie naszą narodową specjalnością.

Pierwszą osobą, która zaproponowała stworzenie „Wystawy” odnoszącej się do słusznie minionej historii, była literaturoznawczyni z Uniwersytetu Gdańskiego Ewa Graczyk. Pierwszy tekst na ten temat opublikowała w 1989 r, jeszcze za PRL-u, umiejscawiając „Wystawę” na terenie Pałacu Kultury. W gruncie rzeczy, chodziło jej, o stworzenie stałej ekspozycji muzealnej. Autor dysertacji przytacza istotny fragment jej koncepcji:

„Wystawa ta, usiłowałaby pokazać, jak żyliśmy w Polsce Ludowej, w latach 40-ych, 50-ych, 60-ych za Gomułki i za Gierka. Ukazywałaby trwałość i zmiany naszego życia, poprzez trwanie i przemiany otaczających nas rzeczy, przedstawiłaby społecznych, słów. Zadaniem muzeum byłoby pokazanie, jak i co w tych latach jedliśmy, jak pisaliśmy, jak i gdzie pracowaliśmy. Ile ludzie zarabiali i na co wydawali pieniądze. Jak wyglądały ulice, domy, mieszkania w owych latach. Ważne byłoby zwłaszcza te ostatnie - wydaje się, że żadne badania nie mogłyby być nadmiernie szczegółowe: na tej wystawie musiałoby się znaleźć dużo miejsca dla kuchni, łazienek, przedpokojów, dla prób odtworzenia historii różnych sprzętów: pralek, samochodów, odbiorników radiowych, telewizorów, mebliścianek, dywanów. Firanek, zasłon, pościeli, piżam, szczoteczki do zębów i mydła.”

Sporą część scenariusza wystawy, Ewa Graczyk poświęca historii strachu w Polsce Ludowej. Jak wiadomo, strach stanowił w różnym nasileniu immanentną cechę wszystkich etapów komunizmu w Polsce. Graczyk pisze: „Z jakimi zjawiskami łączy się strach? Ze zbrodnią, z nieprzejrzystością, z tajemnicą życia. Z Rosją. Z tym co pod ziemią. Z Niemcami. Z nieprzytomnością, z oszołomieniem, z wódką. Z brzydotą, z zimnem. Z wojną, z totalną zagładą, Narzędzia, instrumenty strachu: policja polityczna. UB, kazamaty, więzienia. „

Przekaz wystawy, Ewa Graczyk sprowadza się do perspektywy pojedynczej rodziny, a nawet do pojedynczego człowieka. Komentując to zamierzenie, Łukasz Bukowiecki pisze: „Wystawa komunizmu w wizji Graczyk, łączyła wymiar krytyczny względem całokształtu życia społecznego w Polsce Ludowej z aspiracjami poznawczymi, wobec jego specyfiki. Z tego powodu, była przez autorkę nazwana mianem wystawy etnograficznej. „

Kończąc swój tekst, Ewa Graczyk dzieli się z nami swoim marzeniem: „Wielka wystawa etnograficzna /a później może stać muzeum i wielki ośrodek badawczy?/, ukazująca życie Polaków po 1944 roku, byłaby poświęcona niepowtarzalności i szczególności naszego trwania. Marzy mi się, żeby to muzeum mieściło się w Warszawie, w Pałacu Kultury. „

Aleksander Nawracki, w swojej książce z 2014 roku, pod tytułem :Parafenalia. O rzeczach i marzeniach „, Odnosząc się z entuzjazmem do pomysłu Ewy Graczyk, próbuje odpowiedzieć na pytanie, dlaczego ta wystawa miałaby zaistnieć akurat w Pałacu Kultury? Podobne pytanie stawia sobie autor dysertacji i odnosząc się do treści eseju Graczyk, twierdzi: „Można wskazać, że gmach ten, nadawał się do opowieści o komunizmie w Polsce, do roli metafory jego genezy jako systemu importowanego ze wschodu i wykorzystującego na miejscu nie tyle polityczną siłę klasy robotniczej, ile słabość kraju dotkniętego zniszczeniami wojennymi. Według tej interpretacji, Polska Ludowa ma niewiele wspólnego z wolą ludu, ani tym bardziej z powszechną rewolucją przeciwko władzy kapitalistów. Mimo zaangażowania części miejscowych elit, pozostaje - tak jak Pałac Kultury i Nauki - projektem przywiezionym w teczce z Moskwy, którego realizacja ufundowana jest na ruinach i z nich wyrasta.”

Trzeba wspomnieć, że inspiracją w wyborze miejsca wystawy dla Graczyk, była również twórczość Tadeusza Konwickiego. Bukowiecki przywołuje „Małą apokalipsę” z której cytuje następujący fragment: „W tej chmurze, albo w tych kilku scalonych chmurach jesiennych, nurza się Pałac Kultury, który kiedyś, za młodu, był Pałacem Kultury i Nauki im. Józefa Stalina. Ogromna, szpiczasta budowla, budziła strach, nienawiść, magiczną zgrozę. Pomnik pychy, statua niewolności, kamienny tort przestrogi. A teraz, to tylko wielki barak, postawiony na sztorc, zżarty przez grzyb i pleśnię, stary szalet zapomniany na środkowoeuropejskim rozdrożu.”

Warto pamiętać, że powyższy cytat pochodzi z 1979 roku, a dyskusja na temat przyszłości pałacu trwała całe lata osiemdziesiąte i w różnych obiegach pojawiały się postulaty na jego temat. Sam Konwicki proponował przekształcenie gmachu w pomnik ofiar stalinizmu. Temat nabrał mocy po roku 1989, kiedy to zaczęły zabierać głos w tej sprawie, prominentne postaci nowej rzeczywistości. Często łączono temat pałacu ze stworzeniem rzeczywistego centrum Warszawy, gdzie ten gmach był zawsze zasadniczym problemem, a propozycje na jego temat, przybierały formy ekstremalne, mieszczące się pomiędzy unicestwieniem, a pozostawieniem w formie nienaruszonej.

Znanym i często przywoływanym pomysłem był radykalny postulat Radostawa Sikorskiego, proponujący rozebranie pałacu i stworzenie na jego miejscu parku z jeziorem w środku, nota bene pomysł bardzo podobny, powstał w mojej pracowni za sprawą studenta Zbigniewa Sikory, który zwiualizował tą koncepcję grubo przed nagłościami wypowiedziami Sikorskiego.

Niezwykle istotną rolę, w dyskursie o Pałacu Kultury odegrały szalenie emocjonalne pomysły architekta Czesława Bieleckiego, który jak przytacza Łukasz Bukowiecki, Pisał w „Architekturze-Murator” w 1996 roku: „Pałac Kultury [...] zmiął skalę Warszawy, koszmarem ze snu pijanego cukiernika. Okaleczył miasto, nadając jego sylwecie obce piętno. Przewyciężenie tego symbolu jest obowiązkiem pokolenia, które rozumie, czym był w Polsce i dla Polski komunizm i sowietyzm.”

Pomysły Bieleckiego nie zakładały likwidacji pałacu, ale w różny sposób, usiłowały go zdeprecjonować, np poprzez dobudowę, a właściwie nadbudowanie nad południowo-zachodnim skrzydłem Pałacu Kultury 300 metrowego drapacza chmur. Pomysł ten spotkał się z totalną krytyką środowiska architektonicznego i został odrzucony.

Pałac Kultury powraca jako temat w końcu lat 90, kiedy to powstaje fundacja SocLand, założona przez Andrzeja Wajdę, Jacka Fedorowicza i Czesława Bieleckiego, która stawiała sobie za cel stworzenie w dolnej części pałacu muzeum komunizmu. Scenariusz podstawowej prezentacji napisał Czesław Bielecki.

Bukowiecki przedstawia w swojej pracy, ułożone w porządku chronologiczno - problemowym podstawowe założenia: 1) Widmo komunizmu /1917 - 1938/ 2) Inwazje i odgórne rewolucje /1939 - 1945/ 3) Instalowanie systemu /polityka, gospodarka i represje z lat 1945 - 1968/ 4) Tworzenie nowego człowieka /propaganda lat 1945 - 1989/ 5) Absurdy codzienności i rewolty /codziennosc lat 1945 - 1989/ oraz hasłowo anonsowane „wydarzenia” Berlin 1953, Poznań i Budapeszt 1956, Praga 1968, Gdańsk 1970 6) Opozycja. Narodziny Solidarności /działalność opozycyjna w Polsce od wydarzeń w Radomiu i Ursusie, w 1976 roku, przez pielgrzymkę do Polski papieża Jana Pawła II w 1979 roku, po strajki 1980 i 1981 roku. 7) Konspiracja: Rozpad systemu: Zwycięstwo/historia Polski od 13 grudnia 1981 roku do jesieni narodów w 1989 i Łańcucha Bałtów 1991 roku/.

Muzeum komunizmu w formule zaproponowanej przez Bieleckiego, uzyskało poparcie ówczesnego prezydenta Warszawy, Lecha Kaczyńskiego, który poza tym popierał inicjatywę powołania muzeów: Historii Polski, Powstania Warszawskiego i Historii Żydów Polskich.

Projekt architektoniczny Muzeum Komunizmu SocLand, miał obejmować pomieszczenia piwniczne po wschodniej stronie Pałacu Kultury, oraz dwukondygnacyjną przestrzeń podziemną, między skrzydłami mieszczącymi teatr Dramatyczny i teatr Studio. Całość tzw. forum wolności, miała być przykryta taflą szklaną, umożliwiającą chodzenie i oglądanie ekspozycji z góry, której głównymi elementami miała być: przeniesiona z placu Defilad trybuna honorowa oraz rzeźba Stalina leżąca na podłodze z odciętą głową. Ta wielce symboliczna i pompatyczna zarazem ekspozycja, jak pisze Bukowiecki „Miałaby nie tylko pokazywać siłę, trwanie i rozkład, „jedynej zrealizowanej utopii, która ogarnęła pół świata na pół wieku” /cytat z Bieleckiego/, lecz także przypominać historię Pałacu Kultury i Nauki, podkreślać jego kontrowersyjny charakter i tłumaczyć krytycznym kontekstem, paradoks /czy może dla niektórych nawet skandal/, jego trwania, mimo, że „czasy się zmieniły”. Krótko mówiąc, chodziło o to, by - używając słów Bieleckiego - „skapitalizować to miejsce drogą reinterpretacji”. W 2004 roku fundacja SocLand rozpadła się - Fedorowicz i Wajda chcieli

W 2004 roku fundacja SocLand rozpadła się - Fedorowicz i Wajda chcieli realizować muzeum komunizmu w Nowej Hucie, a Bielecki pozostał przy swojej koncepcji, stawiając na współpracę z Lechem Kaczyńskim, który w 2005 roku został wybrany prezydentem Rzeczypospolitej, Wydaje się, że tuż przed wyborami idea muzeum komunizmu w Pałacu Kultury przestała być dla niego priorytetem, bo podpisał z Ministerstwem Kultury, list intencyjny, dotyczący budowy muzeum sztuki nowoczesnej, co w zasadniczy sposób kolidowało z koncepcją Bieleckie-

go. Kolejne władze Warszawy, nie podjęły tematu i tak oto idea muzeum komunizmu w Pałacu Kultury, wygasła.

Pasaż B

Między Pałacem a Zamkiem. Wyobrażenia /z/ warszawskich podziemi

Pasaż stanowi próbę wprowadzenia do następnego rozdziału, który poświęcony jest odbudowie Zamku Królewskiego w Warszawie. Łukasz Bukowiecki usiłuje stworzyć opozycyjną relację między wcześniej opisywanym Pałacem Kultury, a Zamkiem Królewskim.

W odróżnieniu od Pałacu Kultury Zamek zgodnie z przeprowadzonymi badaniami należy do najbardziej akceptowanych budynków warszawskich, choć podobnie jak odtworzona Starówka, stanowi rodzaj falsyfikatu. Warszawa po Powstaniu 1944 roku, utraciła niemal całkowicie, swoją warstwę powierzchniową. To co historycznie prawdziwe, znajduje się pod powierzchnią ziemi. Starówka, Zamek Królewski jak i Pałac Kultury, postawione zostały na zagruzowanych fundamentach i piwnicach starej - historycznej Warszawy.

Bukowiecki w tym tekście, wyraża nadzieję, że te podziemne przestrzenie zostaną kiedyś zagospodarowane i udostępnione, tak jak dzieje się to w wielu europejskich metropoliach. Kończąc tę sekwencję, pisze również: "Poziom gruntu to w Warszawie granica między zachowaną w ziemi przeszłością, którą niegdyś „zrównano z ziemią” i wobec której „przeważają czynniki uczuciowe”, a teraźniejszością, która /lub którą/ rozgrywa się na powierzchni, zgodnie z zasadami „prawidłowego rachunku techniczno - ekonomicznego”. Gdy coraz bardziej realnych kształtów, nabierają plany zagospodarowania otoczenia Pałacu Kultury i Nauki, [...] - Przecież już choćby z pierwszą łopatą wbity pod fundamenty docelowej siedziby Muzeum Sztuki Nowoczesnej i TR Warszawa, z krypy pod placem Defilad, mogą wydostać się na powierzchnię widma przeszłości, o których dziś jeszcze niemal nic nie wiemy. Tym razem, będziemy musieli się więc zmierzyć nie tyle z rozdwojeniem jaźni decydentów, ile ze zbiorowymi halucynacjami i urojeniami - albo z oskarżeniami o nie."

Trudno nie zgodzić się z Bukowieckim, który twierdzi, że Warszawa jest miastem „historycznego nadmiaru” i stanowi to wielki emocjonalny problem, przy tworzeniu wszelkich nowych inicjatyw urbanistycznych czy architektonicznych...

Rozdział 2

Plany odbudowy i muzealizacji Zamku Królewskiego w Warszawie

Łukasz Bukowiecki rozpoczyna tę bardzo szeroką część swojej rozprawy, od opisanego entuzjazmu związanego z ogłoszeniem przez Edwarda Gierka, w styczniu 1971 roku, decyzji o odbudowie Zamku Królewskiego w Warszawie: Była to znamieną, polityczną decyzją, nowego przywódcy partii, zapowiadającą zmianę dotychczasowej polityki. Zamek Królewski wyłączony był z planów odbudowy Starego Miasta i Traktu Królewskiego, choć nigdy, jak pisze w swoich wspomnieniach Józef Sigalin, nikt nie ośmielił się całkowicie wykluczyć jego odbudowy.

Już po swoim odejściu, jawny sprzeciw wyraził, w liście do Komitetu Centralnego, Władysław Gomułka, motywując to, przesłankami ekonomicznymi /gigantyczne wydatki wobec innych ważniejszych potrzeb/ i szkodliwością ideologiczną.

Ogromną rolę w procesie decyzyjnym, odegrała determinacja Stanisława Lorentza, dyrektora Muzeum Narodowego w Warszawie, zabiegającego o odbudowę Zamku od końca wojny. Bukowiecki, zwraca uwagę na artykuł Lorentza, który ukazał się, zaraz po wystąpieniu Gierka; pod tytułem „Zamek w Warszawie - symbolem więzi narodowej”, w którym jak pisze Bukowiecki, „przedstawia przyszły, odbudowany Zamek, jako „symbol więzi narodowej i symbol naszych, postępowych tradycji, wzruszający pomnik polskości”, który łączyłby funkcję gmachu reprezentacyjnego /zarówno dla władz państwowych jak i środowisk polonijnych/, oraz siedziby muzeum /nazwanego w tekście

Muzeum Pamięci Narodowej i Panteonem Kultury Polskiej/[...] Ponadto Lorentz chciał umieścić na Zamku mauzoleum urny z sercem Tadeusza Kościuszki, Ważnym argumentem którym posłużył się Lorentz w swoim artykule, był fakt masowego poparcia społecznego w kraju i zagranicą. Twierdził, że jest to symbolem swoistej jedności narodowej i wskazywał, że w tej sytuacji można odbudować Zamek wyłącznie dzięki ofiarności społeczeństwa - bez wsparcia budżetu państwa. Zakładał, że całość odbudowy trwać będzie około 10 lat, a łączny koszt wyniesie 500mln złotych. „a więc /jak pisał/ trzeba zebrać rocznie 40 do 50 mln złotych w kraju i zagranicą. Czy można wątpić, że da się to osiągnąć?” Argumentował również że odbudowany zamek nie będzie w pełni fałszyfikatem, bo już w czasie okupacji i tuż po wojnie udało się zebrać i przechować wiele elementów architektury i wyposażenia wewnątrz. Przekonanie o masowym poparciu społecznym, potwierdzone zostało jak przytacza Bukowiecki, przez ankietę, przeprowadzoną przez PAP na próbie 15000 osób i na pytanie „czy uważasz odbudowę Zamku za słuszną?” tak odpowiedziało 86,1 %.

Kilka dni po ogłoszeniu decyzji, o odbudowie, powołany został Obywatelski Komitet Odbudowy Zamku Królewskiego w Warszawie. Komitet liczył ponad 50 osób i w intencji odzwierciedlać miał różnorodność społeczeństwa. Jak pisze Bukowiecki, „zjednoczonego ideą odbudowy Zamku. W OKOZK znaleźli się zatem przedstawiciele władz partyjnych i państwowych, szczebla krajowego i miejskiego; przedstawiciel kościoła katolickiego /biskup Jerzy Modzelewski/, kadra kierownicza urzędów państwowych, zakładów produkcyjnych, uczelni i instytucji kultury, przewodniczący organizacji społecznych /w tym były dowódca zgrupowania AK „Radosław” Jan Mazurkiewicz, jako vice - prezes ZBOWID i były dowódca Dywizjonu 303, płk Stanisław Skalski, jako vice - prezes Aeroklubu PRL/, dobrze znani artyści i uczeni /m.i. Elżbieta Barszczewska, Gustaw Holoubek, Jarosław Iwaszkiewicz, Witold Lutosławski, Władysław Tatarkiewicz/, a także prawie nikomu nie znani przedstawiciele „inteligencji pracującej” /kierowniczka szkoły podstawowej/ i „klasy robotniczej” /mistrz budowlany, robotnica, tramwajarz/.

Przewodniczącym komitetu został Józef Kępa, pierwszy sekretarz Komitetu Warszawskiego PZPR, a wśród jego zastępców znalazł się Stanisław Lorentz. Komitet działał przez 13 lat, do 1984 roku, kiedy odbudowę zakończono. Poza oficjalną i polityczną nadbudową, ogromnie istotną rolę w realizacji, odegrały trzy komisje specjalistyczne, a mianowicie: Komisja Architektoniczno - Konserwatorska z Janem Zachwatowiczem na czele, Komisja Naukowa którą kierował Stanisław Lorentz, oraz Komisja Historyczno - Archeologiczna, z przewodniczącym Aleksandrem Gieysztozem. Szefowie Komisji stanowili równocześnie rodzaj zarządu Zamku w budowie. Trwało to do czasu, kiedy ustanowiono dla Zamku status organizacji państwowej, i powołano na stanowisko dyrektora profesora Aleksandra Gieysztora.

Realizacja Zamku, stała się w dziejach polskich swoistym fenomenem. Powstał niezwyklej jakości obiekt, o wysokim kunszcie budowlanym i konserwatorskim. z udziałem najlepszych fachowców w kraju. Na dodatek wykonano go niemal w całości z zebranych środków społecznych. Do roku 1984 zebrano ponad miliard złotych i 800 tysięcy dolarów, co stanowiło kwotę większą, niż koszty odbudowy. W związku z tym, nadwyżkę nieco pochopnie przekazano na częściową odbudowę Zamku Ujazdowskiego, tak więc w ostatnich latach odbudowy, pogłębiający się kryzys gospodarczy, wymusił wsparcie finansowe z budżetu państwa.

Już na początku swojej działalności w 1971 roku, Komitet Odbudowy, wraz ze znaczącym udziałem ekspertów, historyków i muzealników przyjął, że, jak podaje Bukowiecki, „Zamek Królewski w Warszawie powinien być pomnikiem przeszłości i muzeum kultury narodowej, żadnych funkcji urzędowych czy użytkowych, nie powinien pełnić”

Mało tego, powinien być panteonem historii i kultury polskiej, uwydatniającym wielkie osiągnięcia Polski w nauce, literaturze, sztuce teatralnej, muzyce; w upowszechnianiu kultury. /fragment referatu Stanisława Lorentza/ Łukasz Bukowiecki na blisko 60 stronach opisuje meandry związane z próbami tworzenia podstaw programowych przyszłego muzeum, oraz szczegóły procesu budowlano - konserwatorskiego. Jest to materiał doskonale udokumentowany i niepomijający, moim zdaniem, żadnego istotnego fragmentu tego historycznego przedsięwzięcia. Program muzealny Zamku, jak wykazuje Bukowiecki, nigdy nie stanowił dla inicjatorów idei /Lorentz, Zachwatowicz,

Gieysztor, Rottermund.... / nadrzędnego celu, którym bezwzględnie była odbudowa Zamku, jako symbolicznego obiektu, natomiast bardzo ogólne, a nawet mętne programy muzealnicze, podporządkowane były tzw. „strategii lawirowania”. Jak pisze Bukowiecki „walka o Zamek, powszechnie uchodzi za wygraną, przede wszystkim dzięki talentom metapolitycznym, Stanisława Lorenza, którego konsekwencji w sprawach zamkowych stanowczo nie należy mylić z nieustępliwością. Przeciwnie, Lorentz i skupieni wokół niego zwolennicy odbudowy Zamku, wygrali dzięki cierpliwości, elastyczności i kompromisom”

Dzięki temu, w roku 1979 Rada Ministrów, zatwierdziła oficjalnie Zamek Królewski, jako pomnik historii i kultury narodowej. W tej decyzji, nie występuje już żaden program muzealniczy. Łukasz Bukowiecki przytacza istotny fragment artykułu Andrzeja Rottermunda, który ukazał się w magazynie „Muzealnictwo” w roku 1982. w którym wyjaśniał: „Przyjmując, że pomnik historii i kultury narodowej, jakim jest Zamek, pełnić ma, przede wszystkim funkcje muzealne, sięgnęliśmy do modelu muzeum - pomnika, gdzie zachodzi ścisły związek między ideami zawartymi w samym pomniku - muzeum, a dziełami sztuk, eksponatami i działalnością naukowo - edukacyjną, które ilustrować mają i propagować, to co ten pomnik symbolizuje”

W gruncie rzeczy, cechy muzeum odnaleźć możemy jedynie w dziełach sztuki, stanowiących wystrój sal zamkowych, lub podczas prezentacji okazjonalnych wystaw, ale przede wszystkim, jak pisał Stefan Treugutt :

„Zamek ma być, powinien być przede wszystkim Zamkiem, miejscem o określonym znaczeniu symbolu, dla całej zbiorowości, narodu, miejscem reprezentacji symbolicznej, tego, co przeszło co trwa”

Tak oto, kończy się kolejna znakomicie przedstawiona przez Łukasza Bukowieckiego historia nie-stworzonego muzeum.

Pasaż C

Odbudować jak Zamek, rozebrać jak Sobór.
O uwodzeniu przeszłością Warszawy

W pasażu C, jak i w trzecim, ostatnim rozdziale, Łukasz Bukowiecki cofa się do początku XX wieku, odnosząc się do pozostawionego przez Rosjan, na placu Saskim, gigantycznego, prawosławnego Soboru pod wezwaniem św. Aleksandra. Poprzedzając zasadniczy temat, autor próbuje zmierzyć się z sentymentalnym mitem Warszawy, jako Paryża Północy /nota bene - wiele prowincjonalnych krajów europejskich tamtego czasu, próbowało nadać swoim stolicom taką nazwę./ A więc Paryżów było wiele, bo Paryż w wieku XIX, był oczywistym, jak pisze Bukowiecki, „niedościgłym - wzorem do naśladowania”

Autor, próbuje tą warszawską paryskość, zrozumieć i opisać z perspektyw Rosjan, dla których było to trzecie co do wielkości miasto imperium, a równocześnie najbardziej europejskie, z perspektywy społeczności warszawskiej i prowincjonalnej Polski. Próbuje również, ten mit zdekonstruować, czego przykładem jest cytowany fragment „Wspomnień Warszawskich” Antoniego Słonimskiego z

roku 1957: „Dziś, gdy wspominam ten Paryż Północy, widzę ciemne ulice pokryte kocimi łbami, cuchnące moczem końskim. Ciągną po tych ulicach smrodliwe wozy ze śmieciami. Wiatr, roznosi te perfumy warszawskie, od łąki Powiśla, do straszliwych klatek napełnionych ludzką niedolą, na Franciszkańskiej, Dzikiwej, Krochmalnej. Przewiewa ten wiatr nad skrawkiem centrum miasta, gdzie parę nocnych knajp i eleganckich magazynów, tworzy uludę europejskości. Uderz wschodność pejzażu warszawskiego, przypomina mi główną ulicę w Mukdenie [obecnie Shenyang - stolica Mandzurii], oglądaną niegdyś w fotoplastykonie Terra na Niecałej.”

Rozdział 3

Literacka wizja „cywilnego skarbcza narodu”
W Soborze Prawosławnym na placu Saskim

Sobór pod wezwaniem Aleksandra Newskiego oddany został do użytku w 1912 roku, a więc na dwa lata przed wybuchem II Wojny Światowej,

Inicjatorem jego powstania był generał - gubernator Josif Hurko, który o jego budowę zabiegał u cara Aleksandra II i hierarchów cerkwi prawosławnej od kilkunastu lat.

Łukasz Bukowiecki cytuje w swojej pracy znamienity fragment raportu, który Hurko przygotował dla cara jeszcze w roku 1889:

„Znajdujące się tu cerkwie [...] skromnie tulą się w rzędzie prostych, zwykłych domostw i nie tylko nie ściągają uwagi swoim zewnętrznym wyglądem, lecz również nasuwają myśl, że należą one do wyznania ledwie znoszonego, bynajmniej nie panującego, państwowego. Wewnętrzne ich urządzenie również nie odpowiada pojęciu o potędze i wielkości religii prawosławnej. W szczególności jest dla prawosławnego porównanie naszych ubogich świątyń ze wspianymi katolickimi kościołami, licznymi w Warszawie”

Warto w tym miejscu wspomnieć że ludność rosyjska stanowiła w tym czasie ledwie 5% wielokulturowej ludności Warszawy

Ostatecznie Hurko uzyskał aprobatę dla swojej idei i w 1894 roku na placu Saskim rozpoczęto budowę cerkwi zaprojektowanej przez Leontija Benois - jednego z najbardziej cenionych projektantów w Rosji. Świątynia przewidywała pomieszczenie 2500 wiernych, a jej wolno stojąca dzwonnica była najwyższą budowlą lewobrzeżnej Warszawy.

Od początku było jasne, że cele czysto religijne były tu zdecydowanie drugorzędne, a budowla potwierdzała ostateczną imperialną dominację Rosji nad Wisłą.

Jak powszechnie wiadomo I Wojna Światowa i rewolucja w Rosji zmieniła w Europie wszystko.. W 1918 roku Polska odzyskała niepodległość a wielki symbol zaborcy na centralnym placu stolicy nowego państwa pozostał..

Łukasz Bukowiecki sporo miejsca poświęca intelektualno-emocjonalnemu zamieszaniu jakie towarzyszyło tworzeniu podwalin ideowych (założycielskich) odrodzonej Polski.

Przywołuje niezwykle istotną, acz ocenianą niejednoznacznie postać Stefana Żeromskiego, który w słynnym odczycie „Wisła” pełnym patetycznego patriotyzmu odnosi się do pozostawionego przez Rosjan soboru. Bukowiecki cytuje następujący, bardzo znaczący i charakterystyczny fragment:

„wolny lud strąci dzwonnice, która Polsce wieczną niewolę wydzwaniać miała i zetnie złote kopuły cerkwi, które jej w oczy wieczną sromotą przyświecać miały.

Kadłub cerkiewny, dzieło artyzmu, zdobiony cennymi Wasniecowa freskami, zostać powinien, gdyż nie popelnia Polak barbarzyństwa,

Na znak skwitowania i wyrównania rachunków ten kadłub zawrze w sobie cywilny skarbiec narodu. Tam, pod strażą żołnierską, a na oczach pokoleń, spocząć powinien Szczerbiec Chrobrego i koronę odebraną z Petersburga, serce Kościuszki przeniesione z Rapperswilu, buława Czarnieckiego, którą pod Łowiczem w roku 1806, Jan Henryk Dąbrowski otrzymał, sztandary spod Byczyny, spod Wiednia, spod Racławic, spod Raszyna, spod Stoczka, spod Małogoszcza - rękawica Żółkiewskiego, szable wodzów i postronki, na których zawisł Traugutt z towarzyszami.”

W tym miejscu trudno nie zauważyć analogii między dysputami o Pałacu Kultury a Soborem, tym bardziej, że postulaty o natychmiastowym rozebraniu były w owym czasie, równie częste i głośne. Ostatecznie Sobór pod wezwaniem Aleksandra Newskiego, został w latach 1924-26 rozebra-

ny, co prawda przy sprzeciwie niektórych prominentnych intelektualistów, między innymi Antoniego Słonimskiego, ale protesty te nie były na tyle istotne, by przedsięwzięcie to zatrzymać. Tym bardziej, że rozbiórka ta stała się aktem symbolicznym, na którą zbierano środki publiczne i umożliwiano w niej obywatelom fizyczny udział. Tak więc, próba stworzenia muzeum sprawiedliwości dziejowej- Skarbcy Narodu, w budynku-symbolu dominacji zaborcy, podobnie jak po latach w Pałacu Kultury się nie powiodła.

KONKLUZJA

Projekty i niezrealizowane idee nie są jedynie polską specjalnością, świat jest nimi wypełniony. Jednak nie znalazło to dostatecznego odzwierciedlenia w refleksji naukowej.

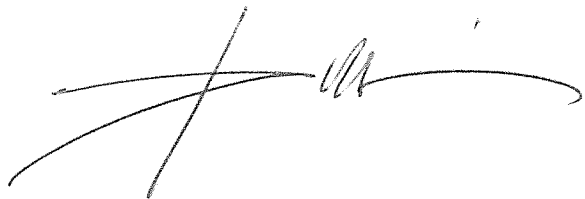
Tym bardziej trzeba docenić Łukasza Bukowieckiego, który w sposób niezwykle oryginalny podjął temat trzech zamierzeń muzealnych, pozostających jedynie w pamięci społecznej, w zestawieniu z niezwykle historią miasta, próbując jak pisze w zakończeniu dysertacji:

„podjąć próbę sformułowania wstępnych założeń nowej perspektywy badawczej, krytycznie i dyskursywnie analizującej zjawiska szeroko rozumianej polityki kulturalnej i ich związku z przestrzenią fizyczną i kulturalną miasta”.

W mojej ocenie Bukowiecki, tej próbie sprostał znakomicie.

Powstała praca doskonale udokumentowana historycznie, poruszająca zjawisko szcątkowo penetrowane w badaniach kulturoznawczych, a w ujęciu historycznym, szczególnie w ramach kulturowych studiów miejskich, prawie nie występujące, co jak sądzę powinno skłaniać autora do dalszych prac na tym polu..

Tak więc, stwierdzam, że mgr Łukasz Bukowiecki spełnił wymagania określone w artykule 13 ust. 1 ustawy z dnia 14 marca 2003 roku o stopniach naukowych i tytule naukowym oraz stopniach i tytule w zakresie sztuki a tym samym uzasadnia to nadanie mgr Łukaszowi Bukowieckiemu stopnia doktora w dziedzinie nauk humanistycznych.

A handwritten signature in black ink, consisting of several fluid, overlapping strokes that form a stylized, somewhat abstract representation of a name.