

Świątynia nowej wiary

Filmowe obrazy budowy Pałacu Kultury 1952-1955

MAREK HENDRYKOWSKI

*W sercu Polski, widoczny z daleka,
Będzie trwał tak jak wiara w człowieka,
Będzie trwał tak jak miłość dziecka,
Będzie trwał tak jak przyjaźń radziecka.*

Jan Brzechwa, *Pałac Kultury*, 1952, wiersz
z okazji zatwierdzenia decyzji o budowie
Pałacu Kultury i Nauki

Prosto z Kremla

Jest zabytkiem nr 1 i architektoniczną ikoną socrealizmu w Polsce. Nazywano go „pomnikiem przyjaźni”, „radzieckim darem”, „darem Stalina”, ale także „snem szalonego cukiernika”, „ruską pięścią”, „nie wiedzieć co”, „nowoczesnością mniemaną”, „cudem zbędnym” (to Stefan Kisielewski). Tadeusz Konwicki mianował go w *Małej Apokalipsie* „pomnikiem pychy” i „statuą niewolności”. Architektoniczna brzydota Pałacu Kultury i Nauki zawiera się w ostentacji umiejscowienia, monstrualności bryły oraz nadmiarze wszelkiego rodzaju wykończeń i ozdób. Absurdalność wzniesienia tak monstrualnego gmachu właśnie w tym miejscu, ponad dachami Warszawy, dorównuje kuriozalnej szpetocie jego eklektycznej estetyki.

Kiedy w głowie generalissimusa zrodziła się myśl o wybudowaniu niebotycznego pomnika komunizmu nad Wisłą – a warto przypomnieć, że polecenie to przekazał polskim towarzyszom nie kto inny, tylko minister spraw zagranicznych Władysław Gomułka podczas wizyty w Warszawie w lipcu 1951 r. – jedno stało się dla filmowców dokumentalistów absolutnie jasne: trzeba koniecznie zarejestrować kamerą wszystko, co wiąże się z jego budową – od pierwszego wykopu aż do jej ukończenia.

Czy zarejestrowano wszystko? Bynajmniej. Ale to, co się zachowało, zasługuje na uwagę badacza. Tysiące metrów taśm na temat budowy Pałacu Kultury – spoczywających dzisiaj w Archiwum Filmów Dokumentalnych i Fabularnych przy ulicy Chełmskiej w Warszawie – to materiał poglądowy pod wieloma względami bardzo wymowny. Nie tylko samo to, co na tych taśmach uwieczniono, lecz także rzeczy, których nie widać, będą jednakowo stanowić przedmiot naszej uwagi.

Warto wprowadzić w tym miejscu pewne istotne rozróżnienie trzech kategorii: pierwszą z nich stanowią fakty i wydarzenia, których nie zarejestrowano (np. to, że w trakcie budowy Pałacu Kultury zginęło aż szesnaście osób, w tym czterem robotników i dwoje dzieci, na które spadło rusztowanie); drugą – istniejące do dzisiaj materiały filmowe, które nie zostały nigdy użyte (nie były z różnych wzglę-

dów rozpowszechniane); trzecią – zdjęcia „oficjalne”, które po uzyskaniu wizy cenzury i akceptacji najwyższych władz partyjnych pokazywano w tamtych czasach bardzo szeroko w filmach dokumentalnych oraz w wydaniach Polskiej Kroniki Filmowej.

Wszelka propaganda – a w końcu o kategorii przekazów ewidentnie propagandowych tu mowa – ma to do siebie, że usilnie podkreślając i ukazując adresatowi jedno, co innego (z różnych względów uznane przez propagandyście za „niewygodne”) skwapliwie pomija i przemilcza. I owe przemilczenia okazują się po latach równie intrygujące, jak wyselekcjonowane obrazy, które oglądamy na ekranie, a zdarza się, że bywają nawet o wiele bardziej wymowne od tamtych. Nie jest to tylko kwestia tego, co pominięte na etapie montażu nie znalazło się w filmie, lecz również efekt manipulacji przekazem przeinaczającej określone fakty z zamiarem narzucenia im pożądanego przez nadawcę znaczenia.

Retoryka przekazu

Otóż to, wymowa propagandowa tych taśm. Szczególnie będzie nas tutaj interesować retoryczny aspekt filmowania Pałacu Kultury: od momentu, gdy go jeszcze nie ma, istnieje tylko postanowienie o budowie (umowa polsko-radziecka podpisana w Warszawie 5 kwietnia 1952 r.), aż do momentu, kiedy zostaje uroczyście oddany do użytku (w tak zwane Świąto Odrodzenia, 22 lipca 1955 r.). Łącznie w grę wchodzi zatem pokaźny, złożony z kilkudziesięciu tysięcy metrów bieżących materiału, korpus taśm archiwalnych obejmujący okres nieco ponad trzech lat. W tym czasie z miesiąca na miesiąc, ujęcie po ujęciu i materiał po materiale krystalizuje się pewna – coraz bardziej skonwencjonalizowana, sztywna i powtarzalna – zrytualizowana forma przekazu, a w jej granicach stały repertuar chwytów filmowych, za pomocą których rzecz zostaje opisana i zmityzowana.

W centrum uwagi realizatorów tych zapisów znajduje się przez cały czas kronikalna rejestracja wznoszonego w Warszawie gigantycznego gmachu. On sam jednakże – jako obiekt architektoniczny szczególnego przeznaczenia, a przede wszystkim jako idea wyższego rzędu – od początku funkcjonuje w tych przekazach na zasadzie *pars pro toto*, będąc widowym świadectwem i wyrazem niewzruszonej trwałości przyjaźni polsko-radzieckiej, dobroczynności przodującego ustroju, ale także wyższości technologicznej „starszego brata” i co ciekawe, także „starszej siostry”, bo przy budowie Pałacu Kultury oprócz tysięcy mężczyzn pracowały również dzielne kobiety (elektrospawaczki, operatorki dźwigów i in.).

Człowiek radziecki potrafi. Zbudował już u siebie wiele takich drapaczy chmur. Teraz przyszedł czas, by na polecenie wodza podzielić się zdobytymi umiejętnościami i zbudować coś na pokaz dla innych, ucząc tubylców nowych technologii i metod pracy (*Pałac Kultury to dla naszych robotników uniwersytet budownictwa, a dla nas wszystkich wspaniały trwały pomnik stalinowskiej przyjaźni narodów* – głosi komentarz w wydaniu Polskiej Kroniki Filmowej nr 16/53). Nowy świat żąda dla siebie ustanowienia mitycznego początku. Nie było niczego przed nim, a jeśli nawet coś wcześniej było, to przeszłość ta – jako coś, co przeminęło i należy do starego porządku – jest czymś z natury swej gorszym i dzisiaj zbędnym.

Historyczna amnezja, w jaką usiłowano wpędzić zniewolone społeczeństwo, prowadzi zatem do mniemania, że będziemy się uczyć od Rosjan wszystkiego od

zera, jakbyśmy nigdy przedtem nie zbudowali czegoś na owe czasy imponująco nowoczesnego – w postaci Prudentialu, przedwojennego drapacza chmur przy pl. Napoleona, który po powstaniu popadł w ruinę, stercząc nad miastem jak żaloszny kikut poniesionej klęski, zachowując jednak nadal doskonale zaprojektowaną i wykonaną konstrukcję żelbetowego szkieletu ¹.

Zanim radzieccy fachowcy weszli na plac budowy, aby zademonstrować eksportową „pokazuchę”, musieli gdzieś w stolicy zamieszkać. W materiałach Polskiej Kroniki Filmowej z roku 1952 (poz. katalogowa 6331) znalazł się niewykorzystany materiał zatytułowany *Budowa osiedla na Jelonkach dla budowniczych Pałacu Kultury i Nauki*. Operator Karol Szczeciński sfilmował wówczas niewiele: wykopy, wiązania dachów i ustawianie ścian. Dzisiaj mocno zatarł się już w zbiorowej pamięci fakt, że Pałac Kultury i Nauki wznosiło ponad trzy i pół tysiąca budowniczych, którzy wydelegowani przez Stalina przyjechali do Warszawy z różnych stron Związku Radzieckiego.

Aby ich zakwaterować, w błyskawicznym tempie – w szczerym polu na warszawskich Jelonkach – zbudowano osiedle robotnicze zwane „Drużba” bądź Osiedlem Przyjaźni. Reportaż z życia nowego osiedla oddanego do użytku Rosjan nakręcił w październiku 1952 r. operator Olgierd Samucewicz, filmując między innymi: porządek przechodni dla najlepiej utrzymanego pokoju w hotelu robotniczym, świetlicę, czytelnię, salę teatralną, stołówkę i zakład fryzjerski (rodzajowa scenka zakręcania loków do trwałej ondulacji).

Radzieccy inżynierowie, technicy, spawacze, betoniarze, murarze, zbrojarze, monterzy, mechanicy, elektrycy, kamieniarze, cieśle, a także „wierchołazy” (specjaliści montażu wysokościowego) przywieźli ze sobą wieloletnie doświadczenie zdobyte przed wojną i po niej przy budowie socrealistycznych drapaczy chmur w Moskwie tudzież przy wykańczaniu kolejnych stacji moskiewskiego metra. Pracowali u nas długimi miesiącami, ciężko i w niebezpiecznych warunkach. Oglądamy ich na ekranie, jednak nie oni są najważniejsi, lecz efekty ich pracy. Filmowcy dokumentaliści rejestrowali je etap po etapie, wyszukując obrazów możliwie sugestywnych w swym wyrazie.

Ujęciem kanonicznym była z reguły panorama budowy opisująca mikrokosmos budowy, z chaosu którego wylania się nowe. Pracujący w tamtym okresie dla PKF operator Nikołaj Kononow na blisko trzystu metrach taśmy (to niemało) sfilmował we wrześniu 1952 r. teren budowy, przepastne wykopy, pomiary geodezyjne, spawanie konstrukcji stalowych, ich widok ogólny, dźwigi w ruchu, koparkę, zbliżenie łyżki wybierającej ziemię, hak dźwigu, betoniarki. Operator Karol Szczeciński w tym samym miesiącu uwiecznił na 210 metrach taśmy widok budowy, kubły transportujące cement, szkielet fundamentów, proces spawania, cięcie stalowych sztab, pracujące dźwigi i kobietę prowadzącą dźwig. Operator Zdzisław Śluzar, który gościł z kamerą miesiąc później, zarejestrował teren budowy, ustawianie kolejnego dźwigu, smołowanie fundamentów i mocny akcent w postaci zbliżenia na pracującą maszynę budowlaną (z obowiązkowym tłem w postaci starych kamienic i okazjonalnym dodatkiem posępnie zachmurzonego jesiennego nieba).

Mitologia wielkiej budowy „w sercu stolicy Polski” zaczynała się dopiero kształtować. Poetyka jej przedstawień filmowych z natury rzeczy musiała być w swym wyrazie bardziej konkretna od lirycznych westchnień tuzinów poetów i panegirystów piszących o „zwieńczeniu Warszawy”, „pałacu opartym o gwiazdy”, „darze narodu

radzieckiego dla narodu polskiego” i dosłownie rozplywających się nad jego niezwykłością. Dokumentaliści z kamerą potrzebowali czegoś konkretnego. Chodziło im jednak nie o błoto w wykopie i znój na budowie, lecz o szczególnie konkretny – fotogeniczny, magiczny, robiący wrażenie na widzu.

Niezbędne do tego celu było sfilmowanie rozmaitych atrakcyjnych realiów ukazujących na przykład rozmach sowieckiej budowli wznoszonej w otoczeniu warszawskich ruin. Przy okazji filmowania panoramy budowy i transportu konstrukcji stalowych oraz płyt żelbetowych przenoszonych przez dźwig Władysław Forbert, operator PKF, zarejestrował w październiku 1952 r. bezcenny dzisiaj materiał dokumentalny ukazujący wkrótce potem doszczętnie wyburzone otoczenie wznoszonego Pałacu: stare kamienice i ruiny domów przy ulicy Marchlewskiego (dzisiaj Jana Pawła II), widok parterowej Marszałkowskiej, skrzyżowanie z Alejami Jerozolimskimi, kilka rozległych widoków z góry.

Pierwsze materiały z lat 1951-1952 są jeszcze mało spektakularne. Trudno zachwycać się pracą koparki, wywózką gruzu i widokiem przepastnych fundamentów. Dominuje referencyjny styl zdjęć typowy dla sprawozdania. O wiele bliżej im w wyrazie do kronikalnych reportaży z Nowej Huty. Obrazy filmowe spod znaku prozaicznej notacji dokumentalnej (spychacze, koparki, krzątania przy wykopach, wylewanie betonu itp.) bardziej rejestrują zmiany zachodzące na placu budowy, niż ekscytują adresata. W agitacyjny trans wpada natomiast natrętny propagandowy komentarz zza kadru, czytany w podniosły sposób przez ówczesnego lektora Kroniki Andrzeja Łapickiego.

Widać już jednak na ekranie i słysząc zza kadru retoryczną grę o wielką stawkę, jaką było przekonanie mieszkańców zrujnowanej Warszawy, umęczonych na co dzień nieopisanie trudnymi warunkami egzystencji, do niechcianego, równie zbędnego, jak kosztownego prezentu, jaki zafundował ich miastu dyktator z Kremla.

Realny socjalizm vs socrealizm

W przypadku Pałacu Kultury ważną rolę propagandową spełniał wybudowany na samym początku drewniany pomost służący za prowizoryczny taras widokowy dla wszystkich, którzy chcieliby obserwować prace przy budowie. Jej teren odwiedzały nie tylko tłumy zwykłych obywateli PRL i oficjalne delegacje, lecz również grupy specjalne, m.in. wycieczki uczestników zlotu aktywistów Związku Młodzieży Polskiej, krajowego Kongresu Inżynierów i Techników, Kongresu Inteligencji Technicznej itp. Ważność ideową budowy tego obiektu podkreślały również czuwające dniem i nocą tzw. bierutowskie warty, pomagające przy niektórych pracach i asystujące budowniczym.

Dla zwykłych mieszkańców Warszawy to, co od 1951 do 1955 r. działo się w czworoboku między Alejami Jerozolimskimi, Marszałkowską, Świętokrzyską i Emilii Plater, oznaczało manifestacyjne zaprowadzanie i kształtowanie nowego ładu przez ustrój komunistyczny. Piętro po piętrze dyktator budował na terytorium wyburzonym i zagarniętym przemocą. Rzec można – stawiał na (nie)swoim. Pałac Kultury i Nauki miał dominować nad miastem, przypominając przeciwnikom i niedowiarkom, kto faktycznie rządzi Polską. Komunizm zmaterializowany w tej potężnej budowli demonstruje własną potęgę, rozmach i skalę możliwości. Sięgający chmur socrealizm miał usprawiedliwić i uczynić wzniosłym realny socjalizm. War-

szawa, podobnie jak cały kraj, z najwyższym trudem dźwiga się z ruin i zgliszcz. Miliony zwykłych obywateli w podbitym kraju bez czyjejkolwiek pomocy usiłują wskrzześć i odbudować własne normalne życie po wojnie. Czy w takiej sytuacji nie liczący się z żadnymi racjonalnie uzasadnionymi kosztami totalitarny blichtr i przepych, jakim była ta gigantyczna inwestycja, może liczyć na zbiorową aprobatę?

Powszechny głód mieszkaniowy (zob. *Skarb /1949/* w reżyserii Leonarda Buczkowskiego) osiąga w powojennej Polsce niebywałą skalę, powodując, że własne cztery ściany stają się nieziszczalnym marzeniem wielkiej liczby ludzi. Na tle ich codziennych trudów i ciężkich do zniesienia niedostatków jasno widać, że Pałac Kultury i Nauki nie jest nikomu (z wyjątkiem Stalina) potrzebny. A jednak zbiorowym wysiłkiem budujących go dniem i nocą tysiące budowniczych zostanie wzniesiony i trwale urzeczywistniony w zrujnowanym przez wojnę krajobrazie stolicy, bez względu na ogromne koszty, bo taka jest wola tyrana.

Oprócz tego w życiu społecznym działał również inny czynnik. *Polska jest zafascynowana odbudową Warszawy i komuniści robią świetny interes na utożsamianiu swych czynów z pragnieniami narodu. Na pewno mają rację, gdy twierdzą, że nikt poza nimi nie zdobyłby się na tak kompleksowy wysiłek w tej mierze* – przenikliwie zauważa Leopold Tyrmand². Co innego jednak budowa kolejnych osiedli mieszkaniowych, trasa W-Z czy odbudowa warszawskiej Starówki, a co innego wznoszony latami monstualny kompleks pałacowy pochłaniający olbrzymie środki materialne.

Krajowa propaganda musi tę równie zbędną, jak kosztowną inwestycję³ jakoś wytłumaczyć i uzasadnić. Nie jest dziełem przypadku, że starzy warszawiacy przewalali Pałac Kultury i Nauki lekceważącym mianem „Pekin”. *Poza anagramem* – notuje w swoim dzienniku Tyrmand – *jest w tym podtekst: tak nazywano z uszczypliwym lekceważeniem wielką czynszówkę w przedwojennej Warszawie, na rogu Złotej i Żelaznej, siedlisko pokątnych domów rozpusty*⁴. Niezależnie od tysięcy artykułów, reportaży z budowy, poematów i dytyrambów niechęć do „daru Stalina”, czy to się komuś podoba czy nie, była faktem psychospołecznym, którego propaganda nie mogła całkowicie bagatelizować.

Skoro przez kilka kolejnych lat w Wytwórni Filmów Dokumentalnych przy Chełmskiej nic nie mogło być ważniejsze od utrwalania kolejnych etapów budowy Pałacu Kultury i Nauki, nie dziwi, że oprócz Nowej Huty warszawski Pałac Kultury i Nauki jest dzisiaj najlepiej filmowo udokumentowanym obiektem architektonicznym zbudowanym u nas po wojnie. Rzeczywiście, materiałów na jego temat nie brakuje. Spróbujmy w tym artykule prześledzić ich rozwój, wychwytyjąc przy okazji mniej czytelne znaczenia kontekstowe, które w dużej mierze od tamtego czasu uległy zatarciu.

Wyżej, wyżej!

Tak podobno miał zareagować inż. arch. Józef Sigalin podczas dokonywanych w 1951 r. przy udziale samolotu prób orientacyjnego określenia wysokości przyszłego gmachu. Nie wiadomo, ile prawdy tkwi w tej wielokrotnie powtarzanej anegdocie, jedno wszelako jest pewne. To mianowicie, że nasi architekci z uporem dążyli do powiększenia parametrów Pałacu, zmierzając do tego, aby okazał się on wyższy nawet od swego pierwowzoru, moskiewskiego gmachu

Uniwersytetu im. Łomonosowa. Dzisiaj można nie bez ironii powiedzieć, że postawili na swoim.

Nowa Warszawa na deskach kreślarskich socrealizmu miała przypominać Moskwę. *W ten sposób powstał MDM, kamienny tort, pokryty balkonami z głazów, obwieszony szesnastometrowymi słupami kolumn – pisał Leopold Tyrmand. I natychmiast dodawał z niepokojem, jeszcze przed ukończeniem i oddaniem gmachu: To samo chyba czeka plac wokół sowieckiego drapacza chmur. Z projektów na pokazie bije gigantomania i patos do dziesiątej potęgi. Ale dlaczego cokolwiek i ciężkość mają stać się emblematem i nastrojem nowej Warszawy? Nikt nigdzie nie uznał, że tak być musi, w świętych księgach komunizmu. Tlum ludzi na pokazach projektów świadczy o nienasyconym głodzie nowych warszawskich Aten, lud stolicy tęskni za wielkością*⁵.

Przytłaczające, monstrialne wrażenie, jakie wywiera PKiN, wynika z wielu powiązanych wyznaczników zbiorowej percepcji: politycznych, psychospołecznych, socjologicznych, urbanistycznych, architektonicznych, estetycznych. Najważniejszym z nich jest niebywała skala inwestycji. Każdy, kto rzuci okiem na warszawski Pałac Kultury, widzi, że do mikrusów nie należy. *Mały, ale gustowny* – miał kiedyś powiedzieć na jego widok słynny francuski aktor Gérard Philipe podczas pobytu w Warszawie. W innej wersji tej anegdoty powiedzonko to bywa przypisywane Antoniemu Słonimskiemu.

Ktokolwiek wypowiedział te trzy jakże ironiczne słowa, miał niewątpliwie rację. Jasna, kremowo-biała tonacja budowli w niemal upiorny sposób odcinała się od tła okolicznych ruin i zgliszcz, wnosząc w pejzaż miasta element czegoś absolutnie surreального, obcego i zarazem monstrialnego. Aby choć trochę osłabić i zneutralizować to niekorzystne wrażenie, władze miasta postanowiły obsadzić otoczenie Pałacu szpalerami drzew, tworząc na jego obrzeżach namiastki architektury parkowej, skądinąd niezbędnej w każdym wielkim mieście. Na niewiele się to jednak zdało.

W momencie jego ukończenia, w 1955 r., ze swoimi ponad dwustu trzydziestu metrami wysokości na szczycie iglicy, gmach był ponoć najwyższą budowlą w Europie, ale nie o bicie rekordów tutaj chodziło. Szło o coś innego, o to mianowicie, by w centrum stolicy podbitego kraju zademonstrować niezłomną potęgę ustroju komunistycznego, dać wyraz panowaniu nowej władzy i trwale potwierdzić jej dominację przez zbudowanie gigantycznego w swych rozmiarach pomnika komunizmu, będącego w gruncie rzeczy niczym innym, jak olbrzymią świątynią nowej wiary.

Pałac Kultury zmieniał też w zasadniczy sposób układ przestrzenny miasta. O ile południkową ośią architektoniczną Warszawy w sposób oczywisty był zawsze Trakt Królewski, o tyle jej oś równoleżnikowa, biegnąca ze wschodu na zachód, została po wojnie przesunięta i zasadniczo zmieniona: z osi saskiej na oś Alei Jerozolimskich. Przy niej bowiem wybudowano zarówno gmach siedziby Komitetu Centralnego PZPR, jak i olbrzymi kompleks architektoniczny Pałacu Kultury i Nauki. Sięgająca nieba budowla pełniła odtąd funkcję *axis mundi* – centrum, w którym zbiegają się perspektywy i schodzą drogi tutejszego świata. Nie licząca się z żadnymi rozumnymi proporcjami potężna sylweta monstrialnego Pałacu miała być widoczna nie tylko w obrębie centrum miasta, lecz z każdego miejsca Warszawy⁶.

Kłopotliwy dar

Do realizacji ogromnego zadania, jakim było całościowe zaprojektowanie kompleksu architektonicznego Pałacu Kultury i Nauki (potężny fundament, 42 kondygnacje gmachu, iglica, Sala Kongresowa, kolumnady, mównica z trybuną honorową, dziesiątki kamiennych rzeźb we wnękach i przed fasadą frontową, dwa obeliski ⁷, zegar słoneczny, którego wskazówką jest cień człowieka, pływalnia i inne.) Stalin wydelegował swoich najlepszych urbanistów i wykonawców. Już 30 lipca 1951 r. przyjechał do Polski jego ulubieniec, naczelny architekt sowieckiego imperium Lew Rudniew. Podczas objazdu po Polsce wspólnie z polskimi kolegami – wyrażając zachwyt nad naszą architekturą – wyszukiwał elementy stylu narodowego (Sukiennice, Wawel, Barbakan, ratusz w Zamościu, Kazimierz nad Wisłą i inne), które miały zostać zaadaptowane i wykorzystane w projekcie.

W gruncie rzeczy chodziło przy tym jedynie o zewnętrzne wrażenie. Pozbawiona macierzystego kontekstu obecność elementów tych zabytków będzie stanowić rodzaj pustego gestu architektonicznego. W założeniu samej koncepcji odegrają one rolę nader powierzchowną, pełniąc funkcję przystrojeń i sztucznych „dodatków”, paradoksalnie obco prezentujących się w ramach socrealistycznego kompleksu. Włączone do niego bez ładu i składu, wyglądają tak samo egzotycznie, jak ulokowane przed głównym wejściem do Pałacu potężne granitowe posągi Mickiewicza i Kopernika wyrzeźbione przez Stanisława Horno-Popławskiego i Ludwikę Nitschową.

Od początku było wiadomo, że Pałac Kultury ma być „narodowy w formie i socjalistyczny w treści”, łącząc – dość nieporadnie wzorowany na amerykańskich drapaczach chmur – ciężki neoklasycyzm socrealizmu z płytko i ornamentowo potraktowanym tutejszym historyzmem. Kakofonia odmiennych estetyk i stylów nie do pogodzenia. Z założenia monumentalna architektura socrealizmu została w latach 30. wykreowana i szeroko wypróbowana w Kraju Rad. Teraz narzucona i praktykowana poza ZSRR, w eksportowej wersji nadwiślańskiej zmierzała do „uswojenia” i „spolszczenia” obcości własnego wyrazu przez użycie wybranych „znajomych” akcesoriów i „przyjaznych” dla tubylców odniesień kulturowych. Wyjątkowo ironicznie brzmią słowa wypowiedziane przy tej okazji przez Rudniewa: *Doszliśmy do wniosku, że projekt ten winien mieć na celu stworzenie jednorodnego obrazu piękna, który by się łączył w jedną całość architektoniczną i stanowił łączność ze starą Warszawą.*

Miesiąc po wizycie Mołotowa, w sierpniu 1951 r. zapadła w Moskwie ostateczna decyzja o budowie Pałacu Kultury i Nauki oraz jego lokalizacji w miejscu, w którym stoi dzisiaj. Na głównego pełnomocnika prac został wyznaczony lider polskiego socrealizmu w architekturze inż. arch. Józef Sigalin. Choć próbował się wykręcić, nie mógł odmówić tak zaszczytnego wyróżnienia, ale z powodu nawału innych obowiązków (budowa kompleksu MDM) swym pełnomocnikiem wykonującym to wielkie zadanie mianował inż. Henryka Janczewskiego.

Jak dar, to dar. W umowie zawartej 5 kwietnia 1952 r. władze radzieckie zadeklarowały, że ZSRR bierze na siebie wszystkie koszty budowy PKiN. A były one ogromne, zarówno pod względem finansowym, jak materiałowym. *Już długi pociąg do Polski jedzie, / Wielkie koparki na samym przedzie* – usłużnie rymował

poeta propagandysta Roman Pisarski w wierszu okolicznościowym pt. *Rośnie w Warszawie Pałac Kultury*.

Sam fundament budowli pochłonął ponad 3000 ton stali i 16000 ton betonu. Na szkielet konstrukcji budowli zużyto około 11000 ton stali. Wypełnienie stropów i ścian stanowiły: beton podawany za pomocą dźwigu w pięciotonowych „dzbanuszkach”, tysiące prefabrykowanych płyt żelbetowych nazywanych „poduszkami” o wadze dziesięciu ton każda, kamienne bloki i miliony cegieł wnoszonych na plecach przez robotników zwanych kozłarzami. Dość wspomnieć, że płyty ceramiczne użyte do wykonania elewacji zajmują łącznie powierzchnię ponad dziewięćdziesięciu tysięcy metrów kwadratowych. Z terenu Polski pochodził nie tylko beton i cegły, ale również materiał zastosowany do wykończenia monstrualnego gmachu. Wybrano do tego wapień pińczowski, granit strzegomski i marmur sławniowski.

Rozmach całego przedsięwzięcia był gigantyczny. Podstawa Pałacu wraz z przyległościami zajmuje teren o powierzchni ponad sześciu hektarów. On sam jest wysoki na ponad ćwierć kilometra i szeroki na z górą dwieście metrów. Podstawę potężnej wieży pałacowej mającej wysokość 40 metrów tworzy kwadrat o boku 41 metrów. Od początku planowane rozmiary olbrzymiej budowli wywoływały dyskusje w zespole projektantów. Główny autor projektu Rudniew podczas pobytu w Polsce sugerował, by wysokość bryły pod dach nie przekraczała 120 metrów wysokości. Jednak polscy architekci – zapewne mając na uwadze moskiewski pierwowzór w postaci siedziby Uniwersytetu im. Łomonosowa na Wzgórzach Leninowskich – optowali za wysokością o kilkadziesiąt metrów większą i tak się ostatecznie stało.

Kolejny materiał filmowy pochodzi z Polskiej Kroniki Filmowej (temat 1. wydania 17/52). Nakręcił go operator Franciszek Fuchs, a przedstawia uroczysty moment podpisania umowy między Polską a Związkiem Radzieckim o budowie Pałacu Kultury i Nauki w Warszawie 5 kwietnia 1952 r. Wówczas w Pałacu Prezydenckim premier Józef Cyrankiewicz i ambasador Arkadij Sobolew, w obecności prezydenta Bolesława Bieruta, sygnowali oficjalnie zawarte porozumienie w tej sprawie. Umowa przewidywała, że Pałac zbudują budowniczowie z ZSRR. Nie było jeszcze w tym momencie projektu budowli. Istniało tylko jej wstępne wyobrażenie.

Projekt architektoniczny w iście stachanowskim tempie powstawał w Moskwie (przy faktycznym współudziale zespołu naszych architektów i urbanistów). Czas naglił. Pracowano nad nim, uwijając się jak w ukropie. A było nad czym. Warto sobie uświadomić, że całkowita powierzchnia kompleksu wynosi ponad 123 000 m², kubatura – ponad 800 000 m³, a ogółem mieści on blisko 3300 pomieszczeń⁸. Dokumentacja projektu została dostarczona wiosną 1952 r. transportem kolejowym z Moskwy w trzydziestu wagonach i zaprezentowana 18 kwietnia w Sali Kolumnowej Pałacu Rady Ministrów przy Krakowskim Przedmieściu. Trzy dni później prezydium rządu i Bolesław Bierut wspólnie podjęli uchwałę o zaakceptowaniu szkicowego projektu PKiN.

Ofensywa ideologiczna w Warszawie przybierała na sile. Przygotowując przychylny grunt pod tę budowę, w aspekcie propagandowym nie zapomniano o niczym. Odbyła się nawet specjalna konferencja przedstawicieli rządu i społeczeństwa z radzieckimi projektantami i budowniczymi (PKF 19/52). W materiale filmowym widać przy makiecie gmachu między innymi głównego projektanta Pałacu Kultury i Nauki Lwa Rudniewa oraz wiceministra budownictwa ZSRR Georgija Karawa-

jewa. Rudniew wygłosił przy tej okazji znamienne zagajenie dyskusji: *Gmach ten w swej szczytowej części jakby rozplywa się w powietrzu – jak śpiew Ewy Bandrowskiej-Turskiej z ciszy przechodzi do najwyższych krystalicznych dźwięków, tak i tutaj my też w budowie tego gmachu musimy dążyć do wytworzenia lekkości formy, wspinalności form budowanego gmachu przy przejściu z monumentalnych części dolnych.*

Mocą wypowiedzianego wówczas i wielokrotnie powtarzanego kłamstwa Pałac Kultury stał się zatem „lekki”, jeszcze zanim go wzniesiono. Na pochodzie pierwszomajowym w 1952 r. warszawiacy mogli zobaczyć ogromną makietę przyszłego Pałacu sfilmowaną przez operatorów Kroniki i włączoną do kolejnego specjalnego wydania (PKF 20/52), w którym pojawiły się także pierwsze zdjęcia z budowy rozpoczętej symbolicznie 1 maja 1952 r. Mamy na nich obowiązkową panoramę prowadzoną po wykopach pod fundamenty, dalej sylwety radzieckich koparek i makietę pałacu. Potężny spychacz zwany „stalińcem” przygotowuje gruz dla koparki, która ładuje go na ciężarówki. Kolejne ujęcia pokazują ekipę rozbiórkową i pracę operatora koparki.

Pałac Kultury jako świątynia nowej wiary

Z antropologicznego punktu widzenia Pałac Kultury – jako świątynia komunizmu – spełnia warunki konieczne, aby uznać go za obiekt od samego początku poddawany przez jego twórców rytuałowi socrealistycznej konsekracji. W intencji budowniczych miało to być miejsce szczególne, wiecznotrwałe, odwiedzane przez miliony wyznawców nowej wiary. Mamy tutaj zarówno symbolikę „środka naszego świata”, jak i wyznaczenie „świętego obszaru” – oddzielnego od morza powojennych ruin. Odbudowując zniszczoną Warszawę, komuniści na nowo ją wskrzeszali, tym samym usurpując sobie prawo do tworzenia własnej rzeczywistości, której najbardziej imponujący wyraz stanowił Pałac.

Miał on w sobie coś z neofickiej wieży Babel, której budowa i niebotyczne rozmiary – owo sięganie nieba – stanowiły widomy przejaw ludzkiej usurpacji i pychy. Z tego względu, jako akt ponownego stworzenia, kompleks ten musiał zawierać wszechstronne opisanie totalitarnego kosmosu, jaki powoływał do istnienia. I rzeczywiście je zawierał. Dzisiaj absolutna większość zwiedzających nie potrafi już odczytać znaczeń alegorycznego programu architektonicznego Pałacu Kultury i Nauki, zwłaszcza w zakresie wymowy rzeźb i płaskorzeźb (jedna mało widoczna nad głównym wejściem, inna w drodze do Sali Kongresowej zatytułowana *Pokój niosący ludziom życie*). Są dla nas pozbawionymi znaczenia figurami, rzeźbami, posągami, pomnikami. Tymczasem w parudziesięciu wnękach i na cokołach zostali umieszczeni na prawach emblematycznej reprezentacji komunistycznego społeczeństwa: budowlaniec, mechanik, robotnik drogowy, kołchoźnica, radziecki młodzieniec, górnik, dyskobol, kulomiotka, łucznik, mężczyzna z łożyskiem, mieszkańcy Afryki i Centralnej Azji, mieszkanki Chin i Arabii, radziecka inteligentka, młody mężczyzna z tomem klasyków marksizmu-leninizmu i kobieta z rylcem. Mamy też nawiązujące do greckiego antyku rzeźby-personifikacje: literatury, teatru, muzyki, poezji, rzeźby, tańca, poezji miłosnej itd.

U podłoża niezliczonej liczby wielkich budów komunizmu leży bałwochwalstwo wyposażone w legitymację nowej, jedynie słusznej wiary. Charakterystycznym wyznacznikiem Pałacu Kultury i Nauki w Warszawie jest dokonywana

stopniowo konsekracja tego obiektu. Siłą rzeczy uczestniczyli w niej także filmowcy dokumentaliści. Daje to o sobie znać bardzo wyraźnie w rytualnych zachowaniach przedstawicieli władzy sfilmowanych w materiale *Polożenie kamienia węgielnego pod Pałac Kultury i Nauki* (temat 1., PKF 33/52) z lipca 1952 r. Hołdowniczy rytuał przejęcia „daru przyjaźni” ukazany na ekranie ma w sobie coś z przejmowania przez miejscowych kapłanów i wiernych drogocennej relikwii. Któż mógł przypuszczać, że proces sakralizacji gmachu dopiero się zaczął.

7 marca 1953 r., dwa dni po śmierci wodza, Rada Państwa i Rada Ministrów PRL podejmuje uchwałę o nadaniu Pałacowi Kultury imienia Józefa Stalina. Niemal natychmiast w podwójnym wydaniu Polskiej Kroniki Filmowej (PKF 11-12/53) pojawia się seria zdjęć temu poświęconych. *Imię Stalina nosić będzie Pałac Kultury i Nauki, dar Związku Radzieckiego dla stolicy Polski* – czyta hiobowym głosem Andrzeja Łapicki. – *Umilkł plac budowy. Przyjaciele radzieccy! Wasz ból jest naszym bólem. 9 marca, godzina dziesiąta.*

Wkrótce potem nakręcono dla Polskiej Kroniki Filmowej kolejny materiał zatytułowany *Rośnie Pałac im. Józefa Stalina*. Pokazano w nim raz jeszcze moment, gdy 9 marca zamiera wszelki ruch na budowie. Ściszony głos lektora tym razem elegijnym tonem oznajmia zza kadru: *Rok temu była tu pustka, a dziś już do 10 piętra wspina się konstrukcja stalinowskiego Pałacu Kultury i Nauki*. I dalej z aktorskim przejęciem Łapicki deklamuje słowa wiersza Brzechwy sprzed roku:

*W sercu Polski, widoczny z daleka,
Będzie trwał tak jak wiara w człowieka,
Będzie trwał tak jak miłość dziecka,
Będzie trwał tak jak przyjaźń radziecka.*

W tym samym duchu, ale już w całkiem odmiennej pogodnej aurze emocjonalnej charakterystycznej dla okresu odwilży, można zinterpretować sposób, w jaki dwa lata później sfilmowano scenę uroczystego przekazania społeczeństwu polskiemu Pałacu Kultury i Nauki 22 lipca 1955 r. Dokonując aktu przecięcia wstęgi w asyście ambasadora ZSRR Pantalejmona Ponomarienki, premier PRL dłuższą chwilę celebrytuje ten moment, aby przy okazji wyciąć dla siebie i gościa jej fragment na pamiątkę, po czym wkłada go sobie z nabożeństwem do butonierki.

Kamera towarzyszy oficjelom zaproszonym na uroczystość w zwiedzaniu wnętrza Pałacu. Prawdziwe przejęcie tego miejsca przez społeczeństwo – jego swoista naturalizacja – dopiero nastąpi. Do roku 1989 proces ten będzie miał charakter jedynie namiastkowy. PKiN mimo wszelkich form swej codziennej i odświętnej użyteczności pozostanie nie tylko dla warszawiaków czymś znajomym, a w istocie ekscentrycznie obcym w organizmie miasta. Im bardziej Pałac jaśniał, tym bardziej stawał się posępny i mroczny. Orwellowski wymiar tej budowli od początku niósł ze sobą coś tajemniczego i nieodgadnionego. Sprawiał, że stawała się ona intrygująca także dla cudzoziemców.

Psychospołeczny problem z Pałacem Kultury i „kłopot”, jaki to miejsce przez dziesiątki lat pociągało za sobą, wynika z tabuizacji, której zostało uprzednio poddane. Kandelabrowa jawność tego, co dostępne dla ogółu, ma drugą stronę w postaci różnych mrocznych opowieści i legend o podziemiach, sekretnych przejściach, dziwnych instytucjach i niedostępnych wnętrzach. Przez dziesiątki lat ten

zły czar usiłowali odczynić w swoich dziełach pisarze, plastycy i filmowcy, wśród nich między innymi Tadeusz Konwicki, Stanisław Tym, Andrzej Ciecnot, Andrzej Dudziński, Małgorzata Potocka, Wojciech Wójcik, Janusz Zaorski, Andrzej Bart, Borys Lankosz, Magdalena Tulli.

Nie tylko labiryntowe podziemia, ale również niektóre elementy naziemne budowli zawierają kuszący refleks demonicznej potęgi stalinizmu. Popisowym wyczynem radzieckich budowniczych było zwłaszcza skonstruowanie i osadzenie na szczycie Pałacu Kultury i Nauki imponującej na owe czasy iglicy będącej jego efektownym zwieńczeniem. Pałac Przyjaźni nazywał poeta *cudem życia opartym o gwiazdy*, a wedle intencji głównego projektanta *gmach w swej szczytowej części jakby rozplywa się w powietrzu*.

Wyraz ten miała mu nadać iglica. Jej ogromna wielotonowa konstrukcja została wciągnięta za pomocą dźwigów i wind na szczyt budowli w pierwszym tygodniu listopada 1953 r. Do dzisiaj podziw wywołuje ryzykowna metoda jej montażu łącznie ze wspornikiem antenowym. Utrwalił ją na taśmie w dwu materiałach nieustraszonego operatora Polskiej Kroniki Filmowej Karol Szczeciński. W pierwszym z nich (*Iglica w górę!*, PKF 47/53) znalazło się odbicie operatora PKF w lustrzanej powierzchni⁹ wielkiej kuli ważącej dwie tony i będącej częścią iglicy. Nic dziwnego, że ujęciu zamykającemu drugi materiał pt. *Na szczycie Pałacu* towarzyszy następujący komentarz: *Nad nocną panoramą Warszawy góruje świetlisty kontur gmachu, którego nie było jeszcze rok temu*.

Uwodzicielskie zło

Patrząc na plac Defilad, nie mamy świadomości, że jego ogromna przestrzeń przeznaczona pod Pałac powstała w wyniku prowadzonych na wielką skalę barbarzyńskich wyburzeń całych ulic i kwartałów gęsto zabudowanego przed wojną śródmieścia stolicy. Dość wspomnieć, że całkowicie zniknęła z mapy dzisiejszej Warszawy ulica Wielka, a zwarty układ przestrzenno-komunikacyjny złożony z kilku innych (Chmielna, Złota, Sienna, Śliska, Zielna, Pańska) został brutalnie rozerwany. Samych domów i kamienic (z których wiele było ruiną wojenną, ale znaczna ich część, sięgająca jednej trzeciej zachowanej substancji, przetrwała nieuszkodzona, inne natomiast mimo zniszczeń nadawały się do odbudowy i remontu) naliczono ponoć ponad 160!

Wspomniane wyburzenia zostały ukazane pobieżnie i mimochodem w Polskiej Kronice Filmowej w materiale *Rośnie Pałac Kultury* (wydanie nr 33/52) z następującym komentarzem lektora: *W centrum Warszawy, na rozległym terenie przeznaczonym pod budowę Pałacu Kultury i Nauki znikają ostatnie ślady wojny i ruin, szczątki starego zniszczonego śródmieścia kapitalistycznej Warszawy*. W materiale tym zwraca uwagę – zaprezentowane przez operatora w jednym ujęciu – charakterystyczne zderzenie nowego (imponująca sylweta wznoszonego Pałacu na pierwszym planie) w wymownym kontraście ze starym (widoczne w tle poszarzałe ruiny starych kamienic).

Minęło kilka lat, a niektóre niewyburzone od razu budynki nadal stały w trakcie budowy Pałacu. Ostatnie zburzono dopiero zimą i wiosną 1955 r., na krótko przed jej ukończeniem. Nikt tego z oczywistych powodów nie sfilmował. „Nowe” nie było już w tym momencie czymś absolutnie i bezdyskusyjnie lepszym niż dotąd

pogardzane „stare”. Parterowa Marszałkowska z jej małą gastronomią, setkami sklepików i siecią punktów usługowych przetrwała w cieniu komunistycznej świątyni jeszcze długie dekady. Jak wielki był faktyczny koszt społeczny wybudowania Pałacu Kultury, pokazali niebawem Jerzy Bossak i Jarosław Brzozowski w słynnym filmie czarnej serii polskiego dokumentu *Warszawa 1956*¹⁰.

Narzucone przez komunistów na drodze symbolicznej przemocy „religijne” doświadczenie szczególnego miejsca, jakim był Pałac Kultury i Nauki po roku 1955 (a dokładniej od pamiętnego V Światowego Festiwalu Młodzieży i Studentów, który odbył się w sierpniu 1955 r. w Warszawie), zderzyło się z procesem jego naturalizacji, zmierzającej do przywrócenia tej budowli rozmaitym użytecznym formom życia codziennego. Ze skutkami i efektami tego procesu mamy do czynienia w zasadzie do dnia dzisiejszego. Im więcej praktycznych zastosowań substancji architektonicznej Pałacu doświadczanych w różnej formie przez społeczeństwo, tym mniej skojarzeń z ideologią totalitarną, która powołała go niegdyś do istnienia.

Materiały dokumentalne poświęcone budowie Pałacu Kultury były nie tylko kronikarskimi zapisami jego powstawania. Wszystkie mniej lub bardziej służyły kreowaniu mitu tej budowli, nadając jej z góry przewidziany propagandowy walor unikatowości i niezwykłości. Od śmierci Stalina aspekt ten nabrał przejściowo cech o wiele bardziej intensywnych i wyrazistych, czyniąc gmach świątynią komunizmu noszącą imię wodza. Jego ówczesna forsowna sakralizacja na szczęście trwała krótko.

Przywołajmy na użytek naszych rozważań dwa przydatne terminy: tabuizację i sakralizację. Różnią się one między innymi tym, że tabuizacja odgranicza i wydziela obiekt, czyniąc go niedostępnym dla profanów, natomiast sakralizacja prowadzi do wyniesienia danego miejsca. Otóż oswojenie kulturowe Pałacu Kultury zawiera jego desakralizację (dekonsakrację), która dokonała się stosunkowo szybko w połowie lat 50., i równocześnie detabuizację przebiegającą stopniowo przez kilka dekad.

Detabuizacja tego miejsca nie była aktem jednorazowym. Dokonywała się wolno i stopniowo – najpierw, gdy w roku 1956 Pałac Kultury przestał nosić imię Stalina, a z kamiennej księgi z nazwiskami klasyków marksizmu-leninizmu trzymanej przez wyrzeźbioną figurę agitatora zniknęło wyryte dotąd imię Stalin, a także potem, podczas olbrzymiej manifestacji na Placu Defilad w październiku 1956 r., gdy nieprzeliczone tłumy oczekiwały od Władysława Gomułki jednoznacznej i jasnej deklaracji politycznej co do przyszłości kraju, a rzeźby i kandelabry przed Pałacem posłużyły wspinającym się na nie ludziom do tego, by lepiej widzieć i słyszeć.

Resztę dopisało życie. Ironiczny grymas historii wyraża się nie tylko zatarciem nazwiska Stalina na wspomnianym pomniku i jego zasłonięciem wraz z nazwą Pałacu wyrytą na frontonie nad głównym wejściem, ale także wieloma innymi niewyobrażalnymi wcześniej przejawami detabuizacji tego miejsca. Należą do nich między innymi: cowieczne występy striptizowe w peerelowskiej jaskini grzechu Restauracji Kongresowej, pamiętny koncert grupy The Rolling Stones w roku 1967, a w czasach po przełomie utrzymujący się przez wiele lat ogromny wschodnioeuropejski bazar w pobliżu miejsca, gdzie miał kiedyś stanąć monstualny pomnik Stalina, oraz popularna Tawerna pod Trybuną z wyszynkiem usytuowana pod ołtarzem komunizmu, jakim była niegdyś olbrzymia kamienna mównica pełniąca podczas pochόδów pierwszomajowych funkcję trybuny honorowej.

Swoiste ideologiczne seppuku władze komunistyczne PRL popełniły na własne życzenie, wyrażając zgodę na to, by 14 czerwca 1987 r. na zakończenie kolejnej pielgrzymki do Polski papież Jan Paweł II wygłosił właśnie tam, na Placu Defilad przed niegdysiejszą świątynią komunizmu, homilię, podczas której padły słynne słowa nawiązujące do biblijnego toposu wieży Babel: *Stworzony na obraz i podobieństwo Boga, człowiek uznał, że sam może być dla siebie „bogiem”*. Zaledwie dwa i pół roku później, 29 stycznia 1990 r., zamykając ostatni zjazd PZPR, który odbył się w Sali Kongresowej, Mieczysław Rakowski zarządził: *Sztandar Polskiej Zjednoczonej Partii Robotniczej wyprowadzić!*

Z prowokacyjnego daru Pałac Kultury i Nauki stał się reliktem czasów stalinowskich – coraz bardziej odległym przypomnieniem kilkudziesięciu lat zniewolenia Polski przez sowiecki i rodzimy komunizm. Dzisiaj obrazy filmowe nakręcone w trakcie wznoszenia tej budowli stanowią niezastąpione świadectwo pychy przedwcześnie zapowiadającego swój triumf, narzuconego siłą ustroju. Monstrualny w swym ogromie Pałac stał się jeszcze jednym zabytkiem dziejów Warszawy, wpisanym w pejzaż miasta i służącym jego mieszkańcom. Uwodzicielskie zło, z jakim na zawsze będzie kojarzony, przestało wywierać swój złowieszczy wpływ.

MAREK HENDRYKOWSKI

¹ Warto dodać, że na krótko przed wojną warszawski architekt Juliusz Nagórski zaprezentował w obecności prezydenta Ignacego Mościckiego projekt wzniesienia dwustumetrowego drapacza chmur wyposażonego w maszt radiowy na szczycie. Gmach miał stanąć w okolicy Ronda Waszyngtona.

² L. Tyrmand, *Dziennik 1954*, Warszawa 1989, s. 213.

³ Wybudowanie Pałacu Kultury, choć niezmiernie kosztowne, nie było wydatkiem jednorazowym i ostatecznie zamkniętym. Inny, ponoszony do dzisiaj przez społeczeństwo, zawiera niebagatelne koszty jego utrzymania. Dość wspomnieć, że mierzony w megawatach pobór mocy, jaką pożera corocznie ten kolos, można porównać do zapotrzebowania na prąd miasta wielkości Ursusa, Garwolina czy Otwocka.

⁴ L. Tyrmand, dz. cyt., s. 210-211.

⁵ Tamże, s. 214-215.

⁶ Jeszcze dalej mierzył w swej wizji naczelny doktryner socrealizmu w architekturze polskiej Edmund Goldzamt, projektując oś wschodnią stolicy tak, by przebiegała od wejścia do Pałacu Kultury ku rzece, przebijając się przez częściowo wyburzony Nowy Świat i Powiśle. Po śmierci Stalina przed wejściem do Pałacu miał stanąć olbrzymi pomnik wodza światowego proletariatu zwrócony na wschód.

⁷ Gwoli historycznej ścisłości należy dodać, że postawiono jeszcze trzeci uliczny obelisk z wrytymi na nim nazwami i odległościami do stolic Europy: Moskwy, Berlina, Paryża, Londynu i Rejkjawi.

⁸ W dniu otwarcia, czyli 22 lipca 1955 r., udośćpiono znacznie mniejszą liczbę z 2300 gotowych do użytku pomieszczeń. Wiele innych, na czas nieukończonych wewnątrz zamurowano. Jeszcze inne (kilka niedostępnych kondygnacji specjalnego przeznaczenia) zostały trwale wyłączone z użytku dla publiczności.

⁹ Do obłożenia konstrukcji iglicy PKiN zużyto 1400 złocistych płyt lustrzanych nadających jej charakterystyczny kolor. Montaż całości, zgodnie z podjętym przez budowniczych zobowiązaniem, zakończono w obecności Bieruta, Zawadzkiego i Rokossowskiego w przeddzień 36. rocznicy rewolucji październikowej. Na temat montażu iglicy oprócz materiałów Polskiej Kroniki Filmowej powstał film naukowy zrealizowany przez Jana Jacoby'ego.

¹⁰ Por. M. Jazdon, *Czarne filmy posiwały. „Czarna seria” polskiego dokumentu 1956-1958*, w: *Widziane po latach. Analizy i interpretacje filmu polskiego*, red. M. Hendrykowska, Poznań 2000, s. 55-59.