

prof. dr hab. Waldemar Baraniewski

**Zakładowy Dom Kultury Huty Stalowa Wola w Stalowej Woli.
Historia. Kontekst historyczno-ideowy. Autorstwo i tradycje artystyczne.**

W niniejszym opracowaniu skupiłem się na ukazaniu kontekstu historyczno-artystycznego powstania budowli oraz sylwetki autorki projektu. W części wstępnej opisuję procesy kształtowania się w początkach XX wieku nowego typu budowli jaką były „domy ludowe”, „społeczne”, jako swoisty pierwowzór „domu kultury”. W tym kontekście analizuję powojenne inicjatywy budowy domów kultury i związane z tym przedsięwzięcia projektowe, między innymi wykonywane na zamówienie Ministerstwa Kultury i Sztuki typowe projekty domów kultury.

Dom Kultury w Stalowej Woli został opisany w monograficznym opracowaniu Grażyny Stojak - „Socrealistyczna kuźnia stalowych serc kultury. Zakładowy Dom Kultury Huty „Stalowa Wola” w Stalowej Woli.”¹ Autorka podjęła próbę rekonstrukcji historii powstania obiektu i prezentacji jego działalności. Praca zawiera obszerny materiał źródłowy i dokumentacyjny, reprodukowany i opisany. Ale w warstwie historyczno-artystycznej i interpretacyjnej nie spełnia wymogów dyskursu naukowego, jest pełna uproszczeń, błędów i naiwności. Autorka m.in. całkowicie pomija kwestie związane z autorstwem projektu i jego

¹ G.Stojak, Socrealistyczna kuźnia stalowych serc kultury. Zakładowy Dom Kultury Huty „Stalowa Wola” w Stalowej Woli, Stalowa Wola 2018

artystycznym zapleczem. W bardzo uproszczony sposób odnosi się do kwestii stylistycznych, posługując się kategoriami schematycznymi i potocznymi.

Od Domu Ludowego, do Domu Kultury.

Pierwsze próby tworzenia w Polsce placówek o charakterze oświatowo kulturalnym, były dziełem oświeconych, wybitnych jednostek. Jedną z pierwszych tego rodzaju instytucji stworzył w 1769 w Mereczu (koło Turgiel) na Wileńszczyźnie ks. Paweł Brzostowski, który „zniósł w dobrach swoich pańszczyznę i ustanowił rodzaj rzeczypospolitej włościańskiej, której siedzibę stanowił Dom Ludowy.”² Państwo włościańskie zwane „Rzeczpospolitą Pawłowską” przetrwało do rozbiorów Polski. Kolejna tego rodzaju inicjatywa związana jest z osobą Stanisława Staszica, który tworzy w 1816 Dom Ludowy w Hrubieszowie. Trzecia taka placówka powstaje w 1820 roku z inicjatywy Karola hr. Brzostowskiego w Sztabinie, na ziemi Augustowskiej. „Domy powyższe służyły celom społecznym, ekonomicznym i oświatowym, stanowiły też miejsce rozrywki dla ludności włościańskiej, spełniały więc istotnie zadania Domów Ludowych”.³ W okresie zaborów tego rodzaju inicjatywy aktywizujące społeczności lokalne i kształtujące świadomość społeczną nie mogły liczyć na przychyłność władz. Domy Ludowe zaczęły powstawać w Polsce w szerszej skali pod koniec XIX wieku. Przede wszystkim na wsiach i w małych miasteczkach, z inicjatywy m.in. Towarzystwa Szkoły Ludowej, Macierzy Szkolnej, Towarzystwa Czytelni Ludowych, związków rolniczych, spółdzielni, parafii, czy ochotniczych straży pożarnych. Ich programy były skromne i oparte na założeniach oświatowo-gospodarczych. Obejmowały świetlicę, salę zebrań i widowisk, bibliotekę i czytelnię, ale także sklep spółdzielczy, łaźnię czy bursę. W wielu wypadkach siedzibą takiej placówki był adaptowany duży dom włościański, czy dawna karczma.

Problematyka Domów Ludowych staje się ważnym tematem społecznego dyskursu na ziemiach polskich w początkach XX wieku. Jednym z najważniejszych opracowań historii i ideowego zaplecza tych inicjatyw, jest książka wybitnej działaczki niepodległościowej i oświatowej – Ireny Kosmowskiej „Domy ludowe u obcych i u nas”.⁴ Książka opublikowana

² L. Twarecki, Domy Ludowe. Ich znaczenie i potrzeba, Kraków 1919, s.4

³ J.w.

⁴ I.W. Kosmowska, Domy Ludowe u obcych i u nas, Warszawa 1918; por.: <https://polona.pl/item/domy-ludowe-u-obcych-i-u-nas,NzUxODg0NzM/7/#info:metadata>, dostęp 15 września 2022

w setną rocznicę śmierci Tadeusza Kościuszki miała być hołdem dla jego idei demokratycznych i obywatelskich. Autorka kreśli historię inicjatyw oświatowych i społecznych od II poł. XVIII wieku, z perspektywą ich współczesnego rozwoju. Jak pisze: „Niech więc sieć takich instytucji pokryje kraj cały, niech pulsuje w nich żywe tętno myśli społecznej i narodowej, będzie to najmiłszy pomnik dla tego, który wypowiedział pamiętne słowa w proroczym przewidywaniu: ‘Naród zginąć nie może, bo zawsze przyjść mogą tacy, co go odrodzić potrafią’.” Książka Kosmowskiej jest pierwszym w polskiej literaturze opisem i analizą inicjatyw społecznych i oświatowych w Europie, których materializacją są „domy społeczne”, czy „ludowe”. Autorka omawia historię tych placówek w dość szczególnym układzie geograficznym. Zaczyna od Anglii („stąd bowiem wyszła inicjatywa w kierunku zakładania domów ludowych i tworzenia uniwersytetów robotniczych. W pierwszej już połowie XIX-go wieku – pisze dalej – zostały tam one zapoczątkowane, z biegiem lat bujnie się rozrosły i wytworzyły takie metody działania, że niejednokrotnie innym narodom za wzór służyć mogą”), potem jest kolejno Belgia, Austria, Czechy, Kraina i Chorwacja, Niemcy, Francja, Szwajcaria i Włochy, Finlandia i Łotwa, Dania i Szwecja i na końcu Polska. Bardzo kompetentny i obszerny opis dotyczy inicjatyw we wszystkich ziemiach polskich, w tym przedsięwzięć o charakterze „rezurekcyjnym”, związanym z odzyskiwaną niepodległością i owocujących konkretnymi projektami i planami architektonicznymi. W zakończeniu pracy Kosmowskiej ten wątek dominuje w podniosłym przesłaniu, wskazującym jak ważną rolę w polityce społecznej państwa miała pełnić instytucja „domu ludowego” W nowej Polsce – pisze Kosmowska – nie może być miejsca „na pokrzywdzonych i wydziedziczonych, w s z y s c y w niej żyć powinni pełnem, kulturalnem życiem. /.../ Wszystkich nas, synów jednej matki-ziemi, niech przeniknie wspólne dążenie do budowy jej lepszej przyszłości, wszyscy dążmy wspólnym a zgodnym wysiłkiem do wzniesienia na jej łonie jednego wielkiego o szlachetnych linjach, a strzelającego swym stropem w niebo d o m u n a r o d o w e g o.”

Odzyskanie niepodległości zdynamizowało dyskusję o społecznym i kulturowym znaczeniu domów ludowych. Nowe publikacje, w warstwie historycznej powtarzające fakty za pracą Kosmowskiej, przynoszą szereg istotnych informacji o budowanych czy istniejących domach ludowych. Leon Twarecki opisuje domy ludowe w Wartkowicach, Leśmierzu (pow. Łęczycki) i Błaszczkach (pow. Turecki). „Domy ludowe – pisze – w Królestwie powstawały samorzutnie, na zasadzie samopomocy ludności. Pomoc moralną i pewne oparcie mają Domy

ludowe w Związku Kółek rolniczych istniejącym przy Centralnym Towarzystwie rolniczym w Warszawie. Związek powyższy posiada plany wzorowe różnych typów Domów ludowych i posyła je na żądanie do miejscowości, w których projektowana jest budowa Domu ludowego, nadto udziela też różnych praktycznych rad i wskazówek w sprawie Domów ludowych”.⁵

Twarecki publikuje też nowe projekty czterech „Domów ludowych”, „opracowane przez grono architektów polskich”, które mają charakter projektów wzorcowych, możliwych do adaptacji i zmian. „Obok praktyczności ukształtowania wnętrza zwracano głównie uwagę na to, aby zewnętrzna postać budynków była jak najprostszą, spokojną, by formy były zastosowane celowo, do wykonania łatwe, trwałe i ułatwiające konserwację budynku. Niemniejszą uwagę zwrócono na to, żeby projekty miały cechę swojską, rodzimą”. Książka Twareckiego zawiera szereg praktycznych wskazówek dotyczących budowy „domu ludowego”, w tym wzór statutu Towarzystwa realizującego inwestycję.

Zbliżony charakter ma też opracowanie Józefa Holewińskiego, który wyraźniej podkreśla, że „architektura domu ludowego powinna być utrzymana w charakterze polskiego budownictwa, którego wzory przekazały nam liczne zabytki naszej przeszłości. Naśladownictwo obcych wzorów – pisze - choćby nawet skądinąd wartościowych, byłoby w domu ludowym większym jeszcze błędem, niż w każdym innym budynku; dom ten bowiem, służąc potrzebom ludu polskiego, powinien być oczywiście zbudowany według upodobań i tradycji ludowych, a z drugiej strony powinien też być wzorem i skarbnicą motywów sztuki ludowej, często niestety zanikających w powodzi obcych naleciałości.”⁶ Holewiński zwraca też uwagę na potrzebę odpowiedniego opracowania wnętrza i ich dekoracji. „Niewielkim kosztem – pisze – można pięknie przyozdobić salę zebrań i inne pomieszczenia barwnie malowanymi szlakami dokoła stropu, do których wątku dostarczą wycinanki, wyszywania na strojach i inne motywy ludowe. Uzupełnienie urządzenia domu ludowego stanowią porozwieszane po ścianach widoki ziem polskich, podobizny znakomitych Polaków, oraz odbitki obrazów treści historycznej”.

Ten sposób myślenia o ideowej funkcji domu ludowego, o jego roli i znaczeniu odnajdziemy w zmienionej, zideologizowanej formule w dyskusjach o „domach kultury” po 1945 roku. Pisze o tym wyraźnie Stanisław Janicki, autor podstawowego opracowania tej problematyki w

⁵ Por. przypis 2, stąd dalsze cytaty

⁶ J.Holewiński, Dom ludowy na wsi i w miasteczku, Warszawa 1921, s.16, stąd dalsze cytaty. W tym miejscu trzeba zwrócić uwagę na dwutomowe opracowanie „Dom ludowy. Cz.1, Doświadczenia i wskazówki organizacyjne; Cz2. Organizacja pracy, wskazówki programowe i metodyczne oraz doświadczenia/ zebrane pod red.W.Sosińskiego, Centralny Związek Kółek Rolniczych. Komisja Domów Ludowych, Warszawa 1927/28

latach pięćdziesiątych. „Rozwój tematu w P o l s c e – czytamy – w pierwszych latach powojennych nawiązywał do poprzednich założeń ‘domów ludowych’ lub ‘domów społecznych’ sprzed 1939 r. Jednocześnie wraz z dokonującymi się przemianami społeczno-politycznymi i gospodarczymi kształtowały się cele i zadania nowych placówek – ‘domów kultury’.”⁷

Po roku 1945 zagadnienie „domów społecznych”, potem „domów kultury” stało się jednym z najważniejszych tematów dyskusji publicznych i architektonicznych. Deklarowana przez nowe władze demokratyzacja dostępu do kultury i oświaty wymagała podjęcia tematu w nowej, szerszej perspektywie. „Dom społeczny – pisał Stefan Tworkowski - musi być zdecydowanie najsilniejszym akcentem ośrodka, zogniskować powinien całokształt życia zbiorowego wsi”.⁸

Prace koncepcyjne nad „tematyką architektoniczną określoną ogólnym terminem ‘D o m y K u l t u r y’” prowadzone były przez Instytut Urbanistyki i Architektury. W tym kręgu powstały najważniejsze opracowania tematu. Podjęto także próbę nowej definicji samego pojęcia, które zastąpiło tradycyjnie dotąd stosowane terminy „dom ludowy”, czy „społeczny”. Zmiana nomenklatury wynikała z instrumentalizacji i ideologizacji pojęcia „kultura”, jako jednego z elementów systemu państwowej propagandy. Nie bez znaczenia w tym kontekście były też wzorce radzieckie, nadające pojęciu „kultura” istotną rolę ideologiczną.⁹ Podjęta przez Stanisława Janickiego i Aleksandra Tomorowicza próba nowego zdefiniowania pojęcia była bardzo ogólna i pragmatyczna – „Pojęcie ‘Domy Kultury’ obejmuje, w obecnym ogólnym zrozumieniu i najszerszym zakresie, budynki (i związane z nimi urządzenia terenowe) przeznaczone dla placówek społecznych, których zadaniem jest c z y n n e u p o w s z e c h n i a n i e k u l t u r y. Niezależnie od rodzaju i wielkości placówek, prowadzona w nich działalność oparta jest w zasadzie na jednolitych założeniach pracy kulturalno-oświatowej. Różni się ona jednak natężeniem, skalą i zasięgiem, zależnie od przeznaczenia i lokalizacji placówek (obsługa określonego obszaru czy też określonej ilości mieszkańców).¹⁰ Według autorów domy kultury charakteryzuje skupienie w jednym miejscu, w programie użytkowym i założeniu architektonicznym szeregu różnych funkcji. Dla których istnieją już wypracowane

⁷ S.Janicki, Domy kultury jako temat architektoniczny, w: „Prace Instytutu Urbanistyki i Architektury”, Warszawa 1952, nr 2, s. 14; stąd dalsze cytaty. S.Janicki, M.Gutt, A.Beill, materiały do projektowania, z.1 Urządzenia widowiskowe w domach kultury, Warszawa, Łódź 1953

⁸ S.Tworkowski, Architektura wsi, Warszawa 1946, s. 112-115

⁹ Por. V.E.Bykov, Architektura rabocih klubov i dvorcov kultury, Moskwa 1953

¹⁰ S.Janicki, A.Tomorowicz, Bibliografia analityczna w zakresie architektury i budownictwa domów kultury, Warszawa 1953, Instytut Urbanistyki i Architektury. Seria Prac Własnych, z.10, s.3

wzorce funkcjonalne i formy architektoniczne (teatr, kino, sala koncertowa, biblioteka, sala gimnastyczna). W nowej formule „domu kultury” funkcje te powinny się harmonijnie łączyć i funkcjonalnie dopełniać. Istotnym zagadnieniem było też znalezienie odpowiednich form architektonicznych dla ujęcia tak złożonego tworu funkcjonalnego w należyte ramy. I w tym względzie wytyczne były dość ogólne. „Powstające współcześnie – czytamy – w państwach kapitalistycznych budynki zbliżone funkcjonalnie do założeń naszych domów kultury, posiadają w większości wypadków obce nam formy architektoniczne. Panujące tam wszechwładnie kierunki architektury modernistycznej nie mogą mieć w żadnym wypadku wpływu na kształtowanie się naszej architektury, która czerpiąc ze spuścizny form narodowych, kroczy własną drogą, opartą na zasadach socjalizmu.”¹¹

W 1949 roku Ministerstwo Kultury i Sztuki zleciło Zakładowi Architektury Polskiej Politechniki Warszawskiej opracowanie wytycznych programowych i projektowych dla domów kultury.¹² Jako podstawę opracowania przyjęto koncepcje radzieckie, zawarte w pracy „Kluby” („Sprawocznik Architekta”, tom VII).¹³ Zakład Architektury Polskiej PW wykonał też „typowe projekty domu kultury” w oparciu o wydawnictwa radzieckie, anglosaskie i niemieckie.¹⁴ Wśród zachowanych projektów są dwa warianty projektu Domu Kultury WSM na Żoliborzu w Warszawie, autorstwa Stanisława Brukalskiego. Jak pisze Stanisław Janicki w swoim opracowaniu, sytuacja do początku lat pięćdziesiątych była niejasna. Brakowało wyraźnych wytycznych projektowych, a oczekiwania inwestorów często były ponad skalę rzeczywistych potrzeb – „Jednocześnie z pracami teoretycznymi nad określeniem programów, normatywów i wytycznych do projektowania powstawały projekty i realizacje domów kultury. Materiały do projektowania – programy i wskaźniki – były w większości niewystarczające, gromadzone każdorazowo dla nowych założeń. Inwestorzy w braku doświadczenia stawiali żądania niejasne, nie wyrażające roli budynków i pomieszczeń w stosunku do zadań placówek. Typowe w tym względzie były, stawiane w założeniach

¹¹ J.w., s. 8

¹² Por., W. Królikowski, Domy kultury, Warszawa 1949, mnpis pow.;

¹³ S. Janicki, Domy kultury..., s. 14

¹⁴ Projekty te przechowywane są w Archiwum Akt Nowych w Warszawie: Zespół nr 366 Ministerstwo Kultury i Sztuki (Dopływ z PKPG), jednostka 73, opracowanie inż. Królikowski; typowe projekty domów kultury (ZSRR), tablice wykonane w Zakładzie Architektury Polskiej Politechniki Warszawskiej na zlecenie Ministerstwa Kultury i Sztuki. Teczka zawiera 86 plansz z projektami domów kultury z ZSRR, Anglii, Szwajcarii, Niemiec, Nowej Zelandii i USA. Podstawą dla projektów radzieckich był „Katalog projektów Klybiw Silskogo Budywnictwa, Kijew 1948”, a dla projektów angielskich „Planning . The architects handbook. Community Centres.” oraz „The Journal of the Royal British Institute of British Architects, nr 8, 1948”

projektowych, żądania dużych sal widowiskowych (ponad 500 miejsc) niewspółmiernych w skali do innych pomieszczeń i całości budynków.”¹⁵

W swoim opracowaniu Janicki analizuje istniejące, lub właśnie realizowane budynki Domów Kultury: na Żoliborzu w Warszawie (proj. Stanisław Brukalski), w Gdańsku – Nowym Porcie (proj. Witold Rakowski i Adam Kühnel, 1954)¹⁶ oraz w Warszawie na Targówku (Zenon Buczkowski, Zbigniew Pawlak, Zbigniew Zagrodzki, 1949/50).

Żoliborski Dom Kultury jest realizacją bardzo oryginalną, nie mieszczącą się w skali opracowywanych wówczas typów i wzorców. Natomiast budowle wznoszone w Gdańsku i na Targówku są zbliżone w układzie funkcjonalnym i w charakterze form architektonicznych do formuł redukcyjnego klasycyzmu. „Obie kompozycje – pisze Janicki – posiadają wspólne cechy i wartości w dążeniu do stworzenia charakterystycznej monumentalnej sylwety budynku. Cechy zbliżone do omówionych wyżej wykazują również inne projekty, mniejszych nieco założeń, jak np. projekt domu kultury przeznaczony pierwotnie dla Łodzi obecnie realizowany w Rzeszowie (arch. J. Polak – Miastoprojekt ZOR w Warszawie)”.¹⁷

Opracowanie Janickiego pochodzi z 1952 roku, trudno wytłumaczyć dlaczego nie została w nim omówiona realizacja Domu Kultury w Stalowej Woli. Którego projekt też powstawał w pracowni ZOR w Warszawie od 1949 roku, a realizowany był w latach 1950/51. O pracach nad projektem informował Centralny Komitet PZPR w grudniu 1949 roku dyrektor techniczny ZOR inż. S. Warhaftin, pisząc, że już „w połowie listopada r.b. – Biuro Projektów Z.O.R. wykonało szkic osiedlowego Domu Społecznego dla Stalowej Woli w oparciu o program, podany przez Hutę. W międzyczasie stworzone zostały przez Z.O.R. na zlecenie Min. Kultury oficjalne programy domów społecznych w oparciu o doświadczenia Związku Radzieckiego. Na tle tych programów wykonany szkic domu wykazał przerost elementu sali

¹⁵ S. Janicki, *Domy kultury...*, s. 15

¹⁶ J. Kowalski, *Morski Dom Kultury*, „Architektura” 1955, nr 4, pisze że program funkcjonalny „Przewidywał on dwie sale, każda na 400 miejsc; jedna miała być uniwersalną salą widowiskowo-zabawową, druga – widownią kina. Oprócz tego dom kultury miał zawierać m. in. salę gimnastyczną wraz z rozbieralniami, sanitariatami, pokojem instruktorów i składem sprzętu sportowego, kawiarnię, bibliotekę i grupę pomieszczeń dla kótek pracy społecznej i politycznej oraz grupę pomieszczeń rozrywkowo-wypoczynkowych, takich, jak pokoje gier stolikowych i bilardu. Wszystko to uzupełniono pomieszczeniami administracyjnymi, gospodarczymi i technicznymi oraz poczekalnią dla dzieci i , pomieszczeniem dla wózków”.

¹⁷ S. Janicki, *Domy kultury...*, s.16; Problematyka związana z modelem funkcjonowania i rolą domów kultury była obecna w badaniach społecznych także w latach późniejszych. W tym miejscu warto wspomnieć o kilku ważnych opracowaniach: D. Jankowski, *Dom Kultury. Studium socjologiczno-pedagogiczne*, Warszawa 1977; E. Bobrowska, *Przemiany modelowe instytucji domu kultury*, Kraków 1997 (tu obszerna bibliografia). Warto też wspomnieć o unikatowej publikacji, propagującej modernistyczne wzorce architektury i nowoczesnych wnętrz domów kultury: Z. Niedzielska, K. Racinowski, Z. Osakowski, *Dom Kultury. Architektura i wnętrze*, Warszawa 1963; chciałbym w tym miejscu podziękować p. Annie Chodzeń za pomoc w dotarciu do tej literatury.

zebrań i nierozwinięte inne elementy /kulturalno-oświatowe, pokoje klubowe związków młodzieżowych etc./”¹⁸ Jak czytamy dalej: „Na wniosek przedstawicieli Huty zgodzono się, że należy wykonać projekt Domu Kultury w skali miasta Stalowej Woli, z zachowaniem wytycznych programowych, uznanych przez Min. Kultury”. W tym dokumencie pojawia się po raz pierwszy określenie „Dom Kultury”, zastępujące wcześniejsze sformułowanie „Dom Społeczny”. Decyzje co do przyszłego projektu zapadły zapewne w początku 1950 roku i wówczas Hanna Szwemin opracowała projekt budowli. Wiemy, że „przy projekcie szkicowym brał udział inż. Wł. Lewandowski” (znajomy męża z Wydziału Architektury PW, absolwent 1933 r.), a przy projekcie wnętrza w 1952 współpracowała „arch. Dobrzańska Renata.”¹⁹

¹⁸ Archiwum Akt Nowych w Warszawie, zespół Polska Zjednoczona Partia Robotnicza. Komitet Centralny w Warszawie, zespół 1354, sygn. 237/XVIII

¹⁹ Archiwum ZG SARP, Warszawa, Karta Ewidencyjna Członka S.A.R.P., z 20 grudnia 1953, s. 3; za pomoc w dotarciu do dokumentów dziękuję p. Marii Sołtys.

Hanna Tochtermann – Szwemin.

Architektka Stalowej Woli

Badania nad architektkami – kobietami są w polskiej historii architektury na etapie wstępnym.²⁰ Wiele w tej nienapisanej „herstorii” białych plam i braków. Bez wątpienia jedną z postaci, które nie pojawiły się dotąd w dyskursie badawczym, jest właśnie Hanna Szwemin-Paterowa, od 1950 roku generalna projektantka Stalowej Woli i autorka projektu Zakładowego Domu Kultury.

Ostatnia kwerenda przyniosła nowe, nieznane dotąd informacje, uzupełniające wiedzę o Jej biografii, a także środowiskowym i artystycznym kontekście Jej twórczości.

Hanna Szwemin pochodziła ze znanej, ewangelickiej rodziny łódzkiej. Jej ojciec Leon Tochtermann, był doktorem filozofii, inżynierem-chemikiem, działaczem niepodległościowym, uczestnikiem wojny polsko-bolszewickiej, Kawalerem Krzyża Niepodległości. Leon Tochtermann urodził się 6 czerwca 1876 w Osówce w pow. Lipnowskim. Z małżeństwa z Kamillą z domu Koźmińską (ur.4 sierpnia 1888 r.) miał troje dzieci, dwóch synów i córkę - Zbigniewa (ur. 1911), Ryszarda (ur. 1912) i Hannę (ur.1918). Synowie urodzili się w St.Gallen w Szwajcarii, gdzie prawdopodobnie Leon studiował chemię. Powrócił z Rodziną do Łodzi w połowie 1917 roku. W karcie meldunkowej (Piotrkowska 260, potem Emilji 18) podaje jako zawód – kolorysta, czyli inżynier chemik specjalizujący się w technologii barwienia.²¹ W Łodzi przychodzi na świat 21 lutego 1918 roku, najmłodsze dziecko – Hanna. Jak pisze w swoim życiorysie: „Do klasy I-ej gimn. uczyłam się w domu. Do klasy II-ej gimn. wstąpiłam do prywatnego, humanistycznego

²⁰ Por. , zbiory esejów o pionierkach polskiej architektury: Architektki, Kraków 2016,ss. 162, oraz: Pionierki, Kraków 2019, ss.180, obie publikacje w serii „Architektura jest najważniejsza”.

²¹ Archiwum Państwowe w Łodzi, zespół: Akta Miasta Łodzi, Spis Ludności Łodzi (1916-1921), sygn.. 39/221/0/4.12/25146, karta meldunkowa do spisu ludności, nr 83

gimnazjum Zofii Pątkowskiej i Wiktorji Macińskiej (Łódź-Wólczańska nr 55).²² W połowie 1918 r. rodzina przenosi się do Warszawy. Zamieszkują w prestiżowej części miasta obok Doliny Szwajcarskiej przy ul. Chopina 17 m 7. Świadczy to o wysokiej pozycji finansowej i towarzyskiej rodziny. W cytowanym „Życiorysie” Hanna Tochtermann pisze: „Od klasy VI-jej gimn. uczęszczałam do prywatnego, humanistycznego gimnazjum Antoniny Walickiej w Warszawie (ul. Krucza nr 44), które to gimnazjum ukończyłam w czerwcu 1935 roku.”²³ Leon Tochtermann umiera 6 czerwca 1932 roku, przyszła architektka ma wówczas 14 lat. Leon zostaje pochowany na łódzkim cmentarzu ewangelicko-augsburskim. Brak dokumentów, które by pozwoliły na dokładniejsze prześledzenie dalszych losów rodziny. Bez wątplenia śmierć Leona Tochtermanna miała wpływ na sytuację bytową rodziny. W książce telefonicznej z 1939 roku, odnajdujemy „Tochtermanową Kamillę”, mieszkającą przy ulicy Barskiej 3.²⁴ To w latach trzydziestych „dobry” warszawski adres. Zachowana do dziś luksusowa kamienica wzniesiona według projektu architekta Władysława Nałęcz-Raczyńskiego, znajduje na Ochocie, tuż przy pl. Narutowicza. W ten rejon jeszcze za chwilę wrócimy.

Hanna Tochtermann rozpoczęła studia na Wydziale Architektury Politechniki Warszawskiej dokładnie 3 września 1935 roku. Tu poznała swojego przyszłego męża – Jacka Szwemina (ur. 8 września 1912 r.), absolwenta Wydziału Architektury z 1936 roku. Pobrali się tuż przed wybuchem wojny, ślub w kościele św. Jakuba przy pl. Narutowicza odbył się 24 sierpnia 1939.²⁵ Dwa miesiące wcześniej 27 czerwca Hanna Tochtermann zdała tzw „pierwszy egzamin dyplomowy”, zwany też „pół-dyplomem”.²⁶ Jako studentka zdobywała praktyczne doświadczenie „przy budowie domu mieszkalnego Filtrowa 62.”²⁷

Jacek Szwemin należał do ostatniego pokolenia warszawskiej „młodej architektury”, doskonale wykształconych twórców, operujących nowoczesnymi formami plastyki architektonicznej. Szwemin współpracował ze starszym o dwa lata kolegą ze studiów,

²² Odręcznie pisany „Życiorys”, w zespole dokumentów w Archiwum Akt Studenckich Politechniki Warszawskiej (dalej AASPW), sygn.16068

²³ J.w. Antonina Walicka w 1902 r. założyła z Ewą Sancewicz czteroklasową pensję żeńską z internatem, przekształconą w 1918 r. w Ośmioklasowe Gimnazjum Humanistyczne, a w 1933/4 zgodnie z reformą szkolnictwa, w czteroletnie gimnazjum oraz dwuletnie liceum. Za: <https://www.geni.com/people/Antonina-Walicka/600000000970225068>, dostęp 10 września 2022

²⁴ Spis abonentów sieci telefonicznej m. st. Warszawy P.A.S.T. Warszawskiej Sieci Okręg P.P.T.T. rok 1939/40

²⁵ AASPW, sygn. 22197; Odpis aktu ślubu nr 268 – „Jacek Tadeusz Szwemin lat 27 mający i Hanna Maria Tochtermann lat 21 mająca 24 sierpnia 1939 zawarli związek małżeński”.

²⁶ Jw., sygn. 16068

²⁷ Archiwum ZG SARP, Warszawa, Karta Ewidencyjna Członka S.A.R.P., z 20 grudnia 1953, s. 6;

późniejszym projektantem warszawskich dworców kolejowych – Arseniuszem Romanowiczem. Ich nazwiska odnajdujemy we wspomnianej książce telefonicznej na rok 1939, pod adresem Sękocińska 7a. To od Barskiej kilka kroków. Nie wiemy, czy wynajmowali wspólnie mieszkanie, czy prowadzili tu pracownię.

Ich wspólny dorobek przed wybuchem wojny jest skromny, ale znaczący, jak sędzę także w kontekście późniejszej samodzielnej działalności Hanny Szwemin. W 1936 roku wykonali projekt meczetu dla Warszawy,²⁸ a po śmierci Czesława Przybylskiego - jak pisze J.S.Majewski – „obaj oni znaleźli się w zespole projektującym Dworzec Główny, uczestniczyli też w projektowaniu obiektów w Zakopanem na mistrzostwa w narciarstwie FIS w 1939 r.”²⁹ Wspólnie zaprojektowali (z Władysławem Stokowskim) budynek restauracji na Gubałówce, jedną z najbardziej luksusowych realizacji ostatnich lat II RP. I swoistą syntezę nowego stylu polskiej architektury, posługującej się bogatymi środkami plastyki, rzeźby, malarstwa i specyficzną stylizacją. Jeszcze do tego wątku powrócę. W tym miejscu trzeba tylko podkreślić, że zawodowo i towarzysko Jacek Szwemin działał w tworzącym się przed 1939 rokiem elitarnym kręgu czołowych, młodych polskich architektów. To też kontekst późniejszej aktywności Hanny Szwemin, która w tym kręgu funkcjonowała. Wybuch wojny przerwał brutalnie tę aktywność. Władysław Stokowski, który współpracował też z Maciejem Nowickim, ginie w czasie kampanii wrześniowej, a Jacek Szwemin zostaje rozstrzelany w Palmirach 2 IV 1940 roku. Hanna Szwemin napisze lakonicznie w wypełnianej po wojnie Karcie Ewidencyjnej Architekta SARP – „wdowa, syn i matka na utrzymaniu”.³⁰ Wybuch wojny i śmierć męża to traumatyczne cezury w życiu młodej architektki. W czasie okupacji przez dwa lata pracowała w „Przedsiębiorstwie Robót Budowlanych S.Poraj-Biernacki” przy ul. Żurawiej 24a, jak napisze, zajmowała się nadzorem „nad wykonywanymi remontami budowlanymi”.³¹ W latach 1942-43 zarabiała na życie jako kelnerka, a w latach 1943-44 źródłem utrzymania był „drobny handel”.³² Po powstaniu warszawskim znalazła się – prawdopodobnie z grupą warszawskich architektów – w Lublinie. Jak pisze w cytowanym „Życiorysie” – w latach 1944-1945 zajmowała się „pracą zawodową u prof. L.Niemojewskiego w Cieleśnicy.” To mało znany epizod z powojennego życia warszawskich architektów. Jak wspomina Mieczysław Piprek, który pod koniec powstania warszawskiego

²⁸ Reprodukowany w: Album młodej architektury, 1936, s. 106-107

²⁹ J.S.Majewski, Słynni mieszkańcy Ochoty, w: J.Zieliński, G.Mika, J.S.Majewski, Ochota dzielnica z klasą. Architektura i mieszkańcy, Warszawa 2018, s. 117

³⁰ Archiwum ZG SARP, Warszawa, Karta Ewidencyjna Architekta 1 IX 1948,

³¹ Por przypis 27.

³² Życiorys złożony 17 listopada 1945 roku wraz podaniem o wznowienie studiów, AASPW, sygn..22197

przepłynął Wisłę i znalazł się w mieszkaniu prof. Niemojewskiego przy ul. Katowickiej: „Dzięki pomocy ówczesnego pułkownika Mariana Spychalskiego, wychowanka Politechniki Warszawskiej, znaleźliśmy się w Lublinie. /.../ U ówczesnego ministra kultury, Wincentego Rzymowskiego, uzyskał profesor Niemojewski decyzję upaństwowienia pałacu w Cieleśnicy należącego do barona Różyczki-Rosenwerta. Powstało tam muzeum oraz Państwowy Ośrodek Naukowo-Badawczy. Dzięki interwencji u Ministra Radkiewicza zwolniona została baronowa, więziona w zamku Lubelskim./.../ W zastępstwie profesora wielokrotnie odwiedzałem władze PKWN w Lublinie. Kilkakrotnie spotykałem studentów Wydziału Architektury często w trudnej sytuacji. Profesor polecał mi bezimiennie przekazywać pomoc finansową. Niekiedy też udzielał gościny w pałacu”.³³ Jedną z takich osób była Hanna Szwemin. W cytowanym życiorysie podaje jako miejsce pobytu: „zam. w Cieleśnicy p. Janów Podlaski”.

Przerwane wybuchem wojny studia architektoniczne podejmuje po powrocie do Warszawy w 1945 roku, w piśmie do rektora z dnia 17 listopada 1945 pisze: „Magnificencjo. Proszę o przywrócenie mi Obywatelstwa Akademickiego, nabytego w r.a. 1935/36 na zasadzie immatrykulacji /16068/ i uzyskanego w r. 1939 I-go egzaminu dyplomowego na Wydziale Architektury Politechniki Warszawskiej.”³⁴ Dyplom obroni w czerwcu 1948, po zdaniu egzaminów oraz wykonaniu „pracy dyplomowej z dziedziny projektowania przemysłowego i gospodarczego z ogólnym wynikiem dobrym. Rada Wydziału Architektury na wniosek Komisji Egzaminacyjnej przyznała na posiedzeniu w dniu 30 czerwca 1948 r. ob. Szwemin Hannie tytuł inżyniera architekta.”³⁵ Od 1946 do grudnia 1949 była asystentką w Zakładzie Historii Architektury i Sztuki – „w ramach asystentury [wykonała] opracowanie rysunkowe projektów Leonarda da Vinci”.³⁶

W 1949 roku rozpoczęła pracę w Biurze Projektów ZOR (potem Miastoprojekt ZOR),³⁷ a w 1950 roku została generalnym projektantem Stalowej Woli. To także rok w którym wychodzi

³³ M.Piprek, Lech Niemojewski, w: *Fragmenty stuletniej historii 1899-1999, Relacje, wspomnienia, refleksje*, Warszawa 2000, s. 219-220

³⁴ AASPW, sygn22197

³⁵ J.w. Zaświadczenie z dnia 12 lipca 1948 r. podpisane przez Prorektora, prof. Zdzisława Mączyńskiego i Dziekana WA, prof. Lecha Niemojewskiego. Zachowany w aktach Dyplom (nr 8007) nosi datę 24 maja 1958 roku.

³⁶ Por., przypis 27, ss.2,5

³⁷ Zakład Osiedli Robotniczych został powołany na mocy dekretu z dnia 26 kwietnia 1948 o Zakładzie Osiedli robotniczych, Dziennik Ustaw 1948.24.166. Artykuł 1 określał cele działalności ZOR „Tworzy się "Zakład Osiedli Robotniczych", którego zadaniem jest spełnianie wszelkich czynności związanych z budownictwem społecznych osiedli i mieszkań pracowniczych, a w szczególności prowadzenie akcji budownictwa pracowniczego finansowanego ze środków przeznaczonych na ten cel w państwowym planie inwestycyjnym.”

ponownie za mąż za Włodzimierza Franciszka Patera.³⁸ W latach 1950-53 zaprojektowała 13 budynków mieszkalnych (w wykazie prac bez adresów, tylko numerowanych).³⁹ Poza tym w latach 1951/52 zaprojektowała Dom Rzemiosł (11000 m³), realizowany od 1953 oraz opracowała „Plan ogólny Stalowej Woli” (w dwóch wersjach), i „Plany szczegółowe Stalowej Woli”, w tym plan śródmieścia. W 1953 sporządziła „Założenia projektowe Domu Sportowego”. Najbardziej znaczącą realizacją był zaprojektowany w 1950 roku „Dom Kultury”.

Monumentalny gmach wzniesiony na planie odwróconej litery T, utrzymany jest w powściągliwych formach redukcyjnego klasycyzmu.⁴⁰ Jego forma nawiązuje do wzorców opracowywanych w początku lat pięćdziesiątych dla budynków domów kultury. W kontekście podobnych realizacji z tego czasu budynek jest wyjątkowo okazały i ciekawie wykończony. Analizując jego architekturę Małgorzata Omilanowska stwierdza, że „dzięki tym środkom wyrazu budowla zyskała na monumentalności, stając się jedną z najefektowniejszych, a zarazem najlepszych realizacji socrealistycznych wzniesionych w miastach średniej wielkości w Polsce.”⁴¹ Budowlę wznoszono w latach 1950-1952, a oficjalnie otwarto 9 listopada 1952 roku.

Kompozycja całego założenia, monumentalne podkreślenie sylwetki budowli i powściągliwe formy architektury o dobrych proporcjach i skali, to bez wątpienia istotne walory zakomponowanej przez Hannę Szewminową budowli. Jej dodatkową wartością jest znakomite wykończenie wnętrza i zaskakująca w swej skali i poziomie artystycznym dekoracja sali widowiskowej. Obszerne wnętrze otoczone na wysokości drugiej kondygnacji obiegającym całą salę balkonem, wyposażone jest w scenę teatralną i dekorowane płaskorzeźbionym fryzem. Forma architektoniczna budowli oraz jej dekoracja była analizowana i interpretowana na różne, często ahistoryczne sposoby.⁴² Jej kształt – plan

³⁸ AASPW, sygn.. 22197, „Odpis skrócony aktu małżeństwa” z dnia 19 czerwca 1950, zawartego w Urzędzie Stanu Cywilnego Warszawa-Śródmieście (nr 1596/I.50). Z dokumentu wiemy, że Włodzimierz Pater (zawód: urzędnik) urodził się 29 kwietnia 1907 roku w Ropczycach jako dziecko Józefa Patera i Marii z domu Strzyż.

³⁹ Por., przypis 27, s.3-4, wykaz numeracji realizowanych obiektów jest ułożony chronologicznie i obejmuje numery: 1950 - 21,25,26,12,12a, 13,14 (tu adnotacja: „ze sklepami”), 1951- 29,29a, 30, 30a, 32, 37, 39.

⁴⁰ Por. W. Baraniewski, Klasycyzm a nowy monumentalizm, w: Klasycyzm i klasycyzmy. Materiały Sesji Stowarzyszenia Historyków Sztuki, Warszawa, listopad 1991, Warszawa 1994, s.229-238

⁴¹ M.Omilanowska, Architektura powojenna Stalowej Woli i jej wartości artystyczne, w: Miasto Stalowa Wola. Unikatowy zespół urbanistyczno-architektoniczny z końca lat 30. XX wieku, Stalowa Wola 2012, ss.67-77

⁴² W cytowanej pracy Grażyny Stojak, Socrealistyczna kuźnia stalowych serc..., mamy do czynienia z bałamutnymi, ahistorycznymi interpretacjami nie spełniającymi żadnych norm naukowego dyskursu. Autorka pisze m.in.: „rzut budynku, który aczkolwiek nawiązuje formą do odwróconej litery ‘T’ ale w efekcie kształtem rozbudowanego obrysu zbliżony jest do rzutu poziomego kościoła gotyckiego, założonego na planie krzyża łacińskiego.” Według autorki Dom Kultury jest „świątynią” kształtującą nowego, socjalistycznego człowieka. O

odwróconej litery „T” – to dość częsta forma wśród proponowanych typowych projektów domów kultury. Był wynikiem połączenia dwóch form prostokątów obejmujących funkcjonalnie wnętrza mniejszych pomieszczeń i dużej sali widowiskowej. Jakikolwiek nawiązania do form architektury sakralnej w takiej realizacji i w tamtych czasach, są bezpodstawną fantazją. Podobnie rzecz się ma z treściami ideowymi dekoracji sali widowiskowej. Jej treści związane są z funkcją sali. Fryz nad sceną przedstawia alegorie muzyki (instrumenty muzyczne, chłopiec grający na flecie), tańca (postaci tancerek), teatru (maski teatralne), ale też bardziej „zideologizowane” przedstawienia: pracy i obfitości (kobieta ze snopkiem), powszechności oświaty (dziewczynka i chłopiec z książką i instrumentami muzycznymi). Fryz w bocznych partiach sali jest artystycznie swobodniejszy i złożony ikonograficznie. Łączą się w nim alegoryczne symbole sztuk: muzyki (nuty), malarstwa (paleta i pędzle), architektury (kolumny), filmu (taśma filmowa), z wyobrażeniami o charakterze industrialnym (związanym ze Stalową Wolą) oraz programem heraldycznym. To wyjątkowy w takim kształcie element dekoracji. Wśród motywów floralnych znalazły się herby miast polskich i godło państwowe. Wybór miast jest znaczący. To z jednej strony polskie miasta „historyczne”, z drugiej „stolice ziem odzyskanych”. Herby po obu stronach sali układają się w pary: Szczecin, Gdańsk, Warszawa, godło państwowe, Wrocław, Poznań, Kraków, godło państwowe. Dopelnieniem dekoracji są medaliony portretowe umieszczone na parapecie balkonu, przedstawiające wybitne postaci polskiej kultury. 19 medalionów ozdobionych liśćmi akantu przedstawia: Aleksandra Fredrę, Władysława Reymonta, Karola Szymanowskiego, Zygmunta Noskowskiego, Henryka Wieniawskiego, Stefana Jaracza, Stefana Żeromskiego, Bolesława Prusa, Juliusza Słowackiego, Adama Mickiewicza, Fryderyka Chopina, Stanisława Moniuszkę, Wojciecha Bogusławskiego, Marię Konopnicką, Mieczysława Karłowicza, Elizę Orzeszkową, Władysława Żeleńskiego, Jana Kochanowskiego i Jana Matejkę.

Mamy więc do czynienia z bardzo ciekawym programem ideowym, integrującym Stalową Wolę – jako symbol industrializacji i modernizacji Polski – z miastami „ziem odzyskanych” w symbolicznej syntezie historii, nauki i kultury nowej Polski.

Na uwagę zasługuje też forma tej dekoracji, swobodna i chciałoby się powiedzieć „nowoczesna”. Cytowana już Małgorzata Omilanowska też dostrzega ten fakt. „Swobodna,

dekoracji Sali widowiskowej pisze: „Przestrzeń nad sceną udekorowana jest płaskorzeźbami o socrealistycznej stylistyce i ikonografii przedstawiającej najprawdopodobniej panteon bogów słowiańskich” (sic!).

oszczędna kompozycja – pisze – operująca prostymi, syntetycznymi detalami, pod względem stylistycznym nie należy już do sztuki pierwszej połowy lat 50. i powstała zapewne dopiero w latach 60.”⁴³

Trudno przyjąć ten sąd. Dekoracja w tej skali i takiej wymowie ideowej musiała powstać w momencie budowy i wykańczania wnętrza. Niestety nie znamy autora dekoracji. Bez wątpienia był to artysta warszawski, tak jak cały zespół pracujący przy projekcie. Nieistniejące już żakardowe tkaniny, które dekorowały salę, zaprojektowała, kierująca Spółdzielnią Artystów „ŁAD” - Zofia Matuszczyk-Cygańska. Prawie rówieśniczka Hanny Szweminowej (starsza o 3 lata). A więc należałoby szukać autora w bliskim kręgu architektki. W Warszawie podobne w charakterze sztukatorskie dekoracje wykonywali Stanisław Sikora, czy Jerzy Jarnuszkiewicz.⁴⁴ Obaj po pracowni Tadeusza Breyera, który uczył też sztukatorstwa i medalierstwa. Gdybyśmy próbowali wrócić do kręgu znajomych i współpracowników Jacka Szwemina, z którymi wdowa mogła utrzymywać rówieśnicze kontakty, to taką postacią mógłby być Wacław Kowalik (1913-1983), uczeń Tadeusza Breyera i autor dekoracji sztukatorskiej wnętrza restauracji na Gubałówce. Wiele elementów wskazywałoby na niego jako autora dekoracji w Stalowej Woli. Był stałym współpracownikiem Mennicy – specjalizował się w medalach portretowych (dekoracja balkonu). We fryzie dekoracyjnym odnajdujemy elementy bliskie stylistycznie dekoracji z Gubałówki (sposób swobodnego łączenia motywów, postać tancerski, ulubione stylizowane liście dębu). Hipoteza wydaje się sensowna, ale oczywiście może być zweryfikowana przez dalsze badania źródłowe.

Waldemar Baraniewski

⁴³ M.Omilanowska, o.c.,s. 71

⁴⁴ Jarnuszkiewicz współpracował w tym czasie z Bohdanem Lachertem i pozostawał w Warszawie, w rozmowie z synem Stanisława Sikory, fotografikiem Tomaszem Sikorą, zdecydowanie wykluczył on udział ojca w dekoracji w Stalowej Woli.

SPIS ILUSTRACJI I DOKUMENTÓW

- 1-6. Leon Twardecki, Domy Ludowe..., Kraków 1919
7. Józef Holewiński, Dom Ludowy., Warszawa 1921
- 8-14. Typowe projekty domów kultury, 1949, Archiwum Akt Nowych, Zespół 366 MKiS, jednostka 73
15. Dom Kultury na Żoliborzu w Warszawie, S.Brukalski, sytuacja i rzut parteru, 1949
- 16-19. Dom Kultury na Targówku w Warszawie
- 20-22. Dom Kultury w Gdańsku – Nowym Porcie
- 23-25. Dom Kultury w Rzeszowie
26. Pismo dyr. ZOR do KC PZPR w sprawie budowy Domu Społecznego w Stalowej Woli, 27 XII 1949, AAN, zespół PZPR, KC w Warszawie nr 1354, sygn. 237/XVIII
27. Dom Kultury w Stalowej Woli, rzut parteru, Wojewódzkie Archiwum Państwowe w Rzeszowie, zespół 103, sygn. 264
28. Podpis Hanny Szweminowej-Pater, X. 1953
29. Karta meldunkowa Leona Tochtermanna, Archiwum Państwowe w Łodzi, zespół: Akta Miasta Łodzi, Spis Ludności Łodzi (1916-1921), sygn.. 39/221/0/4.12/25146, nr 83
- 30-31. Świadectwo urodzenia i życiorys Hanny Tochtermann, Archiwum Akt Studenckich Politechniki Warszawskiej, sygn. 16068
32. Zdjęcie Hanny Tochtermann z czasów studenckich, AASPW, sygn.. 16068
33. Grób Jacka Szwemina w Palmirach
- 34-35. Hanna Tochtermann Szweminowa, podanie o wznowienie studiów i życiorys, 17 XI 1945, AASPW, sygn.. 22197
- 36-37. Zaświadczenie o zdaniu egzaminu dyplomowego, 12 VII 1948 i odpis dyplomu Hanny Szwemin, AASPW, sygn.. 22197
38. Odpis skrócony aktu małżeństwa, AASPW, sygn.. 22197
39. Hanna Szwemin, Karta Ewidencyjna Architekta, 1 IX 1948, Archiwum ZG SARP w Warszawie
- 40-46. Hanna Szwemin-Paterowa, Karta Ewidencyjna Członka SARP, 20 XII 1953, Archiwum ZG SARP w Warszawie.
47. Zdjęcie Hanny Szweminowej-Pater z okresu pracy w Stalowej Woli, AASPW, sygn.. 22197
- 48-52. Hanna Szweminowa-Pater, referat dla projektu wstępnego osiedla Stalowa Wola, 1953-55, X 1953, oraz notatka w sprawie uzupełnienia założeń projektu z 19 III 1954; AAN, zespół nr 272, Centralny Zarząd Budowy Miast i Osiedli ZOR.

53-56. Waław Kowalik, dekoracje wnątrz restauracji na Gubałówce, 1939; z archiwum Pawła Giergonia.

57-59. Waław Kowalik (?), fryz nad sceną w sali widowiskowej Domu Kultury w Stalowej Woli

60-61. Waław Kowalik (?), fryz z herbami miast polskich w sali widowiskowej Domu Kultury w Stalowej Woli; herby Wrocławia i Poznania i ulubiony motyw ornamentalny Kowalika – stylizowane liście dębu.

62. Waław Kowalik, medal milenijny, 1966, z motywem stylizowanych liści dębu.

Warszawa 2022