

Modernistyka w kuchni.

Barbara Brukalska,
Grete Schütte-Lichotzky, i
„polityka kuchenna”

(wstęp do architektury modernizmu)

„Mieszkanie nie jest amerykańską konserwą, mieszkanie stanowi
część wszechświata” (Vit Obrtel, 1927)^{1/}.

1. W lecie 1959 roku podczas słynnej wystawy amerykańskiej w Moskwie poświęconej osiągnięciom USA w dziedzinie nauki, technologii i kulturze, przed boksem prezentującym wzorową kuchnię w “idealnym domu amerykańskiej rodziny” wyposażonym w najnowsze urządzenia gospodarstwa domowego, pomiędzy Chruszczowem i Nixonem doszło do wymiany zdań na temat zalet amerykańskiego stylu życia. Dyskusja o zmywkach do naczyń toczona między prezydentami dwóch supermocarstw przeszła do historii jako tak zwana “debata kuchenna” (Kitchen Debate). Niedawno przypominała ją Beatriz Colomina, pokazując, jak zimnowojenna retoryka militarna na chwilę zastąpiona została przez pragmatyczny język socjotechniki, odwołujący się do codziennych doświadczeń zwykłych ludzi, zwłaszcza kobiet². Wydarzenie to, starannie zaaranżowane propagandowo, nie przypadkiem miało miejsce właśnie w kuchni jako polu starcia dwóch ideologii i systemów politycznych. W tym momencie kuchnia przestała być przestrzenią “prywatną” i stała się przestrzenią publiczną, poddaną działaniom scenariuszy politycznych. Stała się “polityką”. I w tym sensie “debata kuchenna” ma także odniesienie do architektury. Jest kulminacyjnym momentem w historii dwudziestowiecznej kuchni jako tej przestrzeni architektonicznej, która od początku ubiegłego stulecia radykalnie zmieniała swój charakter i rolę w geografii modernistycznego domu, ujawniając proces modernistycznej zmiany oraz mechanizmy władzy, jakie były tu stosowane.

2. Polityczność owej “debaty kuchennej” była tylko jednym, choć bardzo spektakularnym przejawem kulturowego procesu/zmiany/przewrotu, który daje się ująć w pojęciu “estetyka kuchenna”. Tak określa się upowszechnianą przez powieść realistyczną XIX w. powszedniość, prywatność, to, co nie mieściło się w typologii romantycznej (jeśli rzecz jasna zgodzimy się z po-

glądem, że literatura romantyczna nie zajmowała się prywatnością, co wydaje się dzisiaj teżą łatwą do obalenia). Badacze problemu w Polsce wskazują na powieść J. Korzeniowskiego “Krewni” (1857) i na wywołaną nią polemikę Juliana Klaczki, który właśnie zarzucał Korzeniowskiemu lansowanie “rzeczy przyziemnych”, franklinowskiej moralności i wzorców stylu życia, czyli tych, które były uznawane za fałszywe w romantycznym systemie wartości etycznych i estetycznych, a per se, także nacjonalistycznych (“Ta kuchenna moralność bez ofiary, bez natchnienia, jaką pan Korzeniowski naucza w swoich powieściach [...] podkopuje nie tylko ideał sztuki, ale i ideał polski!”³). W tym sporze z modernizmem (i o modernizm) “kuchenna estetyka” (i/oraz) “kuchenna moralność” są syndromem zmiany paradygmatów kulturowych, pojawienia się nowego światopoglądu, odwrócenia hierarchii, wydobycia przestrzeni marginalnych, tych “z tyłu”, dotąd ukrytych i/lub niewidocznych.

W nowożytnej kulturze Zachodu kuchnia, jako przestrzeń architektoniczna, była wydzielonym obszarem osobnej, rządzonej własną wewnętrzną hierarchią, “cywilizacji” kucharek, podkuchennych, pomywaczek i służących. W tradycyjnej “geografii” domu od czasów nowożytnych tę “inną cywilizację” lokowano w osobnych budynkach-kuchniach bądź na tyłach domu, wyznaczając linię demarkacyjną między reprezentacją i jej zapleczem gospodarczym. Obie strefy coś dzieliło i coś łączyło. Dzieliły: podwórza “od kuchni”, kuchenne schody, oficyny i kuchenne wejścia dla służby. Łączyli: służący, pokojówki, lokaje i chłopcy kredensowi urzędujący w kredensie, pokoju “pomiędzy”. “Strona Kuchni” kultywowana jest zresztą nieprzerwanie w wielu ekskluzywnych realizacjach: do słynnej awangardowej willi Stein w Garches projektu Le Corbusiera (1927) dojeżdża się od północy “drogą prowadzącą do wejścia dla służby”, informując uprzejmie przewodniki.

Isolacja obu tych egzystujących obok siebie, ale jednak w symbiozie, “cywilizacji” prowokuje do rozważań antropologiczno-kulturowych jako modelowy przykład socjo-etnologicznego cięcia między *orbis interior* i *orbis exterior*, po mistrzowsku odtwarzanego np. w angielskim kinie, a u nas, by poprzestać tylko na dwóch, opisanego przez Marię Dąbrowską (“sceny kuchenne” z “Nocy i Dni”) czy Gombrowicza w “Ferdynurke”. W opartym na tomistycznej hierarchii wartości systemie gwarantującym utrzymanie porządku świata, kuchnia była strefą “inną”, ukrytą i jako taka jest w kulturze Zachodu kulturową figurą tego, co niejednoznaczne, dwuznaczne, nieetyczne, podstępne i tandetne. “Załatwić coś kuchennymi drzwiami”, “przemykać się kuchennymi schodami”, “kuchenne komeraże”, “powieść dla kucharek” – to synonimy niecnych uczynków i złego gustu. Kuchnia z jej *entourage* brudnych naczyń, odpadków i kuchennych wyziewów była symboliczną prefiguracją chaosu, zła

i moralnego brudu. Przełamanie tej hierarchii, uzusu dzielącego „pańskie i chamskie”, „po... bra... tania się” (jak próbował gombrowiczowski Miętus), była tożsama z rewolucją, która ostatecznie dokonała się: dziś także do filozofii, niegdyś królowej nauk, można iść kuchennymi schodami, jak zachęca Wilhelm Weischedel w tytule swojej książki⁴.

Początki tego procesu/modernizacji sięgają siedemnastowiecznego mieszczańskiego domu holenderskiego, w którym zaczęła się „feminizacja” domu europejskiego i proces jego „domowości”, co było charakterystyczne dla ery mieszczańskiej z jej ideałem zamkniętego „domu prywatnego”, odmiennego od szlacheckiego, barokowego, nastawionego na reprezentację „domu paradnego”⁵. Dom holenderski był kształtowany przez kobietę, która niezależnie od zamożności większość prac domowych wykonywała osobiście, co wiązało się z obowiązującym tam prawem cywilnym i kontraktami ze służbą, a w efekcie sprawiło, że centrum domu była kuchnia, która stała się „czymś między świątynią a muzeum”⁶, jak to przedstawiają płótna holenderskich mistrzów z wielokrotnie analizowaną ikonograficznie sceną „kobiety we wnętrzu”.

Modernistyczna dwudziestowieczna „nowa scena” (kuchnia) wpisuje się w tę nowożytną mieszczańską tradycję. Bohaterkami są więc: kucharka, służba domowa, pani domu pełniąca wiele ról równocześnie (ona/matka/kucharka/służąca itd.), „My które chodzimy kuchennymi schodami”, że przywołam tytuł popularnej w międzywojniu powieści norweskiej pisarki Sigridy Boo (u nas ukazała się w 1933 r. w przekładzie Anieli Waldenbergerowej). Dokonywane przez modernizm przesunięcie marginesu do centrum oznacza równocześnie marginalizację dotychczasowego centrum, zmieniając tradycyjne relacje przestrzenne/stratyfikacyjne, co w sposób sobie właściwy radykalizował postmodernizm. Codzienne czynności domowe są „tematem” nowego postrzegania i rejestracji rzeczywistości, przyjmując formę tzw. „dayafterismu”, jak nazywa Luca Beatrice fotografię posługującą się strategią płynnego zapisywania „dzień po dniu” (day after day)⁷. W scenerii typowej nowoczesnej kuchni bohaterką „Gier domowych” jest „superkobieta” („Gry domowe” Elżbiety Jabłońskiej 2002), ironiczna feministyczna parafraza supermana-nieśmiertelnego nadczłowieka, jednej z najsłynniejszych ikon kultury masowej, jaką w oparciu o nietzscheanizm stworzył kanon męskiego modernizmu (1938). Codzienna czynność kuchenna: obieranie ziemniaków, przeniesiona przez artystkę Julitę Wójcik do galerii/muzeum stosuje znaną skądinąd procedurę jukstapozycji. Zwykła kuchenna czynność „staje się sobą”, unieruchamiając przez swą monotonię tradycyjną narrację i wprowadzając „ukrytą” akcję rodem właśnie z „dayafteryzmu”. W sztuce feministycznej i feministycznym dyskursie są to już dzisiaj tematy wręcz „ograne”, można mnożyć przykłady takich działań, eksploatujących „domowe” czynności (szycie, me-

reżkowanie, pranie, krzątanie w domowej kuchni) jako te, które w fallocentrycznym scenariuszu uważane są za tradycyjnie „kobiece”, a, pospolite i anonimowe przez swą monotonię i powtarzalność, są w tych scenariuszach reprezentacją „kobiety” jako rodzaju (gender). Kuchnia jest teraz sceną, na której ujawnia się tzw. kobiece doświadczenie, fobie i pragnienia i nie jest bynajmniej przypadkiem, że akcja opartego na biografii Virginii Woolf i motywach jej książek filmu „Godziny” (2002) rozgrywa się właśnie w kuchni lub na jej progu, wpisując się w repertuar licznych metafor życia i losu kobiety, wpisanego w narzucone przez patriarchalne scenariusze podporządkowanie.

3. Powracam teraz do architektury i tytułowych bohaterów, by zastanowić się – i tu zaczynam swoje rozważania – jaką rolę odegrały one awangardowej „rewolucji mieszkaniowej”/modernistycznej zmianie. I czy rzeczywiście była to zmiana? Jak (i/lub czy) kuchnia jako centralny w modernizmie „temat” architektoniczny zapoczątkowywała proces rozpadu tradycyjnej hierarchii wnętrza mieszkalnego, po to, by odwrócić jego sens, co było tożsame – czy też, precyzyjnie rzecz ujmując, za tożsame było uważane – ze zmianą/modernizacją struktury społecznej i obyczajowości.

W historii architektury awangardowej w Polsce jednym z najważniejszych doświadczeń była budowa dziewięciu kolonii Warszawskiej Spółdzielni Mieszkaniowej na Żoliborzu. Kolonia IV projektu Stanisława i Barbary Brukalskich (proj. 1927-1928, realizacja 1929-1932), przeznaczona głównie (choć nie tylko) dla pracowników umysłowych, była najbardziej „inteligentna”, co potem interpretowano jako „odbicie pogłębiającego się inteligentnego charakteru spółdzielni”⁸. Najważniejszym jej elementem była wzorcowa kuchnia zaprojektowana w 1927 r. jako model wspólny dla mieszkań 1, 2 i 3-izbowych. Projekt opublikowano w 1928 roku, a po zrealizowaniu pokazowego mieszkania w pierwszym z trzech budynków kolonii (budynku A), ze zdjęciem gotowego wnętrza ilustrował artykuł Brukalskich na temat kuchni współczesnej w pierwszym (marcowym) numerze pisma „Dom. Osiedle. Mieszkanie” (1929). Ta kuchnia, rozpropagowana w innych publikacjach, określona została później jako rozwiązanie „rewolucyjne”, które odegrało „rolę zwrotną w kierunku projektowania”⁹. Czołowy ideolog architektury socrealistycznej Jan Minorski nazwał ją nawet „kuchnią polską” (sic!)¹⁰, odwołując się zresztą (zapewne nieświadomie) do geograficzno-etnicznego determinizmu rodem z Taine’a, z którego wywodzi się tradycja „narodowego” nazewnictwa stylów. Określenie „kuchnia polska”, zgodnie z psychologią odbioru miało na celu wydobyć (czy wykreować) różnicę między powstałym w tym samym czasie, w latach 20., najsłynniejszym eksperymentalnym modelem kuchni: „kuchnią frankfurcką”, zaprojektowaną przez awangardową architektkę niemiecką Margarete (Grete) Schutte-Lichotzky (1927).

Projekt polski dla WSM-u był cywilizacyjnie znacznie skromniejszy w porównaniu z niemieckim (przypomnę, że frankfurckie osiedle Roemerstadt, gdzie pojawił się model kuchni Grety Schutte-Lichotzky było pierwszym całkowicie zelektryfikowanym osiedlem w Niemczech¹¹. Z drugiej strony, z punktu widzenia rozwiązania przestrzennego, znacznie bardziej "radikalna" była jednak kuchnia WSM-owska: nie było to, jak u Schutte-Lichotzky, oddzielne zamknięte pomieszczenie, ale głęboka wnęka z oknem, o wymiarach 2,20 x 1,37 m, całkowicie otwarta na pokój mieszkalny i obudowana funkcjonalnymi szafkami.

Jako typ kuchni mieszkalnej, kuchnia Brukalskiej przeznaczona dla mieszkania programowo pozbawionego służby, zgodnie z wytycznymi ideologa WSM-u, Stanisława Tołwińskiego, który w swym skrajnie lewicowym programie osiedla społecznego zmierzał do całkowitej likwidacji służby domowej jako grupy społeczno-zawodowej¹². Ale już nie we własnej eleganckiej i zamożnej willi w Otrębusach, gdzie na niedzielnych obiadach bywały władze WSM, architekci i inżynierowie, co Helena Syrkusowa wspominała z nostalgią: "Gościnny dom, prowadzony tak pięknie przez Halinę Toeplitzową, był 'domem otwartym' w całym tego słowa znaczeniu. Nie trzeba było czekać na zaproszenie. W każdą niedzielę można było przyjechać, a o powrocie przed późnym wieczorem nie było oczywiście mowy. Rano ogród, bieganie na bosaka po trawniku, podziwianie kwiatów, jesienią (któż to oprócz pani Jadwigi pamięta?) doroczny konkurs piękności dali, których coraz to nowe odmiany przywoził Pan Teodor z dalekich wojażów, przyjacielskie pogawarki w cieniu drzew i 'rozkwitających dziewcząt' (i tych 'domowych' i tych, które odwiedzały młodych Toeplitzów – Kazimierza, Leona i Jerzego). [...] Do niedzielnego obiadu zasiadało chyba ze dwadzieścia-trzydzieści spodziewanych i niespodziewanych gości. Rytuał tych obiadów przewidywał na początek znakomitą nalewkę na leśnych malinach, której przedziwny smak i aromat do dziś pamiętam. Przyrządzał ją, rozlewał do srebrnych czareczek i podawał pan domu. Po czarnej kawie przechodziło się na I piętro, do wielkiej biblioteki ozdobionej portretami antenatów rodów Odrzywolskich [rodowe nazwisko żony Toeplitza, Haliny, uwaga M. L.] i Toeplitzów. Tam już na serio omawiało się ważne sprawy polskie i międzynarodowe; treść kolejnych numerów 'DOM-u', osiągnięcia i fiaska spółdzielczych zamierzeń, walkę o kredyty, referaty na III, IV i wreszcie V Kongres CIAM [...]"¹³. Podczas jednego z takich towarzyskich spotkań w Otrębusach narodziła się grupa Praesens.

4. Wśród eksperymentów projektowych wprowadzanych na WSM-ie, model otwartej kuchni zintegrowanej z przestrzenią mieszkalną był najbardziej radykalny. Brukalska w jednym z wywiadów mówiła, że był to rezultat połączenia jej zainteresowań zawodowych z gospodarskimi: "Wiem, jaką rolę odgrywa

w domu odpowiednio urządzona kuchnia, marzę o tym, aby wszystkie nowo budowane mieszkania posiadały nareszcie prawdziwie nowoczesne instalacje kuchenne"¹⁴. W niewielkim stopniu marzenia te zrealizowała w swojej własnej willi przy ul. Niegolewskiego 8, którą zaprojektowała w tym samym 1927 roku wspólnie z mężem (realizacja do 1929). Willa pomyślana była jako ekstrawagancki, skrajnie awangardowy dom-pracownia dla bezdzietnego małżeństwa architektów, obsługiwanego przez jedną, dwie służące. Ale układ przestrzenno-funkcjonalny pozostał swojsko tradycyjny: kuchnia jest tu ciągle strefą izolowaną, oddzieloną od living-roomu tradycyjnym pokojem kredensowym. W odautorskim opisie willi (1930) Brukalscy nie poświęcili tej części domu ani słowa¹⁵, co zastanawia, i tylko z planu można się domyślać, że kuchnia była nowoczesnie zabudowana. Mamy więc tu sytuację podobną do tej, na którą zwrócił uwagę Witold Rybczyński w odniesieniu do pawilonu "L'Esprit Nouveau" Le Corbusiera i Pierre'a Jeannereta na Wystawie Sztuki Dekoracyjnej w Paryżu 1925 roku: pawilon, zaprojektowany jako prototyp powtarzalnego prefabrykowanego jednorodzinne domu, "wyglądał jak nowoczesny", powiada Rybczyński, ale w rzeczywistości nowoczesnym nie był¹⁶. Rzekomo "nowe" rozwiązania (ów "Nowy Duch") były bowiem od lat stosowane w planowaniu praktycznych domów w USA (zresztą pod wpływem i przy udziale tzw. "domowych inżynierów"), a naukowe zasady gospodarstwa domowego F. W. Taylora Le Corbusier stosował tylko do konstrukcji, a nie do racjonalizacji zajęć domowych, skoro np. kuchnia była w jego pawilonie najmniejszym pomieszczeniem (za to łazienka największym). A przecież w wydany dwa lata wcześniej "Podręcznik do mieszkania" ("The Manual of Dwelling")¹⁷, najbardziej interesowały go wielkie okna i właśnie kuchnia, którą kazał umieszczać na ostatniej kondygnacji domu w celu uniknięcia "kuchennych" zapachów. Niepraktyczność tego pomysłu jedynie świadczy o tym, że zapewne nigdy nie przebywał w kuchni. Ale Le Corbusier myślał przedmiotowo: standardy są normami narzuconymi z zewnątrz, służą uniformizacji i podporządkowaniu potrzeb ludzkich, a zatem zadanie architekta polegać musi na znalezieniu właściwych uniwersalnych rozwiązań, a zadaniem odbiorcy będzie przystosować się [podkr. M. L.]¹⁸. Praktyka okazała się nie taka prosta. Kiedy w domu własnym zaprojektował w centralnym punkcie całkowicie otwartą i oświetloną wielkimi oknami kuchnię jako "nowy salon" modernistycznego domu (pod zdjęciem Ivonne w ich kuchni, z 1934 roku, napisał: "kuchnia stała się jednym z najważniejszych miejsc w naszym domu"), jego żona, Ivonne Gallis szczerze tego pomysłu nie znosiła: "Całe to światło zabija mnie, doprowadza mnie do szaleństwa", mówiła, uważając przeszklone ściany kuchenne za czyste szaleństwo¹⁹.

Z tym problemem mamy w willi Brukalskich: jej awangardowość pozostaje na poziomie deklaracji i czysto zewnętrznych form jako emblematu “nowoczesnego stylu”. Brukalska miała się zresztą wkrótce osobiście przekonać, na czym polega problem, gdy jej własna rodzina powiększyła się o pięcioro dzieci (z których przeżyło troje). Purystyczny dom-pracownię zdominowało wówczas życie domowe, spychając pracę zawodową na margines. W języku analizy feministycznej można powiedzieć, że dokonała się dekonstrukcja męskiego centrum (praca) przez “kobięcy” margines (życie domowe) i tzw. “matriarchat kulinarny”²⁰.

5. Podobnie jak większość architektów-modernistów, Brukalska знаła taylorizm i naukowe zasady gospodarstwa domowego. Była profesjonalnie przygotowana do zadania, znała zasady rządzące nową “polityką kuchenną”, którą opracowywali reformatorzy z kręgu miesięcznika “Das Neue Frankfurt” wydawanego przez magistrat m. Frankfurt pod redakcją czołowego reformatora budownictwa w Weimarskich Niemczech, Ernsta Maya, który kierował zespołem projektantów Nowego Frankfurtu²¹. Projektując wzorcową kuchnię dla WSM-u posługiwała się głośnymi w latach dwudziestych publikacjami dr Erny Meyer “*Nowoczesne gospodarstwo domowe*” (“*Das neue Haushalt*”, Stuttgart 1926), współprojektantki arch. J. J. Ouda wzorcowych kuchni na wystawie Werkbudnu w Stuttgarcie w 1927 roku²². Znała świeżo wydaną w Polsce pracę Christine Frederick “*Naukowa organizacja w gospodarstwie domowym*” (1926) (to miała na myśli, pisząc o wzorach amerykańskich), korzystała także z “fachowych rad pani Ireny Szumlakowej, redaktorki ‘Organizacji Gospodarstwa Domowego’ przy Instytucie Naukowej Organizacji”²³, a także – co szczególnie nas tu interesuje – z “cennych uwag” na temat jej projektu, jakie otrzymała od pierwszejw Austrii kobiety-architektki, działającej w Niemczech Weimarskich, Margarete (Grete) Schutte-Lichotzky, nazwanej “matką nowoczesnej kuchni”²⁴. Do ich spotkania doszło zapewne we Frankfurcie, dokąd Brukalska specjalnie pojechała, jeszcze przed przystąpieniem do prac dla WSM-u, w celu dokładnego zapoznania się z modelem “kuchni frankfurckiej” swej niemieckiej koleżanki, a który Schutte-Lichotzky opracowała ściśle według systemu Taylora. Stanisław Tołwiński w swych wspomnieniach nic o tym spotkaniu dwóch architektek nie pisze, notuje natomiast, że przy planowaniu Kolonii IV kontakt z Mayem nawiązał Stanisław Brukalski i “odbyła się bardzo intensywna i gorąca dyskusja nad urządzeniem i wyposażeniem kuchni mieszkalnej w mieszkaniu robotniczym wieloosobowym”²⁵. Gdzie miała miejsce ta dyskusja, nie wiemy: może w czasie pobytu Brukalskich we Frankfurcie, lub podczas wizyty architektów CIAM-u w Warszawie. Tak czy inaczej rola Barbary Brukalskiej została przez Tołwińskiego pominięta, sprowadzona do funkcji “niewidocznej pomocnicy” i jedynie drugorzędnej wyko-

nawczyni programu, którego ideowymi twórcami byli mężczyźni. Także inne publikacje na temat WSM-u, choć nie pomijały osoby Brukalskiej, to jednak faktycznie stale zamazywały jej udział, określając np. kuchnię Kolonii IV raz jako wspólne dzieło Brukalskich, innym razem jako wyłączny projekt Stanisława Brukalskiego; sporadycznie wspominano, że był to projekt wyłącznie Barbary. Nie była to sytuacja odosobniona w przypadku architektonicznych małżeństw, w których kobieta-architekt zajmowała miejsce “obok” lub w drugim planie zawodowo-małżeńskiego tandemu-grupy, w którym dominująca rola przypadała mężczyźnie. Dopiero po czterdziestu latach od tamtych wydarzeń Syrkusowa napisała wprost, że to właśnie Barbara Brukalska zaadaptowała “kuchnię frankfurcką” do polskich warunków²⁶.

Ale podobny przypadek marginalizacji, i to zupełnie świeżej daty, spotkał także Grete Schütte-Lihotzky. Oto w wydanej w 2000 r. pierwszej wielkiej monografii CIAM-u autor, Eric Mumford²⁷ wymienia jej nazwisko jedynie w przypisie informującym o uczestnikach CIAM 2 (wrzesień 1929, Frankfurt n. Menem) i debaty nad “Mieszkaniem minimum”, i tylko tu wspomina, że Greta była projektantką “kuchni frankfurckiej”. Poza tym jej nazwisko nie pojawia się nawet tam, gdzie Mumford omawia zawartość wydanego z okazji wystawy frankfurckiej przez Ernsta May’a pisma “Das Neue Frankfurt”, propagującego nową ideę “mieszkania minimum” i zasady taylorizmu.

6. Powracam do wątku polskiego i spytam, kto był faktycznym twórcą “kuchni Brukalskiej”? Odpowiedź jest oczywista, główną rolę odegrali dwaj mężczyźni: ideolog WSM-u socjolog Stanisław Tołwiński, dla którego osiedle żoliborskie było politycznym poligonem dla jego lewicowej utopii “nowego społeczeństwa”, oraz pierwszy architekt WSM-u Bruno Zborowski (projektant Kolonii I, II, III i V), który zgodnie z tymi wytycznymi zaprojektował w 1925 roku otwartą wnekę kuchenną w modelu mieszkania robotniczego Kolonii I, wzorowanej na wiedeńskim osiedlu Guertel. Zborowski odwołał się w swym projekcie do stylu życia rodziny robotniczej, które kontynuując chłopską tradycję “czarnej” i “białej” izby skupiało się w kuchni jako centrum domu. Tym samym tropem poszedł projekt “kuchni Brukalskiej”. Żoliborski WSM miał być realizacją takiej właśnie wizji Nowej Rodziny, jak to postrzegali, rozumieli i interpretowali ideolodzy osiedla, którymi byli mężczyźni. A wizja ta, zbudowana na utopii “równości” społeczeństwa bezklasowego, w szczegółach posługiwała się darwinowską teorią ewolucjonizmu kulturowego oraz tak popularną w kręgach inteligencji pps-owskiej ideologią kooperatywizmu wyrastającą z anarcho-syndykalizmu, której spadkobiercami byli inicjatorzy WSM (Toeplitz, Tołwiński i inni). Ruch spółdzielczy, jak wiadomo, zmierzał do przekształcenia społeczeństwa w nowy typ człowieka: jednostki pozbawionej społecznego ego-

izmu, kierującej się solidaryzmem i podporządkowanej ludowładztwu jako “idealnemu” systemowi sprawowania władzy. Statutowy cel WSM: dostarczanie tanich i zdrowych mieszkań drogą samopomocy zbiorowej, oraz “zaspokajanie kulturalnych potrzeb człowieka” było drogą do etycznego wzorca “człowieka doskonałego”. Pankoooperatywizm (głoszony zwłaszcza przez Abramowskiego, autora anarchistycznego programu społecznego sformułowanego w latach 1905-6 jako Republika Kooperatywna) oparty na masońskich koncepcjach spółdzielczości jako rudymetów społeczeństwa etycznego, w perspektywie filozoficznej i społecznej wyznaczał także horyzont estetyczny nowej sztuki i architektury jako części owej wspólnoty: modelem była geometria (abstrakcja geometryczna i funkcjonalizm architektoniczny/ modernizm architektoniczny) jako element modernistycznej utopii wolności i nowego Kosmosu²⁸. Tu powstaje pytanie: jakiej (i czy) wolności?

7. Stanisław Tołwiński pisze wprost, dlaczego “kuchenna dyskusja” Brukalskiego z Mayem (w której, co warto podkreślić, Brukalska jednak nie brała udziału) była “szczególnie ważna i ciekawa”: “Bo trzeba było przełamać rutynę naszych architektów do projektowania mieszkań inteligentnych w kamienicy czynszowej bądź w domu jednorodzinnym. Odkryciem dla architekta mieszkaniowca w WSM był fakt, że [...] życie [rodziny robotniczej] koncentruje się [...] w kuchni mieszkalnej”²⁹.

“Przełamać rutynę architektów”, odejść od “inteligentnych mieszkań”, “odkryć życie rodziny robotniczej” – te określenia budowały retorykę “nowej kultury”. Kluczowym punktem tego z gruntu politycznego programu i związanego z nim projektu Nowej Rodziny, była właśnie “polityka kuchni”, która opierała się na dogmacie zlikwidowania separacji (przestrzennej/funkcjonalnej) kuchni i zintegrowania jej z częścią mieszkalną. Nowa przestrzeń mieszkalna miała być sformatowana już nie w oparciu o wzorce wypracowywane przez społeczne elity (z ich separowaną przestrzenią i per se społecznie “kuchnią inteligentną”), ale według, wskazanego jako teraz właściwszy, model “kuchni robotniczej”. Stary mechanizm dyfuzjonizmu kulturowego zastępowany był przez romantyczno-pozytywistyczne teorie ewolucjonistyczne i marksistowskie, ufundowane na wszystkich mitach i przesądach o rzekomo uzdrawiającej sile kultury “chłopskiej” i proletariackiej. Lekcja XIX-wiecznej “ludomanii” wydawała nowe owoce.

8. Jaką w tej “debacie kuchennej” ideologizacji WSM-u wyznaczyli kobiecie? Program WSM-owski posługujący się lewicowo-modernistyczną retoryką standaryzacji jako podstawy wytworzenia “równości” społecznej i “jednakowości” (“Masa, wielka liczba jednako wych ludzi, wyznacza teraz standard życia”³⁰), na poziomie teorii i haseł zawierał oczywiście program emancypacyjny “wyzwolenia” kobiety i rów-

ności płci. Postulatem emancypacyjnym była z jednej strony likwidacja służby domowej jako “narzędzia wyzysku” kobiet w społeczeństwie klasowym, z drugiej – idea zrównania kobiety i mężczyzny w ich obowiązkach i powinnościach codziennego życia rodzinnego oraz/i społecznego, związana z nowym wzorcem równoprawnego “małżeństwa modernistycznego” i lansowanego modelu rodziny nuklearnej. Jednak to, co odczytujemy w deklaracjach programowych Tołwińskiego i jego współpracowników, w praktyce okazuje się pozorem i maską. Pozornie “nowe” programy społeczne, i per se architektoniczne, jedynie pozorowały modernistyczny humanizm uniwersalistyczny z jego hasłami równościowymi (płci, klas itd.), pozorując w rzeczywistości proklamowany proces tzw. “degenderyzacji”. W rzeczywistości, pod “kostiumem” nowoczesności i awangardowości z wpisanym weń programem kontestacji “starego porządku”, ukrywano, utrwalano i powielano stary scenariusz patriarchalny z obowiązującą w nim, hierarchizacją kultury i jej maskulinizacją. W zaprogramowanej przez ideologów WSM-u przestrzeni do egzystencji – zamkniętej w trójkącie osiedle-dom-mieszkanie – oraz w jej, bynajmniej nie takich oczywistych relacjach z miastem – mechanizm wytwarzania i stabilizowania tradycyjnych stosunków władzy i dominacji rysuje się w sposób jednoznaczny. Nie było bynajmniej przypadkiem, że do “debaty kuchennej” między Brukalskim i Mayem nie dopuszczono Barbary. Rola kobiety nie uległa tu naruszeniu. Kobieta-architekt pozostała na uboczu strategicznych decyzji, które podejmowali wyłącznie mężczyźni. Jej rola sprowadzała się do wykonywania ich ideologicznych dyrektyw, co w praktyce oznaczało, że jej zadaniem było powielanie, imitowanie i petryfikowanie. Dlatego kuchnia – oraz mieszkanie, które zaprojektowała, było tylko powieleniem, przy pozorach nowoczesności, tradycyjnych ról społecznych w rodzinie, gdzie kobieta wypełniała “naturalną” rolę gospodyni domowej pełniąc funkcje “usługowe” wobec rodziny, a przyjmując (czasem) rolę kobiety czynnej zawodowo i pracującej poza domem, była dodatkowo poddana represji, gdy pozbawiano ją bądź pracy (jeśli była służbą domową, którą teraz chciano zlikwidować), bądź pomocy w codziennych obowiązkach domowych (skoro likwidacji ulegał zawód służącej).

9. Odwołując się do Carol Duncan sprzed trzydziestu już lat³¹, która wykazała ukrytą a skrywaną przez oficjalną historię sztuki/architektury ideę awangardy, jaką jest potwierdzanie męskości i męskiej dominacji, można powiedzieć, że także awangardowe programy osiedli modernistycznych, takich jak WSM i prowadzona w ich obrębie “debata kuchenna” były maską, ukrywającą stary problem pod nowymi dekoracjami. Ujawnia się tu znane, analizowane przez Judith Butler zjawisko performatywności jako formy działania władzy: posługiwanie się cytatem norm, formuł i zachowań, poprzez powtarzanie/cytowanie ich w praktyce

życia codziennego odtwarza i utrzymuje dominujący aparat władzy³². Poszerzmy to o analizę zjawiska męskiej dominacji w kulturze przeprowadzoną przez francuskiego socjologa i etnologa Pierre'a Bourdieu'a, opartą na teorii przemocy symbolicznej jako wyprzedzającej przemoc fizyczną. Podstawowym pojęciem jest tu *habitus*, czyli system przyzwyczajeń, norm i wartości, które pośrednicząc między jednostką i społeczeństwem, określają postępowanie człowieka oraz relacje między płciami. *Habitus* jest nacechowany płciowo, powiada Bourdieu, zatem w ciełe rozumianym jako kategoria biologiczna realizowany jest program społeczny, który różnice między płciami dopasowuje do mitycznej wizji świata, jaką jest wizja męskiej dominacji. Porządek społeczny jest symboliczną maszyną służącą podtrzymywaniu androcentrycznej wizji świata, która jest uważana za "naturalną". Androcentryczny porządek jest reprodukowany również przez kobiety, które w tym procesie stają się "symbolicznymi instrumentami": jako żony i "gospodynie domowe" zajmują się reprodukcją "naturalnego" porządku społecznego opartego na męskiej dominacji³³.

Kobiety-architektki, jak Barbara Brukalska czy Margarete Schutte-Lichotzky, powielały/reprodukowały normy/programy wypracowane nie przez nie. Obie zrealizowały ów androcentryczny porządek opisany przez Bourdieu: "zaprojektowały" (świadomie używam w tym miejscu cudzysłowu) kuchnie, które wprowadzie lansowano jako prototyp/synonim "nowoczesnej pracy domowej", ale które w rzeczywistości symulowały tylko tę nowoczesność. Awangardowość "kuchnia frankfurckiej" i "kuchni polskiej" wydaje się więc tej perspektywie problematyczna: to tylko jeszcze jeden zakamuflowany cytat norm kulturowych wytworzonych przez mężczyzn.

10. To ostatnie stwierdzenie skłania do zastanowienia, czy jednak udział obu kobiet-architektek nie prowadził do prób dekonstruowania tego scenariusza. Model mieszkania z otwartą kuchnią Brukalskiej różni się na przykład zasadniczo od wcześniejszego projektu arch. Bruna Zborowskiego. "Kuchnia Brukalskiej", mająca obsługiwać 5-7-osobową rodzinę, była znacznie bardziej nowoczesna, co osiągnięto, jak przyznawali projektanci "z wielkim trudem i kosztem", wprowadzając wentylowaną spizarnię, a przede wszystkim specjalnie zaprojektowane stałe umeblowanie (wyliczone pojemnościowo szafy i otwarte półki na naczynia), bo zdaniem architektki "nikt nie zdołałby pomieścić na tej małej przestrzeni swoich stołów i kredensów, często tak nieracjonalnie zaplanowanych. [bowiem] [...] gdy lokator nie ma swoich mebli, można przewidzieć, że nigdy nie zdobędzie się na przybicie nawet zwykłej półki, aby wykorzystać trochę kuchni, której każdy metr kubiczny jest tak drogocenny"³⁴. W porównaniu z "kuchnią frankfurcką", błyszczącą chromoniklami i wyposażoną w najnowszej generacji produkty niemieckich inżynierów i fabryk urządzeń

gospodarstwa domowego (spełniając tym samym funkcje reklamowo-propagandowe przemysłu Weimarskich Niemiec), malowane farbą olejną drewniane meble Brukalskiej nie miały porównania. Ale oparte były na tym samym systemie mebli wbudowanych, o neutralnej kolorystyce i prostych formach, co tworzyło wraz z pokojem mieszkalnym jednorodnie funkcjonalnie i kompozycyjnie/estetycznie wnętrze, zgodne z lansowaną wówczas "teorią wyposażenia". Był to przejaw nowego projektowania, opartego na psychologii odbioru: neutralna kolorystyka opracowana była na podstawie ówczesnych badań nad fizjologią i psychologią barw we wnętrzu (per analogiam do znanych ówczesnie teorii oddziaływania barw i światła w malarstwie), zaś wbudowane meble wprowadzały do wnętrza mieszkalnego pewien element tymczasowości, skoro inspiracją były wnętrza pociągów, statków i bungalów, z meblami zaprogramowanymi do użytkowania tymczasowego, na krótki czas podróży lub letniego wypoczynku.

W zakresie "teorii wyposażenia" Brukalska miała sporo do powiedzenia, uznano ją nawet w pewnym momencie za pionierkę nowej wówczas dziedziny, jaką była architektura wnętrz – a przypomnę, że to był także nowy wówczas w języku polskim termin, aplikowany z niemieckiego *Innen-Architektur*, dla odróżnienia od dawnego zdobnictwa³⁵. Brukalska zgadzała się bez zastrzeżeń na rolę "przedstawicielki 'kobiecości wojującej' " (sic!) w tej dziedzinie, dzieląc rozpowszechniony wówczas pogląd, że jest to "bezwzględnie doskonały zawód dla kobiet", ponieważ "kobiety w ogóle mają więcej wrodzonych potrzeb estetycznych niż mężczyźni"³⁶. WSM był dla niej dobrym poligonem: wraz z przyjaciółką, architektką Niną Weinfeld-Jankowską, stworzyły dwuosobowy "kobiecy" zespół głównych projektantek wnętrz żoliborskiego eksperymentu³⁷.

11. Wzorem Margarete Schutte-Lichotzky, która opisała swój model kuchni w "Das Neue Frankfurt"³⁸, zasady swojej kuchni Brukalska przedstawiła w artykule p. t. "Kuchnia współczesna" (1929)³⁹. Ujawniła, że w projektowaniu skojarzyła tradycyjny model "czarnej izby" ze skrajnie zracjonalizowanym modelem frankfurckim⁴⁰, zmierzając do tego, "jak ze złej kuchni zrobić dobrą"⁴¹, czyli znaleźć jakiś kulturowy/cywilizacyjny wyłom w programach opracowywanych przez mężczyzn. Wykorzystała własne "kobiece doświadczenie" gospodyni domowej, które połączyła z wiedzą architektki-taylorystki. Była dobrą uczennicą pani Frederick, która uczyła, że w domu i kuchni obowiązuje "Ta sama zasada którą przyjęto obecnie przy organizacji zakładów przemysłowych, a mianowicie: kolejny przebieg wszystkich procesów pracy w jednym tylko kierunku przy możliwie najmniejszej ilości ruchów zbędnych"⁴². Czy Brukalska zdawała sobie sprawę, że "naukowy" racjonalizm gospodarstwa domowego krył niebezpieczeństwo zupełnie innego typu: przekształcenia

mieszkania w maszyny, a ludzi w “jednakowe” roboty? Na pewno wiedzieli o tym ideolodzy WSM-u, Teodor Toeplitz – entuzjasta “kuchni frankfurckiej”⁴³, dla Syrkusów był to cel, do którego otwarcie dążyli. Cytując obszernie fragmenty artykułu Brukalskiej z 1929 roku⁴⁴, wraz ze zdjęciem jej kuchni-modelu, pisali: “Funkcjonalizm w urządzeniu kuchni. Zasięg myśli twórczej architektów musi być tak szeroki, żeby mogli oni projektować całe miasta. Jednocześnie nie wolno im zapominać o rozkładzie poszczególnych mieszkań, ba, nawet o rozkładzie sprzętów i maszyn mieszkaniowych. Wysiłek choćby największy włożony w bardzo dokładne przemyślenie, obliczenie i sprawdzenie danych, które składają się na racjonalne zaprojektowanie t y p u mieszkań, w wypracowanie na podstawie badań ruchów potrzebnych do wykonywania czynności domowych, rozkładu sprzętów i narzędzi pracy – wysiłek ten zwróci się stokrotnie przez uporządkowanie trybu życia całego szeregu ludzi, którzy zamieszkiwać będą w mieszkaniach tego typu. “wydajność bowiem nie wymaga nadzwyczajnego wysiłku, lecz przeciwnie, polega na usunięciu wysiłków niepotrzebnych i wszelkiego rodzaju strat” (Emerson, 12 Zasad Wydajności). Od racjonalnego zaprojektowania funkcjonalnego pasa ściany kuchennej zależy wydajność pracy kobiety zajmującej się domem, ilość jej wolnego i zajętego czasu, a co za tym idzie, cały niemal tryb życia domowego”⁴⁵.

Powołując się na “kuchnię Brukalskiej”, publikacje Erny Meyer⁴⁶ i Christine Frederick, Syrkusowie tworzyli własne wizje holistycznego projektowania, którego zasady obowiązywać powinny tak samo w kuchni, jak w urbanistyce. Słowa pani Frederick dotyczące kuchni stały się Zasadą działania totalnego, “rys charakterystyczny dla epoki funkcjonalizmu: tę samą zasadę przytoczyliśmy mówiąc o rozplanowaniu miast – ta sama zasada kieruje rozplanowaniem budynków użyteczności publicznej i ta sama zasada przeprowadzona jest w racjonalnie zaprojektowanej kuchence minimalnego mieszkania”⁴⁷. “Kuchenna debata” wyznaczała polityczne obszary eksperymentów z modernistycznymi utopiami.

12. Na rysunku projektowym swojej kuchni-laboratorium Brukalska umieściła postać młodej kobiety zajętej pracami kuchennymi. Nadała jej wszystkie cechy Nowej Kobiety o wyraźnych rysach autoportretu: szczupła, młoda kobieta w typie “chłopczycy”, ubrana w stylu “sportowo-domowym” (wygodne półbuty na płaskim obcasie, fartuch kuchenny) i z najmodniejszą fryzurą końca lat 20-tych – krótko ostrzyżonymi na chłopczycę włosami (model a la Josephin Becker) z fantazyjnym lokiem na czole, tak, jak widzimy to na zdjęciu samej Brukalskiej zrobionym w tym samym czasie. *Nota bene* twórcą tej fryzury był pracujący w Paryżu słynny ze swego ekscentryzmu fryzjer i projektant Antoine Cierplikowski (1884-1976). Kobieta na rysunku nie jest zmarginalizowana, “zesłana” w od-

daloną od centrum, w sensie dosłownym i w przenośni, “przestrzeń kuchenną”. To typ nowoczesnej kobiety z klasy średniej, która zajęcia domowe wykonuje szybko, sprawnie, racjonalnie i łączy je z własnymi przyjemnościami, np. z lansowanym wówczas wśród kobiet amatorskim sportem i “sportowym” stylem życia.

13. Ale ten zakamuflowany autoportret Brukalskiej pełni jeszcze inną funkcję. Brukalska przez umieszczenie postaci kobiecej w kuchni użyła jej ciała jako rodzaju “modulora/-ki”, skalującego wnętrze. Wzrost kobiety sięga mniej więcej połowy wysokości kuchni, czyli, przyjmując średni wzrost kobiety w Polsce lat 1920-tych na około 165 cm, wnęka kuchenna miała ~3,30 m wysokości. Postać kobiety ma ilustrować racjonalność i funkcjonalność rozmieszczenia mebli i wyposażenia w dostosowaniu do wzrostu “przeciętnej” kobiety i właśnie w tym elemencie “kuchni Brukalskiej” jej przyjaciółka, architektka Maria Piwocka dostrzegła (*nota bene* jako jedyną) cechę “kobieca”. Pisząc o “specyficznych cechach” twórczości Brukalskiej wynikających z faktu, że była kobietą, za “typowo kobiece” uznała logiczny, “przemysłany z kobiecą konsekwencją i dokładnością” układ przestrzeni mieszkalnej i funkcjonalność kuchni-laboratorium (przyjęła za oczywiste, że projekt Brukalskiej był jej własną, autonomiczną kreacją). Piwocka uznała też za ważne podkreślenie, że projekty Brukalskiej były honorowane do lat 80. w instytutach wzornictwa, gdzie w zależności od typowej sylwetki Polki montowano na odpowiedniej wysokości blaty stołów i zawieszane szafki⁴⁸.

Umieszczenie na rysunku Brukalskiej postaci kobiety-“modulorki” kieruje ku problematyce teorii architektury. Począwszy od Witruwusza, poprzez Albertiego, Leonarda da Vinci, Francesca do Giorgio Martina, Durera, Michała Anioła i Filareta, teoretyków XVIII i XIX wieku – aż po Modulor Le Corbusiera, dzieło architektoniczne było poddawane antropomorfizacji opartej o idealne proporcje zdrowego, dojrzałego mężczyzny. Kompozycja *ad hominis figurandi/ homo quadratus* Witruwiusza (studium proporcji człowieka = mężczyzny wpisanego w koło i kwadrat), powtórzony przez Leonarda da Vinci, pojawia się w teorii architektury jako “miara wszechrzeczy”, architektoniczny, a zarazem kulturowy kod, któremu także kobieta musiała się podporządkować. Kanon w architekturze wyznaczało ciało mężczyzny jako byt “idealny”, abstrakcyjny, który utożsamiał pojęcie męskiego piękna oraz/i boskiej doskonałości⁴⁹. Jest to oczywiście zgodne z zachodnim systemem reprezentacji, który, jak zauważył Craig Owens, dopuszczał wyłącznie jeden model wizualnej reprezentacji: “dominującego męskiego podmiotu, [który] każdej reprezentacji nadaje zawsze te same cechy: centralny, jednorodny, męski”. Reprezentacja opiera się na systemie nakazów, które “uprzywilejowując jedne modele reprezentacji, blokują inne

zakazując ich stosowania lub unieważniając. Wśród tych zakazanych podmiotów zachodnich modeli reprezentacji znajdują się kobiety. Wykluczone z reprezentacji już przez samą jej strukturę, istnieją wyłącznie jako figura – czy reprezentacja – tego, co niemożliwe do przedstawienia (Natura, Prawda, Wzniosłość itp.). [...] kobiety przedstawiano, [ale] nigdy nie miały one zapewnionego miejsca wewnątrz dominującej kultury”⁵⁰.

Homo quadratus opracowany w oparciu o ciało męczyzny jako uniwersalnej “miary wszechrzeczy”, był, jak to określiła Lynda Neach, szczytowym osiągnięciem regulacji percepcji, zgodnej z prawami geometrii, w której męskie ciało osiągnęło status “fantazji o czystej formie”, stało się uosobieniem Męczyzny oznaczającego kulturę, porządek i geometrię⁵¹. Podobnego rozdziału materii i formy nie można osiągnąć w przedstawieniu ciała kobiety, które pozostaje na poziomie reprezentacji natury i fizyczności. W systemie kulturowych kodów znakiem równości opatrzone zostały pojęcia: męskie-piękno-boskość-doskonałość, idealne ciało męczyzny oznaczało kulturę, dlatego mogło być uniwersalną miarą w architekturze. Znamy oczywiście moduł oparty o proporcje ciała kobiety, jak wypracowała teoria rzeźby i architektury (porządek koryncki⁵²), ale, po pierwsze, o idealnych proporcjach kształtujących kategorię “doskonałej kobiecości” decydował nadal męczyzna i jego wyobrażenie kobiecości (vide Zeuksis, Alberti), po drugie, mechanizm powstania takiego modułu (i kategorii) był nadal podporządkowany męskim proporcjom “człowieka witrawiańskiego”. Zgodnie z dyscyplinującą i kontrolną funkcją męskiego modułu to na jego wzór “bezforemne” ciało kobiety było poddawane geometrycznym rygorom.

Jeśli zatem pojawia się ono jako “moduł” w takim ujęciu, jak to zrobiła w swym rysunku Brukalska, wypada zastanowić się nad jego kontekstem. Widzimy, że kobieta jest pokazana w kuchni, a więc w przestrzeni rzekomo “biologicznie” przypisanej kobiecie. Na poglądowym rysunku Brukalskiej kobieta-modulorka jest oczywistym przywołaniem całej wielowiekowej tradycji ikonograficznej “kobiety we wnętrzu”, odwołując się do zawartego tu psychologicznego ładunku “prywatności” i “domowości”. Kilkanaście lat po publikacji Brukalskiej, w jednej z powojennych francuskich publikacji na temat racjonalnego urządzania domu, jako ilustrację optymalnych wysokości półek w szafkach kuchennych przedstawiono wpisaną w koło sylwetkę kobiety o trzech parach rąk⁵³.

La Maison Française, ~1950?, reprod. z tej książki w: J. Maas, Maria Referowska, *Kuchnie w mieszkaniach*, Architektura, 1955 nr 11 s. 324-329, il. s. 328.

W tym rysunku zrobionym w celach poglądowych na użytek masowego odbiorcy, kobieta-moduł w osobliwy sposób naśladuje *homo quadratus* Witruwiusza: jej ciało wpisane w koło nie służy bowiem do tego, by

tworzyć jakiś nowy uniwersalny system regulacyjny, który mógłby konkurować z “męskim” modułem witrawiańskim. Jej ciało wyznacza tylko “miarę kuchenną”. Tradycyjny scenariusz fallocentryczny nie został nienaruszony: moduł męski jest nadal najwyższą, uniwersalną miarą świata i architektury, perfekcyjnym matematycznym narzędziem dyscyplinującym i kontrolującym. Modułowi “żeńskiemu” wskazano peryferie (kuchnię) zgodnie z obowiązującą “polityką ciała”, oraz funkcje usługowe, dodatkowe i nierównorzędne. Ale badaczki feministyczne wiedzą, że warunkiem istnienia centrum są peryferie i zajmując je kobieta zaświadcza w ten sposób swoje istnienie: wyznacza granice między centrum jako sferą działania męskiego, a marginesem jako obszarem Innej.

14. Zbliżam się powoli do końca moich rozważań. Zaczę od konstatacji, że opisana tu “polityka kuchni”, racjonalnie zaprogramowana i kontrolowana przez męczyzn, sprzężona z nowymi programami mieszkania obsługiwanego osobiście przez Nową Kobietę, w praktyce życia codziennego WSM-u poniosła fiasko. W latach 30. 6 % ogółu mieszkańców WSM stanowiła służba, co wymusiło zmiany w projektach przez wprowadzenie służbówek⁵⁴. Pod naciskiem lokatorów zaczęto stopniowo otwartą wnękę kuchenną odgradzać, najpierw podwójnymi drzwiami, potem pojedynczymi, by około 1932 r. zamknąć ją i całkowicie odgradzić od reszty mieszkania. W tym trwającym kilka lat procesie dekonstrukcji modelowego funkcjonalizmu czy jego de-modernizacji wyraźna jest różnica klasowa: w mieszkaniach robotniczych między wnęką a pokojem wprowadzano drzwi, w inteligenckich wejście do wnęki przeniesiono do przedpokoju, wyodrębniając małą kuchnię najbardziej zbliżoną do modelu frankfurckiego.

Tak więc użytkowniczkich eksperymentalnych kuchni WSM-u nie poddały się regulacyjnym mechanizmom socjalnym, jakie im narzucili męczyźni, i przejęły rolę tak zwanych “domowych inżynierek”: projektantek-kreaterek dokładnie w tym sensie, jak to ujmował Bruno Taut w swej głośniejszej wówczas książce *Die neue Wohnung: Die Frau als Schoepferin* (“Nowy dom: kobieta jako twórca”, 1928)⁵⁵. Dokonana przez mieszkańców WSM-owskich dekonstrukcja “naukowego” modelu kuchni unicestwiała zarazem regulatywno-kontrolną doktrynę “naukowych zasad organizacji pracy”.

15. W pierwszych latach po wojnie kontynuowano u nas programy nowoczesnej kuchni według wzorców zachodnich⁵⁶, przez jakiś czas działał jeszcze Instytut Gospodarstwa Domowego, jak przed wojną badający “naukowo” w oparciu o taylorizm kuchnię jako miejsce pracy⁵⁷ (na marginesie, to właśnie taki “taylorowski” Instytut badający przy pomocy obserwatorów “kuchenne” obyczaje mieszkańców, sparodiował niedawno norweski reżyser Bent Hamer w swym filmie *Historie kuchenne*, Szwecja, 2003). Wraz z wprowadza-

niem doktryny socrealistycznej odchodzono od tego modelu modernistycznego, a wady i zalety kuchni “gotowej” i kuchni “na miarę” rozważano teraz w przekonaniu, że “ciasno pojęty model tzw. kuchni-laboratorium przestał już być uważany za idealne rozwiązanie dla wszystkich użytkowników w budownictwie masowym; występuje on tylko jako jeden z rodzajów [...], a nie jako powszechnie wystarczający system”⁵⁸. W tej nowej socjalistycznej “polityce kuchni” głos decydujący mieli ciągle mężczyźni, jak o tym świadczy dyskusja między kilkoma architektami nad tym, jaka “według nich” powinna być kuchnia⁵⁹. Bo w tej “debacie kuchennej”, podobnie jak w tamtej moskiewskiej między Chruszczowem i Nixonem, kobiety-architektki nie brały udziału.

[3 fot. do kuchni Brukalskiej z 1928 lub 1927-1928: ++25, ++27, ++28].

- 1 Rostislav Svacha, *Architekci “Devetsilu”*, [w:] *Devetsil. Czeska awangarda artystyczna lat dwudziestych*. Katalog. Łódź: Muzeum Sztuki, 1989 s. 62.
- 2 B. Colomina, *Otoczeni przez obrazy: wielokranowa architektura Eamesów*, [w:] *Co to jest architektura? Antologia tekstów*. Red. Adam Budak, Kraków: Bunkier Sztuki, 2002 s. 31-65, zwł. s. 32-35.
- 3 J. Klaczko, “Krewni”. *Powieść Pana Józefa Korzeniowskiego* (przedruk z “Wiadomości Polskich”), Paryż 1857 s. 33.
- 4 Wilhelm Weischedel, *Do filozofii kuchennymi schodami*, Warszawa: PWN, 2002.
- 5 Szerzej pisałam o tym m. in. w: M. Leśniakowska, *Dwór polski a idee domu w kulturze europejskiej XIX i XX wieku*, [w:] *Dwór polski w XIX wieku. Zjawisko historyczne i kulturowe*. Materiały II Seminarium zorganizowanego przez Stowarzyszenie Historyków Sztuki Oddział Kielecki Kielce 6-7 kwietnia 1989, Warszawa: SHS, 1990 s. 7-20.
- 6 P. Zumthor, *Życie codzienne w Holandii w czasach Rembrandta*, Warszawa 1965.
- 7 Luca Beatrice, *Milan: Perino and Vele, at Raffaella Cortese, “Flash Art”*, March-April 2000.
- 8 Z. Chyra-Rolicz, *Stanisław Tołwiński*, Warszawa 1987 s. 101.
- 9 Minorski, *Polska nowatorska myśl architektoniczna w latach 1918-1939*, Warszawa: PWN, 1970 s. 18, 129-130.
- 10 Minorski, 1970 s. 130.
- 11 Eric Mumford, *The CIAM Discourse on Urbanism, 1928-1960*, Cambridge-London: The MIT Press, 2000, s. 283 przyp. 72.
- 12 Zob. Z. Chyra-Rolicz, *Stanisław Tołwiński*, Warszawa 1987 s. 101-103.
- 13 Helena Syrkusowa, *W setną rocznicę urodzin Teodora Toeplitza. Garść wspomnień*, “Kronika Warszawy”, 1977 nr 3 (31) s. 33-40, cyt. s. 38-39.
- 14 I. Jabłowska, *Nowe drogi. Rozmowa z p. Barbarą Brukalską*, “Kobieta Współczesna”, 1928 nr 33 s. 15.
- 15 Zob. B. et S. B. [Barbara i Stanisław Brukalscy], *Dom mieszkalny wybudowany według projektu Barbary Brukalskiej (Praesens) i arch. Stanisława Brukalskiego (SAP, Praesens)*, D. O. M., R. 2: 1930 nr 1 s. 4-9.
- 16 Witold Rybczyński, *Dom. Krótka historia idei*, Gdańsk-Warszawa: Wydawnictwo Marabut, Oficyna Wydawnicza Volumen, 1996 s. 187-189.
- 17 Ch.-E. Jeanneret, *Towards a New Architecture*, ed. Angielska:

- London 1931 s. 122-123.
- 18 Rybczyński, 1996 s. 193.
- 19 Jean Petit, *Le Corbusier Lui-Meme*, s. 77, cyt. za: Ch. Jencks, *Le Corbusier – tragizm współczesnej architektury*, Warszawa: WAIiE, 1982, s. 106-108.
- 20 S. Walczewska, *Damy, rycerze, feministki*, Kraków: wyd. eFka, 1999 s. 164-169.
- 21 Ernst May został powołany w 1925 roku, w wieku czterdziestu lat, na stanowisko radcy do spraw budownictwa m. Frankfurtu nad Menem; był uczniem Sir Raymonda Unwina, pięć lat pracował na Dolnym Śląsku, gdzie m. in. opracował plan generalny i regionalny Wrocławia oparty o schemat układu satelitarne-go (1924), który zrealizował we Frankfurcie jako szef tutejszego urzędu planowania; o jego działalności w okresie Weimarskich Niemczech zob. Justus Buekschmitt, *Ernst May*, Stuttgart 1963.
- 22 Na temat książki Erny Meyer zob. Susan R. Henderson, *A Revolution in the Woman's Sphere: Grete Lihotzky and the Frankfurt Kitchen*. [W:] *Architecture and Feminism*. Ed. Debra Coleman, Elizabeth Danze, Carol Henderson, Princeton Architectural Press, New York 1996 s. 228-231.
- 23 B. Brukalska, *Kuchnia współczesna*, D. O. M., R. 1: 1929 nr 1 (marzec) s. 11.
- 24 O uwagach Margarete Schutte-Lichotzky na temat projektu kuchni Brukalskiej zob. B. Brukalska, *Kuchnia współczesna*, D. O. M. R. 1: 1929 nr 1 (marzec) s. 8-11 Określenie M Schutte-Lichotzky mianem “matki nowoczesnej konstrukcji w kuchni” za: Billie Ann Lopez, *Mother of the Modern Built-in Kitchen: Margarete (Grete) Schutte-Lihotzky*, <http://www.wirtulavien-na.net/columns/billie/margaret.html>.
- 25 S. Tołwiński, *Wspomnienia 1895-1939*, Warszawa 1970 s. 328-329.
- 26 H. Syrkusowa, *W setną rocznicę urodzin Teodora Toeplitza. Garść wspomnień*, “Kronika Warszawy” 1977 nr 3 (31) s. 37.
- 27 Eric Mumford, *The CIAM Discourse on Urbanism, 1928-1960*, The MIT Press: Cambridge, Mass., London, 2000 S. 29, s. 283 przyp. 70
- 28 Na temat masońskich wątków w programach Abramowskiego i ruchu spółdzielczego w Polsce, w odniesieniu do architektury, pisałam obszernie w: M. Leśniakowska, *Architekt Jan Koszczyk Witkiewicz (1881-1958) i budowanie w jego czasach*, Warszawa: IS PAN, 1998. O estetyce geometrii jako nowej filozofii Wolności zob. np. A. Turowski, *Dyskurs o Geometrii, Wolności i Rozumie*. [w:] *Henryk Stażewski 1894-1988 w setną rocznicę urodzin*. Katalog wystawy, Łódź: Muzeum Sztuki w Łodzi 1995 s. 33-36.
- 29 S. Tołwiński, *Wspomnienia 1895-1939*, Warszawa 1970 s. 328-329.
- 30 “ABC. Beitrage zum Bauen”, 1926 nr 3, cyt. za: H. Surkus, *Ku idei osiedla społecznego 1925-1975*, Warszawa 1976 s. 41.
- 31 C. Duncan, *Potwierdzenie męskości. Malarstwo awangardowe początków XX wieku*, “Magazyn Sztuki”, 1995 nr 5 s. 152-168, cyt. s. 153.
- 32 J. Butler, *Bodies That Matter*, New York 1993, zwł. podrozdział: *Performativity as Citationality*. Analizę performatywności (*performativity*) i cytatości (*citationality*) w ujęciu Judith Butler, z odwołaniem do Derridy przeprowadziła ostatnio: Joanna Mizielińska, *Płeć jako kategoria filozoficzna. Znaczenie prac Judith Butler dla feministycznej refleksji o “kobietach”*, “Przegląd Filozoficzno-Literacki” 2003 nr 1 (3) s. 119-141, zwł. S. 130-132, wyd. Instytut Filozofii UW.
- 33 P. Bourdieu, *Masculine Domination*, Stanford 2001, wyd. Stanford University Press. Por. Agnieszka Kościńska, *Przemoc symboliczna – Bourdieu o męskiej dominacji*, fot/fot_p_masc.html.
- 34 Brukalska, 1929; – H. Radlińska, *Jak ze złej kuchni zrobić dobrą*, D. O. M., R. 1: 1929 nr 6 s. 8-11.

- ³⁵ Irena Jabłowska, *Nowe drogi. Rozmowa z p. Barbarą Brukalską*, "Kobieta Współczesna", R. 2: 1928 nr 33 s. 14-16.
- ³⁶ Jabłowska, 1928.
- ³⁷ Prowadziły Poradnię dla Racjonalnych Urzędzeń Mieszkaniowych o nazwie "Moje Mieszkanie" działającą przy Oddziale Robotniczego Towarzystwa Przyjaciół Dzieci (RTPD) na Żoliborzu; kierownictwo architektoniczne i ogrodnicze: Brukalska, Nina Jankowska i Jadwiga Toeplitzówna, kierownictwo higieniczne dr Aleksander Landy (*Poradnia* ["Moje mieszkanie" w Warszawie], D. O. M., 1932 nr 1 s. 31; *Poradnia architektoniczna* [w Warszawie], D. O. M., 1932 nr 6 s. 3-4; M. Demel, Aleksander Landy. *Lekcja pedagogiki i medycyny przyszłości*, W. 1982). "Zadaniem poradni jest uprzystępnienie fachowych porad we wszystkich sprawach dotyczących urządzenia mieszkań i ogródków. Specjalna uwagę poświęca się sprawie miejsca dla dziecka i jego sprzętów w małym mieszkaniu. Prócz udzielania wskazówek dotyczących urządzeń mieszkań, jak ustawienie mebli, urządzenia gospodarcze, racjonalny dobór mebli i innych przedmiotów domowego użytku, poradnia będzie dążyła do stworzenia typu mebli naprawdę niezbędnych w skromnym i szczupłym mieszkaniu i sprzętów dających się wypożyczyć. W najbliższym czasie otwarta będzie wzorownia mebli dla małych mieszkań i wypożyczalnia sprzętów dla niemowląt (łóżeczka, zagroda, wanienka) [w kancelarii szkoły RTPD ul. Krasieńskiego 10] (D. O. M., R. 4: 1932 nr 1 s. 31).
- ³⁸ Grete Schutte-Lichotzky, *Rationalisierung im Haushalt*, "Das Neue Frankfurt", 1927 nr 5.
- ³⁹ B. Brukalska, *Kuchnia współczesna*, D. O. M. R. 1: 1929 nr 1 s. 8-11.
- ⁴⁰ Ten model lansował Walter Gropius i w 1926 r. urządził taką kuchnię w swoim własnym domu. Por. Kuchnia w willi Kroha w Brnie, 1930-te (reprod.: *Jiôt Kroha – Kubist, Expressionist, Funktionalist, Realist*, Wien 1998).
- ⁴¹ H. Radlińska, *Jak ze złej kuchni zrobić dobrą*, D. O. M., R. 1: 1929 nr 6 s. 8-11.
- ⁴² Ch. Frederick, *Naukowa organizacja w gospodarstwie domowym* [wyd. polskie 1926], cyt. za: S. Syrkus, *Tempo architektury*, Praesens, nr 2 (maj), 1930 s. 3-34.
- ⁴³ Helena Syrkusowa, *W setną rocznicę urodzin Teodora Toeplitza. Garść wspomnień*, "Kronika Warszawy" 1977 nr 3 (31) s. 37.
- ⁴⁴ B. Brukalska, *Kuchnia współczesna*, D. O. M. R. 1: 1929 nr 1 s. 8-11.
- ⁴⁵ S. Syrkus, *Tempo architektury*, Praesens, nr 2 (maj), 1930 s. 3-34.
- ⁴⁶ Książka E. Meyer była podobno w księgozbiorze Syrkusów (A. Osęka, *Krzętaniny domowe*, "Gazeta Wyborcza" 2002 z dn. 30.03-01.04).
- ⁴⁷ S. Syrkus, *Tempo architektury*, Praesens, nr 2 (maj), 1930 s. 3-34.
- ⁴⁸ M. Piwocka, *Wspomnienie o prof. Barbarze Brukalskiej (1899-1980)*, KAiU, t. 38: 1993 z. 1 s. 77.
- ⁴⁹ Za: P. Krakowski, *Teoretyczne podstawy architektury XIX wieku*, Zeszyt Naukowe UJ, z. 15, Kraków 1979 s. 50.
- ⁵⁰ Craig Owens, *Dyskurs Innych: Feministki i postmodernizm*. [W:] *Postmodernizm. Antologia przekładów*. Wybór i oprac. Ryszard Nycz, Kraków 1997 (Wyd. Baran i Suszczyński), s. 423, 425, przekł. Małgorzata Sugiera. (pierwodruk w: *Postmodern Culture*, ed. H. Foster, Pluto Press, London 1985 ss. 57-82).
- ⁵¹ Nead, s. 40.
- ⁵² Leone Battista Alberti przeformułował na użytek swojej teorii doskonałych proporcji ciała kobiecego, mīt o Zeuksisie pragnącym namalować obraz Afrodyty: "Naśladowałem artystę z Koryntu, który przyjrzawszy się kilku dziewczętom niezwyklej urody, wybrał ich szczególnie piękne i powabne cechy i odtworzył w swoim dziele. Tak i my wzięliśmy pod uwagę wiele ciał uznanych za najbar-
- dziej godne pochwały, zmierzaliśmy i porównaliśmy wyniki, pozostawiając na boku to, co raz było, wzięliśmy tylko te pomiary, które uzasadniała *exempta* [zasady mierzenia]", L. B. Alberti, *De Statua*, ok. 1464, cyt. za: L. Nead, s. 122.
- ⁵³ *La Maison Francaise*, ~1950?, reprod. z tej książki w: J. Maas, Maria Referowska, *Kuchnia w mieszkaniach*, Architektura, 1955 nr 11 s. 324-329, il. s. 328.
- ⁵⁴ W 1937 r. ponad 74 % społeczności WSM stanowiła inteligencja i wolne zawody, także kobiety należały głównie do inteligencji. Ich domowe zajęcia wspomagała służba domowa, stanowiąc 6 % ogółu ludności WSM-u (E. Mazur, *Warszawska Spółdzielnia Mieszkaniowa 1921-1939*, Warszawa 1993 s. 42-43, 48-49, 112-113).
- ⁵⁵ Susan R. Henderson, *A Revolution in the Woman's Sphere: Grete Lihotzky and the Frankfurt Kitchen*. [W:] *Architecture and Feminism*. Ed. Debra Coleman, Elizabeth Danze, Carol Henderson, Princeton Architectural Press, New York 1996 s. 230.
- ⁵⁶ Np. na łamach "Stolicy" ukazała się seria artykułów H. Czajkowskiej na temat nowoczesnych wnętrz w tym także tekst, *Nowoczesne wnętrza* [kuchnia], "Stolica", R. 2: 1947 nr 31 s. 8.
- ⁵⁷ Między innymi arch. Bożena Maliszowa opracowywała tu projekty funkcjonalnych kuchni (do 1949) (B. Malisz, *O ład przestrzenny. Wspomnienia naukowca i urbanisty*, Warszawa 1996, wyd. Centrum Upowszechniania Nauki PAN, s. 86).
- ⁵⁸ J. Maas, Maria Referowska, *Kuchnia*, "Architektura", 1959 nr 1 s. 28-29.
- ⁵⁹ "Kuchnia powinna być według nas [podkr. M. L.] laboratoryjna, służąca jedynie do przygotowywania posiłków. Trzon kuchenny oczywiście gazowy; [...] Poza tym w wyposażeniu kuchni powinna znaleźć się spiżarka pod oknem, lodówka, zmywak i szafki wiszące.[...]" [Bogusławski:] "[...] metraż [kuchni] waha się w granicach 6-9 metrów. Osobiście jestem zwolennikiem kuchni 8-9 metrowej. Uważam, że kuchnia powinna być również jadalnią" (B. S., *O mieszkaniach – wygodnych i ładnych* [w dyskusji wzięli udział architekci: O. Szlekys, Kobielski, H. Roguski, R. Gutt, J. Bogusławski, B. Kowalski], "Stolica", R. 10: 1955 nr 27 s. 2-3).