

MIĘDZY PAŁACEM RAD  
I PAŁACEM KULTURY



Jakub Sadowski

MIĘDZY PAŁACEM RAD

I PAŁACEM KULTURY

STUDIUM KULTURY TOTALITARNEJ

© Copyright by Jakub Sadowski Kraków 2009

ISBN: 978-83-62196-01-2

Recenzenci: prof. dr hab. Wasilij Szczukin, dr hab. Leszek Zasztowt

**SERIA „WSCHÓD – ZACHÓD – KONFRONTACJE”**

Komitet Redakcyjny:

prof. dr Douglas Clayton (University of Ottawa, Kanada)

prof. dr hab. Jurij Domanskij (Twierskiej Gosudarstwiennyj Uniwiersitet, Rosja)

prof. dr hab. Andrzej de Lazari (Katedra Europy Środkowej i Wschodniej, Uniwersytet Łódzki)

dr Elżbieta Przybył-Sadowska (Instytut Religioznawstwa, Uniwersytet Jagielloński)

dr Jakub Sadowski (Instytut Historii, Uniwersytet Papieski Jana Pawła II / Studium Europy Wschodniej, Uniwersytet Warszawski) – sekretarz

dr hab. Wiktor Skrunda, prof. emerytowany Uniwersytetu Warszawskiego

prof. dr hab. Leszek Szaruga (Katedra Studiów Interkulturowych Europy Środkowo-Wschodniej, Uniwersytet Warszawski)

prof. dr hab. Wasilij Szczukin (Instytut Filologii Wschodniosłowiańskiej, Uniwersytet Jagielloński)

dr hab. Dorota Urbanek (Instytut Rusycystyki, Uniwersytet Warszawski) – przewodnicząca

Publikacja dofinansowana przez Ministra Nauki i Szkolnictwa Wyższego ze środków finansowych na naukę przeznaczonych na badania własne Wydziału Historii i Dziedzictwa Kulturowego Papieskiej Akademii Teologicznej w Krakowie

Redakcja: Elżbieta Przybył-Sadowska

Korekta, indeks, skład: Małgorzata Piwowarczyk

Projekt okładki: Filip Lohner



Wydawnictwo LIBRON

Filip Lohner

ul. Pilotów 71, 31-462 Kraków

tel. (12) 410 86 23, (12) 410 86 24

e-mail: office@libron.pl

www.libron.pl

*Rodzicom*



# SPIS TREŚCI

Rozdział I	
W cyrku (zamiast wstępu)	9
Uwagi metodologiczne	38
Rozdział II	
Język kultury totalitarnej	45
Kwestia uczestnictwa	45
System zamknięty, język mitologiczny	49
Mit <i>versus</i> utopia	80
Charakterystyka cieplna i wspólny mianownik	94
Miasto. Uwag metodologicznych ciąg dalszy	100
Rozdział III	
Widokówka z miasta socjalistycznego	105
Tekst metropolitalny	105
Tortura informacyjna i temperatura przekazu	121
Cały naród buduje swoją stolicę	128
Współuczestnictwo w cudzie. Dźwignia ontologiczna	148
Teleologia. Legitymizacja terażniejszości	159
Ofiara fundacyjna i odkupienie	175
Hierofania ładu idealnego	188
Centralna reprezentacja wizualna ideału radzieckiego	204
Od statui do iglicy	227
Transcendentny ideał socjalistycznej Warszawy	232
Rozdział IV	
„Konstytucja – wcieleniem wielowiekowych dążeń narodu” (zamiast zakończenia)	235
Podziękowania	255
Bibliografia	257
Cytowane materiały niedrukowane	273
Indeks nazwisk	277
Summary	287
Резюме	291





# Rozdział I

## W CYRKU (ZAMIAST WSTĘPU)

Porównywanie totalitarnej rzeczywistości społeczno-kulturowej do cyrku nosiłoby wszelkie znamiona tandetnej publicystyki, gdyby nie to, że w roku 1936 – w tym samym, w którym przyjęto tzw. Stalinowską konstytucję ZSRR – arena cyrkowa aspirowała do roli globalnej (a może: totalnej) metafory państwa radzieckiego<sup>1</sup>. *Cyrk (Цирк)*<sup>2</sup> to tytuł jednego z najsłynniejszych radzieckich filmów lat trzydziestych, zaliczanego do kanonu gatunku, który kinematografia Kraju Rad określała mianem komedii muzycznej. Nieprzypadkowo język kultury totalitarnej wytworzył na własne potrzeby tę typologiczną kategorię. Zręby definicji realizmu socjalistycznego („prawdziwe, historycznie konkretne odwzorowanie rzeczywistości w jej rewolucyjnym rozwoju”<sup>3</sup>) i jego pozycja w systemie kultury oficjalnej (deklaratywnie „podstawowa”, *de facto* – jedyna

<sup>1</sup> W niniejszej pracy, nie podważając historycznej zasadności używania przymiotnika „sowiecki”, z kilku względów będę go unikał. Po pierwsze dlatego, że cytowane przeze mnie teksty, stanowiące najczęściej przedmiot analizy, operują określeniem „radziecki”, co zmuszałoby mnie do językowej niekonsekwencji. Po drugie: implikacje konsekwentnego użycia przymiotnika „sowiecki” nie zawsze byłyby czytelne. We współczesnej historiografii polskiej skrót „ZSRR” współlistnieje wprawdzie z „ZSRS”, ale już np. konstrukcja „KPZS” zamiast „KPZR” nie jest dla odbiorcy oczywista. Wreszcie po trzecie: w brzmieniu słowa „sowiecki” odczytuję apriorycznie pejoratywny stosunek do kompleksu zjawisk związanych z Krajem Rad. Przymiotnik „radziecki”, choć narzucony przez propagandę, subiektywnie odbieram jako brzmiący wciąż jeszcze neutralnie, a przez to bardziej nadający się do zastosowania w dyskursie kulturoznawczym, który – by pozostawać wiarygodnym – musi być pozbawiony wartościowań.

<sup>2</sup> Tytuły analizowanych dzieł obcych (literackich, kinematograficznych, plastycznych i innych) podaję zawsze w wersji najbardziej rozpowszechnionej w polskiej literaturze przedmiotu, przytaczając w nawiasie tytuł oryginalny. W wypadku dzieł, których polskie tytuły nie występują w literaturze przedmiotu, stosuję tłumaczenie własne.

<sup>3</sup> *Первый Всесоюзный съезд советских писателей, 1934. Стенографический отчет*. Москва 1934, s. 716.

dopuszczalna metoda twórcza<sup>4</sup>) stwarzały potrzebę podkreślenia braku tożsamości między gatunkiem komediowym mieszczącym się w jego nurcie a gatunkami uprawianymi w środowiskach ideologicznie obcych – takich, które w produkcjach filmowych eksponowały grupę tematów błahych, „nierewolucyjnych”, „niepostępowych” i niewspółnotowych. Nie było zatem mowy, by filmowe produkty socrealizmu mogły być identyfikowane np. z musicaliem. „Jak zdecydowanie różni się ta komedia od nieogarnionego szeregu idiotycznych «komedii» zagranicznych, pełnych wodewilowych bzdur i patosu kuksańców!”<sup>5</sup> – pisali po premierowym pokazie *Cyrku* radzieccy krytycy. Umieszczenie słowa „komedia” w cudzysłowie w odniesieniu do kinematografii zachodniej miało uchronić rodzimy gatunek od profanacji przez wrzucenie go do jednego kategoryjnego worka z przedstawicielami „wodewilowego motłochu”.

Z punktu widzenia refleksji humanistycznej XXI wieku komediowy zapis kilku dni z życia radzieckiego cyrku może się wydawać zabiegiem twórczym nielicującym z zadaniem reprezentacji ideologii państwowej. Ale tylko na pierwszy rzut oka. Po pierwsze bowiem, cyrk jest fenome-

---

<sup>4</sup> Kodyfikacja realizmu socjalistycznego na Pierwszym Wszechzwiązkowym Zjeździe Pisarzy Radzieckich w 1934 roku jako jedynej literackiej metody twórczej, przy całej definicyjnej nieostrości, miała charakter legitymizacji i absolutyzacji kompleksu praktyk sztuki totalitarnej, wypracowanych w latach poprzednich. Dlatego też skutkowałą promieniowaniem na inne dziedziny twórczości – kinematografię, malarstwo, architekturę – bez konieczności dokonywania kodyfikacji socrealizmu jako jedynej metody twórczej na branżowych zjazdach filmowców, malarzy czy architektów. Dla porównania, Pierwszy Wszechzwiązkowy Zjazd Architektów Radzieckich w roku 1937 odbywał się w sytuacji, gdy realizm socjalistyczny w architekturze istniał już od kilku lat i zdołał stworzyć szereg kanonicznych osiągnięć. Z kolei Pierwszy Wszechzwiązkowy Zjazd Radzieckich Artystów Plastyków odbywał się w atmosferze odwilży chruszczowowskiej, która przypieczętowała destrukcję realizmu socjalistycznego.

<sup>5</sup> Братья Тур, *Цирк*, „Известия”, 25 V 1936, cyt. za: *История советского киноискусства звукового периода. По высказываниям мастеров и отзывам критиков. Часть I (1930–1941)*, red. И. Соколов, Москва 1946, s. 172–173. Bracia Tur to kolektywny pseudonim literacki Leonida Tubelskiego i Piotra Ryżeja. Tu i wszędzie dalej, gdy nie zaznaczam inaczej, tłumaczenie własne. Teksty poetyckie cytuję w oryginale, w przypisie podając przekłady filologiczne. Gdy nie zaznaczam inaczej, przy omawianiu materiału kinematograficznego teksty piosenek filmowych, mających wersję literacką, przytaczam w wersji ekranowej.

nem o czytelnej charakterystyce semiotycznej, wyróżniającej go spośród wszystkich innych widowisk. Nina Mieczkowska pisze:

W cyrku koncentruje się to, co w różnym stopniu obecne jest w każdej ze sztuk: dążenie człowieka do przekroczenia granic własnego jestestwa. Płaszczyzną treści semiotyki cyrku można określić tak: „oto «możliwości człowieka»”. Każdy numer cyrkowy jest hiperbolą, która na krótką chwilę zmusza nas, by uwierzyć, że „człowiek może wszystko”<sup>6</sup>.

Dlatego też cyrk, gdy stanie się modelem świata, będzie efektywną płaszczyzną projekcji mitologii wspólnoty, która w narracjach o samej sobie używa atrybutu pełnej realizacji możliwości człowieka. Z kolei drugim aspektem pozornej jedynie nieprzystawalności figury cyrku do zadania reprezentacji ideologii państwowej jest to, że język kultury totalitarnej zdawał się nie zauważać niuansów i dwuznaczności zewnętrznych wobec niego samego. Pozostawał kompletnie głuchy na to, co u odbiorcy niebędącego konsumentem kultury totalitarnej wzbudza uśmiech czy wołuje sarkazm.

Film Grigorija Aleksandrowa<sup>7</sup>, ucznia i współpracownika Sergiusza Eisensteina, nie wzbudzał śmiechu i sarkazmu, tylko wzruszenie i entuzjazm. Działo się tak nie tylko ze względu na cechy języka, którym operował (a który jest przedmiotem rozważań w dalszej części niniejszej pracy). Cyrkowe realia w konstrukcji wspólnotowej metafory z 1936 roku miały potężne alibi w postaci innego *Cyrku* – filmu niemego o tym samym tytule, obecnego na światowych ekranach od roku 1928, gorzkiej komedii Charliego Chaplina<sup>8</sup>.

W polskiej wykładni socrealizmu jako podstawowej kinematograficznej metody twórczej Stefan Morawski stwierdza:

<sup>6</sup> Н. Мечковская, *Семiotика: Язык. Природа. Культура*, Москва 2004, s. 313.

<sup>7</sup> Pierwotnie według scenariusza Ilji Ilfa, Eugeniusza Pietrowa i Walentina Katajewa, którzy, ze względu na zbyt daleko idące ingerencje reżysera, odmówili sygnowania filmu swoimi nazwiskami.

<sup>8</sup> Dla wygody obraz stworzony przez amerykańskiego klasyka będziemy tu nazywać – w zgodzie z oryginalnym tytułem – *The Circus*. Gwoli ścisłości, mówiąc o „amerykańskim klasyku”, należy przypomnieć, że Chaplin – tworząc swe najbardziej znane filmy w USA – do końca życia pozostał obywatelem brytyjskim.

Postępowały wszystkie niemal najbardziej znane filmy Charlesa Chaplina [...]. Bohaterem jego scenariuszy był zwykle prosty naiwny włóczęga, który dzięki przypadkom ratuje się przed walącym mu się na głowę światem. W humorystycznej szacie Chaplin ukazywał w gruncie rzeczy tragizm człowieka w społeczeństwie kapitalistycznym. Jego filmy nie tylko śmieszyły, ale i oskarżały<sup>9</sup>.

Filmy Chaplina to dzieła operujące realizmem krytycznym – zawyrokuje Morawski – atakującym ustrój kapitalistyczny, ale nieznajdującym żadnych możliwości zmiany na lepsze. Kino realizmu socjalistycznego idzie o wiele dalej, gdyż „w pełni rozumiejąc dialektykę procesów historycznych, dostrzega w masach ludowych gospodarza historii i przedstawia je jako siłę, której niepodobna zwyciężyć”<sup>10</sup>. Aleksandrow w swojej komedii obficie cytuje *The Circus*, wskazując jednocześnie, iż „gospodarzy historii” jest w stanie dostrzec tam, gdzie nie widział ich słynny amerykański twórca.

Chaplinowska opowieść cyrkowa to zaledwie epizod wielkiej intertekstualnej (bo wielofilmowej) wędrówki znakomicie rozpoznawalnego dobrodusznego trampa. Uformowana w filmie *Włóczęga* (*The Tramp*, 1915) postać fajtlapy przewędrowała przez kadry takich powszechnie znanych filmów, jak: *Brzdąc* (*The Kid*, 1921), *Gorączka złota* (*The Gold Rush*, 1925) czy *Dzisiejsze czasy* (*Modern Times*, 1936). Do tytułowego cyrku bohater trafia przypadkiem, wiedziony głodem i niezasłużonymi prześladowaniami ze strony policji. Jego wrodzony pech i fajtlapowość gwarantują mu status wielkiej atrakcji i poklask publiczności, podczas gdy schodzących ze sceny zawodowych klaunów odprowadzają gwizdy. „Jest sensacją, choć sam tego nie wie” – wyrokuje właściciel i zarazem dyrektor cyrku, nie mając cienia wątpliwości, że zabawny człeczyna nie powinien być świadomy swoich scenicznych sukcesów. Proponuje zatem bohaterowi posadę pomocnika i mizerny grosz<sup>11</sup>, sam zaś zgarnia dzięki niemu pokaźne zyski.

<sup>9</sup> S. Morawski, *Jak patrzeć na film*, Warszawa 1955, s. 87.

<sup>10</sup> *Ibidem*, s. 86.

<sup>11</sup> Nietrudno tu doszukać się aluzji do biografii Chaplina. Pierwsze w życiu grosze (a w zasadzie: pensy) artysta zdobywał, imając się – jak później bohater wielu jego filmów – naj-

Nowe zajęcie nie przynosi włóczędze ani szczęścia, ani nawet szacunku. Przegrywa w konkurach o względy pasierbicy dyrektora z gwiazdorem-linoskoczkiem. Wspaniałomyślnie – pragnąc szczęścia ukochanej – sam prokuruje jej ślub. Wcześniej zresztą wybawia ją z głodowej opresji. Dyrektor bowiem, traktując pasierbicę-akrobatkę jak cyrkowy inwentarz, dyscyplinuje ją po scenicznych niepowodzeniach zakazem spożywania pokarmów. W finale filmu główny bohater pozostaje sam, skazany na rozpoczęcie na nowo swojej włóczęgi przez życie. Ostatnie kadry ukazują samotnego, tragicomicznego dżentelmena w czerni, w pustce powstałej po odjeździe cyrku (il. 1).

Zakończenie *Cyrku* Aleksandrowa wydaje się być negatywem pesymistycznego obrazu Chaplina. Kadry wieńczące dzieło radzieckiego reżysera stanowią apoteozę kolektywizmu, ukazującą bohaterów promieniujących radością i – bielą (il. 2). Do takiego właśnie finału prowadzą losy amerykańskiej artystki Marion Dixon, która, cierpiąc w swej ojczyźnie prześladowania z powodu popełnionego „przestępstwa rasowego”, ukrywa swą tajemnicę: synka-Mulata. Bohaterka trafia w szpony okrutnego przedsiębiorcy-Niemca, który – posługując się szantażem – zostaje jej impresario i skazuje swą podopieczną, mimo żywionych wobec niej uczuć, na status scenicznej niewolnicy. Dopiero tournée po Związku Radzieckim wytrąca ciemieży z rąk instrument szantażu. Wyzwolona i z wzajemnością zakochana we wzorowym obywatelu Kraju Rad, akceptującym – podobnie jak całe społeczeństwo – odmienny kolor skóry jej dziecka, artystka w finale ekstatycznie wyśpiewuje puentę słynnej odtąd *Pieśni o Ojczyźnie*<sup>12</sup>: „Я другой такой страны не знаю,/ где так вольно дышит человек” („nie znam innego kraju, w którym człowiek oddychałby wolnością tak, jak tu”)<sup>13</sup>.

---

różniejszych zajęć. Był chłopcem na posylki, gazeciarem, drukarzem, członkiem trupy tancerzy chodakowych i cyrkowej grupy wodewilowej. Zob. Ch. Chaplin, *Moja autobiografia*, tłum. B. Zieliński, Warszawa 1993, s. 42–109.

<sup>12</sup> Słowa Wasilija Lebediewa-Kumacza, muzyka Izaaka Dunajewskiego. Choć utwór znany był radzieckiej publiczności jeszcze przed premierą *Cyrku*, to napisano go specjalnie na potrzeby tego właśnie filmu.

<sup>13</sup> „Вольно дышать” – to nie tylko „oddychać swobodnie”. Koncept „воля” w kulturze rosyjskiej jest w gruncie rzeczy ekstatyczny i nie w pełni przetłumaczalny na język polski.



Il. 1. Kadr z finału *Cyrku* w reżyserii Charlesa Chaplina (*The Circus*, USA 1928). W kadrze w jednej osobie: główny bohater, reżyser i producent filmu



Il. 2. Jewgienija Mielnikowa i Lubow Orłowa w finale *Cyrku* Grigorija Aleksandrowa (*Цирк*, ZSRR 1936)

Nie tylko tytuł, fabuła zogniskowana wokół sceny i temat realizacji życiowej bohatera (choć tylko w radzieckim filmie mamy z nią do czynienia, w amerykańskim zaś – z krzyczącym brakiem tej realizacji) łączą obrazy Chaplina i Aleksandrowa. *The Circus* to dla *Cyrku* nieustanne źródło cytatów. W scenicznym *image'u* Marion Dixon widz rozpoznaje pasierbicę dyrektora z produkcji amerykańskiej, na arenie zaś towarzyszy jej komik ucharakteryzowany na samego Chaplina (il. 3–4). Jedna ze scen z udziałem owego sobowtóra wydaje się być wręcz obrazem z kamery towarzyszącej zdjęciom do *The Circus*. Radziecki *Cyrk* – zdaje się mówić jego reżyser poprzez tego typu odniesienia – to inny punkt widzenia sytuacji ukazanej w amerykańskim pierwowzorze (il. 5–6).

*Cyrk* nakręcony w ZSRR nie jest bowiem antytezą filmu genialnego komika (skądinąd Aleksandrow podkreślał fakt osobistej wieloletniej zażyłości z Chaplinem i w publicystyce wielokrotnie przytaczał jego twórczość<sup>14</sup>). Nie jest też jego parafrazą. Cytaty filmowe dokonywane przez Aleksandrowa (czytelne dla części jego publiczności, zważywszy, że w kinach ZSRR filmy Chaplina gościły od lat dwudziestych)<sup>15</sup> uruchamiają kompleks zna-

---

Od „oddychać wolnością” jeszcze bliższym znaczeniu oryginału byłoby określenie typu „łykać wolność całymi garściami”. O koncepcie „woła” zob. np.: Д. Лихачёв, *Заметки о русском*, Москва 1984, s. 10–12; А. Шмелёв, *Русский язык и внеязыковая действительность*, Москва 2002, s. 343–347; А. Wierzbicka, *Wolność – libertas – freedom – svoboda. Uniwersalne ideały czy specyficzne dla danej kultury jednostki leksykalne*, tłum. M. Abramowicz, [w:] *Язык – умysł – культура*, red. J. Bartmiński, Warszawa 1999, s. 490–521; J. Faryno, A. de Lazari, *Wola*, [w:] *Идеи в России. Идеи в России. Идеи in Russia. Leksykon rosyjsko-polsko-angielski*, red. A. de Lazari, t. 2, Łódź 1999, s. 58–60.

<sup>14</sup> Por. np. Г. Александров, *Снайперское искусство*, „Кино” 24/1939, cyt. za: *История советского киноискусства...*, *op. cit.*, s. 167.

<sup>15</sup> Jednym z najbardziej wnikliwych widzów tych filmów był sam Stalin. Zob. Г. Марьямов, *Кремлёвский цензор. Сталин смотрит кино*, Москва 1992. O statusie Chaplina jako szanowanego przez władzę twórcy zagranicznego świadczy m.in. fakt, że we wrześniu 1935 roku decyzja o zakupieniu dla ZSRR *Dzisiejszych czasów* (na prawie pół roku przed premierą filmu!) motywowana była m.in. koniecznością zapoznania twórców kina radzieckiego z jednym z „najlepszych filmów kina światowego ostatniego czasu”. Takie sformułowanie zawiera korespondencja służbowa Borysa Szumiackiego, przewodniczącego Państwowego Zarządu Przemysłu Kinematograficznego i Fotograficznego (Государственное управление кинофотопромышленности), z wiceprzewodniczącym Rady Komisarzy Ludowych ZSRR Janem Rudzutakiem, z odręcznymi notatkami Wiaczesława Mołotowa i Łazarza Kaganowicza. Zob. w wydaniu krytycznym *Записка Б.З. Шумяцкого зам. председателя СНК СССР Я.Э. Рудзутaku о покупке фильма Чарли Чаплина. 29 сентября*



Il. 3. Merna Kennedy, *The Circus*



Il. 4. *Cyrk Aleksandrowa*. Cytatowi z Chaplina towarzyszy sobowtór słynnego komika. Kadr z udziałem Lubow Orłowej i Nikołaja Otto





Il. 5–6. Uciekający z areny tramp wpada wprost na kolana publiczności. Ale w pierwszym przypadku jest to Charles Chaplin, w drugim – Nikołaj Otto

czeń nieujętych w samej tylko fabule radzieckiej komedii. Do opowieści o świecie radzieckim wraz z atrybutami należącymi do *The Circus* zostaje inkorporowana opowieść o zupełnie innym świecie. Do narracji o kondycji człowieka w ZSRR włączana jest opowieść o kondycji człowieka nieradzieckiego, człowieka w rzeczywistości amerykańskiego kapitalizmu (choć akcja w obrazie Chaplina nie jest umiejscowiona w żadnym konkretnym miejscu, to sam film w czytelny sposób reprezentuje tekst kultury amerykańskiej). Rodzi się struktura wykorzystująca zestaw narracji i znaczeń amerykańskiego filmu jako immanentną część własnej narracji i własnych znaczeń. Nawiasem mówiąc, podobne praktyki sensotwórcze, których zasadom i wewnętrznej dynamice przyjrzymy się dokładniej w tej książce, będą charakterystyczne i wręcz konstytutywne dla języka kultury totalitarnej w ogóle, bez względu na to, w jakiej płaszczyźnie życia ów język się przejawia<sup>16</sup>.

Nie oznacza to, że Aleksandrowowski *Cyrk* nie jest obrazem samowystarczalnym. Nie trzeba znać *The Circus*, by rozumieć przesłanie socrealistycznej komedii. Jednak pojawiająca się w radzieckim kadrze figura Chaplina – a więc najbardziej dosłowny cytat filmowy w dziele Aleksandrowa – wskazuje na włączenie do struktury nowego dzieła filmowego tematu czy tematów, które uzyskują w nim rozwinięcie. Sobowtór Chaplina jedynie sygnalizuje taki stan rzeczy.

---

1935 г., [w:] *Кремлёвский кинотеатр. 1928–1953. Документы*, red. К. Андерсон i in., Москва 2005, s. 286–287. O popularności słynnego komika, aktora i reżysera świadczy literackie użycie jego postaci przez Andrieja Płatonowa w opowiadaniu *Antisexus* (*Антисексус*, 1926). W utworze stanowiącym element dyskusji o przemianach obyczajowych w ZSRR lat dwudziestych słowa wkładane w usta Chaplina służą do obrony tradycyjnie rozumianej intymności przed ideologicznymi surogatami zbliżeń płciowych. Użycie do tego celu figury Chaplina wydaje się nie pozostawać bez związku z jego reputacją rozpustnika. Ta zaś – skoro znana była Płatonowowi – najprawdopodobniej komentowana była na łamach wczesnej prasy radzieckiej. Zob. А. Платонов, *Антисексус*, „Новый мир” 1989, nr 9, s. 170–172; por.: J. Sadowski, *Rewolucja i kontrrewolucja obyczajów. Rodzina, prokreacja i przestrzeń życia w rosyjskim dyskursie utopijnym lat 20. i 30. XX wieku*, Łódź 2005, s. 35–39.

<sup>16</sup> O sensotwórczej funkcji cytatu por. np.: Ю. Лотман, *Текст в тексте (Вставная глава)*, [w:] *idem, Семиосфера. Культура и взрыв. Внутри мыслящих миров. Статьи. Исследования. Заметки (1968–1992)*, Санкт-Петербург 2001, s. 62–73; И. Фоменко, *Практическая поэтика*, Москва 2006, s. 88–114; Н. Семёнова, *Цитата в художественной прозе*, Тверь 2002.

Prawdziwym semiotycznym pasem transmisyjnym wcale nie jest bowiem postać komika, lecz Marion Dixon. To wokół niej skupiają się problemy nierozwiązywalne – wedle przesłania filmu – w Stanach Zjednoczonych, reprezentujących tutaj cały świat kapitalistyczny, a nieistniejące w państwie radzieckim. To na jej postaci dokona się rozwiązanie owych problemów. Na oczach widzów z ofiary amerykańskich patologii Dixon stanie się beneficjentką zdobyczy ustroju radzieckiego. To ona będzie zwornikiem kompleksu obrazów, emblematów i znaków opisujących świat kapitalizmu, przeciwstawianych obrazom i znakom reprezentującym socjalizm. Amerykańska artystka, wyposażana początkowo w emblematy obcego obozu ideologicznego – np. w czarną perukę, upodabniającą ją do bohaterki *The Circus*, sugerującą pograżenie w mroku antyhumanistycznego systemu – porzuci je dla emblematów socjalistycznych, ukazując pod koniec filmu już wyłącznie własne włosy w kolorze jasny blond, w aurze socjalistycznej świetlistości<sup>17</sup>. W taki właśnie sposób, konstruując zespoły odniesień do socjalistycznego „tu” i kapitalistycznego „tam”, Aleksander każdorazowo zderza dwa światy.

W rozwijającej się fabule postać amerykańskiej akrobatki służy do wskazania kolejnych opozycji. Pierwszą z nich, szczególnie rzucającą się w oczy ze względu na kompozycję dzieła, jest diada: nietolerancja – tolerancja rasowa. Film otwiera scena nieudanego linczu. Oto prasa donosi, że biała artystka jest sprawczynią wielkiego skandalu: jej nowo narodzony syn okazuje się być Mulatem. Dixon z trudem udaje się zbiec przed samosądem oszalałego z nienawiści tłumu, piętnującego jej romans z czarnoskórym mężczyzną. Bohaterka od razu trafia w szpony Franza von Kneischitza<sup>18</sup> – niemieckiego szantażysty, którego wąsik

<sup>17</sup> Rosyjska kultura ludowa, stale będąca – ze względu na wciąż wysoki stopień oralności kultury Słowian wschodnich – istotnym źródłem współczesnych narracji, wykazuje bardzo silną korelację jasności barw i kategorii estetycznych oraz moralnych. Atrybutem dobra i piękna w tekstach tej kultury będzie jasność, w szczególności – jasność włosów. Bohaterowie narracji ludowych o pozytywnych cechach (szlachetny i odważny Iwan-carewicz, niezmiennie empatyczny Iwan-durak, sprytny, zadziorny i demaskujący zło Pietruszka z teatru jarmarcznego) będą zawsze jasnowłosymi blondynami. Por. A. Синявский, *Иван-дурак. Очерк русской народной веры*, Москва 2001, s. 10–18.

<sup>18</sup> Najprawdopodobniej postać ta posiada realny pierwowzór w swym imienniku, Niemcu, z którym Orłowa miała romans niedługo przed poznaniem (i poślubieniem) reżysera

(szeroki, lecz krótko strzyżony), gesty (w jednej ze scen ręka wznosi się niczym w nazistowskim pozdrowieniu) i cechująca się nienawiścią rasową retoryka stanowią czytelne odwołanie do Hitlera, kreacja sceniczna – czarny frak i cylinder oraz płaszcz czarnoksiężnika – uwypukla zaś szatańską proveniencję postaci. Z kolei stosunek do będącej pod jego opieką artystki wywołuje u widzów znających *The Circus Chaplina* skojarzenie z dyrektorem amerykańskiego cyrku, głodzącym pasierbicę. Taka konstrukcja postaci jest ważnym uzupełnieniem obrazu świata kapitalistycznego – obrazu syntezującego kompleks wyobrażeń o Ameryce, nazistowskich Niemczech i ogólne przymioty „sił ciemności”. Z kolei finał radzieckiego filmu to prezentacja programu ideologicznego „sił światła”:

W naszym kraju kochamy wszystkie dzieci. Mieście sobie na zdrowie, ile tylko chcecie i jakie chcecie – czarne, białe, czerwone, a choćby i niebieskie. Niechby nawet i różowe w paski albo szare w jabłuszka – proszę bardzo, do woli!

To słowa dyrektora – osoby obdarzonej najwyższą władzą w cyrku, będącym z kolei modelem Kraju Rad – i jednocześnie komentarz do publicznej kompromitacji programu ideologicznego szantażysty i całego reprezentowanego przezeń świata. Von Kneischitz bowiem ujawnia przed cyrkową publicznością tajemnicę Marion Dixon, wskazując jej syna jako owoc „przestępstwa rasowego”. Publiczność nie tylko wyśmiewa postawę Niemca, lecz odseparowuje odeń malutkiego Mulata. Biorąc dziecko w obronę, prezentuje własny program ideologiczny. To jedna z najbardziej znanych scen filmu. Przedstawiciele różnych narodów ZSRR (a także dobrze zaznajomiony – jak się wydaje – z ustrojem radzieckim Afrykanin, na którego ramieniu widz dostrzega dłoń siedzącej obok młodej białej kobiety o słowiańskich rysach) śpiewają malcowi internacjonalistyczną kołysankę:

---

*Cyrku*. Postać owego Niemca przewija się we wspomnieniach Nonny Golikowej – bliskiej krewnej odtwórczyni roli Marion Dixon. Zob. Н. Голикова, *Актриса и Режиссёр*, Москва 2005.

Сон приходит на порог,  
Крепко-крепко спи ты!  
Сто путей,  
Сто дорог  
Для тебя открыты<sup>19</sup>.

Po powyższej zwrotce rosyjskojęzycznej następują kolejne, śpiewane w innych językach, m.in. w ukraińskim, uzbeckim, gruzińskim i jidysz. Kołysanka ta jest nie tylko konstatacją gwarancji bezpieczeństwa i harmonijnego rozwoju jednostki – a więc sytuacji tych wszystkich, którzy stali się beneficjentami ustroju pierwszego państwa robotników i chłopów. Stanowi także odniesienie do innej kołysanki, śpiewanej przez Marion swojemu dziecku we wcześniejszych scenach filmu. Kolektywny internacjonalistyczny song to negatyw tej właśnie tęsknej i smutnej piosenki „stamtąd”, w której samotna matka szuka spokoju i bezpieczeństwa w świecie dalekim i wyimaginowanym, zewnętrznym wobec niej i jej syna:

Ходит месяц высоко –  
Спрячу слёзы глубоко.  
Если б мне достать рукой  
Ваш серебряный покой...  
...Звёзды очень далеко<sup>20</sup>.

Wers o „przychodzącym do progu” śnie w Kraju Rad daje do zrozumienia, że to, co wymarzone, stało się rzeczywistością. Szczęścia i bezpieczeństwa nie trzeba wypatrywać w gwiazdach – są osiągalne w ZSRR.

Nie jest to zresztą jedyna klamra symboliczna w strukturze filmu związana ze śpiewem Marion. Przyjrzyjmy się innej. Gdy na radzieckiej arenie Dixon występuje jako amerykański gość, pojawia się jako gwiazda akrobatyczno-kaskaderskiego numeru *Lot na Księżyc* pod kierownictwem von Kneischitza. Kulminacyjnym momentem *Lotu na Księżyc* jest wystrzelenie artystki z armaty pod sam szczyt cyrkowej kopuły. Przedtem, w jazzującej piosence, bohaterka zaśpiewa dla radzieckiej publiczności m.in.:

<sup>19</sup> „Sen przychodzi do progu/ Śpij, mocno śpij./ Sto dróg/ Sto przed tobą otworem”.

<sup>20</sup> „Księżyc płynie wysoko/ Skryję łzy głęboko/ Gdybym mogła osiągnąć/ Waszego srebrzystego spokoju.../ ...Gwiazdy są bardzo daleko”.

Мери верит в чудеса,  
 Мери едет в небеса!  
 Прыгнуть в небо нелегко –  
 Звёзды очень далеко<sup>21</sup>.

Inna będzie muzyczna ilustracja dla *Lotu do stratosfery* – numeru wieńczącego wysiłek radzieckiej trupy cyrkowej w dążeniu do prześcignięcia wcześniejszego opisu Dixon. Zresztą w tym *Locie* Mary również weźmie udział – ale już nie jako gość, lecz jako członek kolektywu radzieckiego cyrku. A w jej piosence nie zabrzmią już synkopy, lecz rytmy walca, dzięki którym będzie mógł się zrealizować socrealistyczny imperatyw twórczego wykorzystania dziedzictwa klasycznego i narodowego we wszystkich sztukach<sup>22</sup>. Tym razem w piosence bohaterki nie pojawi się żaden akcent, mogący świadczyć, iż szczęście nie jest na wyciągnięcie ręki i że nie może się stać udziałem wszystkich wokół:

Кругом так светло,  
 Мир так хорош,  
 Радость! [...]  
 Близко счастье поёт<sup>23</sup>.

Wewnątrzfilmowa korespondencja będzie się dokonywać nie tylko między piosenkami śpiewanymi przez Dixon, lecz – przede wszystkim – między numerami cyrkowymi z jej udziałem. To właśnie najważniejsza klamra w strukturze utworu, mająca zresztą złożony, wielopoziomowy charakter.

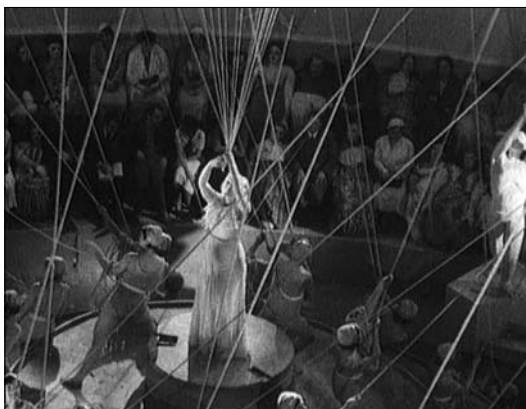
O ile oprawie *Lotu na Księżyc* towarzyszyć będą atrybuty świata arystokratycznego i bajkowego (kaskaderska armata wjeżdża na arenę zaprzężona w szóstkę koni, niczym dylizans), o tyle *Lot do stratosfery*

<sup>21</sup> „Mary wierzy w cuda,/ Mary jedzie na Księżyc!/ Skoczyć w niebo nie jest łatwo –/ Gwiazdy są tak wysoko”.

<sup>22</sup> Dogmat ten dotyczyć będzie również sztuki cyrkowej. Dlatego w filmie Aleksandrowa dyrektor cyrku w krytycznej chwili uratuje widowisko, występując w przedrewolucyjnym numerze akrobacji bicyklowej. Mimo iż ostatni raz dosiadał bicykla na arenie trzydzieści lat wcześniej, numer wykona niemal perfekcyjnie, wywołując aplauz publiczności.

<sup>23</sup> „Wokół taka jasność/ Tak piękny jest świat/ Radość!/ Niedaleko śpiewa szczęście”.

zostanie wyposażony w atrybuty nowoczesności (armata zamontowana na platformie w stylistyce samochodu z lat trzydziestych wjedzie na arenę w asyście tylu motocykli, ile koni asystowało wyczynowi amerykańskiemu). Pierwszy wyczyn będzie miał indywidualny charakter: gdy skacze Marion, na scenie obecny jest tylko von Kneischitz i pseudo-Chaplin. Cały występ to pojedynczy skok kaskaderski, popis akrobatyczny i wokalny jednej artystki. W drugim widowisku sprawa przedstawia się zgoła inaczej. Widzowie śledzą popisy akrobatyczne dwójki głównych wykonawców – Marion i jej partnera Iwana Martynowa – jednak podziwiany numer nie zamyka się jedynie na ich odważnym i perfekcyjnym występie. Uczestnikami *Lotu do stratosfery* są również dziesiątki innych artystów cyrkowych, bez których realizacja numeru w założonej formie byłaby niemożliwa. A forma ta oznacza, po pierwsze, wielki rozmach: zintegrowany występ kaskadersko-akrobatyczny Martynowa i Dixon (podczas którego Martynow obleci wokół arenę niczym Superman), wielki układ choreograficzny z udziałem niemal całej trupy cyrkowej, rozbudowaną sekcję wokalną, feerię świateł i dźwięków. Po drugie, *Lot do stratosfery* ma być wyposażony w cały szereg znaczeń symbolicznych. Dixon wznosi się ku górze dwukrotnie: najpierw – wystrzeliwana z armaty, potem – podnoszona na linach trzymanyh przez kilkadziesiąt cyrkowców (il. 7–9). Dzięki temu zespalają się dwa plany znaczeń: demonstracja przekroczenia ludzkich możliwości (dotąd bowiem bycie wystrzeliwanym z armaty nie mieściło się w wyobrażeniu człowieka o własnej roli i możliwościach w świecie) oraz trwały awans ontologiczny – zajęcie miejsca na szczycie cyrkowego *axis mundi* – dzięki przynależności do kolektywu. Projekcją tego planu symbolicznego jest los Marion, która nareszcie przeciwstawiła się swemu ciemniejszy i w *Locie do stratosfery* bierze udział już nie jako zagraniczny gość, lecz jako członkini radzieckiego zespołu. Pełną realizację i szczęście zagwarantuje jej przynależność do społeczności cyrkowców i – jednocześnie – do całego radzieckiego społeczeństwa. Przecież właśnie za sprawą cyrku – r a d z i e c k i e g o cyrku! – ujawni się w pełni potencjał artystyczny Amerykanki. To właśnie w cyrku, będącym modelem państwa radzieckiego, Dixon i jej dziecko zostaną upodmiotowieni. To tam Amerykanka poczuje się po raz pierwszy bezpieczna i uświadomi



Il. 7-9. W *Cyrku* ku szczytom wynosi jednostkę kolektyw



sobie, że wszelkie – nie tylko sceniczne – możliwości ludzkie uwalniane są właśnie w radzieckim ustroju. Gdy dotrze do niej przesłanie internacjonalistycznej kołysanki głoszącej, że w ZSRR przed każdym obywatelem stoi otworem „sto dróg”, wzruszona wyśpiewa znane jej wcześniej słowa *Pieśni o Ojczyźnie*, których sens dopiero teraz stanie się dla niej jasny:

Над страной весенний ветер веет,  
С каждым днём всё радостнее житьь.  
И никто на свете не умеет  
Лучше нас смеяться и любить<sup>24</sup>.

O uniwersalności i otwartości projektu powszechnego szczęścia, opisywanego w powyższych słowach, ma zaświadczać rytuał w wykonaniu Martynowa, będący elementem *Lotu do stratosfery*. Po wyczynach kaskaderskich artysta wbiega na szczyt zikkuratu scenicznych schodów z dwiema pochodniami. Wrażenie jest takie, jakby za chwilę miał zapłonąć znicz olimpijski. Następuje jednak co innego: fale światłości zstępują ze szczytu w stronę pozostałych artystów i publiczności. Martynow nie jest zatem Prometeuszem – nie kradnie bogom ognia, by zanieść go ludziom. Wdziera się w przestrzeń zarezerwowaną przez kulturę dla bóstwa już wtedy, gdy szybuje nad areną. Wbiegając na piramidę, potwierdza jedynie swój status zdobywcy, po czym ujawnia soteriologiczny sens radzieckiego *Lotu*, coraz wyraźniej wpisując weń mit socjalistycznej rewolucji: zdobyliśmy niebiosa po to, by owoce naszego czynu mogły być osiągalne dla każdego obywatela naszego państwa.

Plan symboliczny *Lotu do stratosfery* wyróżnia się również tym, że podaje w wątpliwość dwa istotne atrybuty pierwotnego numeru amerykańskiego. Pierwszym z nich jest koncept wiary w cuda. Drugim – koncept lotu na Księżyc.

Świadomość dojrzałej, radzieckiej Mary weryfikuje wcześniejsze śpiewane deklaracje. Mary już w cuda nie wierzy. To, co się dokona na arenie podczas imponującego występu, nie jest efektem żadnego cuda, lecz potencji uwolnionej przez ład radziecki. Właśnie dzięki tej potencji

<sup>24</sup> „Nad krajem powiewa wiosenny wiatr./ Z każdym dniem żyje się coraz radośniej./ I nikt na świecie nie umie/ Śmiać się i kochać mocniej niż my”.

i kolektywnemu wysiłkowi dzieją się rzeczy, które wcześniej mogłyby się wydawać niemożliwe do realizacji bez udziału sił transcendentnych. Rok po premierze *Cyrku* Wasilij Lebediew-Kumacz, autor słów do wszystkich piosenek w filmie Aleksandrowa, przedstawi ten fenomen w innej swej pieśni:

Отбросивши сказки о чуде,  
Отняв у богов небеса,  
Простые советские люди  
Повсюду творят чудеса<sup>25</sup>.

Cuda to oszustwo, ułuda – podobnie jak lot na Księżyc. Nie dlatego, że zdobycie srebrnej tarczy wykracza poza sferę ludzkich możliwości, ale dlatego, że pozostaje poza sferą możliwości technicznych teraz, w czasach współczesnych pierwszym widzom *Cyrku*. Ukazywanie osiągnięć technicznych, które przez odbiorców utworu musiałyby być uznane za niezwyfikowane, nie mieści się w kanonach realizmu socjalistycznego. Dotyczy to zresztą nie tylko osiągnięć technicznych. Priorytetem twórcy sztuki socrealistycznej będzie swoista wiarygodność i uczciwość komunikatu wobec odbiorcy<sup>26</sup> w ukazywaniu elementów rzeczywistości – zwłaszcza tych obiektywnych, co do których można jednoznacznie stwierdzić, czy mają miejsce, czy też nie. Język socrealistycznego opisu świata jest szczególnie wyczulony na to, czego nie ma. Radziecka krytyka sztuki istniejącej w realiach gospodarki rynkowej częstokroć będzie eksponowała m.in. brak owej swoistej uczciwości. Sam twórca *Cyrku* napisze:

<sup>25</sup> „Odrzuciwszy bajki o cudach,/ Odebrawszy bogom niebios,/ Prości ludzie radzieccy/ Wszędzie czynią cuda”. В. Лебедев-Кумач, *Советский простой человек*, [w:] *idem, Избранное*, Москва 1949, s. 20.

<sup>26</sup> Swoistość tego podejścia będzie pozostawać w ścisłym związku z tym, że nadawca komunikatu jest uczestnikiem kultury totalitarnej i zakłada, że odbiorca również w niej partycypuje. Uczestnik takiej kultury pod konceptem wiarygodnego odwzorowania rzeczywistości będzie rozumiał coś innego niż osoba spoza jej kręgu. To m.in. dlatego realizm socjalistyczny, pozostający w optyce kultury totalitarnej jedynym wiarygodnym językiem opisu świata, w optyce kultury społeczeństwa demokratycznego będzie uznany za język z gruntu niewiarygodny. Zagadnienie to rozwinę w następnym rozdziale.

Widz burżuazyjny przychodzi do kina jako nabywca, w najlepszym wypadku jako gość. Żąda, by go bawiono, rozweselano, by dogadzano jego niewybrednym gustom. W tej sytuacji reżyserzy i scenarzyści stają się czymś w rodzaju subiektów sklepowych, którzy muszą swój towar sprzedawać, zachwalać, reklamować, którzy muszą nadawać mu jaskrawe, fałszywe kolory, ukrywać braki, wiadomo bowiem, że w warunkach kapitalistycznych – „kto nie oszuka – ten nie sprzeda”. [...]

Widz radziecki przychodzi do kina nie jako nabywca czy gość, lecz jako gospodarz – gospodarz całego kraju. Oszukać go nie można. Jeżeli na ekranie dostrzeże błąd, zniekształcenie lub niedokładność, zażąda po gospodarsku usunięcia takiego filmu z ekranu i pouczenia tego, kto lekko-myślnie dopuścił do wyświetlenia go w kinach<sup>27</sup>.

Tezy te, za pomocą języka filmu socrealistycznego, Aleksandrow przedstawi właśnie w *Cyrku*. Ich prezentacji będą służyły zarówno odwołania do *The Circus*, jak i dychotomia *Lotu na Księżyc* i *Lotu do stratosfery*. Powtórzmy jednak: radziecka komedia nie jest antytezą filmu Chaplina. Wykorzystuje go raczej jako rodzaj dokumentu, jako źródło potwierżeń dla cytowanej wyżej diagnozy reżysera.

A zatem – cuda to oszustwo. Kaskaderski lot Dixon w amerykańskim numerze to nie cud, tylko wynik ciężkiej pracy, a także predyspozycji i odwagi. Lot na Księżyc jest na razie niemożliwy, tym bardziej w realiach cyrku. Ale, jak już powiedzieliśmy, arena, kopała i widownia cyrkowa – to model świata i w przestrzeni tego modelu mogą być reprezentowane realia tegoż świata. W latach trzydziestych nie będzie się do nich zaliczać nieistniejąca jeszcze wówczas kosmonautyka. Co innego lotnictwo. W czasach, w których kręcono *Cyrk*, w światowej awiacji trwał wielki wyścig: kto wyżej i kto dalej. Wyczyny radzieckich pilotów z Walerijem Czkałowem na czele były pożywką dla propagandy prasowej, kinematografii, pieśni masowej i nie tylko. Dlatego trafiając na arenę cyrkową, *Lot do stratosfery* mógł się stać modelem rzeczywistych osiągnięć lotnictwa radzieckiego. Ale by tak się stało, heroiczne wyczyny radzieckich pilotów musiał jeszcze odzwierciedlać heroiczny

---

<sup>27</sup> G. Aleksandrow, *Zasady radzieckiej komedii filmowej*, [w:] *Film w Z.S.R.R. Historia. Tradycje artystyczne. Problemy dramaturgii*, red. J. Szelubski, b.d. o tłumaczu, Warszawa 1951, s. 118–119.

wysiłek cyrkowców, a o jakości przemysłu lotniczego powinna zaświadczać jakość niezbędnych kaskaderom sprzętów. „Stworzyliśmy takie lotnictwo – czemuż nie stworzyć nam atrapy?” – zagai Martynowa dyrektor cyrku, namawiając go do opracowania numeru konkurencyjnego wobec *Lotu na Księżyc*. W odpowiedzi usłyszeli: „To nie atrapa. Tu potrzebny jest konstruktor”. Martynow weźmie na siebie w ten sposób funkcję strażnika uczciwości cyrkowego modelu rzeczywistości radzieckiej. A Marion Dixon, skacząc w niebo, by po chwili z dumą stanąć na szczycie olbrzymiego żywego pomnika państwa radzieckiego, staje wreszcie na prawdziwym szczycie – niczym statua Lenina na gigantycznej bryle Pałacu Rad (którego projekt w drugiej połowie lat trzydziestych zapładniał umysły twórców wizualnych tekstów kultury totalitarnej<sup>28</sup>). Scena ta – inaczej niż w *Locie na Księżyc* – świadczy o upodmiotowieniu artystki, o prawdziwym awansie, który mógł się dokonać jedynie w pierwszym państwie robotników i chłopów.

Zachodnie praktyki cyrkowe Aleksandrow napiętnuje za ich nieuczciwość. W *The Circus* Chaplinowski włóczęga wbrew własnej intencji zostanie nieświadomym demaskatorem sztuczek amerykańskiego prestidigitatora. Nieumiejętna pomoc pseudomagowi będzie skutkować lawiną królików i gęsi wyskakujących z kapelusza, zanim jeszcze dżentelmen z różdżką zdąży się do nich zbliżyć. Twórca *Cyrku* nie proponuje radzieckiej publiczności takiego „opium dla mas”. Co więcej, do sytuacji, w jakiej znalazł się główny bohater amerykańskiego filmu, reżyser odniesie się, tworząc wymowną metaforę. Sobowtóra Chapli-

<sup>28</sup> Na pokrewieństwo kadrów Aleksandrowa i bryły Pałacu Rad zwraca uwagę Władimir Papierny w swej fundamentalnej pracy *Культура Два*, niesłusznie jednak – jak się wydaje – interpretując jako aluzję do słynnego projektu gmachu jedną ze scen *Lotu na Księżyc*. Dixon, śpiewająca i stepująca na czubku lufy armatniej, miałyby być projekcją statui Lenina. Podzielając zdanie Papiernego co do obecności podobnych aluzji w *Cyrku*, upatrywałbym ich jednak w epizodzie *Lotu do stratosfery*, gdy postać Amerykanki wieńczy szczyt „tortu” scenicznego, korespondującego z bryłą Pałacu (por. il. 9). W świecie *Cyrku* wymowa *Lotu na Księżyc* nie licuje z semantyką radzieckiego budynku – jako podwładna von Kneischitza Marion jest przeciwieństwem nieświadoma swoich praw i możliwości, niespełniona i ciemniejąca. Dopiero biorąc udział w radzieckim numerze, artystka zostanie wyniesiona na prawdziwy szczyt – taki, na jakim wyobrażono Włodzimierza Lenina. Por. В. Паперный, *Культура Два*, Москва 2006, s. 31; J. Sadowski, *Rewolucja i kontrrewolucja obyczajów...*, op. cit., s. 111–112.

na zatrudni w roli pomocnika niemieckiego szwarccharakteru. Pomocnik cyrkowy to przecież ten sam „etat”, co w przypadku trampa w *The Circus*. Do obowiązków bohatera będzie należało m.in. nadmuchiwanie gorsetu, który von Kneischitz zakłada pod frak. Wspaniała postura Niemca prezentowana na arenie to też bowiem nieuczciwość, kłamstwo i „opium”.

Sobowtór Chaplina asystuje również Dixon. Swe obowiązki wykonuje bez entuzjazmu, raczej z nutą smutku i goryczy. Na scenie jego klauzura nie spotyka się z aplauzem publiczności, odbierana jest jako pusta. Jeżeli cokolwiek w jego wykonaniu przyciąga uwagę widzów, to raczej popisy zręcznościowe (będące „obiektywnym” osiągnięciem cyrkowym, godnym szacunku) niż gagi. O ile Chaplinowski włóczęga był postacią tragicomiczną, to jego sobowtór w filmie Aleksandrowa został *de facto* odarty z komizmu. „Nieśmieszna śmieszność” neo-Chaplina to diagnoza stanu, na jaki w ustroju kapitalistycznym jest skazywany potencjał twórczy. Reżyser *Cyrku* napisze:

Śmieszność i wesołość – to pojęcia zupełnie różne: „człowiek wesoły” to nie to samo, co „człowiek śmieszny”.

W filmach Chaplina dużo jest śmieszności, ale nie ma w nich nic optymistycznego, wesołego. W jego twórczości apatia łączy się z melancholią, a w satyrę wplecione są – jeśli się tak można wyrazić – nutki komizmu przesiąkniętego spleenem. [...]

W naszych komediach winna dominować ożywcza radość życia, wesołość budząca chęć naśladowania<sup>29</sup>.

W powyższych sformułowaniach nie należy jednak doszukiwać się ataku na pozycje ideologiczne czy na język twórczy Chaplina. Dla Aleksandrowa to nie Chaplin jest wrogiem, lecz ustrój, w którym u c z e i w e komedie ze słynnym włóczęgą w roli głównej, eksploatujące istotne wątki społeczne, skazane są na apatyczny i melancholijny charakter, na spleen, wreszcie – na pesymistyczne finały. Typowy hollywoodzki *happy end* – to przecież ekranowe kłamstwo: szczęśliwy finał nie jest możliwy w świecie wyzysku. Co innego w ZSRR. Krytyk napisze:

---

<sup>29</sup> G. Aleksandrow, *Zasady radzieckiej komedii...*, op. cit., s. 119–120.

Zawsze odbieraliśmy nieunikniony *happy end* obrazów amerykańskich jako coś kłamliwego. Ale równie nieunikniony *happy end* filmów radzieckich w żadnym stopniu nam nie przeszkadza. Dlaczego? Dlatego że ten *happy end* wcale nie kłamie. Optymistyczna perspektywa życia, wpajana przez szczęśliwy koniec filmu, za granicą nie odpowiada rzeczywistości i ma w istocie za zadanie odwrócić uwagę widza od beznadziei tamtejszej rzeczywistości. [...] Tymczasem ta sama optymistyczna perspektywa *happy endu* w kraju socjalizmu służy po prostu jako środek wyrazu dla prawdy o naszym świecie [...].

Film *Cyrk* kończy się wesołym śpiewem i pochodem po placu Czerwonym. Trudno o szczęśliwszy finał. Ale ta scena wcale nie jest wymyślona i odegrana. To zwykła fotografia tego, co w rzeczywistości przeżywamy dwa razy w roku. Tak więc, choć nie jest szczególnie oryginalna, nikt nie odbiera jej jako banał, dlatego że wyrażone w tych kadrach wielkie gorące uczucie płonie w każdym widzu radzieckim<sup>30</sup>.

*Happy end* otrzymuje zatem legitymację w ustroju Kraju Rad, komedia po-radziecku-uczciwa zyskuje zaś dzięki niemu szansę bycia już nie jedynie śmieszną (a przy tym: apatyczną czy wręcz tragiczną), lecz również wesołą. W rzeczywistości pierwszego państwa robotników i chłopów dokonuje się zatem wyniesienie komedii na diametralnie inny poziom bytu artystycznego. To bezsprzecznie awans gatunku i uwolnienie jego potencji artystycznej, pedagogicznej czy wręcz – gdy mowa o „ożywczej radości życia” – witalnej. Komedia radziecka wzrasta – jak napisze Aleksandrow – wraz ze śmiechem i wesołością, ku którym toruje drogę rosnąca moc, siła i bogactwo państwa socjalistycznego<sup>31</sup>.

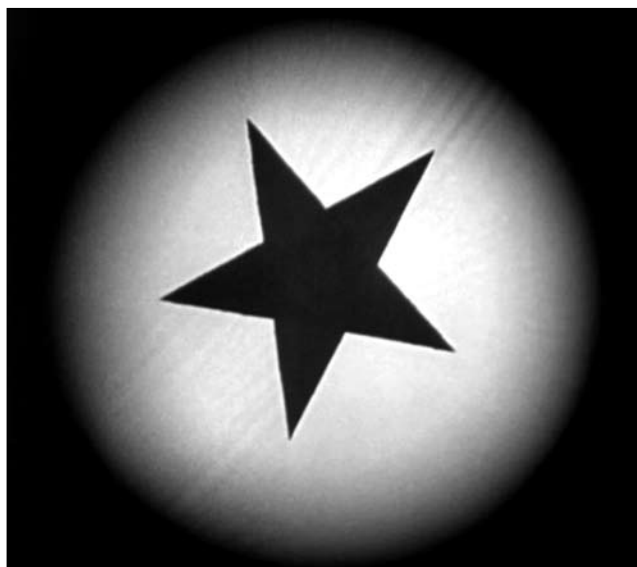
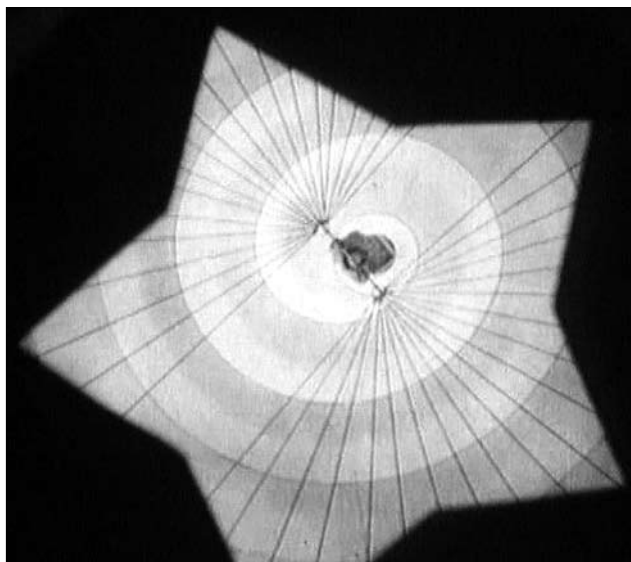
Analogiczne uwagi można zresztą odnieść do deklarowanego w języku kultury totalitarnej wpływu ustroju radzieckiego na twórczość w ogóle. W filmie Aleksandrowa narracja dotyczy jedynie twórczości cyrkowej, ale przecież cyrk jako model świata radzieckiego sprawia, że ta dziedzina aktywności artystycznej reprezentuje wszystkie pozostałe przestrzenie twórczości. Dlatego twórczość jako taka zostanie wyniesiona na nowy, jakościowo inny poziom. Kołysankowe „sto dróg” otwierające się przed małym Mulatem to metafora bardzo pojemna, odnosząca się rów-

<sup>30</sup> Б. Балаш, *Новое решение темы*, „Искусство кино” 6/1936, s. 42.

<sup>31</sup> Г. Александров, *Снайперское искусство*, *op. cit.*, s. 167.

niez do Marion jako artystki. A każdemu artyście ustrój radziecki pozwala godnie, wszechstronnie i w pełni zrealizować twórczą potencję. To, co w *Locie na Księżyc* jest ograniczane i hamowane przez indywidualizm, chęć zysku i wyzysk, w pełni może rozwinąć skrzydła w *Locie do stratosfery*. W rzeczywistości Zachodu – sugeruje wymowa *Cyrku* – akrobata (a w ślad za nim literat, malarz etc.) może być głodzony, szantażowany i eksploatowany, ale w ZSRR jest sownie opłacany, doceniany zarówno przez kolektyw twórczy, jak i przez publiczność – jeśli, oczywiście, jest artystą uczciwym, nieczyniącym „błędów, zniekształceń lub niedokładności” w odwzorowaniu rzeczywistości, w kreowaniu modelu państwa. Na kapitalistycznym Zachodzie reżyser jest zakładnikiem widza-nabywcy, „żądanego, by dogadzano jego niewybrednym gustom”. Natomiast w ZSRR naturalne u widzów pragnienie uczciwego, ergo socjalistycznego realizmu wyzwala uczciwość i odpowiedzialność twórcy filmowego, czyli *de facto* prawdziwie uwalnia jego potencję twórczą. Dlatego Dixon podnoszona przez kolektyw będzie uniwersalną metaforą omawianego fenomenu.

Metaforę o zbliżonej wymowie twórca *Cyrku* tworzy przy pomocy tej samej postaci, opadającej na środek scenicznego „tortu” zaraz po kaskaderskim skoku do stratosfery. Czasza spadochronu podświetlana jest od dołu przez reflektor w ten sposób, że snop światła układa się w pięcioramienną gwiazdę, a postać Dixon znajduje się w jej środku (il. 10). Metafora ta ukazuje państwo radzieckie jako siłę zarówno wynoszącą człowieka ku szczytowi *axis mundi*, jak i gwarantującą mu bezpieczne lądowanie. Przy okazji zresztą rysuje się kolejna dychotomia między światem radzieckim a amerykańskim – dychotomia pięcioramiennych gwiazd, stanowiących przeciwieństwo element symboliki państwowej zarówno ZSRR (il. 10), jak i USA (il. 11). W filmie Chaplina znak gwiazdy jest emblematem tytułowego cyrku od pierwszego do ostatniego kadru, ogniskując wokół siebie chęć zysku, cierpienia bohaterów (il. 12), w finale zaś pozostawiając po sobie pustkę (il.13). Radziecki twórca odczyta tę gwiazdę właśnie jako pusty, pozbawiony znaczeń ideologicznych znak, sprowadzający się do roli rekwizytu: kształtu namalowanego na membranie obręczy, przez którą skaczą akrobaci. Aleksandrow tymczasem kreuje



Il. 10–11. Dwa wcielenia pięcioramiennej gwiazdy. Pierwsza – Aleksandrowowska, radziecka, heroiczna i optymistyczna. Druga – jeszcze neutralna – to kadr otwierający film Chaplina





Il. 12–13. W kształt amerykańskiej gwiazdy wpisane zostaną cierpienie i smutek. Merna Kennedy (il. 12) i Charles Chaplin (il. 13)

świat, w którym żaden znak czy symbol nie jest wyłącznie dekoracją. Nawet wywieszzone za kulisami propagandowe hasło „Niech żyje jedność i braterstwo ludzi pracy wszystkich narodów!”, mające, jak by się mogło wydawać, charakter jedynie realistycznego eksponatu, „czai się” na ścianie niczym Czechowowska strzelba, by – jak i ona – w końcu wypalić. Hasło to będzie przecież potwierdzone internacjonalistyczną kołysanką i szeregiem metafor z finału *Cyrku*. Podobnie gwiazda u Aleksandrowa nie jest tylko efektem świetlnym, pozostającym w harmonii z konwencją i poetyką epoki. Będąc tyleż odwołaniem do państwa radzieckiego, co cytatem filmowym, zogniskuje wokół siebie wszystkie pozytywne wartości.

Całe obecne w filmie zło skupi się natomiast w postaci Franza von Kneischitza. Bohater ten będzie zły w sposób idealny, będzie czystą esencją zła. Niemiec ten jest nie tylko – jak już powiedzieliśmy – rasistą, szantażystą i żyjącym z cudzej pracy wyzyskiwaczem. Kocha Marion, ale jego miłość jest toksyczna, pełna żółci i pogardy. Nie cierpi małego Mulata i nienawidzi potencjalnych rywali, przede wszystkim oczywiście Martynowa. Nie mogąc się pogodzić z brakiem wzajemności ze strony Dixon, szpieguje ją i knuje niewybredne intrygi. Jest wreszcie sabotażystą – robi wszystko, by udaremnić wykonanie *Lotu do stratosfery*. W tym celu podejmuje próbę... utuczenia artystki, która miała wykonywać kaskaderski skok, zanim do radzieckiej armaty trafiła Amerykanka. Aksjologia *Cyrku* nie zna półcieni. Istnieje dobro w czystej postaci i wcielone zło.

Rysujące się między światami radzieckiego i amerykańskiego cyrku opozycje, takie jak: uczciwość-kłamstwo, miłość-nienawiść, kolektywizm-indywidualizm, upodmiotowienie-uprzedmiotowienie, są w istocie wartościami podstawianymi pod zmienne podstawowej mitologicznej opozycji ładu i nieporządku, Kosmosu i Chaosu. Aleksandrow każdy z elementów opisywanego świata odnosi do jednego z biegunów tej opozycji. Jeżeli nazywa filmy Chaplina melancholijnymi i pozbawionymi optymizmu, to zapewne dlatego, że jego amerykański kolega po fachu dostrzeże Kosmos bodaj jedynie w sercu swojego trampa. W koncepcji reżysera *Cyrku* i socrealistycznej krytyki filmy słynnego komika będą jedynie śmieszne, a nie wesołe, właśnie dlatego, że definiowana w przy-

toczony wyżej sposób wesołość jest pochodną umiejętności zdefiniowania Kosmosu i wskazania go w strukturze opisywanego świata. Chaplin w *The Circus* wielokrotnie ukaże bezprawie, lecz dopiero Aleksandrow będzie umiał wskazać prawo.

За столом никто у нас не лишний,  
По заслугам каждый награждён.  
Золотыми буквами мы пишем  
Всенародный Сталинский закон.  
Этих слов величие и славу  
Никакие годы не сотрут  
„Человек всегда имеет право  
На ученье, отдых и на труд”<sup>32</sup>.

Powyższe słowa to jedna ze zwrotek *Pieśni o Ojczyźnie*, jednak w jej kanonicznej formie literackiej, nie zaś ekranowej. Do filmu powyższa zwrotka nie trafiła. Być może dlatego, że byłoby to złamaniem tak ważnej dla Aleksandrowa i dla poetyki socrealizmu zasady uczciwości wobec widza. *Cyrk* bowiem to kinematograficzna uwertura do drugiej konstytucji radzieckiej (tzw. Stalinowskiej), uchwalonej w grudniu 1936 roku, pół roku po premierze *Cyrku*. A pieśniarska sugestia, że „powszechne ludowe Prawo Stalinowskie” obowiązuje *de iure* przed grudniem, byłaby przecież zniekształceniem czy niedokładnością, o której pisał reżyser filmu, a którą widz radziecki – jako gospodarz całego kraju – musiałby od razu wychwycić. Omawiana zwrotka mogła nie wejść do ekranowej wersji piosenki również dlatego, że fabuła *Cyrku* w oczywisty sposób odsyłała do artykułu 123 konstytucji, stanowiącego o równoprawności wszystkich narodów i ras. Natomiast przytaczany fragment to odwołanie do artykułu 12, mówiącego o realizującej się w ustroju ZSRR „zasadzie socjalizmu”: „od każdego wedle umiejętności, każdemu wedle zasług”

<sup>32</sup> „За нашим столом никт не jest збѣдны./ Каждый wynagrodzony jest wedle заслуг./ Пишем золотыми згłosками/ Пowszechне лудове Prawo Сталинowskie./ Слѳв тых wielkości i chwały/ Nie затре бег ла/ «Чзловек zawsze ma prawo/ Do науки, odpoczynку i do pracy»”, В. Лебедев-Кумач, *Песня о Родине*, [w:] *idem, Избранное, op. cit.*, s. 8. Tu i dalej różnice w pisowni wielkich i małych liter w tekście rosyjskim i tłumaczeniach polskich względem oryginału rosyjskiego odzwierciedlają różnice zasad pisowni w obydwu językach.

a także do artykułów 118, 119 i 121, deklarujących, że każdy obywatel ZSRR ma prawo – odpowiednio – do pracy, odpoczynku i edukacji. „Konstytucyjna” zwrotka *Pieśni o Ojczyźnie*, nie znajdując w *Cyrku* fabularnego alibi, mogła zatem stanowić uzupełnienie filmu na kartach prasy, w śpiewnikach (w latach stalinowskich utwór miał bowiem zagwarantowane miejsce w żelaznym kanonie najważniejszych pieśni wspólnotowych), na płytach i na falach eteru. Fakt, że w filmie znalazły się jedynie dwie z czterech zwrotek napisanych przez Lebidiewa-Kumacza, można wreszcie tłumaczyć nieubłaganymi wymogami poetyki radzieckiej komedii muzycznej. Niezależnie jednak od przyczyny absencji elementów *stricto* „konstytucyjnych” w strukturze utworu Aleksandrowa, jasne pozostaje nie tylko odwołanie do ustawy zasadniczej, której projekt znany był (i apologizowany) na długo przed uchwaleniem przez nadzwyczajny zjazd Rad ZSRR, ale również do konstytucji w sensie przerośnym. W tym kontekście miała ona oznaczać twardą, niezmienną bazę praw i zasad, którymi rządzi się społeczność Związku Radzieckiego, wyznaczając granice jedyne Kosmosu na kuli ziemskiej – granice pierwszego państwa socjalizmu w morzu kapitalizmu, wyzysku i bezprawia.

W *Cyrku* konstytucja, nieistniejąca jeszcze *de iure*, obowiązuje zatem w wymiarze swoistego depozytu prawa. Depozyt ten jest jednym z elementów gwarantujących upodmiotowienie i – jak powiedzielibyśmy w odniesieniu do rzeczywistości demokratycznej – samorealizację jednostki. Tu jednak słowo „samorealizacja” powinniśmy w gruncie rzeczy ukrócić o przedrostek „samo-”, zważywszy, że każdy obywatel ZSRR realizuje się poprzez państwo.

Zadanie obrony państwa, depozytu prawa, obrony Kosmosu zostanie u Aleksandrowa uwypuklone w finale, przybierając formę imperatywu charakterystycznego dla wielu narracji socrealistycznych (przede wszystkim filmów i pieśni masowych). Marion Dixon, ulegając ostatecznemu uświadomieniu i ostatecznej socjalizacji, ulega przemianie, niezwykle plastycznie ukazanej w kadrach *Cyrku*. Oto gdy już wszystko zrozumie, gdy zda sobie sprawę z własnego upodmiotowienia, z szans, jakie otwierają się przed nią i przed jej synem w ZSRR, kiedy odczuje już pełnię bezpieczeństwa i gdy całkowicie świadomie wyśpiewa słowa *Pieśni*

o *Ojczyźnie*, wtapiając się w kolektywny podmiot liryczny tekstu marszu, w otoczeniu przyjaciół zrzuci kokon starego życia. Takie właśnie wrażenie sprawia scena, gdy Dixon zdejmuje z siebie koc, którym okryto ją, płaczącą, po *Locie do stratosfery*. Wtedy to bowiem von Kneischitz podjął desperacką próbę dyskredytacji bohaterki wobec całej publiczności. Wydostając się z owego kokonu, Dixon rozgląda się, nieco zdziwiona otaczającą rzeczywistością – tak jak mógłby się rozglądać motyl w baśni filmowej, prostujący po raz pierwszy w życiu skrzydła. Widzi przecież tę samą rzeczywistość, lecz oczyma innego, nowego stworzenia. „Przepoczwarzona” bohaterka *Cyrku* zacznie odczuwać siebie jako uczestniczkę marszu, a Aleksandrowowskie kadry momentalnie przeniosą ją (a wraz z nią również głównych bohaterów filmu) na plac Czerwony, w sytuację realnego marszu – pochodu wzdłuż ścian Kremla. Tam właśnie, z zachwytem spoglądając w stronę Mauzoleum Lenina, Marion wyśpiewa wspomnianą wcześniej słynną deklarację: „Я другой такой страны не знаю, где так вольно дышит человек”. To jedyny w *Pieśni o Ojczyźnie* przejaw perspektywy „ja”. Będzie ona sąsiadować z perspektywą wspólnotową zarówno w strukturze utworu *Lebiediewa-Kumacza*, jak i w obrazie pochodu. Bo oto Iwan Martynow – w imieniu swoim, w imieniu Dixon, kolektywu cyrku i całego społeczeństwa radzieckiego – zaśpiewa:

Но сурово брови мы насупим,  
Если враг захочет нас сломать.  
Как невесту, Родину мы любим, –  
Бережём как ласковую мать<sup>33</sup>.

Perspektywa „ja” wlewa się zatem w perspektywę „my” – w jej mobilizującym wymiarze. Zestawiając ten obraz z finałem *The Circus*, zauważymy, że, poprzez wcześniejsze odwołania do utworu Chaplina, końcówkę filmu Aleksandrowa można również odczytać jako negatywo-

<sup>33</sup> „Lecz surowo ściśniemy brwi./ Gdy wróg zechce nas złamać./ Kochamy Ojczyznę jak narzeczona/ Troszczymy się o nią jak o własną matkę”. Niestety, w przekładzie filologicznym ostatniego sformułowania musi się zgubić bardzo czytelny w kulturze rosyjskiej koncept matki-ziemi, żeńskiej personifikacji ziemi rodzącej. O tym koncepcie zob.: Д. Лихачёв, *op. cit.*, s. 8–10; А. Синявский, *op. cit.*, s. 201–212; Ю. Степанов, *Родная земля*, [w:] *idem, Константы. Словарь русской культуры*, Москва 2001, s. 170–181.

wą definicję możliwości człowieka w rzeczywistości amerykańskiej czy – szerzej – rzeczywistości Chaosu. Cyrk odjeżdża, tramp zostaje. Choć formalnie bohater uzyskuje łaskawą zgodę właściciela na pozostanie w trupie, dobrze wie, że dla zespołu już się nie liczy. Po mariażu córki dyrektora z przybyłym w międzyczasie znakomitym akrobatą fajtlapowatość trampa nie będzie już atrakcją konieczną dla prosperity cyrku. Bohater czuje, że jest w zespole człowiekiem zbędnym. A więc takim, jakich – w ujęciu utworów socrealistycznych – nie zna rzeczywistość radziecka. Wymowa ekranowego dialogu radzieckiego reżysera z dziełem Chaplina wydaje się następująca: tak długo, jak pechowy dobroduszny włóczęga – i każdy podobny mu człowiek – będzie pozostawał w przestrzeni Chaosu, skazany będzie na rozpoczynanie wędrówki od początku, bez szans na osiągnięcie celu.

#### UWAGI METODOLOGICZNE

Analizę dynamiki dwóch obrazów filmowych pozwoliłem sobie uczynić wstępem do niniejszej książki nie dlatego, że jej tematem miałyby być którykolwiek z *Cyrków* czy droga twórcza ich reżyserów. Wzajemne zależności dwóch filmów stanowią jedynie ilustrację kulturowych mechanizmów, które będą przedmiotem wywodu i zostaną przedstawione w znacznie szerszym kontekście, nie tylko w odniesieniu do analizowanych dotychczas dzieł, co więcej – nie tylko w odniesieniu do kinematografii. Mechanizmy te, ukazane na przykładzie utworu Aleksandrowa, znajdują swoje uszczegółowienie w analizie kolejnych przykładów i w ten sposób, naświetlone z różnych perspektyw, dadzą pełniejszy obraz opisywanej kultury. Łączyć je będzie wspólny mianownik przynależności do kultury totalitarnej oraz do korpusu swoistego dla niej instrumentarium semiotycznego i komunikacyjnego. Szerzej zostaną one przedstawione w rozdziale drugim, zawierającym także opis języka kultury totalitarnej i teoretyczną refleksję nad jego materią wraz ze wskazaniem metod analizy semiotycznej tekstów w nim powstałych. Rozwinięciu ulegnie opis takich cech tekstów totalitarnych, determinujących ich całościowy kształt, jak: współuczestnictwo odbiorcy w formułowaniu totalitarnego komuni-

katu, ekspansywna i homogenizująca mitologiczność narracji, przekaz o pełnej aktywacji potencji podmiotu, o uczestnictwie w planie idealnym, docelowym, wiecznym, wieńczącym cały dorobek pokoleń – taki wszakże dorobek, który w zgodzie z kryteriami mitologii totalitarnej będzie uznany za postępowy. Pełna charakterystyka tych procesów zostanie przedstawiona w rozdziale trzecim, którego tematem są teksty o najbardziej złożonej strukturze semiotycznej. Rozdział czwarty z kolei będzie zawierał podsumowanie rozważań o analizowanych wcześniej mechanizmach kulturowych i prezentację wniosków na materiale zaczerpniętym z tekstów aspirujących do całościowego, systemowego i normatywnego opisu świata socjalistycznego.

*Cyrk* i *The Circus* powstawały w odmiennych rzeczywistościach społecznych oraz kulturowych i należą do diametralnie różnych typów tekstów. Cyrkową diadę przedstawiłem nie tylko po to, by odgadnąć i opisać inspirację Aleksandrowa dziełem Chaplina, ale aby pokazać, jak tekst totalitarny „radzi sobie” z tekstem nietotalitarnym i jakie wobec niego stosuje strategie. Film amerykański, stworzony w „królestwie wolnego rynku”, odbieranego przez ideologię radziecką jako antyteza jej własnego świata, był znakomitym przykładem obiektu takiej strategii. Dalszy wywód prowadzony będzie wprawdzie nadal interkulturowo, choć już w zdecydowanie inny sposób. Ukazane zostaną paralele między tekstami powstałymi w obrębie dwóch różnych kultur narodowych: „rusocentrycznej” oficjalnej kultury radzieckiej oraz oficjalnej kultury socjalistycznej Polski. Zarówno te pierwsze, jak i te drugie teksty musiały cechować się strategiami „radzenia sobie” z istniejącymi w orbicie ich macierzystych kultur korpusami tekstów nietotalitarnych. W obu przypadkach interesować mnie będzie kultura doby stalinowskiej. Takie założenie w naturalny sposób wymusza niepełną symetrię materiału – z kilku oczywistych przyczyn. Po pierwsze – ze względu na ramy czasowe funkcjonowania kultury opisywanego typu. Wspólną dla materiału polskiego i radzieckiego będzie jedynie cezura końcowa – rok 1956, kiedy to w obu państwach dzięki polityczno-społecznej odwilży dokonał się demontaż kultury totalitarnej. Natomiast określenie początku funkcjonowania interesującego mnie typu kultury następcza w obu przypadkach problemów,

jako że kultura totalitarna – o czym będzie mowa – kształtowała się stopniowo i z różną intensywnością na różnych płaszczyznach. W ZSRR jej krystalizacja następowała od przełomu lat dwudziestych i trzydziestych, w Polsce zaś od momentu przejścia frontu radzieckiej ofensywy antyhitlerowskiej przez jej terytorium. Częstokroć więc będę musiał precyzować, do jakiego typu kultury odnosi się dane zjawisko. Po drugie – niesymetryczny był status rozpatrywanych wspólnot, w których dokonała się krystalizacja kultury totalitarnej. Socjalistyczna Polska nie była przecież ani lustrzanym odbiciem, ani miniaturą wspólnoty radzieckiej, która sama wypracowała swój model społeczno-ustrojowy, lecz państwem wasalnym, którego rozwiązania społeczno-ustrojowe zostały podyktowane wolą suwerena. W związku z powyższym – i po trzecie – niesymetryczny był również status totalitarnych mitologii obu wspólnot państwowych. Wreszcie, po czwarte, nie występowała symetria w strukturze narodowej obu wspólnot, zwłaszcza w strukturze dostrzeganej przez państwową mitologię. Mitologia PRL nakazywała przecież postrzegać państwo jako jednonarodowe i monoetniczne, podczas gdy ZSRR został powołany do życia, opierając się na idei socjalistycznego internacjonalizmu, którą dopiero z czasem, właśnie w dobie stalinowskiej, zaczęła wypierać idea rosyjskiej hegemonii narodowej.

Niniejsza książka, prócz analizy samych mechanizmów semiotycznych i komunikacyjnych charakterystycznych dla kultury totalitarnej, formułuje propozycje odpowiedzi na pytanie o skutki powyższych asymetrii odczuwalnych w wewnętrznej dynamice tekstów generowanych przez kultury oficjalne obu wspólnot. Nie stawia sobie przy tym za cel opisu wszystkich sfer kultury totalitarnej w ZSRR i Polsce. Dobór materiału jest podporządkowany przede wszystkim zadaniu analizy wspomnianych mechanizmów. Praca powstała na styku semiotyki kultury i antropologii kultury. Zostały w niej wykorzystane m.in. narzędzia badawcze semiotyki kultury Jurija Łotmana i Borysa Uspienskigo, fenomenologii Mircei Eliadego i socjologii przestrzeni Yi-Fu Tuana. Praca nie pojawiła się oczywiście w próżni, lecz na polu ogniskującym badania m.in. polskich i rosyjskich kulturoznawców, historyków, filologów, religioznawców oraz uczonych szeregu innych specjalności. Poniżej spróbuję wymienić



kilka płaszczyzn dotychczasowych prac – płaszczyzn istotnych z punktu widzenia podejmowanych przez mnie zagadnień – wraz z reprezentatywnymi dla nich pozycjami literatury przedmiotu.

Najdonioślejszą analizę zmian dokonujących się w języku polskim pod wpływem subjęzyka ideologii i polityki PRL przeprowadził Michał Głowiński w monografii *Nowomowa po polsku* (Warszawa 1990). Wydana bezpośrednio po demontażu ustroju socjalistycznego, powtarzała w pewnym stopniu *casus* opublikowanej zaraz po upadku hitleryzmu klasycznej pracy Victora Klemperera *LTI. Notatnik filologa (LTI – Notizbuch eines Philologen)*, Berlin 1947; pierwsze wydanie polskie: Kraków 1983), analizującej przemianę języka niemieckiego pod wpływem dyktatu subjęzyka nazistowskiego. Ponadto Głowiński podjął refleksję nad ogólnymi cechami dyskursu totalitarnego w szkicach zebranych w zbiorze *Dzień Ulissesa i inne szkice na tematy niemitologiczne* (Kraków 2000). Subjęzyk sztuk wizualnych ZSRR, III Rzeszy, faszystowskich Włoch i maolistowskich Chin analizował Igor Gołomszok w monografii *Totalitarneje iskusstwo (Тоталитарное искусство)*, Moskwa 1994; po raz pierwszy wydane jako *Totalitarian Art: In the Soviet Union, the Third Reich, Fascist Italy, and the People's Republic of China*, London 1990), wskazując przy tym nie tylko ich wspólny monumentalny i imperialny mianownik stylistyczny, lecz również odrębne drogi dochodzenia do dzieł wykazujących przynależność do owego totalitarnego mianownika. Ogólną semiotyczną refleksję nad kompleksem radzieckich praktyk kulturowych i komunikacyjnych podjął Georgij Poczepcow w pracy *Siemiotika (Семиотика)*, Moskwa 2002; część II: *Siemiotika sowietskiej ciwilizacji – Семиотика советской цивилизации*), antropologiczny szkic praktyk totalitarnych stworzyła zaś Barbara Olszewska-Dyoniziak (*Antropologia totalitaryzmu europejskiego XX wieku*, Wrocław 1999). Ważne i wciąż aktualne opracowanie na temat realizmu socjalistycznego jako estetycznej doktryny normatywnej państwa radzieckiego wyszło spod pióra Edwarda Możejki (*Der sozialistische Realismus: Theorie, Entwicklung und Versagen einer Literaturmethode*, Bonn 1977; pierwsze wydanie polskie: *Realizm socjalistyczny. Teoria. Rozwój. Upadek*, Kraków 2001). Studium rosyjskiego socrealizmu literackiego wraz z jego tłem historycz-

noliterackim oraz kontekstami spoza głównego nurtu stworzył Piotr Fast (*Realizm socjalistyczny w literaturze rosyjskiej. Doktryna, poetyka, konteksty*, Kraków 2003). W perspektywie filozoficzno-estetycznych badań nad radziecką literaturą i sztuką socrealistyczną niezwykle cenną pracę pt. *Sowieckaja chudożestwiennost' i nieskromnoje obajaniej socrealizma* (*Советская художественность и нескромное обаяние соцреализма*, Екатеринбург 2005) napisała Tatiana Krugłowa. Zagadnienia realizmu socjalistycznego w kinematografii polskiej zostały szeroko omówione przez Piotra Zwierzchowskiego w monografiach *Zapomniani bohaterowie. O bohaterach filmowych polskiego socrealizmu* (Warszawa 2000) oraz *Pęknięty monolit. Konteksty polskiego kina socrealistycznego* (Bydgoszcz 2005). W tej drugiej pracy autor zawarł m.in. rozważania o statusie autorstwa w dziele socrealistycznym oraz uwypuklił mitologiczne aspekty poetyki utworów tego nurtu. Kompleksową refleksję filozoficzno-religioznawczą nad soteriologią i kosmologią całości zjawisk ideologiczno-społecznych państwa radzieckiego podjął Rafał Imos w pracy *Wiara człowieka radzieckiego* (Kraków 2006), wcześniej zaś analizę historyczną tego zagadnienia, w ujęciu polsko-radzieckim, zaprezentował Marcin Kula w pracy *Religiopodobny komunizm* (Kraków 2003). Przy tym o ile Kula mówi o quasi-religii, o tyle Imos analizuje praktyki komunistyczne jako istotowo religijne. W powyższym kontekście warto wspomnieć także o pierwszej, przełomowej w polskim oficjalnym obiegu naukowym, historyczno-funkcjonalnej analizie kultu Stalina w Polsce autorstwa Roberta Kupieckiego (*Natchnienie milionów. Kult Stalina w Polsce 1944–1956*, Warszawa 1993). Pozycją o niezwykle istotnej wadze pozostaje *Inżynieria dusz. Literatura realizmu socjalistycznego w planie „propagandy monumentalnej”* Wojciecha Tomasika (Wrocław 1999) – m.in. z powodu interdyscyplinarnego charakteru i wskazania związków między sztukami, dla których wspólnym mianownikiem pozostawał realizm socjalistyczny, ale także ze względu na metodologiczne komponenty pracy oraz rozważania nad ontologią dzieła socrealistycznego. Z szeregu publikacji poświęconych architekturze i urbanistyce jako płaszczyznom projekcji ideologii, w tym także ideologii komunistycznej, spośród prac polskich należy wymienić przede wszystkim *Ideologie w przestrzeni*.

*Próby demistyfikacji* Krzysztofa Nawratka (Kraków 2005), a spośród rosyjskich monografię Dmitrija Chmielnickiego: *Architektura Stalina. Psychologija i stil'* (*Архитектура Сталина. Психология и стиль*, Moskwa 2007) oraz *Zodczij Stalin* (*Зодчий Сталин*, Moskwa 2007). Chmielnicki w swych publikacjach rekonstruuje procesy poszukiwania przez władze ZSRR architektonicznej reprezentacji państwa oraz wymuszania na twórcach homogenizacji ich metod twórczych wedle centralnie wypracowanych kryteriów. Ważną pozycją w badaniach nad architektonicznym obliczem polskiej stolicy doby stalinowskiej pozostaje historyczne studium *Zbudować Warszawę piękną... O nowy krajobraz stolicy (1944–1956)* (Warszawa 2003), stanowiące podsumowanie prac czterech autorów: Jerzego Kochanowskiego, Piotra Majewskiego, Tomasza Markiewicza i Konrada Rokickiego. Skromny wkład w kulturoznawcze badania nad radzieckimi praktykami kulturowymi, również w odniesieniu do architektury, usiłowałem wnieść sam w pracy *Rewolucja i kontrrewolucja obyczajów. Rodzina, prokreacja i przestrzeń życia w rosyjskim dyskursie utopijnym lat 20. i 30. XX wieku* (Łódź 2005). W książce tej zawarłem m.in. analizę zmieniających się wizualno-przestrzennych reprezentacji utopizmu rosyjskiego. Wreszcie należy także wymienić pozycję, która do dziś pozostaje przełomową w badaniach nad dynamiką kultury totalitarnej i jej przełożeniem na płaszczyznę architektury i urbanistyki. Jest to *Kul'tura Dwa Władimira Papiernego* (*Культура Два*, Ann Arbor 1985; pierwsze wydanie rosyjskie: Moskwa 2000). W pracy tej autor zaproponował nowatorską typologię modeli kultury radzieckiej oraz wskazał, jak w najrozmaitszych płaszczyznach kultury oficjalnej przejawia się totalitaryzacja życia społecznego.

Bibliografia niniejszej książki zawiera nie tylko spis pozycji przywoływanych w pracy, ale też stanowiących dla niej tło rzeczowe i interpretacyjne. Z konieczności ma ona charakter jednolity i nie dzieli się na literaturę przedmiotu i podmiotu. Wiąże się to z tym, że w badaniach nad kulturą totalitarną i jej językiem szereg pozycji oficjalnego radzieckiego czy polskiego obiegu naukowego (lub popularnonaukowego) sprzed roku 1956, które w innej sytuacji byłyby uznawane za klasyczne przykłady literatury przedmiotu, służy w istocie jako teksty źródłowe. Cytaty z nich

są ilustracjami tendencji analizowanych w niniejszej książce. Jednocześnie w wielu przypadkach korzystam z tych samych pozycji jako z opracowań rzeczowych. W takiej sytuacji umieszczenie w odrębnych działach bibliograficznych literatury, spełniającej te same kryteria formalne, lecz pochodzącej z różnych obiegu lub pisanej w różnych latach (np. monografia socjalistycznej kultury architektoniczno-urbanistycznej autorstwa Edmunda Goldzamta pisana w latach pięćdziesiątych i monografia tych samych problemów autorstwa Władimira Papiernego powstała kilkadziesiąt lat później) byłoby nieuzasadnione i nieczytelne. Z funkcjonalnego punktu widzenia pozycje takie mogą należeć do odmiennych tradycyjnych działów bibliograficznych – raz do literatury przedmiotu i podmiotu jednocześnie, innym zaś razem tylko do literatury przedmiotu. Dlatego jedynym podziałem merytorycznym w dziale bibliografii jest podział na publikacje wydane w alfabecie łacińskim i cyrylicy.

## Rozdział II

### JĘZYK KULTURY TOTALITARNEJ

#### KWESTIA UCZESTNICTWA

Ci ludzie wyrzucali nogi tak, że czubki butów zdawały się wystrzelać ponad czubki nosów, i było to jakby jeden wymach, jakby jedna noga, a w postawie wszystkich tych ciał – nie: tego jednego ciała – było takie kurczowe sprężenie, że ruch zdawał się zastygać, tak jak zastygłe były już twarze, że cały oddział sprawiał w równym stopniu wrażenie martwoty, co najwyższego ożywienia. Ale nie miałem czasu, a ściślej mówiąc, nie miałem w sobie wolnej przestrzeni duchowej na to, aby rozwiązać zagadkę tego oddziału, tworzył on bowiem jedynie tło dla jednej postaci, która całkowicie nad nim dominowała i przykuwała całą moją uwagę: dla dobosza.

Ten kroczący na przedzie dobosz miał lewą dłoń z szeroko rozstawionymi palcami wpartą w biodro, czy raczej jego ciało, jakby szukając równowagi, wspierało się, ugięte, na tej lewej dłoni, gdy tymczasem prawe ramię z pałką wylatywało wysoko w powietrze, a czubek buta wyrzuconej z rozmachem nogi jakby chciał doścignąć tę pałkę. Tak więc człowiek ten unosił się skośnie w próżni, niczym pomnik bez cokołu, utrzymywany w tej pozycji tajemniczym sposobem przez skurcz mięśni od stopy do głowy, w palcach i w nogach. To, co prezentował, nie było jedynie pokazem musztry: w równej mierze jak marsz defiladowy był to archaiczny taniec, ten człowiek był w jednej osobie fakirem i grenadierem. [...] Wrzeszczący ludzie starali się docisnąć jak najbliżej maszerującego oddziału, drapieżnie wyciągnięte ramiona jak gdyby chciały się weń wczepić, szeroko rozwarte oczy jakiegoś młodego człowieka w pierwszym szeregu miały wyraz religijnej ekstazy.

Ten dobosz był moim pierwszym wstrząsającym zetknięciem z narodowym socjalizmem [...]. Tutaj zobaczyłem po raz pierwszy fanatyzm w jego specyficznym narodowosocjalistycznym kształcie; ta niema postać przemówiła do mnie po raz pierwszy językiem Trzeciej Rzeszy<sup>1</sup>.

---

<sup>1</sup> V. Klemperer, *LTI. Notatnik filologa*, tłum. J. Zychowicz, Kraków 1983, s. 25–26.

Powyższy cytat to fragment *LTI* Victora Klemperera (1947). Rozważaniom o tytułowym *Lingua Tertii Imperii* autor nadał podtytuł *Notatnik filologa*. Nie był to pierwszy zbiór notatek filologicznych o gwałtownych zmianach językowych pod wpływem równie gwałtownych zmian polityczno-społecznych. Niespełna dwadzieścia lat wcześniej ukazał się bowiem *Język epoki rewolucyjnej* rosyjskiego językoznawcy Afanasija Sieliszczewa (1928)<sup>2</sup> – nieoceniony dokument epoki dla dzisiejszych badaczy języka rosyjskiego lat dwudziestych. Jednak inaczej niż w typowo lingwistycznych spostrzeżeniach Sieliszczewa, w *LTI* zostały zawarte rozważania nie tylko o języku niemieckim i jego zmianach pod wpływem kultury totalitarnej, lecz o języku tej kultury – kompleksie zjawisk i praktyk komunikacyjnych, w których realizuje się dyskurs totalitarny. Opisany w zamieszczonym wyżej fragmencie dobosz to reprezentant takich właśnie zjawisk i praktyk. Podobnie jak architektura monumentalna, literatura nurtu oficjalnego, pieśń masowa czy film.

Tak jak w przypadku wielu fenomenów cywilizacyjnych czy kulturowych, totalitaryzm doczekał się szeregu definicji i refleksji naukowych (formułowanych m.in. przez Carla Friedricha, Leonarda Schapiro, Hannah Arendt czy Leszka Kołakowskiego). Podsumowując najbardziej znane stanowiska, Roman Bäcker wskazuje, że totalitaryzm jest zjawiskiem:

1. odmiennym od wszelkich innych niedemokratycznych systemów rządzenia;
2. specyficznym dla XX wieku – nieistniejącym przedtem w skryzalizowanej postaci, występuje on bowiem w rozwiniętych pod względem technologicznym społeczeństwach, w których możliwe jest zastosowanie skutecznych środków kontroli i oddziaływania;
3. polegającym na całkowitej negacji i jednocześnie zmystyfikowaniu wszystkich pojęć używanych wobec i w ramach społeczeństwa obywatelskiego;
4. charakteryzującym się dążeniem do opanowania wszystkich dziedzin życia publicznego i ludzkiego, a w swej dojrzałej postaci nieograniczoną

<sup>2</sup> Wydanie współczesne: А. Селищев, *Язык революционной эпохи. Из наблюдений над русским языком (1917–1926)*, Москва 2003.

władzą zorganizowanej grupy – legitymizującej się posiadaniem „prawdy”: wyzwolenia ludzkości, rasy itd., oraz biernym przyzwoleniem tłumu<sup>3</sup>.

Powyższa rekapitulacja wydaje się wystarczająca, zważywszy, że nie jest moim zadaniem opowiadać się po stronie którejkolwiek ze znanych definicji totalitaryzmu jako rzeczywistości ustrojowej w obrębie określonej wspólnoty politycznej. Nie jest to konieczne, skoro język o cechach totalitarnych nie musi istnieć wyłącznie w totalitarnych strukturach państwowych. Ponadto wyznaczniki języka kultury totalitarnej nie będą się pokrywać z wyznacznikami takich struktur. Poza tym, bez względu na to, w jaki sposób zdefiniujemy państwo totalitarne, pojęcie języka kultury totalitarnej nie będzie aspirować do reprezentacji uniwersum technik komunikacji na terytorium tego państwa. Chociażby dlatego, że nawet w krajach, które bezdyskusyjnie określimy jako totalitarne, w użyciu pozostaną języki pozbawione cech totalitaryzmu. Zawsze istnieć będą osoby nieużywające języka o cechach totalitarnych, jak również i takie, które uciekają się doń ze względów konformistycznych lub są zmuszane do jego użycia pod sankcją surowych kar. W systemach kultury totalitarnej odżywa ponadto tradycja języka ezopowego<sup>4</sup>. Formułowane za jego pomocą komunikaty formalnie będą pozostawać w obrębie języka kultury totalitarnej. Formalnie, ale nie funkcjonalnie. Niezależnie jednak od wszystkich przytoczonych przykładów należy przyznać, że w kulturze omawianego typu osoby niezdolne do dekodowania komunikatu totalitarnego będą się zawsze zaliczać do absolutnej mniejszości. Cechami języka totalitarnego będą bowiem nie tylko egalitaryzm i przejrzystość, ale i swoista misyjność o bardzo wysokiej skuteczności. Skuteczność ta będzie się przejawiać w zmuszaniu odbiorcy do odwzorowywania totalitarnych struktur komunikacyjnych w swoim własnym aparacie pojęciowym.

Podajmy kilka przykładów. *LTI* Klemperera jest opowieścią o kulturze totalitarnej i jej języku. Autor prowadzi retrospektywną narrację osoby nieuczestniczącej w kulturze i języku nazizmu (choć oczywiście

<sup>3</sup> R. Bäcker, *Totalitaryzm: geneza, istota, upadek*, Toruń 1992, s. 12.

<sup>4</sup> Por. W. Tomasiak, *Inżynieria dusz. Literatura realizmu socjalistycznego w planie „propagandy monumentalnej”*, Wrocław 1999, s. 181.

boleśnie odczuwającej w swym życiu ich konsekwencje), posiadającej przy tym umiejętność dekodowania komunikatów totalitarnych. Ów brak uczestnictwa nie jest jednak stuprocentowy i ma charakter przede wszystkim subiektywny. Narrator jest bowiem nie tylko kompetentnym odbiorcą, ale i – wbrew swej intencji i woli – nadawcą komunikatów w języku kultury totalitarnej. Świadczyła o tym choćby naszywka z żółtą gwiazdą Dawida, bez której nie miał prawa opuszczać domu.

Świadek Klemperera stanowi biograficzną i filologiczną refleksję nad rzeczywistością nazizmu. Do naszych rozważań przydadzą się również refleksje literackie. George Orwell, snujący w swych powieściach błyskotliwe wizje wspólnot totalitarnych, nie zakładał, że wszyscy ich członkowie będą w pełni uczestniczyć w totalitarnych mechanizmach komunikacyjnych. Narrator językoznawczego aneksu do *Roku 1984* stwierdza, że społeczeństwo Oceanii, posługujące się totalitarną „nowomową”<sup>5</sup> w sferze urzędowej i propagandowej, będzie potrzebowało wielu dziesięcioleci na to, by docelowy model tego języka zdominował pozostałe płaszczyzny życia<sup>6</sup>.

Inny przykład – słynne *Opowiadania o Leninie* Michaiła Zoszczenki. To zajmujące narracje o sprytnym, mądrym i dobrodusznym włodarzu. Przytoczmy fragment publicystycznego wspomnienia o popularności polskiego wydania tego zbioru:

Wydała [*Opowiadania...* – przyp. J.S.] Nasza Księgarnia w roku 1970, biorąc pod uwagę osobę głównego bohatera – w niezbyt imponującym nakładzie 30 tys. egzemplarzy. Było to pierwsze i chyba ostatnie wydanie w Polsce „Opowiadań...”, wywołały one bowiem sensację wśród inteligencji [...]. Rzuciła się ona na książkę z ogromną i nie do końca zrozumiałą dla radzieckiej ambasady zachłannością, próbując dostosować swoje moralnie zdegradowane życie do duchowego piękna emanującego z małego Włodzimierza Iljicza. Dzieło było czytane na głos na ideologicznych, towarzyskich zebraniach, organizowanych ze staropolską gościnnością w domach prywatnych<sup>7</sup>.

<sup>5</sup> Orwellowski termin „nowomowa” będę przytaczał w cudzysłowie, by odróżnić go od jednoznacznie wartościującego określenia, które dawno już utrwaliło się w języku publicystyki.

<sup>6</sup> G. Orwell, *Rok 1984*, tłum. T. Mirkowicz, Warszawa 2008, s. 339.

<sup>7</sup> A. Rostocki, *O tym, jak Lenin przestał palić*, „Tygodnik Powszechny” 2003, nr 4, s. 12.



Lata siedemdziesiąte nie były w Polsce okresem kultury totalitarnej, jednak kultura oficjalna tego czasu była jej spadkobierczynią. Cytowane wyżej świadectwo inteligenckiej recepcji twórczości Zoszczenki jest przejawem kontestacji języka kultury oficjalnej, która w dobrej wierze inkorporowała (w ZSRR – jeszcze w epoce stalinowskiej) *Opowiadania o Leninie* do własnego korpusu tekstów. Tymczasem należy pamiętać, że ich autor był jednym z czołowych prześmiewców w dwudziestowiecznej literaturze rosyjskiej, w dodatku – pisarzem napiętnowanym przez KC WKP(b) w pierwszej powojennej krucjacie przeciwko twórcom niezależnym<sup>8</sup>. Do dzisiaj wśród historyków literatury nie ma zgody co do tego, czy powstanie *Opowiadań o Leninie* było ustępstwem wobec systemu, krokiem ku niemu czy też grą z jego językiem. Jeżeli Zoszczenko bawił się językiem totalitarnym, licząc na to, że jego użytkownicy owej zabawy nie zauważą, byłoby to wówczas posłużenie się strategią ezopową. Jej elementem mógł być również fakt, że autor dedykował swe dzieło dzieciom w wieku przedszkolnym.

### SYSTEM ZAMKNIĘTY, JĘZYK MITOLOGICZNY

Jedną z podstawowych cech języka kultury totalitarnej jest jego zamkniętość<sup>9</sup>. Teksty kultury tworzone za jego pomocą stanowią struktury zamknięte (czy też – względnie zamknięte, mówimy bowiem o modelach wzorcowych). Porównajmy światy przedstawione dwóch omówionych w poprzednim rozdziale filmów. W *The Circus* bohater objawia się jako „przychodzący znikąd”. Owszem, jest rozpoznawalny jako wspólny mianownik szeregu dzieł filmowych Chaplina i kojarzony z wcześniejszymi przygodami. Ale tekst dzieła filmowego (i dzieła w ogóle) żyje nie tylko intertekstualiami, lecz przede wszystkim swoją własną struk-

<sup>8</sup> Zob. rezolucję Biura Organizacyjnego KC WKP(b) w sprawie czasopism „Zwieszda” i „Leningrad” z 14 sierpnia 1946 roku. Wydanie krytyczne: *Постановление Оргбюро ЦК ВКП(б) о журналах «Звезда» и «Ленинград»*, [w:] *Власть и художественная интеллигенция. Документы ЦК РКП(б) — ВКП(б), ВЧК — ОГПУ — НКВД о культурной политике. 1917–1953 гг.*, red. А. Артизов, О. Наумов, Москва 2002, s. 587–591.

<sup>9</sup> Por. P. Zwierzchowski, *Pęknięty monolit. Konteksty polskiego kina socrealistycznego*, Bydgoszcz 2005, s. 224.

tura. W niej jednak nie odnajdujemy wskazówek, kim jest tramp i skąd się wziął. Nie wiemy także, dokąd kieruje swe kroki w pesymistycznym finale ani co zamierza. Losy trupy tytułowego cyrku, która zwija namiot, pakuje zwierzęta do klatek i odjeżdża w nowe miejsce – to również sfera domysłów. Reżyser, zamykając swój obraz, nie stawia żadnej kropki. Inaczej jest w przypadku *Cyrku* Aleksandrowa. Oczywiście, nie wiemy wszystkiego o losach głównych bohaterów sprzed startu fabuły filmu, nie mamy też stuprocentowej pewności co do tego, co wydarzy się w ich życiu w postfabularnej przyszłości. Widz ma jednak do czynienia z bohaterami na tyle dobrze zdefiniowanymi, opisanymi w tak pełny sposób, że w finale nie stawia sobie pytania: „co dalej?”. Amerykańska artystka – jak głosi przesłanie filmu – była pogardzana, szykanowana i wyzyskiwana w świecie miłości do kapitału i nienawiści do odmienności, natomiast teraz – a to „teraz” rozciąga się na wieczność – jest szczęśliwa i spełniona w świecie sprawiedliwości i szacunku. Jej radziecki partner, już wcześniej w pełni uformowany przez sprawiedliwy system, otacza ją miłością, a jego muskularna budowa, arcyszczere i zdecydowane spojrzenie, żelazna wola i wreszcie nieugięte zasady są emanacją tych gwarancji bezpieczeństwa, których na stałe, na wieczność udziela swym obywatelom radzieckie państwo. Z owym radzieckim archaniołem (widz zobaczy nawet, jak wyrastają mu anielskie skrzydła!) przegra bój wcielony diabeł, esencja zła – ciemniejszy Amerykanki. Pod koniec filmu widz będzie umiał zatem nazwać wszystkie elementy świata: dobro to Martynow i ZSRR, zło – von Kneischitz, Niemcy, Ameryka i kapitalizm. Zło zostało ukarane, cierpiący – wybawieni. Rozciąga się teraz przed nimi bezterminowy błogostan, a gwarancją jego trwałości jest wyśpiewana przez Martynowa w imieniu całej wspólnoty deklaracja czujności wobec powrotu zła. Trudno o bardziej wymowne kropki w strukturze utworu.

W dziełach literackich czy kinematograficznych realizmu socjalistycznego bez problemu odnajdziemy postaci pełniące w strukturze świata przedstawionego funkcje analogiczne do ról von Kneischitza i Martynowa w świecie *Cyrku*. W większości dużych narracji socrealistycznych rozpoznamy archanioła socjalistycznego Kosmosu i demona zła, a na naszych oczach toczyć się będzie bitwa sił światła i ciemności:

Как два различных полюса,  
Во всём враждебны мы,  
За свет и мир мы боремся,  
Они – за царство тьмы<sup>10</sup>.

Powyższa zwrotka najslynniejszej radzieckiej pieśni wojennej to kościec wzoru z dwiema zasadniczymi zmiennymi: *my*, obóz sił światła, to pierwsza zmienna, dajmy na to *x*, druga to *oni*, obóz sił mroku, *y*. Przytoczona narracja to przecież realizacja przestrogi Martynowa z finału *Cyrku*, pieśń tych, którzy „surowo marszczą brwi” wobec wroga, który zechciał złamać szeregi stróżów radzieckiego ładu. Tak się złożyło, że ludzie radzieccy „marszczyli wówczas brwi” wobec tej samej nacji, w której niebezpieczeństwo przeczuwał Aleksandrow, kreując postać von Kneischitza. Jednak w latach 1939–1941, w trakcie obowiązywania paktu Ribbentrop-Mołotow, język kultury oficjalnej ZSRR nakazywał bohaterom filmów marszczyć brwi nie wobec Niemców, lecz raczej wobec Polaków czy „dalekowschodnich prowokatorów”. Nie zmieniał się bowiem kościec narracji – tyleż socrealistycznej, co plemienniej i mitologicznej<sup>11</sup>. Zmieniała się jedynie wartość zmiennej, podstawianej pod *x* czy *y* ze wzoru. Michał Głowiński zauważył:

Przeciwstawienie *my-wy* czy *nasz-wasz* może być wypełnione rozmaitymi treściami, może być nasycane różnymi konkretami, o istocie sprawy decyduje to, że nam, czyli tym, którzy posiadli słuszość, przeciwstawiany jest wyraźnie nazwany przeciwnik (wyraźnie nazwany także wówczas, gdy jest tworem fikcyjnym czy półfikcyjnym)<sup>12</sup>.

Odnotujmy, że ten wzór ze zmiennymi *x* i *y* będzie obowiązywał zarówno wobec Chaosu nadciągającego z zewnątrz, jak i jego agentów zakonspirowanych w „królestwie światłości”. Pod zmienną *x* będą tu za-

<sup>10</sup> „Jak dwa przeciwne bieguny./ We wszystkim jesteśmy sobie wrodzy./ My walczyliśmy za światłość i pokój./ Oni – za królestwo ciemności”. В. Лебедев-Кумач, *Священная война*, [w:] *Славим величие сталинских лет (песенник)*, Калинин 1950, s. 33–34.

<sup>11</sup> Por. P. Zwierchowski, *op. cit.*, s. 178.

<sup>12</sup> M. Głowiński, *O dyskursie totalitarnym*, [w:] *idem, Dzień Ulissesa i inne szkice na tematy niemitologiczne*, Kraków 2000, s. 38–39.

zwyczaj przedstawiani rewolucjonista, czerwoarmista, funkcjonariusz partyjny czy przodownik pracy. Wśród wartości *y* znajdują się natomiast kryptokulak, kryptomieższewik, kryptotrockista. Ale żadna wartość którejkolwiek zmiennej nie ma monopolu na wieczne pozostawanie „iksem” czy „igrekiem”. Galeria przykładów jest olbrzymia, przypomnijmy tylko kilka najbardziej znanych, historycznych: Gienrich Jagoda, Karol Radek, Nikołaj Bucharin. Wszyscy ci prominentni członkowie radzieckiej elity pierwszej połowy lat trzydziestych<sup>13</sup> nie przeżyli fali czystek z drugiej połowy tejże dekady, trafiając do grupy reprezentantów zmiennej *y* jako „wrogowie ludu”.

Interesujące satyryczne świadectwo narastania w ZSRR mechanizmów komunikacyjnych charakterystycznych dla języka kultury totalitarnej zawdzięczamy Ilji Ilfowi i Eugeniuszowi Pietrowowi. W *Wielkim kombinatorze* (*Золотой телёнок*, 1931) – powieści przedstawiającej losy Ostapa Bendersy znanego z wcześniejszych *12 krzesel* – słynny tandem pisarski stworzył satyrę na praktyki językowe stosowane w środowiskach urzędniczych. Mimo oczywistych dla gatunku powieści łotzykowskiej przerysowań, obraz ten znakomicie oddaje istotę kośćca narracyjnego wypełnianego w miarę potrzeb zmiennymi. Rzecz dotyczy uniwersalnej pieczętki – wynalazku kierownika kancelarii, świadomego konieczności natychmiastowej reakcji na nowe wyzwania rzeczywistości. Odnajdujemy w niej koncept zobowiązania produkcyjnego:

Pieczętka nie tylko dawała możliwość niezwłocznego reagowania na wypadki polityczne, ale zarazem zwalniała od zbytecznego wysiłku umysłowego. Układ jej był tak zręczny, że wystarczyło wypełnić zostawione w niej puste miejsce, aby otrzymać odpowiednią dla każdego wypadku decyzję:

„W odpowiedzi na ....., my, funkcjonariusze «Herkulesa», postanawiamy jak jeden mąż:

a) udoskonalić jakość korespondencji służbowej;

<sup>13</sup> Jagoda pełnił wówczas m.in. funkcję generalnego komisarza bezpieczeństwa państwowego i ludowego komisarza spraw wewnętrznych, będąc jednym z głównych ogniw ówczesnych represji politycznych; Radek był działaczem Kominternu, eksponowanym publicystą „Prawdy” i „Izwestii”; Bucharin – m.in. członkiem KC WKP(b) i redaktorem „Izwestii”.

- b) powiększyć wydajność pracy biurowej;
  - c) zaostrzyć walkę z biurokracyzmem;
  - d) zlikwidować opuszczanie pracy i bibki imieninowe;
  - e) zmniejszyć wydatki biurowe na kalendarze i potrzeby;
  - f) zaprzestać świętowania Bożego Narodzenia, Wielkanocy, Zielonych Świątek, Zwiastowania, Trzech Króli, Kurban-Bajram, Jom-Kipura, Ramadana, Purymu i innych świąt religijnych;
  - g) prowadzić bezwzględną walkę z niedołęstwem, chuligaństwem, pijaństwem, uciekaniem od odpowiedzialności i brakiem godności;
  - h) gremialnie wstąpić do Towarzystwa «Precz z rutyną na deskach scenicznych»;
  - i) gremialnie przejść na soję;
  - j) przejść we wszystkich działach biurowych na alfabet łaćniński oraz uczynić wszystko, co będzie potrzebne w przyszłości”.
- Miejsce oznaczone kropkami Połychajew wypełniał osobiście, zgodnie z wymogami chwili<sup>14</sup>.

Język kultury totalitarnej to system semiotyczny o bardzo wysokim stopniu zamkniętości, czyli system pokrewny np. językowi znaków drogowych. Znak zakazu przekraczania prędkości to przecież wzór z jedną zmienną. Niezależnie od tego, jaką wartość wpisujemy w jasne pole otoczone czerwoną obwódką, istota komunikatu się nie zmieni: nie wolno przekraczać wskazanej prędkości jazdy. Łunaczarski, Radek, Bucharin i, przede wszystkim, Trocki znaleźli się na swoje nieszczęście w jasnym polu totalitarnokulturowego znaku pokrewnego zakazowi wjazdu.

Jeżeli nazywamy język znaków drogowych – a w ślad za nim język kultury totalitarnej – nie idealnie zamkniętym systemem semiotycznym, lecz systemem o wysokim stopniu zamkniętości, to tylko ze względu na morfologię tego języka, umożliwiającą poszerzenie kanonu wartości, mogących znaleźć się na tarczach. Np. znak ostrzegawczy, informujący na trójkątnej tarczy o progach spowalniających i towarzyszący z reguły ograniczeniu prędkości do 30 km/h, pojawił się w systemie polskiego języka znaków drogowych stosunkowo niedawno, podobnie jak sama praktyka umieszczania „śpiących policjantów” w bezpośrednim sąsiedztwie szkół czy osiedli mieszkaniowych. Morfologia mówiąca, że w żółty trój-

<sup>14</sup> I. Ilf, E. Pietrow, *Wielki kombinator. Powieść*, tłum. T. Magister, Warszawa 1998, s. 187–188.

kąt wpisuje się znak informujący o typie niebezpieczeństwa, pozwoliła na bezproblemowe stworzenie nowego znaku ostrzegawczego<sup>15</sup>. Podobnie zachowuje się kultura totalitarna, na bieżąco przyporządkowująca pojawiające się realia świata poszczególnym typom znaków: ostrzegawczym, zakazu czy nakazu.

Warto zwrócić uwagę na jeszcze jedną cechę charakterystyczną dla zamkniętych systemów semiotycznych. W ich obrębie zestawienie dwóch znaków nie powoduje powstania nowej jakości znaczeniowej. Reguła ta zachodzi i w języku znaków drogowych, i w języku kultury totalitarnej. Umieszczenie na jednym słupie znaku zakazu i znaku ostrzegawczego nie sprawia, że pojawia się nowy komunikat, inny niż dwa umieszczone na tarczach. Ograniczenie prędkości i ostrzeżenie o zakręcie nie mówi niczego innego, jak tylko: „ogranicz prędkość” oraz: „uważaj! zakręt w lewo”. Komunikatu „nie wolno jechać z prędkością powyżej 70 km/h” nie przekazuje żaden znak prócz tego, który predestynowany jest do przekazu takiej i tylko takiej treści, czyli cyfra „70” w jasnym okrągłym polu otoczonym czerwoną obwódką. Nie da się za pomocą języka takich znaków stworzyć tekstu poetyckiego. Co więcej, nie da się stworzyć jakiegokolwiek komunikatu wieloznacznego, będącego przecież warunkiem istnienia przekazu artystycznego. Dlatego Borys Uspienski i Jurij Łotman wskazują na „niemożliwość poezji na etapie mitologicznym”, czyli właśnie w ramach zamkniętego systemu semiotycznego, przyporządkowującego wartości mitologicznym zmiennym:

---

<sup>15</sup> Stworzenie znaku ostrzegawczego w inny sposób niż przez wpisanie graficznej reprezentacji niebezpieczeństwa w jasne pole trójkątnej tarczy byłoby błędem morfologicznym. Symptomatyczny jest tutaj stary rosyjski dowcip z kategorii humorystycznych opowieści o Gruzinach (etniczny wizerunek głupoty czy prymitywizmu – to również rodzaj zmiennej; w czasach komunistycznych bohaterami polskich dowcipów akcentujących głupotę byli – obok milicjantów – Rosjanie; Amerykanie znani są ze swoich *polish jokes*). W dowcipie tym rosyjski kierowca stoi na gruzińskim skrzyżowaniu i kompletnie nie wie, jak ma zareagować na trójkątny znak, eksponujący kształt dwóch jaj. „Durak, zdies’ doroga raz dwa jaj e tsja” – miał pouczyć kierowcę gruziński milicjant (popelniając zresztą błąd językowy, przez który znak nabiera znaczenia fonetycznego, ale bez którego byłby nieczytelny. Rozdwajając się to w rosyjskim nie „razdwajaj’ sja”, lecz „razdwaiwat’ sja”).

Jeżeli wyobrazimy sobie język, składający się z imion własnych (język, w którym nazwy pospolite pełnią funkcję nazw własnych) i znajdujący się poza nim świat jednostkowych obiektów, to staje się jasne, że w takim uniwersum nie ma miejsca dla synonimów. Mitologiczne utożsamienie w żadnym wypadku nie jest synonimią. Synonimia zakłada obecność dla tego samego przedmiotu kilku wzajemnie wymiennalnych nazw i, co za tym idzie, względną swobodę w ich użyciu. Jednak mitologiczne utożsamianie ma zasadniczo pozatekstowy charakter, jego podstawą jest nieoddzielanie nazwy od rzeczy. Przy tym może tu chodzić nie o zamianę ekwiwalentnych nazw, lecz o transformację samego przedmiotu. Wszystkie nazwy odnoszą się do określonych momentów transformacji i w konsekwencji nie mogą one w jednym i tym samym kontekście wzajemnie się zastępować. Dlatego nazwy oznaczające rozmaite postacie zmieniającej się rzeczy nie mogą zastępować się wzajemnie, nie są synonimami, zaś bez synonimów poezja jest niemożliwa<sup>16</sup>.

Powracając do metafory znaków drogowych, możemy stwierdzić, że jeśli jakiś awangardowy artysta wykorzysta takie znaki do tworzenia nowej jakości znaczeniowej (wieloznaczności, przekazu artystycznego), czyniąc je elementami np. instalacji w galerii sztuki, to dlatego, że wcale nie posługuje się językiem znaków drogowych, tylko wykorzystuje je do budowania znaczeń w swym własnym języku artystycznym. Z kolei jeśli śmieszy nas dwuznaczność znanej polskiej socrealistycznej piosenki o sporcie i męskiej przyjaźni, to dlatego, że nie jesteśmy uczestnikami kultury totalitarnej, niezdolnej do zbudowania komunikatu autoironicznego, nakazującej nam natomiast w poniższych wersach – analogicznie do komunikatu „ogranicz prędkość, uważaj! zakręt w lewo” – nie widzieć niczego prócz właśnie sportu i przyjaźni:

Trzej przyjaciele z boiska:  
Skrzydłowy, bramkarz i łącznik,  
Żyć bez siebie nie mogą,  
Dziarscy i nierozłączni.  
Niejeden mecz już wygrali,  
Niejeden przegrać zdążyli.

<sup>16</sup> B. Uspiński, J. Łotman, *Mit – imię – kultura*, [w:] B. Uspiński, *Historia i semiotyka*, tłum. B. Żyłko, Gdańsk 1998, s. 77–78.

Często się rozjeżdżali,  
Lecz zawsze znów się schodzili<sup>17</sup>.

Jeżeli cyrk może stać się socrealistycznym modelem państwa radzieckiego, to dzieje się tak dlatego, że suma użytych przez Aleksandrowa znaków nie tworzy nowej jakości znaczeniowej. W języku kultury totalitarnej nie zachodzi niebezpieczeństwo stworzenia za pomocą tych znaków metafory nieliczącej z powagą państwa robotników i chłopów. Na przypadki analogicznych potencjalnych dwuznaczności, pozostających poza sferą refleksji uczestników kultury totalitarnej, zwraca uwagę Klemperer w odniesieniu do hitlerowskich Niemiec. Naziści nie zauważali zabawnej z naszego punktu widzenia konotacji między farsowością posiedzeń marionetkowego Reichstagu a miejscem, gdzie się one odbywały – w sali teatralnej, w berlińskiej Operze Krolla<sup>18</sup>.

Powstaje jednak pytanie, czy teza o nietworzeniu nowych jakości przez dwa znaki języka kultury totalitarnej nie przeczy naszej wcześniejszej interpretacji *Cyrku* Aleksandrowa jako dzieła aktywnie odwołującego się do filmu Chaplina. Stwierdziliśmy w poprzednim rozdziale, że czynione przez radzieckiego reżysera aluzje i przytaczane cytaty filmowe uruchamiają sensy nieujęte samą tylko fabułą socrealistycznej komedii. Sensy te pojawiają się jednak nie dzięki potencjałowi sensotwórczemu dwóch znaków, lecz ze względu na wpisanie obrazów z amerykańskiej komedii – jako wartości zmiennych – we wzory znaczeniowe zawarte w strukturze filmu radzieckiego. Tramp z *The Circus* w zestawieniu z jego sobowtórem z *Cyrku* nie powoduje powstania nowego znaczenia, metaznaku czy intertekstu mówiącego o czymś innym niż postaci obu filmów z osobna. Zacytowany przez Aleksandrowa bohater jest jedynie konkretyzacją kilku socrealistycznych konceptów, zgodną z morfologią języka kultury totalitarnej. W polu „znaków drogowych”, takich jak: „wyzyskiwany pracownik”, „niespełniony artysta”, „nieupodmiotowiona jednostka”, pojawia się wartość „tramp z *The Circus*”. Owszem, do

<sup>17</sup> A. Międzyzrzecki, *Trzej przyjaciele z boiska*, [w:] *Z Archiwum Polskiego Radia, vol. 1. Chór Czejanda. Nagrania radiowe z lat 1949–1959*, Polskie Radio 2007 (płyta CD).

<sup>18</sup> V. Klemperer, *op. cit.*, s. 55.



zdekodowania tych znaków potrzebna jest określona kompetencja odbiorcy, przynależność do pewnego kręgu wtajemniczenia, czyli do grona wcześniejszych widzów filmu Chaplina. Ale radziecka komedia stanowi strukturę na tyle samowystarczalną, że brak przynależności do tego kręgu nie przeszkadza w odbiorze właściwej idei dzieła. Dla widza wtajemniczonego nie jest zarezerwowany przekaz ideowy odmienny od przekazu dla tych, dla których *Cyrk* był pierwszym w życiu kontaktem z „najważniejszą ze sztuk”. Odbiorcy potrafiący zdekodować aluzje do filmu Chaplina otrzymają komunikat bardziej uszczegółowiony, ale nieodbiegający znaczeniowo od tego, który wyniosą z kina pozostali widzowie.

Dążenie do jednoznaczności będzie kolejną cechą konstytutywną języka kultury totalitarnej. Aleksandrow zasysa do rezerwuaru znaczeniowego swego dzieła film amerykańskiego klasyka, a zassawszy go, wpisuje w zamkniętą strukturę. Kultura totalitarna tylekroć będzie dokonywała podobnych zabiegów, ilekroć w kręgu jej zainteresowania znajdzie się dzieło powstałe poza jej językiem. Niezwykle symptomatyczny jest tutaj przykład łotrykowskiej komedii Jakowa Protazanowa *Odpust świętego Jorgena* (*Праздник святого Йоргена*). Fabuła filmu stanowi przykład udanej propagandy antyreligijnej. Błyskotliwy złodziej Korkis ucieka z więzienia. Wkrótce schronienie da mu tłum wiernych, zebranych na quasi-katolickim odpuszczeniu. Bohater z zachwytem patrzy na przedsiębiorczość zakonników, sprzedających masowo produkowane fałszywe relikwie. Korkis dokonuje mistyfikacji, objawiając się tłumowi jako sam święty Jorgen. Władze klasztorne pozbywają się groźnego konkurenta w walce o rząd dusz, oferując mu gigantyczną sumę odpustowego odstępnego, następnie zaś przekształcają pseudoobjawienie w skuteczne narzędzie pozwalające na zwielokrotnienie zysków.

Dzieło Protazanowa, choć powstałe jako film niemy, od połowy lat trzydziestych winno być zaliczane do bardzo specyficznej kategorii filmów – dźwiękowych i niemych jednocześnie. Pierwotna wersja obrazu powstała w 1930 roku, a więc w realiach fali agitacji antyreligijnej towarzyszącej kolektywizacji, na kilka lat przed krystalizacją poetyki socrealizmu. Pięć lat później film został udźwiękowiony w dość szczególny sposób. Nieme sceny nie uzyskały ścieżki dźwiękowej. Zmienił się nato-

miast ich status narracyjny. Stanowiły odtąd ilustrację w pełni udźwiękowionej opowieści klasztorного opata. Do czego potrzebny był taki zabieg w przypadku filmu, którego głównemu przekazowi trudno było zarzucić odstępstwo od linii ideologicznej partii bolszewickiej? Otóż służył on zamknięciu struktury utworu i ujednoznacznieniu komunikatu. Z punktu widzenia wymogów języka kultury totalitarnej problematyczny był nie negatywny wizerunek duchownych i religii jako „opium dla mas”, lecz charakter postaci Korkisa. Widz wersji pierwotnej mógł bowiem sympatyzować ze złodziejem! Narracja z roku 1935 zmieniała wizerunek postaci (i strukturę filmu) na tyle, by Korkis pozostawał bohaterem negatywnym i by jego portret odpowiadał duchowi obowiązującego prawa.

Przekaz w języku kultury totalitarnej ma być zatem jednoznaczny i oczywisty w sensie interpretacyjnym. Kultura ta będzie unikać prywatnego opisu świata, zasadzającego się na opozycjach zero-jedynkowych: cecha – brak cechy. Schemat taki uniemożliwia bowiem stworzenie zamkniętego systemu semiotycznego i co najmniej utrudnia zbudowanie zamkniętej struktury narracyjnej. W językach naturalnych zaprzeczeniem cechy „czerwony” będzie określenie „nie-czerwony”, mimo iż kody panującej kultury mogą podpowiadać, że zaprzeczenia czerwieni należy szukać w cesze przeciwstawianej jej ładunkowi semantycznemu<sup>19</sup>. Zero-jedynkowy sposób opisu, znajdujący zaprzeczenie czerwieni w nie-czerwonoci, nie usatysfakcjonuje użytkownika języka kultury totalitarnej. Język ten wymaga jednoznaczności, tymczasem nie-czerwonosc jest przeciwdominantą większości znanych nam przedmiotów oraz zjawisk. Wskazanie braku cechy nie jest równoznaczne ze stwierdzeniem obecności jakiegokolwiek innej – i jest przez to niezwykle niekonkretne. Wachlarz skojarzeń powołanych do życia przez użycie kategorii typu „nie-czerwony”, „nie-bohaterski” czy „nie-syty” jest niezwykle szeroki. Dlatego w ZSRR kultura totalitarna preferować będzie – tam, gdzie czerwień zyska funkcję semantyczną czy wręcz rangę znaku – przeciwstawianie kolorowi czerwonemu w miarę potrzeb np. nazistowskiego brunatnego czy też kombinacji kolorów czerwonego i białego (repre-

<sup>19</sup> Zaprzeczeniem czerwieni może się w ten sposób stać np. czerń – barwa śmierci i ziemi przeciwstawiana kolorowi krwi i życia.

zentujących, jeżeli towarzyszą im gwiazdki – amerykańskość, jeżeli nie – polskość). Naprzeciw znaku „socjalizm”, inkorporującego wszystkie możliwe cechy pozytywne, nie znajdzie się „nie-socjalizm”, lecz „kapitalizm”, któremu przypisane zostaną wszelkie złe cechy. Wystarczy pobieżna kwerenda prasy epoki stalinowskiej, by wychwycić analogiczne pary pojęciowe: obóz pokoju – obóz imperializmu, progresywny – reakcyjny, przodownik pracy – sabotażysta, stalinowski sokół – hitlerowski padlinożerca. W odniesieniu do *Cyrku Aleksandrowa* stwierdziliśmy występowanie opozycji: Kosmos – Chaos, prawo – bezprawie, współdecydujący – wyzyskiwany. Tego typu opozycje, mające zastosowanie w opisie świata w różnorodnych tekstach kultury totalitarnej, są opozycjami binarnymi rodem z opisywanego przez Claude’a Lévi-Straussa języka mitu<sup>20</sup>. To nie prywatywna opozycja: cecha – brak cechy, lecz skrajne wartości opozycji gradualnej: cecha – cecha przeciwstawna. To nie model  $1 - 0$ , lecz  $1 - -1$ <sup>21</sup>. To wreszcie figura opisu świata, która uwypukla mitologiczność języka. I która stanowi o jego totalitarnym charakterze. Dlaczego? Dlatego, że gdy figurą opisu świata pozostaje mitologiczna binarność, to wszystkie opisywane za jej pomocą fenomeny uzyskują wyłącznie charakterystyki  $1$  i  $-1$ , pozytywne i negatywne. Przodownik pracy:  $1$ , sabotażysta:  $-1$ . Oznacza to, że w powyższym modelu językowym przy opisie realiów socjalistycznej produkcji nie ma miejsca na kategorię „po prostu pracownika”. Niespełnienie wymogów bycia przodownikiem automatycznie umieszcza przedmiot opisu na przeciwnym biegunie opozycji binarnej. Kto zatem nie uczestniczy w socjalistycznym współzawodnictwie pracy, jest sabotażystą, kto nie popiera obozu pokoju, jest zwolennikiem amerykańskich imperialistów. Lektura tekstu

<sup>20</sup> C. Lévi-Strauss, *Struktura mitów*, [w:] *idem, Antropologia strukturalna*, tłum. K. Pomian, Warszawa 2000, s. 185–208.

<sup>21</sup> Ta charakterystyka przeczyłaby tezie Orwella, którego literacka wizja języka totalitarnego zakładała, że określenia antonimiczne będą wyeliminowane z użycia. W *Zasadach nowomowy* autor *Roku 1984* pisał, że – wobec istnienia określenia „bezciepły” – „przymiotnik «zimny» stał się zbyteczny, podobnie jak «zły», którego sens oddawał nie gorzej, a nawet lepiej, przymiotnik «bezdobry»” (G. Orwell, *op. cit.*, s. 343). Tymczasem praktyka realnych kultur totalitarnych wskazuje, że pary pojęciowe typu: ciepły – bezciepły, dobry – bezdobry mogłyby utrudniać bądź wręcz uniemożliwiać zbudowanie binarnych opozycji mitologicznych.

kultury totalitarnej zmusza do ciągłego opowiadania się po stronie „sił światła”, pozbawiając komfortu neutralności i pozostawiania z boku. Głowiński stwierdza:

Z wyrazistością najprostszych podziałów dychotomicznych wiąże się bezpośrednio [...] właściwość dyskursu totalitarnego: dominują w nim wartościowania jednowymiarowe, kształtowane tak, jakby były bezapelacyjne i z góry wykluczały wszelkiego typu inną aksjologię. Dyskurs totalitarny narzuca odbiorcy pewien system wartości – i jest to jeden z najważniejszych jego wyznaczników<sup>22</sup>.

Mitologiczne struktury opisu świata w języku kultury totalitarnej sprawiają, że w jego ramach po prostu nie ma narzędzi do wyboru innego systemu wartości niż ten, który wpisany jest w pozytywny biegun opisu świata. Dlatego też w kulturze totalitarnej zbędne stają się narzędzia do dokonywania wyborów politycznych. Z tej perspektywy niesłuszne wydaje się popularne w dzisiejszym dyskursie publicystycznym, ironizujące określanie praktyk wyborczych w totalitarnych wspólnotach politycznych mianem plebiscytu. Każda słownikowa definicja plebiscytu zakłada procedurę wypowiedzi określonej grupy w celu ustalenia jej preferencji. Procedura wyborcza obsługiwana przez język kultury totalitarnej jest natomiast rytualną praktyką potwierdzenia przynależności głosującego do pozytywnie wartościowanego bieguna świata. Tak należy rozumieć głosowanie na listy Bloku Komunistów i Bezpartyjnych w ZSRR czy Frontu Narodowego w Polsce – na kartach do głosowania, które nie wymagały żadnych skreśleń.

Mitologiczna dychotomia w języku kultury totalitarnej sprzyja karierze form superlatywnych. Klemperer pisał o nich jako o formach charakterystycznych dla języka Trzeciej Rzeszy, będących „najbardziej naturalnym środkiem oddziaływania mówcy i agitatora”, a także formą reklamy. My natomiast skonstatujmy, że przymiotnik czy przysłówek użyty w stopniu najwyższym pogłębia opozycje binarne. Dlatego w ZSRR (i w Polsce czasów stalinowskich w odniesieniu do ZSRR) utrwalały się językowe kliše typu „samyj pieriedowoj” („najbardziej przodujący”), obowiązkowo

<sup>22</sup> M. Głowiński, *op. cit.*, s. 39.

aplikowane do określeń takich jak „nauka radziecka” czy „przemysł radziecki”. Konstytucja Związku Radzieckiego z 1936 roku automatycznie uzyska przymiot „najbardziej przodującej konstytucji świata”, natomiast do jej ojca duchowego pasować będą wszystkie pozytywnie konotowane przymiotniki w stopniu najwyższym, każdemu określeniu rzeczownikowemu towarzyszyć zaś będzie słowo „największy”. Przykład ilustrujący tę tezę jest tak urokliwy, że pozwolę sobie przytoczyć go w całości. Zresztą, zacytowanie jednej tylko zwrotki nie miałyby szans na oddanie skali zjawiska:

Шумят плодородные степи,  
Текут многоводные реки,  
Весенние зори сверкают  
Над нашим счастливым жильем.

Споём же, товарищи, песню  
О самом великом дозорном,  
Который всё видит и слышит, –  
О Сталине песню споём.

Споём же, товарищи, песню  
О самом большом человеке,  
О самом родном и любимом, –  
О Сталине песню споём.

Как солнце весенней порою,  
Он землю родную обходит,  
Растит он отвагу и радость  
В саду заповедном своем.

Он вел нас на битву с врагами –  
За счастье, за долю бороться,  
Вливал в нас и бодрость, и силу  
На славном пути боевом.

Споём же, товарищи, песню  
О самом большом садоводце,  
О самом любимом и мудром, –  
О Сталине песню споём.

Споём же, товарищи, песню  
О самом большом полководце,  
О самом бесстрашном и сильном, –  
О Сталине песню споём.

Он создал на счастье народов  
Закон нерушимый навеки,  
Весенние ясные зори  
Зажег он над нашим жильем.

Границы Союза Советов  
Закрывл он от воронов чёрных,  
Одел их бетоном и камнем  
И залил чугуном литьём.

Споём же, товарищи, песню  
О самом родном человеке,  
О солнце, о правде народов, –  
О Сталине песню споём<sup>23</sup>.

<sup>23</sup> „Szumią urodzajne stepy./ Płyną głębokowodne rzeki./ Błyskają wesole zorze/ Nad naszym szczęśliwym domem./ Zaśpiewajmy więc, towarzysze, pieśń/ O największym człowieku./ O najmiłszym i najukochańszym –/ Zaśpiewajmy pieśń o Stalinie.// On wiódł nas

Charakterystycznym objawem dążenia do jednoznaczności przekazu, obok przedstawionej wyżej polaryzacji opisu świata, jest również wielka kariera skrótowców. W języku rosyjskim ofensywa określeń typu: „agitprop”, „Gławlit”, „komsomol”, „oblispolkom”<sup>24</sup> następuje wkrótce po rewolucji. I choć będą ona realizować model morfologiczny zainspirowany niemiecczyzną<sup>25</sup>, zagoszczą w słowniku codziennej mowy wcześniej, niż Niemcy usłyszą o Gestapo, SA i SS (skądinąd symptomatyczne, że Klemperer swoje rozważania o języku III Rzeszy rozpocznie właśnie od konstatacji skrótomanii<sup>26</sup>). Także język zestalinizowanej Polski odnotuje fascynację skrótowcami, choć – jak się wydaje – w mniejszej skali. Z radiowych głośników popłynę kilka piosenek sławiących okręt flagowy architektonicznego socrealizmu – MDM, a wraz z masową pieśnią marszową pojawią się świadectwa kreowania tożsamości zbiorowych właśnie na podstawie zbitek literowych, takich jak: SP – Służba Polsce, LZS – Ludowy Zespół Sportowy, a przede wszystkim ZMP – Związek Młodzieży Polskiej:

---

do boju z wrogami –/ By walczyć o szczęście i o los,/ Napelniał nas odwagą i siłą/ Na chwalebny szlak bojowym./ Zaśpiewajmy więc, towarzysze, pieśń/ O największym wodzu,/ O najbardziej ze wszystkich nieustraszonym i najsilniejszym –/ Zaśpiewajmy pieśń o Stalinie.// Granice Związku Rad/ On zamknął przed czarnymi krukami,/ Umocnił je betonem i kamieniem/ I zalał żeliwem./ Zaśpiewajmy więc, towarzysze, pieśń/ O największym strażniku,/ Który wszystko widzi i słyszy –/ Zaśpiewajmy pieśń o Stalinie.// Jak słońce na wiosnę,/ On dogląda rodzimej ziemi./ Hoduje odwagę i radość/ W swym najdroższym ogrodzie./ Zaśpiewajmy więc, towarzysze, pieśń/ O największym ogrodniku./ O najukochańszym i najmądrzejszym –/ Zaśpiewajmy pieśń o Stalinie.// On stworzył dla szczęścia narodów/ Niezniszczalne prawo na wieki./ Wiosenne jasne zorze/ Zapalił nad naszym domem./ Zaśpiewajmy więc, towarzysze, pieśń/ O najmilszym człowieku./ O słońcu, o prawdzie narodów –/ Zaśpiewajmy pieśń o Stalinie”. М. Исаковский, *Песня о Сталине*, [w:] *Славим величие сталинских лет...*, *op. cit.*, s. 7–8.

<sup>24</sup> Агитпроп – агитационная пропаганда, пропаганда агитacyjna; Главлит – Главное управление по делам литературы и издательств, Główny Zarząd do Spraw Literatury i Wydawnictw (organ radzieckiej cenzury wydawniczej); обlisполком – областной исполнительный комитет, obwodowy komitet wykonawczy; комсомол – коммунистический союз молодежи, komunistyczny związek młodzieży. Ostatni skrótowiec to właściwie skrót skrótowca i popularne określenie Wszechzwiązkowego Leninowskiego Związku Młodzieży Komunistycznej (ВЛКСМ, Всесоюзный Ленинский Союз коммунистической молодежи).

<sup>25</sup> А. Селищев, *op. cit.*, s. 36.

<sup>26</sup> V. Klemperer, *op. cit.*, s. 16.

Kolego daj rękę, z nami idź,  
Kolego daj rękę, z nami idź,  
Warszawskie ZMP to znaczy:  
Niech jak sztandar w radość dzwoni pieśń,  
Dawać przykład w nauce i pracy!<sup>27</sup>

Inny przykład:

Kto się młota i ognia nie lęka,  
Kto upartą ma wolę i dłoń,  
Kto przed wrogiem tchórzliwie nie klęka,  
Kto ludowi budować chce dom:

Ten jest z nami, ten nasz brat,  
Ten jest zuch, ten jest chwyt,  
Ten niełatwą drogę obrał i ten wie,  
Że jest jedna droga dobra – ZMP<sup>28</sup>.

Zauważmy też, że skrótowce zaznaczały swą obecność nawet w piosenkach o wyraźnym rysie lirycznym. „W pedecie, w pedecie/ jedyną na świecie/ znalazłem dla siebie dziewczynę”<sup>29</sup> – głosiły słowa popularnego w latach pięćdziesiątych walczyka.

Orwell w skrótomanii upatrywał dążności do odarcia nazwy własnej z kompleksu skojarzeń, wywoływanych przez jej poszczególne komponenty:

Nazwa „Międzynarodówka Komunistyczna” przywodzi na myśl powszechne braterstwo, czerwone sztandary, barykady, Karola Marksa i Komunę Paryską. Natomiast skrót „Komintern” kojarzy się jedynie z organizacją o zwartych szeregach oraz zestawem jasno określonych doktryn. Sugeruje coś równie konkretnego jak krzesło lub stół. „Komintern” to wyraz, który można wymówić zupełnie bezmyślnie, podczas gdy nie sposób

<sup>27</sup> W. Woroszyński, *Piosenka zetempowców Warszawy*, cyt. za: Archiwum Polskiego Radia – Fonoteka Muzyczna, nagr. z sierpnia 1950, sygn. PD 79 (fonogram).

<sup>28</sup> J. Bocheński, *Zetempowiec*, [w:] *Pieśni kompozytorów polskich. Pieśni masowe na głos i fortepian*, red. E. Bekier, zeszyt 1, Warszawa 1953, s. 37.

<sup>29</sup> Z. Kuniński, *Moja miła z pedetu*, [w:] *Z Archiwum Polskiego Radia...*, op. cit.

powiedzieć „Międzynarodówka Komunistyczna”, nie zastanawiając się choć przez chwilę nad sensem własnych słów<sup>30</sup>.

Podobnie w odniesieniu do języka nazizmu Klemperer zauważy, że skrót „SS” usamodzielni się na tyle, że nie będzie już skrótowym określeniem zastępczym wobec wyjściowego Schutzstaffel (szwadron ochronny NSDAP), lecz stanie się samodzielnym pojęciem denotującym policję polityczną. Brzmienie skrótu nie będzie wywoływać skojarzeń z którymkolwiek z członów pełnej nazwy, lecz raczej z graficzną, hieroglificzną reprezentacją skrótu – podwójną błyskawicą<sup>31</sup>. Przywołajmy ponownie metaforę języka znaków drogowych, by stwierdzić, że zarówno „Komintern”, jak i „SS” to efekty techniki ujednoznacznienia, sprawiającej, że odbiorca komunikatu – kierowca – nie skupia uwagi na żadnym z komponentów znaku (kształcie, obwódce, zmiennej w polu), tylko, zestawiając dobrze sobie znane elementy, odczytuje konkretne znaczenie, którego znajomość jest niezbędna na drodze. Podobnie język kultury totalitarnej będzie dążył do ogołocenia znaków z potencjalnych znaczeń ich komponentów.

Zjawiskiem paralelnym będzie monopolizacja znaczeń słów czy zwrotów. Kultura totalitarna przyzna sobie prawo do weryfikowania słów i pojęć funkcjonujących w innych językach wedle swojego własnego szablonu mitologicznego. Nie pod każdą zmienną będzie można podstawić dowolną wartość. Podstawienie wartości będzie wymagało, by została przeprowadzona jej mitologiczna weryfikacja. Dla przykładu, słowo „humanizm” czy określenie „troska o człowieka” przed zastosowaniem będą musiały zostać automatycznie zweryfikowane: czy dopasują się do

<sup>30</sup> G. Orwell, *op. cit.*, s. 349. Trzeba jednakże przyznać, że inny przykład, za pomocą którego Orwell przedstawia swoją tezę – termin *Miniprawd*, będący skrótem od Ministerstwa Prawdy – jest skonstruowany raczej błędnie, zważywszy, że „mini” w połączeniu ze słowem „prawda” może nasuwać nieneutralne skojarzenia. Nawiasem mówiąc, historyczną ilustracją ukazaną przez Orwella zasady redukcji konotacji nazwy, choć bez użycia strategii skracania, może być propagandowy koncept zamiany w języku kultury oficjalnej obarczonego szeregiem skojarzeń historycznych przymiotnika „sowiecki” na „radziecki” – czyli na wersję oczyszczoną z negatywnych skojarzeń, spolszczoną i wykorzystującą zachodniosłowiański, „swojski” źródłosłów ‘rada’.

<sup>31</sup> V. Klemperer, *op. cit.*, s. 80–81.



mitologicznej sztancy? Przyłożenie do nich swoistej miary sprawi, że wpiszą się w mitologiczny obraz Kosmosu i królestwa sił światła, a nie Chaosu i królestwa zła. Zastosowanie określenia „troska o człowieka” w odniesieniu do Stanów Zjednoczonych Ameryki czy hitlerowskich Niemiec będzie błędem składniowym, podobnie jak słowo „wyzysk” w odniesieniu do świata radzieckiego, gdy opisowi rzeczywistości nie towarzyszy kategoria wroga wewnętrznego.

Słowo „humanizm” w odniesieniu do ZSRR to zatem coś innego w odniesieniu do USA. Formalnie to samo słowo, zweryfikowane przez przyłożenie szablonu mitologicznego, funkcjonalnie staje się homonimem. Język kultury totalitarnej wypracuje kanon praktyk radzenia sobie ze strukturami homonimicznymi względem tego, co jest weryfikowane pozytywnie. Te praktyki Viktor Klemperer określa mianem cudzysłowu ironicznego:

W LTI ironiczne użycie [cudzysłowu – przyp. J.S.] ma nad neutralnym wielokrotną przewagę. Dzieje się tak dlatego, że LTI właśnie do neutralności żywi odrazę, że musi ona zawsze mieć jakiegoś przeciwnika i zawsze musi go zwalczać. Kiedy hiszpańscy rewolucjoniści odnoszą zwycięstwo, kiedy mają oficerów, kiedy mają sztab generalny, to będą to niewątpliwie „czerwone «zwycięstwa»”, „czerwoni «oficerowie»”, „czerwony «sztab generalny»”. To samo jest później z „rosyjską «strategią»”, to samo z jugosłowiańskim „marszałkiem» Tito”. Chamberlain i Churchill, i Roosevelt są zawsze tylko „politykami” w ironicznym cudzysłowie, Einstein jest tylko „uczonym”, Rathenau „Niemcem”, a Heine „«niemieckim» poetą”. Nie ma artykułu w prasie, nie ma przedruku mowy, w którym nie roiłoby się od takich ironicznych cudzysłowów, a nie brak ich nawet w obszernych studiach utrzymanych w spokojniejszym tonie. Należą one tak samo do drukowanej LTI, jak do intonacji mów Hitlera i Goebbelsa, są jej wrodzone<sup>32</sup>.

W odróżnieniu od Klemperera Władimir Papierny nie jest skłonny uznać cudzysłowów pojawiających się w kulturze totalitarnej za przejaw językowej ironii. Mówi natomiast o „pewnym trzecim znaczeniu cudzysłowu” – poza cytatem i ironią. Spostrzeżenia Klemperera uzupełnia jednak całym zestawem własnych – zaczerpniętych ze świata radzieckiego:

<sup>32</sup> *Ibidem*, s. 86.

Cudzysłów – ta swoista granica, oddzielająca słowa od pozostałego tekstu – pojawia się każdorazowo, gdy słowo w taki czy inny sposób wiąże się ze światem Żła. Cudzysłów jak gdyby podkreśla, że w tamtym świecie wszystko jest na odwrót, że zwykle neutralne słowo t a m już nie może oznaczać tego, co tutaj. Np.: „Wysokościowe budynki Moskwy wznoszone są wedle zasad wprost przeciwnych zasadom «budownictwa» wieźców amerykańskich”<sup>33</sup>.

Cudzysłów w takim rozumieniu – cudzysłów, który skłonny byłbym nazwać wręcz mitologicznym – dostrzegalny jest nie tylko w tekstach pisanych. Odnajdziemy go również w przestrzeni sztuk wizualnych. Tam, gdzie odbiorca nie byłby w stanie dostrzec graficznego znaku cudzysłowu, pojawia się przerysowanie, podkreślenie dystansu twórcy do kształtowanego przezeń obrazu. Dla przykładu, w batalistycznym filmie Micheila Cziaurelego<sup>34</sup> *Upadek Berlina* (1949) przemowa niemieckiego oficera o humanizmie państwa nazistowskiego, ukazana została na tle płonących wsi i miejskiego krajobrazu po egzekucjach. Tło muzyczne, towarzyszące wkroczeniu wojsk niemieckich na terytorium ZSRR, jest marszowe, nie ma jednak podniosłego, monumentalnego charakteru. Nie widzimy archaniołów ładu radzieckiego, tylko pretorian ciemności, dlatego ścieżka dźwiękowa, choć niepokojąca, u dzisiejszego widza wywołuje skojarzenie raczej z oprawą muzyczną kreskówek (np. z muzyczną etykietą zamku czarnoksiężnika Gargamela, snującego wizje pogromu smurfów) niż wojennego realizmu. A wszystko to dlatego, że m a r s z charakteryzuje wyłącznie armię Stalina. Obraz wojsk Hitlera może być zilustrowany co najwyżej „m a r s z e m”. Analizując naturę języka radzieckiego (choć w ramach czasowych dużo szerszych niż materia niniejszego wywodu), Georgij Poczepcow przedstawi omawianą kwestię poprzez odwołanie do skarbnicy antysystemowego humoru:

Przypomnijmy sobie znany dowcip o przyjeździe korespondentów zagranicznych, kiedy to przewodniczący kołchozu w odpowiedzi na wniosek, by

<sup>33</sup> В. Паперный, *op. cit.*, s. 284. Badacz określa kulturę totalitarną jako „kulturę «dwa»” w opozycji do rewolucyjnej „kultury «jeden»”.

<sup>34</sup> W oficjalnej kulturze radzieckiej reżyser znany pod zrusyfikowaną wersją imienia i nazwiska: Michaił Cziaureli (Михаил Чиаурели).

zasypać kałużę, mówi: „Niech nas lżą i oczerniają, a co tam!” W obcych ustach słowa nie mają sensu, są fałszywe *a priori*. Prawdziwe słowa może wypowiadać jedynie „swój”, podczas gdy dla „obcego” są one niedostępne<sup>35</sup>.

Dla kultury totalitarnej nie jest charakterystyczne tłumaczenie zjawisk, wnikanie w ich wewnętrzną dynamikę, lecz ich rozpoznawanie, weryfikacja na podstawie mitologicznego szablonu i nadawanie im nazw, czyli – nominacja. Kategoria „ja” lub „my” nie będzie równoznaczna z zaimkiem osobowym w pierwszej osobie pojedynczej lub mnogiej, lecz ze wskazaniem odpowiedniej strony mitologicznego opisu świata. „Nie waż się nazywać siebie «ja». Tylko ja to «ja», a ty to «ty»” – ta dziecięca perspektywa poznawcza w pełni odwzorowuje rolę nominacji w języku mitologicznym<sup>36</sup>. W języku kultury totalitarnej znak (tak jak i w świadomości mitologicznej) jest analogiczny do nazwy własnej. Zbiór jednoimiennych przedmiotów nie musi się koniecznie odznaczać jakimiś specjalnymi właściwościami, oprócz właściwości posiadania danej nazwy<sup>37</sup>. Zatem ten, kto nazywa, posiada władzę nad światem – ma bowiem prerogatywę przypisywania określonych przedmiotów, osób i zjawisk do sfer Kosmosu i Chaosu.

W wierszu Adama Ważyka nominacja elementów niewpisujących się w schemat „naszego” ładu jest równoznaczna z wyrokiem skazującym na pozostawanie w „ich” świecie, czyli – w otchłani:

Kto patrzy oczami Partii, odsieje ziarno od plewy,  
błąd naprostuje, sprawców odetnie, nazwie ich po imieniu<sup>38</sup>.

„Nazywanie po imieniu” – prerogatywa tych, których świadomość jest emanacją mitu wspólnotowego, urasta tu do rangi, z jednej strony, straszliwej broni, z drugiej – najstraszliwszej kary, równoznacznej niemal z Sądem Ostatecznym. Widzimy, że poznawanie („odsiewanie ziarna od plewy”) jest równoznaczne z odnoszeniem określonych zjawisk do figur

<sup>35</sup> Г. Почепцов, *Семиотика*, Москва 2002, s. 400–401.

<sup>36</sup> B. Uspienski, J. Łotman, *op. cit.*, s. 70.

<sup>37</sup> *Ibidem*, s. 65.

<sup>38</sup> A. Ważyk, *Droga pokoleń*, [w:] *O Polskę ludową. Zbiór wierszy i pieśni z lat 1941–1951*, red. W. Woroszyński, Warszawa 1952, s. 146.

mitologicznego szablonu. W praktyce totalitarnej narracji mitologicznej nominacja wygląda w sposób następujący:

Świat podzielił się na dwa wielkie obozy:

o b ó ż r e a k c j i , k a p i t a l i z m u , u c i e m i ę z e n i a n a r o d ó w  
i w o j n y ,

o r a z o b ó ż d e m o k r a c j i , s o c j a l i z m u , r ó w n o u p r a w -  
n i e n i a n a r o d ó w i p o k o j u . [ . . . ]

N a c z e l e o b o z u r e a k c j i i w o j n y [ . . . ] s t o i n a j w i ę k s z e p a ń s t w o k a p i t a l i -  
s t y c z n e – S t a n y Z j e d n o c z o n e A m e r y k i P ó ł n o c n e j .

P i e r w s z a , n a j w i ę k s z a s i ł a [ p o k o j u – p r z y p . J . S . ] – t o Z w i ą z e k S o -  
c j a l i s t y c z n y c h R e p u b l i k R a d z i e c k i c h . [ . . . ]

D r u g a s i ł a b r o n i ą c a p o k o j u – t o p a ń s t w a d e m o k r a c j i l u d o w e j , d o k t ó r -  
y c h z a l i c z a s i ę d z i s i a j P o l s k a [ p o d k r . T e p i c h t a – J . S . ]<sup>39</sup>.

W świecie socrealistycznego dzieła literackiego czy filmowego ostateczna i kompleksowa nominacja zjawisk ukazanych na kartach książki czy na ekranie stanie się warunkiem zamknięcia struktury utworu. Czytelnik nie może odłożyć książki, a widz opuścić sali kinowej, dopóki nie zamknie się mitologiczny opis świata. Wymowny przykład takiego podejścia daje Grigorij Aleksandrow w swoim kolejnym po *Cyrku* dziele komediowym – filmie *Wołga-Wołga* (*Волга-Волга*, 1938). Utwór wieńczy puenta w formie dydaktycznej piosenki. Wykonując ją, kolektyw artystów z początku przekazuje widzom komunikat: uwaga, teraz nastąpi podsumowanie filmu i koniec jego struktury:

Покидать места вам рано.  
Разрешите нам с экрана  
Вам сказать десяток строк,  
Чтобы ясен был итог.

Не напрасно мы старались  
И недаром вы смеялись,  
Потому что смехом тоже  
Можно бить врагов<sup>40</sup>.

<sup>39</sup> J. Tepicht, *Wczoraj, dziś i jutro wsi polskiej*, Warszawa 1952, s. 119–134.

<sup>40</sup> „Nie czas jeszcze opuszczać miejsca./ Pozwólcie nam z ekranu/ Powiedzieć wam kilka wersów,/ By jasny był wynik.// Nie na marne staraliśmy się/ I nie na darmo wyście się

Po powyższej „uwerturze finału” następuje zapowiadane stawianie kropek nad „i”. W filmie będącym komediową wykładnią stalinowskiej filozofii twórczości napiętnowany zostaje karierowicz Iwan Bywałow, ukazany jako człowiek niezdolny do dostrzeżenia piękna amatorskiej twórczości artystycznej, jako siła stojąca na przeszkodzie jej wszechstronnemu rozwojowi. Podsumowuje to zwrotka finałowej piosenki, przy okazji ucząca widza właściwie stosować w życiu mitologiczny schemat, czyli nadawać właściwe charakterystyki poszczególnym zjawiskom:

Бюрократов таких, как Бывалов,  
Может быть, и немного найдешь...  
Но любой из пройдох и нахалов,  
На Бывалова очень похож.

Часто мелкие мысли и чувства,  
Плесень старых, безрадостных лет,  
Нам мешают в труде и в искусстве,  
Замедляя талантов расцвет<sup>41</sup>.

Następnie w tekście piosenki zostanie przeprowadzona paralela między usuwaniem wrogich elementów a otwieraniem drzwi ku powszechnej pełnej realizacji człowieka radzieckiego (brzmiąca złowrogo, zważywszy, że prace nad filmem trwały podczas wielkiej czystki roku 1937, a jedną z jej ofiar stał się Władimir Nilsen, autor zdjęć do *Wołgi-Wołgi*). W ten sposób w finałowej nominacji zostanie wskazany pozytywny biegun w schemacie świata. W tym momencie rozważań pragnąłbym jednak zwrócić uwagę na nieco inny aspekt finałowej puenty. Otóż czarny charakter *Wołgi-Wołgi* – Bywałow – obecny jest w kadrze niemal do ostatniej sceny. Ostateczne wyśmianie jego postawy nastąpi na chwilę przed kadrami, w których artyści rozpoczynają dydaktyczną

---

śmiali./ Dlatego, że również śmiechem/ Można bić wrogów”.

<sup>41</sup> „Biurokratów takich, jak Bywałow,/ Być może nawet nie znajdzie się wielu./ Ale każdy cwaniak i arogant/ Bardzo przypomina Bywałowa.// Często małostkowe myśli i uczucia./ Pleśń starych smutnych lat,/ Przeszkadza nam pracować i tworzyć./ Spowalniając rozwój talentów”.

piosenkę. Wówczas karierowicz na dobre znika z ekranu. Ze względów, które przedstawię za chwilę, jego zniknięcie nie jest w narracji totalitarnokulturowej przypadkowe.

Uspienski i Łotman wskazują, że utożsamienie procesu poznawania z procesem nominacji jest charakterystyczne zarówno dla świadomości mitologicznej, jak i dla psychiki dziecięcej z wczesnego stadium rozwoju. Dotyczy to także odbierania wszystkich słów jako nazw własnych. Uczeni formułują swoje przypuszczenia, opierając się na psycholingwistycznych tezach Lwa Wygotskiego, który twierdził, że:

Początkowo napotyamy u dziecka brak świadomości istnienia form i znaczeń językowych oraz nieumiejętność ich rozróżniania. Słowo i jego konstrukcja dźwiękowa odbierane są przez dziecko jako część rzeczy lub jako jej właściwość, nieoddzielna od innych właściwości. Jest to, jak się wydaje, zjawisko charakterystyczne dla każdej prymitywnej świadomości językowej<sup>42</sup>.

W innej pracy tegoż autora znajdziemy kolejne charakterystyki rozwoju psychiki dziecka, które pozwolą nam mówić o paralelach wczesnodziecięcych strategii poznawczych wobec strategii mitologicznych i totalitarnych:

Dziecko myli reguły moralne z regułami dotyczącymi fizycznego świata. Miesza ono to, że nie można po raz drugi zapalić zapalanej już wcześniej zapalniczki, z tym, że w ogóle mu nie wolno zapalać zapalniczek [...]. Wszystkie [...] „nie wolno” i „nie można” są dla dziecka w okresie wczesnego dzieciństwa tym samym<sup>43</sup>.

---

<sup>42</sup> Л. Выготский, *Мышление и речь*, Москва 1999, s. 290. Wygotski pisze dalej, powołując się na anegdotę opowiadaną przez dziewiętnastowiecznego językoznawcę Wilhelma von Humboldta: „Prosty człowiek, słuchając rozmowy studentów astronomii o gwiazdach, zwrócił się do nich z pytaniem: «Rozumiem, że za pomocą różnych narzędzi udało się ludziom zmierzyć odległość od Ziemi do najdalszych gwiazd [...]. Ale powiedzcie mi, skąd też ci ludzie wiedzieli, jak te gwiazdy się nazywają?» Poczcziwina ów przypuszczał, że nazwy gwiazd niepodobna poznać inaczej, jak tylko dowiadując się od nich samych”, *ibidem*.

<sup>43</sup> L. Wygotski, *Zabawa i jej rola w rozwoju psychicznym dziecka*, tłum. A. Brzezińska, T. Czuba, [w:] *Dziecko w zabawie i świecie języka*, red. A. Brzezińska i in., Poznań 1995, s. 76.

Wygotcki, w ślad za Jeanem Piagetem, nazwie powyższe zjawisko realizmem moralnym. O istnieniu tego fenomenu każdy może się przekonać, obserwując dziecięce zabawy grupowe z zastosowaniem reguł i ról. W Polsce w latach osiemdziesiątych wśród chłopców w wieku przedszkolnym niezwykle popularna była zabawa w czterech pancernych i psa. Ponieważ sam uczestniczyłem w takich zabawach, pamiętam, że dzieci najwyżej ceniły rolę Janka, toteż w jej odtwórcy można było rozpoznać chłopca zajmującego wysoki status w hierarchii grupy. Mniej prestiżowe były role innych „pancernych”. Nikt z uczestników zabawy (nawet osoba o najniższym statusie w hierarchii) nie odtwarzał jednak roli żadnego Niemca. Żywiol niemiecki symbolizował stół, który w realiach zabawy stawał się wrogim czołgiem<sup>44</sup>. Świadczenia osób wychowujących się przed podbojem ekranów przez *Czterech pancernych i psa* wskazują, że gdy dzieci – pod wpływem serii niemiecko-jugosłowiańskich westernów o przygodach Winnetou – bawiły się w Indian, nikt nie wcielał się w rolę kowbojów, czyli w danym wypadku w postaci uosabiające zło i przemoc. Dlatego jeśli zabawa rozszerzała się np. na całe osiedle, to rywalizowały ze sobą różne szczepy indiańskie, nie zaś Indianie i kowboje<sup>45</sup>.

Kultura totalitarna zachowuje się w podobny sposób. Laureatem Nagrody Stalinowskiej za rok 1950 za rolę w filmie *Upadek Berlina* był odtwórca roli Stalina – Micheil Gelowani<sup>46</sup>. Na analogiczne wyróżnienie nie mógł jednak liczyć Władimir Sawieljew, grający Hitlera. W roku 1949, gdy wyróżniano autorów ośmiu projektów moskiewskich wysokościowców (z których następnie siedem zrealizowano), Nagrodę Stalinowską I stopnia uzyskali architekci, którzy zaprojektowali cztery

---

<sup>44</sup> Informacja potwierdzona podczas kilku wywiadów biograficznych (respondent Daniel S., wywiad przeprowadzony w Warszawie 5 października 2008 roku, respondent Mirosław L., wywiad przeprowadzony w Warszawie 20 listopada 2008 roku; respondent Patryk W., wywiad przeprowadzony w Spale 16 czerwca 2009 roku; zapisy wywiadów w archiwum autora).

<sup>45</sup> Informacja uzyskana podczas wywiadu biograficznego (respondent Jan Sz.). Wywiad przeprowadzony w Krakowie, 28 listopada 2008 roku (zapis w archiwum autora).

<sup>46</sup> W oficjalnej kulturze radzieckiej aktor znany pod zrusyfikowaną wersją imienia i nazwiska – Michaił Gielowani (Михаил Геловани).

najwyższe budowle. Pozostali czterej musieli się zadowolić nagrodą II stopnia. Dodajmy, że owe stopnie przekładały się również na wysokość premii finansowej (I: 100 000 rubli, II: 50 000)<sup>47</sup>. Oznacza to, że wysokość nagrody i gratyfikacji pozostawały proporcjonalne do wysokości budynku. W ten sposób zasada realizmu moralnego przekładała się wprost na kryteria nagradzania twórców. Inny interesujący przykład można zaczerpnąć z *Cyrku Aleksandrowa*. „Mówię panu po raz tysięczny: pańskiego parszywego pieska nie pokażę zorganizowanej publiczności!” – to kwestia dyrektora napastowanego przez właściciela kudłatego czworonoga. Właściciel ów – i jednocześnie treser – pragnie za wszelką cenę zaprezentować umiejętności podopiecznego. Jego piesek, jak się okaże, jest piekielnie inteligentny i umie szczeknąć tyle razy, ile wynosi wartość liczbowa pokazywanej mu cyfry. Szef cyrku nie chce jednak widzieć kudłatego stworzenia na arenie – ma łe, niepozorne zwierzę nie jest bowiem godne, by stać się reprezentantem wielkiej radzieckiej sztuki cyrkowej.

Powróćmy jednak do casusu Bywałowa z *Wołgi-Wołgi*, znikającego z ekranu w jednej z ostatnich scen. W powyższym kontekście sprawa jest prosta. Podobnie jak artysta grający Hitlera nie może liczyć na honory, tak też w formułowaniu prawdy o ładzie świata nie może uczestniczyć postać będąca elementem Chaosu. Bywałow jest jedynie przedmiotem, nie podmiotem nominacji.

Z tezą o pokrewieństwie realizmu moralnego w rozwoju dziecka i w mitologicznym języku kultury totalitarnej współbrzmi fakt, że kultura ta wytwarza szereg technik swoistej infantylizacji własnych uczestników, nie tylko zmuszając ich do przyjęcia mitologicznej perspektywy poznawczej, lecz również do postawy dziecięcej uległości wobec autorytetu. Ewidentne przykłady takich technik odnajdziemy w pieśni masowej. Podczas rytuału jej wykonania (podczas pochodu, akademii, mityngu itp.) każdy śpiewający zespala się z kolektywnym podmiotem pieśni, który często podkreśla swój dziecięcy status. Zwróćmy uwagę na kilka fragmentów. Najpierw przykład utworu rosyjskojęzycznego:

<sup>47</sup> В. Паперный, *op. cit.*, s. 282; Д. Хмельницкий, *Архитектура Сталина*, Москва 2007, s. 291–292.



Мы можем петь и смеяться, как дети,  
Среди упорной борьбы и труда,  
Ведь мы такими родились на свете,  
Что не сдаемся нигде и никогда<sup>48</sup>.

Создан наш мир на славу.  
За годы сделаны дела столетий,  
Счастье берем по праву,  
И жарко любим, и поем, как дети<sup>49</sup>.

Teraz analogiczny przykład polski:

W zgodnej pracy, w zgodnym trudzie,  
Już od młodych szkolnych lat  
Wyrastamy na tych ludzi,  
Którzy lepszym czynią świat<sup>50</sup>.

Hej, junacy – ej, chłopcy, dziewczęta,  
Do roboty!... do roboty!...  
Jedno hasło jak rozkaz pamiętaj:  
Do roboty!... do roboty!...  
Za młoty, hej, ojczyzny wolne dzieci, dzielne dzieci,  
Do roboty! – serca w górę, myślą świecić!  
Raz!... dwa!... do roboty!...  
Czas brać kielnię w garść!<sup>51</sup>.

Nieco inna modalność dziecięcego statusu uczestnika kultury totalitarnej pojawia się w szeregu narracji podkreślających czasem ojcowski,

<sup>48</sup> „Możemy śpiewać i śmiać się, jak dzieci./ Wśród zaciętej walki i pracy/ Urodziliśmy się przecież takimi./ Вы не поддавать się нигде и nigdy”, В. Лебедев-Кумач, *Марш весёлых ребят*, [w:] *Славим величие сталинских лет...*, *op. cit.*, s. 62 (w tym tomie utwór nosi tytuł *Легко на сердце от песни весёлой*).

<sup>49</sup> „Nasz świat stworzony jest do chwały./ Przez lata uczyniono to, co winno trwać wieki./ Chwytny szczęście, które nam się należy./ I gorąco kochamy, i śpiewamy jak dzieci”; А. Д’Актиль, *Марш энтузиастов*, [w:] *Славим величие сталинских лет...*, *op. cit.*, s. 58.

<sup>50</sup> Z. Przyrowski, *Zbudujemy nową Polskę*, [w:] Archiwum Polskiego Radia – Fonoteka Muzyczna, nagr. z 6 czerwca 1950, sygn. M 2525/1 (fonogram).

<sup>51</sup> S. Dobrowolski, *Do roboty*, [w:] Archiwum Polskiego Radia – Fonoteka Muzyczna, nagr. z 6 grudnia 1950, sygn. M 2525/1 (fonogram).

a czasem tylko nauczycielski status liderów wspólnoty wobec podmiotu. Wśród takich narracji najważniejszą, począwszy od 1 stycznia 1944 roku, będzie podstawowa radziecka pieśń wspólnotowa – hymn państwowy ze słowami Siergieja Michalkowa w tzw. Stalinowskiej redakcji:

Сквозь грозы сияло нам солнце свободы,  
И Ленин великий нам путь озарил.  
Нас вырастил Сталин – на верность народу  
На труд и на подвиги нас вдохновил<sup>52</sup>.

W kulturze totalitarnej właśnie postawa dziecka częstokroć będzie urastać do rangi uniwersalnego wzorca (podobnie jak w mitologicznym paradygmacie czynu Pawlika Morozowa). Poniższy przykład nie jest już wprawdzie cytatem z pieśni masowej, lecz z piosenki socrealistycznej o przypowieściowym i pedagogicznym charakterze:

Nasza Jadzia, chociaż mała,  
ale bardzo, bardzo chciała  
przodownicą być.  
Więc skakała wzwyż i w dal  
i biegała, że aż ha,  
by podrosnąć i rekordy nowej normy bić.  
Wciąż biegała, biegała, biegała, biegała  
że oj-ra-ech!  
A wszystkich wokoło, wokoło, wokoło  
brał czasem śmiech.  
Lecz Jadzia biegała, biegała, biegała,  
ej hop-la-la!  
aż normę pobiła, pobiła, pobiła, tak na sto dwa<sup>53</sup>.

<sup>52</sup> „Poprzez burze przeświecało słońce wolności/ I Lenin oświecił nam wielką drogę./ Wychował nas Stalin – do wierności ludowi/ Nas natchnął, do pracy i do wielkich czynów”; oficjalny tekst hymnu ZSRR w wersji z 1943 roku, zgodny z uchwałą Biura Politycznego WKP(b) z 14 grudnia 1943 roku *О гимне Союза Советских Социалистических Республик (О гимне Зwiązку Соцjalistycznych Republik Radzieckich)*, za: Н. Сидоров, „Гимн большевиков перерастает у нас в государственный”. *Документы российских архивов об истории создания Государственного гимна СССР. 1943–1946 гг.*, <http://www.alexanderyakovlev.org/almanah/inside/almanah-intro/66230> (artykuł wstępny do internetowego wydania krytycznego; dostęp z dnia 29 grudnia 2008).

<sup>53</sup> R. Sadowski, *Oj-ra-ech*, [w:] *Z Archiwum Polskiego Radia...*, *op. cit.*

W powyższych słowach nakreślony został jednoznaczny wzorec do naśladowania. Język kultury totalitarnej, dzięki mechanizmowi realizmu moralnego, przekształca w taki wzór każdy element świata pozytywnie zweryfikowany przez szablon mitologiczny. Innymi słowy: coś, co w kulturze totalitarnej pojawi się na ekranie, scenie czy na kartach literatury, a ponadto uzyska nazwę odnoszącą do pozytywnego bieguna opozycji mitologicznej (działacz partyjny, przodownik pracy, „utrwalacz władzy ludowej”, wspólnotowy męczennik etc.), w każdej sytuacji staje się uniwersalnym wzorcem aksjologicznym dla wszystkich członków wspólnoty. Natomiast z elementami świata zweryfikowanymi negatywnie kultura będzie postępowała w sposób wręcz odwrotny. Postać reprezentująca świat Chaosu będzie zła pod każdym względem. W totalitarnej kulturze ZSRR sprzed roku 1941 status głównego antybohatera wspólnoty – takiego, jakim w świecie przedstawionym *Cyrku* był von Kneischitz, a zatem diabła wcielonego, esencji zła – uzyska Lew Trocki. Zło w czystej formie będzie przepęłniać karty wszystkich jego dzieł. Wszystkie one zostaną uznane za literaturę zakazaną, ich czytelnik zaś zyska przymioty sabotażysty, czciciela Szatana.

Jeżeli przodownik pracy czyni cokolwiek na ekranie – np. spluwa w dłoń przed schwyceniem kilofa – oznacza to, że spluwanie jest jego nieodłączną właściwością. A skoro – z racji swojej nazwy – postać ta wpisana jest w świat Kosmosu i dobra, oznaczać to będzie, że spluwanie w dłoń uzyskuje bezwzględną aksjologiczną legitymację. Dlatego też kultura totalitarna będzie pieczołowicie wypracowywać mechanizmy ochrony własnych uczestników przed niepożądanymi treściami ukazanymi w pozytywnej supozycji mitologicznej. Wspominając pracę nad *Cyrkiem*, Grigorij Aleksandrow przytacza historię pewnego „buntu na pokładzie” wśród aktorów. Władimir Wołodin, wcielający się w rolę dyrektora, pragnął w jednej ze swych ekranowych kwestii odejść od kanonów literackiej ruszczyzny w celu spotęgowania efektu komicznego. Zamiast „szto wy ot mienia chotitie” chciał powiedzieć „szto wy ot mienia choczetie”. Pryncypialny reżyser argumentował:

Wołodin powtórzy to zdanie pięć czy sześć razy w ciągu filmu i tysiące młodzieży po wyjściu z kina z pewnością zechcą go naśladować i będą mówić „szto wy ot mienia choczetie”. A odczytać ich tego będzie bardzo trudno<sup>54</sup>.

Po stronie niepokornego artysty stanęła cała grupa aktorów. Do tego, by na ekranie czasownik „chcieć” zabrzmiał w kanonicznej, literackiej formie, konieczna była interwencja Maksyma Gorkiego. Pisarz w pełni poparł stanowisko Aleksandrowa, uzasadniając je w sposób mitologiczny:

W dyskusji Gorki szczegółowo i przekonywająco wyjaśnił, że w dążeniu do wywołania śmiechu nie wolno burzyć nic z tego, co sami budujemy, umacniamy i czcimy jako świętość – nie wolno więc również kaleczyć, dyskredytować, niszczyć wielkiego, potężnego języka rosyjskiego, stanowiącego skarb całego narodu<sup>55</sup>.

Zatem, jeżeli język rosyjski jest pozytywnie wartościowany w mitologii wspólnoty, aktor grający postać wartościowaną pozytywnie nie ma legitymacji moralnej do wprowadzania form nieliterackich. Niepoprawna forma językowa w ustach bohatera pozytywnego musiałaby doprowadzić do zakwestionowania literackiej ruszczyzny jako elementu radzieckiego Kosmosu. Sprawiłoby to niemały problem poznawczy uczestnikom kultury totalitarnej – tak, jak dziecku na wczesnym etapie rozwoju sprawia kłopot oddzielenie pola wizualnego od pola sensu. „Każde dziecko w wieku dwóch lat – pisze Wygotski – poproszone o powtórzenie zdania «Tania wstaje», podczas gdy Tania siedzi naprzeciw niego, zmieni to zdanie na «Tania siedzi»”<sup>56</sup>. Podobnie użytkownik języka totalitarnego sądy niezgodne z jego mitologicznym oglądem rzeczywistości będzie musiał ująć w cudzysłów i uznać za „lżenie i oczernianie” – jak w przytaczanym wcześniej radzieckim dowcipie analizowanym przez Poczępcowa.

<sup>54</sup> G. Aleksandrow, *Zasady radzieckiej komedii...*, *op. cit.*, s. 120.

<sup>55</sup> *Ibidem*.

<sup>56</sup> L. Wygotski, *op. cit.*, s. 78.

Opisane mechanizmy oznaczają, że dla swych użytkowników język kultury totalitarnej jest sam z siebie szczepionką przeciw formułowaniu sądów przeczących wspólnotowej mitologii. Analogiczną tezę sformułował Orwell, pisząc:

Wyrażanie w nowomowie nieortodoksyjnych poglądów było właściwie niewykonalne. Pozostawała, oczywiście, możliwość wygłaszania bardzo prymitywnych herezji, a raczej błuźnierstw, typu: „Wielki Brat jest bezdobry”. Jednakże podobnego stwierdzenia, które osoba ortodoksyjna przyjęłaby jako ewidentny absurd, nikt nie zdołałby poprzeć rozsądną argumentacją, gdyż zabrakłoby mu podstawowych słów. Idee wrogie angosocowi [ustrojowi Oceanii – przyp. J.S.] nie mogły zostać sformułowane i wyrażone słowami; także potępiając je, stosowano ogólne miano herezji bez precyzowania ich bliżej<sup>57</sup>.

Zaprzeczenie totalitarnemu opisowi świata jest więc herezją, a podstawą konstrukcji świata staje się dogmat. Prawda dogmatu – jak wiadomo – nie podlega interpretacji, wszystko zaś, co go podważa, stanowi herezję.

System semiotyczny języka kultury totalitarnej dąży do szczelnego samozamknięcia, do pełnej jednoznaczności wszystkich możliwych do skonstruowania komunikatów. Funkcję dekodera komunikatu pełni całkowicie spolaryzowany, czarno-biały kod mitologiczny, wspólny dla nadawcy i odbiorcy. Jego dwubiegunowość gwarantuje wysoką skuteczność – komunikat jest odczytywany niemal mechanicznie i bezbłędnie.

Jak wykazuje Jurij Łotman, każdy proces komunikacji zakłada brak tożsamości między nadawcą a odbiorcą. W sytuacji całkowitego niepokrywania się przestrzeni językowej nadawcy i odbiorcy komunikacja staje się niemożliwa, a przy pełnej zbieżności tych przestrzeni – jest bezprzedmiotowa<sup>58</sup>. Kultura totalitarna zakłada aksjologiczną homogeniczność swoich uczestników, w związku z czym pole komunikacji w jej języku jest bardzo niewielkie. Wartość informacyjna komunikatów ograniczać się będzie praktycznie do wskazania zmiennych w określonych

<sup>57</sup> G. Orwell, *op. cit.*, s. 352.

<sup>58</sup> Ю. Лотман, *Система с одним языком*, [w:] *idem*, *Семиосфера...*, *op. cit.*, s. 14.

znakach-wzorach. Jeżeli w zakładzie pracy odbywa się godzinny mityng potępiający zachodnich imperialistów czy krajową reakcję, to jego wartość informacyjna sprowadza się do mitologicznej nominacji: selekcji „ziaren” i „plew” oraz „nazwania ich po imieniu”. Co więcej, całogodzinne zebranie może się ograniczyć do nominacji jednej tylko „plewy”. Tego typu strategia informacyjna ma z całą pewnością ekstensywny charakter, a pole komunikacji jest minimalne. Jeżeli wskazanie pojedynczego desygnatu pojęcia „wróg” wymaga całego rozbudowanego rytuału, to dlatego, że rytuał ten będzie techniką podtrzymywania kompetencji komunikacyjnych lub nominacyjnych u użytkowników języka totalitarnego. Funkcjonalnie rytuał upodabniać się będzie do grzania mroźną zimą silnika dyżurnej karetki pogotowia – po to, by auto w każdej chwili mogło ruszyć komuś na ratunek. Rozbudowany rytuał nominacji to, z jednej strony, grzanie silnika dekodera, który w odpowiednim, często niespodziewanym momencie pozwoli odbiorcy odkodować komunikat, a z drugiej – utrzymywanie w ciągłej gotowości do pracy sortownika, który w każdej chwili musi podjąć zadanie zaszeregowania pojawiającego się niespodziewanie zjawiska jako „nasze” lub „ich”, „socjalistyczne” lub „kontrewolucyjne” itd. Wielokrotnie powtarzane wspólnotowe narracje mityczne podtrzymują na wysokim poziomie kompetencję nominacyjną (czyli umiejętność odróżnienia sprzymierzeńca od wroga, zwaną często w ZSRR „czujnością rewolucyjną”, w Polsce zaś „czujnością socjalistyczną”). Rytuał nominacyjny jest ponadto uniwersalnym ćwiczeniem językowym – takim, jak powtarzanie słówek i gramatyki języka obcego. Język kultury totalitarnej nie w pełni przypomina bowiem język naturalny, którym w dzieciństwie, jako w języku ojczystym, uczy się posługiwać każdy człowiek. Kultura totalitarna, korzystając z dostępnego wspólnocie instrumentarium praktyk kulturowych (a więc również z instrumentarium języka naturalnego), tworzy komunikacyjny mechanizm ekspozycji własnej mitologii i jej projekcji na nietotalitarne zasoby kulturowe. Dzięki temu, w zgodzie z szablonami mitologicznymi, dokonuje się reorganizacja kolejnych sfer komunikacji – od lingwistycznej, poprzez wizualną i przestrzenną, po behawioralną. Język kul-

tury totalitarnej zachowuje się zatem w stosunku do języka naturalnego podobnie jak nowotwór złośliwy wobec organizmu<sup>59</sup>.

Warto zauważyć, że obok technik nominacji i związanych z nimi rytuałów kultura totalitarna modelu radzieckiego wypracowała również rytualne techniki autonominacji. Także i one służyły podtrzymywaniu kompetencji mitologicznego rozpoznawania – choć tym razem materiałem sortowanym były nie zjawiska zewnętrzne wobec podmiotu, lecz kompleks jego własnych działań i postaw. Do takich technik miała należeć samokrytyka, która – wspólnie z wyjściowym konceptem krytyki – tworzyła istotną diadę pojęciową. W *Krótkim słowniku filozoficznym*, eksponującym oficjalną radziecką wykładnię kluczowych pojęć języka kultury totalitarnej, czytamy, że „krytyka i samokrytyka” to „podstawowa metoda wyjawiania i pokonywania błędów i braków w działalności partii marksistowskich i innych organizacji ludu pracującego”<sup>60</sup>. Jest to podstawowa metoda, gdyż jej istotę stanowi porządkowanie świata według mitologicznego wzorca, nadawanie nazw zjawiskom i osobom. Redaktorzy słownika podkreślają ważkość tej metody, powołując się na słowa Stalina:

Zawsze coś obumiera. Ale to, co obumiera, nie chce umierać po prostu, lecz piszczy i krzyczy, walczy o swoje istnienie, walczy o swoją obumarłą sprawę. Walka między starym i nowym, między obumierającym i rodzącym się – to właśnie podstawa naszego rozwoju. Nie wskazując i nie demaskując w sposób otwarty i uczciwy, jak przystało na bolszewików, niedociągnięć i błędów w naszej pracy, zamykamy sobie drogę naprzód. I właśnie dlatego, że chcemy iść naprzód, musimy za jedno ze swoich najważniejszych zadań uznać uczciwą i rewolucyjną samokrytykę<sup>61</sup>.

O ile „walka między starym i nowym” będzie – wedle powyższej wykładni – podstawą rozwoju, o tyle mitologiczne techniki nominacji i autonominacji stanowiąc będą warunek mitologicznego porządkowania świata, a przez to – warunek funkcjonowania języka totalitarnego.

<sup>59</sup> Język kultury totalitarnej jako nowotwór – to spostrzeżenie językoznawcy Doroty Urbanek, za które jej bardzo dziękuję.

<sup>60</sup> *Критика и самокритика*, [w:] *Краткий философский словарь*, red. М. Розенталь, П. Юдина, Москва 1952, s. 211.

<sup>61</sup> *Ibidem*, s. 213.

## MIT VERSUS UTOPIA

W języku refleksji publicystycznej nad historią państwa radzieckiego i jego ustrojem społeczno-politycznym częstokroć pojawia się termin „utopia”. W kręgach sowietologicznych figurą myślenia o ZSRR stał się tytuł historycznej syntezy Michaiła Hellera i Aleksandra Niekricza *Utopia u władzy*<sup>62</sup>. Figura ta – jak i sama kategoria utopii – wydaje się jednak nie mieć zastosowania przy opisie kultury totalitarnej.

„Utopijną będziemy nazywać – pisał Karl Mannheim – tylko taką «transcendentną wobec rzeczywistości» orientację, która przechodząc do działania [...] rozsądzać będzie istniejący w danym czasie porządek bytu»<sup>63</sup>. Owo „utopijne rozsądzanie porządku bytu” to nic innego, jak dążenie do osiągnięcia pełnej harmonii danego świata (np. w ramach wspólnoty politycznej lub innej) z pominięciem reguł (aksjologicznych, obyczajowych, psychologicznych, prawnych etc.), obowiązujących w tym świecie. Inne są reguły rządzące światem społeczności plemiennej, inne – feudalnej, jeszcze inne reguły postindustrialnego, demokratycznego społeczeństwa rynkowego. Prawidłowości rządzące tym ostatnim systemem tak bardzo różnią się od reguł europejskiego średniowiecza, że idea realizacji zasad współcześnie nam znanej demokracji musiałaby w ówczesnej rzeczywistości „rozsądzać istniejący w danym czasie porządek bytu”. Dlatego też Jerzy Szacki stwierdza:

Nie ma takich poglądów, które byłyby utopijne same w sobie, niezależnie od tego, w jakich warunkach są głoszone. Z drugiej strony wszelka głębsza zmiana społecznej sytuacji pociąga za sobą zmierzch dawnych utopii lub nawet przekształcenie się ich w konserwatywne i reformistyczne ideologie<sup>64</sup>.

<sup>62</sup> M. Heller, A. Niekricz, *Utopia u władzy. Historia Związku Radzieckiego*, tłum. A. Mietkowski, London 1985. Inne polskojęzyczne wydania pracy (w latach osiemdziesiątych istniało kilka drugoobiegowych edycji) różnią się nieco redakcją podtytułu. Główny tytuł we wszystkich wydaniach pozostaje ten sam.

<sup>63</sup> K. Mannheim, *Ideologia i utopia*, tłum. J. Miziński, Lublin 1992, s. 159.

<sup>64</sup> J. Szacki, *Spotkania z utopią*, Warszawa 2000, s. 45.



W artykule poświęconym próbie strukturalnej definicji utopii<sup>65</sup> pisałem, że jest ona takim typem myślenia o zmieniającym się w czasie systemie, który nierozłącznie wiąże się z dążeniem do przekroczenia ram tego systemu, swoistych „reguł gry” nałożonych przez sam system – takich jak prawa fizyki, ekonomii, fizjologii czy też przytoczone wcześniej reguły aksjologiczne, obyczajowe itd. Myślenie utopijne ma strukturę dwubiegunową, spojona szczególnym układem sił odśrodkowych i dośrodkowych. Jednym biegunem jest doświadczany i diagnozowany aspekt rzeczywistości, innym – aspekt postulowany. Pierwszym jest to, co – w odbiorze utopisty – pozostaje chaotyczne i wymaga uporządkowania, drugim zaś wizja pełnego ładu, Kosmosu, wzorzec całkowitego uporządkowania. Odśrodkową siłą, odpychającą bieguny od siebie, są reguły systemu. Siła ta sprawia, że jednorazowe i pełne zharmonizowanie elementów Chaosu w zgodzie z ideałem okazuje się niemożliwe. Nie jest przy tym istotne, o jakiego rodzaju ideał chodzi – czy będzie to np. dobrze znany z historii postulat globalnej gospodarki centralnie planowanej, czy też fikcyjny (i, jak się obecnie wydaje, absurdalny), wymyślony na potrzeby niniejszego wywodu postulat funkcjonowania wspólnoty w oparciu o odżywiane się trawą. Ważne jest to, czy zawarta w ideale zasada porządkująca „przechodząc do działania rozsądzać będzie istniejący w danym czasie porządek bytu”. Obecnie nie jest możliwe funkcjonowanie społeczności ludzkiej żywiącej się trawą – ze względu na fizjologiczne nieprzystosowanie *homo sapiens* do trawienia celulozy. W dwudziestowiecznej Europie niemożliwym okazało się funkcjonowanie stabilnego systemu gospodarki centralnie planowanej. W jednym i drugim przypadku zasada porządkująca pozostaje w sprzeczności z aktualnymi regułami systemu. Siła odpychająca od siebie doświadczany i postulowany biegun struktury myślenia utopijnego podpowiada, że wizja harmonii, skupiona wokół tego drugiego, jest *ou-topos* – miejscem, którego nie ma (a to jeden z komponentów etymologii nazwy wyspy opisanej przed pięciuset laty przez Tomasza Morusa). Ale jest też w myśleniu utopijnym siła przeciwstawna: wielka, kusząca i inspirująca siła dośrodkowa, ciągną-

---

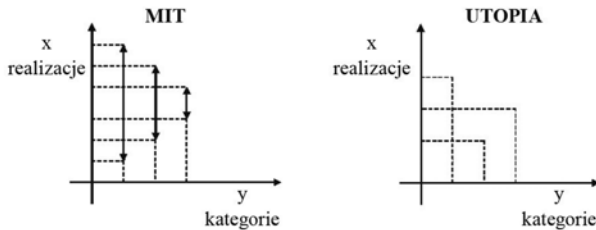
<sup>65</sup> J. Sadowski, *Utopia: bezczelna próba nowej definicji*, [w:] *Homo utopicus, terra utopica. O utopii i jej lekturach*, red. E. Paczoska, J. Sadowski, t. I („Obóz. Problemy Narodów Byłego Obozu Komunistycznego” 2006, nr 45/46), Warszawa 2006, s. 9–16.

ca ku sobie oba bieguny i podpowiadająca, że świat trwale zharmonizowany to *eu-topos* – „dobre miejsce”. Utopia występuje tam i tylko tam, gdzie spotykają się dwa rodzaje napięć, mówiących o systemie postulowanym, że jest jednocześnie *eu-topos* i *ou-topos*.

Utopia, rozumiana nie jako synonim absurdałnej wizji, lecz właśnie jako opisany wyżej typ myślenia, nie może zagościć w języku kultury totalitarnej. W języku mitologicznym, zorientowanym na utrwalenie i podtrzymanie bieżącej struktury świata<sup>66</sup>, nie może być mowy o „orientacji, która przechodząc do działania, rozsądzać będzie istniejącej w danym czasie porządek bytu”<sup>67</sup>. Orientacja taka nie miałaby szan-

<sup>66</sup> Por. M. Czeremski, *Utopia i mit*, [w:] *Homo utopicus, terra utopica...*, *op. cit.*, s. 17–31.

<sup>67</sup> Tezę tę potwierdzają wnioski Macieja Czeremskiego. „Utopia – stwierdza badacz – stara się osiągnąć to, o czym mit na poziomie komunikatu mówi, że osiągalne nie jest”. Mit – czyli paradygmat myślenia eksponujący cele danej wspólnoty, odpowiedzialny za ich realizację oraz uzasadniający (współ)istnienie w ramach wspólnoty antynomii typu bogaty/biedny, zdrowy/chory etc. Próbując opisać utopię w kategoriach strukturalizmu, Czeremski określa ją jako całkowicie udaną mediację (zauważmy tylko, że przedstawiane przez niego nazwy płaszczyzn *x* i *y* nie pokrywają się z używanymi przeze mnie wcześniej zmiennymi semiotycznymi o takich samych oznaczeniach). „Byłaby takim – pisze Czeremski – parametrem płaszczyzny kategorii *y*, której odpowiada wyłącznie jedna z możliwych jej realizacji umieszczonych na płaszczyźnie *x*. Efektem byłby punkt:



Przykładem może być kwestia ludzkiej seksualności. Jeżeli jako jej skrajne przejawy przyjąć ascezę i libertynizm, utopia, w zależności od poglądów jej twórcy, przyjmie jeden lub drugi wariant. Może także ustalić pewien punkt pośredni (ani asceza, ani libertynizm), jego położenie będzie jednak ściśle określone i nie podlegające zmianom. Dla jednego tematu tylko jedna możliwość realizacji. Zawsze i wszędzie, bez względu na indywidualne cechy czy zmiany kontekstu. Zmian być nie może. «Jeśli bowiem zmiana jest zmianą na lepsze – pisze Robert Nozick [w *Anarchii, państwie, utopii* – przyp. J.S.] – to poprzedni stan społeczeństwa, jako możliwy do przelicytowania, nie był doskonały, jeśli zaś zmiana jest zmianą

sy na uzyskanie pozytywnej oceny w odniesieniu do wzorca mitologii wspólnotowej, która między „nasze” i „najlepsze” wpisuje znak równości. Na walce z zastanymi strukturami rzeczywistości skupia się uwaga języka kultury rewolucyjnej, wypisującej na swych sztandarach realizację postulowanego ideału „tu i teraz”. Kultura ta koncentruje się na destrukcji zastanej mitologii wspólnotowej i na budowie własnego mitu założycielskiego. „Zburzymy, odbudujemy – cała siła tkwi w nas samych” – miała głosić inskrypcja na monumencie Rewolucji według projektu Iwana Fomina<sup>68</sup>. Eksploatując wypracowany przez rewolucjonistów mit założycielski, kultura totalitarna, miast burzyć, uczyni dogmat z zabezpieczenia struktury istniejącego świata (mimo iż jej zabezpieczenie musi najczęściej oznaczać oczyszczenie z elementów niechcianych, zweryfikowanych negatywnie). Nieodłącznym elementem totalitarnej pieśni masowej, czy nawet pieśniowego lejtmotywu komedii muzycznej, stanie się przecież deklaracja gotowości do walki z wrogami ładu. W *Pieśni o ojczyźnie* Lebidiewa-Kumacza funkcję taką będzie pełniła cytowana już zwrotka o surowym marszczeniu brwi<sup>69</sup>. W ostatniej zaś zwrotce pełnej wersji marszu z filmu *Świat się śmieje*<sup>70</sup> Aleksandrowa (*Весёлые ребята*, 1934) ten sam autor zawrze następujący „imperatyw mobilizacyjny”:

---

na gorsze, to poprzedni stan społeczeństwa nie był doskonały, bo pozwalał na pogorszenie sytuacji. A po cóż dokonywać zmian obojętnych?»”, M. Czeremski, *op. cit.*, s. 30.

<sup>68</sup> Za: A. Иконников, *Архитектура XX века. Утопии и реальность*, Moskwa 2001, s. 283.

<sup>69</sup> Por. s. 35.

<sup>70</sup> Należy tu zastrzec, że słynna komedia Aleksandrowa z 1934 roku jest świadectwem stadium przejściowego między kulturą modelu rewolucyjnego i totalitarnego. W fabule filmu – komedii sytuacyjnej o wyrazistym ostrzu obyczajowym – język kultury totalitarnej w ogóle nie dochodzi do głosu, choć marsz, którego kilka zwrotek brzmi w filmie, stanowi klasyczny przykład tego języka. Zauważmy, że *Świat się śmieje* był początkowo bardzo nieprzychylnie przyjęty przez oficjalną krytykę, zaś Ludowy Komisariat Oświaty podjął wręcz decyzję o zakazie rozpowszechniania filmu. Zmiana stanowiska w tej sprawie wynikała z entuzjastycznego odbioru komedii przez samego Stalina. Jak wspomina Aleksandrow, sekretarz generalny po ekskluzywnym pokazie filmu dla członków Biura Politycznego miał się wyrazić: „Wspaniale! Czuję się, jakbym miesiąc spędził na urlopie”, zob. Г. Александров, *Эпоха и кино*, Moskwa 1976, s. 184, por. E. Громов, *Сталин: искусство и власть*, Moskwa 2003, s. 222.

И если враг нашу радость живую  
 Отнять захочет в упорном бою,  
 Тогда мы песню споём боевую  
 И встанем грудью за Родину свою<sup>71</sup>.

Imperatywy takie będą narastać w języku radzieckiego dyskursu publicznego od samego początku epoki stalinowskiej. Już w roku 1925 ich wyrazistą egzemplifikacją stanie się lansowany przez Stalina koncept budowy socjalizmu w jednym kraju, w którym internacjonalistyczne hasła eksportu rewolucji ustępują miejsca zadaniom zabezpieczenia ładu, osiągniętego w pierwszym kraju robotników i chłopów, przed „zagrożeniem blokady kapitalistycznej, innych form nacisku ekonomicznego, interwencji zbrojnej i restauracji starego reżimu”<sup>72</sup>. Świadczenia „imperatywu mobilizacyjnego” odczytamy także w określonych krokach administracyjnych, mających na celu kreację pożądanых postaw wśród obywateli. W 1931 roku rozpoczęła się w szkolnictwie i w organizacjach sportowych ZSRR realizacja paramilitarnego programu wychowania fizycznego o nazwie *Готов к труду и обороне* („Gotów do Pracy i Obrony”)<sup>73</sup>. O stopniu sprawności fizycznej, gotowości i przydatności mobilizacyjnej poszczególnych obywateli zaświadczały stosowne odznaki o takiej samej nazwie, posiadające kilka stopni. Dodajmy, że w 1950 roku, „dla zapewnienia wszechstronnego rozwoju fizycznego i przygotowania ich [obywateli – przyp. J.S.] do wydajnej pracy i obrony Ludowej Ojczyzny”<sup>74</sup>, dokładny odpowiednik radzieckich odznak został wprowadzony w Polsce pod nazwą *Sprawny do Pracy i Obrony*. I, podobnie jak w ZSRR, zapewniono odznace należną oprawę pieśniarską. Porównajmy – najpierw zwrotka jednej z kilku pieśni radzieckich propagujących program wychowania paramilitarnego:

<sup>71</sup> „I jeśli wróg naszą żywą radość/ Zechce odebrać w zawziętym boju,/ Wówczas zaśpiwamy pieśń bojową/ I własną piersią będziemy bronić swojej Ojczyzny”, В. Лебедев-Кумач, *Мари весёлых ребят*, [w:] *Славим величие сталинских лет...*, *op. cit.*, s. 62.

<sup>72</sup> *ВКП(б) в резолюциях и решениях съездов, конференций и пленумов ЦК, В 2 частях. Часть 2. 1925–1939*, Москва 1941, s. 28.

<sup>73</sup> Program przetrwał do samego końca ZSRR.

<sup>74</sup> *Uchwała Rady Ministrów z dnia 17 kwietnia 1950 r. w sprawie ustanowienia odznaki „Sprawny do Pracy i Obrony”*, za: „Monitor Polski”, 1950, nr A-61, s. 484.

Идут к победам миллионы  
Из наших городов и сел.  
Готов к труду и обороне!  
Вперед! Вперед! Вперед!<sup>75</sup>

A oto zwrotka polskiego marszu o podobnym wydźwięku:

Więc biegaj, pływaj, graj w piłkę, wiosłuj  
I hartuj wołę mocnych dłoni.  
Masz być odważny, masz być radosny,  
Sprawny do pracy i obrony<sup>76</sup>.

Za inną polską ilustrację „imperatywu militarystycznego” może służyć refren *Pochodu przyjaźni* ze słowami Edwarda Fiszera. Ponieważ gwarantem ładu Polski Ludowej był Związek Radziecki, militarystyczny imperatyw w polskiej pieśni masowej często zyskiwał bardziej abstrakcyjny (choć nie mniej zdecydowany) charakter, przeradzając się w koncept „walki o pokój”:

Stań razem z nami! Dotrzymaj kroku!  
Splata nam ręce braterska więź.  
Wygramy walkę o trwałe pokój.  
Wrogom wolności – wzniesiona pieśń!<sup>77</sup>

Język kultury totalitarnej nie realizuje zatem paradygmatu utopijnego. Nie eksponuje żadnego ideału w taki sposób, by orientacja nań miała szansę rozbijania struktury świata zastanego. Nie oznacza to jednak, że nie jest w nim eksponowany plan idealny – czyli, w kategoriach rozpatrywanego wyżej dwubiegunowego modelu utopii, biegun postulowany. Ideał transcendentny wobec rzeczywistości w kulturze totalitarnej, owszem, istnieje, co więcej – ma w niej kluczowe znaczenie. O ile utopia

<sup>75</sup> „Идą ku zwycięstwom милионы/ Z naszych miast i wsi./ Gotowy do pracy i obrony!/ Naprzód! Naprzód! Naprzód!”; С. Алымов, *Марш Комсомола*, za: <http://www.sovmusic.ru/download.php?fname=komsomol> (dostęp z dnia 29.12.2008 – fonogram).

<sup>76</sup> W. Lipniacki, *Sprawny do pracy i obrony*, [za:] Archiwum Polskiego Radia – Fonoteka Muzyczna, nagr. z 1951 roku, sygn. PD 77 (fonogram).

<sup>77</sup> E. Fiszer, *Pochód przyjaźni*, [w:] *Pieśni kompozytorów polskich...*, op. cit., s. 24.

powstaje tam, gdzie istnieją szczególne napięcia między diagnozowanym „tu” i projektowanym „tam”, gdzie dla podmiotu odczuwającego owo „tam” jest jednocześnie pożądanym *eu-topos* i niemożliwym *ou-topos*, o tyle kultura totalitarna dostrzega tylko *eu-topos*, lecz nie „tam”, a „tu”. Uzbrojony w utopię rewolucjonista chce zmuszać rzeczywistość, by „tu i teraz” przybrała formę „dobrego miejsca”, a zmuszając ją do tego – doprowadza do destrukcji świata. Jednak podmiot świadomości totalitarnej to samo „dobre miejsce” dostrzeże nie poza światem będącym jego „tu i teraz”, lecz dokona selektywnej projekcji „tam” na „tu”. Otaczającą rzeczywistość opisze kategoriami zaczerpniętymi z ideału, ograniczając jednak ów opis do rzeczywistości, w której ujrzy swój Kosmos.

Powyższą tezę omówmy na przykładzie realizmu socjalistycznego – takim bowiem mianem język kultury totalitarnej modelu radzieckiego określał swój subjęzyk, tj. sferę własnego funkcjonowania obsługującą tę płaszczyznę kultury, które tradycyjnie łączone są z kategorią przekazu artystycznego. Jak wskazaliśmy w poprzednim rozdziale, spośród twórców wszystkich sztuk funkcjonujących w ramach kultury totalitarnej jedynie literaci doczekali się „własnej” (czy też – dedykowanej im) definicji socrealizmu:

Realizm socjalistyczny, będąc podstawową metodą radzieckiej literatury pięknej i krytyki literackiej, wymaga od artysty prawdziwego, historycznie konkretnego odwzorowania rzeczywistości w jej rewolucyjnym rozwoju. Przy tym prawdziwość i konkretność historyczna artystycznego odwzorowania rzeczywistości winny współgrać z zadaniem ideowego przeobrażenia i wychowania pracujących w duchu socjalizmu<sup>78</sup>.

Definicja ta, choć z pozoru niekonkretna, doskonale spełniała swoją rolę mitologiczną i okazała się na tyle pojemna i uniwersalna, by branżowe zjazdy twórców innych sztuk nie musiały już przyjmować „swoich” odpowiedników określenia socjalistycznej metody twórczej. Definicje realizmu socjalistycznego w kinie, malarstwie, rzeźbiarstwie etc. musiałyby się przecież sprowadzać jedynie do podstawienia nowych wartości pod

<sup>78</sup> *Первый Всесоюзный съезд советских писателей, 1934. Стенографический отчёт*, Москва 1934, s. 716.

zmienną *x*, którą Pierwszy Wszechniązkowy Zjazd Pisarzy Radzieckich wypełnił określeniem „radziecka literatura piękna i krytyka literacka”.

„Prawdziwe odwzorowanie rzeczywistości w jej rewolucyjnym rozwoju” – to właśnie konstatacja konieczności projekcji ideału obecnego w oficjalnym dyskursie polityczno-społecznym na rzeczywistość. Taka projekcja, w rzeczywistości np. literackiego czy kinematograficznego opisu wsi, to ukazanie kołchozu, w którym ciężka praca, nabierając charakteru współzawodnictwa (a zatem, *de facto*, swoistej gry sportowej), kusi niczym dziecięca zabawa. Przekaz działa w taki sposób, że odbiorca – widz lub czytelnik – śledząc losy szeregu bohaterów uczestniczących w owej wymienionej zabawie, która przecież każdorazowo przekłada się na błogostan i samospelnienie kołchoźników, sam staje po stronie dobra w mitologicznej konstrukcji świata przedstawionego i pragnie orać i żąć wespół z bohaterami. To nic, że zarysowany w ten sposób obraz wsi nie ma wiele wspólnego z rzeczywistością, którą ten sam odbiorca ma szansę ujrzeć, pracując na kołchozowej roli. Konstatacja danych empirycznych sama z siebie nie spełnia kryterium prawdy, formułowanego przez język kultury totalitarnej. W kulturze tej prawdą jest to, co pasuje do szablonu mitologicznego, który w definicji realizmu socjalistycznego ukryty został w haśle „rzeczywistość w rewolucyjnym rozwoju”. Dlatego Stefan Morawski w książkowej wykładni zasad socrealistycznej krytyki filmowej dowodzić będzie, że tak definiowana prawda jest kryterium realizmu w ogóle:

Realizm to tyle, co odzwierciedlenie prawdy życiowej. Prawda ta zaś [...] wiąże się z uchwyceniem walki nowego ze starym. Walkę tę twórcą-realista ujmuje zawsze z punktu widzenia narastania elementów nowych. Znaczy to, że jego postawa wobec tego, co stare, jest krytyczna, że nawet jeśli nie dostrzega nowych zjawisk rodzących się w życiu, to jednak im sprzyja, oskarżając przesady o zacofanie. Dlatego też realista nie może tworzyć przeciwko postępowi, dlatego też każde dzieło realistyczne w większym lub mniejszym stopniu sprzyja rozwijającym się postępowym siłom społecznym. Możemy zatem stwierdzić, że kryterium postępowości i kryterium realizmu pokrywają się ze sobą [podkr. J.S.]<sup>79</sup>.

<sup>79</sup> S. Morawski, *op. cit.*, Warszawa 1955, s. 85.

W wykładni Morawskiego realizm socjalistyczny tym ma się różnić od wszelkich innych realizmów, że „w pełni rozumiejąc dialektykę procesów historycznych, dostrzega w masach ludowych gospodarza historii i przedstawia je jako siłę, której niepodobna zwyciężyć”<sup>80</sup>. A zatem w pełni realizuje wzorzec mitologiczny wspólnoty definiującej się jako socjalistyczna. Takie rozumienie prawdy legnie u podstaw totalitarno-kulturowych wyznaczników wartości artystycznej dzieła i przekazu artystycznego w ogóle. Przekaz taki nie będzie się opierał – jak w rozwiniętych kulturach innego typu – na znacznej odrębności kodu nadawcy od kodów dostępnych odbiorcy, niepozwalającej na jednoznaczne odczytywanie komunikatu i na dokonywanie mechanicznych zmian w jego parametrach<sup>81</sup>. Mickiewiczowskiego zdania „Wypląłem na suchego przestwór oceanu” nie da się jednoznacznie przetłumaczyć na język komunikacji codziennej. Mimo iż w oksymoronie „suchy ocean” domyślamy się – dzięki danym z kolejnych wersów – łąki, na zdaniu poety nie można dokonać takich automatycznych operacji, jak na komunikacie „jadę kosić łąkę”. Gdy usłyszymy takie stwierdzenie w mowie potocznej, mechanicznie zmieniając jego parametry, możemy powiedzieć: „sąsiad powiedział, że jedzie kosić łąkę”. Podobnego zabiegu nie da się dokonać na zdaniu autora *Sonetów krymskich*. Zdanie „poeta wypląnął na przestwór suchego oceanu” należałoby uznać za nielogiczne, mieszające porządek przekazu poetyckiego i potocznego oraz modalności komunikatu poetyckiego i komunikatu poety – podmiot wypowiedzi poetyckiej nie jest bowiem tożsamy z osobą jej autora.

W języku kultury totalitarnej Mickiewiczowskie zdanie byłoby nie do pomyślenia, jako że – jak powiedzieliśmy wyżej – język ten dąży do semiotycznego samozamknięcia, maksymalnej wydajności komunikacyjnej i niemożności pojawiania się przekazów nie w pełni dekodowalnych przez odbiorcę. Ponadto w jego obrębie przestrzeń językowa nadawcy i odbiorcy jest niemal identyczna. Komunikat w takim języku, jako wy-

<sup>80</sup> *Ibidem*, s. 86.

<sup>81</sup> Пор. Ю. Лотман, *Структура художественного текста*, [w:] *Об искусстве. Структура художественного текста. Семиотика кино и проблемы киноэстетики. Статьи. Заметки. Выступления (1962–1993)*, Санкт-Петербург 2000, s. 280.



powieść mitologiczna, pełni m.in. rolę wzorca zachowań dla członków wspólnoty (pamiętajmy: realizm socjalistyczny to „zadanie ideowego przeobrażenia i wychowania pracujących w duchu socjalizmu”). Musi on zatem być nie tylko jednoznaczny, ale i poddawać się wszelkim modulacjom. Odbiorca powinien umieć bezbłędnie aplikować mitologiczną wytyczną do sytuacji, w jakiej się znajduje. Gdy na kartach powieści dokonuje się nominacja bohaterów, on – gdy narracja już się zamknie, gdy zostaną postawione wszystkie kropki nad „i” – nie może mieć wątpliwości, czy bohater ukazany jako dobry był rzeczywiście dobry, ani czy wróg istotnie był wrogiem. Gdy odbywa się demaskacja prowokatora, odbiorca nie może nie być pewnym co do znaczenia ukazywanych scen. Co więcej, w swym codziennym życiu winien umieć zastosować filmowy czy literacki wzorzec zachowań wobec prowokatora. W dodatku, w zgodzie z zasadą realizmu moralnego, odbiorca nie powinien mieć wątpliwości, że wszystko, co się dzieje w pozytywnie nacechowanych przestrzeniach świata przedstawionego, jest wzorem do naśladowania.

Potwierdzenie tej tezy odnajdziemy we wspomnieniu, które Grigorij Aleksandrow zawarł w swym teoretycznym artykule o komedii radzieckiej. Podczas zdjęć do *Cyrku* reżyser dopilnował wprawdzie, by artyści odtwarzający role bohaterów radzieckich posługiwali się wyłącznie literacką wersją języka rosyjskiego, lecz jego uwadze umknęło to, że w scenie pisania listu jego własna żona – Lubow Orłowa – trzyma pióro w sposób odbiegający od ogólnie przyjętego. Na efekty niedopatrzenia nie musiał długo czekać:

Skoro tylko film ukazał się na ekranie, zaczęły do nas napływać listy od nauczycieli. Jeden z nich napisał np. tak:

*Drodzy towarzysze artyści. Poróżniliście nas z naszymi uczniami. My ich uczymy w szkole, jak należy trzymać pióro przy pisaniu, a oni idą do kina, oglądają film i po powrocie piszą po swojemu. Gdy zwracamy im uwagę, że piszą nieprawidłowo, uczniowie radzą nam iść do kina, byśmy się tam nauczyli, jak należy pisać.*

Pojechaliśmy do szkoły, z której przyszedł list, i spotkaliśmy się tam z dziećmi, które dały nam pionierskie słowo honoru, iż będą pisać tak, jak każą nauczyciele.

Przy okazji jednak dzieci prosiły artystów, aby w filmach wszystko było przedstawiane tak, jak należy, nie mogą bowiem powstrzymać się od chęci naśladowania bohaterów filmowych. W tym wypadku dzieci miały rację, oczekując od filmu radzieckiego wzorów dla swego zachowania, przykładów do naśladowania w życiu [podkr. J.S.]<sup>82</sup>.

Ton opowieści Aleksandrowa każe sądzić, że twórca rzeczywiście czuł się odpowiedzialny za pojawienie się na ekranie jakiegokolwiek niekanonicznego, nienormatywnego elementu życia społecznego – nawet, gdy norma dotyczyła sprawy z pozoru błażej. Nawiasem mówiąc, powyższe wspomnienie po raz kolejny przywołuje w naszych rozważaniach kontekst psychologii dziecięcej. Kontekst bardzo przydatny w rozważaniach nad językiem kultury totalitarnej, w którym „transcendentny wobec rzeczywistości ideał” nie przyczynia się – jak w przypadkach rozpatrywanych przez Mannheima – do „rozsadzania istniejącego porządku bytu”, lecz staje się kryterium weryfikacji wartości utworu literackiego czy kinematograficznego, a nawet weryfikacji prawdziwości przekazu (oczywiście w znaczeniu słowa „prawda” budowanym przez samą kulturę totalitarną). „Kołchozowe” komedie muzyczne Iwana Pyriewa – *Bogata narzeczona* (*Богатая невеста*, 1936); *Górq dziewczęta* (*Трактористы*, 1939); *Świniarka i pastuch* (*Свинарка и пастух*, 1941) czy *Wesoły jarmark* (*Кубанские казаки*, 1949) – nie są realistyczne w znaczeniu, które dzisiaj bylibyśmy skłonni nadać słowu „realizm”, lecz w znaczeniu opisywanym przez Stefana Morawskiego. Nie przedstawiają obrazu wsi rosyjskiej, ukraińskiej lub dagestańskiej w ZSRR lat trzydziestych czy czterdziestych w formie odpowiadającej realiom owych czasów<sup>83</sup>. Ukazany w nich kompleks stosunków społecznych również trudno uznać za reprezentatywny dla ówczesnej wsi radzieckiej, choć Morawski stwierdziłby – a razem z nim wszyscy inni przedstawiciele socrealistycznej krytyki filmowej – że przedstawione przez Pyriewa stosunki uchodzą za typowe (*Nie ma realizmu bez typowości* – to tytuł jednego z rozdziałów

<sup>82</sup> G. Aleksandrow, *Zasady radzieckiej komedii...*, op. cit., s. 121.

<sup>83</sup> Na temat realiów wsi radzieckiej – zob. np. Л. Денисова, *Судьба русской крестьянки в XX веке. Брак. Семья. Быт*, Москва 2007.

jego pracy)<sup>84</sup>. Podobnie *Szeroka droga* Konstantego Gordona (1949), ukazująca – okiem obiektywu zespołu Polskiej Kroniki Filmowej – zręby powstającej socjalistycznej Warszawy, przedstawia bardzo specyficzny program stosunku do dziedzictwa kulturowego. W filmie wrogość wobec wyburzeń tkanki miejskiej, ocalałej z popowstaniowej egzekucji miasta, ukazano w jednoznacznie negatywnym świetle, uznając taką postawę za przejaw zacofania. Trudno jednak przypuszczać, że pod tezę o konieczności oczyszczenia Warszawy z postburżuazyjnych narośli podpisałyby się większość ówczesnych mieszkańców stolicy. Piotr Zwierzchowski w rozważaniach o źródłowej wartości tego filmu pisze:

Przyjęcie perspektywy opartej na takich kategoriach jak „prawda”, „realizm” czy „obiektywność”, które w potocznym rozumowaniu utożsamiamy z dokumentem, jest abstrahowaniem od kontekstu epoki i funkcji filmu w kulturze totalitarnej. Doszukiwanie się w filmie Gordona niezgodności z tzw. rzeczywistością jest i banalne, i niewuwzględniające ówczesnego rozumienia „rzeczywistości” jako kategorii poznawczej<sup>85</sup>.

Stwierdźmy zatem, że filmy Pyriewa prezentują program, mitologiczny wzorzec stosunków społecznych i obrazu życia w kołchozach, innymi słowy – opis typowości kołchozowej, zewnętrznej wobec stanu faktycznego. W swoisty sposób wyzwalają one widza z uzależnienia od bieżącej sytuacji dla transcendentnego wobec niej ideału. W analogiczny sposób z dotychczasowych przyzwyczajień i sądów estetycznych, z ograniczeń narzuconych przez pamięć historyczną, uwalnia odbiorców *Szerokiej drogi* eksponowany przez Gordona wzorzec postaw, mający źródło w mitologii państwa komunistycznego.

Rysuje się tutaj kolejne podobieństwo między psychiką dziecięcą a charakterystyką uczestnictwa w kulturze totalitarnej. Wygotski bowiem również używa kategorii „wyzwolenia z uzależnienia od sytuacji aktualnej”, odnosząc ją do zabawy „na niby”<sup>86</sup>. Według niego we wczesnym dzieciństwie przyjmowana w takiej zabawie reguła transcendentna wo-

<sup>84</sup> S. Morawski, *op. cit.*, Warszawa 1955, s. 31.

<sup>85</sup> P. Zwierzchowski, *op. cit.*, s. 222.

<sup>86</sup> L. Wygotski, *op. cit.*, s. 76.

bec rzeczywistości – taka np., która mówi, że w zabawie „w czterech pancernych i psa” stół jest niemieckim czołgiem, a klocek granatem przeciwpancernym – jest zawsze bardziej pociągająca od rzeczywistości. W ten sposób staje się też „prawdziwsza”. Gdyby obserwującą taką zabawę przedszkolankę zaniepokoił fakt, że jej wychowankowie rzucają klocekmi, z pewnością usłyszałyby, że przedmiot, który omyłkowo bierze za klocek, jest w istocie granatem, służącym do obrony czołgu „102 Rudy” przed atakiem „tygrysa”.

Dla dzieci w wieku przedszkolnym wypełnienie reguły w zabawie „na niby” jest atrakcyjniejsze od natychmiastowego zaspokojenia pragnienia afektywnego, wypływającego wprost z rzeczywistości. Krzywienie się na widok cukierka w zabawie, w której pełni on rolę trucizny, weźmie górę nad afektywnym pragnieniem natychmiastowego zjedzenia słodyczy.

Już na tym etapie rozważań można się pokusić o zbudowanie paraleli między świadomością dziecka w zabawie „na niby” a świadomością uczestnika kultury totalitarnej. Wprowadźmy jednak niezwykle interesującą z tej perspektywy *casus* zabawy dziewczynek, będących siostrami, „w siostry” – a więc zabawy, gdzie wyznacznikiem reguł jest rzeczywistość zachodząca między nimi relacja pokrewieństwa:

W życiu dziecko zachowuje się w określony sposób, nie myśląc o tym, iż jest siostrą swojej siostry. Nie robi ono czegoś dlatego, że druga osoba to jego siostra, z wyjątkiem może tej sytuacji, kiedy matka mówi „ustąp jej”. W zabawie sióstr „w siostry” obie skoncentrowane są na tym, by odgrywać swe pokrewieństwo. Ten fakt, że dwie siostry zaczynają bawić się „w siostry”, prowadzi do tego, że każda z nich dzięki zabawie „otrzymuje” określone reguły dotyczące własnego zachowania (w całej zabawie powinny być siostrą w stosunku do swojej siostry). Tylko działania zgodne z regułami mogą zostać uznane za należące do zabawy.

Podczas zabawy wybierane są takie sytuacje, które podkreślają fakt, iż dziewczynki są siostrami: są podobnie ubrane, spacerują trzymając się za ręce – a więc podejmują te działania, które w jakikolwiek sposób podkreślają ich „siostrzane” pokrewieństwo wobec innych [...]. Starsza, trzymając młodszą za rękę, mówi jej o innych ludziach: „to jest ich, to nie nasze”, co rzeczywistość oznacza: „Moja siostra i ja robimy to samo, jesteśmy traktowane tak samo, a inni są traktowani inaczej”. Położono tu nacisk na

jednakowość, która dla dziecka wiąże się z pojęciem siostry i oznacza, że „moja siostra pozostaje ze mną w odmiennych stosunkach niż inni”. To, co w życiu dziecka pozostaje niezauważalne, staje się regułą postępowania w zabawie.

Widać więc, iż gdy zaplanujemy zabawę tak, że, jak się okazuje, nie ma w niej sytuacji „na niby”, to pozostaje właśnie reguła – dziecko zaczyna postępować w tej sytuacji tak, jak nakazuje dana sytuacja<sup>87</sup>.

Jak widzimy, sytuacja podporządkowania regule narzuconej dziecku w świecie gry jest dla niego pociągająca. Wygotski dowodzi, że staje się ona jednocześnie źródłem i warunkiem przyjemności. Staje się też „regułą wewnętrzną, tzn. regułą wewnętrznego samoograniczania, samokontroli. Zabawa – pisze psycholog – nadaje nową formę dziecięcym pragnieniom, czyli uczy dziecko pragnąć, odnosząc te pragnienia do fikcyjnego «ja» – do roli w grze i jej reguł”<sup>88</sup>.

Trudno nie ulec wrażeniu, że kultura totalitarna generuje wobec swoich uczestników sytuację „na niby” analogiczną do opisanej przez Wygotskiego. Realizm socjalistyczny kreśli obrazy zabawy sportowej atrakcyjniejszej niż obraz pracy oraz wizję wiecznego urodzaju bardziej pociągającego niż realia bytowania na radzieckiej wsi. Codzienna aktywność bohaterów Pyriewowskich komedii sprowadza się do wesołego współzawodnictwa, wieczornych śpiewów i tańców przy harmonii, wreszcie – konkurów o przodującą w pracy kołchoźnicę. Bohater wprawdzie może paść ofiarą miłosnego nieporozumienia czy intrygi, lecz będzie to jedyne niebezpieczeństwo związane z życiem w kołchozie. Niedojrzały ideowo intrygant zawsze zostanie wyśmiany, a skutki jego poczynań naprawione. W typowym przedwojennym socrealistycznym dramacie filmowym – np. w *Mieście Młodzieży* (*Комсомолец*, 1938, reż. Siergiej Gierasimow), *Legitymacja partyjna* (*Партийный билет*, 1936, reż. Iwan Pyriew), *Ziemia woła* (*Член правительства*, 1939, reż. Aleksandr Zarchi) – jego miejsce zajmie figura na wskroś złego sabotażysty, który gotów jest posunąć się do każdej zbrodni. Jednak zło za każdym razem zostaje wskazane, nazwane i wyeliminowane z ukazanej w kadrze wspólnoty. Takie

<sup>87</sup> *Ibidem*, s. 73–74.

<sup>88</sup> *Ibidem*, s. 81.

oczyszczenie, wespół z płynącą zeń nauką o konieczności bycia czujnym, cementuje wspólnotę. Ład i harmonia zyskują potwierdzenie, są ukazane jako bezwzględnie prawdziwe. Świadomość bohatera ponownie zostaje wprzęgnięta w mitologiczny paradygmat, głoszący: albo stajesz po stronie przedstawionego przez nas dobra, uznajesz je za najwyższą wartość i zgadzasz się ofiarnie je chronić, albo należysz do świata zła i niczym nie różnisz się od mrocznego zdrajcy-sabotażysty. Pamięć o tym paradygmacie skutkuje odpowiednikiem reguły wewnętrznej samokontroli w dziecięcej zabawie. Podobnie jak badacz psychologii dziecięcej w opisanym przez Wygotskiego doświadczeniu p l a n o w a ł zabawę podopiecznych, którzy o t r z y m y w a l i od niego jej reguły, język kultury totalitarnej stwarza dla uczestników tej kultury sytuację „na niby”, określając reguły przez wskazanie wzorca mitologicznego. Pisarz, malarz czy reżyser, opisując świat „tu” w kategoriach świata „tam”, czyli transponując ideał na rzeczywistość, dokonuje mitologicznej kreacji świata. Widzimy tutaj, że twórczość socrealistyczna nie ma wiele wspólnego z przekazem artystycznym, lecz mitologicznym. W myśl ustaleń religioznawczej szkoły mitu i rytuału powtarzanie opowieści mitycznej przez podmiot świadomości mitologicznej automatycznie nabiera cech rytualnych<sup>89</sup>. Dlatego można postawić tezę, że proces tworzenia dzieła socrealistycznego funkcjonalnie zbliża się do rytuału.

#### CHARAKTERYSTYKA CIEPLNA I WSPÓLNY MIANOWNIK

Interesujących charakterystyk języka kultury totalitarnej dostarczają narzędzia badawcze wynikające z teorii gorących i zimnych środków przekazu Marshalla McLuhana<sup>90</sup>. Gorący środek przekazu to – w myśl tej teorii – taki, który „przedłuża pojedynczy zmysł z «wysoką rozdzielczością», zaś rozdzielczość taka – to stan silnego nasycenia danymi”. Autor koncepcji wyjaśnia:

<sup>89</sup> Por. C. Bell, *Ritual. Perspectives and Dimensions*, New York – Oxford 1997, s. 5–8.

<sup>90</sup> M. McLuhan, *Gorące i zimne środki przekazu*, [w:] *idem, Zrozumieć media. Przedłużenia człowieka*, tłum. N. Szczucka, Warszawa 2004, s. 57–67.

Media gorące [...] nie pozostawiają odbiorcom zbyt wiele do uzupełnienia i w konsekwencji wywołują u nich słabe zaangażowanie w to, co im pokazują. Z mediami zimnymi jest inaczej. One zmuszają odbiorcę do zaangażowania się i do uzupełniania<sup>91</sup>.

Ponieważ kategoria nasycenia danymi jest stopniowalna, uczony nie tworzy sztywnej galerii gorących i zimnych środków przekazu, lecz przyznaje poszczególnym mediom „charakterystyki cieplne” w odniesieniu do innych mediów. W taki sposób radio okazuje się być chłodniejsze od telewizji, ale gorętsze od telefonu, alfabet fonetyczny zaś, „przykuwający” brzmienie słowa do formy typograficznej, gorętszy od pisma hieroglificznego czy ideograficznego, „przykuwającego” do znaku poszczególne pojęcia, ale nie ich brzmienie.

Warto przeanalizować rzucony naprędce przez McLuhana przykład pary technik komunikacyjnych, znanych jako typologiczne określenia zajęć akademickich: wykład i seminarium<sup>92</sup>. Wykład, jako forma przekazu informacji praktycznie pozbawiona dialogiczności i innych form interakcji, wymaga od słuchacza mniejszego zaangażowania i mniejszego stopnia refleksji nad przekazywanymi danymi. Dlatego McLuhan określił go jako medium dużo gorętsze od seminarium – formy zajęć charakteryzującej się interaktywną pracą prowadzącego i słuchaczy, mającą na celu wywołanie refleksji nad omawianym materiałem. Przy założeniu, że finalny ładunek informacyjny w ramach wykładu i seminarium jest równy, to o ile w pierwszym przypadku zostaje on przekazany odbiorcy w gotowej formie, w drugim w znacznym stopniu jest on wypracowany przez samego uczestnika zajęć. Różnica stopnia „gotowości” finalnego ładunku byłaby tu zatem ściśle powiązana z różnicą temperatury przekazu.

O języku kultury totalitarnej powiedzieliśmy wyżej, że dąży do jednoznaczności i semiotycznego samozamknięcia, a kompleksy jego znaków nie tworzą nowych wartości znaczeniowych. Stwierdziliśmy także, że zamknięty charakter mają narracje socrealistyczne, niepozostawiające odbiorcy pola do dopowiedzeń i uzupełnień. Wreszcie uznaliśmy, że dla

<sup>91</sup> *Ibidem*, s. 57.

<sup>92</sup> *Ibidem*, s. 58.

dyskursu socrealistycznego charakterystyczny jest przekaz nie artystyczny, zmuszający odbiorcę do rozpoczęcia poszukiwań kodu pozwalającego na rozszyfrowanie komunikatu, lecz mitologiczny, nakazujący jedynie opowiedzieć się po jednej ze stron przedstawianego spolaryzowanego świata. Zjawiska te sprawiają, że – w zgodzie z teorią McLuhana – język kultury totalitarnej należy uznać za medium gorętsze od np. języka dwudziestowiecznej zachodnioeuropejskiej kultury demokratycznej, a realizm socjalistyczny, jako subjęzyk języka kultury totalitarnej modelu radzieckiego, za gorętszy od wszystkich znanych języków przekazu artystycznego w przytaczanym wcześniej Łotmanowskim rozumieniu.

Powstaje pytanie o możliwe skutki komunikacyjne tak wysokiej temperatury przekazańników totalitarnych. McLuhan zwraca uwagę na efekt informacyjnego „przegrzania”, powodującego fizjologiczną, psychologiczną czy kulturową blokadę części odbieranej informacji<sup>93</sup>:

Intensywność lub wysoka rozdzielczość rodzi specjalizację i fragmentaryzację zarówno w życiu codziennym, jak i w rozrywce. To wyjaśnia, dlaczego każde intensywne doświadczenie musi być „zapomniane”, „ocenzurowane” i doprowadzone do bardzo zimnego stanu, zanim zostanie „nabyte” lub przyswojone. Freudowski „cenzor” jest nie tyle czynnikiem moralnym, ile niezbędnym warunkiem uczenia się. Gdybyśmy w pełni i bezpośrednio odbierali każdy bodziec docierający do różnych struktur świadomości, szybko przemienilibyśmy się w znerwicowane ludzkie wraki, wykazując opóźnioną reakcję lub wpadając w panikę<sup>94</sup>.

Wydobywanie komunikatu z informacyjnego szumu będzie zatem zachodzić w kulturach każdego typu. Gdy w *Cyrku* na arenie wyrasta wielopiętrowy „tort”, na którym etiudę taneczno-gimnastyczną wykonywać będzie kilkadziesiąt osób, widz dostrzeże przede wszystkim Marion Dixon, pozostali artyści zaś będą jedynie kolektywnym tłem, choć ów kolektyw będzie nieodzownym elementem budowy znaczeń generowanych za pomocą popisowego numeru radzieckich cyrkowców. Podobnie jednak wyglądałaby recepcja dzieła powstałego poza językiem kultury

<sup>93</sup> *Ibidem*, s. 65–66.

<sup>94</sup> *Ibidem*, s. 58.



totalitarnej. Gdy na ekranie pojawia się jednocześnie kilkadziesiąt postaci, widz nie zacznie łączyć w studium zarysów wszystkich twarzy naraz, lecz skoncentruje się tylko na niektórych – i dzieje się tak niezależnie od tego, czy mamy do czynienia z artystami zakontraktowanymi w Hollywood, Bollywood czy w Mosfilmie.

Sztuka socrealistyczna, transmitując dane w wysokiej temperaturze przekazu, cenzurowana jest przez naturalne dla każdego człowieka wewnętrzne sito recepcji. Mimo iż na wszystkich poziomach przekazu konstruowana jest jednoznaczność informacyjna, nie każdy element komunikatu dotrze do świadomości odbiorcy. Jednak dla skuteczności przekazu w języku kultury totalitarnej wystarczy, by był w nim rozpoznany ładunek mitologiczny. Nie jest istotne, by widzowie filmu Aleksandrowa potrafili bezbłędnie zidentyfikować wszystkie języki, w których śpiewana jest internacjonalistyczna kołysanka dla małego Mulata. Ważne jest natomiast, by umieli bezbłędnie wskazać, gdzie w filmie przebiega granica między dobrem i złem.

Język kultury totalitarnej nie będzie się jednak ograniczał jedynie do wrodzonych, fizjologicznych czy psychologicznych filtrów potoku informacji. Pojawi się w nim również własne specyficzne chłodziwo kulturowe. Teksty kultury totalitarnej będą zmniejszać temperaturę potoku informacji bez utraty jednoznaczności komunikatów dzięki specyficznej interakcji między nimi samymi a ich odbiorcami. Odbiorcy będą bowiem wciągani w rolę nadawców, jak np. w *Marszu entuzjastów z Jasnej drogi* Aleksandrowa (*Светлый путь*, 1940):

К станку ли ты склоняешься,  
В скалу ли ты врубаешься,  
Мечта прекрасная, ещё неясная,  
Уже зовёт тебя вперёд.

Нам нет преград ни в море, ни на суше,  
Нам не страшны ни льды, ни облака.  
Пламя души своей, знамя страны своей  
Мы пронесём через миры и века!<sup>95</sup>

<sup>95</sup> „Czy pochylasz się nad maszyną./ Czy wgryzasz się w skałę./ Piękne, jeszcze niejasne marzenie/ Już cię woła, byś zmierzał naprzód.// Nie ma dla nas przeszkód ani na morzu,

Tekst pieśni przeprowadza odbiorcę od narracji w liczbie pojedynczej w zwrotce do liczby mnogiej w refrenie, czyli od planu jednostkowego do kolektywnego, a także od narracyjnego podmiotu zewnętrznego wobec odbiorcy do podmiotu zbiorowego. Zauważmy, że w zwrotce podmiot zewnętrzny zwraca się wprost do odbiorcy, dając do zrozumienia, że narracja dotyczy właśnie jego. Dlatego kolektywny refren wydaje się logiczną konsekwencją zwrotki. W nim dotychczasowy podmiot i dotychczasowy odbiorca jednoczą się w roli nadawcy komunikatu. W polskim przykładzie analogicznej tendencji zwrotka i refren zamieniają się rolami:

Nasza Huto, zetempowska Huto,  
ty w lipcowe noce nam się śniesz.  
Piorunami pracy tobie huczą  
pracowite, uśmiechnięte dni [...].  
Od czerwieni krew nam huczcy w żyłach  
jak od ognia każdy wielki piec.  
Praca w Hucie będzie się paliła,  
jak miliony rozpalonych serc [...].

Więc, kolego, już od dzisiaj  
cegłą buduj każdy nowy dzień.  
Razem z wiosną nabrał mocy życia  
najpiękniejszy sen<sup>96</sup>.

Powyższą tendencję można przedstawić w języku matematyki za pomocą ułamków. Każdorazowo wskazany w tekście odbiorca komunikatu – tokarz („к станку ли ты склоняешься...”), górnik („в скалу ли ты врубаешься...”), uniwersalne „ty” w pieśni radzieckiej oraz zetempowiec i także „ty” w pieśni polskiej – będzie wartością licznika. Wartość mianownika będzie tożsama ze wspólnotą przedstawioną w narracji:

---

ani na lądzie./ Nie straszne nam lody i chmury./ Płomień duszy swej, sztandar kraju swego/  
Będziemy nieść przez światy i wieki”; А. Д’Актиль, *Марш энтузиастов*, [w:] *Славим величие сталинских лет...*, *op. cit.*, s. 57.

<sup>96</sup> T. Urgacz, *Najpiękniejszy sen*, [w:] *Pieśni kompozytorów polskich...*, *op. cit.*, s. 54.

$$a) \frac{\text{tokarz}}{\text{ZSRR}} ; \frac{\text{górnik}}{\text{ZSRR}} ; \frac{\text{ty}}{\text{ZSRR}}$$

$$b) \frac{\text{zetempowiec}}{\text{PRL}} ; \frac{\text{ty}}{\text{PRL}}$$

W narracji nastąpi mechanizm włączenia podmiotu odbiorczego do wspólnoty odbiorczo-nadawczej, któremu w zapisie tekstu będzie odpowiadał symbol pozostawiania elementem zbioru ( $\in$ ):

$$a) \frac{\text{tokarz}}{\text{ZSRR}} \in \frac{\text{my}}{\text{ZSRR}} ; \frac{\text{górnik}}{\text{ZSRR}} \in \frac{\text{my}}{\text{ZSRR}} ; \frac{\text{ty}}{\text{ZSRR}} \in \frac{\text{my}}{\text{ZSRR}}$$

$$b) \frac{\text{zetempowiec}}{\text{PRL}} \in \frac{\text{my}}{\text{PRL}} ; \frac{\text{ty}}{\text{PRL}} \in \frac{\text{my}}{\text{PRL}}$$

Narrację obu zacytowanych pieśni można przedstawić za pomocą bardzo nieskomplikowanych zdań:

$$a) \frac{\text{ty}}{\text{ZSRR}} \in \frac{\text{tokarz} + \text{górnik} + \text{ty}}{\text{ZSRR}} \in \frac{\text{my}}{\text{ZSRR}}$$

$$b) \frac{\text{ty}}{\text{PRL}} \in \frac{\text{zetempowiec} + \text{ty}}{\text{PRL}} \in \frac{\text{my}}{\text{PRL}}$$

O kulturze totalitarnej powiedzieliśmy, że preferuje gorącą temperaturę przekazu. Przedstawione powyżej *casusy* świadczą o tym, że kultura taka generuje narracyjne techniki transformacji statusu uczestnika procesu komunikacyjnego. Gdy odbiorca komunikatu rozpozna siebie jako licznik ułamka o wspólnotowym mianowniku (a zmusi go do tego – jak powiedzieliśmy wcześniej – mitologiczny charakter języka komunikatu), to wystarczy już tylko, że będzie podążał za linią tej narracji, by został inkorporowanym do jej kolektywnego podmiotu. Przez to komunikat, nie tracąc jednoznaczności, staje się częściowo wypracowany przez samego odbiorcę – i traci swoją temperaturę. Zauważmy, że gatunek pieśni maso-

wej będzie odgrywał rolę chłodziwa dla gorących narracji totalitarnych. Sens funkcjonowania pieśni masowej w kulturze polega przecież na wspólnotowym uczestnictwie w narracjach mitologicznych. Ich wartość informacyjna jest ograniczona, a funkcja przesuwa się w kierunku współuczestnictwa, współprzeżywania, uznania komunikatu z swój. To właśnie paradygmat pieśni masowej w finale *Cyrku* Aleksandrowa pomaga zbudować efekt, o którym mówiliśmy w poprzednim rozdziale – włania się perspektywy „ja” (ja – Martynow, ja – Dixon, ja – taki jak Martynow, ja – taka jak Dixon) w mobilizującą perspektywę „my”, gotowych do zmarzczenia brwi w sytuacji zagrożenia wspólnoty.

Jednak nie tylko pieśń masowa będzie włączać odbiorcę komunikatu do jego współtworzenia. Innym technikom włączenia przyjrzymy się już w kolejnym rozdziale.

### MIASTO. UWAG METODOLOGICZNYCH CIĄG DALSZY

Jak stwierdziliśmy, język kultury totalitarnej weryfikuje wszystkie dostrzegalne elementy świata poprzez przyłożenie do nich szablonu mitologicznego. Nie zna przy tym form neutralnych. Sprawia to, że jego naturalną własnością jest ekspansja na wszystkie płaszczyzny kultury. Wszak tylko poprzez nadanie pozytywnej nazwy można przypisać określony element rzeczywistości do Kosmosu – świata identyfikowanego jako „nasz”. Zatem, by zostać elementem „naszego” świata, tekst literacki, kinematograficzny, architektoniczny czy po prostu każdy tekst musi spełnić kryteria wynikające z mitologicznej sztancy. Dlatego język kultury totalitarnej w oficjalnej przestrzeni publicznej będzie – jak pisze Wojciech Tomasik – wszechogarniający i totalny, subjęzyk tekstów określanych (zgodnie z kryteriami tej samej kultury) jako artystyczne stanowić zaś będzie „totalne dzieło sztuki” lub „dzieło sztuki totalnej”<sup>97</sup>. Dzieło takie realizować będzie totalitarnokulturowy dogmat homogenii – jednolitego korpusu treści transmitowanych w przestrzeni kultury oficjalnej, w tym również braku zróżnicowania owych treści pod kątem poszczególnych grup od-

<sup>97</sup> W. Tomasik, *op. cit.*, s. 191.

biorców. W efekcie nieuprawnione będzie klasyfikowanie poszczególnych tekstów kultury totalitarnej jako przejawów tzw. kultury wysokiej lub niskiej. Zresztą nawet na poziomie autorefleksji kultura totalitarna starała się podkreślać brak tej dychotomii, mającej – według *Wielkiej encyklopedii radzieckiej* (*Большая советская энциклопедия*) – cechować kulturę burżuazyjną, nie zaś socjalistyczną<sup>98</sup>. Homogeniczność kultury totalitarnej i „totalny” charakter kreowanego przez nią uniwersum komunikacyjnego umożliwiają badaczowi poruszanie się po niej na zasadzie hipertekstualnej (w znaczeniu filozoficznym i literaturoznawczym). O ile tylko ów badacz spełni pewne przesłanki natury metodologicznej. Jego celem musi być bowiem analiza procesów i mechanizmów kulturowych, nie zaś dogłębny opis wybranego pojedynczego tekstu. Musi się też poruszać w obrębie zamkniętego systemu semiotycznego tekstu kultury totalitarnej. Przy spełnieniu tych wymogów badacz może – użyjmy tu terminologii komputerowej – otwierać poszczególne hiperłącza, które przenoszą go w inne miejsca zasobów kultury. Podróż za pomocą takich łączy przypomina jednak bardziej klikanie linków wewnętrznych w bardzo dużym dokumencie tekstowym czy też poruszanie się po elektronicznym katalogu biblioteki lub archiwum niż przemieszczanie się w całej przestrzeni Internetu, którego niezmiarzone zasoby dynamicznie się zmieniają i należą do konkurencyjnych wobec siebie systemów semiotycznych. W dodatku są one także otwarte na każdy nowy system semiotyczny, którego specyfika umożliwi wykorzystanie sieci globalnej jako platformy komunikacyjnej. Nawet jednak zamknięty zasób biblioteczny czy archiwalny wymaga strategii poruszania się po nim. Dlatego poniżej uzasadnię klucz wędrówki hipertekstualnej, którą zaproponuję czytelnikom niniejszej pracy w kolejnym rozdziale. Przyjrzymy się w nim fenomenom, o których Łotman pisał następująco:

Przeobrażenie lasu w ziemię orną, osuszenie bagien czy nawodnienie pustyni, czyli dowolne przekształcenie pejzażu niekulturowego w kulturowy, może być [...] rozpatrywane jako przekształcenie nie-tekstu w tekst. W tym sensie istnieje zasadnicza różnica między np. lasem i miastem.

<sup>98</sup> Por. *Культура*, [w:] *Большая советская энциклопедия*, Б. Введенский, t. 24, Москва 1953, s. 30–31.

To ostatnie niesie w sobie utrwaloną w znakach społecznych informację o różnorodnych stronach życia ludzkiego, a zatem jest tekstem – w takim stopniu, jak i dowolna struktura wytworzona<sup>99</sup>.

Zajmiemy się tekstami miast – z natury rzeczy bardzo złożonymi, mającymi ogromną siłę przyciągania i ogniskowania innych tekstów. Sam tylko najbardziej rzucający się w oczy komponent tekstów miejskich, czyli przestrzeń architektoniczna, jest znakomitym materiałem analizy mitologii wspólnot, które ową przestrzeń tworzą. Dzieje się tak niezależnie od tego, czy posługują się przy tym językiem kultury totalitarnej, czy też nie:

Przestrzeń architektoniczna żyje podwójnym życiem semiotycznym. Z jednej strony modeluje uniwersum: struktura świata zbudowanego i zamieszkałego przenosi się na świat jako taki. Z drugiej strony, przestrzeń ta modelowana jest przez uniwersum: świat tworzony przez człowieka odzwierciedla jego wyobrażenie o globalnej strukturze świata. Wiąże się z tym wysoki symbolizm wszystkiego, co w taki czy inny sposób należy do tworzonych przez człowieka przestrzeni, w której zamieszkuje<sup>100</sup>.

Tymczasem tekst miasta to nie tylko tkanka architektoniczna i urbanistyczna, ale i symboliczna oraz onomastyczna. To nie tylko pamięć społeczności miejskiej o własnej historii, ale i miejsce miasta w pamięci historycznej wspólnoty szerszej – państwowej czy narodowej. To zarówno funkcje miejskich urządzeń publicznych w życiu wspólnotowym, jak i funkcje miasta w strukturze kraju. To narosłe wokół niego teksty literackie, kinematograficzne, muzyczne i inne. Wreszcie to także dynamika powiązań wszystkich miejskich subtekstów, która w przypadku miasta funkcjonującego w kulturze totalitarnej pozwoli nam zgłębić reguły rządzące takim właśnie typem kultury.

W żadnej jednak pracy niepodobna zgłębić całości tak potężnego w swoich rozmiarach tekstu, jak tekst miejski, nawet gdy jest ograniczony zasięgiem występowania kultury totalitarnej. Do dalszych rozważań przyda się zatem klucz dość szczegółowy, pretekst do podjęcia konkret-

<sup>99</sup> Ю. Лотман, *Культура и информация*, [w:] *idem, Семиосфера...*, *op. cit.*, s. 399.

<sup>100</sup> *Idem, Архитектура в контексте культуры*, [w:] *idem, Семиосфера...*, *op. cit.*, s. 676.

nych poszukiwań. Pretekst ten zawarłem w tytule książki, tu zaś zilustruję go dwoma świadectwami postrzegania ikony architektonicznej powojennej Warszawy. Oba fragmenty dotyczą wrażeń poznawczych z połowy lat pięćdziesiątych, choć pochodzą z wypowiedzi formułowanych wspólnie i – inaczej niż większość cytatów w tej książce – nie są tekstami powstałymi na bazie języka kultury totalitarnej. Żaden z nich nie zaskakuje czytelnika, potwierdzając raczej jego intuicję:

Kompletnym szokiem, z którego nie mogłem się wydobyć przez długi czas, a na dobrą sprawę po dziś dzień, był widok podarku, widok Pałacu Kultury. Czulem się przygnieciony [...]. Dla mnie to był symbol władztwa nad Warszawą, coś gorszego niż sobór wzniesiony na placu Saskim [...]. Więc szedłem przez miasto w poczuciu obcości, czując, że ten wielki gmach postawiony w środku miasta, na wielkim pustym placu, pozbawiony środowiska, pozbawiony zaplecza społecznego w postaci siatki starych warszawskich ulic, będzie zmieniał zachowania ludzi<sup>101</sup>.

Był taki polski film, dość głupi, o festiwalu młodzieży w 1955 roku w Warszawie. Oglądałem go, mając lat może sześć, może pięć, w telewizji. Pokazują Warszawę: ruiny, jedzie pociąg z młodzieżą i nagle – stoi ten Pałac. Pytam ojca, co to jest, dlaczego to tam stoi. A on na to, że to *Dworiec* Kultury i Nauki. Pytam dalej, dlaczego on tak wygląda? Przecież to u nas takie stoją, na placu Smoleńskim jest jeden... Ojciec kwaśną minę zrobił i powiedział: „Bo nasi im tam zbudowali”. Dla mnie to była bardzo dziwna rzecz, że w absolutnej zagranicy – bo dla mnie od początku Polska to była zagranica, nie kawałek imperium – nagle stoi coś takiego<sup>102</sup>.

Pierwszy z powyższych cytatów jest oczywiście świadectwem polskim, drugi – rosyjskim. Fragment polskiej wypowiedzi pochodzi z wywiadu-rzeki z Władysławem Bartoszewskim – w czasach, których dotyczy narracja, człowiekiem w pełni ukształtowanym i życiowo niezwykle doświadczonym. Autorem wypowiedzi rosyjskiej jest Wasilij Szczukin

<sup>101</sup> W. Bartoszewski, *Władysław Bartoszewski – Skąd pan jest? Wywiad rzeka*, rozmawiał M. Komar, Warszawa 2006, s. 185. Dziękuję dr. Dariuszowi Maciakowi za zwrócenie mojej uwagi na ten fragment.

<sup>102</sup> Wypowiedź W. Szczukina w: *Warszawski czakram. Dyskusja panelowa*, [w:] *Pałac Kultury i Nauki. Między ideologią i masową wyobraźnią*, red. Z. Grębecka, J. Sadowski, Kraków 2007, s. 11.

– wówczas kilkuletni mieszkaniec Moskwy. Powyższe zestawienie wykazuje, że zarówno uczestnik i nosiciel kultury polskiej, jak również uczestnik i nosiciel kultury rosyjskiej, będąc ludźmi o całkowicie różnych statusach uczestnictwa w swoich kulturach, kierując się diametralnie różnymi pobudkami, mogli odbierać bryłę centralnego warszawskiego gmachu jako ciało w strukturze Warszawy nieuzasadnione. Jako coś, co wskazywało na stolicę ZSRR, odsyłało do wzorców radzieckich (wskazuje i odsyła zresztą do dzisiaj, co w Polsce skutkuje powracającą co jakiś czas dyskusją o tym, czy należy go rozebrać, czy pozostawić<sup>103</sup>). Skoro zatem i w Warszawie, i w Moskwie Pałac Kultury i Nauki mógł uchodzić za coś właściwego architekturze radzieckiej, skoro w polskim i rosyjskim odbiorze jego sylwetka kierowała skojarzenia tak różnych odbiorców ku Moskwie, to z wzajemnej zależności Pałacu Kultury i moskiewskich gmachów wysokościowych warto uczynić klucz dociekań semiotycznych i antropologicznych. Klucz ten można także wzbogacić o kontekst wzorca architektonicznego zarówno warszawskiego „PeKiN-u”, jak i jego siostrzanych gmachów moskiewskich. Idąc po nitce do kłębka, warto zgłębić funkcje, jakie wysokościowce te pełniły w strukturze miast, w których były lokowane; zbadać funkcje owych miast w kulturze oficjalnej ich krajów; zanalizować ewentualne wzajemne zależności i budowli, i miast, w których się znajdują, i państw, w których znajdują się owe miasta. Analizując te funkcje oraz zależności można zgłębiać także mechanizmy funkcjonowania kultury totalitarnej, tym bardziej, że w tekstach kultury totalitarnej socrealistyczne gmachy wysokościowe były – jak się okaże w kolejnym rozdziale – figurą opisu świata.

<sup>103</sup> A. Haska, *Rozebrać czy zostawić? Sobór pod wezwaniem św. Aleksandra Newskiego a Pałac Kultury*, [w:] *Pałac Kultury i Nauki. Między ideologią...*, op. cit., s. 51–58; D. Maciak, *Palace or People? Architekci z Hong Kongu w Warszawie w 1981 roku. Przyczynek do dziejów nieudanej dekonstrukcji Pałacu Kultury i Nauki w Warszawie*, [w:] *Miasta nowych ludzi. Architektoniczna i urbanistyczna spuścizna komunizmu*, red. Z. Grębecka, J. Sadowski, t. I („Obóz. Problemy Narodów Byłego Obozu Komunistycznego” 2007, nr 48), Warszawa 2007, s. 197–213.



## Rozdział III

### WIDOKÓWKA Z MIASTA SOCJALISTYCZNEGO

#### ТЕКСТ МЕТРОПОЛИТАЛНЫ

Miasto jest modelem świata i narracją o świecie. Idąc przez miasto, poruszamy się po tekście złożonym z niesłychanej liczby znaków różnorodnej natury. Jest to tekst mający swoje subteksty, na które z kolei mogą się składać subteksty jeszcze niższego rzędu. Jest to także kompleks komunikatów zakodowanych za pomocą różnych technik komunikacyjnych. Łotman pisze:

Będąc stykiem różnych kodów i tekstów o charakterze narodowym, społecznym czy stylowym, miasto dokonuje różnorodnych hybrydyzacji, przekodowań, translacji semiotycznych, które przekształcają je w generator nowych informacji. Źródłem takich kolizji semiotycznych jest nie tylko synchroniczne rozmieszczenie różnych konstrukcji semiotycznych, ale również diachronia: obiekty architektoniczne, miejskie obrzędy i ceremonie, sam układ miasta, nazwy ulic i tysiące innych reliktyw zeszłych epok występują w charakterze programów kodowych, które stale od nowa generują teksty historii. Miasto jest mechanizmem, który wciąż od nowa rodzi swoją przeszłość. Przeszłość ta uzyskuje możliwość współwystępowania ze współczesnością w sposób jak gdyby synchroniczny. W tym sensie miasto – podobnie jak kultura – jest mechanizmem przeciwnym czasowi<sup>1</sup>.

Gdy w Warszawie idziemy po Krakowskim Przedmieściu, znajdujemy się w obrębie narracji o kilku kosmogoniach miasta-świata. O kos-

---

<sup>1</sup> Ю. Лотман, *Символика Петербурга и проблемы семиотики города*, [w:] *idem, История и типология русской культуры. Семиотика и типология культуры. Текст как семиотическая система. Семиотика бытового поведения. История литературы и культуры*, Санкт-Петербург 2002, s. 212–213.

mogonii Warszawy-stolicy opowiada kolumna Zygmunta, o kosmogonii Warszawy w powojennym i popowstaniowym okresie jej historii – odbudowane kamienice. Mit władzy przekazuje Zamek Królewski, będący przez kilka dziesięcioleci wielkim nieobecnym na placu noszącym jego imię – a była to przecież nieobecność *znacząca*, semantycznie nasycona. Nieco dalej na południe na tym samym Krakowskim Przedmieściu uniwersytecka brama wprowadza nas w zasięg narracji o nauce polskiej – w zaborze rosyjskim, w II Rzeczypospolitej, pod okupacją hitlerowską, w marcu 1968 roku i we współczesności. Kontynuować te narracje będzie pałac Staszica i pomnik Kopernika. Zanim jednak do niego dojdziemy, minimy pomniki Mickiewicza, Prusa, kardynała Wyszyńskiego, być może też zwrócimy uwagę na odwróconą do nas plecami statwę Piłsudskiego. Wraz z tymi rzeźbami przemówią do nas opowieści konstytuujące tożsamość wspólnoty, która – wychowana czy inkulturowana przez tę przestrzeń – następnie sama ją tworzyła. Będą to opowieści o tożsamości kulturowej, duchowej, politycznej, a nawet cywilizacyjnej. Opowieści stanowiące element pamięci historycznej i współgenerujące tę pamięć.

Krakowskie Przedmieście przemówi do nas nie tylko gmachami i pomnikami, ale również swoją własną nazwą, osiemnastowiecznym kostiumem odbudowanych elewacji, a także barami i restauracjami – legendą baru „Uniwersyteckiego”, bardziej znanego pod nazwą „Karałuch”, czy legendą pobliskiej „Harendy”. Przemówi szyldami sklepów i księgarni. I jasnogranitowym chodnikiem, który podkreśla reprezentacyjność tego miejsca, a przy okazji utrwała świadectwa kultury życia codziennego jego użytkowników (np. placki rozdeptanej gumy do żucia i plamy tłuszczu po popularnych kebabach). Ulica przemówi wszystkim, co Łotman uznałby za przejaw przekształcenia krajobrazu niekulturowego w kulturowy. Problem w tym, że niekulturowe na Krakowskim Przedmieściu są bodaj tylko zjawiska atmosferyczne. Krople padającego deszczu – w momencie, gdy dotkną powierzchni jezdni czy chodnika – z semiotycznego punktu widzenia przekształcają się z nie-tekstu w tekst, dlatego że sposób, w jaki woda odprowadzana jest z ulicy, determinują urządzenia wypracowane przez kulturę w jej najszerszym rozumieniu.

Miasto jest narracją dla jego mieszkańców, zapisem ich wspólnotowej mitologii i narzędziem jej transmisji, materią podlegającą zmianom pod wpływem działań zinkulturowanych przez nią samą jednostek. Jednocześnie jednak jest narracją dla tych, którzy nie są członkami zamieszkującej je społeczności. Miasto opowiada o sobie zarówno przyjezdnym, jak i tym, którzy pozostają w jego zasięgu poprzez szereg zależności ekonomicznych, administracyjnych czy kulturalnych.

Zorganizowana wycieczka po mieście jest techniką odczytania niektórych zawartych w nim tekstów czy też – nauką czytania miasta, lekcją zaznajamiającą z kodami niezbędnymi do odszyfrowania niektórych komunikatów. Tekst stanowi również sama wycieczka. Wybór trasy zwiedzania i sposobu opisu prezentowanych obiektów (czyli wybór metanarracji – narracji o narracji) też jest tekstem. Ze szkoły pamiętam takie prezentowane mojej klasie metanarracje o Warszawie, jak wycieczki „szlakiem legend warszawskich” i Traktem Królewskim. Dziś możliwe jest zwiedzanie stolicy m.in. „szlakiem powstańczym”, spajanym przez narrację Muzeum Powstania Warszawskiego, oraz np. szlakiem martyrologii Żydów.

Metanarracją jest również plan miasta, pozwalający zdekodować jego układ przestrzenny. Prostsza formą takiej narracji będzie klasyczna mapka eksponująca nazwy ulic i placów, bardziej złożoną – mapa turystyczna, na której odwrocie można znaleźć opisy wybranych obiektów i reklamy restauracji oraz klubów. Podobnie metanarracją będzie widokówka. Prostsza, gdy po prostu kupimy ją na pamiątkę. Bardziej złożoną, gdy opiszemy na niej swoje wrażenia z podróży i wyślemy do znajomych.

Narracją dla wszystkich mieszkańców regionu czy kraju jest metropolia. Nie mam tu na myśli miasta spełniającego formalne kryteria metropolitalności, które mogą być formułowane np. w tekstach ustawodawczych, choćby takie, jak liczba mieszkańców<sup>2</sup>. Jak twierdzą urbaniści, obecnie

<sup>2</sup> Podczas pisania tego tekstu w Polsce toczyła się dyskusja nad projektami ustawowego usankcjonowania obszarów metropolitalnych. Wydaje się konieczne, by w projekcie ustawodawczym istniały sztywne formalne kryteria metropolitalności (takie jak np. liczba mieszkańców), nie zaś funkcjonalne, które są podstawą rozważań natury semiotycznej i kulturoznawczej. Tekst ustawy jest przecież pisany dla konkretnego kraju (a zatem dla konkretnej grupy realiów kulturowo-cywilizacyjnych) i w konkretnym czasie.

w warunkach europejskich liczba ta wynosi około miliona<sup>3</sup>. Kluczowym zastrzeżeniem jest jednak fraza „obecnie w warunkach europejskich”. Istotę metropolitalności określa się bowiem za pomocą kryteriów funkcjonalnych, zgodnie z którymi interesujący nas fenomen to „duże miasto, stanowiące centrum gospodarcze i kulturalne większego obszaru”<sup>4</sup>. Oczywiście w średniowieczu spełnianie tych kryteriów wyglądało inaczej niż w XX wieku. Co się z tym wiąże, wyznaczniki formalne, sformułowane z perspektywy czternastego i dwudziestego stulecia, będą odmienne. Ponadto wyznaczniki te będą pozostawać w ściślejszej korelacji z realiami poszczególnych cywilizacji. Europejski „milion” wyda się nikłą wartością w realiach współczesnego Dalekiego Wschodu. Każdorazowo jednak metropolia – ze względu na powiązania gospodarcze i kulturowe – stanowić będzie narrację dla absolutnej większości mieszkańców danego obszaru.

Polska perspektywa przyzwyczajają nas do utożsamiania pojęcia „metropolia w skali całego kraju” (bądź też „najważniejsza metropolia kraju”) ze stolicą. Faktycznie, w warunkach europejskich centrum administracyjne kraju najczęściej będzie spełniać kryteria metropolitalności. Wyjątkiem było jednak Bonn w czasie jego stołeczności – najpierw w zachodnich Niemczech w realiach pojałtańskiego porządku świata, a następnie w pierwszych latach po zjednoczeniu kraju, zanim jeszcze siedziba władz federalnych powróciła do Berlina. W ogólną tendencję nie wpisze się także siedziba rządu Konfederacji Szwajcarskiej – Berno, pozostające wyraźnym centrum gospodarczym i kulturalnym jedynie w skali swojego kantonu.

Dwa wymienione wyżej miasta wydają się być wyjątkami potwierdzającymi regułę. Europejska „stolicocentryczność” nie znajduje jednak analogii w kręgu północnoamerykańskiej i australijskiej odnogi cywilizacji zachodniej. Waszyngton, wchodzący wprawdzie w skład obszaru metropolitalnego wraz z Baltimore, powtarza casus Berna i Bonn. Pod względem znaczenia gospodarczego i kulturalnego wielokrotnie ustępuje Nowemu

<sup>3</sup> B. Podhalański, *Centrum metropolii a centrum miasta*, „Czasopismo Techniczne” 2008, z. 4-A, s. 70.

<sup>4</sup> Za: *Ibidem*. Por. także: *Metropolia*, [w:] *Encyklopedia powszechna*, red. A. Nowak, Kraków 1999, s. 636.

Jorkowi, a pod względem liczby mieszkańców plasuje się dopiero w środku trzeciej dziesiątki największych miast USA. Podobnie status metropolii nie należy się kanadyjskiej Ottawie czy australijskiej Canberze.

Polska „stolicocentryczność” jest zatem z całą pewnością uwarunkowana praktyką europejską, choć nie tylko – również wschodnioeuropejską spuścizną kultury totalitarnej. Otóż język kultury totalitarnej sprawia, że stolica musi być metropolią w skali całego państwa. Metropolia jest bowiem nośnikiem mitologii wspólnotowej, która stanowi najistotniejszy składnik wspólnego mianownika tożsamości zbiorowej. Głównym składnikiem mianownika w ułamku my/ZSRR będzie radziecka metropolia, czyli Moskwa, a w polskim przypadku (my/PRL) oczywiście Warszawa.

Właściwości metropolii jako ośrodka ogniskującego m.in. gospodarcze i kulturalne życie wspólnoty pozostającej w jej zasięgu przekładają się również na właściwości samej wspólnoty. Narracje metropolii i narracje o metropolii mają przełożenie na narracje generowane przez całą wspólnotę, także te, które dotyczą zewnętrznego opisu tej wspólnoty. Społeczeństwo danego kraju czy obszaru będzie się identyfikować z narracjami generowanymi przez metropolię. Będzie ona modelem wspólnotowego świata i jego metonimią. W historii języka polskiego określenia „Moskal” czy „Moskwicin” miały charakter metonimiczny, będąc przeciw projekcją jednego atrybutu wspólnoty etniczno-politycznej – nazwy jej metropolii – na całą wspólnotę. Dziś, gdy mówimy o „stosunkach Berlina i Moskwy”, nie mamy na myśli relacji zachodzącej między dwoma organizmami miejskimi, lecz między dwiema wspólnotami politycznymi. Moskwa i Berlin są modelami światów dwóch wspólnot politycznych – podobnie jak figura radzieckiego cyrku w filmie Aleksandrowa była modelem całego świata radzieckiego.

Jednak gdy będziemy mówić o stosunkach rosyjsko-amerykańskich, to w odniesieniu do Stanów Zjednoczonych nie użyjemy metonimii „Nowy Jork”, lecz „Waszyngton” (skądinąd samo określenie „amerykański” w użytym tu znaczeniu jest metonimią, choć o odmiennej charakterystyce). Wynika to z oczywistego faktu, że w opisie świata polityki międzynarodowej przedmiotem projekcji jest ośrodek władzy politycznej, nie zaś cywilizacyjno-kulturowa wizytówka wspólnoty. Takie rozej-

ście się wspólnotowych atrybutów, jakimi są siedziba władzy politycznej i metropolia, nie zachodzi w języku kultury totalitarnej. W nim bowiem ośrodek władzy musi być centrum homogenicznej mitologii wspólnoty. Wynika to poniekąd z zasady realizmu moralnego, która uniemożliwia umiejscowienie centrum politycznego poza centrum gospodarczym, kulturalnym i każdym innym. Centrum może być tylko jedno:

Москве свои песни, любовь и заботы  
Приносит Советский Народ:  
Там партии воля, там сердце народа,  
Там Сталин любимый живет<sup>5</sup>.

Powyższa tendencja uprawnia do wymiennego używania terminów „stolica” i „metropolia” w odniesieniu do praktyki kultury totalitarnej.

O języku kultury totalitarnej powiedzieliśmy, że ma mitologiczną naturę. Dokonany w nim opis świata ma charakter rozpoznawania figur mitologicznych w osobach, przedmiotach czy zjawiskach. Dlatego każda narracja w języku kultury totalitarnej musi być mitologiczna. Tam, gdzie w realiach kultury totalitarnej generowana jest narracja niemitologiczna, mamy do czynienia ze sferą niezdominowaną przez język tej kultury.

Miasto każdorazowo jest tekstem eksponującym określone mity zamieszkującej go wspólnoty. Nie oznacza to jednak, że wszystkie generowane w nim komunikaty są komunikatami mitologicznymi. Inna sprawa, że elementy niemitologiczne mogą z czasem nabierać charakteru mitologicznego. By zaistniała taka sytuacja, wystarczy, że miejsce o merkantylnej czy praktycznej proveniencji – takie jak pub czy restauracja – zostanie we wspólnotowej pamięci połączone z takimi figurami, jak np.: „tutaj siadywał ten i ten”, „tutaj wydarzyło się to i to”, „tutaj przez lata serwowali to i to”. Wspomniana warszawska „Harenda” jest od dziesięcioleci generatorem folkloru miejskiego (ileż anegdot o Maklakiewicz i Himilbachu wiąże się właśnie z tym miejscem) i uniwersyteckiego

<sup>5</sup> „Moskwie swe pieśni, miłość i troski/ Przynosi naród radziecki./ Tam jest wola partii i serce narodu./ Tam mieszka kochany Stalin”, В. Лебедев-Кумач, *Песня о столице*, za: <http://www.sovmusic.ru/download.php?fname=mostalin> (dostęp z dnia 29 grudnia 2008 – fonogram).

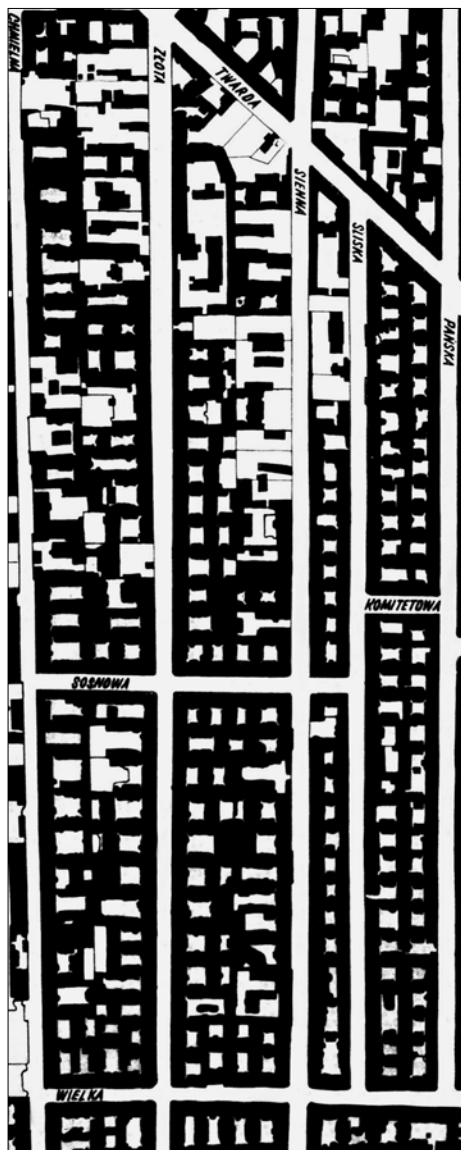
(anegdoty o przesiadujących tam profesorach i o ich słabościach trwają w pamięci zbiorowej każdego uniwersyteckiego wydziału mającego siedzibę na Krakowskim Przedmieściu). Zapewne również bar „Uniwersytecki” nie bez kozery przekształcił się w „Karałucha”.

Podobnie jak każda inna narracja tworzona w języku kultury totalitarnej, także i narracje miejskie mają zawsze mitologiczny charakter. Mitologia nie będzie tu tylko jednym z wielu elementów narracji, lecz kośćcem i sensem istnienia miejskich narracji totalitarnych. Miasto jest oczywiście tekstem zbyt złożonym, by w takim właśnie języku mogły być stworzone wszystkie subteksty. Przywoływany w poprzednim rozdziale język znaków drogowych, bez którego niepodobna wyobrazić sobie jakiegokolwiek współczesnego miasta, nie generuje przecież – mimo pewnych podobieństw natury semiotycznej czy morfologicznej do języka kultury totalitarnej – mitologicznych komunikatów. Kultura totalitarna będzie jednak miała olbrzymie zdolności transformacji komunikatów generowanych w innych językach na komunikaty jej własnego języka. Mechanizm transformacji sprowadza się do przyłożenia szablonu mitologicznego do wybranego obiektu, a następnie umieszczenia obiektu opatrzonego wartością ujemną lub dodatnią – przy użyciu stosownej reguły syntaktycznej – w komunikacie mitologicznym.

Zwróćmy uwagę na schemat przedwojennej zabudowy fragmentu Warszawy (il. 14). Stanowi on ilustrację też zawartych w *Sześćioletnim planie odbudowy Warszawy* – książkowej edycji programowego wystąpienia Bolesława Bieruta na konferencji warszawskiej PZPR w 1949 roku<sup>6</sup>. Schemat ten został tam przetransformowany na komunikat języka kultury totalitarnej. Jak? Obok grafiki widnieje komentarz składający się z dwóch równoważników zdań. Pierwszy z nich identyfikuje obraz: „Przedwojenna zabudowa śródmieścia”, drugi zaś jest świadectwem weryfikacji mitologicznej i nadania ujemnej wartości: „Największy zysk dla spekulanta, najgorsze warunki dla mieszkańców”<sup>7</sup>. Kontekstem powyższego komentarza jest prezentacja osiągnięć pierwszych lat budownictwa so-

<sup>6</sup> Pierwsze wydanie książkowe (albumowe): B. Bierut, *Sześćoletni plan odbudowy Warszawy*, Warszawa 1950.

<sup>7</sup> *Ibidem*, s. 79.



Il. 14. „Przedwojenna zabudowa śródmieścia. Największy zysk dla spekulanta, najgorsze warunki dla mieszkańców”. Tekst języka nietotalitarnego w transformacji na język kultury totalitarnej. Ilustracja z wydania albumowego *Sześćdziesiąt lat planu odbudowy Warszawy* B. Bieruta (Warszawa 1950)



cialistycznego. W rezultacie powstaje mitologiczny komunikat, nominujący przedwojenną zabudowę jako element Chaosu i przeciwstawiający ją Kosmosowi zabudowy socjalistycznej.

Kultura totalitarna jako kultura monopolu mitologicznego dąży do przetransformowania na swój język wszystkich zastanych w tekście miasta narracji mitologicznych. Dotyczy to oczywiście miast powstałych przed narodzinami kultury totalitarnej, nie zaś lokowanych w czasie jej funkcjonowania i w zgodzie z jej językiem (jak Komsomolsk nad Amurem czy Norylsk w ZSRR i Nowa Huta w Polsce). Taka transformacja oznaczać będzie zasysanie do własnej narracji mitologicznej wcześniejszych narracji, przy jednoczesnej ich homogenizacji. Transformacja schematu zabudowy Warszawy na język mitologii Polski Ludowej oznacza przecież zachowanie jedynie formalnych cech tekstu stworzonego w innym języku. Przedtotalitarny tekst powstał przez zestawienie znaków o innej morfologii i zdań o innej składni niż morfologia i składnia języka kultury totalitarnej. Z funkcjonalnego punktu widzenia tekst ten jest już kompletnie innym komunikatem niż ten, który został zakodowany przez nadawcę. Dlatego też mówię tu o transformacji, nie zaś o translacji komunikatu na inny język. Translacja przecież oznacza funkcjonalne odwzorowanie wyjściowego komunikatu w innym języku, nie zaś – jak w tekście Bieruta – zacytowanie jego formalnej struktury i nadanie mu nowych funkcji. Zauważmy, że mechanizmu transformacji tekstów przedtotalitarnych na system języka kultury totalitarnej świadomi byli teoretycy realizmu socjalistycznego. Oto jedna z tez Edmunda Goldzamt, polskiego apologety metody socrealistycznej w architekturze:

Włączenie zabytków w jednorodny zespół współczesny nie pomniejsza ich wyrazu architektonicznego. P r z e o b r a ż e n i e ich w związku z powstaniem nowego otoczenia i związaniem z nadrzędnym zespołem współczesnym prowadzi [...] do spotęgowania ich monumentalności i stołecznego charakteru, do wydobycia ich walorów demokratycznych i świeckich [podkr. J.S.]<sup>8</sup>.

<sup>8</sup> E. Goldzamt, *Architektura zespołów śródmiejskich i problemy dziedzictwa*, Warszawa 1956, s. 442–443.

Dzięki takiemu właśnie mechanizmowi autor socrealistycznej rozprawy o dziedzictwie architektonicznym Polski może rozpatrywać jako nośniki „walorów demokratycznych i świeckich” teksty kultury, których pierwotnym założeniem była ekspozycja chrześcijańskiego *sacrum* w tkance miasta. Tak rzecz się ma w przypadku warszawskiego kościoła św. Anny na Krakowskim Przedmieściu, którego transformacja na język nowej kultury oficjalnej mogła się dokonać m.in. poprzez pojawienie się w jego sąsiedztwie Trasy W-Z:

Wznosząc się dziś nad magistralą na wysokości 10–12 m, oparty na piętrzących się murach oporowych i malowniczych oskarpowaniach w otoczeniu tarasów i monumentalnych schodów, kościół św. Anny stał się wielkomięskim akcentem pełnym ekspresji i patosu. [...] Cały zespół stał się elementem miasta, uwypuklając zawarte w nim świeckie, demokratyczne nuty<sup>9</sup>.

Dodajmy, że pozytywne wartościowanie materialnego dziedzictwa kultury chrześcijańskiej, wpisane w teksty języka kultury totalitarnej, nie jest jedynie polską specyfiką i że uzyskało sankcję w teoretycznych tekstach radzieckich:

Z czasów najdawniejszych dotrwały do naszej epoki głównie budynki cerkwi, katedr, klasztorów, meczetów itd. [...] Każdy z zachowanych zabytków takiego typu, będąc najdoskonalszym przykładem dawnego budownictwa i architektury, jest niesłychanie cenną pomocą w studiach nad kulturą materialną narodów ZSRR<sup>10</sup>.

Nietotalitarne znaki i komunikaty przetransformowane na język kultury totalitarnej ulegają homogenizacji, stając się zmiennymi w strukturze znaków zamkniętego systemu semiotycznego. Właśnie zamknięty charakter systemu języka determinuje mitologiczną homogenię występujących w nim tekstów, w tym również tekstów miasta. Współwystępowanie w strukturze miasta tekstów odnoszących się do mitologii innych niż

<sup>9</sup> *Ibidem*, s. 445.

<sup>10</sup> Н. Соколов, *Памятники архитектуры в ансамбле города*, [w:] *Проблема ансамбля в советской архитектуре. Сборник статей*, red. К. Трапезников, Москва 1952, s. 72.

ta zapisana w mitologicznym szablonie języka kultury totalitarnej nieodwołalnie otwierałoby miejski system semiotyczny.

Miasto kultury totalitarnej, w obrębie operowania języka tej kultury, jest zatem homogeniczną narracją mitologiczną. Tymczasem w warunkach kultury nietotalitarnej miasto w naturalny sposób stanowi heterogeniczną narrację zawierającą subnarracje odnoszące się do różnorodnych mitologii. Dla poszczególnych dzielnic z ich mitologiami stanowi ono pluralistyczną płaszczyznę ich współwystępowania. Mieczysław Kozaczko, używając terminu „mit” w odniesieniu do kompleksu narracji wspólnotowych, pisze:

Procesy miejskiej samoorganizacji odbywają się według cybernetycznej reguły – tzw. „prawa dekompozycji”. Reguła ta jest zakodowana w konstrukcji miasta od czasów lokacji samodzielnych struktur społecznych. Społeczności te tworzyły własne dzielnice, zajmujące stosowną do swej liczności przestrzeń. Przestrzeń tę wyposażały we własne „centrum zarządzania” oraz inne, niezbędne i charakterystyczne urządzenia, jak targ rybny, rynek węglowy, port rzeczny, własną szkołę, sukiennice, warsztaty tkackie itp. Wszystkie te elementy osadzały się w głębokiej strukturze kodu [urbanistycznego – przyp. J.S.] [...]. Wraz ze wspólną nazwą (np. Garbary) niosły wspólnotowy mit<sup>11</sup>.

Przestrzeń stworzona na takiej zasadzie z czasem może się stać subtekstem narracji miejskiej wyższego rzędu, nie tracąc jednak – z punktu widzenia zamieszkującej ją wspólnoty – swej tożsamości i pozostając nośnikiem tekstów mitologicznych danej społeczności. Mechanizm taki nie zachodzi w przypadku tekstów miejskich budowanych za pomocą języka kultury totalitarnej. Lokacja miasta socjalistycznego „na surowym korzeniu” będzie kreacją przestrzennego nośnika mitologii homogenicznej, która jest z kolei projekcją mitologii wspólnoty najwyższego rzędu – wspólnoty państwowej. Z kolei tekst miasta zastanego przez kulturę totalitarną musi ulec transformacji na jej język, to zaś oznaczać będzie transformację zapisanych w miejskich narracjach

<sup>11</sup> M. Kozaczko, *Przestrzenne mity miast komunizmu*, [w:] *Miasta nowych ludzi...*, op. cit., s. 17. Por. R. Domański, *Przestrzenna samoorganizacja gospodarki. Podstawa ładu przestrzennego*, „Przegląd Geograficzny” 1984, z. 1–2, s. 142.

komponentów mitologicznych na narrację homogeniczną i totalitarną. Proces ten z innej perspektywy można opisać jako bezpośrednią projekcję mitologii wspólnoty najwyższego rzędu na narracje mitologiczne wspólnot niższego rzędu. Projekcję taką da się przedstawić jako proces sprowadzania kilku ułamków do jednego mianownika – tak, by niezależnie od licznika „ułamka tożsamości”, w mianowniku każdorazowo znalazła się np. znana nam z wcześniejszego wywodu wartość: „ZSRR” lub „PRL”.

Projekcja takiego typu oznaczać będzie strategię redukcji wewnątrz-wspólnotowych stopni tożsamości. Monopol mitologiczny będzie homogenizować tożsamość jednostkową z tożsamością członka wspólnoty najwyższego rzędu, co oznacza zanik tych typów tożsamości, które w sytuacji nietotalitarnej pośredniczą między tożsamością jednostkową a tożsamością członka wspólnoty państwowej, bądź też tych, które interferują z nimi. Podobnie jak w równaniu matematycznym – sprowadzenie dwóch ułamków do jednego mianownika może powodować zanik ich dołączonych mianowników:

$$\frac{1}{2} + \frac{1}{3} = \frac{3}{6} + \frac{2}{6} = \frac{3+2}{6}$$

$$\frac{\text{górnik}}{\text{Donbas}} + \frac{\text{hutnik}}{\text{Magnitogorsk}} = \frac{\text{górnik}}{\text{ZSRR}} + \frac{\text{hutnik}}{\text{ZSRR}} = \frac{\text{górnik} + \text{hutnik}}{\text{ZSRR}}$$

We wspólnocie posiadającej metropolię, a przez to mającej swój własny model w postaci tekstu miejskiego, kultura totalitarna przeprowadza projekcję mitologii metropolitalnej na mitologie przestrzenne wszystkich uczestników wspólnoty najwyższego rzędu, innymi słowy – dokonuje homogenizacji wszystkich mitologicznych narracji miejskich występujących we wspólnocie. Homogenizacja dokonuje się przy tym z zastosowaniem wzorców zawartych w mitologii metropolii. Jak już powiedzieliśmy, zasada realizmu moralnego nakazuje kulturze totalitarnej postawić znak równości między metropolią – mitologiczną metonimią wspólnoty – a stolicą – metonimią o charakterze politycznym. Mit metropolitalny, mający właś-

ciwość projekcji na pozostałe mity przestrzenne, uzyskując status mitu stołecznego, zyskuje również sankcję administracyjną i autorytet należny centrum administracyjnemu. Dzięki takiemu wyposażeniu semiotycznemu tekst stołeczny otrzymuje przywilej organizacji pozostałych tekstów miejskich według własnych wyznaczników strukturalnych. Nie oznacza to wcale, że np. w ZSRR każdy tekst miejski będzie się starał upodobnić do moskiewskiego pod względem takich atrybutów formalnych, jak: zwartość czy wysokość zabudowy, szerokość ulic, powierzchnia placów itp. Wręcz przeciwnie. Organizacja tekstu miejskiego w zgodzie z moskiewskim wzorcem mitologicznym będzie oznaczała konieczność dostosowania formalnych atrybutów tekstu do miejsca, jakie zajmuje we wspólnotowej hierarchii tekstów miejskich, uwarunkowanej administracyjnie, politycznie i kulturowo. Charakterystyczny przykład takiej organizacji przytacza Władimir Papierny. Wicepremier ZSRR Włas Czubar, występując w 1937 roku na Pierwszym Wszechzwiązkowym Zjeździe Architektów Radzieckich, w taki oto sposób mówił o niedopuszczalności przenoszenia rozwiązań stołecznych do miast o niższej randze administracyjnej:

Na potrzeby Domu Rad w Nalczyku – centrum Kabardo-Bałkarskiej ASRR – zaprojektowano ogromny budynek o wartości około 40 milionów rubli. W Moskwie [...] taki budynek może by i był na swoim miejscu. Ale w wypadku niewielkiego miasta, nawet będącego stolicą republiki autonomicznej, taka gigantomania jest nie na jego kieszeń, nie wynika z żadnej konieczności i w ogóle niczemu nie służy [podkr. Papiernego – J.S.]<sup>12</sup>.

Papierny komentuje:

Zwróćmy uwagę na zaznaczone słowa. Wymieniono tu trzy przyczyny, ale prawdziwą jest ta trzecia: „Niczemu nie służy”. Umieszczenie budynku typu moskiewskiego w Nalczyku przeczy odczuwanej przez wszystkich, choć w żaden sposób nie nazywanej, hierarchicznej strukturze przestrzeni. Druga przyczyna – „nie wynika z żadnej konieczności” – to jedynie konstatacja braku szczególnych powodów do zlekceważenia tej hierarchii. Wreszcie pierwsza przyczyna – „nie na jego kieszeń” – to w ogóle nie

---

<sup>12</sup> Cyt. za: В. Паперный, *op. cit.*, s. 108.

przyczyna, lecz konsekwencja dwóch poprzednich, państwo bowiem ma teraz tylko jedną kieszeń i jeśli budynek kosztujący 40 milionów rubli nie jest zbyt kosztowny, by stanąć w Moskwie, to nie jest też zbyt kosztowny dla jakiegokolwiek innego miejsca w Związku Radzieckim<sup>13</sup>.

Realizm moralny podpowiada, że tekst metropolitalny jako model wspólnoty będzie – podobnie jak cyrk w komedii Aleksandrowa – zbiorem przymiotów Kosmosu, czyli desygnatów pozytywnego bieguna opozycji binarnych, które w języku kultury totalitarnej są figurami opisu świata. Co więcej, będzie ogniskować wokół siebie wszystkie pozytywne przymioty w stopniu najwyższym. Właśnie dlatego w słynnym *Polonezie warszawskim*, do którego słowa napisał Jerzy Ficowski, Warszawa będzie miejscem, w którym bezapelacyjnie „najpiękniej płynie czas”.

Stolica nie może nie być punktem odniesienia dla wszystkich innych miast. Homogeniczna mitologia sprawia, że w obrębie wspólnoty uczestników kultury totalitarnej stolica jest miarą wszechrzeczy<sup>14</sup>. Znakomicie obrazują to słowa radzieckiego marszu *Według czasu moskiewskiego* (*По московскому времени*, 1954). Struktura jego tekstu czyni z odbiorcy współnadawcę komunikatu, odnoszącego każdą czynność wspólnotową do rytmu życia metropolii:

Свой рабочий станок мы пускаем всегда  
По московскому времени!  
Мы в далёкие рейсы ведём поезда  
По московскому времени!  
Мы всегда начинаем и праздник, и труд  
По московскому верному времени!  
И советские люди к победам идут  
По московскому времени!<sup>15</sup>

<sup>13</sup> *Ibidem*.

<sup>14</sup> *Wielka encyklopedia radziecka* w haśle *Город* (*Miasto*) jednym tchem eksponuje takie przymioty Moskwy, jak: największy ośrodek przemysłowy Związku Radzieckiego, cytadela leninizmu, ośrodek najbardziej przodującej nauki, ostoja walki o pokój, *Город*, [w:] *Большая советская энциклопедия*, t. 12, *op. cit.*, s. 202.

<sup>15</sup> „Swoje maszyny uruchamiamy zawsze/ Według czasu moskiewskiego!/ Prowadzimy pociągi w dalekie trasy/ Według czasu moskiewskiego!/ I święto, i pracę rozpoczynamy zawsze/ Według dokładnego czasu moskiewskiego!/ I ludzie radzieccy krocą ku zwycięstwom/ We-

Ze względu na nieprzystawalność realiów geograficznych polski wariant kultury totalitarnej pozbawiony był komponentu, który umownie można określić jako wątek synchronizacji czasu. Brak stref czasowych nie pozwolił wykształcić się obyczajowi podawania przez radio czasu z uściśleniem geograficznym typu „w Warszawie jest siódma trzydzieści”. Tymczasem w ZSRR taka właśnie okoliczność w naturalny sposób wzmacniała znany doskonale i w Polsce (*vide* „cały naród buduje swoją stolicę”) efekt współuczestnictwa w życiu metropolii. Tanię Morozową, główną bohaterkę *Jasnej drogi* Aleksandrowa, widz poznaje w momencie, gdy za pośrednictwem sieci megafonowej głos spikera radiowego obwieszcza, że w Moskwie wybiła piąta. Tania rozpoczyna swój dzień właśnie „według czasu moskiewskiego”. Wykonywanie obowiązków posługaczki zaczyna w rytm nadawanego przez centralne radio marszu i instruktażu gimnastyki porannej. Tym samym zespała swoją aktywność z rytmem życia radzieckiej stolicy.

Skoro stolica jest modelem świata, wyposażonym w same superlatywy, obdarzonym atrybutem zwierzchności administracyjnej i „depozytem władzy” zajmującej centralne miejsce w homogenicznej mitologii wspólnoty, to stosunek do centrum administracyjnego kraju będzie stosunkiem do całego wspólnotowego świata. Oznacza to, że nie można szanować państwa, nie szanując jego stolicy; nie można szanować władzy („stać na platformie władzy radzieckiej”, by użyć radzieckiej sztampy), nie szanując jej geograficznej reprezentacji etc. Można się pokusić o odsłonięcie totalitarnego schematu myślowego: „kto nie kocha Moskwy, ten nie jest prawdziwym bolszewikiem”. Uprawdopodobnia go poniższy cytat – refren piosenki *Lebiediewa-Kumacza*:

Лейся песня серебрянной птицей,  
Обгоняй в небесах самолет;  
Кто поет о советской столице,  
Тот о Сталине песню поет<sup>16</sup>.

---

dług czasu moskiewskiego!” M. Матусовский, *По московскому времени*, za: <http://www.sovmusic.ru/download.php?fname=msktime> (dostęp z dnia 29 grudnia 2008 – fonogram).

<sup>16</sup> „Плывь, песни, ничым srebrny ptak./ Wyprzedzaj w niebie samolot./ Kto śpiewa o stolicy radzieckiej./ Ten śpiewa pieśń o Stalinie” В. Лебедев-Кумач, *Песня о столице, ор. cit.*

Widzimy tu, że mitologicznie uwarunkowana powinność wobec wspólnoty (taka jak np. śpiewanie pieśni o jej charyzmatycznym liderze) jest automatycznie powiązana z powinnością wobec stolicy, wykonanie powinności wobec stolicy zaś przekłada się na działanie na rzecz jej poszczególnych przymiotów. W Polsce doby planu trzyletniego (1947–1949) hutnicy Śląska i Zagłębia Dąbrowskiego wielokrotnie przekroczą kolejne normy produkcyjne po to, by w maksymalnie krótkim czasie wykonać stalową konstrukcję mostu, który ma stanąć w Warszawie i usprawnić komunikację wewnętrzną stolicy. Most ten ma się też stać ogniwem reprezentacyjnej arterii, zmieniającej oblicze miasta. W dokumentalnym filmie Konstantego Gordona *Szeroka droga* (1949) narrator stwierdza:

Cztery tysiące robotników, majstrów, inżynierów śląskich stanęło u boku czterotysięcznej armii Trasy W-Z. Złączyła ich jedna wspólna troska, przynagła jedna wspólna myśl: jeśli spóźnią się z przesłami, most nie stanie przed zimą. Zima wstrzyma prace na Wiśle. Warszawa nie otrzyma połączenia z Pragą<sup>17</sup>.

W budowę tej trasy gospodarka kraju i panujący w nim język kultury wpręgać będą całe spektrum grup zawodowych. Wykonawcy poszczególnych ogniw Trasy ukazywani są w oficjalnej kulturze jako patrioci. Wykonując pracę dla stolicy, działają na rzecz całego narodu, którego modelem jest Warszawa. Ich widoczny wkład w budowę Trasy przekłada się na ich udział w formowaniu tego subtekstu stolicy, który stanowi wspólnotową narrację o metropolii. W filmie Gordona o mechanizmie tym świadczą choćby następujące słowa:

Przez półtora roku cała Polska żyła Trasą. Dziś jest Trasa całej Polski chlubą. Budowali ją wszyscy we wszystkich zakątkach kraju. Na ziemi i pod ziemią. Na wodzie i pod wodą. W hutach i kamieniołomach. W kopalniach i fabrykach. W pracowniach artystów i uczonych. Ze wszystkich stron Polski prowadziła szeroka, przez cały kraj wiodąca trasa powszechnej ofiarności, solidarności, wysiłku i entuzjazmu.

<sup>17</sup> Tu i dalej: *Szeroka droga*, reż. K. Gordon, Zespół Polskiej Kroniki Filmowej, Warszawa 1949.



W finale *Szerokiej drogi* odbiorca usłyszy:

Budujemy Polskę socjalistyczną. Symbolem tej jasnej, szerokiej drogi jest Warszawa, która się odbudowuje. Jest dowodem, że za słowami idzie czyn. Zbudowaliśmy Trasę W-Z. Idziemy dalej trasą socjalizmu.

Warszawa jako model świata wspólnotowego jest również modelem jego ustroju. Dlatego też współuczestnictwo w budowie Trasy W-Z automatycznie przekłada się na status współuczestnictwa w budowaniu zrębów nowego sprawiedliwego ładu.

#### TORTURA INFORMACYJNA I TEMPERATURA PRZEKAZU

Kultura totalitarna ma ambicję kreacji przestrzeni miejskiej. Niezależnie od tego, czy lokuje miasta od podstaw, czy też zastaje je i transformuje ich teksty na swój własny język, pozostawia widoczne ślady swego panowania. Socrealistyczna tkanka architektoniczna w Warszawie jest łatwo rozpoznawalna na tle wszystkich innych komponentów miasta. A zaliczają się do nich elementy zachowanej tkanki przedwojennej, to, co zrodziła socjalistyczna kultura architektoniczna i urbanistyczna lat sześćdziesiątych, siedemdziesiątych i osiemdziesiątych, wreszcie – tkanka nabudowana po powrocie kraju na tory gospodarki wolnorynkowej. Nie będąc specjalistą, można bez problemu na ich tle wyłowić i rozpoznać architekturę powstałą na bazie języka kultury totalitarnej. Nie trzeba oka architekta czy historyka sztuki, by umieć przeprowadzić paralele między wyglądem Marszałkowskiej Dzielnicy Mieszkaniowej a wizerunkiem socrealistycznych osiedli na Pradze, Woli czy Ochocie.

Istnieją oczywiście stylistyczne wyróżniki architektury realizmu socjalistycznego, nieco odmienne w przypadku poszczególnych narodowych wariantów kultury totalitarnej (funkcjonalnymi aspektami tej odmienności zajmiemy się dalej). Rozpoznanie obiektów tej architektury jest możliwe już na poziomie refleksji nad skalą brył, świadectwem zaś obecności urbanistycznego subjęzyka kultury totalitarnej w tkance miasta są specyficzne zależności przestrzenne między tymi bryłami.

Kozaczko przydaje tkance miasta realizmu socjalistycznego charakterystykę przeskalowania i ubóstwa informacyjnego. Czyni to na podstawie analizy reguł syntaktycznych używanych przez język urbanistyki tradycyjnej i socjalistycznej w celu budowy tekstu przestrzennego miasta. Jako uniwersalne reguły syntaktyczne, w zgodzie z którymi dokonuje się budowa zdania w takim tekście, Kozaczko wskazuje konfigurację, zagęszczenie i skupienie obiektów, którymi są w tym przypadku rozróżnialne typy przestrzenne, takie jak domy czy place. Analizując tkankę tradycyjnego małego miasteczka, Kozaczko stwierdza:

Konfiguracja formuje wstępnie wnętrza urbanistyczne tak, by mogły się efektywnie połączyć (w uporządkowaną sieć określonego typu, np. szachownicową lub promienistą). Zagęszczenie łączy wloty do wnętrza urbanistycznych, tworząc węzły sieci komunikacyjnej (skrzyżowania). Skupienie hierarchizuje przestrzeń, ogniskując ją wokół środka struktury, zazwyczaj rynku<sup>18</sup>.

Z kolei duże miasto powstaje – stwierdza Kozaczko – przez konfigurację, łączenie i skupienie dawnych miasteczek, teraz dzielnic, w dużą całość o charakterze policentrycznym. Także i ta całość może się stać częścią większego układu. Ważne jest, czy stadium skupienia (dzielnica, miasto) jako nośnik wspólnotowej narracji mitologicznej odwzorowuje skalę, gwarantującą skuteczne i komfortowe odczytanie komunikatów przez poszczególne członków wspólnoty. Autor zauważa, że zdekodowanie każdego znaku wymaga, by był on „dostrzeżony, wyodrębniony z kontekstu, wreszcie mentalnie skonfigurowany przez odbiorcę komunikatu”<sup>19</sup>. Umożliwia to odpowiedni rozmiar tekstu, czyli – w danym przypadku – jego przestrzenna skala, uwarunkowana częściowo fizjologicznie, a częściowo cywilizacyjnie, historycznie i kulturowo. Jest to skala tradycyjnych przestrzennych struktur samoorganizacji wspólnoty. Odwzorowując ją, tradycyjne układy urbanistyczne miasteczka/dzielnicy w swoich parametrach przestrzennych jednorazowo nie przekraczają wymiaru 250 m, mieszcząc się na przestrzeni o powierzchni nie większej niż 6,25 ha. W przypadku

<sup>18</sup> M. Kozaczko, *op. cit.*, s. 12.

<sup>19</sup> *Ibidem*.

miasta powstałego w wyniku ich konfiguracji nieprzekraczalny jednorazowo wymiar wynosi 800 m, a przestrzeń – 64 ha.

Pojemność informacyjną takiego miasta Kozaczko określa na 12 bitów. Wynika to stąd, że każdy obiekt kodu urbanistycznego można opisać za pomocą zero-jedynkowej triady, odpowiadającej trzem regułom syntaktycznym (obecność jakiegokolwiek konfiguracji obiektu względem innego to „1”, jej brak – „0”; złączenie obiektu z innym – „1”, brak połączenia – „0”; pozostawianie obiektu w skupieniu w większą całość – „1”, niepozostawianie – „0”)<sup>20</sup>. Gdy dwa domy letniskowe będą rozrzucone po polance w przypadkowy sposób (bo jeden z właścicieli lubi słoneczny żar, drugi – odpoczynek na skraju lasu), każdy z nich otrzyma trzybitową charakterystykę o wartości 000. Gdy w mieście lub miasteczku powstaną trzy sąsiedzkie domy zwrócone wejściem w stronę ulicy, każdy z nich otrzyma charakterystykę 111. Ponieważ – argumentuje Kozaczko – każdy obiekt takiego opisu może być substratem do powstania obiektu wyższego rzędu, to pojemność informacyjna obiektu wyższego rzędu zwiększa się o kolejne 3 bity<sup>21</sup>.

Tekst tradycyjnego policentrycznego miasta zawiera w sobie narracje mitologiczne przestrzennych struktur samoorganizacji niższego rzędu (dzielnic). Strukturę mitologiczną tekstu miasta socrealistycznego określiliśmy jednak jako homogeniczną. Właśnie ta homogeniczność sprawia, że tkanka miejska, zbudowana zgodnie z wymogami języka kultury totalitarnej, będzie miała mniejszą pojemność informacyjną. Homogeniczność przestrzennych narracji mitologicznych wymaga bowiem monocentryczności. Tkanka urbanistyczna wyposażona w jeden tylko centralny układ odniesienia uniesie zaledwie 9 bitów informacji przestrzennej. A zatem duży twór miejski uzyska pojemność informacyjną charakterystyczną dla miasteczka, którego powierzchnia w nietotalitarnych realiach kulturowych nie przekroczyłaby 6,25 ha.

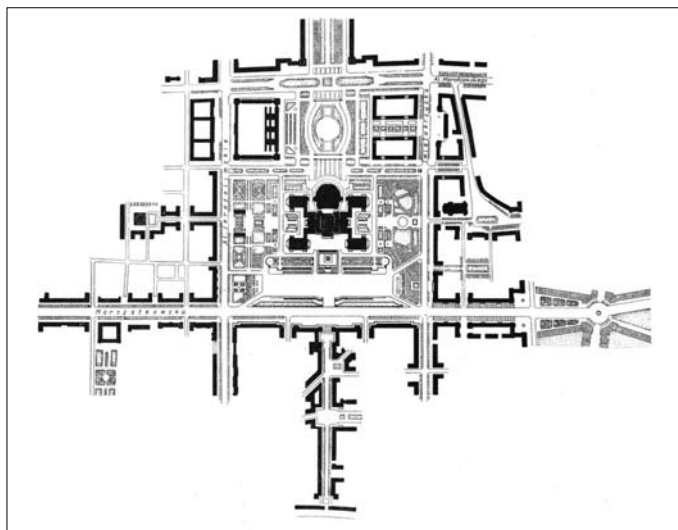
Kozaczko przytacza przykład projektu założenia placu Stalina w Warszawie (czyli otoczenia Pałacu Kultury i Nauki; il. 15) przygotowanego w latach 1953–1954 przez zespół pracowni „Śródmieście” na podstawie wcześniejszych projektów konkursowych. Zespół placów oka-

<sup>20</sup> *Ibidem*, s. 13.

<sup>21</sup> *Ibidem*, s. 12.

lających PKiN, ograniczony ulicami: Marszałkowską, Świętokrzyską, Marchlewskiego (dziś Jana Pawła II) i Alejami Jerozolimskimi oraz pierzejami zewnętrznej obudowy prostokąta tworzonego przez te arterie, odpowiada rozmiarem powierzchni tradycyjnego miasta policentrycznego. Jego zawartość informacyjna jest jednak mniejsza od zawartości takiego miasta, gdyż pojemność informacyjna tak skonstruowanego monocentrycznego układu śródmiejskiego wynosi nie 12, lecz 9 bitów, co oznacza, że założenie jest przeskalowane.

Ludzka skala percepcji przestrzeni publicznej wynosi ok. 100–120 m. Tekst miejski przekraczający ten wymiar rodzi efekt porównywalny do zdania wydrukowanego w książce, zajmującego kilka czy kilkanaście linii. Jeżeli zdanie jest skomplikowane i wielokrotnie podrzędnie złożone, przeciętny czytelnik, zanim dobrnie do kropki, zdąży zapomnieć treść pierwszych jego członów. Sens całości będzie dla niego niezrozumiały. Tekst założenia placu Stalina działa jednak jak zdanie, w którym każdy



Il. 15. Założenie placu Stalina – ilustracja z pracy Edmunda Góldzamt *Architektura zespołów śródmiejskich i problemy dziedzictwa* (Warszawa 1956)

człon przekazuje z grubsza tę samą informację. Poruszając się po jego przestrzeni, odbiorca pozostaje w zasięgu wciąż tylko jednej centralnej narracji mitologicznej. Będąc skazanym na niezmiennie powtarzające się bodźce, człowiek odczuwa informacyjny dyskomfort podobny do tego, jaki mieli prawo odczuwać Gombrowiczowscy uczniowie, słysząc w nauczycielskiej tyradzie niezmiennie „Słowacki wielkim poetą był”. Taki sposób transmisji mitu McLuhan uznałby za wybitnie gorący, Kozaczko zaś widzi w nim informacyjną torturę<sup>22</sup>.

Tkanka miasta realizmu socjalistycznego jest medium charakteryzującym się wysoką temperaturą przekazu. Założenie placu Stalina oddziaływa na odbiorcę nie jak akademickie seminarium, lecz jak wykład (zgodnie z kategoriami przykładu przytoczonego w poprzednim rozdziale<sup>23</sup>). Zaprogramowana przez urbanistów przestrzeń nie stawia pytań i nie wymaga odpowiedzi, lecz sama referuje mitologiczny porządek. Nie nakazuje odbiorcy zdefiniować się wobec konstrukcji świata zakodowanej w języku przestrzeni miejskiej, lecz przedstawia mu gotową opowieść o jego statusie. I spełnia McLuhanowskie kryterium „wysokiej rozdzielczości” przedłużenia zmysłu, choć niską pojemność informacyjną socjalistycznego kodu urbanistycznego w pierwszej chwili skłonni bylibyśmy uznać za wyznacznik sytuacji wręcz przeciwnej. Tymczasem, idąc ponad sześciusetmetrowym odcinkiem ulicy Marszałkowskiej, między Alejami Jerozolimskimi a Świętokrzyską, wciąż znajdujemy się w zasięgu jednej dominanty przestrzennej: Pałacu Kultury. Przez większą część tego odcinka nie musimy odwracać głowy, by go dostrzec. Nawet jednak, gdy – dochodząc do skrzyżowania ze Świętokrzyską – stopniowo tracimy go z pola widzenia, mamy świadomość, że wciąż znajdujemy się w przestrzeni zorganizowanej w całości przez jego bryłę i że wystarczy lekko odwrócić głowę, by znów dostrzec jego sylwetę dominującą nad przestrzenią całego założenia, a przy okazji nad przestrzenią całego miasta (tym aspektem zajmiemy się później). A przecież w sytuacji miasta tradycyjnego na analogicznym odcinku przestrzeń kilkakrotnie dostarczyłaby nam nowych typów bodźców wizualnych,

<sup>22</sup> *Ibidem*, s. 22. Por. K. Lorenz, *Regres człowieczeństwa*, tłum. A. Tauszyńska, Warszawa 1986, s. 130; M. Porębski, *Sztuka a informacja*, Kraków – Wrocław 1986, s. 16.

<sup>23</sup> Por. s. 95.

przeprowadzając nas od centrum jednej dzielnicy do centrum drugiej. Dlatego też założenie placu Stalina ma charakter wybitnie gorący, długofalowo serwując odbiorcy gotowy, niewymagający uzupełnień komunikat.

Monumentalizacja urbanistyki sprawia zatem, że tkanka miejska tworzona w języku kultury totalitarnej jest przeskalowana i tym samym jest tkanką tortury informacyjnej, skazującą odbiorcę na informacyjny dyskomfort. „Zgodnie choćby z prawem przekory Henri Louisa le Chateliera – pisze Kozaczko – taki dyskomfort powoduje reakcję odrzucenia informacji stale wpajanych”<sup>24</sup>. Taką właśnie reakcję odrzucenia McLuhan nazywa blokadą przed informacyjnym przegrzaniem, szukając jej analogii we Freudowskim wewnętrznym cenzorze. Tego rodzaju blokadę wspaniale zilustrował Gombrowicz, opisując reakcję ucznia Gałkiewicza na długi i uciążliwy passus o Słowackim:

– Ale kiedy ja się wcale nie zachwycam! Wcale się nie zachwycam! Nie zajmuje mnie! Nie mogę wyczytać więcej jak dwie strofy, a i to mnie nie zajmuje. Boże, ratuj, jak to mnie zachwyca, kiedy mnie nie zachwyca?<sup>25</sup>

Uczeń Gałkiewicz staje okoniem wobec informacji równie gorącej, co układ urbanistyczny otoczenia Pałacu Kultury. Ciąg narracyjny o polskim wieszczu jest zbyt długi jak na jeden aksjomat mitologii narodowej, w dodatku skonstruowany tak, by zostać przyjętym bezapelacyjnie, bez pośrednictwa jakiegokolwiek interakcji odbiorcy i nadawcy, podczas której ten ostatni miałby szansę samodzielnie dojść do wniosku zbieżnego z prezentowaną tezą. W intencji nadawcy jednak nie jest to teza, lecz narracja mitologiczna niepodlegająca dyskusji:

NAUCZYCIEL

Gałkiewicz, to jest niedopuszczalne. Wielka poezja, będąc wielką i będąc poezją, nie może nie zachwycać nas, a więc zachwyca.

GAŁKIEWICZ

A ja nie mogę. I nikt nie może! O Boże!<sup>26</sup>

<sup>24</sup> M. Kozaczko, *op. cit.*, s. 22.

<sup>25</sup> W. Gombrowicz, *Ferdydurke*, Kraków 1993, s. 43.

<sup>26</sup> *Ibidem*, s. 44.

Zauważmy tutaj, że zasada narracji mitologicznej eksponującej aksjologię, która nie podlega dyskusji, cechuje język kultury totalitarnej od początków jego narastania w narracjach kultury oficjalnej. Już w roku 1926 Stalin, lansując teorię budowy socjalizmu w jednym kraju, wytoczy działa swej retoryki przeciwko Zinowjewowi. Ten bowiem pozostawał adwokatem koncepcji głoszącej (w zbieżności z teorią „permanentnej rewolucji” Trockiego), że tylko ekspansja rewolucji jest gwarantem powodzenia budowy społeczeństwa socjalistycznego. W dyskusji na zjeździe WKP(b) Zinowjew jako argument wysuwał podobnie brzmiącą tezę samego Stalina, zawartą w słynnej broszurze *Podstawy leninizmu*. W jednym z kolejnych swoich tekstów programowych dyktator ZSRR replikował:

Jeżeli teraz, prawie dwa lata po walce ideologicznej w partii i po rezolucji przyjętej na XIV Konferencji partyjnej (kwiecień 1925 r.), Zinowjew uważa za możliwe w swym słowie końcowym na XIV zjeździe partyjnym (grudzień 1925 r.) wywlekać dawne, zupełnie nie wystarczające sformułowanie z broszury Stalina, pisanej w kwietniu 1924 r., jako podstawę do rozstrzygnięcia rozstrzygniętej już kwestii zwycięstwa socjalizmu w jednym kraju – to ta swoista maniera Zinowjewa świadczy jedynie o tym, że zaplątał się on ostatecznie w tym zagadnieniu. Ciągnąc partię wstecz, gdy poszła już ona naprzód, pomijając rezolucję XIV Konferencji partyjnej po zatwierdzeniu jej przez plenum KC – znaczy to beznadziejnie ugrzęznąć w sprzecznościach, nie wierzyć w sprawę budownictwa socjalizmu, zbończyć z drogi Lenina i dać świadectwo swej własnej klęsce<sup>27</sup>.

U Gombrowicza argumentem za wielkością poezji jest to, że została uznana za wielką. Stalin natomiast dowodzi, że koncepcja budowania socjalizmu w jednym kraju nie przeczy jego własnym wcześniejszym tezom o konieczności zwycięstwa rewolucji w innych krajach. Nie przeczy dlatego, że uznano, iż nie przeczy. Inne są wprawdzie instancje, do których w swoich wywodach odwołują się nauczyciel i Stalin (zresztą ten drugi już wkrótce zostanie okrzyknięty Wielkim Nauczycielem). W pierwszym przypadku będzie to niesprecyzowane bliżej uniwersum wspólnotowej

<sup>27</sup> J. Stalin, *Przyczynek do zagadnień leninizmu*, [w:] *idem, Dzieła. Tom 8. 1926. Styczeń – listopad*, bd. o tłumaczu, Warszawa 1950, s. 74.

aksjologii, w drugim – fakt ustanowienia i potwierdzenia dogmatu przez bardzo konkretne instancje partyjne. Troską komunistycznego państwa pozostawało, by ustanowione w taki czy pokrewny sposób dogmaty (już wkrótce Stalin sam stanie się instancją potwierdzającą słusność jego własnych słów) nie napotykały „reakcji odrzucenia informacji stale wpajanych”. Chodzi tutaj o taką reakcję, z jaką, ku swojemu osłupieniu i trwodze („Gałkiewicz, ja mam żonę i dziecko!”<sup>28</sup>), zetknął się Gombrowiczowski belfer.

Tu właśnie w sukurs przychodzi wypracowana przez kulturę totalitarną strategia włączenia odbiorcy komunikatu do roli współnadawcy. Strategia ta schładza gorący, jednoznaczny, mitologiczny komunikat do stanu umożliwiającego pełną jego przyswajalność. Omówiliśmy już z grubsza, jak ona działa w przypadku pieśni masowej, teraz zaś wrócimy do miejskich tekstów kultury i przeanalizujemy, jak owo włączenie przebiega w przypadku komunikatów urbanistycznych i architektonicznych.

### CAŁY NARÓD BUDUJE SWOJĄ STOLICĘ

Szarliński: Popatrz tam. Ładna chałupa, co?

Ruczajówna: Aha...

Szarliński: Moja! No tak! Ja ją o – tymi rękami... Naturalnie nie całą i nie ja sam...

Ruczajówna: Rozumiem, znam się na tym. Jużem prawie murarka!

Szarliński: Cieszysz się, co?

Ruczajówna: No a jakże. Powiedzieć w takiej ślicznej Warszawie: „moja chałupa”!<sup>29</sup>

Powyższy dialog otwiera najsłynniejszą scenę filmu *Przygoda na Mariensztacie* (1953) w reżyserii Leonarda Buczkowskiego. Kulminacją tej sceny będzie tzw. mariensztacki walczyk w nocnej scenerii odbudowywanego miasta. *Jak przygoda, to tylko w Warszawie...* – te słowa, w ślad za bohaterami filmu (oraz za wykonawcami ścieżki dźwiękowej, czyli

<sup>28</sup> W. Gombrowicz, *op. cit.*, s. 44.

<sup>29</sup> Tu i dalej: *Przygoda na Mariensztacie*, reż. L. Buczkowski, Polska 1953 (lista dialogowa).



za Ireną Santor i Państwowym Zespołem Pieśni i Tańca „Mazowsze”), będą mogli odtąd śpiewać widzowie *Przygody*. Są one typową ilustracją „stolicocentryczności” języka kultury totalitarnej. Przeciwnie w czasie, gdy film wchodził na ekrany (premiera w 1954 r.), „cały naród budował swoją stolicę”, realizując założenia gospodarczego Planu Sześcioletniego (1950–1955) i nadając metropolii oblicze socjalistyczne, nakreślone przez Bieruta w przywoływanym już słynnym programowym wystąpieniu z 1949 roku. „Stolicocentryczność”, czyli obecność homogenicznej mitologii metropolitalnej w oficjalnej kulturze, była torturą informacyjną w skali ogólnopolskiej. Zamiast niepodlegającej dyskusji wielkości Słowackiego pojawiła się tu równie bezdyskusyjna wielkość Warszawy (będąca zresztą aksjomatem nie tylko kultury modelu totalitarnego, lecz kultury oficjalnej PRL do samego końca jej funkcjonowania).

Strategia schłodzenia komunikatu, przydania mu interaktywności i wypracowania jego części przez samego odbiorcę nakazywała, by odbiorca ów był jednym z desygnatów kolektywnego podmiotu tekstów Warszawy. Nawet wówczas, gdy były to teksty nie werbalne, lecz przestrzenne, czy też gdy był to korpus tekstów związanych z odbudową stolicy:

Budowaliśmy Warszawę w dzień i w nocy,  
Budowaliśmy Warszawę ile mocy –  
Kolejarze przy transportach,  
Robotnicy w halach, w portach,  
Po wsiach – chłopi sypiąc w ziemię ziarna zbóż<sup>30</sup>.

Piosenka, z której pochodzi powyższy fragment, jest tekstem reprezentującym język kultury totalitarnej w Polsce w szczytowym stadium jej rozwoju. Ale aktywacja kolektywnych narracji rozpatrywanego typu dokonywała się już u progu okresu kultury totalitarnej. „Piaskarz warszawski, drwal podhalański, hutnik ze Śląska, szklarz z Piotrkowa – cała Polska buduje Warszawę” – głosił tekst narracji filmu dokumentalnego Stanisława Urbanowicza *Budujemy Warszawę* z 1946 roku<sup>31</sup>. Stwierdze-

<sup>30</sup> H. Kołaczkowska, *Nasza Warszavo*, [w:] Archiwum Polskiego Radia – Fonoteka Muzyczna, nagr. z maja 1952, sygn. PD 78 (fonogram).

<sup>31</sup> *Budujemy Warszawę*, reż. S. Urbanowicz, Polska 1946 (tekst narratorski).

nia takiego typu w Polsce przedodwilżowej staną się figurą opisu świata, a usankcjonuje ją sam Bierut w styczniu tego samego roku, stwierdzając na inauguracyjnej sesji Naczelnej Rady Odbudowy m.st. Warszawy, że „nie każdy może być mieszkańcem Warszawy, ale każdy obywatel państwa musi czuć się współobywatelem stolicy”<sup>32</sup>. Elementem takiej właśnie figury opisu rzeczywistości jest przytoczony wyżej dialog Janka Szarlińskiego i Hanka Ruczajówny. „Powiedzieć w takiej ślicznej Warszawie: «moja chałupa!»” – ta kwestia bohaterki to wyraz imperatywu formułowanego przez język kultury totalitarnej. Widz filmu Buczkowskiego poznaje Hankę wówczas, gdy zjawia się ona w stolicy po raz pierwszy w życiu, będąc jeszcze robotnicą PGR-u przydzieloną w strój opoczyński. Wtedy jeszcze nie wiadomo, że Warszawa stanie się siłą sprawczą jej znajomości, flirtu, a potem – jak należy się spodziewać – również i związku z Jankiem. Siłą sprawczą i – *nomen omen* – cementującą, zważywszy, że bohaterowie filmu są murarzami. Ruczajówna właśnie jako murarka – obok drwala, hutnika i szklarza – dołączy do galerii reprezentantów „całego narodu budującego swoją stolicę”.

„Słyszysz? Tośmy tańczyli, pamiętasz?” – powie w słynnej scenie nasza bohaterka do Szarlińskiego, gdy na Rynku Mariensztackim rozlegną się nuty słynnego walczyka. Jankowi i Hance przypomną one ich pierwszy taniec – właśnie tu, na tym rynku. Szarliński stara się przypomnieć sobie słowa piosenki. „W Warszawie codziennie od...” – próbuje. „Nie, nie, nie” – prostuje Hanka. I śpiewa:

W m y m m i e ś c i e codziennie od rana  
Przeżywasz to samo co krok:  
Zdumienie: ulica nieznaną,  
Olśnienie: nieznaną ci blok... [podkr. J.S.]<sup>33</sup>

Ta scena to nie tylko dialog o właściwych słowach piosenki. To również – a w kontekście naszych rozważań: przede wszystkim – świade-

<sup>32</sup> Za: B. Olszewska, E. Olszewski, *Plan odbudowy i przebudowy Warszawy*, „Przegląd Budowlany” 1946, nr 3–4 (cyt. za przedrukiem Wydawnictwa Naczelnej Rady Odbudowy m. st. Warszawy, s. 12).

<sup>33</sup> L. Starski, *Jak przygoda to tylko w Warszawie*, [w:] *Przygoda na Mariensztacie...*, op. cit.

ctwo włączenia Hanka do grupy autorów tekstu warszawskiego. Miasto, po którym bohaterowie odbywają romantyczny spacer, przestaje być dla Ruczajówny zewnętrznym wobec niej miejscem zwanym Warszawą, miejscem o obiektywnej charakterystyce stolicy i metropolii kraju, i zaczyna być jej miastem, jej Warszawą postrzeganą subiektywnie. Taką, w której wkrótce i ona, jak wcześniej Szarliński, będzie mogła powiedzieć: „Zobacz, moja chałupa”. Taką, o której mogłaby zaśpiewać wespół z zespołem „Mazowsze”: „Dzieło naszych serc i rąk./ Nasza дума, nasza sława!”<sup>34</sup>, albo zanucić razem z Chórem i Orkiestrą Rozgłośni Warszawskiej Polskiego Radia:

Dziś idziemy warszawskimi ulicami,  
Słońce w szybach, słońce w sercach – i nad nami.  
Z każdym domem się witamy,  
Jak z kimś bliskim, dobrze znanym,  
W każdym domu – cząstka pracy naszych rąk<sup>35</sup>.

Warszawa – taka, jaką ją widzi Hanka Ruczajówna czy podmiot liryczny powyższej piosenki – nie jest jedynie miejscem absorbującym pracę, lecz obiektem miłości. Podobnie dzieje się w wierszu Tadeusza Kubiaka *Rzecz o Trasie W-Z*, gdzie stolica to nie tylko odbiorca materiałów budowlanych:

Oto Huta Batory, jak miłosny list –  
wysłała ponad Wisłę – czystą, jasną blachę,  
Huta Bankowa – kątownicy,  
Huta Łabędy – uniwersale,  
Huta Zawiercie – płaskowniki,  
Stalowa Wola – stal [podkr. J.S.]<sup>36</sup>.

Warszawa jako kulturowy i cywilizacyjny magnes będzie polskim wcieleniem tendencji charakterystycznych również dla radzieckiej kul-

<sup>34</sup> J. Ficowski, *Polonez warszawski*, [w:] *Warszawa w piosenkach „Mazowsza”*. Głos z fortepianem, Kraków 1973, s. 21.

<sup>35</sup> H. Kołaczowska, *Nasza Warszawo*, *op. cit.*

<sup>36</sup> T. Kubiak, *Rzecz o Trasie W-Z*, [w:] *idem, Człowiek jest blisko*, Warszawa 1949, s. 57.

tury totalitarnej od początków jej krystalizacji na przełomie lat dwudziestych i trzydziestych. Zanim wobec polskich widzów Buczkowski zastosuje torturę informacyjną imputującą, że „jak przygoda, to tylko w Warszawie”, widzowie radzieccy już od kilkunastu lat będą śpiewać w ślad za bohaterami *Świniarki i pastucha* (1941) Iwana Pyriewa:

И в какой стороне я ни буду,  
По какой ни пройду я тропе –  
Друга я никогда не забуду,  
Если с ним подружился в Москве<sup>37</sup>.

To główny refren (główny, bo istnieć będzie też jego wariant zawierający „imperatyw mobilizacyjny”) słynnej po dziś dzień pieśni o trudnym do przetłumaczenia tytule *Хорошо на московском просторе*<sup>38</sup>, któremu na użytek niniejszego wywodu nadam polski odpowiednik *Jak wspaniale jest w wielkiej Moskwie*. Pieśń ta puentuje losy Głasy Nowikowej i Musachiba Gatujewa scementowane przez radziecką stolicę. Moskwa jak magnes przyciągnęła i połączyła robotnicę kołchozową z dalekiej Północy i dagestańskiego górala, a w przytoczonym tekście piosenki matropolia występuje w charakterze transcendentnego gwaranta relacji międzyludzkich nawiązanych w jej majestacie. Ideę przytoczonego tekstu można sparafrazować słowami: „Co Moskwa złączyła, człowiek niech nie rozdziela”.

O ile w przypadku Warszawy w *Przygodzie na Mariensztacie* podstawowym fabularnym uzasadnieniem magnetycznych właściwości metropolii był koncept odbudowy angażującej cały naród, o tyle w *Świniarce i pastuchu* formalnym źródłem ciężenia jest otwarty z wielką pompą w 1939 roku kompleks Wszechzwiązkowej Wystawy Rolniczej<sup>39</sup>. Odwie-

<sup>37</sup> „W jakich stronach bym nie był/ Jaką drogą bym nie szedł –/ Nigdy nie zapomnę przyjaciela/ Jeśli zaprzyjaźniłem się z nim w Moskwie”.

<sup>38</sup> В. Гусев, *Хорошо на московском просторе*, <http://www.sovmusic.ru/download.php?fname=prostor3> (dostęp z dnia 29 grudnia 2008 – fonogram). O konstancie przestrzeni w kulturze rosyjskiej zob. Д. Лихачёв, *op. cit.*, s. 10–12; Ю. Степанов, *Константы. Словарь русской культуры*, Москва 2001, s. 150–170.

<sup>39</sup> W dwadzieścia lat później przemianowana na Wystawę Osiągnięć Gospodarki Narodowej (Выставка достижений народного хозяйства), obecnie nosząca nazwę Ogólnorosyj-

dzający ją obywatele radzieccy mieli możliwość zapoznania się z osiągnięciami gospodarki rolnej i powiązаныmi z nią gałęziami przemysłu poszczególnych republik związkowych. Dla kultury totalitarnej ważniejszy był jednak inny aspekt semiotyczny owego centrum wystawienniczego. Był nim swoisty generator procesu włączania odbiorców komunikatów wystawy do statusu kolektywnego nadawcy. Każdy, kto odwiedzał pawilon własnej branży czy republiki, miał się czuć współautorem ekspozycji i współnadawcą komunikatu.

Идет тонкорунное стадо,  
Степною дорогой пыли.  
Пшеничным нарядом,  
Хмельным виноградом  
Гордятся сады и поля.  
И все, что на ветренных склонах  
Растили мы в солнце и дождь, —  
В аллеях зеленых,  
В дворцах-павильонах  
На выставке славы найдешь<sup>40</sup>.

Wszechzwiązkowe centrum wystawiennicze to oczywiście jedno z wielu możliwych uzasadnień fabularnych magnetyzmu stolicy państwa radzieckiego. Niektóre z nich z dzisiejszej perspektywy mogą się wydawać wręcz ekscentryczne. W *Nowej Moskwie* Aleksandra Miedwedkina (*Новая Москва*, 1938<sup>41</sup>) młody inżynier Alosza Konoplanikow pokonuje

---

skiego Centrum Wystawienniczego (Всероссийский выставочный центр).

<sup>40</sup> „Idzie stado cienkorunne./ Wzbijając pył nad stepową drogą./ Strojem pszenicznym,/ Upajającymi winogronami/ Szczycą się ogrody i pola./ I wszystko, co na wietrznych stokach/ Pielęgnowaliśmy w słońcu i deszczu –/ W zielonych alejach./ W pałacach – pawilonach/ Odnajdziesz na wystawie chwały?”; Л. Ошанин, *Выставка славы*, www.bcx.ru (portal o historii WWR; dostęp z dnia 29 grudnia 2008).

<sup>41</sup> Film, choć spełniał kryteria sztuki totalitarnej, nie został przez władze dopuszczony na ekrany kin. Mogę jedynie spekulować, dlaczego tak się stało. Z całą pewnością nie ze względu na uchybienia natury poprawności politycznej, ponieważ cały szereg epizodów ma charakter hołdu składanego Stalinowi. Świadomość morfologii języka kultury totalitarnej mogła podpowiadać recenzentom filmu, że np. ukazany w nim wątek miłosny jest zbyt wodewilowy, a za mało ideowy. Zanik elementu ideowego w wątku miłosnym był niezwykle ciężkim zarzutem. Boleśnie odczuwali go nawet twórcy tych

3000 km, by w Moskwie zaprezentować... model stolicy. To „żywy model”, kolektywne dzieło zespołu inżynierów, co ciekawe – inżynierów moskiewskich, którzy z dala od swego miasta, w chwilach wolnych od pracy nad budową fikcyjnego Wypińska, poświęcają się tworzeniu konsoli projekcyjnej, ukazującej przemiany, które dokonują się w metropolii. Wszystko to toczy się w tym samym czasie, gdy trwa wielka rekonstrukcja stolicy według Generalnego Planu Rekonstrukcji Moskwy (który z czasem stanie się inspiracją dla *Sześćioletniego planu odbudowy Warszawy* wpisanego w Plan Sześćoletni). Tkanka miejska monumentalizuje się i wypełnia założeniami socrealistycznymi. Tworzenie „żywego modelu” pełni funkcję rytuału uczestnictwa w misterium przeobrażenia metropolii.

Alosza już w drodze do stolicy poznaje Zoję, która u celu wyprawy – zgodnie z tym, czego należy się spodziewać – okaże się jego odwzajemnioną miłością. I już w drodze młody inżynier uczestniczy jako nadawca w uniwersum tekstów moskiewskich, śpiewając:

В каком бы я ни был далёком краю,  
Какой бы ни шёл стороной,  
Я вижу родную столицу мою  
И слышу я город родной<sup>42</sup>.

Rysuje się tu zatem obraz Moskwy jako pewnego bytu transcendentnego, uczestniczącego w życiu każdego obywatela, czyli każdego potencjalnego współnadawcy powyższego komunikatu. A także jako metafizycznego centrum mocy. W dalszych słowach pieśni radziecka stolica jest nie tylko uniwersalnym wzorcem, lecz także inspiracją do twórczości

---

filmów, które z czasem stawały się częścią kanonu socrealistycznego kina radzieckiego. Por. np. Докладная записка начальника управления пропаганды и агитации ЦК ВКП(б) Г.Ф. Александрова секретарям ЦК ВКП(б) А.А. Андрееву, А.А. Жданову, Г.М. Маленкову „О положении дел с выпуском кинофильмов”, [w:] *Кино на войне. Документы и свидетельства*, red. В. Фомин, Москва 2005 (wydanie krętyczne), s. 20–23; *Неправленая стенограмма вступительного слова секретаря ЦК ВКП(б) А.А. Жданова на совещании кинематографистов в ЦК ВКП(б)*, [w:] *Власть и художественная...*, *op. cit.*, s. 470–472.

<sup>42</sup> „W jak dalekim kraju bym nie był,/ I w jakich stronach bym się nie znalazł,/ Widzę kochaną moją stolicę/ I słyszę me rodzime miasto”. М. Исаковский, *Песня о Москве*, [w:] *Новая Москва*, реж. А. Медведкин (А. Медведкин), ZSRR 1938 (lista dialogowa).

i źródłem niezbędnej dla niej siły („Москва окрыляет любого из нас/ И учит работать и жить”<sup>43</sup>). To właśnie te metafizyczne właściwości Moskwy uczyniły Aloszę współautorem „żywego modelu” stolicy, który, podążając pod opieką młodego inżyniera do metropolii, będzie niczym ofiara dziękczynna złożony na ołtarzu centrum narracji mitologicznych<sup>44</sup>.

W kontekście filmów eksponujących kulturowy magnetyzm stolicy ZSRR warto zatrzymać się – tym razem już na dłużej – nad komedią muzyczną Aleksandrowa *Wołga-Wołga*. Wśród przytaczanych wcześniej przykładów tekstów „stolicocentrycznych” film ten posiada najbardziej złożoną strukturę narracji. Ze *Świniarką i pastuchem* oraz *Nową Moskwą* łączy go fabularny atrybut Moskwy jako gwaranta szczęścia dwojga bohaterów. Listonoszka Strielka i księgowy Alosza, których w pierwszych scenach poznajemy jako parę zakochanych, już wkrótce zaczną się zaciekle kłócić i nawzajem na siebie obrażać. Jednak w finale, odbywającym się w scenerii moskiewskiej, ich kłótnia skupi się już tylko na wątku: „kto kogo bardziej kocha – ty mnie czy ja ciebie?”, chwilę potem zaniknie zaś w ogóle, by widz rozstał się z bohaterami w pełni pogodzonymi i szczęśliwymi. Metropolia jako gwarant spełnienia w miłości to jednak tylko jeden z interesujących nas aspektów dzieła.

Kolejny to prezentacja wyników realizacji inwestycji infrastrukturalnej o wielkim znaczeniu propagandowym: kanału Moskwa-Wołga<sup>45</sup>. O otwartej w lipcu 1937 roku drodze wodnej<sup>46</sup>, której urzędzenia (przede

<sup>43</sup> „Москва uskrzydla każdego z нас/ I учыт pracować і жыць”.

<sup>44</sup> W pieśni Isakowskiego miarą metafizycznej siły Moskwy jest również siła jej promieniowania poza wspólnotę radziecką. Por. zwrotkę: „Московское солнце повсюду горит,/ Повсюду лучи свои льёт./ Недаром в Испании город Мадрид/ Московские песни поёт” („Moskiewskie słońce świeci wszędzie/ I wszystko opromienia./ Nie na darmo miasto Madryt/ Śpiewa moskiewskie pieśni”). Radziecka stolica przyjmuje tu na siebie rolę metonimicznego nośnika komunistycznej „dobrej nowiny” dla wszystkich, którzy pozostają w świetle kapitalistycznego czy – jak tu – faszystowskiego Chaosu.

<sup>45</sup> Od 1947 roku droga wodna nosi nazwę „Kanał im. Moskwy”.

<sup>46</sup> Początek jej eksploatacji zbiegł się w czasie z absolutnym apogeum represji stalinowskich. Kanał powstał przy olbrzymim udziale pracy więźniów Dmitłagu (*Дмитровский исполнительно-трудоуовой лагерь, Дмитровлаг, Дмитлаг*), miejsca osadzenia niemal 200 000 więźniów. Dmitłag był zgrupowaniem obozów GULAG-u powołanym specjalnie

wszystkim dworzec rzeczny w podmoskiewskich Chimkach) imponowały monumentalnym rozmachem, tekst okolicznościowej publikacji głosił:

Kanał ten, jako najważniejsze ogniwo Stalinowskiego planu rekonstrukcji dróg wodnych Kraju Rad, wzbogaca naszą stolicę o wielkie przestrzenie wodne, nowe parki, stadiony itp. Poza tym, swoim obliczem architektonicznym, swoją wyrazistością artystyczną odzwierciedla on wielkość i heroiczną treść naszej epoki<sup>47</sup>.

Powyższy tekst wskazuje, że właściwość współuczestnictwa w budowaniu komunikatów stołecznych nie jest jedynie prerogatywą ludzi, lecz może być również przymiotem materii. W takim sposobie postrzegania kanału, którego świadectwo stanowi przytoczony fragment, wody Wołgi uczestniczą w przeobrażeniu Moskwy (podobnie jak kilka lat później podhalański drwal weźmie udział w przeobrażeniu Warszawy). Woda jako potencia i bogactwo Kraju Rad wzbogaca i upiększa stolicę. Kanał Moskwa-Wołga jest gwarantem funkcjonowania takiego krwiobiegu życiowej siły.

Powyższa charakterystyka semantyczna sprzyja antropomorfizacji żywiołu, a z takim właśnie procesem mamy do czynienia w filmie Aleksandrowa. Po pierwsze, kanał Moskwa-Wołga jest jego niemyim bohaterem, bo to jego przebieg i jego wody organizują fabułę filmu. Po drugie, bohaterów poznajemy w fikcyjnym prowincjonalnym miasteczku Mielkowodsk (ładunkowi semantycznemu tej nazwy odpowiadałby mniej więcej „Drobnobrzeg”), położonym nad jednym z dopływów Wołgi. Z tutejszej przystani rozpoczną oni swą drogę do stolicy. I właśnie tu zabrzmie po raz pierwszy *Pieśń o Woldze* (*Песня о Волге*), będąca leitmotywem filmu. Jak na pieśń z przedwojennego Aleksandrowowskiego filmu przystało, autorem słów jest Wasilij Lebiediew-Kumacz. Zacytujmy jej większy fragment:

---

w celu budowy kanału. Zob. *Система исправительно-трудовых лагерей в СССР*, red. М. Смирнов, Москва 1998.

<sup>47</sup> *Второй сталинский канал*, [w:] *Архитектура канала Москва-Волга*, Москва 1939, s. 16.



Много песен над Волгой звенело,  
 Да напев был у песен не тот:  
 Прежде песни тоска наша пела,  
 А теперь наша радость поет.  
 Разорвали мы серые тучи,  
 Над страной весна расцвела,  
 И, как Волга, рекою могучей  
 Наша вольная жизнь потекла!

ref.: Красавица народная,  
 Как море, полноводная,  
 Как Родина, свободная, –  
 Широка,  
 Глубока,  
 Сильна!

Мы сдвигаем и горы и реки,  
 Время сказок пришло наяву,  
 И по Волге, свободной навеки,  
 Корабли приплывают в Москву.  
 От Москвы до ворот Сталинградских,  
 Как большая живая рука,  
 Все народы приветствует братски  
 Всенародная Волга-река<sup>48</sup>.

Zauważmy, że gdy w refrenie utworu rzekę porównuje się do „piękności swego ludu”, zostaje ona wyposażona w cechy antropomorficzne. Fakt ten pozostaje w ciągłości i z rosyjskimi narracjami kultury ludowej, opisującymi Wołgę jako siostrę innych rzek czy jezior<sup>49</sup>, i z poetycko-

<sup>48</sup> „Wiele pieśni brzmiało nad Wołgą./ Ale zaśpiew był zupełnie inny:/ Wcześniej pieśni śpiewał nasz smutek./ A teraz śpiewa nasza radość./ Odgoniliśmy szare chmury./ Nad krajem rozkwitła wiosna./ I niczym Wołga, niczym wielka rzeka/ Popłynęło nasze pełne wolności życie!// ref.: Piękność swego ludu./ Jak morze pełnowodna./ Wolna jak Ojczyzna./ Szeroka./ Głęboka, Silna!// Przenosimy i góry, i rzeki./ Czas baśni nastał na jawie./ I po Wołdze, już wolnej na wieki/ Statki przypływają do Moskwy./ Od Moskwy do wrót Stalingradzkich./ Jak wielka żywa ręka./ Wszystkie narody wita bratersko/ Wołga – rzeka całego ludu”; В. Лебедев-Кумач, *Песня о Волге*, [w:] *idem, Избранное, op. cit.*, s. 43–45.

<sup>49</sup> Т. Кожина, Н. Лекомцева, „Рек, озер краса, глава, царица...” ‘Волга’ как прецедентный знак русской культуры, <http://www.russianedu.ru/magazine/archive/rub/3/6.html> (dostęp z dnia 29 grudnia 2008).

-pieśniarską tradycją obrazowania Wołgi jako matki (pozostającą w korelacji z konceptem matki-ziemi rodzącej, implikującym to, że rzeka jest ożywym darem owej matki<sup>50</sup>). „Волга-Волга, мать родная./ Волга, русская река” („Wołgo-Wołgo, kochana matko./ Wołgo, rosyjska rzeka”) – głoszą przecież słowa wiersza Dymitra Sadownikowa (1883), kojarzone częściej z melodią słynnej pieśni, której stały się tekstem, niż z nazwiskiem dziewiętnastowiecznego literata. Pieśń ta zabrzmiała zresztą w jednym z epizodów analizowanego filmu. Z kolei w cytowanym powyżej tekście Lebediewa-Kumacza można rozpoznać obrazy wielkiej rzeki dzielącej ból z ciężko pracującym u jej brzegów ludem, kojarzone przez uczestników rosyjskiej kultury literackiej z poezją Nikołaja Niekrasowa. Poetę tego radziecka krytyka literacka zaliczy zresztą do żelaznego kanonu literatury postępowej (czyli: do dorobku literackiego pozytywnie zweryfikowanego przez wzorzec mitologiczny), stawiającej kamienie milowe na drodze, której zwieńczeniem będzie realizm socjalistyczny. Z kolei do kanonu postępowego malarstwa trafią *Burlacy na Wołdze* Iłji Riepina (*Бурлаки на Волге*, 1873) – obraz interpretowany jako esencja bólu i niedoli towarzyszącej pracy ludzkiej w carskiej Rosji. Zresztą zestawienie tego płótna z kadrami *Wołgi-Wołgi* sprawia wrażenie antytezy analogicznej do tej, którą zawarł Aleksandrow w korespondencji finału jego *Cyrku* z finałem *The Circus* Chaplina (il. 16 i 17, por. il. 1 i 2).

Kolektywny podmiot liryczny pieśni z filmu Aleksandrowa wspomina o Wołdze współodczuwającej. Jej korytem płynęły łzy ludu, a wrażenie jest takie, że to „ludowa piękność” płacze nad swymi dziećmi. Matczyne łzy to w kulturze rosyjskiej figura opisu losu człowieka<sup>51</sup>. Inaczej niż w polskiej tradycji pieśni żołnierskiej, gdzie tęsknota krystalizuje się w obrazie ukochanej dziewczyny, rosyjscy żołnierze, partyzanci, tułacze czy skazańcy w tekstach pieśni wojennych wspominają swoje matki<sup>52</sup>. Obrazy spotkań z matkami, nie zaś z dziewczynami, wizualizują zawarte

<sup>50</sup> Por. przypis 33 w rozdziale I, s. 37.

<sup>51</sup> Por. Ю. Степанов, *Женщины-Матери. Солдатские матери*, [w:] *idem*, *op. cit.*, s. 803-805.

<sup>52</sup> Teza Zuzanny Grębeckiej, zawarta w referacie *Białe róże i chabry z poligonu – wątek kobiecy w piosence militarystycznej* przedstawionym na konferencji naukowej *Wojna przeżyta i wyobrażona: obraz wojny w kulturze popularnej* (Spała, listopad 2008).



Il. 16. „Wcześniej nad Wołgą niosła się pieśń naszego smutku...” Ilja Riepin, *Burlacy na Woldze* (Бурлаки на Волге, 1873; fragment)



Il. 17. Kolejna pieśń nad Wołgą. Tym razem jednak jest to „pieśń radości”. *Wołga-Wołga* w reżyserii Grigorija Aleksandrowa (Волга-Волга, ZSRR 1938). Na pierwszym planie Paweł Oleniew

w tych tekstach pragnienie powrotu do domu. *Pieśń o Wołdze* odnosi się do tradycji pieśni wojskowej poprzez figurę „Stiepana z Jemielianem” – Stiepana Razina i Jemieliana Pugaczowa. Figura ta występuje w zwrotce, która nie pojawia się wprawdzie w filmie, lecz występuje w samodzielnych fonogramach i w wersji literackiej:

Словно тучи, печально и долго  
 Над страной проходили века,  
 И слезами катилася Волга –  
 Необъятная наша река.  
 Не сдавалась цепям и обманам  
 Голубая дорога страны –  
 Незадаром Степан с Емельяном  
 Вниз по Волге водили челны<sup>53</sup>.

Przywódcy dwóch wielkich buntów chłopskich są tutaj metonimią całych buntowniczych armii, a poprzez to – ogółu ciemieżonych. Przecięż „przedtem”, w czasach przedrewolucyjnych nad Wołgą niosła się, jak mówią słowa pieśni Lebidiewa-Kumacza, „n a s z a” pieśń i „n a s z” smutek. Zatem każdy z „nas” – członków radzieckiej wspólnoty – ma prawo odnajdywać się w figurze dwóch pozytywnie nominowanych historycznych postaci.

„Stiepan z Jemielianem” to element, który, uwypuklony w *Pieśni o Wołdze*, nieco zmiękcza „rusocentryzm” kultury totalitarnej ZSRR. Obie postaci reprezentowały żywioł kozacki (Razin to kozak doński, Pugaczow – jaicki), niezośsamy przeciw z rosyjskim etnosem, choć uczestniczący w budowaniu rosyjskiej tradycji państwowej. Niemniej jednak tekst wołański jest bezsprzecznie tekstem rosyjskim. Wołga jako granica etnosu ruskiego opisywana jest już w kronikach z X wieku, Powołże stanowiło zaś jeden z istotnych ośrodków kultury najpierw ruskiej, potem – rosyjskiej<sup>54</sup>.

<sup>53</sup> „Niczym chmury smutno i długo/ Nad krajem płynęły wieki/ I łzami płynęła Wołga –/ Nasza nieogarniona rzeka./ Nie poddawała się łańcuchom i kłamstwom/ Błękitna droga kraju –/ Nie na darmo Stiepan z Jemielianem/ Splawiali się po Wołdze”; В. Лебедев-Кумач *Песня о Волге*, *op. cit.*, s. 43–45.

<sup>54</sup> Por. Т. Кожина, Н. Лекомцева, *op. cit.*; М. Тимофеев, *Реки в семиосфере нации: слушай России*, <http://timland.narod.ru/nation/rivers.htm> (dostęp z dnia 29 grudnia 2008).

*Notabene*, status tego centrum umocni się wraz z kreacją narracji stalinogradzkich w kulturze radzieckiej, począwszy od przemianowania Carycy-na w 1925 roku i lokacji wielkich inwestycji socjalistycznych w mieście. Narracje te, obecne już w czasie pracy Lebidiewa-Kumacza nad *Pieśnią o Woldze*, która je zarówno konstatuje, jak i współtworzy, zyskają jeszcze na znaczeniu w wyniku wojennych losów miasta i jego funkcji w tekstach związanych z Wielką Wojną Ojczyźnianą oraz z odbudową Stalingradu.

Semiotyczna proveniencja wspomnianego „rusocentryzmu” przypomina oczywiście rodowód semiotyczny „moskwocentryzmu” i są to w gruncie rzeczy dwa wymiary tego samego zjawiska. Zasada realizmu moralnego podpowiada, że skoro Moskwa jest metonimią całej radzieckiej wspólnoty politycznej, centrum narracji mitologicznych i najwyższym punktem hierarchii miast, to analogiczne miejsce w hierarchii republik związkowych zajmuje Rosyjska Federacyjna Socjalistyczna Republika Radziecka, będąca metonimią całego państwa<sup>55</sup>. Będzie ona również centrum narracji mitologicznych, co z czasem zostanie wypuklone w pierwszych słowach tekstu hymnu ZSRR autorstwa Michałkowa: „Союз нерушимый республик свободных/ Сплотила навеки великая Русь...”. Słowa te, mówiące, że to wielka Ruś złączyła na wsze czasy „związek wolnych republik”, to przecież ekspozycja totalitarnego mitu kosmogonicznego ZSRR, którego bohaterem jest żywioł rosyjski (mitu wpisującego się zresztą znakomicie w mit o wiele starszy, ukazujący Ruś moskiewską jako ośrodek, który od XIV wieku jednoczy wszystkie ziemie ruskie)<sup>56</sup>.

<sup>55</sup> RFSRR będzie w kulturze totalitarnej tak silną metonimią ZSRR, że niekiedy ogólnoradzieckie instytucje nie będą wymagały w Rosji administracyjnej samodzielności. „Ani w Związku Pisarzy – pisze Władimir Papierny – ani w Związku Architektów Radzieckich nie istniały oddziały RFSRR, podczas gdy istniały oddziały wszystkich pozostałych republik. Zarządy centralne tych organizacji były jednocześnie zarządami RFSRR”. Autor *Kultury Dwa* wyjaśnia, że o ile oddział rosyjski w Związku Pisarzy powstał po chruszczowskiej odwilży, to struktura radzieckiej organizacji architektów zachowała strukturę z czasów stalinowskich na dobre – В. Паперный, *op. cit.*, s. 111.

<sup>56</sup> Lata Wielkiej Wojny Ojczyźnianej – czasu zbrojnej konfrontacji państw stalinowskiego i hitlerowskiego – będą okresem skokowego pogłębiania się „rusocentryzmu” radzieckiej kultury oficjalnej. Zagrzewając czerwonoarmistów do obrony ojczyzny w przeddzień pierwszej rocznicy wybuchu rewolucji, przypadającej na okres radzieckiej defensywy,

Na podobnej zasadzie do statusu metonimii ZSRR aspirować będzie Wołga, która, będąc w kulturze rosyjskiej najsilniejszym generatorem tekstów operujących motywem rzeki, z czasem zacznie organizować narracje mitologiczne całej wspólnoty radzieckiej. „Stiepan z Jemielianem” to figura odpowiadająca w tekście *Pieśni o Woldze* za reprezentację całej historii wspólnoty politycznej, a ściślej – kanonu

Stalin podkreślał konieczność obrony ZSRR jako depozytariusza rosyjskiej tradycji literackiej, artystycznej, politycznej i militarnej. W samą rocznicę (7 listopada 1941) rozwinął wątek tradycji militarnej, która w jego przemówieniu uzyskała atrybuty w postaciach Aleksandra Newskiego, Dymitra Dońskiego, Kuźmy Minina, Dymitra Pożarskiego, Aleksandra Suworowa i Michaiła Kutuzowa. 1 stycznia 1944 był dniem inauguracji nowego hymnu. Tekst Siergieja Michalkowa zastąpił wówczas słowa *Międzynarodówki*. Z kolei zwycięstwo nad Niemcami Stalin powitał toastem za zdrowie narodu rosyjskiego – „najwspanialszego narodu spośród wszystkich narodów wchodzących w skład Związku Radzieckiego i siły kierowniczej ZSRR”. Wkrótce potem okazało się, że rosyjski charakter „siły kierowniczej” implikuje rosyjskość samego Stalina. Na wieść o kapitulacji Japonii radziecki przywódca powiedział: „My, ludzie rosyjscy starszego pokolenia, czekaliśmy na ten dzień czterdzieści lat”, zob. И. Сталин, *На вас смотрит весь мир. Речь на красной площади в Москве 7 ноября 1941 года*, [w:] *Слово товарищу Сталину*, red. П. Колосапов, Москва 2002 (wydanie krytyczne przemówień Stalina), s. 200–202; *idem*, *За здоровье русского народа! Тост на приёме в Кремле в честь командующих войсками Красной Армии 24 мая 1945 года*, [w:] *ibidem*, s. 211–212; *idem*, *Мы победили. Обращение к народу 2 сентября 1945 года*, [w:] *ibidem*, s. 212–216. Por. J. Druźnikow, *Puszkin, Stalin i inni poeci*, [w:] *idem*, *Rosyjskie mity: Od Puszkina do Pawlika Morozowa*, tłum. F. Ocieпка, M. Putrament, Warszawa 1998, s. 75–94. W powyższym kontekście zauważmy, że prześladowania etniczne w ZSRR rozpoczęły się w dobie kultury totalitarnej. Poprzedzająca ją kultura rewolucyjna definiowała wroga za pomocą klucza klasowego, nigdy zaś etnicznego. I jeszcze uwaga o interesującym publicystycznym komentarzu do zagadnienia. W jednym ze swych esejów znany rosyjski krytyk literacki Benedykt Sarnow wspomina reakcję swego sąsiada – starego bolszewika z piękną kartą rewolucyjną – na Stalinowski toast z 1945 roku. Otóż przyjął on treść toastu z entuzjazmem, a w odpowiedzi na pytanie o taktowność takiego przemówienia miał się wyrazić: „Ech, mój miły!... Gdybyś wiedział, jak myśmy żyli!... Przecież ja się dwadzieścia lat bałem powiedzieć, że jestem Rosjaninem!?” Sarnow w komentarzu stwierdza, że jeśli chodzi o dwadzieścia lat, to sąsiad przesadził, bo od końca lat trzydziestych atmosfera życia publicznego dawała przyzwolenie na takie stwierdzenia. Zastrzega jednak: „Iwan Iwanowicz dobrze pamiętał czasy, gdy słowo «Rosjanin» było niemal synonimem słowa «białogwardzista». W żargonie politycznym czasów jego młodości słowa «jestem Rosjaninem» brzmiały mniej więcej tak, jak gdyby powiedział: «Jestem zwolennikiem jednej niepodzielnej Rosji». A wypowiedzieć coś takiego na głos w owym czasie mógł co najwyżej jakiś oficer Denikina”, Б. Сарнов, *Великий русский народ*, [w:] *idem*, *Наш советский новояз. Маленькая энциклопедия реального социализма*, Москва 2005, s. 56–57.

elementów wspólnotowej pamięci historycznej (które zostały poddane takiej samej weryfikacji, jak elementy kanonu literackiego i malarskiego). Z kolei obecna w narracji o rzece wspólnotowa radość, która zastąpiła wspólnotowy smutek, to metonimia rewolucyjnej zmiany kondycji całej wspólnoty. Zmiana ta miała lec u podstaw kosmogonii państwa radzieckiego. „Caryca rzek rosyjskich”<sup>57</sup> będzie zatem w strukturze tekstu Lebidiewa-Kumacza pełniła rolę podobną do tej, jaką w narracjach wspólnotowych pełni Moskwa<sup>58</sup>. Będzie ona swoistą „metropolią” wśród radzieckich rzek.

W tym momencie może się zrodzić pytanie, czy w ramach homogenicznej kultury totalitarnej, funkcjonującej na podstawie jednego systemu mitologicznego i jednego języka, może występować więcej niż jedno centrum narracji mitologicznych – Wołga i Moskwa. Otóż ewentualna sprzeczność jest pozorna. Wołga nie jest konkurencją dla Moskwy. Zauważmy, że kultura totalitarna aktywuje „metropoidalny” (funkcjonalnie podobny do metropolitalnego) obraz Wołgi nie w opozycji do miejskiego tekstu stolicy, lecz paralelnie względem niego. Obraz ten pojawia się w kulturze totalitarnej z okazji otwarcia kanału Moskwa-Wołga. Podkreślenie „metropoidalnego” statusu Wołgi następuje wówczas, gdy uzyskuje ona połączenie z rzeką Moskwą, gdy dwie metropolie – ta właściwa, miejska, i ta paralelna, wołżańska – mogą zespolić się w warstwie symbolicznej, funkcjonalnej i praktycznej, komunikacyjnej. Wówczas, gdy ma szansę zostać ukazana paralela między monumentalizmem stolicy z jej socrealistycznym kostiumem (wypracowanym, kulturowym), monumentalizmem wielkiej rzeki (wrodzonym, naturalnym) a monumentalizmem ich łącznika – kanału (syntezy natury i kultury). Ze swymi funkcjami metonimicznymi i „metropoidalnymi” Wołga zaczyna być Moskwą w innym, „wodnym” wymiarze.

<sup>57</sup> Por. Т. Кожина, Н. Лекомцева, *op. cit.*; М. Тимофеев, *op. cit.*

<sup>58</sup> W tym kontekście por. fragment *Pieśni o Ojczyźnie* Lebidiewa-Kumacza: „Всюду жизнь и вольно и широко./ Точно Волга полная, течет./ Молодым везде у нас дорога./ Старикам везде у нас почет” („Wszędzie życie swobodnie i szeroko/ Płynie niczym wielka Wołga./ Przed młodymi wszystkie drogi stoją u nas otworem./ Staruszków wszędzie czeka u nas szacunek”), В. Лебедев-Кумач, *Песня о Родине*, [w:] *idem, Избранное*, *op. cit.*, s. 8.

Warto w tym kontekście podkreślić, że Strielka z filmu Aleksandrowa stosuje wobec Wołgi analogiczną strategię, co pozytywni bohaterowie tekstów kultury totalitarnej wobec rzeczywistej metropolii. *Pieśń o Wołdze* wychodzi właśnie spod jej pióra. Mielkowodsk, z którego bohaterka pochodzi, nie jest wcale miasteczkiem nadwożańskim. Statkom, wyruszającym z tamtejszej przystani, dopłynięcie do koryta „carycy rzek” zajmuje dobre kilka dni. W swej twórczości Strielka nie jest zatem patriotką lokalnej rzeki, lecz rzeki „metropoidalnej”. Parafrazując cytowany wcześniej marsz *Według czasu moskiewskiego*, możemy stwierdzić, że Strielka definiuje swoją tożsamość „podług biegu Wołgi”, a taka strategia i tak nabiera charakteru moskwocentrycznego, gdyż właśnie do stolicy prowadzą drogi, plany, losy i ambicje bohaterów słynnej komedii muzycznej.

Stwierdziliśmy zatem funkcjonalne podobieństwo figury metropolii-Moskwy w narracjach oficjalnej kultury radzieckiej i „metropoidalnej” figury Wołgi w narracji omawianego filmu. Mechanizmy kultury totalitarnej wymuszają na jej uczestnikach przenoszenie mitologicznie uwarunkowanych powinności wobec państwa na znak metonimiczny. Postawa wobec metropolii i „carycy rzek” będzie tutaj postawą wobec państwa i całej wspólnoty państwowej. Miłość do Moskwy i Wołgi będzie miłością do państwa i wspólnoty, a przedmiotowy czy roszczeniowy stosunek wobec nich – postawą roszczeniową wobec państwa. Strielka, kochając „piękność ludu” i dokumentując ów stosunek płynącą *Pieśnią o Woldze*, jest bohaterem pozytywnym i propaństwowym. Przedmiotowy stosunek i wobec stolicy, i wobec wielkiej rzeki uosabia w filmie Aleksandrowa przywoływana już we wcześniejszych rozważaniach postać tępego karierowicza Iwana Bywałowa. Spośród tych wszystkich mieszkańców Mielkowodska, z którymi widz zapoznaje się w filmie, Bywałow jest bohaterem najwyższej umiejscowionym w hierarchii biurokratycznej. Co więcej, marzy on, by jego biurokratyczny status wzrósł.

Porzucając na chwilę świat przedstawiony *Wołgi-Wołgi*, możemy stwierdzić, że w kontekście kompleksu zjawisk kulturowych ówczesnego państwa radzieckiego Bywałow nie był w swym dążeniu odosobniony. W jego postaci realizowały się naturalne dla hierarchicznej kultury totalitarnej wektory dośrodkowe. Tyle tylko, że w języku tej kultury zacho-



wanie zdeterminowane takim wektorem było nominowane jako zjawisko pozytywne jedynie w przypadku, gdy realizowało aktualny wzorzec uczestnictwa w tekstach metropolitalnych. Do takich wzorców mogła należeć odbudowa czy przebudowa stolicy, realizacja określonych inwestycji infrastrukturalnych etc., nigdy zaś subiektywnie motywowana ambicja.

O stosunku kultury totalitarnej do przejawów działań wprawdzie zgodnych z dynamiką tej kultury, lecz motywowanych subiektywnie, świadczą przytaczane przez Władimira Papiernego losy pewnej oficjalnej wypowiedzi na temat „moskwocentryczności” państwa radzieckiego. Na Pierwszym Wszechzwiązkowym Zjeździe Architektów Radzieckich duński architekt Harold Hals w swym wystąpieniu stwierdził:

Słyszałem, że macie takie powiedzenie o Moskwie: w Związku Radzieckim są trzy klasy ludności: 1) mieszkający w Moskwie, 2) w drodze do Moskwy i 3) mający nadzieję na znalezienie się w Moskwie<sup>59</sup>.

W protokole ze zjazdu powyższa wypowiedź została poddana znaczącym zmianom redakcyjnym. Kwerenda dokumentów z Centralnego Archiwum Literatury i Sztuki ZSRR pozwoliła Papiernemu stwierdzić, że z protokołu początkowo wykreślono słowo „klasy”, nad którym nadpisano „grupy”. Później skreśleniu uległ cały fragment, który został zamieniony na stwierdzenie: „Wszyscy obywatele ZSRR dążą do tego, by znaleźć się w Moskwie”<sup>60</sup>. Kultura totalitarna, transformując na swój język pozatotalitarny komunikat, nie mogła sobie pozwolić na usankcjonowanie innej wizji świata niż ta, która wynikała z jej mitologii. Natura języka kultury totalitarnej sprawia przecież, że pojawienie się w protokole słowa „klasa” w odniesieniu do społeczeństwa radzieckiego byłoby jednoznaczne z kreacją rzeczywistości jakże odmiennej od mitologicznego wzorca, będącego przecież kryterium „socjalistycznej prawdy”. Podobnie rzecz się miała w przypadku niejednoznacznej, czy wręcz frywolnej, tezy o stosunku obywateli do ich stolicy. Pozostawienie jej w tekście generowanym przez kul-

<sup>59</sup> Za: В. Паперный, *op. cit.*, s. 83.

<sup>60</sup> Za: *ibidem*, s. 83.

ture totalitarną sankcjonowałyby istnienie w powszechnym wymiarze niekoncesjonowanych przez nią motywacji do znalezienia się w Moskwie.

Takiego właśnie typu motywacja cechuje Bywałowa. Zgodnie z żartobliwą typologią przytoczoną przez Halsę bohater należy do trzeciej klasy społecznej w ZSRR, choć postrzega siebie jako reprezentanta drugiej. Bywałow stoi na czele miejscowego Zarządu Drobno Przemysłu Chałupniczego i odpowiada za wytwórstwo instrumentów muzycznych. Swoje obecne zajęcie traktuje jako irytującą przeszkodę w osiągnięciu upragnionego celu („Do Moskwy!” – krzyczy, niczym bohaterki *Trzech siostr* Czechowa), miejsce pracy zaś jako zesłanie. Filozofię tę znakomicie ilustruje monolog jego sekretarki:

Pracuję pod waszym kierownictwem od pięciu lat. Od tego czasu zmieniliśmy dwadzieścia instytucji, z każdym dniem coraz bardziej i bardziej zbliżając się do Moskwy. I oto nagle, w chwili, gdy do Moskwy pozostaje raptem trzy czy cztery tysiące kilometrów, takiego człowieka biorą i rzucają na odcinek jakiegoś... jakiegoś... zupełnie drobnego przemysłu chałupniczego!<sup>61</sup>

Wypowiadając te słowa, bohaterka wznosi ręce ku niebu i powtarza koronną frazę swojego szefa, która zasilił zresztą skarbnicę skrzydlatych fraz rosyjskiego kina: „Нет! Просто хочется рвать и метать!” („Nie! Chciałoby się rwać i rzucać z wściekłości!”).

Fabulę *Wolgi-Wolgi* można rozpatrywać jako narrację o dwóch typach motywacji towarzyszących dążeniu do znalezienia się w metropolii. Motywacja Bywałowa, niesankcjonowana przez kulturę totalitarną (choć, paradoksalnie, przez nią samą zdeterminowana) i nieznajdująca oparcia w mitologicznym wzorcu wspólnoty, przeciwstawiana jest motywacji pozytywnych bohaterów, którzy w niemałej liczbie wyruszają z Mielkowodska do Moskwy. Ich celem jest udział we wszechzwiązkowej olimpiadzie amatorskiej twórczości artystycznej, celem Bywałowa – kariera. Obie motywacje zostaną w filmie ukazane paralelnie: uwaga widza skupia się na wspólnej drodze ich reprezentantów do radzieckiej stolicy. Obie już u zawiązania fabuły zostały opatrzone odmiennymi

<sup>61</sup> *Волга-Волга*, reż. G. Aleksandrow (Г. Александров), ZSRR 1938 (lista dialogowa).

charakterystykami legalności. Gdy widz poznaje Bywałowa, ten jak na szpilkach wyczekuje na telegram z Moskwy, który miałby mu oznajmić upragnioną nowinę: koniec zsyłki, początek życia stołecznego. Telegram wreszcie nadchodzi, lecz zawarta w nim nowina daleka jest od oczekiwanej. Do Moskwy na artystyczną olimpiadę zapraszani są przedstawiciele muzyków-amatorów z Mielkowodska. Bywałow w końcu i tak pojedzie do stolicy, podając się za światłego animatora ruchu muzycznego, lecz jego status jest jasny: to nie jego w z y w a Moskwa. Z a p r a s z a n y jest kolektyw muzyków, Bywałow zaś, wsiadając wraz z nimi na statek, roszcząc sobie prawo do selekcji artystów i do statusu kierownika wyprawy, jest ewidentnym u z u r p a t o r e m.

Moskwa w filmie Aleksandrowa ma jednak właściwość bytu demaskującego uzurpatorów i intruzów. Przypomnijmy: to ona jest centrum narracji mitologicznych. Jest metonimią wspólnoty, pozostaje zatem depozytariuszem wszystkich przymiotów państwa radzieckiego, a także generuje i multiplikuje teksty wzorcowe. Ponadto włącza odbiorców tych tekstów do roli współnadawców. Sprawia to, że wyrok wydany przez instancję „Moskwa” jest wyrokiem wydanym nie tyle w i m i e n i u wszystkich obywateli, co w p r o s t p r z e z n i c h.

Nuty *Pieśni o Woldze* przybędą do radzieckiej stolicy szybciej niż mielkowodscy artyści, pragnący zaprezentować olimpijskiej publiczności niedawno stworzoną pieśń. Zbieg okoliczności sprawia, że pierwszy nutowy zapis utworu Strielki powstaje na papierze imiennym... Iwana Bywałowa. Podczas sztormu na ogromnej rzece wiatr wywiewa kartki ze statku, by zanieść je wprost do szerokiej publiczności. Gdy artyści doływają do dworca rzeczno-jezdnego w Chimkach, ku swemu przerażeniu słyszą dobiegające zewsząd dźwięki utworu, który przecież w Moskwie miał mieć swoją premierę. Sztab olimpiady już szuka Bywałowa, w którym upatruje autora pieśni. Karierowicz zdemaskuje się sam – okaże się, że pieśń nie tylko nie wyszła spod jego pióra, lecz także nie jest w stanie przejść mu przez gardło, nie wywołując przy tym efektu komicznego. Finał *Wolgi-Wolgi* to nominacja Bywałowa na postać negatywną. Brzmi w nim piosenka cytowana w poprzednim rozdziale<sup>62</sup>.

<sup>62</sup> Por. s. 69.

Moskwa nie ogranicza swej kompetencji nominacyjnej do wskazywania elementów wrogich i obcych. Olimpijskie jury aż do skutku nie ustaje w poszukiwaniach autora *Pieśni o Woldze*. Strielka uzyskuje w końcu puchar zwycięzcy. Poza tym radziecka stolica, zdolna do uczynienia wszystkich odbiorców swoich tekstów nadawcami, za pomocą strategii wskazania wspólnego mianownika godzi wszelkie konflikty i nieporozumienia, które mogą się pojawiać między bohaterami pozytywnymi. Ściślej rzecz biorąc, daje do zrozumienia, że w państwie radzieckim (którego jest metoniwią) konflikty istniejące między prawymi obywatelami są pozorne. Jest to skądinąd ilustracja marksistowsko-leninowskiej tezy o zacieraniu się tzw. sprzeczności nieantagonistycznych w społeczeństwie socjalistycznym<sup>63</sup>.

W *Woldze-Woldze* jako zdecydowanie pozytywna wartość zostaje ukazane współbrzmienie klasycznych i ludowych oraz starych i nowych elementów twórczości artystycznej. Drogę do Moskwy bohaterowie rozpoczynają w dwóch skłóconych obozach. Po przeciwległych stronach barykady znajdują się nawet filmowi kochankowie. „Klasycy” wyruszają do stolicy zgrupowani pod batutą Aloszy, zespołowi ludowemu zaś, gotowemu tworzyć i wykonywać radosne pieśni masowe, przewodniczy Strielka. Widz, obserwujący rywalizujące kolektywy, gdy jednocześnie wykonują swój repertuar jeszcze w Mielkowodsku, wie już, że ich muzyka nie tylko nie dysonuje, lecz harmonijnie się uzupełnia. Bohaterowie rozumieją to później niż widz – po drodze do Moskwy. Droga do centrum mitologicznych narracji wspólnotowych nabiera cech epistemologicznych, przybycie do Moskwy zaś wprost skutkuje poznaniem.

## WSPÓŁCZESTNICTWO W CUDZIE. DŹWIGNIA ONTOLOGICZNA

Kultura totalitarna zasysa wszystkich odbiorców swoich komunikatów do ich współkreowania, bardzo dbając o to, by powstające w ten sposób teksty miały charakter wspólnotowy. Ogólnonarodowe zaangażowanie w odbudowę stolicy w aspekcie semiotycznym nie jest działaniem

<sup>63</sup> *Антагонистические и неантагонистические противоречия*, [w:] *Краткий философский словарь*, *op. cit.*, s. 13–14.

na rzecz zrujnowanej Warszawy. Odruchy o podłożu solidarnościowym czy spontanicznym nie są przedmiotem zainteresowania omawianego typu kultury, należą bowiem do motywacji niekoncesjonowanych, nieodpowiadających kształtom mitologicznej sztancy. Praca drwala podhalańskiego, śląskiego hutnika i piotrkowskiego szklarza w narracjach odbudowy nie będzie przedstawiana jako efekt motywacji o podłożu indywidualnym, lecz jako efekt mitologicznie uwarunkowanej powinności wobec własnej wspólnoty. Drwal i szklarz, z racji przynależności do wspólnoty o homogenicznej mitologii, nie oddają swej pracy jak i ejs Warszawa, lecz s w o jej Warszawie. Nie budują oni centrum administracyjnego kraju, lecz s w o ją stolicę<sup>64</sup>. Inżynierowie w filmowym Wypińsku nie tworzą modelu centrum administracyjnego, lecz „żywy model” i c h Moskwy. Z racji zdolności języka kultury totalitarnej do opisu świata jedynie poprzez wzorzec mitologiczny, z pola widzenia znikają ewentualne motywacje indywidualne, a praca drwali i szklarzy ukazana zostaje w supozycji mitologicznej. Język kultury totalitarnej ze względu na swoją naturę nie jest w stanie przyznać, że kanał Moskwa-Wołga budowany był rękoma więźniów, których zmuszono do niewolniczej pracy. Jeśli w języku tym pojawi się figura więźnia jako budowniczego, to jedynie w kontekście szansy odkupienia jego przewin wobec społeczeństwa socjalistycznego przez uczestnictwo we wspólnotowej kreacji świata.

Kultura totalitarna dba o to, by powstałe narracje wspólnotowe były trwałe i efektywne, oraz by wciąż były generatorami włączeń. Każdy odbiorca wspólnotowego tekstu musi kompetentnie umieć odczytać go właśnie jako tekst uczestnictwa. Nie wystarczy siłami narodu radzieckiego zbudować kanał łączący wody wielkiej rzeki z systemem komunikacji wodnej Moskwy, trzeba jeszcze, by każdy pasażer statku odczytywał swoją podróż jako skutek i dobrodziejstwo przynależności do radzieckiej wspólnoty państwowej. Podróż bohaterów filmu Aleksan-

<sup>64</sup> Zasada pracy motywowanej mitologiczną powinnością wobec wspólnoty i współuczestnictwem w kreowaniu wspólnotowego tekstu została przedstawiona w krzywym zwierciadle znanego peerelowskiego dowcipu o budowlańcach: „Tylko solidnie, panowie, bez fuszerki, bez wynoszenia materiałów. Po prostu najlepiej, jak potraficie, bo dla siebie budujecie – miał instruować kierownik budowy swoją załogę. – A co tu będzie, panie majster? – pytają zdziwieni murarze. – Izba wytrzeźwień?”.

drowa z Mielkowodska do Moskwy jest podróżą uczestnictwa. Dzięki wspólnocie państwowej, która stworzyła infrastrukturę transportową, Strielka i jej artystyczni sprzymierzeńcy jadą do swojej stolicy, by tam wziąć udział w olimpiadzie. To beneficjenci uczestnictwa we wspólnocie, a jednym z aspektów takiego statusu jest możliwość odbycia drogi do Moskwy. Oprawa pieśniarska utworu, łącząca w jednym kolektywnym podmiocie bohaterów filmu i jego widzów, podkreśla i utrwala ten efekt:

Что мечталось и хотелось – то сбывается, [...]  
Словно колос, наша радость наливается<sup>65</sup>.

Powstały w języku kultury totalitarnej film jest zatem semiotycznym pasem transmisyjnym, transportującym „ja” widzów do „my” beneficjentów uczestnictwa. Poprzez bohaterów *Wołgi-Wołgi* widz staje się nie tylko beneficjentem podróży, lecz także beneficjentem szeregu możliwości rozwinięcia i prezentacji własnej twórczości artystycznej, uwarunkowanych przez właściwości wspólnoty. Jednocześnie staje się też beneficjentem uczestnictwa we wspólnotowej spuściźnie kulturalnej. Co więcej, w przypadku filmu Aleksandrowa owo semiotyczne zassanie gwarantuje widzowi nawet udział w koncepcie wiecznej młodości. Zacytowane powyżej wersety to fragment piosenki *Młodzieżowa* (*Молодёжная*) ze słowami, oczywiście, Lebediewa-Kumacza. Towarzyszy ona bohaterom płynącym po falach rzeki ku Moskwie. Widz obserwuje, a poprzez włączenie również uczestniczy w ekstatycznym wykonaniu tego manifestu radości i młodości, w którym na ekranie spostrzega przedstawicieli zdecydowanie nie tylko młodego pokolenia. W postać Strielki, aspirującą do statusu głównego bohatera „młodzieżowego”, wciela się Lubow Orłowa (artystka dobijająca wówczas – mówiąc kolokwialnie – czterdziestki), a wśród wykonawców stanowiących kolektywny podmiot pieśni spostrzegamy osoby co najmniej w sile wieku. Symptomatyczny jest fragment śpiewany w duecie przez Strielkę i rosłego brodatego drwala (il. 18). Scena ta pozwala zrozumieć,

<sup>65</sup> „То, о czym марзылісь і чэгосьмі прэгнеці, зісчца сь./ Нічым кляс пэчнэіе наша радась”, В. Лебедев-Кумач, *Молодёжная*, [w:] *idem, Избранное, op. cit.*, s. 56.

że koncept młodości jest tu funkcjonalnie pokrewny kategorii prawdy w teorii realizmu socjalistycznego. Nie jest w żadnym stopniu determinowany sytuacją bieżącą czy kondycją biologiczną. Jest transcendentny i w formie idealnej aplikowany do rzeczywistości, czyli – ukazujący ją w „rewolucyjnym rozwoju”. Stanowi zatem figurę wzorca mitologicznego, która, zastosowana do opisu określonego elementu rzeczywistości, nominuje go, *ergo* – stwarza dla świata. Stwarza go jako element, któremu – w zgodzie ze wzorcem – należy się charakterystyka młodości.



Il. 18. *Wołga-Wołga*: „młodzież radziecka” śpiewa *Młodzieżowq*. Wsiewołod Sanajew i Lubow Orłowa

Dzięki strategiom kultury totalitarnej kanał Moskwa-Wołga gwarantuje zatem swoim użytkownikom podróż uczestnictwa, podobnie jak „pobyt uczestnictwa” zapewnia swoim gościom Wszechzwiązkowa Wystawa Rolnicza. Warto się przyjrzeć innemu tekstowi podobnego typu – niesłuchanie ważnemu, który do dziś pełni rolę istotnego komponentu tekstu moskiewskiego, uchodząc za wizytówkę tej metropolii: metru. Posiadając szczególną wartość propagandową, było ono metonimią właści-

wości i Moskwy, i ZSRR, oraz wizualizacją statusu beneficjentów ładu radzieckiego. Śpiewano o nim:

Мы верили, мы знали,  
 Что, роя котлован,  
 Мы твой, товарищ Сталин,  
 Осуществляем план [...].

Была вода по горло,  
 Хватала девять лет  
 И снился город новый,  
 Как памятник побед<sup>66</sup>.

To *Pieśń o metrze* (*Песня о метро*) z 1936 roku, sławiąca moskiewską kolej podziemną, która nosiła wówczas imię Łazarza Kaganowicza<sup>67</sup>. Już z zacytowanych powyżej słów przebija metonimiczny status tej infrastrukturalnej inwestycji, realizującej koncept „snu o nowej Moskwie”. Dodajmy tutaj, że „sen o mieście” jest tradycyjną figurą ekspozycji ideału ładu społecznego, często wykorzystywaną w literackich utworach utopijnych. Figura ta ma wiele wcieleń w rosyjskiej tradycji literackiej – z powieścią Nikołaja Czernyszewskiego *Co robić?* (*Что делать*, 1863) na czele. W najsłynniejszym bodaj rozdziale tego utworu, *Czwartym śnie Wiery Pawłowny*, figura ta współwystępuje z inną – z pałacem, wizualizującym w szeregu kultur (w tym: rosyjskiej) wyobrażenie o życiowym spełnieniu. Częstokroć właśnie do pałaców doprowadza swych bohaterów fabuła bajek magicznych. W „królestwie za siedmioma górami, za siedmioma lasami” budowle ze złota czy kryształu reprezentują wszystko to, co dla odbiorcy bajki (choć nie dla jej bohatera) pozostawać będzie fantastyczne, wspaniałe i niedostępne<sup>68</sup>.

<sup>66</sup> „Wierzyliśmy, wiedzieliśmy./ Że drążąc tunel/ My, towarzyszu Stalinie./ Realizujemy twój plan./ Woda była po szyję./ Walczyliśmy z nią dziewięć lat/ I śniło się nowe miasto/ Jako pomnik zwycięstw”, tu i dalej: Н. Берендорф, *Песня о метро*, <http://www.sovmusic.ru/download.php?fname=metro> (dostęp z dnia 29 grudnia 2008 – fonogram).

<sup>67</sup> W dobie budowy metra Kaganowicz, będąc sekretarzem KC WKP(b), nadzorował realizację pierwszych linii. Od roku 1955 metro nosi imię Lenina.

<sup>68</sup> Por. W. Propp, *Historyczne korzenie bajki magicznej*, tłum. J. Chmielewski, Warszawa 1976, s. 314; А. Синяевский, *op. cit.*, s. 25–36.



Właśnie pałacami zostaną okrzyknięte wnętrza stacji moskiewskiej kolei podziemnej, które zresztą szybko zyskają status głównej atrakcji turystycznej radzieckiej stolicy<sup>69</sup>. Stanie się tak mimo tego, że na stacje wykonane z największym socrealistycznym przepychem (jak Komsomolska okrężna czy Kijowska) pasażerowie będą musieli poczekać aż do ostatnich lat epoki stalinowskiej (odpowiednio: 1952 i 1953). Z wnętrza otwartych w roku 1935 przebija jeszcze duch kultury modelu rewolucyjnego i cechy konstruktywistyczne. Przecież gdy zatwierdzano projekty architektoniczne stacji dwóch pierwszych linii, realizm socjalistyczny dopiero się kształtował<sup>70</sup>. Niemniej jednak kultura totalitarna bez najmniejszego problemu poradziła sobie z transformacją komunikatów przedsocrealistycznych na swój własny język.

Okrzyknięcie stacji metra pałacami nie pozostawało bez związku ze standardem życia w Moskwie. Większości jej mieszkańców nigdy wcześniej nie było dane znaleźć się w równie eleganckich wnętrzach, co właśnie stacje kolei podziemnej. W dobie jej budowy własne mieszkanie stanowiło luksus zarezerwowany dla ścisłej elity rekrutującej się z wysokich funkcjonariuszy partyjnych, członków aparatu bezpieczeństwa i warstwy kierowniczej przedsiębiorstw. Perspektywy uregulowania kryzysu mieszkaniowego w sposób inny niż tylko przez wznoszenie baraków pojawiły się dopiero w latach pięćdziesiątych<sup>71</sup>. Społeczny kontekst autentycznego entuzjazmu wokół metra Wasilij Szczukin charakteryzuje w następujący sposób:

Na początku lat trzydziestych ponad 90% ludności Moskwy mieszkało w barakach lub w mieszkaniach sublokatorskich, po kilka osób w jednym pokoju, [...] asfalt zdążył się pojawić tylko w śródmieściu, [...] po wodę w większości gospodarstw domowych chodziło się do studni, a obiad gotowało na kuchenkach naftowych, bo gazu prawie nigdzie jeszcze nie do-

<sup>69</sup> Por. Ю. Федосюк, *Утро красит нежным светом... Воспоминания о Москве 1920–1930-ых годов*, Москва 2003, s. 62–66.

<sup>70</sup> Por. W. Szczukin, *На дół, до неба. Утопичны дыскурс в архітэктурзе і выстроіу москiewскага метра (1935–1954)*, [w:] *Номо утопікус, op. cit.*, s. 205–220.

<sup>71</sup> Д. Хмельницкий, *Немецкий архитектор в сталинском СССР*, [w:] Р. Волтерс, *Специалист в Сибири*, tłum. Д. Хмельницкий, Новосибирск 2007, s. 12–14 (wstęp krytyczny do wspomnień niemieckiego architekta).

prowadzono, a pod samymi murami Kremla paliło się w piecach drewnem. Można więc [...] sobie wyobrazić, jak piorunujący efekt wywierały na ludziach pierwsze stacje metra – te marmury, lampiony, kolumny, błyszczące poręcze! Po raz pierwszy w dziejach Rosji zbudowano nie obiecane tylko, nie „wirtualne”, lecz prawdziwe pałace, i nie dla wybrańców losu, lecz dla wszystkich. Chłop i baba ze wsi, złodziej i alkoholik, urzędnik „na stanowisku kierowniczym” i nauczycielka z dalekiej prowincji mogli za jedyne czterdzieści ówczesnych kopiejek (jedna setna bardzo skromnej pensji) wejść do metra i nagle znaleźć się w świetle bogactwa i luksusu. Dla wielu z nich było to pierwsze – i to na przestrzeni wielu pokoleń! – doświadczenie konsumenckiego szczęścia lub przynajmniej zadowolenia<sup>72</sup>.

Metro moskiewskie na tle panujących warunków bytowych było więc sygnałem wysyłanym do jego użytkowników, że nadciąga czas realizacji ideału zapisanego w transcendentnym wzorcu. Ów wzorzec uzyskał bezpośrednią, materialną projekcję na rzeczywistość. Zgodnie z teorią realizmu socjalistycznego formułowaną w warunkach kultury totalitarnej stacje metra ukazywać miały rzeczywistość w „rewolucyjnym rozwoju”. Innymi słowy: to przepych metra stał się figurą opisu świata. Nie nędza i prymityw egzystencji w barakach, lecz właśnie quasi-pałacowe wnętrza uzyskały status prawdy (rzecz jasna, w charakterystycznym dla kultury totalitarnej rozumieniu słowa „prawda”). Podobnie prawdziwą miała być radość współzawodnictwa przy siejbie, orce i płonach (uzyskujących zresztą w języku panującej kultury militarystyczny atrybut „kampanii” – „kampania posiewowa”, „kampania zbiorów”<sup>73</sup> etc.), nie zaś warunki egzystencji w kołchozach.

Kategoria tak rozumianej „prawdy metra” będzie przebiegała z totalitarnokulturowej narracji o nowym infrastrukturalnym osiągnięciu ZSRR. Znaczne fragmenty przemówienia Kaganowicza z okazji otwarcia metra poświęcone będą właśnie kwestiom umiejętności odczytania „prawdy metra”, kompetencjom semiotycznym użytkowników kolei podziemnej, umiejętnościom deszyfrowania komunikatów na podstawie szablonu mitologicznego:

<sup>72</sup> W. Szczukin, *Na dół, do nieba...*, *op. cit.*, s. 208–209.

<sup>73</sup> Ros. *посевная кампания, уборочная кампания*.

Chłop i robotnik potrafią zobaczyć w metrze, w tych światłach, w tych marmurowych kolumnach nie tylko marmur, nie tylko wspaniałą konstrukcję techniczną. Widzą w metrze ucieleśnienie swojej siły, swojej władzy. Wcześniej jedynie obszarnicy, jedynie bogacze korzystali z marmuru, a teraz władza jest nasza i ta budowa jest dla nas, chłopów i robotników, to są nasze kolumny marmurowe, rodzime, radzieckie, socjalistyczne! [...]

O ile w innych krajach linie metra budowano głównie dla zysku, o tyle my zbudowaliśmy metro wyłącznie w celu ułatwienia przemieszczania się ludziom pracy po naszej proletariackiej stolicy. Powstające w miastach kapitalistycznych linie metra są mroczne, jednorodne, smutne. Człowiek wychodzi zmęczony z pracy, schodzi w dół, pogrąża się w katakumbowym mroku, wsiada do podziemnego pociągu i nie czuje, by odpoczywał. Wręcz przeciwnie – odczuwa jeszcze większe zmęczenie. [...]

Państwo socjalistyczne może sobie pozwolić na zbudowanie dla narodu metra, które kosztuje więcej, ale za to zapewnia ludności komfort, lepsze samopoczucie i zachwyty wartościami artystycznymi. Chcemy, by metro, które jest większe od jakiegokolwiek pałacu czy teatru i obsługuje miliony ludzi, podnosiło człowieka na duchu, ułatwiało życie, zapewniało odpoczynek i zadowolenie.

Nasz robotnik, który jedzie metrem, powinien czuć się w nim raźnie i radośnie, wiedząc, że pracuje dla siebie, że każda nakrętka jest nakrętką socjalizmu. Powinno być mu w metrze tak radośnie i raźnie, jak w codziennym życiu, na zebraniu, w klubie i w fabryce! [...]

Oto dlaczego, towarzysze, zbudowaliśmy takie metro, w którym człowiek, schodząc na stację, czuje się – według określenia robotników Moskwy – „jak w pałacu”. A przecież pałace naszego metra nie są jednakowe. Co stacja – to specyfika. I gdzież tu widzicie, panowie burżua, koszary, niszczenie osobowości, niszczenie twórczości, niszczenie sztuki? Wręcz przeciwnie, w metrze widzimy olbrzymi rozkwit twórczości, rozkwit myśli architektonicznej – co stacja, to pałac, co pałac, to inaczej urządzone. Ale każdy z tych pałaców świeci jednym światłem, jednym ogniem – ogniem kroczącego naprzód, zwyciężającego socjalizmu!<sup>74</sup>

Nawiasem mówiąc, powyższy cytat to nie tylko metodyczny wykład o tym, jak czytać tekst kultury totalitarnej, ale także znakomita ilustracja

<sup>74</sup> Л. Каганович, *Победа метрополитена – победа социализма. Речь тов. Л. М. Кагановича на торжественном заседании, посвящённом пуску метрополитена 15 мая 1935 г.*, [w:] *Архитектура московского метро*, red. Н. Колли, С. Кравец, Москва 1936, s. 13–14.

struktury totalitarnego tekstu. Zauważmy: przemówienie zbudowane jest na zestawieniu opozycji binarnych. Każdorazowo atrybut świata kapitalistycznego otrzyma charakterystykę -1, a odpowiadający mu pod względem formalnym atrybut „naszego”, socjalistycznego świata – charakterystykę +1. „Tam” – chęć zysku, „tu” – troska o wygodę obywatela. „Tam” – smutek, zmęczenie, brzydota i mrok, „tu” – radość, wypoczynek, artyzm i światło. W dodatku, prócz światła w rozumieniu dosłownym, „u nas” mamy do czynienia ze „światłem zwyciężającym socjalizmu” – światłem transcendentnym, światłem prawdy. To ono sprawia, że odbiorca tekstu totalitarnego ma oderwać się od rzeczywistości „po prostu” i dostrzegać w jej miejscu tę „w rewolucyjnym rozwoju”, czyli: w i e r z y ć w socjalizm i w realność jego cudów. Jak w słowach jednej ze zwrotek *Pieśni o metrze*:

Рубя пласты киркою,  
Кричал „огонь!” абрек,  
Мы строим под землю,  
Чтоб в е р и т ь на земле [podkr. J.S.]<sup>75</sup>.

Z przemówienia Kaganowicza wyłania się jeszcze jedna figura, omawiana już przy okazji rozważań nad językiem kultury totalitarnej. Formalnie nie posiada ona cech opozycji binarnej. To figura zasadzająca się na cudzysłowie – tu wprawdzie nie w sensie typograficznym, lecz intencjonalnym. Z jednej strony mamy do czynienia z metrem w pełni odzwierciedlającym idealny wzorzec tego pojęcia. To metro „p r a w d z i - w e”, radzieckie. Z drugiej strony – „metro” ujęte jakby w cudzysłów. Dlaczego? Dlatego, że jest jedynie marnym cieniem idei, która uzyskuje pełną realizację tylko w Moskwie. Do charakterystyki metra „prawdziwego” i „metra” w świecie kapitalizmu użyte zostaną już klasyczne opozycje binarne. Tu właśnie mają zastosowanie skrajne wartości opozycji gradualnej, czyli: radość i smutek, światło i ciemność, relaks i zmęczenie czy hojność i chciwość.

Zauważmy, że w totalitarnej narracji Kaganowicza przynależność do wspólnotowego świata (czyli w danym przypadku: „radzieckość”)

<sup>75</sup> „Рабіаю варшты скал кілофем,/ Абрек [каукаскі асцета – прып. J.S.] крчычал „огня!”/ Будуюмю пад зяміа,/ Бы в і е р з ы ć на зямі”.

jest zarówno *conditio sine qua non*, jak i gwarantem pełnej realizacji idei, pełnej realizacji potencji danej rzeczy lub zjawiska. Rzeczywistość kolei podziemnej w krajach niesocjalistycznych zdeterminowana jest chęcią zysku. Metro musi być przez to niewygodne i mroczne. Natomiast państwo socjalistyczne, w pełni realizując ideę tego środka transportu, jest w stanie dokonać jej projekcji na rzeczywistość w stanie czystym, nieskażonym i niczym nie zdeterminowanym. Państwo socjalistyczne, wcale nie wymyślając metra (podziemna kolej parowa w Londynie czy elektryczna w Budapeszcie powstały jeszcze w poprzednim stuleciu), w pełni uwalnia jego potencję, pozwalając przejawić się istocie kolei podziemnej w zgodzie z idealnym wzorcem, którego realizacji nie przeszkadza już żadna determinanta. Zmienia się zatem status ontologiczny metra. Mechanizm takiej zmiany będę odtąd określał mianem dźwigni ontologicznej. Polega on na mitologicznej konstatacji wydobycia poprzez uczestnictwo we wspólnocie totalitarnokulturowej (bądź nawet tylko przez pozostawanie w jej obrębie) absolutnie wszystkich pozytywnie nominowanych możliwości drzemających w danym zjawisku czy osobie. Zauważmy, że w toku dotychczasowych rozważań przywołałmy już kilka przykładów tego mechanizmu. Bohaterce *Cyrku* Aleksandrowa radziecka dźwignia pozwoliła w pełni zrealizować się jako artystce, kobiecie i matce. Artystom-amatorom z *Wolgi-Wolgi* dała pole do rozwinięcia i prezentacji talentów. Nawet samej Woldze pozwoliła nieść nie pieśń smutku, tylko radości – i wespół z tą pieśnią wpłynąć do Moskwy. Oba wymienione tu filmy świadczą będą o tym, że również sam gatunek, który reprezentują, ulegnie podniesieniu, komedia bowiem – jak pamiętamy z tez Aleksandrowa – w ustroju socjalistycznym przestanie być jedynie wesołą, a stanie się wyzwoloną dla autentycznej radości.

W *Woldze-Woldze* trzeba odnotować jeszcze jeden niezwykle istotny kontekst, w którym przejawia się dźwignia ontologiczna. Jak wspominałem, widzowie filmu nieco wcześniej, a bohaterowie – nieco później przekonują się o tym, że amatorska twórczość artystyczna może współistnieć z tradycją klasyczną, może czerpać z klasyki i twórczo ją wykorzystywać. Koncept „twórczego wykorzystania dziedzictwa przeszłości” będzie się przewijał

przez postulaty teoretyków realizmu socjalistycznego we wszystkich dziedzinach sztuki, którym był dedykowany jako metoda twórcza. Socrealizm jako subjęzyk kultury totalitarnej ma być platformą przeznaczoną m.in. do „odsiewu ziaren od plew”, czyli do weryfikowania poszczególnych tekstów i zjawisk przeszłości przez przyłożenie wzorca mitologicznego, a następnie do nominowania ich poprzez nadanie negatywnej lub pozytywnej charakterystyki. Kultura państwa socjalistycznego bowiem – jak głosi teza *Wielkiej encyklopedii radzieckiej* (*Большая советская энциклопедия*; wyd. II: 1949–1958) – „dziedzicząc i twórczo rozwijając wszystko, co najlepsze w kulturze przeszłości, [...] demaskuje wszystko to, co reakcyjne, klasowo wrogie, obce, niemogące służyć ludowi”<sup>76</sup>.

Nadanie wartości pozytywnej jest przepustką do zasilenia kanonu zjawisk progresywnych, czyli tych, które mogą być uznane przez wspólnotę za element jej duchowego rodowodu. W taki właśnie sposób *Krótki słownik filozoficzny* (*Краткий философский словарь*) z 1952 roku w haśle *realizm socjalistyczny* nominuje twórczość wybranych reprezentantów rosyjskiej tradycji artystycznej (która, jak powiedzieliśmy wcześniej, automatycznie staje się metonimią tradycji wszystkich narodów ZSRR):

Sztuka radziecka kontynuuje najlepsze tradycje realistyczne sztuki przeszłości, w szczególności – sztuki rosyjskiej: sztuki Puszkina i Tołstoja, Gogola i Niekrasowa, Riepina i Surikowa, Czajkowskiego i Glinki i in.<sup>77</sup>

Powyższy tekst kodyfikuje kanon zjawisk artystycznych, które będą odtąd pełniły rolę metonimii korpusu wszystkich tradycji artystycznych wspólnoty. Podobne kanony zostaną usankcjonowane oczywiście również dla zjawisk pozaartystycznych. Szczególną pieczołowitością w kulturze totalitarnej otoczony będzie kanon zjawisk reprezentujących historię polityczną wspólnoty<sup>78</sup>. W ZSRR funkcję taką będzie pełniła *Historia Wszechzwiązkowej Komunistycznej Partii (bolszewików)*. *Krótki kurs* (*История Всесоюзной Коммунистической партии (большеви-*

<sup>76</sup> *Культура социалистическая*, [w:] *Большая советская энциклопедия*, t. 24, *op. cit.*, s. 32.

<sup>77</sup> *Социалистический реализм*, [w:] *Краткий философский словарь*, *op. cit.*, s. 476–477.

<sup>78</sup> Por. В. Паперный, *op. cit.*, s. 41–60.

ков). *Краткий курс*; 1938)<sup>79</sup>, mająca w Polsce namiastkę odpowiednika w oficjalnych narracjach historycznych towarzyszących tzw. kongresowi zjednoczeniowemu PPR i PPS<sup>80</sup>.

W połączeniu z totalitarnymi narracjami o zjawiskach współczesnych, ukazującymi świat „w rewolucyjnym rozwoju”, czyli projekcję mitologicznego wzorca na rzeczywistość, teksty kanonizujące „progressywne” elementy poszczególnych tradycji sprawiają, że stan spraw współczesnych ukazywany jest jako docelowy. Właśnie do niego miał wieść ciąg wcześniejszych wydarzeń. Każde z nich w taki czy inny sposób wpisało się w łańcuch przyczynowo-skutkowy prowadzący do „teraz”. Owo „teraz”, realizując idealny wzorzec mitologiczny, rozciąga się na wieczność. Formalnie narracje totalitarne nie stawiają znaku równości między chwilą obecną a stanem idealnym. Ten znak pojawia się natomiast między ideałem a drogą ku niemu<sup>81</sup>. Przy czym kultura totalitarna w generowanych przez siebie tekstach wskazuje, że istnieje tylko jedna droga i jest ona tożsama z uczestnictwem w radzieckiej wspólnocie.

## TELEOLOGIA. LEGITYMIZACJA TERAŻNIEJSZOŚCI

Teksty kultury totalitarnej, z pieczołowitością budując narracje o przeszłości, mają charakter teleologiczny. To właśnie jedna z największych różnic między nimi a tekstami kultury rewolucyjnej, radykalnie odcinającymi się od dziedzictwa czasów minionych. Teksty kultury rewolucyjnej przedstawiają stan obecny jako etap prowadzący do stanu idealnego, który zapanuje w nieokreślonej jeszcze przyszłości. Co więcej, kołem zamachowym kultury rewolucyjnej jest paradygmat utopijny, gdy tymczasem – jak stwierdziliśmy w poprzednim rozdziale – paradygmat

<sup>79</sup> Dalej w tekście głównym dla wygody tytuł przytaczam w skrócie – *Krótki kurs*.

<sup>80</sup> B. Bierut, *Od „Wielkiego Proletariatu” do PZPR. Z referatu wygłoszonego na I Kongresie Polskiej Zjednoczonej Partii Robotniczej dnia 15. XII 1948 r.*, [w:] *idem, O partii*, Warszawa 1954, s. 7–53.

<sup>81</sup> Por. В. Паперный, *op. cit.*, s. 44; J. Sadowski, *Rewolucja i kontrrewolucja obyczajów...*, *op. cit.*, s. 5–10.

taki nie ma racji bytu w kulturze totalitarnej ze względu na nieprzystosowanie jej języka do bycia płaszczyzną projekcji jakichkolwiek ideałów w supozycji utopijnej.

Konstruując swoje teksty, kultura totalitarna korzysta z weryfikacji elementów rzeczywistości poprzez przyłożenie do nich szablonu mitologicznego. W konstrukcji tekstów teleologicznych będzie to praca o znacznie większej intensywności. Ustalenie kanonu zjawisk historii politycznej czy tradycji artystycznej wymaga przecież nie tylko nominacji poszczególnych elementów, lecz również ich transformacji, czyli przeniesienia na platformę własnego języka, a także ustalenia systemu semiotycznych zależności między nimi. Są to zależności ogniwi mitologicznie warunkowanego łańcucha przyczynowo-skutkowego, ukazującego kompleks zjawisk w swoisty sposób wyprzedzających rzeczywistość przedstawianą w narracjach mitologicznych jako współczesna. Swoistość owego wyprzedzenia polega na wskazaniu determinant rozwoju wspólnoty w taki sposób, że sytuacja bieżąca, opisywana za pomocą projekcji wzorca mitologicznego na rzeczywistość, zyskuje charakter docelowy, a przez to – wieczny. Dlatego też totalitarne narracje teleologiczne mają charakter legitymizujący rzeczywistość, która na drodze swego historycznego rozwoju uformowała się „na wieczność”.

Jeden z mechanizmów filtra przyporządkowującego poszczególne elementy spuścizny do poszczególnych kanonów będzie polegał na stwierdzeniu, czy zjawisko z epok minionych może być włączone do narracji o tym, w jakich elementach owej minionej rzeczywistości przejawiał się wyznawany współcześnie wzorec mitologiczny. Teleologiczne teksty totalitarne są częstokroć narracjami o umiejętnościach odczytania mitologii kultury totalitarnej jeszcze przed ukonstytuowaniem się tej kultury. Dzięki takim właśnie strategiom narracyjnym postać Aleksandra Puszkina w stulecie śmierci poety (a więc w 1937 roku) została usankcjonowana jako figura wyraziciela dążeń i tęsknot ludu, które – zgodnie z tą wykładnią – miały zostać zrealizowane przez władzę radziecką<sup>82</sup>. Uwiarygodnieniem „socjalistycznego” charakteru tej postaci były powiązania poety z kręgami dekabrystowskimi, uznawanymi w historiografii

<sup>82</sup> Por. J. Drużnikow, *op. cit.*, s. 77; Ю. Молок, *Пушкин в 1937 году*, Москва 2000.



radzieckiej za protoplastów bolszewików<sup>83</sup>. Z kolei miano wieszczki rewolucji przyłgnęło do Maksyma Gorkiego (ściślej rzecz biorąc, było to miano „burzycy rewolucyjnej”, będące pochodną obrazu literackiego z *Pieśni o Zwiastunie Burzy*<sup>84</sup> tegoż autora), którego powieść *Matka (Mamь)* z 1906 roku została 28 lat później uznana za wzorzec dla prozatorskiej twórczości socrealistycznej. Powieść ta była zatem przetransformowana do systemu języka kultury oficjalnej doby stalinowskiej ze wskazaniem, że już w epoce przedradzieckiej i przedtotalitarnej stanowiła płaszczyznę pełnej projekcji totalitarnego szablonu mitologicznego. Na polu teleologicznych narracji o historii politycznej analogiczne tendencje uwypukla *Krótki kurs*. Książkę otwiera m.in. wskazanie filozofii Marksa i Engelsa jako płaszczyzny pierwszej pełnej projekcji homogenicznej mitologii radzieckiej, czyli głównej determinanty drogi dziejowej, prowadzącej do powstania radzieckiej wspólnoty państwowej:

Marks i Engels, wielcy nauczyciele proletariatu, w przeciwieństwie do socjalistów-utopistów, pierwsi wykazali, że socjalizm nie jest wymysłem marzycieli (utopistów), lecz koniecznym wynikiem rozwoju współczesnego społeczeństwa kapitalistycznego. Wykazali oni, że ustój kapitalistyczny również upadnie, podobnie jak upadł ustrój pańszczyźniany, że kapitalizm sam stwarza sobie grabarza w postaci proletariatu. Wykazali oni, że tylko walka klasowa proletariatu, że jedynie zwycięstwo proletariatu nad burżacją wybawi ludzkość od kapitalizmu, od wyzysku<sup>85</sup>.

<sup>83</sup> W analogiczny sposób za socjalistę został uznany w polskiej kulturze totalitarnej Adam Mickiewicz, który w swej publicystyce miał dawać wyraz światopoglądowi rewolucyjnemu, w II części *Dziadów* zaś – świadomości walki klas. Krytyka socjalistyczna widziała w poecie wieszczki nie tylko sprawy narodowej, ale i klasowej, chłopskiej, zdolnego na 100 lat przed faktem przewidzieć radziecką kolektywizację. „Zdaniem Mickiewicza – pisał w 1947 roku Bolesław Drobner – [...] kraje słowiańskie dojdą szybciej do urzeczywistnienia ustroju socjalistycznego niż kraje zachodnie, a to dlatego, że «w Słowiańszczyźnie da się łatwo wskrziesić, względnie rozwinąć, gminne władanie ziemi». Stanowisko to uważano za specyficzny słowiański utopizm, jednakże rzeczywistość wykazała, że w pewnym stopniu, jeśli chodzi o Związek Radziecki, Mickiewicz miał rację”, B. Drobner, *Mickiewicz jako socjalista*, Kraków 1959, s. 49. Por. także rozdziały tejże pracy: *Światopogląd rewolucyjny Adama Mickiewicza*, s. 30–44, *Światopogląd socjalistyczny*, s. 45–55.

<sup>84</sup> *Песня о буревестнике*, 1901.

<sup>85</sup> *Historia Wszechzwiązkowej Komunistycznej Partii (bolszewików)*. *Krótki kurs*, bd. o tłumaczu, Warszawa 1949, s. 14.

Z powyższego fragmentu przebija status dziewiętnastowiecznych myślicieli jako tych, którzy potrafili „oddzielić ziarno od plew”, czyli – zamiast pociągających wizji utopijnych, eksponujących ideał w oderwaniu od determinant natury społecznej, politycznej, historycznej czy biologicznej – umieli wskazać, że pojawienie się wspólnoty radzieckiej jest historycznie zdeterminowane, konieczne i wprost wynikające z natury rozwoju stosunków społeczno-ekonomicznych. Mniej więcej w tym samym miejscu *Krótkiego kursu* pojawia się figura narodników, którzy, dążąc wprawdzie do obalenia caratu, nie potrafią dostrzec w nauce Marksa determinanty dalszych dziejów. Na ich tle eksponowana jest postać Gieorgija Plechanowa, który, zrywając z narodnictwem, otwiera się na marksizm, wpisując się tym samym w łańcuch zjawisk i zdarzeń prowadzących wprost do zapanowania ładu radzieckiego<sup>86</sup>. Ład ten ma przy tym zapanować na trwałe, punktem docelowym narracji historycznej *Krótkiego kursu* są bowiem: kodyfikacja ustroju ZSRR w postaci konstytucji z roku 1936<sup>87</sup>, następnie – już w imię konstytucji – oczyszczenie państwa robotników i chłopów z elementów Chaosu, które mogłyby mu zagrozić („likwidacja resztek bucharinowsko-trochistowskich szpiegów, szkodników, zdrajców ojczyzny” w roku 1937), wreszcie – rytualne potwierdzenie struktury świata poprzez wybory do Rady Najwyższej ZSRR (również 1937 rok)<sup>88</sup>.

Dla Puszkina, Plechanowa i innych elementów spuścizny przeszłości, które zasiła kanony zjawisk wieszczących nadejście „ostatecznej” epoki radzieckiej, kultura totalitarna zarezerwuje wspólny mianownik zjawisk określanych po rosyjsku najczęściej jako „прогрессивные”, w języku polskim zaś – „postępowe” (pamiętamy z poprzedniego rozdziału tezę Stefana Morawskiego, że ukazywanie prawdy życiowej i postępowość pokrywają się ze sobą). Kanony elementów spełniających kryterium progresywności były formułowane oczywiście również w odniesieniu do tekstów uwidaczniających się w przestrzeni miejskiej. Edmund Góldzamt w monumentalnej polskiej syntezie teorii realizmu socjalistyczne-

<sup>86</sup> *Ibidem*, s. 13–21.

<sup>87</sup> *Ibidem*, s. 386–391.

<sup>88</sup> *Ibidem*, s. 391–398.

go w architekturze pt. *Architektura zespołów śródmiejskich i problemy dziedzictwa* (wyd. 1956) *explicitie* wskazuje na to, iż formułowane w języku kultury totalitarnej kanony dziedzictwa są jedynie zestawami wartości podstawianych pod zmienne i że wartości te mogą ulegać zmianie w zależności od bieżących potrzeb mitologicznych:

Kryterium aktualności spuścizny, busolą w krytycznej jej analizie i przetwarzaniu jest zawsze socjalistyczna rzeczywistość, dyktowane przez nią nowe treści dzieła i ustalany na tej podstawie stopień przydatności materiału dziedzictwa w rozwiązywaniu konkretnego zadania użytkowego i ideowo-artystycznego. Kryterium to staje się zarazem kamieniem probierczym tradycji postępowych, ogólnonarodowych, ujawniając w dorobku przeszłości nurty współbrzące z konsekwentnie demokratycznymi treściami architektury socjalistycznej<sup>89</sup>.

„Aktualność spuścizny” – sformułowanie najbardziej chyba uderzające w tym wywodzie – to nic innego, jak grupa zjawisk uzyskujących pozytywne charakterystyki i składających się na kanon, którego zadaniem jest skuteczna legitymizacja rzeczywistości w jej mitologicznym wymiarze. „Busola w krytycznej analizie dziedzictwa” to semiotyczny filtr służący do weryfikacji poszczególnych zjawisk. Główny mechanizm tego filtra przykłada do owych zjawisk szablon mitologiczny normatywny dla „socjalistycznej rzeczywistości”. Elementy zweryfikowane pozytywnie nadają się do wykorzystania „w rozwiązywaniu konkretnego zadania użytkowego i ideowo-artystycznego”. Oznacza to przetransformowanie ich na platformę języka kultury totalitarnej i możliwość posługiwania się nimi w takiej formie podczas budowy komunikatów socrealistycznych, totalitarnokulturowych.

O tym, w jaki sposób funkcjonowały kanony zdarzeń, formułowane na potrzeby ekspozycji mitologii w konkretnych tekstach miejskich, możemy się przekonać, śledząc np. na gruncie polskim narrację dotyczące warszawskiej Starówki. Oto tekst narratorskiego komentarza w dokumentalnym filmie Jerzego Bossaka *Powrót na Stare Miasto* (1954), poświęconym oddaniu do użytku odbudowanej dzielnicy:

<sup>89</sup> E. Goldzamt, *op. cit.*, s. 75–76.

Tu działo się siedemset lat naszej historii. Do tych domów płynęły bogactwa i dobra w latach, gdy Warszawa rosła w siłę i znaczenie, gdy stała się pierwszym miastem Polski. Tu przyjeżdżały poselstwa obcych potęg, szumne orszaki książąt i panów. Te mury oglądały szlacheckie sejmy i bunty pospólstwa. Oglądały magnacki zbytek i trud plebsu. Patrzyły te okna, jak szturmował i łupił Warszawę Szwed i Rakoczy, i widziały hetmana Czarnieckiego, który złamał szwedzką potęgę. Patrzyły te ściany na kapiące od złota orszaki targowickich zdrajców i widziały szubienice, które wznosił dla nich warszawski lud.

Tu mieszkał i pracował Hugo Kołłątaj – warszawski jakobin, co walczył przeciw pańskiej swawoli o prawa dla prostego ludu. Tu żył Kiliński – warszawski szewc i pułkownik, wódz kwietniowej insurekcji. Tu, w Kamienicy pod Murzynkiem, przemawiał do warszawskich robotników Feliks Dzierżyński. Nie wyliczysz zdarzeń i ludzi, których widział i pamięta Rynek Starego Miasta.

I oto przyszli nowi gospodarze<sup>90</sup>.

Tekst wart jest krótkiej analizy. Narracja w oczywisty sposób aspiruje do przedstawienia całej historii miejsca, którego dotyczy, a do tego prowadzona jest z perspektywy początku bezsprzecznie nowego okresu w historii dzielnicy, która właśnie – odbudowana – zaistniała w Warszawie po raz wtóry. Charakterystyka ta sprawia, że również w narracji filmowej budowanej poza językiem totalitarnym można by się spodziewać jej teleologicznego schematu. Dlatego, zważywszy na kontekst powstania, znaczne fragmenty powyższego narratorskiego komentarza brzmią naturalnie również dla uszu tych, którzy nie są uczestnikami kultury totalitarnej. Niemniej jednak w tekście można odnaleźć figury opisu świata pokrewne bądź nawet tożsame z tymi, których użył Kaganowicz w przemówieniu z okazji otwarcia moskiewskiego metra.

W narracji historycznej brak oczywiście przeciwstawień typu „socjalistyczne-niesocjalistyczne”. Nie oznacza to jednak, że świat nie jest opisywany za pomocą par zjawisk, wpisujących się w schemat binarny. W przytoczonym tekście widzimy zdecydowanie pozytywnie wartościowany biegun opisu świata związany z kategorią ludu i negatywnie nacechowany biegun wobec ludu wrogi. Po jednej zatem stronie, utożsamia-

<sup>90</sup> *Powrót na Stare Miasto*, reż. J. Bossak, Polska 1954 (tekst narratorski).

nej w rezultacie z tym, co „nasze”, znajdują się „bunty pospólstwa”, „trud plebsu” i „ludowa” odpowiedź „targowickim zdrajcom”, po drugiej zaś – „kapiące od złota orszaki” owych zdrajców, „magnacki zbytek”, a także zyskujące tu charakterystykę negatywną szlacheckie sejmy. Zaraz potem narrator zaznajomi widza z kanonem postaci reprezentujących „postępowa” historię Starego Miasta. Zostaną do niego zaliczeni Hugo Kołłątaj<sup>91</sup>, Jan Kiliński i Feliks Dzierżyński. Figura tego ostatniego doprowadzi narrację niemal do momentu „socjalistycznej wieczności”. Dzierżyński jako jeden z architektów państwa radzieckiego w naturalny sposób zyska charakterystykę osoby „postępowej”, co zagwarantuje kontakt z „postępowością” również Staremu Miastu, które staje się w ten sposób wręcz miejscem przejawiania się rewolucyjnej transcendencji. Figura Dzierżyńskiego doskonale przecież spełnia wymóg kompetencji odczytania wzorca mitologicznego stalinowskiej Polski już w czasie działalności Socjaldemokracji Królestwa Polskiego i Litwy oraz podczas rewolucji 1905 roku – wydarzenia paradygmatycznie „postępowego”<sup>92</sup>. „Wieczność” nowej Starówki rozpoznajemy w narratorskiej kwestii „i oto przy-

<sup>91</sup> Pozytywnej weryfikacji mitologicznej Kołłątaja i zaliczeniu go do kanonu postaci „postępowych” nie przeszkadzało to, że był on katolickim biskupem. Jak wynika z natury języka kultury totalitarnej (patrz rozdział II), atrybut kapłaństwa i katolicyzacji, pozornie sprzeczny z kompleksem wartości pozytywnych zawartych w mitologii wspólnoty socjalistycznej, nie buduje wcale nowej wartości znaczeniowej w zestawieniu z postacią nominowaną jako postępowca. Nie znaczy to, że teksty kultury totalitarnej w szczególności sposób podkreślały związek Kołłątaja z Kościołem. W wydanej przez Ministerstwo Obrony Narodowej broszurze biograficznej postać ta uzyskuje charakterystyki przede wszystkim takie jak: „czołowy przedstawiciel polskiego oświecenia, Obozu Reform, walki o postęp i niepodległość w Polsce drugiej połowy XVIII wieku”, „gorący patriota i znakomity pisarz”, „utalentowany działacz” społeczno-polityczny, „płomienny bojownik przeciw obskurantyzmowi i zacofaniu”, wreszcie – „wybitny uczonek i reformator nauczania”. Stwierdzenie o przynależności Kołłątaja do duchowieństwa pada jedynie mimochodem, a towarzyszy mu konstatacja pozostawania w wewnątrzkościelnej „postępowej” opozycji: „Hugo Kołłątaj – patriota-postępowiec – widzi jasno, podobnie jak szereg innych księży jego epoki, często jego współpracowników i przyjaciół, jak Staszic i Meier, jak Jelski i Dmochowski, antypolską działalność Watykanu, jego konszachty z zaborcami, antynarodową zdradziecką postawę przeważającej części hierarchii kościelnej w Polsce, jej dążenie do hamowania walki o postęp i nierozzerwalnie z nią związanej walki o niepodległość”, A. Korta, *Hugo Kołłątaj*, Warszawa 1951, s. 5, 33, 34.

<sup>92</sup> Por. *Warszawa. Miasto walki pracy i pokoju* [broszura Stołecznego Komitetu Frontu Narodowego], Warszawa 1952, s. 19–26.

szli nowi gospodarze”. Ci nowi gospodarze to wszyscy warszawianie, a dzięki działającej od kilku lat w polskiej kulturze oficjalnej strategii włączenia – wszyscy Polacy. Ich gospodarski status podkreśla szereg publicznych urządzeń staromiejskich, takich jak muzea i kawiarnie. Należą one do państwa, a więc – w myśl przyjętej rok wcześniej konstytucji – do „ludu pracującego miast i wsi”. Gdy narrator stwierdza przybycie „nowych gospodarzy”, w kadrze pojawiają się tłumy przybyłe na Rynek z okazji otwarcia odbudowanej dzielnicy. Jednocześnie w ścieżce dźwiękowej filmu pojawia się pieśń uchodzącą za rewolucyjny hymn robotników, czyli *Warszawiankę 1905 roku* (powstała *notabene* ćwierć wieku wcześniej). Paralela między pieśnią rewolucyjną a chwilą obecną pogłębia zarówno teleologiczność przekazu, jak i „efekt wieczności”. To, co nie dopełniło się w rezultacie pierwszej dwudziestowiecznej rewolucji, na trwałe miało się ziścić w dobie dzisiejszej (reprezentowanej w finałowym kadrze filmu również przez sylwetę nowej pionowej dominanty miasta – Pałacu Kultury i Nauki). Skądinąd mamy tu do czynienia także z wariantem dźwigni ontologicznej – rewolucyjne dążenia ludu polskiego zostają zrealizowane dzięki wyzwoleniu kraju dla uczestnictwa we wspólnocie socjalistycznej, dla komunii z pierwszym państwem robotników i chłopów, w którego tworzeniu brał udział Dzierżyński. Efekt dźwigni pogłębiany jest ponadto przez zabieg reżyserski sprawiający, że końcowe kadry, reprezentujące teraźniejszość, ukazane są w kolorze. Pełnią swych barw historyczna Warszawa rozbłyska zatem dopiero w nowym ustroju.

Z okazji otwarcia Starówki mechanizm dźwigni ontologicznej znajduje zastosowanie również wobec niektórych przedtotalitarnych tekstów literackich, poświęconych najstarszej warszawskiej dzielnicy. Na platformę języka kultury oficjalnej zostanie przetransformowany m.in. wiersz *Rynek Starego Miasta* Or-Ota (Artura Oppmana), pochodzący z dziewiętnastowiecznego jeszcze zbioru *Ze Starego Miasta* (1893):

Niechaj się przystosuje do twych ścian piękności  
Piękność dusz, niech jak gwiazdy wszędzie promieniące

I niech się droga dni twych tak mądrze wyprości,  
By z dawnych jaskiń mroku wyjść prosto na słońce<sup>93</sup>.

Pojawiając się na antenie Polskiego Radia<sup>94</sup>, wiersz stanowił oprawę artystyczną dla wydarzenia, które wówczas ogniskowało uwagę kultury oficjalnej. Drugi i trzeci wers cytowanej zwrotki w znakomity sposób znajdują zastosowanie w języku tej kultury. Figura „wyjścia z mroku” zdaje się być tym samym, czym w filmie Bossaka przedstawienie terażniejszości-wieczności w pełnej palecie barw, tyle tylko, że w wierszu jest ona ukazana w modalności „niech”. Oppman formułuje postulat, który w kontekście oddania do użytku odrodzonej dzielnicy nabiera cech zrealizowanego. Mamy zatem do czynienia z inkorporacją elementu dziełnictwa literackiego do totalitarnego kanonu tekstów warszawskich, a dzięki temu również z dźwignią ontologiczną. Dźwignia ta wskazuje, że socjalizm jest przestrzenią realizacji potencji Rynku, który ma odąd funkcjonować jako środowisko nie tylko architektonicznego piękna, lecz również „piękna dusz” jego „nowych gospodarzy”.

W tym miejscu warto przypomnieć, że warszawskie Stare Miasto, oddane do użytku 22 lipca 1953 roku, pozbawione było istotnego komponentu – Zamku Królewskiego. Owszem, zrekonstruowany był już wówczas ulokowany u jego podnóża Pałac pod Blachą, otwarty wraz z Trasą W-Z równo cztery lata wcześniej. Od tego samego czasu warszawiacy mogli się cieszyć repliką Kolumny Zygmunta, którą zwieńczyła naprawiona oryginalna statua króla. Jednak rekonstrukcja głównego budynku placu Zamkowego dokonała się już poza platformą języka kultury totalitarnej. W krajobrazie Warszawy bryła odbudowanego Zamku pojawiła się dopiero w 1974 roku, otwarcie dla zwiedzających nastąpiło zaś po kolejnych dziesięciu latach. Od odwilżowego demontażu języka kultury totalitarnej upłynęło wówczas już niemal dwadzieścia lat. Ponadto finansowanie odbudowy aż do roku 1980 odbywało się wyłącznie z dobro-

<sup>93</sup> A. Oppman (Or-Ot), *Rynek Starego Miasta*, [w:] *idem, Wiersze o Starym Mieście*, Warszawa 1987, s. 110.

<sup>94</sup> *Pieśniarze Starego Miasta*, opr. M. Wroncka, T. Kubiak, Teatr Polskiego Radia, nagr. z 16 lipca 1953, Archiwum Słowne Polskiego Radia, sygn. 7763 (fonogram).

wolnych składek społecznych, co wpisywało powstający na nowo Zamek w kompletnie inny kulturowy paradygmat.

Zamkowi Królewskiemu nie było zatem dane stać się elementem totalitarnokulturowego tekstu realnej, namacalnej Warszawy (jak wkrótce, dzięki analizie przypadku moskiewskiego Pałacu Rad, przekonamy się, że rzeczywista obecność określonego obiektu w tkance miasta nie wyczerpuje sposobów jego istnienia w miejskim tekście<sup>95</sup>). Jednak nie znaczy to, że nie istniały zaawansowane plany wpisania budowli w ów tekst. Zamek – z racji swoich historycznych funkcji – stanowiłby przecież naturalną metonimię polskiej wspólnoty państwowej i mógłby być, w dużo większym stopniu niż Stare Miasto, przedmiotem narracji teleologicznej. Toteż w dobie finalnych prac nad budową Trasy W-Z odbudowa Zamku Królewskiego zdawała się być dla władz zadaniem priorytetowym, co znajdowało odzwierciedlenie w uchwałach Biura Politycznego KC PZPR, rządu i sejmu<sup>96</sup>. Warto w tym momencie zauważyć, że uchwały te preferowały termin „Zamek Warszawski”<sup>97</sup>, co można uznać za świadectwo kilku mechanizmów semiotycznych. Z jednej strony określenie to dowodzi obecności filtra stosowanego w kulturze totalitarnej wobec materiału historycznego, dzięki któremu wątek monarchiczny polskiej tradycji politycznej zostaje odrzucony, oczyszczając pole dla kompleksu znaczeń wartościowanych pozytywnie. Z drugiej strony odniesienie do Warszawy w nazwie obiektu podkreśla oddolną, ludową proveniencję Zamku, co w zestawieniu ze „stolicocentrycznością” kultury i włączaniem jej uczestników do budowy tekstu stołecznego pogłębia efekt przynależności budowli do dziedzictwa architektonicznego całej polskiej wspólnoty

<sup>95</sup> Zob. podrozdziały *Centralna reprezentacja wizualna ideału radzieckiego* i *Od statui do iglicy*.

<sup>96</sup> O tych uchwałach i losach niezrealizowanego w czasach przedpaździernikowych zamierzenia zob. P. Majewski, *Jak zbudować „Zamek socjalistyczny”?* *Polityczne konteksty odbudowy Zamku Królewskiego w Warszawie w latach 1944–1956*, [w:] J. Kochanowski i in., *Zbudować Warszawę piękną... O nowy krajobraz stolicy (1944–1956)*, Warszawa 2003, s. 25–95.

<sup>97</sup> Por. *ibidem.*, s. 53–79. Dodajmy, że nowa tendencja nazewnicza nie była powszechna, i wśród tekstów totalitarnokulturowych (np. w *Architekturze zespołów śródmiejskich... Goldzamt*) pojawia się tradycyjna nazwa obiektu. Z kolei w *Sześcioletnim planie odbudowy Warszawy* Zamek występuje bez nazwowego atrybutu – po prostu jako „Zamek”.



państwowej. „Warszawskość” Zamku ułatwia zatem transformację jego tekstu na płaszczyznę języka kultury totalitarnej. W *Zasadach urbanistyki socjalistycznej* Danuty Bieńkowskiej – popularnym kompendium wiedzy o architekturze i urbanistyce socrealistycznej, reprezentującym język kultury totalitarnej – czytamy:

Dzieła sztuki, zabytki architektury, założenia architektoniczne są tworem geniuszu ludu wyrażonego przez artystów. Służyli oni klasie panującej, która narzucała im rozwiązania zgodne z jej ideologią, ale różnorodność środków wyrazu, różnorodność metod pracy była dziełem ludu i do nich nawiązuje metoda realizmu socjalistycznego<sup>98</sup>.

Z tej deklaracji można wywnioskować, że realizm socjalistyczny (odbudowa Starówki jest przecież działaniem w duchu socrealistycznym – twórczym i krytycznym wykorzystaniem dziedzictwa do kształtowania nowego miasta) ma być przestrzenią, w której następuje zwrot „ludowi” należnego mu dziedzictwa. Taką interpretację oddania do użytku Rynku Starego Miasta prezentował zresztą 22 lipca 1953 roku Jerzy Albrecht, przewodniczący Stołecznej Rady Narodowej:

Stare Miasto i jego Rynek, ich piękno, które przed wiekami i przez wieki budował tu lud, dając świadectwo swego talentu i uzdolnień, dziś przez lud zostało odbudowane. Ale kiedyś piękno to służyło nie ludowi, a wielmożom i burżuazji. A dziś, w wolnej Polsce, jako prawowita własność wraca ono do ludu. Na Rynku Starego Miasta znajdują swą siedzibę drogie pamiątki naszej kultury narodowej, Muzeum Mickiewicza i Słowackiego<sup>99</sup>, Muzeum Warszawy, które odwiedzać będą codziennie tysiące ludzi pracy naszej stolicy i całego kraju. Tu na Rynku otwarty dziś zostaje Dom Kultury dla mieszkańców Starego Miasta. Pięknie urządzone sklepy, restauracje i cukiernie obsługiwać będą nie burżujów i wyzyskiwaczy, a ludzi pracy, służąc ich potrzebom, ich odpoczynkowi i rozrywce<sup>100</sup>.

<sup>98</sup> D. Bieńkowska, *Zasady urbanistyki socjalistycznej*, Warszawa 1952, s. 28.

<sup>99</sup> Dzisiejsze Muzeum Literatury im. Adama Mickiewicza. W latach 1950–1955 – Muzeum Adama Mickiewicza i Juliusza Słowackiego; 1955–1971 – Muzeum Adama Mickiewicza.

<sup>100</sup> *Uroczyste przekazanie Starego Miasta w dniu 21 lipca 1953*, Polskie Radio – Polityczne Nagrania Archiwalne, nagr. z dn. 22 lipca 1953, Archiwum Słowne Polskiego Radia, sygn. 216/1 (fonogram).

Analogiczne tezy w totalitarnym subjezyku poezji socrealistycznej prezentował trzy lata wcześniej Adam Ważyk. Przytoczmy fragment słynnego wiersza *Lud wejdzie do śródmieścia* (1950):

Nie nasze były mury  
naszej architektury,  
krwią zlepione pałace,  
to ubożego prace:  
gotyk naszego trudu,  
renesans, dzieło ludu,  
panom stawiany barok,  
pokraczny dom czynszowy  
kupieckiej demokracji  
i obliczony na rok  
dom – widmo spekulacji –  
i styl wasz nieczłowieczy,  
dom, co domowi przeczy,  
z niezdarzonej przygody,  
bez serca i urody [...].

A inaczej ze zwalisk  
rośnie, by wróć w socjalizm  
dla świetlic i bibliotek  
nasz staromiejski gotyk,  
nasz renesans i barok,  
nasz moment surowy,  
nasz fronton koronkowy  
jak spod igły hafciarek  
inaczej nad nim błyska  
dachówka sercu bliska<sup>101</sup>.

W popartej powyższymi strofami (a sformułowanej *explicite* przez Bieńkowską) koncepcji szeroko rozumianej twórczości socrealistycznej jako instrumentu zwrotu „ludowi” tego, co „ludowe”, jest miejsce i dla Zamku. Ów historyczny gmach ma nie tylko udostępnić wszystkim członkom wspólnoty „renesans – dzieło ludu”. Przestając być „królewskim”, Zamek wraca do prawowitych gospodarzy. W powyższym kontekście

<sup>101</sup> A. Ważyk, *Lud wejdzie do śródmieścia*, [w:] *Warszawa twoje miasto. Antologia*, red. S. Ziembicki, Warszawa 1951, s. 160–163.

przemianowanie budowli na „Zamek Warszawski” ma być rodzajem aktu sprawiedliwości dziejowej<sup>102</sup>.

Powrót Zamku do tkanki miejskiej stolicy w Bierutowskim *Sześcioletnim planie odbudowy Warszawy* prezentowany jest jako pewnik – obiekt widnieje na jednej z rycin przedstawiających oblicze miasta spodziewane na rok 1955. Pewność odbudowy pogłębiał zresztą mechanizm dźwigni ontologicznej, podpowiadający, że nowy ustrój aktywuje w „ludzie pracującym miast i wsi” jego możliwości kreacyjne pozwalające na dźwignięcie z gruzów dowolnego zabytku. W książce *Wczoraj – dziś – jutro Warszawy*, pisanej w kluczu reportażowym, a ponadto prezentującej partyjną wykładnię dziejów kraju i stolicy, Grażyna Woysznis-Terlikowska uszczegóławia charakter „potencji odbudowy”. W przekonaniu autorki nowy ustrój uwalnia przy zabiegach rekonstrukcyjnych autentyczne ludowe motywacje, które nie miały szans dojść do głosu w czasach poprzedniej, saskiej rekonstrukcji:

Jakże różne pobudki spowodowały odbudowę Zamku wtedy i dziś.

Bo dzisiaj odbudowy tej chcemy wszyscy: robotnicy i inżynierowie, fachowcy i niefachowcy, jest to naprawdę wspólne pragnienie całego społeczeństwa. A pamiętna uchwała Sejmu – to wyraz tego pragnienia.

A wtedy?<sup>103</sup>

Okazuje się, że „wtedy” Zamek stał zaniedbany. Indolencja króla Augusta II nie pozwoliła zrealizować projektu, który, choć znakomity, był jedynie efektem chęci zaspokojenia królewskiej ambicji. Pierwszoosobowy narrator książki Woysznis-Terlikowskiej przyznaje, że wytrwalszym w sprawie przebudowy zamku okazał się August III. Za jego rządów obiekt otrzymał kostium, który przetrwał aż do II wojny światowej. Cóż jednak po piękności Zamku, skoro nie pozostawała ona w harmonii z obrazem miasta, skazanego w epoce feudalnej na kontrasty – „piękne pałace i brud smrodliwy na ulicach”. Wedle przytaczanej przez autorkę totalitarnokultu-

<sup>102</sup> Pojawiały się też współbrzmiące z tą strategią pomysły „upaństwowienia” nazwy obiektu i usankcjonowania nomenklatury typu „Pałac Republiki Ludowej”. Zob. P. Majewski, *op. cit.*, s. 57.

<sup>103</sup> G. Woysznis-Terlikowska, *Wczoraj – dziś – jutro Warszawy*, Warszawa 1950, s. 66.

rowej wykładni, kontrasty te miały być wyeliminowane dopiero w epoce Warszawy odrodzonej, wyzwolonej przez Armię Czerwoną. W epoce dającej pewność, że każda podjęta inicjatywa zostanie zrealizowana, w której to, co już się dokonało, jest obrazem tego, co dopiero ma się dokonać:

Kiedy 22 lipca 1949 roku, wśród nagłej ciszy, jaka zaległa wśród wzruszonego tłumu – Prezydent Rzeczypospolitej, Bolesław Bierut, przeciął biało-czerwoną wstęgę, oddając Warszawie Trasę W-Z – tysiące oczu skierowały się na ruiny Zamku, na gruzi Starówki.

Bo już było wiadomo, że bitwa o Warszawę została wygrana.

Że otwarcie Trasy jest otwarciem nowych, wspaniałych perspektyw.

Że wkrótce znów stanie Zamek. [...]

Bo wiedzieliśmy, że po stworzeniu Trasy W-Z nie ma dla naszego miasta niemożliwości<sup>104</sup>.

Wszystkich dzielących intuicję (czy też – wiarę) narratora miał spotkać zawód. Powróćmy jednak do koncepcji odbudowy Zamku z czasów poprzedzających zarzucenie prac. Nie będziemy tu wnikać w przebieg długich debat o kształcie odbudowy obiektu, toczących się w kręgach partyjno-rządowych i w środowiskach architektów, które zresztą nie skutkowały przyjęciem kanonicznej koncepcji. Przyjrzyjmy się natomiast jednemu z najważniejszych głosów w tej dyskusji. Były nim *Materiały do projektu koncepcyjnego Zamku Warszawskiego* opracowane w 1949 roku przez pracownię odbudowy Zamku, działającą pod kierownictwem Józefa Sigalina. Propozycje pracowni zakładały, że obiekt będzie pełnił funkcje reprezentacyjne, kongresowe i muzealne. Tezy zawarte w tym dokumencie posłużą nam do analizy możliwych totalitarnokulturowych funkcji Zamku, który:

1. Jako siedziba władzy ludowej winien umożliwić kontakt władzy ludowej z masami ludowymi oraz dać należyłą oprawę reprezentacji wewnętrznej i zewnętrznej. [...]
2. Jako miejsce wielkich zebrań ludowych winien umożliwić kontakt mas ludowych z władzą ludową oraz dać możliwość odbywania czołowych uroczystości społecznych o znaczeniu ogólnopństwowym w zakresie gospodarki, polityki, nauki i sztuki. [...]
3. Jako ośrodek kultury winien umożliwić zapoznanie się mas ludowych z historią

<sup>104</sup> *Ibidem*, s. 46.

kultury polskiej i niemal 1000-letnim rodowodem polskiej kultury ludowej, winien dać możliwość zapoznania się z najnowszymi osiągnięciami naszej kultury i sztuki oraz służyć umacnianiu i wzrostowi udziału mas ludowych w tworzeniu nowej kultury<sup>105</sup>.

W celu realizacji powyższych założeń programowych pracownia Sigalina proponowała otwarcie na Zamku muzeów mieszczących ekspozycje stałe i czasowe, sal reprezentacyjnych o wystroju eksponującym historię Polski Ludowej (i jej teleologiczną „prehistorię”) i współczesne osiągnięcia socjalistycznego państwa. Wreszcie na Zamku miały się znaleźć „pomieszczenia specjalne dla studiów i szkolenia w dziedzinie kultury ludowej”<sup>106</sup>.

Komponent muzealny urządzeń Zamku miał wedle tej koncepcji zawierać trzy podmioty: Muzeum Kultury Polskiej, Muzeum Historii Polski i Muzeum Zamku Warszawskiego. W pierwszym z nich planowano następujące stałe ekspozycje:

1. Rozwój budownictwa osiedli miejskich i wiejskich.
2. Stroje i zwyczaje ludowe w mieście i na wsi.
3. Rozwój rękodzieła, rzeźby i malarstwa ludowego i czołowe osiągnięcia rzeźby i malarstwa polskiego.
4. Rozwój szkolnictwa i nauki i czołowe osiągnięcia szkolnictwa i nauki polskiej.
5. Rozwój literatury i piśmiennictwa i czołowe osiągnięcia literatury polskiej.
6. Rozwój muzyki, pieśni i tańca ludowego i czołowe osiągnięcia muzyki, tańca, teatru i filmu.
7. Rozwój architektury i budownictwa ludowego i czołowe osiągnięcia architektury i urbanistyki.
8. Wystawy bieżące ilustrujące osiągnięcia kultury Polski Ludowej z wykazaniem ciągłości kulturalnej narodu polskiego i przełomowej roli przemian społecznych od 22 lipca 1944 r.<sup>107</sup>

Z kolei dla Muzeum Historii Polski zespół Sigalina proponował wystawy stałe o następującej tematyce:

1. Rozwój środków produkcji i sił wytwórczych w Polsce.
2. Rozwój polityczny i narodowościowy ludu polskiego.
3. Historia walk ludu polskiego

<sup>105</sup> Za P. Majewski, *op. cit.*, s. 54–55.

<sup>106</sup> *Ibidem*, s. 55.

<sup>107</sup> *Ibidem*.

o wyzwolenie społeczne i narodowe. 4. Sale synchronizacyjne historii innych krajów<sup>108</sup>.

Na podstawie powyższych założeń programowych można sformułować wniosek, że Zamek Królewski odgrywałby w kompleksie tekstów kultury totalitarnej rolę organizującą, będąc prawdopodobnie najważniejszą architektoniczną metonimią wspólnoty. Jako siedziba najwyższych władz państwowych w naturalny sposób zyskiwałby charakter symbolicznej reprezentacji państwa w odniesieniu do ogółu obywateli, ale także funkcję symbolicznej reprezentacji na zewnątrz. Jako centrum kongresowe i miejsce uroczystości państwowych zapewniłby połączenie funkcji reprezentacyjnych z efektem współuczestnictwa – pojawiłoby się bowiem fizyczne potwierdzenie współtworzenia tekstów wspólnotowych przez członków wspólnoty. Byłby ponadto centrum narracji teleologicznych dzięki wypracowanemu specjalnie dla niego kanonowi tekstów historycznych – zarówno tych obecnych w przestrzeni całej polskiej kultury totalitarnej, jak i ich projekcji eksponowanych w Muzeum Zamku Warszawskiego. Teleologiczność tekstu Zamku uwidaczniałaby się również poprzez szeroko zakrojone programy pozostałych muzeów, wykazujących, że wszystkie pozytywnie wartościowane („postępowe”) tradycje przeszłości mają odbicie w jego kształcie, wystroju, ekspozycjach i w statusie siedziby władz socjalistycznej Polski jako depozytariusza tychże tradycji. Muzeum Kultury Polskiej, w którym każdy odwiedzający odnajdowałby znane mu z najbliższego otoczenia elementy tradycji etnograficznej, architektonicznej czy kulturalnej, wskazywałoby na współprzynależność odbiorcy do wspólnoty najwyższego rzędu i legitymizowało centralną narrację jako mit, w którym ów odbiorca uczestniczy. Ekspozycja „bieżących osiągnięć kultury” i inne elementy, odnoszące się w programie ikonograficznym do teraźniejszości, pełniłyby rolę porównywalną do Wszechzwiązkowej Wystawy Rolniczej w Moskwie, włączając odwiedzających do pełnienia funkcji współnadawców prezentowanych komunikatów. Z racji umiejscowienia szeregu narracji w jednym miejscu i wpisania ich w powyższe konteksty „Zamek Warszawski”

<sup>108</sup> *Ibidem*.

byłby niezwykle pojemną i skuteczną przestrzenią transformacji komunikatów nietotalitarnych do systemu języka kultury totalitarnej.

Tak się jednak nie stało. U progu lat pięćdziesiątych przygotowania do rekonstrukcji obiektu straciły impet<sup>109</sup>, wskutek czego Zamek powrócił do przestrzeni Warszawy w dobie kultury posttotalitarnej, już nie jako Warszawski, lecz – w zgodzie z historyczną nomenklaturą – Królewski. Spowolnienie prac zmierzających do odbudowy nie oznaczało wprawdzie ani przez chwilę rezygnacji władz z samej idei powrotu historycznego gmachu na Starówkę, aczkolwiek – śledząc losy powojennej Warszawy – trudno nie odnieść wrażenia, że formułowany przez Woysznis-Terlikowską imperatyw odbudowy („Kiedy [...] Prezydent Rzeczypospolitej [...] przeciął białoczerwoną wstęgę, oddając Warszawie Trasę W-Z – tysiące oczu skierowały się na ruiny Zamku”) stracił na aktualności. „Zamek Warszawski” przestał być priorytetem. Nie bez związku z powyższym zdaje się pozostawać fakt, że wiele funkcji semiotycznych, planowanych przez pracownię Sigalina dla niegdysiejszej królewskiej rezydencji, przejął inny obiekt – Pałac Kultury i Nauki.

## OFIARA FUNDACYJNA I ODKUPIENIE

Opiszmy pokrótce kilka epizodów z filmu Jerzego Zarzyckiego *Miasto nieujarzmione* (1950)<sup>110</sup>, konstruującego totalitarnokulturową wizję wydarzeń stycznia 1945 roku i eksponującego totalitarny mit odkupienia Warszawy. Rozpocznijmy od sceny, w której pełną parą pracuje telegraf. Czuwają przy nim radzieccy łącznościowcy. Spieszą się, by depesza dotarła jak najszybciej do adresata. Trafia. Dociera do rąk generała (w którego osobie widz może się domyślać generała pułkownika Pawła Bielewa), lecz to nie koniec drogi. Dowódca 61. Armii ZSRR, nie czekając ani

<sup>109</sup> Por. *ibidem*, s. 68–93.

<sup>110</sup> Film powstał przez przemontowanie i wzbogacenie o kilka scen *Robinsona warszawskiego* (1949) tego samego reżysera. *Miasto nieujarzmione* przetransformowało swego powstałego u progu epoki kultury totalitarnej protoplastę na dzieło reprezentujące język w pełni totalitarny. Zarówno wizualizacja drogi rozkazu „wyzwolenia” miasta, jak i omawiany dalej obraz radzieckiego telegrafisty należą do fragmentów domontowanych do *Robinsona*.

chwili, udaje się do sztabu 1. Armii Wojska Polskiego. Komunikuje treść depešy polskiemu generałowi (filmowemu wcieleniu generała dywizji Pawła Popławskiego). Od niego z kolei o jej treści dowiedzą się polscy żołnierze, bo to właśnie im Naczelny Dowódca Sił Zbrojnych ZSRR Józef Stalin powierza zadanie wyzwolenia lewobrzeżnej Warszawy z rąk okupantów. Jednocześnie nakazuje żołnierzom Armii Czerwonej dokonać manewru oskrzydającego i okrążyć miasto, zamykając w tzw. kotle warszawskim żołnierzy 9. Armii Rzeszy Niemieckiej.

Zarysowuje się tu wyrazista perspektywa wyzwolenia Warszawy, którego inspiratorem i gwarantem jest siła względem Polaków zewnątrz – Armia Czerwona oraz zewnętrzna nawet wobec niej figura Stalina. Wyzwolenie dokonuje się (w zgodzie z realiami historycznymi, oczywiście pod warunkiem, że słowo „wyzwolenie” potraktujemy umownie) rękoma samych Polaków, umożliwiającą je jednak manewry żołnierzy radzieckich i potencjał zbrojny ZSRR. Ów ostatni fakt podkreślany jest przez wcześniejszy obraz heroicznej śmierci radzieckiego radiotelegrafisty, który – przerzucony na lewy brzeg Wisły – kieruje artyleryjskim ogniem prowadzonym z brzegu zajętego przez sojusznicze armie. W krytycznej minucie, gdy jego pozycja zostaje zlokalizowana przez Niemców, kieruje ogień na samego siebie. W ten sposób do struktury fabularnej filmu zostanie wprowadzony obraz ofiary fundacyjnej. Kamieniem węgielnym odrodzonego miasta stają się prochy radzieckiego bohatera.

Zatem, wedle obrazów zawartych w *Mieście nieujarzmionym*, Związek Radziecki wybawia Warszawę, składając przy tym ofiarę z własnej krwi. Omawiany w niniejszej książce korpus tekstów socrealistycznych (od kinematograficznych, przez literackie, po architektoniczne), którego reprezentantem jest również film Zarzyckiego, wspólnie uzupełnia poszczególne wątki tej mitologicznej wizji. Wskazuje przy tym, że to właśnie dzięki radzieckiej ofierze miasto będzie mogło podźwignąć się z ruin, że zostanie mu uchylona soteriologiczna furta i dokona się na nim swoisty „plan zbawienia”. Warszawa zostanie wskrzeszona niczym ewangeliczny Łazarz, by móc – tak jak on – usłyszeć dobrą nowinę. Ta dobra nowina, już nie ewangeliczna, lecz socjalistyczna, otworzy miastu bramę nowego życia – życia w docelowym planie mitologii totalitarnej, w rzeczywisto-

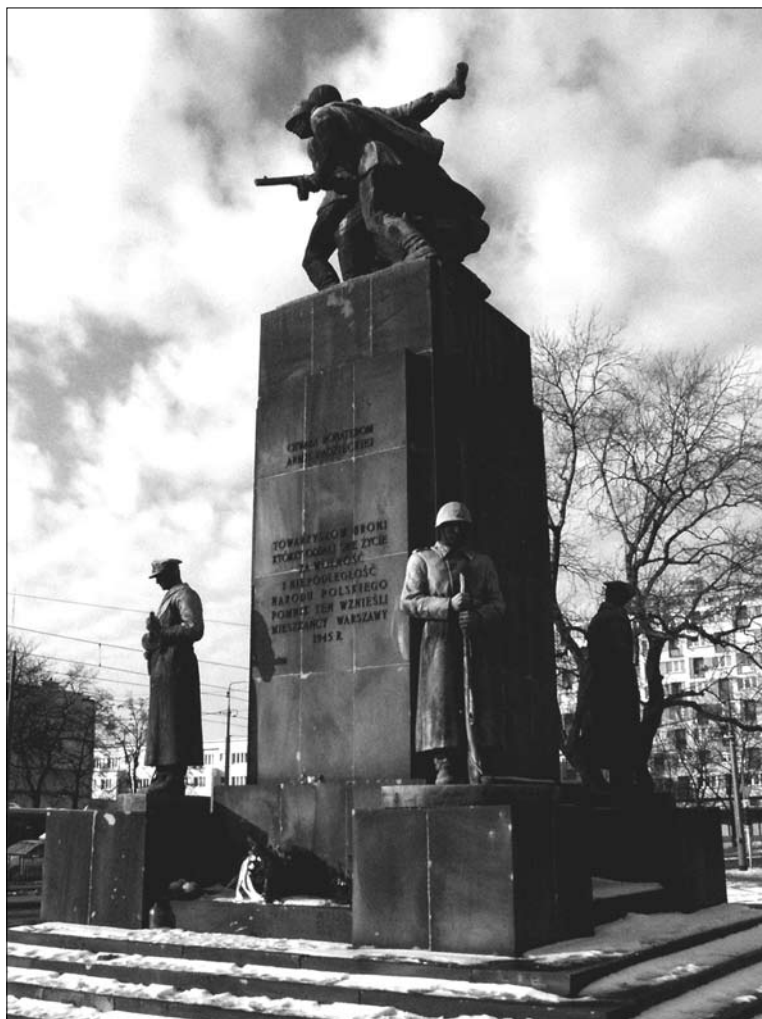


ści, do której miały prowadzić wszystkie ścieżki totalitarnokulturowej wizji rozwoju historycznego i która ma się rozciągać na wieczność. Warszawa będzie mogła zostać metropolią kraju, którego udziałem stanie się uczestnictwo w socjalistycznej prawdzie – w rzeczywistości w „rewolucyjnym rozwoju”. Będzie mogła zyskać status metonimii losu wspólnoty, przed którą otwierają się drzwi do realizacji całej jej potencji.

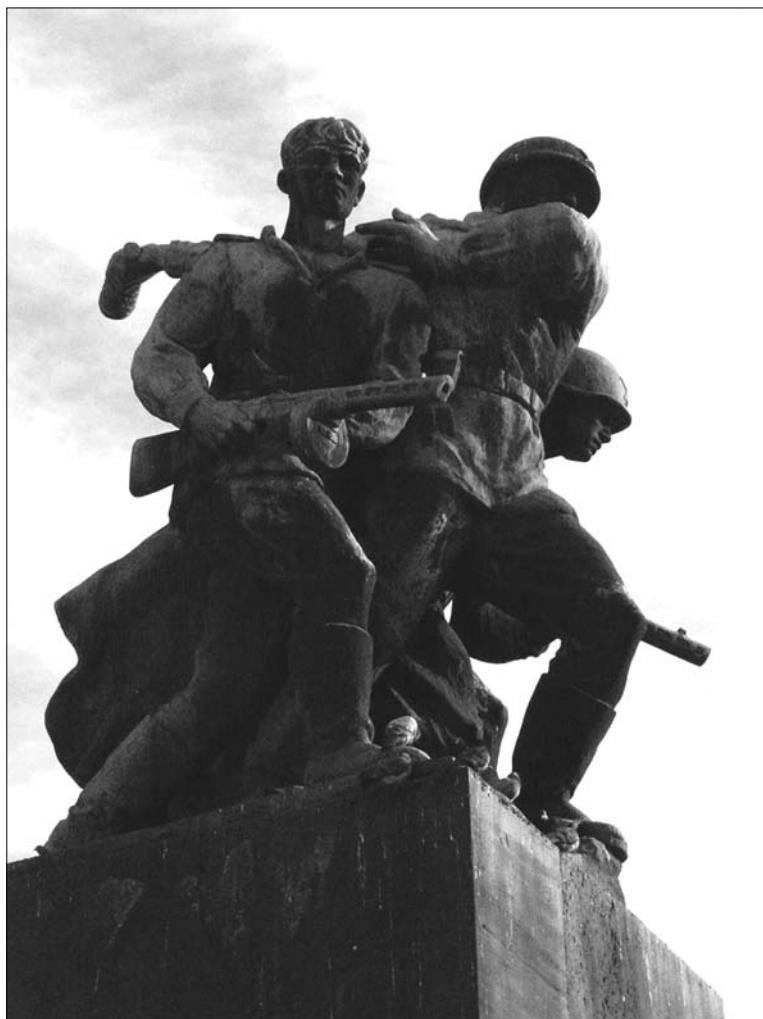
Zauważmy, że wizualizacją ofiary fundacyjnej złożonej na ołtarzu wiecznego ładu jest w strukturze Warszawy pomnik, który stanął na prawym brzegu Wisły już we wrześniu 1945 roku (il. 19). Mowa tu o pomniku Braterstwa Broni – najśłynniejszym warszawskim reprezentancie całej galerii polskich pomników wdzięczności dla Armii Czerwonej, których sztapowe projekty wkrótce po przejściu frontu tworzyli oficerowie radzieccy, zlecając ich wykonanie zespołowi polskich twórców<sup>111</sup> (potocznie monument nazywany jest przez warszawiaków pomnikiem czterech śpiących, a złośliwie – pomnikiem obserwatorów powstania warszawskiego). Z semiotycznego punktu widzenia strukturę pomnika można scharakteryzować jako dwudzielną. U szczytu umieszczono rzeźbę trzech czerwonoarmistów w bojowym i wyzwolicielskim marszu na Zachód – swoistym *Drang nach Westen* (il. 20). W strukturze tekstu pomnika jest to element dyskursu dynamicznego i heroicznego. Żołnierze są znaczeniowo pokrewni filmowemu radiotelegrafście i symbolizują ofiarę złożoną polskiej wspólnoty i Warszawie przez żywoła radziecki, ofiarę, która została wpisana w fundament nowego ładu. Wszystko, co znajduje się poniżej tego elementu, można odczytać jako symboliczne przedstawienie owego ładu. Tu bowiem panuje już tylko statyka, podkreślająca wieczny, niewzruszony, odkupiony Kosmos, na którego straży stoją wspólnie i czerwonoarmiści – anioły radzieckiej transcendencji, i żołnierze Wojska Polskiego – przedstawiciele beneficjentów wybawienia (il. 21).

Szereg przywołanych powyżej kategorii bezpośrednio wiąże się z aparatem pojęciowym chrześcijańskiej tradycji religijnej. Tutaj jednak

<sup>111</sup> W przypadku pomnika Braterstwa Broni byli to major Armii Czerwonej Koralew, polscy rzeźbiarze: Stefan Momot, Stanisław Sikora, Józef Trenarowski, Jerzy Jarnuszkiewicz oraz architekt Bohdan Lachert – I. Grzesiuk-Olszewska, *Polska rzeźba pomnikowa w latach 1945–95*, Warszawa 1995, s. 47. Por. J. Górski, *Warszawa w latach 1944–1949. Od budowa*, Warszawa 1988, s. 422.



Il. 19. Warszawska wizualizacja totalitarnego mitu odkupicielskiego: pomnik Braterstwa Broni w Warszawie. Fot. autora

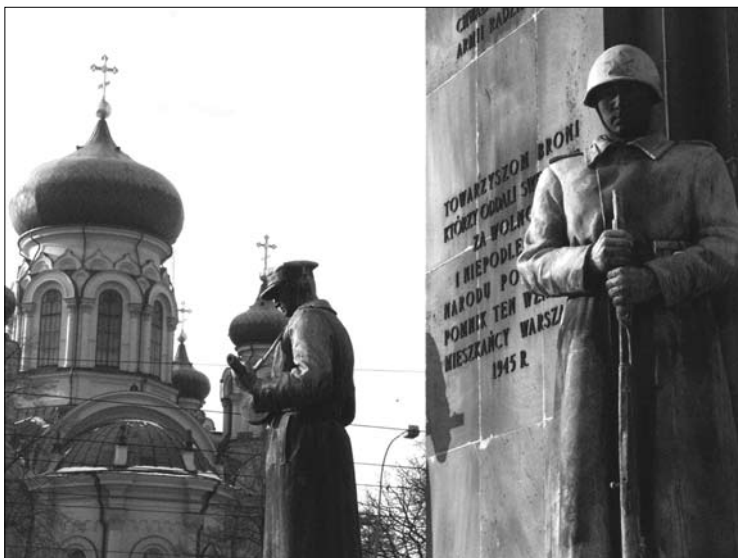


Il. 20. Ofiara fundacyjna i odkupicielska: czerwonoarmiści w bojowym marszu na Zachód. Pomnik Braterstwa Broni (detal). Fot. autora

kończą się paralele z teologią katolicką, a rozpoczynają analogie z tradycją prawosławną. W teologii katolickiej nie odnajdujemy możliwości zjednoczenia z Bogiem w życiu doczesnym, teologia prawosławna zaś zakłada taką możliwość. Przewiduje bowiem, że człowiek może zostać przebóstwiony i prócz ludzkiej natury posiadać również boską, łącząc je obie w jednej osobie bosko-ludzkiej<sup>112</sup>. Herosi mitologii totalitarnej są przebóstwieni – współdziałają z socjalistyczną transcendencją, z tym, co jest celem i prawdą drogi ku socjalistycznemu ideałowi. Są też nosicielami prawdy, której ufają i która jest motorem ich działań. Dzieje się tak w przypadku ukonstytuowanego w mitologii państwa radzieckiego mitu Pawlika Morozowa, nieskazitelnie czystego chłopca i niezachwianego kilkuletniego komunisty, który na ołtarzu owego ideału najpierw składa swą lojalność wobec ojca (potrafi w nim rozpoznać wroga klasowego), wkrótce potem zaś – również własne życie. Nie inaczej rzecz się ma w przypadku Hanki Sawickiej i Janka Krasickiego, funkcjonujących w mitologii polskiej kultury totalitarnej jako dwójka nieskazitelnych bojowników Związku Walki Młodych (a więc organizacji, która nie dość, że sama dostrzega transcendentną prawdę ustroju radzieckiego, to działa pod skrzydłami dobrze odczytującej transcendencję Polskiej Partii Robotniczej). Oboje ofiarowują samych siebie na ołtarzu socjalistycznej ojczyzny, giną bowiem nie tylko w walce z niemieckim okupantem, lecz także w walce o bardzo konkretny ideał, o socjalistyczną prawdę. Mitologicznym krewnym Krasickiego i Sawickiej jest również radziecki radiotelegrafista z *Miasta nieujarzmionego*. Składa z siebie ofiarę dla wybawienia Polaków i ich miasta. Działa tak, jak wobec całej ludzkości zachował się Chrystus.

Dźwignia ontologiczna to mechanizm przebóstwienia, to uchwycenie zbawczej ręki, która otwiera przed jednostką czy wspólnotą furtkę ku pełnej realizacji ich potencji. Dla uwolnionej potencji przechodzącej do działania nie ma już żadnych przeszkód – o ile owa jednostka czy wspólnota działa w zgodzie z transcendencją. *Marsz entuzjastów*

<sup>112</sup> Zob. np. G. Mantzaridis, *Przebóstwienie człowieka. Nauka świętego Grzegorza Palama w świetle tradycji prawosławnej*, tłum. I. Czackowska, Lublin 1997; W. Łoski, *Teologia mistyczna Kościoła wschodniego*, tłum. M. Szaniecka, Warszawa 1989, s. 175–193.



Il. 21. Militarna reprezentacja świata socjalizmu na straży jego struktury. Pomnik Braterstwa Broni (detal). Fot. autora



Il. 22. Wybawicielska dłoń ustrojowego mesjasza. Fragment fryzu nad wejściem głównym Pałacu Kultury i Nauki w Warszawie. Fot. autora

z *Jasnej drogi* – pieśń masowa konstatująca brak jakichkolwiek przeszkód w polu widzenia kolektywnego podmiotu – jest narracją ludzi przebóstwionych na socjalistyczną modłę. Klasyczną przebóstwioną postacią radzieckiego socrealizmu będzie Aleksiej Mieresjew z *Opowieści o prawdziwym człowieku* Borysa Polewoja (*Повесть о настоящем человеке*, 1946), a także powstałego na kanwie tej powieści filmu Aleksandra Stolpera (*Повесть о настоящем человеке*, 1948). Historia bohatera tych narracji – Aleksieja Mieresjewa – to opis żelaznej woli pokonania fizycznych ograniczeń człowieka kalekiego oraz wiary w to, że takie ograniczenia dotyczą jedynie ludzi nie-radzieckich. Mieresjew – heroiczny pilot z amputowanymi nogami – rozumował: jeżeli przed rewolucją, jak donosi prasa tamtych lat, oficer armii carskiej był w stanie latać ze sztuczną stopą, to człowiekowi radzieckiemu uda się powrócić za wolant myśliwca z protezami obu stóp i goleni. Wiarę tę przekuł w czyn.

Tak jak dla „prawdziwego człowieka” Mieresjewa pełnia ludzkich możliwości ujawnia się wówczas, gdy zawiera on mechanizmowi dźwigni ontologicznej, tak też Warszawa stanie się „prawdziwym miastem” dopiero wtedy, gdy uchwyci wyciągniętą dłoń ustrojowego (a także architektonicznego i urbanistycznego) mesjasza – ZSRR. Wizualizację tej dłoni ukazuje ilustracja 22 – centralny fragment fryzu z portyku nad głównym wejściem Pałacu Kultury i Nauki. Postać w stroju nawiązującym do munduru czerwonooarmisty to robotnik radziecki. Mężczyzna, który ujmuje jego wyciągniętą dłoń, to robotnik polski. Elżbieta Przybył zestawia ten obraz z dwiema prawosławnymi ikonami. Pierwszą z nich jest przedstawienie Przemienienia Pańskiego (il. 23):

Patrząc na ikonę Przemienienia, możemy w pełni zrozumieć sens świetlistych promieni, na tle których przedstawiono radzieckiego żołnierza. Podobnie jak Jezus na Górze Tabor ukazał się uczniom w swej przemienionej postaci, tak i Rosjanin żyjący w socjalistycznej, przemienionej rzeczywistości nie jest już zwykłym człowiekiem, lecz istotą przebóstwioną, i dlatego został przedstawiony na tle symboli solarnych. Promienieje światłem, jakiego nie ma żadna inna z postaci przedstawionych na fryzie. Co więcej, mieć go nie może! Polska dopiero weszła do rodziny socjalistycznych na-

rodów i aby osiągnąć stan doskonały, musi korzystać z pomocy tych, którzy już tego dostąpili, którzy są „święci” i „przebóstwieni” [...] <sup>113</sup>.

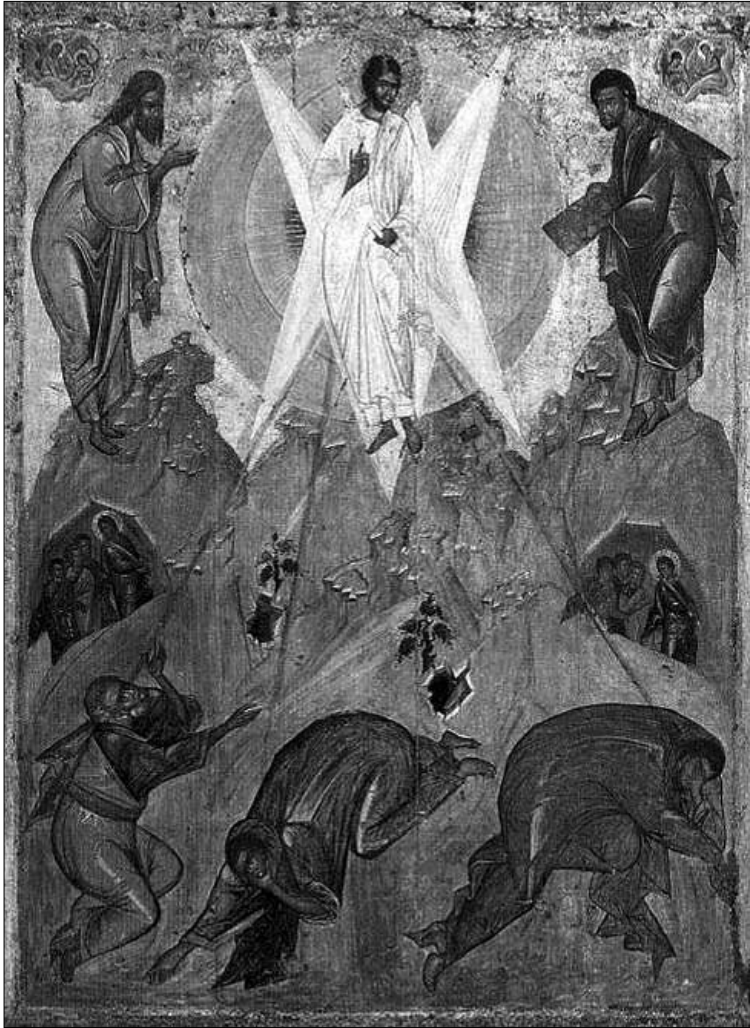
Kolejnym kontekstem interpretacyjnym socrealistycznego wyobrażenia jest ikona Zstąpienia do otchłani (il. 24):

Podobnie jak na poprzedniej ikonie Jezus ukazany jest w mandorli symbolizującej światło. Tutaj jednak przełamuje bramy piekieł i wyciąga ręce do przebywających w mroku Adama i Ewy oraz do proroków i królów Izraela. Jezus jest tu bowiem ukazany jako Zbawca, Wybawiciel niosący światło w ciemności i uwalniający dusze przebywające w piekle <sup>114</sup>.

W analogiczny sposób z otchłani wyprowadza Polaków radziecki robotnik. Wyciągając dłoń ku polskiemu towarzyszowi, wydobywa go z otchłani, o której Przybył pisze, że jest otchłanią kapitalizmu. W kontekście wcześniejszych rozważań możemy nieco uściślić tę charakterystykę. Również i tu w sukurs przyjdzie nam teologiczna siatka pojęciowa. Otchłań będzie się rozciągać nie tylko w przestrzeni kapitalistycznej, lecz wszędzie tam, gdzie nie dotarła jeszcze socjalistyczna dobra nowina, gdzie nie działają jeszcze dźwignie gwarantujące odmianę ontologicznej kondycji człowieka. Będzie ona zatem funkcjonować tam, gdzie nie została uchylona soteriologiczna furтка, prowadząca do terażniejszości odmienionej przez dokonującą się projekcję docelowego ideału. Rozpoznanie owego ideału jest warunkiem uczestnictwa w planie socjalistycznej soteriologii. Socjalizm, odrzucając koncept zmartwychwstania do życia w Królestwie Bożym na ziemi, zapewnia możliwość przebóstwienia i udziału w docelowym projekcie idealnym – konkurencyjnym wobec Bożego – już teraz. Stawia jednak dwa warunki. Pierwszym jest rozpoznanie *sacrum* w dokonującej się hierofanii, rozpoznanie wybawiciela. Drugi – to uchwycenie zbawczej dłoni.

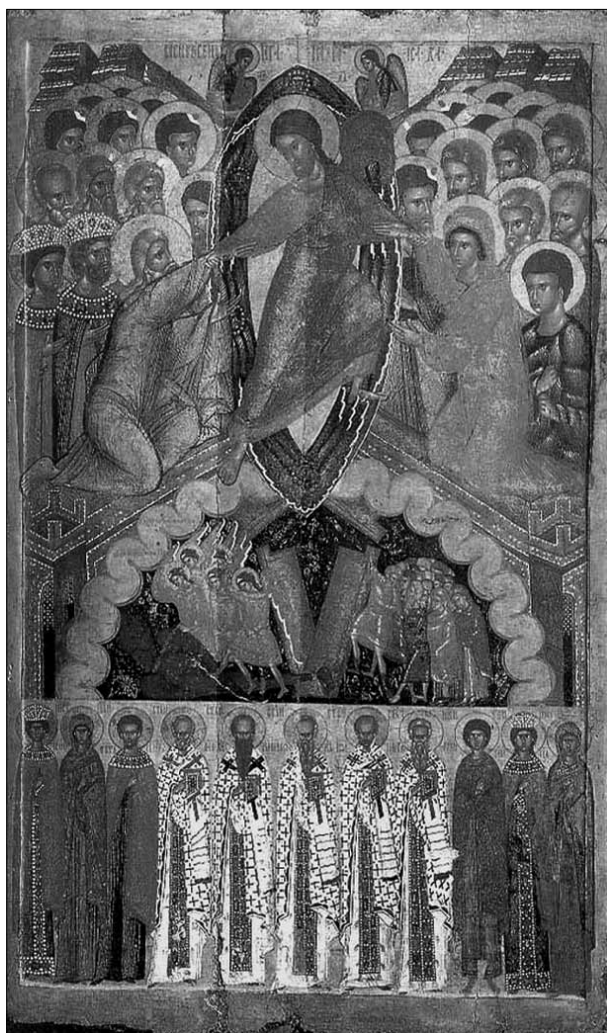
<sup>113</sup> E. Przybył, *Pałac Kultury i Nauki jako socjalistyczna sakralizacja przestrzeni*, [w:] *Pałac Kultury i Nauki. Między ideologią...*, *op. cit.*, s. 116–118.

<sup>114</sup> *Ibidem*, s. 118.



Il. 23. Przemienienie Pańskie w prawosławnej tradycji ikonicznej. Chrystus emanujący światłem. Ikona z Peresławia Zaleskiego (ok. 1403 r.)





Il. 24. „Zstąpienie do otchłani”, ikona z Pskowa (XVI w.) – Wybawiciel niosący światło w ciemności i uwalniający dusze przebywające w otchłani. Kolejne prawosławne źródło socrealistycznej ikonografii

Pochwycić zbawczą dłoń może jednostka. W tekstach kina radzieckiego dzieje się tak w przypadku Marion Dixon, Tani Morozowej czy Aleksieja Mieriesjewa. Pochwycić ją może także wspólnota – rzecz jasna taka, której mitologia nie jest jeszcze zhomogenizowana według szablonu mitologicznego odkupicielskiej metropolii (w przeciwnym razie wspólnota już uczestniczyłaby w „planie zbawienia”). Fakt zapanowania tzw. demokracji ludowej w szeregu krajów Europy Środkowo-Wschodniej można rozpatrywać właśnie jako świadectwo pochwylenia przez te wspólnoty odkupicielskiej dłoni. Cytowany wcześniej *Krótki słownik filozoficzny* charakteryzuje ów ustrój jako, z jednej strony, urzeczywistniony dzięki „rozgromieniu przez Związek Radziecki niemieckich [...] imperialistów”, z drugiej – powstały na drodze wyzwolenczego „ruchu narodów”<sup>115</sup>. W pierwszej charakterystyce należy upatrywać owej wyciągniętej dłoni, uchylenia soteriologicznej furtki, w drugiej – świadomego „podczepienia się” do dźwigni ontologicznej i skorzystania z jej dobrodziejstw. Dzięki tej dźwigni dokonuje się projekcja modelu idealnego na rzeczywistość polityczną Polski, Węgier czy Czechosłowacji. Jak bowiem twierdzą autorzy słownika, „demokracja ludowa jest państwową formą dyktatury proletariatu obok Rad, będących wyższą, bardziej rozwiniętą formą dyktatury proletariatu”<sup>116</sup>.

Demokracja ludowa była zatem dla polskiej wspólnoty platformą pozwalającą na wydobywanie się z otchłani ustrojowej. Również metonimia wspólnoty – Warszawa – uzyskała określone narzędzia do wydobywania się z otchłani dziejów. Elita władzy kształtująca kulturę oficjalną socjalistycznej Polski, posiadająca przy tym kompetencję odczytu prawdy transcendentnego ideału, nie miała wątpliwości, że przedwojenny („starotestamentalny”, gdybyśmy chcieli pozostać w kręgu języka teologicznego) stan stolicy charakteryzują takie pojęcia, jak chaos i otchłań. W programowym wystąpieniu Bierut stwierdzał:

Bezlądny, przypadkowy zlepek budynków zabudowy przedwojennej śródmieścia, gdzie wielopiętrowe kamienice sąsiadowały z niskimi za-

<sup>115</sup> *Народная демократия*, [w:] *Краткий философский словарь*, *op. cit.*, s. 312.

<sup>116</sup> *Ibidem*.

budowaniami, chaos sklepów, magazynów, zakładów rozrywkowych – składały się na pstrokaty kosmopolityczny obraz miasta kapitalistycznego, w którym chciwość i spekulacja płami i zaciera nie tylko piękno miasta, ale i jego właściwy sens, poświęcając najistotniejsze interesy ogółu społeczeństwa na rzecz indywidualnego zysku. W tym zamęcie pościgu za zyskiem, który dominował w ciągu dziesięcioleci, zatracały się wartości kultury architektonicznej, pozostawionej w spadku przez minione epoki, gubiło się swoiste piękno osi Saskiej, placu Zwycięstwa, Krakowskiego Przedmieścia, jedyne w swym układzie skarpy wiślanej i innych<sup>117</sup>.

Lektura referatu Bieruta pozwala stwierdzić, że dźwignia ontologiczna jest w stanie przekształcić dotychczasową przestrzeń miejską tak, by została aktywowana potencja drzemiąca w murach miasta, by stolicy oczyszczonej z nowotworu „chciwości i spekulacji” umożliwić rozkwit piękna zawartego w jej naturze i by w tkance miejskiej zapanowała wreszcie harmonia. Jednak w tym celu trzeba bezbłędnie rozpoznać i uchwycić zbawczą dłoń. Należy też umieć znaleźć się na podnośniku wprawianym w ruch za pomocą dźwigni ontologicznej. Pojawia się zatem potrzeba umiejętnej recepcji planu transcendentnego, potem zaś, w rytuale<sup>118</sup> twórczości architektonicznej i urbanistycznej – konieczność dokonania projekcji owego planu na rzeczywistość. Jak zobaczymy poniżej, były tego świadome środowiska twórców oficjalnej, socrealistycznej architektury. Rezolucja Krajowej Partyjnej Narady Architektów z 1949 roku wskazywała, że w celu „realizacji architektury socjalistycznej” konieczne jest:

Podniesienie poziomu ideologicznego architektów – członków Partii przez systematyczne pogłębienie marksizmu-leninizmu i zasad estetyki marksistowskiej.

Ogarnięcie tą akcją architektów bezpartyjnych przez SARP. [...]

Pogłębianie zespołowych form pracy, obejmujących wszystkich projektujących,

rozwinięcie współzawodnictwa i przodownictwa pracy [...].

Szerzenie wiedzy o architekturze i urbanistyce radzieckiej. [...]

<sup>117</sup> B. Bierut, *Sześćdziesiąt lat odbudowy Warszawy*, op. cit., s. 265.

<sup>118</sup> Por. s. 94.

Przyswojenie radzieckiej architektury i urbanistyki; zapoczątkowanie polskich prac nad marksistowsko-leninowską teorią architektury ze szczególnym uwzględnieniem historii architektury polskiej<sup>119</sup>.

By pozwolić Warszawie zrealizować jej potencję, trzeba zatem umieć odczytać to, co zapisane jest w architekturze i urbanistyce radzieckiej. To one mają być dla polskiej stolicy namacalnym świadectwem tego, że plan idealny może się realizować – jak głoszą dogmaty totalitarnej mitologii – w doświadczanej rzeczywistości, i wskazywać narzędzia służące urzeczywistnieniu owego planu. W kadrach kończących *Powrót na Stare Miasto* symbolizować je będzie wznoszący się nad zmartwychwstałym i odnowionym miastem Pałac Kultury i Nauki im. Józefa Stalina.

## HIEROFANIA ŁADU IDEALNEGO

Faszystowska śmierć czekała jeszcze w wyzwolonym mieście. Saperzy polscy i radzieccy rozpoczęli z nią ostatni bój. Każdy krok groził śmiercią.

„Razminirowano. Zacharow. Ja poszoł na Berlin!” Dzięki tobie, towarzyszu Zacharow, na murach warszawskich zwiastuny nowego życia<sup>120</sup>.

Powyższy cytat to narratorska kwestia z dokumentalnego filmu Ludwika Perskiego *Warszawa. Dokumenty walki, zniszczenia, odbudowy* (1952–1954)<sup>121</sup>, wykorzystującego zdjęcia zespołu Polskiej Kroniki Filmowej. „Zwiastunem nowego życia” miały być przyklejone do muru kartki. Po zbliżeniu na jedną z nich oczom widzów ukazywał się napis „Wróciłem. Staszek żyje. Mieszkamy Słowackiego 12”. Towarzysz Zacharow z monologu narratora to reprezentant tej samej siły wyciągającej

<sup>119</sup> *Rezolucja*, [w:] *O polską architekturę socjalistyczną. Materiały z Krajowej Partyjnej Narady Architektów odbytej w dniu 20–21 IV 1949 roku w Warszawie*, Warszawa 1950, s. 215–216.

<sup>120</sup> *Warszawa. Dokumenty walki, zniszczenia, odbudowy*, reż. L. Perski, Polska 1952–1954 (tekst narratorski).

<sup>121</sup> Po dwóch latach od nakręcenia filmu dokręcono do niego postscriptum ukazujące rozmach dokonań odbudowy lat 1952–1954 oraz pojawienie się nowego tekstu organizującego Warszawę: Pałacu Kultury i Nauki.

zbawczą dłoń, która, rozgromiwszy niemieckich imperialistów, pozwoliła na urzeczywistnienie narodowych dążeń Polaków. Świadczenie działania tej siły wkrótce miało zagościć w Warszawie na stałe:

Za trzy lata najpiękniejszy gmach Warszawy stanie w sercu miasta. Będzie majestatycznie górować nad sylwetą nowej Warszawy.

Rozpoczęły się pierwsze roboty. Resztki ruin ustępują miejsca największej warszawskiej budowie. A na jednej z tych ruin – znajomy napis: „Razminirowano. Ja poszedł na Berlin!”. Radziecki saper Zacharow pomógł przywrócić życie Warszawie. Jego bracia dziś przyszli, by budować pałac przyjaźni. Dumę i ozdobę Warszawy socjalizmu<sup>122</sup>.

„Duma i ozdoba Warszawy” pojawi się w kompleksie polskich tekstów metropolitalnych w momencie prezentacji projektu gmachu PKiN, zaakceptowanego przez Sekretariat Biura Politycznego KC PZPR w marcu 1952. Wtedy to rozpocznie się ofensywa nowej warszawskiej wizytówki, metonimii całej polskiej stolicy. Entuzjastyczny stosunek warszawiaków do planów budowy Pałacu ukazany zostanie w kadrach Polskiej Kroniki Filmowej<sup>123</sup>. Wkrótce potem do polskich szkół trafią materiały na temat literackiego i ideologicznego kształtu apeli poświęconych odbudowie stolicy. Wśród „pożądanych elementów dekoracji” wymieniano w nich makietę Pałacu Kultury i Nauki<sup>124</sup>.

W dniu otwarcia gmachu, 21 lipca 1955 roku, premier Józef Cyrankiewicz scharakteryzował go następująco: „Dar złożony narodowi polskiemu w dziesięciolecie Polski Ludowej od bohaterskich narodów Związku Radzieckiego”<sup>125</sup>. Zaledwie cztery lata wcześniej Władimir Iłiński przywiózł do Polski propozycję, w myśl której ZSRR miał podkreślić swoje uczestnictwo w odbudowie Warszawy<sup>126</sup>. W tym celu

<sup>122</sup> *Warszawa. Dokumenty walki...*, *op. cit.* (tekst narratorski).

<sup>123</sup> Por. np. Polska Kronika Filmowa 19-20/1953.

<sup>124</sup> *Budujemy wspólny dom Warszawę. Montaż słowno-muzyczny*, Warszawa 1952, s. 4.

<sup>125</sup> *Uroczystość przekazania Pałacu Kultury i Nauki*, Polskie Radio – Polityczne Nagrania Archiwalne, nagr. z dn. 21 lipca 1955, Archiwum Słowne Polskiego Radia, sygn. 574/5 (fonogram).

<sup>126</sup> K. Rokicki, *Kłopotliwy dar: Pałac Kultury i Nauki*, [w:] J. Kochanowski i in., *op. cit.*, s. 102.

w polskiej stolicy na koszt Związku Radzieckiego miał być zbudowany wysokościowiec, realizujący podobne założenia architektoniczne, co osiem przyjętych niedawno do realizacji wysokościowców moskiewskich (z których, jak już wspominałem, zbudowano siedem).

Wkrótce miało się okazać, że tam, gdzie nie sięgała kultura totalitarna, budowla odbierana była najczęściej jako ciało obce w tkance Warszawy, pomnik obcej władzy, nigdy zaś jako wyraz polskiego charakteru nowego oblicza stolicy<sup>127</sup>. Niemniej jednak w tekstach języka kultury totalitarnej obiekt, zaprojektowany przez radziecki zespół architektoniczny pod kierownictwem Lwa Rudniewa<sup>128</sup>, był prezentowany jako na wskroś polski, swojski, realizujący wzorce nadwiślańskiej kultury narodowej. W popularnej książkowej apologii Pałacu z 1953 roku czytamy:

Pałac Kultury i Nauki [...] jako centralny budynek Warszawy, socjalistycznej stolicy Polski, musi mieć charakterystyczne cechy polskiej architektury, powinien posiadać elementy zaczerpnięte ze skarbicy polskiej kultury architektonicznej. Udali się więc radzieccy projektanci Pałacu w podróż po Polsce. Odwiedzili wiele miast, w których przetrwały najwspanialsze pomniki polskiego budownictwa. Oglądali zabytki Krakowa i gmachy Zamościa, budowane w przepięknym stylu Odrodzenia. W szkicownikach ich utrwaliły się kolejno fragmenty pereł budownictwa z Kazimierza, Chełmna, Kielc i Torunia. Dostrzegli i zanotowali wszystkie odrębności naszego budownictwa, wszystkie najpiękniejsze fragmenty

<sup>127</sup> Por. G. Bąbiak, *Pomniki władzy w krajobrazie Warszawy XIX i XX wieku. Od soboru Newskiego do stalinowskiego Pałacu Kultury*, [w:] *Pałac Kultury i Nauki. Między ideologią...*, op. cit., s. 31–50; A. Haska, *Rozebrać czy zostawić? Sobór pod wezwaniem św. Aleksandra Newskiego a Pałac Kultury*, [w:] *Pałac Kultury i Nauki. Między ideologią...*, op. cit., s. 51–58; D. Maciak, *Palace or People? Architekci z Hong Kongu w Warszawie w 1981 roku. Przyczynek do dziejów nieudanej dekonstrukcji Pałacu Kultury i Nauki w Warszawie*, [w:] *Miasta nowych ludzi...*, op. cit., s. 197–213.

<sup>128</sup> W składzie zespołu znaleźli się także architekci Aleksander Chriakow, Igor Rożyn i Aleksander Wielikanow. Udział Rudniewa i Chriakowa w pracach projektowych podkreślał wagę, jaką władze radzieckie przykładały do koncepcji budowy PKiN. Obaj autorzy byli laureatami Nagrody Stalinskij I stopnia za rok 1948 jako członkowie zespołu projektującego gmach Moskiewskiego Uniwersytetu Państwowego im. Michaiła Łomonosowa. Sam Rudniew, jako kierownik tego zespołu, przyjechał do Warszawy, ciesząc się sławą największego autorytetu budownictwa wysokościowego ZSRR. Por. Д. Хмельницкий, *Архитектура Сталина*, op. cit., s. 290–295.

budynków, pozostałych z epoki największego rozkwitu tej sztuki w naszym kraju<sup>129</sup>.

Mamy zatem do czynienia z realizacją socrealistycznego dogmatu o narodowej formie, w której realizuje się socjalistyczna treść<sup>130</sup>. I rzeczywiście, bryła Pałacu Kultury zawiera cytaty z miejsc, które odwiedzali radzieccy architekci, i jest platformą współlistnienia detali zainspirowanych dziedzictwem architektonicznym wielu miast Polski. W ich masie trudno natomiast doszukać się prób nawiązania do tradycji architektonicznej Warszawy. Konrad Rokicki w monograficznym studium początków PKiN opisuje podejmowane w środowisku architektonicznym próby zmiany takiego stanu rzeczy:

Między polskimi architektami toczył się [...] spór, czy Pałac – wprawdzie dar dla całego narodu – będąc zlokalizowany w Warszawie, nie powinien zawierać więcej detali charakterystycznych dla stołecznej zabudowy. Na przykład profesor Biegański zauważał, że „zbyt wiele elementów «polskich» jest wzorowanych na Krakowie”. [...] Lew Rudniew tłumaczył: „Jeśli chodzi o styk, to jest on rezultatem epoki i pomieszanie stylów nie jest tu straszne, bo znajomości architektury polskiej nie należy ograniczać tylko do Warszawy czy innego miasta, bo chodzi o architekturę narodową, a więc jeszcze i wiejską, która jest mało zbadana”<sup>131</sup>.

Egzegezę stanowiska Rudniewa w powyższym sporze, a także istoty krakowskich czy toruńskich iniekcji architektonicznych w przestrzeni polskiej stolicy rozpocznijmy od przywołania fragmentu teoretycznej rozprawy Goldzamta:

Ostatecznym kryterium formy narodowej w socjalistycznej architekturze musi być jej zgodność z nowymi właściwościami bytu i świata duchowe-

<sup>129</sup> J. Dąbrowski, *Pałac Kultury i Nauki*, Warszawa 1953, s. 23.

<sup>130</sup> Stalin charakteryzował za pomocą tych kategorii radziecką sztukę socrealistyczną. Jednak „dobra nowina” towarzysząca sile idącej na Zachód i pozwalającej ukonstytuować się tzw. demokracjom ludowym również zawierała komponent sztuki narodowej w formie i socjalistycznej w treści, stającej się odtąd dziedzictwem kulturowym nowych wspólnot socjalistycznych. Zob. *Социалистический реализм*, [w:] *Краткий философский словарь*, Москва 1952, s. 478.

<sup>131</sup> K. Rokicki, *op. cit.*, s. 112.

go narodów socjalistycznych. Jej punktem wyjścia jest przede wszystkim współczesna socjalistyczna rzeczywistość narodu<sup>132</sup>.

Po raz kolejny mamy do czynienia z kategorią „prawdy” w jej specyficznym totalitarnokulturowym rozumieniu czy też z „rzeczywistością w rewolucyjnym rozwoju”. Tym razem transcendentna „prawda” uzyskuje charakter „właściwości bytu i świata duchowego narodów socjalistycznych” i jako taka staje się transcendentnym, mitologicznym szablonem weryfikującym formę architektoniczną. Ukształtowana przez architekta forma zyska pozytywną nominację tam, gdzie uczestnicy kultury totalitarnej odnajdą projekcję szablonu na rzeczywistość. Innymi słowy, forma narodowa nie ma charakteru zewnętrznego wobec socjalistycznej treści. Istnienie socjalistycznej treści – to *conditio sine qua non* narodowej formy. W danym przypadku forma Pałacu jest narodowa, gdyż jest zgodna z „nowymi właściwościami bytu i świata duchowego narodów socjalistycznych”. Zauważmy, że przy tym rozumieniu formy narodowej „dar przyjaźni” nie może zostać sklasyfikowany inaczej niż tylko jako dzieło spełniające wymogi przynależności do polskiej architektury narodowej. Ów dar pochodzi od wspólnoty radzieckiej, będącej metonimią zarówno wszystkich „narodów socjalistycznych”, jak i socjalizmu w ogóle, wspólnoty wyciągającej zbawczą dłoń do Polaków i zapraszającej ich do udziału w transcendentnym ideale. Tym samym Pałac Kultury w pełni realizuje werbalizowany przez Goldzamtą wymóg odzwierciedlenia „nowych właściwości” socjalistycznego bytu.

Narodowa forma realizująca się w socjalistycznej treści Pałacu sprawia, że gmach ma aktywować dźwignię ontologiczną wobec całego polskiego dziedzictwa architektonicznego. Dzięki niemu ma się w pełni realizować potencjał polskiej architektury. Dzięki niemu – gdyż zespół Rudniewa, podróżując po Polsce, zapoznając się z jej architekturą i przykładając do niej szablon mitologiczny, dokonał weryfikacji dziedzictwa w zgodzie z totalitarnokulturowym szablonem mitologicznym. Opracowując projekt PKiN, radzieccy architekci mieli „odsiać ziarno od plew”

<sup>132</sup> E. Goldzamt, *op. cit.*, s. 85.



i prawdziwie uwolnić polską architekturę od balastu szkodliwych, obcych naleciałości, zapewne – burżuazyjnych czy kapitalistycznych. Dąbrowski pisał:

Styl Pałacu zsynchronizowany jest z najpiękniejszymi budowlami architektury polskiej, a jednocześnie jest nowy. Trzeba podkreślić, że architektura polska w podstawie swej – jeśli wyeliminować z niej obce naleciałości – związana jest z ludem, z życiem. Jest ona lekka i jasna, nie przytłacza człowieka, lecz podnosi go. Badanie narodowych cech architektury polskiej, wnikliwe i staranne zgłębianie oblicza nowej, odbudowującej się Warszawy, jej charakteru i położenia pozwoliły wreszcie stworzyć projekt, który będzie czymś zupełnie nowym dla miasta, złączy się z nim organicznie, tworząc naturalne centrum stolicy<sup>133</sup>.

Powyższy fragment ujawnia szereg totalitarnokulturowych strategii semiotycznych dokonujących się w tekście urbanistycznym Warszawy, związanych przede wszystkim z wyznaczeniem miastu nowego centrum. Do tego problemu powrócimy za chwilę. Teraz zaś przyjrzyjmy się innym aspektom funkcjonowania tekstu Pałacu w powiązaniu z szeregiem dźwigni ontologicznych. Oto np. fragment przemówienia Józefa Cyrankiewicza na uroczystości przekazania PKiN polskim władzom:

Jest to dar pierwszego kraju socjalizmu dla naszego narodu budującego socjalizm, dla naszej młodzieży wyrosłej w Polsce Ludowej. Jest to symbol nowych stosunków między narodami, stosunków opartych na wzajemnym szacunku, na braterskiej przyjaźni, na serdecznej współpracy, na bezinteresownej pomocy. Dzięki takim właśnie stosunkom między Polską a Związkiem Radzieckim minione dziesięciolecie było okresem niespotykanego rozwoju siły gospodarczej i politycznej Polski Ludowej. Dzięki takim właśnie stosunkom ogromny zapal i wszystkie talenty narodu polskiego, przedtem marnowane i tłumione, mogły w tym dziesięcioleciu obrócić się na pożytek naszego kraju i połączone z pomocą i współpracą pierwszego kraju socjalizmu mogły w sposób niespotykany w dziejach przeobrazić nasz kraj<sup>134</sup>.

<sup>133</sup> Za J. Dąbrowski, *Pałac Kultury i Nauki, op. cit.*, s. 8–9.

<sup>134</sup> *Uroczystość przekazania Pałacu Kultury i Nauki, op. cit.*

Pałac pełni tu funkcję widzialnego znaku działania dźwigni zmieniającej na trwałe rodzaj i jakość stosunków międzynarodowych. Potencja „braterskiej przyjaźni” i „bezinteresownej pomocy” drzemie najwyraźniej we wszystkich wspólnotach i uwalniana jest dopiero w rezultacie zapanowania socjalistycznego ładu. Oczyszczenie polskiej przestrzeni narodowej z elementów burżuazyjnych, kapitalistycznych i reakcyjnych ma zagwarantować brak jakichkolwiek zarzewi konfliktów i uwolnić naturalną skłonność narodów do współpracy. Skłonność ta w połączeniu z brakiem przeszkód w nieskrępowanym rozwoju wszelkich innych twórczych potencji, a także z gotowością wspólnoty ZSRR do wyciągnięcia pomocnej dłoni gospodarce bratniego narodu, stanowi o podniesieniu polskiej wspólnoty na nowy, nieznaný dotąd poziom bytu narodowego.

Też o rozwoju „talentów narodu polskiego, przedtem marnowanych i tłumionych”, uwalnianych przez zbawczą radziecką dłoń, rozwija wiersz Jana Brzechwy z czasów pierwszego „wysypu” tekstów poświęconych Pałacowi Kultury. Oto fragmenty:

Góra szczytem strzela w obłoki,  
Stał na górze jej zamek wysoki,  
Była w zamku dziewczyna zamknięta... [...]  
Baśń tę każdy na pewno pamięta.

To co bazarz ludowy napisał,  
To co lud w wyobraźni kołysał,  
Wkrótce wszyscy ujrzymy na jawie:  
Pałac z baśni powstaje w Warszawie.

Będzie sięgał wysoko do góry,  
Tam gdzie ptaki, obłoki i chmury,  
Tak jak w baśni nasz Pałac Kultury.

O czym niegdyś nasz lud tylko marzył,  
Tym go naród przyjaciel obdarzył.

Jest już wolna więziona dziewczyna  
I minionych złych lat nie wspomina.  
Cała mieni się w czerwonych wstążkach,

Ta dziewczyna to po prostu – książka,  
Z niej wypływa i mądrość i wiedza,  
Która pochod kultury poprzedza [...] <sup>135</sup>.

Wraz z dziewczyną-książką „naród-przyjacieli” uwalnia drzemiący w Polakach pęd do wiedzy, który z jednej strony będzie mógł się odąd realizować w murach Pałacu Kultury, z drugiej – już się realizuje dzięki polityce edukacyjnej i kulturalnej socjalistycznego państwa. Rozwój szkolnictwa powszechnego, edukacja dorosłych i powszechny dostęp do dziedzictwa literackiego są w czasie powstawania wiersza (1952) znanym tematem kronik filmowych i wielu innych tekstów kultury totalitarnej.

Puenta utworu Brzechwy dobitnie wskazuje, że widoczny znak zbawczej dłoni w tkance Warszawy jest również znakiem ładu docelowego, niezbywalnego i wiecznego. Równie niezbywalna i wieczna ma być radziecka transcendencja, czyli „prawda” polskiego socjalizmu:

---

<sup>135</sup> J. Brzechwa, *Pałac Kultury*, [w:] *Budujemy wspólny dom Warszawę...*, op. cit., s. 29–30. Nawiązujący do bajkowej poetyki wiersz Brzechwy ma swój częściowy rosyjski odpowiednik w piosence Tani Morozowej z *Jasnej drogi*. U Aleksandrowa jednak biedne dziewczę nie było więzieniem zamkowej wieży, lecz Kopciuszkciem, którego awans społeczny wyniesie aż na fotel deputowanej Rady Najwyższej ZSRR. Por. „Деревенская девчонка/ В услужении жила,/ Вечно в саже – сажала даже/ На носу у ней была.// – Не волшебница седая/ Подавала мне совет,/ И не фея молодая,/ А товарищ средних лет.// Поддержала, подсказала/ Как судьбу свою найти./ Замарашка зашагала/ По широкому пути.// И работала отлично./ Как Стаханов научил/ И Калинин самолично/ Орден Золушке вручил.// Сказка былью растворится/ И становится бледней/ Старых сказок небылица/ Перед былью наших дней” („Wiejska dziewczyna/ Żyła na posłudze./ Wciąż w sadzy, sadzę nawet/ Miała na nosie.// – Nie siwa czarodziejka/ Dawła mi rady/ I nie młoda wróżka./ Lecz towarzyszka w średnim wieku.// Pokrzepiła, podpowiedziała/ Jak odnaleźć swoją drogę./ Kopciuszek zaczął kroczyć/ Po szerokiej drodze.// I wzorowo pracował/ Jak uczył Stachanow,/ I Kalinin osobiście/ Wręczył Kopciuszkowi order.// Bajkę rozproszy jawa/ I staje się coraz bledszy/ Sen starych bajek/ Wobec jawy naszych dni”), za: *Светлый путь*, reż. G. Aleksandrow (Г. Александров), ZSRR 1940 (lista dialogowa). W tym kontekście warto przypomnieć, że Kopciuszkciem polskiego kina socrealistycznego jest Hanka Ruczajówna z *Przygody na Mariensztacie*, zawsze uciekająca z tańców z Jankiem Szarlińskim, gdy kurant mariensztackiego zegara wygrywa północ. To ostatnie spostrzeżenie zawdzięczam mojemu studentowi, panu Danielowi Miśce.

W sercu Polski widoczny z daleka,  
Będzie trwał jak wiara w człowieka,  
Będzie trwał jak miłość dla dziecka,  
Będzie trwał jak przyjaźń radziecka<sup>136</sup>.

Niezwykle istotny jest pierwszy wers powyższej strofy. Uwypukla bowiem fakt, że hierofania transcendencji w postaci Pałacu umiejscowiona jest „w sercu Polski”, a zatem w metropolii – metonimii wspólnoty. Ponieważ metropolia stanowi centrum narracji mitologicznych, totalitarno-kulturowa mitologia ma zaś charakter homogeniczny, jasne jest, że Pałac Kultury i Nauki staje się centralną wspólnotową projekcją socjalistycznej prawdy, „rzeczywistości w rewolucyjnym rozwoju”. Bezsprzecznie jest ona projekcją centralną, nawet bowiem w strukturze metropolii ma zająć status podstawowego punktu odniesienia.

W trakcie budowy gmachu jeden z apologetów „podniebego daru przyjaźni” w książce pod takim właśnie tytułem stwierdzi, że „Pałac Kultury stanie się [...] centralnym punktem stolicy. Jego bezpośrednie otoczenie stanowić będzie przyszłe centrum. Będzie stanowić punkt wyjścia dla zabudowy całego śródmieścia Warszawy”<sup>137</sup>. Inna publikacja z tego samego czasu określi warszawski wysokościowiec jako „zwornik kompozycyjny wielkiego planu przebudowy i budowy stolicy”<sup>138</sup>. Z kolei Prezydium Rządu PRL w swej uchwale z 1956 roku stwierdzi, że należy:

[...] wydobyć i podkreślić dominującą w życiu miasta rolę uformowanego na obu brzegach Wisły Śródmieścia Warszawy z głównym ośrodkiem całego miasta – placem centralnym i Pałacem Kultury i Nauki – jako ognia wiążącego w jedną całość wszystkie wokół Śródmieścia narosłe i narastające dzielnice Warszawy. Uzyskać to poprzez dalsze rozwijanie promienistego układu głównych ulic miasta łączących ośrodki życia społecznego wszystkich dzielnic miasta i rejonu strefy podmiejskiej ze Śródmieściem<sup>139</sup>.

<sup>136</sup> J. Brzechwa, *op. cit.*, s. 30.

<sup>137</sup> J. Dąbrowski, *Podniebny pomnik przyjaźni*, Warszawa 1953, s. 16.

<sup>138</sup> *Budowa PKiN*, red. L. Fomenko, J. Jasiuk, A. Wiślicki, Warszawa 1957, s. 518.

<sup>139</sup> J. Sigalin, *Warszawa 1944–1980. Z archiwum architekta*, t. 3, Warszawa 1986, s. 211.

Wysokościowy gmach odbierze zatem miastu jego stare ścisłe centrum, które, choć wprawdzie „wędrowało” po mapie stolicy, nigdy przedtem nie przekroczyło osi ulicy Marszałkowskiej. Pałac Kultury, będąc mianowany nowym centrum i sercem polskiej stolicy, zepchnie na semiotyczne peryferia plac Zamkowy, Teatralny, Saski i Rynek Starego Miasta, które w różnych okresach dotychczasowej historii miasta aspirowały do statusu miejsc centralnych. Pałac zostanie wkomponowany w główne osie widokowe stolicy tak, by być doskonale widocznym ze wszystkich stron świata<sup>140</sup>. Dzięki kulturowym strategiom metonimicznym zyska status podstawowego punktu odniesienia nie tylko na mapie Warszawy, a w dodatku nie tylko na mapie w sensie kartograficznym. Fakt, że pomiaru odległości drogowych dokonywano z miejsca w bezpośrednim sąsiedztwie warszawskiego *axis mundi* (od skrzyżowania ulic Marszałkowskiej i Alei Jerozolimskich), dodatkowo czynił z budowli główny geograficzny punkt odniesienia w skali całego kraju. Analogicznie, w wymiarze mentalnym i aksjologicznym, najważniejszym punktem kraju miały ją czynić umiejscawiane na placu Defilad centralne obchody uroczystości państwowych, a także zjazdy PZPR w Sali Kongresowej. Pałac porządkował zatem przestrzeń geograficzną i społeczno-kulturową wspólnoty, stając się centrum polskiego kosmosu.

Z drugiej strony będziemy mieli tu do czynienia z zepchnięciem starego centrum na peryferia. Taki zabieg może być odczytywany jako semiotyczna przemoc wobec tradycyjnej, starej tkanki warszawskiej i narodowej. Jednak w ten sposób mogą owo przesunięcie zinterpretować jedynie osoby nieuczestniczące w kulturze totalitarnej. Ci natomiast, którzy w niej uczestniczą, odczytują w owym przesunięciu coś wprost odwrotnego. Pamiętajmy, że – wedle totalitarnokulturowej mitologii – Warszawa przed „odkupieniem” przez radzieckiego „wybawiciela” miała być miastem jedynie drzemiącej potencji i drzemiącego piękna. Jak mówił cytowany wcześniej Bierut, w przedwojennej stolicy „gubiło się swoiste piękno osi Saskiej, placu Zwycięstwa, Krakowskiego Przedmieścia”. W tej koncepcji śródmiejski charakter powyższych

<sup>140</sup> D. Maciak, *Dwie obręcze. Warszawa w wizualnym uścisku komunizmu*, [w:] *Pałac Kultury i Nauki...*, op. cit., s. 163.

zabytkowych miejsc wcale nie sprzyjał ekspozycji ich piękna, lecz tłumiał właściwe im walory estetyczne. Z kolei zasada realizmu moralnego podpowiadała, że zabudowa centrum Warszawy socjalistycznej wymaga takiego wyróżnika w strukturze zachowanej czy zrekonstruowanej tkanki miejskiej, który podkreślałby wielkość socjalistycznych czasów na tle materialnych świadectw rozwoju historycznego wspólnoty sprzed epoki „odkupienia” i socjalistycznej „dobrej nowiny”. Dlatego Goldzamt podkreślał konieczność kreacji właściwej „skali śródmieścia Warszawy i jego wielkomięjskiego rozmachu”<sup>141</sup>, widząc właściwe rozwiązanie tego zagadnienia przede wszystkim w założeniu Marszałkowskiej Dzielnicy Mieszaniowej:

MDM imponuje przenikającym to założenie wielkim rozmachem przeobrażenia miasta i jego skali zgodnie z wolą i aspiracjami naszego pokolenia. Na miarę tych aspiracji i społecznie obiektywnych możliwości przyszłej stolicy autorzy określali skalę swego założenia, która stała się wykładnikiem nowej „skali warszawskiej” naszej epoki<sup>142</sup>.

W powyższym kontekście teoretyk polskiego socrealizmu architektonicznego określał Pałac Kultury i Nauki jako „ukoronowanie budownictwa socjalistycznej Warszawy we właściwej dla niej skali”<sup>143</sup>. Tezę swą Goldzamt ilustrował szeregiem rycin przedstawiających przepaść potencji Warszawy przedwojennej i socjalistycznej w zakresie kreacji wysokościowych dominant sylwety miasta (il. 25). Budowa Pałacu uru-

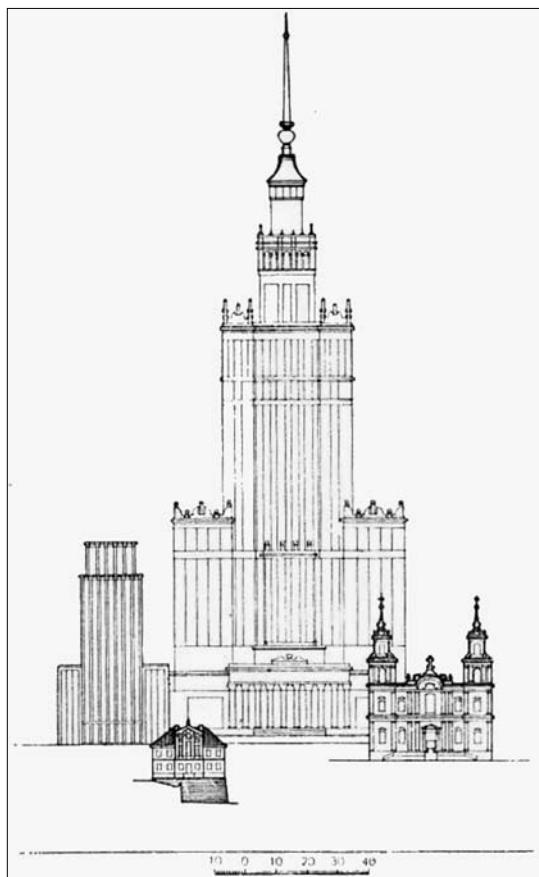
<sup>141</sup> E. Goldzamt, *op. cit.*, s. 462.

<sup>142</sup> *Ibidem*. Zasada realizmu moralnego dawała także teoretykowi powody do krytyki rekonstrukcji niektórych przedwojennych założeń architektonicznych czy urbanistycznych w niezmiennym, kameralnym kształcie, niedostosowanym do wymogów epoki. Wśród krytykowanych założeń znalazł się odbudowany Nowy Świat, niespełniający – zdaniem autora – wymogów ważnej arterii reprezentacyjnej: „Niegdyś peryferyjna, wąska uliczka Nowy Świat, która w rosnącej na południe Warszawie mogła stać się ważnym łącznikiem wielkiego założenia Krakowskiego Przedmieścia i pełnych rozmachu Alei Ujazdowskich, została odtworzona w swym starym gabarycie – wyraźnie anachronicznym wobec jej nowej roli w organizmie stolicy. Ulica łącząca wyrastające przy ciągu królewskim ważne ośrodki życiowe państwa (Zamek i Rada Państwa, KC PZPR i siedziby rządu, Uniwersytet i ASP, PKPG i ministerstwa, wydawnictwa) ukształtowana została w na poły prowincjonalnym wystrój architektonicznym z czasów, gdy była dalekim przedmieściem”, *ibidem*, s. 429.

<sup>143</sup> *Ibidem*, s. 471.

chomiła zatem dźwignię, pozwalającą uaktywnić właściwą wielkomięską potencję polskiej stolicy.

Jednym z czołowych postulatów *Sześcioletniego planu odbudowy Warszawy* było nowe ukształtowanie śródmieścia. Wyptywał on z dążenia



Il. 25. Nowa skala warszawska. Najwyższy przedwojenny gmach stołeczny – budynek Prudentialu – sięga za ledwie wież bocznych Pałacu Kultury. Ilustracja z pracy *Architektura zespołów śródmiejskich i problemy dziedzictwa* Edmunda Goldzanta

do zapewnienia stolicy wyrazu „znamionującego epokę prawdziwego humanizmu”<sup>144</sup>. W świetle tej koncepcji pełne unaocznienie piękna warszawskiej architektury historycznej wymagało „wyprowadzenia” jej poza centrum i pozbawienia komunikacyjnego oraz administracyjnego balastu dzielnicy centralnej<sup>145</sup>. Nowe śródmieście winno więc przejąć od historycznego centrum te właśnie funkcje, a przez to uwolnić drzemiący w architekturze stolicy ładunek piękna.

<sup>144</sup> B. Bierut, *Sześćdziesiąt lat planu odbudowy Warszawy*, op. cit., s. 256.

<sup>145</sup> W tym kontekście warto przytoczyć sformułowane w języku kultury totalitarnej argumenty przemawiające za zmianą układu komunikacyjnego w powojennej Warszawie poprzez wyprowadzenie z placu Zamkowego głównych strumieni ruchu kołowego. Miała temu służyć koncepcja Trasy W-Z, zakładająca przebieg tunelu pod Krakowskim Przedmieściem i – jednocześnie – wyburzenia stosunkowo mało zniszczonego (jak na realia okolic Starego Miasta) wiaduktu Pancera. Wiadukt ten przez sto lat wprowadzał potok komunikacyjny z poziomu mostu Kierbedzia na poziom skarpy warszawskiej. W sytuacji Warszawy, która w wyniku wojny straciła 67% kubatury wszystkich istniejących zabudowań, wyburzenie istniejących obiektów musiało wywoływać sprzeciw i wymagało od władz oprawy legitymizacyjnej. Do tekstów takiej oprawy można zaliczyć m.in. fragmenty filmu dokumentalnego *Szeroka droga* w reżyserii Konstantego Gordona (1949). Tekst narratorski głosił: „Warszawiacy dobrze pamiętają stary wiadukt Pancera, po którym jeździły jeszcze tramwaje konne. Jakim utrapieniem dla wielkomińskiego ruchu był jego ostry zakręt na Krakowskie Przedmieście i stromy spadek z dwunastometrowej skarpy wiślanej! Wiadukt jest mało zniszczony, można go właściwie odbudować... Ale czy ma sens powtarzanie starych błędów? Trzeba szukać nowych rozwiązań. Pancera trzeba zmieść, pod skarpą – przebić tunel. To śmiałe cięcie umożliwi budowę wielkiej arterii, która połączy Pragę z Warszawą, robotniczą Wolę z centrum miasta”, *Szeroka droga*, reż. K. Gordon, Polska 1949 (tekst narratorski). Z kolei w narracji teoretycznej Goldzamta odnajdujemy opis powojennej przebudowy Warszawy jako dźwigni ontologicznej, uwalniającej piękno placu Zamkowego, jego panoram i okolic: „O ile dawniej potoki komunikacyjne po przejeździe przez most i wiadukt Pancera uderzały w dostojne wnętrza placu Zamkowego, dusząc się dalej w pajęczynie wąskich ulic historycznych – o tyle obecnie zdecydowano likwidację węzła transportowego na placu Zamkowym i wyłączenie trasy tranzytowej z zabytkowego zespołu przez przeprowadzenie magistrali Wschód-Zachód w dolnym poziomie, pod placem Zamkowym. O ile dawniej most i wiadukt doprowadzały do rozkładu wartości architektonicznych starego założenia – o tyle obecnie zrobiono wszystko, by właściwemu rozwiązaniu problemu komunikacyjnego towarzyszyło jak najtroskliwsze wydobycie panoram tej pięknej dzielnicy Warszawy”, E. Goldzamt, op. cit., s. 441. O zniszczeniach wojennych Warszawy zob. *Raport o stratach wojennych Warszawy (Raport Zespołu ds. ustalenia wartości strat, jakie Warszawa poniosła w wyniku II wojny światowej, przygotowany w ramach Zespołu Doradców Prezydenta m.st. Warszawy)*, Warszawa 2004, s. 60.



Pałac Kultury wyznaczający nowe centrum jest zatem elementem dźwigni zmieniającej kondycję estetyczną i ontologiczną dotychczasowych rejonów centralnych. Wszystkim członkom wspólnoty Pałac miał zapewniać udział w mechanizmie gwarantującym awans ontologiczny i uczestnictwo w wiecznej, docelowej i transcendentnej „rzeczywistości w rewolucyjnym rozwoju”. Miało się tak dzieć poprzez rozbudowany program włączania odbiorców do statusu współnadawców narracji mitologicznych, dokładnie tak samo, jak się to dokonywało w przypadku „pałaców” moskiewskiego metra i jak dokonywać się miało na Zamku Warszawskim. Przyjrzyjmy się zatem strategiom włączania:

Wspaniała strzelista sylwetka Pałacu będzie wymownym symbolem ideowej treści naszej socjalistycznej stolicy. Nad miastami imperialistycznego Zachodu górują gmachy giełd i banków – symbole wyzysku, symbole niewoli mas pracujących. Z centrum Warszawy będzie strzelać w niebo dwustumetrowy gmach, w którym znajdą pomieszczenie: Polska Akademia Nauk, Instytut Krzewienia Kultury Narodowej, Towarzystwo Wiedzy Powszechnej, sale kongresowe, teatry, kina. Nad Warszawą będzie dominować symbol najwyższych wartości ludzkich, gwarantowanych przez nasz ustrój, wywalczonych przez nasz naród budujący socjalizm. Symbol wiecznego braterstwa z narodami Związku Radzieckiego<sup>146</sup>.

To fragment tekstu spikerskiego audycji radiowej, relacjonującej stołeczny mityng z udziałem budowniczych Pałacu w czasie pierwszych prac budowlanych. Audycja została przygotowana do emisji nieco ponad dwa tygodnie po tym, jak rządy Związku Radzieckiego i Polski podpisały umowę w sprawie budowy gmachu. Po upływie trzech lat, relacjonując uroczystość przekazania ukończonego i gotowego do eksploatacji „daru przyjaźni” polskim władzom, sprawozdawcy Polskiego Radia czytać będą do mikrofonów następujący tekst:

Przed głównym wejściem Pałacu – dwa pomniki dwu wielkich Polaków: Kopernika i Mickiewicza. Dwa najjaśniejsze w historii polskiej nauki i polskiej kultury nazwiska. Te dwie postacie, te dwa nazwiska to symbol

<sup>146</sup> *Spotkanie budowniczych Pałacu Kultury i Nauki z ludnością stolicy*, Polskie Radio – Polityczne Nagrania Archiwalne, nagr. z dn. 20 kwietnia 1952, Archiwum Słowne Polskiego Radia, sygn. 468/4 (fonogram).

mówiący, że nasz warszawski Pałac służyć będzie właśnie ludziom nauki i kultury – dla wszystkich. Już od jutra począwszy w gabinetach i pracowniach rozpoczną swą piękną i żmudną pracę naukowcy – pracę w służbie postępu i ludzkiego szczęścia. Już od jutra począwszy czynne tu będą trzy teatry, dwa kina, sala koncertowa, padną pierwsze rekordy na pływackim basenie<sup>147</sup>.

Możemy teraz powrócić do analizy tekstu wystąpienia Lwa Rudniewa, pouczającego polskich architektów, że Pałac Kultury nie ma być jedynie pałacem warszawskim. „Znajomości architektury polskiej nie należy ograniczać tylko do Warszawy czy innego miasta, bo chodzi o architekturę narodową” – mówił klasyk powojennej radzieckiej architektury stalinowskiej. Z jego słów przebija program ikonografii zewnętrznej PKiN jako obiektu eksponującego całą polską pozytywnie zweryfikowaną tradycję architektoniczną. Pałac eksponujący dziedzictwo jedynie warszawskie (czy też przede wszystkim warszawskie) mógłby wprawdzie liczyć na status budowli ogólnonarodowej dzięki metonimicznym mechanizmom kulturowym. Jednak umieszczenie w jego strukturze cytatów architektonicznych z szeregu miast polskich katalizowało proces włączania wszystkich uczestników nadwiślańskiej kultury totalitarnej do statusu nadawców komunikatów Pałacu. Detale architektoniczne zainspirowane dziedzictwem Krakowa, Kazimierza nad Wisłą czy Sandomierza miały pozwolić różnym odbiorcom przekonać się naocznie, że architektoniczna tradycja ich ziem znajduje odwzorowanie w detalach Pałacu, a przez to – pomóc im odczytać Pałac jako element ich własnej tradycji, czy wręcz jako element swojski. Równie angażujący semiotycznie był program funkcjonalny budowli, zakładający umieszczenie w niej instytucji o cechach wspólnotowych. Polska Akademia Nauk, Instytut Krzewienia Kultury Narodowej i Towarzystwo Wiedzy Powszechnej – to przecież instytucje reprezentujące naukę i kulturę w wymiarze ogólnopolskim. Z kolei umiejscowienie w wysokościewcu kin, teatrów i muzeów podkreślało charakter Pałacu jako ogólnodostępnego łącznika z dziedzictwem narodowym. Sala Kongresowa, niejako dedykowana dla centralnej obrzędowości partyjnej, poprzez swój polityczny mandat wzmacniała legityma-

<sup>147</sup> *Uroczystość przekazania Pałacu Kultury i Nauki..., op.cit.*

cję Pałacu do pozostawania metonimią państwa i narodu. Widać zatem, że radziecka inicjatywa kreacji PKiN jako centralnej polskiej przestrzeni przekreśliła plany polskich decydentów, pragnących nadać analogiczny wspólnotowy wymiar Zamkowi Królewskiemu. Zaniechanie jego odbudowy zbiegło się przecież w czasie z realizacją wizji metonimicznych przybyłych z Moskwy.

By tekst Pałacu Kultury i konglomerat tekstów narosłych wokół niego spowodował powszechne aktywowanie szeregu dźwigni (a więc by „dar przyjaźni” mógł podnieść na nowy poziom bytu to, co w zgodzie z polskimi kanonami totalitarnokulturowymi pozostawało pięknym w architekturze narodowej, urbanistyce warszawskiej, w polskiej tradycji dramatycznej, nauce etc.), musiał być kompetentnie zdekodowany przez całą wspólnotę uczestników kultury totalitarnej. Musiał więc zostać rozpoznany jako punkt przyłożenia dźwigni ontologicznej, a nade wszystko – jako miejsce projekcji prawdy transcendentnej, idealnej „rzeczywistości w rewolucyjnym rozwoju”. Nakładało to na tych uczestników kultury totalitarnej, którzy mieli wysokie kompetencje nominacyjne, konieczność wskazywania PKiN jako przestrzennego centrum narracji mitologicznych. W dniu otwarcia PKiN Józef Cyrankiewicz mówił:

Od dnia dzisiejszego, od dnia otwarcia Pałacu, będzie to już nie tylko obraz wtopiony w sylwetę Warszawy. Będzie to od dnia dzisiejszego gmach promieniujący na Warszawę swoją treścią społeczną i kulturalną<sup>148</sup>.

Promieniowanie ową treścią to hierofania, projekcja transcendencji. Status miejsca takiej projekcji wspólny ze statusem centralnego miejsca w nowej strukturze urbanistycznej stolicy, głównej dominanty pionowej w sylwecie miasta, wreszcie – budowli o cechach wyraziście wspólnotowych, sprawia, że Pałac Kultury staje się hipermetropolią, metonimią metonimii polskiego państwa i społeczeństwa, zesencjonalizowaną wizualizacją mitologii polskiej wspólnoty państwowej. Zesencjonalizowaną w takim stopniu, że eksponowana w nim prawda nabiera cech wyrazistości i niezwyklej prostoty, czego wyrazem może być poniższy frag-

---

<sup>148</sup> *Ibidem*.

ment wiersza Stanisława Czachorowskiego o symptomatycznym tytule *Pałac Prawdy*:

Tu robotnik i chłop się spotkają,  
Tutaj prawda jak żyto jest prosta.  
Tu swą młodość wciąż młodą i piękno  
Przekazuje Warszawie – Moskwa<sup>149</sup>.

PKiN jest więc semiotyczną „ambasadą” moskiewskiej transcendencji wyciągającej ku Warszawie zbawczą dłoń, „ambasadą” źródła siły uruchamiającej wszystkie ontologiczne dźwignie. By stać się depozytariuszem prawdy i beneficjentem transcendentnego ideału, wystarczy rozpoznać tę dłoń i ją uchwycić. Jak czytamy w strofach Mieczysława Michalaka:

Patrzac na ludzi, na mury – dar uczuć braterskich  
na płycie marmurowej czuję najwyraźniej  
ciepłą dłoń robotnika – to dotyk Przyjaźni –  
Więc przesyłam ci, Moskwo, mój salut żołnierski<sup>150</sup>.

### CENTRALNA REPREZENTACJA WIZUALNA IDEAŁU RADZIECKIEGO

W czasie, gdy Michalak przesyłał Moskwie swój żołnierski salut, a Czachorowski w *Palacu Prawdy* podziwiał piękno radzieckiej stolicy, inny „pałac prawdy” był tekstem oficjalnej kultury radzieckiej już od niemal dwudziestu lat. Do opisu jego fenomenu w pełni będzie pasować kategoria socjalistycznej transcendencji, gdyż mimo jego obecności w przestrzeni kulturowej nigdy nie zagościł w przestrzeni realnej. Gigantyczny gmach o teleskopowej strukturze i neoklasycystycznym wyglądzie, zwieńczony olbrzymią statuą Lenina, nigdy nie został zbudowany, choć jego budowa była jednym z kół zamachowych napędzających kulturę to-

<sup>149</sup> S. Czachorowski, *Pałac Prawdy*, [za:] Z. Benedyktowicz, *Widmo środka świata. Przyczynek do antropologii współczesności*, „Konteksty. Polska Sztuka Ludowa” nr 1/1991, s. 21.

<sup>150</sup> M. Michalak, *Z wycieczką na budowie Palacu Kultury i Nauki*, [za:] Z. Benedyktowicz, *op. cit.*, s. 21.

talitarną w ZSRR. Pałac Rad – bo o nim mowa – odegrał w historii kultury rolę paradoksalną, wcale bowiem nie musiał powstać, by być punktem zwrotnym w rozwoju radzieckiej kultury architektonicznej i punktem odniesienia dla wszystkich twórców socrealistycznej architektury i urbanistyki radzieckiej<sup>151</sup>.

Radzieckie narracje totalitarnokulturowe utożsamiają początek historii niezrealizowanej budowy z początkiem historii Związku Radzieckiego. Na zjeździe Rad w 1922 roku, na którym proklamowano deklarację o utworzeniu ZSRR, zobowiązano Centralny Komitet Wykonawczy do budowy Domu Związku Socjalistycznych Republik Radzieckich. Uchwałę tę miała realizować inicjatywa Stalina, zmierzająca do budowy Pałacu Rad<sup>152</sup>.

By powstał i został zatwierdzony projekt budowli, potrzeba było wieloetapowej, sterowanej przez najwyższe władze partyjne i państwo, animacji radzieckiej kultury architektonicznej. W 1931 roku powstała, powołana specjalnie w tym celu, struktura rządowa o uprawnieniach ustawodawczych i wykonawczych – realizowanych odpowiednio przez Radę Budowy Pałacu Rad (Совет строительства Дворца Советов) przy prezydium CKW oraz Zarząd Budowy Pałacu Rad (Управление строительством Дворца Советов). Przy zarządzie powołano ciało doradcze – Tymczasową Radę Techniczną (Временный технический совет), skupiającą prominentnych przedstawicieli bliskich władzom środowisk artystycznych, przede wszystkim czołowych architektów, lecz również pisarzy (Maksym Gorki), malarzy (Kuźma Pietrow-Wodkin) i ludzi teatru (Wsiewołod Mejerchold i Konstantin Stanisławski). Wszyscy oni okazali się jednak jedynie żyrantami decyzji podejmowanych w Radzie Budowy, czyli na szczeblu politycznym<sup>153</sup>. Stanie się to jasne już podczas dyskusji na temat lokalizacji przyszłego gmachu. Tymczasowa Rada Techniczna rekomendowała do tego celu plac Ochotnyj Riad. Jednak w wyniku narady na Kremlu z udziałem samego Stalina Rada Budowy podejmie decyzję o lokalizacji Pałacu w miejscu, gdzie wznosiła się wówczas świątynia

<sup>151</sup> Рог. Д. Хмельницкий, *Архитектура Сталина...*, *op. cit.*, s. 77.

<sup>152</sup> Рог. Н. Атаров, *Дворец Советов*, Москва 1940, s. 24.

<sup>153</sup> Д. Хмельницкий, *Архитектура Сталина...*, *op. cit.*, s. 78–79.

Chrystusa Zbawiciela, mimo iż środowiska architektów i ludzi kultury walory tej lokalizacji oceniały nisko.

Powstanie wizji Pałacu Rad poprzedziły cztery etapy konkursu na jego projekt, odbywające się w latach 1931–1933. Nie były one fazami kolejnych przesiewów raz złożonych projektów, lecz w istocie oddzielnymi procedurami konkursowymi, których zadaniem było, z jednej strony, znalezienie oficjalnego stylu architektonicznego formującej się kultury totalitarnej, z drugiej zaś homogenizacja języków twórczości ugrupowań twórczych, licznych jeszcze u progu pierwszego etapu konkursu. Oba cele realizowane były dzięki zdecydowanej krytyce bądź aprobacie poszczególnych rozwiązań. Źródłem zarówno aprobaty, jak i krytyki ani przez chwilę nie była jednak wypadkowa zdań ekspertów zgromadzonych w Tymczasowej Radzie Technicznej. Wedle opinii badacza dziejów radzieckiej architektury totalitarnej Dmitrija Chmielnickiego zadaniem zarówno Rady, jak i uczestników poszczególnych etapów konkursu było odgadnięcie symboliczno-estetycznej intuicji samego Stalina i zaproponowanie (w przypadku twórców), tudzież pozytywne zaopiniowanie (w przypadku członków Rady), instrumentarium architektonicznego, które w największym stopniu odpowiadałoby owej intuicji. W rezultacie niemal wszyscy twórcy biorący udział w przedostatnim etapie, bez względu na swą proveniencję artystyczną (konstruktywizm, racjonalizm, neoklasycyzm) i charakter sygnowanych przez nich wcześniej koncepcji Pałacu, wypracowywali już wizje stosunkowo homogeniczne, realizujące założenie symetrycznej kompozycji pałacowo-świątynnej<sup>154</sup>. Z kolei o czwartym etapie, o zamkniętym charakterze, którego uczestników odgórnie wskazała Rada Budowy, Chmielnicki napisze:

Trudno uwierzyć, że architekci, którzy weszli do finału konkursu, jeszcze dwa lata wcześniej reprezentowali różne, niekiedy wrogie, kierunki i metody twórcze, że prowadzili spory na poważne tematy związane z ich profesją. Spierać się już nie było o co, chyba że o wyższości planu kolistego nad prostokątnym. Jofan, Gołosow, Szczusiew, Szczuko z Gelfreichem, Alabian i nawet Wiesninowie odbyli już szkolenie i szli teraz łeb w łeb

<sup>154</sup> *Ibidem*, s. 115.

w jednym kierunku, rozwiązując jedno i to samo zadanie. Stalin dopiął swego i uzyskał od twórców uniwersalność, wzajemną zamienialność, rezygnację z ich własnych zasad i posłuszeństwo – cechy, które stały się dziedzicznymi dla kolejnych pokoleń architektów radzieckich<sup>155</sup>.

Homogenizację języka twórczości architektów można rozpatrywać jako strategię włączenia wszystkich twórców architektury w państwie radzieckim do konstrukcji tekstu Pałacu Rad. Finalny projekt miał być skuteczną metonimią całej wspólnoty państwowej, dziedzictwem całego narodu radzieckiego, w tym również metonimią i dziedzictwem całej współczesnej kultury architektonicznej ZSRR. Efekt taki łatwiej osiągnąć wówczas, gdy projektem ostatecznym nie będzie po prostu ten, który otrzyma najwyższą ocenę branżowego jury, lecz taki, który zostanie wypracowany przez szereg twórców, nieskojarzonych z jedną metodą twórczą i jednym nurtem estetycznym. Tezę tę potwierdza jedno z założeń ostatniego etapu konkursowego, wyeksponowanego w jego oficjalnych wytycznych, stwierdzające, że zadanie stworzenia projektu w obrębie jednego konkretnego ugrupowania twórczego jest niemożliwe<sup>156</sup>. W tym właśnie kontekście należy rozpatrywać fakt, że w ostatnim etapie konkursu grupy twórcze pracujące nad projektami Pałacu Rad nie tworzyły się oddolnie, poprzez sojusz reprezentantów pokrewnych nurtów estetycznych. Ich skład był pochodną wskazań samego Stalina<sup>157</sup>. Podobnie też ustalano skład określonej w wyniku czwartego etapu grupy architektów, którzy sygnowali swoimi nazwiskami projekt zatwierdzony do realizacji.

Czwarta faza konkursu wcale nie doprowadziła do wyłonienia ostatecznego projektu, mimo iż jednoznacznie został wskazany zwycięzca. Został nim Borys Jofan, który przedstawił projekt kolistej, teleskopowo zwężającej się trójtarasowej wieży z figurą „wyzwolonego proletariusza” u szczytu. W maju 1933 roku Rada Budowy postanowiła, że propozycja ta zostanie przyjęta jako punkt wyjścia do dalszych prac,

---

<sup>155</sup> *Ibidem*, s. 118.

<sup>156</sup> *Ibidem*, s. 117, 125.

<sup>157</sup> *Ibidem*, s. 117.

jednakże przyszły Pałac ma być pomnikiem nie anonimowego proletariusza, lecz Włodzimierza Lenina. Postanowiła także, że prace mają się odbywać pod kierownictwem Jofana, a w docelowym projekcie winny zostać wykorzystane „najlepsze części projektów również innych architektów”, owi „inni architekci” mogą zaś być włączeni do dalszego procesu projektodawczego. W lipcu z kolei na mocy dekretu tejże Rady do Jofana – odtąd głównego architekta Pałacu – dołączyli Władimir Szczuko jako jego zastępca oraz Władimir Gelfreich jako członek zespołu<sup>158</sup>. Takimi właśnie nazwiskami sygnowany był kanoniczny i „kanonogenny” projekt Pałacu Rad, zatwierdzony w lutym 1934 roku (il. 26), który po uszczegółowieniu został przyjęty do realizacji trzy lata później. Projekt był kanoniczny, gdyż później plany gmachu zaistnieją w wielu wariantach różniących się rozmiarami i proporcjami. „Kanonogenny” – ponieważ jego przyjęcie, wyprzedzające o pół roku obrady Pierwszego Wszechzwiązkowego Zjazdu Pisarzy Radzieckich, pełniło funkcję analogiczną do kodyfikacji zasad realizmu socjalistycznego w literaturze. Projekt stanowił projekcję transcendentnej prawdy i – jako efekt długotrwałej pracy szeregu architektów (i władz państwa nad architektami) – egzemplifikację zasad homogenicznego języka architektury totalitarnej.

Kanoniczna wersja projektu zakładała budowę gmachu o wysokości 416 metrów, z których szczytowe 80 miało przypadać na statuę ojca-założyciela wspólnoty. W razie realizacji tej inwestycji Pałac Rad miałyby zagwarantowane pierwsze miejsce wśród ówczesnych najwyższych budowli świata. Ustępowałyby mu istniejący od kilku lat nowojorski Empire State Building w wersji sprzed zamontowania masztu przekaźnikowego. Pałac byłby budowlą ze wszech miar rekordową: pod względem kubatury całkowitej, kubatury pomieszczeń reprezentacyjnych, maksymalnej przepustowości osób i pod każdym innym względem. W narracjach mu towarzyszących Pałac Rad zyskiwał rangę cudu świata – nie ósmego, lecz **prawowicie pierwszego**:

---

<sup>158</sup> *Постановления Совета строительства Дворца Советов при Президиуме ЦИК СССР от 10 мая и 4 июня 1933 г.*, [w:] *Дворец Советов. Всесоюзн. конкурс, 1932*, red. П. Антипов, Москва 1933, s. 59.





Il. 26. Efekt dokonanych przez władze radzieckie poszukiwań stylistyki własnej reprezentacji architektonicznej. Pałac Rad – projekt Borysa Jofana, Władimira Gelfreicha i Władimira Szczuko (1934)

Wśród „cudów świata”, wśród olbrzymich i zadziwiających budowli zbudowanych na ziemi w ciągu kilku tysiącleci, moskiewski budynek będzie największy nie tylko pod względem wymiarów, lecz również pod względem idei. Pomnik Lenina będzie wyrazem najświetlejszego marzenia ludzkości – marzenia o komunizmie<sup>159</sup>.

Ponadto – jak podkreślał autor powyższych słów, Nikołaj Atarow, w monografii poświęconej początkom budowy obiektu – miała to być pierwsza w historii ludzkości wielka budowla wzniesiona przez wolny naród w zgodzie z jego życzeniami. To miało odróżniać ów nowy cud świata od starych, budowanych siłą wyzysku i niewolnictwa<sup>160</sup>. Metonimiczny charakter Pałacu zdawał się jasny. „Symbolizuje on w oczach ludu wszyst-

<sup>159</sup> H. Атаров, *op. cit.*, s. 12.

<sup>160</sup> *Ibidem*, s. 13.

kie osiągnięcia socjalizmu” – pisał Atarow<sup>161</sup>. Ponieważ zaś osiągnięcia socjalizmu mają wynikać z pełnej wyrzeczeń służby w imię ludzkości, to i Pałac całym sobą ma zaświadczać o tej prawdzie. Dlatego też „od najgłębszych piwnic do najwyższego tarasu służyć będzie ludzkości: propagować naukę leninowską, otwierać drogę do wiedzy, oddziaływać siłą sztuki”<sup>162</sup>.

Pałac Rad miał się stać siedzibą Rady Najwyższej ZSRR – organu przedstawicielskiego, który został powołany do życia dopiero przez radziecką konstytucję z 1936 roku. Prócz tego, infrastruktura wysokościowca miała sprzyjać wielotysięcznym kongresom, zjazdom, zlotom i wydarzeniom kulturalnym. Moskiewski moloch nigdy jednak nie powstał, mimo iż świątynię Chrystusa Zbawiciela wysadzono na potrzeby przyszłej budowy już na samym początku procedury konkursowej, w 1931 roku. Pierwsze prace budowlane rozpoczęto wprawdzie zaraz po zatwierdzeniu obiektu do realizacji, jednak na drodze urzeczywistnienia projektu stanęła hitlerowska ofensywa, wymagająca mobilizacji wszystkich środków do celów obronnych. Stalowe konstrukcje, mające się stać szkieletem pałacu, zostały wykorzystane jako elementy najpierw zapór przeciwczołgowych, potem zaś mostów kolejowych. Już wówczas zespół Jofana, ewakuowany do Swierdłowska, rozpoczął na polecenie Stalina prace nad nowymi wariantami Pałacu. Po wojnie jednak realizacji nie doczekał się żaden z nich<sup>163</sup>.

Pałac Rad, podobnie jak kilkanaście lat później Pałac Kultury w Warszawie, pełnił funkcję katalizatora tekstów totalitarnokulturowych na swój własny temat. Imię obiektu otrzymała jedna z pierwszych stacji metra, dzisiejsza Kropotkinskaja. Sylwetkę gmachu można było rozpoznać w kadrach radzieckich filmów. W przywoływanej już *Nowej Moskwie* Miedwiedkina będzie ona wieńczyć perspektywy miasta odmienianego przez socrealistyczną przebudowę (il. 27–29). W *Nowym pokoleniu* (*Здравствуй Москва*, 1945) Siergieja Jutkiewicza – klasycznym kinematograficznym przykładzie „stolicocentryczności” tekstów totalitarnych – umiejscowiona na deskach teatru finałowa puenta ukazana jest wśród ikon socrealistycznej

<sup>161</sup> *Ibidem*, s. 14.

<sup>162</sup> *Ibidem*, s. 110.

<sup>163</sup> Д. Хмельницкий, *Архитектура Сталина...*, *op. cit.*, s. 286–287.



Il. 27–29. Pałac Rad w „żywym modelu Moskwy”. To te właśnie perspektywy spieszył zaprezentować w stolicy młody inżynier Alosza Konoplankow. Kadry z filmu *Nowa Moskwa* w reżyserii Aleksandra Miedwedkina (*Новая Москва*, ZSRR 1938)

Moskwy, a jedna z nich to właśnie Pałac Rad (il. 17). Druga ikona to słynna statua *Robotnik i kolchoźnica* autorstwa Wiery Muchiny, początkowo wieńcząca pawilon ZSRR na wystawie światowej w Paryżu w 1937 roku, później stanowiąca nieodłączny element krajobrazu Wszechzwiązkowej Wystawy Rolniczej. Warto tu wspomnieć o niej z dwóch względów: po pierwsze dlatego, że autorem projektu wystawowego pawilonu w Paryżu był główny architekt Pałacu Rad. Po drugie z tej racji, że statua i Pałac staną się wcześniej elementami ikonografii *Jasnej drogi* Aleksandrowa w epizodzie, gdy Tania Morozowa – jako spełniona kobieta, przodownik pracy i deputowana Rady Najwyższej ZSRR – otwierać będzie pawilon tekstylny wystawy rolniczej. Scena jej płomiennego, ekstatycznego przemówienia inauguracyjnego zasili galerię totalitarnych tekstów kultury ukazujących zacieranie się granic między teraźniejszością a przyszłością, planem doczesnym a idealnym. Ten pierwszy reprezentowany będzie przez scenerię wystawy rolniczej, drugi – przez rozpoznawalny fragment sylwety Pałacu Rad (il. 31). Zresztą, jak wspominałem w pierwszym rozdziale, aluzje do projektu Pałacu u Aleksandrowa można odnaleźć już w *Cyrku*. Ponadto sylweta Pałacu Rad pojawi się w szkicownikach klasyków radzieckiego malarstwa: Aleksandra Dejneki (il. 33) i Jurija Pimienowa, projektujących wielkopowierzchniowe paneau. Zresztą dzieło tego ostatniego – *Parada sportowa* (*Спортивный парад*, 1939; il. 34) – dokumentuje jeszcze jeden tekst „okołopałacowy”: ruchomą etiudę gimnastyczną wyobrażającą kontury Pałacu Rad za pomocą „ludzkiego budulca”, którą zaprezentowano w pochodzie pod murami Kremla w lipcu 1938 roku.

Wśród funkcji symbolicznych Pałacu najbardziej eksponowany jest oczywiście komponent upamiętnienia wodza rewolucji. Cały gmach miał być gigantycznym pomnikiem Włodzimierza Lenina. Taki program konkursowych prac czworga autorów sformułował sam Stalin<sup>164</sup>. Wypada się jednak zastanowić, jakie znaczenia niesie statua wodza rewolucji umiejscowiona na rekordowo wysokim cokole. Zaczniemy właśnie od cokołu – użytkowego elementu Pałacu Rad. Jego neoklasykistyczny styl, promieniujący później na praktykę całej architektury socrealistycznej, był

<sup>164</sup> Н. Атаров, *op. cit.*, s. 43; Д. Хмельницкий, *Архитектура Сталина...*, *op. cit.*, s. 116–117.



Il. 30. Finał filmu *Nowe Pokolenie*, w reżyserii Siergieja Jutkiewicza (*Здравствуй Москва*, ZSRR 1945). Ze sceny płyną słowa: „Moskwo, Moskwo, śpiewa o tobie cały kraj!”

w kulturze radzieckiej elementem nowym i stanowił wynik procesu animacji reprezentacji wizualno-przestrzennej państwa radzieckiego – procesu dokonującego się konsekwentnie i w pełni sterowanego przez władze. W funkcji tej nie był kontynuacją dotychczasowych kanonów estetycznych kultury radzieckiej, lecz ich zaprzeczeniem. Kultura lat dwudziestych, kultura rewolucyjna i postrewolucyjna, pozostawała w paradygmacie utopijnym, rozsadzającym – jak pisał Mannheim – istniejący porządek bytu. Istotnym substratem takiej kultury była negacja zastanego dziedzictwa kulturowego, działanie wbrew tradycyjnym kanonom, upatrywanie w rewolucji punktu „zero” historii wspólnoty i orientacja na przyszłość. Przyszłość stawała się źródłem inspiracji, płaszczyzną sporów na temat obrania właściwej drogi. U progu epoki radzieckiej sam Lenin był autorem tekstów w pełni wpisujących się w ten paradygmat, wskazując, że drogi do celu niepodobna odgadnąć, nie skonfrontowawszy z rzeczywistością wy-

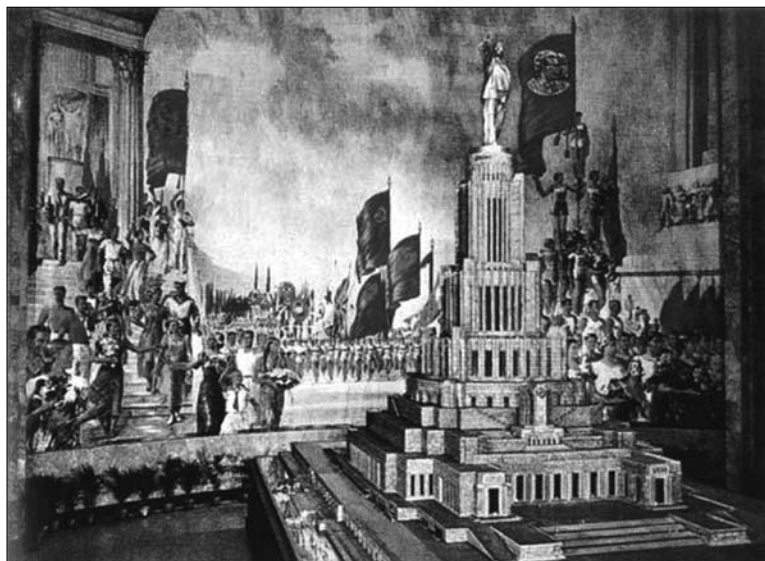


II. 31–32. Kadry z filmu *Jasna droga*, w reżyserii Grigorija Aleksandrowa (*Светлый путь*, ZSRR 1940). Z przemówienia Tani Morozowej wyłaniają się kontury przyszłości





П. 33. Aleksander Dejneka, *Stachanowcy* (*Стахановцы*, szkic do panneau, 1937)



П. 34. „Ludzki budulec” Pałacu Rad. Jurij Pimienow, *Parada sportowa* (*Спортивный парад*, szkic do panneau, 1939)

ników szeregu twórczych, oddolnych eksperymentów, odważnie zrywających z tradycją przeszłości. Spośród nich rozwiązania docelowe wyłonią się w wyniku naturalnej selekcji, dokonywanej przez życie społeczne:

Musimy starannie badać pędy tego, co nowe, odnosić się do nich z jak największą uwagą, wszelkimi sposobami pomagać ich rozwojowi i te słabe pędy „pielęgnować”. Nieuchronne jest, że niektóre z nich zginą. [...] Chodzi o podtrzymanie wszystkich i wszelkich pędów tego, co nowe, a życie dokona spośród nich wyboru tych, które są najbardziej zdolne do życia. Jeżeli uczony japoński, pragnąc dopomóc ludziom w zwalczaniu syfilisu, miał cierpliwość wypróbować 605 preparatów, póki nie wytworzył preparatu 606 odpowiadającego określonym wymaganiom, to tym, którzy chcą rozwiązać zadanie trudniejsze – pokonać kapitalizm – powinno starczyć wytrwałości, aby wypróbować setki i tysiące nowych metod, sposobów i środków walki w celu wypracowania najbardziej przydatnych<sup>165</sup>.

Teksty charakterystyczne dla kultury rewolucyjnej i postrewolucyjnej to właśnie propozycje „pędów” ideału, w imię którego podjęta zostaje krucjata przeciw zastanej rzeczywistości. W płaszczyźnie architektury zwiastunami ideału miały stawać się projekty kreujące nową rzeczywistość społeczną – domy-komuny, internaty, kombinaty żywieniowe i inne<sup>166</sup>, a na płaszczyźnie urbanistyki – tzw. *socgorody* (соцгорода, miasta socjalistyczne)<sup>167</sup>. W opozycji nie tylko do kanonów i przyzwyczajęń estetycznych, lecz również do uwarunkowań technicznych i ekonomicznych, powstawał olbrzymi rezerwar niezrealizowanych do dziś (a częściowo też niureczywistnialnych do dziś) projektów, które – ze względu na to, że pozostały na zawsze w szkicownikach – uzyskały wspólne określenie „architektury papierowej”. Właśnie na materiale „architektury papierowej” najlepiej widać charakterystyczne dla kultury lat dwudziestych tendencje kreacji budynków, które – podobnie jak zamysł Domu ZSRR, który nie zdążył się jeszcze przeobrazić w koncepcję Pałacu Rad – mia-

<sup>165</sup> W. Lenin, *Wielka inicjatywa*, [w:] *idem, Dzieła wszystkie. Tom 39. Czerwiec – grudzień 1919*, bd. o tłumaczu, Warszawa 1988, s. 19.

<sup>166</sup> Por. J. Sadowski, *Rewolucja i kontrrewolucja obyczajów...*, *op. cit.*, s. 112–120.

<sup>167</sup> Por. M. Меерович, *Соцгорода — уникальный тип градостроительной системы в условиях советской государственности*, [w:] *Miasta nowych ludzi...*, *op. cit.*, s. 85–102.



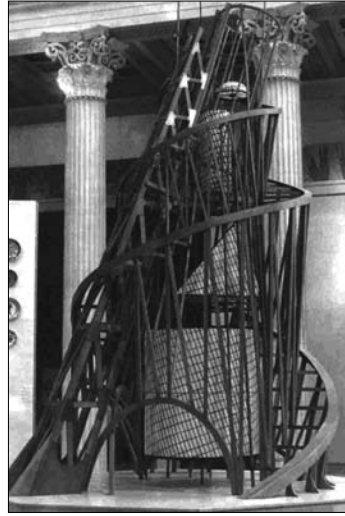
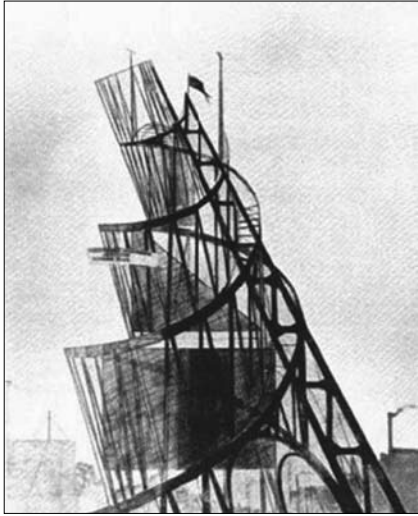
ły być wizualną i przestrzenną reprezentacją ładu postrewolucyjnego. Widać zapisany w nich wektor odśrodkowy, realizujący jedną z najistotniejszych charakterystyk kultury lat dwudziestych, określaną przez Władimira Papiernego jako „rozpływanie” (w przeciwieństwie do „tężenia” typowego dla kultury totalitarnej)<sup>168</sup>. Widać dążenie wzwyż, realizujące rewolucyjny powszechny dyskurs heroiczny, który nakazuje każdemu pokonywać wrodzone, ziemskie uwarunkowania. Widać także dynamikę uwidaczniającą się w skosach i pochyłościach, a dzięki odśrodkowości i dynamicznemu ruchowi wzwyż można odczytać w tych projektach chęć pokonania kategorii „tu” i „teraz”, determinujących i artystę, i odbiorcę dzieła. Oczywisty jest także otwarty charakter tekstów tych projektów, które nie poddają się jednoznacznej interpretacji.

Egzemplifikacją wszystkich powyższych cech jest najslynniejszy bodaj spośród projektów „papierowych”: pomnik III Międzynarodówki autorstwa Władimira Tatlina (1919; il. 35–36). Wbrew pozorom konstrukcja ta miała być nie tylko manifestem artystycznym, lecz także obiektem użytkowym. Wielki, czterystumetrowy, spiralny i dynamicznie wwiercający się w niebo szkielet miał stanowić konstrukcję nośną dla brył obracających się niezależnie od siebie, każda z inną prędkością. W bryłach tych – w zamyśle Tatlina – miały się mieścić siedziby organów władzy radzieckiej całego świata, odmienionego i zjednoczonego przez zwycięski pochód rewolucji<sup>169</sup>. Jako reprezentacja władzy radzieckiej pomnik eksponowałby przede wszystkim kulturę rewolucyjnego „wielkiego wybuchu”, niedookreśloność obrazu ideału, a także niestałość. Podobnie jak nie można wejść dwa razy do tej samej rzeki, nie można byłoby dwa razy zobaczyć tego samego pomnika III Międzynarodówki. Jakże inaczej rzecz się miała z Pałacem Rad Jofana, Gelfreicha i Szczuki, który przez neoklasycystyczną stylistykę i program symboliczny, realizowany w „sojuszu dwóch sztuk”<sup>170</sup>, architektury i rzeźby, nabierał charakteru na wskroś konkretnego. Kompleks tekstów Pałacu, generowanych w języku kultury totalitarnej, skazany był na jednoznaczny,

<sup>168</sup> В. Паперный, *op. cit.*, s. 141–142.

<sup>169</sup> С. Хан-Магомедов, *Сто шедевров советского архитектурного авангарда*, Москва 2005, s. 147–148.

<sup>170</sup> Н. Атаров, *op. cit.*, s. 44.



Il. 35–36. „Pomnik III Międzynarodówki” nigdy nie wykroczył poza stadium szkicu (il. 35) i modelu (il. 36). Władimir Tatlin, 1919

zamknięty charakter. I stanowił narrację nie o tym, co się dokonuje i co ma się dopiero dokonać, lecz o tym, co już się dokonało i co się nie zmieni. Chwila terazniejsza socjalizmu radzieckiego płynnie przechodzić miała w niezmienną formę w plan wieczny:

Wiele stuleci stać będzie Pałac Rad. Stanie się trwałym elementem nowej geografii świata. Na mapie świata znikną granice państw. Zmieni się sam krajobraz planety. Powstaną komunistyczne osiedla niepodobne do starych miast. Człowiek pokona przestrzeń. Elektryczność zaorze pola Australii, Chin i Ameryki.

Pałac Rad, zwieczony statua Iljicza, niezmiennie będzie stać na brzegu rzeki Moskwy. Ludzie będą się rodzić – pokolenie za pokoleniem, żyć szczęśliwym życiem, starzeć się pomału, lecz znany im z lubianych książek lat dziecinnych Pałac Rad będzie wciąż stać – taki sam, jakim go ujrzymy w najbliższych latach. Stulecia nie pozostawią na nim swoich śladów, zbudujemy go tak, by – nie starzejąc się – stał wiecznie. To przecież pomnik Lenina!<sup>171</sup>

<sup>171</sup> *Ibidem*, s. 14–15.

O ile bryła Pałacu w owym wiecznym planie odpowiada za kompleks znaczeń związanych z tym, co zbudowane i trwałe – z fundamentem, kośćcem, strukturą i hierarchią (*vide* teleskopowa struktura) nowego ładu, o tyle statua Lenina wskazuje na źródło owego ładu, na mit założycielski wspólnoty, zachowując przy tym cechy dynamizmu kultury rewolucyjnej. Lenin uwieczniony został w swej kanonicznej pozie – w wyroku, z wyciągniętą dłonią, realizującą ten sam wektor, co konstrukcja pomnika III Międzynarodówki. Tekst leninowski jest zatem cytatem z kultury rewolucyjnej, przetransformowanym na język kultury totalitarnej. Narracja Pałacu opowiada o „rzeczywistości w rewolucyjnym rozwoju” – o transcendencji, która, ujrzana i rozpoznana przez Lenina, realizuje się tu i teraz. Pod tym względem narrację tę powtórzy przywoływana w poprzednim rozdziale<sup>172</sup> zwrotka radzieckiego hymnu, w której „wielką drogę” oświetla Lenin, Stalin zaś wychowuje „do wierności ludowi” i jest natchnieniem do pracy i wielkich czynów. „Oświetlenie drogi” to mit fundacyjny, „wychowanie do wierności ludowi” zaś to ekspozycja terażniejszości w jej długotrwałym, rozciągliwym charakterze. To także mitologiczna legitymizacja ładu doświadczanego przez uczestników kultury totalitarnej. Zarówno w tekście hymnu, jak i w tekście Pałacu figura Lenina legitymizuje chwilę obecną właśnie poprzez to, co ujrzał ojciec-założyciel wspólnoty. „Ręka wskazuje drogę” – tak będzie brzmieć jeden z rozdziałów popularnej monografii Atarowa, poświęcony statui wodza. Jak stwierdziliśmy wcześniej, kultura totalitarna utożsamia drogę do osiągnięcia celu z samym celem i zaciera granicę między terażniejszością a przyszłością. Dlatego też totalitarny komunikat stwierdzający, że Lenin wskazuje czy oświetla drogę, oznacza w istocie, iż wskazuje i legitymizuje chwilę współczesną dla odbiorcy<sup>173</sup>. Legitymizuje ład obecny i – jednocześnie – niezmienny oraz wieczny. Świadectwem takiego właśnie „obecnego-czyli-wiecznego” ładu miał być choćby program ikonograficzny jednej z reprezentacyjnych sal Pałacu – Sali Konstytucji Stalinowskiej, eksponujący m.in. wykute w kamieniu sentencje z radzieckiej ustawy zasadniczej.

<sup>172</sup> Zob. s. 74.

<sup>173</sup> Por. J. Sadowski, *Культура «один» в культуре «два». К описанию природы советской официальной культуры*, „Przegląd Rusycystyczny” 2008, nr 2 (122), s. 96–103.

Warto w tym momencie skonstatować jeszcze jeden niezwykle istotny komponent planu legitymizowania rzeczywistości przez figurę Lenina. Jest nim aspekt personalnego mandatu Stalina do sprawowania władzy absolutnej i do posiadania statusu boskiego władcy. Ten, kto pretenduje do takiego statusu we wspólnocie, nie będąc przy tym jej ojcem-założycielem, musi w celu realizacji swojej ambicji uzyskać mandat od założyciela, mitologicznego suwerena, stając się jego sukcesorem (figura suwerena mitologicznego nie jest tu zresztą tożsama z suwerenem deklarowanym, którym w przypadku tzw. konstytucji Stalinowskiej miał pozostawać „lud pracujący miast i wsi”<sup>174</sup>; por. il. 37). Zgodnie z teorią Mircei Eliadego, bóstwo-kreator oddala się z czasem od stworzonego przez siebie świata, pozostawiając bóstwo-namiestnika, które stopniowo staje się centralną figurą kultu<sup>175</sup>. Zgodnie z tą koncepcją w wypadku Stalina skuteczną strategią symboliczną byłoby zatem nie tyle (czy raczej: nie tylko) tworzenie pomników własnej boskości, co podkreślanie statusu posiadania prawomocnego mandatu do sprawowania władzy, pochodzącego od „bóstwa” formalnie nadrzędnego<sup>176</sup>. Jako jeden z elementów tej strategii można roz-

<sup>174</sup> Art. 3 konstytucji ZSRR z 1936 roku. *Konstytucja (Ustawa Zasadnicza) Związku Socjalistycznych Republik Radzieckich*, bd. o tłumaczu, Warszawa 1953, s. 3. Kategorię „ludu pracującego” przytaczam w zgodzie z nomenklaturą przyjętą w tym oficjalnym tłumaczeniu. W oryginale – *трудящиеся города и деревни*. Zob. *Конституция (Основной закон) Союза Советских Социалистических Республик*, Moskwa 1951, s. 3.

<sup>175</sup> M. Eliade, *Mity, sny i misteria*, tłum. K. Kocjan, Warszawa 2003, s. 68.

<sup>176</sup> Do klasycznych projekcji strategii legitymizacji Stalina jako spadkobiercy Lenina należy cała galeria tekstów kultury, eksponujących hasło „Stalin – to Lenin dzisiaj”, m.in. filmy Michaiła Romma *Lenin w Październiku* i *Lenin w 1918 roku (Ленин в Октябре, 1937; Ленин в 1918 году, 1939)*, słynne zdjęcie obu wodzów na ławeczce w Soczi (najprawdopodobniej fotomontaż), eksponowane w kulturze totalitarnej jako świadectwo ich zażyłości, czy wreszcie stylizowana na ludowy epos pieśń *Dwa sokoly (Два сокола, nie później niż 1936)*, w której stary przywódca ptasiego stada, odchodząc z tego świata, zawierza wszystkie sprawy swego ludu młodszemu. By nie było żadnych wątpliwości interpretacyjnych, pieśń uściśla: „А соколов этих люди все узнали:/ Первый сокол — Ленин, второй сокол — Сталин” („A sokoly te wszyscy ludzie poznali:/ Pierwszy sokół – Lenin, drugi sokół – Stalin”); bd. o autorze, *Два сокола*, [w:] <http://www.sovmusic.ru/download.php?fname=dubsokol> (dostęp z dnia 29 grudnia 2008 – fonogram). *Notabene* w tekście pieśni postawa starego sokoła nie przypomina postawy Lenina, który w słynnym *Liście do zjazdu (Письмо к съезду, 1922/1923)* charakteryzuje Stalina negatywnie i daleki jest od namaszczenia go na swego sukcesora. Po wojnie mandat Stalina do posiadania statusu sukcesora swego poprzednika stanie się osią znaczeń fabuły filmu Micheila Cziauarego *Przy-*



Il. 37. „Lud pracujący miast i wsi” – deklarowany suweren państwa radzieckiego. Tuż obok niekwestionowany suweren faktyczny. Plakat sławiący konstytucję ZSRR i eksponujący treść jej trzeciego artykułu. I. Ganf, *Niech żyje Konstytucja Stalinowska – Konstytucja zwycięskiego socjalizmu!* (*Да здравствует Сталинская Конституция – Конституция победившего социализма!*, 1950)

patrywać wyniesienie figury Lenina na szczyt centralnej metonimii państwa radzieckiego.

Dość oczywisty komponent znaczeń tekstu Pałacu Rad ujawnia plan jego wzniesienia na miejscu wyburzonej świątyni prawosławnej. Jest to klasyczny przykład kształtowania przestrzeni symbolicznej przez wyparcie starego *sacrum* przez nowe. Niezbędne jest tu jednak uwzględnienie dość specyficznego charakteru świątyni Chrystusa Zbawiciela. Wznoszona przez niemal pół wieku jako wotum za odparcie najazdu napoleońskiego i konsekrowana w 1883 roku, reprezentowała *sacrum* nie tylko chrześcijańskie, ale i państwowe. Świadczyła zatem o politycznym wymiarze rosyjskiego prawosławia. Wyparcie t a k i e g o *sacrum* przez hierofanię transcendencji

---

*sięga* (*Клятва*, 1946). Stalin zostaje następcą Lenina z woli suwerena, jakim jest radziecki lud, jedomyślny w postanowieniu przekazania mu zakrwawionego listu, zaadresowanego do zmarłego właśnie Lenina.

socjalistycznej wydaje się być konsekwentną strategią sakralizacji władzy, tłumaczącą determinację Stalina do lokacji Pałacu Rad w miejscu niezgodnym z urbanistyczną intuicją Tymczasowej Rady Technicznej.

Kolejną grupę znaczeń odsłania kontekst urbanistyczny projektowanego gmachu. Umiejscowiony w bezpośrednim sąsiedztwie Kremła nadałby nowy wymiar perspektywie placu Czerwonego (il. 38). To właśnie tu wzniesiono jedną z najlepiej rozpoznawalnych przestrzenno-wizualnych reprezentacji powstającej dopiero kultury totalitarnej (w dodatku dopiero rozpoczynającej poszukiwania własnego architektonicznego stylu) – mauzoleum Lenina<sup>177</sup>. To tu złożono „relikwie” założyciela wspólnoty. Były one jednym z najważniejszych radzieckich tekstów legitymizacji wszystkich ekip rządzących, których członkowie, stojąc na trybunie tegoż mauzoleum, odbierali defilady i pochody. „Relikwie” założyciela były także źródłem symbolicznej sukcesji sekretarza generalnych WKP(b) i KPZR. Po zrealizowaniu projektu Pałacu Rad Leninowskie mauzoleum znalazłoby się z nim na jednej osi optycznej – z punktu widzenia obserwatora stojącego w centrum placu Czerwonego. Dwa obiekty utworzyłyby znaczeniową diadę analogiczną do analizowanej wyżej struktury wewnętrznej Pałacu Rad i radzieckiego hymnu. Socjalistyczny grobowiec reprezentowałby mit fundacyjny, wyłaniające się zza niego architektoniczne monstrum symbolizowałoby zaś trwałość i potęgę pierwszego państwa robotników i chłopów. W tej diadzie figura Lenina jest osią semiotyczną – wspólnym mianownikiem, umożliwiającym zdekodowanie dwudzielnego przestrzennego komunikatu.

---

<sup>177</sup> Obecny budynek mauzoleum powstał w 1930 roku według projektu Aleksieja Szczusiewa. Papierny zwraca uwagę na odmienność funkcji tej budowli w kulturze radzieckiej stadium postrewolucyjnego i totalitarnego (czyli w modelu kulturowym „jeden” i „dwa”): „Idea mauzoleum pojawia się w kulturze «jeden» jako t y m c z a s o w a. Mauzoleum potrzebne było jedynie «w celu zapewnienia wszystkim chętnym, którzy nie zdążą przybyć do Moskwy przed pogrzebem, możliwości pożegnania się z ukochanym wodzem» [a zatem w 1924 r. – przyp. J.S.]. Jak widzimy, jest to jedynie wydłużające się pożegnanie. Kultura «dwa» żegnać się z ukochanym wodzem nie zamierza. Tymczasowe mauzoleum drewniane ulega [również w 1924 r. – przyp. J.S.] wymianie początkowo na solidniejsze (również drewniane), potem zaś, w 1930, na kamienne, obliczone na wieczność [podkr. Papiernego – J.S.]. B. Паперный, *op. cit.*, s. 45.



Il. 38. Symulacja panoramy placu Czerwonego z sylwetką Pałacu Rad. Z artykułu Borysa Kondakowa *Москва 1930-х как идеальный город будущего* (w tomie *Miasta nowych ludzi. Architektoniczna i urbanistyczna spuścizna komunizmu*, Warszawa 2007)

W dwa lata po zakończeniu ostatniego etapu konkursu na projekt Pałacu i w rok po przyjęciu projektu Jofana, Gelfreicha i Szczuki Rada Komisarzy Ludowych ZSRR wspólnie z Komitetem Centralnym WKP(b) uchwała Generalny Plan Rekonstrukcji Moskwy (*Генеральный план реконструкции Москвы*). Założenia tego planu ujawniają kolejne aspekty znaczeniowe niezrealizowanego kolosa. Wraz z placem Czerwonym, mauzoleum i Kremlen miał on utworzyć wyraziste jądro moskiewskiego centryczno-promienistego systemu urbanistycznego<sup>178</sup>. Staje się też jasne, że socrealistyczna reorganizacja moskiewskich placów i arterii miała za zadanie otworzyć główne osie widokowe miasta na najwyższy element ścisłego centrum. Zatem, dzięki swym rozmiarom, umiejscowieniu i podporządkowaniu sobie układu urbanistycznego, Pałac Rad miał być stałym geograficznym i symbolicznym punktem odniesienia dla każdego, kto przebywał w Moskwie. Sama zaś radziecka stolica stała się tożsama z przestrzenią ograniczoną linią zasięgu widoczności Pałacu. Widać zatem, że dla tego obiektu planowano rolę esencji tekstów metropolitalnych, podstawowego przestrzennego punktu odniesienia dla wspólnoty, rolę osi radzieckiego Kosmosu. A było to przecież założenie, które – choć niezrealizowane w ZSRR – po niespełna dwudziestu latach zostało zaadaptowane do warunków warszawskich.

<sup>178</sup> Рог. Б. Кондаков, *Москва 1930-х как идеальный город будущего*, [w:] *Miasta nowych ludzi...*, op. cit., s. 129.

Pałac Rad miał ponadto spełniać większość funkcji semiotycznych, powierzonych później jego warszawskiemu krewniakowi. Program jego urządzeń wewnętrznych z potężnym rozmachem realizuje strategię semiotycznych włączeń. Sama tylko Sala Wielka o kubaturze 1 000 000 m<sup>3</sup> miała zapewnić miejsce 20 000 osób. Dla porównania: Sala Kongresowa Pałacu Kultury i Nauki mieści 3000 miejsc, stadion Legii w Warszawie zaś (w momencie, gdy piszę te słowa i gdy właśnie zaczęła się jego przebudowa na potrzeby futbolowych Mistrzostw Europy) – 13 638 miejsc. Skąd tak olbrzymia skala głównej sali Pałacu moskiewskiego? Uczestnicy kultury totalitarnej nie powinni byli mieć wątpliwości: „Tylko tam, gdzie krajem rządzi lud, gdzie dla ludu otwarte są wszelkie bogactwa wiedzy i sztuki – tylko w Związku Radzieckim mogła powstać potrzeba dwudziestotysięcznego amfiteatru”<sup>179</sup>. Podobnie jak później w PKiN, amfiteatr ten miał się stać areną włączeń odbiorców do statusu współnadawców poprzez program imprez typu kongresowego, zjazdowego czy zlotowego. Imprezy te miały sprawiać, że olbrzymie grupy odbiorców formalnie współtworzyłyby nabudowywane wokół Pałacu teksty – np. uchwały i rezolucje, które kultura totalitarna unieśmiertelni, wydając choćby zbiory dokumentów poszczególnych imprez (m.in. tzw. sprawozdania stenograficzne zjazdów partii, sesji Rady Najwyższej ZSRR czy zjazdów branżowych). Włączenia dokonywałyby się także poprzez masowe uczestnictwo w imprezach kulturalnych, podczas których kultura totalitarna uwypuklałaby związki między centralną architektoniczną metonimią wspólnoty, mocą państwa, samą wspólnotą i możliwością czerpania ze skarbnicy dziedzictwa kulturowego przez każdą jednostkę. Ponadto centralne wszechzwiązkowe audytorium byłoby gwarancją wyniesienia pozytywnie wartościowanego dziedzictwa regionalnego na nowy poziom funkcjonowania, sprzyjałoby jego upowszechnieniu i wniesieniu do skarbnicy kultury, której beneficjentami mieli być wszyscy obywatele. Dzięki ekspozycji wspólnego mianownika generowałyby nowe teksty współuczestnictwa:

Sztuka narodów ZSRR ciężać będzie ku Sali Wielkiej Pałacu Rad. Dagestańskie i czeczeńskie auły, Abchazi i Czuwasze, narody dalekiej Północy

<sup>179</sup> H. Атапов, *op. cit.*, s. 111.



i Dalekiego Wschodu będą mogły pokazać w Sali Wielkiej swoje najlepsze tańce i zabawy ludowe, zaśpiewać ulubione piosenki<sup>180</sup>.

Mówiliśmy wcześniej o stacjach moskiewskiego metra jako o wizualizacji starego konceptu pałacu jako figury opisującej życiowe spełnienie. Pałac Rad, przewidziany jako największy i najwspanialszy pałac świata, miał w niespotykanej dotąd formie wizualizować życiowe spełnienie wszystkich członków radzieckiej wspólnoty państwowej. Przecież semantyka gmachu, w którego Sali Wielkiej każdy może się znaleźć jako delegat zjazdu, artysta czy widz koncertu, podpowiada, że budynek taki należy do całego narodu radzieckiego. Co więcej, jako budowla wieczna (w taki sposób, jak pamiętamy z cytowanego wcześniej fragmentu<sup>181</sup>, *explicit* charakteryzuje ją Atarow) świadczy o trwałej odmianie kondycji każdej jednostki. Tylko bowiem w ustroju radzieckim – jak podpowiada totalitarnokulturowa mitologia – najwspanialszy pałac świata jest własnością nie monarchy czy dyktatora, lecz całego ludu, na wszystkie czasy. Widać zatem, jak za jego pomocą uruchamia się mechanizm dźwigni ontologicznej, jak wizualizowany jest plan totalitarnokulturowego zbawienia, dostępnego powszechnie, w życiu doczesnym. Dodajmy, że wśród semiotycznych strategii włączania miało nie zabraknąć wpisywania elementów pozytywnie wartościowanego dziedzictwa regionalnego do wystroju wnętrza Pałacu (gobeliny, dywany, makaty etc.)<sup>182</sup>. Analogiczna strategia włączająca nakazywała poświęcić program ikonograficzny drugiej z najbardziej reprezentacyjnych sal Pałacu – Sali Małej (z widownią obliczoną na 6 000 miejsc) – poszczególnym republikom ZSRR. Z kolei Salę Konstytucji Stalinowskiej, której nazwa i program ikonograficzny miały przedstawiać prawną reprezentację radzieckiego ładu, planowano otoczyć fryzem ukazującym poszczególne narodowości ZSRR. Odbiorca tekstu tej sali, widząc we fryzie metonimię własnej grupy etniczno-kulturowej, miał odczytywać tekst konstytucji jako wyrazisty wspólny mianownik dla przedstawicieli wszystkich wyróżzbiionych etnosów.

<sup>180</sup> *Ibidem*, s. 120.

<sup>181</sup> Por. s. 218.

<sup>182</sup> Por. *ibidem*, s. 124–125.

„Carska Rosja nie znała i nie potrafiła wykorzystać swoich bogactw. [...] Całe gubernie pozostawały niezbadanymi białymi plamami na mapie geologicznej” – pisał apologeta Pałacu, wskazując, że władza radziecka uwalnia nie tylko ludzką potencję, lecz również naturalne zasoby ziemi<sup>183</sup>. Oczom całego świata ukazane zostanie nieznane dotąd piękno kaukaskiego granitu i ukraińskiego labradorytu. Radzieccy metalurdzy uszlachetnią żelazo miedzią i chromem w taki sposób, że powstanie stal o niespotykanej dotąd wytrzymałości. Stal ta nosić będzie odtąd markę sławiącą Pałac Rad. „DS” – bo tak brzmieć będzie jej nazwa – to inicjały rosyjskiej nazwy wielkiego budynku (*Дворец Советов*). „Triumf stali” i „triumf granitu” – za pomocą takich kategorii opisywać będzie Atarow architektonicznego bohatera swojej opowieści<sup>184</sup>.

Podobnie jak cała kultura totalitarna, Pałac Rad jest tekstem teleologicznym. Jest narracją o historii wspólnoty, czego świadectwo stanowi rozpatrywana wyżej zasadniczo dwudzielna konstrukcja semiotyczna budynku. „Zasysa” on historię wspólnoty podobnie, jak „zasysa” potencję zasobów naturalnych państwa. Podkreśla to idea umieszczenia w Pałacu państwowego archiwum dokumentującego „historię powstania i utrwalenia władzy radzieckiej”<sup>185</sup>. Owo „zasysanie” uwypuklane jest również przez program ikonograficzny reprezentacyjnej Sali Heroizmu Wojny Domowej i ikonografię otoczenia części prezydialnej Sali Wielkiej, ukazującą sceny tejsze wojny oraz stalinowskiej industrializacji. „Zasysanie” wspólnotowej historii uwidacznia się także w najbliższym otoczeniu gmachu. Idąc ku głównemu wejściu Pałacu od strony Kremla, wzdłuż monumentalnego placu Swierdłowa, radziecki obywatel miał mijać pomniki proroków socjalizmu: Saint-Simona, Fouriera, Czernyszewskiego i innych. Wchodząc do budynku, przechodziłby między pomnikami Marksa i Engelsa. Widać, że i tu gmach miał być przestrzenno-wizualnym symbolem końca historii, pełnej realizacji idei dziewiętnastowiecznych socjalistów. Nie inaczej byłoby z historią techniki, której Pałac miał być ukoronowaniem. Budowa gmachu miała wykorzystywać wszystkie do-

<sup>183</sup> Por. *ibidem*, s. 100.

<sup>184</sup> *Ibidem*, s. 67–68, 104–105.

<sup>185</sup> *Ibidem*, s. 110.

tychczasowe zdobywcze techniki, udoskonalając je i katalizując powstawanie nowych (*vide* stal „DS”), lecz również śmiało czerpiąc ze skarbnicy rozwiązań tradycyjnych, prostych, niezawodnych. Stąd w narracji Atarowa znajdzie się też miejsce dla apologii antycznego cementu czy ludowego sposobu łączenia bali drewnianych za pomocą zaciosów zwanych jaskółczym ogonem<sup>186</sup>. Co więcej, pojawi się tam również konstatacja, że naród radziecki buduje swój Pałac, wykorzystując najlepsze osiągnięcia budownictwa wysokościowego... Stanów Zjednoczonych Ameryki<sup>187</sup>.

### OD STATUI DO IGLICY

Formalnie Stalin nigdy nie zrezygnował z inicjatywy budowy Pałacu Rad. Polecenie wydane ewakuowanym z Moskwy architektom, by kontynuowali prace nad projektem – wcześniej przecież zatwierdzonym do budowy – świadczyło oczywiście o zmianie koncepcji kreacji przestrzeni symbolicznej i o próbie wpisania idei gmachu w nowy kontekst, znany wówczas jeśli nie samemu tylko przywódcy, to co najwyżej członkom Biura Politycznego KC partii. Zmieniają się proporcje gmachu i jego program ikonograficzny. Po wojnie natomiast z Pałacu Rad „schodzi powietrze” niczym z plażowej piłki. Kolejne warianty są już zdecydowanie niższe, o dużo skromniejszej kubaturze.

Wynik Wielkiej Wojny Ojczyźnianej zdecydowanie zmienia priorytety polityki symbolicznej władz radzieckich. „Po co z okazji triumfu Stalina stawiać pomnik Leninowi?” – pytał retorycznie Dmitrij Chmielnicki w dyskusji na temat możliwych przyczyn zaniechania realizacji projektu wysokościowca<sup>188</sup>. Zarówno sam triumf Stalina wraz z jego historyczną specyfiką, jak i kreowane w kulturze totalitarnej mitologiczne narracje na jej temat to klucze do rekonstrukcji potrzeb symbolicznych Naczelnego Dowódcy Sił Zbrojnych ZSRR, który w uznaniu własnych zasług mianował się właśnie generalissimusem. Przed wojną, wynosząc na szczyt

<sup>186</sup> *Ibidem*, s. 80–108.

<sup>187</sup> *Ibidem*, s. 98.

<sup>188</sup> Sformułowanie zanotowane podczas mojej rozmowy z Dmitrijem Chmielnickim 3 czerwca 2008 roku w Berlinie.

Pałacu i ku szczytom *axis mundi* figurę ojca-założyciela wspólnoty, Stalin dokonywał afirmacji bieżącej rzeczywistości społeczno-politycznej jako tej, którą miał ujrzeć Lenin. Wynosząc ku szczytom *axis mundi* obraz pierwszego radzieckiego lidera i nadając mu cechy boskie, wódz dokonywał deifikacji władzy politycznej jako takiej<sup>189</sup>. Jednak wynik Wielkiej Wojny Ojczyźnianej sprawił, że Stalin wzmocnił swój wizerunek o dodatkowy komponent mitologiczny. Był już nie tylko prawowitym (w świetle mitologii kultury totalitarnej) sukcesorem Lenina, lecz również sprawcą powtórnej kreacji świata. Stan taki sprawiał, że „Leninowski” aspekt centralnej przestrzenno-wizualnej metonimii wspólnoty mógł ulec redukcji. W takim właśnie kontekście można rozpatrywać falę już nie wirtualnego, nie „papierowego”, lecz rzeczywistego budownictwa wysokościowego w powojennej Moskwie. Właśnie ta fala powoła do życia kilka moskiewskich gmachów siostrzanych wobec warszawskiego Pałacu Kultury i Nauki. W 1947 roku Rada Ministrów ZSRR orzeknie, że Moskwa ma się stać placem budowy szeregu budynków wielopiętrowych, których proporcje, sylwety i detale „winny być [...] powiązane z historyczną architekturą miasta i sylwetą przyszłego Pałacu Rad”<sup>190</sup>. Chmielnicki zauważa:

W zgodzie z uchwałą niezwłocznie rozpoczęło się projektowanie ośmiu wysokościowców. Moskiewskie drapacze chmur, wymyślone formalnie po to, by podtrzymać kompozycyjnie ideę Pałacu Rad, faktycznie ją pogrzebały. Przy czym idea budowy Pałacu oficjalnie nie została odrzucona aż do początku lat sześćdziesiątych<sup>191</sup>.

Tym razem Stalinowski zamysł był konkretny i nie wymagał procedur konkursowych podobnych do tych z początku lat trzydziestych. Zadanie stworzenia szkiców konkretnych gmachów powierzone zostało konkretnym twórcom, którzy – bez wyjątku – otrzymali za realizację zamówienia władz Nagrody Stalinowskie za 1948 rok<sup>192</sup>. Jak podkreśla Chmielnicki,

<sup>189</sup> Por. J. Sadowski, *Rewolucja i kontrrewolucja obyczajów...*, *op. cit.*, s. 96–97.

<sup>190</sup> За: И. Эйгель, *Борис Иофан*, Москва 1978, s. 122.

<sup>191</sup> Д. Хмельницкий, *Архитектура Сталина...*, *op. cit.*, s. 286.

<sup>192</sup> Nagrody Stalinowskie za dokonania w danym roku przyznawano w roku kolejnym. Por. s. 71–72.

tajność prac projektowych i powierzenie nadzoru nad nimi Ministerstwu Spraw Wewnętrznych świadczą o szczególnej roli, jaką sekretarz generalny WKP(b) upatrywał w realizacji swego zamysłu, zyskującego przez to charakter sprawy najwyższej wagi państwowej<sup>193</sup>. Powstało w ten sposób osiem projektów gmachów (spośród których, jak już wcześniej wspominałem, realizacji doczekało się siedem) o niejednorodnym przeznaczeniu formalnym: administracyjnym, hotelowym i mieszkalnym. Jednym z nich był oczywiście projekt najlepiej rozpoznawalnego spośród wszystkich powstałych radzieckich wysokościowców – głównego gmachu Moskiewskiego Uniwersytetu Państwowego im. Michaiła Łomonosowa. Od uchwały Rady Ministrów do finału budowy ostatniego ze zrealizowanych budynków upłynęło dziesięć lat. Stalin za swego życia ujrzał wprawdzie jedynie pięć gotowych budowli, ale pierwsze z nich – dom mieszkalny na Wybrzeżu Kotielniczewskim i hotel Leningradzki – już w 1952 roku. Świadczy to o olbrzymiej determinacji władz do szybkiej realizacji nowych przestrzennych założeń symbolicznych.

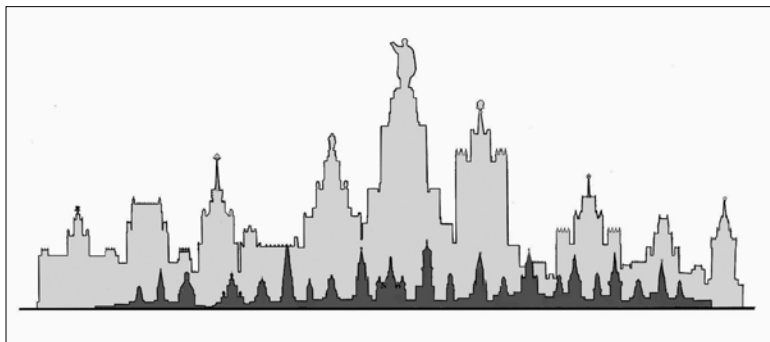
Spośród „wysotek” – bo tak nazywane są „moskiewskie siostry” w ich ojczyźnie – żadna nie dorównuje wysokością ani kubaturą wartościom zakładanym w kanonicznym projekcie Pałacu Rad. Żadna z tych budowli nawet nie zbliża się pod tym względem do swego pierwowzoru. Najwyższy z ośmiu projektów – niezrealizowany gmach administracyjny, który miał stanąć w bezpośrednim sąsiedztwie placu Czerwonego i Kremla (na miejscu, w którym zbudowano później słynny hotel Rossija) – miał liczyć 275 metrów. Najwyższy budynek wśród zrealizowanych projektów – gmach Uniwersytetu – liczy ich 235 (względem założeń nagrodzonego szkicu „urósł” o 55 metrów). Wspólnym mianownikiem wszystkich obiektów jest znaczna stylistyczna odrębność od pierwotnego Pałacu Rad (przez kilkanaście lat od momentu wypracowania przestrzenno-wizualnych założeń socrealizmu architektura radziecka nie stała w miejscu). Są one bardziej przysadziste i cechują się znacznie mniejszą dynamiką pionów. Ponadto wszystkie bez wyjątku zostały wyposażone w znakomicie rozpoznawalny detal radzieckiego budownictwa wysokościowego – iglicę.

<sup>193</sup> Д. Хмельницкий, *Архитектура Сталина...*, *op. cit.*, s. 291.

Ten właśnie detal stanie się semiotycznym zamiennikiem figury ojca-założyciela, swoistym architektonicznym odsyłaczem do szczytowej partii Pałacu Rad, stającego się przez to transcendentną wobec rzeczywistości ideą gmachu wysokościowego. Jest to idea w sensie platońskim, posiadająca wprawdzie swoje odwzorowania w architekturze, ale odwzorowania różnorakie i niedoskonałe. Podobnie jak każde jabłko – czerwone i zielone, z listkiem i bez, zdrowe i robaczywe – jest odwzorowaniem idei jabłka, tak też wysokościowce kultury totalitarnej realizują spiętrzeniową zasadę konstrukcji bryły. Sylwety poszczególnych budynków przywodzą wprawdzie na myśl strukturę pierwowzoru, lecz – zważywszy na prostokątny plan wszystkich gmachów – są to raczej wariacje na temat bryły Pałacu Rad niż realizacja pierwotnej teleskopowej zasady spiętrzania walców. Budynki powstałe w efekcie tych wariacji cechują się różnymi proporcjami brył składowych. Ponadto wszystkie wysokościowce, zamiast – jak Pałac Rad – eksponować wizerunek założyciela wspólnoty na swoim szczycie, wskazują jedynie na szczyt *axis mundi*, tradycyjnie pozostający przestrzenią zarezerwowaną dla bóstwa. Kanoniczny obraz Pałacu Rad rozplywa się przez to w transcendencji, stając się „rzeczywistością w rewolucyjnym rozwoju”. W realnej rzeczywistości radzieckiej stolicy pojawiają się natomiast liczne namacalne projekcje transcendentnego ideału, tworząc narrację o tym, że docelowy ład realizuje się już teraz, na oczach odbiorcy tekstu metropolii. Dzięki strategiom realizmu moralnego odbiorca ten w obecności wysokich gmachów odczytuje przejaw wielkości epoki, w której żyje. Odczuwa działanie dźwigni ontologicznej, uruchamiającej potencję Moskwy i przeobrażającej choćby skalę jej sylwety (il. 39). Autorzy oficjalnych narracji o architekturze, takich jak cytowana poniżej, nie bez satysfakcji stwierdzają:

Poprzednie wysokościowe punkty odniesienia i architektoniczne dominanty miasta (wieże, kopuły, niektóre budynki o charakterystycznej architekturze i formie), zespalające zabudowę przedrewolucyjnej Moskwy, utraciły swoje organizujące znaczenie<sup>194</sup>.

<sup>194</sup> *Архитектура и конструкции высотных зданий*, Москва 1952 s. 6.



Il. 39. Porównanie skali sylwetowej Moskwy przedrewolucyjnej i skali deklarowanej w roku 1951, na podstawie ryciny N. Bylinkina i N. Stojanowa z pracy *Высотные здания в Москве. Проекты* (Москва 1951), opr. autora

Moskwa aktywnie przemienia się na obraz i podobieństwo ideału, pozostającego w sferze transcendentnej. Uczestnicy kultury totalitarnej nie tylko potrafią to dostrzec, lecz także wziąć w kulturowy cudzysłów i nominować jako zjawiska negatywne to, co istniejąc w rzeczywistości kapitalistycznej, przypomina swymi konturami rzeczywistość radziecką. Choć jest to, oczywiście, podobieństwo jedynie formalne, a kontury złudne:

Specyfiką gmachów wysokościowych w systemie zabudowy miejskiej jest ich swobodna, otwarta lokalizacja jako kompozycji centralnych, organizujących wielkoskalową zabudowę dzielnic Moskwy.

Ta właściwość radzieckich budynków wysokościowych w zdecydowany sposób odróżnia je od amerykańskich „drapaczy chmur”. Praktyka ich budowy w warunkach własności prywatnej, pogoni za zyskiem i reklamą, w warunkach pogardy dla potrzeb człowieka, doprowadziła do zabudowy bezsystemowej i przegęszczonej. W rezultacie miasta amerykańskie, wedle wyrażenia Maksyma Gorkiego, wyglądają niczym „ogromna paszcza z nierównymi czarnymi zębami”.

Tymczasem wysokościowe gmachy Moskwy sprzyjają postępującemu polepszeniu warunków pracy i życia ludzi radzieckich, przydając jeszcze bardziej majestatycznego i pięknego wyrazu stolicy Związku Radzieckiego<sup>195</sup>.

<sup>195</sup> *Ibidem*, s. 8.

Rysuje się zatem kontrast między kapitalistycznym miastem-beścią żerującym na swych mieszkańcach a ziemską projekcją radzieckiego raju, o cechach ledwie odróżnialnych od cech ideału pozostającego jednak w planie transcendentnym. Tezy radzieckiego autora potwierdza przed polskim czytelnikiem autor publikacji o Pałacu Kultury i Nauki, kreśląc tło dla zrozumienia natury budowli odmieniającej Warszawę:

Wysokościowce moskiewskie [...], posiadając wysokość sięgającą 275 metrów, nie są stłoczone jak amerykańskie drapacze nieba. Wręcz przeciwnie, dokoła każdego z nich rozciągają się obszernie place; stoją one na skrzyżowaniach szerokich ulic i na wybrzeżach rzeki Moskwy. Olbrzymi gmach Uniwersytetu Moskiewskiego im. Łomonosowa na Leninowskich Wzgórzach w Moskwie otacza całe miasteczko uniwersyteckie, tonące w ogrodach. O dążeniu w górę nie decyduje zatem chęć wykorzystania miejsca<sup>196</sup>.

Tylko bowiem – jak głosi kultura totalitarna – ustrój socjalistyczny jest w stanie zwiększać skalę miasta, nie powodując stłoczenia, uwalniać potencję drzemącą nawet w amerykańskim budownictwie wysokościowym i nie lekceważyć potrzeb i aspiracji mieszkańców, ale zapewniać im ich zaspokojenie. A miejsce wykorzystywać nie dla zysku, lecz dla człowieka, w trosce o warunki jego życia i pracy. Taka właśnie humanistyczna troska, wraz z realizmem socjalistycznym i Pałacem Kultury i Nauki, miała zostać przeszczepiona z Moskwy do Warszawy.

### TRANSCENDENTNY IDEAL SOCJALISTYCZNEJ WARSZAWY

Pałac Kultury i Nauki możemy zatem uważać nie za dalekiego krewnego „moskiewskich sióstr”, lecz za ich brata: wspólny z nimi stanowi „projekcję w pierwszej linii” idealnego Pałacu Rad. Czytelny jest wspólny wizualny mianownik centralnego gmachu Warszawy i wysokościowców moskiewskich: analogiczna zasada konstrukcji bryły oraz iglica wieńcząca szczyt. Mianownik ten odsyła do socjalistycznej transcendencji w dwóch wymiarach. W wymiarze wizualnym jest to Pałac Rad – architektoniczna „rzeczywistość w rewolucyjnym rozwoju”. W wymiarze semantycznym

<sup>196</sup> J. Dąbrowski, *Pałac Kultury i Nauki, op. cit.*, s. 23.



to cały kompleks znaczeń stanowiących program niezrealizowanego radzieckiego wysokościorca. Znaczenia te z kolei są wartościami podstawionymi pod zmienną socrealistycznego dogmatu o socjalistycznej treści. Narodowa forma w przypadku PKiN to kostium bryły „zasysający” elementy polskiego dziedzictwa architektonicznego, ale nie tylko. To także status Pałacu w polskiej wspólnocie państwowej równoznaczny z esencją kompleksu tekstów metropolitalnych. To wcale nie świadectwo inkorporacji kraju do radzieckiej strefy wpływów czy „ostemplowanie” przestrzeni między zachodnią rubieżą ZSRR a linią żelaznej kurtyny, przeobrażające Polskę w p r o w i n c j ę świata demokracji ludowej (jak mogli odczytywać tę budowlę odbiorcy nieuczestniczący w kulturze totalitarnej). To wizualna metonimia wspólnoty, na której dokonuje się działanie dźwigni ontologicznej, wspólnoty w pełni autonomicznej, organizowanej przez własną homogeniczną i totalitarną mitologię oraz jej symboliczne reprezentacje. To esencja metropolitalnego tekstu Warszawy, o której śpiewano, że:

...Tu najpiękniej płynie czas,  
Najbliższa sercu jest Warszawa<sup>197</sup>.

...Wciąż większy gwar, wciąż więcej nas,  
W Warszawie, najmilszym z miast<sup>198</sup>.

...Śpiewa zieleń i słoneczny blask,  
Że nasza Warszawa musi być najpiękniejszym z miast<sup>199</sup>.

Warszawa w kulturze totalitarnej nie jest prowincją Moskwy. Jednak socjalistyczna Moskwa „w rewolucyjnym rozwoju” to jej transcendentny ideał.

<sup>197</sup> J. Ficowski, *op. cit.*, s. 21.

<sup>198</sup> H. Kołaczowska, *Na prawo most, na lewo most*, [w:] *Z Archiwum Polskiego Radia...*, *op. cit.*

<sup>199</sup> W. Woroszyński, *Piosenka zetempowców Warszawy*, *op. cit.*



## Rozdział IV

### „KONSTITUCJA – WCIENIENIEM

### WIELOWIEKOWYCH DĄŻEŃ NARODU”

### (ZAMIAST ZAKOŃCZENIA)

Niniejsze rozważania rozpocząłem od zestawienia dwóch tekstów kinematograficznych. Za pomocą tego zestawienia zilustrowałem szereg tendencji charakterystycznych dla kultury totalitarnej, tendencje te omówiłem zaś bardziej szczegółowo w kolejnych rozdziałach. Teraz, zamykając wywód, chciałbym również dokonać podobnego zabiegu – podsumować książkowe rozważania za pomocą kilku tekstów-illustracji. Dwa z nich reprezentują kulturę totalitarną ZSRR, dwa – model kultury totalitarnej znany z Polski. Są to teksty zdecydowanie „symetryczne” (choć te radzieckie chronologicznie wyprzedzają polskie o kilkanaście lat) i wzajemnie komplementarne. Będą to, po pierwsze, teksty dwóch konstytucji: przywoływanej już radzieckiej z 1936 roku<sup>1</sup> oraz polskiej z roku 1952<sup>2</sup> (ta ostatnia otwiera formalnie historię państwa o nazwie Polska Rzeczpospolita Ludowa). Zapisy obu aktów prawnych analizować będą oczywiście pod kątem ich znaczeń mitologicznych i funkcji semiotycznych, pomijając ich rzeczywiste znaczenie w praktyce ustrojowej obu państw. Odwołam się także do dwóch komentarzy do tych ustaw zasadniczych. Ich teksty sygnowane były przez liderów wspólnot i miały charakter swoistej

<sup>1</sup> Wszystkie cytaty z powyższego aktu ustrojodawczego podaję za oficjalnym wydaniem polskim: *Konstytucja (Ustawa Zasadnicza) Związku Socjalistycznych Republik Radzieckich*, bd. o tłumaczu, Warszawa 1953. Opatruję je jedynie numerami stosownych artykułów.

<sup>2</sup> Wszystkie cytaty z powyższego aktu podaję za wydaniem: B. Bierut, *O Konstytucji Polskiej Rzeczypospolitej Ludowej. Konstytucja Polskiej Rzeczypospolitej Ludowej*, Warszawa 1952. Także i w tym przypadku będę się posługiwał numerami stosownych artykułów.

oficjalnej uwertury przyjęcia konstytucji przez organy przedstawicielskie. Jako takie weszły do kanonów manifestów ideologicznych (i mitologicznych) wygenerowanych w warunkach kultury totalitarnej i w zgodzie z jej językiem. Ze strony radzieckiej będzie to referat Józefa Stalina *O projekcie Konstytucji Związku SRR*, wygłoszony na wszechzwiązkowym zjeździe rad 25 listopada 1936 roku<sup>3</sup>, z polskiej – referat Bolesława Bieruta *O Konstytucji Polskiej Rzeczypospolitej Ludowej*, wygłoszony w sejmie 18 lipca 1952 roku<sup>4</sup>.

Ustawa zasadnicza z 1936 roku była drugą konstytucją w historii Kraju Rad. Pierwszą przyjęto dwa lata po powstaniu państwa radzieckiego. Również konstytucja Polski Ludowej nie funkcjonowała od samego początku rządów komunistycznych. Ład prawny w Polsce lat 1945–1952 pierwotnie był formalnie podporządkowany konstytucji marcowej, uznanej przez komunistyczne władze za jedyną legalnie obowiązującą przed rokiem 1939. Jej zapisy uległy modyfikacji w 1946 roku po sfałszowanym referendum. Następnie, w roku 1947, została ona zastąpiona tzw. małą konstytucją. Przyjęcie aktów ustrojodawczych rozpatrywanych w niniejszym rozdziale dzieli zatem szesnaście lat (i znaczna odległość geograficzna), łączy natomiast kilka faktów, z których – ze względu na kulturoznawczy charakter wywodu – uwypuklę cztery.

Pierwszy z nich to fakt, że żaden z analizowanych aktów nie funkcjonował w momencie krystalizacji ustroju i mitologii wspólnoty państwowej, dla której był pisany. Drugi – że oba pojawiły się niewątpliwie w totalitarnym okresie rozwoju kultury swoich wspólnot. W dodatku, jeśli za początek wyrazistego okresu totalitaryzacji kultury radzieckiej przyjmujemy kolektywizację w 1929 roku, w polskim przypadku zaś – początki państwowości w kształcie zdeterminowanym przez ustalenia jałtańskie, to okaże się, że od początku totalitaryzacji do przyjęcia konstytucji w obu krajach upłynie w gruncie rzeczy podobny okres. To trzeci

<sup>3</sup> Cytaty za wydaniem polskim: J. Stalin, *O projekcie Konstytucji Związku SSR. Referat na Nadzwyczajnym VIII Wszechzwiązkowym Zjeździe Rad 25 listopada 1936 r.*, bd. o tłumaczu, [w:] *idem, Zagadnienia leninizmu*, Warszawa 1949, s. 509–535.

<sup>4</sup> B. Bierut, *O Konstytucji Polskiej Rzeczypospolitej Ludowej. Referat wygłoszony na posiedzeniu Sejmu Ustawodawczego w dniu 18 lipca 1952 roku*, [w:] *idem, O Konstytucji Polskiej Rzeczypospolitej Ludowej. Konstytucja...*, *op. cit.*, s. 7–44.

z rozpatrywanych tutaj wyznaczników „symetryczności” obu konstytucji, sprawiających, że paralelna ich analiza będzie analizą tekstów o komplementarnych statusach kulturowych. Czwarty to fakt powstania tych aktów na bazie systemu języka kultury totalitarnej. Tego samego, który powołał do życia większość faktów kultury rozpatrywanej w tej książce – łącznie z Pałacem Rad w Moskwie oraz warszawskim Pałacem Kultury i Nauki. Zresztą komunikat jednego z radzieckich plakatów świadczy o tym, że Pałac Rad i tzw. konstytucja Stalinowska stanowią semiotyczną diadę. Ustawa zasadnicza dokonuje mitologicznej nominacji elementów ładu państwowego na poziomie aktu ustrojodawczego, Pałac Rad czyni to samo na płaszczyźnie wizualno-przestrzennej (il. 40).

Domyślnym czytelnikiem rozpatrywanych aktów ustrojodawczych był w obu przypadkach każdy obywatel, każdy uczestnik socjalistycznego ładu. Powszechny charakter konstytucji socjalistycznej, przekładalność jej zapisów na jednostkowy los każdego z obywateli, był nie tylko zapisem *de iure*, ale też jedną z tez zawartych w oficjalnych egzegezach obu dokumentów, urastającą zresztą – wskutek mechanizmu mitologicznej nominacji – do rangi dogmatu. Charakteryzując projekt konstytucji ZSRR, Stalin mówił o jego „konsekwentnym i do końca utrzymanym demokratyzmie”<sup>5</sup>, odróżniającym go od ducha „konstytucji burżuazyjnych”:

Nie istnieją dla niego obywatele czynni lub bierni, dla niego wszyscy obywatele są czynni. Nie uznaje on różnicy między prawami mężczyzn i kobiet, „osiadłych” i „nieosiadłych”, posiadających i nieposiadających, wykształconych i niewykształconych. Wszyscy obywatele są dla niego równi pod względem swoich praw. Nie stan majątkowy, nie pochodzenie narodo- we, nie płeć, nie stanowisko służbowe, lecz osobiste zdolności i osobista praca każdego obywatela określają jego położenie w społeczeństwie<sup>6</sup>.

Każdy uczestnik ładu socjalistycznego, czytając tekst konstytucji swojego państwa, poddawany był szeregowi zabiegów semiotycznych, charakterystycznych dla tekstów kultury totalitarnej. Jak stwierdzi-

<sup>5</sup> J. Stalin, *O projekcie Konstytucji Związku SSR...*, *op. cit.*, s. 518.

<sup>6</sup> *Ibidem*, s. 519.



Pl. 40. Jeden plakat, dwie reprezentacje ładu radzieckiego: prawna i architektoniczna. *Konstytucja Stalinowska* wynikiem walk i zwycięstw Wielkiej Socjalistycznej Rewolucji Październikowej (Сталинская Конституция — итог борьбы и побед Великой Октябрьской Социалистической Революции), autor nieznan, między 1936 a 1939 rokiem

łem w rozdziale poświęconym temu językowi, lektura takich tekstów zmusza do ciągłego opowiadania się po stronie pozytywnego bieguna oficjalnego modelu mitologicznego, pozbawiając odbiorcę komfortu neutralności<sup>7</sup>. Podobnie rzecz się ma w przypadku ustaw zasadniczych, stosujących w odniesieniu do wszystkich uczestników opisywanego ładu termin „obywatele” bądź „ludność”, które owym „obywatelom” czy „ludności” gwarantowały prawa wyborcze, a przez to – również formalny udział w sprawowaniu władzy. Ale jednocześnie ci sami „obywatele” i ta sama „ludność” w myśl zapisu konstytucji nie byli tożsami z kolektywnym suwerenem państwa socjalistycznego. Jak głosiły bowiem stosowne zapisy radzieckiej ustawy zasadniczej, „Związek Socjalistycznych Republik Radzieckich jest socjalistycznym państwem robotników i chłopów” (art. 1), a „cała władza w ZSRR należy do ludu pracującego miast i wsi w osobie Rad Delegatów Ludu Pracującego” (art. 3). Analogiczne artykuły polskiej konstytucji głosiły, że „w Polskiej Rzeczypospolitej Ludowej władza należy do ludu pracującego miast i wsi” (art. 1, ust. 2) i że ów lud „sprawuje władzę państwową przez swych przedstawicieli, wybieranych do Sejmu Polskiej Rzeczypospolitej Ludowej i do rad narodowych” (art. 2, ust. 1). Mogłoby się wprawdzie wydawać, że pojęcie „lud pracujący”<sup>8</sup> stanowi synonim pojęcia „ogół obywateli”, a jego pojawienie się podyktowane jest wymogami poetyki dyskursu kultury oficjalnej w państwach socjalistycznych, jednakże kategorie te nie są synonimiczne. Obywatele mają określone prawa, ich ogół nie jest jednak suwerenem w państwie socjalistycznym. Owszem, obywatele wybierają swych przedstawicieli zasiadających w organie przedstawicielskim określanym w obu konstytucjach jako najwyższy organ władzy państwowej (Rada Najwyższa ZSRR i Sejm PRL; odpowiednio: art. 30 konst. ZSRR i art. 15, ust. 1 konst. PRL). Jednak ów najwyższy organ – w myśl przepisów obu konstytucji – jest wyrazicielem woli nie ogółu obywateli, lecz... ludu pracującego miast i wsi. Art. 3 konstytucji PRL głosi, że:

<sup>7</sup> Zob. s. 59–60.

<sup>8</sup> Z zastrzeżeniem przepisu 174 w rozdziale III. Zob. s. 220.

Polska Rzeczpospolita Ludowa:

1) stoi na straży zdobycy polskiego ludu pracującego miast i wsi, zabezpiecza jego władzę i wolność przed siłami wrogimi ludowi, [...]

4) ogranicza, wypiera i likwiduje klasy społeczne, żyjące z wyzysku robotników i chłopów.

Skoro tak, to najwyższy organ władzy państwowej wybrany przez ogół obywateli *ex definitione* działa na korzyść określonych grup obywateli i na niekorzyść innych. Zauważmy, że konstytucja PRL zakłada tu występowanie w społeczeństwie elementów Chaosu, definiowanych nie jako osoby łamiące istniejący ład prawny, lecz jako siła negatywnie ustosunkowana do ludu – swego suwerena. Istniejący w PRL ład prawny jest bowiem pochodną woli suwerena, skutkującą obowiązkami dla ogółu obywateli. Przytoczmy w całości art. 4:

1. Prawa Polskiej Rzeczypospolitej Ludowej są wyrazem interesów i woli ludu pracującego.

2. Ścisłe przestrzeganie praw Polskiej Rzeczypospolitej Ludowej jest podstawowym obowiązkiem każdego organu państwa i każdego obywatela.

3. Wszystkie organy władzy i administracji państwowej działają na podstawie przepisów prawa.

Skoro tak, to – w kontekście cytowanych wcześniej artykułów – staje się jasne, że powszechna prawa wyborcze nie przekładają się na powszechny wpływ na ducha stanowionego prawa. Prawo ma służyć ludowi pracującemu, ale obowiązywać wszystkich obywateli. Wszystkie organa władzy mają w swojej działalności stosować prawo będące wyrazem interesów nie ogółu obywateli, lecz tylko ludu pracującego. Dla obywatela PRL czytającego tekst konstytucji oznaczało to właśnie pozbawienie komfortu neutralności, a dokładnie – pozbawienie możliwości niedefiniowania się jako desygnat określenia „członek ludu pracującego miast i wsi”. Totalitarny tekst konstytucji mówił czytelnikowi: jeżeli chcesz być beneficjentem całości depozytu praw gwarantowanych przez konstytucję, musisz spełnić istotny warunek – należeć do ludu pracującego. Tak samo wyglądał wymóg formułowany wobec obywatela państwa radzieckiego.



Art. 1 ustawy zasadniczej z 1936 roku implikował stwierdzenie: jeżeli nie jesteś robotnikiem lub chłopem, ZSRR nie jest twoim państwem, mimo iż jesteś jego obywatelem. Z kolei stwierdzenie takie implikowało banicję czytelników nieodnoszonych przez uczestników kultury totalitarnej bądź nieodnoszących siebie samych do konceptu ludu pracującego.

Mitologiczne narracje kultury totalitarnej wymagały zastosowania – o czym pisałem w poprzednich rozdziałach – mechanizmu mitologicznej weryfikacji. Tekst aktu ustrojodawczego wyposażał czytelnika w szablon autoweryfikacji. Figurą tego szablonu była praca. Konstytucje obu krajów proponowały swoim odbiorcom zapisy niemal identyczne. Obie zgodnie wskazywały, że praca jest prawem, obowiązkiem i „sprawą honoru” każdego obywatela (art. 12 konst. ZSRR; art. 14, ust. 1 i art. 58, ust. 1 konst. PRL). Ponadto radziecka ustawa zasadnicza deklaratywnie pogłębiała efekt banicji mitologicznej w stwierdzeniu: „kto nie pracuje, ten nie je”<sup>9</sup> (art. 12). Ze wszystkich powyższych faktów wynika wyłączający charakter analizowanych aktów prawnych. Nie wszyscy uczestnicy łańdów ustrojowych wyznaczanych przez zapisy konstytucji mają się czuć beneficjentami tych zapisów, lecz wyłącznie ci, którzy będą chcieli i będą mogli o sobie powiedzieć: jestem członkiem ludu pracującego miast i wsi, realizuję prawo i obowiązek pracy, która jest dla mnie sprawą honoru. Ponieważ obie konstytucje deklarują także zasadę „od każdego według jego zdolności, każdemu według jego pracy”<sup>10</sup> (art. 12 konst. ZSRR; art 14, ust. 3 konst. PRL), to w połączeniu z zasadą nominacji mitolo-

<sup>9</sup> Sformułowanie to, obecne w języku ideologii komunistycznej od czasu publikacji artykułu Lenina *W sprawie głodu. List do robotników piotrogrodzkich* (*О голоде [Письмо к немецким рабочим]*, 1918), można traktować jako parafrazę słów z *Drugiego Listu do Tesaloniczan*, 3,10. Por.: W. Lenin, *W sprawie głodu. List do robotników piotrogrodzkich*, [w:] *idem, Dzieła wybrane w dwóch tomach*, bd. o tłumaczu, t. II, Moskwa 1948, s. 395–396.

<sup>10</sup> Zasada opisana przez Marksa w *Krytyce Programu Gotajskiego* (*Kritik des Gothaer Programms*, 1875) jako regulująca stosunki społeczne w początkowej fazie społeczeństwa komunistycznego. W wyższej fazie społeczeństwa komunistycznego miała się – wedle koncepcji Marksa – realizować zasada już docelowa: „Każdy według swych zdolności, każdemu według jego potrzeb”. Zob.: K. Marks, *Krytyka Programu Gotajskiego*, [w:] K. Marks, F. Engels, *Dzieła wybrane w dwóch tomach*, bd. o tłumaczu, t. II, Warszawa 1949, s. 14–15. Warto nadmienić, że zasada ta współbrzmi z zawartym w *Dziejach Apostolskich* opisem życia Kościoła pierwotnego. Por.: Dz 2,45.

gicznej w tekście języka kultury totalitarnej fakt ten sprawia, że to, co odbiorca tekstu otrzymuje od państwa „według jego pracy”, jest rzeczywistym miernikiem wartości tejże pracy. Ta zaś ma być jego mandatem do statusu beneficjenta ustroju. Z jednej więc strony niska płaca będzie dowodem na niską jakość pracy, a niska jakość pracy świadczyć będzie o niewłaściwym i niehonorowym wywiązywaniu się z obywatelskiego obowiązku. A ponieważ w języku kultury totalitarnej nie ma miejsca na półcenie, niespełnienie wyznaczników honorowego stosunku do pracy automatycznie umieszcza przedmiot opisu – w danym przypadku: przedmiot autorefleksji – na negatywnym biegunie opozycji binarnej<sup>11</sup>. Z drugiej strony status najlepszych i najbardziej prawych obywateli (a co za tym idzie – właściwych, autentycznych przedstawicieli ludu pracującego, którego interesy są przecież wyznacznikiem polityki państwa) automatycznie przypisywany jest tym, których płaca i przywileje uchodzą za najwyższe. Ze względu zaś na kompleks scharakteryzowanych powyżej faktów życie uczestnika ładu socjalistycznego przypominać ma proces ciągłych zabiegów o to, by zasłużyć bądź stać się godnym miana członka grupy, która w homogenicznej mitologii totalitarnej ukazywana jest jako kolektywny suweren wspólnoty państwowej.

W zgodzie z dynamiką kultury totalitarnej konstytucje ZSRR i PRL mają charakter tekstów teleologicznych, stanowiąc wynik mitologicznie zweryfikowanej spuścizny historycznej i punkt docelowy historii określonej jako „postępowa”, a ponadto przedstawiając opisywany ład prawny jako wieczny i nienaruszalny. Ten ostatni aspekt w obu aktach prawnych uwypuklany jest przez zapisy o zdradzie ojczyzny jako najcięższej zbrodni (art. 132 konst. ZSRR; art. 79 konst. PRL) i jednocześnie o obronie ojczyzny jako najświętszym obowiązku obywatelskim (art. 133 konst. ZSRR; art. 78 konst. PRL). Dodajmy oczywistą konstatację, że zapisy te dotyczą ogółu obywateli, nie zaś tych tylko, którzy chcą mieć i mają mandat do postrzegania socjalistycznego państwa jako swojej ojczyzny. Teleologiczny charakter obu konstytucji, znajdujący potwierdzenie w niektórych ich zapisach, w pełnej postaci ujawnia się w towarzyszących im oficjalnych egzegezach. O radzieckiej ustawie zasadniczej Stalin pisał:

---

<sup>11</sup> Por. s. 59.

Dla narodów ZSRR ma ona znaczenie bilansu ich walki, bilansu ich zwycięstw na froncie wyzwolenia ludzkości. W wyniku przebytej drogi walk i cierpień przyjemnie i radośnie jest mieć swoją Konstytucję, traktującą o owocach naszych zwycięstw. Przyjemnie i radośnie jest wiedzieć, o co walczyli nasi ludzie i jak wywalczyli światowo-historyczne zwycięstwo<sup>12</sup>.

Po kilkunastu latach, tym razem w odniesieniu do narodu polskiego, analogiczną tezę lansował Bierut, pisząc, że:

Konstytucja powinna być podsumowaniem, bilansem, uwieńczeniem dokonanych już przemian społecznych, politycznych i gospodarczych, które stanowią podstawę ustrojową stosunków społecznych w państwie<sup>13</sup>.

Powyższe konstatacje można interpretować jako rodzaj zachęty dla uczestnika kultury totalitarnej, by czytając tekst ustawy zasadniczej, nie dostrzegał w niej jedynie aktu prawnego, lecz mitologiczną narrację o świecie i pretekst do indywidualnego odtworzenia „postępowej” historii wspólnoty, indywidualnego odtworzenia wspólnotowego mitu kosmogonicznego, czyli do rytuału. Chodzi tutaj oczywiście o zachętę do uczestnictwa w rytuale wspólnotowym, choć wykonywanym indywidualnie. W przypadku radzieckiej ustawy zasadniczej jednym z aktywatorów mitologicznego sposobu jej odbioru miała się stać narracja opracowywanego wówczas *Krótkiego kursu* historii WKP(b), który został wydany w dwa lata po przyjęciu konstytucji i w którym moment jej uchwalenia zyskiwał charakter początku socjalistycznej wieczności<sup>14</sup>. Od momentu ukazania się *Krótkiego kursu* do końca epoki stalinowskiej jego lektura przedstawiana była w kulturze oficjalnej jako powinność każdego prawnego obywatela – członka ludu pracującego. Z kolei w przypadku Polski funkcję aktywatora mitologicznego odbioru konstytucji pełniła preambuła ustawy zasadniczej. Jedna z jej tez głosiła, że „Polska Rzeczpospolita Ludowa nawiązuje do najszczytniejszych postępowych trady-

<sup>12</sup> J. Stalin, *O projekcie Konstytucji Związku SSR...*, s. 535.

<sup>13</sup> B. Bierut, *O Konstytucji Polskiej Rzeczypospolitej Ludowej...*, s. 12.

<sup>14</sup> Por. s. 162.

cji Narodu Polskiego i urzeczywistnia idee wyzwolenicze polskich mas pracujących”. Teleologiczny charakter tekstu uwypuklił Bierut w swoim przemówieniu:

Nasza konstytucja wyrasta z najgłębszych pokładów naszej gleby, z walk i z woli polskiego ludu, wyrasta z dziejów naszego narodu i jest wcieleniem jego wielowiekowych dążeń, jest rozwinięciem jego najbardziej postępowych tradycji, które są dla nas przedmiotem dumy. [...]

Czerpiemy z pięknych tradycji piastowskich, które leżą u podstaw obecnego ukształtowania geograficznego naszej Ojczyzny i jej granic.

Czerpiemy z postępowych tradycji „złotego wieku” literatury polskiej, ze świetnego dorobku Reja i Kochanowskiego, Ostroroga i Modrzewskiego.

Czerpiemy z pięknych tradycji „Polskiego Oświecenia”, powstania kościuszkowskiego, polskich jakobinów.

Czyż nie w naszej dopiero Konstytucji znalazł urzeczywistnienie płomienny apel Franciszka Salezego Jezierskiego, który w roku 1790 pisał: „Chcecie być wolnymi? Trzeba, żebyście sobie wolności istotne przepisali prawidła. Chcecie być Narodem? Trzeba, żebyście jego upewnili całość. Całość waszego Narodu zrobi was dopiero ludem jednym i od innych osobnym, a wolność powszechna sprawi, że będziecie narodem całym”<sup>15</sup>.

Widzimy tutaj, że w narracji Bieruta konstytucja z 1952 roku jest ukoronowaniem zdeterminowanego mitologicznie kanonu wydarzeń, prądów i procesów „postępowych”, co więcej – aspiruje do statusu pełnej realizacji wszystkich idei nominowanych jako progresywne. Owszem, Bierut stwierdza, że „nowa konstytucja jest uwieńczeniem zwycięstwa bohaterów zmagania polskiego ruchu robotniczego na przestrzeni 70 lat”<sup>16</sup>. Ale wspomniany przez niego okres, liczony od powstania Socjalno-Rewolucyjnej Partii „Proletariat” w 1882 roku, to jedynie czas świadomej kolektywnej walki o ład, której ukoronowaniem jest nowa ustawa zasadnicza. Tymczasem umiejętność odczytania transcendentnego ideału socjalistycznej konstytucji miała w Polsce – w zgodzie z wizją Bieruta – trwać o wiele dłużej. To właśnie ją miał przeczuć oświeceniowy pub-

<sup>15</sup> B. Bierut, *O Konstytucji Polskiej Rzeczypospolitej Ludowej...*, s. 37–38.

<sup>16</sup> *Ibidem*, s. 40.

licysta (*notabene* ksiądz) i to ona właśnie ma urzeczywistnić odczytany przez niego ideał uświadomionej wolności narodowej. Nie była w stanie tego uczynić żadna z dotychczasowych polskich konstytucji. Dla Konstytucji 3 maja, zgodnie z wywodem Bieruta, charakterystyczny miał być bowiem duch „połowiczności, niezdecydowania i ulegania przesądom szlacheckim”<sup>17</sup>, przejawiający się m.in. w braku gotowości do zniesienia pańszczyzny i wyzysku. Z kolei ustawy zasadnicze Polski dwudziestolecia międzywojennego z 1921 i 1935 roku miała cechować głęboka antynarodowa zachowawczość burżuazji:

Obydwie te konstytucje – jakkolwiek pierwsza z nich dość istotnie różniła się od drugiej, przeforsowanej brutalnie i narzuconej przez sanacyjną klikę faszystowską – miały na celu podporządkowanie i utrzymanie mas ludowych w posłuszeństwie wobec panującej klasy kapitalistyczno-obszarniczej, zabezpieczenie przywilejów tej klasy i usankcjonowanie wyzysku mas pracujących<sup>18</sup>.

Dopiero zatem konstytucja z roku 1952 – według Bieruta – miała dawać gwarancję rzeczywistej równości i wolności wszystkich obywateli, gdyż dopiero socjalistyczny ustrój otwierał możliwości powstania takiej prawdziwie demokratycznej ustawy zasadniczej. Choć, oczywiście, był to demokratyzm „w rewolucyjnym rozwoju”. Nie na darmo przecież państwa satelickie Związku Radzieckiego nazywano państwami demokracji l u d o w e j. Demokrację w sensie zachodnim język kultury totalitarnej otaczał tak wyrazistym cudzysłowem, że dla jej homonimu – demokracji „stojącej na straży zdobyczy ludu pracującego”, a zatem, jak głosiła homogeniczna totalitarna mitologia, dla demokracji prawdziwej – konieczny był wyróżnik wskazujący na ową prawdę. Tym wyróżnikiem było właśnie określenie „ludowa”. Wedle narracji mitologii totalitarnej ukonstytuowanie się demokracji takiego typu świadczyło – jak stwierdziliśmy w poprzednim rozdziale – o pochwyceniu przez szereg państw „zbawczej dłoni” ustrojowego „odkupiciela”<sup>19</sup>. Konstytucja

<sup>17</sup> *Ibidem*, s. 38.

<sup>18</sup> *Ibidem*, s. 9–10.

<sup>19</sup> Por. s. 186.

PRL była zatem świadectwem działania dźwigni ontologicznej i jednocześnie dokonywała dalszego przełożenia jej działania na szereg sfer deklarowanych w tym akcie prawnym. Gwarantować miała realizację wszystkich potencji drzemiących we wspólnocie od wieków, potencji „postępowych” elementów dziedzictwa historycznego. Dla przykładu: powołując się na tradycje złotego wieku literatury polskiej i myśl polskiego oświecenia, ustrojodawca deklarował otoczenie opieką „rozwoju literatury i sztuki, wyrażających potrzeby i dążenia narodu, odpowiadających najlepszym postępowym tradycjom twórczości polskiej” (art. 64). A zatem dbał o to, by wyrażaniu treści postępowych nie przeszkadzał balast treści niewyrażających „potrzeb i dążeń narodu”. Gwarantował funkcjonowanie mechanizmu nominacji, czyli – „odsiewania ziarna od plew”. Zapewniał wprawdzie wszystkim obywatelom wolność słowa (art. 71, ust. 1), ale – jak stwierdzał kolejny zapis – urzeczywistnieniu tej wolności służyć miało oddanie „drukarni, zasobów papieru, gmachów publicznych i sal, środków łączności, radia oraz innych niezbędnych środków materialnych” wcale nie wszystkim obywatelom, lecz... ludowi pracującemu i jego organizacjom (art. 71, ust. 2). Zauważmy też, że sprzężona z konstytucją dźwignia ontologiczna uwalnia potencję drzemiącą we wszystkich ziemiach znajdujących się w granicach socjalistycznego państwa polskiego. W ZSRR, gdy działanie jej mechanizmu było powiązane z narracjami o Pałacu Rad, dźwignia odsłaniała piękno kaukaskiego granitu i ukraińskiego labradorytu, a także implikowała powstawanie najwytrzymalszej stali<sup>20</sup>. W Polsce Ludowej Bierut, deklarując „czerpanie z pięknych tradycji piastowskich, które leżą u podstaw obecnego ukształtowania geograficznego naszej Ojczyzny i jej granic”, dawał wyraz aktywacji określonej potencji tzw. ziem odzyskanych, które, wedle określenia zawartego w preambule konstytucji, „na wieczne czasy powróciły do Polski”. Potencja ta sprowadzała się do pozostawiania w prawowitych, *ergo* – polskich granicach. Aktywacji w konstytucji i jej egzekucji podlegała również jedna z potencji narodu polskiego. Ta z kolei sprowadzała się do władania ziemią odzyskanymi.

---

<sup>20</sup> Por. s. 226.

Wróćmy jeszcze na chwilę do dźwigni ontologicznej uwalniającej potencję samej konstytucji. „Ustawa zasadnicza państwa ludowego – mówił Bierut – powinna być w przeciwstawieniu do konstytucji burżuazyjnej nie słowną deklaracją praw obywatelskich i demokratycznych, lecz ich gwarantem, ich zabezpieczeniem”<sup>21</sup>. Polski lider dawał w ten sposób wyraz świadomości mitologicznej, podpowiadającej, że podobnie jak demokracja wolnorynkowych społeczeństw zachodnich jest jedynie marną namiastką transcendentnego ideału demokracji prawdziwej, czyli ludowej, tak też konstytucja w państwach, w których socjalistyczne odkupienie jeszcze się nie dokonało, jest jedynie marnym cieniem właściwej idei konstytucji. Idea ta może być urzeczywistniona jedynie w państwie socjalistycznym, tylko w nim może zaistnieć na poziomie bytu czystego. Teza Bieruta była zresztą tylko konstatacją prawdy objawionej (czy też nominowanej) przez lidera radzieckiego w roku 1936:

Właściwością projektu nowej Konstytucji ZSRR jest to, że nie ogranicza się on do zapisywania formalnych praw obywateli, lecz przenosi punkt ciężkości na sprawę gwarancji tych praw, na sprawę środków urzeczywistnienia tych praw. Nie proklamuje po prostu równości praw obywateli, lecz zabezpiecza ją również w drodze ustawodawczej przez utrwalenie faktu likwidacji reżymu wyzysku. Nie proklamuje po prostu prawa do pracy, lecz zabezpiecza je również drogą ustawodawczą przez utrwalenie faktu zniknięcia kryzysów w społeczeństwie radzieckim, faktu zniesienia bezrobocia. Nie proklamuje po prostu wolności demokratycznych, lecz zabezpiecza je również w drodze ustawodawczej za pomocą odpowiednich środków materialnych. Dlatego też jest rzeczą zrozumiałą, że demokracja projektu nowej Konstytucji nie jest „zwykłym” i „ogólnie uznanym” demokracyzmem w ogóle, lecz demokracyzmem socjalistycznym [podkr. Stalina – J.S.]<sup>22</sup>.

W swym przemówieniu Stalin przedstawiał całą gamę świadectw działania dźwigni ontologicznej. Nie tylko bowiem konstytucja ma ulec przemianom w ustroju socjalistycznym. Socjalistyczna konstytucja ma być pisana dla diametralnie odmienionego społeczeństwa. Robotnicy, chłopci

<sup>21</sup> B. Bierut, *O Konstytucji Polskiej Rzeczypospolitej Ludowej...*, op. cit., s. 20–21.

<sup>22</sup> J. Stalin, *O projekcie Konstytucji Związku SSR...*, op. cit., s. 519–520.

i inteligencja, będący beneficjentami nowego ładu i zapisów nowej ustawy zasadniczej, nie są tym samym, czym robotnicy, chłopi i inteligencja w świecie kapitalizmu. Ogół robotników nie tworzy już proletariatu – klasy spauperyzowanej i wyzyskiwanej. Robotnik-gospodarz państwa to robotnik o uwolnionej potencji pracy, twórczości i uczestnictwa w świecie idealnym:

Proletariat ZSRR przeistoczył się już w zupełnie nową klasę, w klasę robotniczą ZSRR, która zniosła kapitalistyczny system gospodarczy, utrwaliła socjalistyczną własność narzędzi i środków produkcji i prowadzi społeczeństwo radzieckie po drodze komunizmu.

Jak widzicie, klasa robotnicza ZSRR – to zupełnie nowa, wyzwolona z wyzysku klasa robotnicza, jakiej nie znała jeszcze historia ludzkości<sup>23</sup>.

Podobnie chłopi w ZSRR, wyzwoleni spod ucisku ziemian, kułaków i spekulantów, będący już świadomymi pracownikami kołchozów i sowchozów, nie przypominają swoich nominalnych klasowych współbraci z krajów kapitalistycznych. O chłopstwie radzieckim można powiedzieć, że to „chłopstwo zupełnie nowe, jakiego nie znała jeszcze historia ludzkości”<sup>24</sup>. Tak samo – jak głosi mitologiczna narracja Stalina – wygląda kwestia inteligencji. Jej radzieccy przedstawiciele nie rekrutują się już z arystokracji czy burżuazji, lecz z klasy robotniczej i chłopskiej. Ponadto, inaczej niż w świecie burżuazji, nie muszą już wysługiwać się klasom bogaczy. Inteligencja jest teraz „równoprawnym członkiem społeczeństwa radzieckiego, w którym razem z robotnikami i chłopami [...] buduje nowe, bezklasowe społeczeństwo socjalistyczne”<sup>25</sup>. Dlatego też jest to „zupełnie nowa, pracująca inteligencja, jakiej nie znajdziecie w żadnym kraju na kuli ziemskiej”<sup>26</sup>.

Dźwignia ontologiczna socjalizmu aktywuje wreszcie potencjał pokojowego harmonijnego współzycia między narodami pozostającymi beneficjentami nowego ładu:

---

<sup>23</sup> *Ibidem*, s. 513.

<sup>24</sup> *Ibidem*, s. 514.

<sup>25</sup> *Ibidem*.

<sup>26</sup> *Ibidem*.



Fakt, że nie ma klas wyzyskujących, które są głównymi organizatorami waśni między narodami; fakt, że nie ma wyzysku, który kultywuje wzajemną nieufność i rozpala namiętności nacjonalistyczne; fakt, że przy władzy stoi klasa robotnicza, która jest wrogiem wszelkiego ujarznienia i jest wierną nosicielką internacjonalizmu; faktyczne urzeczywistnienie wzajemnej pomocy narodów we wszystkich dziedzinach życia gospodarczego i społecznego; wreszcie rozkwit narodowej kultury ludów ZSRR, narodowej w formie, socjalistycznej w treści – wszystkie te i tym podobne czynniki doprowadziły do tego, że oblicze narodów ZSRR zmieniło się z gruntu, zanikło w nich uczucie wzajemnej nieufności, rozwinęło się uczucie wzajemnej przyjaźni i w ten sposób została osiągnięta prawdziwie braterska współpraca narodów, w systemie jednego państwa związkowego<sup>27</sup>.

Zauważmy, że powyższy aspekt działania dźwigni ontologicznej dotrze z czasem – wraz z Armią Czerwoną – do wielu późniejszych państw demokracji ludowej. Potwierdzi się wówczas misyjny charakter socjalizmu radzieckiego, a także „misjonarska” teza Stalina, że konstytucja 1936 roku to „dokument świadczący, że to, co zostało urzeczywistnione w ZSRR, może być w zupełności urzeczywistnione również w innych krajach”<sup>28</sup>. Rozszerzy się wtedy – w myśl tej idei – pole harmonijnego współżycia narodów. Narody nieradzieckie miały tym samym otrzymać możliwość realizacji szeregu własnych potencji, do których w przypadku Polski miały należeć m.in.: bytowanie w tzw. piastowskich granicach, realizacja pierwiastka racjonalistycznej myśli oświeceniowej, czy też – w miejsce uczestnictwa w ładzie prawnym narzuconym przez klasy wyzyskujące – uczestnictwo w stanowieniu prawa dla samych siebie, czyli efekt włączenia odbiorcy do statusu nadawcy tekstu (w przypadku konstytucji – tekstu ustrojodawczego). Bierut podkreślał, że w „zebraniach i naradach poświęconych dyskusji nad projektem Konstytucji, których odbyło się łącznie ponad 200 tysięcy, wzięło udział z górą 11 milionów uczestników [...]”<sup>29</sup>. Również ten aspekt świadczy o istnieniu mechanizmu dźwigni ontologicznej, która w państwie socjalistycznym jest aktywowana wobec obywateli (nie wszystkich, rzecz jasna, lecz tylko prawych na socjalistyczną modłę):

<sup>27</sup> *Ibidem*, s. 515.

<sup>28</sup> *Ibidem*, s. 534.

<sup>29</sup> B. Bierut, *O Konstytucji Polskiej Rzeczypospolitej Ludowej...*, *op. cit.*, s. 8.

Nowa nasza Konstytucja, ze względu na swą przełomową treść, jak również powszechne jej omówienie w toku dyskusji ogólnonarodowej, staje się pierwszą w dziejach narodu Konstytucją polskiego ludu pracującego jako właściwego i rzeczywistego dziś gospodarza kraju, rządzącego się własnymi prawami<sup>30</sup>.

Tylko zatem socjalizm uruchamia potencję prawodawstwa, które w swej idealnej formie winno być pochodną woli ludu pracującego, a jednocześnie aktywuje potencję ludu pracującego, który w postaci idealnej winien być źródłem powszechnie obowiązującego prawa. Poniżej jeszcze jeden cytat, tym razem świadczący o powiązaniu zasady włączenia z teleologicznością tekstu totalitarnego:

Masy pracujące w okresie dyskusji ogólnonarodowej nad projektem Konstytucji Polskiej Rzeczypospolitej Ludowej poznały od razu i odczuły w niej własne swe dzieło, [...] przyjęły ją jako swoją robotniczą i chłopską, prawdziwie ludową, płynącą z ich serc, z ich myśli i uczuć Konstytucję, taką właśnie Konstytucję, o którą walczyli oni sami i ich ojcowie, o której myśleli i mówili na barykadach i w pochodach robotniczych, w walkach strajkowych i za kratami więzień, za którą oddawali swą krew i życie najlepsi bojownicy i patrioci polscy, o którą dziś walczą masy pracujące w krajach kapitalistycznego świata<sup>31</sup>.

Mechanizm wspólnotowej legitymizacji konstytucji poprzez poddanie jej rytuałowi mityngowej „dyskusji ogólnonarodowej” był w Polsce kolejnym przeniesieniem radzieckich strategii semiotycznych – strategii, których cel stanowił mitologiczny koncept „Konstytucja – wyrazem pragnień i poglądów najszerzych mas polskiego ludu pracującego”<sup>32</sup>. Na analogiczną „dyskusję ogólnonarodową” w swoim przemówieniu powoływał się również Stalin<sup>33</sup>, twórczym reżyserskim głosem w takiej właśnie dyskusji był zaś Aleksandrowowski *Cyrk*, od którego rozpocząłem rozważania w niniejszej książce. Inną strategią semiotycznego włączenia

<sup>30</sup> *Ibidem*, s. 11–12.

<sup>31</sup> *Ibidem*, s. 29.

<sup>32</sup> *Ibidem*, s. 8.

<sup>33</sup> Zob. J. Stalin, *O projekcie Konstytucji Związku SSR...*, *op. cit.*, s. 525.

było konstytucyjne umocowanie kolektywnych organów przedstawicielskich – dwuizbowej Rady Najwyższej w ZSRR, Sejmu w PRL – jako formalnie najwyższych organów władzy państwowej (art. 30 konst. ZSRR; art. 15, ust. 1 konst. PRL). W ZSRR strategię tę dodatkowo wzmacniała konstytucyjna konieczność jednomyślności w uchwalaniu ustaw przez obie izby parlamentu. W przypadku braku *consensusu* między równoprawnymi izbami – Radą Związku i Radą Narodowości (druga z nich równoważyć miała wpływy poszczególnych narodów ZSRR) – kadencja Rady Najwyższej ZSRR miała ulegać przerwaniu, a sporne kwestie winien był rozstrzygać parlament już po nowych wyborach. Podsumujmy: w realiach kultury totalitarnej ZSRR i PRL teksty konstytucji miały być zarówno wynikiem włączenia uczestników kultury do statusu współnawdawców, jak też stałym gwarantem takiego statusu.

Ciekawą różnicę między rozpatrywanymi konstytucjami stanowi kształt zapisów dotyczących stolic obu państw. W obu przypadkach zapisy te umiejscowione są w przedostatnim artykule ustawy zasadniczej, kończącym rozdział dotyczący symboliki państwowej i właśnie stolicy. O ile w radzieckim przypadku suchy administracyjny zapis głosi, że „stolicą Związku Socjalistycznych Republik Radzieckich jest miasto Moskwa” (art. 145), o tyle polska konstytucja nie ogranicza się do podania nazwy miasta, lecz wskazuje również jego mitologiczną legitymację do posiadania statusu ogólnopaństwowej metropolii: „Stolicą Polskiej Rzeczypospolitej Ludowej jest miasto bohaterskich tradycji Narodu Polskiego – Warszawa” (art. 90).

Spróbujmy przeanalizować możliwe mitologiczne i semiotyczne aspekty dysproporcji powyższych sformułowań. Na pierwszy rzut oka mogłoby się wydawać, że wzmocnienie mitologicznej legitymacji, wyposażenie nazwy stolicy w zdawkowe uzasadnienie statusu miasta, przystawałoby w większym stopniu do tekstu radzieckiego. Tak jednak nie jest. Pierwsze akordy rewolucji bolszewickiej – wystrzały z „Aurory” i szturm Pałacu Zimowego – zabrzmiały przecież w Piotrogradzie i to wokół niego zogniskowana jest geograficznie oficjalna kosmogonia państwa radzieckiego. Do Moskwy władze Rosji radzieckiej przeniosą się dopiero po czterech miesiącach. Natomiast w Polsce Ludowej nie następuje przemieszczenie stoli-

cy. Mimo wcześniejszej niepewności co do przyszłego statusu miasta, Warszawa dźwigana jest z gruzów właśnie w celu kontynuacji jej stołeczności (co w sferze prawodawczej potwierdziła ustawa Sejmu Ustawodawczego z 3 lipca 1947 roku), która zresztą ma być odmieniona przez kompleksowe działanie dźwigni ontologicznej. Warszawa była miastem stołecznym przed wojną i będzie nim po wojnie. Po cóż zatem dodatkowa legitymacja – akurat tutaj, w dodatku w takim dziale konstytucji, od którego spodziewamy się lakoniczności?

Kultura totalitarna, operująca językiem mitologicznym i dokonująca ekspansji mitologicznej homogenii, nominując określone miasto jako stolicę, przesądza o przyznaniu mu statusu centrum narracji mitologicznych. Zasada nominacji rozstrzyga o tym, że rzecz nazwana staje się rzeczą prawdziwie istniejącą w jej mitologicznym wymiarze. Zatem wystarczy w tekście kultury totalitarnej zawyrokować: stolicą kraju X jest miasto Y – i słowo staje się ciałem. Moskwa nie potrzebuje innych dodatkowych legitymacji swojego statusu niż nominacja. Zresztą w jej przypadku nominacja następuje o wiele wcześniej niż czas powstania konstytucji 1936 roku. Kultura totalitarna zastaje przecież Moskwę już posiadającą status stolicy, nabudowując następnie wokół niej teksty metropolitalne. Ten aspekt wcale nie różni Moskwy od Warszawy. W Polsce w 1952 roku również funkcjonuje kultura totalitarna, w której realiach nominacja jest wystarczającą legitymacją do pełnienia jakichkolwiek funkcji. Również w przypadku Polski kultura ta zastaje Warszawę mającą status stolicy. Skąd zatem konieczność dodatkowej konstytucyjnej nominacji Warszawy jako „miasta bohaterskich tradycji Narodu Polskiego”? Nie chodziło przecież o oddanie hołdu bohaterom powstania warszawskiego, których mitologia totalitarna odnosiła bądź do ofiar Rządu RP na uchodźstwie i „faszystowskiej klikii” Komendy Głównej AK, bądź wprost do członków tej „klikii” czy delegatur Rządu w Warszawie.

Takie stwierdzenie wpisuje się w teleologiczny tekst Warszawy jako miasta posiadającego kompetencję odczytu mitologii totalitarnej na długo przed ukonstytuowaniem się jej w kulturze. W Warszawie na kartach jej dziejów – wedle tej mitologii – wielokroć dokonywała się projek-

cja totalitarnego ideału, odczytywanego przez mitologicznych herosów przeszłości z działaczami ruchu robotniczego na czele. W poprzednim rozdziale przytoczyłem przykład kanonu nominowanych w polskiej mitologii totalitarnej warszawskich postaci „postępowych”<sup>34</sup>. Znaleźli się w nim Hugo Kołłątaj, Jan Kiliński i Feliks Dzierżyński. W swym komentarzu do projektu konstytucji Bierut zaliczył do tejże kategorii, jak pamiętamy, Franciszka Salezego Jezierskiego, a słowa, które wyszły spod pióra tego literata i publicysty w trakcie obrad Sejmu Czteroletniego – do kanonu wydarzeń świadczących o umiejętności odczytania ducha ustroju socjalistycznego w epokach wcześniejszych. Jest raczej oczywiste, że zawarte w tekście konstytucji wyrażenie „bohaterskie tradycje Narodu Polskiego” denotują nie wszelkie fakty uznawane we wszystkich epokach za bohaterskie (*vide* powstanie warszawskie), lecz tylko te, które wpisują się do kanonu ustalonego za pomocą narzędzi totalitarnokulturowych. Podobnie jak „demokracja w ogóle” nie jest tożsama z „demokracją socjalistyczną”, tak też „bohaterstwo w ogóle” nie przypomina bohaterstwa, które zyskiwało atrybut „postępowości”, czyli pozytywnie wartościowanego ogniwa w łańcuchu przyczynowo-skutkowym prowadzącym do socjalistycznego finału. W konstytucji, której preambuła deklaruje nawiązanie do „najszczytniejszych postępowych tradycji Narodu Polskiego”, Warszawa nominowana jako „miasto bohaterskich tradycji” tegoż narodu zyskuje szczególny status. To nie tylko metropolia i nie tylko centrum narracji mitologicznych. To także miejsce charakteryzujące się potwierdzoną wysoką kompetencją odczytywania planu idealnego. O wielkiej wadze takiego planu świadczy następujący zapis preambuły:

Podstawę obecnej władzy ludowej w Polsce stanowi sojusz klasy robotniczej z chłopstwem pracującym. W sojuszu tym rola kierownicza należy do klasy robotniczej jako przodującej klasy społeczeństwa, opierającej się na rewolucyjnym dorobku polskiego i międzynarodowego ruchu robotniczego, na historycznych doświadczeniach zwycięskiego budownictwa socjalistycznego w Związku Socjalistycznych Republik Radzieckich, pierwszym państwie robotników i chłopów.

---

<sup>34</sup> Zob. s. 164.

Oparcie się na „historycznych doświadczeniach budownictwa socjalistycznego” ZSRR to przecież deklaracja kolektywnej robotniczej kompetencji odczytania ideału. Konstytucja PRL ma wprowadzić charakter docelowy i idealny, lecz gwarancją zachowania jej idealnych rozwiązań jest umiejętność odczytania ideału konstytucji wobec niej transcendentnego. Tak jak dla warszawskiego Pałacu Kultury i Nauki transcendentnym ideałem będzie moskiewski Pałac Rad, a dla samej Warszawy, mającej – jak stwierdziliśmy w poprzednim rozdziale – swój samodzielny status metropolii totalitarnokulturowej, transcendentnym ideałem będzie socjalistyczna Moskwa, tak też dla samodzielnej polskiej totalitarnokulturowej konstytucji transcendentnym ideałem będzie konstytucja radziecka roku 1936. Każdy uczestnik polskiej kultury totalitarnej, dla którego – w zgodzie z realiami tej kultury – metropolia musi pełnić rolę centrum narracji mitologicznych, w warszawskim atrybucie „bohaterskich tradycji Narodu Polskiego” otrzymuje kolejną zachętę do mitologicznego odbioru tekstu swojej konstytucji. **K o n s t y t u o w a ć** polski świat socjalistyczny ma bowiem umiejętność wsłuchania się w jęło radziecki ideał.

## PODZIĘKOWANIA

Bardzo dziękuję moim Mistrzom, Przyjaciołom i Kolegom, którzy niezawodnie służyli mi radą w pracy nad książką. Wśród nich pragnę wymienić profesorów Dorotę Urbanek, Wasilija Szczukina i Piotra Zwierchowskiego, doktorów Dmitrija Chmielnickiego i Macieja Czeremskiego. A także doktor Zuzannę Grębecką współprowadzącą ze mną w Instytucie Kultury Polskiej UW konwersatorium z antropologii komunizmu. Zajęcia te były dla mnie zarówno źródłem wielu inspiracji, jak i ważnym poligonem doświadczalnym, na którym wystawiałem swe tezy pod ostrzał krytyki studentów i współgospodyni.

Nie był to zresztą jedyny taki poligon. Podziękowania należą się uczestnikom wszystkich inicjowanych przeze mnie humanistycznych bojków. Bez ich zaangażowania, uwag – czasem afirmujących moje pomysły, czasem sprowadzających mnie na ziemię – książka byłaby z pewnością uboższa. Dlatego dziękuję słuchaczom wspomnianego wyżej konwersatorium, a także uczestnikom moich zajęć z historii propagandy radzieckiej w Studium Europy Wschodniej UW i na Wydziale Historii i Dziedzictwa Kulturowego Uniwersytetu Papieskiego Jana Pawła II. Ówczesnemu dziekanowi tego wydziału, księdzu profesorowi Janowi Szczepaniakowi, dziękuję zaś za zrozumienie dla moich pasji oraz za pomoc i zaangażowanie w badania nad kulturowym wymiarem totalitaryzmu.

Książka powstawała w wielu miejscach. Znaczne jej fragmenty zostały napisane przy stoliku krakowskiej Kawiarni Ukraińskiej, której niezwykle miłą obsługę szczerze podziwiam za cierpliwość wobec mojej osoby. Nie mniejsza część tekstu powstała w pociągach relacji Kraków–Warszawa i Warszawa–Kraków. Pracownikom odpowiednich spółek grupy kapitałowej polskich kolei winien jestem wdzięczność za wyrozumiałe wydłużanie podróży ponad czas zakładany w rozkładzie jazdy. Jednocześnie informuję ich, że pracę nad publikacją już ukończyłem.

Nieocenioną pomocą merytoryczną i redaktorską służyła mi moja żona Ela. Książkę dedykuję natomiast Rodzicom, niezawodnym kibicom moich poczynąń naukowych. Nie odważyłem się uczynić tego w poprzedniej monografii, uznając, że jej problematyka – m.in. rozkład więzi rodzinnych w ZSRR – mogłaby rzutować na właściwe odczytywanie moich intencji. Nie jestem wprawdzie pewien, czy tematy analizowane w obecnej książce w większym stopniu licują z powagą rodziny. Ponieważ jednak nic nie wskazuje na to, by w kolejnych moich publikacjach stan rzeczy miał ulec zmianie, z dedykacją postanowiłem już nie zwlekać.



## BIBLIOGRAFIA

### POZYCJE WYDANE W ALFABECIE ŁACIŃSKIM:

*Architectures of Russian Identity. 1500 to the Present*, red. J. Cra-craft, D. Rowland, Itaca – London 2003.

Arendt H., *Korzenie totalitaryzmu*, tłum. D. Grinberg, M. Szawiel, Warszawa 2008, t. I i II.

Bäcker R., *Totalitaryzm: geneza, istota, upadek*, Toruń 1992.

Balandier G., *Anthropologie politique*, Paris 1967.

Bartoszewski W., *Władysław Bartoszewski – Skąd pan jest? Wywiad rzeka*, rozmawiał M. Komar, Warszawa 2006.

Bauman Z., *O ładzie, który niszczy, i chaosie, który tworzy, czyli o polityce przestrzeni miejskiej*, „Kultura i Społeczeństwo” 1996, nr 4, s. 3–14.

Bauman Z., *Śmierć i nieśmiertelność. O wielości strategii życia*, tłum. N. Leśniewski, Warszawa 1998.

Bell C., *Ritual. Perspectives and Dimensions*, New York – Oxford 1997.

Benedyktowicz Z., *Widmo środka świata. Przyczynek do antropologii współczesności*, „Polska Sztuka Ludowa. Konteksty” 1992, nr 1, s. 16–32.

Bieñkowska D., *Zasady urbanistyki socjalistycznej*, Warszawa 1952.

Bierut B., *O Konstytucji Polskiej Rzeczypospolitej Ludowej. Konstytucja Polskiej Rzeczypospolitej Ludowej*, Warszawa 1952.

Bierut B., *O partii*, Warszawa 1954.

Bierut B., *Sześćoletni plan odbudowy Warszawy*, Warszawa 1950.

Bocheński J., *Lewica. Religia. Sowietologia*, Warszawa 1996.

Bogusz A. i in., *Budowa PKiN*, Warszawa 1957.

*Budowa PKiN*, red. L. Fomenko, J. Jasiuk, A. Wiślicki, Warszawa 1957.

*Budujemy wspólny dom Warszawę. Montaż słowno-muzyczny*, Warszawa 1952.

Chaplin Ch., *Moja autobiografia*, tłum. B. Zieliński, Warszawa 1993.

Cioran E., *Historia i utopia*, tłum. M. Bieńczyk, Warszawa 1997.

Clark K., *The Soviet Novel: History as Ritual*, Bloomington 2000.

Czyżewski A., *Trzewia Lewiatana. Antropologiczna interpretacja utopii miasta-ogrodu*, Kraków 2001.

Dąbrowski J., *Pałac Kultury i Nauki*, Warszawa 1953.

Dąbrowski J., *Podniebny pomnik przyjaźni*, Warszawa 1953.

Domański R., *Przestrzenna samoorganizacja gospodarki. Podstawa ładu przestrzennego*, „Przegląd Geograficzny” 1984, z. 1–2, s. 13–28.

Drozdowski M., Zahorski A., *Historia Warszawy*, Warszawa 2004.

Drużnikow J., *Rosyjskie mity: od Puszkina do Pawlika Morozowa*, tłum. F. Ociepka, M. Putrament, Warszawa 1998.

*Dziecko w zabawie i świecie języka*, red. A. Brzezińska i in., Poznań 1995.

*Dzielo przyjaźni*, „Miasto” 1952, nr 5, s. 4–5.

Dziwulski S., *Wytyczne Planu Generalnego Warszawy*, „Miasto” 1952, nr 9, s. 9–14.

Eisenstadt E., *Revolution and the Transformation of Societies. A Comparative Study of Civilisations*, London 1978.

Eliade M., *Mity, sny i misteria*, tłum. K. Kocjan, Warszawa 2003.

Eliade M., *Sacrum i profanum: o istocie religijności*, tłum. R. Reszke, Warszawa 1996.

Eliade M., *Traktat o historii religii*, tłum. J. Wierusz-Kowalski, Warszawa 2000.

Fast P., *Realizm socjalistyczny w literaturze rosyjskiej. Doktryna, poetyka, konteksty*, Kraków 2003.

*Film radziecki*, Warszawa 1951.

*Film w Z.S.R.R. Historia. Tradycje artystyczne. Problemy dramaturgii*, red. J. Szelubski, bd. o tłumaczu, Warszawa 1951.

Fromm E., *Ucieczka od wolności*, tłum. O. Ziemilska, A. Ziemilski, Warszawa 2000.

Głowiński M., *Dzień Ulissesa i inne szkice na tematy niemitologiczne*, Kraków 2000.

Głowiński M., *Nowomowa po polsku*, Warszawa 1990.

Głowiński M., *Rytuał i demagogia. Trzydzieścioro szkiców o sztuce zdegradowanej*, Warszawa 1992.

Goldzamt E., *Architektura zespołów śródmiejskich i problemy dziedzictwa*, Warszawa 1956.

Goldzamt E., *Wieżowce radzieckie*, Warszawa 1953.

Gombrowicz W., *Ferdydurke*, Kraków 1993.

Gorki M., *O literaturze. Referat wygłoszony na Zjeździe Pisarzy Radzieckich w dniu 17 sierpnia 1934 r.*, tłum. Z. Kwiecińska, Warszawa 1951.

Górski J., *Warszawa w latach 1944–1949. Odbudowa*, Warszawa 1988.

Grzesiuk-Olszewska I., *Polska rzeźba pomnikowa w latach 1945–95*, Warszawa 1995.

Heller M., Niekricz A., *Utopia u władzy. Historia Związku Radzieckiego*, tłum. A. Mietkowski, London 1985.

*Historia Wszechzwiązkowej Komunistycznej Partii (bolszewików). Krótki kurs*, red. Komisja KC WKP(b), bd. o tłumaczu, Warszawa 1949.

*Homo utopicus, terra utopica. O utopii i jej lekturach*, red. E. Paczoska, J. Sadowski, t. I („Obóz. Problemy Narodów Byłego Obozu Komunistycznego” 2006, nr 45/46), Warszawa 2006.

*Humanistyczne oblicze miasta*, red. D. Jędrzejczyk, Warszawa 2004.

*Идеи в Пощуи. Идеи в Росји. Ideas in Russia. Leksykon rosyjsko-polsko-angielski*, red. A. Lazari (t. 1–5), J. Kurczak (t. 6), t. 1–6, Warszawa 1999 (t. 1), Łódź 1999–2007 (t. 2–6).

Ihnatowicz I. i in., *Spółczesność polskie od X do XX wieku*, Warszawa 2005.

Ilf I., Pietrow E., *Wielki kombinator. Powieść*, tłum. T. Magister, Warszawa 1998.

Imos R., *Święci sowieccy*, [w:] *Nadprzyrodzone*, red. E. Przybył, Kraków 2003, s. 149–170.

Imos R., *Wiara człowieka radzieckiego*, Kraków 2006.

Jałowicki B., Szczepański M., *Miasto i przestrzeń w perspektywie socjologicznej*, Warszawa 2006.

Janicki J., *O Pałacu Kultury i Nauki im. J. Stalina*, Warszawa 1955.

Jankowski S., *Marszałkowska Dzielnica Mieszkaniowa*, „Miasto” 1952, nr 9, s. 27–29.

Jankowski S., *Warszawa 1954 r.*, „Miasto” 1954, nr 5, s. 6–11.

Jędrzejczyk D., *Geografia humanistyczna miasta*, Warszawa 2004.

*Język – umysł – kultura*, red. J. Bartmiński, Warszawa 1999.

Kanclerz F., *Zabytki architektoniczne w nowej Warszawie*, „Miasto” 1952, nr 9, s. 32–35.

Karłowicz R., *Urbanistyka rosyjska – wielką kartą w urbanistyce światowej*, „Miasto” 1952, nr 11, s. 3–11.

*Kinematografia w Polsce Ludowej 1945–1980*, opr. E. Nowak i in., Warszawa 1980.

Klemperer V., *LTI. Notatnik filologa*, tłum. J. Zychowicz, Kraków 1983.

Kochanowski J. i in., *Zbudować Warszawę piękną... O nowy krajobraz stolicy (1944–1956)*, Warszawa 2003.

Kołakowski L., *Główne nurty marksizmu. Powstanie – rozwój – rozkład*, London 1988.

*Konstytucja (Ustawa Zasadnicza) Związku Socjalistycznych Republik Radzieckich*, bd. o tłumaczu, Warszawa 1953.

*Konstytucja 22 lipca*, „Miasto” 1952, nr 8, s. 2.

Korta A., *Hugo Kollątaj*, Warszawa 1951.

Kotela Cz., *Zagadnienia przebudowy i rozbudowy miasta*, „Miasto” 1954, nr 5, s. 18–23.

Kotkin J., *The City. A Global History*, New York 2005.

Kubiak T., *Człowiek jest blisko*, Warszawa 1949.

Kula M., *Religiopodobny komunizm*, Kraków 2003.

Kupiecki R., *Natchnienie milionów. Kult Stalina w Polsce 1944–1956*, Warszawa 1993.

Leinwand A., *Sztuka w służbie utopii. O funkcjach politycznych i propagandowych sztuk plastycznych w Rosji Radzieckiej lat 1917–1922*, Warszawa 1998.

Lenin W., *W sprawie głodu. List do robotników piotrogrodzkich*, [w:] *idem, Dzieła wybrane w dwóch tomach*, bd. o tłumaczu, t. II, Moskwa 1948, s. 395–396.

Lenin W., *Wielka inicjatywa*, [w:] *idem, Dzieła wszystkie. Tom 39. Czerwiec–grudzień 1919*, bd. o tłumaczu, Warszawa 1988, s. 1–27.

Lévi-Strauss C., *Antropologia strukturalna*, tłum. K. Pomian, Warszawa 2000.

Lorenz K., *Regres człowieczeństwa*, tłum. A. Tauszyńska, Warszawa 1986.

Łapiński Z., Tomasik W., *Słownik realizmu socjalistycznego*, Kraków 2004.

Łoski W., *Teologia mistyczna Kościoła wschodniego*, tłum. M. Szczaniecka, Warszawa 1989.

Małcużyński K., *Sprawy MDM*, „Miasto” 1952, nr 7, s. 10-12.

Mannheim K., *Ideologia i utopia*, tłum. J. Miziński, Lublin 1992.

Mantzariadis G., *Przebóstwienie człowieka. Nauka świętego Grzegorza Palamasa w świetle tradycji prawosławnej*, tłum. I. Czackowska, Lublin 1997.

Marks K., *Krytyka Programu Gotajskiego*, [w:] K. Marks, F. Engels, *Dzieła wybrane w dwóch tomach*, bd. o tłumaczu, t. II, Warszawa 1949, s. 14-15.

McLuhan M., *Zrozumieć media. Przedłużenia człowieka*, tłum. N. Szczucka, Warszawa 2004.

*Miasta nowych ludzi. Architektoniczna i urbanistyczna spuścizna komunizmu*, red. Z. Grębecka, J. Sadowski, t. I („Obóz. Problemy Narodów Byłego Obozu Komunistycznego” 2007, nr 48), Warszawa 2007.

Morawski S., *Jak patrzeć na film*, Warszawa 1955.

Możejko E., *Realizm socjalistyczny. Teoria. Rozwój. Upadek*, Kraków 2001.

*Myślenie o Rosji: poglądy i obrazy spraw rosyjskich*, red. M. Bohun, J. Goćkowski, Kraków 2000.

Nawratek K., *Ideologie w przestrzeni. Próby demystyfikacji*, Kraków 2005.

Nieroda J., *Rozwój miast w ZSRR*, „Miasto” 1952, nr 1, s. 5–7.

*Nowocześni a socrealizm*, red. M. Świca, J. Chrobak, t. 1–2, Kraków 2000.

*O polską architekturę socjalistyczną. Materiały z Krajowej Partyjnej Narady Architektów odbytej w dniu 20–21 IV 1949 roku w Warszawie*, Warszawa 1950.

*O Polskę ludową. Zbiór wierszy i pieśni z lat 1941–1951*, red. W. Woroszyński, Warszawa 1952.

*Od Manifestu do Konstytucji*, „Miasto” 1952, nr 7, s. 1–2.

*Od Pancernika Potiomkina do trylogii o Maksymie. Materiały źródłowe do historii filmu radzieckiego*, red. J. Toeplitz, Warszawa 1956.

Olszewska B., Olszewski E., *Plan odbudowy i przebudowy Warszawy*, „Przegląd Budowlany” 1946, nr 3–4 [samodzielny druk zwarty w przedruku Wydawnictwa Naczelnej Rady Odbudowy m.st. Warszawy].

Olszewska-Dyoniziak B., *Antropologia totalitaryzmu europejskiego XX wieku*, Wrocław 1999.

Olszewska-Dyoniziak B., *Człowiek a wspólnota. Antropologiczne aspekty w doktrynach politycznych*, Wrocław 2003.

Olszewski B., *Osiem wieków Moskwy*, „Miasto” 1953, nr 2, s. 1–8.

Oppman A. (Or-Ot), *Wiersze o Starym Mieście*, Warszawa 1987.

Orwell G., *Rok 1984*, tłum. T. Mirkowicz, Warszawa 2008.

Ostrowski W., *Kształtowanie przestrzenne miasta socjalistycznego*, „Miasto” 1952, nr 1, s. 1–4.

*Pałac Kultury i Nauki w socjologicznym kalejdoskopie*, red. K. Iwińska, A. Wyka, Warszawa 2005.

*Pałac Kultury i Nauki. Między ideologią a masową wyobraźnią*, red. Z. Grębecka, J. Sadowski, Kraków 2007.

*Pieśni kompozytorów polskich. Pieśni masowe na głos i fortepian. Zeszyt I*, red. E. Bekier, Warszawa 1953.

Pipes R., *Komunizm*, tłum. J. Górski, Warszawa 2008.

Pipes R., *Rosja bolszewików*, tłum. W. Jeżewski, Warszawa 2005.

Plaźewski J., *Historia filmu*, Warszawa 2001.

Podhalański B., *Centrum metropolii a centrum miasta*, „Czasopismo Techniczne” 2008, z. 4-A, s. 69–75.

Porębski M., *Sztuka a informacja*, Kraków–Wrocław 1986.

Propp W., *Historyczne korzenie bajki magicznej*, tłum. J. Chmielewski, Warszawa 2003.

Ptaszycki T., *Fundamenty nowego miasta*, „Miasto” 1952, nr 1, s. 8–11.

*Raport o stratach wojennych Warszawy* (Raport Zespołu ds. ustalenia wartości strat, jakie Warszawa poniosła w wyniku II wojny światowej, przygotowany w ramach Zespołu Doradców Prezydenta m.st. Warszawy), Warszawa 2004.

Rostocki A., *O tym, jak Lenin przestał palić*, „Tygodnik Powszechny” 2003, nr 4, s. 12.

Sadowski J., *Rewolucja i kontrrewolucja obyczajów. Rodzina, prokreacja i przestrzeń życia w rosyjskim dyskursie utopijnym lat 20. i 30. XX wieku*, Łódź 2005.

Sigalin J., *Warszawa 1944–1980. Z archiwum architekta*, t. 1–3, Warszawa 1986.

Smaga J., *Rosja w 20 stuleciu*, Kraków 2001.

*Socrealizm. Fabuły – komunikaty – ikony*, red. M. Piechota, K. Stępnik, Lublin 2006.

Stalin J., *Przyczynek do zagadnień leninizmu*, [w:] *idem, Dzieła. Tom 8. 1926. Styczeń–listopad*, bd. o tłumaczu, Warszawa 1950, s. 25–98.

Stalin J., *Zagadnienia leninizmu*, bd. o tłumaczu, Warszawa 1949.

Szacki J., *Spotkania z utopią*, Warszawa 2000.

Tepicht J., *Wczoraj, dziś i jutro wsi polskiej*, Warszawa 1952.

Thom F., *Drewniany język*, tłum. I. Bielicka, Warszawa 1990.

Tischner J., *W krainie schorowanej wyobraźni*, Kraków 2002.

Tomasik W., *Inżynieria dusz. Literatura realizmu socjalistycznego w planie „propagandy monumentalnej”*, Wrocław 1999.

*Totalitaryzm a zachodnia tradycja*, red. M. Kuniński, Kraków 2006.

Tuan Y., *Przestrzeń i miejsce*, tłum. A. Morawińska, Warszawa 1987.

*Uchwały KC WKP(b) o literaturze i sztuce. W sprawie czasopism „Zwiewda” i „Leningrad”. W sprawie repertuaru teatrów dramatycznych i środków zmierzających do jego poprawy. W sprawie filmu „Wielkie życie”. W sprawie opery „Wielka przyjaźń” W. Muradelego. Nowy rozkwit*

*literatury radzieckiej (Artykuł wstępny z czasopisma „Bolszewik” nr 14, 1951 r.)*, tłum. R. Długosz, Warszawa 1953.

Urbankowski B., *Czerwona msza czyli uśmiech Stalina*, Warszawa 1998, t. I i II.

Uspienski B., *Historia i semiotyka*, tłum. B. Żyłko, Gdańsk 1998.

*Warszawa twoje miasto. Antologia*, red. S. Ziembicki, Warszawa 1951.

*Warszawa w liczbach*, Warszawa 1954.

*Warszawa w piosenkach „Mazowsza”. Głos z fortepianem*, Kraków 1973.

*Warszawa. Miasto walki pracy i pokoju*, Warszawa 1952.

*Warsztat filmowego twórcy. Wybór prac radzieckich*, red. R. Dreyer, Warszawa 1954.

Wejchert K., *O niektórych zagadnieniach projektowania nowego miasta*, „Miasto” 1954, nr 5, s. 24-28.

Wejchert K., *Piękno miasta*, „Miasto” 1952, nr 8, s. 10-18.

Wejchert K., *Rozpoznanie brzydoty*, „Miasto” 1951, nr 6, s. 35-41.

Wiśniewska H., *Założenia programowe Warszawy*, „Miasto” 1952, nr 9, s. 15-19.

Woysznis-Terlikowska G., *Wczoraj – dziś – jutro Warszawy*, Warszawa 1950.

Wróblewski A., *Oglądamy miasto*, „Miasto” 1952, nr 1, s. 12-13.

*Zagadnienia estetyki filmowej*, red. R. Dreyer, Warszawa 1955.

Zaremba P., *Problematyka urbanistyczna miasta odbudowywanego*, „Miasto” 1954, nr 5, s. 11-17.

Zwierzchowski P., *Pęknięty monolit. Konteksty polskiego kina socrealistycznego*, Bydgoszcz 2005.

Zwierzchowski P., *Spektakl i ideologia. Szkice o filmowych wyobrażeniach śmierci heroicznej*, Kraków 2006.

Zwierzchowski P., *Zapomniani bohaterowie. O bohaterach filmowych polskiego socrealizmu*, Warszawa 2000.

Zwoliński A., *Wobec komunizmu*, Kraków 1996.



## POZYCJE WYDANE W ALFABECIE CYRYLICKIM:

Александров Г., *Эпоха и кино*, Москва 1976.

Андреевский Г., *Повседневная жизнь Москвы в сталинскую эпоху. 1920–1930-е годы*, Москва 2003.

*Архитектура в истории русской культуры. Выпуск 3. Желаемое и действительное*, ред. И. Бондаренко, Москва 2001.

*Архитектура канала Москва-Волга*, Москва 1939.

*Архитектура московского метро*, ред. Н. Колли, С. Кравец, Москва 1936.

Атаров Н., *Дворец Советов*, Москва 1940.

Афанасьев К. i in., *Из истории советской архитектуры 1941–1945 гг. Документы и материалы. Хроника военных лет. Архитектурная печать*, Москва 1978.

Балаш Б., *Новое решение темы „Искусство кино“* 6/1936, s. 42.

Былинкин Н., Стоянов Н., *Высотные здания в Москве. Проекты*, Москва 1951.

Вайскопф М., *Писатель Сталин*, Москва 2002.

Васькин А., Назаренко Ю., *Архитектура сталинских высоток Москвы. Фотоальбом-путеводитель*, Москва 2007.

Вашик К., Бабурин Н., *Реальность утопии. Искусство русского плаката XX века*, Москва 2004.

*ВКП(б) в резолюциях и решениях съездов, конференций и пленумов ЦК. В 2 частях. Часть 2. 1925–1939*, Москва 1940.

*Власть и художественная интеллигенция. Документы ЦК РКП(б) – ВКП(б), ВЧК – ОГПУ – НКВД о культурной политике. 1917–1953 гг.*, ред. А. Артизов, О. Наумов, Москва 2002.

Волтерс Р., *Специалист в Сибири*, tłum. Д. Хмельницкий, Новосибирск 2007.

*Вопросы архитектуры*, Москва 1935.

Выготский Л., *Мышление и речь*, Москва 1999.

*Выставка советской архитектуры. Путеводитель по выставке*, ред. Ф. Соболев, Казань 1934.

Генис А., *Вавилонская башня. Искусство настоящего времени. Эссе*, Tallinn 1996.

Голикова Н., *Актриса и Режиссёр*, Москва 2005.

Голомшток И., *Тоталитарное искусство*, Москва 1994.

Голубев А., «Если мир обрушится на нашу Республику...» *Советское общество и внешняя угроза в 1920–1940-е гг.*, Москва 2008.

Гройс Б., *Искусство утопии. Gesamtkunstwerk Сталин. Статьи*, Москва 2003.

Громов Е., *Сталин: искусство и власть*, Москва 2003.

*Дворец Советов. Всесоюзн. конкурс, 1932*, ред. П. Антипов, Москва 1933.

Денисова Л., *Судьба русской крестьянки в XX веке. Брак. Семья. Быт*, Москва 2007.

Замятин Д., *Культура и пространство. Моделирование географических образов*, Москва 2006.

Зверев В., *Метро московское*, Москва 2008.

*Избранные сценарии советского кино*, ред. К. Кожевников i in., Москва 1951, т. I i II.

Иконников А., *Архитектура Москвы. XX век*, Москва 1984.

Иконников А., *Архитектура XX века. Утопии и реальность*, т. I, Москва 2001, т. II, Москва 2002.

Иконников А., *Москва XX века: утопии и реальность*, „Архитектурное наследие”, Москва 1997, вып. 42.

Иконников А., *Пространство и форма в архитектуре и градостроительстве*, Москва 2006.

Иконников А., *Утопическое мышление и архитектура. Социальные, мировоззренческие и идеологические тенденции в развитии архитектуры*, Москва 2004.

*История советского кино звукового периода. По высказываниям мастеров кино и отзывам критиков. Часть 1 (1930–1941). Часть 2 (1934–1944)*, ред. И. Соколов, Москва 1946.

Каганский В., *Культурный ландшафт и советское обитаемое пространство. Сборник статей*, Москва 2001.

Кивинен М., *Прогресс и хаос. Социологический анализ прошлого и настоящего России*, Санкт-Петербург 2001.

*Кино на войне. Документы и свидетельства*, ред. В. Фомин, Москва 2005.

Кольев А., *Политическая мифология. Реализация социального опыта*, Москва 2003.

Конт Ф., *К политической антропологии советской системы. Внешнеполитические аспекты*, Москва 2003.

*Краткий философский словарь*, ред. М. Розенталь, П. Юдина, Москва 1952.

*Кремлёвский кинотеатр 1928–1953. Документы*, ред. К. Андерсон и др., Москва 2005.

Круглова Т., *Советская художественность и нескромное обаяние соцреализма*, Екатеринбург 2005.

Лагутин К., *Архитектура советских общественных зданий*, Москва 1953.

Лебедев-Кумач В., *Избранное*, Москва 1949.

Лебедевский М., *Живопись, рождённая Октябрем. Становление и развитие социалистического реализма в русской советской живописи. 1920–1930 годы*, Москва 1986.

Лихачёв Д., *Заметки о русском*, Москва 1984.

Лотман Ю., *История и типология русской культуры. Семиотика и типология культуры. Текст как семиотическая проблема. Семиотика бытового поведения. История литературы и культуры*, Санкт-Петербург 2002.

Лотман Ю., *Об искусстве. Структура художественного текста. Семиотика кино и проблемы киноэстетики. Статьи. Заметки. Выступления (1962–1993)*, Санкт-Петербург 2000.

Лотман Ю., *Семiosфера. Культура и взрыв. Инутри мыслящих миров. Статьи. Исследования. Заметки (1968–1992)*, Санкт-Петербург 2001.

Мазаев А., *Искусство и большевизм. 1920–1930-е гг. Проблемно-тематические очерки и портреты*, Москва 2007.

Максименков Л., *Сумбур вместо музыки. Сталинская культурная революция 1936–1938*, Москва 1997.

Марьямов Г., *Кремлёвский цензор. Сталин смотрит кино*, Москва 1992.

Медведев Р., *Что читал Сталин? Писатель и книга в тоталитарном обществе*, Москва 2005.

Мечковская Н., *Семиотика: Язык. Природа. Культура*, Москва 2004.

Молок Ю., *Пушкин в 1937 году. Материалы и исследования по иконографии*, Москва 2000.

*Московский метрополитен построен, „Архитектура СССР” 1935*, т. 2, с. 1.

Николаева Е., *Искусство и рабочий класс*, Ленинград 1983.

Олтаржевский В., *Строительство высотных зданий в Москве*, Москва 1953.

Осипов Г., *Социальное мифотворчество и социальная практика*, Москва 2000.

*Павильон СССР на международной выставке в Париже. Архитектура и скульптура*, Москва 1938.

*Павильон Строительство высотных зданий в Москве. Проспект*, ред. И. Казанцев, Москва 1950.

Паперный В., *Культура Два*, Москва 2006.

*Первый Всесоюзный съезд советских писателей, 1934. Стенографический отчет*, Москва 1934.

Перчик Л., *Город социализма и его архитектура*, „Архитектура СССР” 1934, т. 4, с. 3–7.

Плаггенборг Ш., *Революция и культура. Культурные ориентиры в период между Октябрьской революцией и эпохой сталинизма*, Санкт-Петербург 2000.

*План социалистической Москвы*, „Архитектура СССР” 1935, т. 8, с. 1–4.

*Планировка и строительство городов. Материалы III Пленума Правления Союза советских архитекторов СССР, 7–11 июля 1938 года*, Москва 2008.

- Платонов А., *Антисексус*, „Новый мир” 1989, nr 9, s. 170–172.
- Полосин В., *Миф. Религия. Государство. Исследование политической мифологии*, Москва 1999.
- Почепцов Г., *Семиотика*, Москва 2002.
- Проблема ансамбля в советской архитектуре. Сборник статей*, red. К. Трапезников, Москва 1952.
- Российский иллюзион*, red. Л. Будяк, Москва 2003.
- Россия – XX век. История страны в плакате*, red. И. Бабурина, Москва 2000.
- Россия в XX веке. Реформы и революции. В двух томах*, red. Г. Севостьянов, Москва 2002, t. I і II.
- Русский плакат. XX век. Шедевры*, red. А. Снопков, П. Снопков, А. Шклярчук, Москва 2000.
- Садовски Я. (Sadowski J.), *Антиутопия как жанр? К вопросу о структурной дефиниции утопии*, [w:] *Искусство поэтики – искусство поэзии. К 75-летию И. В. Фоменко*, red. В. Миловидов, Тверь 2007, s. 400–407.
- Садовски Я. (Sadowski J.), *Культура «один» в культуре «два». К описанию природы советской официальной культуры*, „Przegląd Rusycystyczny” 2008, nr 2 (122), s. 96–103.
- Садовски Я. (Sadowski J.), *Между массовой песней и роком. К описанию мифологической природы песенных жанров XX века (и о их нескольких других характеристиках)*, [w:] *Русская рок-поэзия: текст и контекст. Выпуск 10. Сборник научных трудов*, red. М. Ворошилова і in., Екатеринбург–Тверь 2008, s. 280–285.
- Салис Р., *У истоков «Волги-Волги»*, „Киноведческие записки” 2005, nr 76, s. 314–343.
- Сальникова Е., *Советская культура в движении. От середины 1930-х к середине 1980-х. Визуальные образы, герои, сюжеты*, Москва 2008.
- Сарнов Б., *Наши советский новояз. Маленькая энциклопедия реального социализма*, Москва 2005.
- Селищев А., *Язык революционной эпохи. Из наблюдений над русским языком (1917–1926)*, Москва 2003.

- Семёнова Н., *Цитата в художественной прозе*, Тверь 2002.
- Синявский А., *Иван-дурак. Очерк русской народной веры*, Москва 2001.
- Система исправительно-трудовых лагерей в СССР*, ред. М. Смирнов, Москва 1998.
- Славим величие сталинских лет (песенник)*, Калинин 1950.
- Слово товарищу Сталину*, ред. Р. Косолапов, Москва 2002.
- Советская власть – народная власть? Очерки истории народного восприятия советской власти в СССР*, ред. Т. Вихавайнен, Санкт-Петербург 2003.
- Социалистическая Москва*, „Архитектура СССР” 1935, nr 10–11, s. 1–4.
- Степанов Ю., *Константы. Словарь русской культуры*, Москва 2001.
- Туровская М., „Волга-Волга” и её время, „Искусство кино” 1998, nr 3, s. 59–67.
- Уроки всесоюзного творческого совещания*, „Архитектура СССР” 1936, nr 6, s. 1–5.
- Федосюк Ю., *Утро красит нежным светом... Воспоминания о Москве 1920–1930-ых годов*, Москва 2003.
- Фоменко И., *Практическая поэтика*, Москва 2006.
- Фрумкин В., *Певцы и вожди*, Нижний Новгород 2005.
- Хазанова В., *Советская архитектура первой пятилетки: Проблемы города будущего*, Москва 1980.
- Хан-Магомедов С., *Сто шедевров советского архитектурного авангарда*, Москва 2005.
- Хмельницкий Д., *Архитектура Сталина. Психология и стиль*, Москва 2007.
- Хмельницкий Д., *Зодчий Сталин*, Москва 2007.
- Хренов Н., *Кино. Реабилитация архетипической реальности*, Москва 2006.
- Цуладзе А., *Политическая мифология*, Москва 2003.
- Шмелёв А., *Русский язык и внеязыковая действительность*, Москва 2002.

Эйгель И., *Борис Иофан*, Москва 1978.

*Этюды по социальной инженерии: от утопии к организации*, ред. В. Розин, Москва 2002.

Якимович А., *Реализмы двадцатого века. Магический и метафизический реализм. Идеологический реализм. Сюрреализм*, Москва 2001.





## CYTOWANE MATERIAŁY NIEDRUKOWANE

### PUBLIKACJE INTERNETOWE:

Кожина Т., Лекомцева Н., „*Рек, озер краса, глава, царица...*” ‘*Волга*’ как прецедентный знак русской культуры, <http://www.russianedu.ru/magazine/archive/rub/3/6.html> (dostęp z dnia 29 grudnia 2008).

Ошанин Л., *Выставка славы*, <http://www.bcxb.ru/index.htm> (dostęp z dnia 29 grudnia 2008).

Сидоров Н., „*Гимн большевиков перерастает у нас в государственный*”. *Документы российских архивов об истории создания Государственного гимна СССР. 1943-1946гг.*, <http://www.alexanderyakovlev.org/almanah/inside/almanah-intro/66230> (dostęp z dnia 29 grudnia 2008).

Тимофеев М., *Реки в семиосфере нации: случай России*, <http://timland.narod.ru/nation/rivers.htm> (dostęp z dnia 29 grudnia 2008).

### FONOGRAMY:

*Do roboty*, śl. S. Dobrowolski, muz. W. Szpilman, wyk. Chór i Orkiestra Polskiego Radia w Warszawie, Archiwum Polskiego Radia – Fonoteka Muzyczna, nagr. z 6 grudnia 1950, sygn. M 2525/1.

*Na prawo most, na lewo most*, śl. H. Kołaczkowska, muz. A. Gradstein, wyk. Chór Czejanda, [w:] *Z Archiwum Polskiego Radia, vol. 1. Chór Czejanda. Nagrania radiowe z lat 1949–1959*, Polskie Radio 2007 (płyta CD).

*Nasza Warszawo*, śl. H. Kołaczkowska, muz. W. Szpilman, wyk. L. Nowosad, Chór i Orkiestra Polskiego Radia w Warszawie, Archiwum Polskiego Radia – Fonoteka Muzyczna, nagr. z maja 1952, sygn. PD 78.

*Pieśniarze Starego Miasta*, opr. M. Wroncka, T. Kubiak, Teatr Polskiego Radia, nagr. z 16 lipca 1953, Archiwum Słowne Polskiego Radia, sygn. 7763.

*Piosenka zetempowców Warszawy*, sł. W. Woroszyński, muz. E. Olearczyk, wyk. Z. Skowroński, Chór i Orkiestra Polskiego Radia w Warszawie, Archiwum Polskiego Radia – Fonoteka Muzyczna, nagr. z sierpnia 1950, sygn. PD 79.

*Spotkanie budowniczych Pałacu Kultury i Nauki z ludnością stolicy*, Polskie Radio – Polityczne Nagrania Archiwalne, nagr. z dn. 20 kwietnia 1952, Archiwum Słowne Polskiego Radia, sygn. 468/4.

*Sprawni do pracy i obrony*, sł. W. Lipniacki, muz. Skwarczyński, wyk. Chór i Orkiestra Polskiego Radia w Warszawie, Archiwum Polskiego Radia – Fonoteka Muzyczna, nagr. z 1951 roku, sygn. PD 77.

*Trzej przyjaciele z boiska*, sł. A. Międzyrzecki, muz. W. Szpilman, wyk. Chór Czejanda, [w:] *Z Archiwum Polskiego Radia, vol. 1. Chór Czejanda. Nagrania radiowe z lat 1949–1959*, Polskie Radio 2007 (płyta CD).

*Uroczyste przekazanie Starego Miasta w dniu 21 lipca 1953*, Polskie Radio – Polityczne Nagrania Archiwalne, nagr. z dn. 22 lipca 1953, Archiwum Słowne Polskiego Radia, sygn. 216/1.

*Uroczystość przekazania Pałacu Kultury i Nauki*, Polskie Radio – Polityczne Nagrania Archiwalne, nagr. z dn. 21 lipca 1955, Archiwum Słowne Polskiego Radia, sygn. 574/5.

*Zbudujemy nową Polskę*, sł. Z. Przyrowski, muz. H. Swolkień, wyk. Chór i Orkiestra Polskiego Radia w Warszawie, Archiwum Polskiego Radia – Fonoteka Muzyczna, nagr. z 6 czerwca 1950, sygn. M 2525/1.

*Два сокола*, aut. sł. nieznanymi, muz. В. Захаров, wyk. И. Яунзем, <http://www.sovmusic.ru/download.php?fname=dubsokol> (dostęp z dnia 29 grudnia 2008).

*Марш Комсомола*, sł. С. Алымов, muz. А. Алксандров, wyk. Краснознамённый ансамбль красноармейской песни и пляски СССР, <http://www.sovmusic.ru/download.php?fname=komsomol> (dostęp z dnia 29 grudnia 2008).

*Песня о метро*, sł. Н. Берендорф, muz. П. Ипполитов, wyk. m.in. Государственный духовой оркестр СССР, <http://www.sovmusic.ru/download.php?fname=metro> (dostęp z dnia 29 grudnia 2008).

*Песня о столице*, сл. В. Лебедев-Кумач, муз. Дан. Покрасс, Дм. Покрасс, wyk. П. Киричек, Государственный хор СССР, Государственный оркестр народных инструментов СССР, <http://www.sovmusic.ru/download.php?fname=mostalin> (dostęp z dnia 29 grudnia 2008).

*По московскому времени*, сл. М. Матусовский, муз. С. Кац, wyk. В. Селиванов, <http://www.sovmusic.ru/download.php?fname=msktime> (dostęp z dnia 29 grudnia 2008).

*Хорошо на московском просторе*, сл. В. Гусев, муз. Т. Хренников, wyk. В. Зельдин, М. Ладынина, <http://www.sovmusic.ru/download.php?fname=prostor3> (dostęp z dnia 29 grudnia 2008).

#### **FIЛМУ:**

*Budujemy Warszawę*, reż. S. Urbanowicz, Polska 1946.

*Miasto nieujarzmione*, reż. J. Zarzycki, Polska 1950.

*Powrót na Stare Miasto*, reż. J. Bossak, Polska 1954.

*Przygoda na Mariensztacie*, reż. L. Buczkowski, Polska 1953.

*Robinson warszawski*, reż. J. Zarzycki, Polska 1949.

*Szeroka droga*, reż. K. Gordon, Polska 1949.

*The Circus*, reż. Ch. Chaplin, USA 1928.

*Warszawa. Dokumenty walki, zniszczenia, odbudowy*, reż. L. Perski, Polska 1952–1954.

*Волга-Волга*, reż. Г. Александров, СССР 1938.

*Здравствуй Москва*, reż. С. Юткевич, СССР 1945.

*Комсомольск*, reż. С. Герасимов, СССР 1938.

*Новая Москва*, reż. А. Медведкин, СССР 1938.

*Партийный билет*, reż. И. Пырьев, СССР 1936.

*Повесть о настоящем человеке*, reż. А. Столпер, СССР 1948.

*Праздник святого Йоргена*, reż. Я. Протазанов, СССР 1930–1935.

*Светлый путь*, reż. Г. Александров, СССР 1940.

*Цирк*, reż. Г. Александров, СССР 1936.

*Член правительства*, reż. А. Зархи, СССР 1939.



# INDEKS NAZWISK<sup>1</sup>

## INDEKS NAZWISK W ALFABECIE ŁACIŃSKIM

- Abramowicz Maciej 15  
Alabian Karo 206  
Albrecht Jerzy 169  
Aleksandrow Grigorij (Александров Г.) 11–16, 18, 19, 22, 26–32, 34–39, 50, 51, 56, 57, 59, 68, 72, 75, 76, 83, 89, 90, 97, 100, 109, 118, 119, 133, 135, 136, 138, 139, 144, 146, 149–150, 157, 195, 212, 214, 250  
Arendt Hannah 46  
Atarow Nikołaj (Атаров Н.) 209, 210, 219, 225–227  
August II Mocny 171  
August III Sas 171
- Bäcker Roman 46, 47  
Bartmiński Jerzy 15  
Bartoszewski Władysław 103  
Bąbiak Grzegorz 190  
Bekier Elżbieta 63  
Bell Catherine 94  
Benedyktowicz Zbigniew 204  
Biegański Piotr 191  
Bielow Paweł 175  
Bieńkowska Danuta 169, 170  
Bierut Bolesław 111–113, 129, 130, 159, 171, 172, 186, 187, 197, 200, 235, 236, 243–247, 249, 253  
Bocheński Józef 63  
Bossak Jerzy 163, 164, 167  
Bracia Tur *zob.* Ryzej Piotr, Tubelski Leonid  
Brzechwa Jan 194–196

---

<sup>1</sup> Ze względu na rosyjską (wcześniej radziecką) normę, preferującą inicjały zamiast pełnych imion we wszelkiego rodzaju tekstach, na stronach tytułowych książek i w adresach bibliograficznych, w pracy nad niniejszą publikacją często niemożliwe było ustalenie pełnego brzmienia imion osób uwzględnionych w indeksie. Dlatego, dla zachowania konsekwencji zapisu, w cyrylickiej części indeksu podano jedynie inicjały imion.

- Brzezińska Anna 70  
Bucharin Nikołaj 52, 53  
Buczowski Leonard 128, 130, 132  
Bylinkin Nikołaj (Былинкин Н.) 231
- Chamberlain Neville 65  
Chaplin Charles 11–18, 20, 23, 27–29, 31–35, 37–39, 49, 56, 57, 138  
Chatelier Henri Louis le 126  
Chmielewski Jacek 152  
Chmielnicki Dmitrij (Хмельницкий Д.) 42, 72, 153, 190, 205, 206, 210, 212, 227–229  
Chriakow Aleksander 190  
Churchill Winston 65  
Cyrankiewicz Józef 189, 193, 203  
Czachorowski Stanisław 204  
Czackowska Iga 180  
Czajkowski Piotr 158  
Czarniecki Stefan 164  
Czechow Antonii 34, 146  
Czeremski Maciej 82, 83  
Czernyszewski Nikołaj 152, 226  
Cziaureli Micheil (Чиаурели М.) 66, 220  
Czub Tomasz 70  
Czubar Włas 117
- Dąbrowski Jan 191, 193, 196, 232  
Dejneka Aleksander 215  
Dmochowski Franciszek Ksawery 165  
Dobrowolski Stanisław 73  
Domański Ryszard 115  
Doński Dymitr 142  
Drobner Bolesław 161  
Drużnikow Jurij 143, 160  
Dunajewski Izaak 13  
Dzierżyński Feliks 164–166, 253
- Einstein Albert 65  
Eisenstein Sergiusz 11  
Eliade Mircea 40, 220  
Engels Fryderyk 161, 226, 241
- Faryno Jerzy 15  
Fast Piotr 42  
Ficowski Jerzy 118, 131, 233

- Fiszer Edward 85  
Fomenko Larysa 196  
Fourier Charles 226  
Friedrich Carl 46  
Freud Zygmunt 96, 126
- Ganf I. 221  
Gelfreich Władimir 206, 208, 209, 217, 223  
Gelowani Micheil (Геловани М.) 71  
Glinka Michaił 158  
Głowiński Michał 41, 51, 60  
Goebbels Joseph 65  
Gogol Nikołaj 158  
Goldzamt Edmund 44, 113, 124, 162, 163, 168, 191, 192, 198–200  
Golikowa Nonna (Голикова Н.) 20  
Gołomszok Igor (Голомшток И.) 41  
Golosow Ilja 206  
Gombrowicz Witold 125–128  
Gordon Konstanty 91, 120, 200  
Gorki Maksym 76, 161, 205, 231  
Górski Jan 177  
Grębecka Zuzanna 103, 104, 138  
Grzesiuk-Olszewska Irena 177
- Hals Harold 145, 146  
Haska Agnieszka 104, 190  
Heine Heinrich 65  
Heller Michaił 80  
Himilbsbach Jan 110  
Hitler Adolf 20, 65, 66, 71, 72  
Humboldt Wilhelm von 70
- Ilf Ilja 11, 52, 53  
Imos Rafał 42  
Isakowski Michaił (Исаковский М.) 62, 134, 135
- Jagoda Gienrich 52  
Jarnuszkiewicz Jerzy 177  
Jasiuk Jerzy 196  
Jelski Florian 164  
Jezierski Franciszek Salezy 244, 253  
Jofan Borys 206–210, 217, 223  
Jutkiewicz Siergiej (Юткевич С.) 210, 213

- Kaganowicz Łazarz (Каранович Л.) 15, 152, 154–156, 164  
Katajew Walentin 11  
Kennedy Merna 16, 33  
Kiliński Jan 164, 165, 253  
Klemperer Victor 41, 45–48, 56, 60, 62, 64, 65  
Kochanowski Jan 244  
Kochanowski Jerzy 43, 168, 189  
Kołaczkowska Helena 129, 131, 233  
Kołakowski Leszek 46  
Kołłątaj Hugo 164, 165, 253  
Komar Michał 103  
Kondakow Borys (Кондаков Б.) 223  
Kopernik Mikołaj 201  
Korta Adam 165  
Kozaczko Mieczysław 115, 122, 123, 125, 126  
Krasicki Jan 180  
Krugłowa Tatiana (Круглова Т.) 42  
Kubiak Tadeusz 131, 167  
Kula Marcin 42  
Kuniński Ziemowit 63  
Kupiecki Robert 42  
Kutuzow Michaił 142
- Lachert Bohdan 177  
Lazari Andrzej de 15  
Lebiediew-Kumacz Wasilij (Лебедев-Кумач В.) 13, 26, 35–37, 51, 73, 83, 84, 110, 119, 136–138, 140, 141, 143, 150  
Lenin Włodzimierz (Ленин В.) 28, 48, 49, 74, 127, 152, 204, 208, 209, 212, 213, 216, 218–222, 227, 228, 241  
Lévi-Strauss Claude 59  
Lipniacki Wojciech 85  
Lorenz Konrad 125
- Łoski Władimir 180  
Łotman Jurij (Лотман Ю.) 18, 40, 54, 55, 67, 70, 77, 96, 101, 102, 105, 106  
Łunaczarski Anatolij 53
- Maciak Dariusz 103, 104, 190, 197  
Magister Tadeusz 53  
Majewski Piotr 43, 168, 171, 173  
Maklakiewicz Zdzisław 110  
Mannheim Karl 80, 90, 213  
Mantzaridis Georgios 180



- Markiewicz Tomasz 43  
Marks Karol 62, 161, 162, 226, 241  
McLuhan Marshall 94–96, 125, 126  
Meier Józef 165  
Mejerchold Wsiewołod 205  
Michalak Mieczysław 204  
Michałkow Siergiej 74, 141, 142  
Mickiewicz Adam 88, 161, 201  
Mieczkowska Nina (Мечковская Н.) 11  
Miedwedkin Aleksander (Медведкин А.) 133, 134, 210, 211  
Mielnikowa Jewgienija 14  
Mietkowski Andrzej 80  
Międzyrzecki Artur 56  
Minin Kuźma 142  
Miśko Daniel 195  
Miziński Jan 80  
Modrzewski Frycz Andrzej 244  
Mołotow Wiaczesław 15, 51, 189  
Momot Stefan 177  
Morawski Stefan 11, 12, 87, 88, 90, 91, 162  
Morozow Pawlik 74, 180  
Możejko Edward 41  
Muchina Wiera 212
- Nawratek Krzysztof 43  
Newski Aleksander 142  
Niekrasow Nikołaj 138, 158  
Niekricz Aleksander 80  
Nilsen Władimir 69  
Nozick Robert 82
- Ociepka Franciszek 142  
Oleniew Paweł 139  
Olszewska-Dyoniziak Barbara 41  
Olszewska Barbara 130,  
Olszewski Eugeniusz 130  
Oppman Artur (Or-Ot) 166, 167  
Orłowa Lubow 14, 16, 19, 89, 150, 151  
Orwell George 48, 59, 63, 64, 77  
Ostroróg Jan 244  
Otto Nikołaj 16, 17
- Paczoska Ewa 81

- Papierny Władimir (Паперный В.) 28, 43, 44, 65, 66, 72, 117, 141, 145, 158, 159, 217, 222  
Perski Ludwik 188  
Piaget Jean 71  
Pietrow Eugeniusz 11, 52, 53  
Pietrow-Wodkin Kuźma 205  
Pimienow Jurij 212, 215  
Plechanow Georgij 162  
Płatonow Andriej (Платонов А.) 18  
Poczercow Georgij (Почепцов Г.) 41, 66, 67, 76  
Podhalański Bogusław 108  
Polewoj Borys 182  
Pomian Krzysztof 59  
Popławski Paweł 176  
Porębski Mieczysław 125  
Pożarski Dymitr 142  
Propp Władimir 152  
Protazanow Jakow (Протазанов Я.) 57  
Przybył Elżbieta 182, 183  
Przyrowski Zbigniew 73  
Pugaczow Jemielian 140  
Puszkina Aleksander 158, 160, 162  
Putrament Maria 142  
Pyrjew Iwan (Пырьев И.) 90, 91, 93, 132
- Radek Karol 52, 53  
Rakoczy Jerzy II 164  
Rathenau Walter 65  
Razin Stiepan 140  
Rej Mikołaj 244  
Ribbentrop Joachim von 51  
Riepin Ilja 138, 139, 158  
Rokicki Konrad 43, 189, 191  
Romma Michaił 43, 220  
Roosevelt Franklin Delano 65  
Rostocki Andrzej 48  
Rożyn Igor 190  
Rudniew Lew 190–192, 202  
Rudzutak Jan 15  
Ryżej Piotr (pseud. Bracia Tur) 10
- Sadownikow Dymitr 138  
Sadowski Jakub 18, 28, 81, 103, 104, 159, 216, 219, 228

- Sadowski Roman 74  
Saint-Simon Claude Henri 226  
Sanajew Wsiewołod 151  
Santor Irena 129  
Sarnow Benedykt (Б. Сарнов) 142  
Sawicka Hanna 180  
Sawieljew Władimir 71  
Schapiro Leonard 46  
Sieliszczew Afanasij (Селищев А.) 46, 62  
Sigalin Józef 172, 173, 175, 196  
Sikora Stanisław 177  
Słowacki Juliusz 125, 126, 129  
Stalin Józef (Сталин И.) 15, 42, 61, 62, 66, 71, 74, 79, 83, 84, 110, 119, 127, 128, 133, 142, 152, 176, 191, 205–207, 210, 212, 219–222, 227–229, 236–237, 242, 243, 247–250  
Stanisławski Konstantin 205  
Starski Ludwik 130  
Staszic Stanisław 165  
Stożanow Nikołaj (Стоянов Н.) 231  
Stolper Aleksander (Столпер А.) 182  
Surikow Wasilij 158  
Suworow Aleksander 142  
Szacki Jerzy 80  
Szczaniecka Maria 180  
Szczucka Natalia 94  
Szczukin Wasilij 103, 153, 154  
Szczuko Władimir 206, 208, 209, 217, 223  
Szczusiew Aleksiej 206, 222  
Szelubski Jerzy 27  
Szumiacki Borys 15
- Tatlin Władimir 217, 218  
Tauszyńska Anna 125  
Tepicht Jerzy 68  
Tito (właśc. Josip Broz) 65  
Tołstoj Lew 158  
Tomasik Wojciech 42, 47, 100  
Trenarowski Józef 177  
Trocki Lew 53, 75, 127  
Tuan Yi-Fu 40  
Tubelski Leonid (pseud. Bracia Tur) 10
- Urbanek Dorota 79

Urbanowicz Stanisław 129  
Urgacz Tadeusz 98  
Uspienski Borys 40, 54, 55, 67, 70  
  
Wążyk Adam 67, 170  
Wielikanow Aleksander 190  
Wierzbicka Anna 15  
Wiślicki Alfred 196  
Wołodin Władimir 75, 76  
Woroszyński Wiktor 63, 67, 233  
Woysznis-Terlikowska Grażyna 171, 175  
Wroncka M. 167  
Wygotski Lew (Выготский Л.) 70, 71, 76, 91, 93, 94  
  
Zarchi Aleksandr (Зархи А.) 93  
Zarzycki Jerzy 175, 176  
Zieliński Bronisław 13  
Ziembicki Stanisław 170  
Zinowjew Grigorij 127  
Zoszczenko Michał 48, 49  
Zwierzchowski Piotr 42, 49, 51, 91  
  
Żyłko Bogusław 55

**INDEKS NAZWISK W ALFABECIE CYRYLICKIM**

Александров Г. *zob.* Aleksandrow Grigorij

Алымов С. 85

Андерсон К. 18

Антипов П. 208

Артизов А. 49

Атаров Н. *zob.* Atarow Nikolaј

Балаш Б. 30

Берендорф Н. 152

Волтерс Р. 153

Выготский Л. *zob.* Wygotski Lew

Былинкин Н. *zob.* Bylinkin Nikolaј

Геловани М. *zob.* Gelowani Micheil

Голикова Н. *zob.* Golikowa Nonna

Голомшток И. *zob.* Gołomszток Igor

Громов Е. 83

Гусев В. 132

Д'Актиль А. 73, 98

Денисова Л. 90

Зархи А. *zob.* Zarchi Aleksandr

Иконников А. 83

Исаковский М. *zob.* Isakowski Michaił

Каганович Л. *zob.* Kaganowicz Łazarz

Колли Н. 155

Кондаков Б. *zob.* Kondakow Borys

Косолапов Р. 142

Кожина Т. 137, 140, 143

Кравец С. 155

Круглова Т. *zob.* Krugłowa Tatiana

Лебедев-Кумач В. *zob.* Lebiediew-Kumacz Wasilij

Лекомцева Н. 137, 140, 143

Ленин В. *zob.* Lenin Włodzimierz

Лихачёв Д. 15, 37, 132

Лотман Ю. *zob.* Łotman Jurij

Марьямов Г. 15

- Магусовский М. 119  
Медведкин А. *zob.* Miedwiedkin Aleksander  
Меерович М. 216  
Мечковская Н. *zob.* Mieczkowska Nina  
Молок Ю. 160
- Наумов О. 49
- Ошанин Л. 133
- Паперный В. *zob.* Papierny Władimir  
Платонов А. *zob.* Płatonow Andriej  
Почепцов Г. *zob.* Poczepcow Georgij  
Протазанов Я. *zob.* Protazanow Jakow  
Пырьев И. *zob.* Pyriew Iwan
- Розенталь М. 79
- Сарнов Б. *zob.* Sarnow Benedykt  
Селищев А. *zob.* Sieliszczew Afanasij  
Семёнова Н. 18  
Сидоров Н. 74  
Синявский А. 19, 37, 152  
Смирнов М. 136  
Соболев Н. 114  
Соколов И. 10  
Сталин И. *zob.* Stalin Józef  
Степанов Ю. 37, 132, 138  
Столпер А. *zob.* Stolper Aleksander  
Стоянов Н. *zob.* Stojanow Nikolaј
- Тимофеев М. 140, 143  
Трапезников К. 114
- Фоменко И. 18  
Фомин В. 134
- Хан-Магомедов С. 217  
Хмельницкий Д. *zob.* Chmielnicki Dmitrij
- Чиаурели М. *zob.* Cziaureli Micheil
- Шмелёв А. 15
- Эйгель И. 228

## SUMMARY

*Between The Palace of Soviets and Palace of Culture and Science. Study of Totalitarian Culture* is a semiotic anthropological attempt to penetrate the essence of official Soviet and Polish culture of the Stalinist era, a description of its functioning, especially in the scope of communication strategies activated within. The author of the book does not try to analyze all the aspects of the totalitarian culture but discusses the characteristics regarded as constitutive and fundamental.

Although Soviet and Polish cultural texts are analysed, the work starts with a juxtaposition disregarding parallels of this kind. In chapter one entitled *In the circus* the author analyses a mutual relation between two films made at the same time and with the same title *The Circus*, but directed by different directors (Grigori Aleksandrov and Charles Chaplin) and created in disparate social and cultural realities. The collation does not only describe numerous references of Aleksandrov to works by Chaplin, but also shows how a totalitarian text transforms non-totalitarian messages into its own language and what strategies are employed. These strategies, observed in Aleksandrov's film, will be an indispensable background for cultural mechanisms, which are a subject of further research. Both Soviet and Polish totalitarian cultures were characterised by the ability to transform the elements of their own non-totalitarian national cultures into their own languages.

Chapter two *The language of totalitarian culture* presents parallels between texts written within two different national cultures: "rusocentric" official Soviet culture and official Polish socialist culture. In both cases texts of Stalinist era are analysed. (In the case of the USSR, with some reservations it is the period of 1929–1956 while in Poland it is 1945–1956.) The language, which is based on a closed semiotic system, is presented as well as a theoretical reflection on its matter. The following

features of totalitarian texts are analysed: creation of co-participation of the recipient in formulating a totalitarian message, expansive mythologicality of narration, a source of full activation of subject potency, of participation in the ideal, ultimate, eternal, crowning the whole achievement of generations which, according to the criteria of totalitarian mythology, was regarded as progressive. It is impossible for utopian elements to be present in the closed system of the language of totalitarian culture as they are characteristic for the culture of a revolutionary type of Russia and the USSR in the 1920s.

An in-depth description of the mechanisms of totalitarian culture is presented in chapter three. *A postcard from a socialist city* is supplemented with subsequent important mechanisms – the ontological mainspring (the term introduced by the author) as well as teleologicality of narration. The first term describes mythological assertion of developing potentiality hidden in a given phenomenon or a person through participation in a totalitarian cultural community. The teleologicality of narration is in turn the next feature diversifying cultures of the totalitarian and revolutionary type. Texts of the totalitarian culture, building narration with utmost care, show the present state as a stage leading to a perfect state which will prevail in the indefinite future, while the revolutionary culture radically distances itself from the legacy of past times. The analysis of mechanisms of the totalitarian culture is based on the example of texts of cities – texts with the most complex semiotic structure. Their complexity is connected with the fact that they consist of an architectural, urban, symbolic and onomastic tissue, urban dwellers' memory of their own history, the place of the city in historical memory of the state or national community, functions of urban public facilities in community life, city functions in the state structure, literary, cinematographic and musical texts developed around the city, etc. What the text of the city consists of is also the dynamics of the connections among its subtexts which in the case of the city functioning in totalitarian culture allows to explore the rules of this type of culture. The texts of two metropolises – Moscow and Warsaw are analysed in this context. The key to semiotic and anthropological investigations are an interrelationship among The Palace of Culture and Science



in Warsaw, seven Stalinist high-rise buildings of Moscow as well as the architectural prototype for these structures – the design for the Palace of Soviets. In the texts of the totalitarian culture these skyscrapers were a figure to describe the world, the central visual representation of the ideal order and a hierophany of this order.

The discussion is closed in chapter four entitled *The Constitution as the embodiment of centuries-old national aspirations*, which analyses all the mechanisms described earlier by means of a few complementary texts, out of which two represent the totalitarian culture of the USSR, and two subsequent Polish culture: the Soviet constitution of 1936 and the Polish one of 1952 as well as commentaries on these constitutions signed by the leaders of the communities – *On the Draft Constitution of the USSR* by Josef Stalin and *On the Constitution of the People's Republic of Poland* by Boleslaw Bierut.



## РЕЗЮМЕ

*Между Дворцом Советов и Дворцом культуры и науки. Очерк тоталитарной культуры* – это попытка проникнуть в суть советской и польской официальной культуры сталинского периода с применением методов семиотики и культурной антропологии, а также описание механизмов функционирования этих культур, в особенности в плане активируемых в их пространстве коммуникационных стратегий. Автор книги не стремится описать все аспекты тоталитарной культуры и анализирует лишь те из них, которые могут считаться фундаментальными.

Несмотря на то, что в книге анализируются советские и польские тексты культуры, в самом начале исследования читателю предлагается сопоставление, абстрагирующее от подобного рода параллелей. В первой главе – *В цирке* – прослеживаются взаимоотношения двух фильмов, одинаково озаглавленных (*Цирк*), но являющихся работами разных режиссеров (Григория Александрова и Чарльза Чаплина) и снятых в различных общественных и культурных реалиях. Фильмы сопоставляются не только с целью описания ряда ссылок Александрова на произведение Чаплина, но и для того, чтобы показать, как тоталитарный текст переводит на свой язык нетоталитарные сообщения и какую стратегию по отношению к ним использует советский режиссер. Эта стратегия и приемы, применяемые в фильме Александрова, составят необходимый фон для описания культурных механизмов, являющихся предметом дальнейших рассуждений. Ибо как советская, так и польская тоталитарная культура характеризовались способностью отбора и трансформации элементов собственных нетоталитарных национальных культур с учетом правил, действовавших при создании тоталитарных текстов.

Вторая глава – *Язык тоталитарной культуры* – демонстрирует параллели между текстами, возникшими в пространстве двух разных национальных культур: «русоцентрической» официальной советской культуры и официальной культуры социалистической Польши. В обоих случаях предметом описания являются тексты культуры сталинского периода (в случае СССР – это, с некоторыми оговорками, период 1929–1956, в случае же Польши – 1945–1956). Читателю предлагается описание подобного рода языка, базирующегося на закрытой семиотической системе, сопровождаемое теоретической рефлексией над его материей. Анализу подвергаются такие черты тоталитарных текстов, как способствование участию реципиента в формулировке тоталитарного сообщения, экспансивная мифологичность наррации, сообщение о полной активации потенци субъекта, об участии в идеальном порядке, который призван окончательно, навеки вершить достояние всех предыдущих поколений – но лишь такое достояние, которое, согласно критериям тоталитарной мифологии, признается прогрессивным. Подчеркивается невозможность существования в замкнутой системе тоталитарного языка того утопического начала, которое дало о себе знать в России и СССР 1920-х годов.

Полная характеристика анализируемых ранее механизмов тоталитарной культуры приводится в главе под заглавием *Открытие из социалистического города*. Она пополнена описанием следующих важных механизмов: онтологического рычага (термин, введенный автором исследования) и телеологичности наррации. С помощью первого термина описываются мифологические констатации освобождения – посредством участия в тоталитарно-культурной общине – абсолютно всех потенциалов, дремлющих в данном явлении или лице. В свою очередь, телеологичность наррации является очередной чертой, отличающей культуру тоталитарного и революционного типа. Тексты тоталитарной культуры, тщательно выстраивая наррации о прошлом, представляют современное им состояние как этап пути, ведущего к идеальному состоянию, которое должно воцариться в неопределенном будущем, в то время, как революционная

культура решительно отмежевывается от наследия прошлых времен. Анализ механизмов тоталитарной культуры строится на примере городов – текстов с наиболее сложной семиотической структурой. Их сложность связана с тем, что они вмещают в себя, в частности, архитектурную, урбанистическую, символическую и ономастическую ткани, память жителей города о собственной истории, место города в исторической памяти государственной или национальной общины, функции городских общественных инструментов в общинной жизни, функции города в структуре страны и выросшие вокруг города тексты – литературные, кинематографические, музыкальные и другие. В городской текст входят также динамика связей между всеми его субтекстами, которая, в случае города, функционирующего в реалиях тоталитарной культуры, позволяет изучить принципы самой этой культуры. Именно в таком контексте анализируются тексты двух социалистических городов-метрополий – Москвы и Варшавы. Ключом семиотических и антропологических исследований являются взаимосвязи Дворца культуры и науки в Варшаве, семи московских высотных зданий, а также архитектурного первоисточника этих сооружений – проекта московского Дворца Советов. В текстах тоталитарной культуры именно эти соцреалистические высотные здания были фигурой описания мира, центральной визуальной репрезентацией идеального порядка, а также его иерофанией.

Рассуждения завершает глава *Конституция – воплощение многовековых стремлений народа*, в которой все описанные ранее механизмы прослеживаются на примере нескольких взаимно комплементарных текстов, два из которых представляют тоталитарную культуру СССР, два последующих – культуру Польши. Текстами этими являются советская конституция 1936 и польская 1952 года, а также комментарии к вышеупомянутым основным законам, провозглашенные лидерами обоих национальных сообществ: *О проекте Конституции Союза ССР* Иосифа Сталина и *О Конституции Польской Народной Республики* Болеслава Берута.



## SERIA „WSCHÓD – ZACHÓD – KONFRONTACJE”

W serii „Wschód – Zachód – Konfrontacje” ukazują się pozycje naukowe z zakresu szeregu dziedzin humanistyki (kulturoznawstwo, historia, filologia, religioznawstwo i in.) dotyczące szeroko rozumianej Europy Wschodniej, ze szczególnym uwzględnieniem historii i kultury regionu w XX wieku i czasach najnowszych. Pierwsze trzy tomy ukazały się nakładem Zakładu Wydawniczego NOMOS w Krakowie, od czwartego zaś seria afiliowana jest przy Wydawnictwie LIBRON. Autorów zainteresowanych współpracą prosimy o kontakt na adres mailowy: [office@libron.pl](mailto:office@libron.pl).

Dotychczas ukazały się:

Zuzanna Grębecka, *Słowo magiczne poddane technologii. Magia ludowa w praktykach postsowieckiej kultury popularnej* (2006).

*Pałac Kultury i Nauki. Między ideologią i masową wyobraźnią.* Praca zbiorowa pod redakcją Zuzanny Grębeckiej i Jakuba Sadowskiego (2007).

Katarzyna Górską, Ewa Łepkowska, *Na Zachód od Wschodu. Literackie i popkulturowe obrazy NRD, PRL i RFN* (2009).

Jakub Sadowski, *Między Pałacem Rad i Pałacem Kultury. Studium kultury totalitarnej* (2009).

