

# Wprowadzenie

17 listopada 1937 roku oddano do druku wielkoformatowy album pełen ilustracji i wykresów pod tytułem *Moskwa riekonstruirujetsa*, pokazujący dotychczasowe i spodziewane efekty Generalnego Planu przebudowy Moskwy, uchwalonego w 1935 roku<sup>1</sup>. Jakość i rozmach publikacji, nad tekstem której czuwał Wiktor Szkłowski, a nad stroną graficzną Aleksander Rodczenko i Warwara Stiepanowa, odpowiadał ogromnej skali i historycznej wadze zakresu i sposobów przekształcenia miasta. Z jednej strony miało zyskać ono nowe oblicze – nowoczesnej metropolii zbudowanej na gruzach starego porządku. Z drugiej zaś było przedmiotem rozpaczliwej konieczności ratowania miasta przed skutkami żywiołowego i lawinowego napływu nowych mieszkańców. Po rewolucyjnej i wojennej zawierusze co prawda liczba ludności spadła w Moskwie o 40%, ale pomiędzy 1920 a 1939 wzrosła o około 3 miliony ludzi, zasilana uciekinierami przed kolektywizacją i falami głodu, poszukującymi pracy w gwałtownie industrializującej się stolicy<sup>2</sup>. Miasto pękało w szwach pod naporem setek tysięcy ludzi godzinami piechotą podążających do pracy, poszukujących kąta do spania, niegardzących ziemiankami, tunelami metra, czy choćby skrawkami miejsca w fabrykach i warsztatach. Dramatycznie pilna stawała się konieczność zapewnienia miastu sprawnej komunikacji, rozgęszczenia przeludnionych obszarów, zaopatrzenia w wodę i żywność czy zapewnienia opieki zdrowotnej.

Ten gwałtowny proces regeneracji miasta, w trakcie którego burzono całe kwartały ulic, wysadzano dziesiątki kościołów i klasztorów, firmowany był przy tym, jeśli przyjrzymy się składowi komisji opracowującej plan, zarówno przez „Kalibana” sowieckiej architektury – Karo Ałabiana, czy Borisa Iofana, ale także przez Wiktora Wiesnina, Nikołaja Ładowskiego i Kurta Maiera. Oto zatem stalinowski reżim forsuje nowoczesną i funkcjonalną reorganizację miasta, amerykanizuje Moskwę nie tylko za pomocą szerokich *parkways*, ale także mo-

---

<sup>1</sup> K. Schlögel, *Terror i marzenie*, Moskwa 1937, przeł. I. Drozdowska-Broering, J. Kałużny, Poznań 2012, s. 51-73.

<sup>2</sup> Ibidem, s. 70.

numentalnych wysokościorców, a modernistyczni architekci i artyści włączają się w to dzieło, a zarazem w tryby propagandowej maszyny, nie stając bynajmniej ani po stronie demokracji, ani niezbyt zapewne istotnych z punktu widzenia historycznego rozmachu, popełnijmy anachronizm, praw człowieka. Do kuszącej doniosłości tych Faustowskich projektów nie był w stanie zniechęcić bowiem los żadnego Filemona ze swoją Baucis, nawet zwielokrotniony miliony razy.



1. Aleksander Miedwiedkin, *Nowa Moskwa*, kadr z filmu, 1938

Co prawda w czerwcu 1937 roku, kiedy obraduje Pierwszy Kongres Sowieckich Architektów (którego honorowym gościem był Frank Lloyd-Wright), moderniści, a szczególnie Mielnikow, Ginzburg, Wiesninowie, Burow, Szczusiew oskarżani byli przez popleczników Ałabiana o formalizm, i co już zagrażało życiu, o trockizm, bucharinowską degenerację czy sabotaż, ale przebudowa Moskwy oraz innych miast dokonywała się często wedle ich projektów z początków lat trzydziestych<sup>3</sup>. Modernistyczni architekci zdążyli wcześniej wybudować nie tylko robotnicze kluby, budynki związkowych central, zakładów

<sup>3</sup> Ibidem, s. 276. Por. H.D. Hudson, Jr., *Blueprints and Blood. The Stalinization of Soviet Architecture 1917–1937*, Princeton 1994.

przemysłowych, sanatoriów, osiedli, ale także partyjnych komitetów, prasowych central czy eleganckich kompleksów mieszkaniowych dla funkcjonariuszy CzeKi (np. w Niżnym Nowgorodzie – według projektu Aleksandra Typikowa czy w Jekaterynburgu, projekt Wenjamina Sokołowa)<sup>4</sup>. Na wspomnianym zaś kongresie bronili się w tej politycznej *de facto* walce o wpływy, nie tylko podkreślając wagę postępu technologicznego i technicznego w budownictwie widocznego w doświadczeniach Zachodu, ale także przyznając się do błędów konstruktywizmu i proponując na członków honorowych prezydium kongresu Stalina, Mołotowa, Kaganowicza, Kalinina i Jeżowa.



2. Iwan Antonow, Wenjamin Sokołow, Arsenij Tumbasow, Blok mieszkalny dla funkcjonariuszy CzeKa 1929–1936, Jekaterynburg, Rosja, fot. R. Pare ©, wszelkie prawa zastrzeżone

<sup>4</sup> Por. R. Pare, *Verlorene Avantgarde. Russische Revolutionsarchitektur 1922–1932*, przeł. A.E. Kreutzer, München 2007.

Nie można przy tym także zapominać, że powstająca wówczas jedna z największych inwestycji tego czasu, czyli kanał Moskwa-Wołga, mający kapitalne znaczenie dla nowego kształtu stolicy, budowana była siłami więźniów Dmitłagu, których liczba w 1936 roku sięgnęła prawie 200 tysięcy pod wodzą Siemiona Firina i że zarówno Firin, jak około 200 osób z kierownictwa tejże budowy zostało aresztowanych i rozstrzelanych w latach 1937–1938, jako odprysk wielkiej czystki zmiatającej ludzi w rytm pokazowych procesów<sup>5</sup>. Śmiertelny plon tych ostatnich powodował, że w zmienianej przez architektów Moskwie dawała się wytyczyć nie tylko topografia nowoczesności, ale także topografia zbrodni. W centrum miasta wyrósł „labirynt terroru” – Czeki, a potem GPU, zawierający biura, garaże, więzienia, pomieszczenia do wykonywania egzekucji i usuwania zwłok, a na obrzeżach stolicy i w niektórych jej punktach zorganizowano miejsca do masowych rozstrzelań – takich jak poligon Butowo, na którym w 14 miesięcy 1937 i 1938 roku pozbawiono życia ponad 15 000 osób, a w innych moskiewskich ogniskach śmierci pomiędzy końcem lat 20 a początkiem 50 łącznie około 11 000<sup>6</sup>.

Generalny plan przebudowy Moskwy, jak sądzę, skupia w sobie, jak w soczewce, komplikację roli nowoczesnych architektów i artystów w procesie powstawania i rozrastania się totalitarnego państwa. Z całą pewnością historię relacji modernizmu wobec tego ostatniego trzeba rekonstruować w sposób zniuansowany. Nie sposób jednak, jak to się często dzieje, sytuować modernizm schematycznie po „jasnej stronie mocy”, automatycznie czyniąc z nowoczesnych architektów i artystów oczywistych przeciwników totalitarnego państwa, zdystansowanych w sposób równie oczywisty wobec jego ideologicznej i politycznej praktyki.

\*

Amerykańska reporterka i fotografka Margaret Bourke-White pośród wielu fotografii zamieszczonych w książce jej autorstwa: *Eyes on Russia* swój reportaż z sowieckiej wsi zilustrowała zdjęciem przypominającym na poły abstrakcyjnej fotografii Rodczenki wypełnione wizerunkami rytmicznie uporządkowanych części nowoczesnych maszyn. Rzecz jednak w tym, że jak pisze Susan Buck-Morss, wyjaśnienia domaga się fakt, iż owa fotografia opatrzona została następującym tytułem: „An American Disc-Harrow”, a zatem chodzi o pytanie: co amerykański traktor ma do roboty w samym centrum dokumentacji wizyty w drugim co do wielkości sowchozie w ZSRS<sup>7</sup>? Historyczne docie-

<sup>5</sup> K. Schlögel, *Terror...*, op., cit., s. 338-343.

<sup>6</sup> Ibidem, s. 550-583.

<sup>7</sup> S. Buck-Morss, *Dreamworld and the Catastrophe. The Passing of Mass Utopia in the East and West*, Cambridge Mass., 2002, s. 161.

kania Susan Buck-Morss, po pierwsze, wskazują na fakt zakrojonej na wielką skalę, mimo oficjalnie głoszonej ideologicznej rywalizacji, współpracy gospodarczej stalinowskiej Rosji z Zachodnią Europą, a zwłaszcza z USA. Z jednej strony Zachód i Stany Zjednoczone stają się wzorcem intensywnej industrializacji, z drugiej dostarczycielem fachowców, projektantów, inżynierów, nowoczesnego *know-how* urządzeń fabrycznych, a wreszcie technicznych możliwości budowania sowieckich centrów przemysłowych. Innymi słowy, forsowna sowiecka industrializacja i czołowe budowy socjalizmu, takie jak fabryka traktorów w Czelabińsku czy cały kompleks przemysłowy w Magnitogorsku możliwe były dzięki pieniądзом zachodnich kapitalistów. Jednym ze źródeł finansowania związanych z tym ogromnych wydatków była wyprzedaż dzieł sztuki z kolekcji Ermitażu. W latach 1930-31 jedynie Andrew Mellon wydał, w maksymalnie jak było to możliwe dyskretny sposób, 7 milionów dolarów na płótna wielkich mistrzów, płacąc 1,7 miliona za *Madonnę Alba* Rafaela, która to suma była w stanie pokryć ponad połowę kosztów generalnego projektu Magnitogorska. Paradoks polega więc na tym, jak pisze Susan Buck-Morss, że: „...kapitalistyczny zysk (wartość dodatkowa potrącona z płac amerykańskich robotników) został przeniesiony, by sfinansować (via kapitalistyczną firmę McKee Construction Company) budowę technologicznie zaawansowanych socjalistycznych fabryk, powiększając to, co Marks nazwał kapitałem stałym, co z kolei powiększyło wartość sowieckiej pracy. W międzyczasie, w przeciwnym kierunku, kulturalne skarby, będące niegdyś własnością rosyjskiej arystokracji i znacjonalizowane przez bolszewików, stały się (via „filantropijne” pokrycie przez Mellona podatkowych kombinacji) własnością rządu USA – i amerykańska publiczność otrzymała uspołecznioną kulturę w formie narodowego muzeum”<sup>8</sup>.

W tym skomplikowanym przykładzie krążenia pieniędzy, władzy, kulturalnej wartości, kombinacji politycznej i technicznej innowacji istotny jest nie tylko paradoksalny wniosek, że oto komunistyczny przemysł został zbudowany za burżuazyjne pieniądze i że wyprodukowane przezeń czołgi i działa skierowane zostały w sojuszu z Hitlerem przeciwko Zachodowi w pierwszej fazie wojny, ale równie istotna jest wspomniana wyżej komplikacja. Nie pozwala bowiem ona utrzymywać – w sposób, do którego się przyzwyczailiśmy – antagonistycznej relacji pomiędzy komunizmem a modernizmem rozumianym jako emanacja szerokiego frontu nowoczesności, związanej z postępowaniem technologicznym i społecznym, a tym bardziej traktować modernizm jako oczywisty symbol okcydentalizacji implikującej polityczny i moralny opór przeciw totalitarnym reżimom. Komunizm bowiem, także na etapie stalinowskim, był w swej istocie projektem modernizacyjnym, a jego intensywne związki z nowoczesną techniką, a także z architekturą i sztuką, nie mają charakteru sprzeczności ideo-

---

<sup>8</sup> Ibidem, s. 172.

logicznej. Pojawiające się konflikty pomiędzy stalinowskim państwem a modernistami miały bowiem najczęściej charakter pragmatyczny – wynikały wprost z bieżącej politycznej potrzeby skuteczności oddziaływania lub wiązały się z wewnętrznymi walkami o władzę w artystycznych środowiskach i partyjnych koteriach.

\*

Opisując masowe społeczeństwo jako przedmiot operacji totalitarnej władzy, Susan Buck-Morss zwraca także uwagę, że jego powstanie jest nierozdzielne z tym, czym są nowoczesne media informacyjne. Książki czy czasopisma są zbyt powolnymi organizatorami zbiorowej świadomości, a odcięte słowo nie daje masom okazji do kateksji, która wymaga środków obrazowych<sup>9</sup>. Kino, łącząc w sobie technologię, potrzebę nowoczesnej rewolucji infrastrukturalnej (elektryfikacja) jest kluczowym medium, pisze autorka, w konstrukcji społeczeństwa masowego<sup>10</sup>. Jednakże o ile technologia: „...stwarza zwierciadło dla mas, to może je również oślepić, jeśli ich własny wizerunek przysłania im zakulisowe siły manipulacji. Siła kinowego obrazu nadaje bowiem kształt pozornie zapamiętanym obrazom rzeczywistości”<sup>11</sup>.

Nakręcone na 10. i 20. rocznicę rewolucji dwa filmy – *Październik* Eisensteina i *Lenin w Październiku* Romma różnią się pod wieloma względami: to nie tylko różne epoki kina – niemego i udźwiękowionego, ale efekty innego myślenia o filmowym medium. Eisenstein operował asocjacyjnym montażem, a pośrednictwo kamery było jawnym i aktywnym sposobem kształtowania obrazu. W filmie z 1937 roku narracja jest wolniejsza, spojrzenie kamery neutralne, kamuflujące umowność filmowego świata. Zapewne moglibyśmy przypisać je odpowiednio – kinowej nowoczesności i filmowemu socrealizmowi. Ale oba filmy mają też wiele wspólnego – powstały na państwowe zamówienie i choć twórcy obu deklarowali ich najwyższy realizm, to oba fałszowały zasadniczo historię – zwłaszcza scenę zdobycia Pałacu Zimowego, realizując propagandowe cele, zgodne z bieżącą polityką Stalina. I choć film Romma w odróżnieniu od filmu Eisensteina został przez Stalina oceniony pozytywnie, to właśnie formalistyczny obraz reżysera *Pancernika Potiomkina* okazywał się skuteczniejszy w stwarzaniu sugestywnych obrazów niebyłej historii.

Nie było zatem w rzeczywistości, a obecnych w filmie atakujących tłumnie oddziałów ani zacieklej obrony, ani zdobywania siłą sali, w której zgromadzili się członkowie Rządu Tymczasowego. Eisenstein wszakże nie ograniczył się, podobnie jak Romm, do mitologizowania historii, kreując wizję rewolucyjnego

<sup>9</sup> Ibidem, s. 134.

<sup>10</sup> Ibidem, s. 140.

<sup>11</sup> Ibidem.

zrywu jako bezpośredniego efektu oddolnego buntu mas. Jego film utkany jest działającymi nieomal podświadomie zestawieniami obrazów, w których postacie, przedmioty, światło i ruch formują jednoznaczne w swej propagandowej wymowie wizualno-pojęciowe stereotypy. W ich ramach obrazy antagonistów bolszewików odsyłają do skojarzeń jednoznacznie negatywnych – kłamstwo, haniebny zbytek, fizyczna brzydota, nieuczciwość, egoizm itd. Wizerunki zaś zdobywców pałacu mocą ciętych szybko zestawień wzbudzają odruchową sympatię – a to wyłuskają idącym w niewolę kadetom ukradzione z pałacu srebrne sztuce, a to rozbijają w pył setki butelek z alkoholem zgromadzonych w pałacowej piwnicy, rabowanej przez niebudzącą żadnej sympatii odrażającą staruchę z równie odstręczającymi pomocnikami. W efekcie ów filtr zestereotypizowanych obrazów kształtował społeczną pamięć i wytwarzał zautomatyzowane odruchy. Kiedy późniejsze sowieckie generacje twierdziły, że pamiętają rewolucję październikową, pisała Susan Buck-Morss, to miały na myśli jej Eisensteinowskie wizerunki<sup>12</sup>.

Jakkolwiek jednak sowieccy propagandziści zdawali sobie sprawę z siły oddziaływania Eisensteinowskich obrazów, zwłaszcza kiedy w grę wchodził ów specyficzny podprogowy nieomal sposób oddziaływania za pomocą obrazowych i pojęciowych zbitek, wcielany również w awangardowe fotomontaże, kolaże czy później fotoeseje, to jednak dochodzili z czasem do wniosku, że jeszcze bardziej efektywnym transporterem propagandy nie jest film wysoko artystyczny, a trafiający do szerokich mas ze względu na swój efekt realności, hollywoodzki w typie dramat czy komedia. Nie bez przyczyny Boris Szumiackij, zanim został aresztowany i rozstrzelany w wyniku jednej z kolejnych fal czystek lat 30., podróżował do Ameryki, by podglądać sposoby pracy amerykańskich reżyserów. Doskonale rozumiał bowiem, że hollywoodzki model był: „daleko bardziej odpowiedni dla socjalistycznego realizmu, niż eksperymenty awangardy, chwając jego umiłowanie do tworzenia radosnych spektakli zrozumiałych dla mas, jego realistyczny styl konwencjonalnej narracji, włączywszy *hjeppi end*”<sup>13</sup>.

Zasygnalizowane wyżej krótko przykłady z obszaru sowieckiej kinematografii pokazują, że konieczne jest skonstruowanie takiej perspektywy widzenia modernizmu, w której nieczynne rozróżnienia pomiędzy sztuką a propagandą, nieostre różnice pomiędzy socrealizmem i modernizmem, czy zbliżenie pomiędzy konsumpcyjną kapitalistyczną kulturą masową a wyraźniej może nastawioną perswazyjnie komunistyczną kulturą dla mas, nie funkcjonują na zasadzie paradoksu, lecz wspólnie służą adekwatnie zrekonstruowanej komplikacji historycznych wydarzeń.

---

<sup>12</sup> Ibidem, s. 147.

<sup>13</sup> Ibidem, s. 159.

\*

Podobnych, pozornych w moim przekonaniu, paradoksów można by wskazać wiele, ale istotne jest to, że wchodzi one w konfrontację z mitem modernizmu, który szczególnie wyraźną postać zyskuje w badaniach na sztuką Europy Środkowo-Wschodniej. Jedną z ważniejszych cech tej wersji modernistycznego mitu jest schematyzowanie historycznej rzeczywistości za pomocą binarnych opozycji, których członki na dodatek cechują się założoną spójnością i jednolitością. Oto z jednej strony mamy zwartą formację władzy desygnowaną przez Moskwę, z drugiej zastępy artystów zorientowanych na kulturę Zachodniej Europy i nastawionych opozycyjnie pod względem ideologicznym i politycznym wobec władzy. Przy czym tej ostatniej z powodów pokrewieństwa ideologicznego zależność miałoby na socrealizmie, a wobec tego trzeba by postawić znak równości pomiędzy jedyną możliwą formułą sztuki, która z tego punktu widzenia jest akceptowana, a doktryną ideologiczną, która staje się z kolei podstawowym spoiwem instytucjonalnej i politycznej władzy.

Po drugie, w ramach tego mitu obowiązuje przekonanie, że ten binarny układ sił w efekcie historycznego zwania zmusił ową władzę do poszerzenia zakresu wolności twórczej i akceptacji obecności w wizualnej sferze sztuki modernizmu. Obstawanie zaś przy tym ostatnim było jednocześnie narzędziem walki w trakcie owego zwania, czyli że jak pisał na przykład Jindřich Chaloupecký<sup>14</sup>, modernizm – zwłaszcza ten odwilżowy – był w istocie sztuką sprzeciwu wobec komunistycznej władzy, a główną rolę w tym zakresie pełniła kwestia autonomicznych wartości sztuki przeciwstawiana jej propagandowej instrumentalizacji.

W tym zakresie znaczącą modyfikację wprowadził Piotr Piotrowski, który przekonanie o politycznej mocy idei autonomii sztuki uznał za przejaw naiwności artystów środkowo i wschodnioeuropejskich, oczywisty w obliczu politycznej instrumentalizacji modernizmu przez komunistyczne rządy, a jednocześnie charakterystyczny dla artystycznej i intelektualnej tożsamości regionu<sup>15</sup>. Podtrzymał jednak ważną dla wspomnianego mitu binarną opozycję: modernizm – komunistyczny totalitaryzm oraz przekonanie o roli sztuki jako środka politycznego sprzeciwu. Możliwość i sensowność politycznej akcji przypisał jednak nie autonomicznej abstrakcji, a operującej dyskursywnymi elementami artystycznej aktywności neoawangardzie. Poważnie naruszyła przywołany tu mit także Anna Markowska, charakteryzując poodwilżowy układ w Polsce nie tyle

---

<sup>14</sup> J. Chaloupecký, *Nové umění v Čechách*, Praha 1994, s.163. Pisał o tym P. Piotrowski, *Sztuka według polityki*, w: tegoż, *Sztuka według polityki. Od Melancholii do Pasji*, Kraków 2007, s. 183-184.

<sup>15</sup> Ibidem, P. Piotrowski, *Awangarda w cieniu Jałty. Sztuka w Europie Środkowo-Wschodniej w latach 1945-1989*, Poznań 2005.

jako relację pomiędzy manipulującymi i manipulowanymi, ale jako konsensus, zaspokajający interesy obu stron w określaniu granic pola sztuki<sup>16</sup>.

Najistotniejszą zatem treść opisywanego tu mitu modernizmu stanowi przekonanie, że istnieje fundamentalna różnica pomiędzy modernizmem jako artystycznym owocem racjonalnej, oświeceniowej tradycji, a będącymi jej przeciwieństwem totalitaryzmami XX-wiecznej Europy. Jeśli więc nawet da się pokazać, na przykładzie obszernej już dzisiaj literatury, całkiem liczne przykłady współpracy modernistycznych artystów z nazistami, faszystami czy stalinowskim reżimem, to zwykle konfrontowane one są z następującymi tezami: 1. nie ma wątpliwości, że moderniści byli na rozmaite sposoby sekowani przez wspomniane reżimy. Odpowiedzmy: owszem, ale nie wszyscy i nie zawsze, a poza tym niektórzy byli fetowani, a spora liczba podjęła z owymi reżimami długotrwałą kooperację; 2. Kooperacja ta jednak była efektem ideologicznego uwiedzenia artystów, którzy ostatecznie zostali przecież przez władzę zdradzeni. Odpowiedzmy: ależ Rodczenko wychwalał nie tylko wychowawczą rolę niewolniczej pracy przy kanale białomorskim w 1933 roku, ale także w podmoskiewskim Dmitłagrze w 1936 i 37; 3. Moderniści podejmowali nie tyle współpracę, co grę z reżimami, pragnąc po prostu dobrej sztuki. Odpowiedzmy: ależ Giuseppe Terragni czy Giovanni Michelucci byli gorliwymi faszystami, a ich modernistyczne budynki miały wyrażać faszystowską ideologię<sup>17</sup>.

Rzecz jednak nie w takim przerzucaniu się argumentami, a w możliwości postawienia historycznie dowodnej tezy, iż komplikacja relacji pomiędzy modernizmem a totalitaryzmami, w najbardziej może intensywny sposób, wskazuje na fakt, że trudno modernizm opisywać, odrywając go od pełnego wewnętrznych ambiwalencji charakteru nowoczesności. W ostrym świetle mitycznego kontrastu znika bowiem cały szereg konsekwencji związanych z prymatem instrumentalnego rozumu, który nowoczesność obrała za jedyny punkt orientacyjny w wędrówce po bezdrożach zsekularyzowanego świata; konsekwencji, które naznaczyły próby wytyczenia zasad nowej antropologii i wynikających z niej relacji pomiędzy racjonalnym podmiotem a światem. W perspektywie – zakładanego w obrębie nowoczesności jako konieczne – przeformułowania uzasadnienia bytowania ludzkości w świecie i związanego z tym wysiłku wypracowania osadzonej w tym uzasadnieniu racji moralnej, trudno uznać, że rozmaite ideologie, stanowiące jądro totalitarnych konstrukcji ustrojowych, są po prostu alternatywą nowoczesności, radykalnym odwrotem od oświeceniowego projektu. Przeciwnie – w bliskim spojrzeniu okazują się wyrastać z tych samych myślowych i historycznych przesłanek.

<sup>16</sup> A. Markowska, *Dwa przełomy. Sztuka polska po 1956 i 1989 roku*, Toruń 2012.

<sup>17</sup> Por. P. Eisenman, *From object to relationship: Terragni's Casa del Fascio*, Casabella 344, 1970. R. Etlin, *Modernism in Italian Architecture, 1890–1940*, Cambridge Mass. 1991.

Zanim jednak kwestia owych myślowych i historycznych przesłanek, a tym samym wewnętrzna ambiwalencja nowoczesności, zostanie dokładniej nasświetlona, powiedzmy, że mityczna wersja modernizmu, tak intensywnie obecna w kulturze Środkowej i Wschodniej Europy, ma – jak się wydaje – swojego dającego określić się autora, czy raczej swoją dającą się uchwycić genezę. Jest ona, w moim przekonaniu, efektem procesów tożsamościowych, dokonujących się w obliczu mniej lub bardziej angażującej koegzystencji (czasem kooperacji) z komunizmem oraz przypisywania sztuce (to część zarówno modernistycznego mitu, jak i niezwykle ważny element tożsamościowych konstrukcji) politycznej sprawczości. Rzecz jednak w tym, że owa sprawczość jest wielce wątpliwa, a praktycy władzy wolą stawiać na działania przynoszące konkretne rezultaty. Innymi słowy, elementem kreślonego tu kontrmitu jest teza, iż terenem prawdziwych zabiegów totalitarnej władzy była nie tyle sztuka wysoka, która była oczywiście przedmiotem kontroli, co kultura masowa jako znacznie bardziej efektywne narzędzie panowania.

Rezygnacja z mitu jest więc także bolesną rezygnacją z heroicznego wymiaru środkowo-wschodniej europejskiej tożsamości, którym tak długo karmiliśmy zranione i złaknione ego. Rzecz także w tym, że owo ego jest na wskroś nowoczesne, a tym samym regulowane głównie nie tyle przez poczucie winy, co wstyd. Ten ostatni jest zaś szczególnie istotnym elementem dookreślenia nowoczesnej podmiotowości, jak twierdzi Anthony Giddens, a jego siła płynie z równie dla nowoczesności konstytutywnej samozwrotności systemów społecznych, których wewnętrzne hierarchie, a co za tym idzie, samopoczucie w nich, regulowane jest z kolei przez wewnętrzne jedynie reguły, pozbawione przez nowoczesną specjalizację i sekularyzację szansy odniesienia do zewnętrznych kryteriów<sup>18</sup>. Dlatego właśnie ów wstyd jest tak silną normatywną zasadą – jest to bowiem wstyd zduszony – wedle klasyfikacji Helen Lewis, czyli taki, który: „wiąże się bezpośrednio z poczuciem zagrożenia ontologicznego. Składają się nań wyparte obawy, że narracja tożsamościowa nie wytrzyma próby ogniowej, na którą wystawiona jest spójność i zgodność z normami społecznymi. Wstyd bardziej niż poczucie winy podcina korzenie zaufania, bo znajduje fundamentalne przełożenie na dziecięcy lęk przed odrzuceniem”<sup>19</sup>.

Karmienie środkowo-wschodnio-europejskiego ego bohaterskim mitem napędzane jest zapewne tym szczególnym wstydem określającym sposób obcowania środkowoeuropejskich podmiotów zarówno ze światem Zachodu, jak i własną lokalnością, gotowych na wiele, by zachować narracyjną spójność. Staje się ona bowiem o tyle ważniejsza niż dotąd, że wspomniany wstyd zastę-

---

<sup>18</sup> A. Giddens, *Nowoczesność i tożsamość. „Ja” i społeczeństwo w epoce późnej nowoczesności*, przeł. A. Szulżycka, Warszawa 2001, s. 316-317.

<sup>19</sup> Ibidem, s. 92.

puje nowoczesnym podmiotom zdrowe poczucie winy, wysadzone z kolei ze swoich posad zarówno przez abstrakcyjne, instytucjonalne systemy, jak i Faustowską tęsknotę do zapanowania nad światem.

Czuły na wstyd nowoczesny podmiot strzec się będzie jeszcze jednej rzeczy – zamiany bezpiecznej perspektywy spoglądania na politykę – wyniosłego dystansu niepozbanionego poczucia wyższości, jaki daje teoretyczny komfort represywnych koncepcji, rozwijanych przez spadkobierców zarazem Freuda i Nietzschego. Nie trzeba wówczas bowiem analizować, zbyt wiele odsłaniających, pragmatycznych taktyk zdobywania i utrzymania władzy, zrelatywizowanych do lokalnych i historycznych warunków, żywiąc zamiast tego nadzieję na całkiem nienowoczesną wieczność mitu.

\*

Konieczne jest zarysowanie zatem takiej perspektywy widzenia modernizmu, w ramach której sygnalizowane wyżej rodzaje paradoksów nie byłyby historycznymi anomaliami, przypadkowymi odstępstwami od historycznej logiki modernizmu, a przeciwnie – integralnie (logicznie i historycznie) w niej się nieparadoksalnie by mieściły. Wymaga to kilku heurystycznych posunięć. Pierwsze z nich to zobaczenie modernizmu w odniesieniu do charakteru nowoczesności – pojmowanej tu jako złożony, długotrwały proces istotnej zmiany sposobu rozumienia relacji pomiędzy człowiekiem a światem, związany z prymatem racjonalizmu, wielorako spleciony z postępem technologicznym i naukowym, obfitujący w projekty antropologicznej, społecznej i politycznej rewolucji. Komplikacja bowiem tego procesu, a zwłaszcza konsekwencje związane z wyborem rygorystycznej racjonalizacji jako naczelnej zasady określającej konstrukcję poznania, politycznej i społecznej organizacji oraz moralnego porządku, pozwala naświetlić i zrozumieć wiele wewnętrznych ambiwalencji modernizmu: sąsiedowania demokratycznych aspiracji z sympatią do autorytaryzmu, racjonalizmu z pogwałceniem zdrowego rozsądku, kracjonizmu i nihilizmu, humanitaryzmu z amoralizmem, indywidualizmu z unieważnieniem jednostki, egalitaryzmu z elitaryzmem, czy wiary w autonomię sztuki z postulatem jej instrumentalizacji.

Kwestia kolejna to ujęcie konkretnych działań artystów modernistycznych i ich wyników w perspektywie równie konkretnej w sensie geograficznym i historycznym pragmatyki politycznej, co pozwala dostrzec komplikację ideologicznych i politycznych relacji pomiędzy poszczególnymi fragmentami i aspektami kultury artystycznej a okolicznościami wyznaczania i osiągnięcia politycznych celów przez państwową i instytucjonalną władzę, zaś w efekcie opisać polityczne role artystów i ich dzieł, zrelatywizowane do pojęć – demokracji, wolności, moralnej odpowiedzialności, itd. A wszystko to pod warunkiem rze-

telnej politologicznej analizy nieuciekającej od obserwacji logiki walki o konkretne polityczne i ekonomiczne cele. Wymaga to także dostrzeżenia wewnętrznego zróżnicowania artystycznego świata w sensie zrozumienia logiki wewnętrznej rywalizacji różnych grup interesów i pojedynczych postaci o dominację polityczną i ekonomiczną. Wreszcie obserwacja politycznych taktyk nakierowanych na instrumentalizację kultury, zwłaszcza w Europie Środkowo-Wschodniej, wymaga od badacza pewnej rezygnacji z etycznego komfortu i oporu wobec gwałtownego trybutów ego, związanych z koniecznością pomniejszenia wagi ambitnej sztuki w rozgrywce o polityczną wolność i skupienia obserwacji na polu w sposób o wiele bardziej istotny stanowiącym przedmiot politycznego zainteresowania politycznych decydentów – a mianowicie kultury masowej. W tej perspektywie przyjdzie też pewnie nie tylko zgodzić się na nieostrość granic pomiędzy sztuką i propagandą, czy kulturą wysoką a kulturą popularną, ale zapytać o możliwość i sensowność ich utrzymania.

Jeden ze sposobów, który wydaje mi się efektywny w nakreśleniu tak projektowanej perspektywy modernizmu, polega na obserwacji dynamiki przemian ambicji artystów i badaczy związanych z przekonaniem na temat możliwości posiadanych przez sztukę i zobowiązań na niej ciążących w dziele przemiany rzeczywistości. Dogodnym polem obserwacji tej dynamiki i związanych z nią artystycznych i intelektualnych decyzji podejmowanych na wielu poziomach wydają się modernistyczne projekty opanowania przestrzeni, a dokładniej rzecz biorąc, projekty jej organizacji za pomocą urbanistycznych, architektonicznych i artystycznych środków oraz analiza balansującego pomiędzy uroszczeniami, ale i wartościami modernistycznej sztuki a możliwościami i mechanizmami kultury popularnej – kina. Nieco dokładniej zaś rzecz ujmując, idzie w tym pierwszym przypadku o obserwację projektów życia wpisanych we wspomniane projekty przestrzenne, tak niepokojąco blisko związanych z utopiami i ideologiami niewolącymi człowieka i konfrontację abstrakcyjnego marzenia o artystycznym opanowaniu rzeczywistości z o wiele bardziej konkretnym panowaniem nad zbiorową wyobraźnią, a przez to i społeczną aktywnością. W tym drugim zaś – o konstrukcję historii wizualizowanej za pomocą kinowych obrazów, co pozwala w analitycznym spojrzeniu łączyć artystyczną efektywność i propagandową perswazyjność.

Jest to zarazem szansa na przyjrzenie się pewnej diachronii nowoczesności, rozumianej jako zespół kotwiczonych w racjonalizmie idei opanowania świata – a mianowicie przyglądnięcie się przesunięciu od fazy marzeń o zbudowaniu doskonałego Kosmopolis – efektu zharmonizowania idealnego ziemskiego miasta z prawem kosmosu – do etapu (skutecznego przez swą nieoczywistość) zarządzania społeczną świadomością i energią.