

Magdalena J. Zaborowska

Pałac Kultury i Nauki : widok z Ameryki

Teksty Drugie : teoria literatury, krytyka, interpretacja nr 4 (57), 51-60

1999

Artykuł został opracowany do udostępnienia w internecie przez Muzeum Historii Polski w ramach prac podejmowanych na rzecz zapewnienia otwartego, powszechnego i trwałego dostępu do polskiego dorobku naukowego i kulturalnego. Artykuł jest umieszczony w kolekcji cyfrowej bazhum.muzhp.pl, gromadzącej zawartość polskich czasopism humanistycznych i społecznych.

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach dozwolonego użytku.

Magdalena J. ZABOROWSKA

Pałac Kultury i Nauki – widok z Ameryki

Budowle z czasów zimnej wojny

Pałac z baśni powstaje w Warszawie
Będzie trwał jak miłość do dziecka
Będzie trwał jak miłość radziecka.¹

Architektoniczna forma, opisana w tym pochodzącym z wczesnych lat pięćdziesiątych, jawnie i bez żenady socrealistycznym utworze, wznosi się na wysokość 230,68 m w centrum stolicy Polski, Warszawie². Pyszniąc się 44 piętrami, 3288 pomieszczeniami oraz 33 windami, Pałac Kultury i Nauki przetrwał epokę Stalina, zimną wojnę oraz upadek komunizmu w 1989 roku. Obecnie ma się dobrze, trwając mimo dynamicznych zmian.

Baśniowy Pałac, którego nazwa przywołuje na myśl zakazane burżuazyjne skojarzenia, był „darem narodu sowieckiego dla narodu polskiego” – darem, którego Warszawa nie mogła nie przyjąć. Wznoszono go przy gromkich fanfarach propagandy, a po wybudowaniu w 1955 roku nazwano imieniem Józefa Stalina³. Rósł

1/ Cytuję za artykułem Mariusza Szczygła *Kamienny kwiat*, „Gazeta Wyborcza” 1991 nr 229 [cytowany przez autorkę fragment w artykule Szczygła przypisany jest Janowi Brzechwie – przyp. red.].

2/ Niektóre kwestie poruszane w tym artykule są rozwinięciem problematyki, którą przedstawiłam w tekście pt. *Lire l'esprit post-totalitaire (Engendre l'autre de l'Europe de l'Ouest)*, włączonym do pracy zbiorowej *Mémoire des Déchets essais sur la culture et la valeur du passé (Memory of Waste: Objects and Images in the Economy of the Past)*; ed. Claude Dionne, Brian Neville, Johanne Villeneuve, trans. Johanne Villeneuve, Quebec, Nuit Blanche 1988.

3/ Stało się to, jak wiadomo, już po śmierci Stalina, który umarł w 1953 roku. Wkrótce po nadaniu Pałacowi jego imienia, za specjalnym zezwoleniem Moskwy – odchodząc od kultu jednostki – zrezygnowano z tego patronatu.

Szkice

dzięki wciąż poprawianym rekordom stachanowskim i kosztował życie piętnastu radzieckich robotników. Prasa pełna peanów na cześć przyjaźni polsko-radzieckiej, symbolizowanej przez „gmach promieniujący na Warszawę”, nie zająknęła się nigdy na temat tych ofiar oraz pogłosek o ich duchach nawiedzających Pałac⁴. Jak podaje Mariusz Szczygieł, ciała dwóch lub trzech pijanych robotników, którzy wpadli w świeży beton placu otaczającego budynek, pozostały tam na zawsze, ponieważ ich wyciąganie byłoby zbyt kosztowne.

Warszawski Pałac Kultury i Nauki jest jedną z wielu podobnych do siebie budowli, które Wielki Brat narzucił państwu satelickim, aby nie zapominały one o swojej politycznej i ekonomicznej niesamodzielnosci po zawarciu układu jałtańskiego⁵. Do dziś gmach przypomina o czasach sowieckiej hegemonii i stalinowskiego terroru we Wschodniej i Środkowej Europie. Jak zauważa Mark Lewis, „pomnik o publicznym charakterze [...], na przykład architektura, wyobraża do pewnego stopnia porządek społeczny, [i] stanowi rodzaj gwarancji, a nawet zapewnienia jego realizacji”⁶. Ten gigantyczny budynek był zarówno przykładem świeckiej architektury, jak i powszechnie użytowanym monumentem potwierdzającym hegemonię ideologii komunistycznej. Pełniąc funkcję publicznego pomnika, Pałac zastępował fizyczne aspekty stalinowskiej ideologii, siłę i faktyczną (prze)moc; iglica – symbol tych przymiotów – dominując nad miastem swoją falliczną, niezłomną obecnością sprawiała wrażenie, jakby sprawowała stałą kontrolę nad wszystkim wokół.

Z przeszłych i obecnych dyskursów dotyczących Pałacu Kultury i Nauki w Warszawie wynika jasno, że zniewalająca siła niektórych form architektonicznych polega na ich unikatowej właściwości kodowania oraz narzucania tych indywidualnych i zbiorowych narracji, na których fundowane jest poczucie tożsamości. Ową nieodpartą moc budowlę takie jak Pałac czerpią z ideologicznego i politycznego przesłania, „wpisywanego” w nie przez ich projektodawców. Z kolei poszczególni „odbiorcy” tych gmachów wiążą z nimi swoje pragnienia i fantazje. Fakt, że żaden inny powojenny budynek w Polsce nie został uwieczniony w tak wielu różnych tekstach – od traktatów komunistycznych, przez utwory poetyckie i prozatorskie aż po studia socjologiczne i kulturoznawcze, dzieła sztuki wizualnej oraz unikatowy zbiór rozmaitych legend, przypowieści i anegdot – potwierdza, że warszawski Pałac nie jest zwykłym budynkiem, lecz także tekstem-księgą na temat narodowej

^{4/} Por.: n.a. *Od akademii do kasyna*, „Gazeta Wyborcza” 1995 nr 169.

^{5/} Zanim wybudowano Pałac Kultury i Nauki, w Moskwie stało już kilka stalinowskich „drapaczy chmur”. Stanowiąc „najświetniejsze przykłady szkoły architektonicznej dążącej do wyrażenia kumulacji idei sowieckiego ustroju”, były one zaprojektowane w taki sposób, aby „wyraźnie odcinać się od innych budynków swoją wyjątkową ekspresywnością, unikalnymi rozwiązaniami architektonicznymi, malowniczym stylem, bezprecedensowym ogromem i wizualną mocą”. Por.: R. Thomas *Stalin's Skyscraper*, „Architectural Design” 1996 nr 119, s. VIII–XI.

^{6/} M. Lewis *What Is to Be Done? Art. and Politics after the Fall...*, w: *Ideology and Power in the Age of Lenin in Ruins*, eds. A. i M. Kroker, New York, St. Martin's Press 1991, s. 6.

Zaborowska Pałac Kultury i Nauki – widok z Ameryki

i kulturalnej tożsamości. Przyjmując postmodernistyczną perspektywę, można w nim również ujrzeć metaforyczne przedstawienie zbiorowego przejścia od opozycji Wschód–Zachód do posttotalitarnej refleksji na końcu tysiąclecia⁷.

Autofikcje tożsamości

Według Jerzego Kosińskiego, Pałac Kultury i Nauki niczym Watykan zarządzał kościołem Państwa:

Pałac stał na środku ogromnego placu zwanego powszechnie Tundrą. Każdego ranka tysiące ludzi smaganych północnym wiatrem przebiegało Tundrę w drodze do pracy. Kiedy patrzyłem na nich z mojego pokoiku znajdującego się na jednym z najwyższych pięter, wyglądali jak wielka gromada pozbawionych twarzy statystów ze zbiorowej sceny jakiegoś starego, niemego filmu. [...] Gdy pod wieczór przemierzałem Tundrę, Pałac Kultury wyglądał jak bizantyńska bazylika, istny symbol naszego państwa.⁸

Myśląc o warszawskim Pałacu jako o pólśakralnej formie, rzuconej w sam środek spustoszonego, komunistycznego miasta, Jerzy Kosiński dołączył do pisarzy pozostających pod wrażeniem stalinowskiej katedry. Przyjmował on jednak perspektywę pisarza-uchodźcy, kogoś, kto *de facto* stał się pisarzem amerykańskim – zaczął pisać zaraz po ucieczce do Stanów Zjednoczonych i przyswoił sobie amerykańską wersję angielskiego jako swój własny język. Wspomnienia o Polsce, które zabrał ze sobą za granicę, musiały zatem z konieczności ulec przekładowi, a nawet – amerykańskizacji. Interesujące, że miastem, w które pisarz w książce *Cockpit* „wpisuje” ponownie Warszawę i Pałac Kultury, jest Nowy Jork, przestrzeń jego literackiego autoportretu⁹. Kosiński wyjaśnia swoje rozumienie tożsamości uwikłanej w dwie różne tradycje kultury i języka, wskazując na fakt, że tożsamość jest społecznym i kulturalnym konstruktem. W jego twórczości wszystko występuje naraz: architektura, literatura, narodowe i jednostkowe poczucia tożsamości, podlegając przy tym sile równej trudowi, który bohater podejmuje dla przekształcenia samego siebie w różnych światach. W wywiadzie udzielonym podczas wizyty w Polsce Kosiński mówił o tym, że współcześni ludzie są niczym twórcy – pisarze i architekci – „wyobrażeniowi [...] [stając się] architektami własnej rzeczywistości”¹⁰.

7/ Por. dyskusję na temat twórczości socrealistycznej, która istniała niejako zawieszona w czasie – przetwarzając historyczne style, z jednej strony, a z drugiej, antycypując postmodernizm: A. Tarkhanov, S. Kawtaradze *Architecture of the Stalin Era*, designed and compiled by M. Anikst, New York, Rizzoli 1992.

8/ J. Kosiński *Cockpit*, przekł. M. Michałowska, Warszawa 1992, s. 25 i 44–45.

9/ J. Kosiński *Nowy Jork – w oczach pisarza*, przekł. H. Ciepłńska, w: tenże *Przechodząc obok*, Warszawa 1994.

10/ E. Matuszewska *Ameryka Europy. Rozmowa z Jerzym Kosińskim*, „Tygodnik Solidarność” 1990 nr 41, s. 17.

Chęć zostania architektem własnej tożsamości interesująco przedstawił Kosiński w pochodzącej z 1975 roku, cytowanej wcześniej powieści *Cockpit*. Jej narrator przygotowuje plan fantastycznej ucieczki do Stanów Zjednoczonych w jednym z tysięcy ponurych pokoi Pałacu Kultury i Nauki w Warszawie. Wykorzystując taktykę i zasady komunistycznej biurokracji, przygotowuje historię, dzięki której wyprowadza w pole zwierzchników i opuszcza za ich pozwoleniem kraj. To, że znajduje się wewnątrz kolosalnego stalinowskiego Pałacu, umożliwia mu podwójny ogląd własnego położenia w komunistycznych realiach, a to wydaje się kluczowe dla zrozumienia wiodącej ze Wschodu na Zachód narracyjnej trajektorii tekstów Kosińskiego z czasów zimnej wojny. W przywołanym wcześniej cytacie spojrzenie narratora, skierowane ku drepczącemu w dole wokół Pałacu tłumowi, miesza się z nieśmielonym wzrokiem patrzącego ku górze przechodnia. Z obu tych punktów obserwacyjnych Pałac jawi się jako architektoniczne ucieleśnienie państwa, ekonomicznego i politycznego systemu, tworzącego obowiązującą religię komunizmu – jest tym samym jednocześnie budowlą sakralną oraz siedzibą świeckiej władzy.

Złożona semantyka Pałacu w *Cockpicie* dowodzi, że tworzone przez komunistyczne państwo oficjalne zbiorowe narracje mogą być unieważnione za sprawą nieoficjalnych fikcji, wymyślanych przez obdarzone wyobraźnią jednostki. Jednak powieść Kosińskiego odwraca nie tylko narzucone z góry ideologiczne sposoby odczytywania Pałacu Kultury i Nauki, ale także własny styl autora, używany do opisanie tej budowli. Mieszając fikcję z łatwo dającymi się zidentyfikować elementami własnej biografii, Kosiński wykreowuje „rodzaj literacki”, określane przez niego samego jako autofikcja o własnej pamięci, tekst, który przekształca i fikcjonalizuje ową pamięć podczas aktu pisania-opowiadania¹¹. István Rév przypomina, że „pamięć jest tym, co ustanawia tożsamość”, zaś „spisywanie historii... konstytuuje i rekonstytuuje ją” poprzez nowe narracje¹². Zostawiając na boku dyskusję, czy historyczne narracje ocierają się o fikcyjność, czy nie, możemy postawić pytanie, czy historia wpisana w całą miejską przestrzeń ma szansę kiedykolwiek zostać odczytana. Przykład powieści Kosińskiego oraz niecodziennej liczby tekstów poświęconych Pałacowi Stalina wskazuje, że książki i budynki mają ze sobą dużo więcej wspólnego niż niektórzy pisarze, krytycy i architekci byliby skłonni przyznać. Leslie Kanes Weisman, pisząc na temat literatury i architektury, zauważa, że przestrzeń podobnie jak język jest skonstruowana według socjologicznych zasad; podobnie jak składnia języka, przestrzenne zorganizowanie naszych budynków i miejsc użyteczności publicznej odzwierciedla i umacnia istotę wszelkich społecznych relacji dotyczących rasy, płci, przynależności klasowej i innych¹³.

^{11/} J. Kosiński *Śmierć w Cannes*, przekł. W. Piasecki, w: tenże *Przechodząc obok*, Warszawa 1994.

^{12/} I. Rév, *Introduction, Identifying Histories: Eastern Europe Before and After 1989*, „Representations”, winter 1995, s. 8–9.

^{13/} L.K. Weisman *Discrimination by Design: A Feminist Critique of the Man-Made Environment*, Chicago, University of Illinois Press 1992, s. 2.

Zaborowska Pałac Kultury i Nauki – widok z Ameryki

Bohater książki Kosińskiego – podobnie jak sam autor – wiedzę na temat wschodniej Europy zabiera ze sobą do Stanów Zjednoczonych, gdzie konfrontuje ją z atmosferą i kształtem miast amerykańskich. Zarówno sam pisarz, jak i jego dwukulturowe postacie przyznałoby raczej Weismanowi, że „architektura [...] stanowi zapis aktów dokonywanych przez tych, którzy mieli dostatecznie dużą władzę, żeby budować”. Także w Pałacu znajdują swoje odzwierciedlenie zmienne polityczne i ideologiczne narracje, tworzone przez posiadających władzę, oraz te, które pochodzą z poszczególnych odczytań, stanowią często wyraz sprzeciwu wobec obecnej lub przeszłej władzy. Jak w lustrze odbija się w nim historyczność i przepływ konstruowanych tożsamości tych, którzy obdarzają go spojrzeniami¹⁴. Patrząc na odbicia nas samych, powinniśmy zdobyć się na podjęcie szczególnego wyzwania, stawianego przez posttotalitarny moment, który wymaga od nas przekroczenia binarnych opozycji i spojrzenia na pomniki, narody, obrazy oraz jednostki jak na złożony i fascynujący układ narracji sprzeciwu i przetrwania.

Dla mnie jako autorki tego tekstu, która, tak jak Kosiński, pisze nieustannie przemieszczając się między Polską, Europą Zachodnią i Stanami Zjednoczonymi, przypominająca wieżę sylwetka Pałacu symbolizuje w pewnym sensie moje sprzeczne – przeszłe i obecne – tożsamości. Z jednej strony wskazuje na życie w komunistycznej Polsce do 1987 roku – na bezpiecznie wyizolowaną, represyjną przeszłość przyozdobioną partyjnymi sloganami, odmierzaną obowiązkowym uczestnictwem w pochodach pierwszomajowych, wypełnioną natrętną melodią Międzynarodówki i złowieszczym łopotem czerwonych flag. Z drugiej – na przekór zachodnim stereotypom, że przecież *m u s i a ł o* być inaczej – Pałac przypomina mi także, że można *b y ł o* bawić się, a nawet czasami czuć się szczęśliwym, żyjąc w reżymie¹⁵. Moje dwa ulubione teatry znajdowały się właśnie tam; także tam odbywały się coroczne międzynarodowe targi książki, przyciągające tłumy studentów, podobnych do mnie młodych ludzi, którzy łakomym okiem oglądali wystawione w pałacowych salach książki z Ameryki czy Anglii. Rzecz jasna, i zwraca mi na to delikatnie uwagę w swoich wspomnieniach Eva Hoffman, nostalgia ma właściwość „krystalizowania się wokół przeszłych obrazów niczym zastygający bursztyn”, ponieważ „strata jest magicznym konserwantem” (Hoffman, *Lost in Translation: A Life in a New Language*, s. 115). Mój Pałac przypomina kiczowaty „suenir”, figurkę umieszczoną w przezroczystej kuli, pełnej fruującego przy każdym poruszeniu „śniegu”. Zarazem jednak (i myślę w tym momencie o ważnej lekcji na temat upolitycznienia prywatności, udzielonej mi podczas mojej amerykańskiej edukacji): „mój” Pałac jest obrazowym refleksem, który nie ma żadnego

^{14/} Ta refleksja jest, rzecz jasna, prawdziwa także w odniesieniu do jakiegokolwiek innego budynku lub przestrzeni publicznej.

^{15/} Podobnymi wrażeniami dzieli się narratorka książki Ewy Hoffman *Lost in Translation: A Life in a New Language* (New York, Penguin Books 1989), imigrantka ze Wschodu, nakłaniana przez swoich zachodnich opiekunów do zwierzeń na temat tego, jak strasznie musiało „tam” być.

Szkice

sensu, jeśli kategoria *gender* nie będzie uznana za nieodzowny aspekt wschodnio-zachodnich narracji tożsamości.

Podczas ostatniej wizyty w Polsce wjechałam na sam szczyt Pałacu Kultury i Nauki. Odwiedzałam ojczysty kraj, aby prześledzić własne wschodnio-zachodnie narracje, zaczynając od zimnowojennych zmagani supermocarstw, w których groźnym cieniu wzrastałam. Krytycy, jak Weisman i Cynthia Enloe, zauważają, że próby sił i konflikty militarne zawsze narzucają pewne role *gender* i determinują sposoby ich konstruowania¹⁶. Przypominam sobie amerykański żart rysunkowy, który niegdyś widziałam. Ukazywał on zimną wojnę jako konfrontację pomiędzy dwoma ekshibicjonistami. Podpis brzmiał: z a z d r o ś ć o p o c i s k. W takim kontekście, mówiąc całkiem poważnie, Pałac pełniąc rolę obelisku, przypominającego o sowieckiej przewadze militarnej, jest zarazem architektoniczną reprezentacją dynamiki dającej się opisać w kategoriach *gender*, dynamiki zachodzącej nie tylko pomiędzy, ale także w obrębie dokonujących się podczas zimnej wojny między Wschodem a Zachodem kulturowych wymian. Będąc sowiecką budowlą wzniesioną z męskiej potrzeby rywalizacji z zachodnią technologią, Pałac odzwierciedla także polaryzację na to, co męskie, i to, co kobiece – polaryzację uczestniczącą w większym, globalnym procesie kulturalnej reprezentacji. Analizując przykłady takiej metaforycznej „wojny płci” toczony w obrazach i monumentach przeszłości, łatwiej jesteśmy w stanie zrozumieć przedstawienia, którymi są one obecnie zastępowane.

Ze szczytu Pałacu, dokąd nie miałam odwagi nigdy wcześniej dotrzeć, przyjrzałam się dokładnie, jak nowe siły zmieniają miasto, znane mi tak dobrze w czasach, kiedy byłam studentką. Miałam nadzieję, że uda mi się zespolić tę nową, sokolą perspektywę patrzenia na wypełnioną zachodnimi reklamami i placami budowy Warszawę z wdrukowanym w moją pamięć spojrzeniem młodej kobiety, która we wczesnych latach osiemdziesiątych wraz z beziemiennym tłumem przemierzała wielki plac.

Po obejmującym piętnaście lat okresie między dwoma momentami mojej kontemplacji Pałac sprawia wrażenie nietkniętego, mimo że tyle innych pomników komunizmu zostało zniszczonych od upadku sowieckiego reżymu w Polsce w 1989 roku. Jednak pomimo nie zmienionej fasady zyskał on w mojej świadomości od tego czasu zupełnie inną tożsamość. Tak jak narratorowi Kosińskiego w *Cockpicie*, dane mi było doświadczyć, jak autofikcja przekształca przestrzeń dookoła człowieka i na czym polega to, że – według opinii Steen Eiler Rasmussen – architektura tworzy rodzaj pomocniczego rusztowania dla życia¹⁷. W takim kontekście wciąż śmieszny stary żart o Pałacu: Warszawa najładniej wygląda ze szczytu Pałacu Kultury i Nauki, ponieważ stamtąd nie można go zobaczyć. Zauważany czy nie, Pałac zawsze stoi na swoim miejscu, raz jawiąc się jako złośliwie wytykany brak, a kiedy

^{16/} C.S. Enloe *The Morning After: Sexual Politics at the End of the Cold War*, Berkeley, University of California Press 1993.

^{17/} S.E. Rasmussen *Experiencing Architecture*, Cambridge, MIT Press 1964, s. 10.

Zaborowska Pałac Kultury i Nauki – widok z Ameryki

indziej – jako obecność chwytająca za serce tego, który na niego patrzy i którego spojrzanie jest za każdym razem chociaż częściowo skierowane do wewnątrz – jako próba odczytania siebie samego.

Architektury końca tysiąclecia

Dyskursy, które możemy odczytać z budowli takich jak Pałac, są wspólnym dziedzictwem Wschodu i Zachodu. Otrzymujemy je u schyłku stulecia w spadku po przeszłych ideologiach i formacjach opierających się na wykreowanym poczuciu tożsamości. Po zburzeniu berlińskiego muru nastąpił okres przejściowy, w którym unieważnieniu uległo imperium znaków, „bimodernistyczna kondycja”, którą Artur i Marilouise Krokerowie definiują jako

współczesny moment dziejowy, w którym wielkie biegunowości referencyjne nieustannie przeskakują z miejsca na miejsce, wymieniając się znakami w przyprawiającym o zawrót głowy korowodzie kolejnych politycznych rozstrzygnięć... [Przypomina to] nie dające się zatrzymać *metastasis*, podczas którego wszystkie referencyjne odgraniczenia i ustalenia politycznego kodu XX wieku – przede wszystkim te związane z podziałem na kapitalizm i komunizm – zaczynają się nawzajem przenikać i za sprawą nieuchronnego upadku znaczeń tracą ostrość, przechodząc płynnie w swoje przeciwieństwo.¹⁸

Dzieje się tak dlatego, jak twierdzi jeden z krytyków, że niedysyjesze państwa komunistyczne cierpią z powodu posiadania „zbyt obszernej przeszłości”¹⁹, przez co ich architektura może być odczytywana zarówno jako ucieleśnione wspomnienie przeszłości, jak i źródło nowych tożsamości obowiązujących w obecnych czasach.

Zgodnie ze słowami Lewisa dokonanie „ponownej oceny i przemieszczenia” znaczenia monumentalnych budowli komunistycznych umożliwia to, że są one „od razu wpisane w strukturę, a zatem w ich przypadku nigdy nie będzie chodziło o proste przedstawienie przedmiotu, bez względu na ważność tego ostatniego” (Lewis, *What Is to Be Done?*, s. 5). Po 1989 roku, podobnie jak reszta kraju podczas ostatniej dekady, Pałac poddany został wielkim przeobrażeniom. Jego fasada pozostała jednak nie zmieniona niejako na dowód, że przeszłości nie można zmienić tak łatwo jak nazwy ulicy. Podczas gdy stare bożki zostały wypędzone, a nowe zajęte są zmienianiem miasta, tak aby jego wygląd jak najlepiej korespondował z dobrodziejstwami płynącymi z gospodarki wolnorynkowej, stalinowska katedra uży-

^{18/} A. i M. Kroker *Ideology and Power in the Age of Lenin in Ruins*, New York, St. Martin's Press 1991. s. X.

^{19/} R. Starn *Introduction*, w: *Identifying Histories: Eastern Europe Before and After 1989*. „Representations”, winter 1995, s. 13. Zob. także w tej samej publikacji: R.S. Esbenshade *Remembering to Forget: Memory, History, National Identity in Postwar East-Central Europe*, s. 72–90; istnieje (na Zachodzie) pokusa traktowania historii i pamięci Wschodniej Europy jako czegoś, co wymknęło się spod kontroli i co przybrało postać międzyplemiennych wojen etnicznych oraz walk klanów, „zagrożających stabilności Europy” (s. 73).

Szkice

czyła swych wewnątrz na siedziby takich instytucji, jak World Business Center i Casino Queens.

Nowe twierdze kapitalizmu wpasowały się świetnie w strukturę, której pierwotnym przeznaczeniem było ucieleśnić i sławić męską potęgę Stalina. Pałac staje się zatem doskonałym politycznym symbolem przeszłości i teraźniejszości, symbolem wymiany znaczeń między Wschodem a Zachodem. Zarazem powinien być traktowany jako wyraz nieprzerwanej, tworzonej przez krzyżowanie się kultur, tożsamości posttotalitarnego miasta. Jak twierdzi Elżbieta Grosz, „metropolie stały się [...] głównym punktem referencji, centralnym miejscem, w którym zyskuje sens pojęcie ekonomicznej /społecznej /politycznej /kulturalnej wymiany”²⁰. Siła, z jaką współczesne miasto u schyłku wieku potrafi kodować tożsamość, była także inspiracją ostatniej książki Julii Kristevej. W *New Maladies of the Soul* badaczka zajęła się postmodernistycznym kryzysem przedstawienia zarówno w wymiarze indywidualnym, jak społecznym:

Portretuję rozłazącą się na wszystkie strony metropolię pełną metalowo-szklanych budynków, które sięgają chmur i odbijają w sobie niebo, inne budynki, a także c i e b i e – opisuję miasto pełne ludzi kompletnie pochłoniętych tym, jak wyglądają, wiecznie w biegu, ale za to z przesadnie dopracowanym makijażem na twarzy, ukrytych za złotem, perłami i wysokiej jakości skórami, podczas gdy na innej ulicy obok piętrzących się śmieci i zużytych strzykawek śpią i cierpią ci, którzy zostali wyrzuceni poza nawias.

Opisywanym przez Kristevę miastem może być Nowy Jork, ale może być nim także miasto każdego czytającego te słowa.

Co może robić jednostka w takim społeczeństwie? Nic, oprócz kupowania i sprzedawania dóbr i wizerunków, które tak naprawdę są jednym i tym samym – zwietrzalymi, powierzchniowymi symbolami.²¹

Wizja, którą rysuje Kristeva, odwołuje się do dobrze znanych krajobrazów miejskich Ameryki i Europy Zachodniej. Kiedy jednak zawężymy perspektywę tylko do Europy, przedstawiony obraz nie będzie miał sensu bez tego, co inne, bez I n n e j Europy, bez byłych krajów komunistycznych.

Próbując jednak żyć zgodnie z tym, co narzuca bimodernistyczny schyłek tysiąclecia, powinniśmy być może uważniej przyjrzeć się temu, co dostrzegamy w podsuwanym przez Kristevę lustrze. Susan Suleiman twierdzi, że piszący o kulturze i jej tekstach zawsze „wystawia na ryzyko to, kim jest”²². Jak pokazałam, odczytanie Pałacu Kultury i Nauki jako metafory posttotalitarnego momentu dziejowe-

^{20/} E. Grosz *Bodies-Cities. Sexuality and Space. Princeton Papers Architecture*, ed. B. Colomina, Princeton 1992, s. 242–243.

^{21/} J. Kristeva *New Maladies of the Soul*, trans. R. Buberian, New York, Columbia University Press 1996, s. 27.

^{22/} S.R. Suleiman *Risking Who One Is: Encounters with Contemporary Art And Literature*. Cambridge, Harvard University Press 1994, s. 2–3.

go wymaga splecenia w jedno prywatnych, narodowych, płciowych oraz (auto)biograficznych narracji. Będąc tekstem-strukturą ilustrującą paradoksy i zawiłości posttotalitarnego myślenia, Pałac funkcjonuje jako twór „architeksturalny” – miejsce spotkań zbiorowych i indywidualnych narracji wspólnej narodowej pamięci. Mary Ann Caws precyzuje termin „architekstura” jako to, co każe „podczas lektury danej konstrukcji skupiać uwagę na jej powierzchni, na jej teksturze”. Podkreśla przy tym, że gra pomiędzy „oryginalnym konceptem a tym związanym z procesem konstruowania” ma zasadnicze znaczenie dla kogoś, kto przedziera się przez teksty, które są zawsze, podobnie jak budynki, tworzone ze świadomością istnienia innych tekstów-struktur. Nawiązując do ustaleń Caws, mam na myśli zwłaszcza jej stwierdzenie, że czytanie funkcjonuje jako „wydarzenie i przebieg [...] w odniesieniu do tekstów dotyczących wymiany oraz miejskich przejawów przemijania”²³. Mam nadzieję, że udało mi się pokazać, iż znaczenia wpisane w takie budowle jak Pałac Kultury i Nauki w istocie zawierają w sobie i „przepowiadają” historyczne procesy, które przekształcają nie tylko je same, ale także tych, którzy usiłują je odczytywać.

Wędrując po architekstach reprezentujących posttotalitarną rzeczywistość, powinniśmy pamiętać, że my także – nasze „ja” – jesteśmy czymś skonstruowanym, zaś tożsamość stanowi „ciągle rozwijający się proces... [w którym] to, co ustalone, nieustannie domaga się rewizji”. Ta refleksja, zainspirowana pracą Susan Suleiman, powinna pomóc zdiagnozować zauważane przez Kristevę „nowe choroby duszy”, nawiedzające narody i jednostki w postaci „nerwicy niemożności rozpoznania [się]” po zakończeniu zimnej wojny (Suleiman, *Risking...* s. 226). Świadomość, że jesteśmy reprezentacjami i odzwierciedleniami tożsamości bardzo podobnymi do obrazów i budowli, które nas otaczają, nie powinna skłaniać nas do rezygnacji z idei „imperium znaków”, lecz raczej inspirować do tworzenia nowych, produktywnych i pełnych świeżych interpretacji dialogów o tożsamościach decydujących o nas jako o mężczyznach, kobietach, przedstawicielach mniejszości narodowych, gejach i osobnikach heteroseksualnych, robotnikach i inteligentach. Jak podkreśla Suleiman, polityka postmodernizmu powinna zwracać większą uwagę na „polityczny status pluralistycznej jaźni niż na pluralistyczny tekst – nie tyle na postmodernistyczną intertekstualność, ale na postmodernistyczną s u b i e k t y w n o ś ć”. W świecie, w którym panują konflikty etniczne, w którym „całe narody są mordowane w imię (etnicznej) tożsamości”, nie jest możliwe tworzenie tekstów i form architektonicznych w próżni (Suleiman, s. 229–230). Suleiman sformułowała pod adresem intelektualistów i pisarzy apel, aby zaangażowali się w „r e t o r y k ę w ą t p i e n i a i p o d e j r z e ń” i sięgnęła po argument, aby zaadaptować w tym celu „kobięcy” punkt widzenia, nieufnie odnoszący się do wszelkich roszcujących sobie prawo do hegemonii ideologii i działań, polegających na przemieszczaniu się z marginesu ku centrum. Takie podejście wprowadza nowy

^{23/} M.A. Caws *A Metapoetics of the Passage: Architectures in Surrealism and After*, Hanover, University Press of New England 1981, s. XIV–XV. Upraszczam tutaj teorię Caws dla jasności i zwięzłości wywodu.

Szkice

postmodernistyczny p o d m i o t, który uwzględnia czyjaś odmienność i który odnajduje się w samym środku prywatnej /publicznej sfery, gdzie różnice mogą zostać uznane za normę. Na przełomie tysiącleci, kiedy „staje się [coraz częściej] jasne, że rozmowa, dialog, przekład nie mogą się powieść”, „r e t o r y k a w ą t p i e n i a i p o d e j r z e ń” powinna inspirować nie tylko krytykę feministyczną, ale także architektów w taki sposób, aby „czynili świat bezpiecznym dla dialogu”, mimo że dokładny sens tego celu może się na razie nie wydawać do końca oczywisty.

Przełożyła *Agnieszka Kluba*