

**MAGIA WSPÓLNOT WYOBRAŻONYCH
W NOWEJ EUROPIE ŚRODKOWEJ**

MAGIA WSPÓLNOT WYOBRAŻONYCH W NOWEJ EUROPIE ŚRODKOWEJ

**Paulina Haratyk
Marta Anna Raczek-Karcz
Anna Taszycka**

Rada Wydawnicza Krakowskiej Akademii im. Andrzeja Frycza Modrzewskiego:
Klemens Budzowski, Maria Kapiszewska, Zbigniew Maciąg, Jacek M. Majchrowski

Recenzja: prof. dr hab. Grażyna Stachówna

*Publikacja finansowana ze środków przeznaczonych na działalność statutową
Wydziału Psychologii i Nauk Humanistycznych; nr projektu WPiNH/DS/6/2012*

Na okładce reprodukcja obrazu
Judit Fischer, *Wojna, której celem jest nadanie Węgrom kształtu psa*, 2007
– dzięki uprzejmości artystki.

Adiustacja: Filip Szczurek

ISBN 978-83-7571-317-6

Copyright© by Krakowska Akademia im. Andrzeja Frycza Modrzewskiego

Żadna część tej publikacji nie może być powielana ani magazynowana
w sposób umożliwiający ponowne wykorzystanie,
ani też rozpowszechniana w jakiegokolwiek formie
za pomocą środków elektronicznych, mechanicznych, kopiujących,
nagrywających i innych, bez uprzedniej pisemnej zgody właściciela praw autorskich

Na zlecenie:



Krakowskiej Akademii
im. Andrzeja Frycza Modrzewskiego
www.ka.edu.pl

Wydawca:
Krakowskie Towarzystwo Edukacyjne sp. z o.o. – Oficyna Wydawnicza AFM,

Sprzedaż prowadzi:
Księgarnia U Frycza
tel./faks: (12) 252 45 93
e-mail: ksiegarnia@kte.pl

Skład: Oleg Aleksejczuk

Druk i oprawa: MKpromo

Spis treści

Wstęp (Marta Anna Raczek-Karcz)	7
<i>Marta Anna Raczek-Karcz</i>	
Wprowadzenie. Sen o Nowej Europie Środkowej.....	9
<i>Paulina Haratyk</i>	
Wprowadzenie. (N)(O)stalgia.....	45
<i>Marta Anna Raczek-Karcz</i>	
Rozdział I. Wspólnota wy(ob)rażona – naród, granice i symbole wspólnotowe w dziełach i działaniach artystów z Europy Środkowej.....	59
<i>Paulina Haratyk</i>	
Rozdział II. Komuno wróć! – o nostalgicznych wizerunkach komunizmu w filmach z Europy Środkowej.....	103
<i>Anna Taszycka</i>	
Rozdział III. Polskie wspólnoty wyobrażone pomiędzy mitem a rzeczywistością – ucieczka do wolności: uwagi o <i>Ucieczce</i> z kina „ <i>Wolność</i> ” 25 lat po premierze	123
Bibliografia	143
Abstract. Magic of the imagined communities in the New Central Europe..	165
Noty biograficzne autorek	171

Wstęp

Niniejsza publikacja jest próbą nakreślenia możliwej linii badań naukowych dotyczących przekształceń zachodzących w Europie Środkowej w ostatnim ćwierćwieczu, tj. w latach 1989–2014, odzwierciedlonych w wybranych dziełach i działaniach artystów wywodzących się z tego rejonu.

Autorki – wywodzące się z grona badaczek zainteresowanych zarówno sztuką współczesną, filmem, jak i szerszymi przemianami kulturowymi – proponują przegląd wybranych tendencji artystycznych, które pojawiły się w ostatnich dwudziestu pięciu latach w obszarze sztuk wizualnych i filmu w krajach Europy Środkowej. Podjęta refleksja badawcza nie wyczerpuje zaproponowanej tematyki, może być jednak dobrym punktem wyjścia do dalszych badań nad odrębnością kulturową i artystyczną tego szczególnego rejonu Europy, którego swoistość, związana zarówno z wydarzeniami historycznymi, jak i budowaną w ich następstwie specyfiką kulturową, na różne sposoby zaznaczała się na przestrzeni dziejów.

Przedmiotem analiz były dzieła zaliczane do szeroko pojętych sztuk wizualnych, zarówno instalacje, interwencje i inne realizacje artystyczne, jak i pełnometrażowe filmy fabularne. Ta różnorodność wynika przede wszystkim z osobistych preferencji autorek, które łączy jednak wspólne przeświadczenie o wyjątkowości, czy też dającej się uchwycić i opisać specyfice sztuki tworzonej w tej części Europy.

Obszar ten, choć historycznie, politycznie i kulturowo heterogeniczny, cechuje się możliwością do zdiagnozowania odrębnością kulturową zarówno w stosunku do państw Europy Zachodniej, jak i tych leżących na terytorium Europy Wschodniej. Zgodnie z przekonaniem autorek odrębność ta jest wynikiem wspólnoty doświadczeń historycznych i politycznych, jakie stały się udziałem państw, z których większość swoją niepodległość odzyskała lub kształtowała w stosunkowo krótkim okresie dwudziestolecia międzywojennego, po rozpadzie struktur i konfiguracji politycznych starej Europy wynikającym z ustaleń traktatu wersalskiego. Jest ona również efektem pochodzących z tych doświadczeń niepewności i lęków, a także nieprzerwanej pracy wyobraźni, która

okazywała się najbardziej skutecznym narzędziem walki z wszelkimi formami politycznej represji.

Jedną z osi podjętych badań wyznacza koncepcja środkowoeuropejskości rozumiana jako kategoria kulturowa, do pewnego stopnia determinująca narracje i toposy obecne w tekstach kulturowych tworzonych po 1989 roku. Drugą oś określa obecna zwłaszcza w dziełach filmowych nostalgia za komunistyczną przeszłością, do której na różne sposoby nawiązują reżyserzy z wybranych krajów postkomunistycznych. Obie zaś dotyczą bezpośrednio problematyki wyobrażonych narodów i wynalezionych tradycji, będących swoistym obszarem ucieczki od rzeczywistości.

Zmarły niedawno wybitny historyk sztuki nowoczesnej Piotr Piotrowski w książce *Awangarda w cieniu Jalty* postawił pytanie, czy „będziemy w stanie w najbliższej przyszłości znaleźć podobieństwa między byłą NRD i Armenią, lub Słowenią i Ukrainą, Polską i Białorusią”¹. Autorki niniejszej publikacji żywią głębokie przekonanie, że takie podobieństwa są wciąż obecne w kulturze regionu, w budowanych tu narracjach i trwających resentymentach, mając jednocześnie nadzieję, że książka ta będzie drobnym przyczynkiem pozwalającym udowodnić tę tezę.

Marta Anna Raczek-Karcz

¹ P. Piotrowski, *Awangarda w cieniu Jalty. Sztuka i polityka w Europie Środkowo-Wschodniej 1945–1989*, Poznań 2005, s. 25.

Marta Anna Raczek-Karcz

Wprowadzenie. Sen o Nowej Europie Środkowej

*Europa Środkowa istnieje jako możliwość, jako stan pośredni:
ni to Wschód, ni Zachód: i to, i tamto naraz.*

György Konrád

Termin „Europa Środkowa”, który pojawia się w tytule niniejszej publikacji, od wielu dziesięcioleci wywołuje spory wśród reprezentantów rozmaitych dyscyplin naukowych, a także działających poza dyskursem akademickim pisarzy, eseistów i krytyków sztuki. Wielu z nich kwestionuje zasadność użycia tego terminu współcześnie, wskazując najczęściej argumenty natury historycznej (rozpad monarchii austro-węgierskiej, niemożność wskazania jednoznacznych granic dla tak nazwanego obszaru) czy metodologiczno-teoretycznej (trudności, jakich przysparza wyodrębnienie cech, które mogłyby charakteryzować kulturę czy szeroko pojętą sztukę tak zarysowanego regionu). Jednocześnie gwałtownie zwiększa się liczba publikacji mających w tytule ten termin, a redaktorzy i autorzy wciąż od nowa stawiają pytanie, czym była, jest lub mogłaby być Europa Środkowa, czasem określana także mianem Europy Środka¹. Fakt ten dowodzi istnienia wyraźnej potrzeby wyodrębnienia pewnego obszaru geograficznego, historycznego i kulturowego spośród pozostałych terytoriów usytuowanych na kontynencie europejskim. Nawet jeśli kolejne teksty nie przynoszą koherentnej definicji środkowoeuropejskości, przyczyniają się niewątpliwie, tak przez negację, jak i afirmację samego pojęcia, do poszerzania

¹ Takim terminem posługują się m.in. redaktorzy kwartalnika „Herito” wydawanego przez Międzynarodowe Centrum Kultury w Krakowie i poświęconego w dużej mierze zagadnieniom kultury i dziedzictwa regionu określanego przez nich samych jako Europa Środka.

całokształtu wiedzy o regionie, którego specyfika niejednokrotnie miała decydujący wpływ na wydarzenia ogólnoeuropejskie, a nawet ogólnoswiatowe. Celnie spointował te dążenia Andrzej Szczerski:

Proces odkrywania i rekonstruowania Europy Środkowej, mimo iż trwający już od kilku dekad, jest wciąż otwarty i to właśnie stanowić może o jego atrakcyjności, ale i o trudnościach z nim związanych. Badania środkowoeuropejskie dokonują zarówno definiowania własnego pola badań, jak i jego interpretacji. To również specyfika pojęcia „Europa Środkowa”, które zmienia się wraz z rozwojem badań i stanowi jednocześnie postulat metodologiczny².

W 2005 roku w rozdziale wprowadzającym do książki *Awangarda w cieniu Jalty* Piotr Piotrowski kwestionował przydatność wyodrębniania obszaru Europy Środkowej po upadku reżimu komunistycznego. Pisał wówczas, że idea ta była rodzajem remedium na wchłonięcie państw regionu przez Związek Radziecki, jednak „w zasadzie to dysydenci, częściowo pisarze oraz zaangażowani w politykę niezależni intelektualści, kreowali rewitalizację Europy Środkowej, a nie artyści sztuk wizualnych”³. Piotrowski przyznawał, że „ta strategia tożsamości wydawała się bardzo użyteczna zaraz po 1989 roku, zarówno z punktu widzenia politycznego, jak i kulturowego”⁴. Podkreślał jednak, że następne lata przyniosły w tym zakresie znaczącą zmianę, gdyż

teraz [czyli w roku 2005, lub nawet wcześniej, jako że książka czekała przez dłuższy czas na wydanie], kiedy niektóre z krajów tamtej Europy Środkowej stają w obliczu europejskiego zjednoczenia (a przynajmniej tego niecierpliwie oczekują), a inne, niestety, są z tego procesu wykluczone (przynajmniej w najbliższej przyszłości), pojęcie Europy Środkowej nie może funkcjonować jako spoiwo i płaszczyzna identyfikacji. Co więcej, pojęcie to może stać się wręcz balastem, przeszkodą w polityce tożsamości tych krajów i środowisk, którym bliskie są idee europejskiego zjednoczenia. W jakim sensie bowiem tradycja ta miałaby kształtować strategię identyfikacji regionalnej w obliczu procesów unifikacyjnych?⁵

Z perspektywy 2015 roku przekonanie to nie wybrzmiewa już z taką pewnością. Przeciwnie, wobec towarzyszącego gwałtownemu poszerzaniu wspól-

² A. Szczerski, *Wzorce tożsamości. Recepcja sztuki brytyjskiej w Europie Środkowej około roku 1900*, Kraków 2002, s. 34.

³ P. Piotrowski, *Awangarda...*, op. cit., s. 27.

⁴ *Ibidem*.

⁵ *Ibidem*.

noty europejskiej podziałowi Unii na Europę dwóch prędkości i wyraźnemu zarysowaniu się liderów, którzy przypominają o starych podziałach: Wielkiej Brytanii, Francji i Niemiec, a także rosnącym w siłę tendencjom separatystycznym i ruchom nacjonalistycznym w krajach byłego bloku wschodniego, może się okazać, o czym przekonane są autorki niniejszego tomu, że Europa Środkowa stanie się ponownie terminem i rozróżnieniem niezwykle przydatnym. Kategoryczność stwierdzeń Piotra Piotrowskiego oparta była na przeświadczeniu, że

teraz Unia Europejska oferuje znacznie bardziej atrakcyjną płaszczyznę budowania europejskiej tożsamości niż tradycja Austro-Węgier, powiązania peryferii z centrum europejskiej kultury, a więc z Zachodem, a to jest właśnie to miejsce, gdzie Europa Środkowa zawsze chciała być⁶.

Dziś tak twardo wyrażane stanowisko nie odpowiada już rzeczywistości ani politycznej, ani tym bardziej kulturowej. Fakt ten znajduje zresztą potwierdzenie w późniejszym niemal o dekadę tekście Piotrowskiego, w którym powrócił on do opowieści o Europie Środkowej w kontekście konieczności wypracowania metod badania sztuki tego regionu odmiennych od tych, które towarzyszą refleksji nad sztuką Zachodu⁷. Także Igor Zabel – słoweński teoretyk sztuki przez lata badający problematykę sztuki regionu – w wystąpieniu zatytułowanym *Intimacy and Society: Post-communist or Eastern Art?* wygłoszonym podczas konferencji zorganizowanej w 2004 roku w Berlinie pod hasłem *Post-Communist Conditions*, nieustannie podkreślał, że sztuka tworzona na terenie państw byłego bloku wschodniego różni się na kilku wzajemnie ze sobą powiązanych poziomach od swojego zachodniego odpowiednika. Wskazuje na to wyraźnie fragment wystąpienia, w którym Zabel stwierdza otwarcie: „wydaje się zatem, że podziały w Europie nie zostały jeszcze przewycięzone i że po radykalnej zmianie sytuacji geopolitycznej w Europie zostały one jedynie przekształcone i ponownie przeformułowane”⁸. Należy w tym miejscu zaznaczyć, że wypowiedź Zabla dotyczyła podziału Europy na Wschodnią i Zachodnią, gdyż słoweński teoretyk nie posługuje się terminem „Europa

⁶ *Ibidem*, s. 28.

⁷ P. Piotrowski, *Agorafilia. Sztuka i demokracja w postkomunistycznej Europie*, Poznań 2010; tego typu wątki wybrzmiewają z większą lub mniejszą siłą w wielu miejscach tej publikacji.

⁸ I. Zabel, *Intimacy and Society: Post-communist or Eastern Art?*, [w:] *idem, Contemporary Art Theory*, Zurich 2012, s. 101–102 (tłum. M.A. Raczek-Karcz).

Środkowa”. Jednak zawarte w przytoczonym fragmencie przekonanie o istniejącej nadal różnicy pomiędzy Zachodem a krajami należącymi do byłego bloku wschodniego, które odróżnia on wyraźnie od Związku Radzieckiego (a następnie Rosji), potwierdza konieczność zachowania optyki, w ramach której obszar ten będzie definiowany przez pryzmat bycia pomiędzy. Jednocześnie w tym samym tekście Zabel wielokrotnie podkreśla, analizując przemiany sztuki słoweńskiej w drugiej połowie XX wieku, rolę, jaką w samookreślaniu się twórców słoweńskich odegrało nie tylko orientowanie się na postrzeganą jako uniwersalna sztukę Europy Zachodniej, ale także wobec sztuki rosyjskiej. Jak pisze Zabel, „to światło odbijane przez rosyjskie lustro Inności jest tym, co dostarcza idei tożsamości krajom, które w innym przypadku nie są postrzegane przez Zachód jako nazbyt zachodnie”⁹.

Proponując połączenie dyskusyjnego terminu z przymiotnikiem „nowa”, autorki wskazują tym samym, że jednym z celów, jaki przed sobą postawiły, jest próba redefinicji pojęcia Europy Środkowej/Europy Środka w nowej rzeczywistości historycznej, politycznej, kulturowej i społecznej, która otworzyła się po 1989 roku. Jak zauważył Erhard Busek w 2002 roku, jakby zawczasu odpowiadając na wątpliwości wyrażone przez Piotra Piotrowskiego:

Europa Centralna, lub lepiej – Europa Środkowa, była w czasach żelaznej kurtyny metapoziomem, jak określił to György Konrád. Stwarzała możliwość posiadania czegoś wspólnego, mimo że kontynent był podzielony. Wielu komentatorów po roku 1989 powiedziało, że skończyły się dywagacje na temat Europy Środkowej. W rzeczywistości potrzebujemy tego metapoziomu jako mostu ponad podziałami. Być może żyjemy teraz w czasach, gdy przekraczanie granic poza naszym kontynentem już nas nie interesuje. Jednak musimy poradzić sobie z problemem naszych własnych granic na tymże kontynencie¹⁰.

Wychodząc naprzeciw postulatowi niemieckiego polityka, autorki niniejszego tomu zmierzają do redefinicji pojęcia „Europa Środkowa”, umożliwiając potraktowanie tego terminu jako wartościowego narzędzia analitycznego, a nie jedynie atrakcyjnego wabika, którym był tuż po upadku komunistycznych totalitaryzmów, czy też wytrycha, którym nie można już niestety otworzyć żadnych drzwi.

⁹ *Ibidem*, s. 94.

¹⁰ E. Busek, *Dziedzictwo a przyszłość Europy*, [w:] *Europa Środkowa. Nowy wymiar dziedzictwa 1991–2001*, red. J. Purchla, Kraków 2002, s. 77.

Europa Środkowa jako utopia polityczna

W rozważaniach dotyczących Europy Środkowej nie sposób pominąć historii samego terminu oraz horyzontów, w ramach których był definiowany. Początków koncepcji Europy Środkowej można poszukiwać w pragnieniach żywno-nych równoległe, choć w nieco odmiennym kształcie, przez niemieckiego filozofa i matematyka Gottfrieda Wilhelma Leibniza i księcia Eugeniusza Sabaudzkiego. Jak pisał francuski historyk Jacques Droz, dążyli oni do „stworzenia – w celu obrony ziem Habsburskich przed koalicją francusko-turecką – w środku Europy, na zrębie zreformowanego Świętego Cesarstwa Rzymskiego Narodu Niemieckiego, wspólnoty ponadnarodowej, obejmującej także odbite Turkom bałkańskie tereny zamieszkałe przez narody słowiańskie oraz Królestwo Węgierskie”¹¹. Z czasem koncepcja ta ewoluowała, przyjmując bardziej określone kształty i stając się z wolna jednym z podstawowych dążeń polityki pruskiej w stosunku do wschodnich i południowych sąsiadów. Bardziej precyzyjne ramy teoretyczne, zawierające się w hasle *Mitteleuropa*, idea Europy Środkowej uzyskała w poglądach głoszonych przez niemieckich polityków. Poczynając od Karla Ludwiga von Brucka, Lorenza von Steina i Friedricha Lista, przez pierwszą monografię regionu – rozprawę opublikowaną przez Józefa Partscha w 1903 roku w języku angielskim zatytułowaną *Central Europe*, której wydanie niemieckie, opatrzone hasłem *Mitteleuropa*¹², ukazało się rok później – aż do wyrazistej politycznej koncepcji głoszonej w 1915 roku przez Friedricha Naumanna, propagatora Związku Państw Europy Środkowej (*Der Staatenbund Mitteleuropa*) pod ścisłym przewodnictwem Niemiec. Koncepcja Naumannowska, zogniskowana wokół kluczowej roli Niemiec jako centrum powojennej polityczno-geograficzno-ekonomicznej wspólnoty, pozostawała w opozycji do bardziej zdecentralizowanej, multikulturowej i wielonarodowościowej nostalgicznej wizji, będącej spuścizną po rozpadzie Austro-Węgier.

¹¹ J. Droz, *L'Europe centrale. Évolution historique de l'idée de „Mitteleuropa”*, Paris 1960, s. 16. Podaję za: T. Gryglewicz, *Malarstwo Europy Środkowej 1900–1914. Tendencje modernistyczne i wczesnowanguardowe*, Kraków 1992, s. 8.

¹² Warto zwrócić uwagę na pełny tytuł tego wydawnictwa, który brzmi: *Mitteleuropa. Die Länder und Völker von den Westalpen und dem Balkan bis an den Kanal und das Kurische Haff*, sygnalizując włączenie w obręb rozważań terenów bałkańskich – terytorium przysparzającego najwięcej problemów w dyskusjach o geograficznym kształcie Europy Środkowej.

Niemiecka perspektywa definiowania Europy Środkowej straciła rację bytu po przegranej tego kraju w pierwszej wojnie światowej. Wówczas to, jak zauważył wybitny historyk Antonii Podraza,

punkt ciężkości zainteresowań projektem „Europa Środkowa” przesunął się [...] wyraźnie w kierunku nowo powstałych państw, takich jak Polska, Czechosłowacja czy Węgry silnie okrojone, ale oddzielone od swego austriackiego partnera. Europa Środkowa oznaczała teraz nie tyle niemieckie tendencje do dominacji w tym regionie, ile raczej dążenia integracyjne ze strony nowo powstałych państw¹³.

Warto w tym miejscu zwrócić uwagę na pewien aspekt rozumienia Europy Środkowej w ujęciu Naumanna, gdyż pozostanie on konstytutywny dla swoistego poczucia wspólnotowości części państw europejskich zarówno po pierwszej i drugiej wojnie światowej, jak i po upadku reżimu komunistycznego. We wstępie Naumann podkreśla, że przedmiotem jego rozważań będzie scalenie „tych krajów, które ani nie należą do angielsko-francuskiego związku, ani do rosyjskiego państwa”¹⁴. To bycie pomiędzy dwoma silnymi i dążącymi do hegemonii układami politycznymi determinowało i nadal w pewnym stopniu determinuje postawy poszczególnych państw tworzących mozaikę regionu, bez względu na to, jak szeroką definicję geograficzną przyjmiemy. Aktualna geopolityczna sytuacja regionu nakazywałaby Nową Europę Środkową definiować w nieco odmienny sposób, uwzględniając wyrażoną powyżej opinię Podraza. Tym, co okres dominacji komunizmu zmienił w sposobie definiowania Europy Środkowej, jest wyłączenie z tego obszaru dwóch krajów, które termin ten ukuły u jego zarania i aż do 1918, a nawet 1939 roku próbowały wcielić w życie, tj. Niemiec i Austrii¹⁵. Oba bowiem kraje po 1945 roku należały do zachodniego układu politycznego, choć niewątpliwie sytuacja Niemiec

¹³ A. Podraza, *Co należy rozumieć pod pojęciem „Europa Środkowa” na przełomie XX i XXI wieku*, [w:] *Europa Środkowa. Nowy wymiar dziedzictwa...*, op. cit., s. 24.

¹⁴ F. Naumann, *Mitteleuropa*, Berlin 1915, s. 1; cyt. za: T. Gryglewicz, *Malarstwo Europy Środkowej...*, op. cit., s. 9.

¹⁵ W przypadku Austrii mamy do czynienia z państwem i społeczeństwem w pełni zachodnim, w którym co prawda pobrzmiewają od czasu do czasu „mitteleuropejskie” resentymenty wyrażane jednak częściej w kluczu kolonialnym (*sic!*) niż równościowym. Innymi słowy, w myśleniu austriackim wciąż obecne są tendencje, które skłaniają Austriaków do myślenia np. o Brnie jako o przedmieściach Wiednia. Sformułowanie takie padło m.in. kilkakrotnie podczas dyskusji z udziałem autorki, która miała miejsce w wiedeńskim Kuensterhaus w sierpniu 2013 roku.

wobec istnienia wewnętrznego podziału politycznego rysuje się jako bardziej złożona, co pokazuje także niniejsza publikacja. Jednak radykalne usunięcie obu wymienionych krajów z dyskursu środkowoeuropejskiego wymagałoby dalszych pogłębionych badań, których niniejsza publikacja nie obejmuje.

Równolegle z utopijnymi koncepcjami politycznymi rozważaniom o istocie Europy Środkowej towarzyszyły dyskusje zmierzające do wyznaczenia ścisłych granic regionu, bowiem obok wymiaru politycznego to właśnie aspekt geograficzny dominował w pierwszej fazie namysłu nad istotą koncepcji Europy Środkowej.

Europa Środkowa jako region historyczno-geograficzny

Opublikowany w połowie lat sześćdziesiątych *Słownik języka polskiego* sytuuje Europę Środkową w granicach wyznaczanych przez Alpy i Karpaty od południa, Morze Północne i Bałtyk od północy, Bug na wschodzie i Ren na zachodzie¹⁶. Wcześniejsze źródła nakreślają te granice w znacznie bardziej swobodny sposób, by przywołać w tym miejscu przedwojenną (wydaną częściowo do 1939 roku) *Encyklopedię nauk politycznych*. Jej współautor Oskar Halecki pisał o Europie Środkowej jako o tej części kontynentu europejskiego, która „leży między bezsprzecznie zachodnią Francją a bezsprzecznie wschodnią Rosją”¹⁷. Warto się przy tej definicji zatrzymać, gdyż nie tylko powtarza ona przekonanie wyrażone już przez Naumanna, lecz również cechuje ją, podobnie jak wiele innych powstających po jej opublikowaniu i zupełnie od niej niezależnych prób klasyfikacji, znaczna łatwość wyznaczania wschodnio-zachodnich granic Europy Środkowej, przy jednoczesnej nieostrości określania jej granic północno-południowych. Zwłaszcza ostatni z wymienionych kierunków będzie budził znaczne wątpliwości. Nakaze to jednym autorom kreślić południową granicę Europy Środka, włączając w jej obszar Bośnię, Czarnogórę, Serbię, Rumunię, Bułgarię, a nawet zachodnią część Turcji¹⁸; innym zaliczać

¹⁶ Por. *Środkowa Europa*, [w:] *Słownik języka polskiego*, t. VIII: S–Ś, red. W. Doroszewski, Warszawa 1966, s. 1312.

¹⁷ Por. *Europa Środkowa*, [w:] *Encyklopedia nauk politycznych*, t. II: E–J, red. E.J. Reyman, Warszawa 1937, s. 127.

¹⁸ Takie granice wyznaczał południowym krańcom Europy Środkowej Józef Partsch, niemiecki geograf, profesor Uniwersytetu Wrocławskiego w swojej – klasycznej i anachronicznej jednocześnie – pozycji *Central Europe* opublikowanej po raz

do niej sąsiadujące z Węgrami i Austrią państwa, będące częściowo krajami bałkańskimi, jak Rumunia, Jugosławia i Bułgaria¹⁹; lub ograniczać ją jedynie do „Rumunii i «północnej Jugosławii»”²⁰, które to zawężenie odpowiadało geopolitycznej koncepcji Naumanna. Warto zwrócić uwagę, że podział ten jest dziś powtarzany przez Stałą Komisję ds. Nazw Geograficznych (StAGN – Ständiger Ausschuss für geographische Namen) przy Federalnym Urzędzie ds. Kartografii i Geodezji z siedzibą we Frankfurcie nad Menem. Współpracuje ona z Komisją Europejską i odpowiada m.in. za mapę regionów Europy. Na stworzonej przez StAGN mapie do państw Europy Środkowej zalicza się Luksemburg, Szwajcarię, Republikę Federalną Niemiec, północną – dążącą do autonomii – część Włoch, Austrię, Słowenię, Chorwację, północno-zachodnią część Rumunii, północną część Serbii, Węgry, Słowację, Republikę Czeską, zachodnią Ukrainę, Polskę, Litwę, Łotwę oraz Estonię. Trudno dociec podstaw, jakie posłużyły do dokonania tego wyodrębnienia, tym bardziej że, jak zauważył Andrzej Szczerski w przypadku definiowania Europy Środkowej,

problemem są nie tylko granice polityczne. Region nie posiada także jednoznacznie określonych granic geograficznych, wynikających z ukształtowania terenu, przebiegu rzek czy łańcuchów górskich²¹.

Należy odnotować, że najbardziej skrajne koncepcje sprowadzały Europę Środkową do terytorium monarchii austro-węgierskiej (zwanej też niekiedy naddunajską)²², choć ten pogląd był raczej odosobniony²³.

pierwszy w języku angielskim w 1903 roku, a rok później w języku niemieckim pod tytułem *Mittleuropa*.

¹⁹ Pogląd wyrażony w 1937 roku przez historyka i archiwistę związanego z Uniwersytetem Karola w Pradze Karela Stloukala w tekście *L'Europe centrale à la lumière de l'histoire*.

²⁰ Taki zapis znalazł się w pierwszej międzywojennej edycji *Słownika Meyera* (*Meyers Lexikon*), którego siódma edycja, ograniczona do dwunastu tomów, ukazała się w latach 1924–1930, jeszcze przed dojściem Hitlera do władzy.

²¹ A. Szczerski, *Wzorce tożsamości...*, *op. cit.*, s. 20.

²² Tak definiowana Europa Środkowa pojawia się w publikacjach m.in. Sergia M. Katunaricha – mediolańskiego jezuitę, jednego z inicjatorów środkowoeuropejskich spotkań kulturowych (Incontri Culturali Mitteleuropei) we włoskiej Gorycji.

²³ Przeciwno tak zawężonej definicji terytorium Europy Środkowej protestował m.in. podczas goryczyjskich spotkań Walter Zettl.

Drugim wartym podkreślenia wnioskiem płynącym z definicji Haleckiego jest użycie słowa „bezsprzecznie”. Wskazuje ono na koherentność kulturową regionów położonych na wschód (Rosji) i na zachód (Francji, Wielkiej Brytanii) od obszaru, którego heterogeniczność językowa, kulturowa czy religijna czyniła zeń problematyczny przedmiot badań i nieustannie prowadziła do wymykania się przezeń jasnym definicjom. Państwa wyrosłe „w środku Europy” po pierwszej wojnie światowej, choć posiadały jasno zdefiniowane granice, postrzegane były przez największych graczy na ówczesnej politycznej arenie jako twory przejściowe, nieco amorficzne, a na pewno problematyczne, których byt nie posiadał na tyle trwałych podstaw, aby pewnego dnia nie miały zniknąć. Były to kraje, o których politycy aktywni w latach trzydziestych XX wieku nigdy się nie uczyli, które nie zostały zaznaczone na mapach wiszących w klasach przełomu XIX i XX wieku. Były, które pojawiły się nagle i równie gwałtownie mogły zniknąć bez, jak wówczas myślano, szkody dla geopolityki kontynentu. Dobitnie o tym świadczy sposób rozgrywania ich losu w zaciszu mocarstwowych gabinetów (pakt Ribbentrop–Mołotow – określany niekiedy przez historyków mianem IV rozbioru Polski, ale dotyczący w równym stopniu także ponownego zniknięcia z mapy Litwy, Łotwy, Estonii, Finlandii i Rumunii)²⁴ i na największych konferencjach decydujących o kształcie Europy (najczęściej przywoływana jest konferencja jałtańska, która jednak powtórzyła tylko ustalenia z wcześniejszego spotkania Wielkiej Trójki w Teheranie pod koniec 1943 roku, na którym Stalin zażądał ustanowienia sowieckiej sfery wpływów w krajach leżących w Europie Wschodniej i w obszarze nadbałtyckim).

Pośród koncepcji definiowania Europy Środkowej warto wspomnieć jeszcze o tych, które wiązały się z wyznaczaniem jej granic na podstawie dwóch przesłanek historycznych: granicy Cesarstwa Rzymskiego i linii krzyżowania się wpływów religijnych tradycji łacińskiej i bizantyńskiej. Jednym z rzeczników tak definiowanej Europy Środkowej był zmarły w lipcu 2013 roku Gerhard Wilflinger, dziennikarz i historyk związany z Austriacką Partią Ludową i bliski współpracownik Erharda Buska, polityka intensywnie działającego na rzecz rozwoju regionu. W tekście opublikowanym w 1986 roku tak pisał o granicach Europy Środkowej:

²⁴ Por. N.S. Lebediewa, *Inwazja Armii Czerwonej. IV rozbiór Polski*, [w:] *Białe plamy – czarne plamy. Sprawy trudne w relacjach polsko-rosyjskich (1918–2008)*, red. A.D. Rotfeld, A.W. Torkunow, Warszawa 2010, s. 264–295.

Wschodnia granica była zawsze nieokreślona. Do dzisiaj linia podziału między łacińską i bizantyńską tradycją buduje prawdopodobną granicę między środkową Europą a wschodnią²⁵.

Pomimo niewątpliwej historycznej różnicy pomiędzy dziedzictwem rzymskim i bizantyńskim, której najbardziej widocznym symbolem jest odmiennosc obrządków religijnych dzieląca chrześcijan na rzymskokatolickich i prawosławnych – z licznymi subkategoriami, niezamazującymi jednak tego nadrzędnego podziału – oraz używanych form alfabetu, dzisiaj dzieje regionu należy postrzegać nie tylko jako wynik historycznych zaszłości, ale nade wszystko konsekwencję procesów zachodzących w drugiej połowie XX wieku.

Ta nieefektywność wyznaczania geograficznych i politycznych granic Europy Środkowej skłoniła niektórych intelektualistów do przyrównywania tego obszaru do fikcyjnej Nibylandii, a raczej Niebylandii, czyli krainy, która nie tyle jest na niby, lecz której w ogóle nigdy nie było. Należy przy tym zaznaczyć, że choć wypowiadając cytowane poniżej sądy, intelektualiści wywodzący się z „nieistniejącego” regionu przyjmowali optykę Zachodu, bynajmniej nie utożsamiali jej z własnymi poglądami na omawiane zagadnienie. Skutkowało to sięganiem po język ironii, który miał obnażać ignorancję zachodnich badaczy.

W 2004 roku Czesław Miłosz tak pisał o „niebyciu” Europy Środkowej:

Na wschód od Niemiec na białym tle mógłby figurować napis *ubi leones*, i ta dziedzina zwierząt leśnych oznaczała[by] zarówno Pragę (wspominaną niekiedy tylko z okazji Kafki), jak i Warszawę, Budapeszt czy Belgrad. Dopiero dalej na wschód pojawiała się na mapie Moskwa²⁶.

W kategoriach krańca świata – dodajmy świata cywilizowanego, utożsamianego z Zachodem – opisywał wyobrażenie o tym obszarze żywione przez wielu teoretyków Csaba Kiss, przywołując „kraj lwów” w tytule eseju *Ubi leones – rozważania o Europie Środkowej (wstęp do nieistniejącego podręcznika)*, w którym pisał: „Europa Środkowa jest pośrednim terytorium czegoś w rodzaju ziemi niczyjej”²⁷. Wtórował mu cytowany przez Tomasza Gryglewicza

²⁵ G. Wilflinger, *Staatsnation und Kulturnation. Erinnerung an Mitteleuropa*, [w:] *Aufbruch nach Mitteleuropa. Rekonstruktion eines versunkenen Kontinents*, Wien 1986, s. 152–153.

²⁶ C. Miłosz, *Świadectwo poezji. Sześć wykładów o dotkliwosci naszego wieku*, Kraków 2004, s. 13.

²⁷ C.G. Kiss, *Ubi Leones – rozważania o Europie środkowej (wstęp do nieistniejącego podręcznika)*, „Literatura na Świecie” 1989, nr 1 (210), s. 280.

Hans-Albert Steger, twierdząc, że „pokryta częściowo «teutońską mgłą», leżąca na wschód od *limes* Europa Środkowa była i jest nadal domeną płynnych, w ciągłym ruchu pozostających horyzontów”²⁸, a Ákos Moravánszky mówił o wymyślanym regionie. Podczas Środkowoeuropejskich Spotkań Kulturowych w Gorycji Franz Tumlér określił to jeszcze dosadniej, stwierdzając, że aby wskazać terytorium Europy Środkowej, „kładzie się rękę na mapie i mówi: mniej więcej tu”²⁹. W podobnym ironicznym duchu definiował ten obszar Peter Handke, stwierdzając, że „Europa Środkowa nie jest niczym więcej jak tylko pojęciem meteorologicznym – regionem, gdzie często pada”³⁰.

W jednym z numerów czasopisma „Herito” ukazał się w 2012 roku tekst Simony Škrabec, w którym autorka – sytuująca się w grupie przeciwników dążenia do precyzyjnego wyodrębnienia cech charakteryzujących Europę Środkową, a nawet negująca zasadność samego terminu – wyraziła opinię znakomicie wpisującą się w koncepcję Niebylandii, pisząc:

Gdyby ktoś mnie zapytał, czym jest dzisiaj Europa Środkowa, najchętniej odpowiedziałbym, że długą wędrówką donikąd, ponieważ oznacza nauczenie się tego, jak żyć bez potrzeby ucieczki, jak budować relacje oparte na zaufaniu – jest to trudne poszukiwanie trwałych więzi i unikanie sytuacji, które mogą je narazić na szwank lub nawet je zepsuć³¹.

Z powyższych uwag jasno wynika, że zarówno historyczne, polityczne jak i geograficzne próby zdefiniowania obszaru Europy Środkowej nie zakończyły się powodzeniem. Ta konstatacja nie oznacza jednak, że sam termin jest z naukowego punktu widzenia bezużyteczny. Aby przywrócić mu utracony lub nadać wcześniej nieistniejący sens, należy mówić o geografii kulturowej zamiast o geografii determinowanej geologicznie czy politycznie. Wymaga to potraktowania samego terminu „Europa Środkowa” jako kategorii kulturowej. Zachęca do tego opinia wygłoszona przez Emila Brixę, który w 2001

²⁸ H.-A. Steger, *Mitteleuropäische Horizonte*, [w:] *Ein Gespenst geht um... Mitteleuropa. Dokumentation der internationalen Tagung „Grenzen und Horizonte. Zur problematik Mitteleuropas in Vergangenheit und Gegenwart” in Regensburg 1986*, München 1987, s. 15; cyt. za: T. Gryglewicz, *Malarstwo Europy Środkowej...*, *op. cit.*, s. 16.

²⁹ *Einspruch von Franz Tumlér*, [w:] *Mito e realtà della Mitteleuropa*, Gorizia 15–18 Novembre 1969, s. 106. Podaję za: T. Gryglewicz, *Malarstwo Europy Środkowej...*, *op. cit.*, s. 19.

³⁰ Cytat za S. Škrabec, *Geografia wyobrażona*, „Herito” 2011, nr 2, s. 12.

³¹ S. Škrabec, *Balkańska walka z przestrzenią*, „Herito” 2012, nr 7, s. 41.

roku, mówiąc o kłopotcie, jaki sprawia jednoznaczna identyfikacja terytorialna Europy Środkowej, stwierdził, że „wystarczy jednak tylko znaleźć się tam, aby wiedzieć, gdzie ona jest. Trzeba pojechać do Wiednia, Pragi, Budapesztu, Zagrzebia czy Triestu, aby odnaleźć krajobraz kulturalny o zdumiewającej żywotności i różnorodności, przekraczający granice państwowe i etniczne”³². Podobne przekonanie, choć innymi słowami i nacechowane większym stopniem generalizacji, wypowiedział Igor Zabel, stwierdzając, że „w świecie pozimnowojennym najważniejsze różnice pomiędzy ludźmi nie są ideologiczne, polityczne, czy ekonomiczne. One są kulturowe”³³.

Europa Środkowa jako kategoria kulturowa

Za przyjęciem perspektywy kulturowej w definiowaniu Europy Środkowej opowiadało się, i wciąż opowiada, wielu badaczy regionu. Warto w tym miejscu przywołać *passus* z artykułu Andrzeja Tomaszewskiego. Fragment ten być może jest nieco zbyt długi, dostarcza jednak znakomitych argumentów potwierdzających konieczność porzucenia polityczno-geograficznej, a przyjęcia kulturowej optyki w rozważaniach nad „problematycznym” regionem.

Obecnie, dziesięć lat po pierwszej koniunkturze politycznej dla pojęcia Europy Środkowej jako obszaru kulturowego, mamy za sobą pierwszy okres nowej ery kontynentu, wolnego od przeciwnych bloków i żelaznej kurtyny. W okresie tym ponownie wypłynęło to pojęcie zarówno w działaniach i celach polityków, jak i ludzi kultury i nauki. W ujęciu polityków jest ono równie anachroniczne jak poprzednio. Europa Środkowa, zwłaszcza w wydaniu wyszehradzkim, są to znów państwa, które leżą geograficznie w Środku, kulturalnie na Zachodzie, a po wyzwoleniu się od Wschodu chcą koniecznie znaleźć się na Zachodzie również politycznie i ekonomicznie; razem albo na wypródkę. O ile jednak przed dziesięciu laty hasło „Europa Środkowa” było na Zachodzie hasłem nadziei, zresztą równie szybko i niespodziewanie, jak niezaskłanie spełnionej, to obecnie budzi tam bojaźń z domieszką cynicznego zażenowania. Niewidzialna kurtyna, zastępująca tę dawniejszą żelazną z Helmstedtu, zdaje się wyrastać wzdłuż Odry, Nysy i łuku Sudetów. Przeciwwagę tak ahistorycznie pojmowanej Europy Środkowej stanowi

³² E. Brix, *Nowe spojrzenie na Europę Środkową*, [w:] *Od świata granic do świata horyzontów*, red. J. Purchla, Kraków 2001, s. 329.

³³ I. Zabel, *Intimacy...*, *op. cit.*, s. 89.

rozumienie jej jako obszaru kulturowego w ujęciu nie doraźnie koniunkturalnym, lecz mającym rzetelne uzasadnienie historyczne. Taką, w odróżnieniu od polityków, widzą ją ludzie kultury i nauki³⁴.

Uwzględniając przedstawione powyżej argumenty, rozważania nad Europą Środkową jako kategorią kulturową warto rozpocząć od analizy swoistego manifestu intelektualnego, jakim był esej Milana Kundery opublikowany w 1983 roku w paryskim czasopiśmie „Le Debat” zatytułowany *Zachód porwany albo tragedia Europy Środkowej*³⁵. Choć w tekście tym, o czym będzie mowa poniżej, wybrzmiewa krytykowany przez Tomaszewskiego „tęskny pęd Europy Środkowej na Zachód”, pozostaje on jednym z najważniejszych głosów lat osiemdziesiątych dotyczących specyfiki tożsamości dyskutowanego regionu, budowanym, jak nie bez racji zauważył swego czasu Piotr Piotrowski, „na pewnego rodzaju nostalgii w powojennej historii regionu”³⁶. Istotnym spostrzeżeniem zawartym w tym tekście, który odbił się w momencie publikacji szerokim echem po obu stronach żelaznej kurtyny, była opinia Kundery, zgodnie z którą Europa Środkowa nie jest tworem o charakterze polityczno-geograficznym, lecz przede wszystkim jest kulturą lub przeznaczeniem. W swoich rozważaniach Kundera w ograniczonym stopniu sięga po nomenklaturę geograficzną, reprezentuje jednak w tej kwestii podejście piętnowane przez Tomaszewskiego, gdy pisze:

Po wojnie ukształtowały się w Europie trzy zasadnicze sytuacje: sytuacja Europy Zachodniej, sytuacja Europy Wschodniej oraz sytuacja Europy Środkowej. Ta ostatnia jest najbardziej skomplikowana, gdyż geograficznie Europa Środkowa jest środkiem, kulturalnie – Zachodem, a politycznie – od 1945 roku – Wschodem³⁷.

Słowa te stanowią odległe echo przywołanych wcześniej poglądów Naumanna, wskazując na heterogeniczność i niejednoznaczność bytu, jakim jest Europa Środkowa. Jednocześnie należy podkreślić, że tekst Milana Kundery odzwierciedla przekonanie pisarza o związku kulturowym terytoriów, które definiuje jako Europę Środkową, z terenami położonymi na zachód i to prze-

³⁴ A. Tomaszewski, *Europa Środkowa jako obszar kulturowy*, [w:] *Od świata granic...*, *op. cit.*, s. 69.

³⁵ M. Kundera, *Un occident kidnappé*, „Le Débat” 1983, no 27, s. 3–23.

³⁶ P. Piotrowski, *Awangarda...*, *op. cit.*, s. 26.

³⁷ M. Kundera, *Zachód porwany albo tragedia Europy Środkowej*, „Zeszyty Literackie” 1984, II, z. 5, s. 15.

konanie jest z pewnością największą słabością cytowanego eseju. Milan Kundera wyraźnie bowiem dąży do utożsamienia Europy Środkowej z zachodniością, z zachodem Europy, dzieląc Europę wyłącznie na Wschód (postbizantyński) i Zachód (postrzymski). Umacnia w ten sposób przeświadczenie o ścisłym kulturowym związku obu obszarów historyczno-geograficznych, odsuwając na drugi plan lub wręcz całkowicie ignorując dzielące je różnice, które nieustannie dają o sobie znać i prowadzą do wielu nieporozumień i niejasności. Można w tym miejscu przywołać również studium Jury Mikuža *Slovensko moderno slikarstvo in zahodna umetnost: od preloma s socialističnim realizmom do konceptualizma* (*Słoweńskie malarstwo modernistyczne a sztuka zachodnia: od rozkwitu socrealizmu po konceptualizm*) wydane w 1995 roku, w którym sztuka słoweńska powstająca od lat pięćdziesiątych XX wieku rozumiana jest jako część sztuki zachodniej ograniczana jednak przez polityczny konserwatyzm, politykę kulturalną i drugorzędną pozycję Słowenii wynikającą z jej położenia wobec krajów zachodnich.

Równoległe do kulturowego przesuwania Europy Środkowej na Zachód przez wywodzących się z jej obszaru intelektualistów funkcjonowało (i nierzadko nadal funkcjonuje) jej przemieszczanie ku Wschodowi wyraźnie obecne w tekstach zachodnich historyków i badaczy kultury. W różnym stopniu i w różnych kontekstach zwracali na to uwagę badacze kultury, historycy, politycy i historycy sztuki piszący o regionie. Warto w tym miejscu przywołać ich opinie, które ukazują ten niebezpieczny, bo także fałszujący obraz dyskutowanego obszaru, trend w piśmiennictwie zachodnim oraz przedstawioną przez nich obronę środkowości tej części Europy.

W 2002 roku ukazały się dwie publikacje, w których problem ten został znakomicie wyeksplikowany. Pierwszą jest książka Andrzeja Szczerskiego, w której autor przywołuje m.in. Stevena Mansbacha, autora wydanej w 1998 roku książki *Modern Art in Eastern Europe: From the Baltic to the Balkans ca. 1890 to 1939*, który co prawda podkreśla polimorfizm wschodnioeuropejskiego regionu, uznając i wskazując odmienności, które nie pozwalają utrzymać zimnowojennego pojęcia Europy Wschodniej jako monolitu stojącego w opozycji do Europy Zachodniej, ale jednocześnie – jak stwierdza Szczerski – „mimo że omawia problemy dotyczące obszaru środkowoeuropejskiego, konsekwentnie używa pojęcia «Europa Wschodnia», uznając to za dominujący na Zachodzie zwyczaj”³⁸. Druga ze wspomnianych publikacji, zatytułowana

³⁸ A. Szczerski, *Wzorce tożsamości...*, *op. cit.*, przyp. 35, s. 31.

Europa Środkowa. Nowy wymiar dziedzictwa 1991–2001, jest pracą obejmującą teksty kilkunastu autorów, wydaną przez Międzynarodowe Centrum Kultury w Krakowie. Zacytować wypada w tym miejscu opinie wyrażone w niej niezależnie przez polityka i badacza kultury.

Erhard Busek stwierdził, że

geografia polityczna naszego kontynentu powoli i nieuchronnie zaczyna odpowiadać geografii fizycznej, przyzwyczajenia odgrywają bardzo ważną rolę w naszym odbiorze tego stanu rzeczy. Usiłowałem walczyć ze zwyczajem panującym wśród społeczeństwa austriackiego, by określać kraje takie, jak Polska, Czechy czy inne kraje regionu, mianem Europy Wschodniej. Europa Wschodnia to przede wszystkim Rosja. My mieszkamy w środku Europy. Nikomu nie przyszłoby do głowy nazywać Finlandię Europą Wschodnią. Ponadto określenie „wschodnia” od dziesiątków lat ma konotacje o zabarwieniu negatywnym³⁹.

Nieco dalej w tym samym tomie wtóruje mu Andrzej Tomaszewski, pisząc:

Podobnie na Wschód i Zachód dzielą Europę państwa Unii w swej współpracy zagranicznej, sięgając nieraz do nowotworów językowych, byle uniknąć pojęcia Środka. W Niemczech na przykład obowiązuje oficjalne pojęcie *östliches Europa*, czyli wschodnia, ale nie tak całkiem, pojęcie nieprzetłumaczalne na żaden inny język, chyba że powiemy po polsku: „Europa wschodniawa”⁴⁰.

Powyższe cytaty pokazują, że dawny polityczno-historyczno-geograficzny problem przeniósł się obecnie w obszar dyskusji dotyczącej kultury, stając się powszechnie stosowanym terminem i utwierdzając podziały, które miast wyjaśniać, zamazują obraz regionu. O sile przymiotnika *east* świadczy zastosowanie go także w tytule książki, której celem było podsumowanie projektu uchodzącego za fundamentalny dla ukazania alternatywnego oblicza sztuki powstającej w krajach byłego bloku wschodniego. Inicjatywa słoweńskiej grupy artystycznej IRWIN nosiła tytuł *East Art Map*, choć głównym przedmiotem przeprowadzonych w ramach projektu wystaw i analiz teoretycznych były działania artystów wywodzących się z Polski, Węgier, Czech, Słowacji, Bułgarii, Rumunii i krajów byłej Jugosławii. Podobnie problematyczny wydaje się tytuł cytowanego już tekstu Igora Zabla, który także używa określenia *eastern*

³⁹ E. Busek, *Dziedzictwo...*, op. cit., s. 77.

⁴⁰ A. Tomaszewski, *Europa Środkowa: dobra kultury a dziedzictwo kultury*, [w:] *Europa Środkowa. Nowy wymiar dziedzictwa...*, op. cit., s. 132.

art, umieszczając go jednak w tej części zbioru swoich esejów, która nosi tytuł: *East, West, and Between*.

O konieczności rozróżnienia – do pewnego stopnia monolitycznego – obszaru Europy Wschodniej od terenów należących do Europy Środkowej skłaniać mogą zarówno powyższe cytaty, jak i przekonanie wyrażone w eseju Milana Kundery, który podkreślając zachodniość nowo powstałych krajów (i narodów) Europy Środkowej, przyznaje jednocześnie, że „nie będąc w stanie przeniknąć wystarczająco głęboko do świadomości europejskiej, pozostały [one] najmniej znaną i najbardziej kruchą częścią Zachodu; dodatkowo kryła je zasłona dziwnych i trudno dostępnych języków”⁴¹.

Na tę wielorakość zwracał także uwagę Raimondo Strassoldo podczas konferencji w Regensburgu, zorganizowanej w trzy lata po publikacji eseju Kundery. Strassoldo pisał wówczas: „Istotna cecha Europy Środkowej leży w wielości ludów, kultur, języków, tradycji i instytucjonalnych układów. Co oznacza skądinąd życie w niestabilnym psychicznie, to znaczy obciążonym stanie”⁴².

Wybrzmiewa ona także w tekście Emila Brix, wybitnego austriackiego historyka i dyplomaty zaangażowanego w rewitalizowanie pojęcia Europy Środkowej w debatach toczonych po 1989 roku. W 2002 roku Brix pisał:

Dzisiaj Europa Środkowa przypomina nam również o wpływie kultury na koncepcję całego kontynentu. Europa Środkowa nie widnieje na żadnych mapach – istnieje jedynie jako konstrukt kulturowy. Niewielkie państwa używają go do tworzenia specyficznego wizerunku – krajobrazu kulturowego kraju charakteryzującego się zaskakującą vitalnością i różnorodnością, która wykracza poza granice państwowe i etniczne. W dalszej perspektywie Europa Środkowa jest regionem związanym wspólną tradycją kulturalną, którego mieszkańcy, w wirze zmian politycznych, zawsze przenosili wspólną geografę kulturową na resztę Europy⁴³.

Powyższe cytaty dobitnie świadczą o odrębności obszaru Europy Środkowej, w stosunku do bardziej ujednoliconego obrazu Europy Wschodniej, którą wypada – za Buskiem – identyfikować przede wszystkim z Rosją. Opisując i uzasadniając wyjątkowość sytuacji krajów Europy Środkowej, można rozsze-

⁴¹ M. Kundera, *Zachód...*, *op. cit.*, s. 18.

⁴² R. Strassoldo, *Grenzen und Systeme. Soziologische Gedanken über Mitteleuropa*, [w:] *Ein Gespenst geht um...*, *op. cit.*, s. 70.

⁴³ E. Brix, *Przyszłość Europy Środkowej*, [w:] *Europa Środkowa. Nowy wymiar dziedzictwa...*, *op. cit.*, s. 19.

rzyć na nie frazę wypowiedzianą swego czasu przez Mołotowa, w myśl której Polska była „poczwarным бękartem traktatu wersalskiego”. Takimi „bękartami” były w gruncie rzeczy wszystkie kraje regionu, które po upadku starego porządku ustanawianego i podtrzymywanego z jednej strony przez Austro-Węgry, z drugiej przez koncepcję Wielkich Niemiec, rozpoczęły trudną drogę budowania własnej odrębności i niepodległości. Kundera, opisując tę sytuację, stwierdził:

Europa Środkowa powinna być domem równoprawnych narodów, które we wzajemnym poszanowaniu i pod osłoną wspólnego, silnego państwa pielęgnowałyby swe odrębności. To marzenie, podzielane przez wszystkie wybitne umysły środkowoeuropejskie, nigdy nie ziściło się w pełni, pozostało jednak potężne i wpływowe. Europa Środkowa pragnęła być skondensowanym obrazem Europy w całym bogactwie jej różnorodności, małą arcyeuropejską Europą, zminiaturyzowanym modelem Europy narodów opartej na regule: maksimum różnorodności na minimum przestrzeni. Jakże mogła nie przerażać jej Rosja budująca się na regule przeciwnej: minimum różnorodności na maksimum przestrzeni?⁴⁴

Waldemar Paruch i Krystyna Trembicka dokonali precyzującego rozróżnienia, które obrazuje z jednej strony mozaikowość regionu podzielonego pomiędzy nierzadko mikroskopijne, w porównaniu do gigantów zachodnioeuropejskich, państwa narodowe, z drugiej różnorodność podstaw, które legły u podstaw tego podziału. W jego ramach wyodrębnione zostały trzy grupy państw o odmiennej genezie historycznej:

Pierwsza to państwa, które utraciły niepodległość w czasach nowożytnych, czyli Polska, Węgry, Czechy i Litwa. Druga to narody, które utraciły niepodległość w okresie średniowiecza, czyli przede wszystkim Bułgarzy, Serbowie i inne narody bałkańskie. Trzecią tworzyły narody, które nigdy nie miały samodzielnych państw, chodzi tu o Łotyszów, Estończyków, Finów, Białorusinów, Albańczyków, Ukraińców⁴⁵.

Wspomniana już problematyczność granic Europy Środkowej odzwierciedla się także w tekście Milana Kundery. Próbując nakreślić te granice, pisarz rozpoczyna od zadania wielu kompulsywnych pytań:

⁴⁴ M. Kundera, *Zachód...*, *op. cit.*, s. 17.

⁴⁵ W. Paruch, K. Trembicka, *Wspólnota czy rozbieżność doświadczeń. O historycznych zewnętrznych uwarunkowaniach przebudowy w Europie Środkowo-Wschodniej po 1989 roku*, [w:] *Europa Środkowo-Wschodnia. Region, państwa i społeczeństwa w czasie transformacji*, red. J.A. Rybczyńska, Lublin 2000, s. 17.

Czy można mówić o Europie Środkowej jako o rzeczywistej całości kulturalnej mającej swą własną historię? A jeśli całość taka istnieje, to czy można ją określić geograficznie? Jakie są jej granice? Daremnie byśmy próbowali wyznaczyć je ściśle, gdyż Europa Środkowa nie jest państwem, lecz kulturą, losem. Jej granice są wyobrażeniowe i trzeba wyznaczyć je na nowo, wychodząc od każdej nowej sytuacji historycznej. [...] Tym, co określa i wyznacza środkowoeuropejską całość, nie mogą więc być granice (nieautentyczne, narzucone przez inwazje, podboje i okupacje), lecz wspólne zasadnicze sytuacje, coraz to inaczej grupujące te narody w wyobrażeniowych i zmiennych granicach, wewnątrz których trwa ta sama pamięć, to samo doświadczenie, ta sama wspólna tradycja⁴⁶.

Niejednoznaczność i dwutorowość podziału na to, co narzucone, i to, co wewnętrznie przeżywane i przechowywane przez pamięć, stanowią główną przeszkodę w jednoznacznym zdefiniowaniu regionu. Zwróciła na to uwagę Simona Škrabec w swoim tekście o geografii wyobrażonej. Pisała wówczas, że „Europa Środkowa nie pozwala się zdefiniować za pomocą cech wystarczająco jednoznacznych i swoistych, by się odróżniać wyraźnie od innych pojęć, z którymi współzawodniczy”⁴⁷. Jednocześnie zwracała uwagę na fakt, że „kulturowy determinizm, typologia regionu wraz z zestawem jego indywidualnych atrybutów nie przyniosłoby zbyt wielu korzyści”⁴⁸. Chcąc potwierdzić zasadność używania terminu „Europa Środkowa”, należy zmienić perspektywę, z jakiej się go postrzega. Gdy centrum naszych rozważań przestaniemy czynić kwestie o charakterze geopolitycznym czy *stricte* historycznym, gdy uznamy niemożność wyznaczenia jednoznacznych granic regionu i przyjmimy, że jest on kształtowany raczej na obraz Wittgensteinowskiego „podobieństwa rodzinnego”, jako swoisty korelat państw/narodów, w którym parami występują „przedmioty” podobne i od którego nie możemy się domagać podporządkowania jednej cesze wspólnej (bo takowa w tym układzie nie istnieje), pamiętając jednocześnie, że tam, gdzie zachodzi podobieństwo rodzinne nie ma miejsca na ścisłe definicje, termin „Europa Środkowa” okaże się nie tylko poręczny, ale ze wszech miar uzasadniony.

Takie podejście potwierdzają słowa Moritza Csáky’ego, urodzonego w słowackiej części Czechosłowacji austriackiego historyka i badacza kultury, od-

⁴⁶ M. Kundera, *Zachód...*, *op. cit.*, s. 19.

⁴⁷ S. Škrabec, *Geografia...*, *op. cit.*, s. 16.

⁴⁸ *Ibidem*, s. 15.

notowane w 1988 roku, a więc u progu przemian, które po raz kolejny wstrząsnęły omawianym regionem. Csáky pisał wówczas, że w Europie Środkowej

mieszanina kulturowo-narodowościowa występowała w „relatywnie zacieśnionej przestrzeni, w wielkim zagęszczeniu”, co z jednej strony rodziło „szczególnie gwałtowne wybuchy nacjonalizmów i szowinizmów, towarzyszącej im ksenofobii”, z drugiej strony musiało prowadzić do wykształcenia się „analogicznych form myślenia, pisanie lub muzykowania, podobnych koncepcji budowania miast, podobnych form architektury, kształtowania wsi itp. Takie struktury można stwierdzić także w tych samych lub podobnych toposach pisanej lub mówionej tradycji. To wszystko narzuca wniosek, że świat życia różnorodnych narodów tego regionu jest identyczny lub co najmniej bardziej zbliżony, niż porównywalne środowisko innych ludów. To znaczy egzystuje tu przypuszczalnie coś takiego jak wspólna świadomość, wspólny habitus mentalności, którego może doświadczyć także nie naukowo nastawiony turysta, kiedy tylko podróżuje z jednego do drugiego kraju, z jednego do innego miasta tego regionu⁴⁹.

Szukając tych cech, które mogłyby połączyć kraje regionu nie tylko w pary, ale w całe zespoły, wymienić należy: przeszłość w obrębie monarchii austro-węgierskiej (z implikowanymi przez nią podobieństwami praktyki administracyjnej i obyczajów społecznych); niepewność granic i nieustannie przywoływany problem pogranicza, które nie jest neutralnym pasem ziemi niczyjej, ale przeciwnie obszarem na ogół podwójnie czyimś; doświadczenie reżimu komunistycznego w jego rozmaitych odmianach i natężeniu oraz wynikających zeń cech; wielokulturowość i wieloetniczność, która nie jest stanem przejściowym, lecz permanentnym, i wpływa na kształtowanie się zarówno pozytywnych praktyk społecznych, jak i wszelkiego rodzaju fobii i uprzedzeń. Wymienione cechy nie dotyczą w równym stopniu wszystkich państw regionu, ale stanowią dla nich istotny punkt odniesienia, bez którego trudno byłoby zrozumieć poszczególne wydarzenia historyczne czy specyfikę aktualnej polityki tych państw. Znakomicie ujął to historyk Henryk Samsonowicz, gdy pytał i jednocześnie odpowiadał:

Co łączy państwa bałtyckie, Białoruś i Ukrainę, Polskę, Węgry, Czechy, Słowację, Chorwację, Słowenię, a także – w znacznej mierze – państwa Półwyspu Bałkań-

⁴⁹ M. Csáky, *„Dies alles ist dein Heim...”. Die Pluralität in der mitteleuropäischen Region*, „Pannonia” 1988, XVI, nr 4, s. 5; cyt. za: T. Gryglewicz, *Malarstwo Europy Środkowej...*, *op. cit.*, s. 12.

skiego? Pierwszą widoczną odmiennością od społeczeństw starej Europy jest ich położenie na pograniczu kultur i tym samym na obszarze wymiany różnych form życia i działania ludzkiego⁵⁰.

Warto także podkreślić rolę, jaką w budowaniu tożsamości Europy Środkowej odgrywają wyobrażenia, zwłaszcza te dotyczące jej granic. Znajdują one wyraz w wizjach snutych przez pisarzy, poetów i artystów wciąż na nowo przedstawiających mentalne mapy poszczególnych państw i całego regionu. Mapy, na których pamięć splatająca się z wyobrażeniem, zapisała linie i podziały, jakich próżno szukać w najbardziej nawet precyzyjnych atlasach geograficznych i w świeżo zaktualizowanych systemach nawigacji drogowej. Te wyobrażone i opisane w tekstach kulturowych granice okazują się trwalsze od usankcjonowanych międzynarodowymi traktatami i konwencjami podziałów administracyjnych.

W tym miejscu powróćmy jeszcze na moment do eseju Milana Kundery, aby wskazać dwa spostrzeżenia odnotowane przez pisarza, które mają do dziś niebagatelny wpływ na kulturę tego regionu.

Pierwszym z nich jest zaakcentowanie przez Milana Kunderę roli kontekstu historycznego, a raczej swoistej nieufności wobec historii, która cechuje poszczególne narody zamieszkujące Europę Środkową, historii, która nieustannie lokowała je na marginesach, czyniąc przedmiotem raczej niż podmiotem wydarzeń na europejskiej arenie. Drugim jest zanotowane przez Kunderę istotne stwierdzenie dotyczące roli, jaką Europa Środkowa ma do spełnienia wobec Europy Zachodniej.

Pisarz, zwracając uwagę na rozpad spoiwa, jakim dla Europy była jedność kulturowa, odnajduje odpowiedź na postawione przez siebie pytanie: „jak to możliwe, że [zniknięcie środkowoeuropejskiego ogniska kultury] przeszło niezauważone i nienazwane?” Brzmi ona: „Europa nie zauważyła zniknięcia swego wielkiego centrum kulturalnego, ponieważ nie odczuwa już swej jedności jako jedności kulturalnej”⁵¹. Fakt ten zdaniem Kundery powoduje, że Europa Zachodnia postrzega obszar Europy Środkowej wyłącznie w kategoriach politycznych, a to zdaniem pisarza oznacza postrzeganie jej jako Europy

⁵⁰ H. Samsonowicz, *Członek rodziny czy niechciane dziecko? Wartości wnoszone do dziedzictwa europejskiego przez kraje Europy Środkowej*, [w:] *Europa Środkowa. Nowy wymiar dziedzictwa...*, op. cit., s. 29.

⁵¹ M. Kundera, *Zachód...*, op. cit., s. 21.

Wschodniej, to jest wycinka Europy znajdującego się pod bezpośrednim wpływem Związku Radzieckiego. Teza Kundery, przebijająca z omawianego eseju, bliska jest tej postawionej po rozpadzie bloku wschodniego przez Christopha Tannerta. W 1991 roku zauważał on, że „po przemianach politycznych, jakie przyniosła «pierestrojka» w Związku Radzieckim, na Zachodzie oczekiwano naporu ożywczych, egzotycznych sił ze Wschodu. «Kryzys znaczeń» na Zachodzie – rezultat zarazem niedoboru i nadwyżki wypowiedzi – ożywił nadzieję na płynącą ze Wschodu odnowę”⁵². Oczekiwanie wyrażone przez Tannerta jest tożsame z przekonaniem żywionym przez Kunderę o ożywczym wpływie, jaki na pogrążoną w kulturowym kryzysie Europę Zachodnią może wyrzucić rozbudzona na nowo, po zrzuceniu komunistycznego jarzma, Europa Środkowa. Podobną opinię wyraził tuż przed upadkiem muru berlińskiego Giacinto Di Pietrantonio na łamach suplementu dołączonego do ostatniego numeru magazynu „Flash Art” z 1987 roku zatytułowanego *An Eye on the East*. Jednak te nadzieje i przekonania okazały się jedynie utopijnym projektem z góry skazanym na porażkę. Dostrzegli ją m.in. Czesław Robotycki i Andrzej Szczerski. Ten ostatni, rekapituluując opinię wyrażoną przez Robotyckiego, stwierdził, że

nastąpiło wyraźne podporządkowanie widzenia Europy Środkowej oczekiwaniom ze strony zachodnioeuropejskiej, co [jak stwierdza Robotycki] doprowadziło do uczynienia z Europy Środkowej swego rodzaju oferty kulturowej dla Europy Zachodniej: „oferuje się «Zachodowi» inny styl życia, poczucie metafizyczności, poezję i autoironię wynikającą z innej historii”⁵³.

Porażka płynąca z tej oferty wynikała z faktu, że Europa Zachodnia chciała słuchać głosu artystów pochodzących z państw byłego bloku wschodniego tylko pod warunkiem zachowania egzotyczności tego głosu, innymi słowy, pod warunkiem spełnienia przez artystów środkowoeuropejskich roli Innego, wobec którego można się skonsolidować, aby ponownie dookreślić

⁵² C. Tannert, *Reality in the Foreground*, [w:] *Metropolis. International Art Exhibition, Berlin 1991*, red. C.M. Joachimides, N. Rosenthal, New York 1991, s. 32; cyt. za: P. Piotrowski, *Awangarda...*, *op. cit.*, s. 15.

⁵³ A. Szczerski, *Wzorce tożsamości...*, *op. cit.*, s. 26; cyt. z Czesława Robotyckiego: C. Robotycki, „*Europa Środkowa*” – odbiór idei w Polsce, [w:] *idem, Nie wszystko jest oczywiste*, Kraków 1998, s. 16–27, podaję za: A. Szczerski, *Wzorce tożsamości...*, *op. cit.*, s. 26.

erodującą tożsamość zachodnią, dookreślić, dodajmy, jako tożsamość dominującą i uniwersalną. Jednocześnie część środkowoeuropejskiego środowiska artystycznego (artystów, kuratorów, krytyków) dążyła do zniwelowania utrwalonego przez dziesięciolecia podziału i włączenia sztuki z rejonu Europy Środkowej do dyskursu głównego nurtu, tj. nurtu wyznaczanego przez sztukę Zachodu. Wpisywali się tym samym w dominujący model tego dyskursu, w ramach którego legitymizacja działań artystów z byłego bloku wschodniego przez zachodni rynek sztuki dowodziła ich pozycji i wartości. Postawa taka zgodna była z mechanizmami sterującymi relacjami pomiędzy środowiskami artystycznymi usytuowanymi po obu stronach żelaznej kurtyny na długo przed jej likwidacją. Wówczas – jak ujął to Zabel – „zachodni system sztuki był przede wszystkim zainteresowany tymi pracami, które wyrażały oczywisty związek z jego własną, modernistyczną sztuką”⁵⁴. Oznacza to, że gdy Inny nie chciał uchodzić za reprezentanta egzotyczności, skazany był na przyswojenie języka sztuki Zachodu jako własnego, na co wielu artystów i kuratorów, spragnionych tzw. światowego (tj. zachodniego rozumianego jako uniwersalny) rozgłosu z ochotą przystało. Igor Zabel, opisując to zjawisko w eseju *Haven't We Had Enough?*, zauważa, że przekonanie, żywione przez wielu kuratorów i artystów pochodzących z byłego bloku wschodniego, zakładające istnienie po prostu sztuki (*just art*), oznacza uznanie sztuki Zachodu za normalną. Słoweński teoretyk, nie zgadzając się z takim uogólnieniem i komentując wypowiedź kuratora zaangażowanego w przygotowanie 3. Europejskiego Biennale Sztuki Manifesta w Lublanie w 2000 roku, stwierdza: „myślę, że istnieje ukryta sprzeczność w wyrażonym przez kuratora pragnieniu bycia «normalnym»». To pragnienie dowodzi jedynie, że my [artyści i kuratorzy z państw byłego bloku wschodniego – przyp. aut.] nie jesteśmy w istocie «normalni» – w przeciwnym razie nie byłibyśmy świadomi istnienia tej kwestii”⁵⁵. Do możliwej odpowiedzi na pytanie, stawiane także przez Zabla, z czego wynika odmienność sztuki tworzonej w dyskutowanym regionie uniemożliwiająca jej „bycie normalną”, przyjdzie jeszcze powrócić w dalszej części niniejszych rozważań.

Oba przedstawione powyżej modele okazały się rozczarowujące. Sztuka środkowoeuropejska ani nie stała się remedium na kulturową zapaść Zachodu (jeżeli przyjmiemy, że taka zaistniała), ani nie uzyskała statusu równoprawne-

⁵⁴ I. Zabel, *Intimacy...*, op. cit., s. 89.

⁵⁵ I. Zabel, *Haven't We Had Enough?*, [w:] idem, *Contemporary...*, op. cit., s. 113.

go partnera. Bliski Inny – jak o nim pisał m.in. Piotr Piotrowski⁵⁶ – co prawda odegrał swoją rolę, jako niezbędny element gry identyfikacyjnej, podkreślał to zarówno Piotrowski, jak i Igor Zabel, jednak była to gra prowadzona zgodnie z regułami opisanymi przez Slavoją Žižka. W jej ramach spotkanie z Innym, gdy jest spotkaniem realności, zawsze ma charakter traumatyczny. Niemożliwa jest jego integracja z własnym światem podmiotu. Jak pisze Žižek, „zawsze jest jakaś luka oddzielająca mnie od niego. [...] Inny pozostaje osatecznie fikcją, czysto symbolicznym podmiotem strategicznego rozumowania”⁵⁷. Rozważania te prowadzą Žižka do propozycji zastąpienia terminu „multikulturalizm” terminem „multirasizm”. Zmiana ta ma na celu obronę Innego przed jego redukcją do tego, co akceptowalne, ale jednocześnie pozbawione realności, gdyż zdaniem Žižka „multikulturalizm zawiesza owo traumatyczne jądro Innego, redukując go do aseptycznego bytu folklorystycznego”⁵⁸. Nieco dalej przywołuje Žižek zaczerpnięte od Herberta Marcuse’a pojęcie „represyjnej tolerancji”, którą redefiniuje „jako tolerancję Innego w jego aseptycznej, łagodnej formie, wykluczającej realny wymiar przeżywanej przez Innego «jouissance»”⁵⁹. Sumując te dwie koncepcje w kontekście związków artystycznego środowiska Europy Zachodniej z jego środkowoeuropejskim odpowiednikiem, otrzymujemy opis tych relacji w kategoriach, w których Europa Środkowa występuje jako folklorystyczny Inny o łagodnej formie, pozbawiony realnego wymiaru. Innymi słowy, mamy tu do czynienia z – rozumianą w duchu definicji Edwar-da Saïda – orientalizacją kultury (a konkretnie sztuki współczesnej) Innych. Opisanie przez Piotra Piotrowskiego reperkusje towarzyszące wystawie *Interpol*, zorganizowanej w 1996 roku w Sztokholmie, a zwłaszcza wykonanemu podczas wernisażu performansowi Olega Kulika, zdają się potwierdzać tę diagnozę⁶⁰. Jak podkreślał Igor Zabel, sztuka ta (a także szerzej kultura) uznana zostaje nie tylko za „nieczytelną i egzotyczną, jest także głęboko archaiczna i irracjonalna. [...] a postkomunistyczne społeczeństwa są obecnie rozumiane jako głęboko premodernistyczne”⁶¹.

⁵⁶ P. Piotrowski, *Awangarda...*, *op. cit.*

⁵⁷ S. Žižek, *Przekleństwo fantazji*, Wrocław 2001, s. 140.

⁵⁸ *Ibidem*, s. 141.

⁵⁹ *Ibidem*, s. 142.

⁶⁰ P. Piotrowski, *Awangarda...*, *op. cit.*, s. 20-21.

⁶¹ I. Zabel, *Intimacy...*, *op. cit.*, s. 92.

Wnikliwą analizę tego problemu przeprowadził Boris Groys w tekście *Back from the Future*⁶². Groys opisuje w nim proces postępującej reegzotyzacji, reorientalizacji i reantyzkacji byłych państw komunistycznych. Zauważa przy tym, że genezą tego zjawiska jest pomijanie przez dyskurs zachodni pewnych istotnych faktów związanych z procesami zachodzącymi w tej części świata. Zdaniem Groysa Zachód postrzega państwa postkomunistyczne jako obszary, w których dominuje silnie rozwinięta etniczność w przeciwieństwie do własnego uniwersalizmu, nie dostrzegając, że to, co etniczne, było przez władzę komunistyczną równie intensywnie wypierane i zwalczane jak przez mechanizmy zachodniego dyskursu modernistycznego. Wyraźną ilustracją tej tendencji był rozkwit etnocentryzmu po upadku komunizmu, gdy odgórne działania władzy nie blokowały już jego dynamiki, czego najtragiczniejszym przejawem była wojna na Bałkanach. Innym niedopatrzaniem Zachodu, podkreślanym przez Groysa, jest zapominanie o istnieniu w tych krajach silnie rozwiniętych przedwojennych tendencji modernistycznych w sztuce, które znalazły swoją kontynuację także w okresie komunistycznym, choć w warunkach, które nie- rzadko znacząco blokowały ich swobodny rozwój.

Podsumowując powyższe rozważania, należy stwierdzić, że Nowa Europa Środkowa jest terminem, który zdecydowanie sytuuje się w ramach kategorii kulturowej, dzięki którym może zaznaczyć i dookreślić swoją odrębność, przywracając samemu sobie status, który dyskurs Zachodu starał się po 1989 roku sfolkloryzować i uezgotyczyć, tym samym doprowadzając do jego ponownej marginalizacji. Oznacza to konieczność przyjrzenia się jeszcze jednemu obszarowi teoretycznemu, tj. podjęcia próby stwierdzenia, czy w ramach kulturowej kategoryzacji Europa Środkowa pozostaje przedmiotem geografii czy też staje się podmiotem topografii kulturowej.

Geografia czy topografia kulturowa? – przypadek Europy Środkowej

Ukazawszy dwuznaczność relacji pomiędzy środowiskiem artystycznym Europy Zachodniej a twórcami z krajów byłego bloku wschodniego, Piotrowski zaproponował wprowadzenie nowego modelu historii sztuki, nie – jak postu-

⁶² B. Groys, *Back from the Future*, „Third Text” December 2003, Vol. 17, No. 4, s. 323–331.

lował Belting – dwugłosu⁶³, lecz koncepcji horyzontalnej, która zastąpić powinna wertykalny układ zakładający istnienie centrum (świata sztuki zachodniej) i peryferii (wszystkich innych światów artystycznych, w tym także świata tworzonoego przez artystów z Europy Środkowej)⁶⁴.

Druga z proponowanych przez Piotra Piotrowskiego zmian, w ramach której geografę kulturalną – wyznaczaną przez regiony, np. takie jak Europa Środkowa – zastąpić należałoby topografią, budzi większe wątpliwości. Piotrowski następująco przedstawił swoją koncepcję:

Przejsie od geografii artystycznej, gdzie podmiotami były kraje i w konsekwencji regiony, do topografii, gdzie punkt ciężkości spoczywa na miastach, jest bardzo interesującym rysem kultury współczesnej. Jednak szczególnie charakterystyczny jest coraz bardziej kosmopolityczny charakter tych miast, szczególnie dawnego bloku wschodniego, które – zarówno z perspektywy Moskwy, jak i Zachodu – postrzegane były jako „prowincjonalne”, a więc zamknięte, skupione na sobie ewentualne na bilateralnej wymianie kulturalnej. Teraz, po 1989 roku, mimo że w porównaniu ze światowymi miastami są one raczej skromne, nabierają charakteru metropolitalnego i stają się kosmopolityczne w dosłownym z greki wprowadzanym sensie tego słowa⁶⁵.

Propozycja Piotra Piotrowskiego prowokuje dwojakiego rodzaju zastrzeżenia. Po pierwsze topografia artystyczna wyznaczana rytmem metropolii nie jest w sztuce XX wieku zjawiskiem nowym, taki charakter miały wszak zarówno Paryż przełomu XIX i XX wieku, jak i Nowy Jork od lat trzydziestych XX wieku. Obie te metropolie przyciągały wielonarodowe środowisko artystyczne, prowadząc do postrzegania działających tam artystów jako reprezentantów uniwersalnego świata sztuki (sztuki Zachodu dodajmy). Po wtóre, jeśli założymy, że i dziś to miasta, a nie państwa czy regiony, odgrywają w sztuce rolę dominującą, należy postawić pytanie, o jakich aspektach świata sztuki tu mowa. Analizy, które doprowadziły Piotra Piotrowskiego do topograficznej konkluzji, opierały się na dostrzeżeniu znaczącej roli imprez cyklicznych oraz rosnącej pozycji państwowych i samorządowych instytucji kultury, które są organizatorami życia artystycznego wyznaczanego m.in. przez głośne wystawy i rosnące w siłę międzynarodowe przeglądy sztuki. Czy działania te prowa-

⁶³ Por. H. Belting, *Art History after Modernism*, Chicago–London 2003, s. 61.

⁶⁴ P. Piotrowski, *Awangarda...*, *op. cit.*, s. 25 i n.

⁶⁵ *Ibidem*, s. 81–82.

dążą jednak do wytworzenia się we wskazanych przez Piotrowskiego miastach silnych, kosmopolitycznych środowisk twórczych na miarę przedwojennego Paryża, czy powojennego Nowego Jorku? Czy wyrastają w nich ponadnarodowe środowiska artystyczne skupione wokół wspólnej koncepcji artystycznej? Wreszcie, czy rzeczywiście następuje zanik identyfikacji państwowej artystów współczesnych? Czy konflikt pomiędzy zespołem pracowników Centrum Sztuki Współczesnej Zamek Ujazdowski a pochodzącym z Włoch dyrektorem Fabiem Cavalluccim, którego działania zdaniem podwładnych cechuje brak zrozumienia polskiego kontekstu sztuki współczesnej, nie jest przesłanką dowodzącą słabości kosmopolitycznej wizji przedstawianej przez Piotrowskiego? Czy Monika Sosnowska nie jest nadal określana mianem polskiej artystki i czy jej instalacja prezentowana w Polskim Pawilonie podczas 52. Biennale w Wenecji nie jest odbierana jako narodowa? Czy – jak Pablo Picasso – staje się ona artystką kosmopolityczną, której nikt nie tylko nie pyta o kraj pochodzenia, ale przede wszystkim nie analizuje wymowy jej prac w odniesieniu do specyficznie polskiego kontekstu? Czy w ramach biennale w Wenecji oraz innych tego rodzaju imprez organizowanych na całym świecie znikają podziały narodowe, narodowe pawilony, sekcje i prezentacje?

W przypadku niektórych z wymienionych wydarzeń być może taki proces zachodzi, jednak w większości podziały te zostają zachowane. Rywalizacja pomiędzy pawilonami narodowymi na biennale w Wenecji nie uległa wymazaniu, przeciwnie, wydaje się, że następuje dalsza eskalacja tego współzawodnictwa pomiędzy poszczególnymi środowiskami narodowymi⁶⁶. Być może propozycja Piotra Piotrowskiego ma więcej wspólnego z organizacją środowiska artystycznego (w jego rozumieniu instytucjonalnym, czy raczej z ponadnarodowymi ambicjami niektórych jego reprezentantów) niż z przekonaniami i postawami samych artystów, zwłaszcza, że wielu z nich buduje odrębność swoich artystycznych realizacji właśnie na specyfice narodowej, nawet wówczas, gdy nie dotyczą one bezpośrednio kwestii z nią związanych.

⁶⁶ O żywotności idei pawilonów narodowych świadczy dobitnie funkcjonowanie ich stron fanowskich w ramach portali społecznościowych. Prezentowany podczas ostatniego biennale w Wenecji projekt Konrada Smoleńskiego *Everything Was Forever, Until It Was No More* funkcjonował w ramach portalu Facebook nie jako samodzielne wydarzenie, ale właśnie pod szyldem polskiego pawilonu narodowego, definiując w ten sposób samego artystę jako reprezentanta Polski, a nie kosmopolitycznej Warszawy, w której twórca mieszka i pracuje.

Dobrym przykładem jest podejmowanie przez wielu artystów działających w Europie Środkowej tematów, które z perspektywy Zachodu wydają się nie tylko od dawna artystycznie przepracowane, ale wręcz przebrzmiałe, by przywołać prace Alicji Żebrowskiej takie jak *Grzech pierworodny*. Odwołując się do narzędzi wypracowanych przez artystki związane z ruchem feministycznym lat siedemdziesiątych, Żebrowska wprowadziła w polski kontekst sztuki tematy i sposoby ich opracowania, które nie pojawiły się wcześniej w polskiej sztuce współczesnej. Gwałtowna reakcja, jaką wywołały w Polsce pokazy jej wideoprojekcji, niezrozumiała z perspektywy zachodniej, bo uznana za wtórną, jest najlepszym dowodem różnic dzielących oba środowiska artystyczne i konteksty odbioru⁶⁷. Do podobnych refleksji skłania ostatnia burza wywołana kwestią gender i konsolidacja prawicowo-katolickich środowisk w Polsce w imię zwalczania „zgubnej ideologii”, jak określiły one teorię gender, która w zachodnim dyskursie naukowym i szerzej kulturowym funkcjonuje od ponad trzydziestu lat jako jedna z możliwych alternatyw badawczych, nie wywołując gwałtownych sporów i reakcji na miarę kuriozalnej konferencji zorganizowanej w Krakowie przez Ryszarda Legutkę pod wiele mówiącym hasłem: *Gender – jak się przed tym bronić?*

Inny argument przeciwko propozycji Piotra Piotrowskiego wyrasta z przekonania, że wydaje się ona niebezpiecznie zbliżać do tendencji – dyskutowanych i poddanych krytyce powyżej – uniwersalizacji sztuki Europy Środkowej jako po prostu sztuki. Analizując polską sztukę najnowszą i podkreślając rolę metropolii, takich jak Warszawa, teoretyk zauważa jednocześnie, że ich znaczenie jest nieporównywalne z rolą zachodnich, kosmopolitycznych ośrodków artystycznych. W ten sposób po raz kolejny Zachód i jego metropolie okazują się nieosiągalnym wzorcem, do którego należy dążyć, nawet jeśli stoi on w faktycznej sprzeczności z preferencjami samego środowiska. Warto pod-

⁶⁷ Autorka niniejszego tekstu miała okazję obserwować tę rozbieżność odbiorczą z obu wymienionych perspektyw. Podczas konferencji zorganizowanej w 2002 roku w Krakowie z okazji inauguracji podyplomowych *gender studies* na Uniwersytecie Jagiellońskim była świadkiem gwałtownych reakcji publiczności – składającej zainteresowanej tematyką gender, a więc teoretycznie przygotowanej na treści podejmowane przez Żebrowską – która opuszczała salę podczas projekcji *Grzechu pierworodnego*. W 2005 roku autorka zorganizowała pokaz polskiej sztuki wideo w jednej z rzymskich galerii i miała okazję obserwować reakcję tamtejszej publiczności, która cechowała się raczej uznaniem wideo Żebrowskiej za ponowne odgrzewanie dawno już ostyglych tematów.

kreślić, że w ostatnich latach w Polsce rozwinęło się zjawisko, które bezpośrednio uderza w tę metropolizację. Coraz częściej słychać o znaczących wystawach organizowanych przez galerie i muzea dotychczas postrzegane jako prowincjonalne, by przywołać w tym miejscu *casus* Białegostoku, Tarnowa czy Zielonej Góry. Także artyści coraz chętniej angażują się w lokalną scenę artystyczną, zastępując pragnienie Zachodu czy pożądanie metropolii twórczością osadzoną w bliższym sobie kontekście. Prowadzi to do dostrzegania istotnych problemów, a nierzadko przyczynia się do znaczącego ożywienia aktywności społecznej. Postawa taka bliska jest zaproponowanej prawie dwadzieścia lat temu przez Nicolasa Bourriauda koncepcji sztuki i estetyki relacyjnej jako wyznaczników sztuki postmodernistycznej rozumianej w duchu lyotardowskim.

Kwestionując propozycję Piotra Piotrowskiego, należy zastanowić się zatem, na ile porzucona przez niego koncepcja geografii kulturowej odgrywa jeszcze rolę w kontekście sztuki współczesnej, zwłaszcza tej tworzonej w Europie Środkowej.

Rama zamiast centroperyferyjnego dualizmu

Powołując się raz jeszcze na przekonanie wyrażone przez Tomasza Gryglewicza, który pisał, że „jeśli jednak co do [...] politycznej, ekonomicznej lub nawet geograficznej realności [Europy Środkowej] zgłaszane są różnorodne zastrzeżenia i wątpliwości, to łatwiejszy do szerszego zaakceptowania jest jej kulturowy, a zatem artystyczny wymiar”⁶⁸, w dalszych rozważaniach koncepcja Europy Środkowej postrzegana będzie i analizowana właśnie w kontekście działań artystycznych. Jest to świadome zawężenie szeroko rozumianego pola kultury do aktywności artystów sztuk wizualnych oraz reżyserów wywodzących się z omawianego regionu. Narzucenie tego ograniczenia pozwoli na bardziej precyzyjne wyeksplikowanie argumentów i stworzenie spójnej ramy dla przyjętych rozważań.

Na wstępie warto zadać pytanie, jak można rozumieć tę ramę tworzącą kontekst dla sztuki Europy Środkowej. Jedną z propozycji składa György Konrád:

Środkowoeuropejczykiem (*Mittleeuropäer*) jest ten, który podział Europy uważa za sztuczną konstrukcję. [...] Bycie Środkowoeuropejczykiem jest postawą,

⁶⁸ T. Gryglewicz, *Malarstwo Europy Środkowej...*, *op. cit.*, s. 5.

światopoglądem, estetyczną wrażliwością na skomplikowanie, wielojęzyczność poglądów. [...] Jest środkowoeuropejskie Tao. W otoczeniu tajemniczego sojuszu smaku (*Geschmacksbündnis*), zdolności pojmowania bez wielu słów, w otoczeniu wspólnego słownika ironicznych aluzji. W identycznych wyobrażeniach o miłości i śmierci oraz o zaślubinach i pogrzebie. Być Środkowoeuropejczykiem znaczy uważać różnorodność za wartość⁶⁹.

Autorzy piszący o perspektywie środkowoeuropejskiej w sztukach wizualnych, tacy jak Tomasz Gryglewicz i Andrzej Szczerski, zwracają uwagę, że ten obszar kultury rzadko był przedmiotem analiz mieszczących się w ramie Europy Środkowej. Andrzej Szczerski zwraca przy tym uwagę, że jeśli takie analizy się pojawiały, to miały one charakter raczej marginalny:

Wprawdzie jedno z Kulturalnych Spotkań w Gorycji w r. 1975 poświęcono właśnie malarstwu środkowoeuropejskiemu, lecz, jak się wydaje, nie zdołano wyznaczyć jakiegś wspólnej płaszczyzny pomiędzy zwalczającymi się kierunkami artystycznymi i szkołami narodowymi tego regionu⁷⁰.

Problem, z jakim zmagali się bezskutecznie dyskutanci w Gorycji, przestaje istnieć wobec aktualnego kształtu sceny artystycznej, w której nie tylko szkoły narodowe, ale przede wszystkim pojęcie kierunku w sztuce, rozumianego jako zdefiniowany zestaw cech stylistycznych i określony repertuar form, przestało mieć pierwszorzędne znaczenie. Do tezy tej przyjdzie powrócić w dalszej części tekstu, w tym miejscu należy jednak zaznaczyć, że o ile pojęcie kierunku w sztuce stanowi nadal ważny punkt odniesienia w badaniach sztuki przełomu XIX i XX wieku czy okresu międzywojennego, gdy wartości narodowe odgrywały rolę pierwszoplanową wobec rodzącej się i umacniającej koncepcji państw narodowych, zarówno w Europie Zachodniej, jak i – a może przede wszystkim – w regionie Europy Środkowej i Wschodniej, w których powstało w tym czasie wiele nowych państw rozpaczliwie poszukujących swojej tożsamości i odrębności, o tyle jego wartość analityczna wobec sztuki aktualnej nie pełni już roli pierwszorzędnej.

Warto dla porządku odnotować, że wśród najczęstszych określeń, którymi starano się uchwycić odrębność środkowoeuropejskiej odmiany modernizmu,

⁶⁹ G. Konrád, *Der Traum von Mitteleuropa*, [w:] *Aufbruch nach Mitteleuropa. Rekonstruktion eines versunkenen Kontinents*, Wien 1986, s. 90.

⁷⁰ A. Szczerski, *Wzorce tożsamości...*, *op. cit.*, s. 81.

zwłaszcza w malarstwie i rzeźbie, należą: „potęgowanie ekspresji i pogłębianie warstwy znaczeniowej dzieła plastycznego”⁷¹; „silna nastrojowość i anegdotyczność”⁷², „przewaga «duchowości» nad autonomią malarską, ideologii nad sztuką”⁷³ rozumianą jako forma. Z kolei, próbując uchwycić środkowo-europejskość w architekturze modernistycznej, Andrzej Szczerski przywołuje słowa Ákosa Moravánszky’ego, które można odczytać także w kontekście malarstwa i rzeźby. Zgodnie z nimi sztukę regionu cechuje

brak korelacji między architekturą wczesnego modernizmu a racjonalizmem, irracjonalny charakter utopii środkowoeuropejskiej, redukcja, kompresja i deformacja jako środki do budowy nowego ikonoklazmu, współistnienie surowości i bogactwa formy, Erosa i Tanatosa, Wschodu i Zachodu, kwestii narodowych i postępu społecznego⁷⁴.

Nieco odmiennie, ale w podobnym duchu, opisywał tę odrębność Andrzej Szczerski, podsumowując wyrażone w tym zakresie przekonania zanotowane przez Andrzeja Turowskiego:

Śródkowoeuropejska przestrzeń implikuje, zdaniem Turowskiego, odmienne niż w historiografii zachodniej kategorie analityczne. W tej innej historii pojawiają się: niedoskonałość, niepewność, ekstremalne zaangażowanie i apatia, podważanie dychotomii uniwersalne/partykularne, hybrydyzacja podmiotu oraz ideowy synkretyzm. Śródkowoeuropejski projekt świata pozostaje niedokończony, związki między formą a ideą mają charakter aleatoryczny, stąd też wobec braku jednolitości tak ważną rolę odgrywa sztuka ekspresji oparta na ironii, absurdzie i grotesce. Europa Środkowa przypomina także o konieczności dostrzegania tego, co pozostaje w ukryciu, o czym nie było do tej pory mowy, przypomina o „marginesie” cywilizacji⁷⁵.

Wymienione cechy, stanowiące spuściznę środkowoeuropejskiego modernizmu, będą stanowić jeden z możliwych – choć niedominujący – punkt odniesienia dla rozważań zamieszczonych w dalszej części niniejszej publikacji.

Obserwując współczesną scenę artystyczną, można zaryzykować tezę, że

⁷¹ T. Gryglewicz, *Malarstwo Europy Środkowej...*, op. cit., s. 39.

⁷² *Ibidem*, s. 45.

⁷³ *Ibidem*, s. 83.

⁷⁴ A. Szczerski, *Wzorce tożsamości...*, op. cit., s. 30.

⁷⁵ *Ibidem*, s. 32.

nie konstruuje jej już dzisiaj mechanizm oparty na wytyczonych kierunkach, posiadających jasno określone granice medialne i posługujących się zamkniętym repertuarem chwytów stylistycznych. Po przełomie conceptualnym dzieło nabrało pod tym względem raczej charakteru synkretycznego. Trudno byłoby dzisiaj pisać historię sztuki najnowszej na podstawie definicji kierunków. Zasadniczo nie czyni się już tego, lecz przerzuca uwagę na tendencje i przede wszystkim ideowe obszary zainteresowania artystów. Temu zjawisku sprzyja także rosnąca lawinowo liczba wystaw tematycznych, których zadaniem jest stawianie pytań, a czasem także udzielanie choćby częściowych odpowiedzi na podstawie konkretnej, zaproponowanej najczęściej przez kuratora (lub zespół kuratorski), tezy czy przyjętej przez niego (nich) optyki. Zjawisko to powoduje, że coraz trudniej dziś zdefiniować formy preferowane i przypisane do zachodniego dyskursu sztuki. Otwarcie na nowe obszary komunikowania, sięganie po różnorodne narzędzia przekazu i środki wyrazu powoduje, że różnic poszukiwać należy przede wszystkim w samych komunikatach, a raczej w towarzyszących im kontekstach tak nadawczych, jak i odbiorczych.

Treść, a raczej to, co należałoby określić mianem preferowanych narracji oraz dominującym typem opowieści, to obszar, w którym mają szanse ujawnić się różnice oparte na odmienności zainteresowań artystów pochodzących z Europy Środkowej i tych zamieszkujących Europę Zachodnią, a także, a może przede wszystkim, odrębności kontekstu odbiorczego w obu tych rejonach. Można wyznaczyć tu trzy obszary. Obok tematyki uniwersalnej (jeśli takowa nadal istnieje, co w dobie upadku i zaprzeczenia wszelkiemu uniwersalizmowi może się wydawać kwestią raczej problematyczną) w optyce, w której mieści się np. pojęcie śmierci i implikowane przez nią znaczenia i narracje, pojawia się obszar zagadnień mogących być podstawą wyznaczenia odrębności (czy też może raczej zarysowujących się różnic/odmienności). Do grupy tej należą tematy związane z nostalgią za komunizmem czy sposobem funkcjonowania granic generujących silny dyskurs pogranicza jako sproblematyzowanego, rodzącego konflikty i nieustannie żywego obszaru pomiędzy.

Problem nietrwałości granic i spornego pogranicza jest oczywiście zauważalny także w innych rejonach Europy, by przywołać w tym miejscu kwestię autonomicznej wspólnoty Kraju Basków, położonego na terytorium Hiszpanii, czy niemiecko-francuski spór o Alzację i Lotaryngię, jednak żaden z nich nie determinuje w takim stopniu tożsamości narodowej, jak ma to miejsce w przypadku krajów takich, jak: Węgry, Bułgaria, Rumunia, Polska, Litwa,

Ukraina czy terytorium bałkańskie. Ten rys kulturowy jest jednym z zagadnień omawianych w rozdziale I niniejszej książki.

Kłopoty z granicami, czy nazywając rzecz inaczej – kłopotliwe pogranicze, znajdują wyraz w fundamentalnych dla poszczególnych narodów tekstach kulturowych. Najlepszym tego przykładem jest polski uczeń recytujący z zaangażowaniem *Inwokację* do poematu uznanego za polską epopeję narodową, która rozpoczyna się od słów: „Litwo, Ojczyzno moja”⁷⁶. Także następne wersy tego utworu odsłaniają ważną i specyficzną dla omawianego regionu cechę: „Ile cię trzeba cenić, ten tylko się dowie, kto cię stracił”⁷⁷. Utracona ojczyzna, ojczyzna, która znika w wyniku przesunięcia granic niwelowanych i ustanawianych decyzją Wielkiego Innego (Zachodu, Wielkiej Trójki, Związku Radzieckiego), ojczyzna fantom, która żyje wyłącznie w wyobrażeniach, to jeden z rysów wspólnych obecnych w doświadczeniach poszczególnych narodów zamieszkujących Europę Środkową. Obok traumy postkomunistycznej to jeden z najtrwalszych elementów wpisanych w kulturę tworzących ten region państw. Kulturę będącą najważniejszym sposobem na przetrwanie narodów, którym odebrano ojczyznę i możliwość samostanowienia. Kulturę, dla której ważniejsze od eksperymentów formalnych były zapisane w utworach treści. Kulturę, którą zamiast ironicznego dystansu fundowało gorące zaangażowanie. Kulturę niepozbawioną jednak ironii, lecz ironizującą nie po to, by uzyskać krytyczny dystans, lecz by obronić własną tożsamość w oczach Wielkiego Innego, niczym dworski błazen, którego błazeństwa są jedynym sposobem na zachowanie własnego błazeńskiego „ja”. Rola, jaką aktywność kulturowa odegrała w kształtowaniu się tożsamości regionu i poszczególnych tworzących go państw, skłania do poszukiwania możliwości zdefiniowania Europy Środkowej właśnie przez ten pryzmat. Tym bardziej że tematyka ta rzadko znajduje zainteresowanie w oczach artystów Zachodu. Podobnie jak problemy światowego terroryzmu czy migracji ludności Drugiego i Trzeciego Świata, tak ważne dla twórców zamieszkujących zachód Europy, nie stanowią zasadniczo materiału do przemysłów dla artystów Europy Środkowej, w których przypadku dekonstruowanie nacjonalizmów odbywa się na innej płaszczyźnie. Jej kontekstem staje się nieodległy Inny, który wkracza w moją

⁷⁶ A. Mickiewicz, *Pan Tadeusz, czyli Ostatni zajazd na Litwie. Historia szlachecka z r. 1811 i 1812 we dwunastu księgach wierszem*, oprac. K. Górski, Warszawa 1983, s. 9.

⁷⁷ *Ibidem*.

przestrzeń gwałtownym atakiem zmierzającym do podważenia wyznawanych przeze mnie i mój naród wartości (terroryzm) lub niesłabnącą falą będącą konsekwencją wcześniejszych kolonialnych ambicji mojego kraju i jego obecnej postkolonialnej retoryki (migracje), lecz Inny bliski od zawsze funkcjonujący obok mnie, którego obecność jest wynikiem historycznego zróżnicowania regionu (konflikty etniczne) lub istnieniem *a priori* wyznaczonych granic nieuwzględniających skomplikowanych historycznie i wzajemnie ze sobą powiązanych dziejów regionu („kłopotliwe pogranicze”). Istnieje jeszcze trzecia grupa tematów, to te rozpoznawane przez oba dyskursy, środkowoeuropejski i zachodni, jednak ze względu na mechanizmy historyczne i geopolityczne generujące odmienny dyspozytyw twórczy uwarunkowany lokalną perspektywą. Problematyka ciała, seksualności, symboli religijnych, rozmaicie rozumianych tożsamości oraz kwestia sproblematyzowania przestrzeni publicznej czy mechanizmów demokracji, a także konsumpcyjnego dyktatu rynku, inaczej wybrzmiewa w pracach artystów Europy Środkowej, a odmiennie w dziełach twórców pochodzących z krajów Europy Zachodniej. Nawet jeśli próbują oni mówić o podobnych problemach, to decydującym czynnikiem staje się kontekst doświadczenia i odbioru, w którym prace są tworzone i w ramach którego funkcjonują. Wydaje się, że przeprowadzona swego czasu przez Igora Zabła typologia dotyczy właśnie tego ostatniego obszaru. Zwracał on uwagę m.in. na egzotyzację tematów, wymieniając w tej grupie nawiązania do postkomunistycznej przeszłości, problem nowobogackich, istnienie specyficznej odmiany mafii, nacjonalizmy, folklor, a także szczególną tradycję mistyczną i spirytualistyczną. Zaznaczał przy tym, że w ramach tego obszaru powstają zarówno prace odpowiadające na zapotrzebowanie Zachodu na orientalizm środkowoeuropejskiego Innego, jak i takie, które świadomie poddają te oczekiwania subwersywnej dekonstrukcji, w ramach której ironiczna postawa środkowoeuropejskiego artysty odbierana jest jako spełnianie oczekiwań zachodniego odbiorcy. Do innych wymienionych przez Zabła grup tematycznych należały: konsumpcjonizm, strategie reklamy i kultura masowa, technologia i nowe media, problematyka ciała i cielesności, relacja intymności i społeczeństwa, wreszcie krytycyzm instytucjonalny i polityczny. Zabel zaznaczał przy tym wyrażnie, że ich obecność w aktualnej środkowoeuropejskiej sztuce generuje odmienne znaczenia niż te ujawniające się w dyskursie artystów Zachodu. Aby wzmocnić tę tezę, można przywołać następujący przykład. W San Sebastian – stolicy kraju Basków – najmniejszej uwagi nie zwracają wywieszono-

ne na wielu balkonach tęczowe flagi, podobnie jak ma to miejsce w Wenecji, podczas gdy tęcza skonstruowana z inicjatywy Julity Wójcik na Placu Zbawiciela w Warszawie płonęła wielokrotnie. Stała się nawet centralnym punktem ataku Marszu Niepodległości, zorganizowanego z okazji Święta Niepodległości 11 listopada 2013 roku⁷⁸. Różnica ta postrzegana jest bardzo często jako dowód słabego zakorzenienia w życiu społecznym mechanizmów demokracji, jako wyraz nadmiernego wpływu Kościoła i konserwatywnych stereotypów na dyskurs publiczny. Warto jednak przyjrzeć się jej, przyjmując odmienny kontekst i postrzegając wyrosłe wokół *Tęczy* spory i sposoby ich manifestowania przez pryzmat walki o miejsce w dyskursie przestrzeni publicznej, przez pięćdziesiąt lat zawłaszczonym przez prymat monopartyjnej władzy. Gwałtowność zachowań generowanych przez *Tęczę*, podobnie jak dyskusje wywoływane przez jej poprzedniczki, m.in. *Palme* i *Dotleniacz* Joanny Rajkowskiej, ujawniają słabość funkcjonowania mechanizmów demokracji, a jednocześnie obrazują trud budowania agonistycznych form dyskursu publicznego. Spory wokół wspomnianych prac nie dotyczyły ich formy – ta bowiem miała charakter neutralny – lecz nadbudowanych wokół nich skojarzeń odczytywanych w kluczu politycznym. Ten sposób interpretacji różni je od dyskusji, jakie w zachodnim dyskursie artystycznym wywoływały prace takie jak *Pochylony łuk* Richarda Serry w Nowym Jorku, który postrzegany był przede wszystkim przez pryzmat formy zawłaszczającej przestrzeń Federal Plaza. A jednocześnie wprowadza do debaty społecznej takie problemy jak: prawo do dysponowania przestrzenią publiczną (*Dotleniacz*), kwestie mniejszości seksualnych (*Tęcza*) czy podsłowny antysemityzm, który prowadzi do wyparcia ze zbiorowej świadomości wspólnej polsko-żydowskiej przeszłości (*Palma*).

Warto w tym miejscu, w kontekście nieco odmiennym od wspomnianego powyżej, przywołać relację do Innego zachodzącą w układzie kulturowej wymiany pomiędzy Europą Zachodnią (czy szerzej dyskursem zachodniej sztuki, obejmującej także działania artystów tworzących w Stanach Zjednoczonych) i Środkową. Jest ona zawarta w rozważaniach Andrzeja Turowskiego, który

⁷⁸ O wadze tego wydarzenia dobitnie świadczy fakt, że 12 kwietnia 2014 roku w ramach kampanii towarzyszącej wyborom do Parlamentu Europejskiego przedstawiciele Ruchu Narodowego na czele z kandydującym w eurowyborach Krzysztofem Bosakiem doprowadziła do zablokowania prac zmierzających do odbudowy zniszczonej pięć miesięcy wcześniej *Tęczy*, traktując to wystąpienie jako część kampanii wyborczej.

także przywołuje model Europy Środkowej jako niezbędnego obecnego jako Innego, wobec którego Europa Zachodnia może, czy nawet musi, się definiować. Jednak ta autodefinicja nie może odbywać się na zasadach prymatu dyskursu Zachodu, uznawanego *a priori* za bardziej wartościowy. Postulowaną przez Turowskiego konieczność można odczytać jako zachętę do przyjęcia odmiennego punktu widzenia na własną kulturę, z pominięciem odczytań wynikających z uprzednio ustanowionej binarnej opozycji. Pozwoli to być może na ogłęd własnej tożsamości z perspektywy, której dotychczas w ogóle nie brało się pod uwagę. Umożliwi dostrzeżenie mechanizmów, których obecność jest być może podskórnie wyczuwalna, a jednocześnie usuwana ze zbiorowej świadomości. Równocześnie wskazana powyżej odmiennność odczytań działań artystycznych skłania do włączenia w proces analizy sztuki współczesnej tworzonej w Europie Środkowej zaproponowanego przez Jonathana Cullera i Normana Brysona pojęcia ramy.

Pojęcie to pojawia się w metodologicznych propozycjach zarówno Piotra Piotrowskiego, jak i Andrzeja Szczerskiego. Jak pisał Piotrowski,

być może sztuka na całym świecie, a przynajmniej na Wschodzie i Zachodzie, mówi tym samym językiem, właściwie – podobnymi językami; mówi jednak co innego, właśnie dzięki uaktywnionej przez nas ramie⁷⁹.

Andrzej Szczerski wypowiada się w podobnym tonie, stwierdzając, że

warunkiem do jego [regionu] opisanego jest jednak przyjęcie nowej perspektywy metodologicznej, nie „centrum” i „peryferii”, ale „ramy”, tak jak definiuje ją Norman Bryson. „Rama” jest wynikiem przyjęcia określonej strategii interpretacji i jest strukturalnie zrośnięta z tekstem. Pozwala ona dotrzeć do czegoś więcej niż tylko tekstu, a więc do kon-tekstu. Ten kon-tekst okazuje się kluczowy dla praktyki interpretacyjnej i jest niezależny od tego, co pokrywa pole obrazowe⁸⁰.

Rama jest niezbędna, aby rozpoznać, a następnie właściwie zinterpretować tworzoną w Europie Środkowej sztukę. Pomaga ona odpowiedzieć na pytanie, dlaczego tak ważne są dla niej tematy, które nie stanowią istotnej kwestii dla artystów zachodnich.

⁷⁹ P. Piotrowski, *The Geography of Central/East European Art*, [w:] *Borders in Art. Re-visiting Kunstgeographie*, red. K. Murawska-Muthesius, Warszawa 2001, s. 43–50 oraz P. Piotrowski, *O ramowaniu*, [w:] *idem, Znaczenia modernizmu. W stronę historii sztuki polskiej po 1945 roku*, Poznań 1999, s. 258–269.

⁸⁰ A. Szczerski, *Wzorce tożsamości...*, *op. cit.*, s. 32.

Zasygnalizowana powyżej nacjonalizacja sztuki Europy Środkowej okresu dwudziestolecia międzywojennego zyskuje obecnie, wobec wciąż narastających symptomów nacjonalizmu w tej części kontynentu, nowy kontekst. Dzieje się tak, gdyż transformacja ustrojowa, jaką po 1989 roku w różnych tempie przeszły wszystkie kraje regionu, ujawniła ponownie silne dążenia narodowościowe, co w przypadku terenu byłej Jugosławii doprowadziło do tragicznej w skutkach wojny domowej. Dążenia te jednak, silnie zakorzenione w obszarze polityki, miały odmienne przełożenie na strefę sztuk wizualnych niż to obecne w dążeniach artystycznych dwudziestolecia międzywojennego. Tym razem artyści nie poszukiwali ducha narodowego jako siły objawiającej się w formach i konwencjach, lecz dostrzegli nacjonalistyczne dążenia, wzięli je pod lupę swoich działań artystycznych, przyjmując wobec nich postawę dekonstruującą i subwersywną. To właśnie artyści jako jedni z pierwszych dostrzegli skutki odmrożenia sytuacji po zakończeniu zimnej wojny i upadku jej ostatnich symboli, takich jak mur berliński. To oni zaobserwowali i przełożyli na język sztuki spory, które z roku na rok coraz częściej wybuchały w relacjach międzypaństwowych i wewnętrznych. Nie wszędzie ich konsekwencje były tak dramatyczne jak w przypadku Półwyspu Bałkańskiego. Jednak w każdym z krajów budujących mozolnie nowe demokratyczne struktury po upadku dyktatu komunistycznego znalazły one swój wyraz w oświadczeniach publicznych wygłaszanych zarówno przez polityków i intelektualistów, jak i pozostających poza oficjalnym obiegiem władzy, lecz silnie manifestujących swoje poglądy, ruchów nacjonalistycznych. Z drugiej strony to właśnie artyści – i szerzej ludzie kultury – jako jedni z pierwszych zauważyli rodzącą się nostalgię za okresem komunizmu. Czas, który w połowie lat dziewięćdziesiątych wydawał się ostatecznie odchodzić do przeszłości i o którym – jak powszechnie uważano – wszyscy pragnęli szybko zapomnieć, pod koniec XX wieku stał się przedmiotem nostalgicznych marzeń i tęsknych wspomnień.

Wprowadzenie. (N)(O)stalgia

Postkomunistyczne odmiany nostalgii

Nostalgia za komunizmem jest uczuciem pozornie paradoksalnym. Zwykło się bowiem uważać, iż tęskni się za czymś, co jest lepsze od tego, co ma się obecnie. W czasie komunizmu obywatele bloku wschodniego marzyli często o życiu po drugiej stronie żelaznej kurtyny. Podyktowany nastrojami społecznymi upadek tego reżimu został więc przez nich przywitany z radością. Jednakże rzeczywistość, z którą obywatele byłych państw komunistycznych zetknęli się po transformacji ustrojowej, okazała się nie przystawać do zmitologizowanego obrazu Zachodu, jaki wcześniej sobie stworzyli. Problemy z budowaniem nowej rzeczywistości wywołały w większości krajów postkomunistycznych uczucia nostalgii za minionym systemem.

Uczucie to nie wiąże się jednak z tęsknotą za ustrojem, jaki panował za żelazną kurtyną, ale z życiem codziennym, prywatnymi mikrohistoriami, często również własnym dzieciństwem i młodością, które przypadły na lata istnienia bloku wschodniego. W umyśle osoby dotkniętej nostalgią za komunizmem nie mogą spotkać się oba obrazy przeszłości, ten zapośredniczony przez politykę i ten prywatny, w którym miniony ustrój odgrywał marginalną rolę.

Tęsknota za komunizmem jest jednym z wcieleń nostalgii, uczucia, które po raz pierwszy, w 1688 roku, opisał bazylejski lekarz Johannes Hofer. Wywodził je z dwóch greckich słów: *nóstos*, oznaczającego powrót, oraz *algós*, które tłumaczy się jako cierpienie. Tym mianem nazwał chorobę dotyczącą osób, które opuściły swoje rodzinne strony. Początkowo nostalgia wiązała się z przemieszczeniem terytorialnym, przykładowo podczas drugiej wojny światowej

figurowała w rejestrze chorób armii amerykańskiej¹. Z czasem to pojęcie zaczęto wykorzystywać w szerszym znaczeniu. Wojciech Burszta pisze o nostalgii w kontekście „tęsknoty albo za czymś minionym, odległym w czasie, albo nieobecnym, bo oddalonym przestrzennie”, tym mianem określa jednocześnie uczucie, które „zakłada przemieszczenie się i transformację, rodzące się z przekonania, iż «moje miejsce jest zawsze gdzie indziej»”². Oba znaczenia dotyczą innych sytuacji. Pierwsze z nich, zakładające przemieszczenie terytorialne i temporalne, jest skierowane na opuszczony obiekt. W tym wypadku to, za czym odczuwa się nostalgię, jest niemożliwe do odzyskania, nie tylko dlatego, że znajduje się w niedostępnym dla nas miejscu. Czas, który minął od straty, przyniósł bowiem ze sobą zmiany, które sprawiły, iż nic nie jest już takie jak dawniej. Drugie przywołane przez Bursztę znaczenie nostalgii skierowane jest natomiast nie na obiekt tęsknoty, ale na wyrażający tęsknotę podmiot. Taka nostalgia również nie może zostać zaspokojona, bowiem jej przedmioty są jedynie substytutami tęsknoty za sobą samym z przeszłości.

Obie strony nostalgii są do pewnego stopnia komplementarne, obie odnaleźć można w nostalgii za komunizmem. Tęsknota za dawnymi czasami w tym wypadku może się wiązać z lękiem przed kapitalizmem, w którym życie wydaje się płynąć dużo szybciej i w którym przed jednostką stoją zupełnie inne wyzwania, niż miało to miejsce przed transformacją ustrojową. Natomiast tęsknota za sobą samym łączy się z nostalgią za dzieciństwem i młodością. Ten okres jest na tyle ważny dla większości osób, że często nie jest istotne, w jakich okolicznościach przebiegał (podczas wojny, czy w okresie pokoju), ponieważ i tak retrospektywnie oceniany jest jako szczęśliwy. Zdaniem Wilhelma Dilthey’a znaczące wydarzenia oraz zmiany następujące w młodości w zasadniczy sposób wpływają na charakter i poglądy jednostki³.

Interesująca mnie tęsknota nie rodzi się spontanicznie. Według Malcolm Chase’a i Christophera Shawa muszą zostać spełnione trzy warunki, by uczucie to mogło zaistnieć. Po pierwsze, nostalgia pojawia się jedynie w społeczeństwach, które żyją w czasie linearnym (a nie cyklicznym). Są to społeczeństwa traktujące historię jako proces, ewolucję prowadzącą do bezpowrotnych

¹ Por. M. Zalewski, *Formy pamięci: O przedstawianiu przeszłości w polskiej literaturze współczesnej*, Warszawa 1996, s. 11–16.

² W.J. Burszta, *Nostalgia i mit*, [w:] *Historia: O jeden świat za daleko?*, red. E. Domańska, Poznań 1997, s. 123.

³ K. Wyka, *Pokolenia literackie*, Kraków 1989, s. 21.

zmian. Drugim warunkiem zaistnienia nostalgii jest pojmowanie teraźniejszości jako gorszej od przeszłości, za którą tęsknimy, jako wadliwej, niekompletnej, w stanie kryzysu bądź wyczerpania. Dlatego też nostalgia często pojawia się w okresach rewolucji albo schyłku danej epoki. Transformacja ustrojowa również może być uznana za taki moment w historii. Ostatnim warunkiem wyróżnionym przez Chase'a i Shawa jest materialna obecność artefaktów z przeszłości. Bez istnienia przedmiotów czy też miejsc, które przypominałyby o szczęśliwym miejscu albo czasie, nasza pamięć nie jest w stanie uruchomić mechanizmu wspominania⁴.

Janelle L. Wilson zwraca uwagę na dwa rodzaje nostalgii: kolektywną (*collective*) i prywatną (*private*)⁵. Pierwszy rodzaj dotyczy tęsknoty, w której jej symboliczne obiekty są dobrze znane i powszechnie podzielane. Dlatego też nostalgia kolektywna staje się nierzadko narzędziem budowania narodowej tożsamości i wyrażania patriotyzmu. Natomiast drugi rodzaj wiąże się z aluzjami do przeszłości i jej symbolicznymi obiektami, które – za sprawą wskrzeszania w indywidualnych biografiach – są bardziej specyficzne, indywidualne oraz szczegółowe w swych odniesieniach. Nostalgii za komunizmem nie da się jednoznacznie sklasyfikować jako przynależnej do jednego z dwóch powyższych przypadków. Może mieć zarówno cechy tęsknoty kolektywnej, jak i prywatnej, może również łączyć w sobie oba wymiary.

Z podziałem zaproponowanym przez Janelle L. Wilson pokrywa się po części rozróżnienie, jakie czyni Svetlana Boym, pomiędzy nostalgią a melancholią⁶. Według rosyjskiej badaczki melancholia, podobnie jak nostalgia prywatna, odnosi się do świadomości indywidualnej, podczas gdy nostalgia (w rozróżnieniu Wilson tożsama z nostalgią kolektywną) opiera się na związku pomiędzy pamięcią jednostki a zbiorowości. Boym proponuje w zamian inny, wewnątrzpojęciowy podział na nostalgię pokrzepiającą (*restorative*) i refleksyjną (*reflective*). Podczas gdy pierwszą z nich charakteryzuje *nóstos*, czyli powrót, druga skupia się na *algós*, cierpieniu.

Znaczenie pojęcia nostalgii z biegiem czasu coraz bardziej się rozszerza. Jak pisze Marek Zalewski,

⁴ Por. *ibidem*, s. 124.

⁵ J.L. Wilson, „Remember When...” *A Consideration of the Concept of Nostalgia*, „A Review of General Semantics” 1999, Vol. 56, No. 3, s. 298.

⁶ S. Boym, *Nostalgia i postkomunistyczna pamięć*, [w:] *Nostalgia: Eseje o tęsknocie za komunizmem*, red. F. Modrzejewski, M. Sznajderman, Wołowiec 2002, s. 277–278.

słowo, które nawet w potocznym użyciu oznaczało banalną poetyckość daremnego smutku za minionymi formami życia czy obyczaju i sugerowało raczej łagodne umniejszenie powagi zjawiska, dziś jest chwytem reklamowym i przeciwnie – do wartościuje je. [...] Nostalgia, jak o tym piszą Chase i Shaw, jest rewersem idei postępu i dzisiejszy *boom* myślenia lokującego ideał w przeszłości jest zapewne następstwem porażki, jaką poniosła zbiorowa wiara w impuls modernizacji⁷.

Tak rozumiana nostalgia stała się jednym z wyróżników postmodernizmu, w którym – niemalże programowo – realizują się wszystkie z wymienionych przez Chase'a i Shawa warunki zaistnienia tego rodzaju tęsknoty. Antylinearne podejście do czasu charakteryzuje nie tylko kultury pierwotne. Jest ono również jedną z cech postmodernizmu, w którym czas jest schizofreniczny; z przeświadczeniem o życiu w wiecznej terażniejszości sąsiaduje niemalże namacalna obecność przeszłości. Wiąże się ona z trzecim z wymienionych przez badaczy warunków, obecnością artefaktów z przeszłości. W postmodernizmie wracają one za sprawą technik pastiszu czy też w formie mody na retro. Również pojmowanie terażniejszości jako wadliwej bądź niekompletnej wiąże się ze światopoglądem postmodernistycznym. Tej filozofii przyświeca bowiem (na co zresztą zwrócił już uwagę w cytowanym wyżej fragmencie Zalewski) przeświadczenie o klęsce idei modernistycznego postępu⁸.

Ministerstwo bólu Dubravki Ugrešić jest powieścią, w której silnie porbrzmiewa jugonostalgia, czyli tęsknota obywateli byłej Jugosławii za Socjalistyczną Federacyjną Republiką Jugosławii. Ugrešić opisuje emigrantów z byłej Jugosławii studiujących sławistykę na amsterdamskim uniwersytecie. Narratorka tej powieści, ich wykładowczyni, postanawia nie uczyć literatury i kultury swojego rodzimego regionu: „studentom, których miałam uczyć, sen z powiek spędzały tak naprawdę holenderskie papiery, a nie literatura. Byłam tu, by wykladać literaturę kraju [...], z którego moi studenci uciekli lub ich stamtąd wygnano”⁹.

W zamian za to zachęca ich do następującego eksperymentu:

Z niejaką ostrożnością zaproponowałam swoim uczniom „projekt”, zabawę grupową, „zadanie” skatalogowania byłej jugosłowiańskiej codzienności. Ana okazała

⁷ M. Zalewski, *Formy pamięci...*, op. cit., s. 20–21.

⁸ Por. F. Jameson, *Culture. The Cultural Logic of Late Capitalism*, [w:] *idem, Postmodernism or, The Cultural Logic of Late Capitalism*, London–New York 1993, s. 1–54.

⁹ D. Ugrešić, *Ministerstwo bólu*, Warszawa–Sękowa 2006, s. 42.

się najszybsza i już na następnych zajęciach dała nam krótki opis „cygańskiej” torby. Zaproponowałam, żebyśmy do wyobrażonej torby zbierali nasze przyszłe „jugonostalgiczne” eksponaty.

– Jakie znów eksponaty?! – zapytali.

– Mentalne. Wszystko, co sobie przypomnieć, wszystko, co wyda wam się istotne. Nasz kraj przepadł, przyszła kolej, żebyśmy coś ocalili, nim wszystko uda nam się zapomnieć.

– Ja pamiętam wiece urządzone z okazji urodzin Tita, które co roku oglądaliśmy w telewizji... – powiedział Boban. [...]

– Ja pamiętam swój pierwszy rower pony! Może być? – spytał Mario.

– Kupione!

– [...] A może być *burek* i *baklava*? – spytała żartem Meliha.

– Może. I łazanki z makiem! – odparłam.

Słyszac refren znanej piosenki Balaševicia, wszyscy się ożywili.

– Skoro łazanki, to może być wszystko? – upewniła się Nevena.

– Wszystko, co nam sprawia radość... – odparłam.

– Czy boli? – Selim puścił oko.

– I co nas boli też może być...¹⁰

Cygańską torbę, w której mieszczą się przemówienia Tity, *burek*, *baklava* oraz piosenki Balaševicia, można potraktować jako metaforę nostalgii za komunizmem. Skłania do tego kilka powodów.

Po pierwsze, nostalgia za okresem, gdy istniała żelazna kurtyna, jest uczuciem w pewnym stopniu subwersywnym (podobnie jak gest wykładowni rezygnującej z wykładania obowiązkowego kanonu). Jest to bowiem tęsknota za ustrojem, któremu większość spośród dzisiejszych nostalgików się sprzeciwiała. Równocześnie stoi ona w opozycji wobec oficjalnych, państwowych dyskursów krajów należących do byłego bloku wschodniego.

Po drugie, tak jak cygańska torba, którą można kupić na targu za grosze, nostalgia za komunizmem jest uboga. Karmi się strzępkami ludzkiej pamięci, bezwartościowymi dla obserwatora z zewnątrz pamiątkami, przedmiotami zupełnie dziś już bezużytecznymi. Jest prywatnym kodem tych, którzy żyli i dorostali w komunizmie.

Po trzecie, tęsknota za blokiem wschodnim nie osadza się wyłącznie na przyjemnych wspomnieniach. Składa się na nią tyle samo goryczy, ile radości; zarówno to, „co nam sprawia radość”, jak i „co nas boli”. Nostalgia rodzi się na

¹⁰ *Ibidem*, s. 56.

styku historii zanurzonej w wypaczeniach systemu i zbrodniach reżimu oraz prywatnych wspomnień wakacji w Bułgarii, smaku gumy Turbo, melodii śpiewanych przez Helenę Vondráčkovą i tym podobnych.

Wreszcie po czwarte, nostalgia za komunizmem jest jednocześnie nierealna i namacalna. Składają się na nią, jak to ujęła Ugrešić, eksponaty mentalne. Są one barwne i istotne zazwyczaj wyłącznie z punktu widzenia naszej pamięci. Zmaterializowane wydają się ubogimi, bezużytecznymi i niezrozumiałymi dla niewtajemniczonych przedmiotami. Przykładowo w cygańskiej torbie znalazł się rower Pony. Jednakże nie jako jeden z wielu wyprodukowanych w byłej Jugosławii, ale jako pierwszy rower Maria, pojazd, na którym jako dziecko obdarł kolana, ale również pierwszy raz poczuł dotyk wiatru na skórze podczas jazdy.

Magdalena Saryusz-Wolska, opisując ostalgię, czyli tęsknotę za Niemiecką Republiką Demokratyczną, przywołuje warunki zaistnienia nostalgii wymienione przez Chase'a i Shawa: obecność artefaktów dawnej codzienności oraz poczucie, że teraźniejszość jest w jakimś stopniu gorsza od przeszłości. Jej wnioski odnieść można również do mieszkańców innych państw byłego bloku wschodniego.

Badaczka określa nostalgię za komunizmem jako „zespół praktyk społecznych wybiórczo nakierowanych na przeszłość”¹¹. Tego rodzaju tęsknota objawia się przez obecność artefaktów minionego ustroju w obecnym życiu codziennym i kulturze popularnej. Są to między innymi: kluby i kawiarnie, których wystrój odwołuje się do minionej epoki, *come back* wykonawców i piosenek powstałych w czasie komunizmu, popularność przedmiotów codziennego użytku kojarzonych z minioną epoką (takich jak: pralka Frania, kryształowe wazy, przyprawa do potraw Vegeta czy też samochody marki Trabant i Łada), powstawanie filmów, których akcja osadzona jest w komunizmie, czy też takich, które intertekstualnie nawiązują do wytworów kultury tego okresu.

Pierwszym etapem zaistnienia tego rodzaju nostalgii jest wspomnianie minionej epoki, która im więcej czasu mija od transformacji ustrojowej, tym bardziej ztraca swój negatywny obraz w ludzkiej pamięci. Jak bowiem w kontekście ostalгии, pisze Thomas Brussig,

każdy człowiek, lub może prawie każdy, odczuwa nostalgię. I prawie każdy chętnie wspomina. Niemcy wschodni nie mają żadnej innej przeszłości niż życie w NRD;

¹¹ M. Saryusz-Wolska, *Doświadczenie (n)ostalgii*, [w:] *Nowoczesność jako doświadczenie*, red. R. Nycz, A. Zeidler-Janiszewska, Kraków 2006, s. 307.

nikt zresztą, kto dorastał w sowieckiej strefie wpływów, nie ma innej przeszłości niż przeszłość totalitaryzmu. Przedmiotem naszych wspomnień może być tylko tamten niepiękny czas. Ale w zaskakujący i cudowny sposób okazuje się, że wspomnianie coraz bardziej upiększa przeżyte czasy¹².

Wynikające z pracy pamięci upiększanie przeszłości prowadzi do krytycznego osądzania teraźniejszości. Genezę poczucia niekompletności bądź wadliwości tej ostatniej (drugiego z wymienionych przez Chase'a i Shawa warunków) Saryusz-Wolska odnajduje ponadto w trudnościach związanych z przystosowaniem się obywateli byłego bloku wschodniego do kapitalizmu. Interesujący ją wschodni Niemcy, wraz z transformacją ustrojową, utracili bowiem poczucie bezpieczeństwa socjalnego oraz pewność zatrudnienia¹³. Zarówno zapewnienie pracy każdemu obywatelowi, jak i osłony socjalne były elementami wyróżniającymi realny socjalizm. Co jednak istotne, żyjący we współczesnych Niemczech obywatele byłego NRD uważają jednocześnie, że ich dzisiejsza sytuacja majątkowa jest lepsza od tej sprzed upadku muru berlińskiego. Większość z nich „w obecnym systemie czuje się źle, lecz powrót starego systemu wykluczają”¹⁴. Ten swoisty paradoks nie wynika do końca z racjonalnych powodów, ale z poczucia niepewności i naturalnego lęku przed tym, co nieznanne.

Istotnym czynnikiem rozwijającym tęsknotę za komunistyczną przeszłością jest także poczucie niesprawiedliwości wynikające z kształtu procesu transformacji. Zdaniem wielu badaczy, w tym między innymi Jadwigi Staniszkis i Pawła Śpiewaka, jest ono silnie odczuwane w Polsce. Staniszkis zwraca uwagę na fakt, iż w krajach postkomunistycznych przetrwały hierarchie dawnego reżimu, a ich obecność prowadzi do wykluczenia ogromnej większości społeczeństwa¹⁵. Śpiewak podkreśla, iż w wyniku transformacji świadomość

¹² T. Brüssig, *Odczuwamy nostalgię, bo jesteśmy ludźmi*, [w:] *Nostalgia: Eseje o tęsknocie...*, *op. cit.*, s. 36.

¹³ Odwołując się do badań Piotra Sztompki nad potransformacyjną traumą społeczeństw postkomunistycznych, listę czynników wpływających na określanie kapitalistycznej teraźniejszości jako gorszej od komunistycznej przeszłości można wzbogacić o takie elementy, jak: problem bezrobocia, inflacja, zmiana dotychczasowej hierarchii stratyfikacyjnej; por. P. Sztompka, *Trauma wielkiej zmiany: Społeczne koszty transformacji*, Warszawa 2000, s. 66–70.

¹⁴ M. Saryusz-Wolska, *Doświadczenie (n)ostalgii...*, *op. cit.*, s. 319.

¹⁵ J. Staniszkis, *Postkomunizm. Próba opisu*, Gdańsk 2001, s. 6.

tego, czym jest ideologiczna indoktrynacja, totalitaryzm i związane z nim zło, została zbanalizowana i zrelatywizowana w imię pragmatycznych celów nowej władzy¹⁶.

Choć od transformacji ustrojowej minęło ponad dwadzieścia lat i do głosu doszło pokolenie niepamiętające już życia w komunizmie, nostalgia za tym ustrojem jest nadal obecna i płodna. Można uznać, że w przeciągu ostatnich dwóch dekad tęsknota ta w pewnym stopniu ewoluowała, a motywacje do jej odczuwania stały się różnorodne. Początkowo była ona sposobem radzenia sobie z potransformacyjną traumą. W takim kontekście jugonostalgia pojawia się w *Ministerstwie bólu* Dubravki Ugrešić:

Wiedziałam, że stąпам nad przepaścią. Bo rozbudzanie pamięci było szczególnym rodzajem manipulowania przeszłością, tak samo jak zakaz pamiętania. Władze naszego byłego kraju przyciskały klawisz *delete*, ja klawisz *restore*. Władze manipulowały tam milionami ludzi, a ja, tutaj, nimi kilkorgiem. Tamci wymazywali jugosłowiańską przeszłość, przypisując „jugosłowiaństwu” winę za wszystkie nieszczęścia, włączając w to także samą wojnę, ja troszczyłam się o codzienność, z której zbudowane było nasze życie, i zakładałam wolontariat *lost & found*. Obie manipulacje zamazywały rzeczywistość. Zastanawiałam się, czy ciepłe obrazy z naszej wspólnej przeszłości, przywoływane przeze mnie, nie wyprą niedawnych krwawych scen wojennych. [...] Lista zbrodni nie miała końca, a ja postanowiłam zamaskować to wszystko radosnymi katalogami codzienności, której już nie było¹⁷.

Gest stworzenia cygańskiej torby bohaterka Ugrešić tłumaczy jako manipulację pamięcią. Po upadku Jugosławii władze państw narodowych zaczęły propagować antyjugosłowiańską ideologię. Jednakże obywatele tych krajów, doświadczeni krwawymi wojnami na Bałkanach, nie byli w stanie zaakceptować nowej, nacjonalistycznej wizji historii. Opisany w powieści gest *restore* nie ma na celu przypomnienia wojen i zbrodni reżimu, ale elementów codziennego życia mieszkańców byłej Jugosławii. Jest apolityczny, bowiem stara się na nowo zbudować straconą ojczyznę z wszystkich ocalonych w pamięci fragmentów, jednakże pomija przy tym te związane z ideologią (zarówno komunistyczną, jak i nacjonalistyczną, która zastąpiła tą pierwszą). Jest więc manipulacją, jednak równocześnie jest terapią. Cygańska torba tworzona jest dla i przez rekonwalescentów. Takim mianem bohaterka Ugrešić określa samą

¹⁶ P. Śpiewak, *Pamięć po komunizmie*, Gdańsk 2005, s. 15–16.

¹⁷ D. Ugrešić, *Ministerstwo bólu...*, *op. cit.*, s. 59.

siebie i swoich uczniów. Byli Jugosłowianie, podobnie jak obywatele innych krajów dawnego bloku wschodniego, przeżyli bowiem transformację – niezależnie od tego, jaki stosunek żywili wobec komunizmu – jako traumę.

Pojęcie traumy, choć w tym kontekście może zdawać się paradoksalne, jest adekwatne. Piotr Sztompka odnosi je właśnie do „negatywnych, dysfunkcyjnych skutków rozległych zmian społecznych”¹⁸, a jako ich przykład podaje upadek komunizmu w Europie Środkowo-Wschodniej. Trauma składa się z kilku etapów, między innymi ze specyficznego sposobu ujmowania lub opisu traumatycznych zdarzeń; idących za tym niespodziewanych zachowań i przeświadczeń; wreszcie z adaptacji, która prowadzi do przezwyciężenia traumy. Dwa pierwsze etapy odnaleźć można w nostalgii za komunizmem. Specyficzne zachowania oraz przeświadczenia objawiają się między innymi w paradoksalnym myśleniu nostalgików. Przykładowo, ukazałam wyżej, że lęk przed stratą pracy i brakiem opieki socjalnej w opiniach obywateli byłych Niemiec Wschodnich nie wykluczał przeświadczenia o poprawie sytuacji materialnej, jaka nastąpiła w wyniku upadku NRD. Dopatrywanie się genezy interesującego mnie zjawiska w potransformacyjnej traumie jest adekwatne również dlatego, że według Sztompki nostalgiczny obraz przeszłości jest jednym z zasadniczych elementów wyróżniających stan społecznej traumy¹⁹.

Odwołując się do Roberta K. Mertona, Sztompka wyróżnia cztery sposoby radzenia sobie z traumą: innowację, bunt, rytualizm oraz wycofanie²⁰. Ostatni sposób znajduje swoje odniesienie w zachowaniach nostalgików. Tęskniący za komunizmem, zamiast starać się przystosować do nowych warunków, budują w swojej wyobraźni azyl ze skrawków pamięci, cygańską torbę, w której pielęgnują swoje wspomnienia. Niemniej wycofanie, choć bardziej negatywne od innych sposobów, jest również metodą przezwyciężania potransformacyjnej traumy.

Zasady, jakimi rządzi się nostalgia za życiem w byłym bloku wschodnim, takie jak: tęsknota za młodością, lęk przed wyzwaniem kapitalizmu, ponowne zainteresowanie artefaktami przedtransformacyjnej codzienności, to elementy, które można odnaleźć wśród nostalgików ze wszystkich postkomunistycznych krajów. Dlatego właśnie Dubravka Ugrešić pisze:

¹⁸ Por. P. Sztompka, *Trauma wielkiej zmiany...*, op. cit., s. 16.

¹⁹ Por. *ibidem*, s. 80.

²⁰ Por. *ibidem*, s. 41.

Spotkanie z „człowiekiem Wschodu” to często spotkanie z naszą własną, zapomnianą już przeszłością. Spotkałam Rosjan, którzy [...] z dumą pokazywali buty jugosłowiańskiej produkcji, kupione w moskiewskim sklepie Jadran. Spotykałam [...] Bułgarów, którzy z wyjątkową serdecznością rozpytywali się o vegetę²¹.

Pomimo elementów wspólnych nostalgia za komunizmem przyjmuje różne oblicza w poszczególnych krajach byłego bloku wschodniego. Na opisanie ich wszystkich nie ma tutaj miejsca, stąd wybór dwóch wyrazistych i do pewnego stopnia skrajnych przejawów tego rodzaju tęsknoty, ostalgii i jugonostalgii. O specyfice niemieckiej ostalgii świadczy zjednoczenie Niemiec, które obok końca komunizmu, było dodatkową konsekwencją upadku muru berlińskiego. Uczucie to nie opiera się więc jedynie na tęsknocie za okresem NRD, jest również silnie związane z problematycznością powtórnego stworzenia ogólnoniemieckiej tożsamości narodowej. W tym sensie jugonostalgia stanowi przeciwieństwo ostalgii. Konsekwencją upadku Jugosławii był podział federacyjnego kraju na oddzielne republiki, które w wyniku wojen na Bałkanach, ze sprzymierzeńców stały się wrogami. Jugonostalgia – w kontraście do ostalgii – jest wyrazem chęci przywrócenia zaprzepaszczonej jedności.

Jednym z symboli najsilniej kojarzonych ze wschodnioniemiecką ostalgia jest wymyślony w 1961 roku *Ampelmann*, mężczyzna w kapeluszu, którego wizerunek figurował na enerdowskich światłach dla pieszych. Pomimo że był on bardzo popularnym i lubianym symbolem, po upadku muru berlińskiego zniknął ze wschodnioniemieckich ulic. Jego miejsce zajął znak z RFN. W 1996 roku projektant Markus Heckhausen zaadoptował *Ampelmanna*. Wykorzystał jego wizerunek w projektowanych przez siebie lampach, nieświadomie inicjując ruch społecznego oporu przeciwko usuwaniu symboli byłego NRD. Jednym z efektów ruchu było powstanie Fundacji Ochrony Ampelmanna, dzięki której w 1997 roku mężczyzna w kapeluszu powrócił na ulice byłych Niemiec Wschodnich. Z czasem zaczęto również wykorzystywać *Ampelmanna* w pamiątkowych gadżetach.

Za powtórным umieszczeniem enerdowskiego ludzika na światłach ulicznych przemówił nie tylko sentyment, jaki żywiło do niego wschodnioniemieckie społeczeństwo. Przyczyniły się do tego również kwestie praktyczne. *Ampelmann* został zaprojektowany z troską o dobro i bezpieczeństwo obywa-

²¹ D. Ugrešić, *Ministerstwo bólu...*, op. cit., s. 246–247.

tela²². Dlatego też dla wielu ostalgików ten enerdowski znak jest symbolem dawnego ustroju, który – zgodnie z głoszoną wtedy ideologią – dbał o dobro jednostki, w przeciwieństwie do nastawionego wyłącznie na zysk kapitalizmu.

Heckhausen zaadoptował *Ampelmanna* w 1996 roku, czyli sześć lat po zjednoczeniu Niemiec. Natomiast w 1995 roku Thomas Brussig wydał swoją powieść *Bohaterowie jak my* (*Helden wie wir*). Utrzymana w nostalgicznym klimacie książka opowiadająca o życiu w NRD szybko stała się bestsellerem²³. Również ogromną popularność, także za granicą, zdobyły nostalgiczne produkcje filmowe: *Słoneczna aleja* (*Sonnenallee*) Leandera Haußmanna z 2000 roku oraz *Good bye, Lenin!* Wolfganga Beckera nakręcony w 2003 roku. Powstanie i sukces pierwszych ostalgicznych tekstów i filmów już w pięć lat po zjednoczeniu Niemiec może dziwić. Wszak większość obywateli NRD przyjęła z entuzjazmem upadek muru berlińskiego. Szybko jednak okazało się, że sposób, w jaki nastąpiło zjednoczenie, ma swoje traumatyczne konsekwencje.

Specyfiką niemieckiej transformacji ustrojowej jest to, że została ona dokonana niemalże z zewnątrz. Nie odpowiadają za nią obywatele byłego NRD, ale Niemcy z zachodu. Zjednoczony kraj przyjął bowiem zachodnią nazwę (Republika Federalnych Niemiec) i walutę; szybko po zjednoczeniu publicznie udostępniono archiwum Stasi; w byłych Niemczech Wschodnich dokonano wymiany kadr, umieszczając na publicznych stanowiskach nieobciążonych enerdowską przeszłością zachodnich Niemców. Niemal całkowita dekomunizacja, jakiej dokonano w nowym RFN, była wydarzeniem bez precedensu w innych krajach byłego bloku wschodniego. Jednocześnie doprowadziła ona do zrodzenia się wśród wschodnich Niemców odczucia, jakoby tego, co dokonało się po upadku muru berlińskiego, nie można określać mianem zjednoczenia, ale wchłonięcia NRD przez RFN²⁴. Na negatywny stosunek do pozbudowieńskich Niemiec wpłynęło również przeświadczenie byłych mieszkańców NRD, zgodnie z którym w porównaniu do Niemców z zachodu są oni traktowani jako obywatele drugiej kategorii. Na wschodzie nadal bowiem są niższe zarob-

²² *Ibidem*.

²³ Por. K. Górka, E. Łepkowska, *Na Zachód od Wschodu. Literackie i popkulturowe obrazy NRD, PRL i RFN*, Kraków 2009, s. 121.

²⁴ Często w tym kontekście używano słowa *Anschluss*, które kojarzy się Niemcom z dokonaniem przez Hitlera nielegalnym przyłączeniem Austrii do Niemiec.

ki i nie tak rozbudowana infrastruktura, jak ma to miejsce w starych landach²⁵.

Taką interpretację genezy ostalgii potwierdza Thomas Brussig:

Obywatele NRD oddali się w ręce tych, którzy wiedzą lepiej. To zresztą nic nowego. Propozycja, żeby sobie samym udzielić rozgrzeszenia, została przyjęta z wdzięcznością. Wyraziliśmy tę wdzięczność, pokazując, że nie chcemy być niczym innym jak tylko Zachodem. Przechodząc na stronę wroga, staliśmy się najzagorzalszymi przeciwnikami NRD – tej NRD, która zawsze uważała się za absolutne przeciwieństwo Niemiec Zachodnich. Zagranie ponad bandą sami siebie wbiliśmy do bramki niemieckiej jedności, przez co retrospektywnie staliśmy się narodem dysydentów²⁶.

Specyficzną odmianą niemieckiej tęsknoty za okresem sprzed zjednoczenia jest westalgia, tęsknota zachodnich Niemców generacji Golfa. Obywatele RFN urodzeni w latach 1965–1975 dorastali w okresie pozbawionym politycznego napięcia. Ich westalgia jest tęsknotą za beztroskim konsumpcjonizmem i okresem finansowego oraz społecznego dobrobytu, który skończył się wraz ze zjednoczeniem Niemiec²⁷.

Obie tęsknoty, ostalgia i westalgia, związane są z problematycznością budowania nowej ogólnoniemieckiej tożsamości społecznej, u podstaw której stałaby wzajemna akceptacja i poczucie solidarności. Proces ten jest problematyczny przede wszystkim dlatego, że w czasie gdy istniał mur berliński, rządy NRD i RFN propagowały wobec siebie politykę opartą na wrogości i wzajemnym oskarżaniu się o zbrodnie drugiej wojny światowej.

Odwrotnością ostalgii jest jugonostalgia, która zrodziła się w zupełnie innym kontekście politycznym. Dubravka Ugrešić, tym razem w eseju *Konfiskata pamięci*, w następujący sposób tłumaczy genezę tej nostalgii za komunizmem:

Obywatele byłej Jugosławii nagle znaleźli się w sytuacji, że mają dwa życia i jedną biografię. [...] Wraz z rozpadem wielonarodowej Jugosławii zaczął się proces konfiskowania jugosłowiańskiej pamięci zbiorowej i zastępowania jej pamięcią narodową. [...] wymazano jedną pamięć na rzecz ustanowienia nowej²⁸.

²⁵ Por. K. Górską, E. Łepkowska, *Na Zachód od Wschodu...*, op. cit., s. 142–147.

²⁶ T. Brussig, *Odczuwamy nostalgię...*, op. cit., s. 29–30.

²⁷ K. Górską, E. Łepkowska, *Na Zachód od Wschodu...*, op. cit., s. 24.

²⁸ D. Ugrešić, *Konfiskata pamięci*, [w:] *Nostalgia: Eseje o tęsknocie...*, op. cit., s. 257.

Jugonostalgia różni się mocno od ostalgii. Podczas gdy Niemcy tęsknią za okresem sprzed zjednoczenia, obywatele byłej Jugosławii w sposób nostalgiczny traktują okres, w którym bałkańskie państwa narodowe tworzyły wspólną federację. Za rządów generała Tity panował bowiem pokój i względny dostatek. Ponadto – o ile obywatele nie sprzeciwiali się ustrojowi – szanowano ich prawa osobiste. Następcę Tity, Slobodana Miloševicia, Ugrešić określa jako „pierwszego «zawodnika» w jugosłowiańskiej grze prowadzącej do zagłady”²⁹. Oskarża go o kradzież nazwy „Jugosławia”³⁰, a co za tym idzie – konfiskatę przeszłości jej mieszkańców. Dla większości z nich wojny bałkańskie, jakie nastąpiły po komunistycznym okresie istnienia Jugosławii, były znacznie gorszym doświadczeniem niż reżim marszałka Tity. Właśnie dlatego bohaterka przywoływanego wyżej *Ministerstwa bólu* za sprawą cygańskiej torby stara się zastąpić wspomnienia krwawych scen wojennych radosnymi obrazkami jugosłowiańskiej codzienności. W tym znaczeniu jugonostalgia nie wynika wyłącznie z problemów związanych z przystosowaniem się do nowej rzeczywistości. Jest wprawdzie sposobem radzenia sobie z traumą, ale tą związaną z doświadczeniami wojennymi, a nie pokomunistyczną transformacją.

Była Jugosławia określana jest często przez metaforę Atlantydy. Przykładowo takie porównanie pada w Konstytucji Cyberjugosławii, witryny internetowej, której twórcy postawili sobie za cel stworzenie wirtualnego domu dla tych wszystkich, którzy po rozpadzie Jugosławii nadal czują się jej obywatelami. Ideologiczną podstawę Cyberjugosławii stanowi hasło międzynarodowego braterstwa, które nie jest zależne od narodowości, języka czy też wiary. Zostało to w następujący sposób ujęte w konstytucji:

Ponieważ żyjemy na Atlantydzie, zezwalamy na podwójne i potrójne obywatelstwa. Niezależnie od twojej teraźniejszej narodowości i obywatelstwa, jeśli tylko czujesz się Jugosłowianinem, możesz starać się o obywatelstwo Cyberjugosławii i ono zostanie ci przyznane³¹.

Zarówno metafora byłej Jugosławii jako Atlantydy, jak i pomysł cygańskiej torby odnoszą się do potrzeby stworzenia przestrzeni, niekoniecznie

²⁹ *Ibidem*, s. 263.

³⁰ Po rozpadzie Socjalistycznej Federacyjnej Republiki Jugosławii, Slobodan Milošević mianem „Jugosławia” określił państwo stworzone z połączenia Serbii i Czarnogóry.

³¹ Cyber Yugoslavia, www.juga.com.

realnej, która umożliwiłaby mentalny powrót do czasów istnienia Jugosławii. Generowanie nostalgicznych światów nie jest uniwersalną cechą tęsknoty za komunizmem. Pojawia się w przypadku jugonostalgii, ponieważ cierpiący na nią, w wyniku wojen bałkańskich, często zmuszeni byli do emigracji. Stracili niejako dwukrotnie obiekt swojej tęsknoty. W wyniku upadku żelaznej kurtyny świat, który znali, zmienił się nieodwracalnie. Dodatkowo jako emigranci stracili nawet, choć dziś już zmienione, to kiedyś kochane miejsce.

Nostalgia za komunizmem ma różne oblicza w poszczególnych krajach byłego bloku wschodniego. Jest odczuwalna silniej bądź słabiej, jest powszechnie akceptowana lub też ma w sobie element kontrkulturowości. Ponadto nie rzadko odzwierciedla dodatkowe, lokalne kwestie, które wiążą się ze specyfiką konkretnej transformacji ustrojowej. Niemiecka ostalgia stała się bardzo powszechnym uczuciem bardzo szybko po upadku muru berlińskiego. Wiąże się z nią problem stworzenia nowej, ogólnoniemieckiej tożsamości, która jednoczyłaby wciąż zantagonizowanych Niemców ze starych i nowych landów. Jugonostalgia w pewnym stopniu stanowi odwrotność ostalgii, jej podstawą jest bowiem tęsknota za federacją jugosłowiańską, państwem, w którym współistniały różne narodowości, języki i wyznania.

Marta Anna Raczek-Karcz

Rozdział I

Wspólnota wy(ob)rażona – naród, granice i symbole wspólnotowe w dziełach i działaniach artystów z Europy Środkowej

Prawdopodobnie każdy naród europejski przechowuje w swojej pamięci mapę należącego doń obszaru, która znacznie wykracza poza aktualne granice państwowe. Mapy terytorialne w większości wytyczone po wojnach są kompromisem supermocarstw, które nigdy nie interesują się głębiej cechami danej lokalności.

Sašo Sedlaček

Czarodziejskie Góry to obszary geograficzne istniejące realnie i zarazem wymyślone, funkcjonujące w zbiorowej wyobraźni narodowej.

Ákos Moravánszky

Rozważania zawarte w niniejszym rozdziale zrodziły się z badań podjętych przeze mnie pierwotnie podczas wspólnej pracy z Kamilem Kuskowskim nad kuratorskim projektem, którego efektem było 2. Biennale_Sektor Sztuki w Katowicach zrealizowane pod hasłem *Konstytucja Europejska. Co tworzy Europę?*¹ W napisanym wówczas do katalogu tekście stwierdzałam, że

wybierając na hasło przewodnie *Konstytucję Europejską* i stawiając w podtytule biennale pytanie *Co tworzy Europę?*, chcieliśmy sprawdzić, jaka problematyka

¹ Biennale to zostało zorganizowane przez Fundację Sektor w Górnośląskim Centrum Kultury (dziś Centrum Kultury im. Krystyny Bochenek) w Katowicach od 30 maja do 31 lipca 2009 roku. Kuratorami biennale byli autorka niniejszego rozdziału i prof. Kamil Kuskowski – artysta i kurator wielu interesujących wystaw polskiej sztuki współczesnej.

zarysowała się na przestrzeni ostatnich lat w pracach artystów pochodzących ze środkowo-wschodniej części europejskiej wspólnoty. Zastanawialiśmy się, jakie problemy generuje otwarcie granic, a także, która z wizji Europy staje się obowiązującą – ta zawarta w homogenicznej fladze wspólnoty czy też raczej ta wyrażona w heterogenicznej koncepcji kodu paskowego zaprojektowanego przez Rema Koolhaasa w chwili przyjęcia do Unii nowych państw? Postawiliśmy wreszcie pytanie o wartości, na których opiera się europejska wspólnota, oraz o ich erozję związaną z przemianami kulturowymi, którym poddawane są tworzące je społeczności².

Odpowiedź, która nadeszła ze strony artystów zaproszonych do wzięcia udziału w biennale, pozwoliła wyodrębnić kilka obszarów tematycznych, które były dla nich szczególnie inspirujące, oraz zagadnień, wokół których oscylowały prezentowane prace. Dominującą kwestią okazał się wówczas „problem granic – tych wyznaczonych szlabanami, które praktycznie zostały już zniesione ostatnimi traktatami Unii Europejskiej oraz tych mentalnych, które każdy mieszkaniec z osobna i całe społeczeństwa przechowują w swojej pamięci”³. Zauważyliśmy wówczas, że „kwestia map mentalnych [i wyznaczających je granic, okazuje się nierzadko ważniejsza] od tych zniesionych traktatem z Schengen”⁴. Ta konstatacja stała się punktem wyjścia dla refleksji naukowej podjętej przeze mnie już samodzielnie, której pokłosiem są poniższe rozważania. Obejmują one analizę dzieł i projektów artystycznych twórców wywodzących się z krajów, które – zgodnie z tezami zawartymi we wprowadzeniu do niniejszej publikacji – znajdują się w granicach obszaru definiowanego jako Nowa Europa Środkowa. Dominuje w nich refleksja dotycząca istnienia map mentalnych, wyznaczających zasięg terytorialny poszczególnych krajów niepokrywający się z ich granicami administracyjnymi przyjętymi w międzynarodowych traktatach, oraz powiązanej z nimi geografii wyobrażonej, która w nieuchronny sposób nakazuje uczynić przedmiotem namysłu także zdefiniowaną przez Benedicta Andersona ideę wspólnot wyobrażonych. Toteż nim przedstawiona zostanie analiza poszczególnych prac – Pavla Braili (Mołdawia), Alexandry Croitoru (Rumunia), Judit Fischer (Węgry), Pravdoluba Ivanova (Bułgaria), Szabolcsa KissPála (Węgry), Ilony Németh (Słowacja), Sašo Sedlačka (Słowe-

² M. Raczek, *Europejska jedność wielości*, [w:] 2. Biennale_Sektor Sztuki [katalog wystawy], red. M. Raczek, T. Melanowski, Katowice 2009, s. 7.

³ *Ibidem*.

⁴ *Ibidem*.

nia) oraz Ismeta Sheikh-Zade'a (Krym) – nakreślić należy ramy teoretyczne oparte na trzech wymienionych koncepcjach, bez których analiza działań poszczególnych artystów nie byłaby możliwa.

Naród jako wspólnotowa praca wyobraźni

Benedict Anderson, autor pojęcia „wspólnoty wyobrazone”, napisał swoją książkę właściwie dwukrotnie. Tezy zawarte w pierwszym wydaniu, opublikowanym w 1983 roku, zostały poddane częściowej rewizji w 1991 roku, gdy ukazało się wznowienie. We wstępie napisanym u progu lat dziewięćdziesiątych, a także w pierwszym rozdziale książki, zamieścił Anderson dwie uwagi, które – czytane z dzisiejszej perspektywy – świadczą o dalekowzroczności autora, nawet jeśli zostały uczynione mimochodem i być może bez świadomości ich wagi. Pierwsza z nich brzmi:

Minęło zaledwie dwanaście lat, a konflikty zbrojne w Indochinach lat 1978–1979, z rozważań nad którymi bezpośrednio zrodziła się ta książka, zdają się należeć do innej epoki. Wówczas prześladowało mnie widmo przyszłych prawdziwych wojen między krajami socjalistycznymi. Dziś połowa tych państw legła u stóp Anioła, a pozostałe żyją w strachu, że niebawem podążą w ich ślady. Te, co się ostały, stoją w obliczu wojen domowych. Jest wielce prawdopodobne, że u progu nowego tysiąclecia ze Związku Socjalistycznych Republik Radzieckich pozostaną tylko... republiki⁵.

W drugiej, zanotowanej kilka stron dalej, Anderson stwierdza:

Tylko ktoś bardzo naiwny mógłby stawiać na to, że w każdym konflikcie zbrojnym ostatnich lat naszego stulecia Związek Radziecki i Chiny [...] walczyć będą po tej samej stronie. Któż może być pewien, że pewnego dnia nie dojdzie do zbrojnego konfliktu między Jugosławią a Albanią?⁶

Już kilka miesięcy po napisaniu tych słów przez Andersona rozgorzał konflikt jugosłowiański, który doprowadził do rozpadu Jugosławii na niepodległe państwa, przynosząc olbrzymie straty ludności i tworząc, wciąż nieusuwalne,

⁵ B. Anderson, *Wspólnoty wyobrazone. Rozważania o źródłach i rozprzestrzenianiu się nacjonalizmu*, Kraków 1997, s. 9.

⁶ *Ibidem*, s. 16.

różnice pomiędzy narodami dotychczas żyjącymi pod jedną jugosłowiańską flagą. Choć nie doszło do bezpośredniej wojny jugosłowiańsko-albańskiej, za jej odpowiednik uznać można konflikt, który wybuchł w 1998 roku na linii Kosovo (teren w przeważającej części zamieszkały przez Albańczyków) – Jugosławia (określenie oznaczające w latach 1992–2003 federację Serbii i Czarnogóry).

Wydarzenia, które miały miejsce na Półwyspie Bałkańskim, ponownie ukazały oczom, zdziwionej i z pewnością nieprzygotowanej na taki wybuch, Europy Zachodniej odmienność kulturową i społeczną terenów położonych na wschód od jej granic. Podejmując próbę zrozumienia źródeł gwałtownego konfliktu, a także chcąc stworzyć właściwe ramy dla dalszych rozważań, warto przyjrzeć się koncepcji wspólnot wyobrażonych opisanej przez Benedicta Andersona. Wskazać przy tym należy kwestie, na które amerykański historyk i politolog nie zwrócił uwagi, a także te, które całkowicie pominął.

Anderson definiuje naród jako wspólnotę wyobrażoną, uznając przynależność narodową za specyficzny rodzaj artefaktu kulturowego⁷. Zgodnie z zaproponowaną definicją, określoną mianem antropologicznej, naród „jest to wyobrażona wspólnota polityczna, wyobrażona jako nieuchronnie ograniczona i suwerenna”⁸. Określenie „wyobrażona” wskazuje na konceptualny charakter badanej wspólnoty, której członkowie „nigdy nie znają większości swoich rodaków, nie spotykają ich, nic nawet o nich nie wiedzą, a mimo to pielęgnują w umyśle obraz wspólnoty”⁹. Definicja Andersona różni się od propozycji Ernesta Gellnera, opisanej w wydanej w 1964 roku publikacji *Thought and Change*, zawierającej rozdział poświęcony nacjonalizmowi, który autor dziewiętnaście lat później przekształcił w książkę *Narody i nacjonalizm* (wyd. pol. 1991). W swojej definicji Gellner stwierdził, że „nacjonalizm to nie przebudzenie narodów ku samoświadomości: wynajduje on narody tam, gdzie one nie istnieją”¹⁰. Różnica między Gellnerowskim „wynajdywaniem”, a użytym przez Andersona słowem „wyobrażanie” jest różnicą aksjologiczną. U Gellnera wartościowana jest ujemnie i stanowi synonim zafałszowania, u Andersona ma raczej charakter neutralny – zasadniczo jest konstatacją faktu, a nie jego oceną, a synonimy, które przywołuje sam badacz, skupiają się wokół słowa

⁷ *Ibidem*, s. 18.

⁸ *Ibidem*, s. 19.

⁹ *Ibidem*.

¹⁰ E. Gellner, *Thought and Change*, London 1964, s. 169; cytat w wersji polskiej za: B. Anderson, *Wspólnoty wyobrażone...*, *op. cit.*, s. 19.

„tworzenie”, określającego praktykę niezbędną dla zaistnienia zjawiska poczucia wspólnoty.

Treść krótkiej definicji Andersona sygnalizuje perspektywę, jaką przyjmuje badacz. Słowo „suwerenny” staje się kluczowe, gdy zechcemy wykorzystać koncepcję amerykańskiego historyka do analizy sytuacji w Europie Środkowej. Argument Andersona podkreślający znaczenie suwerenności wiąże się z faktem, że wyodrębnienie pojęcia „naród” nastąpiło w epoce oświecenia, gdy gwarancją wolności danej społeczności (narodu) było suwerenne państwo. Nie tylko w momencie historycznym, w którym Anderson lokuje narodziny narodu, tj. w XVIII wieku, lecz także później, po 1945 roku, w zasadzie żaden z narodów leżących w tej części świata nie był suwerenny. Pomimo to większość z nich zbudowała niezwykle silne wyobrażenie narodowej wspólnoty. Należy oczywiście pamiętać o głównym przedmiocie zainteresowań Andersona skupionego na sytuacji politycznej w Indochinach i obu Amerykach oraz podkreślanym przez niego dążeniu do przełamania europocentryzmu w badaniach nad zjawiskiem nacjonalizmu. Problem w tym, że uwypuklając tę perspektywę, proponował jednocześnie definicję o cechach normatywnych. Podkreślał też – nieco asekuracyjnie – że „ostateczny wynik przemian w świecie socjalistycznym jest wysoce niejasny”¹¹, bagatelizując jednocześnie „etniczno-językowe nacjonalizmy «drugiej generacji» (węgierski, czeski, grecki, polski)”¹². Przytoczone stwierdzenia, pisane w 1991 roku, pozwalają przyjąć założenie, że rozumienie przez Andersona mechanizmów wyłaniania się narodów Europy zostało ograniczone do jej zachodniej części, podczas gdy w Europie Środkowej i Wschodniej procesy te przebiegały w zgoła odmiennych warunkach.

Na tę odmienność zwraca uwagę Miroslav Hroch w eseju *Po co Europie potrzebny jest jeszcze naród?*¹³, pisząc, że

w kilku przypadkach nowoczesny naród kształtował się na skutek wewnętrznej reorganizacji już od wieków nieprzerwanie istniejącego państwa, czy też narodu państwowego mającego własną klasę panującą, jednorodną kulturę wysoką i język pisany, w innych natomiast proces ten dokonywał się w warunkach wizji narodu *in spe* mającego urzeczywistnić się przez ruch narodowy¹⁴.

¹¹ B. Anderson, *Wspólnoty wyobrażone...*, op. cit., s. 10.

¹² *Ibidem*, s. 11.

¹³ M. Hroch, *Po co Europie potrzebny jest jeszcze naród?*, „Herito” 2012, nr 8.

¹⁴ *Ibidem*, s. 27.

Do tych pierwszych należały, zdaniem Hrocha, narody państwowe (nie-
mal jednolite etnicznie lub z dominującym starym narodem państwowym):
Francja, Holandia, Portugalia, Szwecja, Hiszpania i Wielka Brytania. Te dru-
gie Hroch określa mianem *ethnies* – odwołując się do pojęcia wprowadzonego
przez Anthony'ego D. Smitha – z których w wielu przypadkach wyłoniły się
samodzielne narody zdolne do ukształtowania własnego państwa. Hroch za-
uważa przy tym, że:

nie był to proces ani „historycznie” potrzebny, ani z góry zaprogramowany przez
„nacionalizmy”. Zresztą nie każda grupa etniczna przekształciła się w odrębny na-
ród. Proces ten zakończył się sukcesem w trzech multietnicznych imperiach Eu-
ropy Środkowej i Wschodniej, a także na zachodzie (Irlandczycy, Katalończycy,
Flamandzi, Norwegowie, Baskowie). Droga do pełnej postaci narodu (nawet nie-
posiadającego własnego państwa) prowadziła w tych wypadkach poprzez ruchy
narodowe¹⁵.

Czeski historyk podkreśla, że „aby zrozumieć i interpretować specyficzne
stereotypy i kulturę polityczną «małych narodów» [stojących za sukcesem
ruchów narodowych – przyp. aut.] należy pamiętać o tej różnicy”¹⁶. Dodam,
że przywołany powyżej Anthony D. Smith w swoich pracach nieustannie po-
lemizuje z reprezentowaną przez Andersona modernistyczną postawą upatru-
jącą narodzin narodu w mechanizmach nowoczesności, podkreślając rolę, jaką
w ich kształtowaniu odegrały rozwijane przez stulecia więzi etniczne.

Pomimo wskazania tych wątpliwości, do których jeszcze powrócę, należy
podkreślić, że bynajmniej nie czynią one rozważań Andersona całkowicie nie-
przydatnymi w niniejszej analizie. Dzieje się tak przede wszystkim ze względu na
wyróżnienie przez niego dwóch typów nacjonalizmu: urzędowego i językowe-
go. Jest ono dobrym punktem wyjścia do wskazania odmienności genezy naro-
dów Europy Zachodniej i Środkowej, nawet jeśli nie można bezdyskusyjnie za-
akceptować ich wzajemnej relacji w kształcie, w jakim przedstawia ją Anderson.

Analizując pojęcie narodu, Anderson stawia pytanie o źródła siły jego od-
działywania, gdyż choć jest stosunkowo nowe, zawładnęło wyobraźnią jedno-
stek w tak wysokim stopniu, że były i nadal są one gotowe poświęcić dla niego
swoje własne życie. Wychodzi on z założenia, że doktryna narodu pojawiła

¹⁵ *Ibidem*.

¹⁶ *Ibidem*, s. 28.

się w momencie narodzin świeckiego państwa po okresie dominacji religii. Nie uznaje on jednak narodu za bezpośredniego następcę idei religijnych, lecz próbuje w ten sposób zwrócić uwagę na konieczność uwzględnienia czynnika kulturowego w procesie wyłaniania się nacjonalizmu. Jego zdaniem chodziło w nim o nadanie sensu przypadkowości i nieuchronności ludzkiej śmierci przez jej przekształcenie w ciągłość świecką, jaką jest naród. Zdaniem Andersona pojęcie narodu zastąpiło także monarchiczność poprzednich epok i było uwarunkowane zmianą koncepcji czasu, w ramach której równoczesność zastąpiona została koincydencją wyznaczoną przez kalendarze i zegary. Środkami technicznej reprezentacji koncepcji narodu stały się wówczas powieść i gazeta. Jak zauważa Anderson, „koncepcja organizmu społecznego trwającego w jednorodnym pustym czasie kalendarzowym jest dokładnym odpowiednikiem koncepcji narodu, który postrzegany jest również jako trwała wspólnota przesuająca się w historii”¹⁷. Jego zdaniem „sama możliwość wyobrażenia sobie narodu kształtowała się historycznie w określonym miejscu i czasie – gdy trzy nader dawne podstawowe koncepcje kultury utraciły swoją aksjomatyczną władzę nad ludzkim myśleniem”¹⁸. Pierwsza z nich zbudowana była na dominującej roli łaciny jako języka urzędowego i ideologicznego oddziałującego z pominięciem wszelkich granic geograficznych. Drugą było organizowanie się wspólnot ludzkich wokół monarchicznego, w domyśle ponadnarodowego, centrum. Trzecia zaś opierała się na braku rozróżnienia pomiędzy czasem kosmologicznym i historycznym. Wszystkie one, jak zauważa Anderson, „mocno zakorzeniały życie ludzkie w samej naturze rzeczy, nadawały jakiś sens nieuchronnościom istnienia (przede wszystkim śmierci, nieszczęściom, poddaństwu) i różnymi sposobami zapewniały odkupienie”¹⁹. Do przełamania tej aksjomatycznej dominacji przyczyniło się przede wszystkim rozpowszechnienie techniki druku. Dzięki temu jednostki mogły uzyskać samowiedzę, nie odnosząc się jedynie do litery Pisma Świętego. Ponadto odnajdowały w piśmie możliwość porozumienia, pomimo wielości odmian i dialektów danej mowy. Jednocześnie lektura uświadamiała im istnienie innych jednostek, z którymi łączyła je wspólnota druku, wykluczająca ze swoich szeregów użytkowników innych języków europejskich. Jak pisze Anderson, to „ci współczytelnicy,

¹⁷ B. Anderson, *Wspólnoty wyobrażone...*, op. cit., s. 37.

¹⁸ *Ibidem*, s. 46.

¹⁹ *Ibidem*, s. 47.

z którymi wiązał ich druk, tworzyli w świeckiej, szczególnej i widocznej niewidzialności załazek wyobrażonej wspólnoty narodowej²⁰.

To z tej wspólnoty zrodził się pierwszy opisany przez Andersona typ nacjonalizmu – nacjonalizm językowy, który można także określić mianem kulturowego. Drugi rodzaj nacjonalizmu, który za Setonem-Watsonem określa Anderson mianem urzędowego, a który można także nazwać państwowym, był zdaniem amerykańskiego historyka konieczną odpowiedzią ze strony panujących dynastii na rozprzestrzenianie się nacjonalizmu językowego. U Andersona czytamy, że:

od połowy XIX wieku w Europie kształtowały się – mówiąc słowami Setona-Watsona – „urzędowe nacjonalizmy”. Były one historycznie „niemożliwe” przed pojawieniem się nacjonalizmów językowych ludu, bowiem były one w istocie odpowiedziami warstw rządzących – przede wszystkim, lecz nie wyłącznie, dynastycznych i arystokratycznych – na groźbę wyłączenia lub marginalizacji w powstających ludowych społecznościach wyobrażonych²¹.

Kilkanaście stron wcześniej wyraża tę samą opinię innymi słowami, gdy pisze, że

aby zrozumieć „urzędowe nacjonalizmy” mające jednoczyć narody z dynastycznym panowaniem, należy pamiętać, że ukształtowały się one po rozpowszechnieniu się ruchów narodowych w Europie lat 20. XIX wieku i w odpowiedzi na nie²².

Podkreślenie przez Andersona zwrotu „w odpowiedzi” wydaje się kluczowe dla reprezentowanej przez historyka postawy. Dokonuje on bowiem swojej analizy w optyce linearnego rozwoju, w którym każde kolejne wydarzenie jest przyczyną przynoszącą określony skutek. Nie dostrzega przy tym faktu, że obie wspomniane wersje nacjonalizmu mogły w XIX wieku – a więc po zaistnieniu najpierw nacjonalizmu językowego, a następnie pojawieniu się nacjonalizmu urzędowego – ewoluować równolegle w zależności od okoliczności geopolitycznych, w jakich znajdowały się poszczególne wspólnoty etniczne u progu XIX wieku.

Nacjonalizm urzędowy związany był zdaniem Andersona z podjęciem przez dynastie rządzące dwóch istotnych decyzji, które można określić mia-

²⁰ *Ibidem*, s. 54.

²¹ *Ibidem*, s. 112–113.

²² *Ibidem*, s. 92.

nem administracyjnych. Jedną z nich było wyznaczenie, w zastępstwie łaciny, funkcji języka urzędowego językowi narodowemu, drugą przypisanie dynastii panującej określonej narodowości. Anderson podkreśla przypadkowość zarówno pierwszej, jak i drugiej decyzji, pisząc, że wybór „jakiegoś języka rodzimego jako urzędowego”²³, podobnie jak zdobycie dla siebie „jakiejś narodowej tożsamości”²⁴ były związane z „nieświadomym dziedzictwem lub wygodą”²⁵. To przekonanie wydaje się znaczącym uproszczeniem, gdy poddamy analizie zróżnicowaną sytuację panującą na obszarach, na których wprowadzano urzędowy nacjonalizm. W jego ramach mieszczą się zarówno działania usprawniające administrowanie danym terenem, sprzyjające budowaniu poczucia narodowej przynależności, jak i te zwalczające nacjonalizm językowy grup etnicznych mieszkających w granicach danego państwa i zaprzęgnięte w proces ich wynarodowienia. Analiza ta prowadzi do wniosku, że nacjonalizm urzędowy przejawiał się na dwa odmienne sposoby. W pierwszym przypadku – obejmującym np. Francję, Wielką Brytanię, ale także Rosję, Prusy i Austrię w ich granicach sprzed rozbioru Polski oraz Węgry, zwłaszcza po wzmocnieniu się pozycji tego księstwa w ramach monarchii austro-węgierskiej – język narodowy zastępował łacinę na terenach zamieszkałych przez ludność, która już od dawna używała jego różnych odmian i dialektów, prowadząc do wykształcenia się nie tylko skodyfikowanego języka literackiego, lecz również ujednolicono narodowego języka mówionego. W tym przypadku rzeczywiście można uznać zarówno wybór narodowości, jak i języka narodowego przez daną dynastię za przejaw pragmatyzmu ułatwiającego administrowanie. Podczas gdy na terenach takich jak podzielona pomiędzy trzech zaborców Polska, czy obszarach monarchii austro-węgierskiej zamieszkiwanych przez obywateli utworzonej po 1918 roku Czechosłowacji czy federacyjnej Jugosławii (z urzędowym serbsko-chorwackim), język urzędowy narzucony przez władzę był językiem obcym dla zamieszkującej ten obszar ludności i symbolizował brak suwerenności określonej grupy etnicznej. W tym przypadku wybór języka narodowego, a następnie jego przymusowe wdrażanie na wszystkich szczeblach administracyjnych, w tym szczególnie w szkolnictwie, wiązało się z wieloma nieustannymi (w przypadku ziem polskich ponad stuletnimi) konfliktami

²³ *Ibidem*, s. 89.

²⁴ *Ibidem*, s. 91.

²⁵ *Ibidem*, s. 89.

z rusyfikowaną, germanizowaną lub madziaryzowaną ludnością. Przyjmując za Andersonem, że pojawienie się nacjonalizmu urzędowego wymierzone było w ruchy narodowe, które zmierzały do wykształcenia się państwa narodowego, należałoby stwierdzić, że zdanie to nie może dotyczyć terenów Francji czy Austrii. Tam nacjonalizm urzędowy szedł w sukurs nacjonalizmowi językowemu/kulturowemu, w przeciwieństwie do ziem polskich pod zaborem czy serbskich lub chorwackich w ramach monarchii austro-węgierskiej.

Ta dwoistość nacjonalizmów znalazła swój wyraz zarówno w dyskusjach toczonych około 1848 roku przez niemieckich liberałów w Europie Środkowej („rozdzielenie na naród «historyczny» i «niehistoryczny»”²⁶) oraz w definicjach przytaczanych we wspomnianym artykule Hrocha, które ukazują wyraźne zróżnicowanie regionalne. Termin „naród” w przypadku Wielkiej Brytanii i Francji oznaczał sumę poddanych „żyjących pod panowaniem jednego władcy i podległych jednemu dla wszystkich prawu”²⁷, podczas gdy w przypadku Niemiec kojarzony był „ze wspólną mową i kulturą, podobnie było w języku czeskim i w większości języków słowiańskich”²⁸. Zjawisko to znalazło swój wyraz w opublikowanej w 1907 roku propozycji niemieckiego historyka Friedricha Meinecke’a, który dzielił naród „na dwa typy: naród państwowy i naród kulturowy”²⁹. Naród kulturowy opierał się przede wszystkim na wspólnocie językowej.

Przełom XVIII i XIX wieku przyniósł w regionie Europy Środkowej intensywne prace zmierzające do wyodrębnienia języków narodowych, należały do nich badania w zakresie gramatyki i tworzenie słowników języka rumuńskiego, a także zastąpienie przez Rumunów cyrylicy alfabetem łacińskim, „publikacje Ferenca Kazinczygo (1759–1831), «ojca literatury węgierskiej» oraz przeniesienie w 1784 roku uniwersytetu z prowincjonalnego miasteczka Trnawy do Budapesztu”³⁰, wyodrębnienie się języków literackich na Bałkanach, tj. słoweńskiego, serbsko-chorwackiego i bułgarskiego, utworzenie w 1804 roku uniwersytetu w Charkowie, który przyczynił się, podobnie jak twórczość literacka Tarasa Szewczenki, do rozwoju literackiego języka

²⁶ M. Hroch, *Po co Europie...*, *op. cit.*, s. 20.

²⁷ *Ibidem*, s. 14.

²⁸ *Ibidem*.

²⁹ *Ibidem*, s. 21.

³⁰ B. Anderson, *Wspólnoty wyobrażone...*, *op. cit.*, s. 81.

ukraińskiego (małoruskiego jak go wówczas określano). W ramach nacjonalizmu kulturowego to właśnie używany język stanowił decydujące kryterium przynależności narodowej, w myśl zasady, którą na swoich politycznych sztandarach umieścił węgierski reformator Lajos Kossuth: „wszyscy mówiący po węgiersku są Węgrami (dotąd byli nimi tylko uprzywilejowani), a każdy Węgier powinien mówić po węgiersku (co potrafili dotąd tylko niektórzy)”³¹. O znaczeniu języka w budowaniu nacjonalizmu kulturowego znakomicie świadczą słowa Zdzisława Najdera, który tak pisał o Juliuszu Słowackim na łamach kwartalnika „Herito”: „Drugi wieszcz narodowy [...] jest najznakomitszym pisarzem swojej rodzinnej Ukrainy, z którą czuł się duchowo związany – ale uważał się za Polaka i pisał tylko po polsku (niekiedy po francusku)”³². Warto zwrócić uwagę na relację, jaka zachodzi pomiędzy uważaniem się za Polaka a pisanem w języku polskim przez poetę, który nie tylko przyszedł na świat w regionie zamieszkiwanym w przeważającej większości przez inną niż polska grupę etniczną, lecz również spędził znaczną część swojego życia we Włoszech, Szwajcarii i Francji, gdzie zmarł w 1849 roku. Wypada zatem w tym miejscu przyrzeć się podstawowym elementom, i tym opartym na języku narodowym, i tym pozajęzykowym, na których ufundowane zostały wyobrażenia wspólnoty Europy Środkowej.

Analiza literatury naukowej omawiającej sposoby budowania wspólnotowych wyobrażeń narodowych skłania do wyróżnienia trzech zjawisk, które w szczególny sposób przyczyniły się do wzmocnienia poczucia więzi narodowej w regionie Europy Środkowej. Należą do nich: literatura piękna, Historia³³ oraz agraryzm. Dwa pierwsze zjawiska były w sposób bezpośredni powiązane z kształtowaniem się języków narodowych, ostatnie wiązało się z budowaniem ideologicznych przesłanek do powstania przyszłej państwowości, których najczęściej upatrywano w ideale życia chłopskiego związanego z ziemią, w opozycji do traktowanego podejrzliwie i uznawanego zazwyczaj za kosmopolityczne, a więc niesprzyjające ustanawianiu odrębności narodowej, życia miejskiego. Ponadto ideał życia chłopskiego, jak odnotował Lubomir Lipták, wiązał się także z kształtowaniem koncepcji Europy Środkowej. Lipták pisze

³¹ *Ibidem*, s. 107.

³² Z. Najder, „*Węzły pamięci*” i *wizerunek Polski Niepodległej*, „Herito” 2012, nr 8, s. 54.

³³ W kwestii pisowni słowa „historia” por. dalsze akapity niniejszego rozdziału.

następująco: „Nawet jedyna w miarę spójna słowacka koncepcja geopolityczna – Europa Środkowa Milana Hodžy – ma programowo agrarny charakter”³⁴.

Zacznę jednak od kwestii literacko-historycznych. Simona Škrabec w eseju *Geografia wyobrażona* zanotowała myśl, która jest dobrym punktem wyjścia do rozważań na temat roli, jaką literatura i Historia odgrywają w konstruowaniu wspólnoty wyobrażonej, a w konsekwencji mentalnych map narodowego terytorium. Škrabec pisze, że „wielkie imaginacyjne piękno narodu dostarcza ram akceptowanych przez jednostki jako obraz społeczeństwa idealnego, wspólnoty wyobrażonej”³⁵. Oznacza to, że u podstaw wyobrażeń narodowych nie leży najczęściej obiektywna, poparta faktami, rzeczywistość, lecz imaginacja³⁶. Opiera się ona w pierwszej kolejności na tekstach – głównie pisanych, lecz także na przekazach ustnych, które z czasem mogą doczekać się literacko przetworzonej formy – w których literaturę od historiografii oddziela niezwykle cienka linia, bardzo często o całkowicie rozmytych konturach. W tym miejscu można by przywołać choćby mit Podola i Zaporozża stworzony w Trylogii Henryka Sienkiewicza, o którym tak pisze Robert Traba: „wielkie siedemnastowieczne bitwy z Turkami, Tatarami, Moskalami i Kozakami przekraczały za sprawą Sienkiewicza historyczny kontekst i nabywały znaczenia literacko-artystycznego mitu, który upowszechniał się jako **prawda historyczna** [wyróżnienie aut.] i w ten sposób wchodził do kanonu pamięci kulturowej”³⁷. O żywotności tego mitu świadczy niezbitcie przywołany przez tego samego badacza „prawdziwy boom przygody i bohaterstwa wkomponowany w piękne i zarazem surowe krajobrazy ukraińskiego Podola i Zaporozża”³⁸, który nastąpił w latach siedemdziesiątych na fali ekranizacji dwóch części Sienkiewiczowskiej Trylogii przez Jerzego Hoffmana. Na podobną siłę kreacji wskazuje uwaga zanotowana na marginesie rozważań Joanny Ugniewskiej analizującej powieść *Esilio* Enza Bettizy – pochodzącego z Triestu „włoskiego” dziennikarza – w kontekście złożonych dziejów Triestu.

³⁴ L. Lipták, *Małe miasto i wielki świat*, „Herito” 2011, nr 5, s. 22.

³⁵ S. Škrabec, *Geografia...*, *op. cit.*, s. 7.

³⁶ Ten imaginatywny charakter wyobrażeń narodowych potwierdza także dalsza uwaga Škrabec pochodząca z tego samego tekstu: „Pamięć społeczna jest symboliczną projekcją pewnej grupy na jej własną mityczną przeszłość”, *ibidem*, s. 10.

³⁷ R. Traba, *Kresy jako miejsce pamięci – historia długiego trwania*, „Herito” 2012, nr 8, s. 66.

³⁸ *Ibidem*, s. 78.

Ugniewska pisze:

Paradoksalnie okrucieństwa Serbii wydobywają z głębi pamięci wspomnienie własnych serbskich korzeni: matka i opiekunka, ukochana baba Mara, serbska chłopka, wiąże go językowo, religijnie, kulturowo bardziej z tradycją serbską niż włoską. To właśnie baba Mara opowiada mu serbskie sagi i legendy, okrutne historie z ludowej epiki bałkańskiej, w których centrum znajduje się nieodmiennie legenda Kosowa: rozbięcie wojsk serbskich przez armię osmańską. Mit Kosowa zakorzeniony przez pięć wieków w zbiorowej serbskiej wyobraźni utrwalił się także w wyobraźni dziecka, mit chwały i śmierci, atawistyczny mit demonizujący wszystko, co obce i czego ucieleśnieniem miał stać się muzułmanin, Bośniak w fezie³⁹.

Powyżej celowo użyłam cudzysłowu, aby podkreślić problematyczność identyfikacji narodowej dziennikarza, wywodzącego się co prawda z rodziny włoskiej i od lat mieszkającego we Włoszech, jednak w głębi serca czującego się Serbem. Fragment ten dowodzi siły oddziaływania języka i zaklętych w nim opowieści na kształtującą się tożsamość narodową jednostek. Maria Janion pisze w tym kontekście o wspólnocie opowiedzianej, a Czesław Robotycki zauważa, że

perswazyjnie zastosowany język przemycy fałsze, zawiera eufemizmy, sugestie, łatwo ulega hipostazom. Jego sposób użycia jest bliski zabiegom magicznym, gdy operuje się tabu językowym lub przyznaje mu się moc kreującą, [a wówczas] dzieje narodu przybierają tu postać legendową, układają się według wartości i ideologii panujących w narodzie. Znaki, symbole i mity narodowe odżywają wciąż na nowo jako emblematy identyfikacji przy różnych okazjach – od polityki do sportu. Bywają też sytuacje społecznie ważne (kryzys, konflikty), kiedy to projekcją nastrojów i postaw staje się symboliczne i mityczne uniwersum⁴⁰.

Z powyższych uwag wynika, że istotnym elementem opowieści budującej wspólnotę wyobrażoną jest Historia – pisana w tym miejscu celowo od wielkiej litery ze względu na wymiar jej potencjału imaginacyjnego. Jak zauważył Nicolas Bourriaud,

³⁹ J. Ugniewska, *Spalato, Fiume, Istria. Włoski exodus w literaturze*, „Herito” 2013, nr 10, s. 139.

⁴⁰ C. Robotycki, *Studia porównawcze i świadomość lokalna jako czynnik edukacji regionalnej*, [w:] *Europa Środkowa. Nowy wymiar dziedzictwa...*, op. cit., s. 208.

według psychoanalityków idących po linii Freuda, jak również niektórych specjalistów z dziedziny neurobiologii, to, jak tworzymy narrację o naszym życiu, zależy od naszych wyobrażeń o własnej tożsamości, od stworzonego obrazu samych siebie. Podobnie ma się rzecz, gdy idzie o zbiorowe narracje – przede wszystkim – wizję Historii. W przypadku poszczególnych krajów może się ona okazywać zupełnie odmienna, gdyż kształtuje ją interes polityczny i mity założycielskie danych wspólnot⁴¹.

W opinii francuskiego historyka sztuki Historia jest zarówno kartografią, jak i montażem. Z jednej strony bazuje na przedstawieniu, z drugiej jej kształt podporządkowany jest temu, kto – jak pisze Bourriaud – „dysponuje możliwością wybrania *final cut*”⁴². Z kolei badający różne oblicza traumy historyk Dominick LaCapra zauważa, że „pamięć wtórna może [...] zastąpić – lub przynajmniej uzupełnić – pamięć pierwotną i ulec uwewnętrznieniu jako właściwa treść wspomnienia”⁴³. Zdzisław Mach w artykule postulującym zmiany w systemie edukacji historycznej pisze wprost, że zbiorową wyobraźnię Europejczyków wypełnia „zmitologizowana historia, będąca z reguły podstawowym tworzywem służącym do konstruowania zbiorowej tożsamości i «wymaginowania tradycji»”⁴⁴. Dodatkowo uznany spadkobierca francuskiej szkoły historycznej Annales Jacques Le Goff zwraca uwagę, że fantasmagoryczne konstruowanie historii nie należy do przeszłości, lecz jest równie istotnym czynnikiem współczesności, gdy pisze:

Cały świat współczesny pod naciskiem „historii bezpośredniej”, w dużej mierze wytwarzanej na bieżąco przez media, produkuje coraz więcej pamięci zbiorowych, a historia jest pisana w znacznie większym stopniu niż kiedyś, pod wpływem właśnie tych pamięci zbiorowych⁴⁵.

⁴¹ N. Bourriaud, *Anioł Mas. Wykorzystywanie ruin i strzępków historii w sztuce współczesnej*, [w:] *Historia w sztuce* [katalog wystawy], red. M.A. Potocka, Kraków 2011, s. 23.

⁴² *Ibidem*.

⁴³ D. LaCapra, *Historia i pamięć. W cieniu Holocaustu*, [w:] *Historia w sztuce...*, op. cit., s. 139.

⁴⁴ Z. Mach, *Kształtowanie rozumienia pluralizmu kulturowego w edukacji dla zjednoczonej Europy*, [w:] *Europa Środkowa. Nowy wymiar dziedzictwa...*, op. cit., s. 174.

⁴⁵ J. Le Goff, *Historia i pamięć*, Warszawa 2007, s. 152.

Grzegorz Dziamski, poszukując odrębności Europy Środkowej, także odwołuje się do specyfiki metod budowania w tym regionie narracji historycznej. Dziamski pisze:

Małym narodom trudno prowadzić samodzielną i skuteczną politykę, dlatego ich polityką staje się kultura: poprzez kulturę uzasadniają swój byt i dają dowód swojego istnienia. To pierwsza cecha Europy Środkowej; uwikłanie kultury w politykę, traktowanie kultury jako substytutu polityki, wypowiadanie się o sprawach politycznych poprzez kulturę. Drugi wyróżnik Europy Środkowej to nieufność wobec historii. Historia jest zazwyczaj historią zwycięzców, pisana jest z pozycji zwycięzców, a ponieważ narody Europy Środkowej nie czują się zwycięzcami, lecz ofiarami historii, stąd ich podejrzliwość wobec historii i ucieczka w prywatność. Europa Środkowa broni się przed historią dwójako: za pomocą moralizmu albo kpiny, ironii, niepowagi. Odmawia historii rozumności lub oskarża ją o immoralizm, stawia pod pręgierzem moralności. Środkowoeuropejczycy czują się wyrzuceni poza główny bieg historii, zawieszeni pomiędzy zachodnią historią i wschodnim brakiem historii. W Europie Środkowej historia wytraca swą historyczność i zaczyna służyć idealizowaniu i mistyfikowaniu przeszłości⁴⁶.

Fantazmatyczne narracje historyczne są wzmacniane przez to, co możemy określić mianem miejsc pamięci, lub – jak chce Zdzisław Najder – węzłów pamięci. Kazimierz Krzysztofek określa je mianem świętych miejsc, przy czym kategoria sacrum historyczno-kulturowego obejmuje zarówno grobowce, jak i wyjątkowe obiekty przyrodnicze, np. Giewont⁴⁷. Natomiast Ákos Moravánszky nadaje im nazwę Czarodziejskich Gór, odwołując się do znakomitego dzieła niemieckiego pisarza Tomasza Manna. Węgierski architekt zauważa, że „w niedostępnych zakątkach Czarodziejskich Gór w jakiś cudowny sposób przez całe wieki chroniła się najbardziej autentyczna z kultur. Kultura, w której życie i sztuka łączą się w organiczną jedność”⁴⁸. Do problemu tego powrócę jeszcze w dalszej części niniejszego rozdziału, opisując mechanizmy konstruowania geografii wyobrażonej.

⁴⁶ G. Dziamski, *Sztuka po końcu sztuki. Sztuka początku XXI wieku*, Poznań 2009, fragment tekstu zamieszczony na: www.magazyn.o.pl/2009/europa-srodkowa (dostęp: 12.12.2015).

⁴⁷ Por. K. Krzysztofek, *Kultury wernakularne wobec żywiołów rynkowych*, [w:] *Od świata granic...*, op. cit., s. 147–162.

⁴⁸ Á. Moravánszky, *Czarodziejskie Góry: kształtując geografę nowoczesności*, [w:] *Od świata granic...*, op. cit., s. 164.

W Historii poszczególnych narodów Europy Środkowej, tworzonej w ramach wspólnot opowiedzianych, wiele zdarzeń nie tylko zajął się ze sobą, lecz jest opowiadanych z co najmniej dwóch całkowicie odmiennych perspektyw. Oczywiście historia jako repozytorium faktów połączonych z ich interpretacją zawsze inaczej brzmi z perspektywy każdej ze stron uczestniczących w jej tworzeniu, jednak ten region Europy – ze względu na dynamikę zachodzących w nim zmian, a także mozaikowość tworzących go grup etnicznych, językowych, narodowościowych (bez względu na to, jakie określenie przyjmujemy dla ich scharakteryzowania) – obdarzony został wyjątkową liczbą rozmaitych konfiguracji interpretacyjnych. Na ogół interpretacje te stają się zarzewiem mniej lub bardziej trwałych i groźnych konfliktów, jak odżywający ponownie spór o banderowców pomiędzy Polską a Ukrainą czy równie problematyczna kwestia „zdobycia”/„zagrabienia” Wilna w 1920 roku, która rozpała dyskusje pomiędzy Polakami a Litwinami. Czasami jednak integracja na poziomie regionalnym okazuje się możliwa. Interesującą perspektywę w tej kwestii przedstawia Radu Pavel Gheo – mieszkaniec rumuńskiej części Banatu – wspominając w 2011 roku rozpad Jugosławii, która dla mieszkańców tego regionu była rodzajem ziemskiego raju, tak bardzo różnego od podporządkowanej rządowi Nicolae Ceaușescu Rumunii. W tej nostalgicznej opowieści o utraconym raju – a także o przemijającej młodości i niewinności – opisuje obchody Dnia Timișoary. Dzień ten kojarzył mu się z wyczekiwanymi występami jugosłowiańskiego wówczas, a dziś serbskiego, zespołu rockowego Bajaga i Instruktori, który przyjeżdżał do stolicy regionu regularnie w dniu święta, gdy „wspomina się wejście wojsk rumuńskich do Banatu, w sierpniu 1919 roku, po wycofaniu się pod przymusem [...] wojsk serbskich”⁴⁹.

Pomimo optymizmu płynącego z młodzieńczych wspomnień Gheo zajął się historią przekładającą się na różnice w Historiach imaginatywnych znalazła swoje przedłużenie w nieustannym sporze o granice. Jego nieustanność nie polega jedynie na widocznych konfliktach, jak wojna w byłej Jugosławii, lecz na stałej obecności w wyobraźni wielu ludzi opowieści o „naszej ziemi”, która w jakiś tajemniczy i bezzasadny sposób znalazła się poza granicami

⁴⁹ R.P. Gheo, *Bila jednom jedna zemlja*, „Herito” 2011, nr 2, s. 59. Fenomen kulturowy Banatu wyjaśnia Gheo w następujący sposób: „Ale w ludziach pogranicza jest zawsze jakaś niejednoznaczność, a wspólne tło historyczne, austro-węgierskie, ułatwiło zbliżenie banackich Rumunów do kręgu kulturowego byłej Jugosławii”, *ibidem*, s. 52.

„naszego kraju”. Czy będą to mityczne Kresy Wschodnie, czy Ardeal/Erdély albo Košice/Kassa, opowieść o ich prawdziwej tożsamości będzie trwała pomimo i wbrew wszelkim traktatom i skomplikowanym wykresom kartografów, a sprzyjać jej będzie trzeci czynnik nacjonalizmu – wspomniany powyżej agraryzm.

Znakomicie tę kwestię wypunktowuje Bogdan Bogdanović, gdy pisze o serbskiej utopii:

Wielki reformator języka i twórca nowoczesnej serbskiej świadomości narodowej pochodził z archaicznego środowiska sprzed okresu miast i był dość niechętny miejskim zjawiskom i wartościom. Nasz wielki Vuk skłonny był, jak wiemy, zbyt łatwo skreślać nawet nielicznych mieszkających w miastach Serbów ze spisu prawdziwych Serbów i uznać ich za wyrodnych, utraconych dla narodu synów. Po przeciwnej stronie niemiejscy, a więc idealni, Serbowie byli utalentowanymi i nietkniętymi przez cywilizację dziećmi natury. Niezupełnie przypominali literacko-filozoficzne lalki Rousseau, ale przynajmniej do pewnego stopnia mogli przywołać na myśl „szlachetnych dzikusów” z archipelagów Oceanu Południowego, takich jak przedstawiały ich pełne zachwyty, ale wymyślone opisy podróży z początków XVIII wieku⁵⁰.

Bogdanović zauważa, że u samych początków dążeń do ustanowienia suwerennego narodu serbskiego wykształciły się dwa, skrajnie odmienne, obrazy przyszłej Serbii. Autorem pierwszego był Vuk Stefanović Karadžić, a drugiego Dositej Obradović. Pierwszy autor reprezentował skrajny agraryzm cechujący się absolutną nienawiścią do miasta, drugi był zwolennikiem miejskości, upatrując w niej szansę rozwoju dla przyszłego narodu. Rozbieżności te Bogdanović podsumowuje jako „archetypiczne rozszczepienie naszych serbskich dusz, nasze rozdarcie [...] między rzeczywistością a utopią”⁵¹. Początkowo było to jedynie rozszczepienie światopoglądowe, można nawet zaryzykować tezę, że czysto teoretyczne, pozostające przedmiotem rozmaitych intelektualnych dyskusji, ale odległe od codziennego życia Serbów. Bogdanović opisuje własne zdumienie, które ogarnęło go, gdy zaobserwował i zrozumiał, że działanie Vuka przestało być już jedynie – jak sam to określa – „kodowane filologicznie i etnograficznie, zaczęło nagle otrzymywać nową, autonomiczną

⁵⁰ B. Bogdanović, *Serbska utopia. Między utraconą Arkadią a nieodnalezionym miastem*, „Herito” 2011, nr 5, s. 44.

⁵¹ *Ibidem*, s. 42.

mityczną wartość”⁵². Postać Obradovicia i jego poglądy zniknęły z przestrzeni publicznej, podczas gdy postać i przekonania Vuka Karadžicia urosły do rangi partyjnej ikony – tego rodzaju wiary, która każe ślepo podążać do wyznaczonego przez „świętego” patrona celu. Śledząc te przemiany, Bogdanović lokuje eskalację tej ikonicznej miłości w okresie wojny domowej na Bałkanach:

W ponurych latach, któreśmy przeżyli, chora fascynacja ikoną Vuka osiągnęła szczyty. W przygotowaniu wojny i w toku wojny Vuk był kultową figurą numer jeden, najaktywniejsi uczestnicy mityngów zapuszczali przesadnie antyzachodnie wąsy; niekiedy przebierali się w kostium na wzór wielkiego serbskiego językoznawcy i pisarza. Brakowało tylko jego nieszczęsnego fezu, bo niedouczeni – a tacy są – gniewni wyznawcy Vuka nie wiedzieli, że istniał także fez chrześcijański, a więc serbski...⁵³

Zbliżonej analizy dostarcza także Ivan Čolović, zauważając przy tym, że wpływ na etnonacjonalistyczną postawę Serbów wywarły nie tylko pisma takich autorów, jak Vuk Karadžić, lecz także zjawiska kultury popularnej inspirujące się tym, co uznano za serbski folklor (etnorock), lub wyrastające bezpośrednio z działań społeczności wiejskich (turbofolk). Čolović podkreśla długofalowe skutki, jakie oparta na etnonacjonalizmie polityka Serbii wywarła na współczesne losy narodu serbskiego, twierdząc, że

w [...] etnonacjonalistycznym modelu kultury i społeczeństwa oraz przekształceniu tego modelu w agresywną politykę nacjonalistyczną nowa opozycja, która nazwała się Serbią Obywatelską i Inną Serbią, widziała główny powód wdania się Serbii w wojnę o terytoria (początek lat 90.), czym na dłuższy czas uniemożliwiła sobie demokratyczny rozwój i włączenie się w integrację europejską⁵⁴.

Przytoczony powyżej przykład jest jednym z wielu możliwych do przywołania na potwierdzenie tezy o silnych związkach pomiędzy rozwojem myśli narodowej a predylekcją jej twórców do agraryzmu. Należy jednak pamiętać, że koncepcja agraryzmu jest bardzo złożona i zróżnicowana regionalnie, dlatego jej różnorodne implikacje i konsekwencje zostały w niniejszym rozdziale świadomie potraktowane skrótowo. Nie sposób jednak całkowicie wykluczyć tę

⁵² *Ibidem*, s. 45.

⁵³ *Ibidem*, s. 46.

⁵⁴ I. Čolović, *Kultura i polityka w Serbii. Konflikty i układy od połowy XX wieku*, „Herito” 2012, nr 6, s. 51.

koncepcję z niniejszych rozważań, gdyż towarzyszące jej przywiązanie do ziemi będzie z czasem – jak pokazały to zacytowane powyżej odniesienia do wojny na Półwyspie Bałkańskim – rzutować na wydarzenia wynikające z przekonań ukształtowanych na podstawie mentalnych map narodowych terytoriów.

Geografia wyobrażona jako mentalne zakorzenienie narodu

Wspomniane powyżej różnice pomiędzy funkcją nacjonalizmu urzędowego w Europie Zachodniej i Środkowej wiążą się z innym jeszcze czynnikiem, niezwykle istotnym dla zrozumienia skomplikowanej Historii i teraźniejszości, tj. z kwestią płynności granic terytorialnych i rolą, jaką w budowaniu tożsamości *ethnies* w środku Europy odegrały mapy mentalne – wyobrażenia o obszarach i zasięgu terytorialnym ziem, które poszczególne grupy etniczne postrzegały jako własne. Różnicę tę znakomicie ilustrują słowa zapisane przez węgierskiego pisarza Sándora Márai:

Pomyślałem o Francuzach, co by poczuli, gdyby któregoś dnia przeczytali w gazecie, że Marsylia przestała być francuska? Wychowano mnie w duchu „materializmu historycznego” i właśnie zacząłem go zapominać, choć wiele dzięki niemu rozumiałem – aż do tej wiadomości prasowej, która poinformowała mnie, że Kassa już nie jest węgierska. I tu zabrakło mi słów, bo tego nie da się zrozumieć. A więc wieża Orbana przestała być węgierska? Cmentarz na Kalwarii, gdzie leżą wszyscy moi przodkowie, nie jest węgierski? Ulica, przy której się urodziłem, już nie ma węgierskiej nazwy? Potwornie trudno o tym mówić. I nie trzeba. Tylko, choć tak radzą Francuzi, nie sposób o tym nie myśleć⁵⁵.

W tym krótkim fragmencie Márai – urodzony w węgierskiej Kassie, która po pierwszej wojnie światowej i rozpadzie monarchii austro-węgierskiej stała się słowackimi (w zasadzie czechosłowackimi) Koszycami – znakomicie oddaje różnicę pomiędzy myśleniem mieszkańców dwóch części Europy. Francuz nie tylko nie wyobraża sobie tego, że Marsylia może nie być francuska, on nie musi sobie tego wyobrażać. Podczas gdy dla większości mieszkańców Europy Środkowej przemiany w przynależności poszczególnych terytoriów były jednym z najważniejszych doświadczeń historycznych i społecznych. Przykłady można mnożyć: węgierskie Eperjes, w którym mówiono po słowacku, dziś

⁵⁵ S. Marai, *Kassa*, „Herito” 2013, nr 10, s. 122.

jest Preszowem, Pozsony to obecnie Bratysława, a Nagyvárád stał się rumuńską Oradeą. Należy podkreślić, że przemiany te – ustanawiane traktatami politycznymi – nie dotyczyły tylko terenów prowincjonalnych. Przeciwnie, najczęściej dotyczyły miast o dużym znaczeniu gospodarczym, politycznym i kulturowym. Wystarczy spojrzeć na powyższe zestawienie, aby stwierdzić, że wymienione w nim zostały miasta znajdujące się obecnie w granicach Słowacji, bez których współcześnie trudno sobie wyobrazić funkcjonowanie kraju. Bratysława jest stolicą, a Koszyce i Preszów to dwa największe miasta Słowacji. Wszystkie one jeszcze niecałe sto lat temu należały do Węgrów. To sytuacja, która w stosunkowo nowych dziejach – odległych nie więcej niż o sto pięćdziesiąt lat – nie miała miejsca w żadnym kraju Europy Zachodniej, nawet tam, gdzie istnieją silne ruchy etniczne walczące o autonomię (np. Baskowie). Nawet gdyby założyć, że Baskowie czy mieszkańcy Irlandii Północnej odłączyliby się od Hiszpanii lub Wielkiej Brytanii, oznaczałoby to raczej triumf nacjonalizmu językowego/kulturowego w granicach obowiązującego nacjonalizmu urzędowego. W Europie Środkowej było to wynikiem traktatowych ustaleń podejmowanych przez zachodnie mocarstwa na przekór istniejącym nacjonalizmom kulturowym. Jak zauważył Jacek Purchla, „rok 1918 oznaczał zasadniczą zmianę układu na mapie osadniczej Europy Środkowej. Stać się ona miała teraz tą wyjątkową częścią Starego Kontynentu, gdzie granice polityczne zmieniać się będą znacznie szybciej niż granice kulturowe”⁵⁶. Skutkiem było wykształcenie silnej mitologii ziemi ojczystej. Często nie pokrywała się ona z granicami administracyjnymi, figurującymi na oficjalnych mapach geograficznych. Zapełniała mapy mentalne kształtujące skomplikowaną wyobrażoną geografę regionu z nachodzącymi na siebie wzajemnie granicami poszczególnych terytoriów. Aby zrozumieć ten kulturowy fenomen, należy przyrzeć się sposobom powstawania i funkcjonowania map mentalnych w świadomości poszczególnych grup etnicznych stanowiących podstawę narodów zamieszkujących Europę Środkową. Andrzej Tomaszewski w esej z 2001 roku, analizując ten fenomen, zauważa że

trudności z „narodową identyfikacją” pojawiają się na całym naszym kontynencie. Są jednak szczególnie nasilone i niebezpieczne w Europie Środkowej. Ten właśnie obszar z racji swego środkowego położenia geograficznego był najbardziej podatny [...] na „przesuwność” granic politycznych, która spowodowała, że wiele

⁵⁶ J. Purchla, *Miasto Europy Środkowej i jego tożsamość*, „Herito” 2013, nr 10, s. 91.

obiektów architektury znajdowało się lub znajduje się poza granicami politycznymi państw, na obszarze których zostały stworzone⁵⁷.

Wtóruije mu Jacek Purchla, pisząc, że „w Europie Środkowej tożsamość kulturowa nigdy nie była czymś danym na zawsze, wymagała nieustającego wyboru”⁵⁸. Wystarczy spojrzeć na historię takich miast czy regionów, jak Dalmacja – „dziś chorwacka, przedtem jugosłowiańska, włoska, austriacka, napoleońska, bizantyjska i rzymska”⁵⁹ – nieustannie przechodząca z rąk do rąk, by zrozumieć genezę tej refleksji. Sytuację tę István Bibó, węgierski prawnik i polityk, w wydanej w 1946 roku książce określił mianem *Nędzy małych państw wschodnioeuropejskich*. Łukasz Galusek, odwołując się do publikacji Węgry, wyjaśnia, że „tytułowa «nędza» to, inaczej mówiąc, «histeria terytorialna» lub «nędza sporów terytorialnych» wynikająca z dwu najczęściej wykluczających się czynników: «nacionalizmu językowego» i «płynności granic»”⁶⁰. Kwestia nacionalizmu językowego została omówiona powyżej, warto więc w tym miejscu przyrzeć się drugiemu z czynników, tj. płynności granic.

Aby właściwie zrozumieć trwałość i intensywność sporów o ziemię toczonych w Europie Środkowej, należy najpierw odpowiedzieć na pytanie, jaką rolę w kształtowaniu tożsamości narodowej odgrywa zdefiniowane terytorium geograficzne. Natalia Kukalewa, rozważając to zagadnienie, stwierdza:

Tożsamość narodowa jest oparta przede wszystkim na klasyfikacji etnicznej, z czego wynikają dwa podstawowe procesy „mentalne”: poszukiwanie samego siebie (tożsamość indywidualna) i konstruowanie granic między własną grupą etniczną a innymi (tożsamość społeczna). Najważniejszym i niezbędnym dla tożsamości narodowej (etnicznej) jest podtrzymywanie granic, gdyż znajduje się ona w ciągłym procesie interakcji z innymi całościami społecznymi, od których chce się odróżnić⁶¹.

Także według przywoływanego już wcześniej Anthony’ego D. Smitha „nacionalizm zawsze wiąże się z walką o ziemię lub też z domaganiem się praw

⁵⁷ A. Tomaszewski, *Europa Środkowa jako obszar kulturowy...*, *op. cit.*, s. 66.

⁵⁸ J. Purchla, *Miasto Europy Środkowej...*, *op. cit.*, s. 93.

⁵⁹ J. Ugniewska, *Spalato, Fiume, Istria...*, *op. cit.*, s. 138.

⁶⁰ Ł. Galusek, *Koszycy i Marai. Postscriptum*, „Herito” 2013, nr 10, s. 134.

⁶¹ N. Kukalewa, *Tożsamość narodowa w warunkach zmian ustrojowych na Łotwie*, [w:] *Europa Środkowo-Wschodnia a globalizacja*, red. T. Wallas, Poznań 2000, s. 161. Por. też Z. Mach, *Procesy rekonstrukcji tożsamości społecznej w krajach Europy Środkowo-Wschodniej*, „Kwartalnik Religioznawczy” 1994, nr 7/8.

do jej posiadania, naród zaś niejako z definicji wymaga określonej bazy terytorialnej, w której zapuszcza korzenie i która spełnia jego potrzeby”⁶². Ákos Moravánszky, przyjmując za punkt wyjścia zacytowane słowa Smitha, konkluduje, że

związek z danym obszarem to bodaj jeden z najważniejszych elementów tożsamości grupy ludzkiej, ponieważ obszar jest naturalną bazą życiową społeczności i jednocześnie przestrzenią, którą społeczność owa organizuje w sensie kulturowym. W ten sposób dany obszar staje się częścią kulturowego dziedzictwa grupy ludzkiej⁶³.

Nie sposób nie zgodzić się z węgierskim architektem, gdy stwierdza, że „związki emocjonalne z ziemią jako obszarem przypisanym danej społeczności stanowią element pamięci zbiorowej przekazywanej z pokolenia na pokolenie. [...] Tak właśnie powstaje kultura danego obszaru i tworzy się jego mitologia”⁶⁴. W przypadku narodów lokujących swoją „bazę terytorialną” w Europie Środkowej pamięć o terytorium jest jednym z najważniejszych czynników tożsamości narodowej. Odróżnia je to od nacji zamieszkujących Europę Zachodnią, które nie muszą w tej kwestii zawierać pamięci i które swoje poczucie wspólnoty zakorzeniają bezpośrednio w terytorium nieprzerwanie zajmowanym od stuleci. Choć od czasu do czasu także jego granice bywały poddawane drobnym przesunięciom i renegocjacjom – *casus* sporu Francji i Niemiec o Alzację i północną Lotaryngię, czy terytorium Bretanii funkcjonujące pomiędzy kulturą anglosaską i francuską – żadne z nich nie miały ani tak gwałtownego przebiegu, ani nie przyniosły ze sobą tak dalekosiężnych konsekwencji społecznych i kulturowych, jak stało się to w przypadku rejonów położonych w Europie Środkowej (Banatu, Dalmacji, terytoriów na pograniczu dzisiejszej Rumunii, Węgier i Słowacji, Kresów Wschodnich czy obszarów byłej Jugosławii). Te ostatnie były przedmiotem targów politycznych, nierzadko toczonych przez mocarstwa zachodnie z pominięciem zdania narodów je zamieszkujących. Rzadko odwoływano się w nich do poczucia tożsamości, a istotniejszą rolę odgrywały kwestie strategiczne zmierzające do tzw. stabilizacji sytuacji w regionie uchodzącym za nazbyt wybuchowy, a tym samym zagrażający

⁶² A.D. Smith, *States and Homelands: The Social and Geopolitical Implications of National Territory*, „Millennium: Journal of International Studies” 1979, vol. 2, no. 1, s. 21–37; przekład cyt. za: Á. Moravánszky, *Czarodziejskie Góry...*, *op. cit.*, s. 164.

⁶³ Á. Moravánszky, *Czarodziejskie Góry...*, *op. cit.*, s. 164.

⁶⁴ *Ibidem*, s. 165.

spokojowi i *status quo* Europy Zachodniej. Zaproponowany przez Shimona Peresa podział na granice i horyzonty zdaje się trafnie ujmować dyskutowaną tu różnicę. Europa Zachodnia to narody i kraje, dla których ważniejsze stają się horyzonty, podczas gdy dla mieszkańców Europy Środkowej wciąż najistotniejszym pytaniem pozostaje kwestia granic. Czy inaczej możliwe byłoby tak silne poparcie dla Eriki Steinbach? Zdaniem Peresa „granice ograniczają: można do nich dotrzeć, trzeba ich bronić. Horyzont stale się oddala: nieustannie pojawia się nowy, bardziej obiecujący, wymagający”⁶⁵. To zestawienie może posłużyć jako metafora różnic pomiędzy omawianymi częściami Europy. Z jednej strony Zachód, który nieustannie poszukuje tego, co nowe, jest otwarty na wyzwania, łatwo sforuje się naprzód. Może tak czynić, gdyż posiadając stabilność terytorialną, nie musi wciąż o nią zabiegać. Z drugiej niewielkie państwa położone w Europie Środkowej, nieustannie zagrożone w swojej suwerenności zarówno przez spory wewnętrzne (terytoria byłej Jugosławii), jak i zewnętrzne (Macedonia, Ukraina⁶⁶), dla których sprawa granic – postrzeganych jako płynne i stale wymagające obrony i ochrony – stanowią kwestię pierwszoplanową w politycznej i kulturowej egzystencji. O tym, że

⁶⁵ S. Peres, *Od świata granic do świata horyzontów*, [w:] *Od świata granic...*, *op. cit.*, s. 281.

⁶⁶ Ukraina zgodnie z opinią wielu badaczy należy już zdecydowanie do Europy Wschodniej, jednak ze względu na jej wyraźne relacje historyczne z Polską (problem Kresów Wschodnich) nie należy o niej zapominać w kontekście omawiania sytuacji w Europie Środkowej. Problematyczny status Ukrainy pokazuje, jak bardzo sytuacja w regionie jest złożona. Oczywiście nie można bagatelizować znacznie większego wpływu, jaki na politykę i gospodarkę Ukrainy wywiera Rosja (pomimo dążeń tej pierwszej do stania się członkiem Unii Europejskiej) niż relacje z sąsiadami z Europy Środkowej. Przyjmując zaproponowane przez Grzegorza Działskiego [*idem*, *Sztuka po końcu sztuki...*, *op. cit.*] kryterium podziału, zgodnie z którym „Europa Wschodnia ma swoje centrum, którym jest Rosja, Europę Wschodnią można utożsamiać z Rosją i oddziaływaniem wieloetnicznej kultury rosyjskiej, Europa Środkowa natomiast jest obszarem pozbawionym centrum, nie jest nim bowiem ani Wiedeń, ani Praga, ani Budapeszt, ani Kraków”. Ukraina należeć będzie do obszaru Europy Wschodniej, w tym miejscu została jednak przywołana ze względu na rolę, jaką jej sytuacja geopolityczna, w tym poważnie zagrożona w ostatnich miesiącach suwerenność, odgrywa w polityce państw obszaru Europy Środkowej (Polski, Republiki Czeskiej itp.), tym bardziej że toczący się na terytorium Ukrainy konflikt rozpoczął się od aneksji Krymu, a więc od sporu terytorialnego, do którego przyjdzie jeszcze w dalszych rozważaniach powrócić, ze względu na niemal całkowite pominięcie w nim przekonania i postulatów wysuwanych przez krymskich Tatarów.

z perspektywy tego regionu sprawa ustalonych traktatami granic nie wydaje się wcale ani oczywista, ani ostateczna, świadczyć może opinia wyrażona przez Erharda Buska, austriackiego polityka, którego poglądy dalekie są od radykalizmu politycznego, który w 1989 roku, a więc u progu kolejnego intensywnego wstrząsu geopolitycznego w tej części Europy, pisał:

Zdaję sobie sprawę, że problem, którego zamierzam dotknąć, budzi wiele kontrowersji. Nie sądzę jednak, by można było utrzymać zasadę nienaruszalności granic w formie ostatecznie określonej w Helsińskim Akcie Końcowym KBWE. Nie sugeruję odrzucenia koncepcji nienaruszalności międzynarodowych granic ani też sankcjonowania zachodzących w tej sferze zmian przy użyciu siły – lecz możliwość rozsądnych negocjacji (albo raczej renegocjacji) granic, co może przyczynić się do utrzymania pokoju⁶⁷.

Wybuch wojny w byłej Jugosławii, który nastąpił kilkanaście miesięcy później, stał się dowodem nie tylko słuszności wygłoszonego przez Buska poglądu, lecz także niezbitym dowodem na zbyt idealistyczne – a nie, jak można by było je oceniać, radykalne – podejście austriackiego polityka do sytuacji w regionie. Wojna ta, jak również jej późniejsze, a trwające do dzisiaj, konsekwencje, w postaci niepokojów w rejonie Kosowa oraz na granicy macedońsko-albańskiej czy aneksja Półwyspu Krymskiego dokonana przez Rosję 18 marca 2014 roku, stanowią wystarczający powód, aby uznać problem granic za jedną z wciąż najistotniejszych kwestii politycznych i kulturowych Europy Środkowej.

W poniższych rozważaniach postaram się w syntetycznej formie przedstawić mechanizm kreowania map mentalnych i opartej na nich geografii wyobrażonej narodów środkowoeuropejskich.

Przystępując do omawiania zagadnienia map mentalnych, należy zauważyć, że ich geneza tkwi w poprzedzających je granicach kulturowych, które zarysowały się pomiędzy grupami etnicznymi zamieszkującymi bardzo często wspólne terytorium, lecz pomimo owej wspólnoty geograficznej, oddzielonych od siebie wyraziście nakreślonymi granicami, zakorzenionymi w języku, narracjach historycznych, religii i obyczajowości. Zdzisław Mach następująco opisuje tę sytuację:

⁶⁷ E. Busek, *Europa po roku 1989 – jaka przyszłość czeka nasz kontynent?*, [w:] *Od świata granic...*, op. cit., s. 230.

Tam natomiast, gdzie narody powstawały na obszarze administrowanym przez państwo identyfikowane z innym narodem, jak w przeważającej mierze rzecz się miała w Europie Środkowej, granice narodowe były zbudowane z symboli, miały charakter kulturowy. „Swoich” od „obcych” oddzielały granice języka, religii, literatury, zmitologizowanej historii. Nie musiały one pokrywać się z granicami administracyjnymi i terytorialnymi. W ten sposób mniejszości narodowe zamieszkałe na tym samym terenie i uczestniczące w tym samym systemie społecznym i ekonomicznym co kulturowa, a zarazem narodowa większość – mogły być od niej trwale oddzielone granicą kulturową⁶⁸.

Zasada ta, choć uległa pewnym przekształceniom po drugiej wojnie światowej, wciąż funkcjonuje w rejonie Europy Środkowej, a do jej trwałości przyczyniła się także trwająca przez niemal pięćdziesiąt lat zimna wojna. Edit Andrés zauważa, że „w zglobalizowanym pozimnowojennym świecie granice się poszerzyły, a w obrębie tych granic geograficznych, które nadal wyznaczają nowe konglomeraty współlistniejących ze sobą państw, takie jak Unia Europejska, **pojęcie wspólnoty w większym stopniu kształtują kontury mentalne niż fizyczne** [wyróżnienie aut.]”⁶⁹. Nieustanne zagrożenie granic terytorialnych, walka o granice, płynność ustalanych traktatami politycznymi granic, wszystko to wpłynęło na wykształcenie się w każdym niemal narodzie budującym mozaikę państw Europy Środkowej obrazu-mitu ustanawiającego granice terytorialne na podstawie legend, wspomnień i zmitologizowanej narracji historycznej. Mapa, czyli – jak definiuje ją Maria Dąbrowska-Partyka – „obraz określonego terytorium uporządkowany według reguł przynależności posiadania”⁷⁰, zmienia się pod ich wpływem w mapę mentalną, tj. konglomerat obrazów, przekazów ustnych, indywidualnej pamięci i zbiorowych wyobrażeń, które kształtują symboliczny obraz terytorium identyfikowanego z ziemią ojczystą. Ustanawiające go granice nie pokrywają się z wytyczonymi na mapach administracyjnych liniami granicznymi. Rozróżnienie to stanowi kwintesencję wyobrażonej geografii. Jak pisze Joel S. Migdal we wprowadzeniu do książki *Boundaries and Belonging. States and Societies in the Struggle to Shape*

⁶⁸ Z. Mach, *Polityka, kultura i tożsamość Polaków po 1989 roku*, [w:] *Od świata granic...*, *op. cit.*, s. 268.

⁶⁹ Edit Andrés, tekst w odpowiedzi na hasło: *Sztuka: co zostało z Europy Środkowej?*, „Herito” 2013, nr 10, s. 14.

⁷⁰ M. Dąbrowska-Partyka, *Mapy jugosłowiańskie i postjugosłowiańskie*, „Herito” 2011, nr 2, s. 31.

Identities and Local Practices, użycie słowa „granica” (*boundary*) oznacza coś więcej niż

zwykle linie graniczne [*borders*], czyli linie oddzielające przestrzenie, przedstawione na mapach; granice [*boundaries*] oznaczają punkt, w którym coś staje się czymś innym, od którego sposób działania ulega przemianom, w którym kończy się „my”, a zaczyna „oni”, od którego określone zasady zachowania przestają obowiązywać, zastąpione innymi. Oznacza to, że granice zawierają w sobie wymiar symboliczny i społeczny, który jest powiązany z liniami granicznymi pojawiającymi się na mapach, lub – [i to jest *casus* poniższych rozważań] – innymi liniami podziału, których nie odnajdziemy na jakiegokolwiek mapie. Gdyż granice konotują obszar, na którym działa się w odmienny sposób, lub linie demarkacyjne, do których działa się w określony sposób, są konstruktami społecznymi. A jako obszary, na których spotykają się odmienne sposoby działania, cechują się wysokim nasyceniem napięć i konfliktów⁷¹.

Istotnym elementem tak rozumianych granic są nie tylko mapy mentalne, lecz także rozmaite wirtualne punkty kontrolne (*checkpoints*), tj. obszary, ale przede wszystkim praktyki wykorzystywane – jak pisze Migdal – przez określone grupy do odróżnienia swoich członków od Innych oraz do wzmocnienia swojego separatyzmu. Te punkty kontrolne mogą mieć charakter obiektów fizycznych czy praktyk administracyjnych (jak kontrola paszportowa), jednak w kontekście Europy Środkowej istotniejsze okazują się wirtualne narzędzia kontroli, takie jak nadzór nad ubiorem czy wykrywanie różnic mowy i akcentu. Toteż – podsumowuje Migdal – „ubiór i język, a także codzienne praktyki, nie tylko są akceptowanym sposobem działania w określonej grupie ludzi, lecz służą także jako znaczące wirtualnych «punktów kontrolnych», jako narzędzia odróżnienia swoich i obcych”⁷². Publikacja pod redakcją Migdala odwołuje się wielokrotnie do wydanej wcześniej pozycji Petera Goulda i Rodney’a White’a, która choć przede wszystkim dotyczy aspektu ekonomicznego oraz wpływu, jaki wyobrażenie o poszczególnych obszarach geograficznych wywiera na decyzje dotyczące kierunków migracji, zawiera stwierdzenia zwracające uwagę na wyjątkowość Europy będącej wciąż – zwłaszcza w percepcji tych,

⁷¹ J.S. Migdal, *Introduction. Mental Maps and Virtual Checkpoints. Struggles to Construct and Maintain State and Social Boundaries*, [w:] *Boundaries and Belonging. States and Societies in the Struggle to Shape Identities and Local Practices*, red. J.S. Migdal, Cambridge 2004, s. 5–6 (tłum. M.A. Raczek-Karcz).

⁷² *Ibidem*, s. 6.

którzy ją zamieszkują – konglomeratem różnorodnych państwowości. Jej autorzy wprowadzają do swoich rozważań określenie „niewidzialne krajobrazy/ pejzaże” (*invisible landscapes*), które w sposób bezpośredni łączy się z koncepcją geografii wyobrażonej⁷³. Maria Dąbrowska-Partyka definiuje ją jako

utworzoną *ad hoc* uogólniającą metaforę problematyki bardzo rozległej, skupionej wokół relacji między terytorium a zbiorowością i jej tradycją historyczną, [która] kieruje się [...] odmiennymi prawami aniżeli jej scjentyistycznie nastawiona młodsza siostra. Konstytuuje miejsca i ustanawia granice pozostające w umownym raczej związku z realnym stanem rzeczy. Jej najważniejszą funkcją jest rozgraniczanie i wytyczanie oraz integrujące kreowanie przestrzeni ojczystej (terytorium ojczysty ideologicznej), nie zaś „obiektywny” (naukowy bądź polityczny) czy też wyraźnie spersonalizowany (subiektywny) opis przestrzeni rodzimej i obcej⁷⁴.

Tak zdefiniowana geografia wyobrażona pełni funkcję opisanego przez Migdała wirtualnego punktu kontrolnego, przyjmując postać fenomenu narracyjnego, którego „najistotniejszym atrybutem jest ciągłość ustanawiająca ramy wewnętrznej/historycznej zmienności”⁷⁵. Zapewne dlatego, jak konstatują Gould i White, „pewne podziały wydają się nadal głębokie i nieusuwalne”⁷⁶. Jednym z ważniejszych narzędzi wykorzystywanych przez geografę wyobrażoną są miejsca pamięci. Sam termin do badań współczesnych wprowadził Pierre Nora, inicjując serię publikacji ukazujących się w latach 1984–1992 pod wspólnym hasłem *Les lieux de memoire*. Analizując tytuł serii, Zdzisław Najder zwraca uwagę, że „podstawowy termin *lieu* słynie z tego, że go trudno oddać w innych językach, jego konotacja bowiem nie odnosi się do przedmiotu materialnego”⁷⁷. Toteż w miejsce terminu *lieu* proponuje Najder określenie „węzły pamięci”, polemizując jednocześnie z przyjętym przez Marcina Kulę terminem „nośniki pamięci”. Zarówno nośniki, jak i węzły mają swoje wady, wynikające z konotacji tych wyrazów w języku polskim. Zgadzam się z opinią Najdera, że nośniki sugerują przenoszenie

czegoś od (z?) jednego czynnika (nadawcy) do drugiego (odbiorcy), co jest w tym przypadku mylące. Druga wada, podzielana zresztą z *lieu*, to brak konotacji doty-

⁷³ P. Gould, R. White, *Mental Maps*, Taylor & Francis e-Library, 2005, s. 150.

⁷⁴ M. Dąbrowska-Partyka, *Mapy jugosłowiańskie...*, *op. cit.*, s. 31–34.

⁷⁵ *Ibidem*, s. 34.

⁷⁶ P. Gould, R. White, *Mental Maps...*, *op. cit.*, s. 150.

⁷⁷ Z. Najder, „Węzły pamięci” ..., *op. cit.*, s. 52.

czącej kontekstu: *un lieu* wydaje się istnieć niezależnie od otoczenia czy środowiska. Inaczej mówiąc, *lieu* nie podsuwa języka czy struktury pojęciowej, w których ramach ma być rozumiany⁷⁸.

Niestety termin „węzeł” także nie jest określeniem idealnym, sugeruje bowiem, zapewne wbrew intencji autora, obszar problematyczny domagający się rozwiązania lub przecięcia (jak w związku frazeologicznym „węzeł gordyjski”, który do problemu płynności granic pasuje znakomicie). Zresztą sposób, w jaki Najder wizualizuje następnie wprowadzone przez siebie pojęcie, sugeruje, że chodzi mu raczej o skrzyżowania lub kłącza niż o węzły⁷⁹. Proponowany przeze mnie termin „obszary pamięci” także nie jest pozbawiony wad. Różni się jednak od najczęściej przywoływanego w polskiej literaturze naukowej – i będącego bezpośrednim tłumaczeniem terminu Norry – określenia „miejsce pamięci” wyraźnym nawiązaniem do tego, co nie tylko fizyczne – taką ukonkretnioną konotację narzuca słowo „miejsce” – lecz przede wszystkim mentalne: pomyślane, wyobrażone. Obszar, pojęcie szersze niż słowo „przestrzeń”, zdaje się dobrze odpowiadać opisywanej tu koncepcji map mentalnych i geografii wyobrażonej, której obszary pamięci (*lieux de memoire*) są nieodłącznym atrybutem.

Obszary pamięci mogą dotyczyć zarówno narracji historycznych, jak i wyobrażeń odnoszących się do konkretnych miejsc, takich, które trwają w zbiorowej pamięci, pomimo tego, że ich obecny kształt nie odpowiada już ich dawnej postaci. Przykładem może być przedwojenny Lwów – mitologizowany zwłaszcza w polskiej literaturze – czy Wilno. Oba te miasta istnieją dziś jako miejsca, nie można ich jednak określić mianem miejsc pamięci, gdyż ich rozwój, aktualny kształt oraz sposób funkcjonowania służą nie przechowywaniu pamięci o polskiej przeszłości, lecz utrwalaniu ich obecnego wizerunku i roli, jaką pełnią w ramach polityki i kultury Ukrainy i Litwy. Jednak te same miasta można potraktować jako obszary pamięci, które zajmują określone miejsce w polskiej mitologii historyczno-kulturowej, w której konstruowane są zgodnie z określoną optyką, skutkującą ich jednowymiarowością sprowadzoną do absolutystycznie pojętej polskości. W tym kontekście o Kresach Wschodnich – posługując się terminem „miejsce pamięci” – pisze Robert Traba, stwierdzając, że

⁷⁸ *Ibidem*.

⁷⁹ Por. *ibidem*, s. 53–54.

historia Kresów jako polskiego miejsca pamięci przypomina proces konstruowania narodowej wspólnoty wyobrażonej. Do tożsamościowej opowieści *ex post* dodaje się fakty, wydarzenia, postaci z przeszłości, tak by dopełniały poczucie wspólnotowości i ciągłości tradycji. Kresy nabierają cech miejsca pamięci od lat sześćdziesiątych XIX wieku⁸⁰.

Zdzisław Najder stwierdza natomiast, że

przez kilka poprzedzających wieków, nawet w studwudziestotrzyletnim okresie rozbiorów i obcego panowania, nikt (a na pewno nikt z Polaków) nie wyobrażał sobie Polski bez Lwowa i Wilna, bo takiej nie było. Dziś nikt nie domaga się rewizji granic, ale historia i architektura obu miast pozostają niezbywalnym składnikiem kultury polskiej⁸¹.

Z kolei dla geografii wyobrażonej pierwszej Jugosławii (Królestwa Jugosławii) takim obszarem pamięci stają się – zgodnie ze słowami cytowanej już uprzednio Marii Dąbrowskiej-Partyki – Kosowo oraz te miejsca, które związane są

ze średniowiecznym państwem Nemanijców, zwłaszcza zaś z momentem jego krótkotrwałej potęgi za panowania Stefana Duszana, „cesarza Serbów i Greków” (połowa XIV wieku). Na mapie tej „reklamowa przeszłość” serbskiej (jugosłowiańskiej) państwowości – według zjadliwego określenia jednego z ówczesnych krytyków literatury – coraz wyraźniej dominowała nad realnym stanem państwa, skutecznie przekształcając je w dynamiczne dominium Karadjordjevićów. Na jego odległych peryferiach sytuowały się narodowe przestrzenie wyobrażone Chorwatów i Słoweńców, położone z dala od serca ich jugosłowiańskiej ojczyzny bijącego w Belgradzie⁸².

Opisując specyfikę postjugosłowiańskiej geografii wyobrażeniowej, Dąbrowska-Partyka dokonuje bardzo poręcznego, także w szerszym kontekście, rozróżnienia. Wyodrębnia ona mianowicie dwie strategie „kreowania wyobrażeniowej kartografii. Pierwszą z nich nazwiemy rewindykacyjno-wspólnotową, drugą zaś – odpowiednio późniejszą – nostalgiczno-indywidualistyczną”⁸³. Pierwsza z nich ma wymiar publiczny i polityczny jednocześnie, druga

⁸⁰ R. Traba, *Kresy jako miejsce pamięci...*, *op. cit.*, s. 60.

⁸¹ Z. Najder, „*Węzły pamięci*” ..., *op. cit.*, s. 54.

⁸² M. Dąbrowska-Partyka, *Mapy jugosłowiańskie...*, *op. cit.*, s. 35.

⁸³ *Ibidem*, s. 38.

przypisana jest obszarowi prywatnemu. Pierwsza opiera się na mitologizacji dziejów, kamieniach nagrobnych czy naturalnych granicach terytorialnych (rzekach itp.), druga wiąże się z poczuciem straty wynikającym z przemian, zarówno tych historycznych (utrata Lwowa czy Kassy), jak i tych wymuszonych przez postęp i związane z nim nieuniknione zmiany w przestrzeni (wyburzanie, przebudowy itp.). Obie one – na różne sposoby i w różnym stopniu – są obecne w działaniach współczesnych artystów, którzy za temat swoich interwencji obrali wciąż nierozstrzygalne spory i zadawnione resentymenty zbudowane na dwóch narracyjnych podstawach, zmitologizowanej Historii i wyobrażonej kartografii.

Artystyczne ćwiczenia z geografii wyobrażonej

Opisane w pierwszej części niniejszego rozdziału zjawiska społeczno-kulturowe odnajdują swój wyraz w pracach artystów wywodzących się z krajów należących do Europy Środkowej. Fakt, że mowa tu o dziełach i projektach artystycznych powstałych po 1989 roku, stanowi kolejny dowód na siłę oddziaływania zarówno narodowych wspólnot wyobrażonych, jak i generowanych przez nie imaginatywnych kartografii, a także wzmacnia przekonanie o swoistości tematów podejmowanych przez współczesnych artystów wywodzących się z tego złożonego kulturowo regionu.

Przedstawione i omówione poniżej przykłady działań artystycznych można podzielić na dwa typy. Do pierwszego zaliczyć należy powstałe po 1989 roku prace i projekty podejmujące wprost problem geografii wyobrażonej, zwłaszcza kwestię płynności granic oddzielających od siebie poszczególne narody. Drugi natomiast powiązany jest z wieloetniczną spuścizną krajów Europy Środkowej, w ramach której nieustannie stykają się ze sobą różne grupy etniczne i w którą wpisane zostały wyznaczone kolejnymi traktatami politycznymi podziały geograficzne i symboliczne przemieszczenia przynależności poszczególnych terenów.

W 2002 roku trzydziestoparoletni Pavel Braila pochodzący z Mołdawii wspólnie z nieco młodszym kolegą z Berlina Manuelem Raederem dokonali wstrząsającego odkrycia. Odbывая się wówczas 4. Europejskie Biennale Sztuki Manifesta we Frankfurcie nad Menem reklamowało się plakatem, na którym wyobrażono mapę Europy. Szok u obu młodzieńców wywołał fakt, że

na mapie tej Rumunia graniczyła bezpośrednio z Ukrainą na odcinku ciągnącym się od Węgier aż po wybrzeże Morza Czarnego. Organizatorzy biennale, którego główną ideą jest budowanie wspólnej platformy porozumienia pomiędzy narodami europejskimi, tworząc mapę zamieszczoną na plakacie reklamowym, wymazali z niej – zapewne nieświadomie – Mołdawię. Odpowiedzią Braili i Raedera była interwencja pod hasłem *Probably Moldova doesn't Exist* (*Prawdopodobnie Mołdawia nie istnieje*) polegająca na przyklejeniu taśmą klejącą na poszczególnych plakatach kartki z tytułowym hasłem. Analizując to wydarzenie, nie sposób zapomnieć o skomplikowanych dziejach Mołdawii i jej granic na przestrzeni XIX i XX wieku. Po zjednoczeniu Wołoszczyzny i Mołdawii w 1859 roku na czele nowo powstałego państwa, którego jedność przypieczętowana została dwa lata później, stanął Alexandru Ioan Cuza, przekształcając je w Księstwo Rumunii. W kolejnych dziesięcioleciach losy Mołdawii rozgrywane były pomiędzy Związkiem Radzieckim a Rumunią, przy czym dodatkowym elementem burzącym jednoznaczny obraz całości był problem Naddniestrza, które do dziś pozostaje autonomicznym regionem Republiki Mołdawii. Kolejne mapy nie nadążały za zmianami statusu dzisiejszej republiki, w efekcie jej wymazanie ze wspomnianego plakatu przeszło niemalże niezauważone. Wielu zwiedzających Manifesta we Frankfurcie nie miało świadomości, że powinno się spodziewać na tej mapie jeszcze jednego państwa. Dodatkowym czynnikiem potęgującym zamieszanie wokół Republiki Mołdawii jest zbieżność jej skróconej nazwy z krainą historyczną (Mołdawia/Multany) położoną w granicach trzech współczesnych państw: Rumunii, Republiki Mołdawii i Ukrainy. Gest Braili to próba uratowania pamięci i przeciwdziałania wymazywaniu, które doprowadzić może do ponownego przekształcenia Europy Środkowej w krainę *ubi leones*. Dzięki swojej interwencji artysta uczynił Republikę Mołdawii widzialną pomimo nieobecności jej wizerunku na mapie. Zwrócił też uwagę publiczności biennale na nieoczywistość otaczających ją obrazów świata.

Inną formę refleksji nad zmiennością i problematycznością granic w Europie Środkowej zaproponowała w swoim interaktywnym projekcie z 2005 roku trzydziestoletnia⁸⁴ wówczas rumuńska artystka Alexandra Croitoru. Na

⁸⁴ Celowo podkreślam wiek artystów, aby zwrócić uwagę, że bardzo często należą oni już do młodego pokolenia, które nie pamięta nie tylko dawnych sporów, ale ma także ograniczoną pamięć o komunistycznej przeszłości (i ponadnarodowej wspólnotowości).

projekt zatytułowany *Rozwiązania przeznaczone dla zbudowania wspólnej przyszłości* składają się umieszczone w tekturowym pudełku: wycięty z papieru kształt mapy Rumunii, papierowy kontur mapy Rumunii, zestaw pilników pokrytych papierem ściernym oraz obrus, na którym można rozłożyć poszczególne elementy układanki. Zadanie, które artystka proponuje publiczności, polega na wpasowaniu wyciętego kształtu mapy do jego konturu. Zadanie to jednak okazuje się niełatwe. Choć oba elementy – kształt i kontur – na pierwszy rzut oka wydają się identyczne, jakakolwiek próba ich scalenia zawodzi. Aby wykonać zadanie, trzeba dopasować – wyobrażone – kształt mapy Rumunii do – realnego – administracyjnych granic kraju. Okazuje się to niemożliwe bez rezygnacji z drobnych fragmentów terytorium – odrywanych za pomocą papieru ściernego – oraz współpracy z drugą osobą, która delikatnie naciąga istniejące kontury. W ten sposób artystka zwraca uwagę na dwa istotne problemy. Po pierwsze w sposób niezwykle plastyczny, a jednocześnie bardzo bezpośredni, ukazuje różnicę pomiędzy wyobrażeniem – mapą mentalną – a twardą rzeczywistością narzuconą przez pokojowe traktaty i długotrwałe negocjacje. Po drugie zwraca uwagę na konieczność podjęcia współpracy pomiędzy mieszkańcami obu stron linii granicznych, bo tylko dzięki wzajemnym ustępstwom, uzyskanym na drodze kooperacji, a nie politycznych czy zbrojnych wymuszeń, mapa i kontur wreszcie stanowiąc będą obopólnie akceptowaną jedność.

Na siłę i długie trwanie, jak również emocjonalny wymiar geografii wyobrażonych i map mentalnych, zwraca uwagę – starszy niemal o dekadę od obu przywołanych wcześniej twórców – bułgarski artysta Pravdoliub Ivanov w instalacji zatytułowanej *Border by Memory* (*Granica z pamięci*), która powstała w 2006 roku. Ta minimalistyczna praca, na którą składa się kontur wykonany z rurki wypełnionej neonem, jest reprodukcją odręcznego rysunku artysty przedstawiającego granicę pomiędzy Bułgarią a Rumunią. Nie jest to jednak precyzyjne odwzorowanie kartograficzne lecz zapis – jak podkreśla tytuł pracy – wykonany na podstawie obrazu zapisanego w pamięci, kształtowanego przez emocje i osobiste doświadczenia artysty. Granica bułgarsko-rumuńska w swoim obecnym kształcie jest wynikiem traktatu zawartego w 1878 roku w Berlinie (dokonano nim rewizji zawartego kilka miesięcy wcześniej porozumienia z San Stefano kończącego wojnę rosyjsko-turecką), a także przemian wynikających z faktu zajęcia przez Rumunię w 1913 roku należącej uprzednio do państwa osmańskiego Dobrudży. Granica ta nie ulegała większym przekształceniom od momentu zakończenia drugiej wojny światowej,

mimo to kontur przedstawiony przez artystę nie pokrywa się precyzyjnie z linią wykreśloną w oficjalnych atlasach. Praca Pravdoliuba Ivanova jest konceptualną opowieścią o sposobach kształtowania się map mentalnych i wyobrażonych geografii. Każde drżenie dłoni przekłada się na terytorialny uszczerbek lub naddatek na rzecz jednej lub drugiej ze stron. Drżenie ręki – będące śladem zindywidualizowanej pamięci – znajduje obraz w zaburzeniu czystego rysunku kartograficznych konturów. Jednocześnie jarzeniowy blask bijący od delikatnej linii, niekiedy rozbłyskujący, a czasami gasnący, staje się symbolem emocji, jakie towarzyszą wyznaczaniu granic. Nie jest to jedyna praca Ivanova, w której artysta porusza problem relacji emocjonalnych w stosunku do zajmowanych, zdobywanych i traconych terytoriów. Najgłośniejszą spośród nich była przygotowana na 4. Biennale w Stambule w 1995 roku instalacja zatytułowana *Territories (Terytoria)* złożona z niemal dziesięciu flag – płacht materiału zatkniętych na porpcach. Płachty te zostały uprzednio zanurzone w błocie, łącząc w ten sposób dwa aspekty, fundamentalne dla walki o własne terytorium: posiadanie flagi narodowej oraz świadomość ziemi, o którą walka pochłonęła krew reprezentantów danego narodu. Prezentowane flagi to ciąg niemal identycznych obiektów, pozbawionych jakichkolwiek cech charakterystycznych pozwalających przypisać je konkretnej nacji. Instalacja ta ukazuje brutalną prawdę, że ziemia ojczysta jest jedynie ideowym konstruktem, niczym nieróżniącym się od innych ziem nieojczystych, a flaga zanurzona w takiej ziemi zatracą swoje indywidualne rysy, stając się jednym z wielu kawałków materiału. Praca ta pointuje wyobrażeniowy status symboli narodowych bez względu na ich genezę i przypisywane im znaczenia.

Ironiczną pointą zmagają o wyobrażone granice są dwie prace artystek należących do różnych generacji, Węgierki Judit Fischer (ur. 1981 roku) i Słowaczki o węgierskich korzeniach Ilony Németh (ur. 1963).

W 2007 roku Judit Fischer namalowała obraz, który nosi bardzo długi, acz wiele mówiący tytuł: *Making War in Order to Shape Hungary a Dog (Wojna, której celem jest nadanie Węgrom kształtu psa)*. Ten pozornie niewinny obraz ukazuje hegemoniczne dążenia Węgier i uderza w postcekańskie resentymenty. Prezentuje on mapę Węgier, której kontury dalekie są od aktualnego obrysu tego kraju figurującego w oficjalnych atlasach. Obecne terytorium Węgier zostało bowiem poszerzone o dodatkowe obszary, które zapisane zostały w wyobrażonej geografii sięgającej korzeniami monarchii austro-węgierskiej. W ten sposób „tułów” obecnego obszaru zajmowanego przez Węgry zostaje uzupeł-

niony o zagarnięty Słowacji „ogon”, odebraną Austrii „głowę”, przywłaszczone od Słowenii, Chorwacji i Rumunii „łapy”, a także niewielkie fragmenty „sierści” zagrabione Serbii i Ukrainie. Całość obwiedzona czerwonym konturem „gubi się” na pierwszy rzut oka pośród płataniny czerwonych konturów, wyznaczających granice poszczególnych państw regionu, i niebieskich linii oznaczających nieznające granic rzeki. Jednak już po chwili zarys psa ukazuje się oczom widza. Zwierzę jest uchwycone jakby w biegu, z uniesionym ogonem i pyskiem skierowanym ku Zachodowi, jakby stamtąd wypatrywało wsparcia dla swoich mitycznych dążeń. Młoda węgierska artystka ironizuje w swoim obrazie na temat wyobrażeń o Wielkich Węgrzech, w duchu podobnym do tego, który pobrzmiwa w antysentymentalnych utworach słoweńskiej pisarki Dubravki Ugrešić. Pod przykrywką żartu wizualnego Fischer dotyka kwestii, które nabrzmiwiają i nieustannie rezonują pod powierzchnią fasady społeczeństwa żyjącego według zasad poprawności politycznej, uwzględniającej akceptację dla cudzego punktu widzenia, która okazuje się pancierzem skrywającym ukryte marzenia, pragnienia i żądania.

Starsza o dwie dekady Ilona Németh także przygląda się mitologii kształtującej poszczególne państwa Europy Środkowej, tworząc w 2010 roku interwencję zatytułowaną *Middle of Europe (Środki Europy)*. Wykorzystując istniejącą mapę Europy, artystka zaznacza na niej dziewięć punktów i rysuje okręgi przypominające serce tarczy strzelniczej. Oznaczają one miejsca wyznaczone – jak wynika z przedstawionego zestawienia – arbitralnie przez poszczególne kraje, które poszukują symbolicznego środka Europy na swoim terytorium. Zabiegi takie podejmowane były od lat siedemdziesiątych XVIII wieku. Ich prekursorem była Rzeczpospolita Polska w osobie Szymona Antoniego Sobiekrajskiego, nadwornego kartografa i astronoma Stanisława Augusta Poniatowskiego, który w 1775 roku⁸⁵ wyznaczył geometryczne centrum Europy, sytuując je w Suchowoli. W 1970 roku środek ten „obniżono” i przesunięto nieco na zachód, sytuując go na Nizinie Mazowieckiej⁸⁶. Kolejne dwa środki wyznaczone w XIX wieku ulokowano w niemieckiej gminie Neualbenreuth (1867) i wsi Diłowe na zachodniej Ukrainie (1887). W 1900 roku środek Eu-

⁸⁵ Warto dodać, że wydarzenie to miało miejsce po I rozbiórce Rzeczypospolitej Polskiej w 1772 roku i być może należy je odczytywać w kluczu dążeń do zaznaczenia swojej pozycji w Europie pomimo słabnącej pozycji politycznej naszego kraju.

⁸⁶ E. Kobjek, *Położenie fizycznogeograficzne miasta i gminy Uniejów*, „Biuletyn Uniejowski”, t. 1, 2012, s. 10, przyp. 2. Środek ten bywa także sytuowany w Toruniu.

ropy został „przeniesiony” do niemieckiego Drezna. Nowa walka o bycie centrum Europy rozpoczęła się już w okresie budowania nowych państwowości i odbudowywania starych w formie suwerennych państw po 1989 roku. Wówczas eksperci z Narodowego Instytutu Geograficznego w Paryżu pod kierownictwem Jeana-George’a Affholdera wyznaczyli ten środek we wsi Purniszki na Litwie⁸⁷. Następnie rywalizacja o bycie centrum rozegrała się pomiędzy Słowacją i Węgrami w roku 1992 roku. Wyznaczono wówczas dwa równoległe środki, pierwszy w Kremnicy, drugi we wsi Tállya. Jak zauważa Nemeth wyznaczenie centrum Europy w Kremnicy – wsparte odsłonięciem pomnika upamiętniającego to wydarzenie – związane było z momentem ustanawiania przez Słowację swojej państwowej odrębności od Czechosłowacji i chęcią potwierdzenia, że nowe słowackie państwo nie leży na peryferiach Europy, lecz w jej centrum. U progu nowego millenium miano centrum Europy zyskało miasto Połock leżące na Białorusi. Ostatni cytowany przez Németh przykład pochodzi z Austrii, gdyż to tam w 2007 roku w miejscowości Frauenkirchen wyznaczono kolejny europejski pępek. Podobnie jak Ivanov Ilona Németh stosuje prosty przekaz, nie ucieka się do skomplikowanej wizualnej retoryki. Ukazuje mapę zapelnioną potencjalnymi środkami Europy, które rywalizują o uwagę widza. Ich nadmiar powoduje jedynie ironiczny uśmiech na twarzy odbiorcy. Ta rywalizacja poszczególnych państw Europy Środkowej jest symbolem ambicji i dążeń politycznych i nieustannego marzenia o byciu w centrum i ucieczce od peryferii, na których sytuuje je Zachód.

Warto w tym miejscu przywołać jeszcze jedną pracę, która wykorzystuje w sposób bezpośredni aktualną mapę, aby ujawnić skrywane pragnienia i dążenia. Jest ona częścią trwającego od kilku lat projektu *Unknown Empire or World in Khan's tent* autorstwa Ismeta Sheikh-Zade’a, artysty o tatarskich korzeniach. Jedną z odsłon projektu była przeprowadzona w 2006 roku interwencja w mapę Ukrainy, w którą Sheikh-Zade wkleił dwie postaci reprezentujące Ukraińca i krymskiego Tatara, trzymające w dłoniach kije, którymi wskazują Krym. Wygląda to jak rozgrywka bilardowa, jakby obaj mężczyźni chcieli w ten sposób przechylić szalę własności na swoją stronę. Na mapie, w lewym dolnym rogu, widnieje napis „ostatnia barykada” stylizowany na pieczęć. Wydarzenia ostatnich miesięcy brutalnie udowodniły, że zarówno Ukraińcy, jak

⁸⁷ Początkowo Litwini przyjęli sceptycznie propozycję Francuzów, z czasem jednak – co symptomatyczne – uznali prawdziwość zdania zachodnich ekspertów w swojej sprawie.

i krymscy Tatarzy nie mają w sprawie Krymu nic do powiedzenia. Głównym rozgrywającym okazała się Rosja, która kiedyś Ukraińskiej SRR Krym podarowała, a teraz zbrojnie go odebrała. Analizowana z tej perspektywy praca Sheikha-Zade'a staje się smutną ilustracją historycznej prawidłowości rządzącej wieloma państwami Europy Środkowej. Gdy toczą one odwieczne spory o fragmenty terytoriów, stają się całkowicie bezbronne wobec ataku mocarstwowej potęgi, która nie zamierza liczyć się z żadną ze stron sporu, wykorzystując ich wzajemne animozje.

Takich terenów o podwójnym, a czasem nawet potrójnym, statusie etnicznym jest w Europie Środkowej bardzo wiele. Do ich historii także sięgają artyści chcący ukazać specyfikę regionu, a jednocześnie próbujący zbudować nowe więzi pomiędzy nacjami, których dzieje składały się na historię tych miast i obszarów. Do najgłośniejszych przykładów miast podzielonych należą niewątpliwie Triest i Mostar, ale ten los nieobcy jest także rumuńsko-mołdawskim terenom położonym po obu stronach rzeki Prut czy węgiersko-słowackim leżącym w pobliżu słynnego mostu Marii Walerii na rzece Dunaj.

W 1997 roku urodzona na Słowacji (właściwie w Czechosłowacji) pochodząca z węgierskiej rodziny artystka Ilona Németh zorganizowała performance, którego głównym tematem było rozdzielone sąsiedztwo Słowaków ze Štúrova i Węgrów z Ostrzyhomia (Esztergom). Miejscowość Štúrovo do końca pierwszej wojny światowej była miastem węgierskim (Párkány). Względny gospodarczo-polityczne zadecydowały, że po 1919 roku Štúrovo stało się częścią Czechosłowacji, a od 1993 roku weszło w skład Republiki Słowackiej. Gwałtowne rozdzielenie zarówno Węgrów ze Štúrova i Ostrzychomia, jak i zamieszkujących oba miasta Słowaków zostało wzmocnione w 1944 roku, kiedy to doszło do zniszczenia mostu Marii Walerii łączącego te dwie miejscowości. Pomimo prób jego odbudowy podjętych w latach sześćdziesiątych wzajemny brak zaufania Węgrów i Czechosłowaków, a w zasadzie rządów obu państw, uniemożliwił przywrócenie dawnego mostu aż do 2001 roku. W zorganizowanym na cztery lata przed odbudową mostu performansie Ilony Németh udział wzięła grupa mieszkańców obu miast. Artystka podzieliła ich na dwuosobowe zespoły, z których każdy otrzymał swoje czołno. Jednak zamiast po wodzie czołna płynąć miały po ścieżce wijącej się nieopodal brzegu Dunaju. A osoby skojarzone w pary siedziały w nich tyłem do siebie, co dodatkowo uniemożliwiało im poruszanie się w jednym kierunku, a także jakkolwiek wymianę zdań. Tymi prostymi zabiegami artystka zwróciła uwagę na istotny

problem – brak wzajemnego zaufania i zainteresowania sobą najbliższych sąsiadów. Miasta, które leżały tak blisko siebie – most Marii Walerii ma niecałe pół kilometra długości i można go pokonać pieszo w pięć minut – w rzeczywistości były od siebie bardzo oddalone, choć istniała łącząca je przeprawa promowa. Dwa kiedyś węgierskie miasta stały się obcymi sobie organizmami, których mieszkańcy traktowali się wzajemnie nie w kategoriach sąsiadów, lecz wrogów.

Odbudowa mostu, zdaniem analityków, zmieniła te relacje, jednak nie zawsze wystarczy zbudować most, aby zniknęły dotychczasowe podziały. Pokazuje to przykład Mostaru podzielonego pomiędzy Bośniaków i Chorwatów. Każda z tych grup stanowi niemal pięćdziesiąt procent ludności miasta. Dziś dzieli je rzeka Neretwa i słynny, niegdyś reprezentacyjny, Bulwar, obecnie opustoszały niemal tak jak odbudowany w blasku fleszy Stary Most, który w 2004 roku ponownie udostępniono mieszkańcom. Jak pisze Husein Oručević:

Dzisiejsze dwa Mostary rozdziela Bulwar, jak wcześniej Neretwa pozbawiona mostów. Bulwar to mentalny mur. Przez trzy wojenne lata (1992–1995), które wyniszczały miasto, na całej długości ulicy przebiegał front, czyniąc zeń arenę okrutnych walk pomiędzy wojskiem bośniackim a oddziałami chorwackimi. Dotąd centralna arteria jest dla Bośniaków ze wschodniej części i dla Chorwatów z zachodu krańcem ich miast. Ustalony wojną podział dodatkowo ugruntowuje paralelność etnicznych instytucji politycznych, ekonomicznych, sportowych i kulturalnych oraz programy szkolne, które różnią się nie tylko językiem, ale przede wszystkim wpajanymi „prawdami” o poszczególnych narodach Bałkanów, ich historii i wojnach między nimi. Już drugą dekadę te dwie skłócone wspólnoty żyją obok siebie, nienawidząc...⁸⁸

Ten dwupodział dotyczy także reprezentacyjnych arterii miasta – tych stref publicznych, w których kwitnie codzienne życie – one również zostały od siebie oddzielone. Chorwacką tworzy dziś ulica Kralja Tomislava, a na wschodnim brzegu bośniacką stał się deptak Braće Fejića. Jak podkreśla, Oručević „obie promenady biegną równolegle do siebie i do Bulwaru”⁸⁹, który kiedyś tworzył przestrzeń, jak okazało się w latach dziewięćdziesiątych, jedynie pozornej wspólnoty. Z tą dwubiegunową, silnie spolaryzowaną sytuacją społeczną i polityczną próbują poradzić sobie różne oddolne inicjatywy, takie

⁸⁸ H. Oručević, *Miasto i mosty*, „Herito” 2011, nr 5, s. 54.

⁸⁹ *Ibidem*, s. 57.

jak United World College in Mostar (UWCiM) i Młodzieżowe Centrum Kultury Abraševic (OKC Abraševic), obie z siedzibami w pobliżu opuszczonego Bulwaru, obie dążące do jego rewitalizacji. Pomimo ich starań Mostar pozostaje wciąż podzielony, a Bulwar wciąż wyludniony, obcy mieszkańcom zarówno wschodniego, jak i zachodniego brzegu Neretwy.

Odminną historię opowiadają dziś artyści patrzący na złożoną historię Triestu, portu morskiego zamieszkiwanego kiedyś niemal w równych proporcjach przez Włochów, Słoweńców i Chorwatów. W 1992 roku Claudio Magris opisał je jako miasto „leżące przy granicy, miasto pogranicza, wreszcie miasto, które bywało ziemią niczyją pomiędzy granicami, bramą, przez którą kultura Europy Środkowej docierała do Włoch i na Zachód”⁹⁰. Walka o miasto rozpoczęła się na początku XX wieku. Wówczas, jak zauważa Peter Krečič, „włoski nacjonalizm i irredentyzm, których przedstawiciele widzieli przyszłość włoskich mieszkańców Triestu w zjednoczonym królestwie Włochów, musiały nieuchronnie wejść w konflikt z radykalnie przeciwnymi dążeniami politycznymi Słoweńców”⁹¹. Zaowocowało to dwoma przeciwstawnymi hasłami symbolizującymi przyszłość miasta: *Trieste italianissima!* i *Trst je naš!*. Ostatecznie przynależność miasta określiły targi polityczne toczone podczas pierwszej wojny światowej. To wówczas ententa – pragnąca mieć Włochy po swojej stronie – zgodziła się na zapisy gwarantujące włoskość Triestu po zakończeniu wojny. Po raz kolejny na przestrzeni dziejów Europy Środkowej o przynależności terytorialnej miasta zadecydowano w gabinetowych grach wykluczających równy udział wszystkich zainteresowanych stron. Podobny los spotkał mniejsze miejscowości leżące w pobliżu Triestu. Część z nich po perturbacjach terytorialnych toczących się pomiędzy Titą a rządem włoskim w latach 1948–1954 stała się przejściami na granicy jugosłowiańsko-włoskiej. Taki los spotkał między innymi Ferneti/Fernetiči i Gorycję/Novą Goricę. W 1991 roku granicę tę przekształcono na włosko-słoweńską, a trzynastcie lat później Romano Prodi właśnie w Gorycji ogłaszał zniesienie granic związane z wstąpieniem Słowenii do Unii Europejskiej. Jednak wyznaczone pięćdziesiąt lub, licząc od 1918 roku, z górą siedemdziesiąt lat wcześniej granice i wprowadzone przez nie podziały okazały się trwalsze niż dawna wspólna przeszłość tych terenów. Pomiędzy 20 marca a 20 kwietnia 2008 roku Sašo Sedlaček, sło-

⁹⁰ C. Magris, *Europa widziana z Triestu*, „Zeszyty Literackie” 2005, nr 2, s. 29.

⁹¹ P. Krečič, *Przemysławie Triest*, „Herito” 2011, nr 5, s. 64.

weński artysta mieszkający na co dzień w Lublanie, zrealizował interwencję na zamkniętym, a raczej permanentnie otwartym, przejściu granicznym Ferneti–Fernetiči, która stała się częścią projektu *Lost Territories*. Interwencja polegała na umieszczeniu na jednym z masztów przejścia granicznego, obok flagi Słowenii, palimpsestowej flagi słoweńsko-włoskiej, powstałej przez nałożenie na siebie flag obu krajów, tak aby stworzyły jedną nierozzerwalną całość, symbol przynależności Triestu i okolic do obu narodów. Opuszczone dziś przejście, którego infrastruktura nadal pozostaje na miejscu, niczym ostrzeżenie, że połączenie nie powinno być postrzegane jako trwałe, stanowi pustą plamę na mapie, jest wyludnione, podobnie jak włoska Gorycja (Gorizia) w porównaniu z aspirującą do miana słoweńskiego Las Vegas Nową Goricą⁹². Remedium na zauważone także przez Sedlačka opustoszenie i upadek dawnego portu nad Adriatykiem ma być zdaniem artysty drugi z elementów wchodzących w skład projektu. Możliwość zakupu wygenerowanego komputerowo wizerunku, stylizowanego na akwarelę, wybranej triestańskiej nieruchomości za symboliczną wartość 1% jej aktualnej wyceny. Artysta podkreśla, że Triest jest największym miastem leżącym tak blisko Lublany, w którym nieruchomości warte są znacznie mniej niż odpowiadające im gabarytowo domy i wille w stolicy Słowenii. Dzieje się tak dlatego, że wykorzenienie żywiołu słoweńskiego z Triestu, a jednocześnie usytuowanie miasta na peryferiach Włoch i upadek jego znaczenia jako adriatyckiego portu, doprowadziły do wyludnienia i spadku jego atrakcyjności. Zdaniem Sedlačka remedium na te niekorzystne zmiany może być odbudowanie wieloetnicznej wspólnoty Triestu. Czy jest to możliwe, czy pozostanie kolejnym niespełnionym snem, a Słoweńcy będą myśleć o Trieście jako o obcym mieście tak, jak opisał to ich krajan, konserwator zabytków i autor książki o słoweńskiej historii sztuki Francè Stelè? Jak zauważa Peter Krečič, „po tylu wiekach wciąż nie wiemy, co z nim począć; przyglądamy się, dziwimy, przedziwnie nas pociąga, ale wciąż okazuje się zbyt dużym kęsem”⁹³.

Inne wykorzystanie strategii palimpsestu w dyskusji o płynności granic i wieloetniczności terytoriów Europy Środkowej zaproponował na przełomie 2001 i 2002 roku węgierski artysta Szabolcs KissPál. W wideoperformansie *Rever (Hymn)* przygotowanym na potrzeby projektu internetowego *Image vs*

⁹² Por. M. Braun, *Niewidzialna granica*, www.voxeurop.eu/pl/content/article/27291-niewidzialna-granica (dostęp: 12.12.2015).

⁹³ P. Krečič, *Przemysłać Triest...*, *op. cit.*, s. 71.

Music zainicjowanego przez artystę i kuratora występującego pod pseudonimem Agricola de Cologne⁹⁴. Tematem pięciominutowego wideo jest występ chóru żeńskiego. Chórzystki wykonują pieśń, na którą składają się słowa hymnu Węgier *Isten, áldd meg a magyart* (*Boże zbaw Węgrów*) napisane w 1823 roku przez poetę i działacza niepodległościowego Kölcsey’a Ferencza i melodia *Deșteaptă-te, române* (*Przebudź się, Rumunie*) skomponowana w 1848 roku przez Antona Penna do słów Andrei Mureșanu, uznana za oficjalny hymn Rumunii po przełomie 1989 roku. W obu utworach istotne są zarówno odniesienia do Boga (było to powodem ograniczenia wykonania hymnu Węgier w latach 1945–1956 wyłącznie do warstwy instrumentalnej oraz całkowitego zakazu wykonywania *Przebudź się, Rumunie* w okresie reżimu Ceaușescu) i ojczyzny gwarantowanej sięgającą starożytności tradycją. W drugiej zwrotce węgierskiego hymnu padają słowa:

Z Twoją pomocą nasi ojcowie
Stali się dumą świętych Karpat;
Z Twoją pomocą znaleźli swój dom
Potomkowie rycerza Bendegúza.
Tam gdzie płyną wody Dunaju
A struga Cisy obmywa
Dzieci Arpadów, z Twojej łaski
Dobrze i dostatnio żyjące⁹⁵.

Podczas, gdy ostatnia zwrotka rumuńskiego hymnu głosi:

Lepiej zginąć na polu bitwy,
w pełni wszelkiej chwały,
niż być znów niewolnikiem
na swojej własnej starożytnej ziemi⁹⁶.

Artysta wykorzystał jeden z najważniejszych symboli narodowych zarówno Węgrów, jak i Rumunów, aby zwrócić uwagę na wciąż istniejące pomiędzy oboma krajami napięcia, które rozgorzały ponownie w 1988 roku, gdy rząd Ceaușescu zaostrzył kurs w stosunku do mniejszości węgierskiej zamieszkują-

⁹⁴ Projekt dostępny pod adresem: www.videochannel.newmediafest.org/select15.html (12.12.2015).

⁹⁵ *Hymn Węgier*, dostępne na: pl.wikipedia.org.

⁹⁶ *Hymn Rumunii*, dostępne na: pl.wikipedia.org.

cej Siedmiogród. Po chwilowym ociepleniu relacji w 1996 roku, doszło do politycznego konfliktu w związku z aspiracjami obu państw chcących wstąpić do NATO. Wzajemne manifestacje nasiliły się w okresie 2000–2002, czyli w czasie, gdy KissPál zrealizował swoje wideo. W 2000 roku Rumunia przeprowadziła niezapowiedziane ćwiczenia wojskowe mające na celu wypracowanie odpowiednich procedur w przypadku wybuchu konfliktu na tle narodowościowym, a rok później rząd węgierski uchwalił Kartę Węgry, ustawę nadającą szczególnie status mniejszości węgierskiej poza krajem. Stopniowa normalizacja stosunków nastąpiła w 2002 roku, gdy Węgrzy złagodzyli niektóre paragrafy kontrowersyjnej ustawy. Jednak następne lata przyniosły kolejny etap eskalacji konfliktu, którego głównym punktem jest dążenie węgierskiej mniejszości w Rumunii, tzw. Szeklerów, do autonomii. Jak podkreśla sam KissPál, praca *Rever (Hymn)* wyrosła z osobistych doświadczeń związanych z dokonaną szesnaście lat wcześniej przeprowadzką urodzonego w Rumunii artysty do Budapesztu. Spowodowane tą decyzją przekroczenie granic, zarówno tych państwowych (precyzyjnie separujących od siebie rumuńskość i węgierskość oraz wartości, które dotąd były dla artysty nierozzerwalnie splecione), jak i kulturowych, wywarło trwały wpływ na jego drogę twórczą. Realizując swój projekt, artysta napotkał na wiele trudności, m.in. okazało się, że gdy próbował namówić chóry rumuńskie i węgierskie do udziału w projekcie i wykonania tej palimpsestowej kompozycji na żywo, spotkał się z gwałtowną odmową. Zastąpił więc występ nagraniem. Reakcja chórzystów na propozycję KissPála wiąże się zapewne z emocjami opisanymi przez Benedicta Andersona, według którego

istnieje pewien szczególnie rodzaj współczesnej wspólnoty, o której świadczy tylko język – przede wszystkim poezja i pieśni, na przykład hymny narodowe, śpiewane w dni świąt narodowych. Niezależnie jak banalne są ich słowa i marna melodia, śpiewanie ich jest doświadczaniem jednoczesności: w tej samej chwili ludzie nawzajem sobie nieznani wypowiadają **unisono** te same słowa na tę samą melodię. [Stwarza to okazję do] wspólnej fizycznej realizacji wspólnoty wyobrażonej⁹⁷.

Swoim działaniem artysta narusza tę monolityczną wspólnotę, wskazując na wieloetniczny charakter społeczeństw zamieszkujących dane terytorium, naznaczonych wspólną historią, doświadczeniami i obyczajami, które jednak nieustannie dążą do odseparowania się od siebie nawzajem.

⁹⁷ B. Anderson, *Wspólnoty wyobrażone...*, op. cit., s. 144.

W świetle przedstawionych powyżej projektów artystycznych, w nawiązaniu do passusu, od którego rozpoczęłam zawarte w tym rozdziale rozważania, tj. różnicy pomiędzy hetero- i homogenicznym postrzeganiem Unii Europejskiej, symbolizowanym z jednej strony przez ujednolicony gwieździsty sztandar, z drugiej przez zróżnicowany kod paskowy, warto postawić pytanie o znaczenie analizowanych wypowiedzi artystycznych.

Od przełomowego dla Europy Środkowej 1989 roku można w opiniach teoretyków, historyków, badaczy kultury, socjologów i politologów wyodrębnić dwie skrajne postawy, które zaznaczyły się także w przywoływanym już kilkakrotnie tomie *Od świata granic do świata horyzontów*. Z jednej strony sytuują się badacze i analitycy, którzy podzielają zdanie wypowiedziane w 2001 roku przez Kazimierza Krzysztofka:

Niech nie zwiedzie nas to, że tu i ówdzie, także w Europie, to państwo konsoliduje, nieraz na sposób fundamentalistyczny. To jest epizod dotyczący nowych państw-narodów pragnących przeżyć utraconą historię. W skali historycznej następuje erozja państwa narodowego czy więcej: spadek realnego znaczenia struktur formalnych i wzrost znaczenia struktur naturalnych – wspólnot kulturowych. Dzieje się tak między innymi, zwłaszcza w Europie, za sprawą procesów integracyjnych, które osłabiać będą państwo i jego atrybuty z granicami politycznymi włącznie, a wzmacniać granice kulturowe⁹⁸.

Opcję przeciwną reprezentował Krzysztof Skubiszewski, zauważając, że stoimy wobec groźby nacjonalizmu w Europie, nie tylko w jej środkowej i wschodniej części, ale także na Zachodzie. Odżywają konflikty etniczne i inne, pełne silnych uczuć wrogości. Europejskie standardy ochrony praw mniejszości wymagają wzmocnienia⁹⁹.

W następnych latach ta dwoistość przekonań pogłębiała się, czego przykładem mogą być z jednej strony słowa Mirosława Hrocha, który przekonywał, że

to, co jeszcze na początku XX wieku nazywano w Europie narodem, istnieje obecnie raczej jako kulisy i wspomnienia, a to, co aktualnie poza granicami Europy określa się tym mianem, stanowi wspólnotę społeczną i kulturową zupełnie inną niż niegdysiejszy (do teraźniejszości zachowany w postaci reliktyw) europejski naród¹⁰⁰.

⁹⁸ K. Krzysztofek, *op. cit.*, s. 157.

⁹⁹ K. Skubiszewski, *Polska w Europie: dziś i jutro*, [w:] *Od świata granic...*, *op. cit.*, s. 40.

¹⁰⁰ M. Hroch, *Po co Europie...*, *op. cit.*, s. 35.

Z drugiej natomiast refleksje Svetlany Boym i Ivana Čolovića. Pierwsza tak pisała w 2002 roku:

Jako przeciwwaga do naszej fascynacji cyberprzestrzenią oraz wirtualną globalną wioską istnieje nie mniej globalna epidemia nostalgii, afektowana tęsknota za społecznością z określoną zbiorową pamięcią, pragnienie ciągłości we fragmentarycznym świecie. Nostalgia nieuchronnie odradza się jako system obronny w czasach przyspieszonego rytmu życia oraz historycznych wstrząsów¹⁰¹.

Dziesięć lat później podobne nuty pobrzmiewają w tekście Čolovića:

Niestety proces integracji europejskiej może również spowodować umocnienie nacjonalizmu, i to jego najbardziej ekstremalnych form, co dziś dzieje się w niektórych nowych państwach członkowskich Unii (choć nie zostało to oszczędzone i starym), gdzie doszło do ożywienia nacjonalistycznych mitów i resentymentów, a wraz z tym do powstawania coraz większej liczby ugrupowań skrajnej prawicy¹⁰².

Powyższe przykłady jasno pokazują, że wciąż trudno jednoznacznie stwierdzić, czy mądre słowa zapisane w hymnie Słowenii, zgodnie z którymi „za granicą jest bliźni, nie diabeł”¹⁰³, stanowią optymistyczne przesłanie na przyszłość, czy są jedynie idealistyczną mrzonką. Artyści nieustannie badają ten trudny, nacechowany emocjonalnie temat, starając się swoimi działaniami wskazać krążące w zbiorowej podświadomości wyobrażenia, poddając je jednocześnie procesom dekonstrukcji i subwersji. Warto się tym działaniom przyglądać, gdyż być może pozwolą one w nieodległej przyszłości uniknąć zaskoczenia wydarzeniami, które zachodzić będą w tym niezwyklej tygłu narodów, jakim jest Europa Środkowa. Oby, miast w stronę zabójczych i wyniszczających nacjonalizmów, ewoluowały one w kierunku, który w 2001 roku postulował Jacek Woźniakowski, pisząc:

Społeczeństwo świadome swej narodowej czy etnicznej tożsamości, a jednak otwarte na innych, jest bardziej twórcze niż społeczności, które najchętniej wyzbyły się własnej odrębności, byle być „jak inni”. Inaczej mówiąc, niechajby granice stawały się coraz bardziej przepuszczalne, podczas gdy tożsamość ludów, narodów, kultur i regionów przyjmować winna coraz wyrazistsze formy. Ta trudna i jednocześnie ważna droga wymaga cierpliwej pracy wychowawczej¹⁰⁴.

¹⁰¹ S. Boym, *Nostalgia i postkomunistyczna pamięć...*, op. cit., s. 274.

¹⁰² I. Čolović, *Kultura i polityka w Serbii...*, op. cit., s. 55.

¹⁰³ *Toast* – utwór autorstwa France Prešerena, dziś hymn Słowenii.

¹⁰⁴ J. Woźniakowski, *Czy możliwa jest większa Europa?*, [w:] *Od świata granic...*, op. cit., s. 16.

Paulina Haratyk

Rozdział II

Komuno wróć! – o nostalgicznych wizerunkach komunizmu w filmach z Europy Środkowej

Zgodnie z przywołanym we wprowadzeniu rozróżnieniem Janelle L. Wilson nostalgia, a w tym również nostalgia za komunizmem, może być uczuciem prywatnym bądź kolektywnym. Wymiar prywatny tego rodzaju tęsknoty przejawia się przez wspomnianie minionego okresu i kwestionowanie nowej rzeczywistości. Wymiar kolektywny zyskuje egzemplifikacje w tekstach kultury i wydarzeniach społecznych. Taka nostalgia oddziałuje w pewnym stopniu dwutorowo. Wpływa na twórcę, który daje jej wyraz w konkretnym tekście, oddziałującym następnie na odbiorców i ich do tej pory prywatną nostalgię. Ta z kolei staje się kolejnym punktem wyjścia dla następnych tekstów wyrażających tęsknotę. Tematem niniejszego tekstu jest drugi z wymienionych wymiarów nostalgii, wymiar kolektywny.

W tekście zostaną poddane analizie wybrane filmy pod kątem specyficznego rodzaju nostalgii, jakim jest nostalgia za komunizmem. Będą to niemieckie *Słoneczna aleja* (*Sonnenallee*, 1999) Leandera Haußmanna i *Good bye, Lenin!* (2003) Wolfganga Beckera, czeski *Pod jednym dachem* (*Pelíšky*, 1999) Jana Hřebejka oraz węgierski *Niemiecka jedność i Balaton* (*German Unity @ Balaton*, 2012) Pétera Forgácsa. Dwa pierwsze są jednymi z najbardziej znanych filmów, które zwykło się kojarzyć ze zjawiskiem nostalgii za komunizmem i które w zasadniczy sposób wpłynęły na rozwój ostalgii wśród byłych wschodnich Niemców. Film Jana Hřebejka posiada bardzo wiele zbieżności z dziełem Leandera Haußmanna, porównanie ich ze sobą pozwoli zobrazować uniwersalny wymiar tęsknoty za byłym blokiem wschodnim. Film Forgácsa jest najbardziej

współczesnym z omawianych dzieł, porównanie go z wcześniejszymi filmami pomoże wykazać, w jaki sposób zjawisko nostalgii za komunizmem zmieniło się na przestrzeni ponad dwóch dekad, jakie minęły od upadku żelaznej kurtyny.

Wersja historii znana z podręczników i innych źródeł tekstualnych jest powszechnie uznawana za tę właściwą. Historia przekazana w formie obrazów, przez fotografię czy kino, cieszy się znacznie mniejszym szacunkiem. Zakłada się bowiem, że zdjęcia i filmy przedstawiają wizję przeszłości zgodnie z zamierzeniami ich twórców. Niekoniecznie jest ona zgodna z faktami historycznymi, gdyż zostaje przefiltrowana przez osobistą wrażliwość artystyczną autorów. Niemniej współcześnie w epoce obrazu, a nie słowa, nasza wiedza historyczna często pochodzi właśnie z kina. Iwona Kurz zwraca uwagę na to, że dziś nierzadko to film ustanawia wydarzenia historyczne¹. To bowiem, co zostaje sfilmowane, jest oceniane jako warte zapamiętania i ważne, a więc godne przejścia do historii.

Historia zatrzymana na taśmie filmowej ukazuje przeszłość w zupełnie inny sposób niż źródła pisane; kino jest medium czasowym i narracyjnym. Nie można jednak przeszłości pokazanej w filmie traktować jako manipulacji społeczną pamięcią. Historia naukowa, jak zauważa Robert A. Rosenstone, jest również konstruktem. Zasady, jakimi kierują się naukowe rekonstrukcje przeszłości, stanowią wytwór epoki pisma, faworyzującej racjonalną ekonomię, prawa człowieka, instytucję państwa narodowego, traktującej przeszłość w sposób analityczny². Chociaż powyższe wartości nadal przyświecają naszej cywilizacji, zdajemy sobie sprawę, że nie są one gwarantem uzyskania prawdziwego obrazu przeszłości.

Film ukazujący historię nie eliminuje źródeł pisanych, wręcz przeciwnie – dopełnia je. Jak bowiem zauważa Kurz,

kino, nawet opowiadając historię oficjalną, musiało się jednak uciekać do szczegółu trywialnego – kostiumu, rekwizytu, gestu. Jeśli istnieje zatem (może istnieć) historia codzienności, to właściwym instrumentem jej zapisu jest kamera filmowa [...].

¹ Por. I. Kurz, „*Ludzie jak żywi*”: *historiofotia i historioterapia*, [w:] *Film i historia. Antologia*, red. I. Kurz, Warszawa 2008, s. 9.

² Por. R.A. Rosenstone, *Historia w obrazach/ historia w słowach: rozważania nad możliwością przedstawiania historii na taśmie filmowej*, [w:] *Film i historia...*, op. cit., s. 104 i 113.

Historia na taśmie filmowej ożywa w całej potocznej szczegółowości, w bogactwie trywialnych, choć niekoniecznie znanych (uświadomionych) detali. Zarazem określa ona na nowo podmiot historii – zawsze jest nim jednostka. [...] Obraz (zwłaszcza filmowy) wykazuje tu swoją kolejną przewagę nad słowem – nie tylko ukazuje niewidoczny szczegół, ale też ukazuje szczegół nasycony uczuciem, uruchamiając właściwe kinu procesy projekcji-identyfikacji, przesuwając wirtualnie odbiorcę w miejsce dziania się historii³.

Kino przedstawia historię z perspektywy jednostki, a co za tym idzie, skupia się na detalach i emocjach. Nie tyle analizuje, co interpretuje zdarzenia historyczne. Przez proces projekcji-identyfikacji pozwala odbiorcy na wniknięcie w przeszłość. Nie jest to mniej wiarygodny sposób przedstawiania historii niż źródła pisane.

Traktowanie kina jako równorzędnego sposobu ukazywania historii wynika z zaproponowanego przez Haydena White'a rozróżnienia na historiofotię i historiografię. Ta pierwsza jest „reprezentacją historii i refleksji nad nią tworzoną w obrazach wizualnych i w dyskursie filmowym”, natomiast druga oznacza „reprezentację historii w obrazach werbalnych i dyskursie pisany”⁴. Historiofotia zwykła objawiać się w kinie dokumentalnym obrazującym przeszłość bądź w filmach historycznych, ale również w obrazach, które – choć zostały osadzone w konkretnym kontekście historycznym – nie traktują go jako tematu. Dlatego też kategoria ta wydaje się adekwatna w stosunku do filmów wyrażających nostalgię za komunizmem.

We wstępie zwrócono uwagę na fakt, że tęsknota za byłym blokiem wschodnim jest uczuciem apolitycznym, które skupia się na codzienności i prywatnych historiach osób żyjących w tamtym ustroju. Kształt, jaki przybiera dyskurs dotyczący nostalgii za komunizmem, stoi w opozycji do historiograficznego sposobu rozumienia przeszłości. Tęsknota skupiająca się na życiu za żelazną kurtyną nie opiera się na wydarzeniach politycznych, jakie zaszły w czasie komunizmu, czy też na doktrynie tego systemu, ale na indywidualnym życiu pomimo błędów i wypaczeń ówczesnej polityki. Uczucie to bazuje na emocjach, jakie przeżywali wtedy nostalgicy, ich indywidualnych problemach i powodach do radości. Wszystkie powyższe elementy odnaleźć można w filmach, które w sposób nostalgiczny ukazują czasy sprzed transfor-

³ I. Kurz, „*Ludzie jak żywi*”..., *op. cit.*, s. 12–13.

⁴ H. White, *Historiografia i historiofotia*, [w:] *Film i historia*..., *op. cit.*, s. 117.

macji ustrojowej. Ich bohaterami są zawsze jednostki, fakty historyczne przefiltrowane zostają przez ich indywidualną wrażliwość i wydarzenia, których byli świadkami.

Ważną kwestią w tym przypadku jest również obiektywizm ukazywania przeszłości. Nostalgia, w tym nostalgia za komunizmem, jest subiektywna, bazuje na ludzkiej pamięci, która nierzadko przekształca fakty, arbitralnie dowartościowuje niektóre wydarzenia na niekorzyść innych. Jest to niedopuszczalny błąd z perspektywy tradycyjnej historii naukowej, która dąży do obiektywizmu. Jednak jeśli celem staje się ukazanie przeszłości konkretnej osoby, taka perspektywa wydaje się w pełni zrozumiała. To bowiem, co zostaje zapamiętane, jest dla tęskniącej osoby z jakiś powodów bardziej istotne niż to, co zostało przez nią zapomniane. Historia ukazana w filmie różni się od tej zapisanej na kartach podręczników nie tylko za sprawą medium, przez które została wyrażona, ale również za sprawą podmiotu, z którego perspektywy jest opowiedziana. Kino przedstawia przeszłość przez pryzmat jednostki, dla której fakty historyczne stanowią zazwyczaj jedynie tło prywatnych historii. Tego rodzaju dyskurs może być uznawany za subiektywny, jednak jedynie z perspektywy historiograficznej.

Filmy, których tematem jest przeszłość, przykładają taką samą wagę do ukazania wszelkich danych wizualnych, w tym na przykład artefaktów przeszłości, z jaką podręczniki historyczne podchodzą do dat i faktów. Element ten może być zarówno wyrazem historiofotii, jak i postmodernistycznej fascynacji minionymi stylami, która redukuje przeszłość wyłącznie do rekwizytów, dekoracji i kostiumów.

Postmodernizm dotarł do krajów Europy Środkowo-Wschodniej wraz z kapitalizmem po upadku żelaznej kurtyny. Według Włodzimierza Boleckiego postmodernistyczną twórczość wyróżniają: radykalny pluralizm, wynikający z odrzucenia koncepcji jednostylowości i homogeniczności; zainteresowanie historią i tradycją, wyrażające się w stylu retro, cytatach, parodiach i pastiszach oraz kolażach; stosowanie ornamentu i dekoracyjność; programowa złożoność; wieloperspektywiczność i dwuznaczność; odejście od podziału na kulturę wysoką i niską oraz kult intertekstualności⁵. Twórczość postmodernistyczna jest więc często nakierowana na przeszłość, której jednak nie traktuje

⁵ W. Bolecki, *Polowanie na postmodernistów (w Polsce)*, [w:] *idem, Polowanie na postmodernistów (w Polsce) i inne szkice*, Kraków 1999, s. 26–28.

według wzorca historyczno-naukowego. Wybiera z niej, w sposób mniej lub bardziej arbitralny, interesujące w danej chwili elementy. Przetwarza i miesza wzajemnie ze sobą przeszłość z teraźniejszością, tworząc nowe jakości i interpretacje. Można dojść do wniosku, że w tym aspekcie filozofia postmodernistyczna ma wiele wspólnego z logiką wspominania. Ta ostatnia jest również rozciągnięta pomiędzy historią a współczesnością. W ludzkim umyśle przeszłość odtwarzana z perspektywy teraźniejszości ewoluuje i podlega nieustannym zmianom.

Fredric Jameson, opisując postmodernizm, posłużył się kategorią filmu nostalgicznego, która choć stoi w opozycji wobec historiofotii, jest warta przywołania w kontekście obrazów wyrażających tęsknotę za minionym ustrojem. Filmami nostalgicznymi są takie produkcje, które odwołują się do przeszłości nie przez osadzenie ich w konkretnej historycznej rzeczywistości, ale za sprawą nawiązań stylistycznych. Zamiast skupiać się na wydarzeniach politycznych i konkretnych zdarzeniach, przywołują charakter minionych epok i styli oraz ukazują ich atrakcyjność⁶. Choć Jameson określa tego rodzaju dzieła mianem nostalgicznych, zaznacza, że w gruncie rzeczy są one dalekie od wyrażania tego rodzaju tęsknoty. Stoją raczej po przeciwnej stronie – to „bezosobowe, wizualne osobliwości”⁷.

Scharakteryzowane przez Jamesona filmy nostalgiczne nie są źródłem wiedzy o przeszłości ani też nie wynikają z nostalgii rozumianej jako autentyczna tęsknota. Z przeszłości czerpią przede wszystkim koloryt epoki. Historyczność tego typu produkcji jest jednakże ich najistotniejszą cechą. Postmodernizm jest według Jamesona schizofreniczny, co oznacza, że nie obowiązuje w nim linearne podejście do kategorii czasu. Choć istnieje wyłącznie teraźniejszość, to przeszłość jest jednocześnie bliżej niż kiedykolwiek wcześniej. Naszą codzienność wypełniają obrazy przeszłości i artefakty minionych epok. Z biegiem czasu stają się one ważniejsze od historii, która je zrodziła, tak że przeszłość zaczyna funkcjonować wyłącznie za sprawą obrazów i tekstów, które się do niej odwołują. Choć w ten sposób film nostalgiczny staje się pastiszem przeszłości, a nie jej reprezentacją, to jednak według Jamesona daje on jedyną możliwość na dotarcie do historii w epoce, która „w swoich początkach zapomniała, jak należy myśleć w sposób historyczny”⁸.

⁶ Por. F. Jameson, *Culture...*, *op. cit.*, s. 19.

⁷ F. Jameson, *Introduction* [w:] *idem, Postmodernism...*, *op. cit.*, s. XVIII.

⁸ *Ibidem*, s. IX.

Jednym z kluczowych powodów zaistnienia nostalgii za komunizmem jest tęsknota za dorastaniem i młodością, które przebiegały w tym okresie. Taka konkluzja znajduje swoje potwierdzenie w przywoływanej już we wprowadzeniu powieści Dubravki Ugrešić:

Większość z nich najchętniej wracała do dzieciństwa. Było to najpewniejsze i maksymalnie bezbolesne terytorium. Czy szczegóły z minionego życia były ich własne, czy też pozbiali je od swoich rodziców lub wymyślili [...], teraz nie wydawało się istotne. Każdy szczegół wносił cząstkę prawdy⁹.

Jak wynika z powyższego fragmentu, wspomnienia dotyczące osobistej przeszłości są nieobiektywne, podlegają zapomniani, przeinaczeniu, czasem są nawet przejmowane od innych osób i traktowane jako własne. Jak zostało napisane powyżej w kontekście historiofotii, prywatne wspomnienia nie tworzą obiektywnego obrazu przeszłości w rozumieniu historyczno-naukowym. W odróżnieniu od faktów, które ściśle dotyczą przeszłości, wspomnienia łączą dwie rzeczywistości, przeszłą i teraźniejszą. Jak bowiem pisze Douwe Draaisma, proces rekonstrukcji minionych wydarzeń przywołuje u osoby wspominającej przeszłość. Jednocześnie wydarzenia wywoływane z przeszłości zostają wzbogacone o współczesne przeświadczenia i opinie związane z czasem, który bezpowrotnie minął. Tak więc każde kolejne wspominanie zmienia przeszłość, sprawiając, że w pewnym momencie wspominamy już nie konkretne wydarzenia, ale ich wspomnienia¹⁰.

Specyfiką ludzkiego umysłu jest pielęgnowanie wspomnień z młodości, na niekorzyść tych, które dotyczą późniejszych okresów życia. Jednocześnie za sprawą tego procesu okres ten zatracą swe wiarygodne ramy, stając się wspomnieniem wspomnienia. Zostaje wzbogacony o doświadczenie zdobyte wraz z czasem, który minął od momentu, który przywołuje się w swojej pamięci. Mogą na nie również wpływać historie innych, dotyczące tego samego okresu, bądź teksty i obrazy osadzone w tym samym kontekście. Dlatego też dorastanie i młodość zyskują często znamiona wspomnienia kolektywnego. W taki właśnie sposób można traktować zbieżności, jakie są widoczne w dwóch filmach powstałych w 1999 roku: *Słonecznej alei* (*Sonnenallee*) Leandera Haußmanna i *Pod jednym dachem* (*Pelišky*) Jana Hřebejka. Oba opierają się

⁹ D. Ugrešić, *Ministerstwo bólu...*, op. cit., s. 63.

¹⁰ Por. D. Draaisma, *Fabryka nostalgii. O fenomenie pamięci wieku dojrzałego*, Wołowiec 2010, s. 151–153.

na tym samym schemacie, choć powstały w innych krajach, pierwszy z nich w Niemczech, a drugi w Czechach.

Filmy Haußmanna i Hřebejka ukazują nostalgię za komunizmem, której nośnikiem staje się tęsknota za okresem dorastania i młodości. Czas ten, niezależnie od tego, jaki był w rzeczywistości, pod wpływem przywoływania go z pamięci zyskuje znamiona najlepszego okresu w życiu. Bohaterowie *Słonecznej alei* i *Pod jednym dachem* niezależnie od własnej woli są zanurzeni w polityce. Jednakże to prywatne życie jest dla nich o wiele istotniejsze. Dążą do szczęścia, po drodze dorastając do dorosłości.

Akcja pierwszego z filmów osadzona jest w latach siedemdziesiątych w Berlinie Wschodnim. Tytułowa Słoneczna Aleja to ulica, którą przedziela mur berliński; jej krótszy koniec znajduje się w NRD, natomiast dłuższy należy do RFN. Głównym bohaterem filmu jest mieszkaniec alei Michael, uczeń szkoły średniej. Mimo że jego rodzice są przeciwnikami ustroju, matka prenumeruje komunistyczne „Neues Deutschland” i zaprasza do domu dwójkę drezdeńczyków, którzy przyjechali na socjalistyczny zjazd młodzieży. W ten sposób chce pokazać sąsiadom, a zwłaszcza temu, którego podejrzewa o pracę w Stasi, w rzeczywistości jednak pracującemu w zakładzie pogrzebowym, że jej rodzina to prawdziwi patrioci. Ma bowiem nadzieję, że dzięki temu Michael dostanie się na studia do Moskwy, które jej zdaniem zapewnią mu najlepszą edukację. Chłopca nie interesują jednak plany matki, jego całą uwagę zajmuje Miriam, najpiękniejsza mieszkanka ulicy. Jest w niej szaleńczo zakochany i walczy o jej względy, co jednak nie jest łatwym zadaniem, bowiem dziewczyna woli spotykać się z chłopcami z Zachodu. Michaela i jego przyjaciół łączy pasja muzyczna; za wszelką cenę starają się zdobyć płyty z zakazanymi zachodnimi przebojami. Najbardziej zdeterminowany w tej kwestii jest Wuschel, który odkłada pieniądze na dwupłytowy album *Exile on Main St.* Rolling Stonesów. Gdy w końcu udaje mu się kupić płytę, wydarza się tragiczny incydent. Strażnicy pilnujący przejścia granicznego zauważają chłopca, gdy ten biegnie wzdłuż muru berlińskiego. Przez pomyłkę biorą go za uciekiniera i strzelają w jego stronę. Mimo że chłopak traci przytomność i upada, nic złego mu się nie przytrafia. Wymarzona płyta, którą schował w swojej kurtce, amortyzuje strzał. Jednakże tym samym album zostaje zniszczony, czego nie może odżałować Wuschel.

W *Słonecznej alei* polityka nie odgrywa zasadniczej roli w życiu bohaterów. Postacie wspierające system komunistyczny nie są ani naprawdę groźne,

ani złe. Jedną z nich jest dzielnicowy, który za wszelką cenę stara się uprzykrzyć życie Michaelowi. Policjant skompromitował się bowiem przed swoimi przełożonymi, gdy puścił im zarekwirowaną chłopcu kasetę z piosenką *Moscow* grupy Wonderland, nie wiedząc, że jest zakazana. Zachowanie dzielnicowego nie wzbudza strachu ani w Michaelu, ani w odbiorcach filmu. I bohater, i widzowie traktują go raczej jako postać groteskową, a nie groźną.

Pod jednym dachem Jana Hřebejka rozgrywa się w Czechosłowacji około 1968 roku. Ojciec Michala, głównego bohatera, jest członkiem partii. W odróżnieniu od rodziców bohatera *Stonecznej alei* mężczyzna również w domu stara się wyznawać socjalistyczne zasady. Na gazetce ściennej w przedpokoju umieszcza propagandowe hasła i domowy jadłospis, który jest zupełnie ignorowany przez jego żonę, gotującą dla całej rodziny. Na wyższym piętrze domu, w którym mieszka rodzina Michala, znajduje się drugie mieszkanie. Żyje w nim Jindřiška, w której chłopiec jest zakochany. Jej ojciec jest zagorzałym przeciwnikiem komunizmu. Jest również weteranem wojennym, który nie może odnaleźć się we współczesnej rzeczywistości. Ojcowie Michala i Jindřiški wzajemnie się nie znoszą i kłócą ilekroć staną sobie na drodze, co prowadzi do humorystycznych sytuacji. Michal, podobnie jak Michael, jest uczniem szkoły średniej. Fascynuje go Zachód, który uosabia Elien, kolega z klasy, którego rodzice mieszkają w Ameryce. Od nich dostaje projektor i zagraniczne filmy, które wieczorami puszcza na ścianie swojego akademika, wymarzone przez Michala buty beatlesówki oraz skuter. Główny bohater zazdrości Elienowi nie tylko zachodnich przedmiotów, ale przede wszystkim uczucia, jakim darzy tego ostatniego Jindřiška. Z tego powodu próbuje nawet popełnić samobójstwo. Dziewczyna również nie jest szczęśliwa. Jej matka umiera niespodziewanie, a Elien wyjeżdża na Zachód do swoich rodziców. Ojciec Jindřiški powtórnie bierze ślub, jego wybranką staje się ciotka Michala. W trakcie nocy poślubnej następuje inwazja wojsk Układu Warszawskiego na Czechosłowację. Po tych wydarzeniach ojciec Jindřiški, jego nowa żona oraz ich dzieci wyjeżdżają w podróż poślubną do Anglii, z której nigdy nie wrócą.

Stoneczna aleja i *Pod jednym dachem* opowiadają niemalże identyczne historie, dodatkowo – w bardzo zbliżony do siebie sposób. Ich głównymi bohaterami są chłopcy w podobnym wieku. Każdego z nich otacza grupa przyjaciół, z którą dzieli swoje pasje i zmartwienia. Bohaterowie żyją w światach, które w sposób zasadniczy dotyka polityka. Bohaterowie *Stonecznej alei* mieszkają w sąsiedztwie muru berlińskiego i pilnujących przejścia pomiędzy obiema

stronami miasta strażników. Momentem kulminacyjnym w *Pod jednym dachem* jest interwencja wojsk Układu Warszawskiego. Niemniej dla Michaela i Michała dużo istotniejszą rolę odgrywają ich prywatne problemy, przede wszystkim te związane z przeżywaniem pierwszej miłości. W obu filmach uczucie to jest niezwykle burzliwe i tylko w obrazie Haußmanna doczekuje się szczęśliwego spełnienia. W obu pojawia się również motyw inicjacji seksualnej, która w sposób symboliczny wprowadza bohaterów w dorosłość. Oprócz miłości kwestie, które zaprzątają głowę Michaela i Michała, to kontrkultura, czyli zakazana w bloku wschodnim kultura Zachodu (zwłaszcza ta amerykańska) oraz muzyka. W niemieckiej produkcji bohaterowie chodzą w dzwonach i słuchają The Rolling Stones. W czeskim filmie pojawiają się piosenki Elvisa Presleya, buty beatlesówki i plakat Micka Jaggera. *Słoneczna aleja* i *Pod jednym dachem* to opowieści o wchodzeniu w dorosłość, na którą składają się: inicjacja seksualna i polityczna; ugruntowanie światopoglądu (w dużej mierze antykomunistycznego, opartego na silnym poczuciu indywidualizmu); pierwsze świadome wybory związane z przyszłością.

Zbieżność fabuł obu filmów nie wynika ze wzajemnych inspiracji, jak zostało wyżej napisane, obrazy powstały w tym samym czasie, w 1999 roku. To raczej kwestia wykorzystania uniwersalnych elementów, które zwykło się łączyć z okresem dorastania i młodości, takimi jak: fascynacja stylami bycia, poszukiwanie własnej tożsamości czy inicjacja.

Tęsknota za ustrojem byłego bloku wschodniego objawia się w filmach Haußmanna i Hřebecka przez ich temat, czyli młodość, która przypadała na okres komunizmu. Choć w obu filmach polityka odgrywa istotną rolę, to jednak prywatne historie, mające niewiele z nią wspólnego, zostały ukazane na pierwszym planie. Jest to również jedna z kluczowych cech tęsknoty za komunizmem.

We wprowadzeniu zostało napisane, że aby zaistniała nostalgia, w tym również nostalgia za komunizmem, muszą być spełnione dwa zasadnicze warunki, obecność artefaktów z przeszłości oraz ocenianie współczesności jako gorszej od przeszłości. Pierwszy z nich zostaje spełniony w filmach *Słoneczna aleja* i *Pod jednym dachem* dzięki wiernemu ukazaniu świata przedstawionego, skrupulatności w doborze scenografii i kostiumów oraz odniesieniach w fabule filmu do licznych artefaktów z czasów sprzed transformacji ustrojowej. W obu obrazach pojawiają się elementy, które niezaprzeczalnie kojarzą się współczesnym widzom z komunistyczną codziennością. Najważniejszym wi-

zualnym symbolem komunizmu w *Słonecznej alei* jest mur berliński. W filmie pojawiają się również elementy związane z życiem codziennym: stół na korbkę, charakterystyczne dla architektury enerdowskich mieszkań okna łączące kuchnię z salonem, pisanie skarg i petycji czy też zebranie Freie Deutsche Jugend, czyli wschodnioniemieckiej, komunistycznej organizacji młodzieżowej. W *Pod jednym dachem* wizualne odwołania do komunizmu odnaleźć można w wystroju mieszkania rodziny Michala, w meblościance na wysoki połysk czy gazetce ściennej. Również fryzura matki głównego bohatera, ogromny gładko uczesany kok, odnosi się do mody panującej w bloku wschodnim w latach sześćdziesiątych. Ponadto w filmie pojawiają się buty czeski i często zmieniające portrety dostojników państwowych.

Drugim warunkiem zaistnienia nostalgii za komunizmem jest ocenianie teraźniejszości jako gorszej od przeszłości. Takie podejście można odczytać z zakończeń obu filmów, których finałami są swoiste happy endy. Zakończenie *Słonecznej alei* jest spektakularne. Film zamyka musicalowy chwyt wspólnego tańca wszystkich pojawiających się w filmie postaci. Jest to szalony pochód po tytułowej ulicy, wobec którego strażnicy są bezradni (jeden z policjantów pyta nawet drugiego: „wolno im tak?”, na co dostaje odpowiedź: „no cóż, jesteśmy bezsilni”). Bohaterowie tanecznym krokiem zbliżają się do barierki, która wyznacza granicę NRD. Choć nie starają się jej przekraczać, ich gest jest wyrazem zwycięstwa. Nie boją się strażników, są szczęśliwi. Potwierdzają to słowa wypowiedziane w ostatniej scenie przez Michaela-narratora: „Był kiedyś kraj, w którym żyłem. Spędziłem w nim najpiękniejsze chwile mojego życia, kiedy byłem młody i zakochany”.

Finał *Pod jednym dachem* jest znacznie bardziej dramatyczny – bohaterowie dowiadują się o wkroczeniu wojsk Układu Warszawskiego, słyszą odgłosy nadlatujących samolotów. Film kończy epilog, w którym Michał wraca ze szpitala, do którego trafił z powodu kolejnej próby samobójczej spowodowanej nieodwzajemnioną miłością. Okazuje się, że otaczający go świat uległ zasadniczym zmianom. Wraz ze swoją nową rodziną na zawsze wyjechała Jindřiška. Jego ojciec z powodu zawodu, jakiego doznał przez partię i system komunistyczny, próbował się zabić, podobnie jak wcześniej syn. Nowym dyrektorem szkoły zostaje najbardziej złośliwy spośród nauczycieli. Do tego na końcu pojawia się następująca dedykacja: „Film ten jest poświęcony tym z was, których przyjaciele, miłości, rodzice i dzieci zniknęli pewnej nocy, zostawiając was sa-

mych”. Ten pesymistyczny ton zmienia jednak scena, która przedstawia Uzlinkę, młodszą siostrę Michala, włamującą się do opuszczonego przez Jindřiškę mieszkania i ratującą znajdującą się wewnątrz klatkę z czterema kanarkami. Ptaki zostają ustawione na stoliku obok łóżka Michala. Pomimo że ptaki znajdują się w klatce, wesoło ćwierkają. Podobnie jak bohaterowie *Słonecznej alei* wydają się szczęśliwe.

Oba zakończenia pozostawiają widza z niemalże taką samą konkluzją. System i związane z nim ograniczenia oraz represje nie pozwalają bohaterom na to, by poczuli się wolni. Żyją w klatce, podobnie jak uratowane przez Uzlinkę kanarki. Klatka ta jednak nie jest przez nich postrzegana wyłącznie jak więzienie, ale także – a właściwie przede wszystkim – jako dom.

Nostalgę, w tym także nostalgię za komunizmem, rozwijają przedmioty, które odsyłają do rzeczywistości będącej obiektem tęsknoty. Zaraz po upadku żelaznej kurtyny artefakty komunistycznej codzienności zostały odrzucone na rzecz – do tej pory deficytowych – produktów zachodniej konsumpcji. Jednakże po pewnym czasie wróciły do łask, już jednak nie z powodu swoich praktycznych właściwości, ale tych symbolicznych – zyskały znamiona kultowości. Pojęcie to, choć pierwotnie określało formę uczestnictwa w rytuałach religijnych, współcześnie odnieść można również do wytworów kultury popularnej. Według Macieja Parowskiego mianem kultowego określić można zarówno książki, filmy i utwory muzyczne, jak i wszystko inne, co odbierane jest w sposób wyjątkowo silny (mogą to być miejsca, potrawy, a nawet teorie)¹¹. Kultowym niekoniecznie staje się coś, co jest nowe, niemniej musi być w jakiś sposób nowatorskie, buntownicze czy też po prostu inne, jest przy tym również podatne na wszelkie interpretacje oraz skrajnie różne, w tym także ironiczne, formy odbioru. Łączy je specyficzna więź z odbiorcą, która opiera się na silnej identyfikacji.

Artefakty komunistycznej przeszłości posiadają znamiona kultowości. Są bowiem traktowane przez swoich posiadaczy w sposób intensywniejszy, niż narzuca to ich pierwotna funkcja. Przywołują indywidualne wspomnienia, pozwalają na rehabilitację osobistych historii i indywidualnych życiorysów, często też odgrywają rolę symboli buntu. W ten właśnie sposób można określić popularność opisywanego we wprowadzeniu *Ampelmanna*, figurki z NRD-owskich świateł ulicznych. Powtórne zainteresowanie się nią oraz in-

¹¹ M. Parowski, *Kulty kultury*, „Czas Fantastyki” 2008, nr 17, s. 8.

nymi przedmiotami związanymi z komunistyczną rzeczywistością wiąże się ze sprzeciwem wobec zastanej rzeczywistości:

Obok powrotu *Ampelmanna* innymi elementami, które silnie wpłynęły na wybuch ostaligicznych nastrojów wśród obywateli byłych Niemiec Wschodnich, stały się książka Thomasa Brussiga *Aleja Słoneczna*¹², na podstawie której Leander Haußmann nakręcił opisywany wyżej film oraz obraz Wolfganga Beckera *Good bye, Lenin!* (2003). Film Beckera mówi więcej o mechanizmach ludzkiej pamięci oraz konfrontacji wzniosłych marzeń z prozaiczną rzeczywistością niż o rzeczywistości NRD, w której się rozgrywa.

Akcja *Good bye Lenin!* Toczy się w okresie transformacji ustrojowej. Matka Alexa Knera, głównego bohatera i narratora filmu, wierząca w idee państwa socjalistycznego działaczka społeczna, zapada w śpiączkę po tym, jak staje się świadkiem sytuacji, w której milicjanci aresztują jej syna, biorącego udział w antykomunistycznej manifestacji. Odzyskuje przytomność już po upadku muru berlińskiego, w momencie, gdy pejzaż Berlina Wschodniego ulega kapitalistycznemu przeobrażeniu. Bojąc się, iż transformacja ustrojowa mogłaby drastycznie wpłynąć na pogorszenie się stanu zdrowia matki, Alex udaje przed nią, że nic się nie zmieniło. W jednym z pokoi mieszkania tworzy iluzję NRD, na którą składają się artefakty dawnej codzienności oraz nagrywane wspólnie z przyjacielem programy informacyjne, które utwierdzały obraz NRD jako idyllicznego kraju, a zjednoczenia Niemiec jako pokojowego otwarcia granic i triumfu polityki Ericha Honeckera.

W filmie Beckera pojawiają się ogórki spreewaldzkie i szampan Rotkäppchen, komunistyczna moda, charakterystyczne dla tego okresu meblöschianki oraz zorganizowana z okazji urodzin matki Aleksa miniakademia, na której wygłaszane są przemówienia wychwalające zaangażowanie solenizantki w budowanie państwa socjalistycznego, a na jej cześć śpiewa delegacja młodych pionierów. Stworzoną przez Alexa wizję NRD umacniają preparowane przez niego wiadomości telewizyjne. Ukazują one alternatywną wersję wydarzeń, w której jednak nie tyle istotne stają się fakty historyczne, ile głoszone do tej pory przez komunistyczną propagandę, abstrakcyjne idee. One to w tworzo-

¹² Thomas Brussig równocześnie z pisaniem książki zatytułowanej *Aleja Słoneczna* (której tytuł oryginalny brzmi *Am kürzeren Ende der Sonnenallee*) tworzył, bazując na tej samej historii, scenariusz do filmu. Książka została wydana w 1999 roku, niemalże równocześnie z premierą filmu. Zarówno film, jak i książka zyskały ogromną popularność.

nym przez Aleksa świecie rzeczywiście mają okazję się spełnić. Główny bohater nie tworzy tych iluzji wyłącznie dla swej matki, ich pierwszym odbiorcą jest on sam. Jako dziecko wierzył w komunistyczną ideologię i marzył o karierze kosmonauty wzorem swego bohatera Sigmunda Jähna. Dopiero gdy dorósł, zrozumiał, że świat z dzieciństwa jest bardzo odległy od tego realnego¹³.

W filmie Beckera, podobnie jak w *Alei Słonecznej* i *Pod jednym dachem*, pojawiają się również inne elementy świadczące o jego nostalgicznym charakterze. Jednak w odróżnieniu chociażby od obrazu Haußmanna *Good bye, Lenin!* ma dużo silniejszy, krytyczny wydźwięk, który dodatkowo uwiarygodniają dokumentalne zdjęcia pokazujące przemiany polityczne, które dokonały się w Niemczech Wschodnich. Akcja filmu nie została osadzona w mitycznej krainie NRD, ale w okresie problematycznej transformacji. W filmie padają konkretne zarzuty względem sposobu przeprowadzenia i skutków tego procesu. Jeden z nich zostaje wypowiedziany w czasie rozmowy głównego bohatera z lekarzem, który nie jest zadowolony z decyzji Aleksa dotyczącej wypisania jego matki ze szpitala. Kerner pyta się o to, co stało się z poprzednim lekarzem. Gdy dowiaduje się, iż ten wyemigrował do Düsseldorfu, zadaje swemu interlokutorowi retoryczne pytanie o to, kiedy on sam zamierza wyjechać z Niemiec Wschodnich, po czym dodaje: „i pan chce mi dawać wykłady o odpowiedzialności?”. Scena ta jest krytyką skierowaną w stosunku do tych wschodnich Niemców, którzy zaraz po otwarciu granic masowo przeprowadzali się na Zachód, zupełnie zapominając, iż rzeczywistość, o którą walczyli pod komunistycznym reżimem, wymaga ich zaangażowania również po upadku muru berlińskiego.

Good bye, Lenin! nie przedstawia rzeczywistego obrazu NRD, ale wyobrażenie na jego temat zrodzone już po upadku żelaznej kurtyny. Film Beckera łączy nostalgię za dawnym systemem z krytyką postkomunistycznej rzeczywistości.

¹³ Taką interpretację uzasadniają już pierwsze sceny *Good bye, Lenin!*. Obraz otwierają fragmenty domowych filmów nakręcone przez ojca głównego bohatera. Pojawia się również scena, w której młody Alex wraz z innymi marzącymi o karierze kosmonauty dziećmi, okłaskiwany przez swą matkę, wystrzeliwuje w niebo zabawkową raketę kosmiczną. Oba fragmenty są radosne. Zaraz po nich następuje scena rozgrywająca się już we właściwym czasie akcji filmu, dorosły Aleks pije piwo na ławce przed blokiem, w którym mieszka. Jego obecne życie wydaje się zupełnie odległe od marzeń, które miał w dzieciństwie. Kiedyś chciał zostać kosmonautą, teraz pracuje w Zakładzie Usług Telewizyjnych. Odtwarzając dla matki NRD, które zniknęło, wraca do ideałów z dzieciństwa, które porzucił w dorosłym życiu.

Opisane wyżej *Słoneczna aleja* (1999) oraz *Good bye Lenin!* (2003) powstały w okresie, gdy wśród obywateli byłych Niemiec Wschodnich rodziła się ostalgia, i w zasadniczy sposób wpłynęły na rozwój tej tęsknoty. Pojawiły się w czasie, który za Piotrem Sztompką można nazwać okresem potransformacyjnej traumy. Natomiast obraz *Niemiecka jedność i Balaton* (*German Unity @ Balaton*) Pétera Forgácsa miał swoją premierę w 2012 roku, czyli ponad dwie dekady po upadku muru berlińskiego. Była to już inna rzeczywistość, w której mało kto traktował kapitalizm jako coś nowego i obcego. Nie oznacza to jednak, że czas, który upłynął pomiędzy premierami filmów Haußmanna i Beckera oraz obrazu Forgácsa był wystarczający, by ostalgia zaniknęła. Niewątpliwie jednak to uczucie mocno ewoluowało.

Niemiecka jedność i Balaton różni się w zasadniczy sposób od *Słonecznej alei* i *Good bye Lenin!*. Przede wszystkim jej autorem jest Węgier opowiadający o Niemcach z perspektywy obserwatora z zewnątrz, która zakłada dystans i większy obiektywizm. Ponadto miejsce, za którym tęsknią przedstawieni w filmie Niemcy, nie było częścią NRD, ale innego socjalistycznego kraju, Węgier. Przez dekady, w których Berlin był podzielony murem, obywatele bloku wschodniego przyjeżdżali nad węgierskie jezioro Balaton, by w tym miejscu spędzić swoje urlopy. O jego wyjątkowości świadczyło, że przyjeżdżano tam również zza żelaznej kurtyny, a zatem Niemcy z NRD mogli swobodnie spędzać czas ze swoimi rodakami z RFN.

Inna różnica wynika z formy wszystkich trzech obrazów: *Słoneczna aleja* oraz *Good bye Lenin!* to filmy fabularne, które opowiadają uniwersalne historie o dorastaniu i są zrozumiałe również bez znajomości kontekstu politycznego, w którym zostały osadzone. *Niemiecka jedność i Balaton* to film z pogranicza sztuk plastycznych i kina dokumentalnego, który w swojej pierwotnej wersji (jak większość obrazów Forgácsa) funkcjonował jako instalacja artystyczna i był pokazywany w galeriach sztuki. Historia opowiedziana w tym filmie bez znajomości realiów komunistycznej rzeczywistości może być znacznie mniej jasna.

Film Forgácsa przedstawia wspomnienia kilku osób, które z nostalgią opowiadają o wakacjach spędzanych nad Balatonem. Dla części z nich było to miejsce, które ukształtowało ich w okresie, gdy dorastali (Ulrich Grunert tylko tam miał okazję słuchać zachodniego rocka i poznawać kontrkulturę, Manfred Schotte organizował nad Balatonem coroczne spotkania młodzieży luterkańskiej z Niemiec Zachodnich z ich kolegami i koleżankami ze wschodu),

dla innych wiązało się ono z ważnymi życiowymi decyzjami (Doris Hoffmann i Christopher Lohse zaręczyli się podczas wakacji spędzanych nad Balatonem, Catrin Lori Hennecke uciekła przez węgierską granicę po to, by żyć z mężczyzną, w którym była zakochana). Ostalgiczne wspomnienia oraz obrazujące je zdjęcia i fragmenty amatorskich filmów nakręconych podczas wakacji Forgács zestawiał z materiałami przedstawiającymi ówczesne przemiany polityczne, ale przede wszystkim z filmami Stasi oraz węgierskiego Ministerstwa Spraw Wewnętrznych, obrazującymi, w jaki sposób inwigilowano Niemców spędzających urlopy na Węgrzech.

Niemiecka jedność i Balaton rozgrywa się niejako w dwóch porządkach, w komunistycznej przeszłości, gdy Niemcy mieszkający po obu stronach muru berlińskiego wyjeżdżali na Węgry, by wspólnie spędzać wakacje, oraz współcześnie, ponad dwadzieścia lat po upadku muru i zjednoczeniu Niemiec, gdy oglądając nakręcone wtedy filmy, te same osoby wspominają dawne czasy. Dwa porządki czasowe zostają dopełnione przez dwie perspektywy, z których widać opowieść o wakacjach nad Balatonem. Jedną z nich jest ostalgiczna perspektywa Niemców przyjeżdżających na Węgry, by odpoczywać, drugą – perspektywa aparatu kontroli, który inwigilował wczasowiczów. One obie niemalże nigdy nie spotykają się ze sobą, choć często opowiadają o tych samych wydarzeniach.

Péter Forgács jest artystą hołdującym tradycji minimalistycznej, sztuce konceptualnej, postulatami sytuacjonistów i twórczości grupy Fluxus. Nim zajął się filmem, działał w obszarze muzyki i performance'u¹⁴. W czasach komunistycznych buntował się wobec panującego ustroju. Z powodu swoich poglądów oraz przynależności do nielegalnego lewicowego ruchu artystycznego został wyrzucony z Akademii Sztuk Pięknych w Budapeszcie. Zaistniał wtedy na węgierskiej scenie niezależnej, współpracując z muzyczną Grupą 180 oraz jedynym niezależnym w tamtym okresie studiem filmowym – Studiem imienia Béli Balázsa. Zainteresował się rodzimymi taśmami amatorskimi, gdyż szukał ucieczki od otaczającej go komunistycznej rzeczywistości. Sam porównał w tym siebie do archeologa, który zaczął badać przeszłość własnego narodu, podważać jej oficjalną historię i szukać wobec niej aleternatyw, gdyż była to jedyna dostępna mu forma oporu wobec rzeczywistości, w której przyszło

¹⁴ Por.: B. Nichols, *Introduction*, [w:] *Cinema's Alchemist*, ed. B. Nichols, M. Renov, Minneapolis–London 2011, s. viii.

mu żyć¹⁵. W ciągu dwudziestu lat pracy nakręcił ponad trzydzieści filmów. W większości zostały one zmontowane z materiałów amatorskich, uzupełnianych fotografiami, taśmami archiwalnymi oraz przeprowadzonymi przez reżysera wywiadami z autorami tych materiałów i ich rodzinami. Jednym z wiodących tematów w twórczości Forgácsa są losy Węgrów w drugiej połowie XX wieku oraz ich metody radzenia sobie z reżimem komunistycznym. Tego tematu dotyczą również *Prywatne Węgry*, składająca się obecnie z piętnastu części seria filmów, z którą węgierski artysta jest kojarzony najbardziej. Filmy te powstały (podobnie jak inne dzieła Forgácsa, w tym również *Niemiecka jedność i Balaton*) z materiałów filmowców amatorów, z których zostały wydobyte wątki pozornie w nich niewidoczne i konteksty, które nadają szerszy wymiar prywatnym historiom rodaków reżysera.

Niemiecka jedność i Balaton, podobnie jak inne obrazy Forgácsa, jest bliska filmom kompilacyjnym – dokumentom zmontowanym z fragmentów filmowych, którym towarzyszy komentarz w formie napisów bądź głosu z offu, budujący narrację filmu i sugerujący widzowi właściwe odczytanie poszczególnych materiałów¹⁶. W rzeczywistości twórczość węgierskiego filmowca jest jednak bliższa kinu *found footage* – filmowym kolażom, które nieustannie kwestionują mimetyczność i reprezentatywność wykorzystywanych materiałów, w których poszczególne materiały są zestawione w taki sposób, by ze sobą kontrastować albo się dopełniać. Inną wyróżniającą cechą tego rodzaju obrazów jest podkreślanie w nich materialności filmu przez zastosowanie wielu zabiegów manipulujących pierwotnymi taśmami, między innymi podziałów ekranu, powtórzeń, zapętleń czy kolorowania klatek.

Tak jak w dokumentach kompilacyjnych wykorzystane w *Niemieckiej jedności i Balatonie* materiały filmowe nie zostają poddane dekonstrukcji. Nawet zestawienie ostalgitcznych fragmentów nakręconych podczas wakacji z materiałami Stasi, przedstawiającymi wyniki trwającej wtedy inwigilacji, nie wpływa na kontekst tych pierwszych. Raczej je pogłębia i ukazuje, jak złożona jest historia, na którą nie można patrzeć wyłącznie z jednej (wschodniej bądź zachodniej, ówczesnej bądź dzisiejszej) perspektywy. Tę wieloznaczność uwypu-

¹⁵ Por. S. MacDonald, *Peter Forgács. An Interview*, [w:] *Cinema's Alchemist...*, op. cit., s. 9.

¹⁶ Por. W.C. Wees, *Recycled Images. The Art and Politics of Found Footage Films*, New York 1993, s. 35.

kła również strona wizualna filmu. Forgács bardzo często dzieli ekran, łącząc ze sobą amatorskie taśmy z wakacji nad Balatonem z wypowiedziami Niemców obecnie patrzących na tamten czas albo z obrazami ze Stasi i węgierskiego Ministerstwa Spraw Wewnętrznych.

Przywoływane już wcześniej w tym rozdziale warunki zaistnienia nostalgii według Chase'a i Showa odnaleźć można również w *Niemieckiej jedności i Balatonie*. Obecnymi w filmie artefaktami z komunistycznej przeszłości są amatorskie taśmy ukazujące idylliczne wakacje nad węgierskim jeziorem. Natomiast ocenianie teraźniejszości jako gorszej od przeszłości dotyczy rzeczywistości po zjednoczeniu, która okazuje się znacznie trudniejsza, niż to się wydawało, gdy upadek muru berlińskiego był wyłącznie marzeniem. Dowodzą tego zdania, które puentują film.

Obraz zamykają wypowiedzi dwójki bohaterów dotyczące upadku muru berlińskiego oraz zjednoczenia Niemiec. Christoph Lohse zwraca uwagę na lęk przed zjednoczeniem, który towarzyszył snutym przez dekady istnienia poprzedniego ustroju marzeniom o jego upadku „Ludzie wierzyli, że te dwa systemy, które istniały w Niemczech, były tak bardzo od siebie odległe, że nigdy nie uda się ich na powrót połączyć. [...] że nawet jeśli jakiś rodzaj zjednoczenia w końcu nastąpi, różnice będą zbyt wielkie. Tak naprawdę do dziś zmagamy się z nimi”. Natomiast Manfred Schotte porównuje zjednoczenie obywateli NRD i RFN, które następowało podczas urlopów nad Balatonem z tym, którego efektem był upadek muru berlińskiego: „część z nas wsiała do pociągu zbyt późno, pociągu pędzącego w kierunku zjednoczenia, które tak naprawdę już osiągnęliśmy na Węgrzech, niemiecką jedność nad Balatonem”.

Obie wypowiedzi można uznać za wyrazy ostalgii. Wynika ona z obecnego kształtu potransformacyjnej rzeczywistości, odległej od marzeń na jej temat snutych przez Niemców w czasie, gdy dzielił ich mur berliński. Kontrasty i różnice pomiędzy obiema częściami kraju okazały się trudne do nadrobienia nawet w ciągu dwudziestu lat. Niemieckie zjednoczenie, które dokonywało co wakacje nad Balatonem, było znacznie prostsze, mimo że jego rewersem była inwigilacja prowadzona tam przez Stasi. Ostalgia, która przejawia się w *Niemieckiej jedności i Balatonie*, opiera się więc na paradoksie. Można ją określić jako tęsknotę Niemców żyjących w zjednoczonym kraju za czasami, w których zjednoczenie było wyłącznie marzeniem.

O paradoksalności tego uczucia świadczy także przestrzeń, za którą tęsknią Niemcy – jezioro Balaton, które znajduje się w innym kraju. W filmie Forgácsa komunistyczne Węgry ukazane są jako idylliczny kraj, który był uosobieniem wolności dla mieszkańców NRD. Wypowiadające się w *Niemieckiej jedności i Balatonie* osoby zwracają między innymi uwagę na to, jak dobrze Węgrzy potrafili się odnaleźć w minionym ustroju („Myślę, że nawet, gdy sytuacja polityczna nie jest idealna, należy się starać jak najbardziej korzystać z życia. Uczyliśmy się tego dość mocno od Węgrów”) oraz że ich kraj traktowano jak mityczny Zachód („my mieszkańcy NRD bardzo lubiliśmy Węgry, wydawało nam się, że właśnie tak wygląda Zachód”). To na Węgrzech można było spróbować smaku coca-coli i słuchać zachodniej rockowej muzyki, spotykać się potajemnie z kochankiem, a nawet przekroczyć żelazną kurtynę i uciec na zachód.

Nostalgiczny obraz komunistycznej przeszłości w sposób zasadniczy różni się od relacji historycznej. Tęsknota ta jest bowiem apolityczna, w żaden sposób nie wiąże się z poparciem dla komunizmu. Ponadto oparta jest na wybiórczej i subiektywnej pamięci. Swoje egzemplifikacje uzyskuje często w historiach autobiograficznych. W nich to nostalgia za komunizmem łączy się często z tęsknotą za okresem dzieciństwa i młodości.

Uczucia nostalgiczne wzmagają artefakty minionej codzienności. Mogą być nimi zarówno przedmioty codziennego użytku (meblościanka, rower pony, ogórki spreewaldzkie), wytwory komunistycznej kultury popularnej¹⁷, jak i posiadająca cechy komunistycznej przeszłości przestrzeń (jezioro Balaton). Tęsknota za komunizmem nie wynika wyłącznie ze współczesnej mody na wszystko to, co należy do przeszłości. Nie można jej również traktować jako objawu sentymentalizmu czy też znaku poparcia dla ustroju komunistycznego. Jak pokazały przykłady Niemiec i krajów byłej Jugosławii, tęsknota tego

¹⁷ W kontekście krajów bloku wschodniego problematyczne jest użycie terminu „kultura popularna”. Władze komunistyczne traktowały to zjawisko jako cechę opartego na konsumpcji amerykańskiego społeczeństwa. W opozycji do niego, komunistyczna ideologia propagowała model kultury ludowej. Tym mianem określane były wszelkie działania artystyczne angażujące społeczeństwo, których nie można było określić jako przynależnych do kultury wysokiej. Por. T. Wałas, *Kultura polska po komunizmie – między kulturą socjalistyczną a postmodernizmem* [w:] eadem, *Zrozumieć swój czas: kultura polska po komunizmie – rekonesans*, Kraków 2003, s. 53.

rodzaju może być związana z problemem tożsamości narodowej, która wymaga reinterpretacji. W tym wypadku uczucie to często stanowi podstawę więzi społecznej stojącej w opozycji do tej, którą narzuca sytuacja polityczna. Choć nostalgia za komunizmem nie jest paradoksalną tęsknotą, często towarzyszy jej pewna ambiwalencja. Pozytywne traktowanie komunizmu nie zawsze jest działaniem świadomym. W wielu przypadkach stanowi zastępczy mechanizm radzenia sobie z żałobą po tym okresie.

Rozdział III

Polskie wspólnoty wyobrażone pomiędzy mitem a rzeczywistością – ucieczka do wolności: uwagi o *Ucieczce z kina „Wolność”* 25 lat po premierze

Film Wojciecha Marczewskiego *Ucieczka z kina „Wolność”* (1990) to obraz ciekawy co najmniej z kilku powodów. Po pierwsze, ze względu na osobę reżysera. Marczewski jako twórca wypowiada się niezwykle rzadko, ma na koncie mniej niż dziesięć fabularnych filmów pełnometrażowych (wliczając w to produkcje telewizyjne), a jego dzieła zazwyczaj nie wpisują się w żaden nurt czy obowiązujące w polskim kinie tendencje, choć pokoleniowo należy on do grona reżyserów współtworzących w latach siedemdziesiątych nurt kina moralnego niepokoju, którego wartość i znaczenie wykraczają poza jedną dekadę polskiej kinematografii. Reżyser zachował autonomiczny, indywidualny charakter swoich wypowiedzi, zawsze z namysłem wybierając temat i ton swoich dzieł. Po drugie, obraz Marczewskiego jest filmem czasów przełomu. Ze względu na dystans ponad dwudziestu pięciu lat od 1989 roku niejako mimowolnie staje się dla nas świadectwem przemian tamtego okresu, tych z obszaru zmian społeczno-politycznych w Polsce, ale także z zakresu kultury i polityki kulturalnej państwa. Nieprzypadkowo profesją wykonywaną przez głównego bohatera, granego przez Janusza Gajosa, jest zawód cenzora, tak charakterystyczny dla minionej komunistycznej epoki, w której sterowane centralnie państwo narzucało dominujący charakter kulturze oficjalnej i aktywności w jej obrębie, reagując na wszelki wypadek na zapas, aby uśmierzyć potencjalną krytykę. I po

trzecie: niezwykła intertekstualność filmu Marczewskiego otwiera go na wielokrotne odczytania, zachęcając do ponownej lektury, także po latach.

Oglądając współcześnie *Uciezkę z kina „Wolność”*, warto zadać sobie pytanie, co dzisiaj możemy powiedzieć o Polsce z przełomu lat osiemdziesiątych i dziewięćdziesiątych na podstawie tego filmu, i co może nam on opowiedzieć o stanie ówczesnej kultury. Pojawia się tu jeszcze dodatkowo ciekawy problem tożsamości, jak poradzić sobie z jego gatunkowością. Przypomnijmy, że w swoim czasie poza granicami Polski film otrzymał nagrody na festiwalach filmów fantastycznych w Avoriaz (Grand Prix) oraz w Burgos (nagroda dla najlepszego filmu oraz nagroda dla Janusza Gajosa za rolę męską). Jeśli spojrzymy na historię polskiego kina tamtego okresu, to okaże się, że w latach siedemdziesiątych i osiemdziesiątych w polskiej kinematografii, poza wyjątkami (filmy wojenne, komediowe, kryminalne), raczej niechętniej gatunkowym ograniczeniom, powstało kilka znaczących filmów w kluczu gatunkowym spod znaku science fiction i fantasy, np. *Golem* (1979), *Wojna światów – następne stulecie* (1981), *O-bi, O-ba. Koniec cywilizacji* (1984) czy *Ga, ga: Chwała bohaterom* (1986) Piotra Szulkina; ciesząca się do dzisiaj nieprzemijającą sympatią widzów *Seksmisja* (1983) Juliusza Machulskiego czy *Kingsajz* (1987) tego samego reżysera albo frenetyczne *Na srebrnym globie* (1987) Andrzeja Żuławskiego. Być może przydałaby się bardziej wnikliwa analiza tego, do czego gatunek science fiction, wraz z jego ramami, był potrzebny polskim reżyserom ostatniej dekady komunizmu. Nie wnikając jednak pod podszewkę tego zjawiska bardziej szczegółowo, można pokusić się o stwierdzenie, że polscy twórcy chętnie poszukiwali w tamtym okresie skutecznej metafory, także na poziomie języka filmu, która pozwoli im na trafny opis rzeczywistości, czy to przez użycie języka ezopowego, czy też, jak w tym przypadku, przez posłużenie się konwencją kina gatunkowego. Przykładem kina świetnie oddającego atmosferę czasów stanu wojennego jest film Szulkina *Wojna światów – następne stulecie*. O ile Marsjanie potraktowani wprost jako metafora komunistów to figura może nieco zbyt wulgarna, przesadna i przede wszystkim mało wiarygodna, o tyle filmowy krajobraz Polski w stanie wojennym (w filmie po inwazji Marsjan przedstawianej jako wizyta pokojowa [*sic!*]) z kontrolami drogowymi na ulicach, zakłamanymi mediami (ze szczególnie podkreślaną propagandową rolą wszechobecnej telewizji), zachęcaniem rodaków do „jeszcze jednego wysiłku” w imię „wyższego dobra”, a także różnorodnymi postawami przyjmowanymi

wobec najeźdźcy, wydaje się wiarygodnym świadectwem temperatury tamtej epoki.

Nigdy wcześniej ani nigdy później konwencja science fiction nie była w polskim kinie tak popularna (choć oczywiście zdarzały się wyjątki i od czasu do czasu powstawały w polskiej kinematografii dzieła należące do tego gatunku). Zgodnie z regułami przez kino gatunku zawsze mówi do nas zbiorowa nieświadomość¹. Być może w tym przypadku przejawiała się ona przez liczne utopijne wizje przyszłości, tym samym niejako antycypując (lub też czasami po prostu konstatując) przemiany społeczne.

Film Wojciecha Marczewskiego jest jednak interesujący także – ćwierć wieku od jego powstania – ze względu na możliwość przypisania go do kategorii kina narodowego dzięki odwołaniu do kategorii narodu jako wspólnoty wyobrażonej w rozumieniu Benedicta Andersona². Do takiego wyobrażenia narodu jako wspólnoty odwołuje się brytyjski profesor, znawca kina, Andrew Higson, który pisze, że

tożsamość narodowa dotyczy [...] doświadczenia przynależności do wspólnoty zanurzonej w tradycji, rytuałach i charakterystycznych trybach dyskursu. Takie rozumienie tożsamości narodowej nie jest oczywiście zależne od rzeczywistego życia w geopolitycznej przestrzeni narodu, co potwierdza doświadczenie emigranta. [...] Przynależność narodowa jest odpowiedzią na „odczuwaną potrzebę zakorzenionej, odgraniczonej, pełnej i autentycznej tożsamości”³. Publiczna sfera narodu i dyskursy patriotyczne są więc uwikłane w stałą batalię przekształcania faktów rozproszenia, różnorodności i bezdomności w doświadczenie zakorzenionej wspólnoty⁴.

Takie rozumienie tożsamości narodowej wydaje się dobrze przylegać do homogeniczności polskiej tożsamości po drugiej wojnie światowej, ukształtowanej i ujednoliconej przez ponad czterdzieści lat komunizmu. Jednak rozumienie kina narodowego nie jest przecież przypisane określonym systemom

¹ A. Helman, *Film gangsterski*, Warszawa 1990, s. 7.

² B. Anderson, *Wspólnoty wyobrażone...*, *op. cit.*, s. 19.

³ D. Morley, K. Robins, *No Place like „Heimat”: Images of Home(land) in European Culture*, „New Formations” 1990, No. 12, s. 6. Cyt. za: A. Higson, *Ograniczona wyobraźnia kina narodowego*, „Kwartalnik Filmowy”, lato–jesień 2008, nr 62–63, s. 16.

⁴ A. Higson, *op. cit.*, s. 15–16.

politycznym, to dużo bardziej złożone zjawisko. W jaki więc sposób można wyznaczyć granice kina narodowego?

We wstępie do książki *Kino polskie jako kino narodowe* Tadeusz Lubelski wyróżnia – za Higsonem, opisującym kino brytyjskie jako kino narodowe – cztery podstawowe sposoby rozumienia tego pojęcia:

1. Kinematografia narodowa funkcjonuje w dyskursie wymiany ekonomicznej; można ją wtedy utożsamiać z krajowym przemysłem filmowym.

2. Kinematografia narodowa istnieje w szeroko rozumianym dyskursie kultury, istotna jest treść i tematyka filmów; to one decydują o tym, czy dany utwór współtworzy tożsamość narodową w świadomości widza.

3. Kinematografię narodową można ujmować w kategoriach oglądalności; liczą się te filmy, które wzbudzają największe zainteresowanie publiczności.

4. Pojęcie to występuje w dyskursie krytyczno-filmowym, ujmowane raczej w kategoriach normatywnych niż deskryptywnych i utożsamiane z kinem artystycznym, składającym się na trwałe dziedzictwo danego państwa⁵.

Film Marczewskiego można rozpatrywać w każdym z czterech aspektów składających się na kino narodowe: pod kątem przemysłu filmowego, ponieważ jest to film wyprodukowany w Polsce; pod kątem jego recepcji (zarówno przez publiczność, jak i krytykę filmową) i jego odniesienia do kultury polskiej okresu przełomu, ponieważ dzieło Marczewskiego może być rozpatrywane jako oryginalne świadectwo etapu pośredniego, przemian, jakie po 1989 roku stają się udziałem polskiej kultury za pośrednictwem jej twórców.

Wyobrażona wspólnota ukazuje swoją umowność w trakcie przeobrażeń, w chwili kryzysu, kiedy starą formę zastępuje się nową, odnawiając pytanie o tożsamość i wspólne wartości. Film Marczewskiego wydaje się szczególnie interesujący w kontekście kategorii narodu wyobrażonego, ponieważ dzięki swojej nietypowej formie podejmuje próbę diagnozy (a nie jedynie np. odrzucenia) tego, co stare, jednocześnie szukając narzędzi opisu tego, co dopiero nadejdzie. Z perspektywy czasu okazuje się, że fascynacja formą science fiction czy też fantasy zaznaczyła swoją obecność w polskim kinie przede wszystkim w trudnej dekadzie lat osiemdziesiątych – od stanu wojennego po upadek komunizmu w 1989 roku. Antycypacja przemian domagała się nowej formy,

⁵ A. Higson, *Idea kinematografii narodowej*, tłum. M. Loska, [w:] *Kino Europy*, red. P. Sitarski, Kraków 2001, s. 9–10; cyt. za: T. Lubelski, *Wstęp*, [w:] *Kino polskie jako kino narodowe*, red. T. Lubelski, M. Stroński, Kraków 2010, s. 8.

kino gatunkowe okazało się tu najbardziej nośnym materiałem obrazowania rzeczywistości.

Okazuje się po latach, że film Wojciecha Marczewskiego nie został przez widzów zapomniany, przeciwnie nadal jest filmem oglądanym, przypominanym i można go obejrzeć na dużym ekranie chociażby w ramach realizowanego przez PISF projektu „Akademia Polskiego Filmu”⁶. Dwa lata temu Studio Filmowe TOR umieściło go na swoim kanale w serwisie YouTube, a film stał się jednym z najpopularniejszych w jego obrębie, uzyskując ponad 218 tysięcy odsłon⁷.

Tadeusz Lubelski w swojej *Historii kina polskiego* wymienia film Marczewskiego obok dwóch innych niezwykle obrazów z tego samego okresu – *Przypadku Pekosińskiego* Grzegorza Królikiewicza i dokumentu Macieja Drygasa *Usłyszcie mój krzyk* – jako film wpisujący się w nurt rozliczeniowy z epoką PRL. Już od razu widać, że zestawienie to ma dość przypadkowy charakter. Obok siebie postawione zostały bowiem filmy o zupełnie odmiennej tożsamości rodzajowej i gatunkowej: sięgający po gatunkową konwencję (choć podaną w przewrotny, autorski sposób) film Marczewskiego, eksperyment Królikiewicza (główny bohater gra w nim samego siebie, stając się metaforą człowieczego losu w socjalistycznej Polsce) oraz dokumentalny, bazujący na odnalezionych zdjęciach archiwalnych film Drygasa, odkrywający zapomnianą historię PRL. Lubelski łączy te filmy przez przyświecający im nadrzędny temat mierzenia się z przeszłością i traumą pozostałą po poprzednim systemie. Każdy z nich ma zachęcić publiczność (oczywiście widza A.D. 1990) do samodzielnego rozliczenia z własną przeszłością przeżyta w komunistycznej Polsce⁸. Jak pisze Lubelski,

reżyser wspominał, że na początku pracy nad filmem miał ochotę temu cenzorowi napluć w twarz. Potem jednak zrozumiał, że nie było w Peerelu ludzi niewinnych, że tak naprawdę cenzorów w Polsce było nie 532, a 40 milionów⁹.

Tym samym film Marczewskiego wpisuje się w szerszy nurt polskich filmów, które u progu lat dziewięćdziesiątych musiały odbyć tzw. pracę żałoby,

⁶ Zob. www.akademiapolskiegofilmu.pl.

⁷ Dane z maja 2015 roku.

⁸ T. Lubelski, *Historia kina polskiego*, Chorzów 2009, s. 518–522.

⁹ *Silą sztuki jest błąd. Z Wojciechem Marczewskim rozmawia Małgorzata Furdal*, „Kino” 1993, nr 10, s. 25–26; cyt. za.: T. Lubelski, *Historia...*, *op. cit.*

możliwą na poziomie społecznym jedynie przez kulturę. Ta praca żałoby konieczna jest do tego, aby uświadomić sobie straty poniesione w wyniku klęsk i niepowodzeń. W XX wieku polskie społeczeństwo miało takich klęsk do przepracowania całkiem sporo: „tragiczne wydarzenia II wojny światowej, Holocaust, stalinizm, doświadczenie PRL, także klęskę złudzenia, jakie stanowił system komunistyczny. Jeśli «praca żałoby» po nich nie zostaje odbyta, tworzy się luka, zagrażająca społecznemu zdrowiu”¹⁰. W tym kontekście film Marczewskiego pełniłby do pewnego stopnia funkcje terapeutyczne, przez uświadamianie Polakom ich sytuacji i pomoc w rozpoznaniu status quo. Już w recenzji z 1990 roku krytyk Tadeusz Sobolewski dostrzega pod wierzchnią warstwą wolności dojmującą melancholię:

Ucieczka z kina „Wolność” pasuje do obecnego stanu ducha, kiedy o brak wolności nie ma kogo oskarżać, i gdy każdy z nas – niezależnie od tego, czy był bojownikiem Solidarności, czy (umownie biorąc) cenzorem – pozostał sam na sam ze swoim sumieniem. Wolność, która przyszła, oznacza bowiem odpowiedzialność. Skończyło się życie w glorii ideału powstańczego czy rewolucyjnego. Obaj, dawny cenzor i dawny opozycjonista, zostali przez życie zmuszeni do zmiany ról. Polska, która tyle razy w swojej historii była *natchnieniem świata*, przechodzi przez kolejny czyściec. Musi przestać być *natchnieniem*, a stać się normalnym krajem. Właśnie na ten czyściewicz czas przeznaczony jest film Marczewskiego¹¹.

Smutek zniewolenia zostaje zastąpiony przez słodko-gorzki smak wolności.

Można zaryzykować stwierdzenie, że oprócz tematyki podejmowanej przez Marczewskiego do popularności *Ucieczki z kina „Wolność”* przyczyniła się także jego nietypowa forma – sztafaż filmu fantastycznego. Prowadząc akcję na kilku równoległych płaszczyznach – dzięki umiejscowieniu jej nie tylko w Polsce u schyłku PRL, ale także przez autotematyczny gest stworzenia rzeczywistości równoległej w przestrzeni kinematograficznej, a także za pomocą gry intertekstualnych cytatów, przede wszystkim umieszczenie w filmie fragmentów z *Purpurowej róży z Kairu* (1985) Woody’ego Allena – udało się Marczewskiemu uniknąć jednoznacznej tezy. Pozostawia on widzom sporo miejsca na własne przemyślenia i interpretacje. Cytatów filmowych jest zresztą w *Ucieczce z kina „Wolność”* więcej. Nieprzypadkowo jego akcja rozgrywa się

¹⁰ *Ibidem*, s. 503.

¹¹ T. Sobolewski, *Czy Polska będzie zbawiona?*, „Kino” 1990, nr 11/12, s. 3–5.

w Łodzi, przywołując tym samym kontekst łódzkiej szkoły filmowej, cieszącej się popularnością nie tylko w Polsce, ale także poza jej granicami. Już w pierwszej scenie filmu kierownik kina, grany przez Jana Bińczyckiego, namawia do powiększenia kobiecego biustu namalowanego na olbrzymim plakacie reklamującym melodramatyczną *Jutrzenkę*. Malarz buntuje się, stwierdzając, że kobieta na plakacie nie jest przecież Anitą Ekberg. Tym samym malarz niejako zapowiada przyszłe wydarzenia w filmie – pomieszanie porządków fikcji i rzeczywistości. Wzmianka o Ekberg, aktorce powszechnie kojarzonej z Federico Fellinim, przywołuje tu nie tyle najgłośniejszy film z jej udziałem, czyli *Dolce vita* (1960), ale raczej późniejszą o dwa lata nowelę filmową z *Bocaccio '70*, także wyreżyserowaną przez Felliniego *Kuszenie doktora Antoniego*. Ekberg gra w tym filmie postać z ogromnego billboardu reklamowego, która opuszcza go jedynie po to, by uwodzić tytułowego doktora, cały czas nie zmniejszając swoich gigantycznych gabarytów¹².

Filmowe cytaty mnożą się wraz z rozwojem akcji. Na ścianach urzędu, w którym mają swoje biurka cenzorzy, możemy dostrzec filmowe plakaty ze znanych arcydzieł światowego kina, np. *Obywatela Kane* Orsona Wellesa czy *Zwierciadła* Andrieja Tarkowskiego. Nie wnikając w fabuły tych filmów, a zauważając jedynie, że są to dzieła, które można odczytywać w kluczu sztuki wysokiej, możemy stwierdzić, że ich wymowa działa na zasadzie kontrastu pomiędzy miejscem, w którym się znajdują, a wartościami, jakie reprezentują w światowym obiegu kultury. Przywołane plakatami filmy stawiają widzowi retoryczne pytanie, w jaki sposób może prawidłowo funkcjonować społeczeństwo bez swobodnego dostępu do kultury wysokiej. Pisząc kultura wysoka, mam oczywiście na myśli nie tylko same nazwiska czy dzieła z tego obszaru, ale także ich kolejne interpretacje, pozwalające na to, by dzieła te po raz kolejny przemówiły w aktualnej sytuacji politycznej i społecznej¹³. Nieprzypadkowo w filmie buntują się aktorzy grający w szmirowatym melodramacie *Ju-*

¹² Maria Kornatowska w swojej książce o Fellinim wyjaśnia, że nowela ta powstała z chęci zemsty oraz jako sprzeciw wobec cenzury, ograniczającej filmowcom podejmowania tematów drażliwych, tak jak robi to literatura. Scenariusz filmu w luźny sposób nawiązuje do średniowiecznych historii o świętym Antonim, kuszonym pułstelniku, będącym w chrześcijaństwie uosobieniem surowości życia.

¹³ O pustych znaczeniach kultury wysokiej opowiada np. film Krzysztofa Kieślowskiego *Personel* (1975).

*trzenka*¹⁴, którego cikliwa fabuła nie ma żadnego związku z przemianami, jakie rozgrywały się w ówczesnej Polsce.

Najciekawsza, a zarazem najbardziej dojmująca, jest jednak w filmie Wojciecha Marczewskiego przemiana głównego bohatera, cenzora Rabkiewicza, którego zagrał, uwiarygadniając tę postać w najwyższym możliwym stopniu, Janusz Gajos. Oczywiście nieprzypadkowo bohater wykonuje zawód cenzora, możemy podejrzewać, że zawód ten był w PRL objęty pewnego rodzaju... cenzurą i cenzorzy nie bywali, z powodów dosyć oczywistych, bohaterami kultury popularnej. Bohatera *Ucieczki z kina „Wolność”* poznajemy w momencie, w którym już całkowicie zrósł się ze swoją rolą społeczną. Cenzor jest cyniczny i pozbawiony złudzeń, dokładnie wie, na co może sobie pozwolić w ramach systemu (odpowiednich zachowań uczy nieco roztrzępanego, trochę dziecinnego młodszego cenzora, którego gra Zbigniew Zamachowski), wie, jak uzyskać dla siebie jak najwięcej korzyści, chociaż chyba tylko na poziomie materialnym, ponieważ jego życie osobiste w zasadzie nie istnieje. Cenzor jest rozwiedziony i nie potrafi znaleźć wspólnego języka z dorosłą córką. Być może jednak właśnie „atrakcyjność” i nietypowość zawodu cenzora pozwala na nadanie dziełu Marczewskiego charakteru uniwersalnego. Przede wszystkim dlatego, że nie mamy tu do czynienia jedynie z dydaktyczną pogadanką o wypaleniu zawodowym, jak powiedzielibyśmy współcześnie, używając psychologicznego żargonu z zakresu psychologii motywacji. Marczewski obdarza swojego bohatera głębią, która pozwala mu opuścić ramy epoki. Cenzor Rabkiewicz (pozbawiony w filmie imienia) staje się u Marczewskiego postacią tragiczną. Cynik zrzuca maskę. Nie dowiemy się już, jakie następnie założy. Z perspektywy czasu możemy zastanowić się, jaką rolę do wyboru zaoferował mu agresywny polski kapitalizm pierwszej połowy lat dziewięćdziesiątych? Z bohaterem rozstajemy się bowiem w momencie, kiedy przechodzi przez czyściec. Tu kończy się rola jego dotychczasowej przewodniczki po świecie, Małgorzaty, która porzuca go w chwili konfrontacji z postaciami usuniętymi przez niego z filmów. Przewodnikiem po czyścicu staje się bezlitosny Raskolnikow. „To co, zbrodnia była, a kary ma nie być, tak?” – retorycznie pyta cenzora bohater powieści Dostojewskiego, który jednocześnie obarcza go odpowiedzialnością moralną za dokonane wcześniej wybory zarówno w życiu zawodowym, jak i osobistym.

¹⁴ Warto zwrócić uwagę, że film ten wyprodukował fikcyjny zespół filmowy Zefir – już sama nazwa, pojawiająca się na samym początku filmu, daje niewielką nadzieję na nadchodzącą zmianę.

Przywołana tu Małgorzata, jedna z istotniejszych postaci filmu, zagrana przez Teresę Marczewską, kieruje nas także ku kolejnemu, poza Dostojewskim, tropowi literackiemu zaczerpniętemu z literatury rosyjskiej. Takie imię nosi ukochana Mistrza z powieści Michaiła Bułhakowa *Mistrz i Małgorzata*¹⁵. W filmie Marczewskiego to właśnie ona staje się przewodniczką cenzora w drodze do samopoznania. Małgorzata jest także łączniczką pomiędzy terażniejszością a przeszłością Rabkiewicza, który w systemie komunistycznym żyje w wiecznym tu i teraz; nie ma kontaktu nie tylko z historią czy tradycją (choć o historii kina wciąż przypominają plakaty filmowe rozwieszone w jego biurze), ale także ze swoją własną prywatną przeszłością. O zanurzeniu cenzora w terażniejszości świadczy np. rozgardiasz panujący w jego mieszkaniu. Wydaje się, że od czasu wyprowadzki żony i córki Rabkiewicz mieszka na walizkach, w oczekiwaniu na coś, co się jednak ciągle nie wydarza, jakby nie zdawał sobie sprawy z tego, że prawdziwa, znacząca przemiana musi nadejść z jego wnętrza. Kiedyś krytyk literacki i teatralny (być może wspomniane wcześniej plakaty filmowe w biurze to także odwołanie do intelektualnego zaplecza cenzora) stopniowo staje się jednym z trybików maszyny kontrolującej funkcjonowanie obiegu kultury w komunistycznej Polsce. Jak możemy przypuszczać, z nonkonformisty zmienia się w konformistę, co prawda obdarzonego władzą, ale poruszającego się po ściśle wyznaczonych trajektoriach.

Nadal jednak nie uzyskujemy jednoznacznej odpowiedzi na pytanie, po co oglądać film Marczewskiego współcześnie, A.D. 2015? Po pierwsze możemy go potraktować, na bardzo podstawowym poziomie odbioru, jako obraz epoki przemian. Zachęca do tego chociażby wykonywany przez głównego bohatera zawód. Od razu pojawiają się wątpliwości wynikające w znacznej mierze z szerszej problematyki filmowego realizmu, ale także z gatunkowego sztafazu science fiction zastosowanego w filmie Marczewskiego.

Na drugim poziomie *Ucieczka z kina „Wolność”* staje się świadectwem artystycznej wolności epoki przemian i jednocześnie przypomina o okresie poszu-

¹⁵ Podążając tropem literackim, warto w tym miejscu wskazać jeszcze jedną inspirację – imię Małgorzata nosiła także ukochana Fausta. Postać cenzora w filmie Marczewskiego wydaje się taką właśnie postacią faustyczną, człowiekiem, który w imię poznania zawiera pakt z szatanem – w tym przypadku flirtując dla korzyści z komunistyczną władzą. Podobnie jak u Fausta, układ ten nie przynosi bohaterowi satysfakcji, prowadząc do rozczarowania i poczucia klęski. Przez swoją intertekstualność film Marczewskiego będzie wpisywał się w szerszą tradycję kultury europejskiej.

kiwania przez polską kinematografię nowej formy dla narodowej wyobraźni. Przypomnijmy za Ernestem Gellnerem, że: „dwie osoby należą do tego samego narodu, jeżeli – i tylko jeżeli – uczestniczą w tej samej kulturze, przez którą rozumieć będziemy system idei, znaków, skojarzeń, sposobów zachowania i porozumiewania się”¹⁶. Definicja ta pozwala umiejscowić film Marczewskiego zarówno w momencie jego powstania i krytycznej recepcji ówczesnie, jak i uruchomić nowe tropy interpretacyjne pomocne w osadzeniu dzieła we współczesnym kontekście.

Mówiąc o tym filmie, często podaje się tropy Bułhakowskie, kierujące interpretację w stronę *Mistrza i Małgorzaty*, jednej z najwybitniejszych powieści XX wieku. Warto także zauważyć, że w tym samym roku co film Marczewskiego ukazała się w Polsce biograficzna książka Andrzeja Drawicza *Mistrz i diabeł*, ukazująca zmagania Michaiła Bułhakowa z komunistycznym systemem, w którym przyszło mu żyć i tworzyć. Film Marczewskiego to także świadectwo stanu ówczesnej kultury w momencie liminalnym – przejścia od epoki komunizmu do czasów kapitalistycznych – przez pokazanie poszerzających się, ulegających przemianie granic wolności w sztuce¹⁷. Kultura staje się tutaj bezpośrednim przyczynkiem do buntu, skoro nie wynika on z rzeczywistości zewnętrznej¹⁸. Zarzewie buntu, czyli impuls do zmiany, w tym przypadku płynie z ekranu. Nie wiemy, czy taki był zamysł reżysera, ale impuls do przemiany ma tutaj co najmniej dwa źródła: przychodzi zarówno ze strony tzw. kultury wysokiej, jak i inspirowany jest przez kulturę popularną. Emblematem tej pierwszej staje się w filmie muzyka poważna (konkretnie *Requiem* Mozarta), a przede wszystkim operowy śpiew, którym dosłownie zarażają się bohaterowie filmu, poczynawszy od kierownika kina (Jerzy Bińczycki), przez młodego cenzora (Zamachowski), aż po przypadkowych bohaterów drugiego planu (porażająco piękna scena operowego śpiewu w barze mlecznym¹⁹). Kulturę

¹⁶ E. Gellner, *Narody i nacjonalizm*, Warszawa 1991; cyt. za: T. Lubelski, *Nasza komedia narodowa*, [w:] *Kino polskie jako...*, op. cit., s. 208–209.

¹⁷ O tym, że nowa wolność przyniosła ze sobą także nowe ograniczenia, świadczy chociażby wieloletnia sprawa sądowa artystki Doroty Nieznańskiej, pokazująca, że w nowych warunkach społeczno-politycznych nie tyle zniknęły wszelkie granice, ale po prostu rozpoczął się proces ponownego ich wyznaczania.

¹⁸ Na fakt ten zwraca uwagę m.in. Natalia Korczarowska, zob. *Ucieczka z kina wolność – cytaty kulturowe*, dr Natasza Korczarowska, dostępne na: www.youtube.com.

¹⁹ To zderzenie postaci należących do klasy robotniczej z kulturą wysoką, z którą się utożsamiają i pozwalają aby odmieniła ich życie, powraca w filmach tamtego okresu

popularną reprezentuje w tym przypadku kino, po pierwsze w postaci nieudanego PRL-owskiego filmu *Jutrzenka*, którego aktorzy „buntują się” (w pewnym sensie już *post factum*) przed graniem w miałkiej, oderwanej od rzeczywistości produkcji. Po drugie w postaci filmu Woody’ego Allena *Purpurowa róża z Kairu*, którego bohater schodzi z ekranu, aby odmienić życie Cecylii, granej przez Mię Farrow²⁰. Swoją drogą szkoda, że reżyser nie poszedł w tej konfrontacji jeszcze o krok dalej i nie zestawił ze sobą aktorów filmu *Jutrzenka* i aktorów odtwarzających w filmie postaci na ekranie kina „Wolność”. Być może taka dodatkowa szkatułka otworzyłaby jeszcze jedno pole do interpretacji i tworzenia nowych znaczeń.

Dzięki buntowi kultura odzyskuje zdolność kształtowania rzeczywistości, bezpośredniego wpływu na nią i ponowną możliwość budowania sieci wzajemnych zależności. W filmie świadczą o tym tłumy forsujące wejście do kina „Wolność” i chcące się dostać na zbuntowany seans (cenzor tłumaczy młodszemu koledze po fachu to zachowanie tłumy jako oczekiwanie na cud, co wprowadza do filmu dodatkowe pole możliwej interpretacji religijnej). Ekstazę przeżywa także przywieziony z Warszawy wybitny krytyk (grany przez Michała Bajora), który zamiast wykonywać swoje obowiązki i zażegnać „ideologiczne niebezpieczeństwo”, popada w zachwyt wynikający z niezwykłości zdarzenia, w którym z racji wykonywanego zawodu i obowiązku uczestniczy.

Nazwa kina, która pojawia się w filmie, ma przecież wymiar ironiczny, wolność w socjalistycznej Polsce może być bowiem zawsze pisana – tak jak nazwa kina – jedynie w cudzysłowie. Tytuł filmu jest odrobinę frapujący, co wynika z zestawienia ze sobą w jednym zdaniu słów „ucieczka” oraz „wolność”. Zestawienie to podaje interpretacyjny trop psychoanalityczny w postaci *Ucieczki od wolności* Ericha Fromma. Tytuł filmu ma co najmniej podwójne znaczenie, odnosi się do postaci głównego bohatera i procesu indywiduacji, który przechodzi, ale także do sytuacji społeczeństwa polskiego jako wspólnoty wyobrażonej; w tym sensie symboliczna przemiana cenzora, zachodząca pod wpływem buntu „aktorów” (czyli *de facto* konfrontacji z taką kulturą, która

np. w obrazie *Fucha* w reżyserii Michała Dudziewicza (1983) na podstawie opowiadania Jana Himilbacha.

²⁰ Tadeusz Lubelski twierdzi co prawda, że w filmie Allena kultura pełni jedynie rolę kompensacyjną, zastępczą, przyznaje jednak, że w filmie Marczewskiego kultura popularna ma do odegrania inną rolę. Zob. www.filmotekaszkolna.pl/lekcja-temat,79,65 (dostęp: 12.12.2015).

ukazuje prawdziwy obraz rzeczywistości – tu, paradoksalnie, przez gest autotematyczny, fantastyczny), będzie także udziałem narodu polskiego, który musi ten proces przejść, przygotować się na niego, aby na poziomie zbiorowości móc dalej rozwijać się i zmieniać siebie. Film Marczewskiego diagnozuje niejako stan terażniejszy przeobrażającego się społeczeństwa polskiego. Na przykładzie biografii cenzora pokazuje dylematy życia codziennego Polaków, ich nieustanne wybory dokonywane pomiędzy konformizmem a postawami nonkonformistycznymi, między codziennym znojem; a także wskazuje trudność wyznaczenia granicy między prawdą a fałszem, która często zaciera się w komunistycznej rzeczywistości²¹.

Małgorzata Jakubowska proponuje jeszcze inny trop odczytania nazwy kina, także nawiązujący do obrazu Polski czasu przełomu:

Film Marczewskiego nie sprowadza wolności do sfery konsumpcji, swobodnego dostępu do towarów, wolność oznacza tu wybór egzystencjalny, który znajduje odzwierciedlenie zarówno w wymiarze osobistym – życia zgodnego z własnymi przekonaniem, jak i politycznym. Niewątpliwie to powiązanie obu wymiarów wynika z polskiego kontekstu historycznego. W tym kraju nawet przejście przez ekran jest czynem politycznym – zwraca uwagę przełożony cenzora. Symboliczny wymiar sceny zostaje podkreślony przez wzniosłą, patetyczną muzykę. Chór pensjonariuszy szpitala, w którym rozgrywa się akcja filmu, wykonuje fragmenty *Requiem* Mozarta. Widzimy zbliżenie twarzy jednego z chorych Wyglądający zwyczajnie człowiek z zaklejonym okiem śpiewa z ogromnym przejęciem, daje się całkowicie porwać muzyce. W 1990 roku wolność była dla Polaków być może najważniejszym, obok solidarności, pojęciem społeczno-politycznym, równie porywającym jak muzyka Mozarta²².

Jakubowska słusznie dostrzega w wartości, jaką była dla Polaków wolność na przełomie lat osiemdziesiątych i dziewięćdziesiątych, wymiar egzystencjalny. Konsumpcjonizm czy globalizacja to pojęcia mające nadejść dopiero z następną epoką, która wraz z wolnością przyniesie także odpowiedzialność za dokonane wcześniej wybory.

²¹ Nie zapominajmy, że Marczewski ma na swoim koncie rozliczeniowy film *Dreszcze* (1981), pokazujący jak w epoce stalinowskiej ideologicznie indoktrynowano dzieci i w jaki sposób system wymagał już od najmłodszych lat konformizmu i posłuszeństwa.

²² M. Jakubowska, www.filmotekaskolna.pl/lekcja-film-film,79,50060,57 (dostęp 12.12.2015).

Ciekawa jest w kontekście niniejszego eseju pozafilmowa historia łódzkiego budynku, który zagrał w filmie tytułowe kino „Wolność”. Powstał on w 1926 roku. Przedwojenne kino, które się tu znajdowało, nosiło nazwę „Capitol”. Po wojnie, zgodnie z nową nomenklaturą, zostało przemianowane na „Włókniarza”, aby nawiązywać do łódzkich tradycji robotniczych²³. Po 1989 roku kino ponownie przemianowano na „Capitol”, tym razem, aby ponownie powrócić do tradycji przedwojennych. Niestety, w warunkach wolnorynkowych kino nie znalazło dla siebie miejsca w Łodzi i w 2006 roku zostało zamknięte. Jako ciekawostkę można odnotować fakt, że ostatnim wyświetlanym tu filmem było dzieło Marka Koterskiego *Wszyscy jesteśmy Chrystusami*²⁴, co wydaje się mieć wyjątkowo gorzki, symboliczny wydźwięk.

Mariusz Szczygieł we wstępie do zbioru reportaży Małgorzaty Szejnert o PRL *My, właściciele Teksasu*, pisze, że: „nie można było pisać o samym systemie, więc pisano o jego częściach. Reporterzy musieli nauczyć się pisać tak, żeby przechytrzyć cenzora [*nomen omen* – dopisek A.T.], być uczciwym wobec czytelnika i móc sobie samym spojrzeć w oczy (w lustrze oczywiście)”²⁵. W podobny sposób możemy potraktować film *Ucieczka z kina „Wolność”*, jako soczewkę skupiającą typowość losu intelektualisty konformisty w PRL, który ulega mechanizmom epoki, pozwalając nam tym samym z jednostkowej, być może bardziej wiarygodnej i przekonującej perspektywy, spojrzeć na sposób funkcjonowania systemu, by zrozumieć wpływ, jaki wywierał na codzienne życie swoich obywateli. Co ciekawe, w ten sposób pozostajemy w fantastycznym filmie, a jednak na poziomie realistycznym, przez realizm psychologiczny.

I to właśnie realizm psychologiczny tworzy trzeci poziom odbioru filmu, być może najciekawszy, zwłaszcza z perspektywy dwudziestu pięciu lat od jego powstania. Film Marczewskiego staje się niejako obrazem pewnej tożsamościowej przemiany, drogi do dojrzewania, jaka jest udziałem jego bohatera, ale także szerzej – Polaków. Kryzys jest konieczny, niezbędny na drodze do samopoznania. Tropu właściwego do takiego odczytania filmu dostarcza wspomniany już trop Bułhakowski, zaczerpnięty z książki *Mistrz i diabeł* poświęconej życiu i twórczości Bułhakowa. Drawicz bardzo dokładnie opisuje, jak

²³ Swoją drogą, to ciekawe, że największa łódzka galeria handlowa, nosi obecnie nazwę „Manufaktura”, kontynuując robotnicze tradycje miasta, jednak w innym wymiarze, doskonale wpisując się w ramy współczesnego kapitalizmu.

²⁴ *Kino Capitol w Łodzi*, dostępne na: pl.wikipedia.org.

²⁵ M. Szczygieł, *Wstęp*, [w:] M. Szejnert, *My, właściciele Teksasu*, Kraków 2013, s. 6–7.

wyglądał Bułhakowski realizm w warunkach komunizmu, polegający m.in. na konsekwentnym wypreparowywaniu realistycznego opisu z wszelkich odniesień do konkretnych miejsc, osób czy zdarzeń, przez ich przeniesienie na grunt opisu pewnych uniwersalnych mechanizmów. Drawicz przywołuje jako przykład sztukę teatralną Bułhakowa *Bieg*, w której autor zachowuje realizm psychologiczny postaci, przy okazji pozbawiając ją wszelkich tropów osadzających ją w sowieckiej rzeczywistości²⁶. Podobny zabieg pisarz zastosował w *Mistrzu i Małgorzacie*, umieszczając w powieści siebie i swoją ukochaną, a jednocześnie wymazując wszelkie ślady prowadzące do rzeczywistości pozaliterackiej; najważniejsze pozostaje to, że Bułhakow zamieścił w książce nie tylko siebie i elementy swojej biografii, ale przede wszystkim swoje przemyślenia o człowieku²⁷.

Z Bułhakowa został także zaczerpnięty motyw ciężaru sumienia. Cenzor tylko pozornie jest go pozbawiony. Kłopoty z sercem, uporczywy ból głowy, to jedynie fizyczne przejawy wewnętrznych rozterek głównego bohatera filmu. Cenzor przestaje zagłuszać wyrzuty sumienia dopiero pod wpływem konfrontacji ze swoją przeszłością, kiedy to znajduje się po drugiej stronie ekranu i nieoczekiwanie doświadcza efektów swojej pracy w kulturze. W odrealnionej scenie bohater staje na dachu twarzą w twarz z postaciami, które wyciął z poszczególnych filmów. Raskolnikow uświadamia mu, że każda z tych osób skrywa nie tylko historię kawałka niepotrzebnej celuloidowej taśmy, ale także losy i kariery konkretnych ludzi – usuniętych z filmów przecież nie ze względu na swój brak talentu, tylko nieodpowiadającą wymogom systemu ideologiczną wymowę. Postać cenzora można także, ponownie kierując się tropem Bułhakowa, odczytać jako postać Piłata, którego dylematy w *Mistrzu i Małgorzacie* przybliżył nam pisarz (w powieści mamy do czynienia, podobnie jak w filmie Marczewskiego, z budową szkatułkową; Poncjusz Piłat pojawia się jako bohater powieści pisanej przez Mistrza). Film Marczewskiego poddaje się także, ze względu na swoją intertekstualność, odczytaniu religijnemu, jako opowieść o zbawieniu i przebaczeniu. Symbolem istnienia wyższej siły duchowej jest w tym przypadku np. księżyc, a także czyściec w końcowej części filmu, znajdujący się po drugiej stronie ekranu, przez który musi przejść bohater, jeśli rzeczywiście chce dokonać duchowej odnowy i stać się innym człowiekiem.

²⁶ Zob. A. Drawicz, *Mistrz i diabeł*, Kraków 1990, s. 183–184.

²⁷ *Ibidem*, s. 308–309. Metoda ta jest znana także Wojciechowi Marczewskiemu – trop autobiograficzny pojawia się w jego wcześniejszym filmie *Dreszcze*.

Bożena Janicka zwróciła uwagę na inspirację powieścią Bułhakowa już w popremierowej recenzji filmu. Warto przywołać jej fragment także po to, żeby zrozumieć nieczytelne z dzisiejszej perspektywy odwołania do ówczesnej rzeczywistości:

Nie naśladowując, czerpiąc jedynie z ducha tamtej powieści, Marczewski uzyskuje podobne wrażenie, jakie wywołał Bułhakow w *Mistrzu i Małgorzacie*. Nie ma na ekranie Wolanda we własnej osobie, lecz to jego śmiech słyszy chyba cenzor, kiedy sam śmieje się bezgłośnie, patrząc na bunt marionetek i panikę animatorów, czyli surrealistyczną rewoltę w stanie czystym. Widowisko zamiany rzeczywistości w nierzeczywistość wciąga tylko wtedy, jeżeli realia są wiarygodne. Informację z publikowanego w roku 1981 repertuaru kin „wszystkie seanse zarezerwowane”, oznaczającą, że dane kino wyświetla *Robotników '80*, pamiętają wszyscy, którzy byli wtedy dorośli. O tym, że na posadzie kierownika kina lądowali często byli pracownicy UB i SB, wiedzą kiniarze i filmowcy. Nikt już chyba jednak nie rozszyfruje dlaczego cenzor, objaśniając arkana swego zawodu, używa jako przykładu akurat słowa „bydło”. Otóż zdarzyło się przed laty w Warszawie, że cenzora wyrzucano z pracy za przepuszczenie zdjęcia krów w górzystym krajobrazie – opatrzonego podpisem: „bydło pasie się na górze”. Film Marczewskiego stanowi swego rodzaju epitafium, podzwonne dla epoki. Intuicja reżysera kazała mu posłużyć się nie wielkim dzwonem, lecz dzwoneczkami z błazeńskiej czapki. Nakładali ją bardowie-prześmiewcy tamtej ery: Mrożek, Bułhakow, Konwicki. Ich głosy, dochodzące zza ekranu, dobudowują *Ucieczkę z kina „Wolność”* wiele warstw pod powierzchnią. Klimat, aurę rozpozna jednak nawet ten, kto nie potrafi rozszyfrować odniesień. Chociaż fakty bywały w tamtych latach groźne, tą właśnie uliczką uciekaliśmy wszyscy – nie tyle z, ile do kina *Wolność*²⁸

Z perspektywy czasu łatwo rolę Wolanda przypisać po prostu komunizmowi, ale Marczewski ucieka od jednoznacznego szufladkowania (dzwoneczki błazna, a nie dzwon, jak pisze Janicka). Owszem, to ustrój komunistyczny przyczynił się do uruchomienia w cenzorze cynizmu i zgorzknienia, ale – powracając do motywu faustycznego – bohater miał wolną wolę, dokonując wyboru swojego zawodu. Co więcej, wydaje się, że w perspektywie czysto ludzkiej, prywatnej, więcej na tym wyborze stracił, niż zyskał. Opuściła go żona, córka nim gardzi, za uciszanie wyrzutów sumienia płaci chorobą serca. Tym samym dylematy cenzora to nie tylko problem ustrojowy, ale – jak już zostało powiedziane wcześniej – dylemat egzystencjalny. Tadeusz Soblewski słusznie

²⁸ B. Janicka, *Czyścić cenzora*, „Film” 1990, nr 35, s. 9.

zauważa etyczne przesunięcie od zewnątrz do wewnątrz. Dzięki grze Janusza Gajosa łatwo nam się z cenzorem utożsamić, a tym samym nie tyle usprawiedliwić, co raczej zrozumieć dramatyczny wymiar tej postaci²⁹.

Nie zapominajmy, że kwestia cenzury nie dotyczyła jedynie realizacji polityki kulturalnej państwa komunistycznego. Jednym z najbardziej znanych w historii kina przykładów autocenzury jest działający w kinie hollywoodzkim od lat trzydziestych do drugiej połowy lat sześćdziesiątych osławiony Kodeks Haysa, nakładający na producentów filmowych bardzo szczegółowe ograniczenia dotyczące tego, co wolno, a czego nie można pokazywać na ekranie kinowym. Kodeks ten, zatwierdzony przez Motion Picture Producers and Distributors of America, nie został narzucony z zewnątrz, lecz przyjął formę dobrowolnego samoograniczenia mającego, zresztą niezwykle skutecznie, zapewnić zwiększone wpływy z produkcji i dystrybucji amerykańskich filmów³⁰. Być może zbyt łatwo zapominamy, że kodeks narzucił na kilka dziesięcioleci sposób portretowania, a co za tym idzie postrzegania świata nie tylko w Stanach Zjednoczonych, ale – w związku z popularnością kina amerykańskiego – na całym świecie³¹. Pomimo to doświadczenie cenzury wydaje nam się jednym z konstytutywnych świadectw epoki komunizmu w Polsce i szerzej – w Europie Środkowo-Wschodniej. Kategoria wspólnoty wyobrażonej dotyczy jednak nie tylko konkretnych mechanizmów czy zdarzeń, ale także w dużym stopniu zależy od kontekstu, np. historycznego czy obyczajowego, a przede wszystkim od wspólnej kompetencji kulturowej.

W 2012 roku w związku z cyfrową rekonstrukcją filmu odbyła się ponowna „premiera” filmu *Ucieczka z kina „Wolność”*. Jak zanotował obecny na niej dziennikarz,

Wojciech Marczewski przypomniał, że *Ucieczka z kina „Wolność”* była kręcona w 1989 roku, podczas burzliwych zmian politycznych. Ostatniego dnia zdjęć na

²⁹ T. Sobolewski, *Czy Polska będzie zbawiona...*, op. cit.

³⁰ Ł. Plesnar, *Kodeks Haysa*, [w:] *Encyklopedia kina*, red. T. Lubelski, Kraków 2010, s. 405.

³¹ Kodeks Hayesa narzucał m.in. tematykę filmów, precyzyjnie określał, w jaki sposób na ekranie może być prezentowana np. erotyka, ale także określał relacje pomiędzy reprezentantami różnych ras. Współcześnie niezwykle łatwo byłoby oskarżyć ustalenia Kodeksu o rasizm, seksizm czy homofobię. Być może także ograniczenia kodeksu wpłynęły na krytyczne postrzeganie „przemysłu kulturalnego” przez Maxa Horkheimera i Theodore W. Adorno. Por. M. Horkheimer, T.W. Adorno, *Dialektyka oświecenia*, Warszawa 2010.

plan dotarła wiadomość, że państwowa cenzura została zlikwidowana. – „Ale tak naprawdę to nie jest film o cenzorze. To jest film o człowieku, który spadł na dno i próbuje się podnieść” – dzielił się z publicznością Marczewski. – „Myśleliśmy wtedy, że robimy film historyczny, o czasie już przeszłym, bo cenzura się skończyła. Dziś sądzę, że tak się nie stało, ponieważ cenzura nadal istnieje. Nie ta instytucjonalna, państwowa, ale inne jej formy trwają. Łącznie z tą najgroźniejszą: autocenzurą”³².

Wypowiedź Marczewskiego wskazuje na istotny fakt, że chociaż zniknęła instytucja zajmująca się cenzurą, bynajmniej nie zniknęły praktyki, do jakich ta instytucja została powołana. Różnica polega na tym, że nie można już łatwo wskazać jasnego kryterium określającego wroga, jakim w PRL była dla Polaków – paradoksalnie – władza ludowa, wraz z reprezentującymi ją instytucjami i zatrudnionymi w nich ludźmi. Przemiany polityczne są jednak na tyle dynamicznym procesem, że o instytucji cenzora nie powinniśmy zapominać, bo a nuż powróci jeszcze w nowej postaci, niekoniecznie na ulicę Mysią w Warszawie.

Amerykański politolog David Ost, badacz procesu transformacji ustrojowej w Polsce, we wprowadzeniu do książki Elizabeth Dunn *Prywatyzując Polskę*³³, zamieszcza inspirującą uwagę na temat statusu polskiej inteligencji. Ost zauważa, że w Polsce postkomunistycznej funkcjonował (i wydaje się, że funkcjonuje nadal, niechętnie poddając się przeobrażeniom) etos inteligenta jako kogoś należącego do wyjątkowej grupy społecznej realizującej misję narodową³⁴. W książce Dunn zarówno stanowisko samej autorki, jak i pozycja opisanej przez nią nowej kierowniczej warstwy społecznej nie pozwala na automatyczne przypisanie inteligencji wyjątkowego, misyjnego statusu.

³² *Proroczy film Wojciecha Marczewskiego*, 13.06.2012, dostępne na: www.stopklatka.pl.

³³ Autorka książki, amerykańska antropolożka, opisuje w niej polską transformację w połowie lat dziewięćdziesiątych. Zbierając materiał do swojej pracy naukowej Dunn zatrudniła się w fabryce Alima-Gerber w Rzeszowie, aby w sposób bezpośredni obserwować przemianę społeczeństwa socjalistycznego w kapitalistyczne. Jedną z niezwykle ciekawych i trafnych obserwacji Dunn jest opis procesu kształtowania się w Polsce po roku 1989 nowych klas społecznych, opartych na nowych klasyfikacjach i wyznacznikach tożsamościowych. Dunn na przykładzie pracowników rzeszowskiego zakładu rejestruje oddzielanie się i kształtowanie nowych typów klasowych, koniecznych do podtrzymywania kapitalistycznego status quo. Socjolożka opisuje mechanizm kształtowania się nowej tożsamości – „trzeciej drogi” między wschodnioeuropejskim socjalizmem a zachodnim kapitalizmem.

³⁴ D. Ost, *Wprowadzenie*, [w:] E. Dunn, *Prywatyzując Polskę*, Warszawa 2008, s. 10.

W filmie Marczewskiego zostało pokazane inne od stereotypowego, wydaje się, że bardziej prawdziwe i niejednoznaczne, oblicze inteligenta w PRL. Jest to ktoś, kto z własnej woli znalazł się „po ciemnej stronie mocy”, ponosząc różnorakie koszty takiego wyboru. Oczywiście Marczewski nie był pierwszy, takie portrety pojawiły się wraz z nurtem kina moralnego niepokoju, żeby przywołać w tym miejscu filmowego portrecistę polskiej inteligencji z tamtego okresu Krzysztofa Zanussiego i jeden z jego najśłynniejszych filmów, czyli *Barwy ochronne* (1976). Nie należy jednak traktować Marczewskiego jako epigona tego nurtu, do którego – jak już pisałam wcześniej – ze względu na swoją osobność nigdy nie należał. Możemy jedynie stwierdzić, że wybierając fantastyczną formę dla swojego filmu, reżyser w pewien sposób ucieka przed rozliczaniem polskich inteligentów z komunistycznych fascynacji³⁵. Siłą filmu Marczewskiego, zarówno w chwili premiery, jak i z perspektywy dwudziestu pięciu lat od jego powstania, polega na tym, że reżyserowi udało się uchwycić moment przemiany. Tym samym cenzor staje się figurą wyrastającą poza czas i miejsce, w którym przyszło mu żyć i dokonywać wyborów. Przemiana bohatera jest jednocześnie zapisem duchowej odnowy (czy nie jest to słowo na wyrost?) polskiego społeczeństwa u progu ostatniej dekady XX wieku. Naród jako wyobrażona w pewnej postaci wspólnota wkracza w kolejną fazę. Bohater, niby Alicja z drugiej strony lustra, wraca z drugiej strony ekranu całkowicie odmieniony.

Janusz Gajos, jeden z najwybitniejszych polskich aktorów, zagrał w filmie Wojciecha Marczewskiego jedną z najważniejszych swoich ról. Dzięki jego kreacji postać cenzora stała się postacią uniwersalną – wpisując się w mit faustyczny tworzący ponadczasową, archetypiczną narrację dotyczącą wyboru pewnej postawy życiowej, niezależnej od czasu i miejsca, w jakim zostaje podjęta decyzja.

Film Marczewskiego kończy się w sposób niejednoznaczny, nie wiemy bowiem, jaka przyszłość czeka bohatera. Cenzor przestaje być cenzorem, porzuca dotychczasową rolę, powraca do zwykłego życia. Powraca wykończony, spoiniewierany, poniżony (Raskolnikow krzyczy za nim: „szczur!”), zmęczony, ale także wolny, lżejszy. Na fasadzie kina „Wolność” nie wisi już żaden plakat, nie

³⁵ O uwiedzeniu polskich artystów i pisarzy przez komunistyczną ideologię w ciekawy, syntetyczny sposób pisze w swojej książce inna amerykańska badaczka, Marci Shore. Zob. M. Shore, *Kawior i popiół. Życie i śmierć pokolenia oczarowanych i rozczarowanych marksizmem*, Warszawa 2008.

wiemy, jaki kolejny film zostanie w nim wyświetlony. Co zrobi bohater ze swoją wolnością? Nie wiadomo. Marczewski nie podsuwa publiczności łatwych rozwiązań, niejako widzowi pozostawiając decyzję dotyczącą tego, co wydarzy się dalej. Melancholijny smutek *Ucieczki z kina „Wolność”*, a przede wszystkim jego osadzona w realiach epoki problematyka, opisująca w metaforyczny sposób moment przemiany, nie pozwalają zbyt łatwo zaszufladkować tego filmu. Sobolewski pisał, że gdyby obraz powstał zaledwie dwa lata wcześniej, jak planował reżyser, jego wymowa byłaby zupełnie inna, a kontekst odbioru uległby zmianie³⁶. Być może byłby odczytywany nie jako film rozliczeniowy, a dzieło antycypacyjne. Z dzisiejszej perspektywy tym bardziej widać wagę i oryginalność dzieła Marczewskiego, niemożliwą do powtórzenia i naśladowania, choć minęło tyle lat od premiery.

Czy u progu lat dziewięćdziesiątych ktoś w ogóle mógł przypuszczać, że jednym z najważniejszych polskich filmów pierwszej dekady po odzyskaniu wolności będą gatunkowe sensacyjne *Psy* (1992) Władysława Pasikowskiego? Ale to już zupełnie inna historia.

³⁶ T. Sobolewski, *Czy Polska będzie zbawiona...*, op. cit.

Bibliografia

Literatura cytowana

- Anderson Benedict, *Wspólnoty wyobrażone. Rozważania o źródłach i rozprzestrzenianiu się nacjonalizmu*, tłum. Stefan Amsterdamski, Znak, Warszawa–Kraków 1997.
- András Edit et al., *Sztuka: co zostało z Europy Środkowej?*, tłum. Tomasz Bieroń, Joanna Bakalarz, „Herito. Dziedzictwo, Kultura, Współczesność” 2013, nr 10: *Nieuchwytny środek (Europy)*, s. 12–25.
- Belting Hans, *Art History after Modernism*, Chicago University Press, Chicago–London 2003.
- Bogdanović Bogdan, *Serbska utopia. Między utraconą Arkadią a nieodnalezionym miastem*, tłum. Magdalena Petryńska, „Herito. Dziedzictwo, Kultura, Współczesność” 2011, nr 5: *Miasta do przemyslenia*, s. 26–47.
- Bolecki Włodzimierz, *Polowanie na postmodernistów (w Polsce)*, [w:] idem, *Polowanie na postmodernistów (w Polsce) i inne szkice*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1999, s. 26–28.
- Bourriaud Nicolas, *Anioł Mas. Wykorzystywanie ruin i strzępków historii w sztuce współczesnej*, tłum. Łukasz Białkowski, [w:] *Historia w sztuce* [katalog wystawy], red. Maria Anna Potocka, MOCAK, Kraków 2011, s. 20–39.
- Boym Svetlana, *Nostalgia i postkomunistyczna pamięć*, tłum. Lidia Stefanowska, [w:] *Nostalgia: Eseje o tęsknocie za komunizmem*, red. Filip Modrzejewski, Monika Sznajderman, Wydawnictwo Czarne, Wołowiec 2002, s. 277–278.
- Braun Michael, *Niewidzialna granica*, www.voxeurop.eu/pl/content/article/27291-niewidzialna-granica (dostęp: 12.12.2015).
- Brix Emil, *Nowe spojrzenie na Europę Środkową*, [w:] *Od świata granic do świata horyzontów*, red. Jacek Purchla, tłum. Tomasz Bieroń et al., Międzynarodowe Centrum Kultury, Kraków 2001, s. 328–334.
- Brix Emil, *Przyszłość Europy Środkowej*, [w:] *Od świata granic do świata horyzontów*, red. Jacek Purchla, tłum. Tomasz Bieroń et al., Międzynarodowe Centrum Kultury, Kraków 2001, s. 17–21.

- Brussig Thomas, *Odczuwamy nostalgię, bo jesteśmy ludźmi*, tłum. Alicja Rose-nau, [w:] *Nostalgia: Eseje o tęsknocie za komunizmem*, red. Filip Modrzejewski, Monika Sznajderman, Wydawnictwo Czarne, Wołowiec 2002, s. 28–39.
- Burszta Wojciech J., *Nostalgia i mit*, [w:] *Historia: O jeden świat za daleko?*, red. Ewa Domańska, Instytut Historii UAM, Poznań 1997.
- Busek Erhard, *Dziedzictwo a przyszłość Europy*, [w:] *Europa Środkowa. Nowy wymiar dziedzictwa 1991–2001*, red. Jacek Purchla, tłum. Krzysztof Kowalczyk *et al.*, Międzynarodowe Centrum Kultury, Kraków 2002, s. 75–80.
- Busek Erhard, *Europa po roku 1989 – jaka przyszłość czeka nasz kontynent?*, [w:] *Od świata granic do świata horyzontów*, red. Jacek Purchla, tłum. Tomasz Bieroń *et al.*, Międzynarodowe Centrum Kultury, Kraków 2001, s. 223–233.
- Čolović Ivan, *Kultura i polityka w Serbii. Konflikty i układy od połowy XX wieku*, tłum. Magdalena Petryńska, „Herito. Dziedzictwo, Kultura, Współczesność” 2012, nr 6: *Kultura i polityka*, s. 44–57.
- Csáky Moritz, „*Dies alles ist dein Heim...*”. *Die Pluralität in der mitteleuropäischen Region*, „Pannonia” 1988, XVI, Nr. 4, s. 3–9.
- Cyber Yugoslavia, www.juga.com.
- Dąbrowska-Partyka Maria, *Mapy jugosłowiańskie i postjugosłowiańskie*, „Herito. Dziedzictwo, Kultura, Współczesność” 2011, nr 2: *Tożsamości wyobrażone*, s. 30–43.
- Draaisma Douwe, *Fabryka nostalgii. O fenomenie pamięci wieku dojrzałego*, tłum. Ewa Jusewicz-Kalter, Wydawnictwo Czarne, Wołowiec 2010.
- Drawicz Andrzej, *Mistrz i diabeł*, Znak, Kraków 1990.
- Droz Jacques, *L'Europe centrale. Évolution historique de l'idée de „Mitteleuropa”*, Payot, Paris 1960.
- Dziamski Grzegorz, *Sztuka po końcu sztuki. Sztuka początku XXI wieku*, Galeria Arsenal, Poznań 2009.
- Einspruch von Franz Tumlér*, [w:] *Mito e realtà della Mitteleuropa*, Gorizia 15–18 Novembre 1969, s. 106.
- Europa Środkowa*, [w:] *Encyklopedia nauk politycznych*, t. II: E–J, red. Edmund J. Reyman, Wydawnictwo Instytutu Społecznego i Instytutu Wydawniczego „Biblioteka Polska”, Warszawa 1937, s. 127.

- Europa Środkowa. Nowy wymiar dziedzictwa 1991–2001*, red. Jacek Purchla, Międzynarodowe Centrum Kultury, Kraków 2002.
- Galusek Łukasz, *Koszyce i Márai. Postscriptum*, „Herito. Dziedzictwo, Kultura, Współczesność” 2013, nr 10, s. 132–135.
- Gellner Ernest, *Narody i nacjonalizm*, tłum. Teresa Hołowska, PIW, Warszawa 1991.
- Gellner Ernest, *Thought and Change*, Weidenfeld and Nicholson, London 1964.
- Gheo Radu Pavel, *Bila jednom jedna zemlja*, tłum. Joanna Kornaś-Warwas, Joanna Pomorska „Herito. Dziedzictwo, Kultura, Współczesność” 2011, nr 2: *Tożsamości wyobrażone*, s. 44–63.
- Gould Peter, White Rodney, *Mental Maps*, Taylor & Francis e-Library, 2005, s. 150.
- Górska Katarzyna, Łepkowska Ewa, *Na Zachód od Wschodu. Literackie i popkulturowe obrazy NRD, PRL i RFN*, Nomos, Kraków 2009.
- Groys Boris, *Back from the Future*, „Third Text” December 2003, Vol. 17, No. 4, s. 323–331.
- Gryglewicz Tomasz, *Malarstwo Europy Środkowej 1900–1914. Tendencje modernistyczne i wczesnoawangardowe*, Uniwersytet Jagielloński, Kraków 1992.
- Helman Alicja, *Film gangsterski*, Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe, Warszawa 1990.
- Higson Andrew, *Idea kinematografii narodowej*, tłum. M. Loska, [w:] *Kino Europy*, red. Piotr Sitarski, Rabid, Kraków 2001, s. 9–10.
- Higson Andrew, *Ograniczona wyobraźnia kina narodowego*, „Kwartalnik Filmowy”, lato–jesień 2008, nr 62–63, s. 6–18.
- Horkheimer Max, Adorno Theodor W., *Dialektyka oświecenia*, tłum. Małgorzata Łukasiewicz, Wydawnictwo Krytyki Politycznej, Warszawa 2010.
- Hroch Miroslav, *Po co Europie potrzebny jest jeszcze naród?*, tłum. Barbara Andrunik, „Herito. Dziedzictwo, Kultura, Współczesność” 2012, nr 8: *Narody – historia i pamięć*, s. 14–36.
- Hymn Rumunii*, dostępne na: pl.wikipedia.org.
- Hymn Węgier*, dostępne na: pl.wikipedia.org.
- Jameson Fredric, *Culture. The Cultural Logic of Late Capitalism*, [w:] *idem, Postmodernism or, The Cultural Logic of Late Capitalism*, Verso, London–New York 1993, s. 1–54.

- Janicka Bożena, *Czyścić cenzora*, „Film” 1990, nr 35, s. 9.
- Kino Capitol w Łodzi*, dostępne na: pl.wikipedia.org.
- Kiss Csaba G., *Ubi leones – rozważania o Europie środkowej (wstęp do nieistniejącego podręcznika)*, tłum. Jerzy Snopek, „Literatura na Świecie” 1989, nr 1 (210), s. 275–287.
- Kobojek Elżbieta, *Położenie fizycznogeograficzne miasta i gminy Uniejów*, „Biuletyn Uniejowski” 2012, t. 1, s. 9–22.
- Konrád György, *Der Traum von Mitteleuropa*, [w:] *Aufbruch nach Mitteleuropa. Rekonstruktion eines versunkenen Kontinents*, Hrsg. Erhard Busek, Gerhard Wilflinger, Wiener Journal, Wien 1986, s. 87–97.
- Krečič Peter, *Przemysleń Triest*, tłum. Joanna Pomorska, „Herito. Dziedzictwo, Kultura, Współczesność” 2011, nr 5: *Miasta do przemyslenia*, s. 62–85.
- Krzysztofek Kazimierz, *Kultury wernakularne wobec żywiołów rynkowych*, [w:] *Od świata granic do świata horyzontów*, red. Jacek Purchla, Międzynarodowe Centrum Kultury, Kraków 2001, s. 147–162.
- Kukalewa Natalia, *Tożsamość narodowa w warunkach zmian ustrojowych na Łotwie*, [w:] *Europa Środkowo-Wschodnia a globalizacja*, red. Tadeusz Walas, Instytut Nauk Politycznych i Dziennikarstwa UAM, Poznań 2000, s. 281–289.
- Kundera Milan, *Un occident kidnappé*, „Le Débat” 1983, no 27, s. 3–23.
- Kundera Milan, *Zachód porwany albo tragedia Europy Środkowej*, tłum. M.L., „Zeszyty Literackie” 1984, nr 5, s. 23–38.
- Kurz Iwona, „*Ludzie jak żywi*”: *historiofotia i historioterapia*, [w:] *Film i historia. Antologia*, red. Iwona Kurz, Wydawnictwo UW, Warszawa 2008.
- LaCapra Dominick, *Historia i pamięć. W cieniu Holocaustu*, tłum. Jan Burzyński, [w:] *Historia w sztuce* [katalog wystawy], red. Maria Anna Potocka, MOC AK, Kraków 2011, s. 122–163.
- Le Goff Jacques, *Historia i pamięć*, tłum. Anna Gronowska, Joanna Stryczyk, Wydawnictwo UW, Warszawa 2007.
- Lebiediewa Natalja S., *Inwazja Armii Czerwonej. IV rozbiór Polski*, [w:] *Białe plamy – czarne plamy. Sprawy trudne w relacjach polsko-rosyjskich (1918–2008)*, red. Adam D. Rotfeld, Anatolij W. Torkunow, Polski Instytut Spraw Międzynarodowych, Warszawa 2010, s. 264–295.
- Lipták Ľubomir, *Małe miasto i wielki świat*, tłum. Joanna Bakalarz, „Herito. Dziedzictwo, Kultura, Współczesność” 2011, nr 5: *Miasta do przemyslenia*, s. 14–25.

- Lubelski Tadeusz, *Historia kina polskiego*, Videograf II, Chorzów 2009, s. 518–522.
- Lubelski Tadeusz, *Nasza komedia narodowa*, [w:] *Kino polskie jako kino narodowe*, red. Tadeusz Lubelski, Maciej Stroiński, Korporacja Ha!art, Kraków 2010, s. 208–209.
- Lubelski Tadeusz, *Wstęp*, [w:] *Kino polskie jako kino narodowe*, red. Tadeusz Lubelski, Maciej Stroiński, Korporacja Ha!art, Kraków 2010.
- MacDonald Scott, *Peter Forgács. An Interview*, [w:] *Cinema's Alchemist*, ed. Nichols Bill, Renov Michael, University of Minnesota Press, Minneapolis–London 2011, s. 3–38.
- Mach Zdzisław, *Kształtowanie rozumienia pluralizmu kulturowego w edukacji dla zjednoczonej Europy*, [w:] *Europa Środkowa. Nowy wymiar dziedzictwa 1991–2001*, red. Jacek Purchla, Międzynarodowe Centrum Kultury, Kraków 2002, s. 171–175.
- Mach Zdzisław, *Polityka, kultura i tożsamość Polaków po 1989 roku*, [w:] *Od świata granic do świata horyzontów*, red. Jacek Purchla, Międzynarodowe Centrum Kultury, Kraków 2001, s. 266–276.
- Mach Zdzisław, *Procesy rekonstrukcji tożsamości społecznej w krajach Europy Środkowo-Wschodniej*, „Nomos. Kwartalnik Religioznawczy” 1994, nr 7–8, s. 9–23.
- Magris Claudio, *Europa widziana z Triestu*, tłum. J. Ugniewska, „Zeszyty Literackie” 2005, nr 2, s. 29–30.
- Marai Sándor, *Kassa*, tłum. Teresa Worowska, Bernard Adams, „Herito. Dziedzictwo, Kultura, Współczesność” 2013, nr 10: *Nieuchwytny środek (Europy)*, s. 116–131.
- Mickiewicz Adam, *Pan Tadeusz, czyli Ostatni zajazd na Litwie. Historia szlachecka z r. 1811 i 1812 we dwunastu księgach wierszem*, oprac. Konrad Górski, Czytelnik, Warszawa 1983.
- Między fikcją a rzeczywistością*, dostępne na: www.filmotekaskzkolna.pl.
- Migdal Joel S., *Introduction. Mental Maps and Virtual Checkpoints. Struggles to Construct and Maintain State and Social Boundaries*, [w:] *Boundaries and Belonging. States and Societies in the Struggle to Shape Identities and Local Practices*, ed. Joel S. Migdal, Cambridge University Press, Cambridge 2004, s. 5–6.
- Miłosz Czesław, *Świadectwo poezji. Sześć wykładów o dotkliwości naszego wieku*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 2004.

- Moravánszky Ákos, *Czarodziejskie Góry: kształtując geografę nowoczesności*, [w:] *Od świata granic do świata horyzontów*, red. Jacek Purchla, tłum. Tomasz Bieroń *et al.*, Międzynarodowe Centrum Kultury, Kraków 2001, s. 163–178.
- Morley David, Robins Kevin, *No Place like „Heimat”: Images of Home(land) in European Culture*, „New Formations” 1990, s. 1–23.
- Najder Zdzisław, „Węzły pamięci” i wizerunek Polski Niepodległej, „Herito. Dziedzictwo, Kultura, Współczesność” 2012, nr 8: *Narody – historia i pamięć*, s. 50–57.
- Naumann Friedrich, *Mitteleuropa*, Mitglied des Reichstages, Berlin 1915.
- Nichols Bill, *Introduction*, [w:] *Cinema’s Alchemist*, ed. Nichols Bill, Renov Michael, University of Minnesota Press, Minneapolis–London 2011, s. vii–xxi.
- Od świata granic do świata horyzontów*, red. Jacek Purchla, Międzynarodowe Centrum Kultury, Kraków 2001.
- Oručević Husein, *Miasto i mosty*, „Herito. Dziedzictwo, Kultura, Współczesność” 2011, nr 5: *Miasta do przemyslenia*, s. 48–61.
- Ost David, *Wprowadzenie*, [w:] Dunn Elizabeth, *Prywatyzując Polskę*, tłum. Przemysław Sadura, Wydawnictwo Krytyki Politycznej, Warszawa 2008, s. 10.
- Parowski Maciej, *Kulty kultury*, „Czas Fantastyki” 2008, nr 17, s. 8.
- Paruch Waldemar, Trembicka Krystyna, *Wspólnota czy rozbieżność doświadczeń. O historycznych zewnętrznych uwarunkowaniach przebudowy w Europie Środkowo-Wschodniej po 1989 roku*, [w:] *Europa Środkowo-Wschodnia. Region, państwa i społeczeństwa w czasie transformacji*, red. Julita Agnieszka Rybczyńska, Wydawnictwo UMCS, Lublin 2000, s. 11–33.
- Peres Shimon, *Od świata granic do świata horyzontów*, [w:] *Od świata granic do świata horyzontów*, red. Jacek Purchla, Międzynarodowe Centrum Kultury, Kraków 2001.
- Piotrowski Piotr, *Agorafilia. Sztuka i demokracja w postkomunistycznej Europie*, Rebis, Poznań 2010.
- Piotrowski Piotr, *Awangarda w cieniu Jalty. Sztuka w Europie Środkowo-Wschodniej w latach 1945–1989*, Rebis, Poznań 2005.
- Piotrowski Piotr, *O ramowaniu*, [w:] *idem, Znaczenia modernizmu. W stronę historii sztuki polskiej po 1945 roku*, Rebis, Poznań 1999, s. 258–269.

- Piotrowski Piotr, *The Geography of Central/East European Art*, [w:] *Borders in Art. Revisiting Kunstgeographie*, red. Katarzyna Murawska-Muthesius, Instytut Sztuki PAN, Warszawa 2001, s. 43–50.
- Plesnar Łukasz, *Kodeks Haysa*, [w:] *Encyklopedia kina*, red. Tadeusz Lubelski, Biały Kruk, Kraków 2010, s. 405.
- Podraza Antoni, *Co należy rozumieć pod pojęciem „Europa Środkowa” na przełomie XX i XXI wieku*, [w:] *Europa Środkowa. Nowy wymiar dziedzictwa 1991–2001*, red. Jacek Purchla, Międzynarodowe Centrum Kultury, Kraków 2002, s. 23–28.
- Proroczy film Wójciecha Marczewskiego*, 13.06.2012, dostępne na: www.stop-klatka.pl.
- Purchla Jacek, *Miasto Europy Środkowej i jego tożsamość*, „Herito. Dziedzictwo, Kultura, Współczesność” 2013, nr 10: *Nieuchwytny środek (Europy)*, s. 56–93.
- Raczek Marta Anna, *Europejska jedność wielości*, [w:] 2. *Biennale_Sektor Sztuki* [katalog wystawy], red. Marta Anna Raczek, Tobiasz Melanowski, Górnośląskie Centrum Kultury, Katowice 2009, s. 7–9.
- Robotycki Czesław, *„Europa Środkowa” – odbiór idei w Polsce*, [w:] *idem, Nie wszystko jest oczywiste*, Wydawnictwo UJ, Kraków 1998, s. 16–27.
- Robotycki Czesław, *Studia porównawcze i świadomość lokalna jako czynnik edukacji regionalnej*, [w:] *Europa Środkowa. Nowy wymiar dziedzictwa 1991–2001*, red. Jacek Purchla, Międzynarodowe Centrum Kultury, Kraków 2002, s. 205–210.
- Rosenstone Robert, *Historia w obrazach/ historia w słowach: rozważania nad możliwością przedstawiania historii na taśmie filmowej*, tłum. Łukasz Zaręmba, [w:] *Film i historia. Antologia*, red. Iwona Kurz, Wydawnictwo UW, Warszawa 2008, s. 93–114.
- Samsonowicz Henryk, *Członek rodziny czy niechciane dziecko? Wartości wnoszone do dziedzictwa europejskiego przez kraje Europy Środkowej*, [w:] *Europa Środkowa. Nowy wymiar dziedzictwa 1991–2001*, red. Jacek Purchla, Międzynarodowe Centrum Kultury, Kraków 2002, s. 29–32.
- Saryusz-Wolska Magdalena, *Doświadczenie (n)ostalgii*, [w:] *Nowoczesność jako doświadczenie*, red. Ryszard Nycz, Anna Zeidler-Janiszewska, Universitas, Kraków 2006, s. 307–328.
- Shore Marci, *Kawior i popiół. Życie i śmierć pokolenia oczarowanych i rozczarowanych marksizmem*, tłum. Marcin Szuster, Świat Książki, Warszawa 2008.

- Siłą sztuki jest błąd. Z Wojciechem Marczewskim rozmawia Małgorzata Furdal*, „Kino” 1993, nr 10, s. 25–26.
- Škrabec Simony, *Balkańska walka z przestrzenią*, tłum. Tomasz Bieroń, „Herito. Dziedzictwo, Kultura, Współczesność” 2012, nr 7: *Opowieści z krajów, których już nie ma*.
- Škrabec Simony, *Geografia wyobrażona*, tłum. Rozalya Sasor, „Herito. Dziedzictwo, Kultura, Współczesność” 2011, nr 2: *Tożsamości wyobrażone*.
- Skubiszewski Krzysztof, *Polska w Europie: dziś i jutro*, [w:] *Od świata granic do świata horyzontów*, red. Jacek Purchla, Międzynarodowe Centrum Kultury, Kraków 2001, s. 23–45.
- Smith Anthony D., *States and Homelands: The Social and Geopolitical Implications of National Territory*, „Millennium: Journal of International Studies” 1981, Vol. 10, No. 3, s. 187–202.
- Sobolewski Tadeusz, *Czy Polska będzie zbawiona?*, „Kino” 1990, nr 11/12, s. 3–5.
- Staniszis Jadwiga, *Postkomunizm. Próba opisu*, Słowo/Obraz Terytoria, Gdańsk 2001.
- Steger Hans-Albert, *Mitteleuropäische Horizonte*, [w:] *Ein Gespenst geht um... Mitteleuropa. Dokumentation der internationalen Tagung „Grenzen und Horizonte. Zur Problematik Mitteleuropas in Vergangenheit und Gegenwart” in Regensburg 1986*, Hrsg. Hanns-Albert Steger, Renate Morell, Verlag T. Eberhard, München 1987, s. 13–14.
- Strassoldo Raimondo, *Grenzen und Systeme. Soziologische Gedanken über Mitteleuropa*, [w:] *Ein Gespenst geht um... Mitteleuropa. Dokumentation der internationalen Tagung „Grenzen und Horizonte. Zur Problematik Mitteleuropas in Vergangenheit und Gegenwart” in Regensburg 1986*, Hrsg. Hanns-Albert Steger, Renate Morell, Verlag T. Eberhard, München 1987, s. 49–80.
- Szczerski Andrzej, *Wzorce tożsamości. Recepcja sztuki brytyjskiej w Europie Środkowej około roku 1900*, Instytut Historii Sztuki UJ, Kraków 2002.
- Szczygieł Mariusz, *Wstęp*, [w:] Małgorzata Szejnert, *My, właściciele Teksasu*, Znak, Kraków 2013, s. 6–7.
- Sztompka Piotr, *Trauma wielkiej zmiany: Społeczne koszty transformacji*, Instytut Studiów Politycznych PAN, Warszawa 2000.
- Śpiewak Paweł, *Pamięć po komunizmie*, Słowo/Obraz Terytoria, Gdańsk 2005.
- Środkowa Europa*, [w:] *Słownik języka polskiego*, t. VIII: S–Ś, red. W. Doroszewski, Warszawa 1966, Wiedza Powszechna, s. 1312.

- Tannert Christoph, *Reality in the Foreground*, [w:] *Metropolis. International Art Exhibition, Berlin 1991*, ed. Christos M. Joachimides, Norman Rosenthal, Rizolli, New York 1991.
- Tomaszewski Andrzej, *Europa Środkowa jako obszar kulturowy*, [w:] *Od świata granic do świata horyzontów*, red. Jacek Purchla, Międzynarodowe Centrum Kultury, Kraków 2001, s. 57–69.
- Tomaszewski Andrzej, *Europa Środkowa: dobra kultury a dziedzictwo kultury*, [w:] *Europa Środkowa. Nowy wymiar dziedzictwa 1991–2001*, red. Jacek Purchla, Międzynarodowe Centrum Kultury, Kraków 2002, s. 131–136.
- Traba Robert, *Kresy jako miejsce pamięci – historia długiego trwania*, „Herito. Dziedzictwo, Kultura, Współczesność” 2012, nr 8: *Narody – historia i pamięć*, s. 58–91.
- Ucieczka z kina wolność – cytaty kulturowe*, dr Natasza Korczarowska, dostępne na: www.youtube.com.
- Ugniewska Joanna, *Spalato, Fiume, Istria. Włoski exodus w literaturze*, „Herito. Dziedzictwo, Kultura, Współczesność” 2013, nr 10: *Nieuchwytny środek (Europy)*, s. 136–157.
- Ugrešić Dubravka, *Konfiskata pamięci*, tłum. Dorota J. Ćirlić, [w:] *Nostalgia: Eseje o tęsknocie za komunizmem*, red. Filip Modrzejewski, Monika Sznajderman, Wydawnictwo Czarne, Wołowiec 2002, s. 242–267.
- Ugrešić Dubravka, *Ministerstwo bólu*, tłum. Dorota J. Ćirlić, Wydawnictwo Czarne, Warszawa–Sękowa 2006.
- Walas Teresa, *Kultura polska po komunizmie – między kulturą socjalistyczną a postmodernizmem* [w:] *eadem, Zrozumieć swój czas: kultura polska po komunizmie – rekonesans*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 2003, s. 129–150.
- Wees William C., *Recycled Images. The Art and Politics of Found Footage Films*, Anthology Film Archives, New York 1993.
- White Hayden, *Historiografia i historiofotia*, tłum. Łukasz Zaremba, [w:] *Film i historia. Antologia*, red. Iwona Kurz, Wydawnictwo UW, Warszawa 2008, s. 117–127.
- Wilfnger Gerhard, *Staatsnation und Kulturnation. Erinnerung an Mitteleuropa* [w:] *Aufbruch nach Mitteleuropa. Rekonstruktion eines versunkenen Kontinents*, Hrsg. Erhard Busek, Gerhard Wilfnger, Edition Atelier, Wien 1986, s. 152–153.
- Wilson Janelle L., „Remember when...” *A Consideration of the Concept of Nostalgia*, „A Review of General Semantics” 1999, Vol. 56, No. 3, s. 296–304.

- Woźniakowski Jacek, *Czy możliwa jest większa Europa?*, [w:] *Od świata granic do świata horyzontów*, red. Jacek Purchla, Międzynarodowe Centrum Kultury, Kraków 2001, s. 15–22.
- Wyka Kazimierz, *Pokolenia literackie*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1989.
- Zabel Igor, *Haven't We Had Enough?*, [w:] *idem, Contemporary Art Theory*, ed. Igor Španjol, JRP Ringier, Zurich 2012, s. 110–125.
- Zabel Igor, *Intimacy and Society: Post-communist or Eastern Art?*, [w:] *idem, Contemporary Art Theory*, ed. Igor Španjol, JRP Ringier, Zurich 2012, s. 101–102.
- Zalewski Marek, *Formy pamięci: O przedstawianiu przeszłości w polskiej literaturze współczesnej*, Instytut Badań Literackich, Warszawa 1996.
- Žižek Slavoj, *Przekleństwo fantazji*, tłum. Adam Chmielewski, Wydawnictwo UW, Wrocław 2001.

Literatura tematyczna

Europa Środkowa:

- Andruchowycz Jurij, Stasiuk Andrzej, *Moja Europa. Dwa eseje o Europie zwa-nej Środkową*, Wydawnictwo Czarne, Wołowiec 2001.
- Aufbruch nach Mitteleuropa. Rekonstruktion eines versunkenen Kontinents*, Hrsg. Erhard Busek, Gerhard Wilflinger, Wiener Journal, Wien 1986.
- Bardach Juliusz, *Od narodu politycznego do narodu etnicznego w Europie Środkowo-Wschodniej*, „Kultura i Społeczeństwo” 1993, nr 4, s. 3–16.
- Bauman Zygmunt, *Europa niedokończona przygoda*, tłum. Tomasz Kunz, Wydawnictwo Literackie, Kraków 2005.
- Busek Erhard, Brix Emil, *Projekt Mitteleuropa*, Verlag Carl Ueberreuter, Wien 1986.
- Chlebowczyk Józef, *Idee niepodległościowe i ruchy odśrodkowe we wschodniej Europie Środkowej na początku XX wieku*, „Kwartalnik Historyczny” 1981, nr 3, s. 605–627.
- Chlebowczyk Józef, *Między dyktatem, realiami a prawem do samostanowienia. Prawo do samostanowienia i problem granic we wschodniej Europie Środkowej w pierwszej wojnie światowej oraz po jej zakończeniu*, PWN, Warszawa 1988.
- Czarnocki Andrzej, *Europa Środkowa. Europa Środkowowschodnia. Geopolityczne a historyczno-kulturowe rozumienie pojęć*, „Annales UMCS. Sectio K: Politologia”, 1994, vol. 1, s. 23–35.

- Domenach Jean-Marie, *Europa: wyzwanie dla kultury*, tłum. Hanna Sikorska, Niezależna Oficyna Wydawnicza, Warszawa 1992.
- Doświadczenie i pamięć. Europa Środkowo-Wschodnia między przestrzenią doświadczenia i horyzontem oczekiwań*, red. Maria Kujawska, Izabela Skórzyńska, Instytut Historii UAM, Poznań 2010.
- Droz Jacques, *L'Europe centrale. Évolution historique de l'idée de „Mitteleuropa”*, Payot, Paris 1960.
- Eastern Europe... Central Europe... Europe*, ed. Stephen R. Graubard, Boulder, San Francisco–Oxford 1991.
- Eberhardt Piotr, *Między Rosją a Niemcami. Przemiany narodowościowe w Europie Środkowo-Wschodniej w XX wieku*, PWN, Warszawa 1996.
- Ein Gespenst geht um... Mitteleuropa. Dokumentation der internationalen Tagung „Grenzen und Horizonte. Zur Problematik Mitteleuropas in Vergangenheit und Gegenwart” in Regensburg 1986*, Hrsg. Hanns-Albert Steger, Renate Morell, Verlag T. Eberhard, München 1987.
- Europa und Mitteleuropa? Eine Umschreibung Österreichs*, Hrsg. Andreas Pribersky, Sonderzahl, Wien 1991.
- Europa Środkowa. Nowy wymiar dziedzictwa 1991–2001*, red. Jacek Purchla, Międzynarodowe Centrum Kultury, Kraków 2002.
- Europa Środkowo-Wschodnia. Region, państwa i społeczeństwa w czasie transformacji*, red. Julita Agnieszka Rybczyńska, Wydawnictwo UMCS, Lublin 2000.
- Europa Środkowo-Wschodnia a globalizacja*, red. Tadeusz Wallas, Instytut Nauk Politycznych i Dziennikarstwa UAM, Poznań 2000.
- Fiut Aleksander, *Być (albo nie być) Środkoeuropejczykiem*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1999.
- Garton Ash Timothy, *The Puzzle of Central Europe*, „New York Review of Books”, 18 March 1999.
- Garton Ash Timothy, *Czy Europa Środkowa istnieje?*, tłum. Jarosław Anders, „Zeszyty Literackie” 1987, nr 17, s. 25–49.
- Garton Ash Timothy, *Pomimo i wbrew. Eseje o Europie Środkowej*, tłum. Anna Husarska, Polonia, Londyn 1990.
- „Herito. Dziedzictwo, Kultura, Współczesność” 2013, nr 10: *Nieuchwytny środek (Europy)*.
- The History of the Idea of Europe*, ed. Kevin Wilson, Jan van der Dussen, The Open University, London–New York 1995.

- Jezernik Božidar, *Dzika Europa. Bałkany w oczach zachodnich podróżników*, Universitas, Kraków 2007.
- Johnson Lonnie R., *Central Europe. Enemies, Neighbours, Friend*, Oxford University Press, New York–Oxford 1996.
- Kiss Csaba G., *Lekcja Europy Środkowej. Eseje i szkice*, Międzynarodowe Centrum Kultury, Kraków 2009.
- Kiss Csaba G., *Ubi leones – rozważania o Europie środkowej (wstęp do nieistniejącego podręcznika)*, tłum. Jerzy Snopek, „Literatura na Świecie” 1989, nr 1 (210), s. 275–287.
- Kłoczowski Jerzy, *Europa Środkowowschodnia w historiografii krajów regionu*, Instytut Europy Środkowo-Wschodniej, Lublin 1993.
- Kłoczowski Jerzy, *Młodsza Europa. Europa Środkowo-Wschodnia w kręgu cywilizacji chrześcijańskiej średniowiecza*, PIW, Warszawa 1998.
- Krainy utracone i pozyskane. Problem w literaturach Europy Środkowej*, red. K. Krasuski, Wydawnictwo UŚ, Katowice 2005.
- Kundera Milan, *Zachód porwany albo tragedia Europy Środkowej*, „Zeszyty Literackie” 1984, nr 5, s. 23–38.
- Lisiak Agata, *Kulturoznawstwo porównawcze Stevena Tötösy’ego w kontekście środkowoeuropejskim*, „Porównania” 2007, nr 4, s. 53–60.
- Mach Zdzisław, *Procesy rekonstrukcji tożsamości społecznej w krajach Europy Środkowo-Wschodniej*, „Nomos. Kwartalnik Religioznawczy” 1994, nr 7–8, s. 9–23.
- Magris Claudio, *Europa widziana z Triestu*, tłum. Joanna Ugniewska, „Zeszyty Literackie” 2005, nr 2, s. 29–30.
- Mitteleuropa. History and Prospects (Studies in European Unity)*, ed. Peter M.R. Stirk, Edinburgh University Press, Edinburgh 1994.
- Naumann Friedrich, *Mitteleuropa*, Mitglied des Reichstages, Berlin 1915.
- Nowak Andrzej, *Od imperium do imperium. Spojrzenie na historiografię Europy Wschodniej*, Arcana, Kraków 2004.
- Od świata granic do świata horyzontów*, red. Jacek Purchla, Międzynarodowe Centrum Kultury, Kraków 2001.
- Partsch Josef, Mackinder Halford J., Black Clementina, *Central Europe*, D. Appleton and Company, New York 1903.
- Radzik Ryszard, *Formowanie się narodów w Europie Środkowo-Wschodniej*, „Kultura i Społeczeństwo” 1993, nr 4, s. 17–34.

- Rider Jacques Le, *Mitteleuropa. Auf den Spuren eines Begriffes*, Deuticke, Wien 1994.
- Riemeck Renate, *Mitteleuropa. Bilanz eines Jahrhunderts*, Die Kommenden, Freiburg im Breisgau 1965.
- Schneider Karl C., *Mitteleuropa als Kulturbegriff*, Orion Verlag, Wien–Leipzig 1916.
- Skórczewski Dariusz, *Kompleks(y) środkowego Europejczyka*, „Opcje” 2008, nr 2 (71), s. 10–16.
- Szczerski Krzysztof, *Kilka uwag o polityce środkowoeuropejskiej*, „Pressje” 2002, teka II, s. 53–60.
- Szücs Jenő, *Trzy Europy*, tłum. Jan M. Kłoczkowski, Instytut Europy Środkowo-Wschodniej, Lublin 1995.
- Transformacja ustrojowa państw Europy Środkowej i Wschodniej*, red. Eugeniusz Zieliński, Elipsa, Warszawa 1996.
- Waldenberg Marek, *Kwestie narodowe w Europie Środkowo-Wschodniej. Dzieje. Idee*, PWN, Warszawa 1992.
- Wandycz Piotr, *Cena wolności: Historia Europy środkowowschodniej od średniowiecza do współczesności*, tłum. Tadeusz Wyrozumski, Znak, Kraków 1995, s. 5.
- Wandycz Piotr, *O historycznej tożsamości Europy Środkowo-Wschodniej*, „Tygodnik Powszechny” 1987, nr 18.
- Wolff Larry, *Inventing Eastern Europe: the Map of Civilisation on the Mind of the Enlightenment*, Stanford University Press, Stanford (CA) 1994.

Tożsamości zbiorowe / Wspólnoty wyobrażone:

- Anderson Benedict, *Wspólnoty wyobrażone. Rozważania o źródłach i rozprzestrzenianiu się nacjonalizmu*, tłum. Stefan Amsterdamski, Znak, Warszawa–Kraków 1997.
- „Autoportret. Pismo o Dobrej Przestrzeni” 2010, nr 3: *Wyobrażanie narodów. Badanie kultury. Elementy teorii antropologicznej. Kontynuacje*, red. Marian Kempny, Ewa Nowicka, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 2004.
- Bokszański Zbigniew, *Tożsamości zbiorowe*, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 2005.
- Böckenförde Ernst-Wolfgang *et al.*, *Tożsamość w czasach zmiany, rozmowy w Castel Gandolfo*, tłum. Stefan Amsterdamski *et al.*, Znak, Kraków 1995.

- Fetherstone Mike, *Undoing Culture. Globalisation, Postmodernism and Identity*, Sage, London 1995.
- Gellner Ernest, *Narody i nacjonalizm*, tłum. Teresa Hołówka, PIW, Warszawa 1991.
- Gellner Ernest, *Thought and Change*, Weidenfeld and Nicholson, London 1964.
- Giddens Anthony, *Nowoczesność i tożsamość. „Ja” i społeczeństwo w epoce późnej nowoczesności*, tłum. Alina Szulżycka, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 2002.
- „Herito. Dziedzictwo, Kultura, Współczesność” 2011, nr 1: *Symbole i kalki*.
- „Herito. Dziedzictwo, Kultura, Współczesność” 2011, nr 2: *Tożsamości wyobrażone*.
- „Herito. Dziedzictwo, Kultura, Współczesność” 2012, nr 8: *Narody – historia i pamięć*.
- „Herito. Dziedzictwo, Kultura, Współczesność” 2014, nr 15: *Narody i stereotypy*.
- Husserl Edmund, *Kryzys europejskiego człowieczeństwa a filozofia*, tłum. Janusz Sidorek, Biblioteka Aletheia, Warszawa 1993.
- Kłoskowska Alina, *Tożsamość i identyfikacja narodowa w perspektywie historycznej i psychologicznej*, „Kultura i Społeczeństwo” 1992, nr 1, s. 131–143.
- Media, ciało, tożsamość. O współczesnych tożsamościach kulturowych*, red. Andrzej Gwóźdź, Agnieszka Nieracka-Ćwikiel, NCK, Warszawa 2006.
- Morley David, Robins Kevin, *No Place like „Heimat”: Images of Home(land) in European Culture*, „New Formations” 1990, s. 1–23.
- Olszewska-Dyoniziak Barbara, *Człowiek – kultura – osobowość. Wstęp do klasycznej antropologii kultury*, Universitas, Kraków 1991.
- Questions on Cultural Identity*, ed. Stuart Hall, Paul de Gay, Sage, London 1996.
- Personality Psychology: Recent Trends and Emerging directions*, ed. Nancy Cantor, David Buss, Springer-Verlag, New York 1989.
- Taylor Charles, *Źródła podmiotowości. Narodziny tożsamości nowoczesnej*, tłum. Marcin Gruszczyński et al., Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 2005.
- Wokół problemów tożsamości*, red. Aldona Jawłowska, Instytut Stosowanych Nauk Społecznych UW, Warszawa 2001.

Problematyzacja historii:

Gundorova Tamara, „*Ressentiment*” w *perspektywie postkolonialnej. Przypadek ukraiński*, tłum. Agnieszka Matusiak, Magdalena Smolińska „Porównania” 2007, nr 4, s. 71–81.

„Herito. Dziedzictwo, Kultura, Współczesność” 2012, nr 7: *Opowieści z krajów, których już nie ma*.

„Herito. Dziedzictwo, Kultura, Współczesność” 2013, nr 13: *Konflikty pamięci*.

„Herito. Dziedzictwo, Kultura, Współczesność” 2014 nr 16: *Stulecie Wielkiej Wojny*.

Historia w sztuce [katalog wystawy], red. Maria Anna Potocka, MOCAK, Kraków 2011.

Hutcheon Linda, *Narcissistic Narrative. The Metafictional Paradox*, Methuen, London–New York 1984.

Interpretacja i nadinterpretacja, red. Stefan Collini, tłum. Tomasz Bieroń, Znak, Kraków 1996.

Le Goff Jacques, *Historia i pamięć*, tłum. Anna Gronowska, Joanna Stryczyk, Wydawnictwo UW, Warszawa 2007.

Narracja jako sposób rozumienia świata, red. Jan Trzebiński, Wydawnictwo Psychologiczne, Gdańsk 2002.

(Nie)obecność. Pominięcia i przemilczenia w narracjach XX wieku, red. Hanna Gosk, Bożena Karwowska, Dom Wydawniczy Elipsa, Warszawa 2008.

Nycz Ryszard, *Tekstowy świat. Poststrukturalizm a wiedza o literaturze*, Universitas, Kraków 2000.

Ricoeur Paul, *History and Truth*, tłum. Charles Kelbley, University Press, Evanston 1965.

Rosner Katarzyna, *Narracja jako struktura rozumienia*, „Teksty Drugie” 1999, nr 3, s. 7–15.

Zalewski Marek, *Formy pamięci: O przedstawianiu przeszłości w polskiej literaturze współczesnej*, Instytut Badań Literackich, Warszawa 1996.

Geografia kulturowa i relacyjna:

Boundaries and Belonging. States and Societies in the Struggle to Shape Identities and Local Practices, ed. Joel S. Migdal, Cambridge University Press, Cambridge 2004.

Else/where: Mapping New Cartographies of Networks and Territories, ed. Janet Abrams, Peter Hall, University of Minnesota Design Institute, Minneapolis 2006.

Geography and the Politics of Mobility, ed. Ursula Biemann, Generali Foundation, Köln 2003.

Gould Peter, White Rodney, *Mental Maps*, Taylor & Francis e-Library, 2005.

Smith Anthony D., *States and Homelands: The Social and Geopolitical Implications of National Territory*, „Millennium: Journal of International Studies” 1981, Vol. 10, No. 3, s. 187–202.

Pogranicza:

Dąbrowski Mieczysław, *Pogranicza kulturowe*, „Przegląd Humanistyczny” 1998, z. 3, s. 27–44.

Dąbrowski Mieczysław, *Swój/Obcy/Inny: z problemów interferencji i komunikacji międzykulturowej*, Świat Literacki, Izabelin 2001.

Debating Cultural Hybridity. Multi-Cultural Identities and the Politics of Anti-Racism, ed. Pnina Werbner, Tariq Modood, Zed Books, London–New Jersey 2000.

Nowicka Ewa, *Badanie pogranicza. Kilka propozycji metodologicznych*, „Pogranicze. Studia Społeczne” 1999, t. 8, s. 13–22.

Od świata granic do świata horyzontów, red. Jacek Purchla, Międzynarodowe Centrum Kultury, Kraków 2001.

Pogranicza i multikulturalizm w warunkach Unii Europejskiej. Implikacje dla wschodniego pogranicza Polski, t. I, red. Kazimierz Krzysztofek, Andrzej Sadowski, Wydawnictwo UwB, Białystok 2004.

Pogranicze jako problem kultury. Materiały konferencji naukowej Opole 13–14.12.1993 r., red. Teresa Smolińska, Wydawnictwo UO, Opole 1994.

Sozańska Agnieszka, *Polskie Kresy i amerykańskie Południe. Szkic do studiów porównawczych*, „Przegląd Humanistyczny” 1998, t. 42, nr 3, s. 99–110.

Thompson Ewa, *Said a sprawa polska. Przeciwno kulturowej bezsilności peryferii*, „Europa. Tygodnik Idei” 2005, nr 26, s. 11–13.

Thompson Ewa, *Sarmatyzm i postkolonializm. O naturze polskich resentymentów*, „Europa. Tygodnik Idei” 2006, nr 46.

Witkowski Lech, *Uniwersalizm pogranicza. O semiotyce kultury Michała Bachтина w kontekście edukacji*, Wydawnictwo Adam Marszałek, Toruń 1991.

Wojda Dorota, *Schulzowskie reprezentacje pogranicza kulturowego w perspektywie postkolonialnej*, „Teksty Drugie” 2007, nr 4, s. 233–247.

Studia nad postkomunizmem:

Dunn Elizabeth, *Prywatyzując Polskę*, tłum. Przemysław Sadura, Wydawnictwo Krytyki Politycznej, Warszawa 2008.

Górska Katarzyna, Łepkowska Ewa, *Na Zachód od Wschodu. Literackie i popkulturowe obrazy NRD, PRL i RFN*, Nomos, Kraków 2009.

Nowoczesność jako doświadczenie, red. Ryszard Nycz, Anna Zeidler-Janiszewska, Universitas, Kraków 2006.

Obrazy PRL-u, red. Krzysztof Brzechczyńska, IPN, Poznań 2008.

Shore Marci, *Kawior i popiół. Życie i śmierć pokolenia oczarowanych i rozczarowanych marksizmem*, tłum. Marcin Szuster, Świat Książki, Warszawa 2008.

Szejnert Małgorzata, *My, właściciele Teksasu*, Znak, Kraków 2013.

Sztompka Piotr, *Trauma wielkiej zmiany: Społeczne koszty transformacji*, Instytut Studiów Politycznych PAN, Warszawa 2000.

Walas Teresa, *Zrozumieć swój czas: kultura polska po komunizmie – rekonesans*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 2003.

Nostalgia:

Draaisma Douwe, *Fabryka nostalgii. O fenomenie pamięci wieku dojrzałego*, tłum. Ewa Jusewicz-Kalter, Wydawnictwo Czarne, Wołowiec 2010.

Historia: O jeden świat za daleko?, red. Ewa Domańska, Instytut Historii UAM, Poznań 1997.

Nostalgia: Eseje o tęsknocie za komunizmem, red. Filip Modrzejewski, Monika Sznajderman, Wydawnictwo Czarne, Wołowiec 2002.

Wilson Janelle L., „Remember when...” *A Consideration of the Concept of Nostalgia*, „A Review of General Semantics” 1999, Vol. 56, No. 3, s. 296–304.

Postmodernizm:

Bolecki Włodzimierz, *Polowanie na postmodernistów (w Polsce) i inne szkice*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1999.

Jameson Fredric, *Postmodernism or, The Cultural Logic of Late Capitalism*, Verso, London–New York 1993.

Studia postkolonialne:

- Anxiety of Influence. Bachelors, Brides, and Family Romance*, ed. Adam Budak, Stadtgalerie, Bern 2004.
- Appadurai Arjun, *Nowoczesność bez granic. Kulturowe wymiary globalizacji*, tłum. Zbigniew Pucek, Universitas, Kraków 2005.
- Bakula Bogusław, *Kolonialne i postkolonialne aspekty polskiego dyskursu kresoznawczego (zarys problematyki)*, „Teksty Drugie” 2006, nr 6, s. 11–33.
- Bolecki Włodzimierz, *Myśli różne o postkolonializmie. Wstęp do tekstów nienapisanych*, „Teksty Drugie” 2007, nr 4, s. 6–14.
- Cavanagh Clare, *Postkolonialna Polska. Biała plama na mapie współczesnej historii*, „Teksty Drugie” 2003, nr 2–3, s. 60–71.
- Chakrabarty Dipesh, *Provincializing Europe. Postcolonial Thought and Historical Difference*, Princeton University Press, Princeton 2000.
- De-Scribing Empire. Post-colonialism and Textuality*, ed. Ch. Tiffin, A. Lawson, Routledge, London–New York 1994.
- Fiut Aleksander, *Polonizacja? Kolonizacja?*, „Teksty Drugie” 2003, nr 6, s. 150–156.
- Kołodziejczyk Dorota, *Kolonialne kontury, globalne przemieszczenia. Nowa wyobraźnia przestrzenna w literaturze i teorii kultury*, „Czas Kultury” 2002, nr 2, s. 25–39.
- Kołodziejczyk Dorota, *Trawerses przez glob: studia postkolonialne i teorie globalizacji*, „Er(r)go. Teoria–Literatura–Kultura” 2004, nr 1(8), s. 21–39.
- Moore-Gilbert Bart, *Postcolonial Theory. Contexts, Practices, Politics*, Verso, London–New York 1997.
- Najder Zdzisław, *Czy Polacy są „postkolonialni”?*, „Europa. Tygodnik Idei” 2005, nr 65, s. 14–15.
- Nowicka Magdalena, *Rzeczpospolita postkolonialna*, „Wiedza i Życie” 2007, nr 9, s. 42–45.
- Riabczuk Mykoła, *Od Małorosji do Ukrainy*, Universitas, Kraków 2002.
- Said Edward, *Orientalizm*, tłum. Monika Wyrwas-Wiśniewska, Zys i S-ka, Poznań 2005.
- Skórczewski Dariusz, *Dlaczego Polska powinna upomnieć się o swoją postkolonialność?*, „Znak” 2007, nr 628, s. 145–153.
- Skórczewski Dariusz, *Postkolonialna Polska – projekt (nie)możliwy*, „Teksty Drugie” 2006, nr 1–2, s. 100–112.

- Skórczewski Dariusz, *Wobec eurocentryzmu, dekolonizacji i postmodernizmu. O niektórych problemach teorii postkolonialnej i jej polskich perspektywach*, „Teksty Drugie” 2008, nr 1–2, s. 33–55.
- Surynt Izabela, *Badania postkolonialne a „Drugi Świat”. Niemieckie konstrukcje narodowo-kolonialne XIX wieku*, „Teksty Drugie” 2007, nr 4, s. 25–46.
- Thompson Ewa M., *Sarmatyzm i postkolonializm. O naturze polskich resentymentów*, „Europa. Tygodnik Idei” 2006, nr 46.
- Thompson Ewa M., *Trubadurzy imperium. Literatura rosyjska i kolonializm*, tłum. Anna Sierszulska, Universitas, Kraków 2000.
- Wallerstein Immanuel, *Europejski uniwersalizm. Retoryka władzy*, tłum. Adam Ostolski, Scholar, Warszawa 2007.

Sztuka w Europie Środkowej XX i XXI wieku:

- 2000 + *ArtEast Collection. The Art of Eastern Europe in Dialog with the West*, ed. Zdenka Badovinac, Moderna Galerija, Ljubljana 2000.
- After the War. Art and Culture in post-Communist Europe*, Moderna Museet, Stockholm 1999.
- Aktuelle Kunst in Osteuropa: CSSR, Jugoslawien, Polen, Rumänien, UdSSR, Ungarn*, Hrsg. K. Groh, Verlag M. DuMont Schauberg, Köln 1972.
- Aspekte/Positionen. 50 Jahre Kunst aus Mitteleuropa 1949–1999*, Hrsg. Lóránd Hegyi, Museum moderner Kunst/Stiftung Ludwig, Wien 1999.
- Belting Hans, *Art History after Modernism*, Chicago University Press, Chicago–London 2003.
- Beyond Belief. Contemporary Art from East Central Europe*, ed. Laura J. Hoptman, Museum of Contemporary Art, Chicago 1995.
2. *Biennale_Sektor Sztuki*, [katalog wystawy], red. Marta Anna Raczek, Tobiasz Melanowski, Górnośląskie Centrum Kultury, Katowice 2009.
- Borders in Art. Revisiting Kunstgeographie*, red. Katarzyna Murawska-Muthesius, Instytut Sztuki PAN, Warszawa 2001.
- Der Riss im Raum. Positionen der Kunst seit 1945 in Deutschland, Polen, der Slowakei und Tschechien*, Hrsg. Matthias Fluegge, Guardini Stiftung, Berlin 1994.
- Dziamski Grzegorz, *Sztuka po końcu sztuki. Sztuka początku XXI wieku*, Galeria Arsenal, Poznań 2009.
- East Art Map. Contemporary Art and Eastern Europe*, IRWIN – Afterall, London 2006.

- Europa, Europa. Das Jahrhundert der Avantgarde in Mittel-und Osteuropa*, Hrsg. Ryszard Stanisławski, Ch. Brockhaus, Kunst- und Ausstellungshalle der Bundesrepublik Deutschland, Bonn 1994.
- Exchange and Transformation. Central European Avant-Garde 1910–1930*, Los Angeles County Museum of Art, Los Angeles 2002.
- Expressiv. Central European Art since 1960*, ed. Dieter Ronte, Meda Mladek, Museum Moderne Kunst, Wien 1987.
- Gender Check! Feminity and Masculinity in the Art of Eastern Europe* [katalog wystawy], ed. Bojana Pejic, Verlag der Buchhandlung Walther König, Köln 2009.
- Gender Check! A Reader. Art and Theory in Eastern Europe*, ed. Bojana Pejic, Verlag der Buchhandlung Walther König, Köln 2010.
- Gryglewicz Tomasz, *Malarstwo Europy Środkowej 1900–1914. Tendencje modernistyczne i wczesnoawangardowe*, Uniwersytet Jagielloński, Kraków 1992.
- Gržinić Marina, *Fiction Reconstructed. Eastern Europe, Post-socialism and the Retro-Avant-Garde*, Edition Selene, Vienna 2000.
- Interpol. The Art Exhibition which divided East and West*, ed. Eda Čufer, Viktor Misiano, IRWIN – Moscow Art Magazine, Ljubljana 2000.
- Mansbach Steven, *Modern Art in Eastern Europe. From the Baltic to the Balkans 1890–1939*, Cambridge University Press, Cambridge 1999.
- Mind the Map! – History is Not Given. A critical anthology based on the Symposium*, ed. Marina Gržinić, Günther Heeg, Veronika Darian, Revolver, Frankfurt am Main 2006.
- Passuth Krisztina, *Les avant-gardes de l'Europe Centrale 1907–1927*, Flammarion, Paris 1988.
- Piotrowski Piotr, *Agorafilia. Sztuka i demokracja w postkomunistycznej Europie*, Rebis, Poznań 2010.
- Piotrowski Piotr, *Awangarda w cieniu Jalty. Sztuka w Europie Środkowo-Wschodniej w latach 1945–1989*, Rebis, Poznań 2005.
- Primary Documents. A Sourcebook for Eastern and Central European Art since the 50s*, The Museum of Modern Art, New York 2002.
- Reduktivismus. Abstraction in Polen, der Tschechoslowakei, Ungarn 1950–1980*, Hrsg. Lóránd Hegyi, Museum Moderner Kunst/Stiftung Ludwig, Wien 1992.

- Style and Painting. Modernity and Material Culture in Post-War Eastern Europe*, ed. Susan E. Reid, David Crowley, Oxford, New York, Berg 2000.
- Szczerski Andrzej, *Wzorce tożsamości. Recepcja sztuki brytyjskiej w Europie Środkowej około roku 1900*, Instytut Historii Sztuki UJ, Kraków 2002.
- Sztuka około 1900 w Europie Środkowej. Centra i prowincje artystyczne* [materiały międzynarodowej konferencji zorganizowanej w dniach 20–24 października 1994], red. Piotr Krakowski, Jacek Purchla, Międzynarodowe Centrum Kultury, Kraków 1997.
- Turowski Andrzej, *Exist-t-il un art de l'Europe de l'Est*, Universite de St. Etienne, St. Etienne 1986.
- Turowski Andrzej, *Awangardowe marginesy*, Instytut Kultury, Warszawa 1998.
- Vernacular Art in Central Europe* [International Conference 1–5 October 1997], ed. Jacek Purchla, Międzynarodowe Centrum Kultury, Kraków 2001.
- Who if not We Should at least Try to Imagine the Future of All This*, ed. Maria Hlavajova, Jill Winder, Artimo, Amsterdam 2004.
- Writing Central European Art History*, www.erstestiftung.org/patterns-traveling/content/imgs_h/Reader.pdf (dostęp: 12.12.2015).

Film:

- Cinema's Alchemist*, ed. Nichols Bill, Renov Michael, University of Minnesota Press, Minneapolis–London 2011.
- Encyklopedia kina*, red. Tadeusz Lubelski, Biały Kruk, Kraków 2010.
- Film i historia. Antologia*, red. Iwona Kurz, Wydawnictwo UW, Warszawa 2008.
- Helman Alicja, *Film gangsterski*, Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe, Warszawa 1990.
- Higson Andrew, *Ograniczona wyobraźnia kina narodowego*, „Kwartalnik Filmowy”, lato–jesień 2008, nr 62–63, s. 6–18.
- Kino Europy*, red. Piotr Sitarski, Rabid, Kraków 2001.
- Kino polskie jako kino narodowe*, red. Tadeusz Lubelski, Maciej Stroński, Korporacja Ha!art, Kraków 2010.
- Lubelski Tadeusz, *Historia kina polskiego*, Videograf II, Chorzów 2009.
- Wees William C., *Recycled Images. The Art and Politics of Found Footage Films*, Anthology Film Archives, New York 1993.

Abstract

Magic of the imagined communities in the New Central Europe

Nostalgic and melancholy narrations in the contemporary Central European cinema and visual arts

The main goal of researches proposed in the project focuses on two categories. First one is theoretical and leads to establish a proper methodology (discursive language and preliminary definitions) that enables to correlate present categories taken from reflections on specific status of Central and Eastern Europe with thoughts on contemporary art created in this particular geographical and cultural region. Second one is more empirical and leads to collection of visual material that proves thesis according to which issues of identity, community and liquid borders are crucial point of reference for the artists coming from Central and Eastern Europe. Indirect purpose will focus on analysis of a separateness of language of examined works of art in order to state if their distinction is based only on ideas or appears also in particular forms and compositions of artworks.

Such a reflection seems to be justified while observing latest rifts in the idea of European unity that is represented by both: structure of the European Union and rules of the Schengen Agreements. This European region that is taking into account in proposed researches many times showed that recognising integration as the only way for European nations it is not as obvious and evident as one may think. Yugoslavian conflict was the bloodiest example, of which repercussions are still visible. Also latest reactions of the states to migrations being a consequence of conflicts in the area of North Africa and the Middle East, as well as reaction to world crisis that affects some countries of the UE, proved that free borders movement and community of political interests were built on much brittle bases that it was supposed to be.

An important role in taking these researches played also observations which indicated that some of the artists coming from Central and Eastern Europe more often and intensively than their counterparts from Western Europe take up issues related to uncertain status of borders in this European region resulting from historical and political conditioning. In accordance with assumptions of the project, artists coming from this geographical region become sensitive seismograph of these hidden disputes and desires stored in imagination, fueled incessantly, not only by far-right parties. Examining ways, into which they are talking about resentments of residents of Central and Eastern Europe, as well as their methods of pointing out arguable problem of the borderland, or issues of imagined geography of particular countries, may perhaps lead to an interesting contribution for culture studies analysis.

Main issue of the project has an innovative character, even though it was preceded by researches undertaken in two different fields: history and art history broadened by the sociological, culture studies, anthropological and culture geography contexts.

First one led to describe and define geographical, historical and political separateness of the region, that resulted in three different terms: Mitteleuropa, Central Europe, and Central and Eastern Europe. Those reflections were especially intensive in the first two decades of the 20th century, when the Habsburg Monarchy was slowly disintegrated and new political alliances were built together with a process of establishing new state borders in the region. Another moment of intensive reflection was the end of communist systems in the 1990ies and beginning of new European, political and economical integration within the UE structures.

Second type of reflection was related to issues of a specificity of art coming from this region. At first it took into account art and architecture created at the end of the 19th and beginning of the 20th century, than it turns to ways in which modernism was applied to art of the region, and finally – especially since 1990ies, it focused on essays leading to a new conceptual language of art history in its relation to a separateness of Central and Eastern European art.

Third kind of reflections tried to describe new artistic phenomena in the region, that appeared after 1989 in coincidence of reclaim of public space (and sphere) by the artists and growing interest in gender issues. It is worth to underline that any of the publications mentioned above did not refer directly to

the issues proposed in this project, even though all of them are very useful as a point of reference.

Current artistic phenomena that emerged in Central and Eastern Europe and taking as a point of departure two basic issues for the researches undertaken in this project: imagined communities and mental maps have not been examined and interpreted in a profound and synthetic way. As one may judge from the researches taken in the field of studies in literature and language, analysis of separateness of both the specific character of the culture and the identity of Central and Eastern Europe can contribute to expand our knowledge about general cultural and social mechanisms, and may be conducive to the full understanding of the legacy of this region and his potential contribution to the culture of united Europe.

In view of the constantly growing importance of research related to local identities which were strengthened along with developing the paradigm of postcolonial studies, this project has a chance to indicate important areas both as part of contemporary analysis of art, and more widely of current analysis of the cultural change. Preliminary examinations in the scope provided with this project were conducted in 2009 in the framework of preparations to 2. Biennial Sector of the Art entitled *The European Constitution. What creates Europe?* It resulted in an exhibition held in summer 2009 as well as a catalogue that contains project supervisor's critical essay *European unity of multitude* and short reviews of every artwork presented at the exhibition. Selected artists represented a growing interest in issues related to resentments based on national identity, potential territory of a state and reserve towards the liquidation of borders, and especially their most evident signs – border crossing points – current in the thinking of residents of this geographical-cultural region. A group of artists and works distinguished at the Biennial became a starting point for the draft of this project.

Profound insight into contemporary artistic activities as well as penetrating analysis of themes taken up by the artists, may lead to increase of the potential of culture studies and also to better understanding of mechanisms operating in the societies, which for years had to face the problem of liquid identities and borders of their territories. Activity of the artists that are not depended on any temporary political interests and freely use a wide range of visual languages, can contribute to crystallize new views about the cultural-political situation in

the region in question. Simultaneously, the creating potential of art as a carrier of metaphorical meanings and ideas should not be underestimated and should be noticed also by political scientists, sociologists, not to say politicians.

Nostalgia for communism is a feeling, which appeared in almost every post communistic country. This kind of longing is seemingly paradoxical, because those who are feeling nostalgia for previous political system now were fighting against communism before the collapse of the Berlin Wall. However after political transformation, those who were dreaming about living on the western side of the iron curtain realized that the reality of capitalism is much more difficult, than they expected. Moreover nostalgia for communism is not connected with the longing for political system, but with everyday life and private histories of citizens of Eastern Europe countries. It is a longing for childhood and youth, which they spent behind the iron curtain.

This text is an analyze of selected films, which touch on nostalgia for communism: German *Sonnenallee* (1999, dir. Leander Haußmann), *Good bye, Lenin!* (2003, dir. Wolfgang Becker), Czech *Pelišky* (1999, dir. Jan Hřebejk) and Hungarian *German Unity @ Balaton* (2012, dir. Péter Forgács). *Sonnenallee* and *Good bye, Lenin!* are one of the most often associated with nostalgia for communism films in cinematography. They contribute to evolution of ostalgia – Eastern Germans longing for the former Deutsche Demokratische Republik (German Democratic Republic). One can find many similarities between *Sonnenallee* and *Pelišky*, which were made in the same year but in different countries. Comparison of those two productions reveals those aspects of nostalgia for communism, which are universal and appears in most of post communist countries. One of them is longing for childhood and youth. *German Unity @ Balaton* is the most contemporary of all four of films. Analysis of this production presents the evolution of the phenomenon of nostalgia for communism over the last twenty years, when our knowledge of the previous political system increased significantly.

Last Chapter is dedicated to the movie by Wojciech Marczewski entitled *Escape from the „Liberty” Cinema* directed in 1990. After 25th years from its premiere it is perceived as a testimony of transformations. The movie was characterised by Tadeusz Lubelski, alongside with *Hear My Scream* by Maciej Drygas (1991) and *The Case of Bronek Pekosinski* by Grzegorz Królikiewicz (1993), as one of those movies that plays a therapist role during early stage of

transformation. Its main protagonist (played by Janusz Gajos) – a censor – is a symbolic synthesis of PRL citizen. The movie itself – very original because it takes a form, relatively rare in Polish cinematography, of science fiction genre – is intertextual work. That is why it is worth to watch and interpret it once again after a quarter of a century. At the end of the 1980s and beginning of the 1990s, Polish nation understood as an imagined community had to establish new criteria that would define its identity. The text itself is also examining the question how „national cinematography” contributes to the development of Polish collective identity.

Noty biograficzne autorek

Paulina Haratyk, doktorantka na Wydziale Zarządzania i Komunikacji Społecznej UJ, absolwentka antropologii literatury i kultury oraz filmoznawstwa UJ. Studiowała ponadto na Uniwersytecie Sztokholmskim. Stypendystka Ministra Nauki i Szkolnictwa Wyższego. Zajmuje się zjawiskiem nostalgii za komunizmem, kinem amatorskim i filmami *found footage* oraz różnorodnymi zjawiskami z obszaru najnowszej kultury, które wpływają, przenikają i wiążą się z tego rodzaju filmami. Jej teksty zostały opublikowane m.in. w tomach *Popkomunizm. Doświadczenie komunizmu a kultura popularna* pod redakcją Magdaleny Bogusławskiej i Zuzanny Grębeckiej, *Kobiety w społeczeństwie polskim* pod redakcją Alicji Palęckiej, Heleny Szczodry i Marty Warat oraz w katalogu *Klucz do magazynu: Efekt Φ* pod redakcją Anety Kopczackiej i Moniki Kozień.

Marta Anna Raczek-Karcz, dr, absolwentka historii sztuki UJ i filmoznawstwa UJ, doktor nauk humanistycznych w zakresie nauk o sztuce, krytyczka i teoretyczka sztuki, niezależna kuratorka. Do 2015 roku pracownik Wydziału Psychologii i Nauk Humanistycznych Krakowskiej Akademii im. Andrzeja Frycza Modrzewskiego w Krakowie. Od 2015 roku adiunkt na Wydziale Grafiki Akademii Sztuk Pięknych w Krakowie. Współpracuje z Wydziałem Artystycznym ASP w Katowicach i WPiNH KAAFN w Krakowie. Prezes Stowarzyszenia Międzynarodowe Triennale Grafiki w Krakowie. Członkini Polskiego Towarzystwa Kulturoznawczego i Międzynarodowego Stowarzyszenia Krytyków Sztuki AICA. Prowadzi wykłady z zakresu sztuki dawnej i współczesnej, estetyki, antropologii i teorii kultury, teorii sztuki, teorii i sztuki nowych mediów, teorii i historii telewizji oraz światowego i polskiego kina współczesnego. Jest kuratorką ponad dwudziestu wystaw indywidualnych i zbiorowych artystów polskich i zagranicznych zrealizowanych m.in. w Biurze Wystaw Artystycznych w Katowicach, Górnośląskim Centrum Kultury im. Krystyny Bochenek w Katowicach, Kloster Bentlage w Rheine, Galerii Container w Rzymie, Anaid Art Gallery w Bukareszcie, oraz prezentacji pol-

skiej grafiki na międzynarodowych przeglądach w Kaliningradzie, Rumunii i Lublanie. Publikowała w „Exit. Nowa Sztuka w Polsce”, „Obiegu”, „Odrze”, „Opcjach”, „Dekadzie Literackiej”, „Arteonie”, „Śląsku”, „Zadrze” i magazynie „Sztuka.pl”. Jest autorką tekstów do katalogów wystaw oraz tekstów teoretycznych poświęconych zagadnieniom filmu i nowych mediów.

Anna Taszycka, doktor nauk humanistycznych, filmoznawczyni, publicystka; zajmuje się także sztuką współczesną, edukacją audiowizualną i badaniami nad kulturową różnicą płci. Adiunktka w Krakowskiej Akademii im. Andrzeja Frycza Modrzewskiego. Wykładała także na podyplomowych *gender studies* w Instytucie Badań Literackich Polskiej Akademii Nauk, na *gender studies* ISNS UW, UJ oraz prowadziła serię wykładów o awangardzie filmowej w krakowskiej ASP. Współpracowała lub nadal współpracuje m.in. z Muzeum Narodowym w Krakowie, Polskim Instytutem Sztuki Filmowej (projekty: Akademia Polskiego Filmu oraz Filmoteka Szkolna). Publikuje w czasopismach (m.in. „Kwartalniku Filmowym”, „Kulturze Popularnej”, „Ha!art”, „MOCAK Forum”) i tomach zbiorowych (m.in. *Ciało i seksualność w kinie polskim; Reżyserki kina. Tradycja i współczesność; Gender – konteksty, Encyklopedia kina*).