

JESZCZE RAZ O METRZE MOSKIEWSKIM

Jakub Sadowski

Uniwersytet Papieski Jana Pawła II
Uniwersytet Warszawski

Raz jeszcze – oczywiście dlatego, że moskiewska kolej podziemna, nosząca początkowo imię Łazarza Kaganowicza, później zaś Włodzimierza Lenina, doczekała się imponującej bibliografii. Nie mało powstało o niej publikacji popularnonaukowych, ściśle naukowych, albumowych, a także literackich. Pierwsze tomy na temat metra powstawały zresztą równoległe z jego budową, dając wyraz pieczołowitości, z jaką krystalizująca się kultura totalitarna budowała narracje o swej własnej historii. Władimir Papierny zauważa:

Uroczyste uruchomienie nastąpiło 14 maja 1935 roku, tymczasem już 21 czerwca ukazał się tom *Как мы строили метро* [*Jak budowaliśmy metro* – J.S.], wydany z przepychem i złotymi tłoczeniami na okładce. Był to przy tym już drugi tom serii *История метро им. Л. М. Казановича* [*Historia metra im. L. M. Kaganowicza* – J.S.]¹.

Teksty publicystyczne i dziennikarskie dotyczące architektonicznej, technologicznej i ikonograficznej wizytówki Moskwy stanowią dziś zasób nieogarniony. Moje „raz jeszcze” odnosi się jednak nie tylko do owego olbrzymiego rezerwuaru tekstów, lecz również do pewnego konkretnego eseju dotyczącego kolei podziemnej w stolicy ZSRR. Jego autor nie zawahał się zmierzyć z tym arcyważnym tekstem kultury radzieckiej i rosyjskiej w sposób nowy. Artykuł Wasilija Szczukina – bo o nim właśnie mowa – nosi tytuł *На дół, до неба. Утопийны дыскурс в архітэктурзе і выстроіу москiewскаго*

¹ В. Паперный, *Культура Два*, Москва 2006, s. 46. Tłum. własne.

*metra (1935-1954)*², zaś niniejszy tekst nie jest ani jego recenzją, ani nawet dyskusją z nim, lecz próbą podjęcia refleksji antropologiczno-semiotycznej w kilku istotnych miejscach, w których autor postawił kropki, zapraszając innych do dyskusji. Dodam, że przystępuję do dyskusji na temat tego samego materiału, którego dotyczy refleksja autora wspomnianej publikacji. Są to wczesne stacje metra, powstałe w czasie funkcjonowania kultury modelu totalitarnego.

Szczukin już w pierwszym zdaniu swojej pracy tłumaczy oksymoroniczny charakter jej tytułu. „Jednym z fundamentalnych założeń przyświecających twórcom pierwszych stacji moskiewskiego metra – pisze autor – było dążenie do niebiańskości. [...] Pasażer metra schodził lub zjeżdżał w dół, pod ziemię, aby przybliżyć się do nieba” [zazn. J.S.]³. Uwypuklony przez rosyjskiego badacza paradoks dokumentuje bardzo interesujące zjawisko radzieckiej kultury totalitarnej, które nazwę tu inwersją poznawczą.

Co to znaczy: schodzić w dół, by przybliżyć się do nieba? Do nieba przybliżał użytkownika kolei podziemnej – a więc tego, kto już się za głębił – rozbudowany program ikonograficzny, eksponujący kompleks znaków i znaczeń związanych w kulturze radzieckiej z niebem, „niebiańskością” i tym, co znajduje się na wysokościach. Autor tłumaczy ten program względami kulturowo uwarunkowanego strachu przed światem podziemnym, chtonicznym. „Lęk ogarniał ludzi – pisze Szczukin, powołując się na świadectwa literatury memuarystycznej⁴ – gdy musieli wejść na schody ruchome, a później bali się z nich zejść: a nuż nie zdążysz zrobić kroku i pochłonie cię otchłań?”. Nie podważając zasadności antropologiczno-kulturowego klucza interpretacji tego zjawiska, wydaje się tu zasadna konstatacja, że w lęku przed schodami ruchomymi u osób nieprzyzwyczajonych do tego wynalazku należy się doszukiwać podłoża nie tylko kulturowego, lecz również czysto psychologicznego. Pierwszy kontakt ze schodami głębokich stacji moskiewskie-

² W. Szczukin, *Na dół, do nieba. Utopijny dyskurs w architekturze i wystroju moskiewskiego metra (1935–1954)*, [w:] *Homo utopicus, terra utopica. O utopii i jej lekturach*, red. E. Paczowska, J. Sadowski, t. I („Obóz. Problemy Narodów Byłego Obozu Komunistycznego” 2006, nr 45-46), Warszawa 2006, s. 205-220.

³ Ibidem, s. 205.

⁴ Por. Ю. Федосюк, *Утро красит нежным светом... Воспоминания о Москве 1920-1930-ых годов*, Москва 2003.

go metra do dziś robi niemałe wrażenie choćby na zagranicznych turystach. Schody wczesnych stacji moskiewskiego metra w niczym nie przypominają leniwie sunących i cichych urządzeń transportowych współczesnych centrów handlowych: są zdecydowanie szybsze, kilku-, kilkunastokrotnie, a niekiedy i kilkadziesiąt razy dłuższe, wreszcie – bardzo głośne. Urządzenia takie po prostu musiały szokować pierwszych pasażerów moskiewskiego metra, których większość stanowiła wówczas ludność rekrutującą się z tradycyjnych środowisk wiejskich.

Obecność „podniebnego” programu ikonograficznego wystroju niektórych stacji Szczukin interpretuje w kluczu kompensacji świadomości znajdowania się w przestrzeni budzącej lęk, czy wręcz kompensacji swoistego „szoku podziemia”. „Należało sprowadzić do absolutnego minimum świadomość przebywania pod ziemią – pisze. – Na stacjach i w pociągach nie mogło być żadnych ciemności, żadnego zaduchu”⁵. Interpretację tę potwierdzają tezy, które odnajdujemy w przemówieniu Kaganowicza z okazji otwarcia metra 15 maja 1935. Odpowiedzialny za budowę metra sekretarz KC WKP(b), przeciwstawiając radziecką praktykę budownictwa kolei podziemnych osiągnięciom zachodnioeuropejskim, przeprowadzał paralelę między przestrzenią kapitalizmu i żądzy zysku z jednej strony i mrocznymi, klaustrofobicznymi tunelami z drugiej. Kategorię czarnej otchłani zespałał przez to z otchłanią kapitalizmu – jedną z podstawowych kategorii mitologicznego opisu świata w języku kultury totalitarnej⁶:

Powstające w miastach kapitalistycznych linie metra są mroczne, jednorodne, smutne. Człowiek wychodzi zmęczony z pracy, schodzi w dół, pogrąża się w katakumbowym mroku, wsiada do podziemnego pociągu i nie czuje, by odpoczywać. Wręcz przeciwnie – odczuwa jeszcze większe zmęczenie. [...] Państwo socjalistyczne może sobie pozwolić na zbudowanie dla narodu metra, które kosztuje więcej, ale za to zapewnia ludności komfort, lepsze samopoczucie i zachwyty wartościami artystycznymi⁷.

⁵ W. Szczukin, *Na dół, do nieba...*, op. cit., s. 208.

⁶ Fenomen kultury totalitarnej szczegółowo opisuję w monografii: J. Sadowski, *Między Pałacem Rad i Pałacem Kultury. Studium kultury totalitarnej*, Kraków 2009.

⁷ Л. Каганович, *Победа метрополитена – победа социализма. Речь тов. Л.М. Кагановича на торжественном заседании, посвящённом пуску метрополитена 15 мая 1935 г.*, [в:] *Архитектура московского метро*, ред. Н. Колли, С. Кравец, Москва 1936, s. 13.

Jest zatem czego się bać, ale tylko na Zachodzie. Metro radzieckie ma natomiast cechować się komfortem i być przepięknie troską o dobre samopoczucie obywatela. Również o redukcję jego świadomości przebywania w przestrzeni kojarzonej we wszystkich kulturach indoeuropejskich z zaświatami, które u przedchrześcijańskich Słowian przybierały choćby postać Nawia, zaś po chrystianizacji – piekła, przestrzeni dla potępionych⁸. Redukcji takiej służyć miało – jak głosi teza Szczukina – stworzenie podziemnej iluzji w pełni naziemnego życia⁹. „A nawet czegoś większego i niezwykłego – pisze uczony – iluzji życia niezemskiego, zaiste rajskiego [...]”¹⁰. Dodajmy, że słowiańska przedchrześcijańska tradycja ludowa (jak i szereg ludowych tradycji chrześcijańskich) każe odnajdywać raj u szczytu osi kosmicznej, czyli – w szczycie sklepienia niebieskiego¹¹, w miejscu, w którym kultury świata upatrują przestrzeni przynależnej bóstwu.

Miejsce to – m.in. ze względu na powyższe charakterystyki – stanowiło w kulturze radzieckiej niezwykle istotny element wizualizacji ideału, generowanego przez myślenie najpierw utopijne, potem – mitologiczne¹². Właśnie poprzez kod podboju niebios przez człowieka kultura radziecka generowała komunikaty o odmianie kondycji ludzkiej. Przy czym o ile w kulturze modelu rewolucyjnego (kulturze lat 20., kulturze modernistyczno-utopijnej, „kulturze jeden” w typologii Papiernego) kody te uzyskiwały projekcje w postaci „eksportu rewolucji” w przestrzeń podniebną (*vide Latający proletariusz* Włodzimierza Majakowskiego), kosmiczną (*Aelita* – literacka Aleksego Tołstoja

⁸ A. Szyjewski, *Religia Słowian*, Kraków 2003, s. 78-79.

⁹ „Psychologiczny” klucz interpretacyjny ikonografii wczesnych stacji metra moskiewskiego uwiarygadnia odwrócenie tendencji w okresie radzieckiej defensywy podczas II wojny światowej. Budowane wówczas stacje „wracają” pod ziemię. „Wojenne» stacje – pisze Szczukin – należą do najbardziej nieprzytulnych i ponurych, chociaż wydatki na mozaikowe *panneau*, płaskorzeźby i ozdobne stiuki od roku do roku powiększały się. W pewnym momencie, w latach 1941-1943, w najbardziej trudnym okresie zmagania z Niemcami, metro przestaje udawać pałacowe komnaty, a podziemne korytarze, jak np. wyjątkowo przynębiające przejście między stacjami «Plac Rewolucji» i «Plac Swierdłowa», przypominają gigantyczne, podzielone na pół rury. Tu nie ma miejsca na złudzenia: przechodzący przez ten tunel znajduje się w ciemnej «piwnicy», pod ziemią. A może o to chodziło? Może wtedy ludzie bali się nieba, skąd sypały się bomby, a chronić się przed nimi najlepiej było pod ziemią, w metrze?” W. Szczukin, *Na dół, do nieba...*, op. cit., s. 213.

¹⁰ Ibidem, s. 208.

¹¹ A. Szyjewski, *Religia Słowian...*, op. cit., s. 77.

¹² Por. J. Sadowski, *Między Pałacem Rad...*, op. cit., rozdział pt. *Język kultury totalitarnej*, s. 45-104.

i kinematograficzna Jakowa Protazanowa) czy wprost w przestrzeń raj (Opowiadanie o wielu ciekawych rzeczach Andrieja Płatonowa), o tyle w kulturze totalitarnej (stalinowskiej, socrealistycznej, „kulturze dwa”) realizowały się w obrazach herosów kulturowych, którzy, odmienieni przez uświadomioną (i okupioną ofiarą) przynależność do świata radzieckiego, uzyskują przywilej i właściwość trwałej obecności u szczytu *axis mundi* (vide *Opowieść o prawdziwym człowieku* – literacka Borysa Polewoja i kinematograficzna Aleksandra Stolpera¹³).

Strategię kulturową opisaną przez Szczukina za pomocą oksymoronu „na dół, do nieba” określam jako inwersję poznawczą dlatego, że prowadzi ona do recepcji znaczeń poprzez wcześniejszą recepcję ich przeciwieństwa. Do odbioru kompleksu komunikatów „niebiańskiego” programu ikonograficznego konieczne jest znalezienie się podmiotu procesu poznawczego w sytuacji generującej uwarunkowane kulturowo skojarzenia z podziemiem i światem chthonicznym. Strategia ta przetransponowana na sytuacje niezwiązane z kulturą totalitarną przypominałaby np. strategię poznania dobra poprzez doświadczenie zła czy poznania piękna poprzez doświadczenie brzydoty. Zaznaczmy tu, że inwersja poznawcza w wymiarze opisanym przez Szczukina zyskała projekcję w przedtotalitarnej poezji radzieckiej. W wydanym w 1918 roku tomie *Poezja czynu robotniczego* Aleksiej Gastiew umieszcza obok siebie swoiste poematy prozą *Wieża* i *Porwaliśmy się*. O ile jednak w pierwszym formułuje charakterystyczny dla kultury rewolucyjnej imperatyw podboju nieba, o tyle w drugim nawołuje do zagłębiania się w ziemskiej otchłani. W rezultacie sąsiadujące ze sobą fragmenty utworów poetyckich tworzą paradoksalną diadę:

О, иди же, гори, поднимайся еще и несись еще выше, вольнее, смелее!
 [...]

И иди,
 И гори,
 Пробивай своим шпилем высоты,
 Ты, наш дерзостный башенный мир¹⁴.

¹³ Szerzej piszę o tym w artykule: J. Sadowski, *Literacka i kinematograficzna „Opowieść o prawdziwym człowieku”: esencja bolszewickiej antropologii?*, [w:] *Socrealizm. Fabuły – komunikaty – ikony*, red. K. Stępnik i M. Piechota, Lublin 2006, s. 400-407.

¹⁴ А. Гастев, *Башня*, [w:] *Русская поэзия XX века. Антология русской лирики от символизма до наших дней*, Москва 1925, s. 421-422. Przekład filologiczny: „O, idź, płoń, wznoś się dalej

Мы не будем рваться в эти жалкие выси, которые зовутся небом. Небо – создание праздных, ленивых и робких людей. Ринемтесь вниз!¹⁵

W jednym zatem utworze Gastiew nakazuje swojemu podmiotowi lirycznemu formułować apologię podboju tego, co na wysokościach, zaś w innym – gardzić „politowania godnymi niebiosami”. Wnikliwa analiza przekazu poetyckiego pozwala jednak dojść do wniosku, że niebo „do zdobywania” i „do gardzenia” nie jest w *Poezji czynu robotniczego* tym samym. Na pogardę zasługuje niebo pokornych, pokrewne chrześcijańskiemu rajowi, podczas gdy podstawowymi aksjomatami rewolucji jest niezgoda na pokorę wobec świata, na sytuację „absorpcji” zewnętrznej wobec człowieka łaski – takiej, która miałaby być mu niezbędna np. do osiągnięcia zbawienia. Zbawienie ma od tej pory być ludzką „autoprerogatywą” – i tak właśnie należy odczytywać metaforę zdobywania nieba, które w *Wieży* szturmowane jest wprost, zaś w *Porwaliśmy się* – poprzez inwersję. W kolejnych wersach drugiego utworu okazuje się, że „runięcie w dół” prowadzić ma do zapłodnienia ziemi swoistą substancją niepokornego czynu robotniczego, tak, by ziemia „wypełniając się niemilknącą nigdy burzą pracy”, mogła zrodzić nowych, odmienionych ludzi, nieznających granic swoich możliwości i niepotrzebujących czyjejkolwiek łaski, by osiąść u szczytu osi kosmicznej:

Новорожденные не заметят маленького, низкого неба, потерявшегося во взрыве их рождения, и сразу двинут всю землю на новую орбиту, перемешают карту солнца и планет, создадут новые этажи над мирами¹⁶.

Utwory z cyklu *Poezja czynu robotniczego* pozwalają zatem stwierdzić, że oksymoron „na dół, do nieba” posiada w kulturze radzieckiej silne ugrun-

i unoś się jeszcze wyżej, swobodniej, śmielej! / [...] / I idź, / I płoń, / Przebijaj swą iglicą wysokości, / O ty, nasz zuchwały wieżowy świecie”.

¹⁵ А. Гастев, «Мы посягнули», [в:] *Русская поэзия XX века...*, op. cit., s. 422-423. Por. przekład Haliny Krahełskiej: „Nie porwiemy się na politowania godne wyżyny, które zwą niebiosami. Niebo jest tworem [...] gnuśnych, leniwych i wylękłych ludzi. / My – runiemy w dół”. Za: A. Gastiew, *Porwaliśmy się*, [w:] idem, *Poezja czynu robotniczego*, tłum. H. Krahełska, Warszawa 1921, s. 70-72.

¹⁶ W przekładzie Haliny Krahełskiej: „Nowozrodzeni nie dojrzą nędznych nizin niebios, zagubionych w wybuchu ich narodzin, i od razu przesuną całą ziemię na nową orbitę, przeinaczą mapę słońca i planet, stworzą nowe piętra nad światami”. Ibidem.

towanie – bez względu na to, że rewolucyjny etap jej rozwoju trwał zaledwie jedną dekadę, i że wraz z transformacją modelu kultury na totalitarny niebo radzieckie stało się znowu „niebem pokornych”. W owym nowym modelu predystynowani do podniebnych wyczynów będą tylko herosi kulturowi, którzy zdadzą egzamin z pokory, dyscypliny i lojalności wobec radzieckiego porządku świata. Bohaterowie *Lotników* Julija Rajzmana, *Piątego oceanu* Isidora Annienskigo czy *Szalonego lotnika* Michaiła Kałatozowa na trwałe zostaną dopuszczeni za wolanty swoich maszyn dopiero wtedy, gdy w imię uczestnictwa w świecie radzieckim wyrzekną się swoich zachcianek, a drogę do realizacji swych pragnień – a pragną nieba! – odnajdą w realizacji pragnień państwa względem nich.

Warto teraz przeanalizować konkretne wizje „podziemnego nieba”, by zobaczyć w nich zarówno „niebo pokornych”, jak i „niebo zdobywców”. Przyjrzyjmy się zatem ikonografii dwóch stacji, będących rówieśnicami, gdy mowa o czasie budowy (1938 r.), lecz przy tym tekstami dwóch różnych modeli kultury radzieckiej. Zauważmy, że gdy zatwierdzano projekty architektoniczne stacji pierwszych odcinków metra, realizm socjalistyczny dopiero się kształtował – i dlatego tekst kolei podziemnej zdołał „zassać” projekty wewnątrz zdecydowanie odmiennych od późniejszej chluby metra – typowo „pałacowych” stacji, charakterystycznych dla późnego stalinizmu. Przyjrzyjmy się najpierw fragmentowi opisu Szczukina stacji Aeroport:

Biały, ozdobiony stożkami szklanych lamp w stylu *art déco* sufit został pomyślany jako olbrzymi spadochron, ściągnięty ozdobnymi paskami, stanowiącymi imitację stropów, albo też jako przestwór nieba owymi stropami opleciony. Powstaje niesamowite wrażenie lekkości, przewiewu, wolnego powietrza, co stanowi niemal genialne zaprzeczenie ciemności, ciasnoty i duchoty podziemia¹⁷.

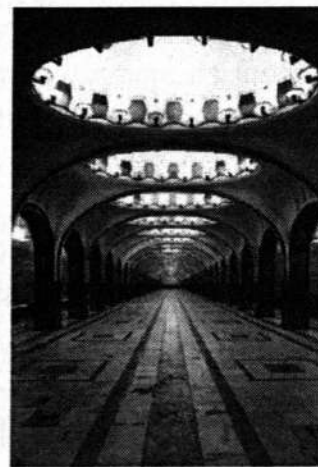
Teraz zaś stacja Majakowska:

Żadnej metafory wolnego nieba, nadającego się do latania i do skakania ze spadochronem na samej tej stacji nie znajdziemy. Zobaczymy go za to „nad” stacją. Trzeba tylko podnieść oczy ku górze. Pośrodku peronu, między łukami, znajdują się minikopuły wyglądające jak przewrócone do góry nogami dolne połowy wazonów. Na owalnym dnie tych wazonów widnieją mozaiki tworzące cykl pt. *Dzień Kraju Rad* [autorstwa Aleksandra Dejneki – J.S.]. Każdy z tych obrazów przedstawia niebo i jeszcze coś: sosny i samolot na tle nieba, antyczną kolumnadę i znowu samolot,

¹⁷ W. Szczukin, *Na dół, do nieba...*, op. cit., s. 211.

kwitnącą gałąź jabłoni na tle błękitnego nieba, wznoszący się do nieba stratostat, szybujących spadochroniarzy albo typową socrealistyczną rzeźbę – młodzieńca z wiosłem, prawdopodobnie stojącego na brzegu niedawno zbudowanego (przez więźniów) kanału Moskwa–Wołga¹⁸.

Tezy autora uzupełnijmy jeszcze ilustracjami z jego artykułu (il. 1-5).



A zatem przez sam fakt obecności na peronie Aeroportu pasażer wprzęgany jest w heroiczne tryby kultury rewolucyjnej, przenoszące go wprost do nieba i nakazujące, by – będąc pod ziemią – unosił się wysoko nad nią i by znajdował się w przestrzeni „boskiej”, w „niebie zdobywców”. Tymczasem

¹⁸ Ibidem, s. 212.

odbiorca tekstu Majakowskiej, gdy widzi niebo, nigdzie się nie wznosi – po-
zostaje ziemskim obserwatorem heroizmu radzieckich pilotów czy spadochro-
niarzy. Dodajmy, że jednonawowa konstrukcja sklepienia Aeroportu w połą-
czeniu z oszczędnym w środki „spadochronowym” programem ikonograficz-
nym i bielą czaszy spadochronu potęguje efekt obcowania z niebem wysoko
w powietrzu. Tymczasem osoba znajdująca się na peronie Majakowskiej jest
skutecznie chroniona przed zakusami wznoszenia się – trójnawowa konstruk-
cja stacji i liczne kolumny skutecznie „osadzają” widza na ziemi (mimo iż
sama stacja, w stylu wczesnego socrealizmu, w porównaniu z powojennymi
„podziemnymi pałacami” z Kurską i Komsomolską na czele sprawia wrażenie
lekkiej czy wręcz surowej). W tym właśnie „osadzeniu” rozpoznać można try-
by już nie rewolucyjnej kultury „jeden”, lecz totalitarnej kultury „dwa”, w któ-
rej jest już miejsce tylko na „niebo pokornych”, na obserwację koncesjono-
wanych wyczynów heroicznych i koncesjonowanej obecności przedstawicieli
wspólnoty w przestworzach. O ile zatem kultura rewolucyjna nakazuje swym
uczestnikom osobiście „wydzierać” bóstwu należne mu kulturowo miejsce,
o tyle w kulturze totalitarnej przebywanie w tej przestrzeni dokonuje się za
pośrednictwem recepcji komunikatów o herosach kulturowych – postaciach,
które uzyskały „przepustkę do nieba” i mandat do pozostawiania metonimią
całej wspólnoty. Co więcej, o ile niebo można uznać za wizualizację radzie-
ckiego ideału – pokonania wszelkich ograniczeń nakładanych dotąd na czło-
wieka z racji przynależności gatunkowej i społecznej – to w kulturze pierwsze-
go typu ideał ten występuje w supozycji utopijnej, w kulturze typu drugiego
– w supozycji mitologicznej. „Niebo zdobywców” to – mówiąc językiem Mann-
heima – „transcendentna wobec rzeczywistości orientacja, która przechodząc
do działania rozsądzać będzie istniejący w danym czasie porządek bytu”¹⁹.
Tymczasem „niebo pokornych” to mitologiczna projekcja transcendentnego
ideału na rzeczywistość, to narracja o kształcie świata, w którym uzyskanie
„przepustki do nieba” obwarowane jest z jednej strony szeregiem warunków
(przede wszystkim wiarą, dyscypliną, ofiarą), z drugiej – jak przy prawosław-
nym czy katolickim zbawieniu – koniecznością dostąpienia łaski.

Niebo na Majakowskiej, eksponując kod ładu idealnego w supozycji mi-
tologicznej, sprawia, że związana z nim inwersja poznawcza nabiera jeszcze
głębszego charakteru. Ikonografia „nieba pokornych” jest wszak projekcją so-

¹⁹ K. Mannheim, *Ideologia i utopia*, tłum. J. Miziński, Lublin 1992, s. 159.

cialistycznej transcendencji – projekcją ideału na rzeczywistość. Ów program ikonograficzny nie ma służyć – jak w przesiąkniętej utopizmem kulturze rewolucyjnej – rozbijaniu rzeczywistości w imię osiągnięcia transcendentnego wobec niej ideału, lecz cementowaniu rzeczywistości, podtrzymywaniu i reprodukowaniu. To ona bowiem gwarantować ma możliwość socjalistycznego zbawienia, czyli zajęcia miejsca analogicznego do tego, jakie zajmują herosi kulturowi ze „stałą przepustką” do nieba. Umiejscowienie pod ziemią programu ikonograficznego ukazującego totalitarną transcendencję uwypukla zewnętrzny wobec świata charakter „nieba pokornych”: jest ono inne, niż to, które zobaczyć można na powierzchni. Jednocześnie mechanizmy nominacji mitologicznego języka kultury totalitarnej sprawiają, że komunikat przedstawiony w *Dniu Kraju Rad* Dejneki jest komunikatem niepodważalnym, prawdziwym, niepodlegającym interpretacji. Wyobrażenie nieba nad Związkiem Radzieckim jest zatem równoznaczne z mitologiczną narracją o tym, że niebo nad ZSRR w istocie swojej jest błękitne, pogodne, że emanują zeń spokój i bezpieczeństwo, a ukazani na jego tle przedstawiciele społeczeństwa radzieckiego prawdziwie świadczą o awansie ontologicznym człowieka, który dokonał się w państwie radzieckim – odtąd jednostkę zespalającą swoje życie z życiem wspólnoty czeka szczęśliwość, wyobrażana za pomocą „niebiańskiej” ikonografii. Innymi słowy, dzięki recepcji umiejscowionej pod ziemią narracji o niebie, uczestnik kultury totalitarnej miał dowiadywać się prawd o sklepieniu rozciągającym się nad ziemią, by później – spoglądając na niebo „naziemne” – umieć odtworzyć mitologiczne „treści z podziemia”. Tendencję tę eksponowała zresztą (w odniesieniu do całości tekstu metra) jedna z pierwszych pieśni o moskiewskiej kolei podziemnej, której puenta głosiła: *мы строим под землёю, чтоб вернуться на земле* – budujemy pod ziemią, by wrócić na ziemi²⁰.

Warto wreszcie zauważyć, że analizowany tu oksymoron „na dół, do nieba” nie jest jedynym zjawiskiem towarzyszącym budowie czy funkcjonowaniu metra, dającym się opisywać w kategoriach inwersji. Pamiętajmy, że moskiewska kolej podziemna, zgodnie ze założeniami, które w cytowanym już tekście przedstawił Kaganowicz („państwo socjalistyczne może sobie pozwolić na zbudowanie dla narodu metra, które kosztuje więcej, ale za to zapewnia ludności komfort, lepsze samopoczucie i zachwyty wartościami ar-

²⁰ Н. Берендорф, *Песня о метро*, <http://www.sovmusis.ru/download.php?fname=metro> (dostęp z dnia 29 grudnia 2008 – fonogram).

tystycznymi”) nie była budowana jedynie jako „dodatek do Moskwy” i urządzenie transportu publicznego, lecz jako kompleksowa, rozbudowana narracja mitologiczna o świecie radzieckim. O ile warunki mieszkaniowe absolutnej większości pasażerów metra aż do lat pięćdziesiątych pozostawały dramatyczne (standardem były wcale nie zespoły socrealistycznych osiedli, lecz baraki i ziemianki)²¹, o tyle stacje jawiły się jako „ambasady” nadchodzącego świata powszechnej szczęśliwości, jako projekcja transcendentnego ideału na rzeczywistość. „Zbudowaliśmy takie metro – mówi Kaganowicz – w którym człowiek, schodząc na stację, czuje się – według określenia robotników Moskwy – «jak w pałacu»”. Właśnie „pałace” staną się typową figurą opisu metra, samo zaś metro przekształci się w jeden z głównych tekstów reprezentacyjnych państwa radzieckiego. Środowisko funkcjonowania tych „pałaców” nabierze samodzielnego charakteru i stanie się czymś w rodzaju podziemnego miasta. Będzie ono oczywiście stanowić tekst powiązany z Moskwą, jednak – inaczej niż w przypadku innych radzieckich kolei podziemnych (Leningrad, Swierdłowsk, Nowosybirsk, Kijów, Mińsk, Baku) w pełni zachowa swoją pełną podmiotowość. Podobnie jak Moskwa będzie w radzieckiej kulturze totalitarnej uchodzić za wzór i podstawowy punkt odniesienia dla wszystkich innych tekstów miejskich, tak też Metro Moskiewskie im. Łazarza Kaganowicza (a później – Lenina) będzie absolutnym wzorem i ideałem kolei podziemnej jako takiej. Początek eksploatacji metra to dla kultury radzieckiej *de facto* moment *lo k a c j i* nowego miasta.

I tu pojawiają się w naszych rozważaniach problemy semiotyki miasta w kontekście jego funkcjonowania w przestrzeni kulturowej. „Miasto jako zamknięta przestrzeń semiotyczna – pisze Jurij Łotman w klasycznym tekście poświęconym symbolice Petersburga – może pozostawać w dwóch typach relacji z otaczającą je Ziemią: może być nie tylko izomorficzne względem państwa, ale i uosabiać je, być nim w pewnym sensie idealnym (np. Rzym-miasto obok Rzymu-świata), ale może być też jego antytezą”²². Klasyczne miasto izomorficzne

²¹ Д. Хмельницкий, *Немецкий архитектор в сталинском СССР*, [в:] Р. Волтерс, *Специалист в Сибири*, tłum. Д. Хмельницкий, Новосибирск 2007, s. 12-14 (wstęp krytyczny do wspomnień niemieckiego architekta); W. Szczukin, *На дół, до неба...*, op. cit., s. 208-209.

²² Ю. Лотман, *Символика Петербурга и проблемы семиотики города*, [в:] idem, *История и типология русской культуры. Семиотика и типология культуры. Текст как семиотическая система. Семиотика бытового поведения. История литературы и культуры*, Санкт-Петербург 2002, s. 208. Тłum. własne.

względem państwa znajduje się – wedle koncepcji Łotmana – w centrum przestrzeni kulturowej i realizuje opozycję kulturową ziemia/niebo (co często związane jest z obrazem miasta na górze lub miasta na wzgórzach), antytetyczne – poza granicami tej przestrzeni lub na jej granicy i realizuje opozycję naturalne/sztuczne. Za pomocą takich właśnie kategorii słynny semiotyk opisuje kardynalną dla kultury rosyjskiej opozycję Moskwa/Petersburg. Stara metropolia państwa rosyjskiego jest klasycznym przykładem miasta izomorficznego względem swego otoczenia, miasta będącego historycznie ukształtowaną metonimią całej rosyjskiej przestrzeni politycznej i kulturowej. Tymczasem St. Petersburg uzyskał lokację „na surowym korzeniu”, na obrzeżach przestrzeni kulturowej jako „miasto rozumu”, urbanistyczny manifest polityczno-społeczno-kulturowy mający stanowić antytezę Rosji w jej dotychczasowym wymiarze. Od momentu powstania tej miejskiej antytezy poszczególne fenomeny rozwoju kultury rosyjskiej można opisywać jako zjawiska umiejscowione między dwoma biegunami semiotycznymi, między grupami znaczeń generowanych przez tekst Moskwy i tekst Petersburga. Należą do nich: słowianofilstwo i okcydentalizm, narodnictwo i rewolucjonizm, realizm i modernizm.

Kultura totalitarna – w odróżnieniu od rewolucyjnej – nie może istnieć bez tekstu metropolitalnego, bez wyrazistego centrum, będącego podstawowym punktem odniesienia dla całej przestrzeni kulturowej²³. Tym niemniej, w jej obrębie odbywają się liczne lokacje „na surowym korzeniu” – lokacje „miast rozumu” stanowiących bezpośrednią projekcję socjalistycznej transcendencji, takich jak Komsomolsk nad Amurem czy Norylsk w ZSRR lub Nowa Huta w realiach polskiego odgałęzienia kultury totalitarnej. Teoretycznie tendencja ta mogłaby pozostawać w sprzeczności z dośrodkowym, centralistycznym charakterem tej kultury. Jednak – tylko z pozoru. Teksty miast stanowiących antytezę rosyjskiej przestrzeni przedsocjalistycznej miały w istocie stanowić „semiotyczne ambasady” radzieckiej metropolii, której status jako centrum wszechrzeczy był niepodważalny. Status ten znakomicie obrazują słowa jednej z pieśni masowych lat 50.:

Свой рабочий станок мы пускаем всегда
По московскому времени!
Мы в далёкие рейсы ведём поезда

²³ Por. В. Паперный, *Культура Два...*, op. cit.; J. Sadowski, *Między pałacem rad...*, op. cit., rozdział pt. *Widokówka z miasta socjalistycznego*, s. 105-234.

По московскому времени!
Мы всегда начинаем и праздник, и труд
По московскому верному времени!
И советские люди к победам идут
По московскому времени!²⁴.

Powstanie „miasta rozumu” nie zagraża statusowi metropolii, do której uczestnika kultury totalitarnej odsyłają podstawowe wektory tej kultury. Każdy taki twór jest zresztą odpowiednio „wyskalowany” względem Moskwy. Podstawowym założeniem przy projektowaniu lokowanego miasta (lub przy opracowaniu nowej szaty architektoniczno-urbanistycznej dla już istniejącego) jest właściwe odwzorowanie jego miejsca w hierarchii administracyjnej. Skala wznoszonych gmachów i urzędzeń publicznych stolicy określonej republiki radzieckiej nie może konkurować ze skalą architektury tzw. „nowej Moskwy” (czyli miasta w stadium odmienionym przez architekturę i urbanistykę socrealistyczną w zgodzie z Generalnym Planem Rekonstrukcji Moskwy z 1936 r.). Z kolei skala architektury miasta obwodowego nie może konkurować ze skalą stolicy republiki, zaś centrum administracyjnemu tzw. *rajonu* nie wolno konkurować ze stolicą obwodu. Zaznaczmy, że m.in. dzięki takiej właśnie strategii każda kreowana w oparciu o język kultury totalitarnej narracja miejska, będąc oczywiście projekcją mitologii wspólnotowej i jej planu idealnego, poprzez wskazanie swego miejsca w szeregu administracyjnym odsyła odbiorcę do tekstu moskiewskiego. Ujrzeć Moskwę w narracji Komsomolska – to również inwersja poznawcza.

Skonstatujmy teraz, że metro moskiewskie realizuje strategię inwersji poznawczej również w tym właśnie sensie – poprzez fakt lokacji podziemnego miasta idealnego (podziemnego, a więc spełniającego kryteria lokacji poza przestrzenią kulturową, w tym wypadku – umiejscowionego pod nią!), „miasta rozumu”, architektoniczno-urbanistycznej projekcji transcendentnego ideału. Miasto podziemne najpełniej realizuje kod „lokacji antytetycznych” sprowadzający się do opozycji tego, co naturalne, odnoszące się do świata przyrody, i tego, co sztuczne, kulturowe, rozumowe i świadczące o pokonaniu sytuacji przyrodą

²⁴ М. Матусовский, *По московскому времени*, za: <http://www.sovmusis.ru/download.php?fname=msktime> (dostęp z dnia 29 grudnia 2008 – fonogram). Przekład filologiczny: „Swoje maszyny uruchamiamy zawsze / Według czasu moskiewskiego! / Prowadzimy pociągi w dalekie trasy / Według czasu moskiewskiego! / I święto, i pracę rozpoczynamy zawsze / Według dokładnego czasu moskiewskiego! / I ludzie radzieccy kroczą ku zwycięstwom / Według czasu moskiewskiego!”.

zdeteminowanej (a więc takiej, w której człowiek porusza się po ziemi, nie zaś pod ziemią). Jest antytezą radzieckiego świata w jego niemitologicznym wymiarze: „pałace” kolei podziemnej, otwierające swe podwoje dla wszystkich pasażerów, przeciwstawiane są warunkom bytowym panującym na ziemi, gdzie mieszkanie w reprezentacyjnych dzielnicach socrealistycznych zarezerwowane jest dla elity, zaś zdobycie przydziału mieszkaniowego w rozparcelowanym przedrewolucyjnym mieszkaniu, które zyskało już miano *komunalki*, „prostym proletariuszom” śpiącym na barakowych pryczach wydaje się być szczytem marzeń. Metro jako miasto jest idealnie egalitarne i jako takie ma stanowić narrację o Moskwie w jej mitologicznym wymiarze; sama zaś Moskwa – dzięki strategiom metonimicznym – ma być narracją o całym świecie, w którym pełni rolę centrum administracyjnego, politycznego, gospodarczego, kulturalnego, centrum absolutnego i absolutnego punktu odniesienia.

Dodajmy jeszcze, że, wedle koncepcji Łotmana, miasta izomorficzne wobec świata rodzimej kultury generują szereg tekstów powiązanych z mitami „typu genetycznego”, z narracjami kosmogonicznymi, teleologicznymi itp. Z kolei miasta antytetyczne są katalizatorami tekstów powiązanych z mitami eschatologicznymi i wizjami katastrof²⁵. Dzieje się tak w odniesieniu do Petersburga, gdzie wątki eschatologiczne łączą się z obrazami powodzi, te zaś przekładają się na wizje potopu²⁶. Dzieje się tak też w wypadku moskiewskiego metra, generującego szereg legend miejskich związanych z tzw. „metrem 2” (czyli tunelami niedostępnymi zwykłym śmiertelnikom), czy też szereg wizji postapokaliptycznych związanych z wizjami zagłady nuklearnej.

Once Again About the Moscow Underground

The Author presents an analysis of the function of Moscow underground as a text of the Russian culture. He directly addresses cultural exegesis of “heavenly” iconography of the underground, described by Vasily Shchukin in his article *Downwards, to Heaven. Utopian Discourse in the Architecture and Interior Design of the Moscow Underground* (1935-1954). Evoking the details of the architectural design of the Mayakovskaya and Aeroport stations and contrasting them with the conquest of heaven tread in the texts of the Soviet culture of the

²⁵ Ю. Лотман, *Символика Петербурга...*, op. cit., s. 209.

²⁶ Ibidem.

JESZCZE RAZ O METRZE MOSKIEWSKIM

1920s and 1930s (in poetry, literature, cinematography and architecture), the Author describes two major models of the Soviet culture; the revolutionary and the totalitarian ones. He also analyses the functions of the underground text in totalitarian culture as world-describing figures and the planes where the recipients are pulled into creating a narration of the ideal world.