

Burząc „Moskwę” ... O postkomunistycznym ikonoklazmie.

Wojciech Tomasik

Wojciech TOMASIK

Burząc Moskwę...

○ postkomunistycznym ikonoklazmie

*Na gruzach kina Moskwa powstał europlex,
współczesny kombinat kinowy.*

(„Newsweek” 2002 nr 11)

Słowo „ikonoklazm” używane jest przez historyków sztuki na określenie rozmaitych aktów rytualnej destrukcji¹. Przez gesty ikonoklastyczne rozumie się niszczenie znaków odnoszących się do zniechęcanej (a niekiedy tylko – niechcianej) przeszłości. Najczęściej niszczoneymi znakami są te, które współtworzą przestrzeń publiczną. Chodzi więc o reprezentacyjne budynki, pomniki, posągi, rzeźby i inne dzieła sztuki, odznaczające się powszechną dostępnością. Ikonoklazm, jak się sądzi, wyrasta z głębokiej potrzeby jednostki uczestnictwa w historii². Gesty ikonoklastyczne dają ludziom okazję, by zrewanżować się „staremu porządkowi” i by – przez zburzenie starego – móc symbolicznie przygotować miej-

^{1/} Spośród ostatnio opublikowanych prac dotyczących ikonoklazmu wymienić tu warto następujące: R. Stites *Utopian Vision and Experimental Life in the Russian Revolution*, Oxford 1989 [Part II *Living the Revolution*]; *Ideology and Power in the Age of Lenin in Ruins*, edited and introduced by A. And M. Kroker, New York 1991; *Monumental Propaganda*, instigated by Komar & Melamid, edited by D. Ashton, New York 1994; D. Gamboni, *Destruction of Arts. Iconoclasm and Vanadalism since the French Revolution*, New Haven 1997; K. Verdery, *Reburial and Postsocialist Change*, New York 1999.

^{2/} Gamboni pisze (*Destruction of...* p. 51): „Dosłowny upadek monumentu wydaje się predestynowany do symbolizowania metaforycznego upadku reżimu, który zarządził jego wzniesienie”.

sce pod budowę nowego, sprawiedliwego świata. Działaniom takim towarzyszy więc przeświadczenie, że Nowe przychodzi na świat po zgładzeniu Starego, i że narodziny uświetnić trzeba krwawą zemstą. Mark Lewis zwrócił kiedyś uwagę, że ataki na dzieła sztuki same stają się tematem artystycznym i że prócz „realnych zdarzeń” ma się zwykle do czynienia z rozmaitymi tekstami, przedstawiającymi zarówno prawdziwe, jak i fikcyjne gesty ikonoklastyczne³.

W szkicu niniejszym będę chciał, po pierwsze, przeanalizować werbalne (prasowe) obrazy burzenia warszawskiego kina *Moskwa*. Obrazy te zamierzam odczytywać na tle dziewiętnastowiecznego dyskursu o kolei. Zburzenie socrealistycznego kina posłuży mi, po drugie, do zilustrowania tego, jak we współczesnej kulturze („postkomunistycznej”) zaznaczają swą obecność rytuały, które powołała Rewolucja Francuska, a które wzmocniła (przy okazji – modyfikując) dziewiętnastowieczna „rewolucja w transporcie”. Kolejowa obrzędowość – rozwińmy tutaj tę myśl – dostarczała wzorów dla imprez tego rodzaju, jak otwarcie Trasy W-Z (czy – znacznie później – Trasy Łazienkowskiej), a więc interpretowanych dziś (i najsluszniej) jako charakterystyczny składnik kultury stalinizmu (komunizmu). Dostarczyła też – i to wydaje się paradoksem – scenariuszy dla spektakli, które – jak zburzenie *Moskwy* – miały stać się symboliczną zemstą na komunistycznej przeszłości.

Burzenie pomników winno być rozpatrywane w połączeniu z aktami wznoszenia monumentów. Jedno i drugie oznacza bowiem zmianę w publicznej przestrzeni. Pytanie, które chcę sobie teraz postawić, brzmi: w jakim zakresie erylowanie i niszczenie pomników można rozpatrywać jako zjawiska podobne? Aleksander Wallis zauważył kiedyś, że pomnik spełnia swe funkcje „nie tylko osobiście i bezpośrednio, lecz także pośrednio, dzięki miejscu, jakie poświęca mu poezja, proza, pamiętniki, malarstwo i grafika, fotografia i film, a także okolicznościowe piosenki, rysunki satyryczne i polityczne żarty, pocztówki i znaczki pocztowe”. „Wokółpomnikowa twórczość” może mieć charakter spontaniczny bądź kierowany. Tak czy inaczej „potwierdza ona doniosłą rolę pomnika i sama ją dalej ugruntowuje”⁴. Można powiedzieć – tym razem odwołując się do przemysła Lewisa – że słowne i obrazowe przedstawienia monumentu wpływają na stopień jego „widzialności”⁵. Im więcej takich przedstawień, tym bardziej widoczny jest przedstawiany obiekt. Oczywiście, najobfitsza „wokółpomnikowa twórczość” towarzyszy zwykle odsłonięciu i – ewentualnie – pierwszemu tygodniom istnienia monumentu. Ilość i różnorodność tekstów „wokółpomnikowych” zmniejsza się z upływem lat.

A co dzieje się z monumentem, o którym przestaje się mówić (pisać)? Czy pomnik trwa, jeśli wokół niego zalega cisza? Jeśli przyjąć, że cisza oznacza „niewidzialność”, to rodzi się pytanie, czy mogą istnieć pomniki niewidzialne (ściślej –

^{3/} Zob. M. Lewis *What is to be done*, w: *Ideology and Power in the Age of Lenin in Ruins*, s. 13.

^{4/} A. Wallis *Pamięć i pomnik*, w: *Spoleczeństwo i socjologia. Księga poświęcona Profesorowi Janowi Szczepańskiemu*, praca zbiorowa pod redakcją J. Kulpińskiej, Wrocław 1985, s. 316.

^{5/} Zob. Lewis *What is to be...*, s. 3.

niedostrzegane w przestrzeni publicznej)? Wydaje się, iż pomnik musi być przedmiotem (artystycznych) przedstawień, ponieważ warunkiem jego istnienia jest dostarczanie tematu rozmaitym tekstom „wokółpomnikowym”. Z tego względu wszystkie obiekty przestrzeni publicznej, o które teraz idzie, nazwać wypada „mówiącymi”, w sensie: prowokującymi do mówienia. Użyłem słowa „mówienie” nieprzypadkowo. Wprawdzie „wokółpomnikowa twórczość” obejmuje utwory realizowane rozmaitymi technikami i należące do różnych dziedzin sztuki, ale pierwszoplanową rolę odgrywają wśród nich niewątpliwie teksty językowe. I to one w największym stopniu decydują o społecznej „widzialności” monumentu.

Historycy sztuki rozróżniają dwa typy destrukcji. Mówią więc o „ikonoklazmie odgórnym” lub – po prostu – „ikonoklazmie” oraz „ikonoklazmie oddolnym” lub „wandalizmie”. Pierwszy typ jest działaniem legalnym i w rozmaity sposób uzasadnianym przez władze. Typ drugi („wandalizm”) jest, na odwrót, postrzegany jako bezmyślne (bezsensowne) niszczenie. Ma tedy znamiona przestępstwa, które wiązać się musi dla sprawcy z sankcjami karnymi⁶. Wróćmy na moment do rozróżnienia, jakie z myślą o ikonoklazmie zaproponował Lewis, pisząc o „realnych zdarzeniach” (*real events*) i ich tekstowej reprezentacji. W świetle tego, co przed chwilą powiedzieliśmy, wydaje się ono trudne do utrzymania. Ikonoklazm jest uzależniony od przekazów tekstowych (językowych zwłaszcza), rejestrujących i – nade wszystko – interpretujących (uzasadniających, motywujących, ale też – maskujących) akt destrukcji. Nie ma „milczącego” ikonoklazmu, podobnie jak nie ma „milczących” pomników. Werbalny komentarz zdaje się być integralnym składnikiem gestów ikonoklastycznych. Sens burzeniu nadają słowa. W ikonoklazmie – prócz pneumatycznych młotów – trzeba używać języka.

Niszczenie pomników starych i wznoszenie na ich miejscu nowych nie jest cechą okresu postkomunistycznego. O jego specyfice przesądza zasięg i intensywność ruchu ikonoklastycznego, jaki zainicjowało zburzenie berlińskiego muru. Intensywność niszczenia idzie w parze z bogactwem materiałów obrazujących „pomniki w ruinie”. Warszawskie kino *Moskwa* zaliczyć wypada do tej klasy obiektów, których niszczenie zostało szczególnie pieczołowicie udokumentowane. Powstało wiele najrozmaitszych tekstów (słownych i obrazowych), które decyzję o rozbiorze *Moskwy* usiłowały wesprzeć racjonalną argumentacją, a sam przebieg burzenia pokazać jako działanie podjęte w najlepszym interesie miasta i jego mieszkańców.

W 1996 r. uważny czytelnik „Gazety Wyborczej” mógł zapoznać się z listą uzasadnień, które wyburzenie *Moskwy* ujmowały w kategoriach przymusu ekonomicznego i troski o podnoszenie estetyki stolicy. Czytelnik dowiadywał się zatem, że budynek socrealistycznego kina musi zostać zburzony, by dać miejsce pod budowę *Europlexu*. Co Warszawa będzie miała z nowego gmachu? „Masywny budynek *Europlexu*, o elewacjach licowanych różowym kamieniem i szklanych ścianach kurtynowych, ma wszystko, czego można wymagać od nowoczesnego, komercyjnego

⁶ Zob. Gamboni *Destruction of...* <http://rcin.org.pl>

gmachu w centrum miasta”⁷. „O skali niech świadczą liczby: 52 tys. 500 m. kw. powierzchni całkowitej brutto i oszalałająca kubatura 215 tys. 700 m. sześć.”. *Europlex* – czytamy – to więcej niż „ćwiartka Pałacu Kultury”⁸. Nowy budynek – prócz sklepów i biur – mieścić będzie nowe kino, *Multiplex*, oferujące widzom siedem oddzielnych sal projekcyjnych. Ważna jest nie tylko imponująca kubatura kinowych pomieszczeń. Podziw budzi przede wszystkim wyposażenie sal: „Komfort. Fotele jak w samolocie. Klimatyzacja. Superjakość dźwięku i obrazu”. To jeszcze nie wszystko, czym przyciągać ma nowe kino: kompleks siedmiu sal zagwarantuje, że „kiedy zjawimy się w tej maszynie czasu, to zawsze jakiś film w którejś sali zaczął zaraz wyświetlać”⁹.

Oprócz potrzeb ekonomicznych o śmierci *Moskwy* decydować miały względy estetyczne. *Europlex*, dowiadywał się czytelnik „Gazety Wyborczej”, „zapowiada się na dzieło życia wybitnego architekta z Wiednia”, znanego już w Warszawie „z najlepszego chyba biurowca w mieście (*Kolmex*, u zbiegu Towarowej i Grzybowskiej), hotelu *Holiday Inn* oraz *Sheraton* przy pl. Trzech Krzyży”¹⁰. Bryła starego kina wyglądała jak „bunkier”, „skorupa” lub „futerak”¹¹, podczas gdy nowy obiekt „przypomina z tyłu gigantyczną i lśniącą maszynę, bliższą estetyce stacji międzyplanetarnej z filmów science fiction niż domom, które znamy z Warszawy”¹². Dziennikarz „Gazety Wyborczej” pisał bez żalu: „byłem świadkiem burzenia budynku, lecz nie uroniłem nawet jednej lży”¹³; gdzie indziej zaś komentował rzecz sentencjonalnie, sięgając po słowa Szekspira: „wiele hałasu o nic”¹⁴. Nowo wznoszony biurowiec „znakomicie wpisuje się w przestrzeń”; ogólnie mówiąc – „jest czymś więcej niż architekturą”¹⁵.

Zauważmy, iż o przyszłym warszawskim kinie (*Multiplex*) mówi się jak o supernowoczesnym środku transportu – „kosmicznym gmachu”¹⁶, wyposażonym w „fotele jak w samolocie”. Porównanie kina do samolotu (i jego odwrócona wersja, a więc: lot jako seans filmowy) bierze się niewątpliwie z zauroczenia „magią prędkości”, bogato zaświadczonego w najwcześniejszych relacjach z podróży po-

7/ J.S. Majewski *Kino ludzi pracy*, „Gazeta Stołeczna” [warszawski dodatek do „Gazety Wyborczej”] 2000 nr 25.

8/ D. Bartoszewicz, *Gmach przy Puławskiej*, „Gazeta Stołeczna” 1996 nr 26.

9/ Tamże.

10/ Tamże.

11/ J.S. Majewski *Kino ludzi...*

12/ D. Bartoszewicz *Gmach przy...*

13/ D. Bartoszewicz *Do zobaczenia* [recenzja filmu *Moja Moskwa*, w reżyserii Piotra Morawskiego], „Gazeta Telewizyjna” [dodatek do „Gazety Wyborczej”] 1997 nr 15.

14/ D. Bartoszewicz. *Kino Moskwa. Wyburzenie*, „Gazeta Wyborcza” 1996 nr 122.

15/ J.S. Majewski *Kino ludzi...*

16/ D. Bartoszewicz *Warszawa bez Moskwy*, „Gazeta Stołeczna” 1996 nr 127.

ciągiem¹⁷. W relacjach tych ważną rolę miała do odegrania metafora teatralna, później dodatkowo – filmowa. Doświadczenie prędkości, powodującej rozmycie obiektów z pierwszego planu i zdumiewający ruch przedmiotów widzianych w oddali, porównywane bywało do wrażeń, jakich doświadcza widz w teatrze lub kinematografie. Widok za oknem wagonu – pisano z początkiem XIX wieku – to „prawdziwa latarnia magiczna natury”, „czarodziejski teatr”, „fantasmagoria”¹⁸. Prędkość dokonywała transformacji normalnego świata w „magiczną” przestrzeń. Świadkiem podobnej transformacji był widz w kinie. Aby rozjaśnić naturę rozpatrywanej tutaj analogii (nowoczesne kino = samolot), nie od rzeczy będzie dodać, iż podróżowanie pociągiem kojarzono od samego początku z lotem w przestworzach, co znalazło znakomite udokumentowanie w symbolicznym wyobrażeniu nowego środka transportu. Godłem wielu dziewiętnastowiecznych towarzyszy kolejowych stała się figura „uskrzydłonego” kola¹⁹.

Relacje o *Moskwie* zbliżają się do dziewiętnastowiecznego dyskursu o kolei pod innym jeszcze względem. Rozbiórki warszawskiego kina nie nazywano (wyłączam, rzecz jasna, sporadyczne glosy historyków sztuki) „dewastacją”. Przedstawiano raczej (i portretowano) jako „wielkie burzenie”²⁰, przeprowadzane z myślą o podniesieniu standardu życia w stolicy i godnym wejściu stolicy w nowy wiek. Z podobnym sposobem mówienia i typem argumentacji stykamy się w opisach wyburzeń, jakie dotknęły w Anglii starą zabudowę miejską, a w których realizowały się kontrowersyjne plany doprowadzenia nowych linii kolejowych do stacji położonych w najbliższym sąsiedztwie centrum. Nad głosami sprzeciwu przeważały wypowiedzi wyrażające aprobatę dla dokonujących się przemian. Mając na myśli bulwary Haussmanna, dziennikarz „*Illustrated London News*” pisał w 1863: „zmiany, jakie ostatnio dotknęły Londyn [...] znacznie przekraczają zakresem wielkie prace wykonane przez Napoleona III w Paryżu, o których ostatnio tak wiele słyszeliśmy”. Kiedy oddawano do użytku londyński dworzec Cannon Street, prasa zachlystywała się wielkością przedsięwzięcia; czytelnik musiał czuć się obezwładniony potęgą cyfr: 685 stóp długości, 202 – szerokości, 120 – wysokości; hala dworcowa dwukrotnie większa niż na King’s Cross; 2000 ton metalu, 31 000 sztuk cegieł²¹. Dla zwolenników „twórczego niszczenia” argumentem koronnym miała okazać się budowa *The Metropolitan Underground Railway*. Linia ta, przeprowadzona wykopem przez gęsto zabudowaną, śródmiejską część Londynu, wymagała wprawdzie wielu wyburzeń, ale już wkrótce pokazała, że jest dla komunikacji w angielskiej stolicy rozwiązaniem zbawiennym. Gdy wykopy pod kolej były w fazie powstawa-

^{17/} Zob. F.D. Klingender *Art. and the Industrial Revolution*, ed. by A. Elton, New York 1968; C. Pichois *Vitesse et Vision du Monde*, Neuchatel 1973.

^{18/} Tamże.

^{19/} Zob. W. Schivelbusch *The Railway Journey. The Industrialization of Time and Space in the 19th Century*, Berkeley 1986, s. 30-31.

^{20/} J.S. Majewski *Kino ludzi...*

^{21/} Zob. M. Freeman *Railways and Victorian Imagination*, New Haven 1999.

Szkice

nia, prasa zachęcała londyńczyków do oglądania miejsc budowy (dewastacji), „naprawdę wartych wizyty”²².

W 1850 Karol Marks przebywa w Londynie, przygotowując dla „Neue Rheinische Zeitung” materiały o dziejach francuskiej Drugiej Republiki. Pół wieku później zbierze je Engels, wydając w formie książkowej jako *Walki klasowe we Francji 1848-1850*. W części III Marksowskiego studium znalazł się, wyróżniony graficznie, metaforyczny obraz: „rewolucje – to lokomotywy historii”. Jak wiadomo, w 1847 Marks ogłosił *Nędzę filozofii*, polemikę z „filozofią nędzy” Pierre’a Proudhona i poglądami antymechanizacyjnymi. Z literacką pochwałą kolei autor *Manifestu komunistycznego* mógł zetknąć się po raz pierwszy w Belgii, gdzie w twórczości romantycznej Adolphe’a Sireta, Eugene’a Gaussoina i Theodore’a Wuesterraeda obraz lokomotywy dawał wyraz wierze w zbawczą moc postępu technicznego²³. Jeśli weźmiemy to wszystko pod uwagę, to wielce prawdopodobne wydać musi się przypuszczenie, iż w porównaniu rewolucji do lokomotywy znalazły odbicie zarówno literackie zainteresowania, jak i entuzjastyczny stosunek Marksa do procesu „twórczego niszczenia”, który około 1850 wchodził właśnie w Anglii w najbardziej zaawansowane stadium.

Wyburzenie *Moskwy* wydaje się, do pewnego stopnia, repetycją tego, co na Zachodzie dokonywało się w połowie XIX wieku, a czemu przyświecała idea, by – za cenę zniszczeń (a niekiedy też cierpień) – realizować „rewolucyjne” cele (zarówno w transporcie, jak i sferze stosunków społecznych). Dario Gamboni zauważa, iż w działaniach ikonoklastycznych dużą rolę odgrywa czynnik czasowy²⁴. Proces burzenia *Moskwy* rozpoczął się rankiem 1 maja. Wybór takiego terminu nie pozwala mówić o przypadkowości. Dzień, który stanowił najważniejsze święto komunistycznego kalendarza, wprowadzał do sceny „egzekucji” kina dodatkowe sensory. Prasa skrupulatnie odnotowywała, że *Multiplex* został uruchomiony niemal dokładnie pół wieku po otwarciu *Moskwy*. Burzenie „surrealistycznego kina” włączano w łańcuch wyburzeń, które „zbiegły się z 400-leciem stołeczności Warszawy”²⁵.

Burzenie surrealistycznego kina nadany został charakter „masowego spektaklu”, podobnego do rytuałów, jakie towarzyszyły budowie i oddaniu do użytku warszawskiej Trasy W-Z. Dziennikarz „Gazety Wyborczej” nie krył zachwytu: „to najbardziej spektakularne z serii wyburzeń”. Inny, dla odmiany, narzekał, że operacja rozsądzenia stropu musiała rozczarować każdego, kto czekał na „efektowne widowisko”; zgromadzeni wokół kina widzowie „nawet gwizdali”²⁶. Warto pamiętać, że budowa Trasy W-Z wiązała się z wieloma wyburzeniami: przed projektowaną arterią ustąpić musiały północne, mocno zniszczone wojną, dzielnice Mura-

^{23/} Zob. G. Charlier *Le theme de la locomotive dans la poésie romantique belge*, w: *Literature and Science*, Oxford 1955.

^{24/} Zob. Gamboni *Destruction of...*, s. 51.

^{25/} D. Bartoszewicz *Burzą Moskwę!* „Gazeta Wyborcza” 1996 nr 125.

^{26/} D. Bartoszewicz *Kino Moskwa. Wyburzanie*.

Tomasik Burząc Moskwę...

nowa. Spektakularny charakter miało w tym względzie wysadzenie w powietrze mostu Kierbedzia i wiaduktu Pancera. Uruchomienie Trasy W-Z nastąpiło 22 lipca 1949, w dniu szczególnym, bo mającym przypominać „odrodzenie” Polski. Spektakl, jaki otwarciu towarzyszył, nawiązywał do scenariusza, wedle którego od XIX wieku przebiegały uroczystości uświetniające inaugurację nowo otwartej linii kolejowej. Budowa kolei oznaczała zwycięstwo człowieka nad przyrodą, stąd uroczystość otwarcia brała formę z defilady wojskowej. Zwycięstwo wymaga, by pokazać pokonanych. Zburzenie kina dość łatwo można było przedstawić jako operację militarną: „Moskwy już nie ma. Jest góra gruzu – jak po bombardowaniu”²⁶. Przy najmniej od czasu Rewolucji Francuskiej wiadomo, że by zagościło Nowe, trzeba stale odgrywać rytuał „mściwych narodzin”²⁷.

Kino od początku było zarówno budynkiem użyteczności publicznej, jak i pomnikiem. Kiedy je uruchamiano, Minister Kultury i Sztuki, Stefan Dybowski, „wygłosił przemówienie w obronie pokoju i potępił wrogów ludu”²⁸. Powiedział ponadto: „Nie jest przypadkiem, że to nowe, piękne kino otrzymało zaszczytne imię. Imię Moskwa! To było życzenie pracujących tu ludzi pracy. Robotników. Ich życzenie to wyraz przywiązania i miłości klasy robotniczej do państwa socjalizmu. Do państwa przodującego w walce o szczęście całej ludzkości, w walce o pokój i sprawiedliwość społeczną – do Związku Radzieckiego”²⁹.

Pomnik to „wyspa wieczności”, ulokowana na terenie miasta. Monument „wstrzymuje bieg” historii, wyłączając fragment przestrzeni spod (destrukcyjnego) działania czasu³⁰. Pomnik – kogoś lub coś „uwiecznia”, zamienia historię w kamień. Monumentalizacja jest nie do pomyślenia bez trwałości obiektu. Tę zaś zapewniają najodporniejsze i najlepsze materiały – kamień, beton, stal. Kino *Moskwa* nie mogło nosić na sobie śladów czasu. Miało zagwarantowaną nienaruszalność. „W przypadku najmniejszej awarii ekipa remontowa wyjeżdżała natychmiast. [...] Naprawy aparatury projekcyjnej wykonywało się w nocy. Jeśli awaria była większa, wymontowywano potrzebną część z innego kina. Inne grać nie musiały”³¹. Ikonoklazm, zauważmy, jest odwrotnością petryfikacji. Bezpośredni kontakt z niszczonego obiektem (gest ikonoklastyczny) to przeciwieństwo kontemplacji estetycznej, gdzie ważne jest zachowanie dystansu (nietykalności). Ponieważ najważniejszym czynnikiem niszczącym jest w przyrodzie czas, ikonoklazm da się interpretować jako działanie wychodzące naprzeciw tej naturalnej sile destrukcyjnej.

^{26/} D. Bartoszewicz *Warszawa bez Moskwy*, „Gazeta Stołeczna” 1996 nr 127.

^{27/} Zob. J. Starobinski *1789. Emblematy rozumu*, przeł. M. Ochab, Warszawa 1997.

^{28/} J.S. Majewski *Kino ludzi...*

^{29/} Tamże.

^{30/} Zob. M. Yampolsky *Notes About Iconoclasm and Time*, w: *The Aesthetic Arsenal. Socialist Realism under Stalin*, New York 1994.

^{31/} D. Bartoszewicz *Do zobaczenia...* <http://rcin.org.pl>

Szkice

Można powiedzieć, iż *Europlex* (któremu miejsca ustąpiła *Moskwa*) miał powstać, by zawieźć warszawiaków na Zachód. Artykuł z „Gazety Wyborczej” ze stycznia 1996 informował: „W miejsce kina powstanie gigantyczna budowla, która przeniesie nas w ekscytującą przyszłość – dostatnią i kolorową”³². W burzeniu *Moskwy* daje się łatwo odczytać symboliczną zmianę kierunku. Nowe to Zachód, Stare – Wschód. Pamięć o przeszłości mają w czytelniku gazet ożywiać takie określenia, jak: „realizm socjalistyczny”, „Związek Radziecki”, „klasa robotnicza”, „przodownicy pracy”. Przyszłość, „dostatnią i kolorową”, wyraża nowy, „europejski” język: „*Europlex* to zbitka słów: Europa i multiplex (po łacinie wielorakość). Ducha Starego Kontynentu w oprawie high-tech końca XX [wieku] przywoła pasaż handlowy w formie przeszklonego atrium”³³. *Europlex* miał pomóc warszawiakom przenieść się do Europy. Ekonomiczne i estetyczne uzasadnienia (które w związku z wyburzeniem *Moskwy* padały w prasie najczęściej), miały przysłonić irracjonalny lęk przed tym, by w podróż do Europy Warszawa nie zabrała przypadkiem bagażu niechcianej (tj. komunistycznej) przeszłości.

³²/ J.S. Majewski *Kino ludzi...*

³³/ D. Bartoszewicz *Gmach przy...* <http://rcin.org.pl>