

**MATYTI
PLAČIAU**

—

Aistės
Galaunytės
interviu
su
**DAVIDU
CROWLEY**



David Crowley – Didžiosios Britanijos Karališkosios menų akademijos profesorius, tyrinėja XIX–XX a. Rytų Europos kultūros istoriją, ypač kasdienių objektų ir ideologijos santykį, Lenkijos dailės, dizaino ir architektūros istoriją. Jis buvo vienas – parodos „Šaltojo karo metų modernizmas. Menas ir dizainas 1945–1970 m.“ Viktorijos ir Alberto muziejuje Londone, taip pat rodytos ir NDG Vilniuje, kuratorių.

David Crowley paskaitoje. N. Tukaj nuotrauka

Seminaro Showcasing modernisms: between nostalgia and criticism metu minėjote, kad egzistuoja „gera“ ir „bloga“ nostalgijos. Ar galėtumėte plačiau apie tai papasakoti?

Tai nebuvo mano pagrindinis tikslas. Paskaitos pradžioje bandžiau parodyti, kad modernizmas ir nostalgija dažniausiai suprantami kaip atskiros kategorijos. Bent jau architektūroje. XX a. trečią dešimtmetį modernizmo pionieriai buvo labai skeptiški nostalgijos atžvilgiu. Nenorėčiau moralizuoti, aiškinti, kas yra gerai, kas blogai. Nostalgija egzistuoja šiame pasaulyje – turime priimti tai kaip faktą. Aš žiūriu į nostalgiją kaip į instrumentą pasiekti tam tikriems tikslams, o ne kaip paprasčiausią jausminę išraišką... Ar tai gerai, ar blogai, priklauso nuo to, kaip nostalgija yra „panaudojama“ konkrečiu atveju. Paskutinį dešimtmetį Rytų Europoje buvo populiaru, kaip vokiečiai vadina, „ostalgija“ (vok. *Ostalgie*) – nostalgija komunizmo eros populiarėjai kultūrai. Tai buvo gana konservatyvi nostalgijos forma, ji paprasčiausiai nutrynė komunizmo ideologinius imperatyvus, bet kas svarbiausia – iškreipė istorines, žmonių, gyvenusių Rytų bloke, patirtis. Tokiais atvejais aš esu kritiškas.

Visuomet nostalgiją mačiau kaip kažką perdėtai sentimentalaus, su „išjungtu“ kritiniu mąstymu. Įsivaizduokime, jei kas nors, turintis galią savo rankose, užsiima tik tam tikro stiliaus ar tam tikrų objektų lobizmu. Taip galėtų būti apibūdinama ta „blogoji“ nostalgija.

Taip, nostalgija jokia būdu neturėtų pakeisti išmanymo. Jei nostalgijos prizmė yra vienintelis būdas, kaip mes matome praeitį – tai didelė tikimybė, kad mes iš tikrųjų tokiu atveju daug ko nežinome, praleidžiame. Tačiau jei pamėgintume istorinius faktus derinti su žmonių emocijomis tam tikram laikui ar vietai – galime gauti ką tikrai įdomaus.

Jūs manote, kad vien emocijų nepakanka norint pastatą paskelbti saugomu?

Nesu paveldosaugininkas, mano darbas nėra „saugoti“ pastatus.

Tačiau man ne vis vien, kuomet statiniai be reikalo griaunami. Kartais nekilnojamojo turto vystytojai, norėdami statyti jau egzistuojančio namo vietoje, bando žaisti žmonių emocijomis ir aiškinti, kad pastatas yra „blogas“, nes sukurtas esant „blogoms“ politinėms aplinkybėms, kad jis griūva, nes panaudotos pasenusios technologijos ir prastos medžiagos. Tokiais atvejais manau, kad būtų gerai turėti viešus forumus, kur būtų diskutuojama apie pastato istoriją ir kodėl jis turėtų būti nugriautas arba ne. Ar jis buvo paliktas griūti tyčia? Ar įmanoma jį restauruoti? Mes kalbamės ŠMC kavinėje – tai klasikinis vėlyvojo sovietinio modernizmo pavyzdys. Jaučiame, kad kavinės interjero renovacija pavykusi, dera prie pirminės architektūrinės koncepcijos, vieta yra gyva. Tai štai pavyzdys – pastatas iš „blogos“ politinės santvarkos, bet vertinant daugeliu kitų kriterijų – tai yra gera architektūra. Kalbu ne itin rafinuotai, tačiau noriu užginčyti vystytojų mėgiamą retoriką – viskas iš Sovietų Sąjungos yra užprogramuota nesėkmė. Vystytojai turi savų, asmeninių priežasčių tai kartoti.

Grižkime prie Jūsų paskaitos: rodėte Richardo Pare, Frédéricio Chaubino fotografijas. Ar jose nėra nostalgijos ne tik modernizmui, bet ir Sovietų Sąjungai – kaip tolimai, nepažįstamai valstybei?

Manau, kad Chaubino knyga yra labai įdomi dėl savo stulbinančių, netgi didingų fotografijų. Jis talentingas fotografas, bet taip pat ir labai geras intuityvus tyrėjas. Chaubinas tuose pastatuose pastebėjo ką viliojančio – jų išskirtinumą. Svarbiausieji pastatai Sovietų Sąjungoje buvo kuriami kaip vizualiniai ateities simboliai – aukšta vertikalė ant kalno šlaito ar skraidanti lėkštė, nusileidusi miesto centre. Šiuo požiūriu Chaubiną labai domina pastatų išvaizda, estetinis efektas. Fotografuodamas jis padaro šiuos pastatus dar išskirtinesnius, priverčia juos atrodyti šiek tiek keistais. Sakyčiau, fotografijos yra netgi fetišistinės, atitrūkusios nuo realaus pasaulio.

Ar Chaubinas buvo nostalgiškas? Tiesiogine prasme – ne. Juk jis neturėjo prisiminimų, susijusių su šių pastatų praeitimi, kai jie buvo pastatyti ir naudojami pagal paskirtį. Jis nepatyrė, ką reiškia būti dalimi visuomenės, kuri juos sukūrė. Gali būti, kad Chaubino fotografijos atskleidžia tam tikrą netiesioginę nostalgiją – nostalgiją neįvykusiai patirčiai. Sovietų Sąjungai žlugus, Vakarų intelektualai suprato, kad baigėsi ne tik dar vienas istorinis etapas, bet ir Apšvietos epochoje susiformavusi Utopija. XX a. dešimtą dešimtmetį daug kas diskutavo apie svajonių pasaulio, utopijos žlugimą, tačiau tikrovė Sovietų Sąjungoje buvo veikiau distopiška. Stambiaplokščiai surenkamų konstrukcijų namai, *Plattenbau*,

buvo viena sudedamųjų dalių, formavusių nesėkmingos sistemos įvaizdį. Nesėkmės ženklai – tarp plokščių atsivėrusios jungtys, sulūžę langų rėmai, prasta insoliacija – kartu buvo puikūs distopijos įrodymai. Tačiau Chaubino fotografijos išryškina kitą, kiek utopiškesnę SSRS pusę. Gali būti, kad šių fotografijų patrauklumas slypi ne Sovietų Sąjungos ilgesyje. Gali būti, kad jos gedi prarastos Utopijos galimybės. Fotografijos taip pat sukuria tam tikrą šių pastatų architektūros vertinimo ir reflektavimo karkasą. Jos – kaip architektūros tyrimas, galime atrasti įdomių pastatų tipologijų ar būdingų formų kompozicijų.

Vis dėlto ir kitose šalyse yra panašios „išskirtinės“ architektūros, kuri nėra nei romantizuojama, nei fotografuojama. Turiu omenyje „skraidančių lėkščių“ architektūrą, egzistuojančią ir JAV.

Žiūrėdamas į Chaubino fotografijas aiškiai matau ryšius su vėlyvojo modernizmo architektais, kaip antai Louisu Kahnu – kūrėju, ieškojusių pirminės modernizmo architektūros kalbos... Bet ar kas nors fotografuoja jo pastatus JAV, kaip tai daro Chaubinas? Galbūt skirtumą lemia Utopija. Nepavykusi, susijusi su dideliais nusivylimais, tačiau vis tiek Utopija.

Visada maniau, kad žmonės iš Vakarų važiavo pažiūrėti Rytų, nes jiems tai buvo egzotika, buvo įdomu sužinoti, „kaip ten viskas atrodo“, nes prieš tai jie neturėjo aiškaus suvokimo.

Kadangi gyvenau Rytų Europoje dar prieš 1989-uosius, gyvenimas komunistiniame pasaulyje man nebuvo retrospektyvus atradimas. Devintą dešimtmetį teko gyventi Lenkijoje, stovėti eilėse prie maisto produktų ir matyti aplink griūvantį materialųjį pasaulį. Taip, galėjau palikti šalį bet kuriuo metu, tačiau, be abejonės, mano požiūriui į sovietinio bloko meną, dizainą, architektūrą, didžiulę įtaką padarė galimybė gyventi toje erdvėje. Ir už tai esu dėkingas.

Kas nulėmė Jūsų pasirinkimą vykti į Lenkiją?

Devintą dešimtmetį Vakarų žiniasklaidos dėmesys buvo nukreiptas į Lenkiją – ten kilo *Solidarność* judėjimas. Lenkija, be jokios abejonės, buvo „karštas taškas“ – vyko daug svarbių konfliktų tarp žmonių, valdžios ir Bažnyčios. Tai buvo viena priežasčių vykti ten. Be to, aš domėjausi žydų istorija, o Lenkija istoriškai yra žydų kultūros židinytis. Man labai pasisekė. Studijavau ten 1987 m., ir dar kartą 1989 m. Gyvenau Rytų bloke, kai griuvo Berlyno siena, kai Aksominė revoliucija išardė komunistų valdžią Čekoslovakijoje. Kai grįžau į Angliją 1990 m., laikraščiai ir

žurnalai ieškojo žmonių, kurie rašytų apie Rytų Europą... Lenkijoje tyrinėčiau XIX–XX a. pradžios architektūros istoriją. Staiga mano tyrimų laukas pasidarė ne toks jau miglotas ir ezoterinis, kaip rodėsi anksčiau, ir vienas leidėjas paprašė parašyti apie tai knygą. Man pasisėkė atsidurti vietoje, kur istorija keitėsi labai greitai.

Jūs buvote parodos „Šaltojo karo modernizmas“ kuratorius. Šioje parodoje nebuvo eksponuojami kasdienio naudojimo daiktai, baldai, prietaisai, kuriais naudojosi eiliniai Sovietų Sąjungos piliečiai. Koks buvo šios parodos tikslas? Ar norėta parodyti kad „gyvenimas SSRS“ buvo lygus „gyvenimui Vakaruose“?

Kuomet atidarėme parodą, sulaukėme ir kritiškų vertinimų – kad stengiamės parodyti idealizuotą rytų europiečių gyvenimą. Netikslu sakyti, kad tai buvo mūsų tikslas. Mes nesistengėme būti „sociologiški“ – pavaizduoti kasdienio gyvenimo sąlygas, kuriomis gyveno eiliniai piliečiai. Mes norėjome suprasti, kas atsitiko modernizmo menui ir dizainui, kai Šaltasis karas padalijo pasaulį į dvi dalis. Tuo metu atrodė, kad ideologija veikia kaip akseleratorius, stimuliuojantis meną ir dizainą. Ir, ko gero, dėl šios priežasties, mus labiausiai domino aukštos intelektualinės ambicijos, patys geriausi darbai ir Vakarų, ir Rytų pasaulyje. Mes klausėme, kokios svarbiausios tos epochos idėjos? Ar jos tarnavo Šaltojo karo politikai, o jei ne, ar jos kritikavo Šaltojo karo sąlygas? Būta ir kitos priežasties tokiam eksponatų pasirinkimui. Jei prieš mūsų parodos atidarymą būtumėte paklausę londoniečių: „Kaip atrodė komunistinės Rytų Europos gyvenimas?“, jų atsakymai būtų vien klišės – „pilkas“, „monotoniškas“. Tiesą sakant, toks požiūris nebūtinai turi stiprų istorinį pagrindą – šeštą ir septintą dešimtmečiais sovietiniame bloke vyravo optimistinės nuotaikos. Kai kurie talentingi architektai tikėjo, kad socializmo sąlygomis jie gali kurti aukštos kokybės architektūrą. Ir kad Rytų Europa gali būti šios srities lyderė. Būtent tai mes norėjome parodyti „Šaltojo karo modernizmo“ parodoje, norėjome parodyti viltį.

Įdomu, kaip tas pats laikotarpis gali būti suvokiamas taip skirtingai. Agnės Narušytės knygoje Nuobodulio estetika akcentuojamas monotoniška, pilka sovietų Lietuvos kasdienybė, o štai parodoje eksponuojami patrauklūs ir modernūs dizaino pavyzdžiai.

Skaičiau šią knygą. Pritariu Narušytės argumentams, ir pats taip pat esu rašęs apie „lėto laiko“ (angl. *slow time*) idėją, taikydamas ją aštunto dešimtmečio pabaigos gyvenimui Lenkijoje. Keista, kad valdantieji Rytų Europą nuolat kalbėjo apie revoliuciją, tačiau sovietiniame bloke gyvenimas pernelyg nesikeitė ištiesus

dešimtmečius. Iš vienos pusės, Sovietų Sąjungos piliečiams buvo sakoma: „mes esame revoliucinga, besikeičianti visuomenė“, iš kitos pusės, jiems buvo žadama, kad „cukraus ir duonos kaina liks tokia pat ir niekada nesikeis!“. Tai buvo pateikiama kaip komandinės ekonomikos stabilumo rodiklis, skirtingas nuo neprognozuojamos kapitalistinės rinkos. Taigi, mano nuomone, vėlyvajame socializme atsiranda įdomi įtampa tarp įvairių rūšių atsitiktinių laiko sampratų. Ko gero, geriausiai šį reiškinį pakomentavo Alexei'us Yurchakas, parašęs knygą „Viskas buvo amžinai, kol tiesiog neišnyko“ (angl. *Everything Was Forever, Until It Was No More*). Puikus pavadinimas, užfiksuojantis lėto laiko jausmą, o po to – netikėtą sovietinės sistemos griuvimą. Tai pačios sovietinės sistemos paradoksas. Man taip pat labai džiugu, kad Rytų Europos tyrimai jau nebesiremia daugeliu Šaltojo karo paradigmu, kurios, mano įsitikinimu apriboja istorinę vaizduotę. Nuolatinis trūkumas ir skilimas gali gerai apibūdinti kai kuriuos gyvenimo Rytų Europoje aspektus, bet tikrai ne visus socialinius ir materialius fenomenus.

Savo paskaitoje teigėte, kad Vakarų ir Rytų modernizmai turi daugiau panašumų, nei mes kada nors įsivaizdavome. Kodėl daugelis profesionalių architektūros tyrinėtojų ilgą laiką manė atvirkščiai?

Ilgą laiką Maskva ir Vašingtonas pabrėždavo, kokios skirtingos šios dvi besivaržančios sistemos. Abi pusės akcentuodavo valstybių valdymo ir visuomeninio gyvenimo skirtumus. Šiandien atidžiai žvelgdami į praeitį matome, kad materialūs įrodymai liudija panašumų buvus ne ką mažiau nei skirtumų. Ir Maskvoje, ir Niujorke surasime plačių gatvių, „įrėmintų“ stikliniais septinto dešimtmečio fasadais, kiek anksčiau abiejuose didmiesčiuose sinchroniškai pradėjo važinėti automobiliai ir motoroleriai, skelbiantys motorizuotą laisvę. Dažnu atveju Vakaruose šie automobiliai ir pastatai yra technologiškai tobulesni – funkcionalesni, sukurti naudojant geresnes medžiagas. Tačiau vis tiek jie stulbinamai panašaus dizaino. Tam mums reikia paaiškinimų. Kodėl jie tokie panašūs? Vienas atsakymų galėtų būti: Rytai „kopijavo“ Vakarus. Istoriskai šiame argumente esama tiesos, nes mes žinome, kad kai kurie Rytų Europos gamintojai kartais tikrai kopijavo vakarietiškus produktus. Bet aš nemanau, kad „kopijavimas“ yra pakankamas paaiškinimas. Čia gali būti išpainiojęs ir psichologinis motyvas. Taikios varžybos Šaltojo karo metu privedė dvi sistemas labai arti viena kitos. Juk varžybos visuomet reikalauja tam tikros bendros erdvės, kaip antai olimpiados ar šachmatų turnyro, arba (kaip parodėme „Šaltojo karo modernizmo“ parodoje) architektūros ir dizaino. Keista, Rytai ir Vakarai vieni kitiems nuolat grasino ginklais, tačiau tuo pat metu buvo vieni kitiems patrauklūs. Yra

toks gražus žodis, kuriuo Stanley Kubrickas pavadino vieną savo filmų: „Dr. Keistameilė, arba Kaip aš nustojau nerimauti ir išmokau mylėti bombą“ (angl. *Dr. Strangelove or: How I Learned to Stop Worrying and Love the Bomb*). Galbūt Šaltasis karas yra *keista meilė* tarp dviejų priešingų sistemų. Norint suprasti šį fenomeną statistiniai duomenys „kiek pagaminta skalbimo mašinų, kiek pagaminta automobilių“ nepadės. Lengviau jį gebės atskleisti Šaltojo karo modernizmo objektų dizainas, forma.

Kurdami Sovietų Sąjungoje architektai įkvėpimo semdavosi iš profesinių vakarietišku žurnalų. Tai dažnai pavadinama kopijavimu. Tačiau vartyti žurnalus buvo įprasta ir Vakarų pasaulyje. Tačiau šiuo atveju ši praktika traktuojama visiškai kitaip.

„Kopijavimas“ yra žodis, kuris nuolat kelia neigiamų asociacijų. Taip, kopijų buvo. Galėčiau parodyti pavyzdžių, kai JAV architektūra yra labai tiesiogiai kopijuojama Bratislavoje ar Maskvoje. Tokia mąstysena taip pat sukuria pavėlavusios arba išėjusios iš mados architektūros išpūdį. Sovietinė architektūra visados, regis, seka iš paskos vakarietiškajai. Bet mes galėtume paklausti ir kiek kitaip: „Kodėl būtent taip atrodantis pastatas buvo reikalingas konkrečiu metu?“, „kodėl „skraidanti lėkštė“ buvo tinkama statinio forma, apie kokias idėjas ji byloja, kodėl būtent tada?“, „kokius troškimus simbolizuoja šis objektas?“. O troškimų ir aistros buvo daug. XX a. septintą dešimtmetį visuomenėje buvo galima jausti didelį ir tikrą susidomėjimą naujomis statybomis. Pavyzdžiui, Varšuvoje tuomet buvo rengiami kasmetiniai konkursai, kuriuose žmonės galėjo balsuoti už jiems labiausiai patikusį naują aukštybinį pastatą mieste. Ar laimėtojas buvo vakarietiškos architektūros kopija – ne taip svarbu, svarbu, kad šis pastatas buvo trokštamas. Pagauti tą susižavėjimo ir susidomėjimo jausmą yra geras iššūkis istorikui.

Tai kodėl išskirtinė architektūra buvo reikalinga?

Žinoma, architektai vykdė valdžios užsakymus, tačiau klausantis jų pasakojimų „skaitant“ jų architektūrą, darosi aišku, kad jie norėjo būti šio tarptautinio fenomeno – modernizmo – dalimi, dalyvauti diskusijoje, kaip ir visas pasaulis, klausiti: „Koks yra plieno ir betono meninės raiškos potencialas?“ arba „kaip pėsčiųjų takai ir požeminės galerijos galėtų sukurti naujas viešąsias erdves mieste?“. Nuo pat komunistinės sistemos žlugimo architektai buvo kaltinami veidmainiavimu dėl siekio gauti užsakymus, buvo sakoma, kad jie troškė tik valdžios ir pripažinimo. Tačiau kai skaitau jų mintis to meto profesinėje periodikoje, matau ne tik didelių ambicijų išraišką. Aš matau žmones, kuriems rūpėjo

idėjos, o labiausiai juos domino, kaip sukurti geresnę architektūrą. Architektai, kuriais domiuosi, buvo nuoširdūs kūrėjai. Daug tyrinėjau lenkų architekto Oskaro Hanseno darbus, ir, man atrodo, jis tikrai tikėjo „atviros formos“ (angl. *open form*) koncepcija. Tai architektūros teorija, pabrėžianti aktyvų pastato naudotojų ar gyventojų vaidmenį. Šeštą ir septintą dešimtmetį Hansenas stengėsi įtikinti šios teorijos teisingumu ir Lenkijos valdininkus. Jis buvo ambicingas, ieškojo galimybių statyti, esu tikras – jis taip pat turėjo didelį ego, tačiau tuo pat metu nuoširdžiai tikėjo savo idėjomis.