

STUDIA POLITOLOGICZNE



Wydział Nauk Politycznych
i Studiów Międzynarodowych
Uniwersytet Warszawski



UNIWERSYTET
WARSZAWSKI

VOL. **50**

POLITICAL SCIENCE STUDIES

ART IN POLITICS – POLITICS IN ART

edited by Daniel Przystek and Kamil Minkner

WARSAW 2018

VOL. 50

STUDIA POLITOLOGICZNE

SZTUKA W POLITYCE – POLITYKA W SZTUCE

pod redakcją Daniela Przystka i Kamila Minknera

WARSZAWA 2018

VOL. 50

Rada Naukowa Stanisław Filipowicz (Uniwersytet Warszawski)
Ks. Helmut Juros (Uniwersytet Kardynała Stefana Wyszyńskiego)
Rubén Torres Kumbria (Universidad Nacional de Educación a Distancia)
Gerd Meyer (Eberhard Karls Universität Tübingen)
Szewach Weiss (University of Haifa)
Jan Zielonka (University of Oxford)
A. Ju. Szutow (Moskiewski Uniwersytet Państwowy)

Redaktorzy Administracja publiczna: Grzegorz Rydlewski (Uniwersytet Warszawski)
tematyczni Badania wschodnie: Tadeusz Bodio (Uniwersytet Warszawski)
Studiów Bezpieczeństwo: Andrzej Misiuk (Uniwersytet Warszawski)
Politologicznych Historia polityczna: Wojciech Jakubowski (Uniwersytet Warszawski)
Integracja europejska: Konstanty A. Wojtaszczyk (Uniwersytet Warszawski)
Myśl polityczna: Tomasz Zyro (Uniwersytet Warszawski)
Parlamentaryzm współczesny: Tadeusz Mołdawa (Uniwersytet Warszawski)
Polityki sektorowe: Agnieszka Rothert (Uniwersytet Warszawski)
Psychologia i socjologia polityki: Jan Garlicki (Uniwersytet Warszawski)
Ruchy społeczne: Grażyna Ulicka (Uniwersytet Warszawski)
Systemy polityczne: Zbigniew Kiełmiński (Uniwersytet Warszawski)
Teoria polityki: Mirosław Karwat (Uniwersytet Warszawski)

Komitet Stanisław Sulowski (redaktor naczelny)
Redakcyjny Ewa Maria Marciniak (zastępca redaktora naczelnego)
Daniel Przystek (członek)
Włodzimierz Ulicki (członek)
Jacek Zaleśny (sekretarz)

Redaktorzy językowi: Eva Allen, Halina Maczunder, Ewa Rydlewska, Izabela Kraśnicka-Wilk,
Ekaterina Kolb

Redaktor techniczny: Marta Grabarczyk

Redaktor statystyczny: dr Viera Gafrikova

„Studia Politologiczne” znajdują się w wykazie czasopism naukowych prowadzonym przez Ministra Nauki i Szkolnictwa Wyższego na potrzeby oceny jednostek naukowych z przyznaną liczbą 13 punktów.

„Studia Politologiczne” są dostępne w bazach danych: CEJSH, Index Copernicus, Erih Plus.

Czasopismo recenzowane przez recenzentów zewnętrznych.

Wersja pierwotna czasopisma: papierowa.
www.studiapolitologiczne.pl

© Copyright by Instytut Nauk Politycznych Uniwersytetu Warszawskiego,
Warszawa 2018

ISSN 1640-8888

Nakład 600 egz.



Opracowanie komputerowe, druk i oprawa:
Dom Wydawniczy ELIPSA
ul. Inflancka 15/198, 00-189 Warszawa
tel. 22 635 03 01
e-mail: elipsa@elipsa.pl, www.elipsa.pl

Spis treści

Wprowadzenie 9

STUDIA I ANALIZY

I KRYTERIA I ASPEKTY POLITYCZNOŚCI SZTUKI

Mirosław Karwat

O upolitycznieniu twórczości i dzieł twórczych.
Modelowa analiza mechanizmu 15

Kamil Minkner

Rozważania o ideologicznym charakterze sztuk narracyjnych.
Uwagi teoretyczne i metodologiczne 42

Łukasz Młyńczyk

Jeszcze sztuka czy już polityka? Polityczność i religijność
a granice wolności wypowiedzi artystycznej w dyskusji
na schodach przed wejściem do teatru 72

Robert Łoś

Sztuka jako narzędzie imperializmu kulturowego 91

II EGZEMPLIFIKACJE

Daniel Przastek, Kamil Trepka

Między polityką a kulturą. Sztuka dla ludu w Warszawskiej
Spółdzielni Mieszkaniowej 109

Magdalena Mikołajczyk

Wyobrażone, przedstawione, postrzegane. Polityczny kicz
i jego polskie przykłady 137

Artur Pastuszek, Paweł Ścigaj

Manifestacja sztuki – uwagi na temat polityczności *sensorium*
narodowego 156

Sławomir Czapnik, Damian Winczewski

Propaganda polityczna w epoce płynnej nowoczesności.
Przypadek tureckiej serii filmów *Doliny Wilków* 181

Marek Jeziński	
O wybranych aspektach politycznego oblicza muzyki popularnej	202
Mateusz Maria Bieczyński	
Destrukcyjna sztuka a prawo w ujęciu historycznym	217
VARIA	
Krzysztof Trzcíński	
Wygrać, aby przegrać? Rzecz o genezie, istocie i politycznych skutkach specjalnej autonomii prowincji Aceh w Indonezji	237
Autorzy	261

Contents

Introduction	9
--------------------	---

STUDIES AND ANALYSIS

I CRITERIA AND ASPECTS OF THE POLITICISATION OF ART

Mirosław Karwat

On politicisation of the creative process and works. A model analysis of the mechanism	15
---	----

Kamil Minkner

Reflections on the ideological nature of narrative art. Theoretical and methodological comments	42
--	----

Łukasz Młyńczyk

Still art or already politics? Politicalness, religiousness and the limits of freedom of artistic expression in a discussion held on the stairs to the theatre entrance	72
---	----

Robert Łoś

Art as a tool of cultural imperialism	91
---	----

II EXEMPLIFICATIONS

Daniel Przastek, Kamil Trepka

Between politics and culture. Art for the people in the Warsaw Housing Cooperative	109
---	-----

Magdalena Mikołajczyk

Ideas, representations, perceptions. Political kitsch and its Polish examples	137
--	-----

Artur Pastuszek, Paweł Ścigaj

Manifestations of art – comments on the political nature of <i>national sensorium</i>	156
--	-----

Sławomir Czapnik, Damian Winczewski

Political propaganda in the era of liquid modernity. The case of a Turkish film series <i>Valley of the Wolves</i>	181
---	-----

Marek Jeziński	
On selected aspects of the political face of popular music	202
Mateusz Maria Bieczyński	
The destruction of art works and law in historical perspective . . .	217
VARIA	
Krzysztof Trzcíński	
Win to lose? The thing about the origins, essence, and political consequences of the special autonomy of the Aceh province in Indonesia	237
Authors	261

Wprowadzenie

W ostatnich latach w polskiej politologii dokonał się swoisty zwrot od polityki do polityczności. Oznacza on między innymi, że stosując instrumentarium właściwe dla nauk politycznych politolodzy zaczęli dostrzegać polityczne znaczenie różnych zjawisk – także poza takimi wymiarami tradycyjnie rozumianej polityki, jak władza, organy państwa, aktywność partii politycznych. W takim ujęciu, istotny okazuje się proces upolitycznienia zjawisk niepolitycznych, struktura interesów społecznych, a szczególnie role dominacji i podporządkowania stojące u podstaw tych zjawisk oraz skutki polityczne działań w sferach pozornie niepolitycznych. Optyka ta pozwoliła polskim politologom, bez względu na różnice w podejściach i perspektywach badawczych, zainteresować się zagadnieniami, które wcześniej badali reprezentanci innych dyscyplin naukowych. W ten sposób wzbogacony został nie tylko sposób oglądu takich zagadnień, ale i same nauki polityczne. Wszystkie opisane powyżej prawidłowości odnieść możemy bezsprzecznie do polityczności i upolitycznienia aktywności twórczej człowieka realizowanej w ramach sztuki – zarówno tradycyjnej (np. teatr, literatura, rzeźba, architektura, malarstwo), popularnej (film, muzyka rozrywkowa, kabaret, komiks, ale i popularne warianty sztuk tradycyjnych), czy awangardowej (np. instalacje, videoarty, bio-art itp.).

Numer „Studiów Politologicznych”, do którego lektury Państwa zapraszamy ma wykazać, jak bogate, dynamiczne, niejednorodne, a przy tym interesujące poznawczo związki łączą sztukę z polityką w układzie wzajemnych sprzężeń. Poszczególne artykuły, które znalazły się w tomie wyrastają (choć w różnych proporcjach) z pewnych przemyśleń i założeń, które jako redaktorzy tomu pragniemy niniejszym wyjaśnić. Jest to tym bardziej istotne, że problematyka ta jest przez polskich politologów ciągle mało dostrzegalna. Efekty rozważań autorów zostały pogrupowane i przedstawione w dwóch odsłonach. Pierwsza obejmuje teksty możliwie ogólne, które zgłębiają mechanizmy upolitycznienia sztuki, jej polityczną i ideologiczną immanencję, uwarunkowania, czy wręcz determinanty, ale i imponderabilia. Szczególnie istotny jest w tym względzie otwierający tom tekst Mirosława Karwata na temat kontekstów i uwikłań politycznych

sztuki; bodaj jedyny w polskiej politologii tak wieloaspektowy artykuł na ten temat. Druga płaszczyzna, egzemplifikacyjna pozwoliła wyodrębnić różne bardziej konkretne przypadki.

Pisząc o politycznym charakterze sztuki należy mieć na uwadze zarówno jej treść, jak i formę. I poszczególni autorzy o tego typu zróżnicowanie zadbali. W przypadku treści chodzi o przekaz (tematy, motywy, konkretne informacje), który wprost albo pośrednio (metaforycznie, symbolicznie) odnosi się do polityki albo do zjawisk politycznych. Polityczne są więc obrazy Francisca Goi, sztuki Williama Shakespeare'a, filmy Olivera Stone'a, książki Toma Clancy'ego, ale i seria tureckich filmów *Dolina wilków*, czy współczesna polska muzyka feministyczna – chociaż w każdym przypadku zakres, stopień, zasięg politycznej zawartości będzie odmienny. Czasami to tylko wartościowe poznawczo zgłębienie mechanizmów życia politycznego, jak w przypadku książki *Kariera Nikodema Dyzmy* Tadeusza Dołęgi-Mostowicza, a czasami jest to aktywność twórcza, której przyświeca realnie wytyczony cel polityczny, jak w przypadku latynoamerykańskiego kina walki politycznej z lat 60. i 70. XX wieku w Chile, Boliwii, Argentynie, gdzie poprzez kulturę chciano walczyć z opresywnym, autorytarnym systemem politycznym.

W przypadku formy, która w sztuce jest szczególnie istotna, ponieważ świadczy o jej oryginalności i wysublimowaniu, założyć możemy, że polityczne czy ideologiczne znaczenie ma nie tylko (albo nie tyle) to, co chce się powiedzieć, ale w jaki sposób się to czyni. Polityczne znaczenie ma więc język danej wypowiedzi artystycznej, jej środki stylistyczne, a także reguły estetyki i poetyki. Z jednej strony, rozpoznaniu winny podlegać kody powszechnie znanych narracji oraz strategie konstruowania w ich obrębie znaczeń. Rozważania te na przykładzie sztuk narracyjnych prowadził m.in. Kamil Minkner. Z drugiej strony, należy przeświecić to, co wyłamuje się z głównego nurtu formy artystycznej. Ulokować tu należy przede wszystkim całą tradycję sztuki awangardowej, która opierała się na założeniu, że niemożliwe jest przekazywanie zaangażowanych treści politycznych w ramach tradycyjnych struktur instytucjonalnych, ale i form przekazu. Odnajdujemy tu koncepcję sztuki (oraz same dramaty) Bertolta Brechta, filmy Jeana-Luca Godarda, prace wideo Zbigniewa Rybczyńskiego, praktyki teatru *guerrilla*. W wielu przypadkach granice pomiędzy różnymi formami sztuk są nieostre, o czym świadczy tekst Daniela Przystka i Kamila Trepki na temat twórczości artystycznej (w tym teatralnej) podejmowanej w ramach Warszawskiej Spółdzielni Mieszkaniowej.

Dostrzegamy również konieczność zwrócenia uwagi nie tylko na intencje twórcy, który świadomie nadaje swojemu dziełu określone zna-

czenia polityczne, ale także intencje odbiorcy, które kształtują kontekst funkcjonowania danego dzieła. W ten sposób nawet niepolityczne dzieła mogą ze względu na pewien typ treści (np. kontrowersyjnych pod względem moralnym czy religijnym) nabrać politycznego znaczenia. Tak było chociażby z instalacją Doroty Nieznalskiej *Pasja*. Tak było z filmami takimi, jak *Kod da Vinci* Rona Howarda albo *Ostatnie kuszenie Chrystusa* Martina Scorsese. Jednocześnie kontekst polityczny odbioru dzieła artystycznego o niepolitycznej treści nierzadko wtórnie wprowadza dane dzieło również do debaty publicznej. Dzięki temu utwory tego typu stają się przedmiotem ożywionej aktywności politycznej różnych środowisk, które w odniesieniu do nich niejako uaktualniają prowadzone między sobą spory ideologiczne.

Omawiając zakres proponowanej przez nas problematyki zapomnieć nie można o ujęciu relacyjnym różnych sfer i dziedzin działalności artystycznej. Wśród aspektów tego zagadnienia można wymienić wzajemnie powiązane procesy popkulturyzacji polityki i polityzacji kultury popularnej. Z jednej strony, treści marketingowe, jakie wysyłają do elektoratu politycy, opierają się na popkulturowych schematach wyrażających się w formach sztuki popularnej. Z drugiej strony, twórcy popkultury są często bardzo zaangażowani politycznie, zdając sobie sprawę, że tradycyjna domena polityki nie daje im możliwości artykulacji. Ważnym aspektem tych zjawisk jest postępujący zanik granic pomiędzy tym, co elitarne (sztuka tradycyjna wąskich i wyedukowanych grup społecznych) a popularne, co samo w sobie ma już polityczne i ideologiczne znaczenie, wiąże się bowiem z procesami konstruowania hierarchicznych relacji społecznych opartych na władzy. Brać tu należy pod uwagę zarówno takie procesy, jak egalitaryzacja i liberalizacja stosunków społecznych, ale i nowe formy dominacji, które realizowane są za ich fasadą. Wiązą się z tym również interesujące zjawiska jak kicz czy związany z nim eksces, a więc świadome przekraczanie pewnych granic (np. tzw. „dobrego smaku”) po to, żeby zwrócić uwagę na jakiś problem społeczny, który dla społeczeństwa ma charakter przeźroczysty, neutralny, a przez to niedostrzegalny. Wątki związane z kiczem, przywołując egzemplifikacje z polskiej debaty publicznej, rozwijała w swoim artykule Magdalena Mikołajczyk.

Mając na uwadze zarysowany przedmiot badań (sztukę w jej złożonym rozumieniu) zależało nam, jako redaktorom, na wszechstronnej teoretycznej i operującej przykładami debacie naukowej, która powinna wykazać zróżnicowany zestaw aspektów, właściwości, statusu, symptomów, czynników warunkujących, rodzajów itp. relacji między polityką a sztuką, a także omówienie teorii i metod badawczych, za pomocą któ-

rych można je analizować. Jako punkt wyjścia (a nie dojścia bynajmniej) uznaliśmy koncepcję estetyki jako polityki, jaką sformułował Jacques Rancière. W takiej perspektywie, sztuka jest polityczna, ponieważ demarkuje sferę widzialności w przestrzeni publicznej. Oznacza to, że sztuka (a szerzej sfera estetyczna) jest polityczna, ponieważ wyznacza granice tego, co dopuszczalne i zakazane; co wypowiedziane i przemilczane; upodmiotowione i wykluczone; elitarne i masowe; autentyczne i sztuczne; publiczne i prywatne. W ten sposób, sztuka często w sublimacyjny sposób artykułuje problemy społeczne, demaskując rzekomą naturalność i przezroczystość postrzegania rzeczywistości społecznej. Sztuka jest również manifestacją interesów i potrzeb społecznych (elit i mas), a także wyraża społeczne antagonizmy (i jest ich częścią). W ten sposób teoretyczny ogląd łączy się z wymiarem praktycznym, na który mają się składać refleksje dotyczące ulokowania sztuki w ramach życia politycznego. W wyznaczonych tu ramach odnaleźć możemy sporo niezwykle zróżnicowanych konkretnych wariantów. Kilku autorów odniosło się do koncepcji Rancière'a wprost, jak chociażby Artur Pastuszek i Paweł Ścigaj, którzy zostali w ten sposób wyposażeni w założenia do analizy różnych artefaktów (np. koszulek patriotycznych), jako wyrazów tzw. sensorium narodowego. Inni autorzy odnosili się do ujęcia Rancière'a w sposób bardziej dorozumiały, pośredni, implicytny pozostając jednak w zakreślonych tu ramach problemowych. Dzięki temu dało się wyodrębnić trzy różne płaszczyzny wzajemnych sprzężeń polityczno-artystycznych. Po pierwsze, poziom *policy*, a więc polityki państwa, a szerzej polityki publicznej, która w tym przypadku odnosić się miała do regulatywnego wytyczania ram w kulturze oraz w sferze działalności artystycznej. Po drugie, poziom *politics*, a więc uwikłanie praktyk kulturalnych, w tym artystycznych w konflikty polityczne. I po trzecie, poziom *polityczności*, a więc w tym przypadku, jak to, co polityczne manifestuje się poza polityką właściwą (tradycyjalnie rozumianą). Rozpatrzmy bardziej konkretnie te płaszczyzny i spójrzmy na ich wzajemne powiązania.

Dla politologów (nawet tych bardziej tradycyjnie ukierunkowanych) szczególnie ważne jest badanie relacji pomiędzy sztuką a działalnością organów władzy państwowej. Ilekroć mówimy o aparacie cenzury albo o polityce kulturalnej, tylekroć pojawia się problem politycznych uwarunkowań sztuki chociażby w związku z wytyczaniem ram instytucjonalnych działalności artystycznej (np. instytucja mecenatu państwa, oferty stypendialne dla artystów, system galerii sztuki dofinansowywanych przez władze samorządowe itp.). Tego typu optykę badawczą odnaleźć możemy w tekstach na temat imperializmu kulturalnego w stosunkach międzyna-

rodowych (Robert Łoś), jak i dewastacji dzieł sztuki w okresach nagłych, często wojennych czy rewolucyjnych zmian (Mateusz M. Bieczyński).

Mówiąc o wtórnym upolitycznieniu sztuki należy podkreślić możliwości wykorzystania dzieł artystycznych w charakterze instrumentów działania politycznego. Szczególnie jest to widoczne w przypadku sztuki propagandowej, jak w przypadku socrealizmu czy sztuki nazistowskiej lub kubańskiej sztuki rewolucyjnej wspomagającej budowę nowego systemu po zwycięstwie Fidela Castro. Niemniej, także dzisiaj działa nowoczesna propaganda, chociażby za pomocą dzieł filmowych, co wykazali w swoim tekście Sławomir Czapnik i Damian Winczewski. Z drugiej strony, sztuka była także zawsze orężem krytyki systemu, jak w przypadku dzieł Katarzyny Kozyry, Zbigniewa Libery, czy Artura Żmijewskiego, a także, diagnoz społecznych wywiedzionych ze spektakli Krzysztofa Warlikowskiego, a także sztuk realizowanych przez Pawła Demirskiego i Monikę Strzępkę. Prace te jednocześnie uwalniają działalność artystyczną od bieżącego, publicystycznego uwikłania politycznego na rzecz demaskacji reguł ideologicznych kształtujących społeczne *status quo* w takich sferach jak obyczajowość, seksualność, podziały ról płciowych, dominujące wartości religijne. Taka krytyczna sztuka jest zarazem wyrazem świadomego, intencjonalnego zaangażowania danego twórcy.

Pomiędzy podtrzymywaniem porządku społecznego a krytykowaniem go, czy wręcz w niektórych przypadkach kontestowaniem i walką, jest niezwykle szeroka przestrzeń negocjacji i dyskusji, którą sztuka wyraża jako kolejna płaszczyzna debaty publicznej. Artyści i krytycy pełnią tu rolę elit symbolicznych, kształtujących dyskurs polityczny i komentujących problemy politycznie doniosłe. Wszak w ramach sztuki i kultury popularnej kreowane są narracje symboliczne na temat życia społecznego, wokół których grupy społeczne integrują się, antagonizują, dyskutują oraz otrzymują możliwe warianty interpretacji znaczeń procesów i zjawisk politycznych. W ten sposób, kluczowe kwestie dyskursu publicznego: społecznego, ekonomicznego, politycznego, socjalnego, prawnego doczekały się artystycznego komentarza we wszystkich możliwych rodzajach twórczości artystycznej. W polskiej debacie publicznej ostatnich lat wymienić można kilka istotnych problemów tego typu, które artyści z różnym skutkiem starają się przepracowywać: transformacja systemu i jakość polskiej demokracji; nierówności, nierzadko przechodzące w antagonizmy społeczne; polityka historyczna i rewizja konwencjonalnie postrzeganej tożsamości narodowej i pamięci historycznej, a szczególnie polski katolicyzm i jego wpływ na życie społeczno-polityczne oraz zjawisko polskiego antysemityzmu (np. doniosły głos różnych artystów

w odniesieniu do pogromu Żydów w Jedwabnem, jak w przypadku *Naszej klasy* autorstwa T. Słobodzianka); problemy bioetyczne i światopoglądowe, a wśród nich odniesienia dotyczące tożsamości płciowej oraz problematyki *gender*. Omawiając dyskursywny aspekt sztuki nie można zapominać o tym, jak sama sztuka stawała się przedmiotem debaty politycznej, chociażby przy okazji uchwalania rozmaitych aktów normatywnych kształtujących instytucjonalne ramy działalności artystycznej i będących praktycznym wyrazem polityki kulturalnej państwa. Interesujące były tu każdorazowe napięcia pomiędzy różnymi wariantami, począwszy od wiary w wolny rynek, a na państwowym mecenacie skończywszy. Wiele tych dyskursywnych aspektów sztuki na styku z polityką poruszył Łukasz Młynczyk w tekście na temat teatru i ideologicznego kontekstu, w jakim ów funkcjonuje, jako swoiste medium społeczne. Postrzeganie sztuki jako środka debaty publicznej dostrzec można również w artykule Marka Jezińskiego, który w tych kategoriach potraktował polską muzykę feministyczną – niszową, ale o wyrazistym ostrzu społeczno-politycznym.

Mamy nadzieję, że prezentowany tom spotka się z Państwa przychylnym przyjęciem – przynajmniej co do samej idei i kierunków poszukiwań naukowych autorów. W tym sensie, ważnym celem wydania tego numeru „Studiów Politologicznych” była chęć „zinwentaryzowania” środowiska badaczy polityki zajmujących się sztuką i kulturą popularną, instytucjonalnym charakterem kultury, polityką kulturalną, wolnością wypowiedzi artystycznej. Zachęcamy do krytycznej lektury.

Kamil Minkner, Daniel Przastek

Miroslaw Karwat
ORCID 0000-0002-6778-6787

O upolitycznieniu twórczości i dzieł twórczych. Modelowa analiza mechanizmu

SŁOWA KLUCZOWE:
*twórczość artystyczna i naukowa, polityka, polityczność,
upolitycznienie, sztuka zaangażowana, uwikłanie*

Związki między polityką a sferą twórczości artystycznej – w przypadku, gdy zakładamy lub stwierdzamy styczność i wzajemne przenikanie się tych sfer, a nie (w formalistycznym duchu) ich funkcjonowanie z osobna, jako dziedzin „czysto” oddzielonych – mogą być rozpatrywane dwojako:

- 1) przez pryzmat immanentnej czy organicznej „polityczności” kultury symbolicznej w ogóle, a sztuki, działalności artystycznej, twórczości literackiej w szczególności. Wtedy, z jednej strony, inspiracją mogą być marksistowskie (w tym gramscjańskie) modele ustrojowej funkcjonalności kultury symbolicznej, sztuki, literatury względem mechanizmu panowania klasowego, w systemie nadbudowy ideologicznej, hegemonii kulturalnej¹, a z drugiej strony – „demarkacyjna” koncepcja polityczności estetyki Jacques’a Rancièrè’a (estetyka jako czynnik wyznaczający granicę widzialności w przestrzeni publicznej i różnorakie rozgraniczenia w tej sferze)²;

¹ Zob. np.: M. Ozimek, *Politolożka czyta Gramsciego: od hegemonii do polityczności*, „Nowa Krytyka” 2016, nr 35.

² Zob. J. Rancièrè, *Estetyka jako polityka*, Warszawa 2007; J. Rancièrè, *Na brzegach politycznego*, Warszawa 2008.

2) w kategoriach wpływu polityki na życie kulturalne, artystyczne, literackie, w tym – mechanizmów politycznej ingerencji w tę sferę³, politycznej instrumentalizacji sztuki⁴ i naginania jej reguł do politycznych zapotrzebowań i kryteriów⁵, a wtórnie – przez pryzmat wpływu wartości i poszukiwań estetycznych, artystycznych i zwłaszcza cech kultury masowej, popularnej na formy uprawiania polityki, jej oprawę ornamentalną, legitymizację⁶.

W tym drugim przypadku w analizach, diagnozach, jak i w narracji teoretycznej lub quasi-teoretycznej przewija się termin „upolitycznienie” (sztuki, literatury, kultury). Spróbujmy rozszyfrować sens tego określenia, które zbyt często funkcjonuje jako wytrych lub pozornie oczywisty skrót myślowy⁷.

Wspólnym mianownikiem obejmujemy tu twórczość w różnych dziedzinach, odpowiednio – twórców w różnych dziedzinach (kompozytorów, pisarzy, malarzy, rzeźbiarzy, reżyserów, aktorów, ale i uczonych występujących w roli myślicieli, jako twórców nowych idei, wartości). Dla twórczości w tych gatunkowo różnych dziedzinach (gdzie tak różne są środki wyrazu i specyficzne konwencje interpretacji tworzonych i przekazywanych treści) cechą wspólną jest tożsamość lub w każdym razie sprzężenie kreacji z poszukiwaniami, innowacją, eksperymentami formalnymi, stylistycznymi, ale i z potrzebą transgresji treściowej (w kwestiach idei, wartości), z dążeniem do oryginalności, immanentna potrzeba autonomii (w kategoriach „swobody twórczej”)⁸.

Co to znaczy, że czyjaś twórczość i sylwetka twórcy jest upolityczniona, że upolitycznione jest (lub zostało) jego dzieło?

³ Por. – na przykładzie muzyki: D. Gwizdalanka, *Muzyka i polityka*, Kraków 1999.

⁴ Subtelna, nieschematyczną analizę mechanizmów instrumentalizacji zawiera monografia: I. Massaka, *Muzyka jako instrument wpływu politycznego*, Łódź 2009.

⁵ Przykład historyczny – zob.: U. Urban, *Władza ludowa a literaci: polityka władz wobec środowiska Związku Zawodowego Literatów Polskich 1947–1950*, Warszawa 2006.

⁶ Por. np.: J. Golinowski, F. Pierzchalski (red.), *Symboliczność przestrzeni polityki. Między teorią a praktyką*, Bydgoszcz 2011. Zob. też: F. Pierzchalski, *Polityczność polskiej muzyki feministycznej*, [w:] F. Pierzchalski, K. Smoczyńska, M.E. Szatlach, K. Gębarowska, *Feminizm po polsku*, Warszawa 2011. Polityczny „podtekst” sfery zabawy, rozrywki dobrze ukazuje monografia: J.E. Combs, *Narodziny wieku ludycznego*, Warszawa 2011.

⁷ Niesynonimiczne ujęcie sensu tych dwóch terminów ukazują w artykule: M. Karwat, *Polityczność i upolitycznienie. Metodologiczne ramy analizy*, „Studia Politologiczne” 2010, vol. 17.

⁸ Wciąż aktualną systematykę i charakterystykę kryteriów kwalifikujących dzieło jako twórcze zawiera rozprawa sprzed lat: J. Pieter, *Krytyka dzieł twórczych*, Katowice 1948.

„Upolitycznienie” jako potoczny synonim polityczności

Jednym z potocznych, wciąż żywotnych sposobów rozumienia „upolitycznienia” (czegokolwiek lub kogokolwiek) jest utożsamienie treści tego określenia z tym, co w abstrakcyjnej myśli filozoficznej lub teoretycznej nazywane jest politycznością, jako cechą określającą charakter danego zjawiska (np. idei, poglądu, powieści, kompozycji, instalacji artystycznej)⁹.

Termin „polityczność” jest nazwą abstrakcyjną – w rozumieniu logicznej teorii nazw, jako określenie wyróżnionej intencjonalnie właściwości wspólnej dla wielu zjawisk, niemające jednak desygnatów na takiej zasadzie jak ma ją termin „stół” czy „królik”. Tym różnią się nazwy abstrakcyjne od nazw konkretnych określających rzeczy, podmioty, czyny czy zdarzenia; przy czym mogą to być zarówno nazwy indywidualne (w tym nazwy własne), jak i gatunkowe¹⁰. A więc termin „polityczność” ma status logiczny¹¹ zupełnie podobny jak słowa: równość, sprawiedliwość, wolność, praworządność, solidarność. Jednak w odróżnieniu od tych terminów (mniejsza o to, że w myśleniu potocznym rozumiane są nieprzesadnie finezyjnie) nie przyjął się on i nie zakorzenił w języku potocznym. Ale jego substytutem w tym języku jest właśnie „upolitycznienie” – rozumiane jako stan albo po prostu „bycia politycznym”, albo co najmniej jako stan pozostawania w związku ze sferą polityki, z tym, co polityczne, albo jako wpływ polityki na to, co „niepolityczne”. Już ten niuans – bagatelizowany lub przeoczany w myśleniu i w języku potocznym (także w wypowiedziach samych artystów, krytyków czy publicystów) – dla teoretyka jest akurat kluczowy: czy polityczność jest istotą tego, co „upolitycznione”, czy też jest cechą uboczną albo wtórną, a może tylko przypadkowym i przejściowym „zaplątaniem w politykę”¹².

⁹ Teoretyczne, niepotoczne rozumienie tej cechy – w kontekście różnych nośników idei – omawiane jest np. w pracach: K. Minkner, *O filmach politycznych. Między polityką, politycznością i ideologią*, Warszawa 2012; B. Kowalowa, *Powieści polityczne Liona Feuchtwangera*, Lublin 1986.

¹⁰ Zob. K. Ajdukiewicz, *Logika pragmatyczna*, Warszawa 1974, część I; W. Marciszewski (red.), *Mala encyklopedia logiki*, Wrocław 1970, s. 181–185.

¹¹ Por. na ten temat: Ch. Mouffe, *Polityczność*, Warszawa 2008; „Studia Politologiczne” 2015, vol. 37 (artykuły Z. Błoka i M. Kołodziejczyk, M. Karwata, K. Minknera, L. Rubisza); zob. też: M. Karwat, *Metodologiczne dylematy i pułapki pojęcia polityczności*, „Politeja” 2015, nr 36.

¹² Rozróżnienie polityczności pierwotnej, esencjalnej i niejako naturalnej (polityczny charakter zjawisk) oraz polityczności wtórnej, nabytej, nadanej, związanej z uwikłaniem czegoś w politykę (polityczny kontekst zjawisk) uzasadniam w artykułach: M. Karwat,

Nie bez powodu więc już przed laty pojawił się pomysł rozróżnienia zjawisk politycznych oraz *parapolitycznych*¹³ Grecki przedrostek *para-* (por. paramedyczny, parapsychologiczny, paramilitarny) dobrze określa zjawiska przylegające do danej dziedziny i danego rodzaju zjawisk lub nawet przenikające się z nimi, lecz nienależące do nich ściśle zarówno pod względem pochodzenia, jak i cech dla siebie specyficznych.

Tak więc na innej zasadzie polityczne są takie instytucje jak parlament, państwo, partia, dyplomacja, wybory, a na innej zasadzie dramaty, powieści, poematy symfoniczne, popiersie, musical. A to dlatego, ponieważ dzieła sztuki, utwory muzyczne czy literackie podlegają zawsze i przede wszystkim własnym regułom i kryteriom estetyki, kompozycji, poetyki, a co najwyżej w określonych okolicznościach zyskują treść, wymowę lub rezonans polityczny, spełniają pewne funkcje polityczne (mimowolnie i przypadkowo lub jako odpowiedź na „polityczne zapotrzebowanie, zamówienie”) i doświadczają ingerencji, także zakłóceń wskutek politycznych interpretacji, regulacji, nacisków. W pewnym sensie można by nawet rozpatrywać współzależność między sztuką a polityką w kategoriach nie tylko i nie tyle symbiozy, ile walki artystów o autonomię, granice swobody twórczej i możliwość jeśli nie ekspresji, to przynajmniej przemycania idei politycznych¹⁴. Zaś sama sytuacja artysty może być nieraz ujmowana jako ewolucja od statusu pupila i protegowanego władz do roli buntownika, kontestatora¹⁵.

W potocznym rozumieniu upolitycznienia umyka z pola widzenia fakt – istotny raczej dla filozofów, teoretyków polityki czy np. teoretyków sztuki, względnie refleksyjnie usposobionych, obdarzonych wysoką samoświadomością artystów, pisarzy – że dzieło lub cała twórczość danego twórcy może być „upolityczniona” w większym lub mniejszym stopniu. Oraz wspomniany wyżej fakt drugi (w aspekcie jakości, tożsamości zjawisk), że ta cecha związku z polityką może mieć

Polityczność i upolitycznienie. Metodologiczne ramy analizy... oraz: M. Karwat, *O statusie pojęcia „polityczności”, „Studia Politologiczne”* 2015, vol. 37.

¹³ Zasugerowane w książce: A. Bodnar, *Decyzje polityczne. Elementy teorii*, Warszawa 1985. Myśl tę rozwinął – według własnych, nieco dyskusyjnych, kryteriów – Andrzej Czajowski, wyróżniając kategorię działań quasi-politycznych i okołopolitycznych. Zob. A. Czajowski, *Decydowanie w polityce*, Wrocław 2013.

¹⁴ Por. na ten temat: Z. Hübner, *Polityka i teatr*, Kraków 1991. Obrazowo wypukła ten wątek dramat węgierskiego autora: G. Spiro, *Szalbierz*.

¹⁵ Ciekawa pod tym względem jest kariera kompozytora: T. Przybylski, *Kurpiński*, Warszawa 1980.

charakter immanentny i atrybutywny (polityczność sama w sobie) lub tylko interakcyjny i sytuacyjny (polityczność kontekstowa).

W potocznej intuicji językowej na ogół zakłada się, że sztuka czy nauka upolityczniona to po prostu taka, która ma charakter polityczny z samej swojej genezy, natury, z racji spełnianych funkcji (patriotycznych, wychowawczych, propagandowych itp.) i/lub motywacji i intencji twórców w procesie narodzin, a potem trwałego funkcjonowania. Co wydaje się oczywiste zwłaszcza w przypadku sztuki, literatury czy muzyki zaangażowanej¹⁶ – w odróżnieniu i w przeciwieństwie do twórczości realizowanej pod hasłem „czystej” sztuki czy nauki, rozpatrywanej jako samoistna i samożywna (w kategoriach estetycznych czy poznawczych), a wolna od ideologicznych zanieczyszczeń i politycznych serwitutów (znane hasło „sztuka dla sztuki”).

Odpowiednio – w tym ujęciu – twórcy upolitycznieni to po prostu twórcy zaangażowani, podporządkowujący swoją autorską twórczość wyrażeniu, afirmacji, legitymizacji społecznej, propagowaniu względnie zwalczaniu określonych ideologii, projektów politycznych, modeli ustrojowych¹⁷. I tym bardziej w tych kategoriach rozpatrywane są dzieła (kompozycje muzyczne, utwory literackie¹⁸, obrazy, rzeźby – zwłaszcza np. pomniki, traktaty filozoficzne i moralistyczne, ale również style architektury i koncepcje urbanistyczne¹⁹). Jednak zaangażowanie polityczne artystów może objawiać się nie tylko manifestacyjnie w ich twórczości czy występach artystycznych, ale również... w postaci swoistego „strajku”, powstrzymywania się od swej działalności na znak protestu politycznego. Przykładem jest aktorski i reżyserski bojkot telewizji państwowej w reakcji na stan wojenny w PRL²⁰. Kusząco łatwe wydaje się wtedy odróżnienie sztuki, literatury, nauki upolitycznionej oraz apolitycznej. Ale taki czysty rozdział to złudzenie, jeśli nie zakłamanie.

¹⁶ Por. w tym kontekście: P. Mościcki, *Polityka teatru. Eseje o sztuce angażującej*, Warszawa 2008; A. Turowski, *Sztuka, która wznieca niepokój*, Warszawa 2012.

¹⁷ Por. np.: A.J. Leinwand, *Sztuka w służbie utopii. O funkcjach politycznych i propagandowych sztuk plastycznych w Rosji Radzieckiej lat 1917–1922*, Warszawa 1998; M. Flig, *Mitotwórcza funkcja kina i literatury w kulturze stalinowskiej lat 30. XX wieku*, Kraków 2014; M. Latkowska, *Günter Grass i polityka*, Warszawa 2008.

¹⁸ Ale ta optyka nieobca jest i badaczom, balansującym między finezją warsztatową a „oczywistością” kwalifikacji ideologiczno-politycznych. Zob. np.: K. Chmielewska, D. Krawczyńska, G. Wołowicz (red.), *Literatura i socjalizm*, Warszawa 2012.

¹⁹ Przykład – spotkanie architektury z inżynierią społeczną: M. Obarska, *MDM między utopią a codziennością*, Warszawa 2010.

²⁰ Zob. na ten temat: D. Przastek, *Środowisko teatru w okresie stanu wojennego*, Warszawa 2005.

W wyobrażeniach potocznych (obecnych jednak w myśleniu samych artystów, krytyków, teoretyków sztuki, publicystów oraz polityków) popularne jest również mechaniczne rozumienie dynamiki współzależności tych dwóch sfer. Wtedy przez upolitycznienie rozumie się – dosłownie – taką zmianę, że twórca apolityczny został upolityczniony (przez innych lub przez samego siebie, dokonany wybór czy zwrotem w postawie), a dzieło politycznie obojętne, neutralne i w samej treści lub formie niezwiązane z polityką zyskało (nagle?) jeśli nie charakter polityczny, to w każdym razie etykietkę polityczną. Ten schemat rozumowania przypomina inne prostolinijne: utlenienie (przez związek danego pierwiastka z tlenem), zapłodnienie, „upodmiotowienie” (kiedy ktoś z przedmiotu oddziaływań „po prostu” przeistoczył się w podmiot). W niektórych przypadkach schemat ten – choć wymaga wysubtelnienia kryteriów „niepolityczności” oraz „przekształcenia niepolitycznego/apolitycznego w polityczne” – rzeczywiście może znaleźć zastosowanie. Byłoby jednak błędem i uproszczeniem, gdyby go zabsolutyzować, ignorując inne sytuacje, gdy bądź dany typ twórczości i działalności artystycznej, bądź ewolucja i kariera artystyczna takiego czy innego twórcy, bądź sama treść i kontekst konkretnego dzieła immanentnie zawiera w sobie atrybut polityczności²¹.

„Upolitycznienie” jako uwikłanie w politykę

W drugim rozumieniu – już na pograniczu myślenia i języka potocznego oraz żargonu publicystycznego – upolitycznieniem (w tym wypadku: kultury artystycznej, sztuki, muzyki, literatury, nauki) nazywane jest uwikłanie²² tych dziedzin twórczości oraz w konsekwencji samych twórców (indywidualnie lub np. w zespołach twórczych, ugrupowaniach programowych, szkołach artystycznych czy metodologicznych) i wreszcie konkretnych dzieł w politykę.

Zwróćmy uwagę na tę wielopoziomowość zależności. W grę może wchodzić interakcja strukturalna, czyli przenikanie się sfery polityki oraz sfer formalnie „niepolitycznych” – takich jak kultura artystyczna, tzn. i twórczość, i jej upowszechnianie, jak nauka, ale i rekreacja, roz-

²¹ Przykład – książka o programowym politycznym zaangażowaniu, politycznej ewolucji i losach awangardowego, konstruktywistycznego nurtu w sztuce rosyjskiej: B. Groys, *Stalin jako totalne dzieło sztuki*, Warszawa 2010.

²² Istotę i mechanizm uwikłania analizuję w artykule: M. Karwat, *Uwikłanie jako korelat i koszt uczestnictwa*, [w:] B. Kaczmarek (red.), *Metafory polityki* (t. 4), Warszawa 2013.

rywka²³. Może też to być „wplątanie” konkretnych twórców w mechanizmy, w tryby polityki²⁴, a wreszcie – „zamieszanie” określonych dzieł (nawet twórców poza tym „apolitycznych” lub politycznie niezdeklarowanych) w sytuacje politycznie z góry zaprogramowane lub okazjonalnie wykorzystane (znany przykład: spektakl „Dziadów” w Teatrze Narodowym w 1968 roku).

Tak czy inaczej w tym kontekście „upolitycznienie” (twórczości, twórców, ich dzieł) najczęściej oznacza okolicznościowe, przejściowe (choć nie zawsze dosłownie chwilowe), nierzadko przypadkowe i przez samych twórców niezamierzone uwikłanie ich biografii, kariery, twórczości, dzieł w treść i przebieg gry, walki politycznej, w podziały polityczne w społeczeństwie. Zaplątanie w to polityczne kłębowisko interesów, namiętności i starć sprzężone jest ze stereotypowym nastawieniem „kto jest po jakiej, czyjej, właściwej stronie”, „komu to służy”, „kto za tym stoi”. A więc i z żywiołową skłonnością stron sporu ideologicznego lub konfliktu makrospołecznego do przesądzenia, komu sprzyja lub komu szkodzi, na czyją korzyść lub stratę „pracuje” dany prąd artystyczny lub ideowy, dany styl twórczości (w malarstwie, architekturze, muzyce, literaturze) lub w czym interesie mogą być wykorzystane, czyje argumenty i siły to wzmacnia.

Uwikłanie polityczne (w politykę) różni się od *i n t e n c j o n a l n e g o* upolitycznienia (w tym samoupolitycznienia), a więc zaangażowania, kiedy sam sprawca jakiegoś działania lub zdarzenia, w naszym przypadku pisarz, kompozytor, aktor jako taki (w całokształcie czy w dominującym trendzie swej twórczości) albo nawet tylko jako twórca pewnego dzieła dokonuje tego właśnie z intencją polityczną i pragnie nadać swemu zachowaniu, czynowi, wypowiedzi lub dziełu określoną wymowę polityczną. Sytuacja ta ewidentnie dotyczy kompozytorów – autorów pieśni i hymnów patriotycznych, rewolucyjnych; przykład: porywające mazurki Kurpińskiego z czasów Powstania Listopadowego. Efekt tego intencjonalnego upolitycznienia jest podwójny, jeśli odbiorcy (czytelnicy, widzowie, publiczność) podzielają, odwzajemniają tę intencję. Klasyczny przykład: przedstawienie opery Daniela Aubera *Niema z Portici* jako zapalnik rewolucji belgijskiej.

²³ Na skrzyżowaniu tych sfer (informacja publiczna o życiu politycznym oraz show business, rozrywka masowa) ukształtował się znany fenomen „inforozrywki”, a w konsekwencji upolitycznienie mediów przybiera też formę inną niż konwencja „tuby propagandowej”. Zob. na ten temat: G. Pietruszewska-Kobiela, A. Regiewicz, G. Stachyra, A. Żywiołek, *Polityczność mediów*, Toruń 2015.

²⁴ Pouczająca jest pod tym względem biografia Mozarta – na tle polityczno-ustrojowych i ideologicznych realiów epoki. Zob. N. Elias, *Mozart. Portret geniusza*, Warszawa 2011.

W radykalnym wariacie uwikłanie czegoś lub kogoś w politykę polega na tym, że wprawdzie geneza danego zjawiska (np. okoliczności osobiste i artystyczne lub naukowe powstania kompozycji, książki, spektaklu) nie jest bezpośrednio związana z polityką, a jego forma gatunkowa różni się od form wyrazu i przekazu typowych dla komunikacji politycznej, ideologiczno-propagandowej, ba, jego treść też sama w sobie nie jest „polityczna”, jednak splot okoliczności właśnie włącza (wplątuje) to dzieło lub wydarzenie w konfrontację ideologiczną, w walkę o władzę, w narodziny oporu społecznego wobec ośrodka władzy lub w narastającą kontestację porządku ustrojowego.

W tym sensie powieść (podobnie – film, dramat) zostaje upolityczniona nie tyle przez samą w sobie treść ani też zamiar (polityczny właśnie) jej autora, lecz np. przez odbiór społeczny (odczytanie jej np. jako demaskatorskiej²⁵ lub mobilizującej do czynu powieści z kluczem, jako historyczno-kostiumowej aluzji do aktualnej sytuacji politycznej, jako manifestacji, wyzwania), przez interpretację organów władzy (np. na zasadzie „czujności cenzorskiej”²⁶ lub na zasadzie poszukiwania sprzymierzeńców i autorytetów legitymizujących), przez znaczenie, jakie zyskuje ze względu na miejsce wydania (np. na emigracji, jako samizdat, „w drugim obiegu”, czy oficjalnie i legalnie, ale nakładem wydawnictwa o wyrazistym obliczu lub koneksjach politycznych)²⁷.

Tego rodzaju uwikłanie dzieła i twórcy nazywamy upolitycznieniem dlatego, że i ono, i on stają się przedmiotem dylematów i sporów interpretacyjnych, ale i „przeciągania liny” pomiędzy antagonistycznymi obozami w społeczeństwie, krystalizującymi się na tle zasadniczej sprzeczności interesów, konfliktu poglądów i kryteriów tożsamości oraz przynależności zbiorowej. Stają się obiektem nie tylko i nie tyle dyskusji i ocen w danym środowisku zawodowym lub w kręgu odbiorców będących po prostu czytelnikami, melomanami, miłośnikami lub przeciwnikami okre-

²⁵ W tym sensie – zwraca uwagę Jan Rurawski – *Kariera Nikodema Dyzmy*, choć ukazuje świat polityków wręcz wypreparowany z polityki, a poniekąd właśnie dlatego – stała się powieścią „polityczną”; i jako pamflet okolicznościowy dobrze odczytany, i jako uniwersalny model alienacji, degeneracji i sterylizacji elit politycznych. Zob. J. Rurawski, *Tadeusz Dołęga-Mostowicz*, Warszawa 1987.

²⁶ Por. A. Misiak, *Kinematograf kontrolowany. Cenzura filmowa w kraju socjalistycznym i demokratycznym (PRL i USA)*, Kraków 2006; D.B. Sova, *125 zakazanych filmów. Historia cenzury w kinie*, Warszawa 2006.

²⁷ Zob. np.: A. Maksimiuk, St. Pazura, *Prohibita. Setka ksiąg zakazanych i pięćdziesiąt powodów ku temu*, Warszawa 1993; B. Paszylk, *Książki zakazane*, Warszawa 2009; „RES PUBLICA nowa”, nr 4/151, kwiecień 2001, *29 książek zbójceckich lat siedemdziesiątych*.

ślonych prądów w sztukach plastycznych czy w architekturze, ile debat publicznych i kampanii propagandowych. Te zaś powodują lub w każdym razie pogłębiają polaryzację stanowisk, podziały makrospołeczne. Twórca – nawet niezamierzenie i niespodziewanie dla siebie okazuje się „chorą-żym” wspólnoty przeciwstawionej innym, a jego dzieło „sztandarowym” symbolem, punktem odniesienia.

W omawianym teraz kontekście uwikłanie w politykę (nazywane skróto-wo upolitycznieniem) jest rezultatem splotu zróżnicowanych, także rozbieżnych i wzajemnie przeciwstawnych zachowań, nastrojów i dążeń społecznych, partykularnych działań poszczególnych sił politycznych, a także przypadkowych zdarzeń, które jednak spełniają rolę momentów zwrotnych lub przełomowych. Splotu zdarzeń, zachowań i działań, a nie działania określonego podmiotu²⁸. Takie uwikłanie sztuki czy nauki można by nazwać – niezbyt zgrabnie, z braku lepszego określenia – bezpodmiotowym – w tym sensie, iż jest ono wypadkową (jak w arytmetyce suma wektorów) różnokierunkowych i niejednakowo silnych tendencji, a nie rezultatem działania jednego sprawcy obdarzonego wyłącznie oddziaływania lub zdolnością zdominowania innych i przesądzenia powstałej alternatywy społecznej, ustrojowej, ideologicznej.

Wiadomo jednak, że polityczne uwikłanie (i tym sensie – upolitycznienie) jakiejś sprawy lub decyzji w jakiejś sprawie o doniosłości ogólnospołecznej, państwowej względnie treści i wydźwięku dzieła sztuki, utworu literackiego, kariery artystycznej lub naukowej twórców może być rezultatem celowego działania, także jednostronnego, a więc ignorującego zobowiązania dwustronne lub wielostronne, interesy i dążenia innych uczestników gry społeczno-politycznej. Ale to już przypadek trzeciej kategorii – intencjonalnego upolitycznienia.

Obiektywna nieuchronność uwikłania

Do tej pory mowa jest o uwikłaniu obiektywnie nieuchronnym, jakie miałoby miejsce nawet wówczas, gdyby w punkcie wyjścia żadna ze stron sporu moralno-medycznego, artystycznego, literackiego czy sporu o koncepcję użytkowego, jak i symbolicznego zagospodarowania prze-

²⁸ Istotną ontologicznie różnicę między działaniami jednego podmiotu a splotem działań (tym bardziej – również zdarzeń przypadkowych) akcentuje się w prakseologii. Zob. na ten temat: T. Kotarbiński, *Abecadło praktyczności*, Warszawa 1972, s. 37; J. Zieleniewski, *Organizacja zespołów ludzkich. Wstęp do teorii organizacji i kierowania*, Warszawa 1976, s. 100, 185–188, 360–361, 457–461.

strzeni publicznej nie odwoływała się do kryteriów ściśle ideologicznych, ustrojowych, do argumentacji prawnopolitycznej zaczerpniętej z norm konstytucyjnych, nie szukała dróg przesądzenia w postaci ingerencji instytucji typowo politycznej (państwa, partii rządzącej lub opozycyjnej) lub parapolitycznej (ze strony takich instytucji jak kościół, armia, stowarzyszenie kombatanów). Nieuchronność takiego upolitycznienia – do jakiego dochodzi prędzej czy później – wiąże się z zasadniczą różnicą (rozbieżnością, przeciwieństwem) interesów grupowych, wzorców kulturowych i systemów wartości ujawnioną w danej sprawie, która czyni nieuniknionym takie czy inne rozstrzygnięcie. Rozstrzygnięcie albo w drodze przesądzenia, narzucenia czyichś preferencji, przeforsowania przez jedną ze stron reprezentujących partykularny punkt widzenia rozwiązania wygodnego dla niej, albo na zasadzie dialogu, negocjacji, porozumienia, kompromisu lub nawet konsensu.

Nietrudno zauważyć, że łatwiej jest o pewien rodzaj „umowy społecznej” lub swoiste zawieszenie broni w przypadku kwestii związanych z pragmatycznymi interesami grupowymi (zwłaszcza socjalno-ekonomicznymi), z wymogami równowagi politycznej i wspólnego bezpieczeństwa zbiorowości, z racją stanu – niż w przypadku niekompatybilności i wręcz kolizji różnych typów mentalności, różnych stereotypów tożsamości grupowej, kodów symbolicznych, standardów estetycznych. Potoczne porzekadło „o gustach się nie dyskutuje” znajduje tu nieoczekiwane dosłowne zastosowanie.

Upolitycznienie jako jednostronne uwikłanie intencjonalne i instrumentalne

Wolność twórcza artystów – nawet wtedy, gdy jest stanem faktycznym zagwarantowanym prawnie i respektowanym w praktyce postępowania podmiotów polityki, a nie tylko postulatem czy pobożnym życzeniem – nie jest tożsama z pełnym samostanowieniem (suwerennością) artysty. Nie tylko dlatego, że zakres swobody wyboru tematyki dzieł, ich formy, środków wyrazu, miejsc ekspozycji czy publikacji, także – swobody wyboru zrzeszania się artystów ze względu na pokrewieństwo czy powinowactwo estetyczne jest (ogłędnie mówiąc) zrelatywizowany przez stosunek mecenatu, przez oczekiwania, wymagania, preferencje patronów, sponsorów itd., a z drugiej strony (mówiąc tym razem już brutalnie) przez „popyt”, zapotrzebowanie społeczne, gusty publiczności, mody, trendy konsumpcyjne i właśnie koniunkturę ideologiczną. Ale również

dlatego, że jeśli nawet artysta sam decyduje o tym, co i jak, a nawet dla kogo (z myślą o jakim odbiorcy) pisze, maluje, rzeźbi, komponuje, recytuje, gdzie to opublikuje lub gdzie wystąpi, to jednak nie tylko od niego, a czasem w ogóle nie od niego zależy, kto jaki zrobi polityczny użytek z jego twórczości w ogóle, z jego wizerunku, renomy artystycznej, autorytetu merytorycznego, z jego konkretnych dzieł.

W tej kwestii artyści poznają (a ogranicza to tylko w pewnej mierze np. prawo autorskie czy wydawnicze) gorzki smak „obiektywizacji” swych dzieł. Obiektywizacja polega, jak wiadomo, na tym, że po powstaniu i upowszechnieniu dzieło (nawet formalnie objęte ochroną praw autorskich) w takim czy innym sensie przestaje już być własnością twórcy, a staje się własnością lub co najmniej „depozytem” użytkowników, niezadko nadużywanych.

Problem ten zdaje się nie istnieć – choć tylko pozornie – w przypadku, gdy sam twórca z własnej woli (ale nieraz... zarazem z konieczności, w sytuacjach przymusowych) tworzy „na zamówienie polityczne” lub gdy poniesiony własnymi emocjami albo pryncypialnymi poglądami manifestuje swoją afiliację, identyfikację partyjną, status sympatyka czy zwolennika określonej siły i idei politycznej. I wtedy, gdy emocje i wypowiedzi artysty są ekspresją, emanacją zbiorowych fascynacji, uniesień, oczekiwań, złudzeń²⁹, gdy jest on – nie w sensie spirytystycznym, rzecz jasna – medium dla nastrojów, dążeń i przewartościowań zbiorowych³⁰.

Zdecydowanie inaczej jest już wtedy, gdy jego nazwisko, biografię, dzieła zaczyna się traktować jako przedmiot „dystrybucji politycznej” czy „politycznego przydziału”. Zwykle przybiera to jedną z dwóch form: 1) dany podmiot polityki jednostronnie (i niekoniecznie z wzajemnością) przyznaje się do związku z danym twórcą, przedstawia siebie jako jego wyznawcę, grupowego fana lub patrona, protektora, inspirowatora, ba, instytucjonalnego spadkobiercę; z reguły redukując wielowymiarową i złożoną osobowość oraz twórczość artysty czy pisarza oraz subtelną, niejednoznaczną treść powieści, dramatu, poematu,

²⁹ Paradoksalnym korelatem takiej sytuacji jest podmiotowość ekspresywna artystów i intelektualistów, polegająca na tym, że sugestywnie wyrażają oni i kształtują idee, wzorce, których niezupełnie sami są twórcami, raczej nimi się zarazili, najpierw ulegli im emocjonalnie, by wtórnie je racjonalizować, uwznioślić, wysubtelnić intelektualnie. Zob. na ten temat: M. Karwat (red.), *Paradoksy polityki*, Warszawa 2007; esej: M. Karwat, *Zagubieni przewodnicy, czyli meandry podmiotowości ekspresywnej*.

³⁰ Por. np.: J. Wojnicka, *Dzieci XX Zjazdu. Film w kulturze sowieckiej lat 1956–1968*, Kraków 2012.

kompozycji, inscenizacji do jednowymiarowego (jak w etykietce ideologicznej czy partyjnej) schematu kwalifikacji.

Twórca zmarły, jak wiadomo, raczej nie jest w stanie obronić się przed takim nadużyciem, zawłaszczeniem; można go śmiało „inkorporować” w aktualny standard ideologiczny³¹. Twórca żyjący może natomiast zostać jeśli nie „kupiony”, to w każdym razie zneutralizowany w swym oporze przez uzależniający i odcinający drogę odwrotu mechanizm nagród, splendorów wszelakich, przywilejów³².

- 2) Różne podmioty polityki (dwa rywalizujące, a nawet antypodycznie przeciwstawne, lub więcej stron gry politycznej) rozgrywają pomiędzy sobą swoiste „przeciąganie liny”, bój o przeciągnięcie na swoją stronę i włączenie do swego obozu, do kręgu luminarzy lub o pośmiertne zmonopolizowanie pamięci o artyście i niejako „przepisanie na siebie” jego legendy, autorytetu, pozytywnych emocji przypisanych do jego postaci. Również w tym wypadku uogólnienia kwalifikacji ideologiczno-politycznej twórców i dzieł dokonywane są na wyrost, na zasadzie rozmaitych uproszczeń, przemilczeń, przekłamań, mitologizacji – nawet jeśli rzeczywiście danemu twórcy *per saldo* bliżej jest (było) do jednych niż do drugich. Propagandowa utylizacja sztuki, a podobnie nauki (np. redukcja dzieł do funkcji agitacyjnych lub indoktrynacyjnych) tak czy inaczej pociąga za sobą trywializację, banalizację życiorysu, charakterystyk twórczości, interpretacji dzieł.

Drugą stroną medalu w tej ideologiczno-politycznej konfrontacji jest tendencja do negatywnych, wykluczających etykietek i przekreślenia, „unieważnienia” czyjejś twórczości i w ogóle postaci twórcy wyłącznie z tego powodu, że to komunista, reakcjonista, klerykał, „kolaborant” itp.

Tu ujawnia się inny aspekt instrumentalnego upolitycznienia sztuki, twórczości artystycznej czy literackiej.

Upolitycznienie jako polityczna ingerencja i łamanie immanentnych reguł dziedzin autonomicznych

Upolitycznieniem nazywana jest też – w żargonie świata mediów i polityki – praktyczna konsekwencja nastawienia polityków (nie tylko

³¹ Por. A. Artwińska, *Poeta w służbie polityki. O Mickiewiczu w PRL i Goethem w NRD*, Poznań 2009.

³² Zob. np.: Marci Shore, *Kawior i popiół. Życie i śmierć oczarowanych i rozczarowanych marksizmem*, Warszawa 2008. W dramatycznej i tragicznej postaci ilustruje taką pułapkę ostatni okres życia Maksyma Gorkiego – zob. „Literatura na świecie” 1998, nr 10 (327), *Gorki*.

w dyktaturach), aby nie tylko być depozytariuszem i arbitralnym dysponentem (użytkownikiem) wartości symbolicznych, ale również „dyspozytorem ruchu” i kadrowcem tak w sferze gospodarki i administracji, jak i w sferze kultury symbolicznej. Konsekwencją taką jest „interwencyjny” i zakłócający wpływ polityki, polityków na funkcjonowanie innych, potencjalnie autonomicznych dziedzin życia społecznego (gospodarki, oświaty, sztuki, literatury, nauki, tudzież sfery rozrywki, sportu), z których każda zdolna jest do samodzielnego i wręcz samoistnego funkcjonowania i posiada własne, często właściwe tylko sobie, reguły, kryteria oceny i niepowtarzalne pojęcia wyrażające ich specyfikę.

Formalnie uznając policentryzm (a w konsekwencji – pluralizm) życia społecznego w ogóle, elity polityczne w praktyce często zdradzają skłonność do koncentracji i kumulacji sfer swego wpływu, podążają w kierunku monocentryzmu i monolityzmu³³, o ile nie przeszkodzi w tych zapędach jakaś przeciwwaga społeczna i polityczna, równowaga w układzie sił politycznych, metapolityczna kontrola społeczna i prawna³⁴. Niekoniecznie wynika to z maksymalistycznych ambicji ideologicznych. W przypadku polityków „zdeideologizowanych” w grę wchodzi motywacja ściśle pragmatyczna: maksymalizacja władzy zarówno w sensie ofensywnym, ekspansywnym, jak i w sensie defensywnym (asekuracja przed krytyką, rozliczeniami).

W tym wypadku „upolitycznienie” oznacza trójstopniowe zjawisko dysfunkcjonalne społecznie:

- 1) *polityczną ingerencję w funkcjonowanie dziedzin posiadających z natury pewną autonomię* (np. polityczne, niekiedy nawet „ręczne”, np. „komisaryczne” dyrygowanie życiem naukowym, literackim; partykularnopolityczne, a więc programowo stronnice i tendencyjne, a nie metapolityczne i zobiektywizowane zaprogramowanie edukacji itd. itp.);
- 2) *próby podporządkowania immanentnych reguł tych względnie autonomicznych dziedzin „zamówieniu politycznemu”, trwałym, jak i doraźnym dyspozycjom i dyrektywom politycznym* (na zasadzie: powieść przede wszystkim musi być „słuszna”; nie pozwolimy na „antynarodowe” lub „błuzniercze” spektakle; wolą polityczną i politycznymi preferencjami usankcjonowanymi administracyjnie lub finansowo narzucimy odpowiednie kryteria ocen i właściwą, pożądaną hierarchię uznania twórców; cenzurą, propagandą lub systemem nagród, a także kano-

³³ Istotne analitycznie rozróżnienie monocentryzmu i policentryzmu zawdzięczamy oczywiście Stanisławowi Ossowskiemu. Zob. St. Ossowski, *Dzieła*, t. IV, *O nauce*, Warszawa 1967; fragment pt. *Koncepcje ładu społecznego i typy przewidywań*.

³⁴ Funkcje, płaszczyzny i instrumenty metapolityki omawiam w artykule: M. Karwat, *Polityka stronnicza, rzeczowa i metapolityka*, „*Studia Politologiczne*” 2004, vol. 8.

nem lektur szkolnych wykreujemy kogo trzeba na autorytet lub kogo trzeba skażemy na przemilczenie i zapomnienie);

- 3) *gotowość polityków do takiej jednostronnej i arbitralnej selekcji dorobku tych dziedzin oraz ich reguł gatunkowych, środowiskowych tradycji, zwyczajów i ukształtowanych autonomicznie hierarchii, która zakłada nawet złamanie, naruszenie owych reguł, tradycji, zwyczajów, hierarchii.*

Skrajnym, dobrze znanym przejawem takiego mechanizmu jest „dyktowanie” pisarzom, a podobnie kompozytorom, zarówno tematyki ich utworów, jak i obowiązującej poetyki, stylistyki³⁵, a nawet korygowanie treści (na przykład: poprawianie zakończenia powieści lub filmu z tragicznego na *happy end*, wykreślanie ze scenariusza postaci niepożądanych – w imię właściwej wymowy propagandowej).

Ta deformacja jest ewidentna w przypadku reżymów autorytarnych, a tym bardziej totalitarnych – z ich ambicją totalnego zaprogramowania, kontrolowania i ideologicznej unifikacji tego, co z osobna, samo w sobie i bez „uporządkowania”, może być tak zróżnicowane. Nie należy jednak przesadnie sugerować się tą silną korelacją. Autorytarny sposób myślenia lub zgoła totalitarne (np. „fundamentalistyczne”) ambicje równie dobrze mogą występować w państwie demokratycznym – wśród uczestników formalnie wolnej i równoprawnej gry politycznej. Pikanteria tego zjawiska polega na tym, że orędownicy rozmaitych tendencji do „wyrównania” i „ujednoczenia” poglądów, standardów (pod kątem, oczywiście, zgodności z ich własnymi wyobrażeniami ideologicznymi) realizują swoje uroszczenia pod hasłem... korzystania z pełni swobód demokratycznych. To wolność zrzeszania się, zgromadzeń, wolność słowa i sumienia jakoby daje im prawo do prób napiętnowania, zmarginalizowania, wykluczenia lub podporządkowania sobie oponentów w kwestiach medycznych, obyczajowych, artystycznych. Aktualnym tego przejawem w realiach III RP są zorganizowane próby wymuszenia – kampaniami propagandowymi, nagonką, pikietami, petycjami – bojkotu lub administracyjnych decyzji w sprawie zakazu wystawiania lub wycofania takich czy innych spektakli z repertuaru teatrów.

W tym kontekście mówiąc o upolitycznianiu sfer „pozapolitycznych” zakłada się, że zatarta została różnica i granica między pośrednim poli-

³⁵ Przykładem tego jest dwoistość statusu i drogi twórczej Dymitra Szostakowicza: kompozytora ideowo identyfikującego się z systemem (nawet w okresie swych przyjaźni z dysydentami), beniaminka władz (wielokrotnego laureata nagród państwowych), zarazem tworzącego czasem „do szuflady”, brutalnie pouczanego i napominanego z powodu posądzeń o „formalizm” sprzeczny z wzorcami narzucanymi politycznie. Zob. K. Meyer, *Dymitr Szostakowicz i jego czasy*, Warszawa 1999.

tycznym sterowaniem rozwojem i stanem gospodarki, kultury muzycznej, edukacji, życia religijnego, badań naukowych itd., kiedy ośrodki władzy politycznej spełniają funkcję regulatora i metaregulatora (koordynatora związków np. między gospodarką a kulturą, między sferą sacrum a sferą profanum)³⁶ a ewidentną inżynierią polityczną³⁷.

W takim przypadku przez „upolitycznienie” rozumiemy dążenie określonych podmiotów polityki do maksymalnego (selektywnego lub totalnego) i nawet wręcz bezpośredniego sterowania pewnymi dziedzinami życia społecznego. Dążą one do pełnej kontroli politycznej nad nauką, sztuką, edukacją, nawet rozrywką i sportem – choćby polityczny wpływ, ingerencja, kontrola, selekcja dokonywały się kosztem immanentnych i autonomicznych reguł funkcjonowania danej dziedziny, środowiska społecznego, profesji. Kultura symboliczna zostaje podporządkowana systemowym regułom „frontu ideologicznego”, a dotyczy to zarówno twórców wybitnych („zaprzężniętych do rydwanu propagandy” w roli beniaminków władzy), jak i wszystkich pozostałych, zwłaszcza aspirantów, debiutantów³⁸.

W szczególności chodzi tu o dążenia związane z zamiarem potwierdzenia i umocnienia własnej władzy, a tym bardziej z ambicjami totalnej inżynierii społecznej, z próbą wdrożenia integralnej wizji (utopii) ustrojowej. Właśnie taki sens może mieć upolitycznianie oświaty, wychowania przedszkolnego i szkolnego, redukcja patriotyzmu do prawomyślności lub ideologicznej ortodoksji albo dewocji („bogoojczyźniany” wzorec patriotyzmu), skrajna ideologizacja polityki naukowej, ale też naginanie immanentnych mechanizmów gospodarki do wymogów administrowania gospodarką i wizji ideologicznej.

Upolitycznienie jako przekreślenie kryteriów i wymagań merytorycznych

Pokrewne takiej deformacji jest inne zjawisko – związane z „ręcznym sterowaniem” procesami selekcji kadr i dzieł dopuszczanych do obiegu

³⁶ Modelowy schemat takiej dwojakiej funkcji polityki omówiony jest w artykule: O. Cetwiński, M. Karwat, *Polityka jako homeostat*, [w:] B. Kaczmarek (red.), *Metafory polityki*, Warszawa 2001.

³⁷ Morfologię tego zjawiska naświetla monografia: J. Goćkowski, *Traktat o inżynierii polityki. Studium historycznej socjologii wiedzy o technologii społecznej*, Pułtusk 2009.

³⁸ Por. np.: B. Drewniak, *Teatr i film Trzeciej Rzeszy. W systemie hitlerowskiej propagandy*, Gdańsk 2001; J. Trimborn, *Riefenstahl. Niemiecka kariera*, Warszawa 2008.

w danej dziedzinie, z oceną, weryfikacją i uznawaniem kompetencji merytorycznych, kwalifikacji zawodowych. Jeśli w rozumieniu omawianym powyżej upolitycznienie dotyczyło pożądanego ukierunkowania działalności twórców i pożądanych treści dzieł, to w danym kontekście chodzi o mechanizmy sterowania uprawnieniami i karierami ludzi uwikłanych w politykę ze względu na znaczenie ich ról społecznych, zawodów, stanowisk pracy, wymaganych i posiadanych umiejętności oraz uprawnień dla sił politycznych zainteresowanych własnymi wpływami w danej dziedzinie czy instytucji. Troska takiej czy innej siły politycznej o zagwarantowanie sobie obecności, a jeszcze lepiej decydującego wpływu w każdej możliwej dziedzinie życia publicznego, o „dopilnowanie własnych interesów”, a tym bardziej szansa na dominację lub monopol w określonych dziedzinach, sprawach i instytucjach społecznych implikuje wtedy skłonność do politycznego filtrowania kadr.

Rzeczywiście, to silna pokusa polityków – nie tylko w reżymach despodycznych – aby z pozycji „wielkiego sternika”, wychowawcy i dyspozytora ruchu zarazem oceniać i samowładnie przesądzać, kto w ogóle w danej dziedzinie jest kompetentny, kto jest bardziej niż inni i kto najbardziej kompetentny (a jeszcze lepiej – jedynie, całkowicie i wyłącznie kompetentny), kto jest utalentowany i wybitny, a kto przeciętny lub mierny, czyj dorobek należy uhonorować i uczynić wzorcem, a czyj zdezawuować, zignorować lub przekreślić i unieważnić. Takie arbitralne rozstrzygnięcia są czymś zgoła naturalnym w reżymie totalitarnym lub w reżymie autorytarnym z ambicjami ideologicznymi. Ale sam w sobie z założenia pluralistyczny i konkurencyjny charakter reżymu demokratycznego bynajmniej nie stwarza zapory dla stronniczego sędziowania w społecznym konkursie kompetencji, talentów, osiągnięć, zasług.

Tendencja ta nasila się, rzecz jasna, w okresach wielkich zmian ustrojowych i towarzyszących im przewartościowań ideologicznych. To wtedy np. „wielkie nazwiska” niejako z dnia na dzień zostają skazane na zapomnienie lub infamię, a z politycznego nadania wyrastają nowi „giganci”. To wtedy „od zera” lub na zasadzie odwrócenia znaków wartości kreowane są kryteria i hierarchie autorytetów artystycznych i naukowych. Symbolicznym tego wyrazem są kanony lektur szkolnych, losy starych i nowych pomników, patronów ulic i szkół, kredyt bezwarunkowego zaufania lub odpowiednio nieufności i lekceważenia dla dyplomów, tytułów, orderów o takim czy innym pochodzeniu.

Ale tendencja taka występuje też na co dzień w przetargu politycznym w ustabilizowanej demokracji, gdyż renoma i wpływ poszczególnych

sił politycznych w dużej mierze zależy od tego, czy potrafią zdominować (a nawet – wbrew formalnym fasadom pluralizmu – zmonopolizować) kadrami swoich zwolenników i członków sferę zarządzania instytucjami gospodarczymi, jak i kulturalnymi, naukowymi, a przez to zapewnić sobie „rząd dusz”, hegemonię ideologiczną narzuceniem całemu otoczeniu swoich miar i hierarchii wartości dzieł oraz twórców w sferze kultury symbolicznej, włącznie ze sferą rozrywki.

W tym kontekście „upolitycznienie” to potoczne, popularne wśród polityków i dziennikarzy, określenie dwóch sytuacji, których wspólnym mianownikiem jest to, że na pole kwestii merytorycznych przenoszona jest – pod hasłem czy raczej p o d p r e t e k s t e m sporu o kompetencje – walka polityczna o zakres wpływów, o wyłączność lub dominację, co zakłada próbę wyłączenia lub zmarginalizowania rywali i przeciwników.

Po pierwsze, chodzi o sytuację, gdy dana siła polityczna zmierza do stworzenia, jeśli nie rzeczywistego stanu, to w każdym razie wrażenia, że tylko ona dysponuje wystarczającym potencjałem kadrowym i programowym. A więc tylko ona (na zasadzie wyłączności lub na zasadzie dominandy statystycznej i na zasadzie *crème de la crème*) skupia w swych szeregach lub pod swym patronatem specjalistów, menadżerów, ekspertów, uczonych, najwybitniejszych artystów zdolnych do działania w danej dziedzinie czy sprawie i wręcz powołanych do tego, aby to właśnie im sprawę powierzyć. Partyjna licytacja kadr i dzieł odbywa się wtedy pod hasłem: jedyńi, którzy się na tym znają, jedyne autorytety i twórcze umysły, jedyne prawdziwe talenty, jedyńi specjaliści są u nas, to nasi zwolennicy. A przynajmniej: najlepsi, ci, którzy w ogóle się liczą w danej dziedzinie i sprawie, ci najbardziej miarodajni i obdarzeni powszechnym zaufaniem są w naszych szeregach, a w każdym razie po naszej stronie. Ambicją partii politycznych lub ich surogatów staje się „znak równości”: fachowcy, mistrzowie = nasi³⁹.

Po drugie, określenie to odnosi się do sytuacji, gdy wprowadzie konkretny problem społeczny, zadanie wymagają wypracowania rozwiązań na podstawie wspólnego wykorzystania i wzajemnego uzupełniania się kompetencji specjalistów o różnych afiliacjach politycznych oraz tych politycznie neutralnych, tudzież w trybie produktywnej współpracy

³⁹ Wzburzeni dziś liberalni krytycy politycznego zawłaszczania i partyjnej monopolizacji kultury niespecjalnie pamiętają własne „rozliczeniowe”, sekciarsko-koteryjne i dyskryminacyjne praktyki w stosunku do artystycznych, literackich i naukowych eksponentów obozu „postkomunistycznego”. Zob. A. Wasilewski, *Oszolomstwo i realizm*, Warszawa 1995; rozdz. pt. *Rozkosz być lepszym*.

konkurencyjnych sił politycznych, ale właśnie to okazuje się niemożliwe lub dla kogoś niewygodne. Zamiast jakiegokolwiek próby porozumienia i współdziałania następuje rozgrywka zmierzająca do zneutralizowania lub wyłączenia tych, którzy mogliby utrudniać, przeszkadzać w realizacji zamiarów jednostronnych, z góry przesądzonych. W szczególności utrudniać mogą ci, którzy są zbyt mocni merytorycznie, lecz niestety nie po naszej stronie (neutralni i niezależni) lub w służbie naszych przeciwników. A z tego partykularnego punktu widzenia nie absurdem, lecz działaniem doraźnie jak najbardziej racjonalnym (choć krótkowzrocznym) okazuje się utracanie i eliminowanie właśnie tych najlepszych spośród nie-swoich.

W tym przypadku rozpatrywanie problemu społecznego (a podobnie – wyzwania dla kultury artystycznej i w ogóle symbolicznej, zadania dla nauki) zostaje potraktowane jedynie jako sprawdzian układu sił, własnej sprawności w walce o wpływy i władzę. Zadanie (wyzwanie rozwojowe) nie tyle jest rozwiązywane, ile przekształcone w demonstrację „kto tu rządzi”. Decyzje w danej sprawie zostają objęte politycznym monopolem lub jednostronnym woluntaryzmem jednej z sił rządzących lub opozycyjnych (pamiętajmy bowiem, że opozycyjny establishment także może zawłaszczać i traktować jako swój przyczółek określone instytucje publiczne, organizacje środowisk twórczych i zawodowych, media).

Przejawami tak pojętego upolitycznienia są takie zjawiska jak: polityczny klucz obsady stanowisk i organów powołanych do zajmowania się danym problemem; forsowanie własnych poglądów, haseł i pomysłów na zasadzie absolutnej wyłączności, a nie komplementarności w stosunku do cudzych (unikanie lub bezceremonialne zakłócanie i przerywanie debat publicznych, konsultacji społecznych, procedur konkursowych, dyskusji ekspertów na neutralnym gruncie); podporządkowanie oceny postaw uczestników sporów i negocjacji oraz przyjmowanych rozwiązań kryteriom partyjnej lojalności, dyspozycyjności, przewagi lub partykularnym korzyściom z przetargu i transakcji politycznych – zamiast kryteriom efektywności społecznej i wymogom kompromisu w imię dobra wspólnego. W sferze twórczości artystycznej, jak i naukowej kluczem do oceny jest wtedy nie wartość estetyczna czy poznawcza, lecz użyteczność polityczna (np. indoktrynacyjna, propagandowa, legitymizacyjna) i sprawdzian politycznej lojalności, dyspozycyjności, „poprawności”, prawomyślności, widocznej pożądanej afiliacji i identyfikacji. Mniejsza o wartość dzieł artystycznych, literackich lub naukowych samych w sobie. Może to być kicz, grafomania lub pseudonauka, byle potwierdzały one właściwy rząd dusz, ideologiczną hegemonię politycznego patrona, mecenas,

sponsora. Owocuje to, jak wiadomo, hurtową hodowlą miernot i konformistów, a wysoką cenę płać za to również autentyczne talenty⁴⁰.

Trzy poziomy upolitycznienia twórczości

Spróbujmy teraz sformułować syntetyczny model przesłanek i przejawów upolitycznienia dzieł literackich i filmowych, dzieł sztuki oraz publikacji naukowych wyrażających i kształtujących myśl społeczną.

Co sprawia, że powieść, dramat, wiersz, spektakl teatralny, operowy lub baletowy, rzeźba, obraz, wystawa malarstwa lub fotografiki artystycznej, wreszcie – zbiór esejów filozofa, socjologa czy literaturoznawcy zostaje uznany za „polityczny”? A zwłaszcza – jak wytłumaczyć szczególnie, paradoksalny przypadek obiektywizacji dzieła, gdy nadaje mu się – wbrew intencji twórcy (indyferentnego politycznie, „apolitycznego” albo np. lokującego swe sympatie polityczne po stronie zgoła przeciwnej niż polityczni użytkownicy jego dzieła, dzieł) sens polityczny lub wręcz sens polityczny zaprzeczający jego własnym poglądom?

Jak już zauważyliśmy, upolitycznienie twórczości i dzieł twórczych może być, lecz nie musi, odzwierciedleniem i skutkiem ich obiektywnej i niejako immanentnej polityczności, ale równie dobrze może polegać na subiektywnym, nawet arbitralnym, przypisaniu im tej cechy. To znaczy: politycznej wymowy i/lub politycznego znaczenia; politycznego przeznaczenia lub wtórnego politycznego zastosowania, wykorzystania, nawet nadużycia.

Upolitycznienie sztuki (a podobnie – twórczości intelektualnej w sferze nauk humanistycznych) dokonuje się na trzech płaszczyznach: (1) jako upolitycznienie twórczości w ogóle, w jej całokształcie, (2) jako upolitycznienie statusu twórcy, (3) jako upolitycznienie konkretnego dzieła.

Upolitycznienie twórczości jako takiej, o czym była już mowa, może wiązać się albo z politycznym wyznaczeniem ram (i granic) dla kierunku poszukiwań, form wypowiedzi artystycznej lub naukowej, albo z polityczno-ideologicznym, indoktrynacyjnym i wręcz propagandowym zaprogramowaniem funkcjonowania literatury, sztuki teatralnej, architektury, życia muzycznego (wtedy dziedziny te zostają podporząd-

⁴⁰ Do tego zjawiska odnosi się znana powieść z kluczem (Klaus Mann, *Mefisto*, Katowice 1997), genialnie sfilmowana przez węgierskiego reżysera. Zob. na ten temat: G. Bubak, *Twórczość filmowa Istvána Szabó*, Kraków 2003.

kowane monopolowi ideologicznemu sił rządzących lub co najmniej politycznemu uprzywilejowaniu i dominacji określonej opcji ideologicznej), albo z uzależnianiem sukcesu artystycznego czy naukowego, a nawet elementarnej egzystencji twórców od zdolności odpowiadania na koniunkturalne „zamówienie polityczne”⁴¹. Aktywna polityka kulturalna i naukowa rządzących może sprawić, że to oni decydują, dla jakich rodzajów i gatunków sztuki (odpowiednio – dla jakiej formy działalności naukowej i jakiej problematyki badawczej) w ogóle jest miejsce w danym czasie i porządku politycznym, jakie tematy, tradycje, jakie kierunki eksperymentów i poszukiwań twórczych, jakie środki wyrazu są „dobrze widziane”, pożądane lub niepożądane, obecne w obiegu społecznym.

Upolitycznienie statusu twórców także może przybierać – w zależności od modelu ustrojowego – różne formy.

Może to być – w reżymach totalitarnych i autorytarnych z ambicjami ideologicznymi, ambicjami totalnej inżynierii społecznej – całkowite przekreślenie zasady i praktyki artystycznej czy naukowej niezależności twórców, swobody twórczej, a nawet narzucenie twórcom (pod groźbą uniemożliwienia twórczości i jej upowszechniania w przypadku oporu, odmowy) roli funkcjonariusza „frontu ideologicznego”, narzędzia indoktrynacji i propagandy. Może to być – w wersji łagodniejszej – arbitralne (ze strony ośrodków władzy, establishmentu) różnicowanie warunków pracy twórczej i szans udostępnienia społeczeństwu ich rezultatów przez polityczno-administracyjną selekcję negatywną (eliminacja lub marginalizacja „niepokornych” za sprawą cenzury, ale także braku zamówień, braku mecenatu państwowego, specyficzne kryteria oceny „przydatności” w ocenach kadrowych), przez polityczne narzucanie hierarchii artystycznych i naukowych (polityka odznaczeń, nagród, tytułów honorowych, dotacji, nakładów wydawniczych) według kryteriów sprzecznych z kryteriami i opiniami danego środowiska, z oceną samych czytelników, słuchaczy, widzów.

Może to być wreszcie zakamuflowane wspieranie i uprzywilejowanie tych twórców i ich skupisk, którym jest po drodze z władzą (lub z opozycją, jeśli tworzy ona establishment z mocnym zapleczem materialno-finansowym), kosztem upośledzenia artystów czy uczonych niesterownych, obojętnych, zdystansowanych lub niechętnych. Temu

⁴¹ W świecie akademickim doświadczają tego przedstawiciele humanistyki i nauk społecznych za sprawą neoliberalnej – pozornie czysto pragmatycznej, lecz w istocie spełniającej funkcję ideologicznego filtra – polityki grantów.

służy pośrednictwo fundacji i stowarzyszeń formalnie niezależnych, acz wspomaganych z kasy państwowej, z funduszy politycznie obsadzonych spółek skarbu państwa itp.

Szczególnym i najbardziej ewidentnym przejawem politycznego określania statusu twórców jest nadawanie twórcom niewygodnym politycznie (jako przeciwnikom lub jako autorytetom, których dystansowanie się od danej siły politycznej ma niekorzystne dla niej skutki) wizerunku, ale i praktycznego statusu odszczepieńców, wyrzutków, tym bardziej – wrogów publicznych. Znanym tego przykładem są propagandowe nagonki na „kosmopolitów”, „wyobcowanych”, „dewiantów” itp.

Przyjrzyjmy się teraz dokładniej płaszczyznom i czynnikom upolitycznienia dzieł twórczych.

Mechanizm upolitycznienia dzieł twórczych

O upolitycznieniu konkretnych dzieł można mówić w trzech kontekstach:

- 1) przez pryzmat *s a m y c h d z i e ł* – ich treści i formy, właściwości artystycznych lub poznawczych (zarówno obiektywnych i trafnie postrzeganych, jak i subiektywnie przypisywanych, domniemanych, interpretowanych tendencyjnie);
- 2) przez pryzmat *o k o l i c z n o ś c i* ich powstania, zaistnienia w obiegu społecznym (w życiu kulturalnym lub naukowym społeczeństwa), określonej recepcji (tzn. „przyjęcia się”) i percepcji społecznej (odbioru treści), interpretacji ich znaczenia nie tylko artystycznego czy naukowego, ale i pozaartystycznego, pozanaukowego, w tym właśnie politycznego;
- 3) przez pryzmat *c e c h r ó ż n y c h u c z e s t n i k ó w s y t u a c j i s p o ł e c z n e j* i właśnie politycznej, w jakiej ma miejsce zainteresowanie dziełem, jego ocena i użytek z niego czyniony.

W każdym z tych kontekstów należy zaś pamiętać o subtelnej różnicy między cechami („samymi w sobie”) danego dzieła, cechami społecznej recepcji tego dzieła (zasięgu społecznego, dotarcia do odbiorców, stopnia przyswojenia i akceptacji jego treści tudzież formy w świadomości zbiorowej), cechami percepcji (postrzegania dzieła w określonych kategoriach i w określonym kontekście) oraz cechami sposobu wykorzystania tego dzieła – w kształceniu adeptów danej dziedziny, w edukacji powszechnej, w procesach wychowania obywatelskiego i indoktrynacji ideologicznej, wreszcie – w doraźnych działaniach i rozgrywkach politycznych, w kam-

paniach propagandowych, agitacyjnych, wyborczych, w urzędowym kreowaniu symboli i autorytetów.

Do cech samego dzieła, które mogą spowodować przypisanie mu politycznego znaczenia i sensu, z pewnością należy zaliczyć takie komponenty jak:

- *tematyka utworu* (ewidentnie „polityczna” lub politycznie „poręczna” ze względu na fabułę, miejsce akcji, postacie tytułowe);
- *retoryka lub symbolika utożsamiana z językiem polityki* – z językiem polityki w ogóle lub językiem określonej siły politycznej, formacji ideologicznej, wspólnoty światopoglądowej, grupy etnicznej;
- *gatunek, profil utworu* (np. jako panegiriku, pamfletu, paszkwilu; jako powieści „z kluczem”; aluzyjnego wiersza; jako dzieła dewocyjnego lub świeckiego, które już tylko przez taki charakter staje się wyzwaniem);
- *intencja twórcy* (kiedy sam twórca nadaje dziełu określoną wymowę polityczną – np. sam traktuje je jako manifest ideowy, jako konwencjonalny akt kontestacji lub agitacji i mobilizacji społecznej, jako utwór czy portret demaskatorski, ale też wtedy, gdy twórca demonstruje zamiar odmowy włączenia się w czyjąś grę polityczną, przez co, choćby mimowolnie... staje się stroną w tej grze).

Do *okoliczności* powodujących upolitycznienie dzieła (w odbiorze społecznym i ewentualnie w jego wykorzystaniu na użytek polityczny) należą co najmniej takie jak:

- *nieunikniona, nawet jeśli niezamierzona polityczna wymowa utworu* – w danych okolicznościach społecznych – np. w warunkach zaostrej walki politycznej, antagonizacji i polaryzacji społeczeństwa, zagrożenia wojennego, wojny domowej, kryzysu ustrojowego;
- *okoliczności powstania i/lub rozpowszechnienia, przypomnienia* danego dzieła (kto, kiedy i gdzie je udostępnia, promuje, propaguje, sponсорuje, wznawia – w jakiej sytuacji politycznej i społeczno-psychologicznej, gdzie w grę wchodzi określone fascynacje, obsesje, nastroje, oczekiwania społeczne wyrażane zarówno wprost, jak i właśnie w formie zastępczej, np. za pośrednictwem dzieł artystycznych czy literackich. Wydawca lub patron festiwalu pociąga za sobą określoną etykietkę i nastawienie);
- *kontekst funkcjonowania dzieła – jego „sąsiedztwo”* (korelacja treści i okoliczności zaistnienia utworu z określonym „towarzystwem” innych dzieł i autorów – zwłaszcza uznanych, nagradzanych lub napiętnowanych w tym samym czasie, z podobnych powodów);

- *rozmyślne (jako wyzwanie rzucone konwenansom czy obowiązującym w danym miejscu i czasie kanonom poprawności politycznej, a nawet czysto obyczajowej) lub nawet niezamierzone naruszenie pewnych zakazów, tabu, skutkujące społecznym poruszeniem i zamieszaniem politycznym, np. protestami, żądaniem zakazu, próbami szykanowania lub represji;*
- *niezamierzona i nieprzewidziana przez twórcę, wykonawcę lub dystrybutora „okazja” dla uczestników gry politycznej;*
- *przypadkowa lub zamierzona przez kogoś korelacja między konfliktem na płaszczyźnie artystycznej, ideowej, osobistej i politycznej zarazem (kiedy splatają się w jedno rywalizacje i animozje personalne, grupowa konfrontacja różnych środowisk, szkół artystycznych na tle sporów estetycznych, jak i ideowych oraz partyjne sympatie, identyfikacje i afiliacje twórców – wyznaczając nieprzekraczalne podziały w kręgu artystów, sprawiając, że nawet w kwestii, co jest sztuką, a co chałturą, kiczem lub propagandą nie są w stanie mówić jednym głosem i rozmawiać ze sobą, występując z pozycji obozów artystyczno-politycznych).*

Wreszcie, wśród cech uczestników sytuacji tak czy inaczej uwikłanych w kooperację (pozytywną lub negatywną), które pociągają za sobą upolitycznienie i samego procesu twórczego, i społecznego funkcjonowania artystów oraz ich dzieł należałoby wymienić takie jak:

- *samookreślenie (autoidentyfikacja) i autoprezentacja twórców – w kategoriach światopoglądowych, ideologicznych, etnicznych, partyjnych;*
- *postrzeganie twórców lub propagatorów, dystrybutorów przez pryzmat identyfikacji ideologicznej, politycznej, zwłaszcza w kategoriach stereotypów; etykiety przypisane twórcom lub „rozpowszechniaczom”. Jeśli całe społeczeństwo ulega polaryzacji polityczno-ideologicznej, wymusza to również na artystach usiłujących zachować dosłownie rozumianą neutralność i niezależność „zdeklarowanie się”, a jeśli sami tego nie dokonują, to zostają przez otoczenie arbitralnie zredukowani w swej tożsamości i zakwalifikowani do określonej strony antagonizmu politycznego (np. w ramach dychotomii lewica – prawica, postępowcy – wsteczniczy, bogobojni – bezbożni, beniaminkowie władzy – kontestatorzy);*
- *charakter i odbiór społeczny mecenatu, patronatu (to może określać, „czyj jesteś”, nie zaprzeczaj, że niczyj);*
- *status społeczno-polityczny odbiorców – zwolenników, miłośników, fanów, jak i krytyków dzieła, a tym bardziej antagonistów autora, twórcy*

(jako zwolenników lub przeciwników określonych partii, kościołów, grup etnicznych i wyznaniowych);

- *nastawienie publiczności, odbiorców, czytelników* (czy są „po prostu” czytelnikami, słuchaczami, melomanami, miłośnikami określonych gatunków twórczości, np. poezji, czy też w tych rolach funkcjonują z intencją polityczną, z politycznym kluczem oceny, co warto czytać, oglądać, kogo należy lub nie wypada słuchać itd.).

*

Pozostawiam odczuciom i intuicji lub doświadczeniom samych artystów ocenę, co jest lepsze (lub gorsze): czy polityczne uwikłanie w rezultacie własnego zaangażowania (kiedy staję się „ogniwem większej całości” i narzędziem cudzej gry)⁴², czy też polityczne uwikłanie mimo skwapliwego unikania polityki.

STRESZCZENIE

Upolitycznienie dzieł twórczych (dzieł sztuki, utworów muzycznych, dzieł literackich i naukowych) może być rozumiane wielorako. Po pierwsze, jako synonim politycznego charakteru dzieła, rezultat i przejaw intencji twórcy zaangażowanego politycznie. Po drugie, jako przypisanie dziełu – przez pewnych jego odbiorców wymowy politycznej i znaczenia politycznego. Po trzecie, jako instrumentalne wykorzystanie – przez określone siły polityczne – społecznej recepcji i społecznego rezonansu dzieła w grze politycznej, w kampaniach propagandowych, w oddziaływaniach indoktrynacyjnych. Po czwarte, jako uwikłanie dzieła (i twórcy) w podziały i konflikty polityczne, ze względu na okoliczności jego pojawienia się lub przypomnienia oraz związki osobiste twórcy z osobistościami, instytucjami lub środowiskami politycznymi. Pojęcie upolitycznienia często miewa wydźwięk pejoratywny – jako synonim ingerencji podmiotów polityki w twórczość artystyczną, naukową (z naruszeniem jej autonomii, wolności twórczej), przekreślenia kryteriów merytorycznych (estetycznych, artystycznych, metodologicznych) przez trywialne zaprogramowanie propagandowe, indoktrynacyjne lub pragmatyczne.

⁴² W stereotypowej, z założenia jednostronnej perspektywie koszty samouwikłania twórców spowodowanego zaangażowaniem ideologicznym i politycznym przedstawione są w takich analizach jak: J. Trznadel, *Hańba domowa*, Warszawa 1996; M. Bajer, *Bliźny po ukąszeniu*, Warszawa 2005.

Mirosław Karwat

ON POLITICISATION OF THE CREATIVE PROCESS AND WORKS. A MODEL ANALYSIS OF THE MECHANISM

Politicisation of creative works (works of art, musical, literary and scientific works) may be understood in various ways. Firstly, it may be seen as a synonym of the political nature of such works, being a consequence and an expression of the intention of a politically committed author. Secondly, it may be read as attributing a political dimension and meaning to a work, by its audience. Thirdly, it may be understood as a situation where specific political groups instrumentally use the social reception and impact of a work in their political game, propaganda campaigns and indoctrination. Fourthly, it may be seen as the entanglement of a work (and its author) in political divisions and conflicts, due to the circumstances in which the work was created or became popular, or due to the author's personal connections with political figures, institutions or circles. The notion of politicisation has often a negative overtone – as a synonym of a situation in which political actors interfere with the artistic or scientific process (by compromising its autonomy and creative freedom), and thus the essential criteria (aesthetic, artistic or methodological) are abandoned as a result of trivial programming driven by propaganda, indoctrination or pragmatic reasons.

KEY WORDS: *artistic and scientific work, politics, politicalness, politicisation, engaged art, entanglement*

Bibliografia

- Ajdukiewicz K., *Logika pragmatyczna*, Warszawa 1974.
- Artwińska A., *Poeta w służbie polityki. O Mickiewiczu w PRL i Goethem w NRD*, Poznań 2009.
- Bodnar A., *Decyzje polityczne. Elementy teorii*, Warszawa 1985.
- Bubak G., *Twórczość filmowa Istvána Szabó*, Kraków 2003.
- Chmielewska K., Krawczyńska D., Wołowicz G. (red.), *Literatura i socjalizm*, Warszawa 2012.
- Combs J.E., *Świat zabaw. Narodziny nowego wieku ludycznego*, Warszawa 2011.
- Čapek K., *Marsjasz, czyli na marginesie literatury*, Kraków 1981.
- Cybulski M., *ZSRR się śmieje. Filmy Leonida Gajdaja i radziecka kinematografia komediowa*, Toruń 2013.
- Drewniak B., *Teatr i film Trzeciej Rzeszy. W systemie hitlerowskiej propagandy*, Gdańsk 2011.
- Elias N., *Mozart. Portret geniusza*, Warszawa 2011.
- Flig M., *Mitotwórcza funkcja kina i literatury w kulturze stalinowskiej lat 30. XX wieku*, Kraków 2014.
- Goćkowski J., *Traktat o inżynierii polityki. Studium historycznej socjologii wiedzy o technologii społecznej*, Pułtusk 2009.

- Golinowski J., Pierzchalski F. (red.), *Symboliczność przestrzeni polityki. Między teorią a praktyką*, Bydgoszcz 2011.
- Groys B., *Stalin jako totalne dzieło sztuki*, Warszawa 2010.
- Gutkowska B., Nęcka A. (red.), *Literatura i polityka. Szkice o literaturze XX i XXI wieku*, Katowice 2010.
- Gwizdalanka D., *Muzyka i polityka*, Kraków 1999.
- Hübner Z., *Polityka i teatr*, Kraków 1991.
- Jeziński M., Wojtkowski Ł. (red.), *Sztuka i polityka. Muzyka popularna*, Toruń 2012.
- Karwat M., *Metodologiczne dylematy i pułapki pojęcia polityczności*, „Politeja” 2015, nr 36.
- Karwat M. (red.), *Paradoksy polityki*, Warszawa 2007.
- Karwat M., *Polityczność i upolitycznienie. Metodologiczne ramy analizy*, „Studia Politologiczne” 2010, vol. 17.
- Karwat M., Kaczmarek B. (red.), *Polityczność i polityka w refleksji teoriopolitycznej*, „Studia Politologiczne” 2015, vol. 37.
- Karwat M., *Polityka stronicza, rzeczowa i metapolityka*, „Studia Politologiczne” 2014, vol. 8.
- Karwat M., *Uwikłanie jako korelat i koszt uczestnictwa*, [w:] B. Kaczmarek (red.), *Metafory polityki (4)*, Warszawa 2013.
- Kotarbiński T., *Abecadło praktyczności*, Warszawa 1972.
- Kowalowa B., *Powieści polityczne Liona Feuchtwangera*, Lublin 1986.
- Latkowska M., *Günter Grass i polityka*, Warszawa 2008.
- Leinwand A. J., *Sztuka w służbie utopii. O funkcjach politycznych i propagandowych sztuk plastycznych w Rosji Radzieckiej lat 1917–1922*, Warszawa 1998.
- „Literatura na świecie” 2006, nr 5–6 (418–419), *Bern. Brecht*.
- „Literatura na świecie” 1998, nr 10 (327), *Gorki*.
- Majewska E., *Sztuka jako pozór? Cenzura i inne paradoksy upolitycznienia kultury*, Kraków 2013.
- Maksimiuk A., Pazura St., *Prohibita. Setka ksiąg zakazanych i pięćdziesiąt powodów ku temu*, Warszawa 1993.
- Markiewicz H., *Prace wybrane, tom IV, Wymiary dzieła literackiego*, Kraków 1996.
- Massaka I., *Muzyka jako instrument wpływu politycznego*, Łódź 2009.
- Meyer K., *Dymitr Szostakowicz i jego czasy*, Warszawa 1999.
- Minkner K., *O filmach politycznych. Między polityką, politycznością i ideologią*, Warszawa 2012.
- Misiak A., *Kinematograf kontrolowany. Cenzura filmowa w kraju socjalistycznym i demokratycznym (PRL i USA). Analiza socjologiczna*, Kraków 2006.
- Mościcki P., *Polityka teatru. Eseje o sztuce angażującej*, Warszawa 2008.
- Mouffe Ch., *Polityczność*, Warszawa 2008.
- Obarska M., *MDM między utopią a codziennością*, Warszawa 2010.
- Olejniczak J., Knapek R., Szumna M. (red.), *Polityczność literaturoznawstwa. Gramatyka sprzeciwu*, Katowice 2012.
- Ossowski St., *Dzieła, t. IV, O nauce*, Warszawa 1967.
- Ozimek M., *Politolożka czyta Gramsciego: od hegemonii do polityczności*, „Nowa Krytyka” 2016, nr 35.
- Paszylk B., *Książki zakazane*, Warszawa 2009; „RES PUBLICA nowa”, nr 4/151, kwiecień 2001, *29 książek zbójceckich lat siedemdziesiątych*.
- Pierzchalski F., Smyczyńska K., Szatlach M.E., Gębarowska K., *Feminizm po polsku*, Warszawa 2011.

- Pieter J., *Krytyka dzieł twórczych*, Katowice 1947.
- Pietruszewska-Kobiela G., Regiewicz A., Stachyra G., Żywiołek A., *Polityczność mediów*, Toruń 2015.
- Piotrowski P., *Artysta między rewolucją i reakcją. Studium z zakresu etycznej historii sztuki awangardy rosyjskiej*, Poznań 1993.
- Przastek D., *Środowisko teatru w okresie stanu wojennego*, Warszawa 2005.
- Przybylski T., *Kurpiński*, Warszawa 1980.
- Rancière J., *Estetyka jako polityka*, Warszawa 2007.
- Rancière J., *Na brzegach politycznego*, Kraków 2008.
- Rurawski J., *Tadeusz Dołęga-Mostowicz*, Warszawa 1987.
- Shore M., *Kawior i popiół. Życie i śmierć oczarowanych i rozczarowanych marksizmem*, Warszawa 2008.
- Słapek D., *Gladiatorzy i polityka. Igrzyska w okresie późnej republiki rzymskiej*, Wrocław 1995.
- Sova D.B., *125 zakazanych filmów. Historia cenzury w kinie*, Warszawa 2006.
- Spiro G., *Szalbierz*, Warszawa 1987.
- Szydłowski R., *Brecht: opowieść biograficzna*, Warszawa 1986.
- Trimborn J., *Riefenstahl. Niemiecka kariera*, Warszawa 2008.
- Trznadel J., *Hańba domowa*, Warszawa 1996.
- Turowski A., *Sztuka, która wznieca niepokój*, Warszawa 2012.
- Urban U., *Władza ludowa a literaci: polityka władz wobec środowiska Związku Zawodowego Literatów Polskich 1947–1950*, Warszawa 2006.
- Wasilewski A., *Oszobotstwo i realizm*, Warszawa 1995.
- Wojnicka J., *Dzieci XX Zjazdu. Film w kulturze sowieckiej lat 1956–1968*, Kraków 2012.
- Zieleniewski J., *Organizacja zespołów ludzkich. Wstęp do teorii organizacji i kierowania*, Warszawa 1976.

Kamil Minkner

ORCID 0000-0001-9655-5075

Rozważania o ideologicznym charakterze sztuk narracyjnych. Uwagi teoretyczne i metodologiczne

SŁOWA KLUCZOWE:

narracja, ideologia, sztuka a polityka, teoria polityki, studia kulturowe

Wśród kryteriów politycznego statusu tych dziedzin sztuki, które mają silnie uwytatniony komponent narracyjno-dramaturgiczny dla politologa szczególnie interesujące poznawczo wydają się aspekty ideologiczne. To one sprawiają, że nawet pozornie niepolityczna opowieść, która polityki w treści nie dotyczy, może mieć polityczne znaczenie. Problematyka społeczna, obyczajowa albo codzienność zwykłych ludzi nie są przecież przedstawiane neutralnie, ale z określonej perspektywy ideowej, przez jakiś konkretny pryzmat aksjologiczny, jako wyraz poglądów twórcy lub odzwierciedlenie dominujących w systemie przekonań ideologicznych. Te przekonania czasami ledwie migoczą w tle, a czasami są na tyle wyraziste, że stają integralnym składnikiem wymowy danego dzieła. Politolog powinien być wyczulone na oba te wymiary.

W moim rozumowaniu wykorzystuję założenia tzw. studiów kulturowych, których reprezentanci pojmują kulturę (w tym popkulturę) dynamicznie „jako system praktyk symbolicznych zakorzenionych w określonej ideologii i opartych na wymianie [...]”¹. W ramach tego podejścia uznaje się, że w kulturze popularnej ma miejsce permanentna walka o znaczenia, a stawką są roszczenia do tego, co uznajemy za prawdę, wiedzę i adekwatny opis rzeczywistości społeczno-politycznej. Jak twierdzi

¹ A. Burzyńska, M.P. Markowski, *Teorie literatury XX wieku*, Kraków 2007, s. 527.

John Storey, kultura popularna „jest dla studiów kulturowych głównym miejscem walki ideologicznej, terenem »inkorporacji« i »sprzeciwu«, jednym z miejsc, gdzie można zdobyć hegemonię lub ją utracić”². Z jednej strony mamy fantazje silnie skomercjalizowane, które okazują się „ważną i sprawnie działającą częścią sieci aparatów, dzięki którym władza może reprodukować się w postaci, przekonującej dla widzów, opowieści o sobie”³. Z drugiej strony, powstają narracje krytyczne wobec systemu lub też odbiorcy dokonują krytycznych odczytań narracji głównego nurtu. W obu przypadkach podmyta zostaje teza, że żyjemy w czasach post-ideologicznych, a w zamian możemy przedstawić tezę przeciwstawną: ideologia nie tylko nie umarła, ale wpisana jest w rzeczywistość społeczną – często na tyle szczerze, że jej nie dostrzegamy.

W swoich rozważaniach ograniczam się wyłącznie do popularnych (bez wchodzenia w obszar awangardy) sztuk narracyjnych opartych na schematach dramaturgicznych (film, komiks, teatr, beletrystyka, dramat, bajka), które wykazują rezonans społeczny (powszechna dostępność, aktywne uczestnictwo, wzajemne komentowanie itp.). Nie znaczy to, iż narracja jest jedynym narzędziem przekazywania znaczeń ideologicznych. Nawet w obrębie sztuk narracyjnych interesujące mogą być również inne elementy, jak obraz⁴, dźwięk, gest, scenografia itd. Niemniej, analiza znaczeń ideologicznych w narracji wydaje się szczególnie adekwatna dla politologa ze względu na podobieństwa narracji i ideologii, których wspólnym mianownikiem jest pojmowanie ich w kategoriach struktur poznania i rozumienia rzeczywistości społecznej. Tego typu ujęcie, wymaga od nas paralelnego wykonania dwóch operacji intelektualnych.

Po pierwsze, powinniśmy zerwać z odnoszeniem narracji wyłącznie do twórczości artystycznej. Jest ona raczej specyficznym przejawem szerszego fenomenu narracyjności, który należy na płaszczyźnie ontologicznej wiązać z kryzysem ujmowania tożsamości. Nie jest ona już współcześnie traktowana substancjalnie, przez pryzmat stałych właściwości, ale procesualnie, dzięki czemu jawi się jako otwarta, domagająca się dookreślenia. A to czyni się właśnie za pomocą narracji, albowiem ich główną funkcją jest nadawanie całościowego sensu. Człowiek nie tylko tworzy narracyjne teksty kultury, ale przepracowuje i interpretuje narracyjnie całe swoje życie i codzienne interakcje z innymi ludźmi⁵. Tym samym, za narracje

² J. Storey, *Studia kulturowe i badania kultury popularnej. Teorie i metody*, Kraków 2003, s. 12.

³ P. Witkowski, *Chwała supermanom. Ideologia a popkultura*, Warszawa 2017, s. 9.

⁴ Próbą zwrócenia uwagi na ideologiczne znaczenie sztuk wizualnych jest praca zbiorowa: M. Lisiecki (red.), *Sztuki wizualne jako nośniki ideologii*, Toruń 2009.

⁵ K. Rosner, *Narracja, tożsamość i czas*, Kraków 2003, s. 6–8.

należy uznawać wszelkie przyczynowo-skutkowe przetwarzanie i porządkowanie faktów w określonym miejscu i czasie⁶. W takim ujęciu, narracje występują powszechnie również poza sztuką i okazują się sposobami rozumienia świata przez ludzi⁷. Narracje artystyczne pozwalają nam te sposoby zrozumieć.

Po drugie, podobną operację powinniśmy wykonać z pojęciem ideologii. Takie doprecyzowanie jest o tyle istotne, gdyż „ideologia” to nie tylko pojęcie wieloznaczne, ale, jak zauważył kiedyś Clifford Geertz, ono samo uległo daleko posuniętej ideologizacji. Oznacza to, że już sam termin wpisywany jest w określone cele konkretnych projektów politycznych. „Niemał powszechnie stosuje się obecnie znany wszystkim, ocierający się o parodię paradygmat: »Ja mam filozofię społeczną; ty masz opinie polityczne; a on ma ideologię«”⁸. Podobnie uważa Andrew Vincent, kiedy stwierdza: „Badamy ideologię jako sympatycy, a nie bezstronni obserwatorzy”⁹. Powyższy dylemat można rozwiązać dwojako. Albo przyjmujemy opcję naiwną i uznajemy, że możemy zaproponować jakieś obiektywne i neutralne rozpatrywanie problematyki ideologicznej albo uznajemy, że ideologia jest niejako wpisana w rzeczywistość, mapuje ją, pozwala ustrukturyzować. W artykule opowiadam się za tą drugą opcją. Co więcej uważam, że dzieje się to za sprawą bliskich związków, żeby nie powiedzieć splotów między ideologią i narracją. Na tej podstawie wyprowadzam główną tezę dalszych rozważań, wedle której ideologia wyraża się narracyjnie, a narracja opiera się na ideologicznych założeniach, a wspólnie działają jako mechanizm sensotwórczy.

Przepracowanie konsekwencji poznawczych zarysowanej powyżej tezy i ukazanie jej złożoności jest właściwym celem poniższych rozważań. Przy czym nie chodzi tu jedynie o to, jak dana narracja jest ideologicznie wykorzystywana w praktykach politycznych albo o to, jak narracje nasycają się treściami ideologicznymi. Z politologicznego punktu widzenia, szczególnie interesujące jest zweryfikowanie założenia, iż narracje artystyczne mogą stanowić wartościowe poznawczo narzędzie analizy ideologicznej, a szczególnie wyjaśniania mechanizmów zagnieżdżenia się ideologii w rzeczywistości społecznej oraz w sferze prywatnej, gdzie

⁶ L. Taylor, A. Willis, *Medioznawstwo*, Kraków 2006, s. 73.

⁷ J. Trzebiński, *Narracja jako sposób rozumienia świata*, [w:] B. Owczarek, Z. Mitosek, W. Grajewski (red.), *Praktyki opowiadania*, Kraków 2001, s. 87–126.

⁸ C. Geertz, *Interpretacja kultur. Wybrane eseje*, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 2005, s. 225.

⁹ A. Vincent, *Modern Political Ideologies*, Oxford 1995, s. 20, cyt. za: A. Heywood, *Ideologie polityczne. Wprowadzenie*, Warszawa 2007, s. 28.

najmniej się jej spodziewamy. Wtórny jest więc dla mnie ideologiczny wpływ narracji na ludzi (co i tak ciężko wykazać), a kluczowe okazuje się zrozumienie, jak analiza krytyczna praktyk artystycznych pozwala denaturalizować codzienne funkcjonowanie ideologii w rzeczywistości społecznej. W związku z tym przedstawiam dwie powiązane ze sobą kwestie. Po pierwsze, jak narracja staje się płaszczyzną artykulacji ideologicznej – zarówno na poziomie strukturalnym, jak i konkretnych znaczeń ideologicznych. Po drugie, badam co jest instancją nadawania znaczeń ideologicznych w ramach narracji i jakie są sposoby ich powiązania. Tym teoretycznym aspiracjom towarzyszą zamierzenia metodologiczne, które związane są z pytaniem o to, w jaki sposób możemy badać ideologiczność sztuk popularnych. Świadomie obrałem ogólny poziom rozważań oraz szeroki zakres analizy ponieważ interesować mnie będzie to, co wspólne w obrębie poszczególnych sztuk narracyjnych, a nie to, co jest specyfiką każdej z nich. Moje spojrzenie ma zarazem charakter aspektowy ponieważ twierdzę, że analiza ideologiczna jest jednym z możliwych spojrzeń na dane dzieło.

Ideologie jako narracje

Narracje to narzędzia umożliwiające przekształcenie surowego strumienia rzeczywistości w uporządkowane znaczenie świata przedstawionego¹⁰. W ten sposób, dane wydarzenia mają określony sens, ale wyłącznie w obrębie danej narracji. Narracje pozwalają na rozumienie rzeczywistości poprzez względnie spójne łączenie wyselekcjonowanych epizodów w przyczynowo-skutkową całość, która dotyczy działań w czasie konkretnego bohatera. Ma on cel, motywacje, na jego drodze są przeszkody, a działania bohatera to próby pokonania trudności i osiągnięcia celu. W narracji wpisany jest zawsze określony punkt widzenia, który sprawia, że w ramach danej konwencji narracyjnej określonym postaciom przypisuje się określone cechy. Jak celnie ujmuje to Jacek Wasilewski: „W narracji bajkowej wilk jest zły. W narracji ekologicznej wilk jest dobry”¹¹.

W wielu różnych podejściach, chociaż w różnym stopniu, ideologia jest również postrzegana jako mechanizm nadawania znaczenia. W nominalnym ujęciu Martina Seligera ideologia oznacza po prostu system „idei,

¹⁰ L. Taylor, A. Willis, *Medioznawstwo...*, s. 72.

¹¹ J. Wasilewski (red.), *Narracje w życiu. O grupie i o jednostce*, Warszawa, s. 7.

za pośrednictwem których człowiek określa, wyjaśnia i osądza cele i środki zorganizowanych działań społecznych”¹². Dalej idą twierdzenia marksisty strukturalnego Louisa Althussera, który uznaje, że ideologia to nie tyle „fałszywa świadomość” (jak u Marksa), zdeformowana rzeczywistość, ale raczej sfera wyobrażonych relacji wiążących jednostkę z rzeczywistymi warunkami życia społeczno-politycznego, co sprawia, że rzeczywistość generalnie ma charakter ideologiczny. Nie oznacza to jednak zamaskowania. Ideologia istnieje materialnie (np. poprzez różne instytucjonalne aparaty), kreuje strukturę rzeczywistości i umożliwia ujawnianie się podmiotów, których działalność ograniczana jest wprawdzie regułami ideologicznymi, ale zarazem umożliwiają one w ogóle wszelką podmiotową artykulację¹³. Althusser zastosował swoją koncepcję także do sztuki, przede wszystkim tzw. wysokiej, która jego zdaniem wyróżnia się specyficznym statusem epistemicznym. Nie należy ona ani do nauki, ani do ideologii. Opiera się na „widzeniu” i „odczuwaniu”, które pozwala na wgląd w ideologię, w obrębie której sztuka się narodziła i w której jest zanurzona. Szczególny status mają te dzieła, które wytwarzają dystans w obrębie ideologii, który pozwala jednocześnie ukazać ideologię i ją skrytykować, jak dzieje się to w powieściach Honoriusza Balzaca¹⁴. Tropy te współcześnie rozwinął Slavoj Žižek przenosząc je na grunt różnych analiz kultury popularnej, szczególnie kina. Zdaniem Žižka ideologia to fantazmat, który strukturyzuje rzeczywistość społeczną jako taką. Słoweński filozof podkreśla, iż owa ideologizacja nie leży po stronie wiedzy, lecz po stronie działania, co właśnie powoduje, że nie żyjemy w czasach postideologicznych. W tym sensie, kino (a szerzej i inne narracje artystyczne) jest w swej istocie ideologiczne – wiemy dokładnie, że to iluzja, ale i tak jej pożądamy¹⁵. Jeszcze dalej idą te koncepcje teoretyczne, które uznają, że mechanizm ideologiczny działa poprzez samą technologię. Jak wyjaśnia to podejście Alicja Helman, ideologia może być tu rozumiana jako rodzaj „bezosobowego systemu odzwierciedlonego w samym sposobie funkcjonowania aparatury filmowej, która poza czyjąkolwiek świadomością reprodukuje ideologię dominującą”¹⁶.

¹² Za: Ch.G. Flood, *Euroscepticism in the Ideology of the British Right*, [w:] N. Parker, B. Armstrong (red.), *Margins in European Integration*, Macmillan Press Ltd 2000, s. 178.

¹³ Zob. szerzej: L. Althusser, *Ideologia i aparaty ideologiczne państwa*, źródło: <http://www.filozofia.uw.edu.pl/skfm/publikacje/althusser05.pdf> (dostęp: 12.11.2017).

¹⁴ A. Helman, *Sztuka i ideologia. Refleksje teoretyczne*, „Kino” 1986, nr 11, s. 18–19.

¹⁵ Zob.: S. Žižek, *Wzniosły obiekt ideologii*, Wrocław 2001, s. 42–43.

¹⁶ A. Helman, *Ideologia*, [w:] A. Helman (red.), *Słownik pojęć filmowych* (t. 2), Wrocław 1991, s. 69.

Narracja i ideologia potrzebują się wzajemnie. Narracja porządkuje wydarzenia według pewnych założeń ideologicznych, a ideologia potrzebuje narracji by w ogóle dokonał się proces jej artykulacji w ramach rzeczywistości społecznej. Te związki należy postrzegać na dwóch powiązanych, ale jednak odrębnych płaszczyznach analitycznych. Po pierwsze, ideologia może być niejako strukturalnie wpisana w daną narrację, a więc stanowi jej konstrukcyjny fundament. W tym przypadku nie chodzi o konkretną ideologię, ale o ideologiczny mechanizm konstytuowania się narracji. Po drugie, chodzić będzie o konkretne znaczenia ideologiczne (czy to w ramach zwartych projektów lub systemów czy też bardziej ogólnych założeń i przekonań). Omówmy obie te kwestie.

Ogromna większość popularnych narracji przedstawia wydarzenia w sposób gładki, tak jakby rzeczywiście miały miejsce. „Struktury narracyjne starają się ukryć proces selekcji i łączenia zdarzeń w sekwencje [...]”¹⁷. W ten sposób narracja zapewnia ideologii przezroczystość. Jak twierdzi Althusser, ideologia nie prezentuje się jako narzucony i wymuszony przez władzę system obowiązujących przekonań. Jednostki podporządkowane ideologia subordynuje niewidzialnie, niejako oddolnie, poprzez instytucje rodzinne, religijne, prawne, moralne, a także estetyczne¹⁸. Stawką jest równowaga w ramach porządku publicznego oparta na powszechnym konsensusie i neutralizacja tym samym sił destrukcyjnych. Przykładowo wiele amerykańskich książek i filmów prawniczych, które można traktować jako produkty instytucji estetycznych (wydawnictw i wytwórni filmowych) wskazuje na różne patologie zachodzące w amerykańskiej demokracji, które jednak mogą być wyeliminowane dzięki stosowaniu odpowiednich procedur instytucjonalnych. System jawi się w tych opowieściach jako zdolny do samoregeneracji.

Narracja jako ideologiczny mechanizm sensotwórczy zaczyna proces swojej aktywizacji nie na poziomie treści czy formy, ale głębszej struktury. Rozbudowaną propozycję konceptualną przedstawił w tym względzie, odnośnie literatury, Fredric Jameson chociaż jego rozważania można zastosować także do innych rodzajów narracji. Na pierwszym, najbardziej podstawowym poziomie, analizowane jest samo dzieło (choć autor konsekwentnie podmywa jego autonomię), które jawi się jako akt symboliczny. Oznacza to, że dana narracja stanowi praktykę estetyczną, która nie tyle manifestuje jakąś ideologię, co sama w sobie jest ideologiczna. Główną funkcją tego typu działania jest dostarczanie

¹⁷ L. Taylor, A. Willis, *Medioznawstwo...*, s. 71.

¹⁸ L. Althusser, *Przeobrażenie filozofii*, „Lewą nogą” 1998, nr 10, s. 223–224.

poprzez narrację wyobrażonych lub formalnych sposobów rozwiązywania nierozwiązywalnych sprzeczności społecznych. Ten efekt jest możliwy wyłącznie w wyniku pracy narracyjnej maszyny sensotwórczej, która to, co sprzeczne przekształca na to, co antynomiczne w sensie logicznym i możliwe wyłącznie na płaszczyźnie narracyjnej. Na drugiej płaszczyźnie, utwór funkcjonuje i jest analizowany przez pryzmat dyskursów realnych antagonistycznych sił społecznych. Jameson wprowadza tu pojęcie ideologemu, który ma podwójny charakter: narracyjny (jako pewna zastana, możliwa do wykorzystania konwencja narracyjna), jak i ideologiczny (jako system pewnych przekonań, opinii, wartości itd.). Trzecia płaszczyzna obejmuje analizę modeli produkcji¹⁹. Zdaniem Jamesona, każdy system społeczno-ekonomiczny posiadał zawsze jakiś dominujący model kodowania znaczeń na płaszczyźnie estetycznej: kapitalizm w pierwszej rozwojowej fazie wiązał się z dominacją realizmu, a kapitalizm współczesny oznacza tryumf postmodernizmu²⁰. I w tym przypadku jego koncepcja zakłada sprzeczności. Dane dzieło jest bowiem postrzegane ostatecznie niczym pole walki między modelem dominującym i konkurencyjnym. Zarazem, kod estetyczny wyrażania tych sprzeczności jest wspólny, co symbolizuje szerszą jedność systemu społecznego²¹. Interesujące są w tym względzie rozważania Jamesona na temat dziewiętnastowiecznej powieści realistycznej. Główna sprzeczność polega tu na napięciu pomiędzy modelem historycznym społeczeństwa, gdzie możliwa jest zmiana porządku społecznego i organiczno-naturalistycznym, w ramach którego wszelkie zapędy rewolucyjne, nadzieje i dążenia do zmiany wbrew logice własnej realistycznej konwencji sprowadza do stanu natury, indywidualnych stanów bohatera, jego psychologicznych predyspozycji, nie wiążąc ich ze społecznymi uwarunkowaniami.

Idelologiczno-strukturalny charakter danego dzieła dostrzegali badacze wywodzący się przede wszystkim z kręgów strukturalizmu. Umberto Eco badając powieści o superagencie Jamesie Bondzie uznał, że ich znaczenia opierają się nie na narracji psychologicznej, ale na formalnych konwencjach, które opierają się na strukturach wyrażanych przez opozycje binarne (np.: życie – śmierć; obowiązek – poświęcenie; perwersja – niewinność). Poszczególne opozycje uruchamiają także skojarzenia ideologiczne: wolny świat – zniewolony (Związek Radziecki); luksus – wyrzeczenia; improwi-

¹⁹ F. Jameson, *The Political Unconscious. Narrative as a socially symbolic act*, Cornell University Press, 1981, s. 74–102.

²⁰ B. Kuźniarz, *Trzy opowieści z krainy późnego kapitalizmu*, „Krytyka Polityczna” 2009, nr 16/17, s. 205–206.

²¹ F. Jameson, *The Political Unconscious...*, s. 95–98.

zacja – planowanie. Opozycje binarne są nieokreślone, ale uniwersalne, a przy tym rozłączne. I wprawdzie można je narracyjnie konkretyzować na różne, chociaż ograniczone sposoby, w rozmaitych wariantach, w różnej kolejności, wprowadzając poboczne elementy, to strukturalny kod pozostaje niezmienny (wszystkie opozycje muszą się pojawić). Zdaniem Eco, struktury narracyjne w swej istocie pozbawione są konkretnych deklaracji ideologicznych, niemniej „warunkują nieuchronnie określoną opcję ideologiczną, ta zaś wynika nie tyle z treści strukturalnych, ale ze sposobu narracyjnej struktury owych treści”²². Nie oznacza to jednak, że Ian Fleming, autor powieści o Bondzie opowiada się poważnie za jakąś konkretną ideologią. Jak podkreśla Eco, zarówno antykomunizm, jak i antynazizm jest tak samo obojętny dla Fleminga; uruchamia on raczej powszechne skojarzenia i posiłkuje się powszechnymi opiniami, żeby nadać konkretne oblicze znaczeniowe poszczególnym opozycjom. W tym wyłącznie sensie, występuje klisza „złego komunisty”, nierzadko traktowana ironicznie. W rezultacie Fleming jest w tym sensie ideologiczny, że posługuje się ideologicznym schematem manicheizmu, a ten sam w sobie jest reakcyjny, a nie demokratyczny. Prawdziwie demokratyczna twórczość „odrzuca schematy i zwraca uwagę na niuanse, rozróżnienia, usprawiedliwia sprzeczności”²³.

Strukturalne podejście w stosunku do narracji zastosował także Charles Altman w swoich analizach gatunku filmowego. W jego ujęciu, klasyczny gatunek hollywoodzki należy postrzegać jako wyobrażone rozładowanie napięcia pomiędzy tym, co dozwolone społecznie i zakazane. W tym sensie, rozrywka filmowa ma charakter jednocześnie ideologiczny, jak i sublimacyjny bo pozwala widzowi zastępczo przeżyć to, co wyparte, a zarazem powrócić ostatecznie na łono społeczeństwa²⁴.

O ile strukturaliści wskazywali na opozycje, a jednocześnie ideologicznie i dialektycznie je znosili, o tyle postmoderniści, w rodzaju Jecquesa Derridy orzekali o braku stabilnego i uniwersalnego znaczenia. Na tym właśnie miała polegać dekonstrukcja: na wykazaniu, że opozycje binarne nie są możliwe, że przeciwieństwa to raczej dwuznaczność każdego istnienia. „Dekonstrukcja nie byłaby tedy niczym innym, jak zdekonstruowaną dialektyką, dialektyką, z której strząśnięto metafizyczną wiarę

²² U. Eco, *Struktury narracyjne u Fleminga*, [w:] U. Eco (red.), *Superman w literaturze popularnej. Powieść popularna: między retoryką a ideologią*, Warszawa 1996, s. 213.

²³ Tamże, s. 216.

²⁴ Ch.F. Altman, *W stronę teorii gatunku filmowego*, „Kino” 1987, nr 6, s. 18–22.

w cel i sens, pozostawiając paradoks”²⁵. Ideologiczne znaczenie tego typu praktyk pokazali w swoich wytrawnych analizach tacy badacze, jak wspomniany F. Jameson czy Terry Eagleton. Według nich kultura postmodernistyczna nie jest bynajmniej krytyczna wobec kapitalizmu, ale umożliwia jego reprodukcję, lub, jak ujął to Jameson, stanowi jego logikę ponieważ ekonomiczna baza i estetyczna nadbudowa nie są już odrębne, ale zrosły się ze sobą²⁶. Eagleton uzupełnia, że zarówno kapitalizm, jak i kultura ponowoczesna opierają się na nienasyconej konsumpcji i pożądaniu nowych treści, czemu sprzyja postmodernistyczna teza o braku stabilnego znaczenia²⁷.

Przepracowanie głębokich struktur funkcjonowania dzieła pozwala także zrozumieć, jak ideologia może działać w sferze dramaturgii i fabuły. Zdaniem Johna Fiskego ideologiczny charakter narracji polega przede wszystkim na tym, że głębokie struktury życia społecznego potrafi ona przełożyć na płaszczyznę rozumiających dla odbiorcy konwencji. Takich schematów dostarczają przykładowo bajki (Fiske wykorzystuje tu model Władimira Proppa), w których konflikt pomiędzy dobrym i złym bohaterem przybiera zawsze podobny kształt i należy go czytać jako metaforę rzeczywistych napięć pomiędzy porządkiem i nieporządkiem, kulturą i naturą itd. Jeszcze bardziej przydatny w ideologicznej analizie narracji jest zdaniem Fiskego koncept Tzvetana Todorova, który podjął się analizy poetyki dzieła literackiego, w tym jego konstrukcji dramaturgicznej. Todorov zauważył, że większość narracji przedstawia świat, który początkowo funkcjonuje we względnej równowadze, po czym pojawia się siła destabilizująca, która powoduje naruszenie stanu równowagi. Następnie mają miejsce różne sposoby radzenia sobie z siłą destrukcyjną, co kończy się pojawieniem nowego stanu równowagi. Zdaniem Fiskego, analiza ideologiczna dzieła powinna skupić się na dokładnym rozpoznaniu znaczenia, jakie jest przypisywane w ramach utworu siłom równowagi społecznej oraz siłom zaburzającym porządek publiczny. Autor dodaje zarazem, że chociaż narracja może mieć różną ideologiczną treść to w sferze kultury popularnej, dominuje strategia ideologicznego *status quo*²⁸. Jak ujmuje to Przemysław Czapliński, popkulturowe marzenia podtrzymują system gospodarczy, a nas trzymają w posłuszeństwie za pomocą złotych kaj-

²⁵ M. Kowalska, *Postmodernistyczna dekonstrukcja dialektyki i transcendentalizmu*, „Sztuka i Filozofia” 1996, nr 12, s. 153.

²⁶ F. Jameson, *Postmodernizm czyli logika kulturowa późnego kapitalizmu*, Kraków 2011.

²⁷ B. Kuźniarz, *Trzy opowieści...*, s. 210–212.

²⁸ J. Fiske, *Television Culture*, Routledge 2011, s. 139–141.

dan²⁹. Dialektyczna logika działania systemu jest jednak bardziej złożona i pozwala zaistnieć także siłom przeciwstawnym w stosunku do *mainstreamu*. Nie chodzi tu o rozumowanie w kategoriach przeciwstawięń opozycyjnych, które istnieją niezależnie od siebie, ale takich, które wzajemnie się warunkują³⁰. Ma to dwojakie konsekwencje dla naszej problematyki. Z jednej strony, odbiorcy mogą dokonywać odczytań krytycznych wobec wymowy dzieła. Nawet w najbardziej jednoznacznych ideologicznie dziełach oglądamy siły sprzeczne, które autor wprawdzie potępia, ale nie ma wpływu na to, że odbiorcy to właśnie z nimi będą się identyfikować. Fiske uważa, że w sferze kultury popularnej, niczym na polu bitwy, siły dominujące stojące za większością produktów tej kultury spotykają się ze społecznymi siłami odbiorców, którzy starają się za pomocą różnych taktyk przeciwstawić władzy dokonując odczytań odmiennych od założonych albo budując w oparciu o popularne utwory więzi społeczne ukierunkowane na postępową zmianę³¹. Z drugiej strony, mogą pojawiać się, nawet w głównym nurcie popkultury, narracje zdecydowanie krytyczne wobec systemu, wyrażające znaczenia sprzeczne z interesami elit (co nie znaczy, że rewolucyjne czy antysystemowe), które jednocześnie są z nimi zgodne ponieważ spełniają one zarazem kryteria rynkowej opłacalności.

Drugą płaszczyzną przejawiania się ideologii w przekazach narracyjnych jest sfera konkretnych, dających się rozpoznać założeń i przekonań ideologicznych, które możemy rozpoznawać zarówno poprzez treść, jak i formę dzieła. Jak stwierdziła Alicja Helman chodzi tu o ideologię jako „zespół idei i przekonań świadomie głoszonych przez twórcę filmu i wpisanych przezeń w przekaz filmowy”³². Analiza znaczeń ideologicznych w obrębie narracji pozwala powiązać poznawczo ideologię już nie tyle ze strukturalnym mechanizmem sensotwórczego konstruowania i funkcjonowania każdej rzeczywistości, ale z konkretnymi, bezpośrednio ujawnianymi projektami ideologicznymi, które, jak podkreśla Jerzy Szacki, mają charakter całościowy³³ (jak w przypadku narracji) i umożliwiają realną i wielowymiarową diagnozę uwarunkowań rzeczywistości społecznej. W takiej perspektywie ideologia stanowi źródło wiedzy na temat konkretnej historycznie ukształtowanej rzeczywistości. Zdaniem Terence’a Balla i Richarda Dagera, ideologie tłumaczą rzeczywistość, dokonują oceny

²⁹ P. Witkowski, *Chwała supermanom...*, s. 11.

³⁰ Zob. szerzej: L. Colletti, *Marksizm i dialektyka*, s. 3–7, źródło: <http://www.filozofia.uw.edu.pl/skfm/publikacje/colletti01.pdf> (dostęp: 20.12.2016).

³¹ J. Fiske, *Zrozumieć kulturę popularną*, Kraków 2010, s. 21–22.

³² A. Helman, *Ideologia...*, s. 69.

³³ J. Szacki, *Dylematy historiografii. Idee oraz inne szkice*, Warszawa 1991, s. 225.

warunków społecznych z myślą o ich zmianie oraz są instrumentem orientacji politycznej, zajmowania określonej pozycji w systemie³⁴. Natomiast dla Romana Tokarczyka, oprócz wymienionych już komponentów, ważne jest również to, że ideologia odzwierciedla świadomość polityczną określonych grup, a tym samym stanowi również możliwość poznania tych grup³⁵. Z kolei, Mark N. Hagopian, odnosząc się do poznawczego charakteru ideologii, podkreśla kilka elementów³⁶: filozofię (wiedza, wyjaśnianie); program (który konkretyzuje cele polityczne i mówi „co konkretnie ma być zrobione”) i wreszcie propagandę, która wiąże się z mobilizacją zwolenników i podtrzymywaniem ideowych twierdzeń.

Różne utwory narracyjne dostarczają wielu egzemplifikacji powyższych uwag. W wielu przypadkach pozwalają one dosłownie pokazać albo opisać owo poznawcze znaczenie ideologii przedstawiając je w interesujące dla odbiorcy formie dramatycznej. W ten sposób już nie tylko ideologia staje się pryzmatem spojrzenia albo źródłem wiedzy o systemie, ale także narracja, która jest nią nasycona. Przykładów możemy znaleźć w tym względzie sporo. Wskażmy najpierw przypadek projektów niedemokratycznych, w ramach których treści ideologiczne są najczęściej wyraziste, skondensowane i jednoznaczne. Za przykłady mogą służyć polskie utwory socrealistyczne, sowiecka sztuka rewolucyjna lat 20. XX w., filmy nazistowskie, kubańskie kino rewolucyjne, tzw. nowe kino chilijskie promujące socjalizm w pierwszej połowie lat 70. XX wieku. Wszystkie dzieła należące do tych nurtów realizowane były najczęściej w celach agitacyjnych, wyrażały cele i interesy grup w systemie dominujących, poddane były również rygorom cenzury, a alternatywne wizje rzeczywistości były niedopuszczane do przestrzeni publicznej. Pomimo tego byłoby pełnym uproszczeniem traktować te utwory wyłącznie w kategoriach zniekształcania rzeczywistości. Wręcz przeciwnie – powinny być one wykorzystywane jako realne źródła wiedzy na jej temat. Jak twierdzi Richard C. Raack „filmowa propaganda fałszuje historię, ale właściwie odczytana, pozwala badaczowi odsłonić mechanizm fałszu i totalnej manipulacji”³⁷.

Dzieła tworzone w systemach demokratycznych również były nie- rzadko wyraziste ideologiczne i pozwalały widzom zrozumieć trudną rzeczywistość społeczną. Chodzi tu o narracje, które nie skrywały ideologii

³⁴ T. Ball, R. Dagger, *Political Ideologies and the Democratic Ideal*, Arizona State University, 2004, s. 1–2.

³⁵ Zob. np.: R. Tokarczyk, *Współczesne doktryny polityczne*, Kraków 2000, s. 26.

³⁶ M.N. Hagopian, *Ideals and Ideologies of Modern Politics*, New York–London 1985, s. 5–10.

³⁷ Cyt. za: M. Hendrykowski, *Film jako źródło historyczne*, Poznań 2000, s. 99.

w formule przeźroczyściej narracji, ale świadomie ją ujawniały. Tendencja ta jest szczególnie czytelna w czasach kryzysowych, a wiele lat po momencie zaistnienia danej narracji nadal stanowi ona, właśnie dzięki czytelnej perspektywie ideologicznej zwierciadło klimatu politycznego danego czasu, emocji zbiorowych, a szerzej zbiorowej świadomości. Utwory tego typu wyrastają najczęściej ze społecznego niezadowolenia, są krytyczne wobec rzeczywistości politycznej, a czasami starają się przepracować jej strukturalne uwarunkowania. Wśród przykładów wymienić można: amerykańskie filmy tworzone w okresie Rooseveltowskiego New Dealu w duchu populizmu i w celu przywrócenia ideałów demokracji; pacyfistyczne książki i filmy będące zazwyczaj krytyką nie tylko konkretnych wojen, ale wojny jako narzucania rozwiązań przez elity polityczne i ekonomiczne (np. *Na zachodzie bez zmian* Ericha Marii Remarque'a; *Urodzony 4 lipca* Olivera Stone'a); polską sztukę tematyzującą odpowiedzialność Polaków w Zagładzie Żydów (filmy, sztuki teatralne, książki, które ukazały się po wydaniu przez Jana Tomasz Grossa *Sąsiedów*³⁸). Szczególnie interesująco na tym tle jawią się dla politologa włoskie filmy polityczne, które tworzyli tacy twórcy jak Francesco Rosi, czy Elio Petri. Obaj twórcy należeli do formacji komunistycznych, prezentowali wyrazistą lewicową wizję świata, promowali interesy zwyczajnych ludzi w inkluzywnym duchu, sprzeciwiając się jednocześnie władzy prawicowej, autorytarnej, faszystowskiej.

Przekaz ideologiczny w ramach danego dzieła narracyjnego pozwala nam również zrozumieć relację pomiędzy ideologią a praktycznym działaniem politycznym. Ideologia jawi się tu jako swoisty schemat założeń aktywności podmiotów politycznych, a popularne narracje pozwalają przepracować ten mechanizm. Jak twierdzi Andrew Heywood ideologie to „mniej lub bardziej spójny zbiór idei, stanowiący podstawę działania politycznego, bez względu na to, czy zmierza ono do zachowania, przekształcenia czy obalenia istniejącego systemu sprawowania władzy”³⁹. O ile znaczenie codziennych działań i praktyk jednostek częstokroć nam się wymyka (jesteśmy w nie uwikłani i jest zbyt wiele zmiennych), o tyle działania bohaterów utworów narracyjnych są skonkretyzowane, wyodrębnione i stanowią jakiś rodzaj alternatywnej, niejako wyekstraktowanej rzeczywistości. Dzięki temu rozpoznawanie ideologicznych zało-

³⁸ Zob. szerzej: K. Minkner, *Polish contemporary art to the anti-semitism of Poles and its political significance*, „Przegląd Narodowościowy – Review of Nationalities” 2016, nr 6, s. 195–221.

³⁹ A. Heywood, *Ideologie polityczne...*, s. 25.

zeń, które tkwią u ich podstaw może być ułatwione o ile odpowiednio czujnie przyglądamy się konfliktom dramaturgicznym, w które uwikłani są protagoniści. Co więcej, ideologiczne odniesienia ich działań wcale nie wymagają umiejscowienia akcji w sferze politycznej.

Rozpatrzmy konkretny przykład. *Captain Fantastic* Matta Rossa to film dowodzący, że wychowanie dzieci to nie tylko praktyczne wyzwanie, ale i działania obciążone dylematami ideologicznymi. Ojciec twardą ręką wychowuje swoje dzieci w lesie, z dala od cywilizacji, a jednocześnie sam je uczy – zarówno jak zapolować na dzikiego zwierza, jak i rozumienia trudnych problemów filozoficznych. Dzieci są wszechstronnie odcytane z różnych przedmiotów, ale nie potrafią funkcjonować społecznie. Przesłanki myślenia i działania ojca są nad wyraz ideologiczne: szkoła to miejsce kapitalistycznej standaryzacji i reprodukcji systemu, kradzież jedzenia to jego uwalnianie, a wiara w Boga to zabobon, który zastąpiony zostaje celebrowaniem urodzin słynnego lingwisty i krytyka kapitalizmu Noama Chomsky’ego. I kiedy myślimy, że cały ten system musi upaść ponieważ oparty jest na ideologicznych dogmatach, to twórcy robią wolę i pokazują jego wartość na tle głównego nurtu, który bynajmniej nie daje alternatywy. Ostatecznie, starszy syn zapewne wyruszy na elitarne studia, a rodzinna komuna w lesie zastąpiona zostaje alterglobalistycznym wariantem mieszkania na wsi – z dala od głównych centrów cywilizacji, ale jednak wśród ludzi. Naiwna byłaby jednak interpretacja zakończenia, że rodzinna ideologia przegrała z praktycznym życiem. Ostateczny kompromis, u podstaw którego leżała chęć zachowania przynajmniej w części wyznawanych wartości, również jest ideologiczny.

Ważnym aspektem kreślenia przez ideologię pożądanego obrazu świata mogą być również propozycje postulowanej przyszłości. Dokonania twórczości artystycznej są tu o tyle doniosłe, że można pokazać przyszłość dokonaną, a tym samym zobaczyć jak mógłby wyglądać rozwój wydarzeń, gdyby pewne obserwowane w danym czasie negatywne tendencje uległy wzmocnieniu. W ten sposób narracje spełniają funkcję predyktywną, ukazując zarazem w jaki sposób przyszłość może stanowić wyzwanie dla naszych ideologicznych dylematów. Niezrównane są tu zwłaszcza dzieła fantastycznonaukowe. Przykładowo, w szwedzkim serialu *Prawdziwi* oglądamy świat niemal współczesny z jedną znaczącą różnicą. Funkcjonują w nim humanoidalne roboty ludzaco podobne do człowieka. Najczęściej wykonują proste czynności: chodzą na zakupy, sprzątają w domu, pomagają osobom starszym, opiekują się dziećmi, a dla niektórych stają się nawet towarzyszami podczas randek. I tu pojawia się zasadniczy problem ideologiczny. Czy maszyny wyglądające i zachowujące

się jak ludzie powinny być chronione tymi samymi prawami czy też są przedmiotami i stanowią własność człowieka? Z kolei, w cyberpunkowym komiksie *Ghost in the Shell* Masamune Shirowa albo w wywodzących się z tego nurtu powieściach i opowiadaniach (*Neuromancer* i *Johnny Mnemonic* Williama Gibsona) wyrażany jest lęk przed coraz większym wpływem korporacji technologicznych, które mogą zagrażać tożsamości człowieka (np. transhumanistyczne ingerencje technologiczne w naszą cielesność i świadomość poprzez różnego rodzaju bioniczne chipy). Pod względem ideologicznym utwory te tworzone były w duchu alterglobalistycznym i wyrażały wiarę, że technologia powinna być bardziej demokratycznie dystrybuowana i kontrolowana. Wraz z rozwojem technologicznym tego typu dylematy będą coraz częściej omawiane.

Narracje nie tylko tematyzują związki ideologii i praktyki politycznej, ale mogą być także ideologicznie wykorzystywane w realnych, instytucjonalnie programowanych, praktykach politycznych. W ten sposób pojawia się pragmatyczny wymiar ideologiczności danego dzieła. Na najbardziej podstawowym poziomie rozumienia tego aspektu narracje mogą ideologicznie reprodukcować system społeczno-polityczny, w ramach którego zostały zrealizowane. Jak podkreśla wspomniany już Hagopian, legitymizacja reżimów politycznych to jedna z funkcji ideologii. I ponownie jest to szczególnie wyrazista tendencja w państwach totalitarnych (np. naziistowskie filmy o tematyce antyżydowskiej; socrealistyczne powieści produkcyjne: *Cement* Fiodora Gładkowa, *Młoda gwardia* Dmitrija Furmanowa, *Jak hartowała się stal* Nikołaja Ostrowskiego, *Droga przez mękę* Aleksego Tołstoja). Z drugiej strony, chociaż rzadko, przekazy narracyjne były wykorzystywane do bezpośredniej (a nie tylko tematyzowanej w treści) walki z systemem. Za przykład mogą służyć boliwijskie (np. *Krew kondora* Jorge Sanjinésa) lub argentyńskie (*Godzina pieców* Fernando Solanasa i Octavio Getina) filmy polityczne z lat 60. i 70. XX wieku, których twórcy traktowali sztukę w kategoriach walki z opresywnym systemem neokolonialnym i promowali w ten sposób rewolucyjny przekaz ideologiczny. Filmy te powstawały oddolnie, poza wytwórniami filmowymi i były dystrybuowane poza salami kinowymi (np. w fabrykach, na uniwersytetach, w wioskach).

Innym aspektem omawianej tu problematyki może być przypisywanie znaczenia ideologicznego danemu dziełu. Weźmy jako przykład film *Ksiądz* Antonii Bird, oprotestowany w Polsce, w latach 90. XX wieku przez środowiska katolickie, tylko dlatego, że pokazywał gejowskie rozterki tytułowego bohatera. Na podstawie ideologicznych przekonań określonej grupy obraz ten został upolityczniony i stał się punktem odnie-

sienia zarówno w debacie publicznej, jak i w publicznej aktywności⁴⁰. Z podobnych powodów (powiązanie nawiązań religijnych i seksualnych) oprotestowywane były również sztuki teatralne (np. *Do Damaszku* Jana Klaty albo *Klątwa* Olivera Frłjicia).

Podsumowując ten etap rozważań należy podkreślić, że narracje z odniesieniami ideologicznymi są zróżnicowane podobnie jak zróżnicowana jest sama ideologia. Według R. Tokarczyka „ideologia racjonalizuje i pobudza emocje, opisuje i postuluje, przekonuje i apeluje, informuje i dezinformuje, wyjaśnia i oślepia, integruje i dezintegruje grupy społeczne, do których się zwraca⁴¹. Podobnie narracje starają się przekonać nas argumentami racjonalnymi, niemal na chłodno na rzecz jakiejś idei czy ideologii (np. film *Syriana* Stephena Gaghana o współczesnym neokolonialnym amerykańskim), ale znacznie częściej czynią to emocjonalnie (np. filmy pacyfistyczne O. Stone’a). Narracje mogą nas informować o pewnych ideologiach, czy ideach (np. *Germinal* Emila Zoli o znaczeniu socjalizmu dla przepracowania sytuacji robotników), ale i dezinformować (jak rozmaite dzieła propagandowe). Wreszcie filmy mogą integrować określone grupy (np. sztuka feministyczna, jako przestrzeń integracji środowiska kobiecego), ale i dezintegrować (radykalnie lewicowe filmy Jeana-Luca Godarda, realizowane po roku 1968, krytykujące lewicowe filmy głównego nurtu za brak realnego zaangażowania w zmianę polityczną).

Stabilizacja znaczeń ideologicznych

Z problemem wyrażania się ideologii w przekazach narracyjnych jest ściśle związana kwestia źródła znaczeń ideologicznych oraz sposoby ich wzajemnego powiązania. Kwestie te będą omawiał łącznie i równolegle.

W powierzchownym, czy może raczej w automatycznym skojarzeniu źródłem przekazu ideologicznego w różnego typu narracjach jest instancja nadawcza, a za nią uznaje się twórcę. Biorąc za przykład filmy Ernesto Giglio stwierdza, iż mogą być one ideologiczne w tym sensie, że „prezentują zamierzoną i świadomą próbę twórców stworzenia jakiejś sprecyzowanej politycznej perspektywy, prezentowanej w ramach określonych historycznych uwarunkowań oraz cechującą się typami, które

⁴⁰ Zob.: K. Minkner, *Kino jako przestrzeń wzajemnych relacji między polityką a moralnością. Od mechanizmu zwierciadła do sposobu działania politycznego*, [w:] H. Kretek, R. Riedel (red.), *Etyka a polityka*, Racibórz–Opole, s. 223.

⁴¹ R. Tokarczyk, *Współczesne doktryny polityczne...*, s. 26.

są łatwo rozpoznawalne i reprezentatywne”⁴². Tego typu ujęcie pozwala omawiać twórczość danego autora pod kątem zawartych w jego dziełach idei, myśli politycznej, czy wartości ideologicznych, co z politologicznego punktu widzenia należy uznać za interesujące wyzwanie poznawcze, warte osobnego studium.

Sytuacja nie jest jednak wcale taka jednoznaczna. Rozpatrzmy trzy grupy problemów. Po pierwsze, czy w przypadku dzieł, które są wyrazem oficjalnej polityki państwa (szczególnie w przypadku propagandy), to twórca nadaje znaczenie ideologiczne czy wynika ono raczej z inspiracji instytucjonalnej? Po drugie, jakie jest znaczenie kontekstu, w ramach którego film jest realizowany? Twórca przekazuje bowiem nie tylko świadomie jakieś znaczenia, ale także odzwierciedla, czasami bezrefleksyjnie, pewne ideologiczne przekonania epoki lub swojej warstwy społecznej. Klasyczne filmy hollywoodzkie (gangsterskie, westerny, melodramaty) do końca lat 50. XX wieku odzwierciedlały bardzo sugestywnie patriarchalną (światem rządzą mężczyźni) oraz białą (Indianie jako złoczyńcy, czarni jako służący) wizję świata. Kwestie te w ogóle nie były tematyzowane w obrębie opowieści, a nie są przecież niewinne z ideologicznego punktu widzenia. Po trzecie, wreszcie jakie jest znaczenie odbiorców przy postrzeganiu ideologiczności danego przekazu. Jak dowodzą przypadki, takich filmów, jak *Ksiądz* albo spektakli, jak *Kłątwa*, utwory mogą być ideologicznie kojarzone przez niektóre grupy odbiorców, nawet jeżeli przekaz nie jest pod tym względem jednoznaczny.

Mając na uwadze powyższe zastrzeżenie uważam, iż pełne rozpoznanie przekazu ideologicznego w ramach danego dzieła narracyjnego wymaga uwzględnienia nie tylko (albo nie tyle) instancji nadawczej, ale i innych czynników: rozmaitych ośrodków mających wpływ na nadawcę (np. instytucje polityczne); samego przekazu, który ma określoną strukturę, formę, konwencję. Dodatkowo należy wziąć pod uwagę kontekst sytuacyjny realizacji, jak i odbioru filmu, a także interesy i potrzeby samych odbiorców. Takie spojrzenie pozbawia nas postrzegania ideologii w utworach narracyjnych jako pewnych trwale zakodowanych przez twórcę znaczeń, ale nakazuje spojrzenie bardziej dynamiczne, procesualne i wieloaspektowe. W ten sposób możemy rozpoznać dwie odmienne sytuacje analityczne. Z jednej strony, chciałbym zaproponować pojęcie ideologiczności skonwencjonalizowanej. W takim przypadku poszczególne wymienione przeze mnie parametry (nadawca, przekaz, kontekst,

⁴² E. Giglio, *From Riefenstahl to the Three Stooges: Defining the Political Film*, „Working Paper Series”, Political Film Society, Los Angeles 1995, nr 3, s. 7.

odbiorcy) pracują niejako na jedno znaczenie. Nie wynika to jednak z jakiegś jego immanencji, ale raczej jest wynikiem czasowego ustabilizowania znaczenia w określonym kontekście. Drugą sytuację można określić mianem ideologiczności konfiguracyjnej. W tym przypadku, to co ideologiczne ulega permanentnym zmianom na poziomie semantycznym, ale i pragmatycznym. Poszczególne idee nie są traktowane jako dane i stałe, ale raczej jako elementy zmiennej całości. Obu wyodrębnionych sytuacji analitycznych nie odnoszę do odmiennych grup narracji. To raczej propozycje metodologicznego oglądu, które możemy stosować do tych samych dzieł. W tym pierwszym przypadku kluczowy problem dotyczy procesu stabilizacji znaczeń ideologicznych; w tym drugim przypadku, chodzi nam o ich różnicowanie i zmienność.

Ideologiczność skonwencjonalizowana

Intencją wprowadzenia konceptu ideologiczności skonwencjonalizowanej jest przekonanie, że pewne narracje nie tylko mają jakieś powszechnie uznane przesłanie, ale także względnie jednoznaczne i ustabilizowane znaczenia ideologiczne. Nikt się chyba specjalnie nie zdziwi, jeżeli napiszemy, że *Pancernik Potiomkin* Siergieja Eisensteina albo dramat *Człowiek jako człowiek* Bertolta Brechta to przykłady łączenia ideologii marksistowskiej z wyrafinowaną artystycznie awangardą, a powieści produkcyjne w stylu *Jak hartowała się stal* to z kolei przykłady dzieł komunistycznych zrealizowanych w skrajnie uproszczonej estetyce socrealistycznej; peerełowskie komiksy z cyklu *Kapitan Żbik* to przykład miękkiej propagandy socjalistycznej skierowanej do młodzieży, a film *Śledztwo w sprawie obywatela poza wszelkim podejrzeniem* Elia Petriego to przykład dojrzałej lewicowej kontestacji politycznej realizowanej w realiach państwa demokratycznego.

Inspiracją w zakresie rozpatrywania skonwencjonalizowanej ideologiczności narracji (także na płaszczyźnie metodologicznej) są dla mnie propozycje konceptualne Umberta Eco. Z uwagi na semiologiczne pochodzenie tej koncepcji nadaje się ona do zastosowania w różnych typach narracji, a nie tylko w tekstach literackich. Zdaniem Eco interpretacja tekstu to wypadkowa trzech elementów: intencji nadawcy, intencji tekstu oraz intencji czytelnika. Przy czym, nacisk położył na tekst, co wyraża się w jego zgrabnej wypowiedzi, iż „musimy uszanować tekst”. Należy doprecyzować, że w przypadku poszczególnych trzech intencji nie chodzi o konkretnego autora, konkretny tekst i konkretnego odbiorcę, a swego

rodzaju kategorie modelowe. Interpretacja tekstu nie polega na tym, że odbiorca po prostu dekoduje tekst na podstawie zakodowanego schematu przez empirycznego (konkretnego) autora. Ostateczny efekt jest raczej wynikiem solidarnego „współdziałania” poszczególnych instancji modelowych w ramach tekstu. Tekst zawiera instrukcję własnej obsługi, własnego odczytania, a Autor Modelowy i Odbiorca Modelowy to nic innego, jak części tej instrukcji. W skrajnych przypadkach może się okazać, że autor empiryczny nie potrafił dobrze przekazać swojej intencji i z tekstu wynika co innego, niż sam autor o swoim dziele uważa. Dlatego nie chodzi tu o konkretnego autora, ale modelowego, a więc swoistą strategię tekstotwórczą, która wykracza poza powierzchowne rozpatrywanie konkretnego autora. Również odbiorca jest tzw. „modelowym czytelnikiem”, czyli strategią czytelniczą wpisaną w dzieło i w tych ramach czytelnik empiryczny (konkretny) powinien się poruszać. Dlatego nie chodzi o ustalanie, co autor miał na myśli, ale rozpoznawanie określonych kodów. Odbiorca, który wykracza poza instrukcję dokonuje nadinterpretacji, a więc zagłusza odpowiednie odczytanie tekstu. Odpowiednie, nie znaczy jedyne właściwe albowiem ogólnie rozumiana instrukcja dekodowania może być wielorako konkretyzowana, pozostając w zgodzie z intencją tekstu⁴³.

Starając się odnieść⁴⁴ te dywagacje do kwestii ideologiczności skonwencjonalizowanej, można by orzec, iż tekst narracyjny miałby swoją zakodowaną ideologiczność, a wykraczanie poza ten zakres skazywałoby odbiorcę na dekodowanie aberracyjne. Treść ideologiczna, tak jak i inne znaczenia są bowiem w jakimś stopniu określone (choćby ze względu na znaczenie pewnych sytuacji w ramach całego przekazu filmowego) i wyjście poza nie oznacza wyjście poza komunikat, co w rezultacie skazuje nas na nadinterpretację, która nie znajduje odzwierciedlenia w obrębie narracji. Jak twierdzą Jacques Aumont oraz Michel Marie, ładunek

⁴³ Opierałem się głównie na dwóch esejach U. Eco, które były podstawą jego stanowiska w sporze o interpretację z J. Cullerem i R. Rortym: *Interpretacja i historia oraz Nadinterpretowanie tekstów*, [w:] S. Collini (red.), *Interpretacja i nadinterpretacja*, Kraków 1996, s. 25–44; 45–65.

⁴⁴ Należy pamiętać, że praktyki takie musimy traktować niezwykle ostrożnie ze względu na to, że Eco nie zajmował się przecież ideologicznością tekstów. Z drugiej strony podejmował swoją refleksję w duchu generalnej teorii interpretacji, gdzie kody ideologiczne również były uwzględniane. Z tego powodu aplikacje teorii Eco są podejmowane w literaturze spoza kręgu językoznawczego. Zob. np. rozważania na temat narracji spiskologicznych, a więc odstających od głównego nurtu historiografii, w odniesieniu do których Piotr Witek zastanawia się nad tym, co zrobić, by czytelnik empiryczny nie stał się Czytelnikiem Modelowym. Zob. szerzej: P. Witek, *Spiskowa interpretacja dziejów jako narracyjna gra kulturowa*, „Kultura i Historia” 2002, nr 2, s. 61–72.

ideologiczny jest usytuowany wewnątrz dzieła (oni badają filmy), a nie jest prostym nadaniem przez autora, a to wymaga chociażby powiązania treści i formy, jak również zbadania recepcji utworu (np. zamierzone lub niezamierzone w tekście efekty wywoływane przez dzieło)⁴⁵. W rezultacie możemy orzec, iż ideologiczność skonwencjonalizowana wynika bezpośrednio z komunikatu narracyjnego, w ramach którego działa określony Modelowy Odbiorca, który jest częścią wpisanej w tekst narracyjny instrukcji odbioru treści ideologicznych. Oznacza to, że tekst ma jakieś preferowane („z punktu widzenia” narracji) grupy odbiorców oraz sposoby rozumienia przez nich znaczeń ideologicznych.

Ideologiczność dzieł narracyjnych może być skonwencjonalizowana w różnym – zarówno w silnym, jak i słabym – stopniu. W tym pierwszym przypadku mamy do czynienia z narracjami o wyrazistym profilu ideologicznym; przekaz ideologiczny jest najczęściej jednoznacznie zadeklarowany przez twórców i w podobny sposób odbierany przez odbiorców (w przypadku filmów w innym miejscu określiłem je mianem filmów programowo politycznych czyli takich, które nie kryją swojej polityczności i wyrażają ją otwarcie i wprost⁴⁶). Weźmy jako przykład radykalnie antykomunistyczny utwór *Żelazna kurtyna* Williama Wellmana i odczytajmy go nie jako manifest ostrzegający przed bolszewickim najazdem, ale jako zakamuflowaną propagandę komunistyczną. I z drugiej strony politycznej barykady – uznajmy, że czołowy przykład socrealistycznej literatury produkcyjnej, *Jak hartowała się stal* bynajmniej nie opisuje rewolucyjnego dojrzewania młodego proletariusza, ale opowiada o człowieku, który zrozumiał wypaczenia bolszewickiego systemu i przestał mu służyć. W obu przypadkach popełnilibyśmy nadinterpretację ideologiczną, ale także wykroczylibyśmy znacząco poza intencję dzieła. Można więc przyjąć, że narracje silnie skonwencjonalizowane ideologicznie oznaczają ograniczoną liczbę wariantów interpretacyjnych i szeroką zgodę, co dana narracja ideologicznie znaczy (przynajmniej w ramach danej wspólnoty interpretacyjnej).

Z drugiej strony, są dzieła o ideologiczności otwartej, słabej, migoczącej. Narracje tego typu opierają się na wspólnym skonwencjonalizowanym przekonaniu (czasami nie powszechnym, ale funkcjonującym w ramach jednej konkretnej grupy społecznej), że pewne dzieła wyrażają jedynie ogólną zawartość ideologiczną (np. jest to dzieło albo lewicowe

⁴⁵ J. Aumont, M. Marie, *Analiza filmu*, Warszawa 2011.

⁴⁶ Zob. szerzej: K. Minkner, *O filmach politycznych. Między polityką, politycznością i ideologią*, Warszawa 2012, cały rozdział 2.

albo progresywne albo demokratyczne albo zachowawcze albo konserwatywne albo seksistowskie itd.); zarazem mogą się one konkretyzować w dużej liczbie interpretacyjnych wariantów ideologicznych. Ta mnogość nie może oznaczać jednak dowolności, bowiem jedna interpretacja zawsze winna być echem drugiej, a poprawne interpretowanie powinno opierać się na regułach spójności⁴⁷. Weźmy za przykład literackie antyutopie, jak np. *Rok 1984* George'a Orwella, *Nowy wspaniały świat* Aldousa Huxleya, *Pianola* Kurta Vonneguta. W każdym z tych utworów możemy ogólnie mówić o przekazie antytotitalarnym. Podobnie jest z najważniejszymi powieściami Franza Kafki (*Zamek*, *Proces*). Na poziomie ogólnym wyrażają one strach przed zdepersonalizowanym zbiurokratyzowaniem instytucji, które prowadzi do alienacji człowieka. Z drugiej strony, ogólny wymiar ideologicznego rozumienia tego typu dzieł przekłada się na bardziej szczegółowe sytuacje i to bez względu na samą niechęć twórców, aby się tak jednoznacznie opowiadać. Jest to wynik stosowania strategii ideologicznego zawłaszczania przez rozmaite grupy politycznie znaczące (w tym państwo), które uznają dany utwór za bliski jej postrzeganiu rzeczywistości i na tej podstawie grupy te posługują się danym dziełem w ramach swoich praktyk politycznych. Przykładem może być ideologizowanie propozycji lektur szkolnych oraz narzucanie ich interpretacji zgodnych z przekonaniem danej władzy politycznej. Co interesujące, może to dotyczyć wszelkich dzieł, także tych powstałych jeszcze w czasach przed ukształtowaniem się dojrzałych ideologii (np. dramatów antycznych).

Należy podkreślić, że biegun ideologiczny wykazuje niejednoznaczne związki z danym typem twórczości. Wprawdzie może się wydawać, że narracje konwencjonalne pod względem struktury mogą sprzyjać silnemu zideologizowaniu (np. twórczość socrealistyczna) to jak pokazał U. Eco w analizie powieści o Bondzie nie jest to regułą, wszak ideologiczny profil tych powieści miał charakter jedynie pretekstowy. Z drugiej strony, możemy wskazać dzieła modernistyczne (wieloznaczność, forma przekazu utrudniająca zrozumienie, fragmentaryczna narracja i oddramatyzowanie, otwarte zakończenie, subiektywizacja, ważna rola przypadku⁴⁸), które miały niezwykle jednoznaczną i zamkniętą zawartość ideologiczną (np. antykolonialne filmy Glaubera Rochy; dramaty Bertolta Brechta). Nie zmienia to faktu, że modernistyczna forma wpływa często na niski stopień skonwencjonalizowania ideologicznego.

⁴⁷ U. Eco, *Lector in fabula*, Warszawa 1994, s. 84.

⁴⁸ Zob. szerzej: J. Ostaszewski, *Nowe kino, nowa narracja*, [w:] T. Lubelski, I. Sowińska, R. Syska (red.), *Kino epoki nowofalowej*, Kraków 2015, s. 23–63.

Pomiędzy dwoma skrajnymi biegunami ideologiczności skonwencjonalizowanej możemy wyodrębnić cztery rodzaje ujawniania się znaczeń ideologicznych w ramach narracji. Każdy rodzaj może być w wariancie silniejszym lub słabszym pod względem ideologicznym. Po pierwsze, wyróżniam narracje ideologiczne zinstytucjonalizowane. Wyrazista ideologiczność tego typu dzieł wiąże się najczęściej z praktykami niedemokratycznego aparatu propagandy. Funkcjonując w określonym kontekście, dzieła tego typu mają zazwyczaj znaczenia ideologiczne jednoznaczne dla odbiorców funkcjonujących w ramach kontekstu powstania filmu. Przykładami najbardziej klasycznymi będzie sztuka socrealistyczna czy nazistowska. Z drugiej strony, nawet propaganda nazistowska operowała często przekazem ideologicznym o charakterze bardziej zakamuflowanym (poprzez rozrywkę). Realnymi nadawcami, a przynajmniej inspiratorami przekazu są w tym przypadku instytucje kontrolujące media, a nie tylko sam twórca.

Druga sytuacja obejmuje narracje o wyrazistym i konkretnym przekazie ideologicznym (np. komunizm, liberalizm, konserwatyzm), który jest jednoznaczny dla odbiorców funkcjonujących w tym samym kontekście sytuacyjnym co twórcy filmu, a zarazem to sami twórcy są inspiratorami danego przekazu nawet jeżeli wpisują się w pewien trend czy klimat epoki. Autor nie jest więc zmuszony do lansowania określonej wizji ideologicznej, ale propaguje ją z własnej intencji. Wśród przykładów można wymienić socjalistyczną w duchu powieść Emila Zoli *Germinial*, powstałe z inspiracji endeckich dzieło Stanisława Reymonta *Ziemia obiecana* (krytyczny stosunek do żydowskiego kapitału), albo marksistowskie w przesłaniu dramaty Bertolta Brechta (np. *Człowiek jak człowiek*). Przykładów filmowych można szukać chociażby w ramach tzw. nowego kina chilijskiego (1970–1973) obejmującego filmy jednoznacznie socjalistyczne, które miały wspierać demokratyczną transformację Chile w duchu lewicowym.

Trzecia płaszczyzna obejmuje narracje, których przekaz ideologiczny pochodzi podobnie jak w poprzednim przypadku bezpośrednio od twórcy, który nie działa wyłącznie jako pośrednik albo podmiot funkcjonujący na zamówienie. W odróżnieniu jednak od płaszczyzny drugiej, filmy te reprezentują wizję raczej ogólną niż skonkretyzowaną. Użyteczna może okazać się w tym zakresie definicja ideologii autorstwa T. Balla i R. Daggera, którzy ujmują ideologie szeroko, jako „zbiory idei, które kształtują ludzkie myślenie i działanie ze względu na rasę, narodowość, rolę i funkcję rządu, relacje między mężczyznami i kobietami, odpowiedzialność człowieka za środowisko naturalne i wiele innych tematów⁴⁹. Chodzić tu może więc

⁴⁹ T. Ball, R. Dagger, *Political Ideologies...*, s. 2.

o układy znaczeń na linii: lewica – prawica; tradycjonalizm – progresywizm; patriarchalizm – feminizm; demokracja – autorytaryzm; militarystyka – pacyfizm itd. Z konkretnych przykładów wymienić można: antytotalitarne i demokratyczne w przesłaniu, ale jak pisałem ciężkie do jednoznacznego sprofilowania ideologicznego dystopie George Orwella (1984, *Folwark zwierzęcy*) albo odnoszący się do posthumanizmu i transhumanizmu cyberpunkowy komiks *Ghost in the Shell*. Wśród filmów wymienić można lewicowe, ale mało wyraziste pod kątem konkretnej ideologii kino Costy-Gavrasa (np. *Z*) albo progresywne filmy przełamujące zastane tradycje (np. *W stronę morza* Alejandro Amenábara stawiający problem eutanazji).

Czwarta płaszczyzna obejmuje dzieła, których przekaz ideologiczny nie zależy od świadomej intencji twórczej, ale wynika z odzwierciedlenia przezeń (często bezwiednie) pewnych założeń epoki. Karl Mannheim określa takie ideologie mianem totalnych uznając, że są to ideologie „jakiejś epoki lub konkretnie określonej pod względem historyczno-społecznym grupy, np. klasy, w tym sensie, że ma się na myśli odrębność i rodzaj totalnej struktury świadomości tej epoki, czy grupy”⁵⁰. W tym względzie możemy napisać, że klasyczne kino hollywoodzkie (1930–1960) odzwierciedlało społeczny patriarchalizm, zimnowojenne powieści o Bondzie były antykomunistyczne, współczesne polskie komedie romantyczne odzwierciedlają neoliberalne postrzeżenie rzeczywistości społecznej.

Ideologiczność konfiguracyjna

Drugą płaszczyzną rozpatrywania ideologii w przekazach narracyjnych jest płaszczyzna konfiguracyjna. Specyfika proponowanego tu ujęcia opiera się na ogólnym założeniu, iż ideologia nie jest bynajmniej spójną, stabilną i jednolitą strukturą poznawczą, ale należy ją postrzegać raczej przez pryzmat zasobów dostarczanych przez kulturę możliwości argumentacyjnych czy symboli, które sens mają jedynie w ramach konkretnego użycia i sytuacji⁵¹. To pragmatyczne nachylenie w analizie podkreśla, że ideologia nie jest dana, a raczej permanentnie konstruowana. Jak zauważył M. Hagopian, idee to koncepty, które są labilne znaczeniowo i dopiero w ramach określonej ideologii uzyskują konkretne znaczenie⁵².

⁵⁰ K. Mannheim, *Ideologia i utopia*, Lublin 1992, s. 49.

⁵¹ M. Czyżewski, S. Kowalski, A. Piotrowski (red.), *Rytualny chaos. Studium dyskursu publicznego*, Kraków 1997, s. 17 i 25.

⁵² M.N. Hagopian, *Ideals and Ideologies...*, s. 1–4.

Jeszcze dalej idzie Michael Freeden, który twierdzi, że idea to nie tyle pewien pogląd, wzór lub postawa typowe dla jakiejś epoki, kultury lub grupy ludzi, ale jeszcze jedna kategoria, pojęcie – zarówno z zakresu nauki, jak i praktyki życiowej. Ideologie to nic innego jak konfiguracje takich konceptów, gdzie każdorazowo powinniśmy badać relacje i napięcia między nimi. W odróżnieniu jednak od Hagopiana, dla Freedena ideologie nie są stabilnymi układami powiązań, a są zmienne – zależą chociażby od kontekstu, a przede wszystkim od użycia, od praktyki społecznej⁵³. Autor traktuje idee jako pojęcia w istocie swej sporne. Oznacza to, że kategorie ideologiczne mają zawsze wymiar szacunkowy, nie wykazują esencjalnej stabilności; są wewnętrznie złożone; składają się na nie konkurencyjne opisy, dokonywane z różnych punktów widzenia; są otwarte na modyfikacje, wraz ze zmianą kontekstu sytuacyjnego; mamy do czynienia z przeciwstawnymi rozpoznaniem sprzecznej natury idei, ze względu na to, która strona dyskursu publicznego dokonuje oceny. Zarazem, pomimo labilności istnieje wzorzec, będący jądrem, wokół którego wykuwane jest praktyczne rozumienie danego pojęcia ideologicznego⁵⁴. Freeden podkreśla, że polityczne koncepty składają się z komponentów nieeliminowalnych oraz przypadkowych. Te pierwsze nie odnoszą do jakiejś immanentnej esencji, a jedynie do tego, że wszystkie znane użycia posiadają pewne jądro zastosowania danego konceptu. Elementy przypadkowe i przygodne odnoszą się do zmienności w czasie i w kontekście idei i ideologii. Autor odwołuje się w tym względzie m.in. do koncepcji Ernesta Laclaua i Chantal Mouffe⁵⁵ i na tej podstawie uznaje, że skoro ideologie opierają się ideach w istocie swej spornych, to same nie mogą być spójne i stabilne. Mamy tu więc do czynienia (i w przypadku idei i ideologii) „ze społecznymi konstruktami, których znaczenie jest determinowane przez ich użycie”⁵⁶.

Czytelne jest powiązanie tych spostrzeżeń z pojmowaniem znaczenia przez Ludwiga Wittgensteina. Zdaniem tego filozofa, język nie jest jakimś metafizycznym systemem znaków gwarantującym uniwersalistyczne, immanentne znaczenie. Kluczowy okazuje się kontekst i sposób używania danej definicji, pojęcia, symbolu. Każde znaczenie wykuwa się poprzez użycie. W świetle takiego ujęcia nie ma możliwości poznania

⁵³ M. Freeden, *Ideologies and Political Theory A Conceptual Approach*, Oxford University Press, 1998, s. 29.

⁵⁴ W.B. Gallie, *Essentially contested concepts*, „Proceedings of the Aristotelian Society” 1956, vol. 56, s. 167–198.

⁵⁵ M. Freeden, *Ideologies and Political Theory...*, s. 35–39.

⁵⁶ Tamże, s. 61.

istoty danego pojęcia. Nawet bowiem gdy znamy daną definicję kluczowe jest jej zastosowanie w praktyce (np. społecznej czy politycznej). Tak tworzy się system „gier językowych”, w ramach których występują „rodzinne podobieństwa”⁵⁷. Prowadzi nas to w stronę pragmatyzmu, wedle którego nie istnieje jakieś „najlepsze wyjaśnienie”; „istnieje natomiast wyjaśnienie, które najlepiej odpowiada celom tego, kto wyjaśnia”⁵⁸.

Przeniesienie takiego rozumowania na nasze rozważania pozwala uznać, iż dany przekaz narracyjny jest nie tylko (albo nie tyle) przekazem, który w czytelny sposób przekazuje pewne treści ideologiczne zgodnie z intencjami nadawców korzystających po prostu z gotowych zestawów znaczeń ideologicznych, ale dynamiczną praktyką komunikacyjną, wplecioną w rozmaite społeczno-polityczne układy relacji, które tworzą złożony kontekst odbiorczy danego dzieła, powodujący ideologiczne otwarcie narracji i potencjalność jej rozmaitych odczytań.

Ideologiczność konfiguracyjną można rozpatrywać dwojako. Po pierwsze, skupiając się na dekonstrukcji samego dzieła możemy ujawniać jego sprzeczności, napięcia, luki, znaczące braki, komponenty przypadkowe, nadwyżkowe, sprzeczne z powszechnym ujęciem danej ideologii (także w obrębie narracji o silnie skonwencjonalizowanym znaczeniu ideologicznym). Wszystkie te elementy niejako od środka rozbijają ideologiczną spójność i stabilność oraz nie pozwalają jednoznacznie wypowiedzieć się o ideologicznym przesłaniu całości. Zilustrujmy tę propozycję przyglądając się wymowie ideologicznej legendarnego polskiego filmu *Popiół i diament* Andrzeja Wajdy. Z jednej strony to utwór zrealizowany w okresie PRL-u, gdzie pomimo trwającej wówczas odwilży lat 50. XX wieku Wajda nie mógł pozwolić sobie na otwartą krytykę systemu. Mało tego, niektórzy odbiorcy zarzucali mu reprodukcję pewnych utartych schematów ideologicznych. Maria Dąbrowska notowała zaraz po seansie, że film niesłusznie pokazywał, iż wrogami nowego, powojennego porządku politycznego byli jedynie reakcyjni hrabiowie i ziemianie, a Zygmunt Kałużyński dodawał, że powojenni akowcy zostali pokazani nieprawdziwie, jako ludzie bez alternatywnego programu politycznego powojennej Polski. Z drugiej strony, *Popiół i diament* to czołowe dzieło polskiej szkoły filmowej, w którym autor przypominał żołnierzy AK oraz powstańców warszawskich, a przede wszystkim podkreślał, że ów nowy

⁵⁷ Zob. zwłaszcza: L. Wittgenstein, *Dociekania filozoficzne*, Warszawa 2000, s. 9 i n.; L. Wittgenstein, *O pewności*, Warszawa 1993.

⁵⁸ R. Rorty, *Czy nauka o naturze to kategoria naturalna?*, [w:] R. Rorty, *Obiektywizm, relatywizm i prawda. Pisma filozoficzne* (t. 1), Warszawa 1999, s. 91.

system nie był bynajmniej powszechnie pożądanym. Mało tego, zwrócił także uwagę, że po stronie nowej władzy opowiadają się nie tylko ludzie ideowi, ale pragmatyczni karierowicze, a z kolei ludzie ideowych nowa władza traci. Trudności ideologiczne piętrzą się wraz z konkretyzacją analizy na poziomie osobowym. Jak odbierać Maćka Chełmickiego? Czy jest to idealista, który musiał zostać pogrzebany na śmietniku historii ponieważ reprezentował niesłuszne przekonania? A może, na śmietnik historii wraz z nim poszła szlachetna idea niepodległościowa i patriotyczna? Wybitny znawca polskiej szkoły filmowej, Tadeusz Lubelski, podkreśla wewnętrzną sprzeczność w konstruowaniu bohaterów, a przez to i całej wymowy filmu. Wajda, na poziomie fabularnym i symbolicznym, przyznaje ideologiczną rację partyjnemu komisarzowi, którego Maciek zabija. Wymowny jest już sam fakt, że komisarz umiera w blasku rac, a Maciek na śmietniku. Zarazem jednak Wajda buduje swój przekaz w taki sposób, że pod względem emocjonalnym bardziej kibicujemy Maćkowi, który odzwierciedlał dylematy (szczególnie młodzieży) drugiej połowy lat 50. XX wieku, kiedy film został zrealizowany, a nie ostatnich godzin wojny, o których film opowiadał. Co więcej, partyjniaka grał nieznany aktor teatralny posługujący staromodną manierą teatralną, a Maćka słynny Zbigniew Cybulski, który na dodatek nie wyglądał na bojownika z lat 40., ale na buntownika z lat 50, kiedy film powstał⁵⁹. Wszystkie te zabiegi nie pozwalają na jednoznaczną dekonstrukcję ideologiczną dzieła Wajdy.

Drugi wymiar ideologiczności konfiguracyjnej można rozpatrywać przez pryzmat odbiorcy, a dokładniej – w tym przypadku analiza powinna iść w kierunku rozpoznania ideologicznych strategii odbiorczych. Jak się okazuje, kryteria ideologiczne mogą nierzadko sprawić, że różne grupy odbiorców oglądając ten sam film rozpoznają kompletnie inaczej jego znaczenia, bynajmniej nie tylko ideologiczne. Nie chodzi tu jednak o różne opinie w stosunku do tych samych znaczeń. Chodzi o to, że dana wspólnota odbiorców sprawia, że już same proste i wydawałoby się niepodważalne fakty ujęte w fabule odbieramy w zróżnicowany (także ideologicznie) sposób. Jedną z konsekwencji takiego postrzegania przedstawili Robert P. Vallone, Lee Ross, Mark R. Lepper, którzy zaproponowali kategorię „wrogo nastawionych mediów” (*the hostile media phenomenon*), by dowieść, że osoby o wyrazistych poglądach ideologicznych nawet względnie neutralne i dobrze udokumentowane przekazy

⁵⁹ Drobiazgową analizę filmu wraz z jego recepcją, uwzględniającą także aspekty ideologiczne zob. w: T. Lubelski, *Strategie autorskie w polskim filmie fabularnym lat 1945–1961*, Kraków 2000, s. 150–175.

dekodują przez własny filtr ideologiczny przypisując im zniekształcanie obrazu świata⁶⁰.

Mając na uwadze pojęcie ideologiczności konfiguracyjnej przyjrzyjmy się bliżej filmowi *Ida* Pawła Pawlikowskiego. W recepcji filmu mieliśmy ostatecznie do czynienia z trzema zupełnie odmiennymi obozami. Pierwszy, artystyczny (z którym zapewne identyfikował się sam autor), podkreślał, że *Ida* to film artystyczny, a nie polityczny czy ideologiczny. Jak stwierdził Tadeusz Sobolewski, to film o ludziach, a nie o problemach; to nie film historyczny, ale fantazja na tematy polskie. Również krytyk i pisarz Krzysztof Varga uznawał, że *Ida* to dzieło artystyczne, a estetyka nie powinna być ideologicznie wikłana w bieżące spory ideologiczne. Drugi obóz, tradycyjalny – konserwatywny, a w niektórych przypadkach wręcz nacjonalistyczny uznał, że *Ida* to dzieło antypolskie, a w skrajnych odmianach tej interpretacji postrzega się je wręcz jako „wyras tryumfu światowego żydostwa”, które domaga się ostatecznego rozwiązania kwestii polskiej. Jedną z prawicowych organizacji krytycznych wobec filmu, Reduta Dobrego Imienia – Polska Liga przeciw Zniesławieniom przygotowała nawet w internecie petycję skierowaną do Polskiego Instytutu Sztuki Filmowej domagając się umieszczenia przed filmem czołówki, która miała wyjaśnić, iż Polska była okupowana podczas wojny przez Niemców i to oni przygotowali eksterminację Żydów. Był jeszcze trzeci obóz, lewicowy, krytyczek związanych z „Krytyką Polityczną”, które nie polemizowały z krytykami prawicowymi (zbyt wielka rozbieżność ideologiczna), ale z przedstawicielami pierwszego obozu. Zdaniem Heleny Datner i Agnieszki Graff naiwnością jest założenie, że jakiś film jest po prostu artystyczny. Poszczególne tematy, konwencje, motywy są przecież zawsze jakoś ideologicznie uwikłane w historię czy relacje władzy. W ich przekonaniu, *Ida* jest raczej filmem... antyżydowskim, a dokładniej reprodukuje ona fałszywe stereotypy o tzw. żydokomunie (Żydzi kolaborujący z komunistami). Co więcej, zdaniem krytyczek *Ida* proponuje wizję uniwersalizacji Zagłady, a wręcz jej chrystianizacji (przyjęcie optyki chrześcijańskiego pojednania), co sprawia, że przestaje się zauważać polską odpowiedzialność w procesie w eksterminacji Żydów⁶¹.

⁶⁰ R.P. Vallone, L. Ross, M.R. Lepper, *The hostile media phenomenon: Biased perception and perceptions of media bias in coverage of the Beirut massacre*, „Journal of Personality and Social Psychology” 1985, nr 49, s. 577–585.

⁶¹ Zob.: K. Varga, *Piękno pod pręgierzem*, „Gazeta Wyborcza” z dn. 8 listopada 2013, s. 27; H. Datner, A. Graff, *My, komisarki od kultury*, „Gazeta Wyborcza” z dn. 13 listopada 2013, s. 17; T. Sobolewski, *Napad na „Idę”*, „Gazeta Wyborcza” z dn. 22 stycznia 2015, s. 10.

Podsumowanie

Badania ideologicznej zawartości narracji wydają się interesującym wyzwaniem poznawczym, które podejmować powinni nie tylko filmoznawcy, literaturoznawcy czy badacze mediów, nie mający często odpowiedniej aparatury pojęciowej, ale właśnie politolodzy korzystający jednak umiejętnie z dorobku wymienionych dyscyplin. W poszczególnych omówionych przypadkach, narracja działa na zasadzie zwierciadła tendencji społecznych dzięki temu, że dramaturgicznie transkoduje strumień rzeczywistości społecznej i wpisuje w nią znaczenia ideologiczne. W ten sposób, zawartość ideologiczna nie jawi się wprost, a jest zapośredniczona poprzez fabułę, akcję, strukturę dramaturgiczną, a więc narrację. Jest oczywiste, że bardziej szczegółowe konstatacje, w odniesieniu do konkretnych sztuk narracyjnych wymagałyby pogłębionych badań, niemniej jednak powyższe rozważania można traktować jako punkt wyjścia i zarysowanie w tym względzie kierunków badawczych.

W tekście starałem się dowieść, że analizy zawartości ideologicznej w przekazach narracyjnych pozwalają politologom uczynić z narracji nie tylko dydaktyczne narzędzie ilustrujące pewne cechy i właściwości ideologii, ale także narzędzie analityczne, które pozwoli zrozumieć, jak ideologia przenicowuje różne wymiary rzeczywistości społecznej, wykraczając poza sferę konwencjonalnie rozumianej polityki. Narracja bowiem nie tylko przekazuje znaczenia ideologiczne; ona jest ideologicznie skonstruowana. W tym sensie, poszczególne dzieła pozwalają denaturalizować nasze spojrzenie i wykazywać ideologiczność pozornie nieideologicznych praktyk i zjawisk. W tekście rozpatrzyłem dwa aspekty ideologiczności filmowej: ideologiczność konwencjonalną, która pozwala uchwycić przekazy o względnie spójnej i stabilnej strukturze ideologicznej oraz ideologiczność konfiguracyjną, która pozwala rozpatrywać niespójności, sprzeczności czy napięcia w obrębie danego układu idei, a samą ideologię postrzega się tu jako konfigurację labilną, która nie tyle jest dana, ale konstruowana poprzez poglądy odbiorców.

STRESZCZENIE

Celem artykułu jest ukazanie złożonych związków pomiędzy ideologią a różnymi typami narracji. W tekście posługuję się pojęciem ideologiczności ponieważ zakładam, że ideologia nie tyle jest przekazywana w ramach narracji, ale stanowi

jej konstrukcyjny fundament. Narracja nie odzwierciedla bowiem rzeczywistości w sposób neutralny, ale zawsze z pewnego punktu widzenia ją konstruuje. Z drugiej strony, ideologia ujawnia się poprzez narrację i pozwala nam zrozumieć mechanizmy ideologicznego strukturyzowania rzeczywistości społecznej. W tekście przedstawiono dwie propozycje metodologiczne badania ideologii w przekazach narracyjnych. Po pierwsze, koncept ideologiczności skonwencjonalizowanej wskazuje na procesy stabilizacji znaczeń ideologicznych w ramach narracji. Po drugie, pojęcie ideologiczności konfiguracyjnej pozwala uchwycić wewnętrzne sprzeczności w ramach danego dzieła, a tym samym podatność rozmaitych odczytań ideologicznych.

Kamil Minkner

REFLECTIONS ON THE IDEOLOGICAL NATURE OF NARRATIVE ART. THEORETICAL AND METHODOLOGICAL COMMENTS

The purpose of the article is to demonstrate the complex relations between ideology and various types of narration. In the text, I employ the notion of 'ideological-ness', assuming that ideology is not only conveyed within the framework of narration but rather it constitutes the foundations of its construction. Narration does not reflect reality in a neutral manner but from a certain point of view it always constructs it. On the other hand, it is in narration that ideology is manifested, and in this way we can learn about the mechanisms behind the ideological structuring of social reality. In the article, I present two methodological propositions for studying ideology in narrative forms. Firstly, the concept of conventionalised 'ideological-ness' points to the processes stabilising ideological meanings in narration. Secondly, with the concept of configurational 'ideological-ness' we can capture the internal contradictions within a work, and thus its proneness to various ideological interpretations.

KEY WORDS: *narration, ideology, art and politics, theory of politics, cultural studies*

Bibliografia

- Althusser L., *Ideologia i aparaty ideologiczne państwa*, <http://www.filozofia.uw.edu.pl/skfm/publikacje/althusser05.pdf> (dostęp: 12.11.2017).
Althusser L., *Przeobrażenie filozofii*, „Lewą nogą” 1998, nr 10.
Altman Ch.F., *W stronę teorii gatunku filmowego*, „Kino” 1987, nr 6.
Aumont J., Marie M., *Analiza filmu*, Warszawa 2011.
Ball T., Dagger R., *Political Ideologies and the Democratic Ideal*, Arizona State University 2004.

- Burzyńska A., Markowski M.P., *Teorie literatury XX wieku*, Kraków 2007.
- Colletti L., *Marksizm i dialektyka*, <http://www.filozofia.uw.edu.pl/skfm/publikacje/colletti01.pdf> (dostęp: 20.12.2016).
- Collini S. (red.), *Interpretacja i nadinterpretacja*, Kraków 1996.
- Czyżewski M., Kowalski S., Piotrowski A. (red.), *Rytualny chaos. Studium dyskursu publicznego*, Kraków 1997.
- Eco U., *Lector in fabula*, Warszawa 1994.
- Eco U., *Struktury narracyjne u Fleminga*, [w:] U. Eco (red.), *Superman w literaturze popularnej. Powieść popularna: między retoryką a ideologią*, Warszawa 1996.
- Fiske J., *Television Culture*, Routledge 2011.
- Fiske J., *Zrozumieć kulturę popularną*, Kraków 2010.
- Flood Ch.G., *Euroscepticism in the Ideology of the British Right*, [w:] N. Parker, B. Armstrong (red.), *Margins in European Integration*, Macmillan Press Ltd 2000.
- Freeden M., *Ideologies and Political Theory A Conceptual Approach*, Oxford University Press, 1998.
- Gallie W.B., *Essentially contested concepts*, „Proceedings of the Aristotelian Society” 1956, vol. 56.
- Geertz C., *Interpretacja kultur. Wybrane eseje*, Kraków 2005.
- Giglio E., *From Riefenstahl to the Three Stooges: Defining the Political Film*, „Working Paper Series”, Political Film Society, Los Angeles 1995, nr 3.
- Hagopian M.N., *Ideals and Ideologies of Modern Politics*, New York–London 1985.
- Hendrykowski M., *Film jako źródło historyczne*, Poznań 2000.
- Heywood A., *Ideologie polityczne. Wprowadzenie*, Warszawa 2007.
- Helman A., *Ideologia*, [w:] A. Helman (red.), *Słownik pojęć filmowych*, t. 2, Wrocław 1991.
- Helman A., *Sztuka i ideologia. Refleksje teoretyczne*, „Kino” 1986, nr 11.
- Jameson F., *The Political Unconscious. Narrative as a socially symbolic act*, Cornell University Press 1981.
- Jameson F., *Postmodernizm czyli logika kulturowa późnego kapitalizmu*, Kraków 2011.
- Kowalska M., *Postmodernistyczna dekonstrukcja dialektyki i transcendentalizmu*, „Sztuka i Filozofia” 1996, nr 12.
- Kuźniarz B., *Trzy opowieści z krainy późnego kapitalizmu*, „Krytyka Polityczna” 2009, nr 16/17.
- Lisiecki M. (red.), *Sztuki wizualne jako nośniki ideologii*, Toruń 2009.
- Lubelski T., *Strategie autorskie w polskim filmie fabularnym lat 1945–1961*, Kraków 2000.
- Mannheim K., *Ideologia i utopia*, Lublin 1992.
- Minkner K., *Kino jako przestrzeń wzajemnych relacji między polityką a moralnością. Od mechanizmu zwierciadła do sposobu działania politycznego*, [w:] H. Krettek, R. Riedel (red.), *Etyka a polityka*, Racibórz–Opole.
- Minkner K., *O filmach politycznych. Między polityką, politycznością i ideologią*, Warszawa 2012.
- Minkner K., *Polish contemporary art to the anti-semitism of Poles and its political significance*, „Przegląd Narodowościowy – Review of Nationalities” 2016, nr 6.
- Rosner K., *Narracja, tożsamość i czas*, Kraków 2003.
- Ostaszewski J., *Nowe kino, nowa narracja*, [w:] T. Lubelski, I. Sowińska, R. Syska (red.), *Kino epoki nowofalowej*, Kraków 2015.
- Storey J., *Studia kulturowe i badania kultury popularnej. Teorie i metody*, Kraków 2003.
- Rorty R., *Czy nauka o naturze to kategoria naturalna?*, [w:] R. Rorty, *Obiektywizm, relatywizm i prawda. Pisma filozoficzne* (t. 1), Warszawa 1999.

- Szacki J., *Dylematy historiografii. Idee oraz inne szkice*, Warszawa 1991.
- Taylor L., Willis A., *Medioznawstwo*, Kraków 2006.
- Trzebiński J., *Narracja jako sposób rozumienia świata*, [w:] B. Owczarek, Z. Mitosek, W. Grajewski (red.), *Praktyki opowiadania*, Kraków 2001.
- Tokarczyk R., *Współczesne doktryny polityczne*, Kraków 2000.
- Vallone R.P., Ross L., Lepper M.R., *The hostile media phenomenon: Biased perception and perceptions of media bias in coverage of the Beirut massacre*, „Journal of Personality and Social Psychology” 1985, nr 49.
- Witek P., *Spiskowa interpretacja dziejów jako narracyjna gra kulturowa*, „Kultura i Historia” 2002, nr 2.
- Witkowski P., *Chwała supermanom. Ideologia a popkultura*, Warszawa 2017.
- Wittgenstein L., *Dociekania filozoficzne*, Warszawa 2000.
- Wittgenstein L., *O pewności*, Warszawa 1993.
- Žižek S., *Wzniosły obiekt ideologii*, Wrocław 2001.

Łukasz Młyńczyk

ORCID 0000-0003-0606-2483

**Jeszcze sztuka czy już polityka?
Polityczność i religijność
a granice wolności wypowiedzi artystycznej
w dyskusji na schodach
przed wejściem do teatru**

SŁOWA KLUCZOWE:

sztuka, teatr, polityczność, religijność, wolność artystyczna

Uwertura

Sztuka od zawsze stanowiła odbicie problemów społecznych zorganizowanych zbiorowości. Nie będzie zatem odkrywczym wskazanie na ważną rolę teatru, obrazującego standardowy opis politycznie rozumianej rzeczywistości. Ciekawszą wydaje się jednak perspektywa analizy odbijania się sztuki w działaniach i zachowaniach mających cechy formalnie polityczne. Wiemy, że artyści poza inspiracjami stricte estetycznymi, dużą wagę przywiązują do społecznej wrażliwości, stąd dość łatwo ich wyobrażenia i poglądy odczytane przez pryzmat współrzędnych ideologicznych, sytuują się po stronie politycznej postępowej lewicy. W szczególności sposób przedstawienia teatralne poprzez ich performatywne właściwości wpływają na umiejscowienie zjawiska, także przed budynkiem teatru (np. schody), gdzie wywołują reakcję nie tylko w odniesieniu do samej sztuki. Twórcy angażując się w tematykę stanowiącą oś politycznej debaty, podlegają ocenie z perspektywy, jaką często uznawać mogą za opozycyjną, a nawet wrogą. Dlatego też problem wolności artystycznej artystów teatralnych wpisać można w politologiczną analizę dyskursu, nakładając dodatkowo na obraz zjawiska filtr liberalno-konserwatywny, który nie tyle ilustruje poglądy autora, ile odnosi się do metodologicznego zagadnienia użyteczności paradygmatów w naukach społecznych.

Wiedza, którą dysponujemy ma charakter mniemania, gdyż spoczywa na niej nieuchronna potencjalność zastosowania¹. Jeśli dążymy do odkrycia wiedzy o problemie, to od razu chcemy użyć jej do tegoż rozwiązania. W ujęciu metateoretycznym nie dokonujemy domniemań, lecz informujemy o zaangażowaniu w program badawczy. Wspomniany i ujawniony filtr nie jest więc wiedzą samą w sobie, lecz ma funkcję heurystyczną, stając się *volens nolens* elementem paradygmatu, zwłaszcza w politologii². Paradygmaty zawierają szereg redukcji wynikających z politycznej motywacji ich twórców, bowiem intencjonalnie zabiegają oni o to, aby zastosowane wnioskowanie wypełniało postulat dowodu naukowego w sposób umożliwiający potwierdzenie własnych obserwacji i oczekiwanych wyników. Nie są więc paradygmaty społeczne z założenia błędne, podlegają rotacji, a ich przydatność wynika również z potrzeb pozanaukowych, których najwyższym uosobieniem będzie polityka. Obrazowana przez teatr rzeczywistość ze swej natury tworzy polemizację, a ta podlegać może wyjaśnieniu z zastosowaniem klasycznego dla współczesnej politologii pojęcia polityczności. Argumenty liberalno-konserwatywne nie będą zatem wyrazem preferowanego systemu wartości, lecz teoriopoznawczą antytezą wobec lewicowo-liberalnych deklaracji ludzi sztuki. Celem artykułu jest próba zrozumienia deliberowanego uniwersalizmu sztuki oraz uniwersalizmu polityki, widzianych jako sumujące się w jedno zjawisko. Poznawczą separację sztuki (estetyki) i polityki (polityczności) sugerował teoretykom polityki Carl Schmitt³. Nadanie sztuce relewantnych cech politycznych służy obu zjawiskom jednocześnie, ponieważ poróżnia oraz agreguje intencje autorów i odbiorców⁴, co intencjonalnie uniwersalizuje polityczny oraz artystyczny przekaz. Dalej wytwarza się kontradycja, stającą się poznawczą domeną politologii. Politologia jak wiele nauk opiera swój schemat poznania na ustanowieniu czasu i przestrzeni dla zjawiska, stąd zawarty w tytule okolicznik miejsca – schody, mający obok zlokalizowania, znamiona czasu, ponieważ ich usytuowanie wyraża „przed i po”, co stanowi również zdanie czasowe.

¹ Por.: A. Grobler, *Dwa pojęcia wiedzy: w stronę unifikacji*, „Przegląd Filozoficzny – Nowa Seria” 2016, nr 1 (97), s. 152.

² Zob. A. Szahaj, *Paradygmaty interpretacyjne a narodziny literaturoznawstwa postawanguardowego*, <https://repozytorium.umk.pl/bitstream/handle/item/1090/A.%20Szahaj%2c%20Paradygmaty%20interpretacyjne%20a%20narodziny%20literaturoznawstwa%20postawanguardowego.pdf?sequence=1> (dostęp: 14.12.2017).

³ C. Schmitt, *Pojęcie polityczności*, [w:] Tenże, *Teologia polityczna i inne pisma*, Kraków 2000, s. 198–200.

⁴ Por. A. Leder, *Rysa na tafl: teoria w polu psychoanalitycznym*, Warszawa 2016, s. 132.

Genius loci/porte-parole

Problem dyskusji na temat dowolnej dziedziny sztuki zanurzony w dyskursie liberalno-konserwatywnym pozwala na postawienie szeregu istotnych pytań, których doniosłość zależy w dużym stopniu od miejsca, w jakim są formułowane. Schody przed wejściem do teatru stanowią punkt o wyjątkowym statusie demarkacyjnym. Otwierają drogę dotarcia do dzieła, odgradzają twórców od widza, a wreszcie pozwalają na prowadzenie obrzędu politycznego, którego realizatorem będzie porte-parole. Totumfacka narracja określa pole debaty oraz jej głównych uczestników. Sufluje poglądy, które aktorzy odgrywają jako własne. Czy granice artystycznego przekazu służą sztuce czy polityce? Sztuka i polityka odnoszą się do tego samego poziomu piękna i brzydoty, poetyki i wulgarności. Wytworzone kanony krytyczne w znaczącym stopniu ograniczają wzajemnie prawo do osądu tym, których uznaje się za współczesnych „barbarzyńców” czy „pogan”.

Jacques Derrida podkreśla, że dramatyzm naszego życia reprezentowany jest przez teatralizację takich wydarzeń jak 11 września, czy 10 kwietnia, czyli niewidzialną śmierć, jaka nie może już więcej się wydarzyć⁵. Obraz techniczny reprodukuje ten świat, czyniąc wspomniany fragment rzeczywistości zwykłą pocztówką⁶. Ma to swoje konsekwencje, kiedy problem dobra i zła zależy wyłącznie od przyjętej konwencji⁷. Modnym jest reprezentowanie nihilizmu estetycznego. Odrzuca się wszystko, ponieważ dobro i zło to kwestia przetargu. Jeśli wartości podlegają relatywizacji, tracimy zdolność sublimowania treści pozwalających nam dokonać wyboru spośród dostępnych aksjologii. Kiedy nie istnieje ich hierarchia, to rzeczywistość reprezentuje każdą formę wyrazu na identycznych warunkach. Świat zlewa nam się w jedno. Wybór z konieczności staje się ograniczony, tracimy dostęp do treści kontrkulturowych, ponieważ opresyjna kultura stara się wchłonąć wszystko, co można skomercjalizować oraz upolitycznić.

Na ile polityczny przekaz sztuki staje się zatem przeciwnie skuteczny w sytuacji zastosowania klasycznie liberalnej konwencji wypowiedzi, która obala wszelkie prawa grup uprzywilejowanych? Współczesny osąd lewicowo-liberalny należałoby jednak dość zdecydowanie odróżnić od

⁵ G. Borradori, *Filozofia w czasach terroru: rozmowy z Jürgenem Habermasem i Jacques'em Derridą*, Warszawa 2008, s. 127.

⁶ V. Flusser, *Ku filozofii fotografii*, Warszawa 2015, s. 56.

⁷ P. Nowak, *Hodowanie troglodytów*, Warszawa 2014, s. 80.

światopoglądu liberalno-konserwatywnego, który niesłusznie określany jest wyłącznie porządkiem tradycjonalistycznym (konserwatywnym). Na osi politycznej odnosimy się więc do zespołu poglądów, jakie zbiorczo można by określać centroprawicowymi⁸. W takim ujęciu może chodzić o postulat „więcej liberalizmu”, tak jak widzi to Agnieszka Kołakowska: „[Michał Płociński: W Polsce za kryzys świata Zachodu często wini się liberalizm. Na prawicy ciągle słychać narzekania na „liberalną Europę”. Generalnie to przez ten straszny liberalizm podobno upada cywilizacja judeochrześcijańska... – przyp. Ł.M.] A ja w jej obronie postuluję więcej liberalizmu! Niestety, znaczenie tego słowa stało się – nie tylko w Polsce – bardzo niejasne. W Polsce, gdy mówi się o liberalizmie, na ogół chodzi o liberalizm lewicowy. Mnie chodzi o liberalizm w sensie, w jakim używamy tego słowa, mówiąc o „liberalnych demokracjach”: to podstawy naszych demokratycznych instytucji, ograniczanie roli państwa, wolny rynek, obronę wolnego słowa, równości wobec prawa, indywidualnych swobód. Broniąc naszej cywilizacji, musimy skupić się na tych klasycznych liberalnych wartościach. Nie może być grup uprzywilejowanych, których nie wolno „obrażać”⁹. Tak zdefiniowana wrażliwość liberalna w polskiej narracji w odniesieniu do relacji sztuki i polityki uwzględniać musi niejednoznaczną rolę polskiej kultury oraz jej specyficznie rozumiany uniwersalizm, w którym istnieją treści i symbole odnoszące się bezpośrednio do wspólnoty narodowej, współcześnie reglamentowane przez redukcjonistyczne myślenie elit lewicowo-liberalnych. Wywodzący się z kresów wybitny polsko-białoruski malarz i profesor sztuki Leon Tarasewicz określił ten stan następująco: „sztuka polska jest bardzo hermetyczna, pełna symboli zrozumiałych tylko dla Polaków”¹⁰. Paralelnie dzieje się z polską polityką, o której zwykło się w ostatnim czasie pisać jako o silnie izolacjonistycznej, przede wszystkim w relacjach z Unią Europejską. Zasadne będzie pytanie o istotę polskiej polityki, w zaledwie naskórkowej analizie publicystycznej sprowadzanej do konfliktu „katofaszystów” i „lewaków”. Właściwy wgląd w to zagadnienie staje się warunkiem koniecznym teoriopoznawczej empatii w celu zrozumienia utrwalonej relacji ze sztuką.

Czy sztuka wyzwalająca bodźce polityczne dba jeszcze o to, aby być sztuką? Dlaczego sztukę oceniamy kategoriami polityczności, a nie este-

⁸ Por.: A. Hall, *Wojna o centroprawicę*, „Rzeczpospolita” z dn. 6 października 2017.

⁹ A. Kołakowska, *Będzie jeszcze gorzej* (rozmawia Michał Płociński), „Plus Minus–Rzeczpospolita” z dn. 31 grudnia 2016–1 stycznia 2017.

¹⁰ L. Tarasewicz, *Na wsi o sztuce nie rozmawiam*, „Plus minus – Rzeczpospolita” z dn. 23–24 września 2017.

tyki? Odpowiedź jakiej możemy w tym miejscu udzielić będzie stosunkowo prosta. Nasz sposób myślenia reprezentowany jest przez opozycje, asocjacje i dysocjacje. Polityczność będzie więc funkcją wrogości wobec tego, kto reprezentuje inny azymut. Chcemy być odbiorcami treści uznanych za postępowe, ponieważ reprezentują one punkt widzenia, któremu hołduje się w relacjach towarzyskich. Ryszard Legutko pisząc o porządku *ancien regime* w Polsce wskazywał, że antyreligijność i antychrześcijańskość uczyniono kluczowym kryterium przynależności do grona nie tylko władzy, ale w ogóle ludzi światłych¹¹. Człowiek inteligentny miał być ateistą lub co najmniej agnostykiem¹². W liberalnym ujęciu religijności przypisano charakter wewnętrzny, ponieważ ostentacyjna bigoteria mogłaby stawać się elementem podejrzeń wobec polityka, którego decyzje zależałby od preferowanego zestawu wartości, jakie nie reprezentowałyby politycznie uniwersalnego przesłania. Dyskurs liberalny rezygnujący z ochrony którejkolwiek z grup mniejszościowych w najwyższym stopniu dotyczył natury polityczności. W istocie liberalne stanowisko jest opozycją wobec wszystkiego, co kwestionuje, aby pozostać wolnościowym. Chodzi oczywiście o wolność negatywną. Wspomniany Legutko twierdzi, że nie można rewolucji moralnej i obyczajowej przeprowadzić, ukrywając jej treści pod hasłem wolności negatywnej, a przeciwników politycznych nazywać wrogami wolności¹³. Dotykamy utrwalonej granicy wolności jednostkowej, prawa do indywidualnej ekspresji. Pojawia się pytanie, czy obrazoburcza pornografia poszerza nasze granice wolności, lub może jedynie je upośledza. Czy angażowanie w Teatrze Polskim w Wrocławiu specyficznym rozumianym profesjonalistów [zawodowych aktorów pornograficznych – przyp. Ł.M.] na pewno rozszerza horyzont debaty, a może zamyka jej charakter ignorując przyczynę jej samej¹⁴. Wolność wyradza się więc z jej wcześniejszego ograniczenia, jednak dokonuje tego ten sam podmiot sprawczy. Dyskusja w polskim teatrze toczy się „za podwójną ciągłą linią”, a towarzyszy temu hasło #nieoddamywamkultury¹⁵. Pojawia się problem ingerencji polityków w kulturę, cenzury obyczajowej. Widz/odbiorca nie rozumie w jaki sposób homogeniczny repertuar teatru reprezentuje uniwersalną wiedzę o świecie. Rzeczywistość reprodukuje

¹¹ R. Legutko, *Triumf człowieka pospolitego*, Poznań 2012, s. 227.

¹² Tamże.

¹³ R. Legutko, *Traktat o wolności*, Gdańsk 2007, s. 69.

¹⁴ Por.: J. Szczepkowska, *Ucieczka z teatru wolność*, „Plus minus – Rzeczpospolita” z dn. 30 września–1 października 2017.

¹⁵ <http://wyborcza.pl/7,75410,20800623,nie-oddamy-wam-kultury-protest-przeciwko-politycznej-cenzurze.html?disableRedirects=true> (dostęp: 29.02.2017).

się poprzez utrwalone klisze i stereotypy, a te nie podlegają przecież falsyfikacji przy pomocy faktów. Tradycyjna religijność staje się estetycznym wrzodem, wynaturzeniem, które potrzebuje natychmiastowego napiętnowania.

Proscenium

Symboliczne schody odnoszą się do stanu, w jakim debata prowadzona jest poza miejscem docelowym, gdzie samo dokładne poznanie „dzieła” traci swój priorytetowy cel. Olivier Frljić zauważał, że jego spektakl na motywach „Kłątwy” Stanisława Wyspiańskiego, wydarzył się już przed premierą, w formie performance’u medialnego¹⁶. Maciej Zięba z kolei wskazał na charakterystyczną dla środowisk SAP (*successful, agnostic, progressive*) radość z kultywowania wolności artystycznej, wspartej prawem łamania tabu i artystycznej prowokacji¹⁷. Osobliwa dla tego zjawiska asymetria, nie pozostawiła złudzeń, komu w tym przypadku wolno więcej. Podobnym przykładem stał się polski kandydat do Oscara, film „Pokot” Agnieszki Holland, określony przez uhonorowanego nagrodą Akademii za *Idę* Pawła Pawlikowskiego jako: „uniwersalna, bardzo starannie zrealizowana opowieść niewątpliwie poszerzająca pole naszej wrażliwości. Ten gatunkowy patchwork jest niezwykle aktualny i sprawia, że wciąż warto zadawać podstawowe pytania”¹⁸. Uniwersalność przekazu i jego obiektywizm w dużym stopniu zależy od wyboru religii monoteistycznej, którą uznaje się za opresyjną dla własnej wizji świata. Symbole religijne katolików uznano za nacjonalistyczny balast, progresywnie nastawionej sztuki.

Niespecjalnie dostrzeżono konsekwencje odejścia od metaforycznej i aluzyjnej wymowy scen teatralnych w stronę dosłownie prezentowanej i rozumianej rzeczywistości politycznej. W „Kłątwie” Frljića Julia Wyszynska odgrywa scenę fellatio z figurą Jana Pawła II, kanonizowanego w roku 2014 przez Kościół katolicki. Młoda aktorka, starająca się zrozumieć istotę wizji reżysera, ujawniła że scena ta dotyczy przemocy i upokorzenia, a sama czynność nawiązuje do znanych powszechnie aktów pedofilskich wśród księży, jednocześnie dając wyraz swojemu zaskocze-

¹⁶ W. Mrozek, *Skandalista Oliver Frljić i „Kłątwa”*. Głośny reżyser o fladze w waginie, narodowej hipokryzji i dramacie Wyspiańskiego, „Gazeta Wyborcza” z dn. 24 lutego 2017.

¹⁷ O.M. Zięba, *W czarno-różowych okularach: hipokryzja postępowych elit*, „Plus minus – Rzeczpospolita” z dn. 23–24 września 2017.

¹⁸ <https://wpolityce.pl/kultura/357055-pokot-agnieszki-holland-polskim-kandydatem-doscara> (dostęp: 27.09.2017).

niu, że czuje na sobie dziwny wzrok publiczności¹⁹. Być może brakiem stosownego życiowego doświadczenia można by tłumaczyć fakt owego zdziwienia czy ignorancji aktorki, zwłaszcza kiedy bez trudu można uzmysłwić sobie, jakie akty agresji budziły w Europie przypadki obrazy uczuć religijnych wyznawców innych niż chrześcijaństwo religii. Skierowanie ścieżek interpretacji dokonywanych przez widza teatralnego w stronę jednej dopuszczalnej wykładni dowodzi, że co najmniej jedna z artystek nie pojęła charakterystycznego dla ludzkiego działania i rozumienia rzeczywistości kryterium wartościowania, a więc odwoływania się do utrwalonych historycznie i kulturowo hierarchii aksjologicznych, jakich nie można w prosty sposób unieważnić, redukując je do zrelatywizowanego zespołu wartości, które postulatywnie nazywa się uniwersalnymi. Aktorka interpretuje zachowania publiczności jako przesyłanie złej, wręcz wrogiej energii, za jaką skrywa się potencjalny czyn przemocy wobec jej samej²⁰. O ile sam reżyser „Kłątwy” nie ukrywał, że sprowokowanie swoistego performance, jeszcze przed początkiem spektaklu, było zachowaniem celowym, o tyle aktorzy nie musieli być w pełni świadomi powstania politycznego manifestu²¹, choć w wywiadach sami często powołują się na niechęć do Polski ukształtowanej po wyborach roku 2015. Publiczne relacje, w jakie wchodzi ludzie sztuki, stają się *nolens volens* polityczne. Przy czym dużo istotniejszym faktem jest nie tyle jawnie prezentowana niechęć wobec odmiennej ideologii czy formacji politycznej, a właśnie roszczenie do wyłącznego sterowania kierunkiem odbioru komunikatu, który skrywa się nominalnie pod pojęciem, niezależnej od polityki oraz polityków, sztuki. Nawet częściowo abstrahując od obrazy uczuć religijnych, można wyrażać wątpliwości, czy utrwalony wizerunek problemów obyczajowych katolickich księży, odzwierciedlony publicystyczną zbitką słowną „ksiądz-pedofil”, odnosi się do potępiania bezdyskusyjnego czynu przestępczego konkretnej osoby, czy raczej do perspektywy niechęci do wszelkich przejawów zinstytucjonalizowanej organizacji katolicyzmu w Europie, odrzucanego w kontekście utrwalonych różnic światopoglądowych. W problemie tym widać, że konflikt kulturowy podnoszony przez środowiska lewicowo-liberalne, posiadające nadreprezentację wśród ludzi sztuki, prowadzić musi nie tylko do odrzucenia części cech konstytutywnych zachodniej cywilizacji, ale również kultury naro-

¹⁹ Por. K. Surmiak-Domańska, *Julia Wyszyńska, aktorka spektaklu „Kłątwa”*. Ukarana za papieża, „Duży Format”, z dn. 2 października 2017.

²⁰ Tamże.

²¹ Por. A. Harubała, „Mefisto” – popłuczyny po „Kłątwie”, „Do Rzeczy” nr 41, z dn. 9–15 października 2017.

dowej, o ile nie pozwala na przedmiotowe zanegowanie zjawisk, które wpisuje się w przyjęte zestawy fobii. Leon Tarasewicz kwituje: „naród, który nie posiada sztuki ginie”²², co w pewnym stopniu musi uzasadniać publiczny spór o kształt polskiego teatru. Gra nie toczy się wyłącznie o ochronę wartości pryncypialnie rozumianych przez katolików, lecz przenoszone jest to na formę narodową. Otwiera to licytację o prawo do decydowania, co jest prymarne dla samej polskości, wobec której utrwalona religijność pełni funkcje służebne, nie jest więc autoteliczna. W roku 2013 część aktorów Starego Teatru w Krakowie zrezygnowała z udziału w adaptacji „Nie-Boskiej komedii”, także w reżyserii Olivera Frlijcia. Bezpośrednią przyczyną było niemal całkowite odejście od brzmienia dramatu romantycznego Zygmunta Krasińskiego, który na potrzeby tekstu granego przez aktorów nazwano paszkwilem, utworem skrajnie antyżydowskim. Część obsady zdiagnozowała to jako oczywistą prowokację, skutkiem której miało być obnażenie i wyartykułowanie powszechnego wśród Polaków, w interpretacji reżysera, antysemityzmu²³. W odpowiedzi na zachowanie części zespołu ówczesny dyrektor Starego Teatru Jan Klata stwierdził, że aktor ma prawo do rezygnacji z udziału w przedstawieniu z innych niż artystyczne powodów, a próby nad przedstawieniem wstrzymano ze względu na ujawnione groźby i inwektywy pod adresem twórców²⁴. Problem symetrii pomiędzy zasadnymi zarzutami o polski antysemityzm, który jest przecież historycznym faktem²⁵, zakładałby prawo do zrozumienia zachowania krakowskich aktorów w kategoriach niechęci oraz obawy wobec antypolonizmu. Tymczasem w przywołanym przykładzie pojawiło się na prawach wyłączności roszczenie twórców i oficjeli teatru, którzy broniąc swojej wizji artystycznej odwołali się do utrwalonej kliszy zdolnego do aktu nienawiści Polaka, katolickiego fundamentalisty i nacjonalisty, którego lęki miały być wspomnianym przedstawieniem skompromitowane. W neutralnym politologicznym osądzie

²² L. Tarasewicz, *Na wsi o sztuce...*

²³ Por. W. Krupiński, *Nieboska prowokacja w Starym Teatrze. Aktorzy rezygnują*, „Dziennik Polski” z dn. 22 listopada 2013, <http://www.dziennikpolski24.pl/artukul/3289032,nieboska-prowokacja-w-starym-teatrze-aktorzy-rezygnuja,id,t.html> (dostęp: 13.10.2013).

²⁴ Por.: *Aktorzy rezygnują z gry w „Nie-Boskiej komedii”*. „Uczestniczymy w prowokacjach”, <https://www.tvn24.pl/krakow,50/aktorzy-rezygnuja-z-gry-w-nie-boskiej-komedii-uczestniczymy-w-prowokacjach,373687.html> (dostęp: 13.10.2017).

²⁵ Zob.: Ł. Młyńczyk, *Political cognition. Can scientific paradigms change cognitive status of anti-Semitism and the Holocaust in the history of the Jewish people?*, [w:] *Jews – Przegląd Narodowościowy – Review of Nationalities* (Special Issue), 2016, nr 6, s. 11–54. DOI: 10.1515/pn-2016-0001.

nie chodzi o przyznanie pierwszeństwa żadnej ze stron, lecz wskazanie że polityczne konsekwencje wywołują przede wszystkim didaskalia, nie znajdujące się w pierwotnych tekstach wystawianych dramatów. Wówczas artyści w większym stopniu zmuszeni zostają do odegrania roli pozaliteracką kwestią. Wywieranie wpływu na odbiorcę można osadzić w kontekstach definicyjnych polityki, reprezentowanych przez takich badaczy jak Harold Lasswell²⁶ oraz Robert Dahl²⁷. Kluczem jest tu zjawisko sprzężenia zwrotnego, kiedy rzeczywistość polityczna jest przez nas wytwarzana i zwrotnie oddziałuje na swoich producentów. Zasadnym byłoby jednak częściowe przetransponowanie klasycznej Dahlowskiej definicji gdzie „polityka jest po prostu formą wywierania **wplywu**”²⁸, na wywieranie **presji**. To semantyczne uściślenie pozwala dostrzec istotę afektywnych narzędzi komunikatu, zmieniającego jego treść i formę z artystycznej w polityczną. Wystudiowane teatralne pozy przenoszone są na oczekiwania wobec zachowania odbiorców utworów, żądając wpisania się w jednoznaczny szablon rozumienia rzeczywistości. Wiadomo, co ma śmieszyć, a co oburzać. Widz reakcją zmuszany jest naśladować grę aktora w taki sposób, aby stworzyć obraz dalece paralelny. Wspomniana presja pierwotnie oznacza niezgodę na krytykę wobec przyjętych środków artystycznych, zaś dyskusję unieważnia się zazwyczaj z powodów formalnych, eliminując ludzi, którzy publicznie przyznali się do nieobejrzenia przedstawienia. Po takim zastrzeżeniu następuje odegranie rytuału politycznego, zawierającego ideowe credo artysty. W przeciwieństwie do pozawizualnego przeżywania słowa, sztuka polityczna musi wywoływać wrażenia ściśle odnoszące się do tego, co polityczne²⁹. Człowiek nawet na moment nie jest pozostawiony sam na sam z utworem, a aktorzy nie pełnią jedynie służebnej roli wobec tekstu. Współorganizują oni akt przeżywania, mający ściśle zaprogramowane emocje, jakie stać powinny się udziałem zaangażowanego widza. Wyobrażając sobie to zjawisko skłonni jesteśmy przyznać, że nie chodzi wyłącznie o jednostronny przepływ idei, ponieważ aktor ma w zamyśle reżysera wysłać komunikat, który zdekodowany został jeszcze przed premierą, stając się elementem większej całości. Mamy tu do czynienia nie tylko z dyktaturą formy, ale – nie mniej ważnej – treści. Inna niż progresywna interpretacja nie ma możli-

²⁶ H.D. Lasswell, *Power and Personality*, New York 1948; L. Porębski, *Między przemocą a godnością. Teoria polityczna Harolda D. Lasswella*, Kraków 2007.

²⁷ R.A., Dahl, B. Stinebrickner, *Współczesna analiza polityczna*, Warszawa 2007.

²⁸ Tamże, s. 46.

²⁹ Por. G. Pietruszewska-Kobiela, A. Regiewicz, G. Stachyra, A. Żywiłek, *Polityczność mediów*, Toruń 2015, s. 114–116.

wości włączenia do zestawu wrażeń, a to zastępuje konieczność wysłuchania racji drugiej strony. Artyści odbierają samą prowokację jako sedno wolności, dbając aby sztuka proscenium ściśle separować od ignorancji teatru. Zarysowana powyżej perspektywa pozwala jeszcze raz zrozumieć żale aktorki „Klątwy” na niebezpieczny wzrok widowni. Zapewne miała ona świadomość, że gra aktorska nie tylko wytwarza pożądaną emocję, ale może ją przenosić na inny od oczekiwanego obiekt. Zaproponowana w scenie z figurą Jana Pawła II dosłowna konwencja przemocy i poniżenia wywołała odrazę, ale nie jak planowano wobec aktów pedofilii, lecz bezczeszczenia artefaktu odnoszącego się do osoby Świętego. Powstały w taki sposób *feedback* zdezorientował obie strony przedstawienia. Pamiętać musimy o fakcie, że reżyser zadbał o to, aby działało się ono zarówno przed, jak i po premierze oraz wewnątrz i poza teatrem. W trybie politycznym afekty mają wartość dodatnią oraz ujemną, a zarządzanie emocją to w coraz większym stopniu zjawisko poddawane studiom kolejnych politologów. „Kiedy któryś z członków takiej wspólnoty bezcześci jeden ze świętych filarów, na których się ona opiera, można się spodziewać, że reakcja na jego zachowanie będzie natychmiastowa, emocjonalna, zbiorowa i surowa”³⁰. Jonathan Haidt przywołaną reakcję tłumaczy poprzez „fundament świętość i czystość”, sugerując że zarówno religijni konserwatyści jak i duchowa lewica łączą się w pragnieniu usunięcia nieczystości, lecz różnią ich metody i cele. Pierwsi bronią ciała zamieszkałego przez duszę, wskazując jego świętość, drudzy zaś pragną oczyścić organizm z toksyn³¹. Nadają jednak ustrojowi człowieka najwyższy priorytet. Błędne okazało się założenie o spłaszczeniu hierarchii pryncypiów opisujących oczekiwania ludzi wobec postulatywnie widzianej rzeczywistości, a argument o niezależnej wizji artystycznej nie mógł wystarczyć jako uzasadnienie do odrzucenia cech organizujących tożsamość wspólnoty politycznej. Tej zaś nieprawidłowo przypisano charakter wyłącznie religijny. Upominanie się o wartości poprzez identyfikowanie własnego zachowania w formacie polityczności, umożliwiło stosowną reakcję na działania rozpoznane jako walka przeciwstawnych ideologii. Artyści oraz skonfliktowani z nimi odbiorcy sztuki uzyskali równoważne prawo do obrony własnej wizji świata, choć miały one charakter skrajnie antynomiczny. Przyjęty przez obie strony format wolności miał sens ściśle negatywny (wolność od), jako prawo do usunięcia obrazów niezgodnych ze stanem wyobrażonym. Dodajmy do tego echa teologii politycznej, ponie-

³⁰ J. Haidt, *Prawy umysł: dlaczego dobrych ludzi dzieli polityka i religia?*, Sopot 2014, s. 202.

³¹ Tamże, s. 202–203.

waż w tej dualnej rzeczywistości antagoniści powoływali się na zsekularyzowany argument o świętości cech obiektów obdarzanych kultem, a więc świecką obronę praw różnorodnych mniejszości oraz obrzędowy kult symboli religijnych.

Schody nie są teatrem niemym, nie są także przed-teatrem, lecz to inkrustowane mową i działaniem proscenium, wyrażające się „proto- i postprzedstawieniem”. Przypomina to formę autotelicznego konceptu, której muzyczną egzemplifikacją stał się utwór *John Cage: 4'33"*. „Intencją autora było wydobycie wszelkich dźwięków i szmerów otaczających publiczność, na przykład szelestu ubrań czy skrzypienia krzesel. Można powiedzieć, że dzieło to jest czystą ideą, konceptem, który jest za każdym razem na nowo wyrażany przez publiczność i otaczającą ją rzeczywistość”³². Słychać szum polityczny, odgłosy tła stanowią dialog z założeniami twórców teatru. Czasem jest to tylko szmer niezadowolenia czy „dźwięk” spojrzenia, przerywającego pauzę między końcem kwestii a jej odbiorem. Oburzenie traktowane jest jako potwierdzenie odgrywanych opinii, uznanie zaś to ich właściwa kwalifikacja. Otwartym pozostaje pytanie dlaczego to wywołanie negatywnej reakcji tłumu, często nieznanego samego przedstawienia, stało się celem samym w sobie. Statystycznie więcej czytamy o przedstawieniach niż ich oglądamy, nie przeszkadza to nam jednak w formułowaniu oczekiwań wobec sztuki będącej emocjonalną i estetyczną emanacją tworzonej przez naród organizacji politycznej. Stąd w teatrze „ma być” to, co organizuje wspólnotę, treści i wartości zakorzenione. Aktor grając swoim tekstem częściowo pozbawia się oręża w postaci oczywistego odwołania do artystycznego wymiaru słowa głoszonego w przestrzeni teatru. Schody to teatr performatywny, przechodnie zatrzymując się, stają się początkiem i końcem spektaklu. Przedstawienie trwa w kolejnym akcie, tym razem dosłownie i metaforycznie politycznym.

Nobel/Knebel

„W ponad 100-letniej historii Nagrody Nobla bywało, że sito odsiewało diamenty, a przepuszczało plewy”³³. Taki wniosek jest tym bardziej uprawniony, jeśli zestawimy diamenty naszej narodowej kultury, Witolda

³² A. Sewerynik, *Muzyka, tajemniczy fenomen, „najlepszy język do poruszania serc ludzi na całym świecie” (Jimmy Page)*, „Rzeczpospolita” z dn. 2 kwietnia 2014.

³³ K. Kowalski, *Nietrafione Noble i pominięci geniusze*, „Plus minus – Rzeczpospolita” z dn. 30 września–1 października 2017.

Gombrowicza, Zbigniewa Herberta czy Tadeusza Różewicza z „plewami” w rodzaju Dario Fo czy Elfriede Jelinek. Nie jest to sąd wartościujący, bowiem istnieją pewne obiektywne miary, choć niedoskonałe, pozwalające odróżnić dzieło wybitnego artysty od dokonań, których jedynym atrybutem jest polityczny wymóg mizoginicznej niedyskryminacji. Szwedzki krytyk i historyk literatury Knut Ahnlund, członek Akademii Szwedzkiej, po nominowaniu Jelinek stwierdził: „szkody nie da się naprawić. Nagroda Nobla 2004 dla Elfriede Jelinek zniszczyła wartość tego wyróżnienia. Bo Nobla przyznano jednorodnej obsesyjnej twórczości, tekstowej masie skleconej byle jak, bez śladu artystycznej struktury”³⁴. Wybór Dario Fo w literaturze przedmiotu traktowano jako zdolność skostniałych członków Akademii do zachowań irracjonalnych, wspartych „młodzieńczą fantazją”³⁵. Warto zaznaczyć, że nie tylko środowiska liberalno-konserwatywne podnoszą głosy niezadowolenia. Nagrodzony w 2017 roku Kazuo Ishigura w połowie spełniał progresywny argument na rzecz nagradzania „nie-białych Europejczyków”, jednak faktycznie uznawany jest za pisarza brytyjsko-japońskiego [urodzony w Nagasaki, w wieku 5 lat wyemigrował z rodzicami do Wielkiej Brytanii – przyp. Ł.M.], a jego proza z silnymi nawiązaniami do Franza Kafki, Jane Austen i Marcela Prousta jawi się jako par excellence europejska, czy wręcz angielska³⁶. Wybór ten stanął niewątpliwie w sprzeczności z oczekiwaniami wobec de-maskulinizacji oraz de-europeizacji tego najważniejszego literackiego wyróżnienia³⁷. To wszystko pozwala odnieść się do postulatów internacjonalizacji sztuki w dzisiejszych europejskich państwach narodowych. Adaptacje twórczości Jelinek w polskim teatrze można oczywiście legitymizować przyznaniem jej nagrody Nobla (argument obiektywny), jednak odwracając tę zależność możemy skonstatować, że nie chodzi tu

³⁴ K. Ahnlund, *Noblowska katastrofa*, „Gazeta Świąteczna” z dn. 22–23 października 2005.

³⁵ M. Głowacka, *Kontrowersje wokół Literackiej Nagrody Nobla*, [w:] E. Stadtmüller, J. Sadłocha, M. Różycki, M. Głowacka (red.), *Nagroda Nobla a kontrowersje związane z wyborem jej laureatów*, Wrocław 2015, s. 52.

³⁶ M. Kube, *Zdumienie ostrożnym Noblem*, „Rzeczpospolita” z dn. 6 października 2017.

³⁷ W tle warto przywołać kuriozalną tezę Piotra Cieślińskiego, prezentowaną w artykule: *Nagrody Nobla dostała gromadka starszych białych mężczyzn. Znowu* („Gazeta Wyborcza” z dn. 5 października 2017), gdzie ubolewanie z powodu nienagrodzenia młodszych, nie białych kobiet i mężczyzn w fundamentalnych dla rozwoju nauki dziedzinach: medycynie, fizyce oraz chemii, dowodzi radykalnego niezrozumienia przez autora tekstu mechanizmu funkcjonowania reguł epistemologicznych, ontologicznych i metodologicznych we współczesnej nauce. A te w żadnym stopniu nie zależą od postulowanych cenzusów czy równouprawnienia, bowiem istotą poznania naukowego jest par excellence nierówność, czego potwierdzeniem są między innymi rozmaite rankingi i wyróżnienia.

o uzasadnienie konieczności przygotowywania i wystawiania w Polsce spektaklów stanowiących „obiektywne” dorobek literacki ludzkości, lecz dążenie do usankcjonowania treści mających więcej wspólnego z polityką i sporem politycznym, dla którego pozyskuje się glejt w postaci nagrodzonej twórczości autorki, reprezentującej więcej niż jednostronny osąd rzeczywistości. W istocie nie chodzi o miałkość twórczości Jelinek, wyrażoną licznymi głosami historyków i teoretyków literatury wskazujących na grafomanię autorki, lecz odebranie prawa do krytyki świata wartości pryncypialnych dla progresywizmów. W ten sposób dochodzi do reglamentowania dyskursu, a wolność słowa ograniczana jest przez tych, których sztandary na rewersie o tę wolność się upominają. Zrozumiałym z politologicznej perspektywy jest dążenie do uznania reprezentowanej aksjologii za uniwersalną, co oznacza zawsze odrzucenie wartości konkurencyjnych. Istotą problemu jest jednak to, że w walce o znaczenie dekretuje się obiektywność i bezkonkurencyjność opinii ściśle politycznych, zapominając że co najwyżej są one odbiciem postulowanych paradygmatów w naukach społecznych. Głoszona racjonalność argumentów miała w założeniu odwoływać się do zobiektywizowanych podstaw wiedzy naukowej. Tu jednak napotykaemy problem obiektywności praw, które dowolnie przywoływane są w dyskursie publicznym. Są to najczęściej życzeniowo rozumiane prawa społeczne, których dystrybuowanie rzadko ma charakter ściśle naukowy, bowiem wiąże się z usankcjonowaniem ich pierwszeństwa poprzez utrwalone normy zachowań społecznych. Wówczas zestawiane są racje, którym przypisuje się postępek w duchu dominującego stanowiska naukowego, a religijność interpretowana jest jako trybalizm, wspierający postawy jednoznacznie wrogie nowemu porządkowi, angażującemu wszystkie wykluczone uprzednio grupy. Elementy dominującego dyskursu wyprowadzone są z obowiązującego stanu badań naukowych, a jego ewaluacja zależy od podmiotów zarządzających kryteriami oceny oraz od kulturowo zadekretowanej narracji, będącej efektem poznawanej rzeczywistości. Jej cechą jest brak proporcjonalności i wybiórczość przywoływanych wątków, co zostało zabezpieczone poprzez działania reprezentujące wolę polityczną dominujących środowisk. Literacka Nagroda Nobla dla Jelinek służy więc jak anihilator oskarżeń podnoszonych przez środowiska konserwatywne, które w przedstawieniach widzą celowy brak zachowania symetrii między tym, co obie strony uznają za wolność słowa, sumienia oraz wyznania. Wolność słowa i swoboda pracy artystycznej wyraża się zawsze przez prawo do niemal nieograniczonej ekspresji. Jednak wspomniane wartości raczej rywalizują ze sobą, niż nakładają jedną perspektywę na drugą. Tak więc pozbawiona

obostrzeń sztuka podlega wskutek wolności słowa nie tylko krytyce ściśle artystycznej, ale nie mniej ważnej aksjologicznej. W konsekwencji może przybierać formę i treść polityczną, ponieważ wcześniej za takie uznano samo przedstawienie, jak również towarzyszące temu intencje autorów. Interesującą ilustracją tego spostrzeżenia będą dwa spektakle Przemysław Wojcieszka *Hymn narodowy* oraz *Korfanty*. Pierwszy z nich autor określił jako „polityczny i antypisowski”, drugi zaś to refleksja o tym, że „niszczenie instytucji demokratycznych prowadzi do erozji norm i relacji społecznych, że kapitalizm powinien być zaprzęgnięty do niwelowania nierówności, a dyktatury nie budują dobrobytu”³⁸. Ideologiczna płaszczyzna spektaklu o słynnym śląskim przywódcy narodowym jeszcze przed premierą przedstawienia pozwala na dyskusję, bez konieczności obejrzenia samego spektaklu, bowiem nie o aspekty artystyczne tu chodzi, czego wyraz daje sam reżyser. Rzadko przypominamy sobie o fakcie, że nasz postulatyczny język publiczny w domyśle ma organizować samą wspólnotę polityczną. Odrzucamy w tym miejscu truizmy o poglądach politycznych każdego aktywnego artysty. Rzeczywistość widziana z jego perspektywy także napotyka na pewnym etapie barierę inkluzji, wobec czego nieodzownym będzie nadanie cech politycznych temu, co zwykle być nazywane i zamykane w granicach artystycznej formy. Doczesność naszego świata pozwala na osiągnięcie deklarowanych celów dopiero na poziomie tego, co polityczne³⁹. Dotyczy to w identycznym stopniu twórców, którzy ze zrozumiałych względów zrywają z hermetycznością adaptowanych dzieł literackich. W przypadku teatru, czerpiącego inspiracje i analogie dla terażniejszości z życiorysów postaci historycznych, już od poziomu pomysłu mamy sprecyzowany cel polityczny. Nie stanowi to w najmniejszym stopniu zarzutu, lecz jedynie konstatację o wpisaniu się każdego społecznego oddziaływania w polemiczność pojęć, które stają się ściśle polityczne. Polityka nie jest tu rozumiana jako przetarg o władzę, a ścieranie się stanowisk, z których każde dąży do maksymalizacji swojego oddziaływania. Towarzyszące temu motywacje mogą być identyczne dla oponentów, zakładając nawet ich pełną tego świadomość. Naruszenie granic wolności artystycznej następuje właśnie wskutek uznania samych wypowiedzi za perswazyjny język polityki, negujący fundamenty rudymen tarnej świadomości odbiorcy, dostrzegającego paradoks formy współczesnego teatru, gdzie sztuka już nie musi ilustrować pragnień reżysera

³⁸ J. Cieślak, *Korfanty – wzór demokracji*, „Rzeczpospolita” z dn. 11 października 2017.

³⁹ Por. Ł. Młyńczyk, *Między kreatywnością a próżnowaniem. Polityczność dwóch typów idealnych*, Warszawa 2015, *passim*.

i aktorów, częściowo się z nimi rozmijając lub po prostu współwystępując, wcale nie na prawach wyjątkowości.

Epilog

Zwykło się sądzić, że istnienie sztuki ludowej i sakralnej, która dosłownie odnosi się do religijności naszego narodu, wypełnia kryterium jej ilościowej reprezentacji. Sama religijność Polaków opisywana była poprzez obrzędowość, bezrefleksyjność, uzurpującą sobie prawo do dominacji w kreowaniu wspólnoty narodowej. Dominowało dosłowne ujęcie sakralizowanej rzeczywistości, aby w najwyższym stopniu odzwierciedlała fundamentalne i tradycyjne cechy polskości⁴⁰. Leon Tarasewicz sens tej redukcji opisywał jako „ludyczną duchowość ludu”, bowiem ten rodzaj sztuki stał się synonimem kultury wsi, pozbawionej jakichkolwiek odwołań do miejskich tradycji industrialnych⁴¹. Sztuka była więc reprezentacją, komentarzem i funkcją bezalternatywnej duchowości, nie tyle wprost sakralnej, lecz właśnie wiejskiej, bo takie połączenie stało się naturalne dla jej zwolenników jak i krytyków. Religijność odwołująca się do osoby boskiej identycznie jak religia bez boga szuka dosłownego uzasadnienia dla wyznawanych racji. Pierwsza sięgając do wiary, druga zwykle do racjonalności. Narodowa duchowość miała odnaleźć swój wyraz w kulturze, od której zaczęto oczekiwać, aby wiernie ilustrowała przymioty narodu, stroniąc od nieuzasadnionej i nadmiernej jego krytyki. Pojawił się więc pewien rodzaj konsensusu w powstrzymywaniu się od ocen, których skutek, choć wprost odnoszący się do estetyki, uderzałby w aksjologię używającą sztuki instrumentalnie. Nie dla ekspresji jej samej, lecz podkreślenia wartości nadrzędnych dla wspólnoty religijnej, a w konsekwencji politycznej. Zarzut prymitywizmu czyniący zadość ocenie walorów dzieła odczytywano jako kwestionowanie duchowości *in corpore*, a więc zaprzeczania polskości⁴². Kultura chłopska miała bowiem swoje zwyczaje, a wśród nich również odwołanie się do pięści⁴³. W ankiecie „Znaku” sprzed 30 lat, Donald Tusk zapytany o „polskość” określił

⁴⁰ L. Tarasewicz, *Na wsi o sztuce...*

⁴¹ Por.: tamże.

⁴² Przykład zarzutów estetycznych mogących wywoływać zwrotną reakcję odbiorców odnajdziemy u: F. Pierzchalski, *Estetyka kiczu a rozwój autorytarnego populizmu w Polsce*, [w:] F. Pierzchalski, B. Rydliński (red.), *Autorytarny populizm w XXI wieku. Krytyczna rekonstrukcja*, Warszawa 2017, s. 87–89.

⁴³ Por. L. Tarasewicz, *Na wsi o sztuce...*

ją jako „nienormalność”, a uzasadnienie jakiego użył zadośćuczyniło potrzebie racjonalnej argumentacji. Trudno bowiem polemizować z istniejącymi stereotypami, chętnie używanymi kliszami interpretacyjnymi, mitami uwznioślającymi historycznych bohaterów. Taki obraz polskości przetrwał w wielu środowiskach, natomiast warto pamiętać że równolegle zachował się korelat polskość = religijność. Starcie tych dwóch spojrzeń odbijało się w twórczości i odbiorze teatru. Linia demarkacyjna wyznaczyła antynomię pomiędzy tym co religijne, a tym, co przyjęte zostało jako racjonalne. Niestety asymetria obu taksonomii prowadziła do niezrządki bezrefleksyjnego piętnowania rodzimych patologii, ignorując fakt ich pochodzenia. A te w znacznym stopniu wywodziły się z kompleksów powstających jeszcze w czasach wielokulturowości Rzeczypospolitej. Trudno nie dyskutować z twierdzeniem o bezinteresownym złu, czy fanatyzmie religijnym Polaków, ponieważ wynikają one często z błędnej interpretacji dziejów historycznych. Monokultura narodowa, odnosząca się do tradycyjnych dla naszej szerokości geograficznej wartości, była odpowiedzią na zmiany, jakie narzucone zostały Polakom z zewnątrz. Stawała się funkcją poszukiwania odniesienia do cech organizujących wspólnotę, zwłaszcza w czasach społecznie nieprzychylnych. Podobnie przebiegało osvajanie pojęcia wolności po 1989 roku. Wolność gospodarcza została dość szybko przyswojona. Pozostałe wchodziły w konflikt z kulturowo utrwaloną perspektywą, głównie dlatego że wprowadzały pozorny wybór, a w konsekwencji dążyły do wyeliminowania alternatywy. Używano do tego często słów odbieranych przez szereg środowisk jako poniżenie, stąd presja aby prawo reprezentowało wolę kulturowej większości, co nie zostało w odpowiedni sposób rozpoznane przez polityczną awangardę.

STRESZCZENIE

Współcześni artyści starają się deklaratywnie pozostawać poza domeną polityki, czasem nie zdając sobie sprawy z faktu, że utrwalona niechęć wobec polityków nie jest równoważna z wyrzeczeniem się działań politycznych. Sztuka teatralna stała się nie tyle zwulgaryzowana politycznie, ile zyskała kolejny potencjalny akt w postaci zjawiska ściśle politycznego. Nastąpiło bowiem naruszenie tradycyjnych linii demarkacyjnych pomiędzy swobodą wypowiedzi artystycznej a prawem do jej odrzucenia przez ludzi o odmiennych motywacjach ideowych (religijnych). Dzieje się tak wskutek rozszerzenia aktu performatywnego poza samą scenę teatru, co umożliwia politycznym przeciwnikom odnoszenie się do kategorii

pozaestetycznych, którym sami artyści nadali cechy formalnie polityczne. Odwołując się do przysługującego obu stronom prawa do krytycznej oceny rzeczywistości, rozumieją one wolność jako uzasadnioną negację odmiennej perspektywy. W stanie idealnym nie ma miejsca dla podporządkowania sztuki politycznym celom, lecz nadanie jej właściwości pozaartystycznych, czyniących ją zjawiskiem emergentnym. W rzeczywistości nam dostępnej wytworzyła się jednak asymetria, bowiem oprócz sztuki, ludzie teatru zapragnęli być depozytariuszami reguł jej interpretacji oraz krytyki, co stanowi przyczynek do dyskusji o granicach wolności wypowiedzi artystycznej, uznanej za polityczną.

Łukasz Młyńczyk

**STILL ART OR ALREADY POLITICS? POLITICALNESS, RELIGIOUSNESS
AND THE LIMITS OF FREEDOM OF ARTISTIC EXPRESSION
IN A DISCUSSION HELD ON THE STAIRS TO THE ENTRANCE**

Contemporary artists on the declarative level try to remain outside the political domain, at times unaware of the fact that an established dislike for politicians is not equivalent to refraining from political actions. Theatre has not so much become politically vulgarised but rather it has gained a potential additional act in the form of a strictly political phenomenon. This results from the disrupted demarcation lines traditionally dividing the freedom of artistic expression and the right to its rejection by those who have different ideological (religious) motivations. This stems from the fact that the performative act has been extended beyond the theatre stage, thus allowing political opponents to refer to non-aesthetic categories, to which artists themselves have assigned formally political features. Invoking the right to critically assess reality, to which both sides are entitled, they understand freedom as a justified negation of a different perspective. In an ideal situation, art would not be subordinated to political ends, while adding to it non-artistic dimensions makes it an emergent phenomenon. However, in the reality we have access to, there has developed an asymmetry as the theatrical circles have started to desire not only to create art but also to be the ones holding the key to the rules of its interpretation or criticism, which leads to a discussion on the limits of freedom of artistic expression when seen as political.

KEY WORDS: *art, theatre, politicalness, religiousness, artistic freedom*

Bibliografia

- Ahnlund K., *Noblowaska katastrofa*, „Gazeta Świąteczna” z dn. 22–23 października 2005.
- Aktorzy rezygnują z gry w „Nie-Boskiej komedii”. „Uczestniczymy w prowokacjach”, <https://www.tvn24.pl/krakow,50/aktorzy-rezygnuja-z-gry-w-nie-boskiej-komedii-uczestniczymy-w-prowokacjach,373687.html> (dostęp: 13.10.2017).
- Borradori G., *Filozofia w czasach terroru: rozmowy z Jürgenem Habermasem i Jacques'em Derridą*, Warszawa 2008.
- Cieślak J., *Korfanty – wzór demokracji*, „Rzeczpospolita” z dn. 11 października 2017.
- Cieśliński P., *Nagrody Nobla dostała gromadka starszych białych mężczyzn*. Znowu, „Gazeta Wyborcza” z dn. 5 października 2017.
- Dahl R.A., Stinebrickner B., *Współczesna analiza polityczna*, Warszawa 2007.
- Flusser V., *Ku filozofii fotografii*, Warszawa 2015.
- Głowacka M., *Kontrowersje wokół Literackiej Nagrody Nobla*, [w:] E. Stadtmüller, J. Sadłocha, M. Różycki, M. Głowacka (red.), *Nagroda Nobla a kontrowersje związane z wyborem jej laureatów*, Wrocław 2015.
- Grobler A., *Dwa pojęcia wiedzy: w stronę unifikacji*, „Przegląd Filozoficzny – Nowa Seria” 2016, nr 1 (97).
- Hall A., *Wojna o centroprawicę*, „Rzeczpospolita” z dn. 6 października 2017.
- Haidt J., *Prawy umysł: dlaczego dobrych ludzi dzieli polityka i religia?*, Sopot 2014.
- Harubała A., „Mefisto” – popluczyny po „Kłątwie”, „Do Rzeczy”, nr 41, z dn. 9–15 października 2017.
- Kożakowska A., *Będzie jeszcze gorzej* (rozmawia Michał Płociński), „Plus Minus – Rzeczpospolita” z dn. 31 grudnia 2016–1 stycznia 2017.
- Kowalski K., *Nietrafione Noble i pominięci geniusze*, „Plus minus – Rzeczpospolita” z dn. 30 września–1 października 2017.
- Krupiński W., *Nieboska prowokacja w Starym Teatrze*. Aktorzy rezygnują, „Dziennik Polski” 22 listopada 2013, <http://www.dziennikpolski24.pl/artukul/3289032,nieboska-prowokacja-w-starym-teatrze-aktorzy-rezygnuja,id,t.html> (dostęp: 13.10.2013).
- Kube M., *Zdumienie ostrożnym Noblem*, „Rzeczpospolita” z dn. 6 października 2017.
- Lasswell H.D., *Power and Personality*, New York 1948.
- Leder A., *Rysa na tafli: teoria w polu psychoanalitycznym*, Warszawa 2016.
- Legutko R., *Traktat o wolności*, Gdańsk 2007.
- Legutko R., *Triumf człowieka pospolitego*, Poznań 2012.
- Młyńczyk Ł., *Między kreatywnością a próżnowaniem. Polityczność dwóch typów idealnych*, Warszawa 2015.
- Młyńczyk Ł., *Political cognition. Can scientific paradigms change cognitive status of anti-Semitism and the Holocaust in the history of the Jewish people?*, *Jews – „Przegląd Narodowościowy – Review of Nationalities”* (Special Issue), 2016, nr 6.
- Mrozek W., *Skandalista Oliver Frłjić i „Kłątwa”*. Głośny reżyser o fladze w waginie, narodowej hipokryzji i dramacie Wyspiańskiego, „Gazeta Wyborcza” z dn. 24 lutego 2017.
- Nowak P., *Hodowanie troglodytów*, Warszawa 2014.
- Pietruszewska-Kobiela G., Regiewicz A., Stachyra G., Żywiołek A., *Polityczność mediów*, Toruń 2015.

- Pierzchalski F., *Estetyka kiczu a rozwój autorytarnego populizmu w Polsce*, [w:] F. Pierzchalski, B. Rydliński (red.), *Autorytarny populizm w XXI wieku. Krytyczna rekonstrukcja*, Warszawa 2017.
- Porębski L., *Między przemocą a godnością. Teoria polityczna Harolda D. Lasswella*, Kraków 2007.
- Schmitt C., *Pojęcie polityczności*, [w:] Tenże, *Teologia polityczna i inne pisma*, Kraków 2000.
- Sewerynik A., *Muzyka, tajemniczy fenomen, „najlepszy język do poruszania serc ludzi na całym świecie” (Jimmy Page)*, „Rzeczpospolita” z dn. 2 kwietnia 2014.
- Surmiak-Domańska K., *Julia Wyszyńska, aktorka spektaklu „Kłątwa”. Ukarana za papieża, „Duży Format” z dn. 2 października 2017.*
- Szahaj A., *Paradygmaty interpretacyjne a narodziny literaturoznawstwa postawangardowego*, <https://repozytorium.umk.pl/bitstream/handle/item/1090/A.%20Szahaj%2c%20Paradygmaty%20interpretacyjne%20a%20narodziny%20literaturoznawstwa%20postawangardowego.pdf?sequence=1> (dostęp: 14.12.2017).
- Szczepkowska J., *Ucieczka z teatru wolność*, „Plus minus – Rzeczpospolita” z dn. 30 września–1 października 2017.
- Tarasewicz L., *Na wsi o sztuce nie rozmawiam*, „Plus minus – Rzeczpospolita” 23–24 września 2017.
- Zięba O.M., *W czarno-różowych okularach: hipokryzja postępowych elit*, „Plus minus – Rzeczpospolita” z dn. 23–24 września 2017.

Robert Łoś

ORCID 0000-0002-0211-2415

Sztuka jako narzędzie imperializmu kulturowego

SŁOWA KLUCZOWE:

imperializm kulturowy, media, sztuka

Wstęp

Celem artykułu jest odpowiedź na pytanie, w jaki sposób sztuka w rozumieniu *sensu stricto*, uczestniczy w procesie określanym jako imperializm kulturowy. Samo pojęcie imperializmu kulturowego stało się w latach 70. XX wieku niezwykle popularne, oznaczając wpływy lub wręcz panowanie kultury jednego państwa czy ośrodka cywilizacyjnego nad innym. Proces ten uległ nasileniu w okresie przemian technologicznych, który tworzył możliwości oddziaływania przez środki medialne. Nie bez przyczyny teorie imperializmu kulturowego koncentrowały się na mediach, często tworząc alternatywne określenie – imperializmu medialnego.

Istotne znaczenie ma powiązanie imperializmu kulturowego z działaniami komercyjnymi, a co za tym idzie powiązanie kultury z rynkiem oraz określenie, jaki udział ma w niej sztuka. Ważne jest przy tym stwierdzenie, czy sztuka w procesie tym uczestniczy na zasadzie „utrwalacza” istniejącego porządku, czy wręcz przeciwnie: rynek produktów poszukuje nowych bodźców, również ze sfery sztuki, w celu zwiększenia atrakcyjności. W jakimś stopniu proces ten można zaobserwować poprzez aktywność wielkich przedsiębiorstw medialnych, działających poprzez wytwory audiowizualne, reklamę, które przenoszą sztukę na pole zachowań konsumenckich.

Z problematyką związków sztuki z dominacją kulturową związana jest turystyka, liczba zwiedzających muzea i galerie czy obiekty na liście UNESCO. W tym znaczeniu treść artykułu powinna dać odpowiedź na pytanie, czy dzięki sztuce utrwała się dominacja kulturowa, czy raczej dochodzi do wsparcia różnorodności kulturowej.

Ład międzynarodowy a kultura

Zmiany jakie nastąpiły w świecie w ostatniej dekadzie XX wieku spowodowały modyfikacje konfiguracji współpracy i rywalizacji między uczestnikami stosunków międzynarodowych¹. Pojawiły się nowe państwa i nowi pozapaństwowi aktorzy stosunków międzynarodowych, nastąpiła zmiana struktury systemu poprzez modyfikacje różnorodnych sieci powiązań łączących poszczególne podmioty². Widoczna była również zmiana funkcji pełnionych przez poszczególne elementy tego systemu – inne znaczenie zaczęły mieć różnego rodzaju organizacje międzynarodowe, pozostające w znacznym stopniu poza kontrolą państwa. Coraz bardziej widoczne były zjawiska utraty znaczenia przez Zachód i Północ na rzecz Wschodu i Południa³.

Zmiany przyniosły również inne spojrzenie na kulturę⁴. Obecnie kulturze przypisuje się większą rolę w kształtowaniu zachowań, postaw, tworzeniu podstaw współpracy czy kształtowania sposobów zarządzania konfliktem. Postawienie kultury w centrum zainteresowań nauk społecznych związane jest z pojawieniem się kilku zjawisk. Jednym z nich jest *zwrot kulturowy*, który jako pojęcie pojawił się już w latach 70. XX wieku. Animatorzy tego określenia propagowali wzrost znaczenia kultury jako czynnika w istotny sposób kształtującego ład międzynarodowy⁵.

Przemiany przełomu XX i XXI wieku zachodziły w znacznej mierze w sposób niekontrolowany, dotyczyły całego globu i ujawniły się głównie

¹ S.P. Huntington, *The Lonely Superpower*, „Foreign Affairs” 1999, vol. 78, nr 2, s. 35–49; R. Kagan, *Powrót historii i koniec marzeń*, Poznań 2009, s. 10.

² J.S. Nye, *Konflikty międzynarodowe*, Warszawa 2009, s. 345.

³ B. Balcerowicz, *Pokój i nie-pokój*, Warszawa 2001; R.D. Kaplan, *The Coming Anarchy. Shattering the Dreams of Post Cold War*, New York 2000.

⁴ K. Sarikakis, *Legitimizing Domination: Notes on the Changing Faces of Cultural Imperialism*, [w:] B. Hamm, R. Smandych (eds.), *Cultural Imperialism. Essays on the Political Economy of Cultural Domination*, Peterborough 2005, s. 80–95.

⁵ P. Burke, *Historia kulturowa*, Kraków 2012, s. 21.

w gospodarce i kulturze⁶. Tworzeniu nowego ładu międzynarodowego towarzyszył proces rosnącej współzależności i wzajemnych powiązań. Postęp technologiczny ułatwił rozchodzenie się rozmaitych zjawisk, wzorców czy doświadczeń we wszystkich zakątkach świata. Cechą szczególną było towarzyszące zjawisko deterytorializacji, które prowadzi do rozerwania związków między przestrzenią społeczną a terytorialnie określonymi miejscami, odległościami czy granicami⁷. Miejsce geografii fizycznej czy politycznej zajęła geografia społeczna, która odwołuje się do różnego rodzaju związków między ludźmi, znajdującymi się w różnych punktach świata. Procesy deterytorializacji dotyczą również kultury: lokalna kultura, która dawniej była silnie związana z konkretnym miejscem, to pod wpływem przemian może się odradzać w różnych przestrzeniach geograficznych i społecznych. Można nawet określić, że nie musi być przypisana do żadnej przestrzeni i zaczyna funkcjonować jako lokalność wyobrażona⁸.

Przemiany w sferze kultury są procesem wieloaspektowym⁹. Wraz ze wzrostem znaczenia regionalnych mocarstw, związanych z różnymi kręgami cywilizacyjnymi, wzrosło znaczenie kultury, często budowanej w antagonizmie do wzorców Zachodu¹⁰. Można zauważyć walkę przeciwnych sobie tendencji: tworzy się system kultury globalnej, choć jednocześnie z tym zjawiskiem rozwija się systemy kultur lokalnych¹¹.

Pojęcia medialny i kulturowy imperializm są używane w kontekście większego wpływu kulturowego państwa hegemonu postrzeganego poprzez procesy globalizacji. Imperializm ten jest z pewnością częścią

⁶ P. Frankowski, *Jeden Świat – wiele „ładów”*. Pytanie o kształt nowego porządku światowego, [w:] A. Chodubski (red.), *Kształtowanie się nowego ładu międzynarodowego*, Gdańsk 2007, s. 26–27; Z. Bauman, *Globalizacja i co z tego dla ludzi wynika*, Warszawa 2000; Tenże, *Globalizacja, czyli komu globalizacja, a komu lokalizacja*, „Studia Socjologiczne” 1997, nr 3, s. 55; A. Dylus, *Globalizacja. Refleksje etyczne*, Wrocław 2005, s. 91; U. Bernardi, *Globalizacja i kultury. Przeciwnym starym i nowym przesądom*, „Społeczeństwo” 1998, nr 2, s. 280; K. Krzysztofek, *Kulturowa ścieżka globalizacji*, [w:] M. Pietraś (red.), *Oblicza procesów globalizacji*, Lublin 2002, s. 119; K. Krzysztofek, *Globalna kultura i globalne zarządzanie*, „Sprawy Międzynarodowe” 2000, nr 1, s. 86.

⁷ R. Robertson, *Globalization*, London 1992, s. 54.

⁸ W.J. Burszta, *Antropologia kultury. Tematy, teorie, interpretacje*, Poznań 1998, s. 159–160.

⁹ H. Bhabha, *The Location of Culture*, Routledge, London 1994.

¹⁰ J. Kukułka, *Wstęp do nauki o stosunkach międzynarodowych*, Warszawa 2003, s. 237.

¹¹ A. Ziętek, *Globalizacja a kultura*, [w:] A. Ziętek (red.), *Międzynarodowe stosunki kulturalne*, Warszawa 2010, s. 91.

globalizacji¹². W warunkach globalizacji Centrum rozszerza i utrwała swe możliwości poprzez media i firmy, które zabiegają o jak największy rynek dla swych produktów. Amerykański model przemysłu kulturowego stworzył obszar dla późniejszej ekspansji handlowej, gdzie firmy traktują kulturę jako towar poprzez komercjalizację całej swej sfery działania.

Kultura i sztuka

W nauce sformułowano wiele definicji kultury. Różni autorzy, różne dyscypliny naukowe i szkoły naukowe skupiały uwagę na poszczególnych aspektach kultury – zależnie od stawianych celów badawczych i całości zapatrywań na życie społeczne.

Sztuka stanowi część kultury, obejmując dziedzinę działalności artystycznej, która jest wyróżniana ze względu na reprezentowane przez nią wartości estetyczne. Można przyjąć, że sztuka to umiejętność wymagająca szczególnego talentu lub specjalnych kwalifikacji. Sztuka stanowi wszystko to, co powstaje dzięki wyobrażeniom innych, stanowiąc dorobek cywilizacyjny. Sztuka narodziła się wraz z początkiem cywilizacji, najprawdopodobniej związana była z obrzędami magicznymi, które wyniosła od ludów pierwotnych. W starożytności, czy w średniowieczu sztuka oznaczało tyle, co rzemiosło. W średniowieczu sztuki dzielono na *pospolite* i *wolne*. Pierwsze – to takie, które wymagały wysiłku fizycznego np.: architektura, rzeźba, malarstwo, krawiectwo, itp., drugie – jak sama nazwa wskazuje, były wolne od tych przywar. Zaliczano do nich arytmetykę, muzykę, logikę, itp. Zmiany w klasyfikacji przyniósł wiek oświecenia.

W połowie XVIII w. Charles Batteux przygotował bardzo istotną systematyzację¹³. Do grona siedmiu sztuk pięknych zaliczono: malarstwo, rzeźbę, architekturę, muzykę, poezję, wymowę i taniec. Z nich z kolei wydzielono poezję i wymowę jako literaturę piękną, a w wieku XIX – muzykę i taniec. W ścisłym gronie pozostały jedynie trzy, tworzące sztukę *sensu stricto*: malarstwo, rzeźba i architektura, które stanowią przedmiot badań niniejszego tekstu.

¹² Ch. Barker, *Making Sense of Cultural Studies*, London 2002, s. 21; C. Hamelink, *The Politics of World Communication*, London 1994, s. 176; N. Stevenson, *The Transformation of the Media: Globalisation, Morality and Ethics*, London–New York 1999, s. 38.

¹³ H. Read, *Sens sztuki*, Warszawa 1994, s. 5.

Imperializm kulturowy

Imperializm kulturowy najczęściej postrzegany jest negatywnie, ponieważ kojarzy się z narzuceniem określonych zjawisk, które wpływają na ograniczenia lokalnych kultur. Negatywny odbiór dotyczy, również z innych względów, amerykańskiej kultury. Negatywny odbiór dotyczy, również z innych względów, amerykańskiej kultury. Aby złagodzić negatywny odbiór kultury amerykańskiej, często zastępowano to określenie pojęciem globalizmu kulturowego¹⁴.

Pojęcie imperializmu kulturowego stało się bardzo popularne w latach 70. XX wieku i związane było z rozwojem mediów¹⁵. Za twórcę pojęcia imperializmu kulturowego uważa się amerykańskiego socjologa Herberta Schillera. W swej najważniejszej, z punktu widzenia przedstawianej poniżej problematyki, pracy, Schiller opisał to zjawisko, dokonując ujęcia modelowego stosunków międzynarodowych¹⁶. Według Schillera imperializm kulturowy jest zjawiskiem, w którym społeczeństwa zostają wchłonięte w ramy współczesnego systemu światowego poprzez nakłonięcie, zmuszenie, a niekiedy przekupienie. W ten sposób mają kształtować się instytucje społeczne kraju, które dostosowują nieraz całe społeczeństwo do systemu wartości i struktur państwa dominującego – rdzenia.

Według modelu, struktura systemu międzynarodowego daje państwu rdzenia przewagę, które uzależnia od siebie państwa peryferyjne. Oba ośrodki tworzą układ, w którym obiektywne prawa wprawiają w ruch rdzeń, wzmocniony poprzez wartości, normy i kulturę. Wpływają one na zasadzie reakcji odśrodkowej rozprzestrzeniając się na obwód. W ten sposób dochodzi do cyrkulacji kultury, wartości czy norm powstałych w dominujących państwach rdzenia i przenoszenia ich na peryferia. Sytuacja taka przynosi obopólne korzyści, ale zjawisko to pogłębia lukę kulturową, której kraje słabsze nie są w stanie zlikwidować, bez rozwinięcia własnej kultury i środków komunikowania¹⁷.

Opisana za pomocą tego modelu rzeczywistość sprawia, że kultura poszczególnych narodów narażona jest na nieustanny napływ zupełnie obcych norm, wartości, stylu życia, obyczajowości i sposobów dróg rozwoju, przy jednoczesnym całkowitym braku możliwości tworzenia

¹⁴ E.W. Said, *Culture and Imperialism*, New York 1993, s. 97–103.

¹⁵ J. Rifkin, *Wiek dostępu. Nowa kultura hiperkapitalizmu, w której płaci się za każdą chwilę życia*, Wrocław 2003.

¹⁶ H. Schiller, *Komunikowanie a dominacja kulturalna*, Warszawa 1978, s. 12.

¹⁷ T. Goban-Klas, *Media i komunikowanie masowe. Teoria i analizy prasy, radia, telewizji i internetu*, Warszawa–Kraków 1999.

jakichkolwiek mechanizmów obronnych. W takich warunkach w państwach peryferyjnych zachodzi proces tworzenia identycznych, bądź podobnych do państw rdzenia, społecznych i ekonomicznych struktur ustrojowych¹⁸.

Najbardziej zainteresowane w utrzymaniu dominacji kulturowej są korporacje międzynarodowe, które realizują w ten sposób nadrzędny cel, jakim jest zapewnienie swoim produktom rynków na całym świecie. Do realizacji tego celu stosowane są wszelkie możliwe środki propagandy, reklamy i marketingu oraz public relations. Duże znaczenie ma więc swobodny przepływ informacji, dzięki czemu można narzucać społeczności jeden dominujący model komunikowania społecznego, a taką możliwością dysponują tylko bogate kraje¹⁹. Zastrzeżenia wobec badanego zjawiska w tym sensie dotyczą tego, że przenoszą pojęcie kultury na pole zachowań konsumenckich. Tym samym ograniczone są pola obserwacji rozwoju kultury, co w znacznym stopniu ograniczą zrozumienie i wyjaśnienie pojęcia imperializmu kulturowego.

Pojęciu imperializmu kulturowego towarzyszy zatem konieczność określenia stanu swobodnego przepływu informacji. Jest to z pewnością cecha wynikająca z zasad wolności, demokracji, ale też globalizacji. Często te dwa pierwsze traktowane są jako jeden z najważniejszych warunków imperializmu kulturowego. W ocenie negatywnej zasada ta jest próbą narzucenia społeczności międzynarodowej jednego, dominującego modelu komunikowania, jako rzekomo uniwersalnego i korzystnego dla wszystkich krajów. Koncepcja ta bowiem premiuje tylko kraje demokratyczne i bogate, które są w stanie zarządzać środkami masowego komunikowania, utrzymując kontrolę nad światową siecią dystrybucji informacji. Teoria liberalna w zakresie swobodnego przepływu informacji może usankcjonować i umożliwić kilku dominującym ekonomicznie państwom narzucenie swoich systemów kulturowych reszcie świata. W tym znaczeniu imperializm kulturowy oznacza, że ludzie nie mają w pełni wolnej woli w decydowaniu o tym, co czują, robią, myślą i jak żyją.

Można się takim zjawiskom przeciwstawić i za najważniejszy warunek sukcesu w procesie niwelowania dysproporcji komunikacyjnych uznać Schiller tworzenie własnej polityki komunikowania przez kraje będące ofiarami dominacji kulturowej. Polityka ta powinna uwzględnić rozwój alternatywnych, rodzimych struktur i produktów medialnych. Wszystko

¹⁸ A. Mattelart, M. Mattelart, *Teorie komunikacji. Krótkie wprowadzenie*, Warszawa–Kraków 2001, s. 47.

¹⁹ H. Schiller, *Sternicy świadomości*, Kraków 1976, s. 18–19.

to powinno prowadzić do przełamania monopolu informacyjnego, aby nie ulec dominacji w sferze informacji wyprodukowanej przez międzynarodowe koncerny²⁰.

Zwrócenie uwagi na media oznacza, że w rozwoju kapitalizmu – informacja i komunikacja mają wielkie znaczenie dla społeczeństwa. Media i przemysł rozrywkowy są kluczowe od końca XX wieku i obowiązują tu zasady jak w całej gospodarce: konkurencyjność, opłacalność i efektywność. We współczesnych państwach konsumencki styl życia sprzyja zjawisku, które powoduje, iż informacja staje się towarem i służy zwiększeniu produkcji i konsumpcji. Kraje ubogie, których nie stać na sprostanie wyzwaniom związanym z szybkim rozwojem, nabywaniem umiejętności korzystania z nich mają ograniczony dostęp do informacji. Niskie dochody i niskie wykształcenie w krajach nierozwiniętych powodują, że ta sytuacja jeszcze bardziej się utrwała.

Światowe media

Światowe media końca XX wieku zostały zdominowane przez zachodnie firmy, w większości rodem z USA. Koncerny amerykańskie wywierają duży wpływ na kulturę w krajach peryferii, poprzez narzucanie im zachodniego systemu wartości. Zachodnia cywilizacja wytwarza większość produktów medialnych, które są kupowane przez odbiorców z reszty świata, dlatego że są tańsze i zakup ich jest bardziej opłacalny niż uruchomienie własnej produkcji. Lokalni producenci dóbr kultury mogą konkurować z producentami amerykańskimi, pod warunkiem, że lokalna produkcja utrzymywana jest na odpowiednio wysokim poziomie oraz jest bardziej dostępna i powszechna.

Chociaż zarówno globalizacja, jak i społeczeństwo informacyjne to tematy, które często są poruszane publicznie, to pojęcie imperializm medialny zdaje się być ustawicznie pomijany. Być może dzieje się tak dlatego, że leży u podstaw problemu, jakim jest sama informacja, sposób jej ogłaszania, czy redagowania. Uwypuklenie kwestii imperializmu mediów może być niepożądane przez korporacje nadawcze, która często stawia je w negatywnym świetle, zagrażając ich rozwojowi²¹.

²⁰ P. Pawlak, *Internet jako narzędzie imperializmu kulturowego*, Poznań–Gniezno 2011, s. 42.

²¹ L. Pokrzycka, W. Mich, *Media a demokracja*, Lublin 2007; J. Keane, *Media a demokracja*, Londyn 1992; B. Ociepka, *Populism and media democracy*, Wrocław 2005.

Warto również podkreślić jak ważny jest język komunikacji. W znacznej mierze prostota języka angielskiego preferuje i rozszerza zasięg kultury amerykańskiej. Ponadto możliwość oddziaływania związana jest z dużą liczbą studentów obcokrajowców, pracowników akademickich i innych specjalistów w Stanach Zjednoczonych. Wykształceni w ośrodkach zachodnich w globalnym świecie nadal spożywają produkty kulturowe Zachodu²².

W skali globalnej liczy się kilka przedsiębiorstw które działają w szeroko rozumianej sferze mediów:

- *Google*, którą tworzy spółka *Alphabet*. Przedsiębiorstwo opiera swój rozwój o reklamy i oczywiście świat Internetu. Firma wyceniana jest na 59,62 mld USD;
- *The Walt Disney Company*, które kontroluje kanały telewizyjne i radiowe, wytwornie filmowe, oraz wydawnictwa. Firma wyceniana jest na 22,45 mld USD;
- *Comcast* wyceniany na 19,72 mld USD; większość jej zysku pochodzi ze stacji *NBC Universal*;
- *21st Century FOX* wyceniony został na 18,67 mld USD. Zyski firmy pochodzą z działalności audiowizualnej, głównie produkcji filmowej;
- *Facebook* wyceniony został na 11,49 mld USD. Firma tworzy największy portal społecznościowy świata, głównie czerpiąc zyski z obsługi medialnej mobilnych urządzeń;
- *Bertelsmann AG*, jako niemiecka firma specjalizuje się w rynku telewizyjnym, wydawnictwach prasowych i muzycznych. Jest wyceniany na 10,04 mld USD;
- *CBS (Columbia Broadcasting System)* i *Viacom*, które jeszcze w latach 90. XX w. funkcjonowały jako jeden koncern. Obecnie *Viacom* wyceniony jest na 9,61 mld USD, a *CBS* na 9,57 mld USD. Główna produkcja pochodzi z sieci telewizyjnych i radiowych;
- *Baidu* jest chińską wyszukiwarką internetową, jej zysk bazuje na reklamach i jest ona wyceniana na 7,895 mld USD;
- *News Corp.* wcześniej funkcjonowało jako *News Corporation* Ruperta Murdocha koncentrujący w swoim ręku wydawnictwa prasowe, studia filmowe, TV i portale internetowe. Jest wyceniony na 6,86 mld USD;
- *Advance Publications* wyceniano na 6,42 mld USD, głównie dzięki posiadanym wydawnictwom książkowym, prasowym oraz sieci internetowej;

²² J. Braun, *Potęga czwartej władzy. Media, rynek, społeczeństwo*, Warszawa 2005, s. 56.

- *iHeartMedia* wcześniej znana jako *Clear Channel Communications* jest wyceniany na 6,12 mld USD, głównie dzięki posiadanej sieci rozgłośni radiowych;
- *Discovery Communications* wyceniona na 6,11 mld USD posiada stacje telewizyjne;
- *Globo* to brazylijski koncern medialny, oceniany na 4,83 mld USD. Uzyskane dochody pochodzą głównie z działalności na rynku wydawniczym oraz z posiadanych stacji telewizyjnych i radiowych;
- *Yahoo* jest oceniane na 4,62 mld USD. To amerykański portal internetowy, który opiera swe dochody na reklamach internetowych²³.

Pomimo dominacji zachodnich przedsiębiorstw medialnych i audiowizualnych, sytuacja powoli ulega zmianie. Kraje, których gospodarki są określane jako „wschodzące”, stopniowo uzyskują kontrolę nad systemami komunikowania we własnych społeczeństwach, wpływając ponadto na społeczeństwo globalne. Dla chcących uzyskać wpływy, ważne jest opanowanie kanałów informacyjnych, zwłaszcza środków informowania elektronicznego. Kolejnym krokiem na drodze do likwidacji dominacji kulturowej są przeobrażenia w systemach komunikowania wewnątrz samych państw rdzenia, które wpływają na cały system.

W przypadku sztuki, dzięki mediom i audiowizualnym produktom wszelkie formy ukazujące malarstwo, rzeźbę czy obiekty architektury mogą być obecne w domu przeciętnego człowieka (np. film). O tym, w jakim stopniu i w jaki sposób się to dokonuje, w znacznej mierze decydują właściciele mediów, wśród których decydujące znaczenie posiada zachodni rodowód.

Rynek sztuki

We współczesnym świecie oddziaływanie sztuki związane jest z rynkiem działań artystycznych. We współczesnym świecie utowarowienie sztuki jest naturalne, stając się synonimem sukcesu, ale będąc też zgodne z preferencjami właścicieli wielkich koncernów. Sztuka stała się towarem, choć praktycznie zawsze nim była, ale współcześnie towarem wręcz w skali masowej. Skala zjawiska wpłynęła na utożsamianie świata sztuki z rynkiem sztuki, co nie jest zgodne z rzeczywistością. Sporządzony przez „ArtReview” ranking najbardziej wpływowych osób w świe-

²³ <http://businessinsider.com.pl/firmy/najwieksze-firmy-medialne-na-swiecie-google-disney-i-fox-w-czolowce/k6gvghg> (dostęp: 2.10.2017).

cie sztuki pokazuje, że świat sztuki, który określa wpływ ludzi związanych z tą branżą jest zmienny i zhierarchizowany. Według „ArtReview” w 2016 roku pierwszą dziesiątkę tworzy grupa najbardziej wpływowych ludzi – wręcz instytucji²⁴:

1. Hans Ulrich Obrist – szwajcarski krytyk i historyk sztuki, dyrektor *Serpentine Galleries* (Londyn);
2. Adam Szymczyk – polski krytyk sztuki, dyrektor artystyczny festiwalu *Documenta 14* (Kassel) i *Berline Biennale*; kurator *Kunsthalle Basel*;
3. Iwan & Manuela Wirth, szwajcarscy współwłaściciele galerii *Hauser & Wirth*;
4. David Zwirner – niemiecki współwłaściciel i dyrektor *David Zwirner Gallery* w Nowym Yorku i Londynie;
5. Nicholas Serota & Frances Morris – współdyrektorzy *Tate Museum* w Londynie;
6. Larry Gagosian – Amerykanin armeńskiego pochodzenia, właściciel *Gagosian Gallery*;
7. Hito Steyerl – niemiecka producentka filmowa, pisarka i artystka;
8. Adam D. Weinberg – dyrektor *Whitney Museum of American Art*;
9. Wolfgang Tillmans – niemiecki fotograf i artysta, pracuje w Londynie;
10. Ai Weiwei – chiński artysta i kurator sztuki (w areszcie domowym).

Krótki przegląd pozwala stwierdzić, że współczesny świat upowszechnia zachodnie praktyki i dyskurs artystyczny rynku sztuki. W roku 2016 pojawiły się egzotyczne nazwiska z różnych państw. Miejsce 100 zajęła Delfina Entrecanales – kolekcjonerka sztuki z Brazylii; 99 miejsce dyrektor narodowej galerii Sztuki z Singapuru – Eugene Tan; 94 miejsce – Adriano Pedrosa, dyrektor muzeum sztuki współczesnej z Sao Paulo; 90 miejsce Yuko Hasegawa – dyrektor Muzeum Sztuki Współczesnej z Tokio; 88 miejsce – Junjung Kim, kurator wystawy i projektów artystycznych z Seulu; 87 miejsce – siostra emira Kataru i dyrektorka Katarskiego Muzeum Sztuki.

Lista „ArtReview” nie pozostawia wątpliwości – świat sztuki się globalizuje, ale jego centrum nie znika, pozostaje nadal na Zachodzie, aczkolwiek peryferie są ruchliwe i zmienne. Nadal artyści niezachodni, chcąc stać się ważni, muszą zostać zaakceptowani przez centrum, czyli Zachód. W znacznej mierze świat sztuki dostosowuje artystów do potrzeb rynku sztuki. Dzisiejszy globalny świat sztuki nie ma jednej polityki, jednej ideologii estetycznej, jednego dyskursu artystycznego, ale jest globalny i atrakcyjny jak nigdy wcześniej.

²⁴ Źródło: https://artreview.com/power_100 [strona magazynu „ArtReview”].

W XXI wieku rynek sztuki koncentruje się nadal w świecie Zachodu poprzez znaczenie domów aukcyjnych, które w większości sprzedają dzieła zachodnich mistrzów, bądź zachodniej awangardy. Choć również często kupcami są bogaci szejkowie czy nowobogacy z Chin czy Rosji. Najważniejsze domy aukcyjne związane są z Londynem, lecz wraz z rozwojem rynków często przenoszą swe siedziby w inne miejsca. Najważniejsze z nich to: Christie²⁵ (Londyn, Nowy York, Los Angeles, Paryż, Bangkok); Sotheby²⁶ (Londyn, Nowy York, Moskwa, Hongkong); Bonhams²⁷ (Nowy York, Los Angeles, San Francisco, Sidney, Singapur, Paryż, Hongkong).

Turystyka kulturowa

Ważną częścią procesu globalizacji, który wspomaga przekształcenie lokalnych kultur i ma możliwości oddziaływania m.in. poprzez sztukę, jest turystyka²⁸. Zgodnie z teorią imperializmu kulturowego, turystyka może zwiększyć oddziaływanie państw rdzenia. Turysta odwiedzając inne kraje pochłania jego produkty, doznaje doświadczeń opartych na innych wzorach. Dotyczy to również turystyki kulturalnej, która w części dotyczy zapoznania się ze sztuką. Turysta w swej podróży m.in. zapoznaje się ze zbiorami muzealnymi, poznaje miasta z ich układem architektonicznym i najważniejszymi zabytkami. Poznawane miejsca najczęściej uwieczniane są na fotografiach czy filmie, przenosząc i utrwalając nowe doznania już po powrocie turystów do własnego domu. Wśród zakupionych pamiątek nie brakuje replik obrazów czy charakterystycznych symboli zwiedzanych miejsc²⁹.

Rola turystyki w utrwaleniu imperializmu kulturowego jest trudna do określenia. Pomocna w tym celu może być analiza dotycząca zwiedzanych krajów oraz odwiedzanych muzeów oraz zabytków kultury będących na liście UNESCO³⁰.

²⁵ Strona domowa: www.christies.com

²⁶ Strona domowa: www.sotheby.com

²⁷ Strona domowa: www.bonhams.com

²⁸ K. Walsh, *The Representation of the Past: Museums and Heritage in the Postmodern World*, London 1992.

²⁹ D. MacCannell, *The Tourist: A New Theory of the Leisure Class*, London 1999.

³⁰ Wang N., *Rethinking authenticity in tourism experience*, „Annals of Tourism Research” 1992, nr 26 (2), s. 349–370; C.M. Hall, *Tourism and Politics: Policy, Power and Place*, New York 1994, s. 21–23.

Tabela 1. Liczba turystów wg odwiedzanych państw

Pozycja	Państwo	Liczba turystów 2014 r. w mln
1.	Francja	83,7
2.	Stany Zjednoczone	74,8
3.	Hiszpania	65,0
4.	Chiny	55,7
5.	Włochy	48,6
6.	Turcja	39,8
7.	Niemcy	33,0
8.	Wielka Brytania	32,6
9.	Rosja	29,8
10.	Meksyk	29,1

Źródło: <http://statistics.unwto.org/news> (dostęp: 11.02.2016).

Najważniejsze muzea gromadzące okazy sztuki najłatwiej sklasyfikować z uwagi na liczbę odwiedzających. Wśród nich najważniejsze znajdują się w krajach szeroko pojętego Zachodu. Tylko 3 z topowej setki znajdują się w Azji (jeden w Japonii i dwa w Chinach), pewna liczba w Australii i w Ameryce Południowej.

Tabela 2. Muzea z największą liczbą zwiedzających

Pozycja	Nazwa	Kraj, miasto	Liczba odwiedzających w mln rocznie
1	Louvre	Francja-Paryż	7,4
2	Metropolitan Museum of Art.	USA – Nowy Jork	7
3	British Museum	Wielka Brytania – Londyn	6,4
4	National Gallery	Wielka Brytania – Londyn	6,2
5	Vatican Museums	Watykan	6
6	Tate Modern	Wielka Brytania – Londyn	5,8
7	National Gallery of Art.	USA – Waszyngton	4,2
8	State Hermitage Museum	Rosja – St. Petersburg	4,1
9	Reina Sofia	Hiszpania – Madryt	3,6
10	Victoria and Albert Museum	Wielka Brytania – Londyn	3,4

Źródło: The World's 100 most popular museums: <http://www.listchallenges.com/100-most-visited-art-museums> (dostęp: 12.06.2017).

Warto przyjrzeć się również liście dziedzictwa kulturowego (pomi-
jając obiekty przyrodnicze). Z uwagi na podział geograficzny dominuje
Europa i Ameryka Północna z liczbą ogólną 506 obiektów, w tym aż
434 kulturowych. W porównaniu Azja, Australia i Oceania na liście kul-
turowej ma jedynie 177 obiekty. Państwa Europy dominują w zabytkach
kulturowych a stosunkowo mała wielkość obszarowa państw jeszcze to
tylko potwierdza: Włochy – 48, Hiszpania – 41, Niemcy i Francja po 39,
Wielka Brytania – 26. Z drugiej strony USA z liczbą 9 wśród zabytków
kulturowych nie imponują. Z kolei zupełnie różne kulturowo Chiny mają
35 obiektów kultury na liście UNESCO, Rosja – 17, ale już Indie – 28,
Iran – 21, Japonia – 16 czy Turcja – 15³¹. Z uwagi na rozmiar kraju
i długotrwałość cywilizacji jednoznaczna jest wielkość i znaczenie cywili-
zacji państw azjatyckich, co nie oznacza, że znaczenie kultury zachodniej
maleje w wymiarze oddziaływania kultury, a szczególnie obiektów sztuki.

Sztuka w reklamie

Sztuka znajduje się w zakresie zainteresowania specjalistów od
reklamy, która w skomercjalizowanym świecie ułatwia sprzedaż towa-
rów. Reklama czerpie inspiracje ze sztuki. Dzięki przywoływaniu dzieł
sztuki, reklamowany przedmiot – towar, urasta do rangi niepowtarzalnej,
a wręcz unikatowej. W zamierzeniach twórców reklamy a producentów
reklamowanego produktu, wręcz osiąga wartość sięgającą dzieła sztuki,
która zostaje transponowana na jakość produktu. Reklama jest marke-
tingowym środkiem perswazji i stała się nieodłącznym nośnikiem „prze-
mocy symbolicznej”³². We współczesnym świecie zjawisko to wzrasta,
gdy obserwujemy gwałtowne przejście od języka werbalnego do języka
wizualnego, opartego nie na słowie, lecz na obrazie. W reklamie trady-
cyjnej, komunikat miał informować o towarze, prezentować jego zastoso-
wanie i nakłaniać do zakupu. Reklamowana rzeczywistość, zaciera granice
między tym, co realne, a tym, co wyobrażone³³. Współczesna reklama
nie określa w sobie towaru, lecz jest jedynie jego pustą formą, znakiem
czy marką³⁴.

³¹ <http://www.unesco.org> (dostęp: 29.12.2017).

³² A. Kisielewski, *Sztuka i reklama*, Białystok 1999.

³³ M. Lisowska-Magdziarz, *Z historii reklamy telewizyjnej*, „Aida” 1997, nr 10–11, s. 30–33.

³⁴ M. Taborska, *Spiskowcy wyobraźni. Surrealizm*, Gdańsk 2007.

Od lat 90. XIX wieku doszło pierwszy raz do zatarcia granic między sferą sztuki a reklamą³⁵. Reklama przejmując język sztuki, posługując się nim z coraz większą swobodą. Współczesna reklama w różny sposób oddziałuje poprzez wykorzystanie motywów zaczerpniętych z tradycyjnie pojmowanej sztuki³⁶.

Pierwszy, najprostszy sposób i najbardziej czytelny dla odbiorcy, polega na dosłownym reprodukowaniu obrazu w komunikacie reklamowym, bez ingerencji w jego strukturze. Ten rodzaj reklamy można spotkać w reklamie słodczy marki Ferero Rocher, gdzie użyto dzieł „Narodziny Wenus” i „Dawida”, które były autorstwa włoskich mistrzów renesansu – Sandro Botticelli i Michała Anioła. Reklama jednoznacznie podkreśla wyborny smak włoskiej czekolady, który można było porównać jedynie do dzieł mistrzów włoskiego renesansu. Podobny mechanizm zastosowano w promocji sosów i musztardy marki Devey, gdzie wykorzystano dzieła – Michała Anioła i Leonarda da Vinci.

Drugi z kolei narusza „tkankę” zapożyczonych dzieł sztuki, nie zachowując jego autonomicznego statusu. Taka sytuacja ma np. miejsce, gdy przez „Pokój artysty w Arles” pędzla Vincenta van Gogha toczy się futbolowa piłka, reklamująca brazylijski magazyn sportowy. Do tej kategorii wykorzystania dzieła malarskiego należy również francuska reklama sieci telefonii komórkowej Simplus. Reklama wykorzystwała obraz o tematyce historycznej „Wolność wiodąca lud na barykady” autorstwa Eugene’a Delacroix.

Trzeci sposób wykorzystania dzieł sztuki w reklamie określany jest jako „aluzyjny”. Jest to najbardziej wyrafinowany sposób, wymagający największych kompetencji odbiorczych³⁷. Wyraźnie to było widać w reklamie perfum Mahora Guerlain, gdzie wykorzystano malarstwo Paula Delvauxa. W podobny sposób sztuka została wykorzystana w reklamie samochodu Mazda, odwołującej się do malarstwa Pabla Picassa. Przykładem tego rodzaju sztuki w reklamie może być malarstwo surrealistów np. Salvadora Dali czy René Magritte’a. Obraz „Uporczywość pamięci” Salvadora Dalego, z charakterystycznymi miękkimi zegarami, jest swego rodzaju autorskim znakiem plastycznym, wymownym i czytelnym. Nie powinien dziwić zatem fakt, że zainspirowało ono wielu twórców związanych z dziedziną reklamy. Pewną zbieżność z oryginałem widać w reklamie

³⁵ A. Kisielewski, *Sztuka i reklama. Relacje między sztuką i kulturą*, Białystok 2001, s. 53.

³⁶ M. Golka, *Świat reklamy*, Warszawa 1994.

³⁷ M. Szwed-Kasperek, *Związki reklamy i sztuki – pasożytnictwo czy symbioza*, [w:] M. Ostrowicki (red.), *Estetyka reklamy*, Kraków, s. 25–42.

japońskiej marki samochodów Lexus³⁸. W reklamie elementy z obrazu Dalego, przy zachowaniu formy i kolorystyki zbliżonej do oryginału, zastąpione zostały częściami samochodowymi. W tym kontekście trudno nie przyznać racji ledwo widocznemu hasłu reklamowemu, które głosi: *Every piece is a masterpiece*, bowiem każda z części, każdy pojedynczy element tworzący samochód marki Lexus może być postrzegany – tak jak obraz Salvadora Dalego – jako swoiste arcydzieło, zaprojektowane i wykonane z największej precyzji przez japońskich inżynierów³⁹.

Wśród reklam odwołujących się do obrazów surrealistów, pojawiają się także takie, które odwołują się do mniej znanych szerszej publiczności dzieł Salvadora Dalego. Należą do nich chociażby brazylijska reklama funduszy inwestycyjnych AE Investimentos z 2008, która naśladuje kompozycje obrazu „Kuszenie św. Antoniego”. W podobnym duchu i estetyce utrzymana jest reklama Volkswagena wykorzystująca motywy twórczości René Magritte „Syn człowieczy”⁴⁰.

Zakończenie

Imperializm kulturowy wykorzystujący często sztukę w wąskim znaczeniu, trudny jest do oceny i określenia możliwości działania. Przytoczone przykłady oddziaływania poprzez sztukę w znacznym stopniu dotyczą bogacących się elit, które uczestniczą w rynku sztuki. Wówczas w znacznym stopniu ma to wpływ na określenie tożsamości tych warstw społecznych, które stają się bardziej kosmopolityczne. W bogatszych społeczeństwach sztuka inaczej jest postrzegana, również w reklamie, gdzie spotyka się z przychylnym odbiorem i aprobującym przyjęciem. Ubogie społeczeństwa nie przywiązują wagi do aspektów sztuki w reklamie i najważniejszym jej elementem jest promowany towar.

Dzisiejszy, globalny świat sztuki nie ma jednej polityki, jednej ideologii estetycznej, jednego dyskursu artystycznego. Praktycznie każda instytucja artystyczna i każdy uczestnik świata sztuki prowadzi własną politykę. Państwa, które mają możliwości lub aspiracje odgrywać znaczącą rolę we współczesnym świecie (np. BRIC) powodują, że imperializm kulturowy identyfikowany jako Zachód jest już nieaktualny. Nie

³⁸ M. Kierés, *Kulturoznawstwo i problem sztuk*, „Rocznik Kulturoznawczy” 2010, t. I, s. 71.

³⁹ J. Caples, *Skuteczna reklama*, Warszawa 2000.

⁴⁰ S. Bednarska, *Wpływ malarstwa surrealistycznego na reklamę współczesną*, „Studia Humanistyczne AGH” 2012, t. 11/1, s. 94.

oznacza to, że Zachód utracił wpływy. Wpływ ten jest trwały, na ile Centrum tworzą media i gospodarka związana z Zachodem. Niemniej w ciągu kilku ostatnich lat wzrosła rola dużych przedsiębiorstw medialnych spoza zachodniego kręgu kulturowego. Pomimo odmienności i one wykorzystują instrumenty zachodniej kultury, w tym sztuki, aby odnaleźć się na rynku medialnym. Może zaistnieć zatem sytuacja, że sztuka i kultura Zachodu poprzez lokalne firmy będzie sprawniej oddziaływała na tożsamość pozazachodnich kultur. Może tak być nawet w sytuacji, gdy wzrasta znaczenie różnorodnych ośrodków władzy spoza kultury zachodniej. W aspekcie sztuki może się okazać, że jej oddziaływanie jest większe, co nie musi być związane ze wzrostem uwrażliwienia na dzieła mistrzów. Sztuka oddziałując poprzez reklamę, rynek audiowizualny czy rozwój turystyki wykorzystuje w znacznej mierze kulturę obrazkową (od malowideł naściennych po cyberprzestrzeń), która miała i ma wielkie znaczenie w określeniu strefy wpływów.

STRESZCZENIE

We współczesnym świecie imperializm kulturowy, określane często jako medialny, ulega znaczeniowym przeobrażeniom. Narzucanie wzorców, norm, wartości czy kulturowej tożsamości we współczesnym świecie stopniowo przestaje być domeną Zachodu. Sztuka *sensu stricto* nadal tu stanowi ważny element; w sposób bierny, jak i aktywny określa znaczenie kultury Zachodu. Globalizacja i rynek konsumenta sprawiają, że sztuka jest wykorzystywana jako ważny element kulturowej dominacji. Nadal wielkie przedsiębiorstwa medialne związane są z Zachodem, ale stopniowo przestaje to być elementem trwałym i niezmiennym. Udział sztuki w procesie imperializmu kulturowego można najłatwiej zaobserwować poprzez aktywność turystyczną, liczbę odwiedzających muzea, skalę handlu dziełami sztuki oraz sztukę pojawiającą się w reklamie.

Robert Łoś

ART AS A TOOL OF CULTURAL IMPERIALISM

In the contemporary world the meaning of cultural imperialism, often described as media imperialism, undergoes transformation. Nowadays, imposing patterns, standards, values or the cultural identity gradually ceases to be the domain of

the West. Art *sensu stricte* still plays an important role here – in both passive and active way it determines the meaning of the Western culture. As a result of globalisation and the consumer-led market, art is used as an important element of cultural domination. Large media enterprises are still connected to the West, although this gradually ceases to be a stable and unchanging element. Participation of art in the process of cultural imperialism may be observed most easily in tourist activity, the number of visitors in museums, the scale of trade in works of art and the art's presence in advertising.

KEY WORDS: *cultural imperialism, media, art*

Bibliografia

- Barker Ch., *Making Sense of Cultural Studies*, London 2002.
- Balcerowicz B., *Pokój i nie-pokój*, Warszawa 2001.
- Bauman Z., *Globalizacja i co z tego dla ludzi wynika*, Warszawa 2000.
- Tenże, *Globalizacja, czyli komu globalizacja, a komu lokalizacja*, „Studia Socjologiczne” 1997, nr 3, s. 40–55.
- Bednarska S., *Wpływ malarstwa surrealistycznego na reklamę współczesną*, „Studia Humanistyczne AGH” 2012, t. 11/1.
- Bernardi U., *Globalizacja i kultury. Przeciw starym i nowym przesądom*, „Społeczeństwo” 1998, nr 2.
- Bhabha H., *The Location of Culture*, London 1994.
- Braun J., *Potega czwartej władzy. Media, rynek, społeczeństwo*, Warszawa 2005.
- Burke P., *Historia kulturowa. Wprowadzenie*, Kraków 2012.
- Burszta W.J., *Antropologia kultury. Tematy, teorie, interpretacje*, Poznań 1998.
- Caples J., *Skuteczna reklama*, Warszawa 2000.
- Frankowski P., *Jeden Świat – wiele „łądów”. Pytanie o kształt nowego porządku światowego*, [w:] A. Chodubski (red.), *Kształtowanie się nowego ładu międzynarodowego*, Gdańsk 2007.
- Golka M., *Świat reklamy*, Warszawa 1994.
- Goban-Klas T., *Media i komunikowanie masowe. Teoria i analizy prasy, radia, telewizji i internetu*, Warszawa–Kraków 1999.
- Hall C.M., *Tourism and Politics: Policy, Power and Place*, New York 1994.
- Hamelink C., *The Politics of World Communication*, London 1994.
- Huntington S.P., *The Lonely Superpower*, „Foreign Affairs” 1999, vol. 78, nr 2.
- Kagan R., *Powrót historii i koniec marzeń*, Poznań 2009, s. 10.
- Kaplan R.D., *The Coming Anarchy. Shattering the Dreams of Post Cold War*, New York 2000.
- Keane J., *Media a demokracja*, Londyn 1992.
- Kiereś M., *Kulturoznawstwo i problem sztuk*, „Rocznik Kulturoznawczy” 2010, t. I.
- Kisielewski A., *Sztuka i reklama. Relacje między sztuką i kulturą*, Białystok 2001.
- Tenże, *Sztuka i reklama*, Białystok 1999.
- Krzysztofek K., *Kulturowa ścieżka globalizacji*, [w:] M. Pietraś (red.), *Oblicza procesów globalizacji*, Lublin 2002.
- Tenże, *Globalna kultura i globalne zarządzanie*, „Sprawy Międzynarodowe” 2000, nr 1.

- Kukułka J., *Wstęp do nauki o stosunkach międzynarodowych*, Warszawa 2003.
- Lisowska-Magdziarz M., *Z historii reklamy telewizyjnej*, „Aida” 1997, nr 10–11.
- MacCannell D., *The Tourist: A New Theory of the Leisure Class*, London 1999.
- Mattelart A., Mattelart M., *Teorie komunikacji. Krótkie wprowadzenie*, Warszawa–Kraków 2001.
- Nye J.S., *Konflikty międzynarodowe*, Warszawa 2009.
- Ociepka B., *Populism and media democracy*, Wrocław 2005.
- Pawlak P., *Internet jako narzędzie imperializmu kulturowego*, Poznań–Gniezno 2011.
- Pokrzycka L., Mich W., *Media a demokracja*, Lublin 2007.
- Read H., *Sens sztuki*, Warszawa 1994.
- Rifkin J., *Wiek dostępu. Nowa kultura hiperkapitalizmu, w której płaci się za każdą chwilę życia*, Wrocław 2003.
- Robertson R., *Globalization*, London 1992.
- Said E.W., *Culture and Imperialism*, New York 1993.
- Sarikakis K., *Legitimizing Domination: Notes on the Changing Faces of Cultural Imperialism*, [w:] B. Hamm, R. Smandych (red.), *Cultural Imperialism. Essays on the Political Economy of Cultural Domination*, Peterborough 2005.
- Schiller H., *Komunikowanie a dominacja kulturalna*, Warszawa 1978.
- Tenże, *Sternicy świadomości*, Kraków 1976.
- Stevenson N., *The Transformation of the Media: Globalisation, Morality and Ethics*, London–New York 1999.
- Szwed-Kasperek M., *Związki reklamy i sztuki – pasożytnictwo czy symbioza*, [w:] M. Ostrowicki (red.), *Estetyka reklamy*, Kraków.
- Taborska M., *Spiskowcy wyobraźni. Surrealizm*, Gdańsk 2007.
- Walsh K., *The Representation of the Past: Museums and Heritage in the Postmodern World*, London 1992.
- Wang N., *Rethinking authenticity in tourism experience*, „Annals of Tourism Research” 1992, nr 26 (2).
- Ziętek A., *Globalizacja a kultura*, [w:] A. Ziętek (red.), *Międzynarodowe stosunki kulturalne*, Warszawa 2010.

Daniel Przystek

ORCID 0000-0003-3104-3671

Kamil Trepka

ORCID 0000-0001-7870-548X

Między polityką a kulturą. Sztuka dla ludu w Warszawskiej Spółdzielni Mieszkaniowej

SŁOWA KLUCZOWE:

teatr, kultura, spółdzielnia, socjalizm, Żoliborz

Warszawa dwudziestolecia międzywojennego była swoistym miastem paradoksów. Z jednej strony, stolica odrodzonej Polski była symbolem niepodległego państwa. Tu kumulowało się życie polityczne, społeczne i kulturalne. Miasto żyło wielkomiejskością i duchem metropolii. Z drugiej strony, to siedlisko różnorodności – różnych stanów majątkowych i wielonarodowości. Szczególne miejsce w owej charakterystyce znajduje rola i znaczenie Warszawskiej Spółdzielni Mieszkaniowej. Podmiotu powiązanego z Polską Partią Socjalistyczną, który poprzez wykreowanie na Żoliborzu pierwszego osiedla dedykowanego klasie robotniczej, jak i aktywistom ruchu socjalistycznego, umiejętnie połączył teoretyczne ujęcia programowe z praktyką codziennej aktywności. To właśnie w WSM realizowano najpełniej lewicową doktrynę polityczną, będącą faktycznie szerokim konceptem aktywności oddolnej dedykowanej dla szerokich grup społecznych żyjących we wspólnocie mieszkaniowej. Jednym z ważnych elementów, służących rozwojowi osobistemu, stała się kultura. W niej istotne miejsce, choć nie nadrzędne, zajął teatr.

Celem niniejszego artykułu jest ukazanie, że w nowatorskiej społecznie przestrzeni Warszawskiej Spółdzielni Mieszkaniowej znalazło się miejsce dla dwóch ważnych instytucji artystycznych, które nie funkcjonowały dla czystej rozrywki, ale pełniły z jednej strony rolę edukacyjno-integrującą, a z drugiej stanowiły załączek eksperymentalnego teatru

w Polsce. Tezą niniejszego opracowania jest, że tego typu instytucje miały szansę aktywności właśnie w tym miejscu, ze względu na socjalistyczny charakter Spółdzielni otwartej na innowacje i nowatorskie działania artystyczne, kształtującej przez to oddolną politykę kulturalną. Analizie została poddana aktywność samej spółdzielni w kontekście ruchu kulturalnego, co zostanie ukazane w części pierwszej artykułu. Następnie, jako przykłady, poddane analizie zostanie funkcjonowanie Teatru Baj i Teatru im. Żeromskiego, których odbiorcami były odmienne grupy społeczne – dzieci i dorośli, ale pozostawał w ich działaniu nadrzędny cel: wysoka jakość artystyczna twórczości. W niniejszej pracy zastosowaliśmy metodę systemową, dzięki której dokonaliśmy ukazania mikrosystemu – kultury, aktywności teatralnej, na tle działalności Warszawskiej Spółdzielni Mieszkaniowej. W przygotowaniu owego opracowania wykorzystaliśmy wszelkie dostępne materiały publikowane, w tym prasę żoliborskiego podmiotu oraz materiały archiwalne.

Warszawska Spółdzielnia Mieszkaniowa – próba realizacji mieszkalnictwa socjalistycznego

Warszawska Spółdzielnia Mieszkaniowa stanowiła wyjątkowy na skalę kraju projekt społecznego budownictwa mieszkaniowego. Mimo niesprzyjających okoliczności zewnętrznych, Spółdzielnia starała się konsekwentnie realizować swój główny cel – udostępnianie dobrze zaprojektowanych i stosunkowo tanich mieszkań robotnikom i ich rodzinom. W koncepcjach ówczesnych działaczy WSM „mieszkanie” oznaczało nie tylko techniczne rezydowanie w danym lokalu mieszkalnym i wynikającą z tego przynależność do poszczególnego gospodarstwa domowego, ale również bycie częścią swoistej „republiki spółdzielczej”, wspólnoty, do której należą i – co więcej – w której życiu partycypują wszyscy mieszkańcy osiedla. Spółdzielnia była wspólnotą ideową, tworzoną w dużej mierze przez działaczy socjalistycznych i komunistów, w związku z czym miała stanowić namiastkę przyszłego ustroju socjalistycznego, „wyspą socjalizmu” na kapitalistycznym morzu. Do najbardziej zasłużonych działaczy WSM można zaliczyć jej wieloletniego prezesa Teodora Toeplitza, Mariana Nowickiego, Stanisława Szwalbe oraz Stanisława Tołwińskiego, prezydenta Warszawy w latach 1945–1950. Na terenie dwóch osiedli wchodzących w skład WSM, przez cały okres dwudziestolecia międzywojennego, działały organizacje powiązane z ruchem robotniczym, znajdującym się wówczas pod silnym wpływem Polskiej Partii Socjalistycznej.

nej oraz z ruchem spółdzielczym. W obrębie Spółdzielni funkcjonowały również własne instytucje gospodarcze, społeczne i oświatowo-kulturowe, jak chociażby Spółdzielnia Spożywców „Gospoda Spółdzielcza”, Pierwsza Pralnia Spółdzielcza, Społeczne Przedsiębiorstwo Budowlane czy Stowarzyszenie „Szklany Domy”.

Warszawska Spółdzielnia Mieszkaniowa została powołana 11 grudnia 1921 r. przez działaczy wywodzących się z robotniczego ruchu spółdzielczego i klasowych związków zawodowych, które wówczas były częścią obozu socjalistycznego. Wśród członków-założycieli oprócz osób związanych z Polską Partią Socjalistyczną znaleźli się również komuniści i bezpartyjni społecznicy zaliczani do kręgu tzw. lewicy społecznej¹. WSM powstał w kontekście ogromnego niedoboru mieszkań robotniczych, z którym Warszawa zmagala się, bez większych sukcesów, od drugiej połowy XIX wieku. Odrodzona Rzeczpospolita, wycieńczona walkami o byt i granice, nie była w stanie ruszyć z ogólnokrajowym programem budowy mieszkań na wynajem, tudzież konsekwentnie wspierać stołeczny samorząd w zakresie budowy mieszkań komunalnych. Mimo tego, że na powołanie do życia Spółdzielni wpłynęły też partykularne interesy członków (część założycieli mieszkała w wynajmowanych pokojach na stancjach), w założeniach była ona przede wszystkim projektem skierowanym do robotników i ich rodzin, którzy dla lewicowych inteligentów stanowili najważniejszy punkt odniesienia ich aktywności politycznej. Co ciekawe, w uchwalonym statucie – oraz jego późniejszych poprawkach – nie faworyzowano *explicite* robotników, a jako główne cele działalności Spółdzielni wyszczególniono „dostarczanie i wydzierżawienie członkom tanich i zdrowych mieszkań drogą samopomocy zbiorowej oraz przy poparciu instytucji państwowych i komunalnych” oraz „zaspokojenie wspólnymi [sic!] siłami kulturalnych potrzeb członków”². Zatem w przeciwieństwie do powstających przez cały okres II Rzeczypospolitej spółdzielni mieszkaniowo-budowlanych, które zbudowawszy swoim członków mieszkania, przekazywały im również prawo własności do lokalu, WSM działał jako spółdzielnia mieszkaniowa typu lokatorskiego, z wyraźną ambicją wpłynięcia na kształt życia społecznego mieszkańców. Ten nadatek społeczno-kulturalny był w dwudziestoleciu międzywojennym ewementem nie tylko na skalę Warszawy, ale również i Polski.

¹ J.A. Szymański, *Warszawska Spółdzielnia Mieszkaniowa 1921–1970. Zarys dziejów*, Warszawa 1989, s. 9–12.

² Brzmienie artykułu 2 z roku 1930 *Statutu Warszawskiej Spółdzielni Mieszkaniowej*, Warszawa 1930.

Od momentu założenia w 1921 r. do końca 1938 r. Spółdzielnia oddała do użytku ponad 1650 mieszkań o różnych metrażach i typologiach. Pomimo trudności w uzyskaniu odpowiednich gruntów i kredytów oraz wybuchu „Wielkiego Kryzysu”, WSM prowadziła nieustanną działalność budowlaną od 1925 r. do września 1939 r. Jak wspomniano, spółdzielcy wzniesli od podstaw dwa nowoczesne i funkcjonalne osiedla, zamieszkałe pod koniec 1938 r. przez łącznie 5390 osób. Mimo usilnych starań działacze WSM nie byli jednak w stanie w pełni zrealizować głównego celu – czyli dostarczenia rodzinom robotniczym dobrze zaprojektowanych mieszkań: Na Osiedlu żoliborskim odsetek robotników wśród mieszkańców, wynoszący w 1929 r. jeszcze 47 proc., spadł gwałtownie do 25 proc. w 1935 r., aby osiągnąć w 1938 r. poziom 31 proc. (na zamieszkanym głównie przez robotników Rakowcu odsetek ten oscylował wokół 88 proc.)³. Gwałtowne zmniejszenie udziału robotników na Żoliborzu było spowodowane przede wszystkim kryzysem ekonomicznym przełomu lat 20. i 30. XX wieku, który doprowadził do tego, że robotnicy nie byli w stanie opłacić czynszu za wuesemowskie mieszkania. Stosunkowo nie miała wysokość opłat wynikała z konieczności spłacania odsetek wysoko oprocentowanych pożyczek zagranicznych, do wzięcia których spółdzielnia była zmuszona z powodu braku należytego wsparcia ze strony władz samorządowych, a w niektórych okresach również i państwowych. Do tego dochodzi fakt, że przy pierwotnym wyliczeniu czynszów kierowano się przedkryzysowym poziomem płac. Władze Spółdzielni, które były zainteresowane podtrzymaniem jej robotniczego charakteru, zareagowały na trzy sposoby: po pierwsze, umożliwiły dłużnikom odpracowanie swoich zaległości na budowach realizowanych przez Społeczne Przedsiębiorstwo Budowlane, aby zapobiec grożącej utracie mieszkania. Po drugie, zaczęły współpracować z dwoma monopolami państwowymi, z którymi zawarły umowy patronackie na dostarczenie mieszkań dla ich robotników. Po trzecie, odeszły od swojego pierwotnego założenia dotyczącego wielkości mieszkania dla rodziny robotniczej, które początkowo miało mieć co najmniej dwa pokoje i zaczęto faworyzować realizację tańszych i bardziej dostępnych półtorapokojowych mieszkań robotniczych z wydzieloną kuchnią. Koncepcje społeczne, a w nim roli kultury, stanowiły pochodną szerokiego programu politycznego Polskiej Partii Socjalistycznej.

³ E. Mazur, *Warszawska Spółdzielnia Mieszkaniowa 1921–1939. Materialne warunki bytu robotników i inteligencji*, Warszawa 1993, s. 43–50.

Ideologia Polskiej Partii Socjalistycznej w latach 1918–1939

Polska Partia Socjalistyczna pełniła w systemie partyjnym II Rzeczypospolitej funkcję istotną, aczkolwiek nieporównywalnie mniejszą niż jej socjalistyczne partie siostrzane w większości krajów zachodniej Europy. Wraz z postępowym skrzydłem ruchu ludowego, skupionym wokół Polskiego Stronnictwa Ludowego „Wyzwolenie”, a od 1931 roku będącym w lewicowej frakcji zjednoczonego Stronnictwa Ludowego, PPS stanowiła główną siłę polskiej lewicy. Mimo lojalnej postawy wobec Państwa Polskiego socjaliści pozostawali przez większość okresu dwudziestolecia międzywojennego w opozycji wobec rządu – do wyjątków należą krótkotrwały i będący pod silnym wpływem marszałka Piłsudskiego rząd pepesowca Jędrzeja Moraczewskiego (18 XI 1918 r. – 16 I 1918 r.), objęcie przez Ignacego Daszyńskiego teki wicepremiera w Rządzie Obrony Narodowej (lipiec 1920 r. – styczeń 1921 r.)⁴ oraz uczestnictwo socjalistów w koalicji rządowej pod kierownictwem Aleksandra Skrzyńskiego (listopad 1925 r. – kwiecień 1926 r.), której upadek odegrał ważną rolę w wypadkach poprzedzających zamach majowy⁵. Na podstawie obowiązujących w okresie II Rzeczypospolitej programów partii (programu uchwalonego na XVII kongresie PPS w maju 1920 r. oraz tzw. „programu radomskiego” z 1937 r.) oraz projektu konstytucji przygotowanego na przełomie lat 1920/21 przez socjalistycznych posłów można zobrazować międzywojenną PPS jako partię socjalistyczną, demokratyczną i republikańską (propaństwową). Z punktu widzenia niniejszej analizy należy odnieść się do pierwszej cechy, która wyraża stanowisko do spraw społecznych, w tym kultury.

PPS była przede wszystkim partią o profilu socjalistycznym. Dominująca frakcja pepesowców opowiadała się za „rewizjonistycznym marksizmem” w duchu propagowanym pod koniec XIX wieku przez Eduarda Bernsteina, naczelnego ideologa Niemieckiej Partii Socjaldemokratycznej, uzupełnionego o tzw. „humanizm socjalistyczny”, który poprzez akcentowanie ludzkiego aspektu walki klas miał wskazywać na odmienność metod ruchu socjalistycznego od tych stosowanych przez komunistów, zwłaszcza w Związku Radzieckim⁵. Oficjalnym celem partii było więc stopniowe przejście od ustroju kapitalistycznego do socjalizmu – bliżej nieokreślonego, ale rozumianego jako system polityczny pozbawiony klas społecznych i wyzysku. Miało to się stać za pomocą połączonych sił klas

⁴ J. Holzer, *PPS. Szkic dziejów*, Warszawa 1977, s. 96–99.

⁵ J. Tomicki, *Polska Partia Socjalistyczna 1892–1948*, Warszawa 1983, s. 280.

robotniczej i chłopskiej, które drogą reform parlamentarnych przeforsują zmianę ustrojową. Socjaliści byli zwolennikami gospodarki mieszanej⁶ i dążyli w swoim programie politycznym do stopniowego uspołecznienia najważniejszych gałęzi gospodarki, w tym w pierwszej kolejności komunikacji, górnictwa i hutnictwa, przejęcia przez samorządy przedsiębiorstw dostarczających usługi komunalne, nacjonalizacji bankowości, lasów i wód, realizacji gruntownej reformy rolnej oraz wprowadzenia mechanizmów partycypacji robotniczej w procesie decyzyjnym w zakładach pracy⁷. W drugiej części lat 30. XX wieku Polska Partia Socjalistyczna zaczęła coraz bardziej akcentować istotną rolę państwa w procesach ekonomicznych, stając się zwolenniczką gospodarki planowej – ekonomiści związani z partią intensywnie dyskutowali interwencjonistyczne koncepcje Henri'ego de Mana i – w mniejszym stopniu – Johna Maynarda Keynesa⁸.

Wraz z uchwaleniem „programu radomskiego” z 1937 r. socjalistyczny projekt polityczny oficjalnie wykracza poza pole ekonomiczne obejmując również postulat zbudowania „nowej kultury”, która przez wsparcie nieskrępowanego czynnikami zewnętrznymi rozwoju duchowego jednostki wzbogaca zarazem życie zbiorowe. Co więcej, to właśnie działanie w sferze kulturalnej było dla socjalistów konieczne, by mogła dokonać się zmiana społeczna, o czym wprost stanowił „program radomski”: „Tylko człowiek niezależny duchowo, nie zdany na łaskę i niełaskę niczyjej samowoli, może wykrzesać z siebie moc charakteru i entuzjazm, niezbędne dla świadomego twórcy dziejów. Tylko myśl pracująca swobodnie otwiera przed ludzkością nowe szlaki. Tylko sztuka samodzielna, wyrosła z istotnej potrzeby wewnętrznej artysty, zasługuje na miano sztuki prawdziwej. Wszystkie te czynniki razem wzięte mogą dopiero wpłynąć pozytywnie na ustalenie etyki zbiorowej w życiu społecznym”⁹. Te założenia starano się implementować w Warszawskiej Spółdzielni Mieszkaniowej.

⁶ *Projekt Konstytucji Związku Polskich Posłów Socjalistycznych*, art. 6: „Rzeczpospolita przystosowuje formy własności do potrzeb społecznych i interesów pracy. Wszystkie środki wytwarzania, komunikacji i wymiany podlegają kontroli Rzeczypospolitej. Państwo ujmować będzie w sposób ustawowo przepisany dojrzałe do uspołecznienia gałęzie produkcji pod swój zarząd bezpośredni.” <http://lewicowo.pl/projekt-konstytucji-rp-zwiazku-polskich-poslow-socjalistycznych/> (dostęp: 14.10.2018).

⁷ H. Janowska, T. Jędruszczak (opr.), *Powstanie II Rzeczypospolitej, Wybór dokumentów 1866–1925*, Warszawa 1984, s. 559.

⁸ J. Żarnowski, *Polska Partia Socjalistyczna w latach 1935–1939*, Warszawa 1965, s. 194–212.

⁹ *Program Radomski P.P.S. uchwalony na XXIV Kongresie w Radomiu, w dniu 2 lutego 1937 r.*, oprac. G. Ilka, W. Krasowski, Warszawa, brak daty wydania.

Osiedle spółdzielcze jako wyraz uspołecznienia sfery mieszkaniowej

Wysunięta przez Polską Partię Socjalistyczną koncepcja „uspołecznienia gospodarki” jest często mylnie rozumiana jako postulat upaństwowienia najważniejszych gałęzi gospodarki narodowej. W istocie uspołecznienie nie wiązało się dla socjalistów z przeistoczeniem przedsiębiorstw prywatnych w przedsiębiorstwa państwowe, ale przede wszystkim ze stopniowym przekształceniem tych pierwszych w spółdzielnie¹⁰. Spółdzielnia to podmiot korporacyjny, który ma za zadanie realizować dla swoich członków cele gospodarczo-użyteczne i działa na zasadach non-profit. Taka forma własności zbiorowej jest zazwyczaj połączona ze stosunkowo szeroko zakrojoną możliwością partycypacji jej członków w procesach decyzyjnych. Spółdzielnie mogą przybierać różne postaci: istnieją m.in. spółdzielnie pracy (spółdzielca jest zarazem pracownikiem, jak i właścicielem przedsiębiorstwa), spółdzielnie spóżywców, które zaopatrują swoich członków w artykuły codziennej potrzeby po niższych cenach niż rynek, oraz spółdzielnie mieszkaniowe, realizujące dla swoich członków budowę mieszkań. Dla ruchu socjalistycznego spółdzielczość stanowiła szczególnie atrakcyjny segment życia społecznego. Adam Próchnik, historyk i prominentny działacz spółdzielczy związany z lewicową frakcją PPS, tłumaczył na łamach „Robotnika”: „Po pierwsze, spółdzielczość jest to walka z wyzyskiem, a klasa robotnicza najwięcej cierpi od wyzysku. Po drugie, spółdzielczość jest to osłabienie kapitalizmu, a klasie robotniczej najbardziej zależy na jego klęsce. Po trzecie, spółdzielczość jest to działalność gospodarcza obliczona nie na zysk, ale wyłącznie na zaspokojenie potrzeb, a to jest właśnie zasada, której hołduje klasa robotnicza. Po czwarte, spółdzielczość jest wielką szkołą, w której wychowują się kierownicy życia gospodarczego, którzy nie myślą kategoriami kapitalistycznymi, którzy są prawdziwie uspołecznieni, a takich działaczy potrzebuje dziś klasa robotnicza, potrzebować będzie jeszcze więcej jutro”¹¹. Spółdzielczość idealnie wpisywała się w ideologię socjalistów, ponieważ miała być czymś w rodzaju „socjalistycznego konia trojańskiego”, który wprowadzał do kapitalistycznego społeczeństwa II Rzeczypospolitej elementy przyszłego uspołecznionego ładu, jak np. wspólną

¹⁰ A. Próchnik, *Formy gospodarki uspołecznionej*, [w:] A. Próchnik, *Wybór publicystyki*, Warszawa 1971, s. 242–245.

¹¹ A. Próchnik, *Przed zjazdem spółdzielczym*, [w:] A. Próchnik, *Wybór...*, Warszawa 1971, s. 313.

własność środków produkcji, samorządność gospodarczą, planowanie gospodarcze, uniemożliwiające marnotrawstwo surowców i pracy oraz likwidację zysku jednej klasy kosztem drugiej. Ruch spółdzielczy, w którego rozwój angażowali się także ludowcy, osiągnął jak na polskie warunki status masowego – w 1938 r. 333 tys. osób było członkami półtora tys. spółdzielni spożywców należących do Związku Spółdzielni Spożywców „Społem”, którego łączny obrót handlowy osiągnął wysokość 150 milionów złotych, co stanowiło jak na ówczesne czasy bardzo pokaźną sumę¹². Istotną rolę w rozwoju idei spółdzielczej odegrała robotnicza kooperatywa spożywcza, której organizacje, generujące w 1936 r. 55 procent obrotu handlowego Związku „Społem”, liczyły 95 tys. członków, korzystających z 818 sklepów¹³.

Projekt uspołecznienia ładu gospodarczego obejmował również tak istotny przejaw życia społecznego, jakim jest mieszkalnictwo. Działający w Warszawskiej Spółdzielni Mieszkaniowej socjalista Adam Próchnik w artykule *Dlaczego spółdzielnia mieszkaniowa?* podawał sześć form budownictwa mieszkaniowego przeznaczonego dla robotników (oraz dodatkowo jedną mieszaną), czyli (1) prywatne budownictwo czynszowe, (2) budownictwo patronackie zrealizowane przez właścicieli fabryk dla swoich robotników, (3) budownictwo państwowe zrealizowane z funduszy państwowych i półpaństwowych (np. Towarzystwo Osiedli Robotniczych, mieszkania dla urzędników i wojskowych, działalność budowlana ZUS), (4) budownictwo samorządowe, (5) budownictwo własnościowe, (6) budownictwo spółdzielcze i dodatkowo budownictwo własnościowo-spółdzielcze, które stanowi formę mieszaną. Próchnik na wstępie odrzucił budownictwo prywatne i patronackie ze względu na niski standard mieszkań i zachował rezerwę wobec projektów państwowych – z jednej strony chwalił poprawę warunków mieszkaniowych, z drugiej strony zaś krytykował fakt, iż większość mieszkań jest przeznaczonych dla urzędników, a jakość programów budownictwa państwowego zależy od arbitralnej decyzji danego rządu. Co gorsza, lokator mieszkania zbudowanego i administrowanego przez czynnik państwowy nie czuje odpowiedzialności za swoje miejsce zamieszkania, gdyż traktuje państwo jako „kamienicznika”. Do budownictwa realizowanego w ramach samorządu lokalnego Próchnik odnosił się raczej pozytywnie, zakładając istnienie w danej gminie prawdziwego samorządu będącego pod wpływem mas pracujących – tylko wtenczas była realna szansa, aby nad biurokratycznym charakterem takich

¹² A. Próchnik, *Socjalizm a ruch spółdzielczy*, [w:] A. Próchnik, *Wybór...*, s. 264–269.

¹³ J. Żarnowski, *Polska Partia Socjalistyczna...*, s. 380.

przedsięwzięć zadominował impuls społeczny. Mimo wysokiej oceny budownictwa własnościowego i własnościowo-spółdzielczego (członkowie spółdzielni wspólnie budują dom lub osiedle, po czym mieszkanie tudzież dom przechodzi na własność przyszłego mieszkańca) za możliwość zrealizowania projektów przez osoby, które są nimi objęte bezpośrednio, Próchnik najbardziej cenił budownictwo spółdzielcze i uważał je za najbardziej odpowiednią dla robotników formę mieszkalnictwa. Mieszkanie w osiedlu spółdzielczym staje się czymś więcej niż przebywaniem w danym miejscu przez dłuższy czas, staje się częścią procesu socjalizacji robotnika w socjalistycznej – a więc uspołecznionej – społeczności. Równie ważny, co korzyści płynące dla spółdzielców z samorządnej administracji nad własną kolonią mieszkalną, jest proces tworzenia się wspólnoty, która nie tylko pomaga sobie nawzajem, ale tworzy zarazem unikatowe „środowisko pracy kulturalno-wychowawcze, zaspokajające i podnoszące własne potrzeby w tej dziedzinie i promieniujące szeroko wokoło”¹⁴. To właśnie osiedle spółdzielcze wraz z jego rozbudowaną infrastrukturą społeczną, gospodarczą, oświatową i kulturalną ma stać się swoistą samowystarczalną „miniaturą Rzeczypospolitą socjalistyczną”, czyli „idealnym wprost terenem służącym do skupienia wokół siebie wszystkich dziedzin socjalistycznej gospodarki i działalności”¹⁵.

Socjalistyczna oświata jako wyraz socjalistycznej wizji świata i człowieka

Jedną z najważniejszych instytucji społecznych żoliborskiej „republiky spółdzielczej” był bez wątpienia Oddział Żoliborski Robotniczego Towarzystwa Przyjaciół Dzieci, kierowany przez pediatrę dr. Aleksandra Landego. RTPD zainicjowało swoją działalność na Osiedlu Żoliborskim WSM we wrześniu 1928 r. wraz z przejęciem przedszkola od „Szklanych Domów”, zorganizowanego oddolnie z powodu braku stosownych placówek na terenie urbanizującej się dzielnicy. Stopniowo, lecz konsekwentnie zwiększano zakres oferty edukacyjnej Towarzystwa: we wrześniu 1929 r. utworzono pierwszy oddział szkoły podstawowej, w 1932 r. inaugurowano działalność biblioteki dziecięcej (od kwietnia 1932 r. do dyspozycji dzieci była także czytelnia), zaś od 1935 r. działało pod patronatem Towarzystwa Uniwersytetu Robotniczego Gimnazjum im. Bronisława Limanow-

¹⁴ A. Próchnik, *Dlaczego spółdzielczość mieszkaniowa*, [w:] A. Próchnik, *Wybór...*, s. 257–264.

¹⁵ A. Próchnik, *Spółdzielnia czy społeczność*, [w:] A. Próchnik, *Wybór...*, s. 225.

skiego. Po godzinach lekcyjnych do dyspozycji uczniów była świetlica, która oprócz organizowania klubów i warsztatów, zapewniała pokój ciszy przeznaczony na odrabianie lekcji domowych i dawały możliwość pracy i zabawy w ogrodzie. Aby uniezależnić możliwość uczęszczania do placówek edukacyjnych RTPD od zarobków i pochodzenia społecznego rodziców wprowadzono progresywne czesne: jeśli dochód miesięczny na jedną osobę w gospodarstwie domowym był niższy od pewnej sumy, albo rezygnowano z opłat w ogóle (czesne zdolnych gimnazjalistów z ubogich rodzin finansowano z funduszu stypendialnego im. Teodora Toeplitza)¹⁶. Szkoła RTPD była jak na ówczesne czasy bardzo nowatorska: w związku z jej świeckim charakterem nie organizowano nauczania religii, a klasyczna nauka trwała jedynie dwie do trzech godzin dziennie; pozostałe trzy-cztery godziny były wypełnione zabawami, spacerami, pielęgnacją ogrodu, opieką na zwierzętami (w zwierzyńcu RTPD żyło około 100 okazów), wycieczkami i pracami ręcznymi w warsztatach¹⁷. Uczniowie, co nie tylko wówczas, ale i dziś stanowi ewenement, zwracali się do wychowawców i nauczycieli po imieniu – miało to pomóc w budowaniu bezpośredniego, opartego na zaufaniu, stosunku uczniów do nauczycieli i otoczenia społecznego. Aby móc zapewnić wuesemowskim dzieciom należytą opiekę zdrowotną, RTPD utworzyła własny ośrodek zdrowia z rozbudowaną siecią poradni higieniczno-wychowawczych, własnym gabineciem dentystycznym oraz kuchnią mleczną dla niedożywionych dzieci¹⁸. Żoliborska placówka RTPD rozumiała siebie jako integralną część świata WSM, jako autonomiczną „kontynuator[k] zadań, które realizowały one [tj. istniejące na terenie WSM instytucje społeczne – przyp. C.T.] na innych odcinkach pracy”¹⁹. Wiązała się z tym również zgodność jej programu z głównymi założeniami ideologii PPS, co przyznawał dr Landy w wywiadzie udzielonym dla „Życia W.S.M.”: „Nasze metody wychowawcze muszą być zgodne z dążeniami świata pracy. Szkoła musi być też być w tem [sic!] znaczeniu szkołą pracy, musi w młodzież wpajać zasadę, że tylko praca jest źródłem szczęścia. Jeżeli zgodzimy się tą zasadą, wkroczymy na drogi innej, doskonalszej moralności, wykluczającej wyzysk człowieka przez człowieka... [...] nasza szkoła, jak również wszystkie inne instytucje R.T.P.D. czynią wszystko, aby powierzone sobie dzieci wychowywać zgodnie z ideałami klasy pracującej, by je przysposobić

¹⁶ J.A. Szymański, *Warszawska Spółdzielnia Mieszkaniowa...*, s. 127–140.

¹⁷ E. Mazur, *Warszawska Spółdzielnia Mieszkaniowa...*, s. 145–149.

¹⁸ Tamże.

¹⁹ *Czy szkoła nasza jest eksperymentalna?*, wywiad z A. Landym, „Życie W.S.M.”, 1934, listopad, s. 5–6.

moralnie i fizycznie do pracy nad socjalistyczną przebudową ustroju”²⁰. Ze słów dr. Landego wynika zatem, że celem wychowawczym RTPD było formowanie osobowości o silnym kręgosłupie moralnym, dążących do zmiany społecznej opierającej się przede wszystkim na pracy. Wychowankowie WSM nie mieli systemu obalać, ale przekształcać za pomocą współpracy oraz własnego wysiłku. Szkoła nie miała produkować rewolucjonistów, ale kształcić pozytywistycznych społeczników. Wielkim sukcesem prowadzonych przez RTPD placówek oświatowych był duży odsetek uczniów pochodzących z rodzin robotniczych. W ostatnich dwóch latach szkolnych, przed wybuchem II wojny światowej, ustabilizował się on na poziomie 50 proc. w przedszkolu i szkole podstawowej oraz 35 proc. w gimnazjum im. Limanowskiego. W ostatnim roku szkolnym 1938/39 na 614 mieszkających w żoliborskiej „republice spółdzielczej” dzieci w wieku od trzech do czternastu lat 155 uczęszczało do należących do RTPD przedszkola tudzież szkoły, a więc tylko jedna czwarta dzieci, co i tak stanowiło poprawę w stosunku do wcześniejszych lat²¹. Świadczyło to przede wszystkim o wyjątkowości oferty edukacyjnej. Z jednej strony brak lekcji religii i zbytnia „postępowość” nauczania odstraszała mniej lewicowych lokatorów WSM, z drugiej strony to nowatorskie podejście przyciągało rodziców z całej Warszawy.

Żoliborska „republika spółdzielcza”

Wuesemowskim spółdzielcom udało się w ciągu jednej dekady zbudować nie tylko funkcjonalne osiedle o dużych walorach estetycznych i architektonicznych, ale również wytworzyć sprawnie działającą sieć instytucji i więzi społecznej. Metafora „republiki spółdzielczej” nie odnosiła się w pierwszej kolejności do stosunkowo spójnej architektury osiedla WSM, ale przede wszystkim do niespotykanego na skalę kraju zaangażowania jego mieszkańców i administracji w życie społeczne i kulturalne osiedla. Spółdzielnia, w której jedną z najważniejszych postaci był oddany członek PPS Teodor Toeplitz, powieliała *de facto* wzory funkcjonowania partii socjaldemokratycznych: po pierwsze, mimo dalekosiężnego celu koncentrowała się na doraźnej działalności budowlanej, nie czekając na nadejście lepszych, „porewolucyjnych” czasów dla robotniczej spółdzielczości mieszkaniowej – kontynuowała budowę bloków mieszkalnych

²⁰ Tamże.

²¹ E. Mazur, *Warszawska Spółdzielnia Mieszkaniowa...*, s. 150–152.

nawet w czasach turbulencji politycznych i załamania gospodarczego. Po drugie, spółdzielcom udało się tak skonstruować sieć działających w obrębie WSM instytucji społecznych, aby niemalże każda z nich była powiązana albo bezpośrednio ze Spółdzielnią („Szklane Domy”, SPB, Pierwsza Pralnia Spółdzielcza oraz „Gospoda Spółdzielcza”) albo z jej patronem politycznym, czyli klasowymi związkami zawodowymi lub pośrednio PPS (m.in. RTPD, Towarzystwo Uniwersytetu Robotniczego, Robotniczy Klub Sportowy „Marymont” itp.). Można sobie wyobrazić taki wycinek z życia żoliborskiej rodziny, który dobrze uwidacznia funkcjonowanie tej sieci: lokatorka IV kolonii WSM, mieszkająca w bloku zbudowanym przez SPB, robi codzienne zakupy w sklepie „Gospody Spółdzielczej”. Raz w tygodniu spotyka się z koleżankami z Koła Kobiet „Szklanych Domów”, poza tym bardzo lubi udzielać się w Foto-Klubie, także działającym przy Stowarzyszeniu. Jej dwóch synów uczęszcza do szkół RTPD. Młodszy jest członkiem Czerwonego Harcerstwa TUR, starszy zaś – gimnazjalista – gra w drużynie młodzieżowej RKS „Marymont”. Mąż lokatorki, członek klasowych związków zawodowych, po pracy chętnie odwiedza czytelnię „Szklanych Domów”, aby poczytać sobie w spokoju „Robotnika” i „Przegląd Sportowy”. Obiecał młodszemu synowi, że w następną niedzielę zabierze go na przedstawienie w Teatrze Baj, choć wolałby pójść do kina, mieszczącego się w domu społecznym I kolonii. Socjalistyczne „uspołecznienie”, do którego należy zaangażowanie się w organizacje związane z szeroko pojętym ruchem robotniczym, nie miało dokonywać się za sprawą przymusu, ale na podstawie dobrowolnego i świadomego wyboru. Robotnik powinien widzieć instytucje działające w orbicie partii socjalistycznej nie tylko jako sojusznika, ale jako „naturalne” miejsce dla jego aktywności.

Formy aktywności kulturalnej mieszkańców Warszawskiej Spółdzielni Mieszkaniowej w dwudziestoleciu międzywojennym

Równoległe z oddaniem do użytku pierwszych lokali mieszkalnych na Żoliborzu, w Warszawskiej Spółdzielni Mieszkaniowej (początek roku 1927), jej organizatorzy powołali do życia Stowarzyszenie Wzajemnej Pomocy Lokatorów „Szklane Domy”. Idea owego bytu wynikała ze statutu spółdzielni, bowiem, co wspomniano, przewidywał on zaspakajanie wspólnymi siłami potrzeb kulturalnych członków i mieszkańców. Program wzorowano na *Związkach Przyjaźni* Edwarda Józefa Abramowskiego. Sen-

sem aktywności miała być pomoc wzajemna, współdziałanie bezinteresowne ludzi dobrej woli, ale w wymiarze przyjaźni, a nie urzędniczego obowiązku. Nazwa stowarzyszenia została zaczerpnięta z *Przedwiośnia* Stefana Żeromskiego²², którego literacka prognoza miała urzeczywistnić się w żoliborskiej realnej przestrzeni. Nazwisko pisarza jeszcze powróci, gdyż zostanie on patronem funkcjonującej w tym miejscu sceny. Inspiracji, dla żoliborskiej wspólnoty, dostarczył francuski model Lokatorskich Towarzystw Wzajemnej Pomocy. Statut Stowarzyszenia został opracowany w końcu roku 1926 i zawierał cały katalog pól aktywności i formy organizacyjnej. Mimo że powołanie Spółdzielni wynikało z pobudek lewicowych i aktywności członków Polskiej Partii Socjalistycznej, to w akcie tworzącym „Szklane Domy” zakazywano na zebraniach dyskusji politycznych i religijnych. Intencją stało się nie agitowanie i wiecowanie, ale współdziałanie, społeczna współpraca, gdzie kultura miała wspierać oraz kształtować mieszkańca i obywatela. Stawała się ona istotnym elementem budowania świadomości. To przykład w Polsce, pierwszy raz w historii, otwarcia na kulturę oraz stwarzania szerokiego dostępu do kultury.

Stowarzyszenie nie tylko organizowało zabawy sylwestrowe, imprezy karnawałowe i wieczorne potańcówki, pełniące niezmiernie istotną rolę w integracji mieszkańców²³, ale oferowało również bardziej ambitną ofertę, mającą na celu zwiększenie uświadomienia ideologicznego mieszkańców. Jedną z najważniejszych instytucji z tego pola aktywności – swoistą perłą w koronie „Szklanych Domów” – była założona w 1927 r. biblioteka (od 1933 r. nosząca imię Kazimierza Tołwińskiego, jej pierwszego opiekuna, który był bardzo zaangażowany w jej rozwój) wraz z uruchomioną w październiku 1930 r. czytelnią czasopism i dzienników, które mieściły się w domu społecznym I kolonii²⁴. Wypożyczalnia książek, pierwsza na terenie dzielnicy Żoliborz, cieszyła się dużą popularnością wśród lokatorów WSM, o czym świadczy pokaźny księgozbiór, który do końca 1938 r. urósł do wielkości 11576 tytułów²⁵, oraz liczba osób zarejestrowanych czytelników, wynosząca 1141 (na 4289 osób mieszkających w 1938 r. na Osiedlu Żoliborskim)²⁶. Wraz z ukończeniem domu społecznego Osie-

²² Poniższa analiza aktywności kulturalnej Stowarzyszenia Wzajemnej Pomocy „Szklane Domy” została przygotowana na podstawie: (brak autora), *Warszawska Spółdzielnia Mieszkaniowa (1921–1970). Zarys dziejów*, maszynopis, Archiwum Warszawskiej Spółdzielni Mieszkaniowej [dalej AWSM], szafa 51, 5D, s. 83–117.

²³ E. Mazur, *Warszawska Spółdzielnia Mieszkaniowa...*, s. 145.

²⁴ *Sprawozdanie z działalności WSM za rok 1938*, Warszawa 1939, s. 101–101.

²⁵ E. Mazur, *Warszawska Spółdzielnia Mieszkaniowa...*, s. 101–104.

²⁶ *Sprawozdanie z działalności WSM za rok 1938*, Warszawa 1939, s. 51.

dla Rakowieckiego w 1935 r. „Szklane Domy” otworzyły w nim swoją drugą bibliotekę, zapewniając mieszkającym tam rodzinom robotniczym dostęp do książek, czasopism i prasy codziennej. Biblioteki były integralną i ważną częścią „republiki spółdzielczej”, a na ich temat toczyły się nawet emocjonalne spory. Ciekawym przykładem jest polemika, przewodniczącego zarządu Mariana Nowickiego z członkiem komisji oświatowej i bibliotecznej Stefanem Purmanem, prowadzona na łamach dwóch numerów gazetki osiedlowej „Życie W.S.M.”. Nowicki w artykule *Czytelnia czy śmietnisko?* postulował, aby czytelnie „Szklanych Domów” zrezygnowały z abonamentu „brukowców”, które jego zdaniem prezentowały albo za niski poziom (np. krakowski „Ilustrowany Kurjer Codzienny”) albo otwartą wrogość wobec celów klasy robotniczej (np. związane z Obozem Narodowo-Radykalnym „ABC – Nowiny Codzienne”)²⁷. Oburzony Purman odparł zarzuty Nowickiego, stwierdzając, iż czytelnia nie może kierować się wyłącznie poziomem kulturalnym danej publikacji, ale przede wszystkim jej reprezentacyjnością jako przedstawicielki danego nurtu politycznego oraz jej walorami informacyjnymi. Zdaniem Purmana czytelnia, jako miejsce pracy społeczników, powinna udostępnić im prasę wywodzącą się z każdego nurtu politycznego, aby mogli oni ją skutecznie wykorzystywać w walce politycznej²⁸. Poza bieżącą prasą różnych opcji politycznych, w czytelni korzystano z gier umysłowych: domina, szachów czy warcabów. Tu również zainstalowano, co było jak na ówczesne czasy posunięciem bardzo nowatorskim, radiodbiornik z głośnikiem.

Wśród innych, pierwszych aktywności, należy wspomnieć o złożonych z pracowników Opery Warszawskiej, a mieszkańców spółdzielni, orkiestrach dętej i mandolinistów, które oprócz wspólnych spotkań, dawały publiczne koncerty. Próba utworzenia w roku 1929 zespołu teatralnego – Koła Dramatycznego Młodzieży – skończyła się całkowitym niepowodzeniem. Najpopularniejszą formą aktywności były odczyty. W latach 1931–1939 uczestniczyło w nich 134 prelegentów. Dotyczyły one problemów społecznych, wychowawczych czy oświatowych. W zakresie samorozwoju prowadzono Studium Pracownika Społecznego, Kursy Uspołecznienia Ogólnego, Kursy Publicystyczne oraz Popularne Studium Naukowe. Ważną rolę pełniły również szeroko rozpropagowane kursy np. rysunków, malarstwa, fotografii. Formą aktywności stały się kluby tematyczne m.in.: Artystyczny, Propagandy Estetyki i Piękna, Dyskusyjny, Filatelistyczny, Esperantystów, Koło Turystyczne, Radio-Klub czy

²⁷ M. Nowicki, *Czytelnia czy śmietnisko?*, „Życie W.S.M.” 1937, kwiecień, s. 16.

²⁸ S. Purman, *Lektura do poduszki, czy oręż w walce?*, „Życie W.S.M.” 1937, maj, s. 12.

Gier Umysłowych. Na czoło wybijała się aktywność pań, będąca załącznikiem feministycznego myślenia. W 1931 roku Stowarzyszenie „Szklane Domy”, przy udziale Koła Czynnych Kooperatystek, utworzyło Klub Kobiet. Mimo zapisanego w statucie zakazu poruszania problematyki politycznej, w tym przypadku stała się właśnie ona podstawą pracy wychowawczo-oświatowej.

Ważną rolę w aktywności kulturalnej odgrywało kino. Rozwój tej formy rozrywki, najbardziej popularnej wśród społeczeństwa w ówczesnym czasie, ze względu na powszechność i niskie koszty wstępu, wpływał na uczestnictwo w kulturze. 2 maja 1930 roku Stowarzyszenie „Szklane Domy” przekazało do użytku pierwszą salę pod nazwą „Kino-Żoliborz”. Początkowo nieme, po dwóch latach zostało udźwiękowione. Miało ono pełnić tylko funkcję kulturalno-oświatową, jednak rozwój konkurencji spowodował, że poszerzono repertuar o tytuły lżejsze. Jednak ideowość, problematyka społeczna pozostała sprawą pierwszoplanową o czym świadczą seanse radzieckiego obrazu *Bezdomni* (1931), będącego opowieścią o losie dzieci ulicy. W roku 1932 jako nadprogram prezentowano film ilustrujący działalność budowlaną WSM autorstwa Eugeniusza Cękałskiego i Wandy Jakubowskiej. Losy tych twórców związane są ze Stowarzyszeniem Miłośników Filmu Artystycznego „START”, które swoje początki miało na Żoliborzu. Kinematograficzny ruch młodych, walczył z miałością polskiego filmu, a oryginalna metoda krótkometrażówki, zapisu kroniki filmowej, ukazywała polską rzeczywistość od innej strony²⁹ – codzienności, a nie wyidealizowanego obrazka komedii i melodramatu. Tym samym stawała się politycznym komentarzem rzeczywistości. W kolejnych latach kino upadało³⁰ i było restytuowane przez „Szklane Domy”, a ostatecznie oddano instytucję w dzierżawę podmiotom zewnętrznym.

Wedle założeń twórców organizacji, posiłkując się wzorcami francuskimi, mieli do niej należeć wszyscy główni lokatorzy mieszkań. Rzeczy-

²⁹ Najbardziej znaczącym obrazem, który można określić manifestem grupy, był *Legion ulicy* (1932) w reżyserii Aleksandra Forda. Rzecz o losach warszawskich małych gazetarzy, „portret niebanalny i nowatorski”, za: J. Maśnicki, K. Stepan, *Warszawscy inteligenci dyskutują przy kawiarzynie stoliku*, [w:] T. Lubelski, K.J. Zarębski (red.), *Historia kina polskiego*, Warszawa 2006, s. 36.

³⁰ Frekwencja w latach 1930–1932 miała tendencję wzrostową. W pierwszym roku kino czynne było we wrześniu, październiku i przez połowę grudnia, a liczba widzów wynosiła na seansach popołudniowych i wieczornych 3665. W kolejnym, gdy sala projekcyjna funkcjonowała z wyłączeniem dwóch miesięcy letnich – 25 078. W roku 1932 pokazy odbywały się już we wszystkich miesiącach co skutkowało liczbą 36 929 widzów, za: *Kronika*, „Życie W.S.M.” 1933, luty, s. 10.

wistość przedstawiała się jednak odmiennie. Na tego typu zbiorowy akces nie zezwolił Komisarjat Rządu na m.st. Warszawę. Członkostwo wyrażano indywidualnie, a motywacje niekoniecznie miały charakter ideowy i wiązały się z chęcią współdziałania. Wielokrotnie wynikały z pobudek materialnych, możliwości korzystania ze świadczeń Stowarzyszenia. Przystąpienia na Żoliborzu były progresywne. W roku 1934 ledwo ponad 60% głównych lokatorów należało do podmiotu, to w roku 1938 już ponad 70%.

Analiza funkcjonowania Stowarzyszenia Wzajemnej Pomocy Lokatorów „Szkłane Domy” ukazuje rzecz znamioną. Owa aktywność daje mandat do określenia jej mianem szczególnego przypadku polityki kulturalnej dla członków spółdzielni. Wytworzenie instytucji działających dla i na rzecz wspólnoty, pobudzanie uczestnictwa w kulturze, dawanie szansy owej partycypacji, to przykład odmienny do podejścia do kultury przez rządzących w dwudziestoleciu międzywojennym. Traktowana marginesowo, pozbawiona wsparcia i mecenatu szczebla centralnego, pozostawała na łasce i w skrajnym niedoinwestowaniu przez władze miast i prywatnych inwestorów. Widziano w niej tylko produkt, a nie wartość symboliczną. Przykład żoliborski udowodnia, że kultura to czynnik konsolidujący, budujący więź społeczną, dający szansę samorozwoju i samokształcenia, ale dla jego powodzenia niezbędnym był zapal ludzki i aktywność ogółu zainteresowanych.

Teatr Baj

Ważnym polem aktywności stało się powołanie, całkowicie oddolnie i faktycznie przypadkiem teatrzyku kukielkowego, który z czasem przyjął nazwę Teatr Baj³¹. Sceny, która do dnia dzisiejszego funkcjonuje w Warszawie, choć pod praskim adresem Jagiellońska 54. Artyści, twórcy miejsca, to jedni z prekursorów sztuki lalkarskiej w Polsce. Początek aktywności sięga roku 1928, gdy aktor warszawski i jednocześnie członek Spółdzielni, Szczepan Baczyński, sprowadził, po nieudanej imprezie w konserwatorium warszawskim przy Okólniku, szopkę krakowską na Żoliborz. Pierwszym adresem zostało przedszkole w I kolonii WSM. Zimowe pokazy, ubogie, o nikłej technice animacyjnej, spotkały się z entuzjastycznym przyjęciem młodych widzów. Mimo aplauzu, te pierwsze prezentacje

³¹ W poniższej analizie wykorzystano T. Ogrodzińska, *Kalendarium teatru «Baj»*, [w:] H. Jurkowski (opr.), *W kręgu warszawskiego «Baja»*, Warszawa 1978, s. 170–203.

poddał krytyce Zarząd Oddziału Robotniczego Towarzystwa Przyjaciół Dzieci. Organizacja dbająca o wychowanie i kształcenie dzieci oraz młodzieży w duchu socjalistycznym, zarzuciła wprowadzenie do spektaklu elementów kultowych i religijnych, sprzecznych z edukacją laicką. Mimo owych polemik inicjatywa została wsparta prywatną subwencją, w wysokości 300 zł, działaczki społecznej Zofii Lubodzieckiej. Pomoc okazał również Zarząd RTPD³², co skutkowało początkiem funkcjonowania Teatru Kukielek, gdyż pod taką nazwą działał w pierwszym okresie. Wszyscy zaangażowani w tworzenie miejsca pracowali społecznie, a scena poczęła samorozwój i samoorganizację. Już w roku 1929 do zespołu twórców dołączyła specjalistka od twórczości dla dzieci, autorka bajek Maria Kownacka. W roku 1930, po rezygnacji Baczyńskiego, scena przerwała działalność na kilka miesięcy, aby ją wznowić pod kierunkiem Jana Wesołowskiego, nauczyciela, który w WSM organizował szkołę świecką. Rolą teatru miało być wychowywanie emocjonalne przez sztukę. W stworzonej laickiej szkole, co wynikało z założeń PPS, przywiązywano wielką wagę do edukacji kulturalnej: rysunków, śpiewu oraz innych zajęć artystycznych³³. Również tegoż roku scena przyjęła nazwę Baj³⁴ od sztuki Kownackiej *Bajowe bajeczki i świerszczowe skrzypeczki*. Tym samym zapoczątkowano blisko dziesięcioletnią, do wybuchu II wojny światowej, aktywność sceny. Teksty sceniczne pisały wspomniana Maria Kownacka i Lucyna Krzemieniecka, a większość spektakli reżyserował Jan Wesołowski. Przedstawienia łączyły w sobie dwa główne elementy: ogólnoludzkie idee pedagogiczne oraz to, że były wolne od sentymentalizmu i tanich morałów. Kownacka po latach zauważała: „Naszym hasłem było nie tylko dawać, ale uzyskiwać, ale pobudzać widza, ile się da, nie oszałamiać i przybijając wspaniałością wystawy, ale wciągać do współdziałania, do budowania, współtworzenia dalszego biegu akcji”³⁵. Nadrzędnym było włączenie młodego odbiorcy do odczuwania sztuki, a nie epatowanie tanimi efektami. Dydaktyzm i kształtowanie uniwersalnych wartości stanowiły nadrzędne wartości twórców BAJA. Mimo owych założeń wymagania RTPD były większe

³² Scena działała pod jego patronatem. Szerzej: S. Baczyński, *O szopce na Żoliborzu, teatrze w Lingen i powojennym «Baju»*, [w:] H. Jurkowski (opr.), *W kręgu...*, Warszawa 1978, s. 84–87.

³³ Zob. J. Wesołowski, *O narodzinach i działalności «Baja»*, [w:] H. Jurkowski (opr.), *W kręgu...*, s. 94–97.

³⁴ Według niektórych źródeł ówczesna pełna nazwa to: Dziecięcy Teatr Kukielek BAJ, za: (brak autora), *«Baj» – Teatr Rob. Tow. Przyjaciół Dzieci na Żoliborzu*, „Życie W.S.M.” 1932, grudzień, s. 5.

³⁵ M. Kownacka, *Wspomnienia i anegdoty*, [w:] H. Jurkowski (opr.), *W kręgu...*, s. 112.

i miały służyć poprzez sztukę kształtowaniu postaw spójnych z założeniami socjalistycznymi: „Niewątpliwie jednak grane dotychczas sztuczki niepozabawione wartości wychowawczych, zbyt mało uwzględniają te pierwiastki, na których podkreśleniu instytucji prowadzącej Teatr specjalnie zależy, jak znaczenie pracy, pomocy wzajemnej, pacyfizmu i in.”³⁶

Deficyt dedykowanych spektakli dla młodego widza spowodował, że scena podróżowała po dzielnicach Warszawy, jak i do innych miast³⁷. Ważnym punktem na owej trasie stało się robotnicze miasto Łódź. To właśnie ten kierunek zapoczątkował wyjazdy sceny poza stolicę. Przedsięwzięcie miało podwójny wymiar – pierwszy polityczny, bowiem socjaliści sprawowali władzę w tym mieście, drugi propagandowy. Robotniczy Magistrat wsparł występy kwotą 300 złotych, udostępnił bezpłatnie salę Gimnazjum Miejskiego oraz zakupił całe przedstawienie dla dzieci. Była to pierwsza dotacja, którą otrzymało RTPD na rzecz prowadzenia teatru. Dziewięć spektakli obejrzało łącznie 1466 widzów³⁸. Można określić, że pierwszy wyjazd zakończył się sukcesem. Owe zdarzenie ukazuje jeszcze jeden aspekt – traktowanie marginesowo przez władze tej formy aktywności artystycznej. Faktycznie tylko zapal twórców i bezinteresowna praca na rzecz młodego pokolenia dawała szansę funkcjonowania placówki, która miała kierować się zasadą samowystarczalności. Jan Wesołowski główne deficyty w owej pracy, jak i dalsze ograniczenia w możliwości rozwoju widział poprzez: (1) zdobywanie i stopniowe wzbogacanie repertuaru o sztuki dedykowane teatrowi kukielkowemu o dużych walorach wychowawczych i artystycznych; (2) skonstruowanie i zbudowanie ulepszonej szopki dla szerokiego wykorzystania walorów inscenizacyjnych i możliwości transportu dla pokazów w innych częściach kraju i (3) zdobywanie nowych widzów i uznania wśród szerokiej rzeszy odbiorców³⁹.

Aktywność sceny kukielkowej w Warszawskiej Spółdzielni Mieszkaniowej to nie tylko prezentacje spektakli, ale również inne formy aktywności. W roku 1934 powstała Sekcja Pedagogiczna, która zbierała wypowiedzi

³⁶ (brak autora), *«Baj» – Teatr Rob. Tow. Przyjaciół Dzieci...*, s. 6. W sugestii społeczno-ideowej, załączonej do konkursu na sztukę dla dzieci (marzec 1934), można było przeczytać: „Główna myśl przewodnia utworu winna odpowiadać społecznej ideologii świata pracy (dostojeństwo pracy, równość demokratyczna, antimilitaryzm, świeckość, pomoc wzajemna, spółdzielczość, solidarność zbiorowa)”, za: T. Ogrodzińska, *Kalendarium teatru «Baj»...*, s. 175. To swoisty manifest sceny, można uznać, że idealistyczny i trudny do spełnienia, w krótkiej artystycznej formie dedykowanej dziecku.

³⁷ *Kronika*, „Życie W.S.M.” 1932, styczeń, s. 7–8.

³⁸ (brak autora), *Teatrzyk Kukieltek w Łodzi*, „Życie W.S.M.” 1932, marzec, s. 6.

³⁹ J. Wesołowski, *Swego nie znacie*, „Życie W.S.M.” 1933, sierpień, s. 3.

dzieci na temat prezentowanych widowisk oraz organizowano doraźne obserwacje widowni. To prekursorskie działania służyło badaniu młodego widza – odczuć, przeżyć i reakcji – podczas uczestnictwa w widowisku artystycznym. Znaczącym stało się również prowadzenie letnich kursów lalkarskich, których efekt stanowiło wykształcenie lalkarzy zdolnych do samodzielnej pracy wychowawczo-artystycznej. Tym samym rozwój nowatorskiej formy artystycznej polskiego teatru.

Owa różnorodna aktywność Teatru Baj to świadectwo znaczenia i roli zaangażowania na rzecz dzieci. Żadna partia polityczna, w okresie dwudziestolecia międzywojennego, nie wykształciła tak silnego oddolnego ruchu artystycznego jak miało to miejsce w przypadku PPS w Warszawskiej Spółdzielni Mieszkaniowej. Założenia programowo-ideowe przekuwano w czyn – w działalność teatralną. Choć należy zauważyć, że środków finansowych na ów cel praktycznie nie przekazywano. To połowiczne realizowanie lokalnej polityki kulturalnej, gdzie oczekiwania stawiano bardzo wysoko wobec kształtowania młodego pokolenia, ale wsparcia materialnego nie gwarantowano. Sukces instytucji wynikał głównie z bezinteresownej ludzkiej aktywności – zapaleńców i amatorów – mieszkańców żoliborskiej wspólnoty.

Teatr im. Stefana Żeromskiego

Krótki epizod funkcjonowania jednego z najciekawszych i najbardziej oryginalnych zespołów artystycznych ówczesnego czasu, Teatru im. Żeromskiego na warszawskim Żoliborzu, jest idealnym przykładem dla ukazania organizacji życia kulturalnego w dwudziestolecu międzywojennym. Działalność owej sceny można rozpatrywać na kilka sposobów. Pierwszym – artystycznym, poprzez analizę repertuaru i aktywności twórczej; drugim – organizacyjnym, w jaki sposób teatr funkcjonował i trzecim – społecznym – co znaczył dla mikrospołeczności dzielnicy.

Powstanie sceny wiąże się z postacią wybitnej polskiej aktorki Ireny Solskiej. W konsekwencji złamania strajku w Teatrze Narodowym, artystka opuściła zespół z grupą 16 kolegów i koleżanek. Poszukując miejsca dla realizacji marzeń – własnej przestrzeni teatralnej, trafiła na Żoliborz i tu rozpoczęła pracę nad powołaniem nowej placówki scenicznej⁴⁰. Wobec deficytu instytucji artystycznej w tejże dzielnicy mieszkaniowej, wsparcie otrzymała od władz spółdzielni, co skutkowało możliwością podjęcia pracy

⁴⁰ I. Solska, *Pamiętnik*, Warszawa 1978, s. 167–168.

nad pierwszą premierą przygotowaną 27 stycznia 1932 w sali przedszkola przy pl. Wilsona⁴¹, choć w kolejnych miesiącach były to kolejne adresy dzielnicy z Parkiem Żoliborskim im. Żeromskiego włącznie. Aktywność inaugurowano czterema fragmentami z *Róży* Stefana Żeromskiego: spowiedź Anzelma, scena więzienna, wspomnienie Czarowica i obrazek z pracy nauczyciela szkoły ludowej. Obserwator „Życia W.S.M.” zanotował: „Świetna inscenizacja Solskiej i [Iwo] Galla, teatr bez dekoracji, w którym każde drzwi, każde okno, każda szyba grała razem z aktorem szczerze bez szarży i fałszywego patosu w bezpośredniej bliskości widza – stworzyły wrażenie wprost niezapomniane”⁴². Minimalizm, uproszczona inscenizacja i wykorzystanie naturalnych możliwości architektonicznych przestrzeni przedszkola, oddawał praktycznie pole aktorskiej grze, która wysuwała się na plan pierwszy. Przedstawiciel Stowarzyszenia „Szkłane Domy” w przemówieniu premierowym zauważał: „Teatr Stefana Żeromskiego w murach spółdzielni robotniczej, owianej twórczym duchem Socjalizmu, to zjawisko niecodzienne, niepowszedniego znaczenia i warte bliższego rozważenia”⁴³. I rzeczywiście pierwszy rok aktywności to łącznie jedenaście nowych przedstawień, adresowanych do różnorodnego widza. Wśród tytułów i realizatorów znalazły się: *Gwałtu, co się dzieje* Aleksandra Fredry, bez dekoracji i tylko w kostiumie, z usuniętą przegrodą między sceną i publicznością, gdzie geniusz autora wywoływał huragany śmiechu⁴⁴; *Dzień październikowy* (1928) Georga Kaisera w reżyserii Solskiej, w którym umieszczono aktorów wśród widzów, grano bez przerw dla

⁴¹ W monograficznym artykule poświęconym scenie B. Frankowska, *Teatr im. Żeromskiego w Warszawie 1932–1933*, „Pamiętnik Teatralny” 1963, zeszyt 2 (42), autorka wskazuje na trzy okresy funkcjonowania. Pierwszy żoliborski, drugi ogólnowarszawski i trzeci – powrót na Żoliborz i równoczesna aktywność filii placówki. Irena Solska tak wspominała okres tworzenia teatru: „W mroźny grudniowy wieczór 1931 r. zapukałam do drzwi jednego z potentatów Żoliborza, do dyr. Garbusińskiego; wsparta jego cennymi radami rozpoczęłam moją wędrówkę od jednego z czołowych członków Towarzystwa Przyjaciół Żoliborza, przemilego człowieka, kpt. Inlendera, poznałam ówczesnego prezesa Tow. Przyjaciół Żoliborza, – płk. Heczko, dalej senatora Januszewskiego... Wszyscy na pytanie, czy chcą teatru na Żoliborzu, odpowiedzieli z zachwytem, ale i niedowierzaniem – czy zdołam coś stworzyć”, (M.Ł.), *Teatr im. Żeromskiego na Żoliborzu*, „Głos Żoliborza i Marymontu” 1933, nr 1, s. 4.

⁴² «*Róża*» Żeromskiego, „Życie W.S.M.” 1932, luty, s. 8.

⁴³ Według Bożeny Frankowskiej przemawiającym był Wiesław Wohnout. Cytat za: *Z przemówienia inauguracyjnego przedstawiciela Stowarzyszenia Szkłane Domy na przedstawieniu «Róży», „Życie W.S.M.” 1932, luty, s. 8. L. Kuchtówna, Irena Solska, Warszawa 1980, s. 181, zauważa, że po wspomnianym przemówieniu jeszcze słowo wstępne wygłaszał prof. Konrad Górski.*

⁴⁴ «*Gwałtu co się dzieje*» Al. Fredry, „Życie W.S.M.” 1932, luty, s. 8.

wytworzenia efektu skupienia i intensywności napięcia dramatycznego⁴⁵; *Widowisko rybaltowskie* (*Dziwostęb, Komedia żakowska, Mięsopest*) na podstawie tekstów staropolskich w opracowaniu i reżyserii Leona Schillera, z kostiumami i maskami Wacława Daszewskiego i muzyką Romana Palestra, który grano przy świecach. Barwne widowisko, mieniące się barwami i tętniące życiem⁴⁶; *Sobowtór* dojrzały debiut Janiny Morawskiej w reżyserii Juliusza Osterwy, gdzie podkreślono umiejętność połączenia wątków dramatycznych z komicznymi⁴⁷; oraz wodewil, komedia muzyczna grana w otwartej przestrzeni parku *Białe fartuszki* Konstantego Krumłowskiego w reżyserii Jerzego Gołaszewskiego i dekoracjach zbudowanych z przystawek Adama Jabłońskiego⁴⁸. Scena posiadała wierną, choć nieszeroką, publiczność i pozytywne oceny krytyki. Repertuar zaliczano do najciekawszych w stolicy, choć charakteryzował się chaosem i przypadkowością, faktycznym brakiem dedykowanej twórczości dla robotniczej wspólnoty. Stanowił istotny eksperyment artystyczny, jednak bez dydaktycznego drogowskazu. Ale mimo owych pozytywów grał tylko w poniedziałki, wtorki i środy, bowiem dla wszystkich dni tygodnia brakowało widzów⁴⁹.

W początkowym okresie przedsięwzięcie to faktycznie prywatna inicjatywa Ireny Solskiej, której jedynie patronowały władze spółdzielni. Pomoc z ich strony miała charakter symboliczny. Zarząd Towarzystwa Przyjaciół Żoliborza uchwalił subwencję teatralną, ale w wysokości tylko 100 zł miesięcznie, a można było ją otrzymać tylko wówczas, gdy zespół grywał nieprzerwanie na Żoliborzu⁵⁰. Aktorka z prośbą o wsparcie zwróciła się do Ministerstwa Pracy i Opieki Społecznej. Otrzymała dofinansowanie w wysokości 7000 zł od ministra Stefana Hubickiego, co pozwoliło rozpocząć działalność⁵¹. Również otrzymano subwencję z Funduszu Kultury Ministerstwa Wyznań Religijnych i Oświecenia Publicznego, która wynosiła 5000 miesięcznie, co starczało na minimalne gaże aktorskie. Pozostałe środki pochodziły z biletów wstępu, które miały bardzo niską cenę, aby zapełnić widownię. Skutkowało to niedomaganiem materialnymi aktorów. Dopiero w maju 1933 roku, wraz z ukonstytuowaniem się Studia im. Żeromskiego aktorzy uzyskali stałe pensje z Ministerstwa

⁴⁵ L. Kuchtówna, *Irena Solska...*, s. 181–182.

⁴⁶ S. Marczak-Oborski, *Teatr w Polsce 1918–1939. Wielkie ośrodki*, Warszawa 1984, s. 194; *Widowisko rybaltowskie*, „Życie W.S.M.” 1932, kwiecień, s. 8.

⁴⁷ «*Sobowtór*» w *Teatrze im. Stefana Żeromskiego*, „Życie W.S.M.” 1932, maj, s. 12.

⁴⁸ I. Solska, *Pamiętnik...*, s. 174.

⁴⁹ Za: E. Krasieński, *Warszawskie sceny 1918–1939*, Warszawa 1976, s. 200.

⁵⁰ B. Frankowska, *Teatr im. Żeromskiego...*, s. 189.

⁵¹ I. Solska, *Pamiętnik...*, s. 169–170.

Wyznań Religijnych i Oświecenia Publicznego⁵². Rzeczywistość ukazywała, że ludność Żoliborza nie jest w pełni zainteresowana instytucją, a widz z innych dzielnic miasta był raczej sporadyczny. Zacieśnianie współpracy z Warszawską Spółdzielnią Mieszkaniową rozpoczęło się wraz z ukonstytuowaniem się teatru jako spółdzielni pracy, co dokonało się w maju 1932 roku. Do zarządu weszli: Irena Solska, Szymon Baczyński, wspomniany twórca Teatru Kukiełek oraz red. Eugeniusz Świerczewski. W składzie rady nadzorczej znaleźli się: Ludwik Solski, Leon Schiller, Wiesław Wohnout, Szymon Syrkus i Artur Górski. Scena miała pozostać regionalną placówką żoliborską, ale wobec deficytu miejsc do prezentacji spektakli, w kolejnym sezonie występowała również w innych dzielnicach pod nazwą Teatr im. Zapolskiej. Kluczowym stało się stworzenie nowej przestrzeni na rzecz działalności sceny. Zdecydowano, że stanie się nią część budynku przy ul. Suzina. Dzięki energicznym staraniom kierownictwa Teatru, za sprawą audjencji Solskiej u prezydenta Ignacego Mościckiego, Bank Gospodarstwa Krajowego wyraził zgodę na dostosowanie nowej części wybudowanej centralnej kotłowni dla potrzeb teatru i przywrócił Spółdzielni cofnięty poprzednio kredyt w wysokości 40 000 zł. Teatr otrzymał również obietnicę subwencji w wysokości 4000 zł na urządzenie sali⁵³. Zgodnie z zachowanymi dokumentami proces powstawania placówki teatralnej rozpoczął się 7 kwietnia 1932 roku, gdy polecono „arch. B. [Bruno] Zborowskiemu sporządzenie szczegółowego projektu wykończenia drugiej części kotłowni na salę teatralno-kinową po porozumieniu się z Ireną Solską”⁵⁴. Efektem stał się projekt autorstwa wspomnianego oraz Szymona Syrkusa, który realizował w praktyce myśl i ideę teatru symultanicznego. Andrzej Pronaszko, scenograf stwierdzał: „Jedność przestrzeni teatralnej, jedność akcji, elastyczność sceny i wnikanie widowni w scenę, oto hasła, pod którymi odbywała się praca przygotowująca pierwszy nowoczesny teatr”⁵⁵. Teatr żoliborski architektonicznie wyrastał z tych założeń. Nie było jednego miejsca sceny, gdyż konstruowały ją wymogi inscenizacji. Podłogę podzielono na ruchome podia, które mogły być podnoszone i opuszczane oraz usytuowane w dowolnej części sali. Miała to być przestrzeń, gdzie dowolnie konstruowano część dla akcji scenicznej i odbioru przez widzów⁵⁶. Owe innowacyjne rozwią-

⁵² L. Kuchtówna, *Irena Solska...*, s. 182.

⁵³ (brak autora), *Warszawska Spółdzielnia Mieszkaniowa (1921–1970)...*, s. 165.

⁵⁴ *Kronika wydarzeń w spółdzielczości mieszkaniowej na ziemiach polskich w okresie zaborów i w II-jej Rzeczypospolitej*, AWSM, szafa 51, 5D, s. 41.

⁵⁵ A. Pronaszko, *Mysł teatralna polskiej awangardy 1919–1939*, Warszawa 1973, s. 288.

⁵⁶ Tamże, s. 290–291.

zanie lokowało scenę jako najbardziej nowatorskie miejsce w stolicy. To również jeden z niewielu przypadków zbudowania, faktycznie od podstaw, budynku teatralnego w Warszawie w latach 1918–1939, co dokonało się nie z inicjatywy państwa czy miasta, ale wspólnoty spółdzielczej.

Owe działania włączały Teatr im. Żeromskiego w orbitę szerszego zainteresowania spółdzielni. Z prywatnego przedsięwzięcia Solskiej stawał się on częścią składową organizacji. W październiku 1932 ustalono, że gospodarzem Teatru będzie Towarzystwo Przyjaciół Żoliborza, które miało prowadzić jego kasę⁵⁷. Zatem sala służyła nie tylko instytucji teatralnej, ale również innym podmiotom społecznym. Ostatecznie w kwietniu 1933 roku WSM podnajęła nową salę Towarzystwu Przyjaciół Żoliborza na Teatr im. Żeromskiego w okresie 15 kwietnia – 15 lipca 1933 roku. Miał być on czynny 3 dni w tygodniu: czwartki, piątki i soboty. Równoległe z aktywnością zespołu Solskiej planowano gościnne występy artystów stolicy przygotowywane przez komisję teatralną „Szklanych Domów”⁵⁸.

4 kwietnia 1933 roku oddano do użytku nową salę teatralno-koncertową. Pierwsza premiera grupy Solskiej odbyła się 31 maja 1933 roku. Zespół, przemianowany na Studio im. Żeromskiego, zaprezentował *Boston* Bernarda Blume’a w przekładzie i adaptacji Jerzego Kossowskiego, inscenizacji i reżyserii Michała Brandta (właśc. Edmund Weichert) i ukształtowaniu przestrzennym Heleny i Szymona Syrkusów⁵⁹. Konstrukcja spektaklu to nowatorska forma, w dwudziestoleciu międzywojennym, faktomontażu. Szczególnego reportażu scenicznego wyrażającego w formie i treści „Zeittheater” (teatr współczesny) będący formą walki politycznej i społecznej. Odrzucając klasyczny dramat, a wykorzystując teksty pisane faktycznie przez otaczającą rzeczywistość, przy wykorzystaniu wszelkich środków scenicznych, ukazywano aktualną problematykę społeczną⁶⁰. Utwór, inaugurujący scenę żoliborską, to wzorowany

⁵⁷ *Kronika wydarzeń...*, s. 51.

⁵⁸ *Teatr im. Stefana Żeromskiego*, „Życie W.S.M.” 1933, kwiecień, s. 5. Ostatecznie 13 maja 1933 roku Zarząd postanowił odnająć Teatrowi im. Żeromskiego salę przy ul. Suzina całkowicie z zastrzeżeniem prawa do korzystania przez „Szklane Domy” i RTPD. Czynsz ustalono na 1200 zł, za: *Kronika wydarzeń...*, s. 63. Jak już zauważono twórczość teatralna nie należała do mocnych stron aktywności kulturalnej spółdzielni. W późniejszych latach występowały zespoły artystyczne: Teatr eksperymentalny (1936) i krakowski Cricot (1939), za: (brak autora), *Warszawska Spółdzielnia Mieszkaniowa (1921–1970)...*, s. 104.

⁵⁹ Za: B. Frankowska, *Teatr im. Żeromskiego...*, s. 193.

⁶⁰ Za najważniejszego inscenizatora tej formy artystycznej uznaje się Leona Schillera. Zob. szerzej poświęconą artyście monografię: *Faktomontaże Leona Schillera*, red. A. Kuligowska-Korzeniewska, Warszawa 2015.

na autentycznym procesie sądowym, z lat 1921–1927, dwóch niewinnie oskarżonych o mord rabunkowy i skazanych na karę śmierci emigrantów włoskich, należących do partii rewolucyjnej: Nicola Sacco i Bartolomeo Vanzettiego. Ułożona chronologicznie bostońska akcja ukazywała walkę milionerów z elementami rewolucyjnymi. Temat brzmiał nowatorsko i politycznie. Dodatkowym elementem stawała się eksperymentalna inscenizacja. Widownię ustawiono w trzech miejscach, pomiędzy którymi zagospodarowano teren gry kolejnych scen. Dekoracje symultaniczne pozwalały na szybką zmianę miejsc akcji. Swoisty montaż, jak w filmie, osiągnięto dzięki nowatorskiemu wykorzystaniu oświetlenia. Dzięki owym zabiegom uzyskano duże tempo przebiegu zdarzeń, a ponad czterdzieści obrazów rozegrano w blisko dwie godziny⁶¹. Recenzenci chwalili widowisko, jeden z nich oznajmiał: „Zwycięstwo teatralne – na całej linii. Oto – w najszlachetniejszym znaczeniu tego wyrazu – sensacja. Trzeba było na to niewielkiego wysiłku garstki entuzjastów, żeby tam właśnie, na Żoliborzu, w najtrudniejszych warunkach – pokazać dobrą, twórczą nowinę”⁶².

Prezentacje *Bostonu* szeroko propagowano w przestrzeni osiedla. Pierwszy spektakl został zakupiony przez Stowarzyszenie „Szklane Domy”, a jego członkowie otrzymali zniżkę przy wstępie na kolejne pokazy. Zalecano sztukę, gdyż „ze względu na jej tendencję społeczną i wysoką wartość artystyczną winni bezwarunkowo zobaczyć wszyscy mieszkańcy W.S.M.”⁶³. Mimo owej agitacji publiczność robotnicza na pokazach jawiła się marginesowo. Bilans trzydziestu przedstawień wystawionych do wakacji prezentował się następująco: teatr odwiedziło łącznie trzy tysiące osób, z czego jedna trzecia z osiedla W.S.M., reszta z innych dzielnic Warszawy. Zwartymi grupami byli obecni: robotnicy tytoniowi (240 osób); drukarze i metalowcy (po około 30), tramwajarze i młodzież Towarzystwa Uniwersytetów Robotniczych (po 40 osób) i Klub kobiet pracujących (blisko 20 osób). Wnioski nie były optymistyczne. Mieszkańcy osiedla, wraz z okolicznymi lokatorami osiedli Żoliborza nie byli w stanie zapewnić egzystencji teatrowi w dzielnicy, a zorganizowanie widowni robotniczej z całej Warszawy nie zdało egzaminu. Próba budowy

⁶¹ Pełny opis spektaklu można odnaleźć w: B. Frankowska, *Teatr im. Żeromskiego...*, s. 196–204; L. Kuchtówna, *Irena Solska...*, s. 186–187; I. Solska, *Pamiętnik...*, s. 178–179; S. Marczak-Oborski, *Teatr w Polsce 1918–1939...*, s. 195.

⁶² Zachowano pisownię oryginalną. J.W. [Józef Wasowski], «*Boston*» B. Blume’a. *Przekład i adaptacja Jerzego Kossowskiego. Studio Teatralne im. St. Żeromskiego*, „Epoka” 1933, nr 24, s. 9.

⁶³ (brak autora), *Studio im. St. Żeromskiego*, „Życie W.S.M.” 1933, maj–czerwiec, s. 12.

sceny, dedykowanej tylko mieszkańcom dzielnicy, z nadzieją samowystarczalności i z dedykowanym repertuarem, faktycznie nie miała racji bytu w ówczesnej rzeczywistości społeczno-politycznej.

Kolejne i zarazem ostatnie premierowe spektakle Studium na Żoliborzu to chybione i nastawione na poszukiwanie wszelkimi środkami widza przedstawienia: *Gody weselne* Leona Schillera w reżyserii Edmunda Wiercińskiego (premiera 17 września 1933) oraz *§ 245 K.K.* debiutanta Jerzego Leszczyńskiego (październik 1933), (rzecz poruszającą konsekwencje społeczne chorób wenerycznych przyjęto z obrzydzeniem⁶⁴). Te wpadki repertuarowe, a głównie analizowana wcześniejsza premiera *Bostonu* doprowadziły do upadku sceny. Dotychczasowi mocodawcy odwrócili się od Solskiej. Oskarżono ją o sprzyjanie komunizmowi, a spektakl autorstwa Blume'a o podburzanie do zmiany ustroju. Sztukę nakazano zdjąć z afisza. W konsekwencji cofnięto subwencję Ministerstwa Wyznań Religijnych i Oświecenia Publicznego, tym samym skazując scenę na niebyt. Również Sekcja Teatralna „Szklanych Domów” odmówiła dalszej współpracy⁶⁵. Jak widać z powyższego, ambitny program i eksperyment artystyczny, uległ sile pieniądza. To znamieny przykład, znany z dzisiejszej rzeczywistości politycznej, mechanizmu ograniczenia wolności wypowiedzi poprzez wstrzymanie finansowania instytucji. Cenzura ekonomiczna to jedno z najważniejszych zagrożeń dla swobody twórczej w naszym kraju. Najlepszą pointą dla inicjatywy Solskiej niech pozostaną słowa Bronisława Horowicza, aktora i muzyka sceny, które oddają ducha podejścia do całej kultury przed II Wojną Światową: „Mówiło się w przedwojennej Polsce, że teatr dobrze idący jest przedsiębiorstwem dochodowym, źle idący – artystycznym. Od tej strony Solska osiągnęła poziom szczytowy”⁶⁶.

Podsumowanie

Warszawska Spółdzielnia Mieszkaniowa, powstała z inicjatywy Polskiej Partii Socjalistycznej, była, choć nadal istnieje, niezwykle fenomenem, na tle Warszawy, ale i całego kraju w okresie dwudziestolecia międzywojennego. Nie tylko utworzono osiedle dedykowane braci lewicowej, ale również implementowano założenia programowe partii, które

⁶⁴ B. Frankowska, *Teatr im. Żeromskiego...*, s. 193–194.

⁶⁵ Szerzej: L. Kuchtówna, *Irena Solska...*, s. 187–188.

⁶⁶ B. Horowicz, *Nim przeminie wiatr. Wspomnienia*, Warszawa 1974, s. 23.

wyraz miały w aktywności kulturalno-oświatowej. Jest to przykład socjalistycznego modelu polityki kulturalnej, kształtowania oddolnie świadomości, pobudzania do samorozwoju, ukazania wagi i miejsca kultury dla współkreowania rzeczywistości społecznej. W tym miejscu miały szansę narodzin innowacyjne formy artystyczne, bowiem otwartość lewicowa dawała pole dla eksperymentu. Mimo owego optymizmu, należy zauważyć, że nie ustrzeżono się i błędów, które towarzyszyły całej kulturze, w okresie po I wojnie światowej, w naszym kraju. Inicjatywy, choć wartościowe artystycznie, a dziś pozostające legendą, które zajmują poczesne miejsca w encyklopediach i almanachach, ale ówczesnie nie przynoszące zysku, faktycznie z założenia były skazane na niepowodzenie. Przykład funkcjonowania Teatru im. Żeromskiego ukazuje jeszcze inne przyczyny porażki. Deficyt frekwencyjny. Brać robotnicza, mimo przywilejów w cenie biletu czy grup zorganizowanych, nie była zainteresowana tego typu aktywnością w kulturze. Można wysnuć wniosek, że projekt Solskiej pojawił się za wcześnie wobec pracy i zaangażowania aktywistów ze „Szklanych Domów” nad kształtowaniem uczestnictwa w kulturze. Analizowany przykład ukazuje jak istotna, dla budowania świadomych obywateli zaangażowanych w życie kulturalne, jest edukacja w tej dziedzinie. Kształtowanie polityki kulturalnej, z nadzieją szerokiej partycypacji świadomego społeczeństwa, ma możliwość powodzenia, gdy zostanie wykonana trudna i mozolna praca oświatowa. Tego uczy przykład aktywności w Warszawskiej Spółdzielni Mieszkaniowej, który mógłby służyć dziś za wzór dla organizatorów życia kulturalnego w naszym kraju.

STRESZCZENIE

Kultura, w okresie dwudziestolecia międzywojennego, traktowana była przez rządzących marginesowo. Pozostawiona prawom rynku nie doczekała się spójnego modelu zarządzania. Szczególnym przypadkiem, gdzie wytworzyła się oddolna polityka kulturalna, była Warszawska Spółdzielnia Mieszkaniowa. Ukonstytuowana z założeń socjalistycznych wykorzystywała kulturę dla konsolidacji mieszkańców i rozwoju wspólnoty. Celem niniejszego artykułu jest ukazanie owego oryginalnego zjawiska. Odwołując się do założeń ideologicznych oraz kształtowania instytucji spółdzielni, ukazano formy aktywności kulturalnej, ze zwróceniem szczególnej uwagi na twórczość teatralną – nowatorską i oryginalną względem innych zdarzeń artystycznych ówczesnej stolicy.

Daniel Przystek, Kamill Trepka

BETWEEN POLITICS AND CULTURE. ART FOR THE PEOPLE IN THE WARSAW HOUSING COOPERATIVE

In the interwar period, the ruling authorities considered culture as a matter of marginal concern. Delivered to the free market, it was not managed in a consistent way. A particular example of a grassroots cultural policy was the Warsaw Housing Cooperative. Built on socialistic foundations, it used culture as a way to consolidate its residents' community and to develop the latter. The aim of this article is to show this original social phenomenon. By picturing its ideological foundations and the Cooperative's institutional architecture, specific shapes of cultural activities can be shown, with special regard to its theatrical creation which was more innovative and original than other artistic events of then-Warsaw.

KEY WORDS: *theater, culture, cooperative, socialism, Żoliborz*

Bibliografia

Archiwalia

Archiwum Warszawskiej Spółdzielni Mieszkaniowej.

Prasa

„Epoka” 1933.

„Głos Żoliborza i Marymontu” 1933.

„Życie WSM”, 1932–1934, 1937.

Opracowania

Frankowska B., *Teatr im. Żeromskiego w Warszawie 1932–1933*, „Pamiętnik Teatralny” 1963, zeszyt 2 (42).

Holzer J., *PPS. Szkic dziejów*, Warszawa 1977.

Horowicz B., *Nim przeminie wiatr. Wspomnienia*, Warszawa 1974.

Ilka G., Krasowski W. (opr.), *Program Radomski P.P.S. uchwalony na XXIV Kongresie w Radomiu w dniu 2 lutego 1937 r.*, Warszawa, brak daty wydania.

Janowska H., Jędruszczak T. (red.), *Powstanie II Rzeczypospolitej. Wybór dokumentów 1866–1925*, Warszawa 1984.

Jurkowski H. (opr.), *W kręgu warszawskiego «Baja»*, Warszawa 1978.

Kraśński E., *Warszawskie sceny 1918–1939*, Warszawa 1976.

Kuchtówna L., *Irena Solśka*, Warszawa 1980.

Kuligowska-Korzeniewska A. (red.), *Faktomontaże Leona Schillera*, Warszawa 2015.

Lubelski T., Zarębski K.J. (red.), *Historia kina polskiego*, Warszawa 2006.

Marczak-Oborski S., *Teatr w Polsce 1918–1939. Wielkie ośrodki*, Warszawa 1984.

- Mazur E., *Warszawska Spółdzielnia Mieszkaniowa 1921–1939. Materialne warunki bytu robotników i inteligencji*, Warszawa 1993.
- Pronaszko A., *Mysł teatralna polskiej awangardy 1919–1939*, Warszawa 1973.
- Próchnik A., *Wybór publicystyki*, Warszawa 1971.
- Solska I., *Pamiętnik*, Warszawa 1978.
- Sprawozdanie z działalności WSM. za rok 1938*, Warszawa 1939.
- Statut Warszawskiej Spółdzielni Mieszkaniowej*, Warszawa 1930.
- Szymański J.A., *Warszawska Spółdzielnia Mieszkaniowa 1921–1970. Zarys dziejów*, Warszawa 1989.
- Tomicki J., *Polska Partia Socjalistyczna 1892–1948*, Warszawa 1983.
- Żarnowski J., *Polska Partia Socjalistyczna w latach 1935–1939*, Warszawa 1965.

Magdalena Mikołajczyk

ORCID 0000-0002-3779-8250

Wyobrażone, przedstawione, postrzegane. Polityczny kicz i jego polskie przykłady

SŁOWA KLUCZOWE:

*kicz, kicz polityczny, sztuka rządzenia, estetyka a polityka,
kultura wizualna*

Sztuka polityki. Polityka jako sztuka i kicz

Odczucie zażenowania, niesmaku, emocje zupełnie odmienne od zachwycającego doświadczenia transgresji, wielowymiarowości, głębi, wyobraźni i porozumienia tworzą zadziwiające *iunctim* polityki i kiczu. Dwie dziedziny (polityka i sztuka), interesujące z punktu widzenia relacji istotnej dla poruszanego tematu od starożytności tworzyły językowo znaną kolokację – „sztuka polityki”. Ilość kojarzonych z tym znaczeń jest z pewnością na tyle duża, że trudna do przedstawienia bez całej panoramy europejskiej, właściwie nawet światowej myśli politycznej, zastanowienia się nad możliwością rozwiązywania problemów społecznych w różnych zakątkach globu i w różnym czasie oraz przeglądu wszelkich rozpoznanych i stosowanych technik propagandowych czy socjotechnik. Najczęściej wiąże się ze sposobami realizowania politycznych celów, w tym znaczeniu sztuką ich osiągnięcia, użytecznymi w tym względzie środkami, formami realizowania koncepcji politycznych. Wariantami frazeologizmu są sztuka rządzenia, sztuka manipulacji politycznej, sztuka wyboru lub sztuka tego co jest możliwe. W wersji nader optymistycznej

zastosowanie nowych technologii może spowodować, że polityka przestanie być „sztuką mówienia ludziom tego, co chcą usłyszeć”¹.

Rozważania na ten temat mają także polskie, mniej lub bardziej współczesne, tradycje; koncentrują się na politycznych przywódcach, ich biografjach, inicjatywach, karierach, determinantach osiągania sukcesów w mniej lub bardziej pokretny sposób, algorytmach działania². Jeśli zaś polityka, a ściślej rzecz biorąc polityczność stają się przedmiotem zainteresowania, choćby współczesnej literatury czy filmu, wspomniana pokretność jest może uproszczonym, niemniej jednak charakterystycznym, skrótem myślowym, symplifikowaną charakterystyką stosunków władzy, rywalizacji w systemach politycznych, konkurencji ideologicznych wyobrażeń na temat państwa, gospodarki, norm wiążących i regulujących zachowania ludzi, zderzeń interesów w mikro i makroskali³. Przedstawiane relacje muszą być niemal westernowe, tłem jest zatem konflikt a bohaterowie o wyrazistych charakterach stają, wraz z swymi wartościami, pistoletami i tym wszystkim co ukryte w rękawach, naprzeciw siebie. Równie dobra będzie konwencja kryminału czy thrillera⁴. Z tej perspektywy nic nie może być proste, akcja komplikuje się wraz z obnażanymi kolejnymi uwikłaniami bohaterów, każde dno ma jeszcze kilka następnych, konstrukcje są szkatułkowe. Pozytywni bohaterowie mają na sumieniu, jak się okazuje, niejeden występek (a sumienia czyste, nieużywane), negatywni w ostatecznym rozrachunku bywają lepsi. Czytelnik lub widz pozostaje bez sprawiedliwego i moralnie uzasadnionego *happy endu*, co nie budzi rozczarowania, potwierdza być może obserwacje i niepokoje towarzyszące refleksyjnej obywatelskości. Świat społeczny jest wielowymiarowy, tożsamości niejednoznaczne, dylematy wyboru i pozostające w sprzeczności poziomy lojalności dotyczyły Antygony, angażują w kulturowych przekazach Zofię (bohaterkę powieści Wiliama Styrona i filmu w reżyserii Alana

¹ I. Krastew, *Demokracja nieufnych*, Warszawa 2013, s. 58.

² Zob. np. M. Maneli, *Sztuka polityki*, Warszawa 1967; „Studia Politologiczne” 1996, Vol. 1; M. Karwat, *Sztuka manipulacji politycznej*, Toruń 1998.

³ Szerzej na temat pojęć polityka i polityczność jako zmiennych w analizie filmu politycznego w: K. Minkner, *O filmach politycznych. Między polityką, politycznością i ideologią*, Warszawa 2012, 35–40.

⁴ Nawet w powieściach i filmach biograficznych wątki sensacyjne muszą być podkolowane. Chyba mniej prawdopodobny byłby dziś sukces takiej fabuły jak np. „Gandhi” (reż. Richard Attenborough) z 1982 roku, choć tu polityczność odbioru mogła być także pochodną sytuacyjnych kontekstów. Projekcja filmu w Polsce w latach 80. nabierała szczególnego znaczenia. W każdym razie współcześnie rzadko zdarzają się przypadki widowni wstającej po zakończeniu i klaszczącej, jakby na historyczny bis. Trudno bisować w przypadku kryminału.

J. Pakuli), „Człowieka z marmuru”, ale i „Batmana”. Tytułami pożyczonymi z przepastnych magazynów kultury można charakteryzować polityczność a nawet stosunki międzypaństwowe, że wspomnieć tu przykłady takie jak „Kapitalizm zombi” czy „Zbrodnia i kara. Duma i uprzedzenie”⁵.

Pozostając jeszcze na moment w obrębie inspirujących metafor można maestrię uprawiania polityki postrzegać zależnie od okoliczności, nieistotne natomiast, czy definiuje się tę dziedzinę ludzkiej aktywności koncyliacyjnie, cynicznie lub agresywnie a polityczność pojmując jako funkcję kojarzoną ze złożonością, pluralizmem, wielowymiarowością współczesnych stosunków społecznych. Rewersem dla formuły „polityka jako sztuka” będzie „sztuka jako polityka”, bez względu bowiem na epokę lub twórców można próbować dekodować ideologiczne przesłania dzieł ludzkiej wyobraźni i twórczości⁶. W tym rozumieniu sztuka jest nie tylko formą komunikacji, jej funkcje wizualizujące, unaoczniające, krytyczne, prowokacyjne, transgresyjne, jakby ich nie zwać, są istotne dla kondycji całego społeczeństwa, w tym także jego kultury politycznej i jakości ustroju państwa. Radykalne wystąpienia, poza zwróceniem uwagi, stają się elementem kulturowego i cywilizacyjnego dorobku (ciekawiej byłoby użyć terminu – arsenału), przyczynkiem do niekończącej się opowieści o dialektyce polityki autonomii i autonomii polityki⁷. Zaniechania w tym względzie (swoistego rodzaju ideologiczny indyferentyzm) mogą mieć równie istotne znaczenie jak przejaskrawiona, krzykliwa ekspresja wartości ważnych z politycznego punktu widzenia. Inna sprawa, że przedstawiciele nauk społecznych, osobliwie politolodzy, niekoniecznie bywają doceniani, jeśli chodzi o szerokie, historycznie przekrojowe, interdyscyplinarne kompetencje umożliwiające badania twórczości o artystycznych walorach. Wzajemne związki społeczeństwa, polityki i sztuki *sensu stricto* dałoby się analizować podobnie jak skądinąd analizuje się i przedstawia idee, ich genezę, koincydencje z szerszymi systemami filozoficznymi lub normatywnymi, rozliczne wpływy i współczesną recepcję⁸.

⁵ Zob. C. Harman, *Kapitalizm zombi. Globalny kryzys i aktualność myśli Marksa*, przeł. H. Jankowska, Warszawa 2011; G. Hofmann, A. Krzemiński, *Zbrodnia & kara & дума & uprzedzenie: Polacy i Niemcy*, Berlin–Warszawa 2007.

⁶ W. Kostecki, *O metaforach, polityce i politologii*, [w:] B. Kaczmarek (red.), *Metafory polityki* 3, Warszawa 2005, s. 29.

⁷ Ilustratywne są tu przykłady z monografii poświęconej sztuce państw Europy Środkowej i Wschodniej po 1989 roku. Zob. P. Piotrowski, *Agorafilii. Sztuka i demokracja w postkomunistycznej Europie*, Poznań 2010, s. 85–126.

⁸ K. von Beyme, *On Political Culture, Cultural Policy, Art and Politics*, Haidelberg, New York, Dordrecht, London 2014, s. 101.

Sztuką w potocznym znaczeniu, nie pojedynczą sztuczką a przeciwnie wręcz niebywałym prestidigitatorstwem jest – ilekroć się zdarzy – zdeprecjonowanie w opinii publicznej polityki (w ogóle i bieżących polityk), podmiotów politycznych, także ról politycznych, a ostatecznie nawet, co widać w polskim współczesnym kontekście – nauk politycznych. Oznacza to psychologiczne wyparcie, symboliczną ucieczkę niekoniecznie motywowaną materialistycznymi wartościami, emigrację wewnętrzną, akcentowany mniej lub bardziej wyraźnie brak potrzeby aktywnego uczestniczenia w życiu politycznym. Przykładowo można wskazać na postawy młodej polskiej inteligencji oceniającej działania polityków przez pryzmat moralnej kompromitacji, czasem świadomej tej przenikającej różne dziedziny życia, uniwersalnej niejako, polityczności, częściej uznającej zdystansowanie za jedyny skuteczny sposób funkcjonowania w społeczeństwie⁹. Wycofanie i bierność w tych przynajmniej grupach nie są bynajmniej pochodną niewiedzy. Empirycznie w lokalnym polskim wymiarze daje się potwierdzić, że atrakcyjność politycznego zaangażowania, także w odniesieniu do przyszłości dzieci, maleje od wczesnych lat 90. Podobnie w drugiej dekadzie XXI wieku spada i konsekwentnie lokuje się na najniższym poziomie zaufanie do instytucji politycznych, jakkolwiek wzrasta atrakcyjność zatrudnienia w publicznym sektorze¹⁰. Zaangażowanie polityczne a nawet obywatelskie nie jest atrakcyjne również w innych, nie kojarzonych z miastem czy wyższym wykształceniem, grupach społecznych¹¹.

Stosowanie identycznych terminów w języku nauki i języku potocznym, jakkolwiek nieuniknione przy opisie kultury i społeczeństwa, rodzi wiele komplikacji. Nie znaczy to, że tożsamość pojęć, istnienie innych od nich pochodnych, synonimicznych czy paralelnych nie bywa źródłem inwencji dwojakiego rodzaju – zabiegów interpretacyjnych i wyrastających z metafory konstrukcji teoretycznych. Polisemiczność bywa wadą, zaletą wówczas, gdy uruchamia wyobraźnię. Jeśli zatem polityka jest sztuką, to czy jest nią wyłącznie w teatralnym sensie (scena, aktorzy, statyści, deko-

⁹ P. Kulas, *Inteligencja zaprzeczona. Etos i tożsamość młodych inteligentnych elit*, Warszawa, 2017, s. 284. Wcześniej wskazywał na zjawisko depolityzacji generacji młodych Polaków (i nie tylko) Radosław Marzęcki, skądinąd autor bloga o znamienym tytule „Homo Apoliticus”. Zob. R. Marzęcki, *Młody obywatel we współczesnej demokracji europejskiej*, Warszawa 2013, s. 73–111.

¹⁰ A. Rychard, *Polacy początku drugiej dekady XXI wieku: w systemie i poza nim?*, [w:] W. Adamski (red.), *Fenomen „Solidarności” i zmiana ustroju. Polacy 1980–2011*, Warszawa 2014, s. 381.

¹¹ K. Szafraniec, *Chłopi i rolnicy w procesach przekształceń ustrojowych*, [w:] tamże, s. 530.

racje, rekwizyty, jupitery, scenariusze, kuluary, sufler czy domniemany nawet reżyser) czy w znaczeniu znacznie szerszym, obejmującym różne wytwory, kierunki i nurty artystyczne. W obu przypadkach ekspresja bywa oceniana także w kategoriach estetycznych. Z tego powodu, zasadne będą próby dookreślenia kategorii jaką stanowi kicz, osobiście polityczny i przyjrzenie się możliwości wykorzystania jej w analizie przekazu powstającego w związku z obserwacją sceny politycznej, upolitycznienia różnych praktyk społecznych. Niemożność dookreślenia, precyzyjnego wyznaczenia desygnatów pojęcia kicz nie powinna stanowić przeszkody. Należy jednak poczynić następujące założenia. Polityczny kicz odnosi się wyłącznie do tego, co dostępne z perspektywy nieprofesjonalnego obserwatora, co daje się widzieć, słyszeć lub co można przeczytać. Polityczność kiczu jest w pewnym sensie paradoksem emancypacji – odnosi się, tak jak sama polityczność, do asymetrii stosunków władzy, do podziałów wspólnoty, w których jedne racje (wola, potrzeby, interesy, upodobania) są artykułowane i dostrzegalne, inne, nie tyle zepchnięte na margines i wykluczane, co stanowiące źródło kompleksów i deprivacji, wstydlive, obnażane, wyśmiewane, ale następnie gloryfikowane (nieistotne w tym momencie czy samo przez się czy z koniunkturalnych, instrumentalnych powodów). Jego siła wyrazu jest zauważalna, eksponowanie wypowiedzi nie zawsze wiąże się jednak z intencją umownie tu nazwanego „twórcy wydarzenia”. Istotny jest przekaz medialny oraz tabloidalne, w dodatku nienasycone, gusta publiczności. Kicz zawsze posiada odbiorców, tu także działają prawa popytu i podaży, bez względu na gust odmienny, to znaczy on jest, ile byśmy się nie zastanawiali, kto to kupi. Występowanie i replikowanie wypowiedzi, podobnie jak kicz budzących politowanie, zażenowanie, ma związek z logiką działania współczesnych mediów, nie one jednak kreują wydarzenia (choć mogą dokonywać tendencyjnej selekcji i podobnie tendencyjnie komentować a ideologiczny profil redakcji najczęściej daje się identyfikować).

Przedmiotem badania w tym wypadku – gdy w centrum lokujemy pytanie, czym jest polityczny kicz – nie jest sama polityka, tylko narracje w jakich zostaje przedstawiona. Dyskursywność polityki i sztuki wykazuje podobieństwo choćby przez to, że obie dzielą i zespalają, operują zasobami materialnymi i symbolicznymi, w ich przestrzeni odbywa się niekończący festiwal dystrybucji, rekonfiguracji, przetwarzania pomysłów (energii) w ruch i prezentację, utopii i praktyki¹². Niewykluczone, że w systemach z atrofią edukacji obywatelskiej opowieści tego kiczogen-

¹² J. Rancière, *Estetyka jako polityka*, Warszawa 2007, s. 23–26.

nego rodzaju – uproszczone i przejawskrawione, odwołujące się do stereotypów, eksponujące skandal, zawierające supozycje lub wręcz demaskację działań klientelistycznych, nepotycznych, korupcyjnych, nagannych z prawnego i etycznego punktu widzenia, determinują obraz polityki jako sfery działań państwa (w niektórych przypadkach także relacji między-państwowych, ponadnarodowych). Nawet jeśli nie przyjmiemy koncepcji polityki, której twórcą jest francuski filozof Jacques Rancière, warto przypomnieć interpretacje uzmysławiające jak różne są relacje nadawca-odbiorca w przypadku sztuki i polityki. „Polityka, paradoksalnie, nie ma tej powszedniej relacji z widzem – dlatego okupuje media, które udzielają jej miejsca w swoich transmisjach”¹³. Polityczny kicz jest wobec powyższego przyczynkiem do trywializacji obrazu polityki rozumianej jako sfera działań i decyzji podejmowanych przez podmioty polityczne (państwa, ich reprezentacje w postaci organów władzy i przywódców, partie polityczne, rządzących i opozycję).

Metodologicznych wskazówek dla analizy zjawisk politycznego kiczu należałoby szukać w tych koncepcjach, które starają się akcentować dyskursywny charakter świata społecznego, języka i narracji tworzących nasze jego wyobrażenie i rozumienie, podkreślają znaczenie ram i metafor, ich performatywnego charakteru¹⁴. Opowieść o polityce, która dla jednych jest emanacją prawdy, dla drugich eksponowaniem kiczu (uruchamiającego proste emocje i integrującego potencjalnych odbiorców) można analizować jako konstrukcję z użyciem metafor i jako samą metaforę. Antynomie elitarne – masowe, wyszukane – proste, oryginalne – banalne, artystyczne – bezwartościowe, osobliwe – typowe mogą służyć ilustrowaniu stosunków o klasowym charakterze – jak chociażby w koncepcjach Pierre’a Bourdieu lub jak w literaturze obrazującej zmiany, jakie zachodzą między społeczeństwem nowoczesnym i postnowoczesnym¹⁵. Pojęcie politycznego kiczu daje się ulokować w takiej wizji postnowocze-

¹³ A. Żmijewski, *Polityczne gramatyki obrazów*, [w:] tamże, s. 7.

¹⁴ Użyteczne są zatem tezy sformułowane na gruncie lingwistyki kognitywnej oraz założenia różnych szkół analizy dyskursu. Zob. szczególnie: G. Lakoff, M. Johnson, *Metafory w naszym życiu*, przeł. T.P. Krzeszowski, Warszawa 1988; A. Cienki, *The application of conceptual metaphor theory to political discourse. Methodological questions and some possible solutions*, [w:] T. Carver, J. Pikalo (red.), *Political Language and Metaphor. Interpreting and changing the World*, Routledge 2008, s. 245–297.

¹⁵ Pierwszy przykład dotyczy teorii przedstawionej m.in. w analizie dystynkcji, w pracy, której nie sposób tu omówić, drugi dwóch powieści. Zob. P. Bourdieu, *Dystynkcja. Społeczna krytyka władzy sądowniczej*, Warszawa 2006; H. Mankell, *Włoskie buty*, Warszawa 2013; Tenże, *Szwedzkie kalosze*, Warszawa 2016.

sności, w której do opisu procesów społecznych zachodzących na naszych oczach służyć mogą kategorie równości i różnicy, projektu społeczeństwa i projektów w społeczeństwie, przejrzystości i dwuznaczności. Akcenty położone na „tu i teraz” oraz triadę pojęć: „tożsamość – różnica – uznanie” sprzyjają myśleniu o ambicjach indywidualnych i grupowych i ich wykorzystaniu tam, gdzie najbardziej liczy się zysk oraz konsumpcja oraz w polu władzy, przekształceniu systemów wartości, obiektów pożądanego i autorytetów, także o dystansie i równouprawnionych idiosynkrazjach¹⁶.

Na koniec jeszcze jedno. Tym razem dość banalnie o zmianach sposobów przekazu informacji, tryumfie obrazu nad słowem i nasyceniu wszelkich treści emocjami, redukcji zachodzącej w obrębie i w związku z ikonografią Internetu. Można oczywiście rozważać znaczenie telewizji i tzw. nowych czy nowych nowych mediów dla przekształcenia *homo sapiens* w *homo videns*, *homo ludens* w niepoohamowanych desperatów bawiących się śmiercią i „na śmierć”, naruszenia „kodu genetycznego demokracji, zaprzepaszczenia idei Oświecenia¹⁷. Ważniejsze jest określenie rodzaju i głębokości interwencji jaka za tym pośrednictwem dokonuje się w kulturze i społeczeństwie. Nicholas Mirzoeff stawia ważną, nieobojętą dla analizy kiczu, populizmu, postnowoczesnego społeczeństwa tezę o tym, że dewaluuja się i ulegają przekształceniu systemy reprezentacji w różnych znaczeniach tego słowa. Kultura wizualna przekształciła się dziś w mające praktyczne zastosowanie wizualne myślenie, jego wykorzystanie przez aktywizm wizualny to przedpole społecznej zmiany (ta dokonuje się na poziomie pikseli i działań je organizujących)¹⁸. Koresponduje to z sygnalizowanym tytułem sposobem kreowania obrazu polityki – może on być przedstawiony lub nie, istotniejsze są wyobrażenia i ich przekształcenie w determinujący postawy stereotyp. Manifestacje kultury wizualnej rzutujące na nową charakterystykę życia społecznego Piotr Sztompka nazywa społeczeństwem ikon, społeczeństwem spektaklu, społeczeństwem autoprezentacji, społeczeństwem *designu* i społeczeństwem podglądactwa¹⁹.

¹⁶ S. Simon, *The „Postmodern Turn” in the Social Sciences*, Palgrave Macmillan, 2015, s. 171 i n.

¹⁷ G. Sartori, *Homo videns. Telewizja i postmyślenie*, tłum. J. Uszyński, Warszawa 2007; N. Postman, *Zabawić się na śmierć*, tłum. L. Niedzielski, Warszawa 2007; S. Filipowicz, *Polityka i popkultura. Demokracja i zaprzepaszczone sens Oświecenia*, [w:] J. Kołtan (red.), *Przesilenie. Nowa kultura polityczna*, Gdańsk 2016, s. 392, 402.

¹⁸ N. Mirzoeff, *Jak zobaczyć świat*, tłum. Ł. Zaremba, Kraków–Warszawa 2016, s. 305.

¹⁹ P. Sztompka, *Wyobrażenia wizualne i socjologia*, [w:] M. Bogunia-Borowska, P. Sztompka (red.), *Fotospołeczeństwo. Antologia tekstów z socjologii wizualnej*, Kraków 2012, s. 15–20.

Konstatacje zachodzących zmian implikują konieczność prowadzenia badań nad właściwościami współczesnych systemów komunikacji, edukacji, socjalizacji, także z wyprofilowaniem o ów polityczny komponent. Powinny skutkować, także na gruncie politologii, wykorzystaniem nowych rodzajów źródeł, włączaniem w warsztat badacza adekwatnych metod, uwzględnieniem właściwości odbiorcy, trenowanej latami widowni telewizyjnego politycznego show²⁰. Analityczne przedstawienie politycznego kiczu nie umożliwi w żaden sposób wglądu w procesy dekodowania tego typu przekazów, nieuprawnionym byłoby także – i w tym kicz jest jakimś wariantem sztuki – mówienie o odczytaniu preferowanym, opozycyjnym, bądź negocjowanym²¹.

Pojęcie kiczu

Kicz stanowi fenomen na gruncie nie tylko estetyki, także życia społecznego. Kojarzy się go z czymś banalnym, sentymentalnym, wulgarnym, tandetnym, w sumie brzydkim i złym, manifestacją bezguścia i beztalentia. I co szczególne, nie przeszkadza to jego miłośnikom, w zasadzie impregnowanym na jego percepcję i ocenianie w sposób opisany powyżej. Jest kategorią, której cechy są rozmyte, trudno byłoby osiągnąć konsensus przy klasyfikacji różnego typu form artystycznego wyrazu, w zasadzie także wszelkich innych wypowiedzi. Ani przedmiot, ani podmiot, ani treść, ani forma nie stanowią kryteriów umożliwiających delimitację sztuki o wysokiej wartości, dzieł przeciętnych i słabych, i kiczu właśnie. W eseju Hermanna Brocha, do którego odwołuje się większość twórców (artystów, filozofów, krytyków literackich) aspirujących do wyjaśnienia osobliwości kiczu, przedstawiany jest nie jako samoistny rodzaj ekspresji, tylko jako odpowiedź na istniejące zapotrzebowanie, w dodatku odpowiedź fałszywa. Nie jest po prostu złą sztuką, jest w obrębie sztuki czymś obcym, naśladowczym, pozbawionym wartości konstytuujących

²⁰ Chociażby w podobny sposób jak czynią to historycy. Zob. P. Burke, *Naoczność. Materiały wizualne jako świadectwa historyczne*, Kraków 2012.

²¹ O badaniach widowni w: G. Rose, *Interpretacja materiałów wizualnych. Krytyczna metodologia badań nad wizualnością*, Warszawa 2010, s. 238. Warto zwrócić także uwagę na stosowane tu rozróżnienie dwóch rodzajów analizy dyskursu, po pierwsze koncentrującej się na tekstach i obrazach, po drugie na praktykach poszczególnych instytucji. Bez względu na różnice problematyki i celów badawczych w tej optyce wizualność jest, równie uprawnionym jak inne, przedmiotem badania, a badacz dyskursu ma dociec, jak obrazy tworzą opowieść (alternatywną?) o świecie społecznym.

artystyczne dzieło, przez co właściwie staje się jego karykaturą²². Jest powtarzalny i odtwarzalny, choć nie można go nazwać plagiatem ani zwykłą kopią, replikuje nie samo dzieło, ale proces twórczy, istniejącą konwencję. W tym sensie stanowi wyraz „skonwencjonalizowanej świadomości estetycznej epoki”²³. Jego manifestacje współczesne dotyczą tradycyjnych i nowych form sztuki, w antropologicznym ujęciu kicz dotyczy chociażby wielokulturowości i nacjonalizmu, anioła i białych kozaczków²⁴.

Każdy ma własne wyobrażenie kiczu, a on sam może być płaszczyzną porozumienia tych, którzy akceptują jego przejawy, uczestniczą w nich i adwersarzy. Badania sondażowe (prowadzone wśród studentów filologii, dotyczące językowych skojarzeń) pokazały, że odnosi się to pojęcie do mody, tandety, muzyki, filmu i telewizji, literatury. Wymieniano także zły gust, bezwartościowość, własne środowisko (złośliwie), dewocjonalia i camp. Atrybutami kiczu były w opinii badanych przesada/przepych, brzydota, masowość, taniałość, prostota lub prostactwo, dopasowanie, nie-naturalność/sztuczność itp.²⁵

Kicz wyzwała negatywne uczucia tylko po stronie tych, którzy jako kicz go identyfikują. Są to uśmieшки, politowanie, zażenowanie, niekoniernie emocje gorące. Kiczem ewentualnie się pogardza, przeciwnicy raczej się dystansują niż zwalczają (z perspektywy środowisk artystycznych postawy mogą być wyrazistsze). Kicz nie jest campem bo gdyby nim był, to by świadomie bawił się własną przesadą²⁶. Niestety skromność nie jest atrybutem kiczu, ten nawet gdy naiwny, prostolinijny, nieświadom własnych mankamentów lubi się rozpierać i panoszyć. Grafoman dumny jest z własnej twórczości, mniej zachwycony twórczością noblistów. Kicz podszywający się pod artystyczną komunikację nie buduje relacji z odbiorcą zapraszającym w tym drugim przypadku do przygody z wyobraźnią, jego zadaniem jest „zwyczajne nagięcie go siłą do odczucia określonego efektu (...)”²⁷. Ironia właściwa campowi w tym przypadku

²² H. Broch, *Einige Bemerkungen zum Problem des Kitches*, [w:] tegoż, *Dichten und Erkennen, Essays*, Zurych 1955, t. I; tu za: tegoż, *Kilka uwag o kiczu i inne eseje*, tłum. D. Borkowska, J. Garewicz, R. Turczyn, Warszawa 1998, s. 103–118.

²³ P. Beylin, *Autentyczność i kicze*, Warszawa 1975, s. 184; także: Tenże, *O fenomenologii kiczu*, [w:] Tenże, *Ideal i praktyka*, Warszawa 1966, s. 75–93.

²⁴ W.J. Burszta, *Kiczosfery współczesności*, Warszawa 2008.

²⁵ M. Gaze, M. Wojenka-Karasek, *Kicz niejedno ma imię, czyli o językowym obrazie kiczu (na podstawie badań ankietowych)*, [w:] B. Kudra, E. Szkudlarek-Śmiechowicz (red.), *Kicz w języku i komunikacji*, Łódź 2016, s. 154, 156.

²⁶ A. Serafin, *Krótki kurs historii campu*, [w:] P. Oczko (red.), *CAMPania. Zjawisko campu we współczesnej kulturze*, Warszawa 2008, s. 15.

²⁷ U. Eco, *Apokaliptycy i dostosowani*, Warszawa 2010, s. 114.

jest nieobecna. Pretensjonalność, patos, przekolorowanie traktowane są zupełnie serio, zaplanowane, takie mają być.

Prostota kiczu polega na tym, że jest dumnym sobą, nic więcej nie symbolizuje. No może z wyjątkiem portretu jelenia na rykowisku denotującego siebie samego i ... kicz.

Historyczne, społeczne i polityczne odłony kiczu

W przytaczanej tu literaturze często artykułowane jest przekonanie, że kicz stanowi przekaz historycznie nieciągły, pojawia się raz w mniejszej, drugim razem w większej skali. Niekiedy dominuje, w innym czasie nie kumuluje się tak, by wyznaczać kanony estetyczne. Charakterystyczny jest dla epok kojarzonych z kryzysem czy rozpadem dotychczasowych wartości. „Powodzenie, jakim kicz cieszył się w społeczeństwach stotalizowanych, tłumaczyło się fatalnym gustem dyktatorów”, pisał polski filozof²⁸. Można to opisać nieco bardziej obrazowo: „To nie przypadek, że Hitler (podobnie jak jego poprzednik Wilhelm II) był wielkim amatorem kiczu. Żył wśród krwawego kiczu i kochał kicz słodki jak sacharyna”²⁹. Innym dawniejszym przykładem jest schyłek Cesarstwa Rzymskiego. Hiperbolizacja prostych symboli, sztandary, pochody, parady, monumentalizm architektury, pomniki i artystyczne lizusostwo znamienne dla faszyzmu, komunizmu, reżimów autorytarnych przeszłych i współczesnych, odpowiada i jednocześnie ma kształtować gust tłumu. Nikczemność i brutalność są – jak dowodzi Tomáš Kulka – nieodłączne. Te przeszłe przypadki są już przebadane, opisane³⁰. Nowe powtarzają schematy znane wcześniej, jak kult jednostki. Wzorce religijne przeplatają się z sylwetkami politycznych herosów, za każdym razem infantyilizując przekaz i starając się rzucić odbiorców na kolana³¹. W mniejszym stopniu widać manipulacyjny walor kiczu w neoliberalnej rzeczywistości, wolność, rynek i demokracja nie są jednak od kiczu wolne. Poniekąd dlatego, że masowa

²⁸ Tamże, s. 195.

²⁹ H. Broch, *Kilka uwag...*, s. 116.

³⁰ T. Kulka, *Sztuka a kicz*, Wrocław 2013, s. 167. Por.: A.E. Steinweis, *Art, ideology and economics in Nazi Germany*, Chapel Hill, The University of North Carolina Press 1993; S. Friedländer, *Refleksy nazizmu. Esej o kiczu i śmierci*, tłum. M. Szuster, Wstęp P. Śpiwak, Warszawa 2011, Z. Jarosiński, *Nadwiślański socrealizm*, Warszawa 1999 i in.

³¹ „Kult osoby ogłupia. Kult osoby pozbawia charakteru. Kult osoby wpędza w infantyлизm”, cyt. za: H.C. Zander, *Ecce Jesus. Zamach na religijny kicz*, Wrocław 1993, s. 117.

kultura potrafi kicz wywyżżyć do poziomu sztuki³². Także z powodu samej jego natury. Kicz charakterystyczny dla rozwiniętego zachodniego społeczeństwa nie wymaga rozpowszechniania, robi to sam. Dominuje w reklamie, także w przekazie wyborczym, który wymaga najprostszego z możliwych kodu znaczeniowego. Wiąże się z pogonią za zyskiem, sukcesem, presją jaką tworzy konieczność zdobywania popularności, eskalacji spektakularnych efektów. Media posługują się tymi kryteriami, determinuje to produkcja kulturalne i jako takie przekazy dotyczące politycznych bohaterów i wydarzeń³³.

Dla Milana Kundery polityczna odsłona kiczu była czymś najbardziej naturalnym, jest bowiem zjawiskiem wszechogarniającym, ma rozmaite emanacje, podgatunki (właściwe dla każdej ideologii i religii). Swoją autorytatywną władzę traci tylko wówczas, gdy zdemaskuje się go jako kłamstwo³⁴. Zwalczenie kiczu, podobnie jak populizmu w pewnym sensie jest przeciwnie skuteczne, żeby to zrobić trzeba sięgnąć do środków, które właśnie w ich obrębie są wykorzystywane³⁵. Można zatem tylko przelicytować. Stąd dostrzegalne w pierwszym przypadku mody (a jak przeciwdziałać modzie? wystarczy czekać, że wygaśnie), w drugim efekt domina. Wrażenie kaskadowego rozrostu, pandemii, niekoniecznie jednak pozostaje w zgodzie z wynikiem empirycznego badania³⁶.

Kategorie estetyczne użyteczne do oceny dzieł sztuki, mogą być kontrowersyjne, gdy próbujemy przenieść je i zastosować w analizie szeroko rozumianych wypowiedzi lub szerzej zachowań o charakterze politycznym. Polityczny kicz, podobnie jak kicz w ogóle, jest zamierzeniem kopiowania efektu, który np. koncentruje uwagę szerszych gremiów, potencjalnych wyborców, jest przez to fascynujący lub jest w ogóle działaniem atrakcyjnym z punktu widzenia naśladowcy. Przedstawiany jest jako akt spontaniczny, gdy tymczasem jest imitacją, przebiega według jakiegoś scenariusza. Terminem wykorzystywanym dla charakterystyki kiczu, obecnym w teorii polityki jest autentyczność. Paweł Beylin kicz utożsamia z dziełem nieautentycznym. W politologii szereg znaczeń tego

³² P. Beylin, *Autentyczność...*, s. 194.

³³ Zob. np. R.H. Frank, P.J. Cook, *Spółczesność, w którym zwycięzca bierze wszystko*, tłum. T.S. Markiewka, Toruń 2017, s. 243–266.

³⁴ Istotę kiczu omawia Milan Kundera w powieści „Niezdolność lekkość bytu”. Tu przytaczam za: W.J. Burszta, *Wysypiska kultury*, [w:] A. Jawłowska, M. Kempny (red.), *Konsumpcja. Istotny wymiar globalizacji kulturowej*, Warszawa 2005, s. 76.

³⁵ T. Kulka, *Sztuka a kicz...*, s. 172.

³⁶ O zwodniczości współczesnych kiczowatych obrazków populistycznej pandemii w: J.-W. Müller, *Co to jest populizm?*, Warszawa 2017.

typu pojęć zestawia Mirosław Karwat. Autentyczność dotyczyć będzie ontycznego statusu jednostek i zbiorowości, funkcjonowania struktur społecznych, relacji między jednostką a zbiorowością, logiki systemów aksjologicznych właściwych zbiorowościom i jednostce. Zaryzykować można tezę, że kryzys reprezentacji politycznej jest dysfunkcją autentyczności i autentyzmu w wymienianych przez autora znaczeniach³⁷. Jest jak kicz wobec sztuki, tombak wobec złota, celebryta wobec autorytetu, *fake news* wobec informacji. Czym zatem jest kicz polityczny – marną reprezentacją czy po prostu jej podróbką, wyrobem demokracjopodobnym, udawaniem, że się rozwiązuje problemy, gdy tylko się je namnaża i mistyfikuje?

Stosowanie takiej paraleli jest pochodną możliwości dokonywania przez nas subiektywnych ocen, na podstawie kryteriów o charakterze estetycznym. Alternatywą są oceny etyczne, równie skądinąd skomplikowane, ze znacznie większą tradycją i zróżnicowaniem stanowisk.

Polityka i politycy w konwencji kiczu

Naśladownicza ekspansja kiczu daje się poznać wszędzie tam, gdzie prezentowane są bieżące wydarzenia, działania i wypowiedzi parlamentarzystów, członków rządów, liderów partyjnych, przedstawicieli władz lokalnych, innych osób publicznych. Kicz stanowi opowieść wprost, literalnie, z ekspozycją znaków wartości, przejawem odzworowania popkulturowych szablonów lub toposów. Jeśli przejawem kiczu jest disco-polo, zostanie ono zaprzęgnięte do uatrakcyjniania wyborczych kampanii (od rytmów użytych w kampanii Aleksandra Kwaśniewskiego w 1995 roku, po tekst „Ten kraj jest wasz i nasz, nie damy bić się w twarz, będziemy walczyć jak lwy i nie przeszkodzi nikt”)³⁸, jeśli makatka to polityk chcący podkreślić swój tradycjonalizm spokojnie może się odwołać do charakterystycznych dlań haseł.

Kicz pojawia się w werbalnych wypowiedziach, przekazach wizualnych, audiowizualnych, bywa performansem – przedstawieniem dla publiczności. Podmiotem kreującym kicz może być polityk, spin doktor,

³⁷ M. Karwat, *Pojęcie „autentyczności” i „autentyzmu” w interpretacjach polityki*, „Studia Polityczne” 1994, nr 3, s. 101.

³⁸ Zob. M. Mikołajczyk, „Styl śpiewania”, czyli jak piosenka wyborcza i inne elementy promocji partii lub kandydata zmieniają politykę, [w:] S. Kilian (red.), *Państwo i społeczeństwo w XXI wieku. Style myślenia politycznego Polaków na progu XXI stulecia. Akcenty retro- i prospektywne*, Kraków 2004, s. 187–202.

dziennikarz, fotograf, operator kamery. Do czynienia mamy z kiczem spontanicznym lub wyreżyserowanym. Czasem spodziewamy się go po osobie, bywa, że ona sama jest reprezentacją cech kojarzonych w ten sposób. Nie tylko przez właściwości zewnętrznej fizjonomii, strój lub zachowanie – prostackie, aroganckie, wywołujące odruch zażenowania. Biografia, przebieg kariery kojarzy się wówczas z literackimi pierwowzorami Mateusza Bigdy, Nikodema Dyzmy, z niezasłużonym awansem i bezczelnością. Jako że kicz niekoniecznie budzi obrzydzenie, często jest sielankowo uroczy, zaliczyć doń można przemowy pełne słodkich uśmiechów, kokieterii, z frywolnymi akcentami ujawniającymi pogardę dla intelektu, ignorowanie możliwości jego istnienia, możliwości krytyki. Narcyzm, bezkrytycyzm, puszenie się, wdzięczenie okraszają prezentację własnej osoby. A przede wszystkim udawanie. Złe aktorstwo na scenie teatralnej i politycznej kojarzyć się będzie z marną jakością, szmirą.

Może być też kicz krótkim hasłem lub rozbudowaną, pełną patosu wypowiedzią, pochwałą osoby, żarliwym wyrażeniem stanowiska. W pierwszym przypadku to przykładowo inwokacja do Prezydenta RP „Błogosławione łono, które Cię wydało i piersi, które ssałeś”, w drugim fragment takiego przemówienia: „Nastaly w Europie czasy: bezczelnych zdrajców, »niemieckich szmat«, V kolumn, totalistów, skorumpowanych alkoholiczków, lewaków i faszystowskich bojówek, zbłąkanych kosmopolitów bez ojczyzn, matek i ojców, wyznawców »kulturowej płci«, erotomanów, seksualnych patologii i politycznej poprawności, zabójców dzieci i rodziców, zniewieściałych facetów w rurkach i różowych baletkach, adoptujących pszczoły, drzewa i małpy, politycznych szantażystów i islamu, wielbicieli kóz, satanistów, bogobójców i ćpunów, genderowego terroru, politycznych bejsbolistów, kłamców, polityków bez właściwości i zdolności honorowej...”³⁹. Podobną kategorię będą stanowić różne częstochofskie rymy, wierszyki sławiące politycznych bohaterów lub przeciwnie – demaskujące nieczne zamiary ich oponentów.

Co specyficzne przedstawiciele żadnej z formacji nie mogą kiczu uniknąć, jest jednak częściej skorelowany z nacjonalizmem, populizmem, religijną dewocją, postawami ksenofobicznymi, dyskryminacyjnymi, antysemitycznymi lub seksistowskimi. Kicz jest bojowy. Wszystko musi rozgrywać się w konwencji scenariusza filmowego, np. ładnie scharakteryzowanego w książce o splocie ideologii i popkultury: „Bohaterowie Czasu honoru to byty świetliste, zuchwali Lechici, a przede wszystkim

³⁹ Pawłowicz: *nastaly czasy zdrajców w Europie*, <http://www.fronda.pl/a/pawlowicz-nastaly-czasy-zdrajcow-i-lewakow,94793.html> (dostęp: 31.07.2017).

ludzie honoru. Wyjątkowo cechuje on właśnie Polaków. Niemcy mają go pośledniej jakości, fałszywy, Rosjanie i komuniści nie mają go wcale. (...) Zajadli, waleczni, niezłomni Polacy zamieniają życie każdego okupanta w piekło. Agresorzy giną jak muchy (...)”⁴⁰.

Czysto wizualne odstony kiczu pojawiają się na billboardach w kampaniach wyborczych, na plakatach i ulotkach. Podretuszowane twarze i sylwetki, stroje oficjalne lub czasem zawadiacki kontusz, ciepły cukierkowy uśmiech. Trudno przesłania nie odczytać – jeśli nie przytulić, to przynajmniej wybrać. Redakcyjny fotograf przeciwnikowi politycznemu tak będzie z kolei kadrować twarz i sylwetkę, by nie było wątpliwości, że mamy do czynienia z czarnym charakterem. Przeciwnicy muszą być szarzy i brzydzy, jeśli nie da się wyeksponować jakiegokolwiek ich ułomności, to przynajmniej miny muszą mieć ponure, oczy lekko obłąkane, słowem strach się bać. Operować kiczem lubią projektanci okładek i grafiki prasowej, tabloidalna wersja polityki ma specyficzne walory estetyczne. Gadget też może być oceniany w takich kategoriach czy będzie to długopis Lecha Wałęsy użyty do podpisania porozumień sierpniowych, krawat Andrzeja Leppera w biało czerwone paski, pęknięta parówka służąca dowodzeniu kontrowersyjnej tezy lub broszki. W ostatnim przypadku noszenie biżuterii wszak nikogo nie powinno dyskredytować. Nie dyskredytuje, jest kiczem przez naśladownictwo⁴¹. Wśród rekwizytów rzucających *nomen omen* na absmak są produkty żywnościowe pojawiające się w niestosownych dla nich okolicznościach. Gabriel Janowski uprawiający jako pierwszy w Polsce filibustering (tu blokowanie mównicy) nie przemawiał, jak czynili to amerykańscy kongresmeni, za to jadł przyniesionego kotleta. Konsumpcja sałatki na sali sejmowej, kłótnia o zamówione kanapki, podobnie jak ośmiorniczki zamawiane na koszt podatnika lub wypity alkohol (a szczególnie marne na tę okoliczność usprawiedliwienia) stawiać będą przedstawiciele w dwuznacznym świetle. Pełniona funkcja publiczna wymagałaby godnego zachowania, w innym przypadku to trochę *ersatz*.

⁴⁰ P. Witkowski, *Chwała supermenom. Ideologia a popkultura*, Warszawa 2017, s. 261.

⁴¹ O broszkach Madeleine Albright tekst z 2011 roku: *Dyplomacja za pomocą broszki*, <http://www.newsweek.pl/styl-zycia/dyplomacja-za-pomoca-broszki,80809,1,1.html> (dostęp: 1.10.2017); P. Figurski, Ł. Grzesiczak, *Wszystkie broszki Beaty Szydło. Polacy o nich zapomnieli, premier wyciągnęła je z niebytu*, <http://krakow.wyborcza.pl/krakow/7,44425,21668145,prawie-wszystkie-broszki-beaty-szydlo-a-jaka-jest-ich-historia.html> (dostęp: 1.10.2017).

Kicz może być przelotnym epizodem, może mieć trwałą materialną, monumentalną wręcz wartość. Pomnikozą, jeśli dałoby się tak to określić, właściwa systemom kultu jednostki jest szczególnym przykładem politycznego kiczu. Nie znaczy to, że pojedyncze dzieła nie mają wartości artystycznej, po prostu nadmiar unicestwia wagę tej nobilitacji i wrażenie.

Audiowizualny kicz i performans różnych mają reżyserów, scenariusze rzadko powstają z wyprzedzeniem. To odbiorca przedstawiane wydarzenia będzie śledził jak kolejne odcinki telenoweli. Role mogą być dekoracyjne, obsadzone różnego rodzaju „aniołkami”, „lalkami Barbie” aspirującymi do wysokich stanowisk. W tym przypadku kicz może korespondować ze skandalem lub po prostu skandal będzie miał wszystkie atrybuty kiczu⁴². Szczególnie wyraźnie uwidacznia się to przy udziale *femme fatale*, gdy w tle jest seks lub seksizm nasz powszedni. Aranżowane były podboje rzekomej hrabianki Potockiej (Marzeny Domaros); fałszywe oświadczenie Anny Jaruckiej wpłynęło na przebieg kampanii prezydenckiej w 2005 roku. Oskarżenia Anety Krawczyk spowodowały ciągnącą się jakiś czas seksaferę, kompromitującą polityków i obnażającą rodzaj relacji wewnątrzpartyjnych w Samoobronie. Posłanka Platformy Obywatelskiej Beata Sawicka stała się bohaterką obyczajowej telenoweli a może właściwiej sensacyjnego *thrillera* z udziałem pierwszego urodziciela III Rzeczypospolitej Agenta Tomka. Równie jaskrawym przykładem kiczu była scena kręcona ukrytą kamerą (2006) w pokoju posłanki Renaty Beger (Samoobrona). Jej rozmowa z posłem Adamem Lipińskim (PiS) wykazywała znamiona politycznej korupcji. Problem w tym, że choć bohaterowie, dekoracje, partyjni reżyserzy działający w kuluarach mogliby nam przywołać na myśl filmowe scenariusze, raczej nie na takich akcjach wzorowali się twórcy „House of Cards”. Dodać można, że telewidzowie z emocjami śledzą sylwestrowe podróże par poselskich, perypetie polityków ścierających się z bezwzględными (krzywdzącymi ich i rodziny) liniami lotniczymi. W wersji jeszcze bardziej dla zjawiska ilustratywnej była żona publikuje psalm przywołujący wiarołomnego małżonka, zarazem europarlamentarzystę, do powrotu na łono rodziny. Bynajmniej nie są te przypadki odzwierciedleniem jakiejś polskiej specyfiki, media różnych krajów informują nas o bunga-bunga, kolejnych partnerach czy partnerkach polityków, najczęściej młodszych, czasem, o zgrozo, przeciwnie.

⁴² Skandal polityczny jest również przedmiotem analiz. Zob. J.B. Thompson, *Skandal polityczny. Władza i jawność w epoce medialnej*, tłum. M. Habura, Warszawa 2010.

Konkluzje

Identyfikacja kiczu jest trudna, ma on Janusowe oblicze, prostotę lub ludyczność i złowieszcze pełne patosu zniekształcenie. Dla jednych jest naturalną formą ekspresji, u innych nie budzi podziwu czy szacunku. Deficyt tego ostatniego jest podłożem do strywializowania, można powiedzieć kiczoidyzacji obrazu polityki, niejednokrotnie samej polityki, spłyconej do gry interesów i ambicji personalnych, a nie konfrontacji idei, wizji, wartości, strategii i proponowanych algorytmów działania, alternatywnych decyzji i interesów dużych grup społecznych. Literatura i sztuka współczesna pełne są wstrząsów mających uwrażliwić odbiorcę na nieuniknioną kolizję wartości religijnych, ideologicznych. Nieprzypadkowo kicz polityczny współwystępuje i jest go więcej tam, gdzie populizm zyskuje bezkrytyczne przyzwolenie. Przez akceptujących jego rozplenienie, traktowany jest jako wyraz emancypacji uciemnionej większości, antidotum na niepoprawną pod tą szerokością geograficzną polityczną poprawność. Funkcją kiczu jest rywalizacja ze sztuką o opanowanie przestrzeni – dostępnej, uspołecznionej. Niemniej może to być konkurencja tęczy i antyaborcyjnych billboardów.

STRESZCZENIE

Dialektyka oddziaływań sztuki i polityki polega między innymi na tym, że można politykę traktować jako wyrafinowaną postać myśli ludzkiej i działań społecznych (sztuka polityki) oraz że sztuka interesuje się tym co polityczne. Obie dziedziny mają strukturę dyskursu. Operują zasobami materialnymi i symbolicznymi, w ich przestrzeni odbywa się niekończący festiwal dystrybucji, rekonfiguracji, przetwarzania pomysłów (energii) w działanie lub prezentację. Polityczny kicz podobnie jak kicz w sztuce jest kopiowaniem efektu uznanego za atrakcyjny. Przedstawiany jest jako akt spontaniczny, gdy tymczasem jest imitacją, przebiega według jakiegoś scenariusza. W sztuce kicz wynika z naśladownictwa, jest kojarzony z nieautentycznością, w polityce jest także sposobem odczytania wydarzeń przedstawianych przez media. Rzutuje na to ich logika działania (upraszczanie przekazu, tabloidyżacja, odwoływanie się do emocji odbiorcy). W badaniu kiczu politycznego warto odwoływać się do metodologii wykorzystywanej w badaniach kultury wizualnej. Problemem niezwykle istotnym, wymagającym jednak pogłębionych badań, jest to, czy polityka jest oceniana także w kategoriach estetycznych oraz czy taki rodzaj jej rozumienia nie wpływa na wycofanie się z obywatelskich aktywności. Warta rozważenia jest teza, czy współcześnie systemy reprezentacji ulegają przekształceniu w różnych znaczeniach tego słowa.

Magdalena Mikołajczyk

IDEAS, REPRESENTATIONS, PERCEPTIONS. POLITICAL KITSCH AND ITS POLISH EXAMPLES

The dialectic of the impact of art and politics is based, among other things, on the fact that politics can be treated as a refined form of human thought and social activity (the art of politics) while art is interested in the political. Both these fields have the structure of a discourse. They use material and symbolical resources and in their domains there is a never-ending festival of distribution, reconfiguration and transformation of ideas (energy) into action or presentation. Political kitsch, just as kitsch in art, is about copying an effect which has been considered attractive. It is presented as a spontaneous act while in fact it is an imitation, performed according to a scenario. In art, kitsch is a result of copying others, it is associated with inauthenticity, whereas in politics it is also a manner of interpreting the events presented by the media. This is influenced by the logic of the media activity (simplified message, tabloidization, appealing to the audience's emotions). In studying political kitsch it is worth referring to the methodology used in research into visual culture. A particularly significant question, and one which requires in-depth research, is whether politics is also judged through aesthetic categories, and whether such manner of its perception may contribute to withdrawal from civic activities. It is also worth considering the thesis whether currently the systems of representation are undergoing transformation, taking into account the various meanings of this word.

KEY WORDS: *kitsch, political kitsch, art of governing, aesthetics and politics, visual culture*

Bibliografia

- Adamski W. (red.), *Fenomen „Solidarności” i zmiana ustroju. Polacy 1980–2011*, Warszawa 2014.
- Beylin P., *Autentyczność i kicz*, Warszawa 1975.
- Beylin P., *Ideal i praktyka*, Warszawa 1966.
- von Beyme K., *On Political Culture, Cultural Policy, Art and Politics*, Haidelberg, New York, Dordrecht, London 2014.
- Bourdieu P., *Dystynkcja. Społeczna krytyka władzy sądzona*, Warszawa 2006.
- Broch H., *Kilka uwag o kiczu i inne eseje*, tłum. D. Borkowska, J. Garewicz, R. Turczyn, Warszawa 1998.
- Burke P., *Naoczność. Materiały wizualne jako świadectwa historyczne*, Kraków 2012.
- Burszta W.J., *Kiczosfery współczesności*, Warszawa 2008.
- Burszta W.J., *Wysypiska kultury*, [w:] A. Jawłowska, M. Kempny (red.), *Konsumpcja. Istotny wymiar globalizacji kulturowej*, Warszawa 2005.

- Cienki A., *The application of conceptual metaphor theory to political discourse. Methodological questions and some possible solutions*, [w:] T. Carver, J. Pikalo (red.), *Political Language and Metaphor. Interpreting and changing the World*, Routledge 2008.
- Eco U., *Apokaliptycy i dostosowani*, Warszawa 2010.
- Filipowicz S., *Polityka i popkultura. Demokracja i zaprzepaszczone sens Oświecenia*, [w:] J. Kołtan (red.), *Przesilenie. Nowa kultura polityczna*, Gdańsk 2016.
- Frank R.H., Cook P.J., *Spółczesność, w którym zwycięzca bierze wszystko*, tłum. T.S. Markiewka, Toruń 2017.
- Friedländer S., *Refleksy nazizmu. Esej o kiczu i śmierci*, tłum. M. Szuster, Wstęp P. Śpiewak, Warszawa 2011.
- Gaze M., Wojenka-Karasek M., *Kicz niejedno ma imię, czyli o językowym obrazie kiczu (na podstawie badań ankietowych)*, [w:] B. Kudra, E. Szkudlarek-Śmiechowicz (red.), *Kicz w języku i komunikacji*, Łódź 2016.
- Harman C., *Kapitalizm zombi. Globalny kryzys i aktualność myśli Marksa*, przeł. H. Jankowska, Warszawa 2011.
- Hofmann G., Krzemiński A., *Zbrodnia & kara & дума & uprzedzenie: Polacy i Niemcy*, Berlin–Warszawa 2007.
- Jarosiński Z., *Nadwiślański socrealizm*, Warszawa 1999.
- Karwat M., *Pojęcie „autentyczności” i „autentyzmu” w interpretacjach polityki*, „Studia Polityczne” 1994, nr 3.
- Karwat M., *Sztuka manipulacji politycznej*, Toruń 1998.
- Kostecki W., *O metaforach, polityce i politologii*, [w:] B. Kaczmarek (red.), *Metafory polityki 3*, Warszawa 2005.
- Krastew I., *Demokracja nieufnych*, Warszawa 2013.
- Kulas P., *Inteligencja zaprzeczona. Etos i tożsamość młodych inteligentnych elit*, Warszawa 2017.
- Kulka T., *Sztuka a kicz*, Wrocław 2013.
- Lakoff G., Johnson M., *Metafory w naszym życiu*, przeł. T.P. Krzeszowski, Warszawa 1988.
- Maneli M., *Sztuka polityki*, Iskry, Warszawa 1967.
- Marzęcki R., *Młody obywatel we współczesnej demokracji europejskiej*, Warszawa 2013.
- Mikołajczyk M., „Styl śpiewania”, *czyli jak piosenka wyborcza i inne elementy promocji partii lub kandydata zmieniają politykę*, [w:] S. Kilian (red.), *Państwo i społeczeństwo w XXI wieku. Style myślenia politycznego Polaków na progu XXI stulecia. Akcenty retro- i prospektywne*, Kraków 2004.
- Mirzoeff N., *Jak zobaczyć świat*, tłum. Ł. Zaremba, Kraków–Warszawa 2016.
- Müller J.-W., *Co to jest populizm?*, Warszawa 2017.
- Oczko P. (red.), *CAMpania. Zjawisko campu we współczesnej kulturze*, Warszawa 2008.
- Piotrowski P., *Agorafilia. Sztuka i demokracja w postkomunistycznej Europie*, Poznań 2010.
- Postman N., *Zabawić się na śmierć*, tłum. L. Niedzielski, Warszawa 2007.
- Rancière J., *Estetyka jako polityka*, Warszawa 2007.
- Rose G., *Interpretacja materiałów wizualnych. Krytyczna metodologia badań nad wizualnością*, Warszawa 2010.
- Sartori G., *Homo videns. Telewizja i postmyślenie*, tłum. J. Uszyński, Warszawa 2007.
- Simon S., *The „Postmodern Turn” in the Social Sciences*, Palgrave Macmillan, 2015.
- Steinweis A.E., *Art, ideology and economics in Nazi Germany*, Chapel Hill, The University of North Carolina Press 1993.

- Sztompka P., *Wyobrażenia wizualna i socjologia*, [w:] M. Bogunia-Borowska, P. Sztompka (red.), *Fotospoleczeństwo. Antologia tekstów z socjologii wizualnej*, Kraków 2012.
- Thompson J.B., *Skandal polityczny. Władza i jawność w epoce medialnej*, tłum. M. Habura, Warszawa 2010.
- Witkowski P., *Chwała supermenom. Ideologia a popkultura*, Warszawa 2017.
- Zander H.C., *Ecce Jesus. Zamach na religijny kicz*, Wrocław 1993.

Artur Pastuszek

ORCID 0000-0002-8966-7711

Paweł Ścigaj

ORCID 0000-0002-6801-2417

Manifestacje sztuki – uwagi na temat polityczności *sensorium narodowego*

SŁOWA KLUCZOWE:

polityczność sztuki, rekonfiguracje przestrzeni publicznej, sensorium narodowe, pamięć społeczna, odzież patriotyczna

Prolog

Rozważania nad politycznym uwikłaniem sztuki wydają się o tyle trudne, że oczywistość postulowania takiego związku zderza się z subtelnościami, wielopostaciowością i złożonością fenomenu. Niemniej jednak – przynajmniej od czasu, gdy zdano sobie sprawę, że badania polityki powinny obejmować nie tylko instytucjonalny gorset władzy, ale także wkraczać w zachowania społeczne, również na poziomie doświadczenia codziennego – otwarta została droga do poszerzania pola badania zjawisk politycznych i procesów upolityczniania zjawisk niewiązanych bezpośrednio z prawem, konstytucją i systemem politycznym. Odkrywanie pozornie pozapolitycznych obszarów ścierania się potrzeb i interesów oraz dominacji i podporządkowania umożliwiło dostrzeżenie innych dyskursów władzy. Jednym z nich okazał się filozoficzny ogląd polityki i tego, co polityczne, kierując uwagę w stronę z dawna postulowanego, acz zapomnianego pod wpływem „pozytywistycznego ukąszenia” związku polityki i sztuki.

W tym artykule chcielibyśmy przedstawić krótką refleksję nad drobnym wycinkiem złożonych i wielorakich relacji sztuki i polityki, a mianowicie przyjrzeć się upolitycznieniu symboliki narodowej tak na poziomie „sztuki instytucjonalnej”, a więc sankcjonowanej środowiskowo,

uświęconej krzykiem krytyka i szeptem audytorium, jak i na poziomie codziennych relacji społecznych. W tym celu przybliżymy najpierw upowszechnione sposoby opisu charakteru związków zachodzących między polityką i sztuką, aby następnie przyjrzeć się bardziej fundamentalnym współzależnościom usytuowanym w domenie estetyczności. Odwołując się do autorskich „manifestów” artystycznych wskażemy postulowane kierunki realizacji politycznego zaangażowania sztuki. Krytyczna analiza tych artystycznych enuncjacji zostanie następnie rozwinięta i ukonkretniona, pozwalając na krótki przegląd „manifestacji” symboliki narodowej w obszarze życia codziennego, odnosząc się także do implementowanych w obszar kultury popularnej praktyk konsumenckich na przykładzie odzieży patriotycznej. W artykule postaramy się również pokazać rzecz niemal trywialną, choć nie błahą i nieistotną: nie ma najpewniej sztuki niepolitycznej, nie ma również polityki bez estetycznego uprawomocnienia, a skoro tak, to trawestując pewien znany głos możemy powiedzieć: *Der Kunst ist nichts anderes als die Fortsetzung der Politik mit anderen Mitteln.*

Manifesty

Można przypuszczać, że impulsów pobudzających artystów do aktywnego przekształcania społecznego życia musiało być wiele. Choć, co prawda, przeświadczenie o sprawczym charakterze działań twórczych osłabło wraz z ugruntowaniem nowoczesności, to jednocześnie dostrzeżono, że sztuka posiadała nie jedynie moc mimetycznego odtwarzania form, lecz także zdolność przetwarzania materii, dowolnego konfigurowania jej komponentów, a przez to generowania modyfikacji, przeobrażania i re-konstruowania.

Rozpoznanie to, poza wzmocnieniem potencjału twórczego, doprowadziło do niejednoznaczności a także interpretacyjnego deficytu. Przyczyniły się do tego takie zjawiska w obrębie świata sztuki, które eksponowały heterogeniczność oraz ambiwalencję, ale także imaginacyjny i iluzyjny charakter działań artystycznych. Wśród bezpośrednich konsekwencji należałoby także wymienić zmianę pozycji artysty oraz statusu dzieła sztuki. Narracje prezentujące perypetie geniuszu oraz akcentujące oryginalność i unikatowość dzieł zostały wyparte przez relacjonowanie nowej kreatywności, która odkryła w sobie potencjał innowacyjności, czy wręcz niewyczerpalną zdolność transformacji. Jednak artyści, zamiast uzurpować sobie wyjątkową pozycję wynikającą z uzyskania wydawałoby się absolutnej władzy nad formą i zdolności modyfikacji materii, pod-

jęli próby redefiniowania swojej społecznej funkcji. Równocześnie nowa, aktywna postawa odbiorcy (uczestnika kultury) także wpłynęła na zmianę samej postawy twórczej.

Zapewne do tego „społecznego zwrotu” przyczyniło się również to, że świat sztuki stał się, paradoksalnie, nie tylko terenem bardziej dostępnym (między innymi wskutek procesów umasowienia odbioru), ale także obszarem mniej rozpoznawalnym – miejscem obcym, wyizolowanym *gettem*, wewnątrz którego zachodzą niezrozumiałe procesy, pojawiają się zjawiska wymykające się opisowi lub podważające jego sensowność¹. Na tę sytuację wpływ miało dominujące wśród odbiorców, ale i twórców przeświadczenie o sztuce podlegającej nieustannym zmianom, ewoluującej, przekształcającej się, poszukującej nowych obszarów oraz sposobów prezentacji, bogatej i zróżnicowanej formalnie, ale jednocześnie w swojej gatunkowej obfитоści niepoddającej się jednoznacznej interpretacji, upłynionej i nieadekwatnej. Stąd rosnąca popularność analiz socjologicznych, które zwróciły się ku społecznym konsekwencjom takiej sytuacji, próbując rozstrzygnąć specyfikę zjawisk artystycznych oraz funkcjonowania sztuki w obrębie systemu społeczno-kulturowego.

Oczywiście, każdy rodzaj artystycznej *praxis* to ingerencja – bardziej lub mniej spektakularna – w przestrzeń, którą tutaj będziemy identyfikować z obszarem życia społecznego. Stąd, z jednej strony, podobnie jak inne kategorie społecznej aktywności, działania te zostały związane z określonym doświadczeniem, z drugiej zaś – z możliwością dysponowania czasem i przestrzenią. Formy oraz miejsca tej aktywności różnicują sposoby jej postrzegania – sprawiają, że jedne jej postaci są bardziej, inne zaś mniej atrakcyjne, co znaczy, że wiążą świat przeżywany z postawą estetyczną. Z kolei ta wyraźna hierarchia form zmysłowości wpisuje się w szerszy proces reorganizacji pola doświadczenia, który za Jacquesem Rancière’em może zostać określony jako polityczna strategia redystrybucji przedmiotów, obrazów, czy słów². Ten wątek zostanie jeszcze rozwinięty.

W 2007 roku Artur Żmijewski w swoim manifestie *Stosowane sztuki społeczne* próbował na powrót zwrócić naszą uwagę na jeszcze inny kontekst działań twórczych – na ich wagę społeczną, możliwość uczestni-

¹ Wolfgang Welsch opisuje to zjawisko jako jedną z konsekwencji „dialektyki autonomii”, procesu który skutecznie zniósł zewnętrzne powinności, jakim ulegała sztuka, aby zapewnić sobie kulturowe uznanie, lecz tym samym doprowadził do sytuacji, w której ten sam dystansujący gest „odcina ją od *common sense* i zamyka w złotej klatce – czy *getcie* – świata sztuki”; W. Welsch, *Estetyka poza estetyką. O nową postać estetyki*, Kraków 2005, s. 5.

² Zob. J. Rancière, *Dzielenie postrzegalnego. Estetyka i polityka*, Kraków 2007, s. 69–77.

czenia w dyskursie, transformacyjny potencjał oraz poznawczą użyteczność³. Opublikowanie tez Żmijewskiego zbiegło się – nieprzypadkowo – z pierwszym polskim wydaniem pism Jacquesa Rancière’a *Estetyka jako polityka*, w którym ten ostatni pisał:

Sztuka nie jest polityką ze względu na komunikaty lub uczucia, jakie przekazuje na temat porządku świata. Nie jest nią również ze względu na sposób, w jaki przedstawia strukturę społeczną, konflikty oraz tożsamości grup społecznych. Sztuka jest polityką przez sam dystans przybierany wobec swoich funkcji, przez wprowadzany typ czasu oraz przestrzeni, przez sposób, w jaki dzieli ten czas i zaludnia tę przestrzeń⁴.

Według Żmijewskiego, samo rozpoznanie politycznej siły gestu artystycznego nie wystarcza dla realnego wpływania na kształt społecznego życia. Stąd postulat skuteczności, która powinna zostać wypracowana poprzez zniesienie utrwalonych ograniczeń, wśród których wskazane zostały między innymi: wpisanie sztuki w pozycje outsidera, odizolowanie jej pola od pozostałych dyskursów oraz związana z nim alienacja i ignorancja artystów oraz krytyków a także nieweryfikowalność osiągnięć. Aby sztuce przywrócić bezpośredni wpływ na życie społeczne i polityczne, należy przestać również traktować realizacje artystyczne jedynie jako symptomy – posiada ona bowiem realną „władzę nazywania, definiowania, ingerowania w porządki kulturowe, wytwarzania nacisku na elementy struktury społecznej poprzez włączanie ich do artefaktów”⁵. Sami artyści zaś powinni przestać obawiać się skutków swoich działań znajdując jakieś salomonowe wyjście pomiędzy usługiwaniem władzy a otwartym buntem.

Artyści zatem nie powinni wzbraniać się przed angażowaniem w debatę społeczną, określaniem swoich politycznych preferencji – niezależnie od przeszłych nie najlepszych doświadczeń (alianse z reżimami totalitarnymi), obszar twórczości winien uzupełniać inne kulturotwórcze dyskursy, przełamywać opresyjny izolacjonizm akcentujący poznawczy deficyt działań artystycznych.

Najbardziej naturalne terytorium tej praktyki twórczej, której celem jest społeczna zmiana, stanowi przestrzeń publiczna. Żeby nie zabrzmiało to jak truizm, należałoby dodać: dowolna jej forma. Umożliwia ona artystom zarówno eksplorację nowych obszarów, uruchamianie aktywności obywatelskiej, rewitalizację społeczną i wizualną środowiska, jak i tym-

³ A. Żmijewski, *Stosowane sztuki społeczne*, „Krytyka Polityczna” 2007, nr 11/12, s. 14–24.

⁴ J. Rancière, *Estetyka jako polityka*, Warszawa 2007, s. 24.

⁵ A. Żmijewski, *Stosowane sztuki społeczne...*, s. 17.

czasowe zagospodarowanie pierwotnie nieprzystosowanych miejsc, a więc krytyczną reorganizację przestrzeni doświadczenia wraz z jej otwarciem na projekty artystyczno-estetyczne. Konsekwencją takich działań jest wzmocnienie potencjału interakcyjnego sztuki.

Już w połowie dwudziestego wieku dostrzeżono konieczność uwolnienia sztuki ze sztywnego gorsetu tradycyjnego schematu galeryjno-muzealnego, potrzebę dotarcia do lokalnych odbiorców, realizacji przedsięwzięć o charakterze *site-specific*. W przestrzeni publicznej możemy znaleźć szereg stref, które utraciły swoją funkcjonalność, jako że procesy odsuwania poza margines nowoczesnego ładu dotyczą nie tylko ludzi oraz przedmiotów, ale także miejsc. Dlatego również miejsca można „anektować” w celu realizacji artystycznych projektów. Można je poddać rewitalizacji, która będzie wykraczała poza działania o charakterze renowacyjnym – stanie się procesem odzyskiwania (lub nabywania nowej) tożsamości, mającym na celu społeczne odtworzenie zdewastowanego obszaru. Sztuka uruchamia w ten sposób potencjał zaangażowania społecznego, a artyści mogą tak profilować swoje działania, aby w ich konsekwencji dokonać rekonfiguracji sieci relacji kształtujących przestrzeń wspólnego doświadczenia. Dzieje się tak zwłaszcza wtedy, kiedy artystyczny projekt antycypuje dalekosiężne skutki społeczne, między innymi wzmocnienie więzi, czy reanimację wspólnoty.

Wydaje się, że właśnie dlatego ostatnie lata to gwałtowny przyrost obiektów, zjawisk, działań, czy też projektów o charakterze artystycznym lub przynajmniej taki charakter postulujących, które lokują się w dotąd lekceważonych obszarach przestrzeni publicznej – miejscach tranzytowych, terenach industrialnych, domenach rekreacyjnych, czyli w obszarach o zgoła odmiennej funkcjonalności, stając się częścią codziennego doświadczenia. To także okres, w którym w spektakularny sposób doszło do implementacji strategii artystycznych w przestrzeń kultury masowej – nadania przedmiotom pozaestetycznym charakteru estetycznego obok pragmatycznych dystynkcji oraz przydanie im związanej z specyficzną pozycją iluzoryczności, jak też skorelowania praktyk twórczych z postępującą standaryzacją sfery produkcyjno-handlowej, konsumpcji materialnej oraz rozrywki.

Wielu obserwatorów zwraca uwagę na to, że sama przestrzeń publiczna uległa modyfikacji, zmieniła topografię, stając się atrakcyjnym miejscem debaty społecznej, tym samym przyciągając jej potencjalnych uczestników. Z perspektywy artystycznych realizacji atrakcyjność związana jest z transformacyjnym potencjałem – działania twórcze umieszczone w przestrzeni publicznej zyskują moc reorganizacji najbliższej i najbar-

dziej dostępnej domeny życia. Prawdopodobnie dlatego też interwencje artystyczne w publiczną przestrzeń stały się już tak częste i oczywiste. Obecnie trudno byłoby wyobrazić sobie miasta ogołocone z różnych form artystycznej aktywności, pozbawione murali, instalacji, obiektów, czy działań performatywnych. To „anektowanie” przestrzeni publicznej sprzyja także transferowi strategii i form artystycznych w obszar kultury popularnej.

Wkroczenie sztuki do przestrzeni publicznej, a poprzez rozpoznanie jej politycznej siły coraz mocniejsze akcentowanie obecności – już się dokonało. I nie chodzi tutaj wyłącznie o powszechność procesów estetyzacyjnych. Pomimo iż intrygujące pozostaje to, jak wiele wspólnego ma jeszcze estetyzacja ze sztuką, to dla naszych rozważań zdecydowanie bardziej istotne będzie rozstrzygnięcie sposobu, w jaki artysta powołuje do życia kolejne formy (strategia) oraz ustalenie kontekstu, w jakim je umieszcza (konfiguracja). Znaczące będą także prezentowane treści, czy budowane semantyczne związki, definiujące tożsamość twórcy, rekonstruujące jej ideologiczne zaplecze, konfrontujące aktualność i autentyczność oraz uzasadniające decyzje stylistyczne.

Veni, vidi, vici – fraza, którą wiąże się ze zwycięstwem Juliusza Cezara nad królem Pontu, mogłaby stanowić specyficzną triadę opisującą przestrzenną eksplorację. Swój metaforyczny potencjał – pomimo skrótowej, lakonicznej formy będącej „arcywzorem” mowy narracyjnej⁶ – przenosi bowiem na określony sposób zachowań, które związane zostały z *ustanawianiem miejsca*. Zaś *ustanawianie* to każdorazowe wkraczanie (dowolna forma aktywności), postrzeganie (wraz z związanymi z nim postaciami satysfakcji) a także modyfikowanie (przetwarzanie i zawłaszczanie). Trudno wszakże nam wyobrazić sobie jakiegokolwiek twórcze – ale także odtwórcze – działanie, które nie wiązałoby się z określoną mocą przekształcania materii świata. Czyżby zatem artyści w przestrzeni publicznej powtarzali ów władczy gest Cezara?

Ślady ich ingerencji są tak spektakularne, że prozaiczne doświadczenie potwierdza, iż przestrzeń publiczna została zdominowana przez wizualne reprezentacje władzy. Najbardziej upolitycznioną i spektakularną (lub: upolitycznioną, bo spektakularną – co postaramy się zaraz wyjaśnić) sztuką jest oczywiście architektura. Związana z nią topografia jest podłożem hierarchicznych układów odnoszących się do zajmowanego terytorium. Architektura de-formuje przestrzeń – kształtuje fizyczne relacje

⁶ Zob. M. Głowiński, *Narracja, nowomowa, forma totalitarna*, „Teksty Drugie: teoria literatury, krytyka, interpretacja” 1990, nr 1, s. 127–133.

przyporządkowania, dominacji i wyłączenia (marginalizacji), ustala granice pomiędzy tym, co prywatne i publiczne, co bliskie i obce. W tym sensie architektura zawsze pozostaje opresyjna – modeluje (dopasowuje, przeobraża funkcjonalnie) przestrzeń, ogranicza zakres działań (wyznacza granice aktywności), wytycza kierunki, tworzy hierarchie (udostępnia określone obszary przyporządkowanym do nich grupom o ustalonym statucie), wpływa na sposób i tempo życia, kształtuje relacje pomiędzy użytkownikami przestrzeni, decyduje o skojarzonych (skorelowanych) z nią funkcjach, określa warunki bezpieczeństwa i wytycza obszar prywatny (intymny).

Kiedy Platon opisywał przechadzających się i rozprawiających o kształcie *polis* Glaukona i Sokratesa, wiedział już, że uporządkowana (architektonicznie) przestrzeń – podobnie, jak każdy rodzaj ładu wprowadzanego w obszar naszego życia – stanowi konsekwencję racjonalizacji naszych działań oraz fundament projektowania przyszłej społeczności. Był przekonany, że funkcjonalność budynków oraz ciągów komunikacyjnych nie powinna być podporządkowana jakimś zindywidualizowanym estetycznym gustom, ale interesowi wspólnemu – idei organizującej państwo. Taką przestrzenną formę mogła wyznaczyć jedynie (oświecona) władza. Jako cel wskazany został nie tyle komfort przyszłej egzystencji, co jej reorganizacja.

Wizja ta została zbudowana na przeświadczeniu o konieczności zharmonizowania wszystkich składników społecznej rzeczywistości poprzez sprawność, efektywność i organizacyjną perfekcję. To jednak, co wydawało się dla Platona domeną filozofii (filozofów), czyli wyznaczanie reguł – także tych związanych z układem urbanistycznym – dzisiaj spoczywa w rękach specjalistów od zagospodarowywania przestrzeni, architektów, inżynierów środowiska. Nieprzypadkowo figura *architekta* posłużyła także jako metafora konstrukcyjnej sprawności. W postaci bowiem takich figur retorycznych – *architekta*, *budowniczego*, czy *przebudowy* – filozofia (ale i sztuka) ugruntowała swój obraz świata zagospodarowywanego, oswajanego, podporządkowywanego i zmienianego, a wraz z nim przekonanie dotyczące potrzeby dopasowania jego formy do naszych potrzeb i możliwości.

Interesujące jest jednak to, że już w czasach antyku sztuce wyznaczono różnorodne cele – miała one nie tylko sprawiać przyjemność, ale także wzruszać, wychowywać i uczyć (*docere, movere et delectare*). Później dołączono jeszcze funkcje perswazyjne, polityczne i ekonomiczne. Wtedy też przed twórcami roztoczono perspektywę projektowania przyszłego świata, wskazano możliwość regulowania formalnej złożoności oraz usta-

lania pola władzy. Jednocześnie zauważono znaczenie substratu zmysłowego dla edukacyjnych i wychowawczych procedur, choć nadal zdecydowanie przegrywał on z pierwiastkiem intelektualnym. Przywołajmy raz jeszcze rozmowę Sokratesa z Glaukonem:

Czyż wobec tego [...] nie będzie służba Muzom najważniejszym środkiem wychowawczym? Bo najbardziej w głębi duszy unika rytm i harmonia i najmocniej się czeplą duszy przynosząc piękny wygląd; potem się człowiek pięknie trzyma, jeżeli go dobrze wychowano. A jeżeli nie, to przeciwnie. Również dlatego, że człowiek, w tych warunkach wychowany jak należy, najbystrzej potrafi dostrzegać rzeczy niedociągnięte i niepięknie wykonane lub te, co nieładnie urosły, i potem się słusznie jednymi cieszy, a drugimi brzydzi i te, co piękne, chwalić potrafi, brać je w głębi własnej duszy, żywić się nimi i przez to się doskonalić. A to, co szpetne i haniebne, potrafilby słusznie ganić i nie znosić tych rzeczy już za młodu, zanimby umiał rozumnie powiedzieć, dlaczego; a gdyby przyszedł rozum – on by go z radością powitał, bo rozpoznałby w nim krewnego – to byłyby skutki takiego wychowania⁷.

Ten odległy filozoficzny epizod ukazuje, jak wcześniej refleksja dotycząca władzy spłótła się z porządkiem artystycznym. Oczywiście, początkowe sugestie dotyczyły świadomego, sukcesywnego estetycznego profilowania przestrzeni władzy i znajdowały wyraz w obszarze mechanizmów propagandowych wykorzystywanych do jej gloryfikowania. Artystyczne środki wykorzystywane były w sposób instrumentalny w celu upowszechniania określonych idei politycznych i społecznych, co w realizacjach przyjmowało postać określonych form oraz motywów ikonograficznych.

W czasach Oktawiana Augusta odkryto, że kultura artystyczna może stanowić doskonałe medium treści ideologicznych, a także że za jej pomocą można skutecznie manipulować informacją, a co za tym idzie – poglądami i nastrojami społecznymi. To za sprawą adoptowanego syna Juliusza Cezara, który w 2. roku p.n.e. od rzymskiego Senatu przyjął tytuł Ojca Ojczyzny, sztuka na dobre zrosła się z polityką. W celu wzmocnienia władzy stworzył on nowy, jednolity język wizualny – czytelne symbole graficzne, określone barwy, ale także proste, reprodukowalne formy, silnie oddziałujące na emocje oraz pomniki (posągi) i monety rozpowszechniające wyidealizowany wizerunek Cezara, budowle i uroczystości uświetniające kolejne zwycięstwa i eksponujące siłę państwa. Tym samym Oktawian August stworzył całkowicie nową, dotąd nieznaną, formę wizualnej propagandy politycznej. Służyła ona już wtedy odpowiedniemu kształtowaniu wizerunku władzy oraz upowszechnianiu okre-

⁷ Platon, *Państwo*, Kęty 2003, 401E–402A.

ślonych wzorów i wartości. Propaganda w ten sposób zaanektowała formy pośrednie reprezentowane przez symbole i znaki – przyjęła zmysłowy kształt w sposób bezpośredni odwołujący się do sfery emotywniej.

Jednak chcielibyśmy porzucić te najprostsze konotacje polityczności w przestrzeni artystycznych działań odsyłające zazwyczaj do instrumentalizowania praktyk artystycznych. „Upolitycznienie” sztuki nie będzie zatem opisywane jedynie jako jej uwikłanie w ideologiczne spory, czy kolaboracje z władzą – co, jak wskazywaliśmy, miało miejsce już w czasach starożytnych – ale szerzej, jako odkryta także wtedy przez sofistów zdolność manipulacji, operacyjna sprawność oraz rozpoznane techniki, za pomocą których artyści potrafią wpływać na działania odbiorców. Przede wszystkim zaś jako „polityczny” wskazany zostanie potencjał realnej odmiany, *rekonfiguracji* (w tym wypadku emocji, postawy, czy preferencji). Nie będziemy także starali się wykazywać, w jaki sposób określone formy życia społecznego będące kreacjami wypreparowanymi w określonym celu ideologicznym zostają wkomponowane w materię artystycznych praktyk, lecz usiłowali, idąc za sugestią Jacquesa Rancière’a, ująć politykę jako „konfigurację specyficznej przestrzeni, podział szczególnej sfery doświadczenia”⁸.

Owszem, najwcześniej moc perswazyjną przedstawionych światów odkryto w obszarze słowa (poezja, retoryka). Zauważono, że odpowiednio zestawione językowe frazy mogą wywoływać emocje, potęgować uczucia, generować postawy. Nie służą zatem jedynie do komunikowania, czy przetwarzania danych, ale posiadają jeszcze inne funkcje. Jednakże, pamiętając o tym pierwotnym odkryciu, które również nadało instrumentalny charakter przedmiotom artystycznym, a także o późniejszych aliansach artystów z władzą, o konsekwentnym wykorzystywaniu artystycznych strategii przez polityczne reżimy oraz o ideologicznych sporach przebiegających w poprzek artystycznych manifestacji, staramy się wyeksponować jedynie ten aspekt praktyk artystycznych, który w obszarze wizualnych reprezentacji implikuje rekonfigurację czasu oraz przestrzeni.

Rzetelna prezentacja wymagałaby nie tylko przedstawienia tego, co dotyczy strategii artystycznych – a zatem: jak (w jaki sposób, za pomocą jakich form, działań) artyści realizują swój twórczy zamysł. Powinna one obejmować także określenie grupy odbiorczej, co wiązałoby się z odpowiedzią na pytanie, do kogo kierowany jest artystyczny projekt. Należałoby również określić postawy samych twórców – zrekonstruować związane z dziełem treści, jego przekaz, wiodącą narrację. Zakładamy, że

⁸ J. Rancière, *Estetyka jako polityka...*, s. 24.

w tym obszarze (zarówno form, jak i treści) zróżnicowanie odzwierciedla wielość postaw wobec rzeczywistości, mnogość dostępnych procedur interpretacyjnych oraz kulturowych kontekstów. Należy przy tym pamiętać, że odmienność artystycznych postaw jest nierzadko konsekwencją rozproszonych, niekoherentnych wizji człowieka jako istoty twórczej, a dodatkowo projektowana jest na określonym wyobrażeniu społeczności, w ramach której przebiegają różnorodne praktyki twórcze.

Kolejnym elementem i zarazem jedną z wzorcowych, postulowanych przez część środowiska postaw jest rzeczywiste zaangażowanie, które tutaj będzie analizowane na poziomie *uczestnictwa* (niezależnie od formy, jaką takie uczestnictwo przybiera). Postawa taka niweluje uświęcone przez nowoczesność izolowanie się, zamknięcie w autonomicznym polu sztuki, jej autoteliczność i zdystansowanie wobec problematyki przekraczającej praktykę artystyczną. Przychodzi zatem w sukurs tym wszystkim postulatami, które w sztuce chciałyby dostrzegać narzędzie re-konstruowania rzeczywistości. Tym samym dowolna artystyczna, czy też estetyczna idea, przy pomocy której organizuje się rzeczywistość społeczną zyskuje polityczną moc rekonfiguracji doświadczenia oraz modyfikacji utrwalonych hierarchii. W realizacjach artystycznych można dostrzec zdolność regulacji i transformacji, a więc „porządkowania” świata.

Świat artystycznie prze-tworzony uzyskuje zatem rozpoznawalną i atrakcyjną formę stając się nie jedynie jakąś estetycznie zmodyfikowaną kopią, czy wzorcowo uregulowaną multiplikacją, ale dostosowanym funkcjonalnie terytorium. Co prawda, funkcja estetyczna odgrywa znaczącą rolę w tak zrekonfigurowanym świecie – działania artystyczne w spektakularny sposób „uszlachetniają” wizualnie otoczenie, jednak aby w pełni zrozumieć jej znaczenie, należałoby uciekając od prostych analogii wyjaśnić jej rzeczywisty polityczny sens. Odwołując się raz jeszcze do stanowiska Rancière’a przytaczanego wcześniej można uznać, że dwudziestowieczne przemiany przestrzeni społecznej potwierdziły przeświadczenie, że życie ludzkie zostało „upolitycznione”. Ten polityczny profil zyskało poprzez posiadający estetyczną proveniencję mechanizm (re)dystrybucji sfery doświadczenia, źródłowy dla tych metamorfoz. Sztuka bowiem nie musi kontestować, aby modyfikować ustalony porządek poprzez naruszenie wewnętrznych mechanizmów kontroli. Dokonuje tego za sprawą zmiany „optyki”, przekształcając estetyczny kontekst zdarzeń – jest przecież specyficzną reorganizacją sfery zmysłowości, jej podziału. To, co ją „upolitycznia”, to właśnie rekonfiguracja miejsca w przestrzeni społecznej, która dokonuje się poprzez przeniesienie *spojrzenia*. Naturą tego, co estetyczne jest przecież ukazywanie się, koncentrowanie na sobie

spojrzenia, czego spektakularnym przykładem jest sztuka, która zwraca nasze *spojrzenie* ku atrakcyjnej formie i eksponowanej pozycji jednocześnie zawieszając dotychczasowe hierarchie ważności, zmieniając (rekonfigurując) przestrzeń wrażeń i nabierając charakteru krytycznej strategii.

Manifestacje

Przejdźmy więc do próby pokazania manifestacji polityczności sztuki na przykładzie narodowej symboliki. Zaczniemy od wskazania, że ustereotypizowanym przeświadczeniem jest to, że postawy wobec sztuki są zawsze spolaryzowane i przekładają się na znoszące się, zantagonizowane „fronty walki” o „jakość” przedstawień artystycznych. Kiedy jednak do takiego różnicowania dodamy modelującą dysensualność politycznych narracji, obraz nam się nieco komplikuje. Stąd nieustanne powoływanie do istnienia kolejnych rozbiorów, parcelacja i kolejne strategie demarkacyjne oddzielające nie tylko pola artystycznych eksploracji, ale i grupy odbiorcze. To także prowadzi do daleko idących uproszczeń w warstwie krytycznej i eksponowania nie tyle heterogeniczności artystycznych praktyk, co redukowania układu sił wewnątrz pola sztuki do dychotomicznego zestrojenia. Taka polaryzacja może jednak stanowić wygodny klucz interpretacyjny. Znajdujemy jej egzemplifikacje w próbach krytycznego namysłu nad polską sztuką współczesną:

W Polsce obowiązują dwie postawy wobec sztuki współczesnej: albo obskurantyzm i prawicowa cenzura (ulegających naciskowi kościoła lub władz) instytucji, i najprymitywniejsze oskarżenia o obrazę uczuć, zgniliznę moralną, alternatywnie bezsensowne „bohomyzy”, albo przeświadczenie całkowicie akceptujące prymat wartości pieniężnej, gdzie wobec tego sztuka jest tylko dla wyrafinowanych i zamożnych, najważniejsze dla niej jest być częścią „rynku”, na którym pozycja pozostaje wyznacznikiem statusu artysty/jego sztuki, dlatego też zabiegać należy o względy oligarchicznych biznesmenów i być wdzięcznym, że się nią w ogóle interesują⁹.

Stanisław Brzozowski na początku ubiegłego wieku opisywał – oceniając krytycznie kulturę polską – taki typ umysłowości, która unika krytyki, zaś z dobroci i wyrozumiałości czyni kryterium wartości. Z tej perspektywy tylko to, co „nami nie wstrząsa, nie razi naszych nałogów i przyzwyczajajeń”, co koi a nie drażni, uzyskuje kwalifikację, staje się dla nas dobre i cenne,

⁹ A. Pyzik, *Nie chciał żadnego skutku*. „Skuteczność sztuki”, „Szum”, <https://magazynszum.pl/krytyka/nie-chciec-zadnego-skutku-skutecznosc-sztuki/> (dostęp: 15.10.2017).

jedynie właściwe¹⁰. Ten sposób izolowania się od krytycznych treści przekłada się na analogiczną preferencje dotyczącą danych zmysłowych.

W polu sztuki doświadczanie tego kompleksu politycznych i historycznych narracji najczęściej przebiega w przestrzeni publicznej, która wypełniona została wizualnymi reprezentacjami odsyłającymi do historii oraz narodowych mitów. Jak zauważa Geneviève Zubrzycki:

Jednostkowe poznawanie i doświadczanie historycznych narracji i narodowych mitów odbywa się zwykle za pośrednictwem przedstawień wizualnych i innych form materialnych, takich jak architektura, pomniki czy krajobraz, jak również poprzez praktyki cielesne i performatywne. Ten repertuar mediów i działań pociąga za sobą szereg technik „właściwego” rozumienia narodowej historii. [...] Wielość ośrodków, mediów i doświadczeń zmysłowych umożliwia konwergencję pomiędzy ośrodkami zmysłowymi narodu i trybami ich sensorycznego doświadczania¹¹.

Stąd, poprzez całokształt takich wizualnych przedstawień („ośrodków zmysłowych”)¹², określane przez Zubrzycki *narodowym sensorium*, zostaje ugruntowane doświadczenie narodowej przynależności oraz wzmacniana emocjonalna więź, na której konstruowana jest wspólniająca narracja. Stymulowanie przepływu tych zmysłowych treści, które konsolidują imaginacyjne narodowe społeczności działa na zasadzie synestezji wytwarzając w sferze wizualnej kompleks multiplikowalnych ikonograficznych znaków wpisanych w symboliczny kontekst, reprodukowanych na t-shirtach, umieszczanych na murach, czy eksponowanych na innych nośnikach. Ten ikoniczny zestaw może z kolei zostać redefiniowany przez działania artystyczne.

Jakub Banasiak poddał analizie dwie duże wystawy odwołujące się do *narodowego sensorium* i będące przykładami sztuki uwikłanej w politykę – *Późną polskość*¹³ w CSW, której kuratorami byli Ewa Gorządek i Stach Szablowski oraz *Historiofilie*¹⁴ w Drukarni Naukowo-Technicznej, której

¹⁰ S. Brzozowski, *Legenda Młodej Polski*, Kraków 1997, t. I, s. 49.

¹¹ G. Zubrzycki, *Narodowe sensoria: konkurencja i komplementarność*, „Obieg” 2017, nr 3, <http://obieg.u-jazdowski.pl/numery/polskosc/competing-and-complementary-sensoria> (dostęp: 11.10.2017).

¹² Należy zaznaczyć, że autorka nie ogranicza *narodowego sensorium* do obszaru wizualności sygnalizując, że w jego obszarze preferencje i emocjonalne związki konwergują także inne sensualne dane – melodie, smaki, czy zapachy.

¹³ *Późna polskość – formy narodowej tożsamości po 1989 roku*, Centrum Sztuki Współczesnej, Zamek Ujazdowski, Warszawa.

¹⁴ *Historiofilia. Sztuka i polska pamięć*, Stara Drukarnia Naukowo-Techniczna, ul. Mińska 65, Warszawa.

kuratorem był Piotr Bernatowicz¹⁵. Pierwsza (finisaż – 2 sierpnia 2017) proponowała namysł nad możliwością artystycznego kształtowania nowocześniejszej formy narodowej tożsamości – wtłoczony w późnonowoczesne kategorie globalności i płynności – który swą totalnością przekraczać miał sztuki wizualne (obejmował także film i teatr). Stąd obok odwołującego się do symboliki słowiańskiej twórcy *Topoła*, Stanisława Szukalskiego (Stacha z Warty), pojawiły się na niej dzieła eksponujące/dekonstruujące barwy, symbole i mity narodowe (*To nie jest flaga* Oskara Dawickiego, *Koziołek Matołek* Pawła Althamera, *Katastrofa* Artura Zmijewskiego, *Bez tytułu [Nuda]* Pawła Susida, *Czarny orzeł* i *Oto jest głowa zdrajcy* Grzegorza Klamana, czy *Samolot* Włodzimierza Pawłaka). Druga (finisaż 6 sierpnia 2017), postulowała krytyczne przepracowanie naszego stosunku do historii, przywrócenie emocjonalnego fundamentu takiej relacji, sięgając – jednak w pozycji oczyszczonej z ironii – do epizodów legendarnych, zdarzeń emblematycznych, postaci symbolicznych – bohaterów opozycji, Żołnierzy Wyklętych, martyrologii, katastrofy smoleńskiej, Solidarności (*Generał Nil* Jacka Lilpopa, *Przestrzeń dla Armii Wyklętych*, czy *TU-SK 145* Jacka Adamasa, *Solidaruch* Zbigniewa Warpechowskiego). Banasiak wystawy te konfrontuje jako egzemplifikacje sporu o kształt tak zwanej polskości, o jej symboliczne formy ujęte w wizualne praktyki. Posługuje się przy tym binarnymi opozycjami. Próbuje bowiem – marginalizując ocenę artystycznej wartości konfrontowanych ekspozycji – wyeksponować jedynie ów fundamentalny od jakiegoś czasu dla sceny politycznej spór pomiędzy dwoma „ścierającymi się” obozami oceniając skuteczność powziętych strategii (w tym wypadku przez kuratorów odpowiedzialnych za kształt ekspozycji). Obie formuły wszakże zostały ufundowane na przekonaniu, że sztuka ze swej natury jest polityczna. Jeśli tak, to można (a właściwie: należy) ten jej polityczny potencjał wykorzystać.

Chciałbym spojrzeć na te wystawy z takiej właśnie perspektywy – jako na wystąpienia (nolens volens) programowe, które można wpisać w granice sporu politycznego przecinającego polskie życie publiczne od wielu lat. Spór ten w wymiarze parlamentarnym reprezentują obecnie dwie siły: PiS i szeroko rozumiany obóz „anty-PiS”. Wiemy mniej więcej, gdzie przebiegają główne osie tego konfliktu¹⁶.

¹⁵ J. Banasiak, *Ironiści i kontrrewolucjoniści, czyli artystyczna wojna III i IV RP*, „Szum”, <https://magazynszum.pl/krytyka/ironisci-i-kontrrewolucjonisci-czyli-artystyczna-wojna-iii-i-iv-rp> (dostęp: 11.10.2017).

¹⁶ Tamże.

Problemem tym samym staje się określenie ram współdziałania sztuki i polityki, to znaczy – udzielenie odpowiedzi na pytanie, jak daleko sięgać może polityczne zaangażowanie artysty, jak dalece może on wiązać swoją aktywność z czynnym wspieraniem ruchów politycznych? Co ogranicza jego twórczą aktywność? Czy takie granice wyznaczone przez tzw. poprawność polityczną mają jednak sens, skoro zdystansowanie wobec doświadczenia, wobec *postrzegalnego* implikuje wykluczenie ze społecznego „obiegu” i oznacza zawieszenie *głosu*, zmarginalizowanie i wyparcie własnych poglądów oraz żądań politycznych, w konsekwencji zaś poczucie samotności oraz bezsilności.

Tylko polityczna emancypacja oznacza transfer danej formy podmiotowości do dziedziny politycznej „widzialności”, umiejętność manifestowania swojej zdolności do zagospodarowania pola doświadczenia, absorbowania uwagi, do komunikowania swojej obecności oraz siły (dysponowania „głosem”, który posiada predykat społecznej ważności). Na drugim biegunie sytuowałiby się wykluczeni, pozbawieni „głosu”, a więc w sensie politycznym bezsilni.

Należy jeszcze dodać, że sztuka posiada olbrzymi potencjał metaforyczny – polega on nie tylko na tym, że metafory są w jej obszarze asymilowane, ale także na tym, że sama posiada zdolność ich wytwarzania. Zatem ta reprodukcyjna, jak i wytwórcza dyspozycja determinuje formę artystyczną, ale i uzależnia transmisję treści – decyduje o kształcie jej teoretycznego zaplecza. To znaczy, że artystycznie przetworzona metafora rekonfiguruje rzeczywistość – nadaje jej swoistą formę, jednocześnie redefiniując samą siebie (sztukę). Jednak metafory generowane przez sztukę należy nauczyć się czytać. Wpisane są one w porządek kultury, w kulturową kompetencję – tym samym każdy artefakt, każde zjawisko w jej obszarze staje się znaczącym przekazem, bez rozpoznania którego trudno być aktywnym uczestnikiem kultury. To determinuje formy symbolicznej przemocy – artysta jest tym, który z pozycji dysponenta kodów kultury ustala warunki możliwego doświadczenia.

Sprawą niemal trywialną (i znów, nie oznacza to, że błahą) jest uznanie, że sztuka politycznie zaangażowana, łącząca, dzieląca i rekonfigurująca przestrzeń publiczną, politycznie aktywna wobec jakiegoś audytorium operuje nie tylko na poziomie nieprecyzyjnie zwanym „sztuką wysoką” (cokolwiek miałyby to dziś oznaczać), ale jest także rekonstruowana, odwzorowywana, przeistaczana i żywa w życiu codziennym – w praktykach, rytuałach, doświadczaniu świata społecznego. Taka „sztuka” żywi się wyobrażeniami na temat „sztuki oficjalnej”, sankcjonowanej zbiorowym przyzwoleniem tych, którzy „mają prawo” decydowania o tym, co sztuką

jest, a co nie, którzy mogą nazywać innych artystami i delimitować pole sztuki. Codzienne praktyki przekształcają więc wybrane elementy „sztuki oficjalnej”, wprowadzają je w horyzont potocznego doświadczenia, oswiają je i umieszczają w porządku „zwykłego” życia. Nie znika jednak ich potencjał polityczny, to jest ich zdolność do różnicowania, nadawania znaczeń, budowania obozów, określania cech charakterystycznych i dających „nam” poczucie wyjątkowości i pozwalających zobaczyć świat ustrukturuwany, podzielony na swojski i obcy, lepszy i gorszy, piękny i brzydki, prawomocny i nieprawomocny, sprawiedliwy i niesprawiedliwy, dobry i zły, słowem: świat dominacji i podporządkowania.

Szczególną atrakcyjność, jak się zdaje, mają tu wszelkie przedstawienia i odwzorowania narodowej historii, mitów, postaci, zdarzeń, które wspomniana już Zubrzycki zalicza do *sensorium narodowego*¹⁷. W ujęciu socjologicznym owo *sensorium* można by zakwalifikować do obszaru pamięci społecznej pełnej szczególnych miejsc pamięci, a więc osób, zdarzeń oraz wszelkich wytworów, w których lokuje się wartości istotne dla wspólnoty¹⁸. Są one w dużym stopniu zmienne i tymczasowe, albowiem ich aksjologiczna treść ulega przekształceniu, tak jak to działo się w drugiej połowie XX wieku z postacią Józefa Piłsudskiego, powstaniem warszawskim, żołnierzami wyklętymi, a dziś dzieje się z pamięcią „Solidarności” oraz transformacji¹⁹. Pamięć społeczna zamieszkała jest przez postaci i wydarzenia o wyraźnych rysach, jest pełna bohaterów i zdrajców, zwycięstw i porażek – rzadko kiedy zjawisk szarych i nijakich. Nie idzie też w niej o możliwe wierne odwzorowanie przeszłości, realne atrybuty nie mają tu większego znaczenia wobec przypisanego znaczenia i wartości, a skoro tak, to gloryfikacja jednych (często ponad miarę) spotyka się z dewaluacją innych (często bez wyraźnego powodu)²⁰. Rywalizacja o pamięć ma więc przede wszystkim cele polityczne, albowiem to w niej wykuwa się tożsamość grupy i w jej wyniku legitymizuje się działania władcze²¹.

¹⁷ G. Zubrzycki, *Narodowe sensoria...*

¹⁸ A. Szpociński, *Spoleczne funkcjonowanie symboli*, [w:] T. Kostryko (red.), *Symbol i poznanie. W poszukiwaniu koncepcji integrującej. Praca zbiorowa*, Warszawa 1987, s. 18.

¹⁹ B. Szacka, *Czas przeszły, pamięć, mit*, Warszawa, 2006, s. 147–222; P.T. Kwiatkowski, *Pamięć zbiorowa społeczeństwa polskiego okresie transformacji*, Warszawa 2008, s. 220–431; B. Szacka, A. Sawisz, *Czas przeszły i pamięć społeczna. Przemiany świadomości historycznej inteligencji polskiej 1965–1988*, Warszawa 1990.

²⁰ M. Bobrownicka, *Patologie tożsamości narodowej w postkomunistycznych krajach słowiańskich. Uwagi o genezie i transformacjach kategorii tożsamości*, Kraków 2006, s. 7.

²¹ B. Szacka, *Czas przeszły...*, s. 48–51; R. Zenderowski, *Pamięć i tożsamość narodowa*, „Athenaeum. Polskie Studia Politologiczne” 2011, nr 28, s. 150.

Nie dziwi więc, że w ostatnich latach w Polsce debata nad historią i miejscami pamięci stała się niezwykle intensywna i politycznie zaangażowana. Wpisuje się ona w szerszy „boom pamięci”, jak powiada Piotr T. Kwiatkowski, który ogarnął kraje Europy i Ameryki Północnej²².

Tyle, że *sensorium narodowe* zdaje się czymś więcej. Jest bowiem nie tylko selektywną, poddaną politycznej presji, wykorzystywaną do politycznej walki, legitymizującą cele i środki działania pamięcią przeszłości i debatą o historii – jest jej cielesnym przeżywaniem, jest „noszeniem” przeszłości, gdzie miejsca pamięci zyskują niemal fizyczną postać²³. Zderzenie z symboliką narodową ma więc w owym *sensorium* wymiar materialny, bezpośredni, polega na wprowadzaniu do przestrzeni publicznej elementów widzialnych, namacalnych, takich jak łopoczące flagi, odśpiewywany hymn państwowy, muzea narodowe, pomniki, oficjalne uroczystości i wiele innych. Takie „urzędowe” *sensorium* staje się częścią „przemysłu pamięci”²⁴ zaspokajając potrzeby narodowego uczestnictwa „zwykłych” ludzi, przy czym partycypacja odświętna w uniwersum sztuki urzędowej jest zaledwie nalotem na powierzchni czegoś znacznie głębszego i bardziej znaczącego, to jest codziennego przeżywania tożsamości narodowej, codziennego zanurzenia w *sensorium narodowym*. To, jak się zdaje, miał na myśli Michael Billig opisując zjawisko banalnego nacjonalizmu i przeciwstawiając je nacjonalizmowi gorącemu. Ten drugi, bo od niego wypada zacząć, manifestuje się żarliwymi postawami, gotowością do największych poświęceń dla narodu i ojczyzny, jest przemocowy i może prowadzić nawet do zbrodni, symbolizuje go łopocząca flaga, pod którą odbywa się walka o niepodległość, o uformowanie i ukonstytuowanie wspólnoty narodowej. Tymczasem nacjonalizm banalny jest doświadczeniem życia codziennego narodów już okrzepłych, niemuszających już o nic walczyć i nie stawianych w obliczu śmiertelnego zagrożenia narodowego bytu. Taki nacjonalizm jest ciągłym przypominaniem o tym, że „jesteśmy narodem”, które dokonuje się za sprawą przyziemnych czynności i codziennych praktyk. „Flagowanie ojczyzny” polega więc na eksponowaniu i kupowaniu produktów narodowych producentów, doborze informacji w przekazach medialnych i stosowanych w nich określeniach,

²² P.T. Kwiatkowski, *Jaką historią interesują się Polacy? Pytanie o kształt pamięci zbiorowej i jej przemiany po 1989 roku*, [w:] R. Kostro, K. Wóycicki, M. Wysocki (red.), *Historia Polski od-nowa. Nowe narracje historii i muzealne reprezentacje przeszłości*, Warszawa 2014, s. 120.

²³ G. Zubrzycki, *Jak uporać się z kulturą wernakularną? Wypracowywanie pojęć, gęsty opis i analiza porównawcza*, „Kultura Współczesna. Teoria, interpretacje, praktyka” 2015, nr 3, s. 78–79.

²⁴ P.T. Kwiatkowski, *Jaką historią interesują się Polacy?...*, s. 138.

prezentowaniu „narodowej” pogody, a nade wszystko w rywalizacji sportowej, gdzie starcia narodowych drużyn stają się protezą przelanej krwi²⁵. Codzienne doświadczanie i rekonstruowanie tożsamości narodowej obejmuje więc spektrum bardzo szerokie: od ekonomii, poprzez sport, aż po kulturę popularną²⁶.

W tym miejscu chcielibyśmy przyrzeć się bardziej szczegółowo jednemu ledwie wycinkowi owego narodowego sensorium, to jest odzieży zawierającej motywy odnoszące się do symboliki narodowej, historycznych wydarzeń (głównie militarnych), jak i motywów wojskowych, zwanej potocznie „odzieżą patriotyczną”, która stała się niezmiernie popularna w ostatnich latach. Za moment założycielski „branży” uznaje się rok 2011, kiedy powstała jedna z dwóch największych firm produkujących odzież patriotyczną – *Surge Polonia*; druga – *Red is Bad*, stała się zaś głośna za sprawą podróży prezydenta Andrzeja Dudy do Chin, gdzie podczas lotu dziennikarze dostrzegli koszulkę polo tej firmy²⁷. I o ile od tego czasu rynek patriotycznej odzieży rozrósł się znacząco, o tyle w dalszym ciągu dominują na nim wzmiankowani wyżej producenci – to na ich ofercie skupimy się w tym miejscu²⁸.

Powszechnym motywem odzieży patriotycznej są symbole narodowe: biało-czerwone barwy i godło Polski, jednak obok tego aktualnego herbu powszechnie występuje także orzeł w koronie z okresu II RP, nierzadko towarzyszą mu błyskawice lub huzarskie pióra, często przedstawia się go w locie, z drapieźnie wysuniętymi szponami, gotowego do ataku. Nie brakuje również herbów dawniejszych władców (orzeł Zygmunta Starego) oraz form państwowości (godło Królestwa Polskiego 1830–31, godło Rzeczypospolitej Trojga Narodów). Obok tego na koszulkach pojawiają się także elementy polskiego krajobrazu: Tatry, Rysy oraz góry w ogóle.

Dominującym wątkiem tej „bawełnianej polskości” są kwestie militarne, w tym wielkie momenty polskiego oręża. I tak, w serii realistycznych koszulek o stylistyce rodem z chust wojskowych *Red is Bad* przedstawia krótką historię ważnych polskich bitew. Mamy więc bitwy pod Cedynią, pod Grunwaldem, pod Hodowem, obronę Jasnej Góry, odsiecz wiedeńską, powstanie listopadowe, powstanie styczniowe, bitwę war-

²⁵ M. Billig, *Banahy nacjonalizm*, Kraków 2008, s. 175–232.

²⁶ T. Edensor, *Tożsamość narodowa, kultura popularna i życie codzienne*, Kraków 2004, *passim*.

²⁷ M. Witkowski, *Bóg, bluza, ojczyzna. Skąd wzięła się moda na patriotyczną odzież i gadżety?*, <http://weekend.gazeta.pl/weekend/1,152121,20094446,bog-bluza-ojczyzna-skad-wziela-sie-moda-na-patriotyczna-odziez.html> (dostęp: 16.10.2017).

²⁸ Analiza zawartości oraz motywów estetycznych odzieży patriotycznej na podstawie stron producentów: <https://surgepolonia.pl/>, <https://redisbad.pl/>

szawską, obronę twierdzy Modlin, powstanie warszawskie. Obok tego, znajdziemy jeszcze bitwę pod Wizną zrównaną, rzecz jasna, z losem Spartan pod Termopilami, co podkreśla nie tylko napis, ale także hełm hoplity żywcem wyjęty z filmu „300”. Wiele koszulek zawiera również odniesienia do bohaterów starć i bitew. Powszechnie występuje husaria, dumni i groźni bohaterowie walk z Krzyżakami – Władysław Jagiełło oraz Zawisza Czarny. Z bohaterów nieco bardziej współczesnych odnajdziemy dywizjony 302 i 303, „Huzarów śmierci”, a więc Dywizjon Jazdy Ochotniczej, który wślawił się w roku 1920. Powszechne są koszulki z powstańczą kotwicą, przypominające o bohaterstwie powstańców warszawskich czy z nadrukiem „1944”. Swoje miejsce w tym „odzieżowym panteonie” mają także: 3 Eskadra Wywiadowcza, Centrum Wyszkożenia Broni Pancernych, „Cichociemni”, 4 Pułk Pancerny „Skorpion”, 1 Dywizja Pancerna, oddziały szturmowe 1 dywizji wojsk powstańczych, 5 Wileńska Brygada Armii Krajowej, 27 Dywizja Wołyńska AK oraz niedźwiedź Wojtek, choć miejsce szczególne zajmują w nich „żołnierze wyklęci”. Upamiętniani są zarówno, jako „formacja”, jak i indywidualnie. Postacie, których wizerunki zdobią koszulki to Witold Pilecki, Danuta Siedzikówna „Inka”, Henryk Flame, August Emil Fieldorf „Nil”, Leon Taraszkiewicz „Jastrząb” oraz Edward Taraszkiewicz „Żelazny”. Wśród organizacji prym wiodą Narodowe Siły Zbrojne i Organizacja Wojskowa Związek Jaszczurzy.

Częste odwołania do historii walk z opresją niemiecką i radziecką (Armia Krajowa, Powstanie Warszawskie, „żołnierze wyklęci”) nie wyczerpują jednak listy miejsc pamięci tego okresu. Miejsce szczególne zajmuje także symbolika kresowa, a zwłaszcza walka o polski Lwów (np. koszulki „Dyrekcja kolejowa” przedstawiająca załogę obrony Lwowa w listopadzie 1918 oraz „Góra stracenia” obrazująca, jak powiada producent „Stracęńców” – „nieznany oddział młodych wyrostków walczących w obronie Lwowa w 1918”) oraz Wołyń.

Historyczne formacje wojskowe uzupełniane są w tej „patriotycznej narracji” o jednostki współczesne. Szczególnie częste są tu odwołania do polskiego lotnictwa, marynarki wojennej oraz jednostki specjalnej GROM. W tej dzisiejszej Polsce na pamięć zasługują także strażacy, ratownicy, alpiniści (koszulka „Lodowi wojownicy”).

Elementem ściśle lokującym odzież patriotyczną po prawej stronie ideowego spektrum są dwie serie oferowane przez *Red is Bad*. W pierwszej z nich motywem dominującym jest przekreślony sierp i młot, przekreślona grafika przedstawiająca głowę Karola Marksa, a także zjadający Marksa Pac-Man. Antykomunizm znajduje swoją kontynuację w drugiej serii odnoszącej się krytycznie wobec Unii Europejskiej. Mniej tu sym-

boli – więcej haseł, takich jak „projekt nie jest finansowany z UE”, „blue is red, red is bad”, gdzie „blue” jest zbudowane z niebieskich liter z elementami flagi UE czy wreszcie „free people against blue system”.

Odzież patriotyczna jest skierowana głównie do mężczyzn, choć istnieją także jej odsłony kobieca i dziecięca. Odzież damska ma mniejszą ofertę i odznacza się pewną symboliczną odmiennością. Marka *Surge Polonia* umieszcza dodatkowo, obok niektórych miejsc pamięci znanych już z konfekcji męskiej, także takie elementy jak kolorowa syrenka z tarczą z godłem Polski oraz kilka koszulek z motywami kwiatowymi na ramionach lub na piersi, które tworzą serce. Podobnie niektóre propozycje ubioru dla dzieci wprowadzają nowe elementy, takie jak nadrukowane rysunki dziecięce przedstawiające miasta polskie, czteroosobową rodzinę trzymającą polskie flagi, misia Wojtka, który z „poważnego” i groźnego niedźwiedzia przeistacza się w zwierzątko zbliżone aparycją do Puchatka, choć dalej trzyma w łapach pocisk artyleryjski. Marka *Red is Bad* idzie o krok dalej oferując patriotyczne pajacyki z flagą na tle jednolitym lub w kolorach wojskowego moro. Obok tego jest także miś Wojtek, tyle, że taki „dla dorosłych”, są kreskówkowe postaci z flagami, husarz jakby wyjęty z wiejskiego komiksu. Innymi słowy, odzież patriotyczna, choć kierowana głównie do mężczyzn, ma swoje mniej rozbudowane i nieco odmienne odsłony kobiece i dziecięce.

Odzież patriotyczna utrzymana jest raczej w barwach „poważnych”: dominują czerń, odcienie szarości, wojskowa zieleń, granaty, niekiedy biel. Inne kolory występują bardzo rzadko. Nadruki sprawiają wrażenie dynamicznych, pokazujących bohaterów w akcji, w walce, gotowych do niepowstrzymanego szturmu lub heroicznej obrony. Powszechny jest orzeł i motywy nawiązujące do niego – pióra, szpony, dziób. Częstym symbolem jest także wilk obrazujący „żołnierzy wyklętych” oraz lew. Odzież zdobią też miecze, czaszki, kości, błyskawice.

Próbie oceny miejsca i funkcji odzieży patriotycznej w *narodowym sensorium* warto rozpocząć od wskazania bardzo jej ograniczonego charakteru. Mając na względzie zawartość koszulek patriotycznych narodowość polska jawi się jako uboga, zredukowana do kwestii militarnych – jest głównie historią mężczyzn i to mężczyzn walczących, choć nie zawsze zwyciężących. Krew i poświęcenie są wartościami najwyższymi, zaś heroizm cnotą największą. Nie ma tu jednak miejsca dla bohaterów, którzy nie zasłynęli zwycięstwem i walecznością ponadprzeciętną lub porażką, honorową i męzną. Inne postacie nie są tu mile widziane, podobnie jak nieobecni są (poza kilkoma wyjątkami) zasłużeni na innych polach, niż wojskowe. Ta narracja jest jednak nie tylko zmilitaryzowana, ona jest

także zideologizowana, albowiem próżno w niej szukać miejsca pamięci kojarzonych z lewicą. Jej radykalna postać – komunizm – jest zrównywany z nazizmem, w tym sensie, że walka z jednym jest równie ważna, jak walka z drugim, tak jakby nie było nigdy różnicy między okupacją hitlerowską, a pozostającym pod wielkim wpływem ZSRR, ale jednak niepodległym państwem polskim po 1945 roku. Co za tym idzie, żołnierze Powstania Warszawskiego i „żołnierze wyklęci” są częścią tej samej opowieści o odzyskiwaniu wolności, suwerenności, niepodległości. Trudno więc nie uznać, że taka narracja pełni funkcje ściśle polityczne. Zapytajmy więc, co wnosi odzież patriotyczna w przestrzeń polityczną, jak rekonstruuje *sensorium narodowe*, kreśląc jednocześnie polityczne granice.

Elementem, w zasadzie oczywistym, jest osvajanie retoryki patriotycznej w przestrzeni publicznej. Pomimo uroczystości państwowych, urzędowych obrzędów narodowych problematyka pozostawała przez długi czas, jak się zdaje, zepchnięta na margines. Odzież patriotyczna wprowadza narodowe miejsca pamięci do obiegu codziennego, sprawia, że spotykamy się z nimi na co dzień na ulicy, w tramwaju, autobusie, itp. To, że jest to ograniczony zbiór symboli, nie ma wielkiego znaczenia. Ważne jest to, że barwy narodowe, godło, daty bitew i nazwiska bohaterów zaczynają pojawiać się poza oficjalnymi uroczystościami oraz poza wydarzeniami sportowymi.

Taka popularyzacja jest doskonałym przykładem banalnego nacjonalizmu, mimo że retoryka i symbolika odzieży patriotycznej na myśl przywołuje nacjonalizm gorący. Wszelkie odwołania do wojny, oręża, przelanej krwi, ofiar przypominają, że naród wymaga poświęceń i aktywności, wymaga też czujności wobec tych, którzy chcą nam zaszkodzić. W tym sensie odzież patriotyczna pełni wyraźne funkcje polityczne, rozgraniczając świat na przyjaciół i wrogów, wpisując się doskonale w ujęcie polityczności Carla Schmitta²⁹, albowiem nie idzie tu o zwykłego przeciwnika, lecz o wroga ostatecznego, o egzystencjalne zagrożenie narodowego bytu – zagrożenie, z którym trzeba walczyć i które musi być pokonane. Wszystkie krzyże, błyskawice, miecze i czaszki przypominają, że niebezpieczeństwo jest śmiertelne, a zguba realna. Nie jest więc wykluczone, że taka militarno-mortalna narracja uruchamia procesy opisane i wyjaśnione w ramach teorii opanowywania trwogi, a mianowicie skutkuje wzrostem radykalizmu politycznego i krystalizuje postawy polityczne³⁰. Innymi

²⁹ C. Schmitt, *Teologia polityczna i inne pisma*, Kraków 2000, s. 198.

³⁰ T. Pyszczynski, S. Solomon, J. Greenberg, *In the Wake of 9/11. The psychology of Terror*, Washington DC 2010; T. Pyszczynski, J. Greenberg, S. Solomon, *Why do we need what*

słowy, odzież patriotyczna wzmacniając poczucie narodowości, z jednej strony, zwiększać może także, z drugiej strony, gotowość do politycznych sporów, do walki, do okopywania się na swoich pozycjach, a nawet do eliminacji przeciwnika. Na przykład, podkreślane bohaterstwo „żołnierzy wyklętych” przy jednoczesnym pomijaniu ciemnych kart tej historii pozwala zbudować świat czarno-biały, westernowy, w którym wrogów nie tylko łatwo wskazać, ale także trzeba zrobić wszystko, by nie mogli więcej zagrażać. W takim świecie wszystkich obcych trzeba „wykończyć”, zlikwidować i to bez względu na to, czy to obcy zewnętrzni, ale na swój sposób lepsi, bo silniejsi, przed którymi nie można już dłużej się korzyć, klęczeć (np. Niemcy albo brukselskie elity), czy też obcy zewnętrzni, ale słabsi, którym można zagrozić drogę do lepszego świata (np. uchodźcy). Miejsce szczególne w tym świecie zajmują pewnie obcy wewnętrzni, a więc wszelkiej maści zdrajcy narodowej sprawy. Wobec takich litości żadnej mieć nie wolno.

Funkcja wzmocnienia stereotypów narodowych i uprzedzeń, to nie jedyna, którą pełni odzież patriotyczna. Już sama oferta, jak pamiętamy, wyraźnie oddziela „świat męski” od „świata kobiecego”, zaś dojmujące treści symboliczne kreślą militarystyczną wizję rzeczywistości, a więc taką, w której to „On” jest bohaterem, „Ona” zaś statystuje gdzieś na dalszym planie z rzadka pojawiając się, jako postać pierwszoplanowa. Innymi słowy, odzież patriotyczna nie tylko dzieli świat na dobrych „naszych” i (w domyśle) złych „obcych” – sankcjonuje także najpewniej tradycyjne role płciowe i upowszechnia patriarchalne normy społeczne. Jest o tyle intrygujące, że popularność odzieży patriotycznej idzie pod prąd dominującego pod koniec XX wieku nurtu upamiętniania ofiar, a nie aktów militarnych, przemocy, podboju³¹.

Odzież patriotyczna wydaje się także ważnym narzędziem odgraniczania polskości od niepolskości pozwalając na wydzielenie czystej, uświęconą tradycją i krwią rodaków przestrzeni narodowej, wolnej od kosmopolitycznych i uniwersalnych naleciałości, zabrudzeń. Pozwala stworzyć wizję wspólnoty zbudowanej na wartościach, która jednocześnie ma charakter wykluczający. Ma moc dzielenia na poziomie niemal fizycznym: ciała są naznaczone i jedne zostają upiękzone mocą barw narodowych, zaś drugie – pozbawione tej osłony – zdają się niejaki, a z pewnością niezaangażowane. A jeśli przypomnimy sobie, że odda-

we need? A Terror Management Perspective on the Roots of Human Social Motivation, „Psychological Inquiry” 1997, nr 8 (1).

³¹ P.T. Kwiatkowski, *Jaką historią interesują się Polacy...*, s. 121.

nie krwi za Ojczyznę jest najwyższą formą aktywności, to ci estetycznie bojkotujący narodową wspólnotę i nienoszący jej widzialnych atrybutów najpewniej nie są jej częścią w stopniu równym, co ci, którzy dumnie paradują przyodziani w bohaterów i miejsca ich bohaterstwa.

Epilog

Podsumowanie naszych rozważań warto rozpocząć od uwagi, że polityczność tej specyficznej wizualnej formy manifestacji indywidualności, jaką jest odzież patriotyczna, zdaje się oczywista. W sposób wyraźny pełnią one funkcje legitymizujące dla niektórych stanowisk politycznych poprzez wzmacnianie pewnych wartości i upowszechnianie wybranych symboli narodowych. Ponadto odzież patriotyczna zdaje się dobrze wpisywać w debaty na temat przeszłości, toczone w krajach byłego bloku postkomunistycznego: cechuje je powrót do kwestii zdawałoby się zamkniętych, rewizji przeszłości i zakwestionowania jej oceny i interpretacji, podsycania konfliktów i wreszcie legitymizacji politycznych działań³². Z kolei, gdy wpisać ją w sytuację estetyczną – a taki kontekst sugeruje choćby jej zmysłowa forma – ukazuje ściśle instrumentalny charakter aliansu polityki z wizualnością, ponieważ obrazy, wyizolowane z pierwotnego kontekstu, zmieniają nie tylko swoje właściwości, ale tworzą także nowe wzajemne relacje, nową sieć odniesień. Sztuka co prawda nadal pozostaje narzędziem projektowania otoczenia architektonicznego i estetycznego człowieka (w tym przedmiotów konsumpcji także), jednak traci swój emancypacyjny sens i zmienia wektor zaangażowania. Tylko szerokie rozumienie działań twórczych pozwoliłoby bowiem na przekroczenie tych ograniczeń, które izolują pole sztuki od innych dziedzin życia społecznego oraz selekcionują grupy jej odbiorców. Jednak omawiany przez nas przykład wskazuje raczej na upolitycznienie praktyk artystycznych, niżli na wyzwalenie ich krytycznej mocy, interweniowanie, czy korygowanie postulowane przez tzw. zaangażowanych twórców. To jedynie instrumentalizujące sztukę działania nabierają cech performatywnych, spektakularnych i transparentnych.

Kończąc warto jeszcze zaznaczyć, że jeśli mielibyśmy określić jakiś zakres działań artystycznych, ale także tych politycznych praktyk estetyzacyjnych, które w polu sztuki odnajdują źródło inspiracji, to istotnie ukazywałby on przede wszystkim zmianę postaw samych twórców (czy

³² Tamże, s. 131–132.

animatorów): od autonomii i dystansu po społeczne zaangażowanie, nawet jeśli przyjmuje ono postać zaledwie deklaratywną. Problemem zatem nie jest rozstrzygnięcie, czy artyści świadomie obudowują swoje realizacje społeczno-politycznymi treściami, czy też próbują się przed takim aliansem obronić, dystansując i wybierając różne strategie eskapizmu. Przyjęta Rancièrè'owska perspektywa ukazuje nam niemożliwość oddzielenia tych dwóch obszarów – sztuka czyniąc określone przedmioty „widzialnymi” przejmując tym samym kontrolę nad technikami ich reprezentacji. Nie ma zatem enklaw, w których ukryć mogliby się odizolowani od władzy artyści. Oni sami przecież tę władzę uwierzytelniają. Ich decyzja może zatem dotyczyć jedynie realnego zaangażowania.

Co więcej, powszechny charakter procesów estetyzacyjnych wskazuje nie tylko te analogie, które strategie w polu sztuki transponują w obszar kultury popularnej (na przykład identyfikacja wizualna i opisane standardy projektowania „odzieży zaangażowanej”), ale ujawnia także, że performatywną moc realizacji artystycznych przejmują między innymi działania polityków. Najbardziej spektakularnym przykładem było bodajże działanie polskiego parlamentarzysty, Witolda Tomczaka w Warszawskiej Zachęcie 21 grudnia 2000 roku, który – powodowany oczywiście patriotycznymi i religijnymi pobudkami – zapragnął „zmodyfikować” eksponowaną tam rzeźbę Maurizio Cattelana *La Nona Ora* przedstawiającą papieża Jana Pawła II przygniecionego meteorytem. Tomczakowi, pomimo interwencji ochroniarzy, udało się usunąć ciężar z papieskiego korpusu, niestety, wraz z jedną z kończyn dolnych ojca świętego. Jednak nie tylko takie niezwykle, wsparte obecnością mediów działania polityków nabierają znamion starannie wyreżyserowanego spektaklu – różnorodne formy działań politycznych (debaty, manifestacje, demonstracje etc.) można by opisać przecież jako specyficzne *performance*. Wynika z tego, że sztuka posiada nie tylko imaginacyjną i kreacyjną moc o romantycznej proweniencji, ale także polityczny potencjał – jest narzędziem przekształcania oraz konstruowania, poręcznym dla animatorów nowej rzeczywistości i służącym modyfikacji utrwalonych hierarchii.

STRESZCZENIE

Artykuł przedstawia krótką refleksję nad drobnym wycinkiem złożonych i wielorakich relacji sztuki i polityki. Punktem odniesienia jest przekonanie Jacquesa Rancièrè'a, że sztuka jest formą zaangażowania politycznego, która umożliwiając

redystrybucję przedmiotów, obrazów i słów prowadzi do rekonfiguracji przestrzeni publicznej i ustanowienia nowych form doświadczenia. Przestrzeń publiczna jest więc terytorium praktyki sztuki i jako taka podlega przekształceniom nie tylko wówczas, gdy sztuka kolaboruje z władzą pełniąc wobec niej funkcje służalcze, ale również, gdy umożliwia inne odczytanie rzeczywistości, gdy wprowadza do niej nowe formy i sensory. Szczególnie wyraźnie widać to w dzisiejszej Polsce na gruncie rywalizacji o interpretację i reinterpretację sfery narodowej, włącznie z jej obecnością w przestrzeni publicznej. Odwołując się do kategorii sensorium narodowego w drugiej części artykułu pokazane są przykłady rekonfiguracji narodowej przestrzeni publicznej dokonywanej tak na poziomie wystaw artystycznych, jak i codziennych manifestacje symboli narodowych, czego wyraźnym przykładem jest odzież patriotyczna.

Artur Pastuszek, Paweł Ścigaj

MANIFESTATIONS OF ART – COMMENTS ON THE POLITICAL NATURE OF NATIONAL SENSORIUM

The article presents a short analysis of a small segment of the complex and manifold relations between art and politics. As the reference point a statement by Jacques Rancière was used, in which he noted that art is a form of political engagement which, by facilitating re-distribution of items, images and words, leads to re-configuration of public space and to establishment of new forms of experience. Public space is then a territory of artistic practice and as such it is subject to transformation not only when art collaborates with power in a servile role, but also when art demonstrates a different interpretation of reality, and when it introduces new forms and meanings to such reality. This is particularly visible in contemporary Poland in the domain of competition for interpretation and re-interpretation of the national sphere, including its presence in public space. In the second part of the article, by referring to the category of *national sensorium*, we present examples of reconfiguration of the national public space, made at the level of both artistic exhibitions and everyday displays of national symbols, for instance by wearing patriotic clothing.

KEY WORDS: *political aspects of art, reconfiguration of public space, national sensorium, social memory, patriotic clothing*

Bibliografia

- Billig M., *Banalny nacjonalizm*, Kraków 2008.
- Bobrownicka M., *Patologie tożsamości narodowej w postkomunistycznych krajach słowiańskich. Uwagi o genezie i transformacjach kategorii tożsamości*, Kraków 2006.
- Brzozowski S., *Legenda Młodej Polski*, t. I, Kraków 1997.
- Edensor E., *Tożsamość narodowa, kultura popularna i życie codzienne*, Kraków 2004.
- Głowiński M., *Narracja, nowomowa, forma totalitarna*, „Teksty Drugie: teoria literatury, krytyka, interpretacja” 1990, nr 1.
- Kwiatkowski P.T., *Jaką historią interesują się Polacy? Pytanie o kształt pamięci zbiorowej i jej przemiany po 1989 roku*, [w:] R. Kostro, K. Wóycicki, M. Wysocki (red.), *Historia Polski od-nowa. Nowe narracje historii i muzealne reprezentacje przeszłości*, Warszawa 2014.
- Kwiatkowski P.T., *Pamięć zbiorowa społeczeństwa polskiego okresie transformacji*, Warszawa 2008.
- Platon, *Państwo*, Kęty 2003.
- Pyszczynski T., Greenberg J., Solomon S., *Why do we need what we need? A Terror Management Perspective on the Roots of Human Social Motivation*, „Psychological Inquiry” 1997, nr 8 (1).
- Pyszczynski T., Solomon S., Greenberg J., *In the Wake of 9/11. The psychology of Terror*, Washington DC 2010.
- Rancière J., *Dzielenie postrzegalnego. Estetyka i polityka*, Kraków 2007.
- Schmitt C., *Teologia polityczna i inne pisma*, Kraków 2000.
- Szacka B., *Czas przeszły, pamięć, mit*, Warszawa 2006.
- Szacka B., Sawisz A., *Czas przeszły i pamięć społeczna. Przemiany świadomości historycznej inteligencji polskiej 1965–1988*, Warszawa 1990.
- Szpociński A., *Spoleczne funkcjonowanie symboli*, [w:] T. Kostryko (red.), *Symbol i poznanie. W poszukiwaniu koncepcji integrującej. Praca zbiorowa*, Warszawa 1987.
- Welsch W., *Estetyka poza estetyką. O nową postać estetyki*, Kraków 2005.
- Zenderowski R., *Pamięć i tożsamość narodowa*, „Athenaeum. Polskie Studia Politologiczne” 2011, nr 28.
- Zubrzycki G., *Jak uporać się z kulturą wernakularną? Wypracowywanie pojęć, gesty opis i analiza porównawcza*, „Kultura Współczesna. Teoria, interpretacje, praktyka” 2015, nr 3.
- Zmijewski A., *Stosowane sztuki społeczne*, „Krytyka Polityczna” 2007, nr 11/12.

Wystawy

- Historiofilia. Sztuka i polska pamięć*, Stara Drukarnia Naukowo-Techniczna, ul. Mińska 65, Warszawa.
- Późna polskość – formy narodowej tożsamości po 1989 roku*, Centrum Sztuki Współczesnej, Zamek Ujazdowski, Warszawa.

Sławomir Czapnik

ORCID 0000-0001-6479-5066

Damian Winczewski

ORCID 0000-0003-0809-4817

Propaganda polityczna w epoce płynnej nowoczesności. Przypadek tureckiej serii filmów *Doliny Wilków*

SŁOWA KLUCZOWE:

*płynna nowoczesność, Dolina Wilków (filmy), nacjonalizm,
głębokie państwo, antysemityzm*

STUDIA I ANALIZY

Wstęp

„Gdyby porównać teorie socjologiczne i ich przedstawicieli do zestawu noży kuchennych”, zauważa Citali Roviroso-Madrado, „to Zygmunt Bauman zasłużyłby bez wątpienia na miano jednego z najostrzejszych noży. Nóż ten może jednak okazać się niebezpieczny. Jeśli spróbujesz opanować technikę jego użytkowania, chcąc za wszelką cenę uniknąć skaleczenia, skończysz z całą pewnością z pociętymi palcami, brocząc krwią na krojoną właśnie cebulę (nie próbuj dobrać się do jej rdzenia, bo on nie istnieje)”¹. Niemniej jednak autorzy niniejszego artykułu postanowili wykorzystać koncepcje Baumana, aby poddać analizie bardzo popularne tureckie filmy z poprzedniej dekady – *Dolina Wilków: Irak* i *Dolina Wilków: Palestyna* – w ich aspekcie propagandy politycznej.

Nacjonalizm i szowinizm, których ucieleśnieniem są omawiane filmy, nie stanowią bynajmniej zaprzeczenia rosnącej złożoności i pluralizmu świata, a także – stosunkowego – osłabienia państw. To raczej zjawiska

¹ Z. Bauman, *Żyjąc w czasie pożyczonym. Rozmowy z Citali Roviroso-Madrado*, Kraków 2010, s. 20.

dialektycznie powiązane z procesem globalizacji. Jak ujmuje to Bauman: „Ponieważ jednak państwa narodowe pozostają jedyną ramą zachowania równowagi między blokami politycznymi i jedynym źródłem skutecznych inicjatyw politycznych, »pozanarodowość« powodujących rozpad sił umieszcza je poza zasięgiem przemysłanego, celowego i potencjalnie racjonalnego działania. Jak wszystko, co się takiemu działaniu wymyka, siły te, ich forma i sposoby funkcjonowania, pogrążone są we mgle tajemnicy”².

Warto pamiętać, że na same narody można spojrzeć jako na pewne narracje. Owe wspólnoty wyobrażone nie mogłyby istnieć bez snucia opowieści i blokowania innych opowieści³. Sytuacja Turcji w tym kontekście jest specyficzna, jest to bowiem państwo zawieszane między Bliskim Wschodem a Europą, które – zwłaszcza od kilkunastu lat – orientalizuje się i w coraz większym stopniu nawiązuje do przeszłości Imperium Osmańskiego, kiedy to panowało nad częścią Bałkanów, ale nade wszystko nad Bliskim Wschodem. Powoduje to, iż bardzo trudno jednoznacznie umieścić omawiane produkty kulturowe w ramach wyznaczonych przez teorię imperializmu kulturowego⁴. Produkty komercyjnej kinematografii tureckiej mogą się jawić jako antyimperialistyczne – a ściślej: antyzachodnie – *neoosmański* imperializm przedstawiając jako dobrotliwy, a nade wszystko swojski, gdyż muzulmański. *Dolina Wilków* potwierdza konstatację Edwarda W. Saida, iż każdej „kulturze niemal niezauważalnie przypisuje się cechy uwznioślające. [...] Po pewnym czasie kultura zaczyna się łączyć, często agresywnie, z narodem lub państwem. To ona odróżnia »nas« od »nich« i niemal zawsze tkwi w tym pewien element ksenofobii. W tym sensie kultura staje się źródłem tożsamości o dużym potencjale bojowym, jak mogliśmy zauważyć przy okazji najnowszych »powrotów« do kultury i tradycji”⁵. Ksenofobiczny rys kulturowy sprzeciwia się temu, co stanowi nieodmienną cechę współczesnej kondycji świata, a mianowicie wieloznaczności⁶.

Artykuł rozpoczyna się od naszkicowania pewnych istotnych cech płynnej nowoczesności. Następnie przechodzi się do upolitycznienia *Doliny Wilków*, zwracając również uwagę na celowe zatarcie granicy między materialną rzeczywistością a fikcją filmową. W kolejnych rozdziałach

² Z. Bauman, *Globalizacja. I co z tego dla ludzi wynika*, Warszawa 2000, s. 69.

³ E.W. Said, *Kultura i imperializm*, Kraków 2009, s. xi.

⁴ S. Czapnik, *Władza, media i pieniądze. Amerykańska ekonomia polityczna komunikowania (wybrane zagadnienia)*, Opole 2014, rozdz. 1.

⁵ E.W. Said, *Kultura i imperializm...*, s. xi.

⁶ Z. Bauman, *Wieloznaczność nowoczesna. Nowoczesność wieloznaczna*, Warszawa 1995.

zwraca się uwagę na kwestie o charakterze ideologicznym, włącznie z *ne-osmanizmem*, nacjonalizmem i antysemityzmem. Ostatnia część dotyczy *głębokiego państwa* (*Deep State*), swoistej szarej strefy pomiędzy oficjalnymi instytucjami państwa a grupami terrorystycznymi i przestępczością zorganizowaną.

Poszukiwanie trwałości w płynnym świecie

„Choć w rozmaitym stopniu”, pisze Bauman, „wszyscy opanowali i rozwinęli w praktyce sztukę »płynnego życia«: zaakceptowali poczucie dezorientacji, uodpornili się na zawroty głowy i przywykli do stanu oszołomienia, pogodzili się z brakiem wytyczonego szlaku i kierunku wędrówki oraz nieokreślonym czasem jej trwania”⁷. Ujmując rzecz dialektycznie, im mniej częste są pewne, solidne drogi ludzkiej egzystencji i trwałe drogowskazy, wskazujące ścieżkę, którą można – a najlepiej: *powinno się* – podążać, tym większe jest na nie zapotrzebowanie. Płynne życie to życie obciążone niepewnością i niepokojem, w którym każdy jest zmuszony zachowywać ciągłą czujność, aby nie dać się zaskoczyć, nadążyć za biegiem wydarzeń⁸.

Współczesna polityka, powtórzmy za Lechem Rubiszem, upłynnia się – nieokreślonym staje się to, co wydawało się trwałe i wyraziste⁹. Im bardziej świat postrzegany jest jako złożony i wciąż coraz bardziej komplikujący się, tym większa staje się pokusa prostych, rzekomo oczywistych rozwiązań, stanowiących panaceum na wręcz nieuleczalną złożoność rzeczywistości. W obliczu niepewności pewną popularność zdobywają tradycyjne postawy. Nie jest to bynajmniej zjawisko nowe, wspomnijmy o prezydenturze Ronalda Reagana, przez lata pierwszorzędnego aktora drugorzędnych westernów o pseudonimie *Bonzo*, który promował tradycyjną męskość, stawiającą opór zniewieścieniu, miękkości i upadkowi męskiej dumy. Jak pisze Neil Postman: Reagan „nie zostałby prezydentem, gdyby telewizja odgrywała mniejszą rolę. Rzadko mówił precyzyjnie i nigdy elokwentnie [...]. Mimo to nazwano go Wielkim Komunikatorem. [...] Jego twarz na ekranie telewizora wyrażała naturalność, zrozumienie i troskę. Nie miało znaczenia, czy obywatele zgadzali się z tym, co mówił,

⁷ Z. Bauman, *Płynne życie*, Kraków 2007, s. 9.

⁸ Tamże, s. 6.

⁹ L. Rubisz, *Płynność jako cecha polityczności. Carl Schmitt i Zygmunt Bauman a współczesny dyskurs o granicach polityki*, „Studia Politologiczne” 2015, vol. 37, s. 130.

czy w ogóle to rozumieli”¹⁰. Pewna toporność i ocierająca się o prostactwo prostota bohaterów Hollywood epoki Reagana, symbolizowana przez takich aktorów jak Arnold Schwarzenegger, Sylvester Stallone czy Chuck Norris, daje się odnaleźć w postaciach *Doliny Wilków*.

Omawiane filmy starają się zmagać ze zjawiskiem, które Gilles Lipovetsky określił mianem śmierci kultury opartej na poświęceniu, z czym wiąże się zaprzestanie postrzegania życia w kontekście zobowiązań wobec czegokolwiek, co bezpośrednio nie dotyczy nas samych¹¹. Tureccy herosi poświęcają się idei dobra – aczkolwiek w ich przypadku idzie raczej o niszczenie zła, co skądinąd jest bardziej widowiskowe – niejako w zastępstwie odbiorców, odpowiadając na głębokie zapotrzebowanie psychiczne. Gwoli ścisłości: są to nie tylko potrzeby psychiczne gwałtownie modernizującej się Turcji, lecz również muzułmanów i Arabów jako takich: wszelkie realne upokorzenia, ubóstwo, zapóźnienie cywilizacyjne, cierpienia doznawane z rąk miejscowych autokratów czy zachodnich okupantów są wzięte w nawias, gdyż istnieje – w sferze symbolicznej – ktoś, kto naprawi wszelkie krzywdy i przemocą odpowie na przemoc, której ofiarami padają muzułmanie. Jak nie bez racji zaznacza Bauman: „Nastroje fundamentalistyczne (do których należą też ciągoty »nowoplemienne«), pragnienie »wielkiego uproszczenia«, nie są w łonie ponowoczesności obcym wtrętem; są, przeciwnie, jej pełnoprawnym dziecięciem. Jest naturalną, choć pomyloną, próbą wyjścia z tarapatów, w jakie wtrąca zanik zwyczajowych podziałów i tożsamości, dewaluacja wyuczonych form działania – i zamęt myślowy, w jaki to wszystko wprawia”¹².

Bauman neoliberalną globalizację określa mianem globalizacji negatywnej, a niekiedy nazywa ją globalnym nieładem. W tej rzeczywistości niezwykle rolę odgrywają ukryte sprężyny, które decydują o losie ludzi. Bauman podkreśla, iż „Istnieją wielkie procesy, które odbieramy jako zrządzania czy wyroki losu, chociaż w istocie rzeczy są rezultatem czegoś mniej lub bardziej świadomego działania. Istnieją zdarzenia, które wydają się nieprzewidywalne i nieuniknione, a wynikają z ciągu ludzkich decyzji, z systemu powiązań, na które moglibyśmy mieć wpływ, gdyby-

¹⁰ N. Postman, *W stronę XVIII stulecia: jak przeszłość może doskonalić naszą przyszłość*, Warszawa 2001, s. 59.

¹¹ Z. Bauman, *Sztuka życia*, Kraków 2009, s. 77.

¹² A. Zeidler-Janiszewska (red.), *O szansach i pułapkach ponowoczesnego świata. Materiały z seminarium Profesora Zygmunta Baumana w Instytucie Kultury (jesień 1995–wiosna 1996)*, Warszawa 1997, s. 23.

śmy je umieli sobie uświadomić”¹³. Dodajmy, że myślenie systemowe, które cechuje nieżyjącego już polskiego myśliciela, w *Dolinie Wilków* przepoczwarza się w myślenie z gruntu spiskowe. Wymaga to dookreślenia: w rzeczywistości omawianych filmów istnieją *złe* spiski – owoc knowań *złych* ludzi – i spiski *dobre*, często przybierające postać krwawej zemsty za nieprawość, jakich dopuszczono się wobec *dobrych* ludzi. Jeżeli kiedyś teologowie negowali istnienie zła, twierdząc, że jest ono złudzeniem optycznym, czyli niedostatkim dobra, tak obecnie twórcy *Doliny Wilków* zdają się – zapewne nie do końca świadomie – przekonywać, że jedynym dowodem istnienia dobra na świecie jest zło, które dotyka ludzi nikczemnych.

Jesteśmy obecnie świadkami, pisze Bauman, przeniesienia odpowiedzialności za rozwiązywanie nader złożonych i wymagających często szybkiej reakcji problemów na barki jednostek, obdarzonych *racjonalnością* i swobodą dokonania *wolnego wyboru*, którego skutki powinny w pełni ponieść. Co więcej, brak jest jakichkolwiek sprawdzonych recept, których przyswojenie i konsekwentne stosowanie pozwoliłoby uniknąć fatalnych błędów, a w najgorszym wypadku można obarczyć by je winą za niepowodzenia. Wiąże się z tym upadek długoterminowego myślenia, planowania i działania oraz osłabienie lub zanik społecznych struktur, w które można je było wpisać. Prowadzi to do podziału zarówno historii politycznej, jak i jednostkowych biografii na szereg krótkoterminowych projektów i epizodów, które nie łączą się w żadne sekwencje, dające szansę uprawnionego stosowania takich pojęć jak rozwój, postęp czy dojrzewania (wszystkie one sugerują ustalony z góry porządek następowania)¹⁴. Poza sporem pozostaje, że w odniesieniu do głównych bohaterów *Doliny Wilków* takie kategorie, jak rozwój, postęp czy dojrzewanie nie są stosowalne – od razu pojawili się oni na ekranach kinowych i telewizyjnych jako ludzie w pełni ukształtowani, gotowi z pełnym poświęceniem wypełniać swoją misję bojowników o sprawiedliwość.

Obecna rzeczywistość pozwala na nowo odkryć starożytną mądrość, która brzmiała: „Jeżeli pragniesz pokoju, dbaj o sprawiedliwość”. Brak sprawiedliwości blokuje drogę do pokoju tak samo, jak miało to miejsce tysiące lat temu. Niemniej jednak sytuacja w tej mierze uległa zmianie: dziś sprawiedliwość jest sprawą ogólnościową¹⁵. Tureccy herosi

¹³ J. Żakowski, *Wiek kłamstwa* (rozmowa z Zygmuntem Baumanem), <http://www.polityka.pl/tygodnikpolityka/spoleczenstwo/12166,1,jak-jestesmy-manipulowani.read> (dostęp: 30.08.2017).

¹⁴ Z. Bauman, *Płynne czasy. Życie w epoce niepewności*, Warszawa 2007, s. 9, 10.

¹⁵ Tamże, s. 13.

z *Doliny Wilków* wypełniają tę samą rolę, co ich amerykańscy odpowiednicy – zmieniają się okoliczności, lecz schematy są jeśli nie te same, to takie same, a przynajmniej bardzo podobne.

Upolitycznienie *Doliny Wilków*

Adekwatną ilustracją przytoczonych powyżej koncepcji Baumana jest seria produkowanych w Turcji od roku 2005 serii filmów sensacyjnych *Dolina Wilków* (*Valley of Wolves*, tur. *Kurtlar Vadisi*). Powstały one na bazie niezwykle popularnego serialu o tej samej nazwie, co pomogło w bezprecedensowym w dziejach tureckiej kinematografii sukcesie komercyjnym. Analizie poddana zostanie fabuła dwóch najgłośniejszych pełnometrażowych filmów – *Dolina Wilków: Irak* (2006) i *Dolina Wilków: Palestyna* (2010)¹⁶. Oba można uznać za egzemplifikację upolitycznienia tureckiego kina w ostatnich latach¹⁷. „Upolitycznienie”, powtórzmy za Mirosławem Karwatem, „może być określeniem złożonego, wieloaspektowego mechanizmu współzależności między polityką a zjawiskami formalnie czy pierwotnie nie zaliczanymi do jej zakresu. Może być określeniem zarówno konkretnych przejawów wpływu polityki na gospodarkę, kulturę symboliczną, twórczość artystyczną (oraz jej upowszechnienie i recepcję społeczną), na funkcjonowanie administracji, mediów, życie codzienne, prywatne i intymne ludzi, jak i tendencji (poniekąd narastającej) do przenikania polityki we wszystkie dziedziny życia, do więcej niż ingerencji – do podporządkowania zjawisk i przemian społecznych regułom i funkcjom polityki”¹⁸. Wspomniane upolitycznienie to zachodzi na wielu poziomach.

Po pierwsze, już sam tytuł nie jest pozbawiony znaczenia i niesie konkretne ideologiczne przesłanie. Jak tłumaczył Bünyami Köseli, nazwa „dolina wilków” nawiązuje do jednego z najbardziej cenionych przez tureckich nacjonalistów mitów. Przywołuje on obraz samotnego wilka,

¹⁶ Powstały jeszcze *spin offy* w formie seriali – *Valley of Wolves: Ambush* oraz *Valley of Wolves: Terror*, a także w postaci filmów *Valley of Wolves: Gladio* i *Valley of Wolves: Karabakh*.

¹⁷ Jest to zresztą wieloletni proces, który ma również związek z ograniczaniem wolności prasy. Zob. K. Cetin, *The „Politicization” of Turkish Television Dramas*, „International Journal of Communication” 2014, nr 8.

¹⁸ M. Karwat, *Polityczność i upolitycznienie. Metodologiczne ramy analizy*, „Studia Politologiczne” 2010, vol. 17, s. 63–64.

który jedną z dróg w Azji Centralnej wyprowadza Turków z pułapki, którą zostawili na nich przeciwnicy¹⁹.

Po drugie, wspólnym mianownikiem wszystkich filmów z serii jest postać specjalnego agenta tureckich służb (nie określono jakich) o przybranych imieniu i nazwisku – Polat Alemdar – oraz jego kompanów również pochodzących z tajemniczego świata tajnych operacji, co jest kluczowe dla wymowy filmu. Alemdar jest tytułowym samotnym wilkiem, który przewodzi grupie mścicieli – wymierzających „sprawiedliwość” tym, którzy narazili na szwank życie i honor członków narodu tureckiego. Nie wiemy o nim praktycznie nic poza tym, że nie pozostaje bierny i rusza do akcji wszędzie tam, gdzie jego pobratymcom (w tym także reprezentantom narodów wchodzącym w skład dawnego Imperium Osmańskiego) dzieje się krzywda. Jako że reprezentuje on nienazwane służby specjalne potężnego narodu, którego chwala tymczasowo tylko przyblakła, jest inteligentniejszy i przebieglejszy od swoich antagonistów. On i jego towarzysze wyglądają dość niepozornie – grupa mężczyzn w kwiecie wieku ubrana w znoszone garnitury, a zarazem blisko im do postaci znanych z hollywoodzkich filmów o superbohaterach. Oczywiście jako pierwsze nasuwają się widzowi skojarzenia z filmami o Jamesie Bondzie lub w bardziej współczesnej wersji o Jasonie Bourne’ie. Jednak powodzenie bohaterów w walce ze zwartymi oddziałami, armii amerykańskiej, izraelskiej, a także reprezentantami Mosadu i Centralnej Agencji Wywiadowczej (CIA), czyli w rzeczywistości najpotężniejszymi siłami tego świata, jest do tego stopnia przerysowane, że podobne sceny przywodzą na myśl kinowych superbohaterów. Tureccy agenci potrafią pokonać bowiem w walce ulicznej kilkukrotnie liczniejsze regularne oddziały wroga, które – z pogwałceniem elementarnych zasad taktyki – w niemal każdej scenie dosłownie wbiegają pod lufy ich pistoletów i karabinów. Pod tym względem turecki film zdecydowanie przypomina także serię filmów o Rambo, do czego zresztą pojawiły się nawiązania w prasie²⁰. Wpisuje się to w pewien trend współczesnego nacjonalistycznego kina tureckiego, które bije rekordy oglądalności, a które strukturę fabularną opiera na tego typu „silnych” bohaterach (policjanci, żołnierze, mafia,

¹⁹ B. Köseli, *Valley of Wolves: Palestine*, <http://www.todayszaman.com/tz-web/news-219062-valley-of-the-wolves-palestine.html> (dostęp: 15.08.2017).

²⁰ M. Kraidy, O. Al-Ghazzi, „*Turkish Rambo*” *Geopolitical Drama as Narrative Counter-Hegemony*, <https://www.flowjournal.org/2013/11/%E2%80%9Cturkish-rambo%E2%80%9D-geopolitical-drama-as-narrative-counter-hegemony-marwan-m-kraidy-university-of-pennsylvania-omar-al-ghazzi-university-of-pennsylvania/?print=print> (dostęp: 30.08.2017).

supermeni)²¹. Świat współczesnego kina tureckiego przypomina schemat telewizyjny, o którym pisze wzmiankowany przez Baumaną Ray Surette jako opowieści o świecie *obywateli-owiec* chronionych przed *wilkami-kryminalistami* przez *owczarki-policję*²².

Po trzecie, mnogość scen akcji, wybuchów i wystrzałów maskująca pewne braki budżetowe, które muszą być widoczne przy filmie imitującym zachodnie superprodukcje, jest przekuta w atut. Podobieństwo mundurów i wyposażenia do tego, czym naprawdę dysponowali Amerykanie w Iraku, jest czysto umowne. Można zaryzykować twierdzenie, że nieco groteskowe kostiumy podobnych do siebie statystów podkreślają wyjątkowość tureckich agentów, którzy mimo ledwo nakreślonych charakterów i wręcz szczątkowego życia wewnętrznego, wielokrotnie zmęczeni, spoceni i krwawiący jawią się jako bardziej ludzcy niż statyści w świeżo pobranych z wypożyczalni kostiumach, którzy dziesiątkami – niczym w grze komputerowej – giną na ekranie. Podkreślmy, że ich śmierć jest odrealniona, tak bardzo widowiskowa, chwilami teatralna, że wręcz umowna.

Między rzeczywistością a fikcją

Kanwą obu omawianych filmów są rzeczywiste wydarzenia.

W przypadku Iraku film rozpoczyna się od incydentu, który miał miejsce 4 czerwca 2003 r. Wówczas to w północnej części kraju, a dokładniej na terytorium irackiej części Kurdystanu, amerykańscy żołnierze aresztowali 11 tureckich oficerów zakładając im przy tym worki na głowę. W środowiskach nacjonalistycznych ten akt odebrano jako wielką zniewagę, zaś wielu Turków podejrzewało, że działanie Amerykanów było zemstą za to, że w czasie inwazji na Irak władze Turcji nie pozwoliły zaatakować Saddama Husajna z ich terytorium²³.

Kwestia honoru i jego obrony odgrywa pierwszoplanową rolę w filmie. Zasugerowano, iż Amerykanie nakładają tureckim oficerom worki na głowę z powodu lęku przed kontaktem wzrokowym i konwersacją z nimi. *Oni są zbyt dumni* – stwierdza Amerykanin, po czym rozkazuje nałożyć moralnie wyższym Turkom worki na głowę. Spirala honorowych postaw

²¹ D. Bayrakdar, *Turkish Cinema and the New Europe: At Edge of Heaven*, [w:] D. Bayrakdar (red.), *Cinema and Politics. Turkish Cinema and New Europe*, Cambridge 2009, s. 120.

²² Z. Bauman, *Płynne czasy...*, s. 23.

²³ C. Özdemir, *Beyond the Valley of Wolves*, <http://www.spiegel.de/international/controversy-over-turkish-movie-beyond-the-valley-of-the-wolves-a-401565.html> (dostęp: 23.08.2017).

tureckich bohaterów zdaje się nie mieć końca – właściwym punktem rozpoczynającym akcję jest samobójstwo oficera tureckich służb specjalnych, który nie może znieść przyzwolenia na zuchwałą akcję amerykańskiego wojska, zaś jego list dociera do Alemdara, który od tego momentu przystępuje do akcji odwetowej.

Kiedy Alemdar wraz z towarzyszymi dociera do Iraku, musi zmierzyć się ze zdemoralizowanymi agresorami z Zachodu, którzy żywią pogardę do lokalnej kultury. Mordują ludzi, w tym kobiety i dzieci. Wtrącają Irakijczyków do sławetnego więzienia Abu Ghraib, a widz ma możliwość kontaktu z precyzyjnie odtworzonymi scenami tortur, jakich dopuszczali się amerykańscy żołnierze i żołnierki, uwieczniając je na fotografiach, które po upublicznieniu zszokowały cały świat²⁴. W więzieniu ukazana zostaje również postać będąca egzemplifikacją drugiego największego wroga Turków – Żydów, a jest nim izraelski lekarz, który pobiera od torturowanych Irakijczyków organy, aby później sprzedać je zachodniej klienteli. Należy pamiętać, że podczas premiery filmu sprawa Abu Ghraib była jeszcze świeża – znaczna część światowych mediów ocenę wydarzeń w irackim więzieniu poddawała cenzurze nie mówiąc o torturach, tylko o „nadużyciach”²⁵. Faktem były również nadużycia personelu medycznego w więzieniu, polegające między innymi na fałszowaniu aktów zgonu więźniów²⁶. *Dolina Wilków: Irak* odwraca perspektywę okcydentalistyczną, odrzucając zachodnie pocieszenie się, że akty przemocy dotyczyły „ich”, muzułmanów, ludzi innego gatunku („mówiąc między nami, czy to jeszcze w ogóle są ludzie?!”), a „nie były wymierzone w nas, przyzwoitych obywateli”²⁷. W tureckiej produkcji można się zastanawiać, czy aby na pewno wszyscy chrześcijanie – o żydach nie wspominając – są w pełni ludźmi, choćby najbardziej nikczemnymi.

Retoryka filmu była więc mniej lub bardziej powiązana z rzeczywistym obrazem aktywności amerykańskiej w Iraku, co wzmacniało dodatkowo przekaz filmu i prawdopodobnie przyczyniło się do jego popularności. Jest też odbiciem panujących w społeczeństwie tureckim (zwłaszcza wśród młodych ludzi o poglądach prawicowych) nastrojów antyamerykańskich.

²⁴ Można je zobaczyć między innymi pod tym adresem: <http://codziennikfeministyczny.pl/zdjecia-abu-ghraib-mowia-nam-wojnie/> (dostęp: 24.08.2017).

²⁵ W. Bennet, R. Lawrence, S. Livingstone, *None Dare Call It Torture: Indexing the Limits of Press Independence in the Abu Ghraib Scandal*, „Journal of Communication” 2006, nr 56, s. 467–485.

²⁶ S.H. Miles, *Abu Ghraib: Its Legacy for Military Medicine*, „Health and Human Rights” 2004, nr 364, s. 725–729.

²⁷ Z. Bauman, *Żyjąc w czasie...*, s. 119.

Przybrały one na sile właśnie podczas wojny w Iraku²⁸. W licznych rozmowach bohaterowie filmu wskazują centra odpowiedzialne za niedolę regionu. Są nimi oczywiście Nowy York, Londyn i Tel-Awiv. Kurdowie przedstawieni zostali w filmie jako ulegli wobec Amerykanów, pozbawieni tak ważnego dla Turków honoru i poczucia niezależności.

Jednocześnie reżyser przy tak agresywnej wymowie scenariusza zadbał o odpowiednie wentyle bezpieczeństwa. Formalnie pokazuje, że to nie całe nacje są złe, lecz tylko część reprezentujących je renegatów. Tak więc jednym z towarzyszy Alemdara jest Kurd, równie bohaterski i honorowy jak Turcy. Izraelski lekarz pokazany jest również jako samodzielnie działająca jednostka. Amerykanie na czele z dowodzącymi nimi czarnym charakterem ukazani są jako nieomal buntownicy, którzy swoją zbrodniczą działalność prowadzą poza wiedzą władz amerykańskich.

Właściwie identyczną strukturę, jak i klisze fabularne cechują *Dolinę Wilków: Palestynę*. Wszystko pozostaje właściwie takie samo – zmieniają się jedynie czarne charaktery, miejsce i czas akcji, zauważalny jest również większy budżet, dzięki któremu izraelska armia, jak i scenografia wyglądają bardziej realistycznie. Schemat fabularny jest identyczny, ponownie mamy do czynienia ze zbrodnią związaną z faktycznym wydarzeniem przedstawiającym tragiczny incydent oraz fikcyjnym czarnym charakterem – oficerem z Mosadu odpowiedzialnym za nią, jak i nieuchronnie czekającą go karą. Kanwą scenariusza jest atak izraelskich sił na flotyllę sześciu statków z pomocą humanitarną dla Strefy Gazy, która miała miejsce na wodach międzynarodowych Morza Śródziemnego 31 maja 2010 r. Podczas akcji zginęło dziewięciu Turków, co wywołało międzynarodowy skandal²⁹.

W filmie za brutalne działania odpowiedzialny jest demoniczny oficer Mosadu, przy czym podobnie jak w poprzedniej części twórcy użyli pewnego fortelu – podobnie jak jego amerykański odpowiednik z *Doliny Wilków: Iraku*, Izraelczyk jest renegatem. Pokazana jest opresyjność armii izraelskiej wobec mieszkańców Palestyny. Na ekranie rekonstruowane są sceny znane każdemu, kto interesuje się polityką tego regionu – w ferworze walki giną cywile, giną kobiety i dzieci. Izraelscy żołnierze przeszkubają domy, po czym je burzą, traktują z pogardą Palestyńczyków. Pacyfikują tereny przez nich zamieszkane. Jediną sprawiedliwą wśród Żydów

²⁸ Zob. P. Jones, *U.S. Resentment in Turkish Entertainment Industry: What it Implies About Turkish Anti-Americanism*, <http://www.asfar.org.uk/u-s-resentment-in-the-turkish-entertainment-industry-what-it-implies-about-turkish-anti-americanism/> (dostęp: 30.08.2017).

²⁹ R. Booth, *Israeli Attack on Gaza Flotilla Sparks International Outrage*, <https://www.theguardian.com/world/2010/may/31/israeli-attacks-gaza-flotilla-activists> (dostęp: 28.08.2017).

okazuje się dziennikarka posiadająca obywatelstwo amerykańskie, która – widząc okrucieństwo swoich pobratymców skontrastowane ze spokojem i godnością ciemnionych Arabów – zaczyna współpracować z Arabami i grupą tureckich agentów pod wodzą Alemdara. Kobieta zostaje ciężko pobita przez Żydów, jej życie zostaje oszczędzone ze względu na pochodzenie – co ma sugerować, że nawet życie takich żydowskich „zdrajczyń” jest uważane przez syjonistów za godne przeżycia (w odróżnieniu od życia Arabów). Można w tym miejscu przytoczyć słowa Judith Butler: „Biorąc na cel populacje, wojny dążą do tego, by nimi zarządzać i je kształtować – wprowadzając rozróżnienie między życiem, które należy zachować, a tym, które można spisać na straty. Wojna opiera się na wytwarzaniu i reprodukowaniu niepewności, na podtrzymywaniu danych populacji na samej krawędzi śmierci; czasem zabija ich członków, a czasem nie – w każdym przypadku wytwarzając niepewność jako normę codziennego życia”³⁰.

Adekwatnym podsumowaniem tego podrozdziału wydaje się konstatacja Filipa Pierzchalskiego, że polityka to pewna „przestrzeń kulturowo–dyskursywnych praktyk”, reprodukuje „jawne bądź ukryte przejawy fallogocentryzmu”, oparte na męskim postrzeganiu i definiowaniu norm, hierarchii, ról, wzorców, kodów, statusów czy stereotypów w przestrzeni publicznej”³¹.

Ideologia neoosmanizmu

Filmy z serii *Dolina Wilków* symbolizują zwrot w tureckiej polityce zagranicznej, który można wiązać z ideologią tak zwanego neoosmanizmu (*neo-Ottomanism*). Zakłada ona powrót do interwencji tureckiej w sprawy świata arabskiego, wypierając państwa zachodnie z roli bliskowschodniego hegemonu. Interwencjonizm ten ma mieć charakter przede wszystkim dyplomatyczny, kulturowy i ekonomiczny. W ramach neoosmanizmu można wyróżnić zatem również rosnąca popularność filmów takich jak *Valley of Wolves* na arabskim rynku kinowym i telewizyjnym³². Cieszyły się one wielką popularnością w telewizyjnych stacjach panarabskich, w dużej mierze ze względu na propalestyńską i antyizraelską wymowę. Dużą rolę

³⁰ J. Butler, *Ramy wojny. Kiedy życie godne jest oplakiwania?*, Warszawa 2011, s. 24.

³¹ F. Pierzchalski, *Polityka jako »męskie spojrzenie«*, [w:] B. Kaczmarek (red.), *Metafory polityki*, t. 4, Warszawa 2013, s. 239.

³² Zob. M. Kraidy, O. Al-Ghazzi, *Neo-Ottoman Cool: Turkish Popular Culture in the Arab Public Sphere*, „Popular Communication” 2013, nr 11, 17–29.

w popularności serii odegrała również postać głównego bohatera serii, który stanowi przykład pewnego siebie, potężnego, a jednocześnie umiarkowanego muzułmanina – działa racjonalnie, popiera go miejscowa ludność, turecki heros potępia zamachy terrorystyczne islamistów. W mediach społecznościowych Alemdar stał się symbolem wykorzystywanym w komentowaniu aktualnej sytuacji politycznej Bliskiego Wschodu, jego wizerunek wykorzystywali żołnierze Wolnej Armii Syrii, której celem jest obalenie Baszara al-Asada i żądający secesji Jemenu Południowego³³.

Według Leryn Yanik *Dolina Wilków* reprezentuje także zjawisko, które można określić jako anty-geopolitykę. Oznacza ono, że w tureckiej produkcji dokonano odwrócenia klasycznych zachodnich reprezentacji geopolitycznych. Ci, którzy zazwyczaj grają „dobrych” (Amerykanie i inni reprezentanci świata zachodniego) stają się „źli” i *vice versa* – reprezentanci świata muzułmańskiego, zazwyczaj w zachodnich produkcjach przedstawiani jako terroryści, stają się dobrymi bojownikami o niepodległość, którzy stają do walki z zachodnią inwazją. Do przedstawienia tej narracji użyto „jednego z najważniejszych miękkich narzędzi władzy w świecie zachodnim”, czyli sztuki filmowej. Wedle autorki, jednym z najważniejszych motywów części rozgrywającej się w Iraku było przedstawienia swoistego starcia dwóch porządków, czyli tzw. *Pax Turca* i *Pax Islamica* z imperium amerykańskim. W przestrzeni filmowej doszło do reprodukcji dawnych granic tureckiego państwa, które obejmowało niegdyś terytorium Iraku oraz do reprodukcji głównego zagrożenia, którym są Amerykanie i ich wiara chrześcijańska. Główny amerykański antagonista tureckich agentów zauważa, że stabilizując Irak działa on z nadania boskiego. Yanik odbiera ten i inne dialogi jako zakamuflowaną krytykę polityki zagranicznej administracji George’a W. Busha, w której dominowali neokonserwatyści, a zwłaszcza jako krytykę jej agendy odpowiadającej za demokratyzację, gdyż ta wiele zawdzięczała stanowisku fundamentalistycznej chrześcijańskiej prawicy amerykańskiej. *Dolina Wilków: Irak* przedstawia chrześcijaństwo jako religię, która wywołuje wojnę, żeby nieść rzekomy pokój. Islam prezentuje się zaś jako religia pokoju. Bohaterowie odwołując się do religii niejednokrotnie powstrzymują bardziej gorliwych współwynawców od nieprzemyślanych, krwawych działań. W tym kontekście więc *Valley of Wolves* stanowi wielką pochwałę islamu i osmańskiej przeszłości Turcji³⁴. Podobnie Ahmed Kali Al-Rawi uznaje,

³³ M. Kraidy, O. Al-Ghazzi, *Turkish Rambo...*

³⁴ L.K. Yanik, *Valley of the Wolves: Iraq: Anti-Geopolitics Alla Turca*, „Middle East Journal of Culture and Communication” 2009, nr 2, s. 153–170.

że bardzo ważnym elementem wymowy całego filmu jest podkreślenie silnego związku pomiędzy polityką turecką a islamem³⁵.

Nacjonalizm i antysemityzm

Wedle Benedicta Andersona, filmy, czy też kultura popularna w ogóle, są bardzo efektywnym narzędziem nacjonalistycznej strategii, ponieważ promują wśród widzów masową konsumpcję i jednocześnie działają mobilizująco, przekonując do określonych celów polityczno-religijnych³⁶. Widownia, która konsumuje coraz bardziej zaawansowane technologicznie produkty medialne może wziąć udział w powyższym procesie bez poczucia uczestnictwa w czymś politycznym³⁷. Filmowa fikcja pozwala realizować neosmańskie fantazje, czego szczególnym przypadkiem jest Kurdystan.

Kwestia kurdyjska jest jedną z największych bolączek tureckich nacjonalistów. Ewentualna suwerenność, a nawet autonomia, terenów kurdyjskich wchodzących w skład Turcji wzbudza lęk i obawę o tożsamość terytorialną, a nawet suwerenność całego kraju. Lęki te sięgają korzeniami do traktatu pokojowego z Sèvres, kiedy po I wojnie światowej państwa zachodnie dokonały rozbioru sułtańskiej Turcji. Wywołało to syndrom, który trwa do dziś i wzmacnia obawiające się zachodnich wpływów grupy nacjonalistyczne. Z problematyką kurdyjską Turcja republikańska zмага się praktycznie od samego powstania. Od tego czasu Turcy próbują na różne sposoby zapanować nad ludnością kurdyjską, zarówno poprzez przemoc, jak i asymilację. Można powiedzieć, że osiągnięto na tym polu pewne sukcesy, ponieważ wielu młodych Kurdów, nawet tych słabo mówiących po turecku, nie identyfikuje się z nacjonalizmem kurdyjskim, lecz popiera skrajnie nacjonalistyczne partie tureckie³⁸.

Niemniej jednak od 1984 r. trwa walka militarna między Partią Pracujących Kurdystanu (PKK), dążącą do samostanowienia 15 milio-

³⁵ A.K. Al-Rawi, *Valley of Wolves as Representative of Turkish Popular Attitudes Towards Iraq*, „International Journal of Contemporary Iraqi Studies” 2009, nr 3, s. 75–82.

³⁶ B. Anderson, *Imagined Communities: Reflections on the Origin and Spread of Nationalism*, New York 1991, s. 40.

³⁷ K. Ahmady, „Valley of the Wolves”: *Nationalism, Conflict and the Other in a Turkish Film*, <http://kameelahmady.com/article/Valley%20of%20the%20Wolves.pdf> (dostęp: 30.08.2017).

³⁸ Patrz szerzej: S. Czapnik, *Węzeł kurdyjski. Sytuacja i perspektywy Kurdów w Turcji, Iraku i Syrii*, „Wschodnioznawstwo” 2016, nr 9, s. 331–349.

nów Kurdów, a tureckimi siłami bezpieczeństwa. Szczególne nasilenie walk miało miejsce w latach 90. ubiegłego wieku, kiedy regiony południowo-wschodniej Turcji zamieszkaanej przez Kurdów uległy znacznym zniszczeniom. Dochodziło do wielu wysiedleń, co powiększyło ubóstwo w regionie. Efektem walki zbrojnej była śmierć tysięcy kurdyjskich bojowników, setek tureckich żołnierzy, a także pogłębiający się paraliż ekonomiczny obszarów zamieszkaanych przez Kurdów. Ważnym momentem była inwazja amerykańska na Irak i obalenie Saddama Husajna. Iraccy Kurdowie dzięki wsparciu udzielonemu Amerykanom zyskali dużą autonomię. Kiedy w 2005 r. powstał rząd regionalny irackiego Kurdystanu wpłynęło to także na nastroje Kurdów w Turcji. Pełniący wówczas funkcję premiera Recep Tayyip Erdoğan zagroził, że deportuje nielojalnych obywateli. Powstanie autonomii kurdyjskiej na terenie Iraku wytworzyło specyficzne relacje tego organizmu z państwem tureckim. Z jednej strony obszar ten został w dużym stopniu uzależniony gospodarczo od Turcji, która czerpie z tego profity, z drugiej natomiast – wedle rozmaitych źródeł – rząd turecki potajemnie wspiera różne ugrupowania antykurdyjskie w regionie³⁹.

Wobec braku wyraźnych sukcesów militarnych nie może dziwić antykurdyjska retoryka w omawianych filmach. Turecki nacjonalizm może w ten sposób, parafrazując Clausewitza, prowadzić wojnę z Kurdami innymi środkami, skoro interwencja wojskowa w irackim Kurdystanie wydaje się nieprawdopodobna, zwłaszcza wzięwszy pod uwagę, że Turkom nie udało się zniszczyć PKK na własnym terytorium.

Poza kwestią kurdyjską najbardziej rzucającym się w oczy motywem jest obecny w omawianych filmach antysemityzm. Powtórzmy za Melihem Çobanem, że choć w tureckim kinie historycznie występowało wielu nie-muzułmańskich aktorów i aktorek, głównie greckich, ormiańskich, czy amerykańskich⁴⁰, to niezwykle rzadko do przestrzeni filmowej dopuszczano aktorów pochodzenia żydowskiego. Rzuci się to w oczy tym bardziej, że wywodzący się ze stosunkowo licznej tureckiej mniejszości żydowskiej artyści zasilali od lat rozmaite dziedziny sztuki. Wielu z nich zostawało uznanymi malarzami, muzykami, fotografami czy aktorami teatralnymi. Sami Żydzi do 1980 r. w tureckim kinie byli przedstawiani niemal wyłącznie jako brodacze ludzie w zaawansowanym wieku, którymi głównymi cechami charakteru była chciwość i przebie-

³⁹ Tamże.

⁴⁰ Niemniej jednak na skutek wydarzeń politycznych ich liczba w tureckich filmach w latach 1950–1980 była ograniczona do minimum.

głość. Innymi słowy, dopuszczano wyłącznie stereotypowy, antysemitki wizerunek Żyda, podczas gdy Amerykanie i Grecy odgrywali rozmaite postacie męskie i żeńskie o zróżnicowanej charakterystyce. Sytuacja nieco się zmieniła w późniejszych latach, gdy do głosu doszli artyści o lewicowych przekonaniach. Zdarzały się wówczas przedstawienia żydowskich bohaterów jako postaci cieszących się miłością bliskich, a także nawiązania do Holokaustu⁴¹.

W tureckich serialach żydowskie postacie przeważnie są związane z Mosadem i państwem izraelskim, ilustrując lęki nacjonalistów, obawiających się żydowskich spisków, mających zdestabilizować Turcję. Podobnie rzecz się ma w przypadku serialu *Dolina Wilków*, którego bohaterowie musieli mierzyć się z Mosadem. Obawiając się zbyt jednostronnego przekazu, w *Dolinie Wilków: Palestynie* wzmiankowana dziennikarka amerykańska o żydowskich korzeniach, w obliczu prześladowań Palestyńczyków, mówi: *Prawdziwy Żyd by tego nie zrobił*. Pozwala to szermować hasłami antysemityzmu, unikając choć częściowo oskarżeń o antysemityzm.

Zdaniem Anny-Christiny Hoff, omawiane filmy są przykładem normalizacji antysemityzmu w Turcji. W tureckiej przestrzeni audiowizualnej żydowskie pochodzenie wystarczy, aby uczynić z danej postaci reprezentanta sił wrogich Turcji. Autorka wskazuje na oficjalne wsparcie władz dla tego typu produkcji. Erdoğan publicznie ogłosił *Dolinę Wilków* mianem doskonałej produkcji. Swój zachwyt okazywała również jego żona. Antysemitki przekaz tej i innych produkcji miał również realny wymiar – w Turcji dochodziło do bojkotu niektórych izraelskich przedsiębiorstw, zaś niektóre lokale konsumpcyjne ogłaszały zakaz wstępu dla Żydów (i Amerykanów)⁴².

Sfera tak zwanego głębokiego państwa (*Deep State*)

Filmy z serii *Dolina Wilków* poruszają problematykę *głębokiego państwa* (*Deep State*, tur. *derin devlet*). Za Ryanem Gingerasem głębokie państwo można zdefiniować jako paradygmat powiązany z serią politycznych skandali i tajemniczych zabójstw, jakie miały miejsce przez lata trwania Republiki Tureckiej. Pojęcie to jest używane w celu wyjaśnienia, jak

⁴¹ M. Çoban, *Various Representations of Jews in Turkish Cinema*, „Journal of Religion & Film” 2016, nr 20, s. 1–31.

⁴² A.-Ch. Hoff, *Normalizing Antisemitism in Turkey*, „Journal for the Studies of Antisemitism” 2013, nr 5, s. 185–195.

i dlatego agenci państwa prowadzą działania jawnie sprzeczne z literą i duchem prawa. Pojęcie to odwołuje się do pozostającej w cieniu specyficznie ukrytej formy rządów, która współwystępuje obok oficjalnych władz – szerzej nieznane jednostki odgrywają znaczącą rolę w definiowaniu i realizacji polityki państwa. Zazwyczaj uważa się, że przywódcami *głębokiego państwa* są wysocy rangą oficerowie armii, choć składają się na nie także handlarze narkotyków, terroryści, członkowie grup paramilitarnych i rozmaici kryminaliści⁴³. To właśnie duża autonomia wojska oraz specyficzne relacje na linii państwo – przestępcy są tematem współczesnych studiów o tureckim *Deep State*⁴⁴.

Potwierdzenia istnienia *głębokiego państwa* można doszukiwać się w zazwyczaj nierozwikłanych sprawach, w tym morderstwach. Wykrywane są należące do systemu *Deep State* tajne struktury militarne, takie jak Dowództwo Grupy Wywiadowczej Żandarmerii (znane pod tureckim akronimem JITEM), którego istnienie jest negowane przez sztab generalny tureckiej armii. Tymczasem, pisze Bill Park, istnienie JITEM powszechnie uznaje się w Turcji za fakt. Organizacja ta ma prowadzić od wielu lat brudną wojnę z PKK. *Głębokie państwo* podejrzewa się o współpracę z nacjonalistycznymi grupami terrorystycznymi (np. Szarymi Wilkami) i próby zorganizowania przewrotów wojskowych⁴⁵.

W świetle powyższego Alemdar i jego towarzysze broni to typowi reprezentanci *głębokiego państwa*. Reprezentują oni tajemnicze, nienazwane, ale – jak wynika z fabuły – zabójczo skuteczne i wpływowe służby. Tytułowe wilki to jednostki są obdarzone potężnymi mocami i umiejętnościami: w zasadzie w pojedynkę są w stanie wpłynąć na dynamikę amerykańskiej interwencji w Iraku czy pobudzić Palestyńczyków do powstania przeciwko izraelskiej okupacji. Wykonują działania, których oficjalnie nie może poprzeć rząd turecki, ale sprawnie realizują jego interesy; w domyśle: interesy całego świata arabskiego i islamskiego.

Pomimo wielu kontrowersji, jakie wzbudza *Deep State*, gęstej atmosfery wokół tego w tureckiej prasie i wielu debat, które toczą się na ten temat – system ten i jego reprezentanci w *Dolinie Wilków* są ukazani jednoznacznie pozytywnie. Paradoksalnie, popularność filmów wśród tureckiej i arabskiej widowni sprawia, że widzowie czują się oswojeni z *głębokim państwem*, a być może darzą je nawet większym zaufaniem

⁴³ R. Gingeras, *Last Rites for a „Pure Bandit”: Clandestine Service, Historiography and the Origins of the Turkish „Deep State”, „Past & Present”* 2010, nr 206, s. 151–174.

⁴⁴ Zob. np. M. Söyler, *The Turkish Deep State*, London 2015.

⁴⁵ B. Park, *Turkish Deep State: Ergenekon and the Threat to Democratisation in the Republic*, „The Rusi Journal” 2008, nr 153, s. 53–59.

niż oficjalne, uchodzące – często słusznie – za niekompetentne i skorumpowane, instytucje państwowe. Tajemniczy mściciele, którzy w pojedynkę potrafią przesądzić o losach ciemnionej muzułmańskiej ludności, rzeczywiście mogą służyć pokrzepieniu serc mieszkańców niestabilnego politycznie Bliskiego Wschodu.

Nie może dziwić zatem popularność serii, która przynosi producentom bardzo duże zyski. Nakręcono kilka filmów i *spin offów*, gdzie agenci *Deep State* odwracają wydawałoby się beznadziejną sytuację na korzyść turecką. W produkcji znajduje się właśnie kolejny film z serii – *Dolina Wilków: Karabach*. Tym razem Alemdar i jego podwładni podejmą interwencję w regionie poradzieckim, biorąc udział w konflikcie ormiańsko-azerskim. Kanwą filmu będzie masakra, która dokonała się w mieście Khojaly, gdzie co najmniej 161 cywilów, etnicznych Azerów zostało zamordowanych przez siły ormiańskie. Same władze Azerbejdżanu podały liczbę 613 cywili, w tym 106 kobiet i 63 dzieci. Nietrudno się domyślić, że w filmie ukazana zostanie – równie widowiskowa, co sprawiedliwa – zemsta Alemdara i jego towarzyszy na Ormianach. W czasach, kiedy turecka polityka dryfuje daleko od zachodnich standardów demokracji można oczekiwać, że obraz na rynku tureckim i arabskim stanie się kolejnym sukcesem, który wywoła niejednen skandal, ale być może wzmocni jeszcze bardziej ideologiczne wpływy *neoosmanizmu*.

Dodajmy, że – jeżeli poprzednie filmy z serii *Dolina Wilków* mogą być wskazówką – walka Alemdara z Ormianami będzie zapewne doskonałą okazją do ich oczernienia, ukazania ich jako chrześcijańskich zbrodniarzy. To nader zrozumiałe w kontekście ludobójstwa, jakiego dopuściło się na ludności ormiańskiej w roku 1915 Imperium Osmańskie, pragnące eksterminować chrześcijan na Bliskim Wschodzie. Do dziś Turcja więzi ludzi, którzy próbują upamiętnić tę zbrodnię i upowszechniać wiedzę o niej. Można być pewnym, że tureccy agenci nie będą poszukiwać w Górskim Karabachu śladów zbrodni sprzed ponad stu lat – a do dziś są tam obecne masowe mogiły. Gwoli ścisłości: rzeź Ormian okazała się inspiracją dla późniejszego kanclerza Rzeszy Niemieckiej, Adolfa Hitlera, który – uzasadniając w roku 1939 „bezlitosne” (jak to sam ujął) zabijanie polskich mężczyzn, kobiet i dzieci – stwierdził z lekceważeniem: „A któż dziś wspomina o unicestwieniu Ormian?”⁴⁶.

⁴⁶ Cyt. za: R. Fisk, *The forgotten holocaust*, <http://www.independent.co.uk/voices/commentators/fisk/robert-fisk-the-forgotten-holocaust-463306.html> (dostęp: 30.08.2017).

Podsumowanie

Robert Kubey i Mihaly Csikszentmihalyi w książce *Television and the Quality of Life* dezawuuują często powtarzaną tezę, iż telewizja jest medium najlepiej przystosowanym do przekazywania emocji, zaś nie może lub nie jest odpowiednia do transmitowania idei. Tymczasem odpowiedź na to, dlaczego oglądamy to, co oglądamy w telewizji, leży w kombinacji tego, co oczekuje publiczność od medium, tego, co chce oglądać (albo do oglądania czego ją przyuczono) oraz tego, co ludzie kontrolujący i sponsorujący telewizję uznają za potrzebne i godne rozpowszechnienia, kierując się maksymalizacją zysków⁴⁷. Bezsprzecznie serial i filmy kinowe *Dolina Wilków* przekazują pewne idee, a fakt, iż czynią to językiem – skądinąd raczej niezbyt wysublimowanej – rozrywki, tylko wzmacnia przesłanie tureckich produkcji. Powyższa analiza nie skłania do – nawet najluźniejszych – porównań filmów tureckich do nazistowskiej propagandy, lecz wydaje się, że bliska (na pewnym poziomie abstrakcji) tym pierwszym jest hitlerowska koncepcja *siły przez radość* (*Kraft durch Freude*). Można domniemywać, że dopóki *Dolina Wilków* będzie trafnie odczytywać rozmaite potrzeby tureckich i (patrzac szerzej) muzułmańskich odbiorców, nadal będzie istotnym fenomenem kulturowym, niosącym silny ładunek polityczny.

Gwoli ścisłości, błędem byłoby przypisywanie wyłącznie twórcom omawianych filmów skłonności do typowo płynnonowoczesnego pomieszenia kategorii i braku rozróżnienia między fikcją a rzeczywistością. Doskonale dowodzi tego *Amerykański snajper* (reżyseria – Clint Eastwood), najbardziej dochodowy film wojenny w dziejach. Opowiada on o losach snajpera Chrisa Kyle'a. Kyle i jego towarzysze malują sprayem białą czaszkę komiksowego Punishera (skądinąd byłego żołnierza piechoty morskiej, weterana Wietnamu) na swoich pojazdach, kamizelkach kuloodpornych, broni i hełmach. Obrazowi towarzyszyło hasło: „Pomimo tego, co ci mówiła mamusia, przemoc rozwiązuje problemy”⁴⁸. Bezsprzecznie, przemoc rozwiązuje problemy – przynajmniej w filmach. W rzeczywistości pozafilmowej jednak przemoc powoduje, że istniejące problemy stają się coraz poważniejsze, a pojawiają się też nowe problemy, których nie sposób rozwiązać eskalując przemoc.

⁴⁷ R. Kubey, M. Csikszentmihalyi, *Television and the Quality of Life*, Hillsdale, NJ 1990, s. 189.

⁴⁸ C. Hedges, *Killing Ragheads for Jesus*, <https://www.truthdig.com/articles/killing-ragheads-for-jesus/> (dostęp: 30.08.2017).

STRESZCZENIE

Celem tekstu jest analiza propagandowego aspektu tureckich filmów z serii *Dolina Wilków*, umieszczona w ramach Baumanowskiej kategorii płynności. Artykuł rozpoczyna się od naszkicowania istotnych cech płynnej nowoczesności. Potem przechodzi się do upolitycznienia filmów i zatarcia granicy między rzeczywistością a fikcją. Następnie zwraca się uwagę na kwestie ideologiczne, włącznie z *neosmanizmem*, nacjonalizmem i antysemityzmem. Ostatnia część dotyczy *głębokiego państwa* (*Deep State*), szarej strefy między oficjalnymi instytucjami państwa a grupami terrorystycznymi i mafią.

Ślawomir Czapnik, Damian Winczewski

POLITICAL PROPAGANDA IN THE ERA OF LIQUID MODERNITY. THE CASE OF A TURKISH FILM SERIES *VOLLEY OF THE WOLVES*

The aim of the article is to analyse the propaganda aspect of a Turkish film series *Valley of the Wolves* in reference to the category of liquidity coined by Bauman. The article starts with a description of the key features of liquid modernity. Then, the politicisation of the films is discussed, as well as the blurred line between reality and fiction. Further, the ideological issues are highlighted, including neo-Ottomanism, nationalism and anti-Semitism. The last part concerns the *deep state*, the grey area between the official institutions and terrorist groups and mafia.

KEY WORDS: *liquid modernity, Valley of the Wolves (films), nationalism, Deep State, anti-Semitism*

Bibliografia

- Ahmady K., „*Valley of the Wolves*”: *Nationalism, Conflict and the Other in a Turkish Film*, <http://kameelahmady.com/article/Valley%20of%20the%20Wolves.pdf> (dostęp: 30.08.2017).
- Al-Rawi A.K., *Valley of Wolves as Representative of Turkish Popular Attitudes Towards Iraq*, „International Journal of Contemporary Iraqi Studies” 2009, nr 3.
- Anderson B., *Imagined Communities: Reflections on the Origin and Spread of Nationalism*, New York 1991.
- Bauman Z., *Globalizacja. I co z tego dla ludzi wynika*, Warszawa 2000.
- Bauman Z., *Wieloznaczność nowoczesna. Nowoczesność wieloznaczna*, Warszawa 1995.
- Bauman Z., *Płynne czasy. Życie w epoce niepewności*, Warszawa 2007.
- Bauman Z., *Płynne życie*, Kraków 2007.

- Bauman Z., *Sztuka życia*, Kraków 2009.
- Bauman Z., *Żyjąc w czasie pożyczonym. Rozmowy z Citlali Roviroso-Madrado*, Kraków 2010.
- Bayrakdar D., *Turkish Cinema and the New Europe: At Edge of Heaven*, [w:] D. Bayrakdar (red.), *Cinema and Politics. Turkish Cinema and New Europe*, Cambridge 2009.
- Bennet W., Lawrence, R., Livingstone, S., *None Dare Call It Torture: Indexing the Limits of Press Independence in the Abu Ghraib Scandal*, „Journal of Communication” 2006, nr 56.
- Booth R., *Israeli Attack on Gaza Flotilla Sparks International Outrage*, <https://www.theguardian.com/world/2010/may/31/israeli-attacks-gaza-flotilla-activists> (dostęp: 30.08.2017).
- Butler J., *Ramy wojny. Kiedy życie godne jest opłakiwania?*, Warszawa 2011.
- Cetin K., *The „Politicization” of Turkish Television Dramas*, „International Journal of Communication” 2014, nr 8.
- Çoban M., *Various Representations of Jews in Turkish Cinema*, „Journal of Religion&Film” 2016, nr 20.
- Czapnik S., *Władza, media i pieniądze. Amerykańska ekonomia polityczna komunikowania (wybrane zagadnienia)*, Opole 2014.
- Czapnik S., *Węzeł kurdyjski. Sytuacja i perspektywy Kurdów w Turcji, Iraku i Syrii*, „Wschodnioznawstwo” 2016, nr 9.
- Fisk R., *The forgotten holocaust*, <http://www.independent.co.uk/voices/commentators/fisk/robert-fisk-the-forgotten-holocaust-463306.html> (dostęp: 30.08.2017).
- Gingeras R., *Last Rites for a „Pure Bandit”: Clandestine Service, Historiography and the Origins of the Turkish „Deep State”*, „Past & Present” 2010, nr 20.
- Hedges C., *Killing Ragheads for Jesus*, <https://www.truthdig.com/articles/killing-ragheads-for-jesus/> (dostęp: 30.08.2017).
- Hoff A.-Ch., *Normalizing Antisemitism in Turkey*, „Journal for the Studies of Antisemitism” 2013, nr 5.
- Jones P., *U.S. Resentment in Turkish Entertainment Industry: What it Implies About Turkish Anti-Americanism*, <http://www.asfar.org.uk/u-s-resentment-in-the-turkish-entertainment-industry-what-it-implies-about-turkish-anti-americanism/> (dostęp: 30.08.2017).
- Karwat M., *Polityczność i upolitycznienie. Metodologiczne ramy analizy*, „Studia Politologiczne” 2010, nr 17.
- Köseli B., *Valley of Wolves: Palestine*, <http://www.todayszaman.com/tz-web/news-219062-valley-of-the-wolves-palestine.html> (dostęp: 30.08.2017).
- Kraidy M., Al-Ghazzi O., *„Turkish Rambo” Geopolitical Drama as Narrative Counter-Hegemony*, <https://www.flowjournal.org/2013/11/%E2%80%9Cturkish-rambo%E2%80%9D-geopolitical-drama-as-narrative-counter-hegemony-marwan-m-kraidy-university-of-pennsylvania-omar-al-ghazzi-university-of-pennsylvania/?print=print> (dostęp: 30.08.2017).
- Kraidy M. Al-Ghazzi, O., *Neo-Ottoman Cool: Turkish Popular Culture in the Arab Public Sphere*, „Popular Communication” 2013, nr 11.
- Kubey R., Csikszentmihalyi M., *Television and the Quality of Life*, Hillsdale, NJ 1990.
- Miles H.M., *Abu Ghraib: Its Legacy for Military Medicine*, „Health and Human Rights” 2004, nr 364.
- Özdemir C., *Beyond the Valley of Wolves*, <http://www.spiegel.de/international/controversy-over-turkish-movie-beyond-the-valley-of-the-wolves-a-401565.html> (dostęp: 30.08.2017).
- Park P., *Turkish Deep State: Ergenekon and the Threat to Democratisation in the Republic*, „The Rusi Journal” 2008, nr 153.

- Postman N., *W stronę XVIII stulecia: jak przeszłość może doskonalić naszą przyszłość*, Warszawa 2001.
- Pierzchalski F., *Polityka jako »męskie spojrzenie«*, [w:] B. Kaczmarek (red.), *Metafory polityki*, t. 4, Warszawa 2013.
- Rubisz L., *Płynność jako cecha polityczności. Carl Schmitt i Zygmunt Bauman a współczesny dyskurs o granicach polityki*, „Studia Politologiczne” 2015, nr 37.
- Söyler M., *The Turkish Deep State*, London 2015.
- Yanik L.K., *Valley of the Wolves: Iraq: Anti-Geopolitics Alla Turca*, „Middle East Journal of Culture and Communication” 2009, nr 2.
- Zeidler-Janiszewska A. (red.), *O szansach i pułapkach ponowoczesnego świata. Materiały z seminarium Profesora Zygmunta Baumana w Instytucie Kultury (jesień 1995–wiosna 1996)*, Warszawa 1997.
- Żakowski J., *Wiek kłamstwa (rozmowa z Zygmuntem Baumanem)*, <http://www.polityka.pl/tygodnikpolityka/spoleczenstwo/12166,1,jak-jestesmy-manipulowani.read> (dostęp: 30.08.2017).

Marek Jeziński

ORCID 0000-0003-4335-8216

O wybranych aspektach politycznego oblicza muzyki popularnej

SŁOWA KLUCZOWE:

muzyka popularna, polityka, wykluczenie społeczne i polityczne, czarny protest, postawy i poglądy polityczne

W artykule tym przyjrzę się kwestii użycia muzyki popularnej w kontekstach politycznych, jako sposobu wyrażania i zarządzania poglądami konfliktowymi w dyskursie publicznym. Sztuka, w tym także muzyka, to sposób na zmanifestowanie swojej obecności w przestrzeni publicznej i artykulację interesów danej grupy ludzi wobec innych grup (współobywateli, mediów, polityków). Tym samym, nierówności społeczne, wyrażane w kategoriach klasy, prestiżu, władzy, czy ogólnie – nierównomiernym dostępie do społecznie cenionych dóbr o ograniczonej podaży, mają przełożenie na działanie artystyczne. Aktywność taka obejmować będzie wszelkiego typu działalność artystyczną, a w interesującym mnie przypadku – muzyczną, a więc koncerty i występy publiczne, publikowanie utworów i teledysków, funkcjonowanie w sferach wydawniczej i promocyjnej. Na muzykę popularną w niniejszym ujęciu spojrzeć można jako na swoisty sposób wyrażania własnych potrzeb w społecznej walce o uznanie. Swoje uwagi ograniczę do nakładających się na siebie dwóch kręgów nadawców – po pierwsze, współczesnych polskich wykonawców, odwołujących się do muzyki jako promocji poglądów politycznych oraz po drugie, do wykonawców portretujących w swoich dziełach sytuacje konfliktowe wyrastające z instytucjonalizacji nierówności społecznych.

Przykładem wykorzystanym do ukazania interesującej mnie kwestii jest reprezentacja muzyczna „czarnego protestu” oraz kwestii wyklucza-

nia z dyskursu publicznego kobiet w wybranych utworach muzycznych polskich grup. „Czarny protest” (określany też jako „marsz parasolek”) miał miejsce 3 października 2016 roku jako wyraz sprzeciwu części środowisk społecznych przeciwko planowanym obostrzeniom obowiązującej w Polsce ustawy aborcyjnej. Kwestie aborcji stały się w tym przypadku punktem wyjścia do całościowej krytyki rządowych poczynań oraz panującej częściowo w RP kultury przyzwolenia dla nierównoprawnego traktowania kobiet zarówno w przestrzeni publicznej, jak i prywatnej w praktyce społecznej. Protesty poparła część środowiska artystycznego, które włączyło się do promowania idei manifestacji, działań na rzecz równych praw oraz krytyki polityki rządu. Spojrzę w tym kontekście na działania artystów jako na manifestację poglądów grup wykluczanych w dyskursie publicznym i – przynajmniej częściowo – marginalizowanych w przestrzeni publicznej. Do artystów tych należą różnorodnie stylistycznie formacje: El Banda, Girls on Fire i Żelazne Waginy – ich artystyczny głos w kwestii społecznej manifestował się w piosenkach i teledyskach, które popierały ideę marszu. Utwory tych wykonawców stanowią egzemplifikacje użyte w niniejszym artykule.

Grupy wykluczone

Przywołując obecną w socjologii kategorię „obcości”, wprowadzoną przez Georga Simmla, możemy stwierdzić, że oprócz jednostek i grup biorących czynny udział w życiu zbiorowości, pojawiają się kategorie osób, które takiego czynnego udziału w zbiorowości z jakiegoś powodu nie biorą. Klasowy i warstwowy, a więc pionowy układ każdego społeczeństwa wzmacnia procesy ekskluzji, usuwania się i nie manifestowania swoich poglądów w przestrzeni publicznej. Rozwarstwienie społeczeństwa sprawia, że istnieją w nim grupy uprzywilejowane, które posiadają instrumenty przemocy symbolicznej pozwalające narzucać w dyskursie publicznym określone i preferowane przez owe grupy tematy, dominujące znaczącą część dyskursu. Takie definiowanie dyskursu prowadzić może do sytuacji konfliktowych, których rozwiązywanie i wytłumianie w przestrzeni publicznej zależne jest od uwarunkowań zarówno instytucjonalnych, jak i pozainstytucjonalnych¹. Co więcej, w odniesieniu do

¹ L. Coser, *Funkcje konfliktu społecznego*, Kraków 2009; M. Deutsch, *The resolution of conflict: Constructive and destructive processes*, New Haven 1973; A. Oberschall, *Theories of Social Conflict*, „Annual Review of Sociology”, 1978, vol. 4, s. 291–315.

wskazywanych tu wzorców działania społecznego, istotny jest aspekt komunikacyjny – w jaki sposób porozumiewają się podmioty biorące udział w konkretnych wydarzeniach, w jaki sposób wymieniają się informacjami i komunikatami, a to zależne jest od praktyk kulturowych w zakresie kultury politycznej panujących w danym systemie politycznym². Zjawisku temu towarzyszyć może wzmocnienie określonych tematów przez działania mediów masowych głównego nurtu, czego przykładem w Polsce drugiej dekady XXI wieku są sakralizowane państwowym zinstytucjonalizowaniem obchody kolejnych rocznic powstania warszawskiego, czy propagandowe wykorzystanie działań powojennego antykomunistycznego podziemia – „żołnierzy wyklętych”. Konsekwentna mitologizacja tych wydarzeń historycznych przez agendy państwowe sprawia, że w przestrzeni publicznej alternatywny dyskurs na ich temat spychany jest na margines i nierzadko niedopuszczany jako głos w debacie na tematy polityki historycznej. W konsekwencji grupy i jednostki posiadające inne preferencje w zakresie wartości kulturowych mogą decydować o nie włączaniu się w dyskurs na pełnoprawnych zasadach, działając na marginesie zjawisk kulturowych, preferując alternatywne kanały komunikacji, ograniczone do wybranych sposobów porozumiewania się. Tematyka nie do końca akceptowana, „niewygodna” dla głównego nurtu kultury dominującej kreuje postawy odrzucenia, „obcości”, czy też nieadekwatności kulturowej, związanej z ideologicznymi przesłankami.

W perspektywie niniejszego artykułu interesować mnie będzie kwestia muzyki popularnej jako kanału manifestacji poglądów i interesów politycznych przez grupy pozostające na marginesie głównego nurtu polityki, a więc do pewnego stopnia grupy dotknięte wykluczeniem społecznym obejmującym dyskurs publiczny. Podstawowe wymiary wykluczenia to kwestia ekсклюzji materialnej i ekonomicznej, ubóstwo, styl życia, wykluczenie cyfrowe, społeczne, edukacyjne i polityczne³. Niewydolności systemu polityczno-społecznego przeplatają się z odczuwaniem przez jednostki stanu społecznego upośledzenia, co sprawia, że nie sposób jest wskazać na podstawowe przyczyny wykluczenia – ekonomia, edukacja, polityka, struktura rodzinna, patologie życia społecznego pozostają w związku, który najczęściej zostaje międzygeneracyjnie reprodukowany.

² B. McNair, *An Introduction to Political Communication*, London and New York 2007.

³ Zob. np.: L. Dziewięcka-Bokun, *Unia Europejska przeciw biedzie i ekсклюzji społecznej*, [w:] E. Tarkowska (red.), *Przeciw biedzie. Programy, pomysły, inicjatywy*, Warszawa 2002; J. Lustig, 2000, *Ubóstwo i jego pomiar*, [w:] L. Frąckiewicz (red.), *Polityka społeczna. Zarys wykładów wybranych problemów*, Katowice 2000; T. Panek, *Ubóstwo jako kwestia społeczna*, [w:] A. Kurzynowski (red.), *Polityka społeczna*, Warszawa 2006.

W kontekście rozważanym w tym studium, najistotniejsze znaczenie odgrywać będą widziane przez pryzmat działań artystycznych kwestie kulturowe, prowadzące do kreowania podziałów społecznych, a wyrażające się w nierównomiernym dostępie różnych grup do kanałów artykulacji zróżnicowanych poglądów w przestrzeni publicznej.

Grupy nieuprzywilejowane stają się postrzegane w kategoriach obcości i wykluczenia, biorąc udział w życiu publicznym, promując alternatywne sposoby manifestowania własnych przekonań ideowych. Stąd relacja nowego typu, obrazująca stosunek, jaki zachodzi pomiędzy zbiorowościami uprzywilejowanymi a nieuprzywilejowanymi, wyrażana jako relacja grup wpisujących się własnymi działaniami w główne trendy kulturowych poczynań (a przynajmniej akceptujące takie właśnie definiowanie kultury i poszczególnych jej składników) oraz grup pozostających poza tym nurtem działań. Co istotne, widzialność danego kręgu ludzkiego w życiu politycznym zależna jest od dostępu do zinstytucjonalizowanych (przynajmniej częściowo) kanałów artykulacji idei politycznych oraz możliwościami grupy w zakresie mobilizacji zasobów, sprzyjających artykulacji wyznawanych przez nią poglądów. Zrozumiałe w tej perspektywie, że grupy dominujące posiadać będą dostęp do mediów i możliwość udziału w dyskusjach politycznych na szczeblu instytucji sankcjonowanych państwowymi gwarancjami, czy to w wymiarze ogólnopństwowym, czy lokalnym. Z tego punktu widzenia daleko bardziej interesująca będzie walka o uznanie społeczne grup uznawanych za wykluczone czy też pozostające poza nurtem polityki zinstytucjonalizowanej. Współczesny system medialny pozwala na manifestację poglądów i postaw takich właśnie grup poprzez wykorzystanie różnorodnych kanałów artykulacji, z których najpopularniejsze to medium internetowe, dopuszczające wielorakie formy aktywności.

Walka o uznanie społeczne to szczególny rodzaj ludzkich działań prowadzonych w przestrzeni publicznej, obliczonych na wywarcie odpowiedniego efektu na innych osobach, rywalizujących o te same dobra o ograniczonej podaży. Koncepcję tę analizuje szczegółowo Axel Honneth, zakładając, że uznanie to akt, „w którym wyartykułowane zostaje to, że inna osoba ma wartość jako osoba, jest wobec tego źródłem prawomocnych roszczeń”⁴. Roszczenia takie mają zawsze charakter społeczny i odbywają się wobec innych ludzi na zasadzie „pewnego przymusu wza-

⁴ A. Honneth, *Walka o uznanie. Moralna gramatyka konfliktów społecznych*, Kraków 2012, s. XLVI.

jemności”⁵, a więc są relacją wzajemnej wymiany akceptacji dla statusów zajmowanych przez dane jednostki w przestrzeni publicznej.

Koncepcja ta jest istotna w analizach artystycznych kontekstów muzyki popularnej i ich manifestacji w przestrzeni publicznej, bowiem tworzenie się hierarchii nadrzędności i podrzędności w zbiorowościach ludzkich jest relatywnie przewidywalnym zjawiskiem, jednak towarzyszy mu dodatkowo kwestia pozyskiwania autorytetu w życiu społecznym i dominowanie w przestrzeni publicznej. Z tym ostatnim wiąże się interesująca mnie w niniejszym kontekście kwestia nie tylko dominacji, ale także wymuszania uległości i wyciszania alternatywnych wzorców działania w dyskursie publicznym. Świat politycznej artykulacji poglądów, to świat, w którym następuje ciągła walka o uznanie, przebiegająca równoległe do procesów narzucania własnej definicji sytuacji w interakcjach oraz w dyskursie dotyczącym kwestii istotnych dla danego społeczeństwa⁶. Dystrybucja ról na osi góra – dół, lepsi – gorsi, słyszalni – niesłyszalni, owocuje w konsekwencji podziałem: obecni – nieobecni w przestrzeni publicznej, a więc partycypujący – wykluczeni, jako konsekwencji pewnego podziału wpływów, statusów i miejsca w przestrzeni kulturowej danego społeczeństwa. Ludzie, głoszący poglądy nie mające szansy na obecność w instytucjonalnej sferze, zazwyczaj znajdują alternatywne kanały dystrybucji własnych idei. W kontekstach muzycznych istotna będzie tu metafora słyszalności – niesłyszalności, jako fizycznego wytlumienia części poglądów politycznych w społecznym dyskursie. Grupy dominujące są w uprzywilejowanej sytuacji, w której „słyszalność” ich zapatrywań staje się kategorią związaną z fizyczną dominacją w przestrzeni publicznej w danym momencie historycznym.

W dalszej części artykułu mowa o przykładach zespołów muzycznych, odnoszących się do manifestacji idei, które można określić mianem wykluczonych. Chcę pokazać przykład aktywnych społecznie i politycznie młodych ludzi, którzy poprzez muzykę wyrażają swoje

⁵ Tamże.

⁶ Kategoria „walki o uznanie” do pewnego stopnia paralelna jest z koncepcją „przemocy symbolicznej” używanej przez Pierre’a Bourdieu: ustanawianie relacji podrzędności – nadrzędności jest działaniem o charakterze praktyki społecznej o zinstytucjonalizowanym charakterze, przebiegającym w różnorodnych kontekstach i widzialnym w przestrzeni publicznej. Co istotne, Honneth podkreśla negocjacyjny charakter walki o uznanie, podczas gdy Bourdieu mówi wprost o siłowym i odnoszącym się do przemocy charakterze tego procesu. Na temat przemocy symbolicznej zob. szerzej: P. Bourdieu, *Dystynkcja. Społeczna krytyka władzy sądowniczej*, Warszawa 2005; P. Bourdieu, *Rozum praktyczny. O teorii działania*, Kraków 2009.

społeczno-polityczne poglądy. Ich przypadek to nie wykluczenie ekonomiczne, polityczne, czy edukacyjne – są to ludzie świadomi swojego miejsca w systemie ekonomicznym, dobrze wykształceni, odznaczający się świadomością polityczną i biorący aktywny udział w życiu demokratycznym i znający procedury polityczne. Mowa natomiast o wykluczeniu, które nazwać można ekskluzją ideologiczną, a więc o szczególnym przypadku wykluczenia polityczno-społecznego. Uznać można, że w debacie publicznej nie ma miejsca na ich działania, a oficjalny dyskurs albo nie uwzględnia ich postulatów ideowych, albo są one marginalizowane, spychane na obrzeża systemu poprzez instytucjonalne i oficjalne działania promujące inne wizje rzeczywistości. Stąd aktywność takich grup przebiega przede wszystkim na portalach społecznościowych i w kręgach „zamkniętych” kultur grupowych. Zamkniętych w cudzysłowie, bowiem działania takie często trafiają do grup skupionych w danym kręgu odbiorców – a więc są to niejako aktywności, w których ludzie starają się przekonywać do pewnych treści osoby już do tych treści przekonane, co sprawia, że mamy do czynienia z pewnym wyznaczonym kręgiem odbiorców, popierających określone przez nadawcę wartości. Uznać jednak należy, że jest to cały szereg działań interesujących w perspektywie teorii wykluczenia społecznego. Ich cechą dystynktywną jest kwestia użycia muzyki jako wehikułu niosącego treści o charakterze politycznym.

Innymi słowy, używając języka nauk o polityce, muzyka popularna staje się kanałem artykulacji społeczno-politycznych poglądów grup ludzkich, manifestacją ich postaw i przejawem aktywności społecznej na polu polityki. Sztuka jest swoistą reakcją na to, co dzieje się w rzeczywistości społecznej i przełożeniem na działania w sferze publicznej postaw samych artystów lub reprezentowanych przez nich środowisk. Muzyka popularna jest w tym kontekście nośnikiem idei społecznych atrakcyjnym z punktu widzenia odbiorcy, bowiem muzyka, rytm, aranżacja i słowa (które często stanowią najważniejszą w tym kontekście część danej kompozycji) – a więc elementy konstytutywne piosenek i utworów – działają integracyjnie i deklaratywnie, wzmagają poczucie sensu kolektywnego działania, stanowią manifestację ośrodka skupienia oraz dają poczucie wartości estetycznych i w efekcie – ułatwiają odczucie przynależności do grupy, poprzez zespołowe działanie. Akt wspólnego śpiewania danego utworu podczas manifestacji czy marszu, podobnie jak akt chóralnego wykrzykiwania haseł, wzmacnia identyfikację z grupą i jej wartościami oraz ułatwia artykulację postaw i poglądów w przestrzeni publicznej.

Muzyka popularna w politycznym działaniu – czarny protest

Przyjrzyjmy się inicjatywom artystycznym, które wyrastają ze wskazanych powyżej warunków strukturalnych panujących w polskich realiach w drugiej dekadzie XXI wieku. Odniosę się do zespołów wyrażających poprzez sztukę muzyczną swoje poglądy polityczno-społeczne, wpisując się w atmosferę konfliktu panującą w Polsce w drugiej dekadzie XXI wieku. Jak wskazywałem powyżej, jako przedmiot badania zostały wybrane utwory, dotyczące aktualnej sytuacji społeczno-politycznej w RP: socjalnych działań rządu oraz manifestację przeciwko ustawie aborcyjnej określaną jako „czarny protest”. Aktywność muzyczną na tym polu należy traktować jako świadome manifesty artystyczne o politycznym charakterze, pokazujące alternatywne podejście do politycznego dyskursu dominującego w mediach głównego nurtu, czy szerzej – całości głównego nurtu kulturowego zaangażowania. Wykonywanie muzyki publicznie jest aktem symbolicznym i domagania się uznania społecznego, a więc pewnym działaniem, wymagającym symbolicznego odwzajemnienia. Sztuka ma sens jedynie wtedy, gdy pokazujemy ją wobec innych ludzi, jest ona zawsze gestem o przede wszystkim charakterze społecznym. W przypadku przykładów, o których poniżej, działanie artystyczne nakierowane jest na komentarz dotyczący bieżących kwestii politycznych.

W kontekście grup wykluczonych, które zabierają głos w przestrzeni publicznej za pomocą działania artystycznego wskazane zostaną przykłady zespołów: El Banda, Girls on Fire i Żelazne Waginy, grupy reprezentujące różne muzyczne stylistyki, które łączy to, że poprzez swoją sztukę mówiły na temat istotnej kwestii politycznej, jaką jest nierównoprawienie kobiet we współczesnej Polsce. Utwory wskazane poniżej to przykłady wypowiedzi artystycznych na niwie muzyki popularnej, które podnoszą owo zagadnienie, lokując je wobec aktualnych wydarzeń społecznych – przede wszystkim marszu protestu kobiet przeciwko zaostrzeniu ustawy aborcyjnej. Marsz odbył się 3 października 2017 roku pod hasłem „czarny protest” i odwoływał się do tradycji protestów ruchów feministycznych z lat. 60. i 70. na Zachodzie. Tożsamość indywidualnego aktora ruchów budowana była wokół wspólnotowości i działania kolektywnego, a więc takiego typu aktywności społecznej, które angażuje fizycznie osoby pragnące w nim uczestniczyć. Do takiego właśnie rozumienia działania w przestrzeni publicznej odwołali się organizatorzy protestu kobiet, zachęcając do aktywnego manifestowania w wielu miastach – tego dnia marsze odbyły się, między innymi, w Krakowie,

Wrocławiu, Gdańsku, Poznaniu, Toruniu, czy w Warszawie, gdzie miało miejsce najliczniejsze zgromadzenie protestujących.

a) El Banda

El Banda, to muzyczna formacja wykonująca utwory utrzymane w post-punkowej stylistyce, działająca od pierwszego dziesięciolecia XXI wieku. W treści i formie utworu „Wściekły szpaler” grupa odwołuje się wprost do punkowych kontestatorów końca lat 70. i początku 80., którzy estetykę punka użyli do komentowania społecznych kwestii, wyrażając na płytach lewicową buntowniczą ideologię, typową – co rozumiały – dla całego ruchu punk. El Banda jest kontynuatorem tych tradycji, przykładając ów bunt do bieżących wydarzeń politycznych w Polsce drugiej dekady XXI wieku. Zwróćmy w tym kontekście uwagę przede wszystkim na to, że piosenkę „Wściekły szpaler” wykorzystano jako ideologicznie zorientowaną muzyczną instrumentację protestu przeciwko zaostrzeniu ustawy aborcyjnej dyskutowanej w tym okresie w Sejmie RP.

Utwór zaplanowany był jako swoista społeczna interwencja – bezpośrednia reakcja na planowaną manifestację przeciwko proponowanym rządowym rozwiązaniom. Grupa nagrała ten utwór i jednocześnie zrealizowała organicznie związany z piosenką teledysk. Samą kompozycję, jak i wideoklip uznać należy nie tylko za manifestację określonych poglądów i wyraz społecznych zapatrywań zespołu, ale także zachętę do wzięcia udziału w marszu protestacyjnym. Można założyć, że sztuka została spleciona z działaniem polityczno-społecznym i stała się widzialnym elementem twórczym, użytym w próbie bezpośredniego oddziaływania na odbiorcę. Piosenka opisuje sytuację młodych kobiet anarchistycznym językiem punkowego buntu, przywołując jednocześnie znane z historii praktyki wykluczania kobiet z przestrzeni publicznej – ich głos był i jest niesłyszalny, jak śpiewa zespół: „jeszcze za cicho mówimy / jeszcze za cicho krzyczymy / jeszcze za mało umarło nas”.

W teledysku do „Wściekłego szpaleru”, otagowanemu w sieci bezpośrednio jako „#czarny protest” wokalistka zespołu na czele zebranego tłumu wykrzykuje tekst piosenki – w kolejnych wersach zastępowana jest jednak przez inne osoby zebrane w tłumie zbuntowanych ludzi. Jednostki te są w różnym wieku, różnych płci i są różnorodnie ubrane – łączy je wspólne przebywanie w konkretnym miejscu: na ulicy Wiejskiej w Warszawie, przed budynkiem Sejmu. W filmie ludzie śpiewają tekst piosenki, wykrzykują słowa, gestykulują. Najważniejszym gestem będą tu uniesione w górę dłonie zaciśnięte w pięść, a więc rozpoznawalny

w społeczeństwach Zachodu symbol walki oraz wystawiony w kierunku widza środkowy palec, równie powszechnie rozpoznawalny i uznawany za obsceniczny gest oznaczający niechęć, brak akceptacji i nieprzyjazny stosunek wobec osoby, która jest jego adresatem. Zakorzenił się on w kulturze współczesnej jako symbol niechęci dla człowieka wyrażającego odmienne poglądy, czy braku porozumienia między nadawcą a odbiorcą. W tym kontekście istotna jest koda wideoklipu, w której dłoń z wystawionym palcem widoczna jest na tle flagi państwowej i charakterystycznej kopuły budynku parlamentu Rzeczypospolitej. Kolejnym kadrami filmu towarzyszy zmiana ostrości przedstawionych w kadrach planów: początkowo dłoń jest ukazana jako nieostry element obrazu, ostrym zaś przez chwilę pozostaje budynek Sejmu i wraz ze zmianą perspektywy następuje również zmiana ostrości – parlament staje się rozmyty, zaś wizualnej ostrości nabiera buntownicza dłoń. Wydaje się, że zabieg ów najlepiej puentuje ideę pieśni i samego protestu – przeniesienie perspektywy z polityków głosujących w Sejmie na realne problemy realnych ludzi, którzy w proteście wychodzą na ulice polskich miast. Sfera publiczna ograniczana do polityki i decyzji na wysokich szczeblach władzy, oderwanych od realiów codzienności, przekształca się, wraz ze zmianą optyki na ekranie, w sferę prywatnego działania w sferze publicznej, co ilustrowało hasło lat 70. XX wieku: „the personal is political”. To, co prywatne zatem może być przedmiotem debaty publicznej – frustracja aktorów ruchu, niestabilność systemowa oraz niemożność usuwania napięć przez rozwiązania instytucjonalne prowadzą, zdaniem autorów teledysku, do działań bezpośrednich, a więc protestów ulicznych, manifestacji, głoszenia haseł wytlumianych w oficjalnym dyskursie, naznaczonych jako antysystemowe, wywrotowe, czy stygmatyzowania owych postulatów jako lewicowych i komunistycznych, co w dyskursie prawicy (rządzącej w Polsce od połowy pierwszego dziesięciolecia XXI wieku) oznacza wyraz najwyższej dezaprobaty – i używane jest w politycznych debatach jako obciążający ideologicznie element programowy.

b) Girls On Fire

Z kolei Girls On Fire w utrzymanej w stylistyce pop-soul piosence „Siła kobiet”, podejmują ten sam wątek walki o równouprawnienie kobiet we współczesnej Polsce, odnosząc się w tekście piosenki do stereotypów dotyczących płci żeńskiej i schematów myślenia na ich temat przeciwstawiając sobie świat tradycjonalizmu i tradycyjnie pojmowanych stosunków społecznych rozwiązaniom i wzorcom kulturowym promowanym

przez współczesne społeczeństwa zachodnie. Stereotypowi, cytując słowa piosenki, „konwenansów, zasad i założeń” przeciwstawiony jest świat silnie zindywidualizowanej kultury współczesnej – społeczeństw zmodernizowanych, a więc promujących samodzielność, silną osobowość, asertywność, dostęp do szerokiej i powszechnej edukacji, indywidualne kształtowanie własnej kariery profesjonalnej i życiowej, a więc braku ograniczeń nakładanych na jednostkę przez społeczeństwo. W refrenie słychać wezwanie–zachętę do takiego właśnie swobodnego kształtowania własnego życia, realizacji marzeń i zamierzeń, odrzucenia stereotypów i ograniczeń, a więc czerpania siły z uwarunkowań związanych z płcią. Girls On Fire podkreślają wyjątkowo silnie ową indywidualność i unikalność każdej jednostki („każda jest nieprzeciętna”), a w tym przypadku kobiet i wieszczą, że „nadchodzi siła kobiet”.

Co istotne, cały ów ideologicznie nastawiony tekst sformatowany został na wzór modnych współcześnie komunikatów perswazyjnych – znanych z języka reklam telewizyjnych oraz szkoleń biznesowo-korporacyjnych. Należą do nich sformułowania takie, jak „stać cię na więcej”, „miej odwagę przełamywać konwencje”, „żyj konsekwentnie”, „w górę dumna głowa”, „mam własny styl, cele i marzenia” – w pewnym sensie podważają one istotę przekazu, istotne zagadnienie społeczne wtapiając w schematy korporacyjnej nowomowy, która – można założyć – tworzy własne wyobrażenie o rzeczywistości społecznej, często nieprzystającej do realiów codziennego życia, zwłaszcza na polskiej prowincji. Tak też być może należy odbierać utwór „Siła kobiet” – jako manifest świadomych, dobrze wyedukowanych, mieszkających w wielkich miastach kobiet sukcesu, a więc dotyczy on jedynie specyficznie zdefiniowanej części społeczeństwa. Uznać trzeba, że projekt społeczeństwa przedstawiony w tekście kłóci się z realiami wielu polskich rodzin, zwłaszcza tych, które nie odnajdują się w nowoczesnym zindywidualizowanym świecie, przedstawianym przez reklamy jedynie w kolorowych barwach. Tekst piosenki to próba zwrócenia uwagi na ważny problem współczesnego społeczeństwa polskiego, próba dokonywana z pozycji wielkomiejskiej klasy średniej, wiodącej bezpieczne życie, radzącej sobie relatywnie dobrze w nowoczesnej rzeczywistości.

Znacząco dobitniej kwestie politycznego uwarunkowania nierównouprawnienia płci Girls On Fire podejmują w teledysku do piosenki – jest ona portretem istotnych problemów pojawiających się w historii Zachodu dotyczących praw kobiet i walki o równouprawnienie. Film portretuje wyłącznie kobiece postaci, które odegrały istotną rolę w działaniach na rzecz przełamania stereotypów dotyczących płci. Mamy tu zatem

galerię obejmującą postaci historyczne: wielkie królowe egipskie Nefertiti i Kleopatrę, papieżycę Joannę, bojowniczkę ruchu sufrażystek przełomu XIX i XX wieku oraz XX-wieczne postaci: Emmę Lloyd-Sproson, Marię Skłodowską-Curie, Marię Konopnicką, Kathrine Virginie Switzer, Walentinę Tiereszkową, oraz istotne momenty w życiu społeczeństw Zachodu: pierwsze prawa wyborcze kobiet w stanie Wyoming (z 1869 roku), możliwość pełnienia zawodów tradycyjnie „zarezerwowanych” dla mężczyzn (straż pożarna, praca w przemyśle, obsługa maszyn rolniczych – jedna ze scen jest ilustracją hasła z polskiej historii: „kobiety na traktory” z 1949 roku). Interesujące jest tu zobrazowanie hasła „Wyoming 1869” – zostaje to pokazane w teledysku kilkakrotnie i w jednoznacznie ironiczny sposób. Kobieta wychodząc z lokalu wyborczego wymachuje kartką wyborczą, na której w odpowiedniej kratce miała zaznaczyć kandydata, jednak zamiast nazwisk polityków mamy przy wszystkich kratkach jedynie określenie płci: „male”. Sportretowana w video kobieta zatem ma zadecydować którego z kandydatów mężczyzn (w sytuacji, gdy kobiety nie mogą kandydować na dany urząd) ma upoważnić do tego, by we władzach stanowych decydował o jej losie, co oznacza, że na poziomie stanowienia prawa i egzekwowania go szansa na artykulację potrzeb kobiet i ich głosu zostaje skutecznie zamknięta poprzez regulacje prawa wyborczego.

Istotną rolę odgrywają tu podobnie przedstawione portrety kobiet protestujących na ulicach Polski (3 października 2016) i Islandii (24 października 1975) – kobieta stojąca pod czarnym parasolem uosabia oba te protesty i łączy je. W przypadku ilustracji polskiego „czarnego marszu” kobieta stoi w padającym deszczu, co w dosłowny sposób portretuje manifestację, która miała miejsce w Warszawie – padał wówczas deszcz i uczestnicy marszu protestacyjnego szli ulicami pod rozłożonymi parasolami, przez co ów warszawski protest z 2016 roku nazywany jest „marszem parasolek”. W przypadku obrazowania dnia protestów na Islandii kobieta stoi pod rozłożonym czarnym parasolem, jednak deszcz nie pada. To zatem ten sam w wyrazie obraz różniący się przede wszystkim warunkami pogodowymi, a Girls On Fire mówią tu, że polskie i islandzkie protesty to swoiste przeniesienie się w czasie – walka dotyczy tego samego, na Zachodzie rozegrała się jednak ponad czterdzieści lat wcześniej.

Jednocześnie jednak obrazy te zostają zderzone z stereotypowością panującą współcześnie – pełnienie roli matki, radosne oczekiwanie na małżeństwo, gotowanie, pełnienie funkcji domowych, pełnienie „żeńskich” zawodów (pielęgniarka), dyktat mody, konieczność panowania nad własnym ciałem i obsesyjne dbanie o nie (odchudzanie się, operacje pla-

styczne, medycyna estetyczna), przyjmowanie męskich wyznaczników ról pełnionych w społeczeństwie (biznes-woman ubrana jest w garsonkę na wzór męskiego garnituru). Każdorazowo kobieta grająca daną rolę stara się odrzucić schemat narzucony jej społecznie w graniu roli, przykładowo – traktorzystka wyrzuca za siebie kierownicę pojazdu, zaś pielęgniarka zamienia czepek pielęgniarski na hełm strażaka. Końcówka teledysku to odwołanie do jednego z najdawniejszych mitów ludzkości – obrazu popełnienia grzechu przez pierwszych ludzi w raju opisany w „Księdze Rodzaju”. Obrazowana na filmie kobieta jest naga – intymne części ciała ma zakryte dużymi liśćmi, w jednym ręku trzyma jabłko, które nadgryza i zjada. Wokół szyi i na klatce piersiowej kobiety widnieje narysowany czarną farbą wąż, a na ekranie pojawia się napis „Genesis”, osadzający całość sekwencji jednoznacznie w kontekście podania zawartego w „Starym Testamencie”. Kobieta zjada jabłko, drugą ręką zaś pokazuje widzowi gest dłoni z wysuniętym środkowym palcem. Gest ten staje się kulminacją filmu i zawartych w nim ujęć – pojawia się on w teledysku kilkakrotnie, w różnych scenach, niezwiązanych ze sobą wizualnie, jest tym samym istotnym elementem fabuły łączącym działania przedstawionych kobiet, podkreślającym ich niechęć wobec systemu społeczno-politycznego represjonującego kobiety.

c) **Żelazne Waginy**

Do powyższych dodajmy kolejny przykład, jakim jest działalność grupy Żelazne Waginy – punkowego zespołu feministycznego. Grupa pojawiła się jako element scenicznego show teatralno-kabaretowego Pożar w Burdelu, zyskując z czasem autonomię. Piosenki formacji to komentarze na temat rozgrywających się współcześnie wydarzeń społeczno-politycznych, opierające się na funkcjonowaniu stereotypów, utartych wzorców kulturowych i próbie ich podważenia poprzez śmiech. Żelazne Waginy używają humoru, ironii i parodii, by sprowokować widza – estetyka punkowa sprzyja formułowaniu ostrych ocen i mówieniu wprost o kwestiach, które w oficjalnym dyskursie są częstokroć maskowane ezopowym językiem. Piosenki „Solarium”, „Szpital Św. Rodziny”, „500 zeta”, czy programowe „Żelazne Waginy” to manifest feministyczny wyśmiewający rzeczywistość, ale jednocześnie stawiający pytania i istotne kulturowo kwestie, a więc poważny treściowo. Żelazne Waginy wpisują się w kontekst funkcjonowania krytycznych dzieł literackich, takich autorów jak Konstanty Ildefons Gałczyński, Julian Tuwim, Witold Gombrowicz, czy Sławomir Mrożek – by przywołać najistotniejsze nazwiska polskiej

literatury XX wieku, używające takich właśnie środków stylistycznych w swej twórczości.

Poetyka tekstów *Żelaznych Wagin* jest reakcją na bieżące wydarzenia polityczne, uwzględniające takie problemy, jak nierównomierne rozłożenie obowiązków domowych w rodzinach i związkach („Solarium”, „Żelazne Waginy”), kultura masowa nakładająca na kobiety imperatyw dbania o siebie, pokazywania się mężczyznom z jak najlepszej strony („Solarium”), przemoc domowa i nadużywanie uprzywilejowanej pozycji przez mężczyzn („Żelazne Waginy”), płytki nacjonalizm narzucający czarno-biały ogląd rzeczywistości („500 zeta”, „Szpital Świętej Rodziny”), czy wreszcie odwołanie się do populistycznych postulatów politycznych („500 zeta”). Świat kreowany przez grupę to wizja prześmiewczej rzeczywistości, w której królują ironicznie wyśmiewane przez zespół narodowe wartości, konsumpcjonizm, mizoginia. Istotną kwestią, na którą zwracają uwagę *Żelazne Waginy* jest problematyka reprodukcji – kobiety w prawicowych postulatach idealnego porządku społecznego postrzegane są w kontekstach pełnienia przede wszystkim domowych prac i obowiązków oraz posiadania potomstwa – rodzenie i wychowywanie dzieci mają pozostać głównym przeznaczeniem narodowo zorientowanych kobiet. Te aspekty życia zostają ironicznie pokazane jako patriotyczne brzemię, które kobieta gotowa jest podjąć za określoną opłatą („500 zeta”). Obrazy te jednocześnie zostają zderzone z pokazanymi w piosence „Żelazne Waginy” obrazkami przemocy domowej oraz sankcjonowanego również religijnie wykorzystywania seksualnego kobiet.

Uwagi końcowe

Komunikat artystyczny nacechowany politycznymi wartościami pełni funkcje światopoglądowe, integracyjne, delimitacyjne oraz edukacyjne. Jednocześnie jest manifestacją aktywności określonego środowiska – swoistym muzycznym markerem ideologicznego nastawienia. Przekazywany podczas publicznych występów oraz jako komunikat medialny (np. profil artystów czy ich kanał w mediach społecznościowych), staje się kanałem artykulacji poglądów i postaw typowych dla określonego środowiska.

Muzyka popularna to szczególnego rodzaju program artystyczny, nadawany w celu wywarcia odpowiedniego wpływu na odbiorcę. Nacechowanie komunikatów treściami politycznego typu jest funkcją polityczno-ideowych przekonań nadawcy oraz kontekstów odbioru samego komunikatu. Sytuacja komunikacyjna sprawia, że nadawca i odbiorca

odczytuje treści poprzez pryzmat określonej ideologii, ma ona za zadanie stymulację odpowiednich postaw, ekspresję poglądów i próby podejmowania działań w sferze publicznej. Dzieje się tak dlatego, że muzyka jest komunikatem łatwo przyswajalnym, powszechnie dostępnym w przestrzeni publicznej oraz, co w analizowanej w artykule perspektywie najważniejsze, generujący u odbiorców silne emocje, pozwalające na instrumentację treści o politycznym charakterze.

STRESZCZENIE

W artykule poruszono kwestię użycia muzyki popularnej w kontekstach politycznych, jako sposobu wyrażania i zarządzania poglądami konfliktowymi w dyskursie publicznym. Muzyka jako rodzaj sztuki jest sposobem manifestowania przez podmioty publiczne obecności w przestrzeni publicznej i artikulację interesów danej grupy ludzi wobec innych grup, zaś nierówności społeczne przekładają się na działania artystyczne. Na muzykę popularną w niniejszym ujęciu można spoglądać jako na sposób wyrażania podmiotowych potrzeb w społecznej walce o uznanie. Jako przykłady politycznej postawy prezentowanej przez muzyków użyję reprezentacji muzycznej związanej z „czarnym protestem” oraz kwestii wykluczania z dyskursu publicznego kobiet w wybranych utworach muzycznych polskich grup. Kwestie aborcji stały się punktem wyjścia do krytyki rządzących oraz panującej w RP kultury przyzwolenia dla nierównoprawnego traktowania kobiet w przestrzeni publicznej i prywatnej. Artyści, którzy nagrali utwory odnoszące się do niniejszych kwestii to wskazane w artykule różnorodne stylistycznie formacje: El Banda, Girls on Fire i Żelazne Waginy.

Marek Jeziński

ON SELECTED ASPECTS OF THE POLITICAL FACE OF POPULAR MUSIC

The article analyses the use of popular culture in political contexts, as a means of expressing and managing conflictual views in the public discourse. Music as a type of art is a way in which public actors mark their presence in the public space, and in which they articulate the interests of a given group in relation to other groups, while social inequalities translate into artistic activities. From this perspective, popular music may be then seen as a manner of expressing subjective needs in the social struggle for recognition.

An example of a political attitude manifested by musicians discussed in the article are the musical representations connected with the Polish 'black protest' and with the issue of women being excluded from public discourse, presented in selected songs by the Polish bands. The issue of abortion became a starting point for criticising the Polish government and the culture that accepts unequal treatment of women in public and private space. The discussed artists who recorded songs referring to this issue are stylistically varied: El Banda, Girls on Fire and Żelazne Waginy.

KEY WORDS: *popular music, politics, social and political exclusion, black protest, political attitudes and views*

Bibliografia

- Coser Lewis A., *Funkcje konfliktu społecznego*, Kraków 2009.
- Bourdieu P., *Dystynkcja. Społeczna krytyka władzy sądowniczej*, Warszawa 2005.
- Bourdieu P., *Rozum praktyczny. O teorii działania*, Kraków 2009.
- Deutsch M., *The resolution of conflict: Constructive and destructive processes*, New Haven, CT 1973.
- Dziewięcka-Bokun L., *Unia Europejska przeciw biedzie i ekskluzji społecznej*, [w:] E. Tarkowska (red.), *Przeciw biedzie. Programy, pomysły, inicjatywy*, Warszawa 2002.
- Honneth A., *Walka o uznanie. Moralna gramatyka konfliktów społecznych*, Kraków 2012.
- Lustig J., *Ubóstwo i jego pomiar*, [w:] L. Frąckiewicz (red.), *Polityka społeczna. Zarys wykładów wybranych problemów*, Katowice 2000.
- McNair B., *An Introduction to Political Communication*, London and New York 2007.
- Oberschall A., *Theories of Social Conflict*, „Annual Review of Sociology” 1978, vol. 4.
- Panek T., *Ubóstwo jako kwestia społeczna*, [w:] A. Kurzynowski (red.), *Polityka społeczna*, Warszawa 2006.

Mateusz Maria Bieczyński

ORCID 0000-0002-4108-9449

Destrukcja dzieł sztuki a prawo w ujęciu historycznym

SŁOWA KLUCZOWE:

Prawo i sztuka, ochrona dóbr kultury, ikonoklazm, sztuka religijna

STUDIA I ANALIZY

Wprowadzenie

Dekret o zniszczeniu posągów Buddy w Bamjan w Afganistanie został wydany 26 lutego 2001 przez mułłę Omara, przywódcę Talibów – fundamentalistycznych muzułmanów, zwolenników doktryny wahabickiej¹. Pomimo sprzeciwu światowej opinii publicznej oraz licznych not protestacyjnych ze strony światowych przywódców oraz natychmiastowej mediacji organizacji międzynarodowych, w tym UNESCO, liczących ponad 1500 lat artefaktów nie udało się ocalić². Począwszy od 10 marca 2001 roku światowe agencje prasowe rozpowszechniły filmy i zdjęcia przedstawiające moment niszczenia (rozstrzelania i wysadzenia) rzeźb

¹ Wahabizm (lub wahhabizm) jest to islamski ruch religijny i polityczny powstały w XVIII wieku. Zakłada on powrót do źródeł islamu, w tym również prostoty i surowości obyczajów. Nurt ten bywa mylony z bardziej ogólnym ruchem odnowy islamu – salafizmem mający swoje początki w wieku XIX.

² Bezsukteczne okazały się działania podjęte przez UNESCO oraz apele organizacji międzynarodowych. Dyrektor Generalny UNESCO Kōichirō Matsuura zwołał grupę 55 państw arabskich uczestniczących w Organizacji Konferencji Państw Islamskich w UNESCO, która potępiła stanowisko talibów. Państwa regionu Azji i Pacyfiku również wsparły działanie UNESCO oraz wezwały do utworzenia specjalnego funduszu ochrony dóbr kultury w Afganistanie.

oraz widoki pozostałości po nich (gruzowisko w skalnych niszach). Nie był to pierwszy przypadek destrukcji zabytków w Afganistanie³, jednakże ze względu na unikalność zniszczonych posągów opisane tu zdarzenia określono mianem barbarzyńskich⁴. Wydarzenia te oceniono jako fiasko dialogu międzykulturowego oraz powrót do sporu pomiędzy religiami o status obrazu i możliwość sporządzania wizerunków – zagadnienia, które nie było przedmiotem publicznej debaty na arenie międzynarodowej co najmniej od końca XVIII wieku.

Zniszczenie pomników Buddy, które z perspektywy europejskiej stanowi trudny do zrozumienia akt kulturowego wandalizmu, skłania do podjęcia naukowej refleksji nad zagadnieniem relacji prawa, religii i wizerunków w perspektywie historycznej. Wydarzenia te widziane w szerszym kontekście wydają się bowiem nabierać innego znaczenia. Wpisują się one w ciąg podobnych przypadków, w których prawo i polityka sankcjonowały niszczenie religijnych przedstawień plastycznych.

Niniejszy artykuł ma na celu dokonanie przeglądu wydarzeń, w których normy prawne były wykorzystywane do formułowania i utrwalania wytycznych polityki kulturalnej państwa w odniesieniu do dzieł sztuki i innych materialnych świadectw przeszłości związanych ze sprawowaniem kultu religijnego, a które w wyniku dokonujących się przemian kulturowych utraciły swoje pierwotne funkcje użytkowe, lub którym starano się nadać nowe znaczenie. Drugim celem opracowania jest próba odpowiedzi na pytanie, czy spór kultur, z którym mamy współcześnie do czynienia, a który w pewnym uproszczeniu przebiega pomiędzy cywilizacją Bliskiego Wschodu i cywilizacją Zachodu oraz między chrześcijaństwem, a islamem można ująć w ramy historycznie uwarunkowanego modelu o wielowymiarowym charakterze (m.in. politycznym, religijnym, narodowościowym). Dla udzielenia odpowiedzi istotne będzie sprawdzenie czy

³ Podobny los spotkał wcześniej zbiory Muzeum Narodowego w Kabulu, gdzie zniszczeniu lub wywozowi uległy bezcenne zbiory prehistorycznych artefaktów oraz kolekcje z epoki greckiej i rzymskiej. Degradacji i zniszczeniu uległy również liczne groty mnichów buddyjskich ozdobione freskami, służące teraz za miejsca biwaków i pozycje wojskowe [zob.: <http://nimosz.pl/pl/wydawnictwa/wydawnictwa-nimosz/cenne-bezcenne-utracone-1/cenne-bezcenne-utracone-archiwum/2001/nr-22001/zniszczenie-posagow-buddy-w-bamjan-zbrodnia-przeciw-kulturze>].

⁴ Talibowie zapewniali, że zniszczenie posągów nie stanowi aktu agresji przeciwko innym kulturom, ale jest wynikiem prowadzonej przez nich polityki wewnętrznej, a sama decyzja zapadła zgodnie z lokalnym prawem i została zatwierdzona jednogłośnie przez radę ulemów. Uzasadnieniem dla destrukcji rzeźbiarskich przedstawień miało być uznanie ich za wizerunki bożków niewiernych, których pozostawienie było niezgodne z nauką islamu.

można wskazać pewne prawidłowości dotyczące kulturowych odmienności wymienionych formacji społeczno-kulturowych w odniesieniu do twórczości plastycznej. Wykazanie ciągłości w zakresie sporu o wizerunki pomiędzy kulturami mogłoby prowadzić do częściowego przynajmniej podważenia idei kulturowej różnorodności, jako założenia prawa międzynarodowego, wykluczałoby bowiem możliwość pogodzenia sprzecznych założeń teoretycznych, które znajdują swoje bezpośrednie odzwierciedlenie w obowiązującym prawie stanowionym⁵.

Bizantyjskie spory o obrazy i ich konsekwencje

Kulturowa doniosłość sporów o wizerunki prowadzonych w Bizancjum jest niemożliwa do przecenienia, bowiem ich przebieg i skutki były odczuwalne w całej Europie i na Bliskim Wschodzie, ponadto zaś ich oddziaływanie wykraczało znacznie poza okres Starożytności i Średniowiecza.

We wschodnim Cesarstwie Rzymskim w okresie pomiędzy V a XV wiekiem wydano wiele aktów prawnych dotyczących sztuk plastycznych i architektonicznych. Przedmiotem regulacji było określenie stosunku państwa do dzieł sztuki starożytnej – cenionych za artyzm i wysoki poziom opracowania plastycznego i potępianych za treść niezgodną z oficjalną doktryną religijną, którą było chrześcijaństwo. Dualizm ten znalazł odzwierciedlenie w treści konstytucji cesarskiej wydanej w roku 382. Zezwalała ona na zachowanie antycznych, pogańskich dzieł sztuki, ale nakazywała doceniać je ze względu na ich artystyczną wartość, nie zaś religijną funkcję, jaką uprzednio pełniły⁶. Celem tej regulacji była ochrona rzeźb i budowli przed ich destrukcją, choć w treści normy pozostawiono furtkę dla niszczenia tych dzieł, które nie utraciły funkcji kultowych dla wyznań pogańskich.

W latach 320–420 wydano serię aktów prawnych, które włączone zostały następnie do Kodeksu Teodozjusza, a które odnosiły się do dzieł architektonicznych (sekcja zatytułowana „O poganach, ofiarach i świąty-

⁵ Niniejszy artykuł został przygotowany w ramach międzynarodowego projektu badawczego, pt. „The Right to Cultural Heritage Its Protection and Enforcement through Cooperation in the European Union”, realizowanego w programie Unii Europejskiej Heritage Plus, nr umowy 030/DSAP-PF/HERITAGEPLUS/2015, <https://heuright.eu> (dostęp: 21.12.2017).

⁶ J. Alchermes, *Spolia in Roman Cities of the Late Empire: Legislative Rationales and Architectural Reuse*, „Dumbarton Oaks Papers” 1994, vol. 48, s. 171–172.

niach”)⁷. Istotne znacznie miała konstytucja cesarska z roku 397 pozwalająca na wykorzystanie elementów architektonicznych pogańskich świątyń do budowy mostów, akweduktów oraz murów miejskich⁸, jak również konstytucja z 10 lipca 399 roku, która nakazała „zburzenie bez zamętu i zamieszania świątyń na wsiach [w celu] pozbycia się wszelkiej postawy zabobonu”⁹. Dzieła jednoznacznie nie związane z pogańskimi obrzędami religijnymi należało jednak oszczędzić. Dekoracje reliefowe objęto ochroną („chcemy, aby ozdoby publicznych budowli były zachowane”)¹⁰. W treści tych norm wyraźnie widoczne jest dążenie do podkreślenia przez władzę państwową własnego prestiżu poprzez zachowanie ciągłości idei cesarstwa rzymskiego jako formacji politycznej o wysokiej kulturze plastycznej. Spadek jakości dzieł sztuki związany z kryzysem cesarstwa, a niedługo potem, z jego rozpadem (476 r.) wymagał ograniczenia interesu religijnego dla zachowania spuścizny kulturowej.

Na podstawie szczegółowych dyspozycji cesarskich wiele dzieł sztuki starożytnej zostało wykorzystanych przy wznoszeniu nowych budynków, z chrześcijańskimi świątyniami włącznie. Choć przenoszenie pogańskich dekoracji do fundowanych kościołów może wydawać się pewnym paradoksem¹¹, to wpisywało się ono w ogólny nurt teologiczny określany mianem *interpretatio Christiana*, a polegający na nadawaniu nowych znaczeń starym obyczajom i tradycjom. Tego typu „reinterpretacje” mogą być jednak odczytywane jako wyraz zwycięstwa chrześcijaństwa nad poganizmem¹². Dualizm w bizantyjskim sposobie podejścia do dzieł sztuki antycznej doskonale oddaje treść konstytucji cesarskiej z dnia 15 listopada 407 roku, która stanowiła podsumowanie wcześniejszych regulacji¹³.

⁷ Tamże, s. 168.

⁸ H. Saradi, *The Use of Ancient Spolia in Byzantine Monuments: The Archaeological and Literary Evidence*, „International Journal of the Classical Tradition” 1997 (Spring), vol. 3, nr 4, s. 397.

⁹ *Kodeks Teodozjusza. Księga Szesnasta*, tłum. A. Caba, oprac. M. Ożóg, M. Wójcik, seria *Synody i Kolekcje Praw*, tom VII, Kraków 2014, s. 119.

¹⁰ Tamże, s. 118.

¹¹ J. Alchermes, *Spolia in Roman Cities...*, s. 170.

¹² H. Saradi, *The Use of Ancient Spolia...*, s. 395.

¹³ *Kodeks Teodozjusza...*, s. 120: „1.) Posągi, jeśli jakieś jeszcze teraz są w świątyniach i kaplicach, które gdziekolwiek albo odbierały, albo odbierają pogańską cześć, niech zostaną usunięte ze swoich miejsc, ponieważ wiemy, że to zostało ustanowione częścią powtarzaną sankcją. 2.) Same budynki świątyń, które są na terenach miejskich, albo wewnątrz murów miasta, albo poza nim, niech zostaną skonfiskowane na użytek publiczny. Ołtarze we wszystkich miejscach niech zostaną zburzone, a wszystkie świątynie w naszych posiadłościach niech będą przekazane na jakiś pożyteczny cel. Właściciele

Kolejne stulecia – wiek VIII i X – przyniosły jeszcze radykalniejsze regulacje dotyczące możliwości zachowania nie tylko starożytnych, ale także współczesnych dzieł sztuki religijnej. Czasy te przeszły do historii pod pojęciem wojen ikonoklastycznych. Wynikały one z walki o władzę pomiędzy dwiema przeciwstawnymi frakcjami politycznymi, z których pierwsza propagowała kult świętych wizerunków, natomiast druga zwracała się ku czystemu spirytualizmowi pozbawionemu rozbudowanych form plastycznej reprezentacji. W roku 725 cesarz Leon III Izauryjczyk (pan. 717–741) ogłosił pierwszy edykt przeciwko obrazom. „Nakazywał zastąpienie wszystkich krucyfiksów surowymi krzyżami”¹⁴. Kolejny edykt z roku 730 zakazał czczenia ikon Chrystusa, Maryi Dziewicy oraz świętych. Należało je zniszczyć. Cesarz skierował do papieża Grzegorza II list, w którym wezwał go do wspólnego „położenia kresu odśrodkowym oddziaływaniom kultury wprowadzającej podział i wpływom autorytetów lokalnych”¹⁵. Biskup Rzymu odrzucił te tezy i rzucił na władcę klątwę. Odpowiedzią cesarza było zaostrenie polityki ikonoklastycznej. „Wrzenie od Bizancjum po Rzym opanowało masy przywiązane do obrazów”¹⁶. Regulacje prawne wprowadzone przez cesarza spotkały się z oporem ludu, bowiem były sprzeczne ówczesną praktyką religijną.

„Po śmierci Leona III i Grzegorza II za następných cesarzy i papieży walka nie tylko nie ustała, lecz jeszcze przybrała na sile. Po synodzie 731 roku, który ekskomunikował niszczyteli obrazów, cesarz Konstantyn V (pan. 741–775) wzmógł jeszcze ich akcję, działając zarówno zarządzeniami, jak pismami, w których uzasadniał potępienie obrazów Chrystusa i świętych. [...] Był to jeden z dość rzadkich w dziejach wypadków, gdy za pogląd na sztukę płacono wolnością, a niekiedy i życiem”¹⁷. Sprzeciw duchowieństwa, zgromadzeń monastycznych oraz wiernych nie podkopał przekonania cesarza Konstantyna V o słuszności własnych racji. Dążąc do nadania swoim postanowieniom rangi religijnego dogmatu zwołał synod w Hierii (10 lutego – 8 sierpnia 754 roku), na

niech będą zmuszeni je zburzyć. 3.) Również biskupom [właściwych] miejsc dajemy możliwość zabrania tych rzeczy władzą Kościoła”.

¹⁴ Zob.: N. Davis, *Europa*, Kraków 2000, s. 279; por. też: T. Krannich, Ch. Schubert, C. Sode, *Die ikonoklastische Synode von Hieria 754*, [w:] *Studien und Texte zu Antike und Christentum nr 15*, Tuebingen 2002, s. 4; oraz: B. Brock: *Der byzantinische Bilderstreit*, [w:] M. Warnke (red.), *Bildersturm. Die Zerstörung des Kunstwerkes*, München 1973, s. 30–41.

¹⁵ H. Belting, *Obraz i kult*, Gdańsk 2010, s. 170.

¹⁶ W. Tatarkiewicz, *Historia estetyki*, t. II, Warszawa 2009, s. 45.

¹⁷ Tamże, s. 45.

którym – mimo sprzeciwu papieża¹⁸ – ustanowiono zakaz sporządzania wizerunków świętej rodziny oraz przedstawień Boga. Ikonoklazm stał się w ten sposób częścią oficjalnej doktryny¹⁹, przyznano mu prawomocność kanoniczną, jak również – zgodnie z ustrojem Bizancjum, którym był cesaropapizm²⁰ – uznano go za prawo państwowe²¹.

Ostatecznie zakazy ikonoklastyczne zostały odwołane na mocy postanowień soboru w Nicei (28 września – 23 października 787 roku; tzw. Sobór Nicejski II), zwołanego z inicjatywy cesarzowej Ireny działającej w porozumieniu z przychylnym obrazom patriarchą Tarasiosem. „Obrazoburstwo” potępiono jako herezję. Przywrócono kult obrazów, podkreślając jednak, że odnosi się on do osoby przedstawionej na obrazie, a nie do samego obrazu. Ustalono także zasady tworzenia ikon, wykluczające dowolność i zezwalając na „pisanie obrazów” jedynie duchownym²². Postanowieniem o największej doniosłości, mającym na celu zapobieżenie podobnym kontrowersjom w przyszłości było dostosowanie starotestamentowego dekalogu do zmienionych zasad postnicejskiego Kościoła. Usunięto Drugie Przykazanie zakazujące kultu obrazów i posągów, a dziesiąte stanowiące integralną całość rozdzielono na dwa, by zachować pierwotną ich liczbę. Akta soborowe zostały promulgowane, zyskując charakter prawodawczy, administracyjny oraz dyscyplinarny. Mimo pewnych kontrowersji²³ wokół treści dokumentu zasady w nim wyrażone stały się wyznacznikiem zasad tworzenia świętych wizerunków w epoce średniowiecza²⁴.

¹⁸ E. Caspar, *Papst Gregor II und der Bilderstreit*, „Zeitschrift für Kirchengeschichte” 1933, nr 52, s. 29–89.

¹⁹ Uchwały synodu ogłoszone 29 sierpnia stwierdzały, że Chrystus jest niewyobrażalny, każdy zaś Jego wizerunek służy albo monofizycznej, albo nestoriańskiej chrystologii.

²⁰ M. Zmierczak, *Historia doktryn polityczno-prawnych*, Poznań 2008, s. 56.

²¹ Zob.: H.G. Beck, *Senat und Volk von Konstantinopel. Probleme der byzantinischen Verfassungsgeschichte*, München 1966.

²² Zgodnie z kanonami postacie na ikonach powinny mieć duże szerokie oczy, całe ciało osłonięte odzieniem, odsłonięte jedynie twarze i dłonie. Figury miał okalać czarny kontur, karnacja postaci winna być ciemna, święci mieli posiadać długie brody, schematycznie zarysowane szaty nie powinny uwidaczniać kośćca, powinien być stosowany umowny światłocien.

²³ Por.: G. Händler, *Epochen karolingischer Theologie. Eine Untersuchung über die Karolingischer Gutachten zum byzantinischen Bilderstreit*, Berlin 1958.

²⁴ Por.: H. Gauer, *Texte zum byzantinischen Bilderstreit. Der Synodalbrief der drei Patriarchen des Ostens von 836 und Seine Verwandlung in sieben Jahrhunderten*, Frankfurt am Main 1994.

Ikonoklazmy reformacyjne

Kolejną fazę religijnego ikonoklazmu wspartego autorytetem państwa (czyt. władzy politycznej) i prawa stanowionego przyniosły czasy Reformacji. Od pierwszej połowy XV wieku do końca wieku XVII okresowo, w różnych częściach Europy dzieła sztuki religijnej padały ofiarą zmasowanych ataków ze strony zwolenników Lutera, Kalwina i innych reformatorów. Przypadki niszczenia dekoracji kościelnych nie ominęły państw niemieckich, Królestwa Francji i Anglii, Niderlandów znajdujących się pod protektorem hiszpańskim, jak również Czech. We wszystkich wymienionych państwach zagadnienie wizerunków o użytkowej funkcji religijnej stało się kartą przetargową w prowadzonych sporach o władzę. Aksjologia poszczególnych wyznań chrześcijańskich przenikała do sporów politycznych, stając się jedną z ich głównych sił napędowych.

Między poszczególnymi reformatorami z początku XVI wieku brak było pełnej zgodności w sprawie świętych wizerunków. Różnice wynikały przede wszystkim z odmienności w interpretacji Pisma Świętego. „Przedmiotem polemik stała się kolejność Dziesięciu Przykazań, gdyż katechizmy reformowane wymieniały jako drugie przykazanie zakaz sporządzania obrazów, nie traktując go po prostu jako objaśnienia pierwszego przykazania, co [...] czynili w swoich katechizmach luteranie i rzymscy katolicy. Obie strony sporu miały świadomość, iż kwestia ta, sama w sobie, nie jest bardzo doniosła. Jednak anomalia polegająca na tym, że kalwińscy ikonoklaści mogli przywoływać autorytet wschodnich ortodoksyjnych ikonodulów [zwolenników obrazów – M.B.] w kwestii podziału przykazań, podpowiadała, iż prawdziwym problemem było znaczenie i stosowanie przykazań, a nie ich numeracja”²⁵. Stąd też, dla analizowanego tu zagadnienia najważniejsze znaczenie ma fakt, że teorie religijne poszczególnych reformatorów znajdowały bezpośrednie przełożenie na praktykę postępowania z istniejącymi już przedstawieniami o tematyce religijnej. Niezależnie od stopnia radykalizmu protestanci palili dzieła drewniane, kamienne wykorzystywali do budowy, inne rzadziej zwracali fundatorom. Luteranie postępowali tak z dziełami nieodpowiadającymi nowym kanonom ikonograficznym. Zwolennicy ruchów radykalnych czynili tak ze wszystkimi malowidłami i rzeźbami, które znaleźli we wnętrzach kościołów. W znaczeniu teologicznym takie działanie rozumiano analogicznie do Chrystusa oczyszczającego świątynię z nieprawości. Wie-

²⁵ J. Pelikan, *Tradycja chrześcijańska. Historia rozwoju doktryny. Tom IV: Reformacja Kościoła i dogmatów (1300–1700)*, Kraków 2010, s. 262.

lokrotnie jednak niszczenie wizerunków przybierało formy rytualne lub symboliczne: figury były skracane o głowę, ustawiane na pręgierzu, wieszane na szubienicy. Stosowano więc wobec nich prawem przewidziane cielesne kary hańbiące, mające na celu pozbawienie dzieł przypisywanej im siły oddziaływania. Szczególnie charakterystyczne przejawy tego zjawiska miały miejsce w Münster (1534–1535)²⁶.

Zasady postępowania z obrazami zyskały moc prawodawczą w wyniku pokoju w Augsburgu zawartego w 1555 roku (koniec wojen religijnych w Niemczech), na którym ustanowiono zasadę *cuius regio, eius religio* (łac. czyja władza, tego religia), zgodnie, z którą książęta otrzymali prawo wyboru wyznania i narzucania go swoim poddanym niezależnie od woli cesarza²⁷. W normie tej najpełniej wyraża się ściśle powiązanie czynnika władzy politycznej z prawem stanowionym. Oto mocą suwerena – władcy świeckiego – decydowały się losy wyznawców religii, a w konsekwencji również artystów, którzy działali uprzednio na usługach związków wyznaniowych. Dla przykładu, „w roku 1525 artyści skierowali do magistratu miasta Strasburga prośbę, aby udzielono im pomocy przy zmianie zawodu, ponieważ nie mają żadnego zatrudnienia, odkąd za sprawą Słowa Bożego zmniejszyła się znacznie cześć dla obrazów”²⁸.

Rewolucja Francuska i „ostatni” wielki ikonoklazm

Związek pomiędzy władzą państwową, a prawem, jako instrumentem kontroli decydującym o materialnym bycie dzieł sztuki religijnej ujawnił się z pełną mocą w okresie Rewolucji Francuskiej, w okresie pomiędzy rokiem 1789, a ustanowieniem Cesarstwa w roku 1804. Akty terroru wymierzone przeciwko wszelkim wizualnym reprezentacjom starego porządku – głównie dziełom rzeźbiarskim – skupiły się na sztuce kościel-

²⁶ W latach 1534–1535 dwóch Holendrów – Jan Matthijas oraz Jan Beukelza z Lejdy – założyły w Münster w Westfalii „Królestwo Wybranych”, zrzeszającą anabaptystów, rekrutujących się głównie ze zwolenników Thomasa Müntzera. Miała być to idealna chrześcijańska republika, w której miałyby rządzić zasady Ewangelii. Anabaptyści byli pierwszymi „fundamentalistami” świata chrześcijańskiego i katolicy prześladowali ich tak samo jak protestanci. W swoich koncepcjach zawarli również sprzeciw wobec obrazów, jako wynikający z przykazań Pisma Świętego [zob.: M. Warnke, *Durchbrochene Geschichte? Die Bilderstürme der Wiedertäufer in Münster 1534/1535*, [w:] Tenże (red.), *Bildersturm*, München 1974, s. 65–99].

²⁷ Mocą postanowień pokoju augsburskiego pełnoprawnymi religiami zostały jedynie katolicyzm i luteranizm.

²⁸ H. Belting, *Obraz i kult. Historia obrazu przed epoką sztuki*, Gdańsk 2012, s. 530.

nej. Prawo również i w tym wypadku stanowiło konsekwencję przyjmowanej linii politycznej zakładającej określoną wizję świata społecznego po wdrażanych przemianach. Dzieła sztuki odgrywały w tym procesie ustanawiania „nowego porządku” centralną rolę, podobnie jak ich niszczenie w przypadkach, gdy nie były zgodne z planowanymi reformami lub stanowiły reprezentację zwalczanych frakcji.

Działania tego typu wynikały z rewolucyjnego zapału, były jednak również efektem dualizmu treści aktów prawnych – w lipcu 1790 roku rząd rewolucyjny wydał dekret nakazujący niezwłoczne usunięcie reliefów z pomnika Ludwika XVI znajdującego się na Place Victorie, a jednocześnie – w generalnej normie – prawnie zakazał niszczenia monumentów z poprzedniego systemu²⁹. Definitywny upadek monarchii 10 sierpnia 1792 wyzwolił jednak na nowo niszczycielskie siły. Lud francuski zapadł na „epidemię ikonoklazmu”, której ofiarą padały w pierwszej kolejności dekoracje z fasad kościołów.

Rząd rewolucyjny podjął działania mające na celu ochronę dzieł sztuki znajdującej się w znacjonalizowanych świątyniach. Nakazano gromadzenie ich w specjalnie do tego powołanych magazynach, w celu stworzenia udostępnianej publicznie kolekcji sztuki średniowiecznej. Władze republiki namawiały artystów do prowadzenia studiów nad tą sztuką, co bezpośrednio przyczyniło się do ukształtowania dziedziny studiów historycznych nazywanych dziś mediewistyką. Pierwsza utworzona kolekcja dzieł sztuki kościelnej została powierzona Alexandre Lenoirovi.

Zapewnienie ochrony sztuce dawnej okazało się jednak nie w pełni możliwe, bowiem lud, pod wpływem rewolucyjnych postulatów zerwania z dawnym porządkiem niszczył ją szybciej niż Minister Spraw Wewnętrznych był w stanie rejestrować straty. Trend ten utrzymał się co najmniej przez kolejne dwa lata. W roku 1794 na zlecenie władz republiki Abbe Gregoire sporządził specjalny raport mający oszacować rozmiary dokonanych zniszczeń³⁰. Autor pracował nad dokumentem ponad osiem miesięcy. Opracowanie, opublikowane po raz pierwszy w sierpniu 1794 roku wykraczało poza suchy opis skutków rewolucyjnego wandalizmu. Autor zawarł w nim osobiste przemyślenia natury teoretycznej na temat opisywanych zdarzeń. Uznał wezwanie do niszczenia artefaktów za niepatriotyczne, bowiem przyczyniało się do utraty spuścizny kulturowej

²⁹ S.J. Idzerda, *Iconoclasm during the French Revolution*, „The American Historical Review” 1954, vol. 60, nr 1, s. 15.

³⁰ H. Grégoire, *Rapport sur les destructions opérées par le Vandalisme et les moyens de le réprimer*, Paris 1794.

narodu francuskiego³¹. Skoro dzieła te zostały znacjonalizowane i należą do wszystkich, ich niszczenie jest równoznaczne z okradaniem własnej kultury. Wezwanie Gregoire'a poskutkowało dzięki porównaniu omawianych działań do starożytnego wandalizmu i złupienia Rzymu przez Germanów³².

W ochronę dzieł sztuki religijnej zaangażował się Alexandre Lenoir. Posiadał on kredyt zaufania rządu dzięki heroicznym aktom ratowania monumentów niszczonych w roku 1790. Ta reputacja pozwoliła mu na dużo swobody. Udało mu się ocalić niektóre artefakty związane z osobą króla, pomimo, że praktyką było ich przetapianie na działa³³. Również dzięki niemu ocalono figurę umierającego niewolnika autorstwa Michała Anioła, która zdobiła nagrobek papieża Juliusza II³⁴. Lenoir zorganizował studyjne pokazy dzieł sztuki kościelnej w danych budynkach kościelnych. Stworzył on również teoretyczne podstawy nowej interpretacji tych obiektów³⁵. Jego działania są z całą pewnością jedną z podwalin nowoczesnej ochrony zabytków rozumianej jako dział prawa. Dzięki zaangażowaniu w bieżącą politykę udało mu się uzyskać zgodę na założenie Muzeum Monumentów – pierwszego muzeum poświęconego sztuce średniowiecznej³⁶. Stało się to możliwe dzięki zaakcentowaniu przez pomysłodawcę jedynie historycznej, a nie religijnej wartości gromadzonych artefaktów³⁷. Strategia ta przywodzi na myśl regulację Kodeksu Teodozjusza, zgodnie

³¹ J.L. Sax, *Heritage Preservation as a Public Duty: The Abbé Grégoire and the Origins of an Idea*, „Michigan Law Review” 1989, nr 88, s. 1143–1144.

³² Francuskie *monumentes* miało inne znaczenie niż angielskie *monuments* czy polskie *monumenty*. Oznaczało bowiem również dzieła symbolizujące określone wartości historyczne o ruchomym charakterze, takie jak medaliony czy książki pamiątkowe.

³³ E. Kennedy, *Vandalism and Conservation*, [w:] *A Cultural History of the French Revolution*, Binghamton, NY 1989, s. 206.

³⁴ A. McClellan, *Inventing the Louvre. Art, Politics and the Modern Museum in Eighteenth Century Paris*, Berkeley 1999, s. 159.

³⁵ A. Lenoir, „Foreword” to the *Historical and Chronological Description of the Monuments of Sculpture 1795/7*, [w:] Ch. Harrison, P. Wood, J. Gaiger (red.), *Art in Theory 1648–1815: An Anthology of Changing Ideas*, Blackwell Publishers 2000, s. 733.

³⁶ D. Poulot, *Revolutionary „Vandalism” and the Birth of the Museum: The Effects of a Representation of Modern Cultural Terror*, [w:] S. Pearce (red.), *Art in Museums*, „New Research in Museum Studies” 1995, nr 5, s. 206; C.M. Greene, *Alexandre Lenoir and the Musée Des Monuments Français during the French Revolution*, „French Historical Studies” 1981, nr 12, s. 213; A. McClellan, *Nationalism and the Origins of the Museum in France*, [w:] G. Wright (red.), *The Formation of National Collections of Art and Archeology*, Waszyngton 1996, s. 35.

³⁷ F. Haskell, *History and Its Images: Art and the Interpretation of the Past*, Londyn 1993, s. 241.

z którą dzieła sztuki dawnej oprócz wartości religijnej mają również wartość artystyczną i dlatego nie można ich niszczyć.

Zniszczenia dzieł sztuki w wyniku wojen toczonych w Europie w XIX wieku, jak również rozwój nowoczesnej archeologii związany z odkryciem pozostałości starożytnych miast wezuwiańskich – Pompei i Herculanium – skłaniały społeczność międzynarodową oraz badaczy i miłośników sztuki dawnej do opracowania reguł ochrony świadectw przeszłości o szczególnej doniosłości dla ludzkości zarówno na poziomie lokalnym, narodowym i światowym. Dzięki działalności „ludzi kultury” żywo zainteresowanych zapewnieniem trwałości artefaktom przeszłości, argument o związku zasobów dzieł sztuki dawnej z prestiżem państwa przeniknął do polityki, stając u podstaw inicjatyw legislacyjnych na tym polu. Pierwsze próby uregulowania statusu obiektów o dużej wartości artystycznej i historycznej związane były z działalnością takich osobowości jak K.F. Schinkel czy A. Riegl. Ten ostatni stworzył podstawy dla pierwszej ustawy regulującej ochronę zabytków przyjętej przez Austrię w roku 1901. Wszystkie te zabiegi i działania nie powstrzymały działań wojennych przed niszczeniem dzieł sztuki.

Zniszczenia wojenne i ustroje totalitarne wobec sztuki

Okres dwudziestolecia międzywojennego, totalitaryzmów, drugiej wojny światowej oraz zimnej wojny to czas zakrojonych na szeroką skalę działań zmierzających do kontroli nad funkcją reprezentacyjną oraz opiniotwórczą wizerunków. Zarówno we Włoszech, Niemczech, Hiszpanii, czy Związku Radzieckim realizowana była „totalitarna polityka obrazu”³⁸. Według B. Seidela i S. Jenkera termin ten należy rozumieć jako symboliczną, mentalną oraz prawną płaszczyznę walki o funkcjonujące w przestrzeni publicznej obrazy, mającą na celu zawłaszczenie świadomości i indoktrynację obywateli. Dotyczyło to zarówno dzieł sztuki współczesnej, jak i sztuki dawnej³⁹.

Sztuka nazistowskich Niemiec powstająca w latach 1933–45 kształtowała się jako wypadkowa oficjalnych wyborów. W kontekście omawianych

³⁸ Por.: B. Seidel, S. Jenkner (Hrsg.), *Wege der Totalitarismusforschung*, Darmstadt 1974; I. Gołomsztok w książce zatytułowanej *Totalitarian Art in the Soviet Union, the Third Reich, Fascist Italy and the People's Republic of China*, Londyn 1990.

³⁹ Por.: H. Prolingheuer, *Hitlers fromme Bilderstürmer*, Kolonia 2001; M. Struwe, *Nationalsozialistischer Bildersturm. Funktion des Begriffs*, [w:] M. Warnke, *Bildersturm. Die Zerstörung des Kunstwerkes*, Monachium 1973, s. 121–140.

tu zagadnień związanych z niszczeniem dzieł sztuki, które były sankcjonowane przez prawo lub/i państwowe instytucje na uwagę zasługują w szczególności trzy zdarzenia: 1) napiętnowanie sztuki awangardowej, 2) przejście władzy w uczelniach artystycznych, 3) sprzedaż niepożądanych dzieł sztuki za granicę i propagandowe, publiczne spalanie książek i obrazów.

Do pierwszej fazy niszczenia dzieł sztuki nieprawomyślniej doszło podczas prześladowań artystów, których celem było uniemożliwienie im dalszej działalności twórczej⁴⁰. Konkretne regulacje prawne zatwierdzające przejście kontroli nad działalnością szkół artystycznych poprzedziła fala aktów przemocy⁴¹. W dniu 30 stycznia 1933 roku nazistowskie bojówki opanowały Akademię Sztuk Pięknych w całym kraju, dotkliwie bijąc studentów i profesorów uznanych za „wrogów systemu”. Kolejny „szturm na szkoły artystyczne” miał miejsce 17 lutego 1933 roku, gdy splądrowano wiele pracowni twórczych. Wedle inicjatorów (m.in. Otto-Andreas Schrieber) akcja skierowana była przeciwko „kulturalnemu bolszewizmowi”. Dochodzenie w tej sprawie wszczęte na wniosek poszkodowanych „nie wykazało żadnych nieprawidłowości”⁴². Działania te nie znajdowały swojego bezpośredniego odbicia w powszechnie obowiązujących aktach prawnych, a jedynie wynikały z instrukcji wewnątrzadministracyjnych i rozkazów specjalnych. Stanowiły zatem czysty wyraz władzy faktycznej polityków wybranych w demokratycznych wyborach. Należy je jednak traktować na równi z normami prawnymi, bowiem ich skutek dla sztuki był realny. Dopiero pod koniec akcji usuwania niewłaściwej sztuki, 13 marca 1933 roku, zostało powołane Ministerstwo do Spraw Oświecenia Publicznego i Propagandy Rzeszy, na którego czele stanął Goebbels. Działania administracyjne na polu kultury mogą być więc przedmiotem namysłu z punktu widzenia faktów dokonanych. Uzasadnienie dla nich można podzielić na: ściśle polityczne (związane z niszczeniem obrazów jednoznacznie kojarzonych z określoną frakcją), kulturalne (związane z utwierdzeniem określonego modelu sztuki oficjalnej), religijno-społeczne (związane z niszczeniem symboli judaistycznych).

22 września 1933 roku Goebbels powołał Izbę Kultury Rzeszy (*Reichskulturkammer RKK*), jako instrument narodowosocjalistycznej polityki

⁴⁰ Zob.: B. Hinz, *Die Malerei im deutschen Faschismus. Kunst und Konterrevolution*, Monachium 1974, s. 18–47.

⁴¹ Najwcześniejszy akt prawny organizujący życie kulturalne w III Rzeszy Niemieckiej to Dekret z 1932 roku dotyczący utworzenia Izby Artystycznej Rzeszy Niemieckiej.

⁴² Ch. Fischer-Defoy, *Kunst. Macht. Politik. Die Nazifizierung der Kunst- und Musikhochschulen in Berlin*, Berlin 1988, s. 59–63.

kulturalnej⁴³. Miała ona pełnić funkcję nadzorczą nad całokształtem życia artystycznego i kulturalnego w kraju. Izba składała się z 7 izb branżowych, w tym Izby Sztuk Plastycznych (*Reichskammer der bildenden Künste*). Miała działać na podstawie szczegółowych przepisów⁴⁴. Jej celem było ujednoczenie wszelkich przejawów życia kulturalnego (*Gleichschaltung*). Najważniejszymi „dokonaniami” tej instytucji było rozwiązanie słynnego Bauhausu w Dessau w 1934 roku⁴⁵ oraz prezentacja prac artystów i projektantów związanych z tym ruchem na wystawie sztuki zdegenerowanej w Monachium w 1937 roku⁴⁶.

Akcja skierowana przeciwko sztuce awangardowej była trójfazowa. Adolf Ziegler, prezydent Izby Sztuki Rzeszy, wyznaczony przez Hitlera na pełnomocnika do jej przeprowadzenia⁴⁷, rozpoczął od bezprawnego zajęcia dzieł artystycznych. W maju 1936 roku w muzeach i galeriach bez odszkodowania skonfiskowano kilkanaście tysięcy dzieł powstałych po roku 1910 pod hasłem „oczyszczania sztuki germańskiej”⁴⁸. Dzieła te zaprezentowano szerokiej publiczności podczas szkalującej wystawy obwoźnej, której premiera miała miejsce w Monachium w lipcu 1937 roku. Jej pierwsza odsłona zbiegła się w czasie z wystawą „Grosse Deutsche Kunstausstellung (GDK)”, na której przedstawiono dzieła artystów popieranych przez państwo. Zestawienie obu wystaw miało służyć pouczeniu obywateli odnośnie do tego, jaka sztuka jest właściwa⁴⁹. Wystawa sztuki zdegenerowanej obejmowała 730 dzieł 112 artystów, a zwiedziło ją ponad 3 miliony widzów⁵⁰. Po wystawie, 125 najbardziej wartościowych dzieł

⁴³ Na temat historii powołania i struktury organizacyjnej tej instytucji: Alan E. Steinweis, *Art, Ideology and Economics in Nazi Germany: The Reich Chambers of Music, Theater and the Visual Arts*, New York 1996, s. 32–72.

⁴⁴ Zob.: K.-F. Schrieber (red.), *Das Recht der Reichskulturkammer. Sammlung der für den Kulturstand geltenden Gesetze und Verordnungen, der amtlichen Anordnungen und Bekanntmachungen der Reichskulturkammer und ihrer Einzelkammern*. 2 Bände, Berlin 1943.

⁴⁵ M. Droste, *A German Bauhaus? End of the Bauhaus*, [w:] Tenze: *Bauhaus Archiv 1919–1933*, Taschen 2002, s. 228–232.

⁴⁶ R.A. Etlin, *Art, Culture and Media under the Third Reich*, Chicago 2002, s. 299.

⁴⁷ Por.: G. Durozoi (red.), *Słownik sztuki XX wieku*, hasło: *Entartete Kunst*, Warszawa 1998, s. 201.

⁴⁸ Akcja dotknęła przede wszystkim Kunsthalle w Mannheim, muzeum w Dusseldorfie, Folkwang-Museum w Essen, galerię krajową w Hanowerze oraz zbiory monachijskie.

⁴⁹ D. Freedberg, *Potęga wizerunków. Studia z historii i teorii oddziaływania*, Kraków 2005 (1989), s. 393.

⁵⁰ P.K. Schuster, *Die Kunststadt München 1937. Nationalsozialismus und Entartete Kunst*, Monachium 1987: Artyści zaprezentowani na wystawie reprezentowali najważniejsze kierunki sztuki awangardowej owego czasu: abstrakcję (m.in. Wassily Kandinsky, Paul Klee), ekspresjonistów (m.in. Lyonel Fenninger, Emil Nolde), twórców nowej secesji

sprzedano na aukcjach w Lucernie, pozostałe – na aukcjach w innych miastach Szwajcarii⁵¹. Te, których nie udało się sprzedać, zostały spalone w marcu 1937 roku na dziedzińcu Komendy Głównej Straży Pożarnej w Berlinie (nie jest znana ich dokładna liczba)⁵².

Oprócz zniszczeń będących wynikiem planowego działania systemów totalitarnych w zakresie realizowanej przez nie polityki kulturalnej nie należy zapominać, że znacznie więcej dzieł sztuki i zabytków zostało bezpowrotnie zniszczonych w konsekwencji prowadzonych działań wojennych – zarówno wojny lądowej, jak i bombardowań z powietrza. Żadna ze stron konfliktu nie dążyła do ogólnego chociażby zabezpieczenia dziedzictwa kulturowego znajdującego się na terenach objętych walkami.

Współczesność i niszczenie wizerunków (zamiast zakończenia)

Dokonany w niniejszym opracowaniu skrótowy przegląd przypadków regulacji prawnych mających na celu określenie losu obiektów artystycznych o religijnej i historycznej wartości wskazuje na trwałość społeczno-politycznych uwarunkowań ich istnienia. Z jednej strony można zauważyć nawroty sporów o wizerunki w okresach światopoglądowych i politycznych przemian, z drugiej strony zaś, szczególnie wyraźnie objawia się silne kulturowe uwarunkowanie norm prawnych regulujących możliwość zachowania dzieł sztuki powstałych w innych kręgach kulturowych lub w okresie dominacji innych systemów religijnych i politycznych. Zależności te podkreślają wagę norm prawnych mających na celu ochronę dóbr kultury ze względu na ich obiektywną wartość historyczną i artystyczną.

(z kręgu Maxa Pachsteina), Bauhausu, „Sturmu”, „Novembergruppe” (Oskar Kokoschka, El Lissitzky, László Moholy-Nagy, Oskar Schlemmer), dadaistów (George Grosz, Kurt Schwitters, John Heartfield) czy wreszcie takich innych znakomitości jak Piet Mondrian czy Pablo Picasso. Dla porównania oficjalną wystawę sztuki niemieckiej odwiedziło jedynie ok. 500 000 widzów.

⁵¹ S. Frey, *Die Auktion in der Galerie Fischer in Luzern am 30 Juni 1939 – ein Ausverkauf der Moderne aus Deutschland*, [w:] E. Blume, D. Scholz (red.), *Überbrückt: Ästhetische Moderne und Nationalsozialismus*, Kolonia 1998, s. 275–291; por. też: J. Huener, F.R. Nicosia, *The Artist in Nazi Germany. Continuity, Conformity, Change*, University of Vermont 2006, s. 137. Przebieg aukcji, sprzedawane obiekty oraz uzyskane ceny opisuje J. Petropoulos, *Art as Politics in the Third Reich*, Univ. of North Carolina 1999, s. 75–83.

⁵² Zob.: N. Cieślińska-Lobkowicz, *Zwrot dóbr kultury w stosunkach polsko-niemieckich ostatniego dziesięciolecia*, [w:] G. Czubek, P. Kosiewski (red.), *Przemieszczone dobra kultury. Przypadek Europy Zachodniej i problemy państw Europy Środkowej i Wschodniej w XX wieku*, Warszawa 2004, s. 139–149; K. Chamberlain, *War and Cultural Heritage*, Leicester 2004.

Opisane w niniejszym artykule problemy pozostały aktualne również współcześnie. Wprawdzie po II wojnie światowej odnotowano wzmożoną refleksję na temat losu zabytków i dzieł sztuki podczas konfliktu zbrojnego, jednakże pomimo przyjęcia kilku konwencji międzynarodowych w tym przedmiocie los zabytków i dzieł sztuki na terenach objętych wojną nadal pozostaje niepewny. Społeczność międzynarodowa skupiona pod auspicjami ONZ oraz UNESCO od końca II wojny światowej dążyła do wypracowania minimalnych standardów ochrony dziedzictwa kulturowego w przypadku działań militarnych. Starania te zostały zwieńczone przyjęciem Konwencji UNESCO o ochronie dóbr kulturalnych w razie konfliktu zbrojnego wraz z Regulaminem wykonawczym oraz Protokołem do tej Konwencji, podpisanej w Hadze dnia 14 maja 1954 roku⁵³. Przyjęcie tego aktu stanowi ważny krok w kierunku unifikacji standardów ochrony dóbr kultury na terenach objętych wojną⁵⁴. Należy jednak zauważyć, że w praktyce skuteczność ochrony zabytków i dzieł sztuki na podstawie tego aktu prawnego jest ograniczona. Konwencja posługuje się wąską definicją konfliktu zbrojnego, rozróżniając konflikty konwencjonalne o charakterze zewnętrznym (spór dwóch stron) i wewnętrznym (wojna domowa). Współczesne formy konfliktu, taki jak np. wojna hybrydowa na Krymie czy „umiędzynarodowiona wojna domowa” w Syrii wydają się wykraczać poza przyjęte w niej ramy.

Utworzenie tzw. Państwa Islamskiego (określanego również skrótem ISIS) otworzyło nowy rozdział w sporze pomiędzy Europą i Bliskim Wschodem. Zdarzenie to było dla wspólnoty międzynarodowej tym bardziej zaskakujące, że na krótko przed jej wybuchem świętowano Arabską Wiosnę i obalenie dyktatur w państwach basenu Morza Śródziemnego. Powstaniu samozwańczego kalifatu sprzyjała destabilizacja Iraku po interwencji wojsk amerykańskich, które obaliły rząd Saddama Husajna i powołanej przez niego partii Baas jak również wojna domowa w Syrii pomiędzy tzw. opozycją i prezydentem Baszarem al Asadem. Bojówki ISIS zasiliły zdelegalizowane przez Amerykanów irackie służby porządku publicznego (policja, żandarmeria wojskowa, straż miejska), jak również „mudżahedini wolontariusze” z innych krajów. Konflikt ten nie ma charakteru konwencjonalnej wojny polegającej na starciu dwóch przeciwników, ani wojny domowej, w której zwaśnione frakcje walczą o przejęcie władzy. Interesy stron i uwikłanych w nią państw, które – w zależności

⁵³ Konwencja weszła w życie dnia 7 sierpnia 1956 r., a przez Polskę została ratyfikowana dnia 6 sierpnia 1956 r. i zaczęła obowiązywać od dnia 6 listopada 1956 r.

⁵⁴ Zob.: K. Zeidler, *Prawo ochrony dziedzictwa kultury*, Warszawa 2007, s. 127.

od okoliczności zwalczają się lub zawierają z sobą nietrwałe sojusze – sprawia, że jakkolwiek dialog mający na celu ochronę dóbr kultury na terytoriach objętych tym konfliktem jest znacznie utrudniony⁵⁵. Dodatkowo zaś fundamentalistyczni bojownicy samozwańczego kalifatu dokonują systematycznych i celowych działań w celu zniszczenia dzieł sztuki dawnej, które pełniły niegdyś funkcje religijne. Łupem ich działań padły m.in. znakomite zbiory sztuki asyryjskiej zgromadzone w Muzeum Niniwy w Mosulu. Niektóre z nich miały ponad 3000 lat. Podobny los spotkał ruiny starożytnej Palmiry, które zostały wysadzone w powietrze i uległy – najprawdopodobniej bezpowrotnemu – zniszczeniu.

Samozwańczy kalifat nie został wprawdzie uznany na arenie międzynarodowej za państwo w rozumieniu prawa, jednakże spełnia wszystkie kryteria formalne wymagane dla takich kwalifikacji: posiada terytorium, ludność, stanowi prawo, powołuje infrastrukturę świadczącą określone usługi, ściągą podatki. Choć międzynarodowa koalicja walcząca z kalifatem systematycznie odzyskuje zagarnięte przez niego terytoria syryjskie i irackie⁵⁶, znacznie zmniejszając obszar jego władztwa, to wyrządzone szkody nie dadzą się nigdy naprawić. Istotną odmiennością ISIS od innych znanych państw jest bowiem realizowana przez nie, niejednokrotnie zbrodnicza, polityka wewnętrzna oparta na jawnej dyskryminacji oraz przemocy. Charakterystyka ta dotyczy również realizowanej przez islamistów polityki kulturalnej, której głównymi założeniami były i są: kradzież i destrukcja. Ten anty-program można porównać do „autoimmunologicznej choroby”, która wbrew naturalnym funkcjom organizmu państwowego zmierza nie do jego równowagi, ale do wyniszczenia.

Działania tzw. Państwa Islamskiego, których ofiarą padły zabytki Syrii i Iraku postawiła przed wspólnotą międzynarodową wiele nowych, nieznanych dotąd wyzwań. Jednym z nich jest „wewnątrzkułturowy” charakter opisywanych działań ikonoklastycznych. Logika związana z prawną ochroną dóbr kultury na wypadek konfliktu zbrojnego wydaje się nie odpowiadać sytuacji, w której dochodzi do celowego niszczenia zabytków przez władze określonego terytorium. W związku z zaistniałą sytuacją pojawił się również problem natury etycznej – czy można złamać zakazy nabywania dóbr kultury pochodzących z nielegalnego źródła w celu ich ocalenia? Wykup historycznych artefaktów z rąk islamistów naruszałby

⁵⁵ UNESCO powołało specjalny sztab kryzysowy w sprawie dziedzictwa kulturowego Syrii, jednakże wedle aktualnych raportów wszystkie sześć syryjskich obiektów wpisanych na listę światowego dziedzictwa zostało albo zniszczonych, albo poważnie naruszonych.

⁵⁶ M. Kurowicki, *Wojna w Syrii: Rakka odbita z rąk ISIS, Państwo Islamskie przenosi stolicę do Al-Majadin*, www.polskatimes.pl/fakty, post z 9 września 2017 roku (dostęp: 12.12.2017).

jednak nie tylko międzynarodowe konwencje dotyczące kultury i sztuki, ale również zakazy dotyczące finansowania terroryzmu.

O paradoksie opisywanej sytuacji świadczyć może również wynik debaty prowadzonej w Paryżu w ramach panelu UNESCO na temat możliwości odbudowy pomników Buddy. Jakkolwiek byłoby to możliwe (szacowny koszt to ok. 12 mln dol.), to przeciwko realizacji takiego zamierzenia wydają się przemawiać dwa istotne argumenty. Po pierwsze, odtworzone rzeźby byłyby oszustwem, gdyż zachowało się jedynie 7% pierwotnego kształtu posągów. Po drugie zaś, przedstawiciel UNESCO wyraził opinię, że zniszczenie rzeźb jest faktem historycznym, dlatego organizacja nie poprze odbudowy, gdyby władze Afganistanu się na nią zdecydowały.

Wola polityczna państw zachodnich inspirowanych przez działalność UNESCO stanęła u podstaw przyjęcia nowego międzynarodowego aktu prawnego nastawionego na ochronę dóbr kultury przed ich niszczeniem i nielegalnym handlem. W dniu 3 maja 2017 roku Komitet Ministrów Rady Europy przyjął tekst Konwencji o przestępstwach przeciwko dobrom kultury. Celem tego aktu normatywnego jest zapobieganie i zwalczanie nielegalnego handlu i niszczenia mienia kulturowego⁵⁷. Bezpośredni związek powstania konwencji z aktualnymi wydarzeniami na Bliskim Wschodzie został jednoznacznie wskazany przez legislatorów we wstępie do niego (preambuła).

W opisywanych powyżej historiach najistotniejszym czynnikiem uzasadniającym wprowadzane normy nakazujące niszczenie dzieł sztuki były uzasadnienia natury religijnej. Najczęściej regulacje prawne wymierzone przeciwko twórczości artystycznej były wydawane w okresach tranzytji systemu politycznego na danym terytorium. Były ściśle powiązane z konstytuowaniem się nowych struktur władzy. W tym kontekście uwagę zwraca również trwałość sporu o możliwość obrazowania wpisana we wszystkie kultury wywodzące się z tradycji Starego Testamentu (judaizm, chrześcijaństwo, islam), jak również łączące (lub raczej dzielące) je relacje. Przez długi czas uważano ikonoklazm towarzyszący Wielkiej Rewolucji Francuskiej za ostatni masowy ruch przeciwko obrazom, motywowany względami religijno-światopoglądowymi. Zarówno obalenie pomników po upadku komunizmu, jak również działania ISIS pokazały jak bardzo się myłono.

⁵⁷ *Council of Europe Convention on Offences relating to Cultural Property*, <https://www.coe.int/en/web/culture-and-heritage/convention-on-offences-relating-to-cultural-property> (dostęp: 23.11.2017).

STRESZCZENIE

Niniejszy artykuł stanowi próbę przyjrzenia się zagadnieniu destrukcji dzieł sztuki regulowanej przez prawo w różnych okresach historycznych. Przegląd ten ma na celu wykazanie ciągłości problemów związanych z koniecznością określenia prawnego statusu dzieł sztuki dawnej w okresie przejściowym pomiędzy systemami polityczno-społecznymi. Opracowanie zwraca również uwagę na związki pomiędzy prawem, trwałością dzieł sztuki, a zmianą zapatrywań na rolę religii jako regulatora stosunków społecznych. Dodatkowo artykuł ten zarysowuje historyczne przemiany sposobu prawnej regulacji dzieł sztuk wizualnych. Wykazuje również łączność współczesnych sporów o wizerunki ze wcześniejszymi przemianami religijnymi na kontynencie europejskim.

Mateusz Maria Bieczyński

THE DESTRUCTION OF ART WORKS AND LAW IN HISTORICAL PERSPECTIVE

This article is focusing on the issue of the destruction of art works regulated by law in different historical periods. This overview is intended to demonstrate the continuity of the problems associated with the need to determine the legal status of older art in the transitional period between the following political and social systems. This elaboration draws the attention to the relationship between law, the preservation of art works, and the change of opinion on the role of religion as a regulator of social relations. Additionally, this article outlines the historical transformation of the way in which law regulated visual arts. It shows the connection between today's disputes about images in the context of international war conflicts with the earlier religious changes on the European continent.

KEY WORDS: *art and law, protection of cultural heritage, iconoclasm, religious art*

Bibliografia

- Alchermes J., *Spolia in Roman Cities of the Late Empire: Legislative Rationales and Architectural Reuse*, „Dumbarton Oaks Papers” 1994, vol. 48.
- Beck H.G., *Senat und Volk von Konstantinopel. Probleme der byzantinischen Verfassungsgeschichte*, München 1966.
- Belting H., *Obraz i kult. Historia obrazu przed epoką sztuki*, Gdańsk 2012.
- Brock B., *Der byzantinische Bilderstreit*, [w:] M. Warnke (red.), *Bildersturm. Die Zerstörung des Kunstwerkes*, München 1973.

- Caspar E., *Papst Gregor II und der Bilderstreit*, „Zeitschrift für Kirchengeschichte” 1933, nr 52.
- Chamberlain K., *War and Cultural Heritage*, Leicester 2004.
- Cieślińska-Lobkowicz N., *Zwrot dóbr kultury w stosunkach polsko-niemieckich ostatniego dziesięciolecia*, [w:] G. Czubek, P. Kosiewski (red.), *Przemieszczone dobra kultury. Przypadek Europy Zachodniej i problemy państw Europy Środkowej i Wschodniej w XX wieku*, Warszawa 2004.
- Davis N., *Europa*, Kraków 2000.
- Droste M., *A German Bauhaus? End of the Bauhaus*, [w:] Tenże: *Bauhaus Archiv 1919–1933*, Taschen 2002.
- Durozoi G. (red.), *Słownik sztuki XX wieku*, Warszawa 1998.
- Etlin R.A., *Art, Culture and Media under the Third Reich*, Chicago 2002.
- Fischer-Defoy Ch., *Kunst. Macht. Politik. Die Nazifizierung der Kunst- und Musikhochschulen in Berlin*, Berlin 1988.
- Freedberg D., *Potęga wizerunków. Studia z historii i teorii oddziaływania*, Kraków 2005.
- Frey S., *Die Auktion in der Galerie Fischer in Luzern am 30 Juni 1939 – ein Ausverkauf der Moderne aus Deutschland*, [w:] E. Blume, D. Scholz (red.), *Überbrückt: Ästhetische Moderne und Nationalsozialismus*, Kolonia 1998.
- Gauer H., *Texte zum byzantinischen Bilderstreit. Der Synodalbrief der drei Patriarchen des Ostens von 836 und Seine Verwandlung in sieben Jahrhunderten*, Frankfurt am Main 1994.
- Greene C.M., *Alexandre Lenoir and the Musée Des Monuments Français during the French Revolution*, „French Historical Studies” 1981, nr 12.
- Gołomszok I., *Totalitarian Art in the Soviet Union, the Third Reich, Fascist Italy and the People's Republic of China*, Londyn 1990.
- Grégoire H., *Rapport sur les destructions opérées par le Vandalisme et les moyens de le réprimer*, Paris 1794.
- Händler G., *Epochen karolingischer Theologie. Eine Untersuchung über die Karolingischer Gutachten zum byzantinischen Bilderstreit*, Berlin 1958.
- Haskell F., *History and Its Images: Art and the Interpretation of the Past*, Londyn 1993.
- Hinz B., *Die Malerei im deutschen Faschismus. Kunst und Konterrevolution*, Monachium 1974.
- Huener J., Nicosia F.R., *The Artist in Nazi Germany. Continuity, Conformity, Change*, University of Vermont 2006.
- Idzerda S.J., *Iconoclasm during the French Revolution*, „The American Historical Review” 1954, vol. 60, no. 1.
- Kennedy E., *A Cultural History of the French Revolution*, Binghamton, New York 1989.
- Kodeks Teodozjusza. Księga Szesnasta*, tłum. A. Caba, oprac. M. Ożóg, M. Wójcik, seria *Synody i Kolekcje Praw*, tom VII, Kraków 2014.
- Krannich T., Schubert Ch., Sode C., *Die ikonoklastische Synode von Hiereia 754*, „Studien und Texte zu Antike und Christentum” 2002, nr 15.
- Lenoir A., „Foreword” to *the Historical and Chronological Description of the Monuments of Sculpture 1795/7*, [w:] Ch. Harrison, P. Wood, J. Gaiger (red.), *Art in Theory 1648–1815: An Anthology of Changing Ideas*, Blackwell Publishers 2000.
- McClellan A., *Inventing the Louvre. Art, Politics and the Modern Museum in Eighteen Century Paris*, Berkeley 1999.
- McClellan A., *Nationalism and the Origins of the Museum in France*, [w:] G. Wright (red.), *The Formation of National Collections of Art and Archeology*, Waszyngton 1996.

- Pelikan J., *Tradycja chrześcijańska. Historia rozwoju doktryny. Tom IV: Reformacja Kościoła i dogmatów (1300–1700)*, Kraków 2010.
- Petropoulos J., *Art as Politics in the Third Reich*, Univ. of North Carolina 1999.
- Poulot D., *Revolutionary „Vandalism” and the Birth of the Museum: The Effects of a Representation of Modern Cultural Terror*, [w:] S. Pearce (red.), *Art in Museums*, „New Research in Museum Studies” 1995, nr 5.
- Prolingheuer H., *Hitlers fromme Bilderstürmer*, Kolonia 2001.
- Saradi H., *The Use of Ancient Spolia in Byzantine Monuments: The Archaeological and Literary Evidence*, „International Journal of the Classical Tradition” 1997 (Spring), vol. 3, nr 4.
- Sax J.L., *Heritage Preservation as a Public Duty: The Abbé Grégoire and the Origins of an Idea*, „Michigan Law Review” 1989, nr 88.
- Schrieber K.-F. (red.), *Das Recht der Reichskulturkammer. Sammlung der für den Kulturstand geltenden Gesetze und Verordnungen, der amtlichen Anordnungen und Bekanntmachungen der Reichskulturkammer und ihrer Einzelkammern. 2 Bände*, Berlin 1943.
- Schuster P.K., *Die Kunststadt München 1937. Nationalsozialismus und Entartete Kunst*, Monachium 1987.
- Seidel B., Jenkner S. (red.), *Wege der Totalitarismusforschung*, Darmstadt 1974.
- Steinweis A.E., *Art, Ideology and Economics in Nazi Germany: The Reich Chambers of Music, Theater and the Visual Arts*, New York 1996.
- Struwe M., *Nationalsozialistischer Bildersturm. Funktion des Begriffs*, [w:] M. Warnke, *Bildersturm. Die Zerstörung des Kunstwerkes*, Monachium 1973.
- Tatarkiewicz W., *Historia estetyki*, t. II, Warszawa 2009.
- Warnke M. (red.), *Bildersturm*, München 1974.
- Zeidler K., *Prawo ochrony dziedzictwa kultury*, Warszawa 2007.
- Zmierczak M., *Historia doktryn polityczno-prawnych*, Poznań 2008.

Krzysztof Trzcíński

ORCID 0000-0003-0268-6344

Wygrać, aby przegrać? Rzecz o genezie, istocie i politycznych skutkach specjalnej autonomii prowincji Aceh w Indonezji

SŁOWA KLUCZOWE:

Aceh, autonomia, power-sharing, konsocjonalny, centrypetalny

Wstęp

Położona na północy Sumatry indonezyjska prowincja¹ Aceh jest znana w świecie z kilku powodów. Po pierwsze, jej słynący z waleczności i poczucia własnej wartości rdzenni mieszkańcy najdłużej ze wszystkich grup zasiedlających Archipelag Malajski w granicach współczesnej Indonezji stawiali opór kolonizatorom holenderskim. Mimo że Aceh jest najbardziej na zachód wysuniętym obszarem Archipelagu Malajskiego, to Holendrom udało się skutecznie podbić niemal cały jego obszar dopiero w 1903 roku, podczas gdy ich obecność na archipelagu przypadała na okres od początku XVIII w. do 1949 r. Po drugie, na terytorium Aceh znajdują się jedne z największych na świecie pokładów gazu ziemnego, którego eksploatacja, a konkretnie nierównomierny podział zysków przez

¹ W artykule tym pojęcia „prowincja” (jednostka administracyjna) i „region” (jednostka administracyjna, obszar historyczny) będą w stosunku do Aceh stosowane wymiennie. Autor zdaje sobie sprawę z tego, że w różnych okresach władztwa indonezyjskiego, począwszy od drugiej połowy lat 40. XX w., granice regionu lub prowincji ulegały zmianom, podobnie jak różny zasięg terytorialny miał sultanat Aceh, który istniał w latach 1496–1903. Rdzeń obszaru Aceh zawsze jednak stanowiła część Sumatry położona na północny-zachód od Kraju Bataków, Jeziora Toba i miasta Medan, między Oceanem Indyjskim a Morzem Andamańskim i Cieśniną Malakka.

nią generowanych był przez większość okresu istnienia niepodległej Indonezji główną przyczyną oporu mieszkańców Aceh wobec władz w Dżakarcie i długiej historii zbrojnej działalności w tym regionie ruchu niepodległościowego, w tym zwłaszcza Ruchu Wolnego Aceh (GAM²). Po trzecie, olbrzymie tsunami, które w grudniu 2004 r. nawiedziło, w następstwie podziemnego trzęsienia ziemi na Oceanie Indyjskim, m.in. obszary Azji Południowo-Wschodniej, zebrało najtragiczniejsze żniwo właśnie w Aceh, gdzie doprowadziło do śmierci prawdopodobnie ponad 200 tys. osób i niemal doszczętnego zniszczenia stolicy regionu, Banda Aceh. Paradoksalnie, tragiczne skutki tej największej współczesnej katastrofy naturalnej przyczyniły się do podpisania umowy pokojowej między bojownikami o niepodległość Aceh a władzami Indonezji i do przyznania temu regionowi w 2006 r. specjalnej autonomii, której geneza i treść z pewnością wartą są wyjaśnienia.

Dzieje dążenia mieszkańców Aceh do uzyskania autonomii uczą bowiem, jak wielkie mogą być koszty długotrwałego braku porozumienia między władzami na poziomie centrum państwa a istotną częścią elit bogatego w surowce, lecz zaniedbywanego ekonomicznie i traktowanego niesprawiedliwie regionu peryferyjnego. Z kolei oryginalne, konsocjonalne rozwiązania ustawy o autonomii Aceh, dotyczące sfery politycznej, kulturalnej i ekonomicznej mogą służyć za przykład dla innych obszarów świata, w których jest lub będzie rozwijana autonomia terytorialna. Najciekawsze wydają się jednak konsekwencje implementacji autonomii w Aceh, które w istotny sposób odbiegają od przewidywań tych, którzy o nią zabiegali od momentu powstania niepodległej Indonezji. Dzięki autonomii partie regionalne (etniczne) mogą samodzielnie rządzić Aceh. Tak się jednak nie dzieje. W artykule podjęto próbę odpowiedzi na pytanie, dlaczego polityczne skutki implementacji autonomii w Aceh w istotny sposób odbiegają od przewidywań tych, którzy o nią walczyli, głównie w ramach GAM. Szerszym celem artykułu jest wyjaśnienie genezy i istoty specjalnej autonomii prowincji Aceh oraz wstępna identyfikacja politycznych następstw jej wprowadzenia, która jak dotąd nie została zaprezentowana w literaturze przedmiotu.

Na początku badań, których owocem jest ten artykuł, sformułowano następującą hipotezę: rodzime elity Aceh nie umieją w pełni zużytkować politycznie autonomii, która została ustanowiona w następstwie długotrwałej walki zbrojnej. W badaniach zastosowano następujące metody

² W j. aceh: *Geurakan Acèh Meurdèka*, a w j. indonezyjskim: *Gerakan Aceh Merdeka*.

i techniki: metodę historyczną, metodę instytucjonalno-prawną oraz analizę problemową treści wywiadów z naukowcami z Aceh.

Region i ludność Aceh na tle Indonezji

Aceh jest obecnie jedną z 34 prowincji Indonezji. Niepodległa od drugiej połowy lat 40. XX w. Indonezja liczy w 2018 r. ponad 265 milionów mieszkańców³ i jest czwartym najludniejszym i zarazem największym muzułmańskim państwem na świecie. Jest też największym archipelagowym państwem, położonym między Oceanem Indyjskim i Pacyfikiem na Archipelagu Malajskim w Azji Południowo-Wschodniej oraz na Nowej Gwinei w Melanezji (tzw. indonezyjska Papua) na dużej powierzchni, która wynosi ponad 1,9 mln km². Rozciągłość równoleżnikowa Indonezji to ponad 5 tys. km. Terytorium tego państwa składa się z ok. 17 tys. wysp, z których ponad 6 tys. jest zamieszkałych.

Na wielu wyspach powstały unikalne kultury. Społeczeństwo Indonezji jest silnie podzielone pod względem etnicznym, a w mniejszym stopniu również religijnym. Zgodnie z danymi z 2010 r., pochodzącymi ze spisu powszechnego, największą grupą etniczną w Indonezji są Jawajczycy (nieco ponad 40% ogółu mieszkańców), a znaczący udział w jej społeczeństwie mają również Sundajczycy (ok. 15,5%), Malajowie (ok. 3,7%), Batakowie (ok. 3,6%), Madurowie i Betawi (po ok. 3%)⁴. W Indonezji żyje jeszcze co najmniej kilkaset rodzimych grup etnicznych⁵, z których większość ma niewielką populację. Wśród ludności napływowej najwięcej w Indonezji mieszka Chińczyków (ok. 1,2%). Według danych z 2010 r., zdecydowana większość Indonezyjczyków, bo aż ok. 87%, to muzułmanie, w przeważającej części sunnici; chrześcijan jest w Indonezji niecałe 10%; a wyznawców hinduizmu – ok. 1,7%⁶.

Wśród mieszkańców Indonezji wyróżnia się grupa etniczna Aceh, która przejawia silną potrzebę podkreślania swej tożsamości i posiadania rozbudowanej autonomii. Członków grupy Aceh (w tym jej sub-grup, m.in. Achin, Akhir, Asji, A-Tse, Ureung Aceh) żyło w Aceh w 2010 r.

³ Worldometers, *Indonesia Population 2018*, <http://www.worldometers.info/world-population/indonesia-population/> (dostęp: 18.02.2018).

⁴ Index Mundi, *Indonesia Demographics Profile 2018*, https://www.indexmundi.com/indonesia/demographics_profile.html (dostęp: 3.03.2018).

⁵ G. Macdonald, *Election Rules and Identity Politics: Understanding the Success of Multiethnic Parties in Indonesia*, Washington D.C. 2013, s. 4.

⁶ Index Mundi, *Indonesia Demographics Profile 2018*...

łącznie ponad 3,4 mln i stanowili oni ok. 1,44% ówczesnej populacji Indonezji⁷. Mieszkańcy Aceh mówią własnym językiem aceh. Większość z nich to ortodoksyjni wyznawcy islamu⁸, uznający się za najbardziej prawowiernych muzułmanów w Indonezji, co stanowi przyczynek do akcentowania specjalnej, w ich opinii, pozycji pośród innych muzułmanów zamieszkujących to państwo. Ponieważ Aceh jest najbardziej na zachód położonym obszarem Archipelagu Malajskiego, jest również jego najwcześniejszym, bo już w XIII w., zislamizowanym obszarem, z którego lokalni uczeni muzułmańscy eksportowali religię muzułmańską na inne wyspy wchodzące w skład współczesnej Indonezji, gdzie wypierała ona hinduizm, buddyzm i wierzenia rodzime. Również ten fakt jest przedmiotem dumy, która jest jedną z cech konstytuujących tożsamość mieszkańców Aceh.

Obecna prowincja Aceh ma relatywnie niewielką powierzchnię ok. 58 tys. km². Zamieszkuje ją ok. 5 mln osób. Muzułmanie stanowią ok. 98% wszystkich mieszkańców prowincji. Według danych z 2010 r.⁹, ok. 70% populacji Aceh to członkowie grupy etnicznej Aceh, a ok. 9% to Jawajczycy, którzy napłynęli do Aceh m.in. w ramach tzw. transmigracji, tj. przesiedleń ludności z przeludnionych obszarów Indonezji (głównie Jawy), częściowo w celu realizacji w regionie polityki jawanizacji władzy¹⁰, tłumienia tendencji niepodległościowych oraz pracy w przemyśle wydobywczym. Na kresach Aceh zamieszkują członkowie różnych innych grup etnicznych, w tym zwłaszcza Gayo (ok. 7% mieszkańców Aceh), Batakowie (ok. 3%) i Alas (ok. 2%). Łącznie ok. 85% populacji Aceh to rdzenni mieszkańcy tego regionu, czy też członkowie rodzimych grup etnicznych¹¹.

⁷ A. Ananta, E.N. Arifin, M.S. Hasbullah, N.B. Handayani, A. Pramono, *Changing Ethnic Composition: Indonesia, 2000–2010*, 2013, s. 14, <http://citeseerx.ist.psu.edu/viewdoc/download?doi=10.1.1.693.2147&rep=rep1&type=pdf> (dostęp: 7.03.2018).

⁸ Według danych z 2010 r. (A. Ananta, E.N. Arifin, M.S. Hasbullah, N.B. Handayani, A. Pramono, *Changing Ethnic Composition...*, s. 21) ok. 99,85 członków grupy etnicznej Aceh to muzułmanie, podczas gdy 0,12% to chrześcijanie.

⁹ A. Ananta, E.N. Arifin, M.S. Hasbullah, N.B. Handayani, A. Pramono, *Demography of Indonesia's Ethnicity*, Singapore 2015, s. 59.

¹⁰ D.L. Horowitz, *Constitutional Change and Democracy in Indonesia*, New York 2013, s. 59, zauważa, że w okresie prezydentury Suharto (rządzącego nieprzerwanie w latach 1967–1998) Jawajczycy nie tylko mieli kluczowy wpływ na władzę centralną, ale poprzez emerytowanych oficerów armii indonezyjskiej tworzyli „trzon kontroli politycznej” poza Jawą.

¹¹ A. Ananta, E.N. Arifin, M.S. Hasbullah, N.B. Handayani, A. Pramono, *Demography of Indonesia's Ethnicity...*, s. 59.

Niepodległość, dzieje kolonialne i przynależność Aceh do Indonezji

Aceh ma długą historię oporu wobec najeźdźców, w tym zwłaszcza walki zbrojnej z europejskimi potęgami kolonialnymi. W dużej mierze skuteczna walka Aceh o niezależny byt była możliwa dzięki konsolidacji władzy przez powstały pod koniec XV w. Sułtanat Aceh (niepodległy w latach 1496–1903), który oparł się próbom podboju przez Portugalczków i uniemożliwił im ustanowienie kontroli nad Cieśniną Malakka. Poważniejszym przeciwnikiem byli dlań jednak Holendrzy. Na początku XVII w. obszarem Archipelagu Malajskiego zainteresowała się Holenderska Kompania Wschodnioindyjska (*Verenigde Oost-Indische Compagnie*, VOC), która w 1605 r. założyła pierwszą bazę i faktorię na Wyspach Korzennych (Moluki). W kolejnych latach XVII w. VOC niemal zmonopolizowała wywóz i handel cennymi przyprawami z wysp Archipelagu Malajskiego. Wielkość zysków czerpanych z tego tytułu spowodowała, że globalna pierwotnie kompania skoncentrowała w XVIII w. swoją działalność głównie na tym archipelagu. VOC przestała istnieć w 1799 r., a zwierzchnictwo nad kontrolowanymi przez nią obszarami przejęła wkrótce Holandia, która stopniowo skolonizowała ogół wysp wchodzących w skład współczesnej Indonezji i okupowała je jako tzw. Holenderskie Indie Wschodnie aż do inwazji japońskiej w 1942 r., a następnie w latach 1945–49 w okresie walki mieszkańców kolonii o niepodległość. Aceh był tą częścią Archipelagu Malajskiego w granicach obecnej Indonezji, która najdłużej i najbardziej walecznie przeciwstawiała się kolonizacji holenderskiej.

Począwszy od II połowy XVI w. Aceh miał status protektoratu Imperium Osmańskiego¹². Zapewne większą ochronę przed zakusami Holendrów dawał jednak sułtanatowi traktat z 1824 r. podpisany przez Wielką Brytanię i Holandię, który regulował podział między tymi państwami stref wpływów m.in. na Malajach i Archipelagu Malajskim. Traktat ów de facto gwarantował niepodległość Aceh, gdyż roszczenia do jego terytorium miały wówczas obie europejskie potęgi kolonialne. W kolejnym ważnym traktacie z 1871 r. Brytyjczycy zrzekli się jednak swoich pretensji do Aceh¹³.

¹² A. Reid, *Aceh and the Turkish Connection*, [w:] A. Graf, S. Schröter, E. Wieringa (red.), *Aceh: History, Politics and Culture*, Singapore 2010, s. 26–27.

¹³ A. Missbach, *The Aceh War and the Influence of Christiaan Snouck Hurgronje*, [w:] A. Graf, S. Schröter, E. Wieringa (red.), *Aceh: History...*, s. 43.

Sułtanat zagrażał w tym okresie interesom holenderskim w regionie m.in. z powodu swego udziału w handlu niektórymi przyprawami. Holendrzy byli zainteresowani podbiciem Aceh, gdyż chcieli pozbyć się konkurenta w handlu i skonsolidować swe władztwo na całej Sumatrze. Ponadto interesowali się zasobami ropy naftowej odkrytymi w Aceh i pragnęli ubiec inne potęgi kolonialne w wyścigu po surowce w tej części świata. Aby zdobyć Aceh, Holendrzy musieli jednak stoczyć z sułtanatem wojnę, która trwała z przerwami 31 lat (1873–1904). Chylące się ku upadkowi Imperium Osmańskie nie było w stanie pomóc Aceh. Sułtanat w obawie przed europejskimi zapędami kolonialnymi konsekwentnie budował jednak w latach poprzedzających wojnę silną armię. W konsekwencji postępujący powolnie podbój Aceh przyniósł Holendrom ogromne straty w ludziach i generował wielkie koszty. Nawet po opanowaniu przez Holendrów głównych skupisk miejskich, ludność Aceh toczyła wojnę partyzancką. Oporem wobec kolonizatorów zarządzali po części muzułmańscy ulemowie. Niektórzy z nich głosili ideę świętej wojny z Holendrami jako niewiernymi. Holendrzy umiejętnie jednak rozgrywali różnice między lokalnym klerem a szlachtą, której obiecali ustanowienie władzy pośredniej w Aceh i korzyści z udziału w niej. Nawet po 1903 r., gdy stosowana przez kolonizatorów taktyka spalonej ziemi doprowadziła do podbicia niemal całego Aceh, Holendrom nie udało się do końca ujarzmić grupy etnicznej Gayo zamieszkującej obszary górskie regionu. Po zakończeniu działań zbrojnych Holendrzy zaczęli uzyskiwać wymierne korzyści z podbicia sułtanatu, gdyż sprzedali koncesje na wydobywanie ropy koncernom naftowym. Holendrzy, a następnie, w latach 1942–45, Japończycy nigdy jednak nie zaznali w Aceh spokoju, bowiem jego mieszkańcy słynęli z dokonywania samobójczych zamachów na okupantów. Historia w dużej mierze skutecznego oporu wobec Portugalczyków, Holendrów i Japończyków stanowi część tożsamości mieszkańców Aceh i jest ważna w kontekście próby całkowitego podporządkowania sobie tego terytorium przez władze Indonezji.

Po zakończeniu II wojny światowej wywodzący się głównie z Jawy i Sumatry działacze ruchu narodowo-wyzwoleńczego pod wodzą Sukarno (1901–1970) ogłosili w 1945 r. utworzenie suwerennej Indonezji, państwa, którego Holendrzy pierwotnie nie uznawali, próbując zbrojnie zapobiec jego faktycznemu powstaniu. Koszty konfliktu oraz presja międzynarodowa ostatecznie spowodowały jednak wycofanie się Holendrów z Archipelagu Malajskiego w 1949 r. Od momentu ogłoszenia niepodległości, elity polityczne Indonezji uznawały swoją ojczyznę za sukcesora całych Holenderskich Indii Wschodnich, stojąc na stanowisku, że współ-

nota losów kolonialnych połączyła więzami braterstwa ogół mieszkańców obszarów, które znalazły się pod okupacją Holandii. Elity indonezyjskie głosiły ideę budowy wspólnego, zjednoczonego, antyimperialnego państwa.

Niektórzy członkowie lokalnych elit w Aceh podzielali ten zamysł, podczas gdy inni optowali za wskrzeszeniem niepodległego państwa. W literaturze przedmiotu¹⁴ spotyka się informacje, że władze Indonezji miały w 1948 r. obiecać elitom Aceh autonomię w ramach odrębnej prowincji, w której w przyszłości obowiązywałoby prawo szariat. Taki obrót spraw miał spowodować zgodę Aceh na przynależność do Indonezji. Prowincja miała nawet zostać na krótko utworzona¹⁵, ale szybko Aceh został administracyjnie połączony z obszarami zamieszkałymi przez chrześcijańskich Bataków w jedną prowincję, Sumatrę Północną¹⁶. W konsekwencji, w 1953 r. doszło w Aceh do radykalnej rebelii islamskiej organizacji Darul Islam (DI), aktywnej w różnych częściach Indonezji. Do głównych celów tego ruchu należało obalenie świeckich władz Indonezji i stworzenie na Archipelagu Malajskim państwa teokratycznego (*Negara Islam Indonesia*). DI w Aceh dowodzony był przez wpływowego islamskiego kaznodzieję Dauda Beureueha (1899–1987)¹⁷, który z czasem został wiceprzewodniczącym całej organizacji¹⁸. Z kolei inny lokalny aktywista, Hasan Muhammad di Tiro (1925–2010) odpowiedzialny był w DI za kontakty międzynarodowe. Rebelia została wkrótce rozbita przez armię Indonezji, choć w niektórych częściach Aceh konflikt trwał do 1959 r., tj. do momentu, gdy Aceh uzyskał status specjalnego dystryktu (*Daerah Istimewa Aceh*), który teoretycznie dawał lokalnym elitom bezpośrednią kontrolę nad kwestiami szkolnictwa, religii i prawa zwyczajowego¹⁹.

Konfrontacja z DI stała się jednak dla władz w Dżakarcie przyczynkiem do wzmożenia w Aceh obecności indonezyjskich żołnierzy i urzędników rekrutujących się głównie spośród Jawajczyków. Jawanizacja administracji

¹⁴ F. Schultz, *From Colonial Times to Revolution and Integration*, [w:] A. Graf, S. Schröter, E. Wieringa (red.), *Aceh: History...*, s. 74.

¹⁵ Tamże.

¹⁶ D. Kingsbury, *Peace in Aceh: A Personal Account of the Helsinki Peace Process*, Jakarta 2006, s. 8.

¹⁷ Daud Beureueh był również wojskowym gubernatorem Aceh w latach 1945–53.

¹⁸ W. Kraus, *The Shattariyya Sufi Brotherhood in Aceh*, [w:] A. Graf, S. Schröter, E. Wieringa (red.), *Aceh: History...*, s. 222.

¹⁹ S.A. Prasetyo, T. Birks, *Background and Political Situation in Aceh*, [w:] O. Törnquist, S.A. Prasetyo, T. Birks (red.), *Aceh: The Role of Democracy for Peace and Reconstruction*, Jogjakarta 2010, s. 52.

i wojska w Aceh stały się powodem wzrostu nastrojów antyjawajskich i antyindonezyjskich wśród części lokalnych elit, które zdawały sobie sprawę z tego, że zatrudnianie na wysokich stanowiskach w urzędach Jawajczyków istotnie zmniejsza realne znaczenie nadanego Aceh statusu specjalnego dystryktu. Niezadowolenie lokalnych elit pogłębiało się jeszcze bardziej w drugiej połowie lat 60. XX w., gdy władzę w Indonezji objął generał Suharto (1921–2008). Dyktator ten nie tolerował opozycji zarówno na poziomie władzy centralnej w Dżakarcie, jak i w odległych od stolicy regionach, czego wyrazem była szybko postępująca centralizacja rządów w całej Indonezji. W konsekwencji już w 1966 r. Aceh utracił status specjalnego dystryktu²⁰. W późniejszych latach regionowi nadano nawet status prowincji, ale w warunkach centralizacji władzy i autorytaryzmu Suharto nie miało to dla elit Aceh większego znaczenia, zwłaszcza, że status ten nie miał w sobie autonomicznej treści.

Ruch niepodległościowy w Aceh

W pierwszej połowie lat 70. XX w. w Aceh wzmożono wydobycie bogactw naturalnych, przede wszystkim gazu ziemnego i ropy naftowej. Nowe koncesje rozdzieliły władze indonezyjskie. W Aceh zbudowano również zakłady skraplania gazu (LNG) i inne obiekty przemysłowe. Zwiększenie eksploatacji surowców i industrializacja regionu nie spowodowały jednak polepszenia życia jego rdzennych mieszkańców. Przeciwnie, przyniosły wzrost frustracji i powstanie nowej zorganizowanej struktury oporu wobec państwa indonezyjskiego, a także napływających do Aceh Jawajczyków. W 1976 r. były aktywista Darul Islam, Hasan di Tiro założył bowiem Ruch Wolnego Aceh (GAM), określane często mianem organizacji separatystycznej. GAM, choć postulował odłączenie się Aceh od Indonezji, przedstawiał się jednak jako ruch narodowo-wyzwoleńczy, który pragnął wyzwolenia regionu spod neokolonialnego władztwa indonezyjskiego i przywrócenia niepodległości, którą cieszył się sułtanat Aceh przed kolonizacją holenderską²¹. Aceh posiadał zaś znacznie starsze tradycje państwowości od indonezyjskich, a Indonezja jako państwo zapewne nigdy nie powstałaby we współczesnych granicach, gdyby nie rozwój kolonializmu holenderskiego na obszarze Archipelagu

²⁰ Tamże, s. 53.

²¹ G.M. Sindre, *From Political Exclusion to Inclusion: The Political Transformation of GAM*, [w:] O. Törnquist, S.A. Prasetyo, T. Birks (red.), *Aceh: The Role of Democracy...*, s. 222–223.

Malajskiego. W opinii di Tiro Indonezja była konstruktem politycznym Jawajczyków, którego pierwotnie nie łączyły z Aceh żadne takie związki kulturowe, historyczne, ekonomiczne, czy polityczne, które usprawiedliwiłyby przynależność Aceh do Indonezji²². W konsekwencji di Tiro i elity przywódcze GAM traktowali Indonezjczyków (w tym zwłaszcza Jawajczyków) jako nowych kolonizatorów i okupantów. W 1976 r. GAM ogłosił niepodległość Aceh. Materializacji tego pomysłu krwawo przeciwstawiła się do 2005 r. armia indonezyjska.

S.A. Prasetyo i G.J. Aditjondro dowodzą, że u genezy powstania GAM leżały przede wszystkim kwestie ekonomiczne, w tym zwłaszcza nierówny podział dochodów generowanych przez wydobywanie surowców naturalnych w Aceh oraz związany z tym „odpływ kapitału do Dżakarty”²³. Problemy te nie były jednak typowe wyłącznie dla Aceh. Jak wskazuje D.L. Horowitz²⁴, w okresie władzy Suharto istniały „wielkie nierówności w wymianie przychodów i wydatków między centrum a różnymi regionami” Indonezji. Polegały one w dużej mierze na tym, że obfitujące w surowce naturalne obszary, zwłaszcza takie jak Aceh, Riau (obecnie prowincje: Riau i Archipelag Riau) oraz Irian Jaya (tj. indonezyjska Papua, obecne prowincje: Papua i Papua Zachodnia) *de facto* subsydiowały rozwój Jawy, same pozostając często niedoinwestowane. Z punktu widzenia elit tych regionów, władze w Dżakarcie traktowały je jako peryferyjny obszar wewnętrznego kolonializmu, który w duchu imperializmu można eksploatować niewielkim kosztem. W tym kontekście nie dziwi fakt, że w Aceh, Riau²⁵ oraz indonezyjskiej Papui²⁶ powstały zorganizowane ruchy oporu wobec państwa indonezyjskiego.

W przypadku Aceh eksploatacja przez rząd centralny była bardzo wyraźna. W latach 70. XX w. wydobywanie gazu ziemnego, głównie na polu Arun, i jego eksport w postaci skroplonej przynosił rocznie nawet 30%

²² Tamże, s. 222.

²³ S.A. Prasetyo, G.J. Aditjondro, *Profitable Peace*, [w:] O. Törnquist, S.A. Prasetyo, T. Birks (red.), *Aceh: The Role of Democracy...*, s. 180.

²⁴ D.L. Horowitz, *Constitutional Change...*, s. 71.

²⁵ Na temat Ruchu Wolnego Riau zob. T. Jones, *Culture, Power, and Authoritarianism in the Indonesian State: Cultural Policy across the Twentieth Century to the Reform Era*, Leiden 2013, s. 189, 231; C. Faucher, *Contesting Boundaries in the Riau Archipelago*, [w:] H.S. Nordholt, G. van Klinken (red.), *Renegotiating Boundaries: Local Politics in Post-Suharto Indonesia*, Leiden 2014, s. 445.

²⁶ Na temat Ruchu Wolnej Papui zob. E. Heidbüchel, *The West Papua Conflict in Indonesia: Actors, Issues and Approaches*, Wettenberg 2007, s. 94–97; K. Trzcíński, *The Consociational Addition to Indonesia's Centripetalism as a Tactic of the Central Authorities: The Case of Papua*, „Hemispheres: Studies on Cultures and Societies” 2016, t. 31, nr 4, s. 11, 15.

ogółu dochodów eksportowych Indonezji, jednak do Aceh miało wracać jedynie ok. 5% zysków czerpanych z tego źródła przez władze w Dżakarcie²⁷. Z punktu widzenia mieszkańców Aceh, problem był jednak znacznie poważniejszy. Kontrakty na budowę infrastruktury przemysłowej i transportowej, w tym rurociągów w Aceh wygrywały firmy z Jawy lub zagraniczne, kosztem lokalnych przedsiębiorców. Przy wydobywaniu surowców i ich przetwórstwie pracowali przede wszystkim przyjeźdźcy z innych części Indonezji, w tym głównie Jawajczycy. W Aceh masowo osiedlali się rolnicy migrujący z Jawy i Madury. Napływ migrantów był sponsorowany przez państwo.

W tych warunkach idea walki o niepodległość, głoszona przez GAM, napotykała na podatny grunt, utwierdzając jakąś część mieszkańców Aceh w przekonaniu, że w we własnym państwie mogliby oni wykorzystywać miejscowe zasoby naturalne tylko dla własnych celów. Rodzima ludność Aceh postrzegала Jawajczyków, bardziej liberalnych wyznawców islamu, jako zagrożenie dla miejscowej kultury i lokalnego, konserwatywnego podejścia do religii. Z kolei neokolonialna polityka Indonezji zderzała się z silnym poczuciem odrębności i godności mieszkańców Aceh, wzmacnianym długą tradycją własnej państwowości oraz oporu wobec obcych. Mające różne podstawy niezadowolenie spowodowało, że wśród członków GAM znalazła się zarówno wykształcona młodzież, jak i lokalni rolnicy.

W rozwoju ruchu niepodległościowego w Aceh w latach 70. XX w. istotne znaczenie miała również tradycja lokalnych walk Darul Islam z rządem Indonezji. Część członków GAM stanowili bowiem doświadczeni weterani rebelii DI w latach 1953–59. GAM uzyskał zarazem wsparcie części kleryków, w tym darzonego w Aceh wielkim szacunkiem byłego lidera DI, Dauda Beureueha.

Walka zbrojna GAM z rządem indonezyjskim toczyła się w latach 1977–2005 i kosztowała życie co najmniej kilka tysięcy mieszkańców Aceh²⁸. Miała ona swoje wznoszenia i upadki. W literaturze przedmiotu wyróżniane są trzy fazy konfliktu, przypadające na lata 1976–79, 1985–1998 i 1999–2005. W pierwszej fazie, działalność GAM polegała głównie na atakowaniu instalacji przemysłowych, przede wszystkim na polu gazowym Arun, i w konsekwencji na osłabianiu potencjału ekonomicznego Indonezji oraz zmniejszaniu dochodów działającego w Aceh amerykańskiego koncernu Mobil Oil. Pod koniec tej fazy armia indonezyjska niemal doszczętnie rozbiła siły GAM, a część członków ruchu

²⁷ S.A. Prasetyo, T. Birks, *Background and Political Situation in Aceh...*, s. 54.

²⁸ Szacunki wahają się od 3 do ponad 20 tysięcy ofiar. Zob. tamże, s. 56 i 69.

zmuszonych było udać się na emigrację. Di Tiro założył wówczas rząd Aceh na uchodźstwie w Szwecji²⁹.

Odrodzenie GAM w 1985 r. związane jest w dużej mierze z uzyskaniem przez GAM pomocy od Muammara al-Kaddafiego w ramach sponsorowanej przez niego ogólnoswiatowej walki z imperializmem. Libijczycy zapewнили członkom GAM schronienie i fachowe wyszkolenie wojskowe, a w jakimś stopniu wsparli również pieniędzmi i uzbrojeniem³⁰. W tej fazie konfliktu GAM koncentrował się głównie na likwidowaniu w zamachach członków indonezyjskiego personelu policyjnego i wojskowego stacjonującego w Aceh, zdobywając na nich broń i stale powiększając swój potencjał militarny. Siły indonezyjskie odpowiadały na zamachy zabójstwami wielu cywilów podejrzewanych o popieranie GAM.

Indonezyjskie represje spowodowały, że w trzeciej fazie konfliktu GAM cieszył się większym poparciem mieszkańców Aceh i w 1999 r. na krótko zdołał objąć swoją kontrolą nawet ok. 70% powierzchni tego regionu³¹. To po części ten stan rzeczy zmusił rząd Indonezji do podjęcia rozmów z liderami ruchu i wycofania z Aceh części żołnierzy. Patrząc na problem z szerszej perspektywy, należy jednak zauważyć, że przełom wieków XX i XXI był szczególnym okresem w dziejach niepodległej Indonezji, bowiem wiązał się z rozpoczęciem procesu demokratyzacji tego państwa. Początkiem przemian demokratycznych były dwa wydarzenia – ustąpienie w 1998 r. na fali protestów społecznych prezydenta Suharto oraz pierwsze wielopartyjne wybory parlamentarne w 1999 r. W tych warunkach i mając na uwadze niedawne doświadczenia Jugosławii, Związku Radzieckiego i Czechosłowacji, część indonezyjskich elit politycznych, zwłaszcza jawajskich, obawiało się dezintegracji terytorialnej Indonezji, a konkretnie secesji niektórych jego obszarów kresowych, w tym Aceh, Papui, Riau i Moluków³². Symptomaticum tego problemu było referendum niepodległościowe w Timorze Wschodnim w 1999 r., w następstwie

²⁹ E. Aspinall, *Aceh/Indonesia: Conflict Analysis and Options for Systemic Conflict Transformation*, Berlin 2005, s. 8; D. Kingsbury, *Peace in Aceh...*, s. 10.

³⁰ D. Kingsbury, *Peace in Aceh...*, s. 9.

³¹ E. Aspinall, *Aceh/Indonesia...*, s. 2.

³² Na wieloetnicznych Molukach we wschodniej części Archipelagu Malajskiego, podzielonych od 1999 r. na dwie prowincje – Moluki i Moluki Północne, część grup etnicznych wyznaje islam, a część chrześcijaństwo. W latach 1999–2002 toczył się tu krwawy konflikt między członkami obu wspólnot religijnych, który mógł wzniecić dążenia separatystyczne, żywe już wcześniej, głównie w okresie 1950–63. W 1950 r. moluccy separatyści przejęli nawet na krótko kontrolę na niektórych wyspach i ogłosili powstanie Republiki Południowych Moluków. Szerzej zob. A. Reid, *The Indonesian National Revolution, 1945–1950*, Hawthorn 1974, s. 170–172.

którego terytorium to uzyskało w 2002 r. status suwerennego państwa. Również w Aceh organizacje społeczeństwa obywatelskiego zaproponowały w 1999 r. przeprowadzenie tożsamego referendum³³. Propozycja ta, popierana przez GAM, nigdy jednak nie doczekała się realizacji.

Po ustabilizowaniu sytuacji politycznej w Indonezji na początku XXI w. i zdobyciu prezydentury przez mającą silne poparcie armii Megawati Sukarnoputri nastąpiło zaostrzenie kursu władz w Dżakarcie wobec GAM, zwiększenie indonezyjskiej obecności wojskowej w Aceh oraz zintensyfikowanie działań zbrojnych. W latach 2003–2004 w regionie obowiązywał stan wyjątkowy, a armia indonezyjska przeprowadzała zakrojoną na szeroką skalę ofensywę przeciw GAM. Możliwość realnego rozwiązania konfliktu między rządem Indonezji a bojownikami o niepodległość Aceh przyniosła dopiero katastrofa naturalna 26 grudnia 2004 r., gdy region nawiedziło potężne tsunami. W następstwie tego kataklizmu GAM ogłosił zawieszenie broni, a świat zaczął interesować się problemami regionu. Nowy prezydent Indonezji Susilo Bambang Yudhoyono i wiceprezydent Jusuf Kalla (polityk niejawajskiego pochodzenia) wyrazili wówczas chęć zawarcia pokoju z GAM. Organizacja ta, poważnie osłabiona ostatnią ofensywą armii indonezyjskiej zgodziła się na rokowania z władzami Indonezji i odejście od postulatu uzyskania przez Aceh niepodległości.

Specyfika autonomii Aceh

Rozmowy pokojowe prowadzone przez Martii Ahtissarię³⁴ doprowadziły do podpisania 15 sierpnia 2005 r. helsińskiego porozumienia pokojowego³⁵ między GAM a rządem Indonezji, które oficjalnie kończyło konflikt między tymi stronami³⁶. Porozumienie przewidywało uzyskanie

³³ J.A. Stanton, *Violence and Restraint in Civil War: Civilian Targeting in the Shadow of International Law*, New York 2016, s. 170–171.

³⁴ Martii Ahtissari – prezydent Finlandii w latach 1994–2000, były Wysoki Komisarz ONZ ds. Uchodźców; otrzymał pokojową nagrodę Nobla w 2008 r. za wiodącą rolę w kilku zakończonych powodzeniem inicjatywach pokojowych, m.in. w Aceh.

³⁵ *Memorandum of Understanding between the Government of the Republic of Indonesia and the Free Aceh Movement*, Helsinki, 15.08.2005, <http://www.ucdp.uu.se/downloads/fullpeace/Ind%20050815.pdf> (dostęp: 12.03.2018).

³⁶ Na temat wcześniejszych inicjatyw pokojowych dotyczących konfliktu w Aceh, które zakończyły się niepowodzeniem zob. E. Aspinall, H.A. Crouch, *The Aceh Peace Process: Why it Failed?*, Washington D.C. 2003.

przez Aceh specjalnego statusu autonomicznego w zamian za rozbrojenie się bojowników GAM. Specjalna autonomia Aceh została uregulowana przez Ustawę nr 11/2006 dotyczącą rządów w Aceh (w dalszej części artykułu: ustawa o autonomii Aceh)³⁷.

Aby docenić istotę specjalnej autonomii Aceh należy spojrzeć na nią w kontekście systemu politycznego, w tym struktury terytorialnej Indonezji. Państwo to nie ma ani charakteru związkowego, ani unitarnego, lecz, według kryteriów L. Antonowicza³⁸, złożony. Podstawową jednostką struktury terytorialnej tego państwa stanowią prowincje. Pięć z 34 indonezyjskich prowincji posiada jednak odmienny status od pozostałych. Można przyjąć, że podstawą jego uzyskania są trzy rodzaje czynników: 1) rozwinięte, zwłaszcza w przeszłości, zbrojne ruchy niepodległościowe (w przypadku prowincji: Aceh, Papua i Papua Zachodnia, w dwóch ostatnich przypadkach autonomia została jednak wprowadzona tylko częściowo); 2) duży autorytet i historycznie silna pozycja władztwa tradycyjnego w mieście-prowincji Jogjakarta na Jawie; oraz 3) charakter stołeczny miasta-prowincji Dżakarta. Najbardziej rozwiniętą autonomię ma jednak Aceh, ze względu na zastosowanie w tej prowincji pewnych odstępstw od systemu politycznego Indonezji.

W tym miejscu należy wskazać, że po upadku dyktatury Suharto w 1998 r. w Indonezji wprowadzono system polityczny typu power-sharing³⁹, a konkretnie jego odmianę centrypetalną, która dopuszcza do udziału we władzy reprezentantów elit politycznych różnych grup etnicznych, stymulując ich do pojednania, współpracy i integracji politycznej w poprzek podziałów etnicznych, osłabiając w ten sposób ich znaczenie w warunkach wieloetniczności. Centrypetalizm z założenia promuje te poglądy i działania polityczne (zwłaszcza w kwestiach drażliwych w wymiarze interesów poszczególnych grup etnicznych), które mają charakter umiarkowany, a zatem rozwijają międzyetniczną akomo-

³⁷ *Law of the Republic of Indonesia No. 11/2006 regarding Governing of Aceh*, <http://pih.kemlu.go.id/files/UU%2011-%202006.pdf> (dostęp: 17.02.2018).

³⁸ L. Antonowicz, *Pojęcie państwa w prawie międzynarodowym*, Warszawa 1974, s. 30, 61.

³⁹ Pojęcie „system polityczny” rozumiane jest tu w szerokim znaczeniu, obejmującym w ramach danej wspólnoty politycznej charakterystyczne dla niej: struktury, instytucje, organizacje, świadomość, kulturę, stosunki, wartości i normy. W piśmiennictwie zachodnim power-sharing jest określany mianem systemu politycznego, gdyż ogół jego instytucji wykracza poza takie pojęcia, jak: „system rządów”, „forma rządów” czy „reżim polityczny”. Zob. szerzej K. Trzeciński, *Istota i główne modele power-sharing w warunkach wieloetniczności. Zarys problematyki*, „Przegląd Politologiczny” 2016, t. 21, nr 3, s. 27–39.

dację, rozumianą jako wzajemne przystosowanie się, osiągnięcie porozumień i współdziałanie na zasadach kompromisu⁴⁰.

Jednym z instytucjonalnych rozwiązań centrypetalizmu jest tzw. centrypetalna struktura terytorialna. W jej ramach, w zależności od potrzeby, najczęściej stosowany jest podział obszarów zamieszkałych przez duże grupy etniczne na mniejsze jednostki terytorialno-administracyjne, lub/i tworzone są wieloetniczne jednostki tego rodzaju. W pierwszym przypadku, stymuluje się powstanie wewnątrzgrupowej konkurencji, gdyż członkowie tej samej grupy etnicznej zamieszkujący różne prowincje rywalizują ze sobą np. o przydział dla swoich regionów funduszy z budżetu centralnego lub o realizację dużych projektów infrastrukturalnych. W ten sposób następuje przeniesienie konfliktu z poziomu relacji międzyetnicznych na poziom relacji wewnątrz dużych grup etnicznych. W przypadku prowincji wieloetnicznych, elity różnych grup etnicznych muszą się ze sobą porozumieć w imię dobra wspólnego i współpracować ponad podziałami etnicznymi. „Rozbijanie” dużych grup etnicznych, tak by ich członkowie zamieszkiwali w różnych prowincjach, prowadzi nie tylko do zwiększenia ogólnej liczby prowincji, lecz również do wzrostu liczby prowincji wieloetnicznych⁴¹.

I tak, na przykład, najludniejsza wyspa świata Jawa, gdzie na powierzchni ok. 139 tys. km² zamieszkuje ponad 140 mln ludzi, w tym ok. 70% Jawajczyków⁴² – ale również Sundajczyków, Madurajczyków, Betawi, Balijszczyków – jest podzielona aż na 6 prowincji: Dżakarta, Banten, Jawa Zachodnia, Jawa Środkowa, Jogjakarta i Jawa Wschodnia. W skład tej ostatniej wchodzi zarazem leżąca w pobliżu Jawy wyspa Madura.

Ponadto, władze Indonezji systematycznie wydzielają nowe, mniejsze prowincje z obszaru tych, w których istnieje lub istniało zagrożenie rozwoju ruchów niepodległościowych i separatystycznych, formułowania postulatów nadania statusu specjalnej autonomii lub wybuchów konfliktów międzyetnicznych. I tak, w 1999 r. z Moluków wydzielono Moluki Północne, w 2000 r. z Celebesu Północnego – Gorontalo, w 2003 r. z Papui – Papuę Zachodnią, w 2004 r. z Riau – Archipelag Riau, a w 2012 r. z Borneo Wschodniego – Borneo Północne⁴³.

⁴⁰ K. Trzciniński, *Centrypetalizm – integrujący system polityczny dla państw wieloetnicznych. Zarys teorii empirycznej*, „Studia Polityczne” 2015, t. 39, nr 3, s. 184–190.

⁴¹ Tamże, s. 196–201.

⁴² Encyclopaedia Britannica, *Java*, 2018, <https://www.britannica.com/place/Java-island-Indonesia> (dostęp: 24.03.2018).

⁴³ K. Trzciniński, *Centrypetalizm...*, s. 200.

W stosunku do prowincji Aceh, która obok indonezyjskiej Papui, jest głównym obszarem zagrożenia rozwojem tendencji niepodległościowych, zastosowano jednak specyficzne podejście odnośnie struktury terytorialnej. Choć, co prawda, prowincja ta ma charakter wieloetniczny, to jednak niemal wszyscy żyjący w Indonezji członkowie grupy etnicznej Aceh zamieszkują właśnie na jej obszarze⁴⁴. Jeszcze niedawno podejmowano próby takiego podziału tej prowincji, by jej rodzimi mieszkańcy żyli w dwóch odrębnych jednostkach terytorialnych, jednak nie zostały one zrealizowane. Prowincja Aceh nie została zatem podzielona, jak miało to miejsce np. w przypadku indonezyjskiej Papui. Ponieważ zaś ponad 2/3 mieszkańców prowincji Aceh to członkowie grupy Aceh, można zatem powiedzieć, że grupa ta zachowała jedną własną prowincję, w której stanowi zdecydowaną większość, a inne grupy etniczne są mniejszościami.

Warto teraz zwrócić uwagę na najistotniejsze elementy specjalnej autonomii Aceh. Autonomia pozwala przede wszystkim na funkcjonowanie w tej prowincji partii regionalnych oraz – w stosunku do muzułmanów (tj. niemal wszystkich mieszkańców Aceh) – prawa szariatu, a także na uchwalanie oraz implementowanie w materii tego prawa prowincjonalnych aktów prawnych (art. 16(2), art. 42(1)(e), rozdziały XVII–XIX ustawy o autonomii Aceh). Partie regionalne (etniczne) i szariat funkcjonują w Indonezji wyłącznie w prowincji Aceh.

Ustawa o autonomii Aceh przewiduje również inne jej płaszczyzny. I tak, w kwestii kompetencji międzynarodowych istotne jest zwłaszcza to, że prowincjonalna legislatura, Ludowa Izba Reprezentantów Aceh (*Dewan Perwakilan Rakyat Aceh*, DPRA), ma prawo rozpatrywać i konsultować z rządem centralnym Indonezji projekty umów międzynarodowych, które rząd ten chce zawrzeć, a które odnoszą się do leżących w gestii rządu Aceh spraw prowincji (art. 8(1) i art. 23 (1)(h)).

Podobne przepisy ustawy o autonomii dotyczą kwestii wewnętrznych Aceh. I tak, DPRA ma prawo rozpatrywać i konsultować z izbą niższą indonezyjskiego parlamentu, Ludową Izbą Reprezentantów (*Dewan Perwakilan Rakyat*, DPR), przepisy, które mają się odnosić do spraw prowincji leżących w gestii rządu Aceh (art. 8(2)). Z kolei z wybieranym przez mieszkańców Aceh w wyborach bezpośrednich gubernatorem tej prowincji mają być konsultowane planowane decyzje administracyjne rządu centralnego dotyczące Aceh (art. 8(3)). Wymienione regulacje

⁴⁴ Poza obszarem Aceh najwięcej członków tej grupy etnicznej mieszka w Malezji. Na ten temat zob. szerzej S. Murugasu, *The State and the Transnational Politics of Migrants: A Study of the Chins and the Acehnese in Malaysia*, London 2017, s. 91–117.

– jako swoista emanacja idei „nic o nas bez nas” – powinny w praktyce oznaczać konieczność uzyskania przez rząd centralny zgody od legislacyjnych lub wykonawczych organów władzy Aceh we wskazanych kwestiach, jednak władze Indonezji zapewniły sobie pewien wentyl bezpieczeństwa w postaci prawa nadzoru nad „implementacją spraw” leżących w gestii władz Aceh (art. 11(1)).

Istotną ekonomiczną częścią autonomii Aceh jest możliwość otrzymywania przez tę prowincję do 70% wpływów, jakie Indonezja uzyskuje z eksploatacji gazu ziemnego i ropy naftowej w prowincji Aceh (art. 181 (1b. 5–6) i (3), art. 182). Niemniej jednak rząd centralny ma prawo wspólnego z rządem Aceh zarządzania zasobami tych surowców w prowincji (art. 160 (1)).

W odniesieniu do tradycji Aceh, ustawa o autonomii zezwala na używanie przez tę prowincję własnych symboli: flagi, herbu i hymnu (art. 246–248). Ustawa ta pozwala również na funkcjonowanie w Aceh pewnych rodzimych instytucji (art. 98), w tym zwłaszcza Wali Nangroe, w kompetencji której leży przede wszystkim nadzór nad działalnością innych tradycyjnych instytucji, kultywowanie lokalnej kultury i nadawanie tradycyjnych tytułów i stopni (art. 96).

Przepisy ustawy o autonomii Aceh odbiegają na niekorzyść prowincji w pewnych mniej istotnych kwestiach od uzgodnień ustalonych w ramach helsińskiego porozumienia pokojowego w 2005 r. Niemniej jednak specjalna autonomia Aceh została w pełni wprowadzona w życie i jest realizowana w przeciwieństwie do ważnych postanowień specjalnej autonomii dla Papui (i Papui Zachodniej), gdzie np. partie regionalne (etniczne) nie mogą powstawać i działać, mimo że przewiduje to Ustawa nr 21/2001 o specjalnej autonomii dla prowincji Papua (art. 28(3))⁴⁵.

Natomiast w Aceh partie regionalne, które de facto są partiami etnicznymi w rozumieniu partii popieranych głównie przez członków konkretnej grupy etnicznej, przede wszystkim odwołujących się do ich

⁴⁵ *Bill of Law of the Republic of Indonesia No. 21/2001 on Special Autonomy for the Papua Province*, <http://papuaweb.org/goi/otsus/files/otsus-en.html> (dostęp: 14.02.2018). Większość elementów autonomii Papui nie zostało na razie implementowanych. Obecna ustawa o specjalnej autonomii Papui (i de facto Papui Zachodniej) ma wiele przepisów analogicznych do ustawy regulującej specjalną autonomię Aceh. Warte uwagi jest szczególnie postanowienie tej ustawy, które dotyczy przeznaczenia nadzwyczajnych środków finansowych na zmniejszenie niskiego, w porównaniu z resztą Indonezji, poziomu życia mieszkańców Papui i Papui Zachodniej (tamże, pkt. h we Wstępie i art. 34 (3d–f)). Ta część specjalnej autonomii została częściowo wdrożona.

potrzeb i reprezentujących ich interesy⁴⁶, działają obok pan-indonezyjskich, centrypetalnych partii o charakterze ponadregionalnym i zarazem międzyetnicznym i konkurują z nimi w wyborach. Partiom etnicznym w Aceh wolno brać udział w wyborach do prowincjonalnej legislatury oraz do rad dystryktów i okręgów miejskich, co pozostaje w zgodzie z helsińskim porozumieniem pokojowym (art. 1.2). Przyzwolenie na istnienie partii etnicznych w Aceh jest odstępstwem od typowej dla centrypetalizmu etnicznie neutralnej praktyki niepopierania praw grupowych. Rozwiązanie to jest zaś charakterystyczne, podobnie jak cała idea specjalnej autonomii, dla konsocjonalizmu, który jest konkurencyjnym wobec centrypetalizmu rodzajem power-sharing.

Partie etniczne w Aceh są podstawowym politycznym elementem specjalnej autonomii tej prowincji, gdyż ich funkcjonowanie daje rodzimym elitom politycznym szansę na samodzielne sprawowanie w niej władzy. To, czy elity umieją tę szansę wykorzystać jest jednak odrębnym zagadnieniem.

Epilog i wnioski

W następstwie implementacji postanowień ustawy o autonomii Aceh, jeszcze w 2006 r. w regionie odbyły się wybory gubernatora, w których zwyciężył kombatant GAM Irwandi Yusuf, startujący jednak jako kandydat niezależny. Wewnętrzne kłótnie w GAM i powstałe w ich następstwie podziały frakcyjne spowodowały, że ruch nie zdołał startować w tych i kolejnych wyborach pod szyldem jednej partii politycznej⁴⁷. W 2009 r. odbyły się wybory do prowincjonalnej legislatury. Główna partia powstała na gruncie GAM, Partia Aceh (*Partai Aceh*, na początku działalności funkcjonującą pod nazwą Partia GAM, *Partai GAM*) zdobyła najlepszy wynik wyborczy i ok. 48% miejsc w legislaturze⁴⁸. Łącznie dwie partie etniczne zdobyły niewiele mniej niż 50% wszystkich miejsc⁴⁹. Liczne,

⁴⁶ J. Ishiyama, M. Breuning, *What's in a Name? Ethnic Party Identity and Democratic Development in Post-communist Politics*, „Party Politics” 2011, t. 17, nr 2, s. 223–241.

⁴⁷ G.M. Sindre, *From Political Exclusion to Inclusion...*, s. 215.

⁴⁸ M.A. Yunandar, *The Aceh Party's Defeat*, „New Mandala”, 7.04.2017, <http://www.newmandala.org/aceh-partys-defeat-local-election/> (dostęp: 14.03.2018); T. Zyad, *The Aceh Exception*, „New Mandala”, 29.04.2014, <http://www.newmandala.org/the-aceh-exception/> (dostęp: 14.03.2018).

⁴⁹ B. Hillman, *Power-sharing and Political Party Engineering in Conflict Prone Societies: The Indonesian Experiment in Aceh*, „Conflict, Security & Development” 2012, t. 12, nr 2, s. 159–160.

niewielkie partie etniczne rywalizowały ze sobą w wyborach do prowincjonalnej legislatury, lecz większość z nich nie przekroczyła wymaganego 5% progu wyborczego⁵⁰, co, zgodnie z indonezyjskim kodeksem wyborczym, uniemożliwiło im wzięcie udziału w kolejnych wyborach.

W 2012 r. mieszkańcy Aceh większością głosów wybrali na pięcioletnią kadencję nowego gubernatora prowincji. Został nim Zaini Abdullah, lider Partii Aceh. W 2014 r. kolejne wybory do prowincjonalnej legislatury co prawda przyniosły Partii Aceh zwycięstwo, ale dały jej tylko nieco ponad 35% miejsc w legislaturze⁵¹. Łącznie etniczne partie z Aceh uzyskały zaś w tych wyborach ok. 40% głosów, co oznacza, że większość mieszkańców prowincji, która poszła do urn głosowała na partie pan-indonezyjskie⁵².

W praktyce największe znaczenie w Aceh mają obecnie – zbudowane na bazie członków i sympatyków GAM – dwie partie etniczne: Partia Aceh, największa w prowincjonalnej legislaturze i Narodowa Partia Aceh (*Partai Nasional Aceh*, PNA), która w 2017 r. zmieniła nazwę na Partia Ziemi Aceh (*Partai Nanggroe Aceh*, PNA).

W 2014 r. PNA obsadziła w wyniku wyborów jedynie 3 miejsca w prowincjonalnej legislaturze⁵³, ale w 2017 r. ówczesny przewodniczący tej partii Irwandi Yusuf po raz drugi w historii wygrał wybory na gubernatora prowincji.

Rywalizacja przedwyborcza między Partią Aceh a PNA o głosy rodzimego elektoratu bywa bezpardonowa, o czym świadczy kupowanie głosów, zastraszanie i porywanie działaczy politycznych przez partyjnych bojówkarzy⁵⁴. Niekiedy dochodzi nawet do zabójstw na tle politycznym⁵⁵. W takich warunkach współpraca między obiema partiami etnicznymi na forum prowincjonalnej legislatury jest niezwykle utrudniona.

Przedstawione fakty wskazują, że liderzy partii etnicznych w Aceh nadal są w stanie wygrywać w wyborach na stanowisko gubernatora prowincji. Partie te w wyborach do prowincjonalnej legislatury w 2014 r. ponownie jednak nie uzyskały większości głosów. Co więcej, proste porów-

⁵⁰ Tamże, s. 157, 160.

⁵¹ M.A. Yunandar, *The Aceh Party's Defeat...*, T. Zyad, *The Aceh Exception...*

⁵² *Inilah 81 Calon Terpilih Anggota DPRA 2014–2019 dari 23 Kabupaten Kota*, „Lintas Gayo”, 13.05.2014, <http://www.lintasgayo.com/48401/inilah-calon-terpilih-anggota-dpra-2014-dari-23-kabupaten-dan-kota.html> (dostęp: 11.03.2018).

⁵³ Tamże.

⁵⁴ *Bomb Threats, Intimidation Suspected in Aceh Elections*, „The Jakarta Post”, 17.02.2017, <http://www.thejakartapost.com/news/2017/02/17/bomb-threats-intimidation-suspected-in-aceh-elections.html> (dostęp: 23.02.2018); T. Zyad, *The Aceh Exception...*

⁵⁵ M.A. Yunandar, *The Aceh Party's Defeat...*

nianie wyników wyborczych z 2009 r. i 2014 r. dowodzi istotnego spadku poparcia dla partii etnicznych. Partie te nie są zatem w stanie rządzić w Aceh samodzielnie. Przed dominacją partii pan-indonezyjskich, które łącznie uzyskiwały w wyborach do prowincjonalnej legislatury w latach 2009 i 2014 nominalną większość głosów, ratuje partie etniczne jedynie to, że te pierwsze również są silnie zantagonizowane, w tym wypadku zarówno na płaszczyźnie regionalnej, jak i narodowej. Niemniej jednak Partia Aceh, mająca w prowincjonalnej legislaturze największą, choć nie większościową reprezentację, musi szukać sojuszników spośród partii pan-indonezyjskich w celu przeprowadzania swoich projektów politycznych i w konsekwencji iść na różne ustępstwa. Z pewnością nie takiej rzeczywistości politycznej życzyli sobie liderzy i bojownicy GAM.

Opisane realia rodzą pytanie o przyczyny relatywnie niskiej popularności polityków i partii etnicznych wywodzących się z GAM. Rozmowy z rodzimymi badaczami polityki w Aceh⁵⁶ wskazują, że odpowiedzi na tak sformułowaną kwestię może być kilka. Po pierwsze, ludność prowincji mająca pochodzenie inne niż rdzenni mieszkańcy Aceh, w tym przede wszystkim Jawajczycy, zamieszkuje głównie w miastach i jest bardziej zdyscyplinowanym elektoratem niż w dużej mierze wiejski elektorat partii etnicznych. Po drugie, GAM w trakcie konfliktu z siłami rządowymi działał tylko w niektórych częściach Aceh, a jego w nich aktywność nie zawsze jest dobrze wspominana. Walki przyniosły bowiem wymierne straty wśród ludności cywilnej. Co więcej, większość członków GAM pochodziła z zaledwie kilku części regionu. Ograniczone poparcie dla partii politycznych będących sukcesorem GAM wiąże się zatem w pewnym stopniu z faktem, że ruch ten nie cieszy się sympatią w całej prowincji⁵⁷. Po trzecie, zwłaszcza w pierwszych latach po ustanowieniu autonomii indonezyjskie siły bezpieczeństwa i wspierane przez nie bojówki w rozmaity sposób utrudniały aktywność polityczną kombatantów GAM. Po czwarte, część rodzimych mieszkańców Aceh, w tym członków lokalnych elit uznaje przynależność tej prowincji do Indonezji za korzystną dla nich, wiąże z Indonezją swą przyszłość i jest zadowolona z zakresu regionalnej autonomii. Tacy wyborcy mogą dokonywać przy urnach wyborów pragmatycznych, pozbawionych emocji i identyfikować się z postulatami

⁵⁶ Autor artykułu przeprowadził wywiady z pracownikami Międzynarodowego Centrum Badań nad Aceh i Regionem Oceanu Indyjskiego (International Centre for Aceh and Indian Ocean Studies, ICAIOS) oraz badaczami z Uniwersytetu Syiah Kuala w trakcie wizyty w Banda Aceh w 2016 r.

⁵⁷ M.H. Ansori, *From Insurgency to Bureaucracy: Free Aceh Movement, Aceh Party and the New Face of Conflict*, „Stability” 2012, t. 1, nr 1, s. 38–39.

partii pan-indonezyjskich. Te wyjaśnienia nie tłumaczą jednak całego problemu dość niskiej popularności partii etnicznych w Aceh.

Szczególnie ważny jest bowiem fakt spadku poparcia dla polityków wywodzących się z GAM w wyborach do prowincjonalnej legislatury w 2014 r. w porównaniu z wyborami, które miały miejsce w 2009 r. W opinii wielu rodzimych badaczy polityki w Aceh, ten stan rzeczy jest w dużej mierze wynikiem niezadowolenia części elektoratu partii etnicznych z dokonań polityków-kombatantów GAM, którzy, mimo braku parlamentarnej większości, sprawowali władzę w prowincji w latach 2009–14. Był to okres, w którym część kombatantów-polityków wzbogaciła się rozwijając własne przedsiębiorstwa⁵⁸.

Doświadczenie np. niektórych państw afrykańskich, w tym Zimbabwe i Angoli, uczy, że utrzymywanie się u władzy członków ruchów narodowo-wyzwoleńczych po uzyskaniu przez byłe kolonie niepodległości jest relatywnie łatwe w sytuacji trwania rządów autorytarnych. Przykład Aceh wskazuje natomiast, że kombatantom-politykom jest znacznie trudniej pozostać u steru rządów w warunkach demokratycznych, nawet, jeśli jakość demokracji nie jest wysoka⁵⁹. Mogą oni bowiem nie być i zwykle nie są ekspertami w różnych dziedzinach, które są ważne w kontekście dobrego rządzenia (*good governance*). Sam udział w ruchu narodowo-wyzwoleńczym nie predysponuje do sprawowania władzy, czy też nie daje sam przez się wiedzy potrzebnej do rządzenia. Rzecz dotyczy przede wszystkim takich polityk, których profesjonalne prowadzenie może przynieść wymierną korzyść elektoratowi. Istotna w tym względzie jest zwłaszcza umiejętność generowania rozwoju gospodarczego, który kreuje nowe miejsca pracy i umożliwia uzyskiwanie wyższych zarobków oraz dostarcza środków niezbędnych do podnoszenia poziomu publicznej opieki zdrowotnej i społecznej. O ile ludzie często cenią kombatantów za ich poświęcenie w okresie konfliktu, to w warunkach pokoju przede wszystkim chcą lepiej żyć i odczuwać pozytywne efekty rządzenia. Wyniki wyborów w 2014 r. dowodzą, że dla części rodzimego elektoratu w Aceh niektórzy bohaterowie walk o niepodległość nie są dobrymi gospodarzami. Kalkulujący i wymagający elektorat potrafił bowiem skutecznie

⁵⁸ E. Aspinall, *Combatants to Contractors: The Political Economy of Peace in Aceh*, „Indonesia” 2009, nr 87, s. 1–34.

⁵⁹ Na ten temat zob. szerzej E. Aspinall, *Democratization and Ethnic Politics in Indonesia: Nine Theses*, „Journal of East Asian Studies” 2011, nr 11, s. 289–319; K. Trzciniński, „Demokracja o niskiej jakości” (*low-quality democracy*) – zasadność stosowania pojęcia i horowitzowska egzemplifikacja na przykładzie Indonezji, „Studia Polityczne” 2016, t. 44, nr 4, s. 167–189.

ukarać przy urnach tych, którzy zawodzą jego oczekiwania i zamiast budować dobrobyt regionu kłócą się między sobą i w pierwszym rzędzie dbają o własny interes⁶⁰.

Zakończenie konfliktu między GAM a rządem Indonezji i ustanowienie w Aceh pokoju było możliwe dzięki wprowadzeniu w życie specjalnej autonomii, która dała możliwość sprawowania władzy w prowincji i w konsekwencji osiągnięcia korzyści politycznych i ekonomicznych kombatantom GAM. Władza ta pochodzi jednak z demokratycznych wyborów. Rosnące niezadowolenie mieszkańców Aceh z rządów sprawowanych przez byłych członków GAM może powodować dalsze ograniczanie ich uprzywilejowanej pozycji i w konsekwencji stać się zagrożeniem dla stabilności politycznej w regionie. Jak wskazuje M.A. Yunandar⁶¹, poziom bezpieczeństwa w Aceh będzie w niedalekiej przyszłości zależeć głównie od reakcji i możliwości adaptacyjnych do zmieniającej się sytuacji politycznej tracącej poparcie Partii Aceh oraz od jej przygotowania do wyborów parlamentarnych w 2019 r. Problem jest tym większy, że, jak zauważa G.M. Sindre, „hierarchiczna, zbrojna i niedemokratyczna natura sił rebelianckich takich jak GAM” może również „nie służyć budowaniu transparentnej, inkluzywnej i demokratycznej polityki”⁶².

Historia walki rodzimej ludności Aceh o sprawowanie władzy na własnej ziemi oraz obecne problemy w jej utrzymaniu uczą, że niezmiennie aktualna pozostaje stara prawda, że zwyciężyć, a utrzymać owoce zwycięstwa to dwie różne rzeczy. Pewnego dnia zwycięstwo GAM w konflikcie z rządem Indonezji, dowiedzione uzyskaniem specjalnej autonomii, może okazać się zwycięstwem pyrrusowym. Stanie się tak wówczas, gdy w warunkach demokratycznych partie pan-indonezyjskie przejmą w Aceh pełnię władzy.

STRESZCZENIE

Ogólnym celem artykułu jest wyjaśnienie genezy i istoty specjalnej autonomii w indonezyjskiej prowincji Aceh oraz wstępna identyfikacja politycznych następstw jej wprowadzenia. Lokalne elity Aceh niemal od powstania niepodległej Indonezji walczyły o uzyskanie autonomii lub niepodległości. Ustanowiona ostatecznie

⁶⁰ Na ten temat zob. szerzej Aspinall E., *The Irony of Success*, „Journal of Democracy” 2010, t. 21, nr 2, s. 28; M.H. Ansori, *From Insurgency to Bureaucracy...*, s. 35–38.

⁶¹ M.A. Yunandar, *The Aceh Party's Defeat...*

⁶² G.M. Sindre, *From Political Exclusion to Inclusion...*, s. 216.

w 2006 r. autonomia zawiera oryginalne rozwiązania dotyczące sfery politycznej, kulturalnej i ekonomicznej. Dzięki autonomii partie etniczne mogą samodzielnie rządzić Aceh. Tak się jednak nie dzieje. W artykule podjęto próbę odpowiedzi na pytanie, dlaczego polityczne skutki implementacji autonomii w Aceh w istotny sposób odbiegają od przewidywań tych, którzy o nią zabiegali.

Krzysztof Trzciński

**WIN TO LOSE? THE THING ABOUT THE ORIGINS, ESSENCE
AND POLITICAL CONSEQUENCES OF THE SPECIAL AUTONOMY
OF THE ACEH PROVINCE IN INDONESIA**

The aim of the article is to explain the origins and essence of the special autonomy of the Indonesian province of Aceh and the preliminary identification of the political consequences of its implementation. The local Aceh elite has been fighting for autonomy or independence almost since the establishment of independent Indonesia. The autonomy, finally introduced in 2006, contains original political, cultural and economic arrangements. Thanks to autonomy, regional ethnic parties can rule Aceh on their own. However, this is not happening. The article attempts to answer the question why the political effects of the implementation of autonomy in Aceh significantly differ from the predictions of those who fought for it.

KEY WORDS: *Aceh, autonomy, power-sharing, consociational, centripetal*

Bibliografia

- Ananta A., Arifin E.N., Hasbullah M.S., Handayani N.B., Pramono A., *Changing Ethnic Composition: Indonesia, 2000–2010*, 2013, <http://citeseerx.ist.psu.edu/viewdoc/download?doi=10.1.1.693.2147&rep=rep1&type=pdf> (dostęp: 7.03.2018).
- Ananta A., Arifin E.N., Hasbullah M.S., Handayani N.B., Pramono A., *Demography of Indonesia's Ethnicity*, Singapore 2015.
- Ansori M.H., *From Insurgency to Bureaucracy: Free Aceh Movement, Aceh Party and the New Face of Conflict*, „Stability” 2012, t. 1, nr 1.
- Antonowicz L., *Pojęcie państwa w prawie międzynarodowym*, Warszawa 1974.
- Aspinall E., *Aceh/Indonesia: Conflict Analysis and Options for Systemic Conflict Transformation*, Berlin 2005.
- Aspinall E., *Combatants to Contractors: The Political Economy of Peace in Aceh*, „Indonesia” 2009, nr 87.
- Aspinall E., *Democratization and Ethnic Politics in Indonesia: Nine Theses*, „Journal of East Asian Studies” 2011, nr 11.

- Aspinall E., *The Irony of Success*, „Journal of Democracy” 2010, t. 21, nr 2.
- Aspinall E., Crouch H.A., *The Aceh Peace Process: Why it Failed?*, Washington D.C. 2003.
- Bill of Law of the Republic of Indonesia No. 21/2001 on Special Autonomy for the Papua Province*, <http://papuaweb.org/goi/otsus/files/otsus-en.html> (dostęp: 14.02.2018).
- Bomb Threats, Intimidation Suspected in Aceh Elections*, „The Jakarta Post”, 17.02.2017, <http://www.thejakartapost.com/news/2017/02/17/bomb-threats-intimidation-suspected-in-aceh-elections.html> (dostęp: 23.02.2018).
- Encyclopaedia Britannica, *Java*, 2018, <https://www.britannica.com/place/Java-island-Indonesia> (dostęp: 24.03.2018).
- Faucher C., *Contesting Boundaries in the Riau Archipelago*, [w:] H.S. Nordholt, G. van Klinken (red.), *Renegotiating Boundaries: Local Politics in Post-Suharto Indonesia*, Leiden 2014.
- Heidbüchel E., *The West Papua Conflict in Indonesia: Actors, Issues and Approaches*, Wettenberg 2007.
- Hillman B., *Power-sharing and Political Party Engineering in Conflict Prone Societies: The Indonesian Experiment in Aceh*, „Conflict, Security & Development” 2012, t. 12, nr 2.
- Horowitz D.L., *Constitutional Change and Democracy in Indonesia*, New York 2013.
- Index Mundi, *Indonesia Demographics Profile 2018*, https://www.indexmundi.com/indonesia/demographics_profile.html (dostęp: 3.03.2018).
- Inilah 81 Calon Terpilih Anggota DPR 2014–2019 dari 23 Kabupaten Kota*, „Lintas Gayo”, 13.05.2014, <http://www.lintasgayo.com/48401/inilah-calon-terpilih-anggota-dpra-2014-dari-23-kabupaten-dan-kota.html> (dostęp: 11.03.2018).
- Ishiyama J., Breuning M., *What's in a Name? Ethnic Party Identity and Democratic Development in Post-communist Politics*, „Party Politics” 2011, t. 17, nr 2.
- Jones T., *Culture, Power, and Authoritarianism in the Indonesian State: Cultural Policy across the Twentieth Century to the Reform Era*, Leiden 2013.
- Kingsbury D., *Peace in Aceh: A Personal Account of the Helsinki Peace Process*, Jakarta 2006.
- Kraus W., *The Shattariyya Sufi Brotherhood in Aceh*, [w:] A. Graf, S. Schröter, E. Wieringa (red.), *Aceh: History, Politics and Culture*, Singapore 2010.
- Law of the Republic of Indonesia No. 11/2006 regarding Governing of Aceh*, <http://pih.kemlu.go.id/files/UU%2011-%202006.pdf> (dostęp: 17.02.2018).
- Macdonald G., *Election Rules and Identity Politics: Understanding the Success of Multiethnic Parties in Indonesia*, Washington D.C. 2013.
- Memorandum of Understanding between the Government of the Republic of Indonesia and the Free Aceh Movement*, Helsinki, 15.08.2005, <http://www.ucdp.uu.se/downloads/fullpeace/Ind%20050815.pdf> (dostęp: 12.03.2018).
- Missbach A., *The Aceh War and the Influence of Christiaan Snouck Hurgronje*, [w:] A. Graf, S. Schröter, E. Wieringa (red.), *Aceh: History, Politics and Culture*, Singapore 2010.
- Murugasu S., *The State and the Transnational Politics of Migrants: A Study of the Chins and the Acehnese in Malaysia*, London 2017.
- Prasetyo S.A., Birks T., *Background and Political Situation in Aceh*, [w:] O. Törnquist, S.A. Prasetyo, T. Birks (red.), *Aceh: The Role of Democracy for Peace and Reconstruction*, Jogjakarta 2010.
- Prasetyo S.A., Aditjondro G.J., *Profitable Peace*, [w:] O. Törnquist, S.A. Prasetyo, T. Birks (red.), *Aceh: The Role of Democracy for Peace and Reconstruction*, Jogjakarta 2010.
- Reid A., *The Indonesian National Revolution, 1945-1950*, Hawthorn 1974.

- Reid A., *Aceh and the Turkish Connection*, [w:] A. Graf, S. Schröter, E. Wieringa (red.), *Aceh: History, Politics and Culture*, Singapore 2010.
- Schultz F., *From Colonial Times to Revolution and Integration*, [w:] A. Graf, S. Schröter, E. Wieringa (red.), *Aceh: History, Politics and Culture*, Singapore 2010.
- Sindre G.M., *From Political Exclusion to Inclusion: The Political Transformation of GAM*, [w:] O. Törnquist, S.A. Prasetyo, T. Birks (red.), *Aceh: The Role of Democracy for Peace and Reconstruction*, Jogjakarta 2010.
- Stanton J.A., *Violence and Restraint in Civil War: Civilian Targeting in the Shadow of International Law*, New York 2016.
- Trzciński K., *Centripetalizm – integrujący system polityczny dla państw wieloetnicznych. Zarys teorii empirycznej*, „*Studia Polityczne*” 2015, t. 39, nr 3.
- Trzciński K., „*Demokracja o niskiej jakości*” (low-quality democracy) – *zasadność stosowania pojęcia i horowitzowska egzemplifikacja na przykładzie Indonezji*, „*Studia Polityczne*” 2016, t. 44, nr 4.
- Trzciński K., *Istota i główne modele power-sharing w warunkach wieloetniczności. Zarys problematyki*, „*Przegląd Politologiczny*” 2016, t. 21, nr 3.
- Trzciński K., *The Consociational Addition to Indonesia’s Centripetalism as a Tactic of the Central Authorities: The Case of Papua*, „*Hemispheres: Studies on Cultures and Societies*” 2016, t. 31, nr 4.
- Worldometers, *Indonesia Population 2018*, <http://www.worldometers.info/world-population/indonesia-population/> (dostęp: 18.02.2018).
- Yunandar M.A., *The Aceh Party’s Defeat*, „*New Mandala*”, 7.04.2017, <http://www.newmandala.org/aceh-partys-defeat-local-election/> (dostęp: 14.03.2018).
- Zyad T., *The Aceh Exception*, „*New Mandala*”, 29.04.2014, <http://www.newmandala.org/the-aceh-exception/> (dostęp: 14.03.2018).

Autorzy

MATEUSZ MARIA BIECZYŃSKI, doktor nauk prawych, adiunkt w Katedrze Kuratorstwa i Teorii Sztuki i prorektor Uniwersytetu Artystycznego w Poznaniu.

SŁAWOMIR CZAPNIK, adiunkt w Instytucie Politologii Uniwersytetu Opolskiego.

MAREK JEZIŃSKI, dr hab., profesor Uniwersytetu Mikołaja Kopernika w Toruniu; kierownik Katedry Dziennikarstwa i Komunikacji Społecznej na Wydziale Politologii i Studiów Międzynarodowych UMK.

MIROSŁAW KARWAT, profesor zw. dr hab.; kierownik Zakładu Filozofii i Teorii Polityki w Instytucie Nauk Politycznych Uniwersytetu Warszawskiego.

ROBERT ŁOŚ, dr hab., profesor Uniwersytetu Łódzkiego; kierownik Katedry Teorii Polityki Zagranicznej i Bezpieczeństwa UŁ.

MAGDALENA MIKOŁAJCZYK, dr hab., profesor Uniwersytetu Pedagogicznego im. KEN w Krakowie; zastępca dyrektora Instytutu Politologii UP.

KAMIL MINKNER, doktor nauk humanistycznych, adiunkt w Instytucie Politologii Uniwersytetu Opolskiego.

ŁUKASZ MŁYŃCZYK, dr hab, profesor Uniwersytetu Zielonogórskiego; dyrektor Instytutu Politologii UZ.

ARTUR PASTUSZEK, doktor, adiunkt w Instytucie Filozofii Uniwersytetu Zielonogórskiego.

DANIEL PRZASTEK, doktor nauk humanistycznych w zakresie nauk o polityce (2004), doktor habilitowany nauk społecznych w zakresie nauk o polityce (2018). Prodziekan Wydziału Nauk Politycznych i Studiów Międzynarodowych Uniwersytetu Warszawskiego ds. finansowych i rozwoju. W pracy zawodowej zajmuje się historią najnowszej Polski i świata, polityką kulturalną i zagadnieniem wolności w sztuce. W kręgu zainteresowań pozostają związki sztuki i polityki, ze szczególnym zwróceniem uwagi na relacje teatru i polityki. Autor kilkudziesięciu prac i artykułów naukowych oraz popularyzujących naukę. Autor książek: *Środowisko teatru w okresie stanu wojennego* (2005), *Polityki kulturalne a wolność wypowiedzi artystycznej w Polsce w latach 1989–2015* (2017). Współpracował z wieloma instytucjami kultury. Stały współpracownik, jako

dramaturg, reżysera Michała Zadary i choreografa Krzysztofa Pastora. Współzałożyciel Stowarzyszenia Międzynarodowych Inicjatyw Kulturalnych. Od roku 2014 współtworzy Festiwal Teatrów Studenckich START, od roku 2016 jego dyrektor artystyczny.

PAWEŁ ŚCIGAJ, doktor, adiunkt w Instytucie Nauk Politycznych i Stosunków Międzynarodowych Uniwersytetu Jagiellońskiego, wicedyrektor tegoż Instytutu ds. dydaktycznych.

KAMIL TREPKA, absolwent Instytutu Nauk Politycznych Wydziału Dziennikarstwa i Nauk Politycznych Uniwersytetu Warszawskiego (2015) i Instytutu Socjologii Wydziału Filozofii i Socjologii UW (2017). Doktorant w Instytucie Socjologii Uniwersytetu Warszawskiego. W pracy naukowej zajmuje się kwestią urbanizacji w kontekście zróżnicowania społeczno-przestrzennego miast polskich oraz przemian sfery mieszkaniowej.

KRZYSZTOF TRZCIŃSKI, dr hab., profesor w Instytucie Bliskiego i Dalekiego Wschodu Uniwersytetu Jagiellońskiego. Zajmuje się badaniem instytucji centrypetalnych i konsocjonalnych w systemach politycznych typu *power-sharing*, głównie w państwach Afryki Subsaharyjskiej i w Indonezji, również w perspektywie porównawczej.

DAMIAN WINCZEWSKI, doktorant w Instytucie Filozofii Uniwersytetu Szczecińskiego.

STUDIA POLITOLOGICZNE
(wskazówki dla Autorów)

Forma przekazania tekstu: e-mailem, w edytorze Word (na adres sekretarza redakcji: zalesnyjacek@gmail.com).

Do tekstu dołącza się oświadczenie o oryginalności pracy oraz o tym, że aktualnie nie uczestniczy ona w innym postępowaniu wydawniczym.

Redakcja tekstu

Układ analizy:

Autor

Numer ORCID

Tytułu analizy w języku polskim

Abstrakt: w języku polskim do 600 znaków

Kluczowe słowa: 5 w języku polskim

Struktura analizy:

Wprowadzenie: uzasadnienie wyboru tematu i jego nowatorskość, cele analizy, hipotezy i tezy badawcze, zastosowane metody badawcze

– analiza

– konkluzje (wnioski)

Streszczenie w języku polskim

Tytułu analizy w języku angielskim

Abstrakt: w języku angielskim do 600 znaków

Kluczowe słowa: 5 w języku angielskim.

Bibliografia

Nota o Autorze (w tym: nazwa instytucji, w której jest zatrudniony, tytuł naukowy, stopień naukowy, adres e-mailowy).

W pracy stosuje się śródtytuły

Czcionka: Times New Roman, 13.

Akapit: wyrównanie do prawej i lewej, wcięcie: 1,25 cm pierwszy wiersz, 1,5 odstępu między wierszami.

Przypisy polskie: na dole strony, numeracja ciągła, czcionka 10, według wzoru:

¹ S. Huntington, *Trzecia fala demokracji*, Warszawa 1995, s. 206.

¹ Tamże, s. 27.

¹ M. Cichosz, *Transformacja demokratyczna – przyczyny, przebieg i efekty procesu*, [w:] A. Antoszewski (red.), *Systemy polityczne Europy Środkowo-Wschodniej*, Wrocław 2006, s. 52.

¹ S. Huntington, *Trzecia fala...*, s. 176.

¹ T. Kowalski, *Formy i przesłanki obecności kapitału zagranicznego w mediach drukowanych*, „Zeszyty Prasoznawcze” 1998, nr 1–2, s. 37.

¹ M. Górak, *Cyfrowa prasa: chwilowa moda czy przyszłość*, <http://internetstandard.pl/artkuły/45301.html>, 6.12.2004.

Tekst podstawowy i przypisy: wyjustowane.

Ustawienia strony: standardowe.

Objętość: 25–35 tys. znaków (wraz ze spacjami).

W celu przeciwdziałania „ghostwriting” i „guest authorship” Redakcja „Studiów Politologicznych” wprowadziła procedury związane z zaporą „ghostwriting”.

„*Ghostwriting*” oraz „*guest authorship*” są przejawem nierzetelności naukowej. Wszelkie wykryte przypadki będą demaskowane, włącznie z powiadomieniem odpowiednich podmiotów (instytucje zatrudniające Autorów, towarzystwa naukowe, stowarzyszenia edytorów naukowych itp.).

Z „*ghostwriting*” mamy do czynienia wówczas, gdy ktoś wniósł istotny wkład w powstanie publikacji, bez ujawnienia swojego udziału jako jeden z Autorów lub bez wymienienia jego roli w podziękowaniach zamieszczonych w publikacji.

Z „*guest authorship*” („*honorary authorship*”) mamy do czynienia wówczas, gdy udział Autora jest znikomy lub w ogóle nie miał miejsca, a pomimo to jest Autorem/współautorem publikacji.

Autor publikacji jest zobligowany poinformować o źródłach finansowania publikacji, wkładzie instytucji naukowo-badawczych, stowarzyszeń i innych podmiotów („*financial disclosure*”).

Redakcja «Studiów Politologicznych» wymaga od Autorów publikacji ujawnienia wkładu poszczególnych Autorów w powstanie publikacji (z podaniem afiliacji oraz informacji, kto jest Autorem koncepcji, założeń, metod, protokołu itp. wykorzystywanych przy przygotowaniu publikacji). Autor ponosi odpowiedzialność za zgłoszoną publikację.

Redakcja «Studiów Politologicznych» dokumentuje wszelkie przejawy nierzetelności naukowej, zwłaszcza łamanie i naruszanie zasad etyki obowiązujących w nauce.

Teksty przekazywane do opublikowania w «Studiach Politologicznych» podlegają postępowaniu recenzyjnemu. W ciągu 2 miesięcy od złożenia tekstu Autor jest informowany o zakwalifikowaniu go do postępowania recenzyjnego lub odrzuceniu ze względu na uchybienia formalne. Następnie każda praca (po nadaniu jej anonimowości) jest opiniowana przez jednego z Redaktorów «Studiów Politologicznych». Po uzyskaniu pozytywnej opinii, tekst jest przekazywany dwóm recenzentom zewnętrznym, tj. spoza członków Redakcji. W przypadku uzyskania recenzji negatywnej informacja o tym fakcie jest podawana Autorowi, a postępowanie publikacyjne ulega zakończeniu ze skutkiem dlań negatywnym. W przypadku recenzji negatywnej Autor otrzymuje recenzję nadesłanego tekstu (po usunięciu personaliów recenzenta) oraz informację, że postępowanie publikacyjne uległo zakończeniu ze skutkiem negatywnym.

Redakcja nie zwraca tekstów niezamówionych oraz zastrzega sobie prawo do ich redagowania i skracania.

STUDIA POLITOLOGICZNE
(„ПОЛИТОЛОГИЧЕСКИЕ ИССЛЕДОВАНИЯ”)

Указания для Авторы

Форма предоставления текстов (на русском языке): по электронной почте, в редакторе Word (на адрес секретаря «Политологических исследований»: zalesnyjacek@gmail.com).

К тексту прилагается заявление об оригинальности работы и о том, что на данное время она не заявлена в другие издания.

Редактирование текста

Схема статьи:

Автор

Номер ORCID

Название статьи на русском языке

Резюме: до 600 знаков на русском языке

Ключевые слова: 5 на русском языке

Текст статьи

Структура:

Введение: обоснование выбора темы и ее новизны, цели анализа, гипотезы и тезисы исследований, применяемые методы исследования

– анализ

– выводы

Название статьи на английском языке

Резюме: до 600 знаков на английском языке

Ключевые слова: 5 на английском языке

Библиография

Информация об авторе (наименование учреждения, в котором он работает, ученое звание, ученая степень).

Шрифт: Times New Roman «13»

Сноски: внизу страницы, непрерывная нумерация, шрифт «10», согласно образцу:

¹ И.В. Чубыкин, *Государственное управление стран ближнего зарубежья России*, Москва 2006, с. 99.

¹ Там же, с. 27.

¹ См.: Н. Дж. Мельвин, *Узбекистан: переход к авторитаризму на шелковом пути*, [в:] С.И. Кузнецова (ред.), *Страны Центральной Азии на рубеже XX–XXI веков: становление национальных государств*, Москва 2006, с. 78.

¹ А. С. Автономов, *Процесс становления парламентаризма в Казахстане*, «Представительная власть» 1995, № 2, с. 27.

¹ M. Górak, *Cyfrowa prasa: chwilowa moda czy przyszłość*, <http://internetstandard.pl/artykuły/45301.html>, 6.12.2004.

Параметры страницы: стандартные

Объем: 25–35 тыс. знаков с пробелами.

С целью противодействия «*ghostwriting*» и «*guest authorship*» редакция «*Studiów Politologicznych*» ввела процедуры, связанные с преградой «*ghostwriting*».

«*Ghostwriting*» и «*guest authorship*» являются проявлением научной недобросовестности. Все обнаруженные случаи будут разоблачены, включая уведомление соответствующих субъектов (учреждений, в которых работают авторы, научные общества, сообщества научных редакторов и т.п.).

С «*ghostwriting*» имеем дело, когда кто-то внес весомый вклад в создание публикации, не сообщая о своем участии в роли соавтора либо без упоминания его роли в благодарностях, помещенных в публикации.

С «*guest authorship*» («*honorary authorship*») имеем дело, когда участие автора мизерно мало либо вообще отсутствует, и не смотря на это, он является автором/соавтором публикации.

Автор публикации обязан сообщить об источниках финансирования публикации, вкладе научно-исследовательских учреждений, обществ и других субъектов («*financial disclosure*»).

Редакция «*Studiów Politologicznych*» требует от авторов публикаций представления вклада всех конкретных авторов в создании публикации (с указанием аффилиации и данных, кто является автором концепции, основных тезисов, методов, протокола и т. п., использованных в подготовке публикации). Автор несет ответственность за заявленную публикацию.

Редакция «*Studiów Politologicznych*» документирует все проявления научной недобросовестности, в частности нарушения принципов этики, действующих в науке.

Тексты, направляемые для публикации в «*Studiach Politologicznych*», подлежат процессу рецензирования. В течение 2 месяцев с момента подачи текста автор уведомляется о том, что он допущен к процессу рецензирования либо не допущен в связи с формальными погрешностями. Далее каждая работа (после ее анонимизации) оценивается одним из редакторов «*Studiów Politologicznych*». После получения положительной оценки текст передается двум независимым рецензентам, не являющимся членами редакции. В случае отрицательной рецензии, данную информацию сообщают автору, а процесс публикации завершается с негативным результатом. В случае негативной рецензии автор получает рецензию на отправленный текст (после удаления имени рецензента) и информацию, что процесс публикации завершён с негативным для него результатом.

Редакция не возвращает не заказанных текстов и оставляет за собой право к их редактированию и сокращению.

STUDIA POLITOLOGICZNE
("POLITICAL SCIENCE STUDIES")

Instructions for Authors

Manuscripts should be submitted by email in Word format to the Secretary of "Political Science Studies": zalesnyjacek@gmail.com

A declaration confirming the original character of the paper and that it is not under consideration for publication elsewhere must be included.

Editing of the text

Structure of the paper:

A scheme of the analysis:

Author(s)

ORCID number

Manuscript title

Abstract (up to 600 characters)

Key words: up to 5

Body of the the manuscript

Introduction: justification of the research and its novelty, objectives of the analysis, hypotheses and research theses, applied research methods

– analysis

– conclusions

Bibliography

A short note about the Author(s) is also required (including the name of the institution where they are employed, the academic title and academic degree).

Font: 13-point font size (Times New Roman)

References: at the bottom of the page, continuous pagination, 10-point font size, according to the following model:

¹ F. Millard, *Elections, Parties and Representation in Post-Communist Europe*, Palgrave Macmillan 2004, p. 135.

¹ Ibidem, p. 27.

¹ T. Zittel, *Legislators and their representational roles: strategic choices or habits of the heart?*, [in:] M. Blomgren, O. Rozenberg (eds.), *Parliamentary Roles in Modern Legislatures*, Routledge 2012, p. 107.

¹ F. Millard, *Elections, Parties...*, p. 176.

¹ A. Grant, *The Politics of American Campaign Finance*, "Parliamentary Affairs" 1998, № 2, p. 227.

¹ M. Górak, *Cyfrowa prasa: chwilowa moda czy przyszłość*, <http://internetstandard.pl/artukuły/45301.html>, 6.12.2004.

Page setup: standard

Length: 25,000–35,000 characters (spaces included).

To counteract „ghostwriting” and „guest authorship”, the Editorial Board of «Studia Politologiczne» has procedures to block „ghostwriting” and unacknowledged guest authorship. „Ghostwriting” and „guest authorship” are scientifically unreliable and dishonest. All detected cases will be disclosed, including notifying the proper entities (institutions employing the Authors, scientific societies, associations of scientific editors, etc.).

We are dealing with „ghostwriting” when a person who has made a significant contribution to the manuscript does not disclose their participation as one of the Authors or when their role is not mentioned in the Acknowledgements included in the publication.

We are dealing with „guest authorship” („honorary authorship”) when the Author’s participation is negligible or none despite the fact they are listed as an Author/co-author of the publication.

The Author(s) is obliged to disclose the sources of financing for the publication, such as research grants from scientific and research institutions, associations and other entities („financial disclosure”).

The Editorial Board of “Studia Politologiczne” requires all Authors with reasonable claims to authorship to be named, including their institutional affiliations. The Authors should declare their contribution(s) to the manuscript including the development of the concept(s), assumption(s), method(s), protocols for data analysis, interpretation and conclusions. This information can be provided in a separate note (email) to the Secretary of “Political Science Studies”.

The Editorial Board of “Studia Politologiczne” documents all signs of scientific unreliability, especially of breaking and infringing the principles of ethics binding in science. Manuscripts submitted for publication in “Studia Politologiczne” are subject to a double-blind review. Within two months from the time of submission, the Author is advised if their paper has been accepted for review or rejected due to formal faults. Next, each manuscript (after being anonymized) is assessed by one of the Editors of “Studia Politologiczne”. After receiving a positive opinion, it is then passed on to two external reviewers, i.e. from outside the Editorial Board. In case of a negative review, that is, the manuscript being rejected for publication, the Author is advised accordingly and the paper, along with the anonymized reviewers’ feedback, is returned to them.

The Editorial Board does not return the manuscripts which have not been requested and reserves the right to edit and abridge them.

