

**SZTUKI W KONTEKŚCIE**  
**SPOŁECZNYM.**  
**NOWE ROLE AKADEMII**  
**I WSPÓŁCZESNE**  
**OBLICZA**  
**AKADEMIZMU**

Red. Łukasz GUZEK



AKADEMIA  
SZTUK  
PIĘKNYCH  
W GDAŃSKU



AKADEMIA  
SZTUK  
PIĘKNYCH  
W GDAŃSKU

© Akademia Sztuk Pięknych w Gdańsku & Autorzy, 2016

Redaktor: Łukasz Guzek  
Recenzenci: Jerzy Malinowski, Grzegorz Sztabiński  
Korekta w języku polskim: Zbigniew Brzostowski  
Korekta w języku angielskim: Anne Seagrave  
Projekt graficzny okładki: Grzegorz Radecki  
Projekt graficzny i skład: Norbert Trzeciak

Książka sfinansowana z funduszu na zadania kulturalne w 2016 roku.

ISBN 978-83-65366-22-1

ASP w Gdańsku, Gdańsk 2016

Wydawca:  
Akademia Sztuk Pięknych w Gdańsku  
Międzywydziałowy Instytut Nauk o Sztuce  
Targ Węglowy 6  
80-836 Gdańsk

<http://www.asp.gda.pl>

Dystrybucja: [minos@asp.gda.pl](mailto:minos@asp.gda.pl)

Druk:  
Drukarnia B3 Project  
ul. Sobieskiego 14  
80-216 Gdańsk - Wrzeszcz  
<http://www.b3project.com>

**Ministerstwo  
Kultury  
i Dziedzictwa  
Narodowego.**

# SPIIS TREŚCI

---

## TABLE OF CONTENTS

---

### Sztuki w kontekście społecznym. Nowe role akademii i współczesne oblicza akademizmu

Art in a Social Context. New Roles of Academy and Contemporary

Aspects of Academicism

Red. / Ed. Łukasz GUZEK

5-7

Łukasz GUZEK

Wstęp / **Introduction**

9-16

Paweł MOŹDŻYŃSKI

Akademia Sztuk Pięknych w horyzoncie społeczeństwa konsumpcyjnego i pogoni za wrażeniami / **The Academy of Fine Arts on the horizon of the consumer society and the pursuit of impressions**

17-26

Mateusz Maria BIECZYŃSKI

Rola Akademii Sztuk Pięknych w procesie kształtowania się i realizacji prawnej gwarancji wolności sztuki / **The role of the Academy of Fine Arts in the process of formation and implementation of the legal guarantee for the freedom of art**

27-37

Łukasz GUZEK

Akademia poza akademią. Autodydaktyka i sztuka konceptualna. Wybrane przykłady sztuki polskiej lat siedemdziesiątych / **Academy outside the academy. Autodidacticism and Conceptual Art. Selected examples of Polish art of the seventies**

38-48

Irma KOZINA

Katowicka Akademia Sztuk Pięknych w obliczu poszukiwań tożsamości regionalnej / **The Academy of Fine Arts in Katowice in search of regional identity**

49-55

Roman NIECZYPOROWSKI

Wątki społeczne w twórczości Michała Szłagi / **Social topics in the works of Michał Szłaga**

56-72

Zbigniew MAŃKOWSKI

Literatura wobec sztuk wizualnych. Kilka refleksji / **Literature versus Visual Arts. A few reflections**

73-91

Jan WASIEWICZ

Przeciw-pamięć jako praktyka kontrhegemoniczna w sztukach (audio) wizualnych. Odpominanie chłopskiego dziedzictwa we współczesnych działaniach artystycznych i kulturowych / **Counter-memory as a counter-hegemonic practice in (Audio) Visual Arts. Bringing back a peasant heritage in contemporary artistic and cultural activities**

92-98

Bibliografia zbiorcza

99-102

English Summaries



**Łukasz GUZEK**

# **WSTĘP**

Maria Poprzęcka w swojej klasycznej już książce *Akademizm*, wśród podstaw historycznego akademizmu wymienia przekonanie, że sztuka jest „dyscypliną intelektualną, a nie rękodzielniczą” oraz, że akademia „wpaja przede wszystkim teorię, za którą idzie praktyka”.<sup>1</sup> Wydaje się, że współczesny dyskurs artystyczny tylko wzmacnia te przekonania – wszak sztuka jest dziś określana i wartościowana ze względu na swoje kompetencje narracyjne decydujące o jej zdolności do podejmowania tematów proponowanych w interpretacjach badawczych i projektach kuratorskich. Jednocześnie trudno być obecnym w aktualnej kulturze artystycznej bez wsparcia instytucji i to właśnie w tym kontekście ujawnia się kluczowa kwestia jaką jest wolność artysty. Akademizm zawsze był formacją „stojącą na straży”. I choć wydawałoby się, że pluralizm współczesnej „kultury płynności” unieważnia taką potrzebę, to takie pryncypia jak wolność twórczości, prowadzenia eksperymentów i rozwijania interpretacji wymagają stałej troski i gwarancji instytucjonalnej. Nieustanne zmiany w otoczeniu kulturowym wymuszają ciągłe redefiniowanie roli akademii i nadają nowe oblicza akademizmowi. Dotyczą one zarówno jej funkcjonowania w kontekście zewnętrznym, jak i wewnętrznego programu nauczania. Zaprezentowany w tej publikacji blok tematyczny ukazuje na płaszczyźnie teoretycznej wybrane sposoby uczestnictwa akademii jako instytucji sztuki w dyskursach społeczno-kulturowych i kierunki inicjowania zmian w przełożeniu na praktykę akademicką.

Rozpoczynający ten blok tematyczny artykuł Pawła Moźdzynskiego „Akademia Sztuk Pięknych w horyzoncie społeczeństwa konsumpcyjnego i pogoni za wrażeniami” ujmuje zagadnienie współczesnego akademizmu w najszerszy możliwy sposób, sytuując je w socjologiczno-kulturowej perspektywie badawczej. Autor nakreślił w nim obraz współczesnej akademii na tle dzisiejszego, postmodernistycznego społeczeństwa konsumpcyjnego. Akademia jest jedną z jego instytucji, a więc problemy społeczne uwidaczniają się także w jej funkcjonowaniu. Przyjęcie takiej perspektywy pozwoliło na stworzenie katalogu wyzwań przed jakimi stoi współczesna akademia. Zostały one usytuowane w kontekście „nowej muzeologii”, który to dyskurs został wskazany jako wzorcowy dla budowania fundamentów „nowej akademii”. Socjolog naszkicował przy tej okazji figurę artysty tworzącego w opisanych warunkach społecznych. W konkluzji wskazane zostały trzy kluczowe postulaty dla nowej akademii w nowym społeczeństwie. Są to: dydaktyka oparta na metodzie projektowej; dostosowanie formuł prowadzenia edukacji do charakteru współczesnego „fun society” oraz

ich większa różnorodność wynikająca po części ze stosowania technologii; i – *last but not least* – krytycyzm, gdyż nowa akademia to akademia krytyczna, a zatem przełamująca *status quo* społeczne, ale i artystyczne, właściwe dla instytucji, *per analogiam* do konceptu „muzeum krytycznego” Piotra Piotrowskiego.

Artykuł Mateusza Marii Bieczyńskiego „Rola Akademii Sztuk Pięknych w procesie kształtowania się i realizacji prawnej gwarancji wolności sztuki” przenosi ów społeczny dyskurs wokół akademii na płaszczyznę prawną, dotykając tak żywotnego czynnika kształtowania tożsamości artystycznej jaką jest zagadnienie wolności sztuki. Wszak przecież instytucja akademii funkcjonowała i funkcjonuje w określonych porządkach prawnych. Autor naszkicował historię dążenia artystów do uzyskania wolności, które kształtowało akademię i kształtuje dziś. Eksperyment artystyczny, tak jak eksperyment badawczy w nauce, a więc wspomniana wyżej postawa krytyczna, były i są podstawą rozwoju sztuki. Zarazem jednak były i są osią sporu o model edukacji artystycznej prowadzonej w akademii, gdyż wpisanie w porządek prawny wymusza jej konserwatyzm. Akademia - pozostając w zgodzie z „naturą” sztuki - wskazuje swoim absolwentom drogę prowadzącą ku wolności artystycznej. Akademia funkcjonuje więc w nierozstrzygalnym na gruncie legalizmu paradoksie polegającym na konieczności zachowania reguł i jednocześnie ich przekraczania w imię wolności twórczej, czy kreatywności. Bieczyński wskazuje nawet zdarzenie wyznaczające punktowo przełom w procesie kształtowania nowych relacji między normą prawną a wolnością postępowania artystycznego – to proces Whistlera przeciw Ruskinowi. Odtąd to nie owe normy pozaartystyczne decydują o wartościowaniu sztuki, ale sztuka zaczyna być brana pod uwagę w procesie kształtowania norm. Wynika stąd jednak postulat wobec akademii – kształtowania wraz z edukacją artystyczną tzw. kompetencji społecznych twórców, którzy biorą udział w dyskursie wyznaczającym wciąż na nowo zakres wolności sztuki.

Kolejne teksty dotyczą zagadnień bardziej szczegółowych. Artykuł mojego autorstwa - „Akademia poza akademią. Autodydaktyka i sztuka konceptualna. Wybrane przykłady sztuki polskiej lat siedemdziesiątych” dotyczy sytuacji, jaka wytworzyła się wraz z postępującą dominacją w sztuce lat siedemdziesiątych sztuki konceptualnej, z konsekwencjami w dekadach następnych. W tym okresie jednak była to sztuka nieobecna w edukacji akademickiej. Recepcja konceptualizmu w sztuce polskiej odbywała się poza akademią. Artyści byli więc skazani na samokształcenie, co też z sukcesami realizowali, a czego wyrazem jest m.in. rozbudowany ruch galeryjny. Jeżeli o sztuce współczesnej możemy powiedzieć, że jest postkonceptualna, to znaczy, że akademia korzysta dziś z dziedzictwa artystycznego wypracowanego w znacznej części poza akademią. Artykuł Irmy Koziny „Katowicka Akademia Sztuk Pięknych w obliczu poszukiwań tożsamości regionalnej” dotyczy tematyki specyfiki regionalnej odzwierciedlającej się w charakterze i programie dydaktycznym ASP w Katowicach. Autorka dowodzi, iż akademia spełnia niezwykle istotną rolę w kształtowaniu tożsamości kulturowej Górnego Śląska. Dotyczy ona zarówno przywoływania, a czasem odkrywania, sztuki i sztuki użytkowej powstającej przed II wojną światową, jak i sztuki współczesnej, przy czym te dwie perspektywy doskonale się uzupełniają. Akademia w tym ujęciu to zarówno centrum prowadzenia aktualnego dyskursu kultury, ale jak i konkretnych prac badawczych, których wyniki tworzą fundament regionalnej tożsamości. Rolę, jaką akademia może odegrać w pracy ze specyfiką lokalną wskazuje artykuł Romana Nieczyפורowskiiego „Wątki społeczne w twórczości Michała Szłagi”. Autor omawia dwa projekty fotograficzne Michała Szłagi, artysty młodego pokolenia, który odgrywa ważną rolę na Trójmiejskiej scenie artystycznej. Pierwszy dotyczy współczesnych przemian, jakim poddawana jest historyczna stocznia gdańska, które Szłaga od lat dokumentuje. Często są to brutalne wyburzenia i zmiany w urbanistyce i krajobrazie miasta. Drugi projekt dotyczy

dokumentowania prostytutek stojących przy szosie A1, która prowadzi z Gdańska do południowej granicy Polski i jest częścią europejskiego korytarza komunikacyjnego. Oba projekty dotyczą zagadnień społeczno-kulturowych. Umiejętność uwrażliwienia innych na te problemy za pomocą środków artystycznych stanowi – jak uważa autor – zadanie dla dydaktyki akademickiej. Poniekąd już ma to już miejsce, gdyż Szlaga pracuje w ASP w Gdańsku. Dwa artykuły zamykające ten zestaw wskazują możliwe płaszczyzny powiązania dydaktyki akademickiej i humanistyki. Zbigniewa Mańkowskiego, „Literatura wobec sztuk wizualnych. Kilka refleksji”, postuluje zwiększanie udziału tekstu literackiego w edukacji akademickiej niejako w równowadze do doświadczanego obecnie „zwrotu obrazowego”, w ramach którego obrazy zyskują status działającego „podmiotu” – jak zauważa, przez analogie do słowa, które staje się „ciałem”. Podaje nawet propozycje przykładowych ćwiczeń dla studentów akademii. Większe zorientowanie akademii na literaturę zwiększyłyby możliwości mówienia o świecie współczesnym w języku wizualnym. Natomiast Jan Wasiewicz w swojej artykule - „Przeciw-pamięć jako praktyka kontrhegemoniczna w sztukach (audio)wizualnych. Odpominanie chłopskiego dziedzictwa we współczesnych działaniach artystycznych i kulturowych” - już w pierwszym członie tytułu wskazał dyskurs krytyczny, na który postulatywnie powinna być zorientowana także dydaktyka akademicka jako włączona w system produkcji kulturowej. Autor skoncentrował się na omówieniu przykładu praktyki marginalizowania tematyki chłopskiego dziedzictwa w polskiej pamięci zbiorowej. Jednakże jego wnioski mają charakter bardziej ogólny i zmiierają do ukazania roli sztuki jako kreatora owej pamięci zbiorowej, a tym samym społecznej roli instytucji akademii.

Zebrane teksty nie aspirują do wyczerpania dyskusji na temat społecznej roli akademii, wskazują jednak obszary i procesy kulturowe, w których sztuka ma znaczący udział jako narzędzie krytyczne. Akademia może zająć istotne miejsce w tych procesach, spełniając funkcję katalizatora zmian praktyk społecznych, kulturowych i artystycznych oraz kompasu wskazującego ich kierunek aksjologiczny.

...

## Przypisy

<sup>1</sup>M. Poprzęcka, *Akademizm*, Warszawa 1980, s.18.





**Paweł MOŹDŻYŃSKI**

Instytut Stosowanych Nauk Społecznych, Uniwersytet Warszawski

# **AKADEMIA SZTUK PIĘKNYCH W HORYZONCIE SPOŁECZEŃSTWA KONSUMPCYJNEGO I POGONI ZA WRAŻENIAMI**

## **Wstęp**

Stałym elementem dyskursu artystycznego jest debata na temat istoty i zadań sztuki oraz celów różnego rodzaju instytucji artystycznych. O ile dyskusja na temat funkcjonowania muzeów przyniosła w ostatnich latach zauważalny rezultat w postaci wcielonego w życie korpusu idei i rozwiązań zwanych „nową muzeologią”, o tyle dyskusja na temat akademii sztuk pięknych, jej funkcjonowania oraz celów, które przez nią powinny być realizowane – jak sądzę – toczy się niemrawo i nie przynosi zadowalających efektów. W niniejszym tekście postaram się spojrzeć na funkcjonowanie akademii z punktu widzenia socjologa badającego pole sztuki, proces twórczy, znaczenia prezentowane przez dzieła i narracje artystyczne. Wywód rozpocznę od skrótowej diagnozy kultury współczesnej, zasad społeczeństwa konsumpcyjnego i tożsamości jednostki, kolejna część niniejszego artykułu będzie dotyczyć zmian pola i rynku sztuki (w szczególności „eventowego” i „projektowego” zarządzania sztuką), następny zaś część rozważań podporządkuję próbie postawienia skrótowej diagnozy współczesnej akademii sztuk pięknych w Polsce. Na zakończenie podzielę się kilkoma pomysłami, które – jak miemam – mogą być pomocne w reorientacji działania akademii.

## **Społeczeństwo konsumpcyjne i poszukiwanie wrażeń**

Pomimo upływającego czasu, kolejnych kryzysów ekonomicznych, coraz to rodzących się i pękających baniek inwestycyjnych, wojen i narastającego tempa przekształceń globalnych dawno już wyrażona przez Zygmunta Baumana diagnoza współczesnego społeczeństwa pozostaje zadziwiająco aktualna:

„Rozpad »projektu życiowego« na kalejdoskop samoistnych epizodów, niepowiązanych ani przyczynowo, ani logicznie, rezonuje z równie kalejdoskopową ponowoczesną kulturą »nieustającego karnawału«, która zastępuje kanon kulturowy korowodem krótkotrwałych mód.”<sup>1</sup>

Procesy wykorzenia jednostki, rozpadu i deregulacji tożsamości jednostkowej pozostają w stałym związku z rozpadem metanarracji kulturowej. Stabilna całość kulturowa (czy to wsparta na tradycji i religii, czy na racjonalności, nauce i systemie biurokratycznym) została unieważniona przez migotliwą i płynną kulturę wiecznego karnawału, inspirującą do jednostkowych poszukiwań nowych wrażeń, stałej rekonfiguracji tożsamości pojmowanej już nie jako stabilny stan, a proces wsparty na przymusie samorozwoju,<sup>2</sup> czy poszukiwaniu autentyczności.<sup>3</sup> Płynność współczesnej kultury oczywiście ma charakter utowarowiony: dziś podstawową praktyką społeczną jest rytuał konsumpcji. Konsumując materialne i niematerialne towary zdobywamy określone znaki, symbole kulturowe, którymi manipulujemy, dzięki nim tworząc swój styl życia.<sup>4</sup> Według MacCannella „coraz częściej wytwarza się i sprzedaje czyste doświadczenie, które nie pozostawia śladów materialnych”.<sup>5</sup> Żyjemy w „społeczeństwie spektaklu”,<sup>6</sup> będącym zaawansowanym stadium kapitalizmu, w którym zostały zdezonizowane takie wartości, jak ascetyczna oszczędność, sumienność, przewidywalność, stałość. „Współczesna kultura – w przeciwieństwie do kultury klasycznego przemysłu kulturowego – to »kultura wydarzenia«.”<sup>7</sup> Świat późnego kapitalizmu – co może wydać się zaskakujące – został wsparty na elementach stylu życia wypracowanych na początku XX wieku przez bohemy artystyczne. W drugiej połowie XX wieku „nowa wrażliwość” wbudowana w pozycję, życie i twórczość awangardzisty została udostępniona masom.<sup>8</sup> Miał rację Mike Featherstone formułując swoją tezę: „duch bohemy przeniknął do popkultury”.<sup>9</sup> Nie odbyło się to bez zreformowania tożsamości jednostki, kultury systemu pracy. Utowarowiona rozkosz stała się obowiązkiem, człowiek został przemieniony w „przedsiębiorstwo rozkoszy i zaspokojenia”, które działa dzięki „maksymalizacji egzystencji”, spełniającej się w „intensywnym użytkowaniu znaków i przedmiotów”.<sup>10</sup> Bauman zwrócił uwagę na to, że częścią współczesnej socjalizacji jest swoista autotresura, której celem jest powiększenie chłonności konsumpcyjnej: „Cel ostateczny tresury uosabia ideał wielokrotnego orgazmu.”<sup>11</sup>

Dziś praktyki konsumpcji i pracy są nieodróżnialne, uległy implozji – niegdyś położone na odległych biegunach egzystencji, teraz zlały się w jedną całość usadowioną w centrum systemu, egzystencji i tożsamości jednostki. Praca może (i powinna!) być zabawą i konsumpcją, konsumpcja stała się ciężkim obywatelskim obowiązkiem, konsumpcja (często na kredyt) jest motorem wzrostu gospodarczego a jej wzrost narzędziem przeciwdziałania kryzysom.<sup>12</sup> „Eksploatacja wypoczynku” wspiera współczesną „ekonomię produkcji kulturowej” przejawiającą się w kulturowych eventach.<sup>13</sup> Artysta stał się modelowym pracownikiem gospodarki kreatywnej (przemysłów kreatywnych),<sup>14</sup> a sztuka służy do „kontrolowanego rozluźnienia emocji” i inicjuje utowarowione procesy estetyzacji życia codziennego, przejawiające się w pracy dizajnerów.<sup>15</sup> „Kulturowi designerzy” – pisał Baudrillard - przemodelowują jednostki, integrują je według określonych schematów „pod płaszczykiem promocji kultury”,<sup>16</sup> jednocześnie przymus kreatywności, niegdyś wbudowany w świat sztuki i nauki, został włączony do podstawowych obowiązków pracowników korporacji średniego i wyższego szczebla.

### **Eventy i projekty: nowy tryb cyrkulacji w polu sztuki**

Kapitalizm ery przemysłów kreatywnych niewątpliwie zapożyczył z pola sztuki<sup>17</sup> wiele wynalazków budujących współczesną tożsamość i mainstreamowy styl życia, jednocześnie narzucił sztuce nowe zasady organizacyjne. Współcześni zarządcy kultury (muzealnicy,

kuratorzy, menedżerowie itp.) - trafnie zauważył George Ritzer - „muszą się bacznie przyglądać dobrze prosperującym świątyniom konsumpcji i zapożyczać od nich metody, które będą mogli wykorzystać, nie niszcząc przy tym charakterystycznych cech swych placówek”.<sup>18</sup> Francuski socjolog Luc Boltanski zauważył, że „kapitalistyczna logika przeniknęła do świata sztuki”, późny kapitalizm stworzył „własne narzędzia waloryzacji i cyrkulacji, które umożliwiają tworzenie, sterowanie oraz dystrybuowanie aury. Ta ostatnia ulega sile wydarzeń, także tych z porządku towarowego, które naznaczają kolejne etapy cyrkulacji.”<sup>19</sup> Można dodać do ustaleń Boltanskiego, że zdarzenie artystyczne (akcja, happening, performans itp.), w którym miesza się sztuka z zabawą, zostało wynalezione przez awangardzistów,<sup>20</sup> później przez specjalistów od marketingu i PR wydarzenie artystyczne zostało utowarowione i wprowadzone w świat późnego kapitalizmu już w postaci eventu reklamowego. Następnym etapem wędrowania organizującej zasady wydarzenia polegał na zaszczepieniu utowarowionego eventu w umasowionej i spopularyzowanej wersji w świecie artystycznym. Zgodnie z tą logiką „siła dzieła bierze się raczej z mocy wydarzeń, które towarzyszą jego cyrkulacji, niż z liczby i wyrafinowania interpretacji, tworzonych przez komentatorów”.<sup>21</sup> „Nowy reżim cyrkulacji (...) – pisał Boltanski - charakteryzuje się przede wszystkim znacznym przyspieszeniem tempa krążenia dzieł o raz rozszerzeniem jego zasięgu.”<sup>22</sup>

Instytucją pola sztuki, które przeszło najbardziej gruntowną metamorfozę, dobrze wpisując się w nowe zasady kapitalizmu kognitywnego, reguły konsumpcji niematerialnego, w logikę wydarzeń kulturalno-rozrywkowych, jest muzeum. Dobrze prosperująca współczesna placówka muzealna jest przestrzenią zdobywania wrażeń i rozrywki.<sup>23</sup> „Muzeum to dzisiaj już nie tylko miejsce kontemplacji dzieła sztuki, miejsce edukowania widza i rozbudzania jego estetycznej wrażliwości. To także, a może przede wszystkim, obszar, w którym szuka się rozrywki, odprężenia i towarzystwa” – pisał Gerald Matt jeden z głównych liderów „nowej muzeologii” w jej odcieniu liberalnym.<sup>24</sup> Wystarczy pobieżny ogląd muzeów i galerii, by stwierdzić, że współcześnie te instytucje upodabniają się do „świątyni konsumpcji”.<sup>25</sup> Matt, wbrew sądom różnych krytyków,<sup>26</sup> nie widział zagrożenia w disneylandyzacji:

„Tak chętnie lansowana dawniej dychotomia muzeum jako świątyni, w której kultywuje się misję wspierania wzniosłych wartości społecznych, i muzeum jako swoistego Disneylandu, powołanego do zaspokajania zmiennych zachcianek rozrywkowej publiczności, dzisiaj, w całkiem odmiennych warunkach komunikacji i odbioru sztuki, nie da się już utrzymać.”<sup>27</sup>

Współczesne muzeum ma dostarczać wrażeń i rozrywki przez zastosowanie tricków „dizajnu wystawienniczego”, multimedialnych technologii (projekcje wideo), instalacji interaktywnych, aplikacji komputerowych (w tym tzw. rozszerzonej rzeczywistości). Współczesne muzeum coraz częściej za pomocą stron internetowych umożliwia konsumpcję polegającą tak na „zwiedzaniu”, jak i kupowaniu gadżetów, bez konieczności wychodzenia z domu. Oczywiście wiodące muzea i galerie dostarczają wrażeń za pomocą zjawiskowych rozwiązań architektonicznych (np. Bilbao), rozrywkowych eventów (np. Noc Muzeów<sup>28</sup>), koncertów, czy inicjowania przestrzeni wakacyjnego lub weekendowego relaksu wykorzystującego przyjaźnie zaadaptowany obszar wokół muzeum/galerii (np. Tate Modern, CSW Zamek Ujazdowski). Niezbędne do prawidłowego funkcjonowania muzeów są kawiarnie, restauracje, sklepy z gadżetami muzealnymi.

Zmienił się też podstawowy model organizacji produkcji artystycznej w polu sztuk plastycznych (wizualnych). Tradycyjne formy bazujące na mecenacie (państwowym i prywatnym), sprzedaży dzieła sztuki na rynku sztuki trwają dalej, ale stopniowo ich rola się

zmienia. Wartość rynkowa dzieła zasadza się na wartości ekspozycyjnej (wzmacnianej przez wydarzenia towarzyszące cyrkulacji dzieła).<sup>29</sup> Nazwisko artysty - zgodnie z logiką późnego kapitalizmu i kultury celebryckiej - staje się marką nadającą dziełu wartość.<sup>30</sup> Zmienił się też scenariusz dopisany do roli artysty w późnokapitalistycznym społeczeństwie.

„Figura artysty postromantycznego (...) – wulgarnego, uzależnionego od alkoholu, popularnego i przede wszystkim zbuntowanego – została dziś zdyskwalifikowana i zastąpiona nową figurą, która łączy w sobie przymioty uczonego – świadomego tego, co robi i co nadaje temu wartość – oraz przedsiębiorcy przygotowanego do zarządzania procesem tworzenia wielkich maszyn, utrzymujących status unikatów, nawet jeśli ich wytworzenie wymaga udziału dużej liczby współpracowników.”<sup>31</sup>

Artysta jako przedsiębiorca musi sprawnie posługiwać się metodami marketingu; jako uczonego musi sprawnie tworzyć i manipulować narracjami, które wciąż zyskują na znaczeniu. Z tym związany oczywiście jest wzrost roli kuratora i instytucji. Centralnym zagadnieniem dla nowego procesu produkcji artystycznej jest oczywiście projektowe zarządzanie sztuką. Artysta współczesny już nie może być genialnym, zdesocjalizowanym szaleńcem, a przytomnym kierownikiem projektów artystycznych, który jednocześnie będzie sprawnie zarządzał emocjami własnymi i należącymi do widzów,<sup>32</sup> co oczywiście obejmuje również „kontrolowane rozluźnienie emocji” i wchodzenie w stany zmienionej świadomości, nieraz przyjmujące postać stanów liminalnych, zbliżonych do tych, które znamy z opisów stanów szamańskich i mistycznych, jak też pojawiających się w salach terapeutycznych.

Nowy, projektowy sposób zarządzania procesem artystycznym dotyka wszystkich etapów tworzenia, ekspozycji, finansowania dzieła. Instytucje prywatne i publiczne (nierzadko powiązane formalnym bądź nieformalnym związkiem interesów) wymyślają określony projekt artystyczny (np. rezydencję artystyczną, stypendium), określając (w różnym stopniu) jego podstawy teoretyczne, warunki organizacyjne, przebieg, a niekiedy i używane media, formę, treści. W ramach konkursu (castingu) wybierani są artyści, którzy będą realizować zlecenie na dzieło. Performance według neoawangardowego mitu tworzonego w drugiej połowie XX wieku, pozwalał wymknąć się utowarowieniu, na które jest narażone każde materialne dzieło sztuki. Projektowy sposób zarządzania produkcją artystyczną pozwala utowarowić dzieło sztuki również przybierające postać procesualną (akcja, performance, wydarzenie itp.) Tutaj bardzo dobrze widać relację pomiędzy wydarzeniem kulturalnym i projektem jako formą organizacji procesu twórczego. *De facto* projekt i event to dwa aspekty tego samego zjawiska – dzieła sztuki ukierunkowanego na wzbudzenie nowych doświadczeń (rozrywki) w społeczeństwie kapitalizmu ery konsumpcji. Projektowy sposób zarządzania sztuką umożliwia towarowy obrót i produkcję dzieł niematerialnych i otwiera na nie rynek i główne zasady gospodarki neoliberalnej. *De facto* osią pracy artysty dziś nie jest tworzenie dzieła a pisanie wniosków (o granty, stypendia, rezydencje itp.), realizacja projektów i ich obsługa. Wraz z rozpowszechnieniem projektowego zarządzania wzrosła rola kuratora, który niejednokrotnie musi wesprzeć tworzenie narracji artysty i samej instytucji (muzeum, galerii, fundacji, urzędu miejskiego, agencji rządowej), bez której dziś coraz mniej możliwe jest pojawienie się dzieła. Artysta-buntownik może skutecznie dziś działać, gdy swój bunt potraktuje jako jedną ze strategii artystycznych, podlegającą utowarowieniu, jako narrację, która będzie atrakcyjna dla konkretnej instytucji organizującej projekt artystyczny (zlecającej wykonanie projektu).

## **Akademia Sztuk Pięknych dzisiaj: próba diagnozy<sup>33</sup>**

Od 1989 roku pole sztuki w Polsce (jak i całe społeczeństwo) przechodzi „dwubieżną” transformację polegającą na przejściu od realnego socjalizmu do realnego kapitalizmu;

oraz uczestniczy w globalnym przekształceniu nowoczesności wczesnej w późną, co jest naznaczone również zmianą kapitalizmu ery kumulacji w kapitalizm konsumpcyjny. Przyglądając się wyższym szkołom artystycznym w Polsce nietrudno dojść do wniosku, że instytucje te są niedostosowane do gier i narracji wypełniających współczesne pole sztuki, jak i nie są właściwie osadzone w warunkach ekonomii późnego kapitalizmu. Porównując funkcjonowanie polskich akademii i muzeów – można odnieść wrażenie, że szkolnictwo artystyczne nie przeszło transformacji w takim stopniu, w jakim przeszły ją muzea czy galerie. Przyglądając się praktykom społecznym kadry akademickiej (w tym: różnego rodzaju konfliktom ją dzielącym) oraz biorąc pod uwagę trendy i zmiany zachodzące w różnych ASP, myślę, że można wyznaczyć podstawowe procesy, znajdujące swe zakorzenienie w indywidualnych i grupowo manifestowanych postawach aktorów społecznych (wykładowców, dziekanów, rektorów):

- 1) Konserwatywna obrona *status quo*. Część programu ASP i pracowni funkcjonujących w ich ramach jest ostoją dwudziestowiecznego (dziewiętnastowiecznego?) „akademizmu”, co przejawia się w ograniczeniu (zamknięciu) sporej części wykładowców w kręgu „starych mediów” i niechęci wobec zjawisk artystycznych ostatnich kilku dekad.
- 2) Nowomediałna neoawangarda. Konserwatyzm akademicki jest nieśmiało przełamany tradycjami neoawangardowymi lat siedemdziesiątych, z niewielkim udziałem rozwiązań wypracowanych przez artystów debiutujących w latach osiemdziesiątych (m.in. Nowi Dzicy). Rolę odnawiającej „świeżynki” pełnią wydziały nowych mediów oraz wydziały zarządzania kulturą wizualną (pełniące nieraz funkcję zaplecza teoretycznego nowych narracji artystycznych), a także pojedyncze pracownie m.in. zaliczane do kręgu sztuki krytycznej.
- 3) Próby przekształcenia akademii w ośrodek łączący zadania szkoły artystycznej z instytucją krytyczną i galeryjną przejawiają się w powstaniu i rozwoju instytutów/wydziałów ukierunkowanych na pogłębienie znajomości teorii i języka sztuk wizualnych/plastycznych oraz wyraźnie zaznaczających swe istnienie w polu sztuki czasopism z zakresu krytyki artystycznej.

Mimo sporych różnic pomiędzy konkretnymi szkołami artystycznymi w Polsce, chyba nie będzie przesadą stwierdzenie, że akademie są rozdarte pomiędzy klasycznym akademizmem a nowomediałną neoawangardą, organizacyjnymi pozostałościami PRL-u a kapitalizmem konsumpcyjnym, pomiędzy cechem malarzy, rzeźbiarzy, scenografów a zespołami realizującymi multisensoryczne projekty ukierunkowane na zaistnienie w świecie ożywianym przez konsumpcję wrażeń.

## **Zakończenie: Nowa Akademia**

Polska akademia, jak sądzę, potrzebuje nowego korpusu idei i rozwiązań organizacyjnych - czegoś na wzór „nowej muzeologii” - co pomogłoby wpisać tę instytucję w miejsce, jeśli nie położone w samym centrum pola sztuki, to przynajmniej uplasowane w jego sąsiedztwie. Nowa Akademia powinna funkcjonować w stałej relacji ze światem społecznym i jego polami społeczno-kulturowymi (biznesu, polityki itp.), program dydaktyczny i naukowy takiej szkoły powinien uwzględniać omówione wyżej zmiany kulturowe i ekonomiczne: powstanie kapitalistycznego systemu cyrkulacji dzieł opartego na wydarzeniach, wpisanie produkcji artystycznej w zarządzanie projektowe, ukierunkowanie działalności artystów, kuratorów, muzealników na dostarczanie nowych narracji i wrażeń szerokiej publiczności.

Nowa Akademia – jak sądzę – powinna łączyć trzy funkcje, które skrótowo scharakteryzuję poniżej.

1. Akademia zarządzania projektami artystycznymi. Program dydaktyczny Nowej Akademii powinien być kierowany na kształcenie różnych aktorów działających w polu

sztuki: przyszłych artystów, designerów, teoretyków, krytyków, kuratorów, muzealników, menadżerów instytucji artystycznych, a także nauczycieli przedmiotów plastycznych. Program kierowany do przyszłych artystów i kuratorów powinien obejmować naukę „warsztatu artystycznego” obejmującego zarówno „stare”, jak i „nowe” media. Dodatkową kompetencją, której powinni się uczyć wszyscy aktorzy życia artystycznego (artyści, kuratorzy, menadżerowie itd.) jest - częściowo w akademiach nauczana - umiejętność „zarządzania emocjami” (głęboka praca na emocjach-doznaniach artysty i widzów-uczestników), posługiwania się narracjami osadzającymi dzieło tak w teoriach sztuki, jak w doświadczeniach widzów. Studentki i studenci powinni uczyć się także wszystkiego, co jest związane ze „sztuką ulicy”, sztuką realizowaną w przestrzeni publicznej (instalacja, performans, multimodalne wydarzenie artystyczne itp.).

Absolwent akademii powinien zostać wyposażony w umiejętności korzystania z narzędzi marketingowych (cyrkulacja w oparciu o wydarzenia) oraz – co bardzo ważne – tworzenia i zarządzania projektami grantowymi z uwzględnieniem wszystkich etapów (tworzenie koncepcji, narracji, pisanie wniosków, przygotowanie, produkcja dzieła, nadzór nad produkcją itp.). Celowym by było, by szkoła artystyczna zlecała i organizowała projekty artystyczne, do realizacji których byłyby tworzone zespoły wykładowców, studentów oraz artystów spoza akademii. Nowa Akademia powinna brać aktywny udział w realizacji projektów artystycznych (w tym obejmujących design) zleconych przez inne instytucje (muzea, galerie, fundacje, władze miejskie, firmy prywatne itp.).

**2. Centrum (hipermarket) edukacyjno-naukowo-kulturalno-rozrywkowy.** Nowa Akademia – jak sądzę - powinna realizować różne funkcje edukacyjne (studia stacjonarne i zaoczne, studia „e-learningowe”, studia podyplomowe, kursy, szkolenia, warsztaty), naukowo-badawcze, wystawiennicze (regularna realizacja wystaw, których odbiorcą byłaby wspólnota akademicka, aktorzy pola sztuki, jak i masowa publiczność). Wydziały teoretyczno-badawcze powinny też realizować właściwie pojętą działalność wydawniczą. Nowa Akademia, podobnie jak Nowe Muzeum, funkcjonuje w warunkach narzuconych przez „fun society”, w związku z tym wyższa szkoła artystyczna powinna uwzględnić w swoim programie działań realizację przedsięwzięć kulturalno-rozrywkowych, których odbiorcami byłyby osoby ze środowiska akademii (pracownicy i studenci), jak też osoby spoza niej - akademia powinna realizować eventy ukierunkowane na dostarczanie nowych wrażeń (na wzór Nocy Muzeów). Celowym byłoby też przekształcenie bazy lokalowej (co oczywiście jest trudne ze względów finansowych i logistycznych) w taką, która sprzyja z jednej strony twórcemu, a z drugiej – rozrywkowemu spędzaniu wolnego czasu, na wzór muzeów wykorzystujących architekturę i aranżację obszaru na zewnątrz jako narzędzia przyciągania publiczności złaknięj „kulturalnego” spędzania wolnego czasu, odpoczynku, rozrywki, konsumpcji wrażeń i gadżetów artystycznych.

**3. Laboratorium buntu/nowych trendów i narracji artystycznych krytycznych wobec kapitalizmu (lub tworzących jego nowe postaci).** Rozważania wyżej zaprezentowane wcale nie oznaczają, że uważam, iż Nowa Akademia i współcześni artyści powinni przybierać bierną postawę wobec otaczającej rzeczywistości. Zresztą nie sposób nie zauważyć, że atrakcyjne dla pola i rynku sztuki są właśnie narracje krytyczne i tworzone w oparciu o nie dzieła. Bunt jest od czasów Romantyzmu wbudowany w pozycję artysty (a dziś i kuratora), stanowi część ideologii charyzmatycznej kształtującej dyskurs sztuki. „Krytyczność” jest też jedną z opłacalnych postaw i strategii twórczych, które sprzyjają budowaniu kapitału symbolicznego twórcy, kuratora, czy instytucji muzeum/galerii – tak zgromadzony kapitał symboliczny z czasem może zostać denominowany na kapitał ekonomiczny: dzieła i narracje kontrhegemoniczne stając się modnymi przybierają niejednokrotnie postać cennych towarów

na rynku sztuki. Artysta, kurator czy instytucja galeryjna może być dziś kreatorem trendów społecznych czy nowych rozwiązań kształtujących współczesne formy kapitalizmu.

Reasumując: akademie mogą i powinny przyjąć funkcję szkół – laboratoriów nowych trendów społecznych i narracji artystycznych,<sup>34</sup> a studenci i studentki pragnący pozostać buntownikami (lub kreatorami przyszłych form kapitalizmu) powinni zostać wyposażeni przez akademie w wiedzę i umiejętności racjonalnego i opartego na intuicji i emocjach diagnozowania problemów społecznych, tworzenia narracji i dzieł krytycznych wobec *status quo*.

...

## Przypisy

- <sup>1</sup> Z. Bauman, *Ponowoczesne wzory osobowe*, „Studia Socjologiczne” 1993, nr 2, s. 15.
- <sup>2</sup> A. Giddens, *Nowoczesność i tożsamość. „Ja” i społeczeństwo w epoce późnej nowoczesności*, tłum. A. Szulżycka, Warszawa 2002, s. 285-286.
- <sup>3</sup> Z. Bauman, *Ponowoczesność jako źródło cierpień*, Warszawa 2000, s. 312.; D. MacCannell, *Turysta. Nowa teoria klasy próżniaczej*, tłum. E. Klekot i A. Wiczorkiewicz, Warszawa 2002, s. 235-236.; A. Giddens, *Nowoczesność...*, dz. cyt., s. 14
- <sup>4</sup> J. Baudrillard, *Społeczeństwo konsumpcyjne. Jego mity i struktury*, tłum. S. Królak, Warszawa 2006.
- <sup>5</sup> D. MacCannell, *Turysta...*, dz. cyt., s. 33.
- <sup>6</sup> G. Debord, *Społeczeństwo spektaklu oraz Rozważania o społeczeństwie spektaklu*, tłum. M. Kwaterko, Warszawa 2006.
- <sup>7</sup> S. Lash, C. Lury, *Globalny przemysł kulturowy. Medializacja rzeczy*, tłum. J. Majmurek i R. Mitoraj, Kraków 2011, s. 29.
- <sup>8</sup> D. Bell, *Kulturowe sprzeczności kapitalizmu*, tłum. S. Amsterdamski, Warszawa 1994, s. 69-123.
- <sup>9</sup> M. Featherstone, *Postmodernizm i estetyzacja życia codziennego*, tłum. P. Czaplirski i J. Lang, [w:] R. Nycz (red. nauk.), *Postmodernizm. Antologia przekładów*, Kraków 1996, s. 303.
- <sup>10</sup> J. Baudrillard, *Spisek sztuki. Iluzje i deziluzje estetyczne z dodatkiem wywiadów o Spisku sztuki*, tłum. S. Królak, Warszawa 2006, s. 92.
- <sup>11</sup> Bauman, *Ponowoczesność jako...*, dz. cyt., s. 312 – 313.
- <sup>12</sup> Por. J. Baudrillard, *Wymiana symboliczna i śmierć*, tłum. S. Królak, Warszawa 2007, s. 12-29.
- <sup>13</sup> MacCannell, *Turysta...*, dz. cyt., s. 45.
- <sup>14</sup> Zob. R. Florida, *Narodziny klasy kreatywnej*, tłum. T. Krzyżanowski, M. Penkala, Warszawa 2010.
- <sup>15</sup> M. Featherstone, *Postmodernizm i estetyzacja...*, dz. cyt., s. 331; por. P. Możdżyński, *Projektowanie hiperrzeczywistości? Emancypacja dizajnu w perspektywie wybranych teorii socjologii i filozofii kultury*, „Miscellanea Anthropologica et Sociologica” 2015, nr 1 (16).
- <sup>16</sup> Baudrillard, *Spisek sztuki...*, dz. cyt., s. 137.
- <sup>17</sup> Pojęciem „pole sztuki” posługują się za: P. Bourdieu, *Dystynkcja. Społeczna krytyka władzy sądzenia*, tłum. P. Biłos, Warszawa 2005.
- <sup>18</sup> G. Ritzer, *Magiczny świat konsumpcji*, tłum. L. Stawowy, Warszawa 2001, s. 311.
- <sup>19</sup> L. Boltanski, *Od rzeczy do dzieła. Procesy atrybucji i nadawania wartości przedmiotom*, tłum. I. Bojadziejewa, w: J. Sowa (red. nauk.), *Wieczna radość. Ekonomia polityczna społecznej kreatywności*, Warszawa 2011, s. 41.
- <sup>20</sup> „Uczynienie ze sztuki życia jednej ze sztuk pięknych” było podstawowym czynnikiem ukonstytuowania autonomicznego pola artystycznego. Zob.: P. Bourdieu, *Reguły sztuki. Geneza i struktura pola literackiego*, tłum. A. Zawadzki, Kraków 2001, s. 90.
- <sup>21</sup> Boltanski, *Od rzeczy do dzieła...*, dz. cyt., s. 38 – 39.
- <sup>22</sup> Tamże, s. 36.
- <sup>23</sup> V. Newhouse, *W stronę nowego muzeum*, [w:] M. Popczyk (red. nauk.), *Muzeum sztuki. Antologia*, Kraków 2005.
- <sup>24</sup> G. Matt, *Muzeum jako przedsiębiorstwo. Łatwo i przystępnie o zarządzaniu instytucją kultury*, tłum. A. Wajs, Warszawa 2006, s. 13.
- <sup>25</sup> Ritzer, *Magiczny świat...*, dz. cyt., s. 46.
- <sup>26</sup> Np. zob. J. Clair, *Kryzys muzeów. Globalizacja kultury*, tłum. J. M. Kłoczowski, Gdańsk 2009.
- <sup>27</sup> Matt, *Muzeum jako...*, dz. cyt. s. 14.
- <sup>28</sup> Zob. P. Możdżyński, *Noc Muzeów jako nowy środek konsumpcji w globalnym przemyśle kulturowym*, [w:] S. H. Zaręba i W. Klimski (red. nauk.), *Co-culturalni. Europejska Noc Muzeów w Warszawie 2015*, Warszawa 2015.
- <sup>29</sup> Boltanski, *Od rzeczy do dzieła...*, dz. cyt., s. 18-19.
- <sup>30</sup> Tamże, s. 37-38.
- <sup>31</sup> Tamże, s. 39.
- <sup>32</sup> O zarządzaniu emocjami w kontekście różnych zawodów (nieartystycznych) zob.: A. R. Hochschild, *Zarządzanie emocjami. Komerccjalizacja ludzkich uczuć*, tłum. J. Konieczny, Warszawa 2005.; por. P. Możdżyński, *Odmienne stany emocji sztuki współczesnej*, „Dyskurs. Zeszyty Naukowo-Artystyczne Akademii Sztuk Pięknych we Wrocławiu” 2008, nr 7.

<sup>33</sup> Z konieczności zawężenia tematu do objętości artykułu w niniejszym tekście nie będę rozważał problemów trapiących całe kształcenie wyższe w Polsce i na świecie, do których należą: niedofinansowanie, galopująca biurokracja narzucana tak przez ministerstwo, jak i instytucje unijne; „grantozna” i „punktoza”, obowiązek komercjalizacji badań, obniżenie poziomu nauczania wiążące się z jego umasowaniem itp. Jednocześnie uprzejmie proszę Czytelników i Czytelniczki, by nie traktowali poniższego fragmentu jako autorytarnej narzucanej z zewnątrz ekspertyzy, a raczej garść refleksji i pomysłów, które być może nadają się do zrealizowania. Zapewniam, że gdyby niniejszy tekst miał dotyczyć roli i funkcjonowania uniwersytetu, miałbym wiele więcej krytycznych tez do postawienia.

<sup>34</sup> Por. koncepcję „muzeum krytycznego”: P. Piotrowski, *Muzeum krytyczne*, Poznań 2011.



**Mateusz Maria BIECZYŃSKI**

Wydział Edukacji Artystycznej, Uniwersytet Artystyczny w Poznaniu

# **ROLA AKADEMII** **SZTUK PIĘKNYCH** **W PROCESIE** **KSZTAŁTOWANIA** **SIĘ I REALIZACJI** **PRAWNEJ GWARANCJI** **WOLNOŚCI SZTUKI<sup>1</sup>**

## **Wprowadzenie**

Związane z historią powstania i rozwoju Akademii Sztuk Pięknych pojęcie akademizmu posiada wiele negatywnych konotacji. Jest ono kojarzone ze standaryzacją sztuki opartej na mało postępowych regułach zaczerpniętych z antycznych wzorców, eklektycznym naśladownictwem artystycznych poprzedników, których dzieła uznano za doskonałe oraz na niemal zupełnej utracie swobody twórczej, o artystycznym eksperymencie w ogóle nie wspominając. W konsekwencji akademizm i tradycyjnie pojmowana Akademia Sztuk Pięknych stanowią współcześnie odwrotność tzw. awangardy kojarzonej ze świeżością artystycznych poszukiwań, dużą dozą swobody twórczej oraz programowym odrzuceniem zasad, reguł i kanonów tworzenia sztuki.<sup>2</sup>

Akademizm rozpatrywany w perspektywie historycznej jest ściśle związany z zasadami funkcjonowania francuskiej Akademii Królewskiej funkcjonującej od XVI do XIX wieku.<sup>3</sup> Jako instytucja, szkoła ta uznawana jest dziś za symbol skostnienia, za promotora postaw zachowawczych, wtórnych i mało postępowych. Powołana przez artystów, ale zarządzana przez króla instytucja akademicka, która wyznaczyła standardy międzynarodowe w zakresie twórczości artystycznej, stanowiące wzór dla wielu innych podobnych inicjatyw w całej Europie, przyczyniła się jednocześnie do zahamowania postępu artystycznej wolności. Z tego powodu trudno ustrzec się dualizmu ocen jej wpływu zarówno na całą historię sztuki, jak również na ewolucję społecznych zapatrywań na sztukę. Z jednej strony bowiem francuska Akademia, jako wyznacznik mód i stylów (swoisty ang. *trend-setter*), przynajmniej w wieku

XVIII i XIX przyczyniła się do podniesienia poziomu twórczości artystycznej na kontynencie europejskim, z drugiej strony jednak na długie lata zahibernowała określony model twórczości, który uznawano za sztukę oficjalną. Akademia francuska stała się bowiem wzorem dla wyższych uczelni artystycznych w całej Europie, a wypracowane przez nią kryteria oceny artystycznej doskonałości okazały się przez to niezwykle trwałe. Akademie we Francji, Niemczech, Włoszech, Flandrii czy Skandynawii organizowane były według modelu francuskiego. A powstawały one na początku XVIII wieku w tempie zawrotnym. W roku 1720 było ich 19, a w ciągu następnych zaledwie 20 lat ich liczba podwoiła się, aby pod koniec stulecia przekroczyć setkę.<sup>4</sup>

Ocena roli artystycznych Akademii w historii kształtowania się swobód twórczych na polu sztuk plastycznych wymaga zatem podjęcia próby krytycznego spojrzenia na historię początków europejskiego szkolnictwa artystycznego, ale także postawienia pytania o możliwość i zasadność innej – niż jedynie krytyczna – oceny roli, jaką pierwsze wyższe szkoły artystyczne odegrały w historii rozwoju sztuki europejskiej.<sup>5</sup>

Cel, jaki został postawiony do realizacji w niniejszym artykule, ma charakter trojaki. Po pierwsze, stanowi on próbę odpowiedzi na pytanie o rolę Akademii w historycznym ukształtowaniu się prawnej gwarancji dla wolności sztuki oraz współczesnej roli wyższych uczelni artystycznych we wdrażaniu i realizacji tej wolności w praktyce. Po drugie, jego celem jest rozważenie tezy zgodnie, z którą pomiędzy ideą wolności sztuki, a koncepcją akademickiej instytucjonalizacji nauczania sztuki istnieje częściowa przynajmniej sprzeczność. Po trzecie, zmierza on do ukazania obecnych problemów edukacji artystycznej w odniesieniu do relacji szkoła artystyczna - swobody twórcze.

## **Dualizm Akademizmu**

Z perspektywy historycznej Akademia nie odegrała jednoznacznej roli w procesie kształtowania się idei wolności sztuki. Wynika to z sytuowania się tych szkół, podobnie jak wszystkich innych uczelni dotowanych ze środków państwowych (a następnie publicznych)<sup>6</sup> na granicy obszarów interesów różnych grup społecznych. Zależności te determinowały ich rozwój sprawiając, że, odpowiednio do miejsca i czasu powstania, jak również poglądów patronów i mecenasów, zakres wolności twórczej mógł być w nich zróżnicowany.

Paryska Akademia – jako fundacja królewska – działała od XVI do XIX wieku pod ścisłą kontrolą państwową. W chwili jej powstania wiązano z nią jednak istotne nadzieje i nie przewidywano, że stanie się instytucją hamującą postęp artystycznej wolności. Akademia uwolniła bowiem sztukę i artystów spod kontroli cechów rzemieślniczych i podniosła ich status społeczny.<sup>7</sup>

Pomysł powołania Akademii Sztuk Pięknych wywodzi się z czasów renesansu. Można wiązać go ze wzrostem poważania dla wybitnych artystów, których dzieła budziły powszechny podziw (np. Michała Anioła czy Rafaela). Dzięki docenieniu indywidualizmu artysta zrywał ze statusem rzemieślnika, a cechowe określenie „mistrz” zyskiwało nowe znaczenie.<sup>8</sup> Namiastkę twórczej autonomii w wieku XV i XVI dawały artystom królewskie i książęce dwory. Wzmocnienie władzy królewskiej w XVII wieku sprawiło, że życie kulturalno-artystyczne podzieliło się na sferę służebną wobec religii i sferę świecką, skupioną wokół władcy. Otworzyło to drogę do rehabilitacji sztuk plastycznych polegającej na próbie ich teoretycznego wpisania w ideę sztuk wyzwolonych, a nie hańbiących sztuk wymagających pracy rąk.

Nowy status artysty wymagał nowych instytucji, które by status ten utrzymywały. Artyści często nie posiadali gruntownego wykształcenia i wraz ze wzrostem własnej świadomości dążyli do jego uzupełnienia. Przyjmuje się, że temu celowi służyły pierwsze akademie. „Były to

zgromadzenia wzorowane na uczonych stowarzyszeniach humanistów i sięgające tradycji Akademii Platońskiej w Atenach. Do najważniejszych należały Akademia Florencka, skupiająca się wokół rzeźbiarza Bertoldo, Akademia Mediolańska Leonarda da Vinci i Akademia Rzymska, w kręgu rzeźbiarza florenckiego Baccio Bandinello, którego uczniowie sportretowani zostali w chwili, gdy uczą się przy świetle świecy. Jednakże nie ma niezbitych dowodów na to, że kształcenie artystów w tego rodzaju instytucjach odbywało się przed rokiem 1563, kiedy to powstała we Florencji Accademia del Disegno.<sup>9</sup> Szkołę florencką założył „malarz i historiograf, Giorgio Vasari. [...] Była stowarzyszeniem czołowych artystów florenckich pod protektoratem wielkiego księcia Toskanii. Na czele jej stali Michał Anioł i Cosimo de Medici – artysta i książę.”<sup>10</sup> Już zatem u swoich renesansowych źródeł idea artystycznej szkoły wyższej była ściśle powiązana z państwowym mecenatem.

Związek artystów i władzy musiał niepokoić dwór papieski, bowiem był związany z utratą kontroli kościoła nad produkcją obrazów. „Po soborze trydenckim kolejni papieże powoływali akademie, których celem miało być religijne uzdrowienie malarstwa – ale plany te nie zostały urzeczywistnione. Dopiero w roku 1593, dzięki inicjatywie bardzo czynnego mecenasa sztuki, kardynała Federiga Borromea i malarza Federiga Zuccariego, została uroczyście otwarta Accademia di San Luca. Upamiętniający jej utworzenie medal głosił: *Libertas artibus restituta* – wolność przywrócona sztukom.”<sup>11</sup> Przytoczona deklaracja – w kontekście restrykcyjnych założeń polityki kulturalnej kościoła posoborowego oraz działań cenzorskich podejmowanych przez kościelnych hierarchów – wydaje się być pełną sprzeczności. W świetle ostatecznego uwolnienia artystów od obniżającego ich społeczny status miana rzemieślnika nie była jedynie pustą deklaracją. Należy pamiętać, że daleko jej było jednak do wolności sztuki we współczesnym rozumieniu.

Podobny dualizm można zaobserwować w przypadku Akademii Paryskiej. W roku 1648 grupa francuskich artystów pod przewodnictwem Charlesa LeBruna zwięździła swoje dążenia do wyzwolenia się spod kontroli cechów rzemieślniczych założeniem Królewskiej Akademii Malarstwa i Rzeźby (*Academie Royale de Peinture et de Sculpture*). „Na wzór Akademii Malarstwa i Rzeźby, zwanej św. Łukasza, kwitnącej i słynnej w Rzymie...” – brzmiały pierwsze słowa przywileju zatwierdzonego przez paryski parlament w roku 1655.<sup>12</sup> Akt ten zamykał kilkunastoletni okres walki artystów francuskich z cechem, ostatecznie oddzielał ich od *barbouillers* i *marbries* – malarzy pokojowych i kamieniarzy.<sup>13</sup> Najważniejszym z przywilejów było przyznanie dotacji państwowej, „co czyniło z Akademii instytucję państwową”.<sup>14</sup>

Francuska Akademia powstała zatem w 1648, ale już w 1655 znalazła się pod ścisłą kontrolą państwa. Samo jej powstanie było motywowane wolnościowo, jednakże idea ta bardzo szybko uległa radykalnej rewizji. Jak pisał trafnie Władysław Tatarkiewicz: „Kierownicy rządu byli przekonani, że nie należy sztuki zdawać na przypadek talentu pisarzy i artystów, że należy nią kierować; wielkość musi być zasadą, a reguły i kryteria wielkiej sztuki muszą obowiązywać bezwzględnie. Postulatom tym odpowiadała doktryna sztuki klasycznej, taka jaka uformowała się w renesansowych Włoszech Odrodzenia, a od XVI wieku znana była we Francji: teraz została oficjalnie przyjęta i rozbudowana.”<sup>15</sup> Było to wprawdzie dzieło ministrów i artystów, ale to ci pierwsi mieli więcej do powiedzenia. O ile zatem w przypadku Renesansu włoskiego mieliśmy do czynienia z równoczesnym kształtowaniem się praktyki i teorii sztuki, tutaj teorię starano się kanonizować jeszcze zanim zyskała potwierdzenie w artystycznej praktyce. Twórczość miała podporządkować się teoretycznemu modelowi „własnej” poprawności.

## Spór normatywizmu z kreacjonizmem

„Obok nauczania drugim celem Akademii było ustalenie zasad dowiedzionych i popartych autorytetem. Służyły temu uczone dyskusje toczone przez malarzy z udziałem literatów-dyletantów, których dziełem było sformułowanie na piśmie akademickiej estetyki.”<sup>16</sup> Powstało wiele traktatów mających na celu stworzenie teoretycznej podstawy dla oficjalnej doktryny sztuki promowanej przez państwo. Większość z nich nie zapisała się trwale w historii sztuki. Tego typu literatura normatywna wydaje się jednak istotnym łącznikiem pomiędzy polityką kulturalną państwa, a rozwojem życia artystycznego. To właśnie za pomocą argumentów teoretycznych rozstrzygano niejednokrotnie spory natury politycznej, w szczególności wewnętrzne tarcia pomiędzy członkami Akademii w walce o władzę i przeprowadzenie ewentualnej reformy.

Reprezentatywnym przykładem negatywnych konsekwencji, ze względu na odrębność poglądów na sztukę, jest historia Andre Felibiena. Postulując posłuszeństwo regułom oraz pilne studia nad posągami i reliefami rzymskimi, Felibien zastrzegał jednak, że kopiowanie cudzych dzieł nie zastąpi obserwacji natury; pisał również, że malarz powinien „pozwolić działać swojemu geniuszowi”.<sup>17</sup> Został zwolniony ze stanowiska w roku 1668. Podobnych przypadków było wiele.

Historie takie jak opisana powyżej utwierdzały konserwatywny charakter edukacji artystycznej. Ewolucja sztuki przebiegała przez długi czas zgodnie z zasadą, że wszystko co nowe i postępowe w sztuce sytuuje się poza murami akademii i dopiero w następstwie społecznej akceptacji (na ogół po śmierci twórców odpowiedzialnych za dany twórczy eksperyment) ulega wtórnej „akademizacji”, ponownie stając się negatywnym punktem odniesienia dla kolejnych „ruchów wolnościowych” w sztuce. Proces ten jednak współcześnie znacznie się skrócił i spłaszczył. Świadczyć o tym może chociażby zarzut postawiony przez środowisko związane z warszawskim Rastrem w latach dziewięćdziesiątych pod adresem Poznańskiej Akademii – zarzut akademizacji czy też kanonizacji awangardy.

Pytanie o współczesne uwarunkowania życia akademickiego wymaga wspomnienia przemian, które dokonały się na kontynencie europejskim w wieku XIX i w wieku XX. Istotą prowadzonego w tym czasie sporu było pytanie o to na czym polega wartość sztuki. Czy wartość ta jest związana ze skutkiem, jaki sztuka wywiera na społeczeństwo lub z celami, które za jej pośrednictwem są realizowane, czy też jest pochodną samoistnej wartości kultury dla życia społeczeństwa? W zależności od akcentu stawianego na ważność czynników wartościujących sytuujących się w samej sztuce lub poza nią, teorie te można podzielić na „wewnętrzne” lub „zewewnętrzne”. W pierwszym wypadku chodziło zatem o te koncepcje, które upatrywać będą wartość sztuki w niej samej („sztuka dla sztuki”, idea artystycznej autonomii lub sztuki autonomicznej), w drugim przypadku wartość sztuki była przez teoretyków wiązana z przypisywaną jej funkcją służebną wobec innej wartości lub dobra społecznego (np. religii, państwa czy estetyki). Pierwszą grupę teorii można określić mianem kreacjonizmu, drugą zaś normatywizmu.

Prawną odśłoną sporu między nimi był proces sądowy Ruskina z Whistlerem, który odbył się w roku 1877.<sup>18</sup> W starciu krytyka z artystą, ten pierwszy reprezentował wszystko, co wiktoriańskie i konserwatywne – estetyczny i moralny pryncypializm uważany za normę sztuki, ten drugi zaś wszystko, co nowoczesne – uwolnienie od norm akademickiej poprawności i docenienie swobodnego gestu artysty zarówno w wyborze tematu swojej twórczości, jak również sposobu jego opracowania. Bezpośrednią przyczyną procesu była zniewaga, jakiej miał dopuścić się Ruskin w liście skierowanym do brytyjskich robotników (*Fors Clavigera*).<sup>19</sup> W recenzji z Grosvenor Gallery krytyk odniósł się m.in. do zaprezentowanych tam prac

Whistlera pisząc następujące słowa: „Dla własnego dobra pana Whistlera, nie mniej niż dla ochrony kupujących, Pan Coutts Lindsay nie powinien był zgłaszać jego prac na wystawę do galerii, w której zarządca źle wykształconego i pełnego pychy artysty tak wyraźnie objawiła zamiar celowego oszustwa. Widziałem i słyszałem wiele z pospolitych bezczelności już dużo przedtem; ale nigdy nie spodziewałem się usłyszeć bufona, który żąda dwieście gwinej za wylanie wiadra farby w twarz publiczności.”<sup>20</sup>

Spór sądowy jaki sprowokowały te słowa był dokładnym odbiciem poglądów estetycznych obu stron. John Ruskin, który widział doskonałość sztuki w twórczości Prerafaelitów oraz Williama Turnera nie mógł znieść tego co proponował Whistler, bowiem w jego sztuce brak było jakiegokolwiek „wymagania moralnego”. Spontaniczność twórcza Whistlera była przeciwieństwem żmudnego procesu twórczego jego artystycznych poprzedników. Nowy nurt sztuki upatrywał wartości twórczości w niej samej: w „sztuce dla sztuki” (ang. „art for the art’s sake”).

Pozew został złożony przez Whistlera 28 lipca 1877 roku.<sup>21</sup> Artysta wskazywał w nim, że poniósł szkodę na własnej reputacji poprzez słowną wypowiedź pozwanego. Zażądał pieniężnego zadośćuczynienia i obciążenia strony przeciwnej kosztami sądowymi. Ze względu na chorobę Ruskina postępowanie zostało wszczęte dopiero w listopadzie 1878 roku. Wynajęty przez krytyka prawnik, sir John Holker, przyjął taktykę obrończą polegającą na próbie wykazania niedoskonałości artystycznego stylu Whistlera. Podczas procesu obie strony powoływały biegłych, którzy wypowiadali się głównie na temat estetycznej wartości krytykowanych obrazów. Ława przysięgłych miała zdecydować czy krytyka sformułowana pod adresem artysty była *fair* i zgodna z obowiązującymi zasadami (*bona fide*). Po pierwszej naradzie ławnicy stwierdzili, że krytyka napisana przez Ruskina była uczciwa. Sędzia odesłał ich na kolejną naradę wskazując, że co innego było przedmiotem zadanego im pytania. Ostatecznie, po drugiej naradzie, orzekli oni na korzyść powoda uznając jednak jedynie część postawionych przez niego roszczeń. Obie odpowiedzi przysięgłych były komentowane w prasie. Opinia publiczna uznała je za rozstrzygnięcie kompromisowe. Krytyka Ruskina była niezgodna z dobrymi obyczajami, jednakże szczerą, a więc sztuka Whistlera zasługiwała na krytycyzm.

Pozew Whistlera o zniesławienie wniesiony przeciwko Ruskinowi stanowi odbicie znaczącej przemiany jaka zaszła w teorii i praktyce artystycznej w drugiej połowie XIX wieku. Sam proces, mający miejsce w Londynie, przyciągał uwagę opinii publicznej po obu stronach Atlantyku. Whistler stał się, z perspektywy czasu, najbardziej reprezentatywnym przykładem przejścia od figuratywnej narracyjności akademizmu do abstrakcyjnej impresji sztuki wczesno-awangardowej. Na poziomie teorii dokonało się równoległe przesunięcie akcentu z rozumienia sztuki jako wartościowej w kontekście jej społecznej przydatności i zawartego w niej moralnego przekazu (wiktoriańska teoria sztuki) ku artystycznej autonomii wyrażonej w subiektywnej decyzji artysty.

Proces Whistlera przeciwko Ruskinowi, rozpatrywany z punktu widzenia prawa, wydaje się być momentem kulminacyjnym, w którym stało się jasne, że estetyka nie jest polem uzgodnienia teorii sztuki i prawa, bowiem w obu przypadkach mamy do czynienia z wycinkiem rzeczywistości zorganizowanym wedle własnych reguł, które nigdy nie mogą zostać sprowadzone do wspólnego mianownika. Innymi słowy, estetyka nie stanowi panaceum na trudności towarzyszące prawnej ocenie dzieła sztuki. Normatywność proponowana przez estetyków okazała się tak samo subiektywna, jak dyskusyjna. Z przebiegu procesu można również domniemywać, że Ruskin cieszył się znacznym autorytetem, a ławnicy ze względów obyczajowych nie pozwolili sobie na przyznanie pełnej racji artyście (stąd wstępne rozpoznanie krytyki jako „uczciwej”).

W kontekście opisanego tutaj procesu, pytanie jakie należałoby zadać dotyczy zatem nie tego jakie poza-artystyczne kryteria zastosować, aby wartościować sztukę w dyskursie prawniczym, ale na ile „reguły sztuki” (czegokolwiek by pod tym pojęciem nie rozumieć) mogą zostać zaadoptowane na potrzeby formułowania wniosków prawniczych, gdy ich przedmiotem jest dzieło artystyczne.

Z punktu widzenia omawianego tu zagadnienia wpływu akademii na rozwój idei wolności sztuki, na zaznaczenie zasługuje również fakt, że artysta samodzielnie poszukiwał ochrony prawnej i oczekiwał od prawa opowiedzenia się po jednej ze stron sporu o estetyczne pryncypia. Spór Whistlera z Ruskinem jest więc przykładem przenikania się dyskursu normatywności estetycznej oraz prawnej. Stanowi jednocześnie doskonałe zobrazowanie różnicy stanowisk pomiędzy artystami należącymi i nienależącymi do Akademii.

## Wolność a nauczanie sztuki w XX wieku

W roku 1785 na łamach *Berlinische Monatschrift* – wiodącego pisma popularno-filozoficznego w Niemczech – Karl Philipp Moritz opublikował krótki esej postulujący (zgodnie ze swoim tytułem) dokonanie „zjednoczenia wszystkich sztuk plastycznych oraz nauk pod hasłem wartości sztuki samej w sobie”.<sup>22</sup> Wyprzedzając w swoim tekście wiele myśli, które staną się udziałem Immanuela Kanta w jego *Krytyce sądzienia* z roku 1790, Moritz zerwał z liczącą ponad 2000 lat tradycją myślenia o sztuce jako rzemiośle. Autor postuluje tym samym uwolnienie sztuki z ograniczeń wynikających z przypisywanej jej funkcji, zasad, formuł oraz nakazu imitacji. Moritz opowiada się zatem za nieinstrumentalnym rozumieniem twórczości artystycznej.<sup>23</sup>

W sto lat po Moritzu, w roku 1898, na wzniesionym przez Josepha Olbrichta w Wiedniu budynku zwanym pawilonem Secesji (*Sezessionshaus*) umieszczona została inskrypcja głosząca: *Der Zeit ihre Kunst / Der Kunst ihre Freiheit*, co w dosłownym tłumaczeniu oznacza tyle co *Czasowi jego sztuka / Sztuce jej wolność*.<sup>24</sup> Jakkolwiek różnie można odczytać sens przytoczonego zdania, na ogół rozumie się je w kontekście czasowej zmienności artystycznych ideałów, poza jednym, którym jest stałe dążenie sztuki do wolności. Według innej, choć powiązanej treściowo interpretacji z obu członów tego nieco patetycznie brzmiącego hasła odczytać należy prostą prawidłowość, że każdy czas mieć będzie swoich wielkich artystów o ile przyznana im będzie wystarczająca wolność realizowania przyświecających im idei.

Niezależnie od trafności przywołanych powyżej interpretacji napisu z fasady, gdy zastanawiamy się nad jego sensem z dzisiejszej perspektywy, zaskakuje jego trafność. Budynek wzniesiony w stylu, któremu architekt nadał nazwę Jugendstil, w całości poświęcony był artystycznemu nowatorstwu - miały się w nim odbywać wystawy artystów odbiegających w swej twórczości od głównego nurtu. W tym kontekście inskrypcja objawia się jako najlepsza, bo najtrafniejsza zapowiedź przemian, jakie przyniósł wiek XX. Przemiany te były radykalne. Ich przebieg był dynamiczny w tym sensie, że o ile wcześniejsze okresy historyczne można rozpatrywać w kategoriach ciągłości pewnych stałych idei, zarówno formalnych, jak i treściowych, to w krótkim czasie doszło do ich podważenia i daleko idącej rewizji. W okresie od końca XIX wieku do wybuchu pierwszej wojny światowej kierunki artystyczne w sztuce europejskiej zmieniały się jak w kalejdoskopie ujawniając różnorodność form i stojących za nimi koncepcji artystycznych. Następujące po sobie pointylizm (ok. 1884 r.), neoimpresjonizm (1885 r.), nabizm (od 1888 r.), syntetyzm inspirowany malarstwem Gaugina (1888 r.), fowizm (1905 r.), ekspresjonizm (po 1905 r.), kubizm (1907 r.), futurizm (od 1909 r.), dadaizm (od 1915/16 r.), abstrakcjonizm (1910/11 r.) i inne nurty w sztuce otworzyły drogę nieograniczonej wariacyjności artystycznego eksperymentu. Awangarda artystyczna prześcigała się w zaskakiwaniu publiczności coraz to nowymi rozwiązaniami formalnymi. Wyróżnikiem sztuki stała się innowacyjność. Nastąpiło wielokrotne i trwałe zerwanie z kanonem artystycznym. W krótkim czasie artyści uwolnili się

od wielowiekowej tradycji sztuki klasycznej, do której odwoływano się od czasów Renesansu co najmniej do połowy wieku XIX.<sup>25</sup> O wzorach tych zapomniano, gdy tylko objęto je ochroną jako „dziedzictwo przeszłości”.<sup>26</sup>

Istotną rolę dla gruntownego przeformułowania znaczenia pojęcia sztuka, a tym samym zmiany sposobu jej nauczania, w II połowie XX wieku miało zderzenie tradycjonalistycznej, choć poszukującej nowatorstwa sztuki amerykańskiej z twórczością artystów europejskich w drugiej dekadzie tego samego stulecia.

Sztuka amerykańska od czasów deklaracji niepodległości w roku 1776, czyli od momentu, w którym oficjalnie możemy mówić o powstaniu nowego państwa, rozwijała się w podobny sposób, jak na kontynencie europejskim. Podobieństwo to wynikało z bezpośrednich nawiązań i inspiracji, jakie ujawniają się w twórczości działających tam artystów. Zauważalne są w niej zarówno analogie do konwencji akademickiej, jak również realizmu czy impresjonizmu – kierunków rozwijanych w drugiej połowie XIX wieku. Oznacza to, że poza nielicznymi wyjątkami ewolucja stylów artystycznych na kontynencie amerykańskim nie była zatem w pełni samodzielna. Dotykały ją zatem te same problemy, z którymi borykali się twórcy na starym kontynencie. Jednym z nich była nieadekwatność formy artystycznej opartej na założeniach realizmu do wyzwań współczesności. Ponadto sztuka była w pewnej mierze skrzepowana wymaganiami rodzącego się na nią rynku. Jak relacjonował Alexis de Toqueville już w roku 1831 w książce „Demokracja w Ameryce” – tyrania większości wśród publiczności będącej odbiorcami sztuki amerykańskiej czyniła w niej większe spustoszenie niż Inkwizycja. „W pierwszych latach XX wieku organizowaniem wystaw prac malarskich w Stanach Zjednoczonych zajmowały się dwie instytucje – *Society of American Artists* i *National Academy of Design*, obydwie z siedzibą w Nowym Jorku. Wzorem paryskich Salonów przygotowywano doroczne ekspozycje, na które przyjmowane były wyłącznie dzieła twórców akademickich. Malarze realisci nie mieli zatem żadnych możliwości wystawiania własnych prac.”<sup>27</sup>

Jednym z ważniejszych wydarzeń w pierwszej dekadzie XX wieku była wystawa grupy *The Eight* („Ośmiu”), zwanego również *The New York Realists* („Nowojorskimi Realistami”) zorganizowana w roku 1908 w Mackbeth Gallery w Nowym Jorku.<sup>28</sup> „Ich sztukę cechuje sprzeciw wobec akademizmu, pragnienie utrwalania na płótnie teraźniejszości oraz poszukiwanie typowo amerykańskiego stylu.”<sup>29</sup> Charakteryzujący ją zwrot w kierunku realizmu był w sztuce młodego państwa zjawiskiem nowym. Wyrazem nowoczesności była przede wszystkim tematyka – miasto, przemysł i wszechobecny ruch.

Spośród artystów biorących udział w wystawie w Mackbeth Gallery wyróżniającą się postacią był z pewnością Robert Henri. Jego teorie były motorem napędowym przemian w sztuce amerykańskiej w pierwszym dziesięcioleciu XX wieku.<sup>30</sup> Autor ten początkowo opowiadał się za możliwie daleko idącym realizmem w sztuce, daniem artyście możliwości relacjonowania życia takim, jakim jest naprawdę, ze wszystkimi jego ciemnymi stronami (rozbicie tematycznego decorum), jednakże nie udało mu się pogodzić tej pozycji z tym, co przyniosła sztuka z Europy. „Na uwagę zasługuje fakt, że z inicjatywy kilku artystów z kręgu Henriego została zorganizowana w 1913 roku słynna *Armory Show*, nowojorska wystawa, dzięki której amerykańska publiczność, artyści, krytycy i kolekcjonerzy poznali sztukę awangardową. Z kolei należący do grupy *The Eight* Arthur B. Davies był przewodniczącym *Association of American Painters and Sculptors*, organizatora wystawy. Mimo że Robert Henri zawsze bronił swobody twórczej artysty, a swoich uczniów, między innymi George’a Bellowsa i Guy Pene du Bois, nauczał, jak ważna jest niezależność malarstwa, po zakończeniu *Armory Show* czuł się zdezorientowany w obliczu dokonanej awangardy europejskiej.”<sup>31</sup> Kiedy na *Armory Show* pojawiły się dzieła bezkompromisowych twórców modernizmu, wiedział, że sytuuje go to w pozycji

konserwatysty, pomimo wcześniejszych – bardzo postępowych – deklaracji. Jako bardzo cenną należy uznać jednak jego obserwację, że „sztuka jest zbyt emocjonalna, aby odpowiadać przymusowi i dyscyplinie”.<sup>32</sup> Jego stwierdzenie miało okazać się profetyczne dla całej sztuki XX wieku. Eksport sztuki europejskiej na kontynent amerykański miał odmienić obraz powojennej edukacji artystycznej w tzw. zachodnich demokracjach.

Uwikłanie europejskich Akademii Sztuk Pięknych w oczekiwania społeczne oraz normy prawa stanowionego nie osłabiło również w okresie powojennym. Liberalizacja sztuki po 1945 roku na Zachodzie Europy jest faktem, jednakże nie była ona rezultatem działań uczelni. Była ona zdeterminowana przez zmiany w prawie stanowionym i związana z zadeklarowaniem wolności sztuki w konstytucjach poszczególnych państw europejskich. Nie oznaczała jednak „uwolnienia” artystów od norm prawnych, społecznych i obyczajowych w procesie edukacji artystycznej. Jakkolwiek teza ta brzmi nieco kontrowersyjnie w kontekście skłonności współczesnych artystów do „skandalizowania” i podejmowania tematów „społecznie wrażliwych”, które wywołują silne emocje, to jest ona uzasadniona tym, że przesunięcie zakresu społecznej tolerancji dla treści transponowanych w przestrzeni publicznej ma charakter ogólny i nie dotyczy wyłącznie pola sztuki, ale całokształtu życia społecznego.

Uczelnie w okresie międzywojnia i okresu następującego zaraz po II wojnie światowej, zarówno na terenie Europy, jak i USA, takie jak m.in. Bauhaus czy Black Mountain College, zrewolucjonizowały nauczanie sztuki, jednakże nie umożliwiły rozszerzenia faktycznego zakresu wolności sztuki w sensie prawnym. Przekonują o tym liczne przykłady procesów prowadzonych przeciwko artystom w większości państw demokratycznych w przypadkach naruszenia takich dóbr prawem chronionych, jak m.in. czyjeś prawo do wizerunku, zakazy rozpowszechniania treści pornograficznych, obraza uczuć religijnych, naruszenie prawa autorskiego (np. plagiat) czy naruszenie porządku publicznego przez obrazę prezydenta, godła państwowego, flagi państwowej czy innych jego symboli. Również w Polsce po roku 1989 odnotować można kilka przypadków procesów karnych artystów oskarżonych o popełnienie czynów bezprawnych w swojej działalności artystycznej. Szczególne miejsce zajmuje pośród nich sprawa prowadzona przeciwko Dorocie Nieznalskiej za prezentację kontrowersyjnej instalacji zatytułowanej „Pasja” prezentującej męskie przyrodzenie na równoramiennym krzyżu. Artystce zarzucono obrazę uczuć religijnych. Została ona wprawdzie uniewinniona, jednakże przypadek ten udowadnia, że nawet artysta działający w ramach galerii ściśle związanej z wyższą uczelnią artystyczną nie jest wyłączony spod kontroli zgodności swego postępowania z obowiązującym porządkiem norm prawnych.

Prawne regulacje życia kulturalnego i artystycznego nie ograniczają się wyłącznie do konstytucyjnej gwarancji wolności twórczości artystycznej, która zawiera uprawnienie jednostki pojmowanej indywidualnie, ale obejmują również zasady finansowania działalności kulturalnej ze środków publicznych, do których zalicza się również utrzymywanie publicznego szkolnictwa wyższego w tym zakresie. Otwiera to bezpośrednią podstawę dla formułowania społecznych, prawnych i politycznych oczekiwań pod adresem Akademii Sztuk Pięknych. Z kolei problem wolności sztuki w działalności akademii finansowanej ze środków publicznych jest znamiem tzw. polityki prawa, czyli przesłanek interpretacyjnych przyjmowanych dla obowiązujących norm prawnych, które budowane są w oparciu o system aksjologicznych preferencji prawodawcy, jak również wytycznych dla organów sądowych w zakresie norm moralnych i obyczajowych. Oznacza to, że faktyczny zakres wolności sztuki w ramach edukacji artystycznej na wyższych uczelniach nie jest jedynie – przynajmniej z punktu widzenia prawa stanowionego – znamiem akademickiej autonomii, ale jest wypadkową polityki kulturalnej państwa, wewnątrz-administracyjnych decyzji władz Akademii, jak również norm powszechnie obowiązującego prawa. Pomiędzy wszystkimi wymienionymi czynnikami istnieje silne napięcie.



## Podsumowanie

Z faktu, że Akademia Sztuk Pięknych jako miejsce kształcenia przyszłych artystów, nie odegrała istotnej roli w historii kształtowania się prawnej gwarancji wolności sztuki w jej dzisiejszym rozumieniu, płyną istotne konsekwencje również dla ról przypisywanych szkołom artystycznym współcześnie. Akademia przygotowuje bowiem artystów do podejmowania profesjonalnych działań w szerszym kontekście społecznym i jako taka musi uwzględniać wymogi prawne odnośnie tego co dozwolone i niedozwolone, a przynajmniej dostarczać swoim przyszłym adeptom operatywnych narzędzi pozwalających na prawidłowe rozpoznanie tego, gdzie przebiega granica między tym co legalne i tym co nielegalne. Skoro bowiem Akademia nie leży poza społeczno-prawnym systemem kontroli, musi ona odpowiedzieć na stawiane wobec niej oczekiwania w sposób kompromisowy. Taka sytuacja wymusza konieczność opowiedzenia się za szerokim ujęciem pojęcia edukacji artystycznej uwzględniającej również naukę tzw. społecznych kompetencji dodatkowych (ang. *additional skills*), wliczając w to podstawy prawa karnego i cywilnego, a nie tylko autorskiego. Konieczność realizacji zadania rozszerzenia programu nauczania artystycznych uczelni wyższych, które stanowiło by odpowiedź na przedstawione tu postulaty poszerzania świadomości twórców, jako czynnych aktorów życia społecznego, w zakresie znajomości ich praw i obowiązków wciąż jednak na większości polskich Akademii Sztuk Pięknych nie została należycie rozpoznana i w dalszym ciągu zalicza się do istotnych wyzwań przyszłości.

Próbując odpowiedzieć na pytanie czy nauczanie sztuki i realizacja postulatu twórczej wolności pozostają wobec siebie w częściowej przynajmniej sprzeczności, należy zwrócić uwagę na ważną konsekwencję wynikającą z samego procesu dydaktycznego. Aby czegoś uczyć należy dokonać systematyzacji wiedzy. W przypadku sztuki oznacza to ujęcie jej w ramy teoretycznych i praktycznych konwencji. Również ci dydaktycy, którzy opowiadają się za odrzuceniem konieczności nauki warsztatu technologicznego na rzecz „myślenia o sztuce” popadają w pułapkę wewnętrznej sprzeczności formułowanych postulatów. Z jednej strony są przekonani, że uwalniają przyszłych adeptów od ciasnego gorsetu artystycznych konwencji, z drugiej strony jednak sami przyczyniają się do kanonizacji awangardowego myślenia o sztuce. Prowadzi to do sytuacji, gdy sam gest wyboru ma stanowić o istocie procesu twórczego. Strategia taka powtarzana wielokrotnie staje się jednak wtórna wobec poprzednich przypadków jej wykorzystania. Zaprzecza zatem wolności sztuki, zamiast ją potwierdzać. Dodatkowo zaś podważa istnienie Akademii jako instytucji naukowo-dydaktycznej. Bardziej celowe i pragmatyczne byłoby zatem zaakceptowanie naturalnej opozycji wolności sztuki i jej nauczania. Kreatywność nie bierze się bowiem z nadmiaru możliwości, ale z ich niedostatku. Realizacja idei wolności w Akademii może polegać zatem jedynie na pozwoleniu jej przyszłym adeptom na walkę z ramami, które są w jej obrębie wyznaczone. Ich zupełne zniesienie skutkowałoby osiągnięciem celu przeciwnego od zamierzonego, czyli zaprzeczeniem wolności i podważeniem sensu twórczości

## Przypisy

- <sup>1</sup> Niniejszy artykuł powstał w wyniku realizacji projektu badawczego zatytułowanego „Filozoficzne podstawy prawnego ograniczenia wolności twórczości artystycznej” finansowanego ze środków Narodowego Centrum Nauki (NCN) w ramach programu grantowego SONATA (nr projektu: UMO-2012/05/D/HS2/03592).
- <sup>2</sup> Zob. P. Barlow, *Fear and loathing of the academic, or just what is it that makes the avant-garde so different, so appealing?*, [w:] R. Cardoso Denis, Colin Trodd (red.), *Art and the Academy in the nineteenth century*, Manchester 2000, s. 15-32.
- <sup>3</sup> K. Secomska, *Malarstwo francuskie XVII wieku*, Warszawa 1985, s. 110.
- <sup>4</sup> M. Poprzędzka, *Akademizm*, Warszawa 1977, s. 28.
- <sup>5</sup> Zob. E. Barker, *Art and Visual Culture 1600-1850: Academy to Avant-Garde*, London 2013.
- <sup>6</sup> O państwowym finansowaniu sztuki mówić będziemy w odniesieniu do tych ustrojów państwowych, w których suwerenem jest władca. O publicznym finansowaniu sztuki powiemy w ustrojach, gdy suwerenem państwa był lud (społeczeństwo).
- <sup>7</sup> Poprzędzka, *Akademizm*, dz. cyt., s. 28.
- <sup>8</sup> Por.: J. Dambruyne, *Joueneymen, social rise and the urban labour market in the southern Netherlands during the transition from the middle ages to the early modern period*, [w:] N. Peeters (red.), *The Role and Status of the Painter's Journeyman in the Low Countries c. 1450-c. 1650*, zestawienia i tabele porównawcze, Paris/Leuven/Dudley 2007, s. 133 nn.
- <sup>9</sup> P. Burke, *Kultura i społeczeństwo w renesansowych Włoszech*, tłum. W. K. Siewierski, Warszawa 1991, s. 57.
- <sup>10</sup> Poprzędzka, *Akademizm*, dz. cyt., s. 20.
- <sup>11</sup> Tamże, s. 24.
- <sup>12</sup> Tamże, s. 25.
- <sup>13</sup> Tamże.
- <sup>14</sup> Tamże.
- <sup>15</sup> W. Tatarkiewicz, *Historia estetyki*, t. III, Warszawa 2009, s. 412.
- <sup>16</sup> Poprzędzka, *Akademizm*, dz. cyt., s. 27.
- <sup>17</sup> J. Białostocki (red.), *Teoretycy, historyografowie i artyści o sztuce*, Gdańsk 2009, s. 364.
- <sup>18</sup> Zob. m.in. E. Landry, *Whistler v. Ruskin: Morality in Art versus Aesthetic Theory*, dostępne na: <http://www.loyno.edu/~history/journal/Landry.htm>.
- <sup>19</sup> W styczniu 1871, miesiąc zanim Ruskin rozpoczął nauczanie bogatych, ale niewykształconych studentów na Uniwersytecie w Oksfordzie, rozpoczął pisanie comiesięcznych "listów do robotników i ludzi pracy Wielkiej Brytanii" pod tytułem *Fors Clavigera* (1871-84). Publikacje te miały charakter osobistych przemyśleń na wiele społecznie doniosłych tematów. Zostały napisane w różnych stylach odzwierciedlających nastrojów ich autora. Można porównać jego do dzisiejszych blogów. Od 1873 roku Ruskin miał pełną kontrolę nad wszystkimi swoimi publikacjami odłączył ustanowił Georę Allena swoim wyłącznym wydawcą.
- <sup>20</sup> J. Ruskin, *Fors Clavigera: Letters to the Workmen and Labourers of Great Britain*, część 4, Boston: Dana Estes & Company Publishers, [1880?], s. 73.
- <sup>21</sup> *Whistler: A Retrospective*, ed. R. Spencer, New York 1989, s. 124.
- <sup>22</sup> Por.: J. M. Hess, *Reconstituting the Body Politic. Enlightenment, Public Culture and the Invention of Aesthetic Autonomy*, Detroit 1999, s. 15.
- <sup>23</sup> Por., tamże, s. 15.
- <sup>24</sup> P. Karez, *Gustav Klimt – Romanbiografie. Zeit und Leben des Wiener Kunstlers Gistav Klimt*, Wiedeń 2014, s. 301.
- <sup>25</sup> „W rezultacie powstał dziwny paradoks. Dziś tylko nieliczni specjaliści wiedzą coś więcej o „sztuce oficjalnej” XIX wieku. Z pewnością większość z nas zna jakieś tego rodzaju dzieła – pomniki sławnych osób na placach, malowidła w ratuszach czy witraże w kościołach i kolegiach. Jednak na ogół wydają się nam tak nieciekawe, że nie poświęcamy im więcej uwagi niż rycinom według słynnych niegdyś obrazów, wciąż jeszcze spotykanych czasem w staroświeckich hotelikach. [...] [Niegdyś] teatralne kompozycje [komentujące aktualne zdarzenia] odnosiły wielki sukces na wystawach, a potem szybko traciły popularność [lub całkowicie o nich zapomniano].” E. H. Gombrich, *O sztuce*, Warszawa 1997, s. 505.
- <sup>26</sup> Za moment przełomowy dla potraktowania sztuki dawnej jako świadectwa przeszłości należałoby uznać okres Rewolucji Francuskiej, gdy po raz pierwszy sztukę sakralną z okresu średniowiecza umieszczono w muzeach, jednakże nie wypracowano wówczas nowej formuły formalnej dla sztuki, na co należało czekać kolejne 100 lat.
- <sup>27</sup> R. Bernabei, *Grupa The Eight*, [w:] F. Castrii Marchetti, *Malarstwo amerykańskie*, Warszawa 2005, s. 142-143.
- <sup>28</sup> Na wystawie zaprezentowane zostały prace następujących artystów: Johna Sloana, Williama Glackens, Ernesta Lawsons, Maurice Prendergasta, George Luksa, Everetta Shinna, Arthura Daviesa i Roberta Henriego.
- <sup>29</sup> Bernabei, *Grupa The Eight*, dz. cyt., s. 142.
- <sup>30</sup> Zob. R. Henri, *Progress in Our National Art Must Spring from the Development of Individuality of Ideas and Freedom of Expression: A Suggestion for a New Art School*, [w:] P. Hills, *Modern Art in the USA. Issues and Controversies of the 20th Century*, New Jersey 2001, s. 8.
- <sup>31</sup> Bernabei, *Grupa The Eight*, dz. cyt., s. 145.
- <sup>32</sup> Henri, dz. cyt., s. 8. Zob. także: H. B. Chipp, *Theories of Modern Art. A Source Book by Artists and Critics*, Berkeley/Los Angeles 1968, s. 520.

**Łukasz GUZEK**

Międzywydziałowy Instytut Nauk o Sztuce, Akademia Sztuk Pięknych w Gdańsku

# **AKADEMIA POZA AKADEMIĄ. AUTODYDAKTYKA I SZTUKA KONCEPTUALNA. WYBRANE PRZYKŁADY SZTUKI POLSKIEJ LAT SIEDEMDZIESIĄTYCH**

Początek lat siedemdziesiątych XX w. to czas, gdy w sztuce polskiej pojawiają się pierwsze oznaki wpływu sztuki konceptualnej, która kształtowała sztukę w Polsce niemal przez dwie dekady. To czas dominacji konceptualnego paradygmatu sztuki rozumianej jako „tworzenie znaczeń” a nie artefaktów, które są jedynie „formą prezentacji”.<sup>1</sup> Można podzielić go na dwa okresy. Pierwszy to okres recepcji i rozwoju konceptualizmu, który trwał od początku lat siedemdziesiątych do wprowadzenia stanu wojennego 13 grudnia 1981 r. Jest to więc „przedłużona” dekada o dominującym wpływie sztuki konceptualnej. Jednym ze skutków stanu wojennego było zerwanie ciągłości rozwoju sztuki. Dotyczy to zwłaszcza nurtów sztuki współczesnej, takich jak szeroko rozumiany konceptualizm. Jednakże w 1981 roku było to już zjawisko dojrzałe, wewnętrznie zróżnicowane i rozwijające się wielotorowo, a zarazem silnie zakorzenione w polskim świecie sztuki. Dlatego, gdy znikły instytucje sprzyjające tej nowej sztuce, sztuka konceptualna oddziałuje nadal. Rozpoczyna się drugi okres funkcjonowania sztuki konceptualnej, gdy w nowych uwarunkowaniach przybiera ona formy postkonceptualne. To z kolei „skrócona” dekada, której zamknięcie wyznacza punktowo przełom polityczny roku 1989. Jednak po połowie lat osiemdziesiątych postkonceptualizm spotyka się z narastającymi wpływami ekspresjonistycznego malarstwa figuratywnego. Przez ten okres tworzą one hybrydę, gdzie na konceptualizm nakłada się ekspresjonizm, który konceptualizm odrzucał jako sprzeczny ze swoją naturą. Konceptualne „tworzenie znaczeń” zmienia się w „ekspresję znaczeń”, przy czym początkowo artefakt pozostaje, podobnie jak w konceptualizmie, „formą prezentacji”. Tak więc w latach 1970-1989 sztuka

polska rozwija się pod dominującym wpływem najpierw konceptualizmu, a następnie postkonceptualizmu. Ten ramowy rys historii sztuki konceptualnej w Polsce pokazuje kontekst artystyczny w jakim funkcjonowała edukacja artystyczna w tym okresie.

Rozwój sztuki konceptualnej w Polsce był powiązany z silnym i wpływowym ruchem tworzenia niezależnych od władzy miejsc sztuki - galerii alternatywnych. O znaczeniu tego nurtu szczegółowo piszę poniżej, gdyż jest on kluczowy dla zasadniczego tematu artykułu. Dla dopełnienia opisu ram historii sztuki konceptualnej naszkicuję pokrótce konsekwencje jakie dla ruchu galerii konceptualnych przyniósł stan wojenny. Po wprowadzeniu stanu wojennego sztuka straciła oparcie w ruchu galeryjnym jako alternatywnej instytucji sztuki. Ruch galerii alternatywnych nie przetrwał stanu wojennego i sparaliżowania działalności większości tego typu inicjatyw. Dotyczy to jednak także instytucji oficjalnych, których funkcjonowanie zostało zamrożone z jednej strony przez bojkotujących je artystów, a z drugiej poprzez ograniczenie działalności i poddanie kontroli administracji w instytucjach wszystkich szczebli. Natomiast idea niezależności działalności artystycznej napędzająca ruch galeryjny okazała się na tyle silna i zakorzeniona społecznie, że ruch niemal natychmiast odradza się w miejscach prywatnych, mieszkaniach, pracowniach. Organizowane są nawet wydarzenia zbiorowe jak np. *Pielgrzymka artystyczna* w Łodzi czy *Kolęda artystyczna* w Koszalinie, plenery Łodzi Kaliskiej w Teofilowie, czy plener w Osieku n. Wisłą k. Torunia, gdzie z inspiracji Robakowskiego powstaje film *Państwo wojny*.<sup>2</sup> Model samoorganizacji świata sztuki wypracowany na gruncie sztuki konceptualnej okazał się funkcjonalny w warunkach stanu wojennego. Także to przykład sztuki konceptualnej, pokazujący, że można funkcjonować niezależnie i odnosić sukces, tworzyć, pokazywać i mieć wpływ na świat sztuki, był przyczyną dążenia do organizacji całego alternatywnego systemu wystawiania w tym okresie; także w miejscach przykościelnych – w końcu organizowali te wystawy ludzie, którzy polski świat sztuki dobrze znali. Sztuka współczesna o proweniencji konceptualnej początkowo przedłużyła swoje funkcjonowanie w nowo tworzonej infrastrukturze prywatnej i nieoficjalnej. Jednak energia twórcza czerpiąca z ruchu galerii konceptualnych wyczerpuje się po paru latach, około połowy lat osiemdziesiątych. Ale wtedy nowe pokolenie artystów, znów korzystając z doświadczeń tego ruchu, zaczyna tworzyć swoje instytucje sztuki. Bazowy wzorzec ruchu galeryjnego jest znów funkcjonalny, a jego idea wywodząca się źródłowo ze sztuki konceptualnej zachowuje ciągłość. W ten sposób zainspirowany został powrót do wystawiania w galeriach oficjalnych, czego konsekwencją było odrodzenie społecznego wymiaru sztuki. Jednak o ile baza ideowa tych poczynań jest konceptualna, to coraz więcej miejsca na scenie sztuki zajmuje malarstwo w typie ekspresjonistycznej figuracji. Powrót do funkcjonowania środowisk artystycznych w instytucjach dokonał się już w warunkach wpływu innej sztuki, czerpiącej z wzorców Transawangardy i Neue Wilde. Jednak początkowo te dwa trendy – konceptualny i malarski – występują w symbiozie. Nurt ekspresji malarskiej ma początkowo wymiar postkonceptualny, dopiero z czasem staje się nurtem czysto malarskim, w którym najważniejszy jest artefakt – obraz. W takiej postaci został on zakonserwowany w narracji na temat polskiej sztuki tego czasu po dużych wystawach zbiorowych prezentujących ten nurt i skupiających się na pokazywaniu obrazów oraz przez towarzyszących im krytyków. Jednak jeszcze na wystawie *Lochy Manhattanu* w Łodzi w 1989 roku tendencje te występują wspólnie.<sup>3</sup> Jeszcze przed tą wystawą, w np. prześledzenie wystaw w Galerii po, założonej w 1985 w Zielonej Górze i zagnieżdżonej w lokalnym BWA w stylu działania galerii konceptualnych, pokazuje, iż ma ona w swoim programie prace postkonceptualne, instalacje, performance, prace z użyciem mediów foto-filmowych, które są wystawiane wraz z działaniami i aranżacjami wykorzystującymi formy ekspresyjnego malarstwa.<sup>4</sup> W Galerii Dziekanka w latach osiemdziesiątych pokazy malarstwa są łączone z różnymi akcjami, zdarzeniami parateatralnymi, które początkowo były równie istotne jak obrazy.<sup>5</sup> Charakter

tych działań odpowiadał charakterowi obrazów. Używano w nich (działaniach i obrazach) głównie środków artystycznych służących budowaniu dystansu wobec własnej działalności, rzeczywistości otaczającej i samej sztuki, wykorzystując absurd, pastisz, groteskę i *last but not least* autoironię. W tym czasie podobne środki stosuje Łódź Kaliska, ale formy i metody artystyczne jakich przy tym używa do tworzenia prac są *par excellence* konceptualne i wywodzą się z repertuaru sztuki mediów wypracowanych przez Warsztat Formy Filmowej. Analiza malarskich przedstawień obrazowych, ich kompozycji poddanej ścisłym rygorom czy sposobu operowania obrazem-znakiem pokazują, iż ekspresja jest zewnętrznym kostiumem wizualnym nałożonym na strukturalną dyscyplinę. O deprecjacji strony wizualnej i obrazu malarskiego jako przedstawienia, reprezentacji świadczy właśnie to, że owa ekspresja wynika z pozornie niedbałego, „brudnego” sposobu malowania, co manifestacyjnie wskazuje na stojące za nim znaczenia, a więc na postępowanie zgodne z konceptualnym sposobem definiowania sztuki opartym na zasadzie pierwszeństwa tworzenia znaczeń przed wytwarzaniem artefaktów. Jednak owo tworzenie znaczeń, w sytuacji polskiej lat osiemdziesiątych, z rozważań nad sztuką, rozszerzaniem jej definicji, przeszło do rozważań nad sytuacją egzystencjalną jednostki w zatomizowanym społeczeństwie i dawania świadectwa własnym doświadczeniom wewnętrznym. W opresji stanu wojennego rozważania nad sztuką samą w sobie straciły znaczenie na rzecz ujęcia kontekstualnego. Tworzenie znaczeń zmieniło się w budowanie narracji. Rozważania nad sztuką zastąpił rodzaj literatury, często „ku pokrzepieniu serc”. Lokowało to sztukę w relacjach społecznych, ale pozbawiało autonomii. W tej sytuacji konceptualne źródła tej sztuki szybko uległy zapomnieniu i zatarciu w dyskursie. W ten sposób zniwelowaniu uległo znaczenie wpływu sztuki konceptualnej nawet tam, gdzie ma ona źródła postkonceptualne, jak w rozmaitych typach instalacji, projektach wielomedialnych, sztuce akcji i sztuce mediów rozważanych teraz – inaczej niż na gruncie sztuki konceptualnej - nie od strony zagadnień formalno-artystycznych, a ze względu na udział w dyskursach. Stan wojenny niszcząc konceptualną infrastrukturę sztuki wypracowaną w dekadzie lat siedemdziesiątych jednocześnie spełnił rolę katalizatora historycznych zmian w samej sztuce konceptualnej, generując jej postkonceptualną postać. Kontekstualny zwrot w sztuce konceptualnej był nieunikniony, podobnie jak silne wpływy malarstwa ekspresyjnego. Jednak ich spotkanie z potrzebami społecznymi będącymi konsekwencją stanu wojennego spowodowało, iż sztuka przybrała charakter narracyjny (a nie autoreferencyjny, jak w konceptualizmie), co z kolei stworzyło grunt dla sztuki krytycznej lat dziewięćdziesiątych, która korzystała obficie z form postkonceptualnych, choć często bez głębokiej świadomości ich źródeł. Po prostu sięgano po wzorce najbardziej podręczne.

Rozwój świadomości sztuki współczesnej w środowiskach artystycznych w latach siedemdziesiątych w Polsce był ściśle powiązany z rozwojem sztuki konceptualnej, a ten z kolei wiąże się z rozwojem ruchu galerii konceptualnych i oddolnych inicjatyw artystycznych - typu ARI (*Artist Run Initiatives*).<sup>6</sup> Ten sposób recepcji i rozwoju nurtów sztuki współczesnej był w tym czasie charakterystyczny dla wszystkich krajów regionu Europy Wschodniej. Jednak w Polsce ruch ARI był szczególnie rozbudowany zarówno pod względem ilości takich inicjatyw, jak i pod względem intensywności działalności. Zdołał wypracować własne strategie działania zapewniające mu *modus vivendi* z władzą i administracją państwową, w tym sposoby zagnieżdżania się w instytucjach oficjalnych, mniej lub bardziej na stałe. Ruch ARI w Polsce był więc zjawiskiem performatywnym, sieciowym, rozproszonym i zdecentralizowanym, bez jakiegokolwiek osobowego przywództwa, zarządu. Prawdopodobnie dlatego pozostał on zjawiskiem dla władzy nieuchwytnym, a więc nie podlegał represjom. O tym, że taka reakcja władz była jak najbardziej możliwa świadczy zainteresowanie Służby Bezpieczeństwa inicjatywą NET Jarosława Kozłowskiego i Andrzeja Kostołowskiego. Ruch galeryjny zachował jednak w całym omawianym tu okresie niezależność od wpływu władzy, co sprzyjało

utrwaleniu autonomii artystycznej sztuki konceptualnej. Dlatego też zyskał on szczególny status w polskim świecie sztuki, stając się alternatywną instytucją sztuki, funkcjonującą obok instytucji oficjalnych. Jednak z punktu widzenia tematu tego artykułu najważniejsze jest to, że ruch galerii konceptualnych zyskał wpływ na sposób wartościowania sztuki. To właśnie oznacza stwierdzenie, iż był on alternatywną instytucją sztuki, a więc definiował sztukę, mówił co nią jest a co nie, kto jest artystą a kto nie. Prezentowany w ramach ruchu pogląd na sztukę wynikał z ogólnych założeń sztuki konceptualnej, choć obejmował wiele stanowisk. Jedności nurtu na poziomie meta nie przeczą różnice między indywidualnymi postawami, środowiskami lokalnymi czy grupami towarzyskimi, wskazywane i podkreślane przez samych artystów.

Zaznaczmy ponadto, iż praca organizacyjna, jak np. prowadzenie galerii, na gruncie sztuki konceptualnej jest rozumiana jako projekt artystyczny czy działalność artystyczna, to *par excellence* konceptualne tworzenie znaczeń jako tworzenie sztuki. Galeria była więc traktowana tak jak dzieło sztuki, co też wyraża określenie galerie autorskie. Ważne były nie tylko pokazywane w galerii prace, ale i postawa sprzyjająca sztuce współczesnej. Oczywiście formy funkcjonowania takich miejsc były bardzo różne, mniej lub bardziej radykalnie traktujące model działalności galleryjnej. Te najbardziej radykalne, jak Jerzego Trelińskiego Galeria 80x140 czy Andrzeja Pierzgałskiego Galeria A4 to powierzchownie wystawiennicze o formacie wskazanym w nazwie. Galeria Tak Leszka Przyjemskiego i Anastazego Wiśniewskiego była ideą, projektem „potakującym” rozmaitym inicjatywom czy poczynaniom artystycznym, czyli działała tak jak oficjalne instytucje władzy zajmujące się kulturą, jak np. cenzura. Galeria Permafo składała się z paneli aranżowanych do wystawy. Galeria Adres Ewy Partum w pewnym okresie mieściła się w prywatnym mieszkaniu i była zasadniczo galerią mail artowską. W prywatnym mieszkaniu mieściła się Galeria Pi Józefa Chrobaka i Maszy Potockiej, PDDiU Kwiekulik, Galeria Wymiany Józefa Robakowskiego i Małgorzaty Potockiej, a od 1986 r. do dziś działa w ten sposób Galeria Wschodnia w Łodzi założona przez Adama Klimczaka i Jerzego Grzegorskiego. Inne zagnieżdżone przy instytucjach prowadziły mniej i bardziej standardową działalność wystawienniczą.

Oprócz galerii konceptualnych na obraz owego alternatywnego świata sztuki składał się systemem plenerów, sympozjów, festiwali, zjazdów oraz *last but not least* – co ważne z punktu widzenia tematu tego artykułu - konferencji. Odegrały one szczególnie istotną rolę w drugiej połowie dekady lat siedemdziesiątych, a więc w dojrzałym konceptualizmie. Konferencja jest jednym z formatów funkcjonowania życia naukowego, wymiany informacji i tworzenia relacji między naukowcami i ośrodkami naukowymi. Konceptualizm odrzucając ekspresję jako model twórczości artystycznej zastąpił go modelem naukowym, a dokładnie paranaukowym, gdyż celem nie była tu nauka, lecz sztuka i dzieło. Sztuka konceptualna poszukiwała zasad, swoistego „arche” sztuki. Odpowiadały temu dociekania strukturalne nad budową dzieła, znakiem i komunikacją. Stąd strukturalizm, semiologia, lingwistyka, cybernetyka, kombinatoryka inspirowały tę sztukę, zwłaszcza we wczesnym okresie rozwoju sztuki konceptualnej. Po połowie lat siedemdziesiątych jednak ważniejsze stają się dyskursy społeczne, antropologia, etnografia. Sztuka konceptualna staje się kontekstualna. Artysta pracuje tak jak naukowiec, którego przedmiotem badań jest sztuka. Odpowiada nieustannie na podstawowe meta pytanie - co to jest sztuka, dzieło, artysta; rozszerzając nieustannie definicję sztuki. W praktyce artystycznej rozmaite obszary nauki były łączone ze sztuką. Wymagało to dostosowania sztuki do modelu quasi naukowego. Lecz takie tematy nie były przedmiotem standardowej edukacji w ramach szkolnictwa artystycznego. Artyści sami musieli poszukiwać tej wiedzy współpracując z teoretykami. Następowo zbliżenie tych dwóch praktyk. W okresie dekady konceptualnej takim artystą był Jan Świdziński, który stał się głównym reprezentantem postawy artysty-

teoretyka, czemu dawał wyraz w licznych tekstach publikowanych ze szczególną intensywnością przez cały omawiany tu okres. W 1976 brał udział w wystawie i konferencji w Lund i Malmö w ramach prezentacji polskiej sztuki pod nazwą *Sztuka kontekstualna*. Została wtedy wydana jego książka z manifestem „Sztuka jako sztuka kontekstualna”.<sup>7</sup> Tekst Świdzińskiego trafił idealnie w potrzeby tego czasu zmierzające do nadania ram teoretycznych zmianom w sztuce konceptualnej, której wczesna postać - tworzenie w oparciu o środki paranaukowe wywodzące się z logiki i lingwistyki - ulegała właśnie wyczerpaniu, a w dominującym dyskursie sztuki następowało przejście do zainteresowań badaniami kulturowymi. W tym samym czasie (1975) ukazał się w *The Fox* tekst-manifest Kosutha „Artist as Anthropologist” teoretyzujący ten kierunek zmian.<sup>8</sup> W tym samym roku, w Toronto, została zorganizowana konferencja poświęcona sztuce kontekstualnej, gdzie Świdziński spotyka się i wymienia poglądy m.in. z Kosuthem.<sup>9</sup> Kosuth zawsze już darzył szacunkiem Świdzińskiego. Świdziński natomiast zyskał pewność co do ukierunkowania swoich rozważań nad zmianami w sztuce zmierzającymi do powiązania jej z kontekstem. Definicja sztuki w sztuce kontekstualnej była w tej koncepcji uzgadniana w związku z danym kontekstem kulturowym, w którym aktualnie znajduje się dzieło i jego twórca. Ujmowała więc jej zmienność, a mówiąc inaczej performatywność. Dodatkowym uprawnieniem dla tej teorii były jego liczne podróże i zainteresowania różnymi nie-zachodnimi kulturami. W 1977 roku Świdziński organizuje w Galerii Remont w Warszawie konferencję pt. *Art Activity in Context of Reality*, na którą zaprasza m.in. Jorge Glusberga i podpisuje z nim coś w rodzaju porozumienia o współpracy między artystami z Polski i Ameryki Łacińskiej. Idea współlistnienia w sztuce tego co lokalne i tego co globalne przybrała realny kształt. Świdziński jako teoretyk odegrał znaczną rolę w budowaniu pozycji artystycznej czołowych środowisk sztuki konceptualnej, współpracując z Permafo, WFF, a następnie GSN we Wrocławiu, Galerią Remont, Znak w Białymstoku i BWA w Lublinie. Oprócz Świdzińskiego w tym okresie we Wrocławiu we współpracy z artystami działała grupa Sztuka i Teoria. Artystami-teoretykami byli Jan S. Wojciechowski, Leszek Brogowski, Jan Piekarczyk. Andrzej Kostołowski i Jerzy Ludwiński byli uważani za balansujących na granicy tworzenia teorii i sztuki. To tylko kilka przykładów przesunięć w kierunku nauki, jakie można odnotować w sztuce polskiej. Pokazują one potrzeby tej sztuki, których nie zaspokajała edukacja artystyczna. Owo rozszerzenie na naukę było więc wysiłkiem własnym artystów uprawiających teorię jako sztukę. Jedynym ich instytucjonalnym oparciem była sieć ARI, w której była organizowana także samoedukacja, przy czym były to nie tylko konferencje, ale wykłady, spotkania i wszelkie fora wymiany środowiskowej.

Dydaktyka akademicka była w tym okresie bezradna wobec wyzwania jakim był dla niej konceptualizm, a w nim jego kluczowa zasada przesunięcia w tradycyjnej hierarchii wartościowania z artefaktu na znaczenie. Jeżeli wartość w tradycyjnej dydaktyce była łączona z formalnymi cechami dzieła, a więc i umiejętnościami ich kształtowania, kunsztem wykonania, tak tu o wartości decydowało tworzenie znaczeń, a dokładniej zdolność dzieła do tworzenia znaczeń, idei, lub jeszcze inaczej – zdolność do uczestnictwa w dyskursie sztuki, czyli zdolność do postawienia i odpowiedzi na pytanie o definicję sztuki. W akademizmie tego pytania nie stawiano, gdyż odpowiedź nań tkwiła w ukształtowaniu formy wizualnej dzieła, a zatem jego aspekcie materialnym, przedmiotowym. Tymczasem konceptualne odwrócenie tradycyjnej hierarchii wartości spowodowało, iż sztuka stawała się performatywna, czyli dynamiczna i zmienna, a środki artystyczne - efemeryczne i procesualne.

Poniżej przedstawiam krótko dwa przykłady funkcjonowania autodydaktyki w ramach sztuki konceptualnej lat siedemdziesiątych. Pierwszy wiąże się z recepcją teorii „Formy otwartej” Oskara Hansena w ASP w Warszawie. Drugi to Warsztat Formy Filmowej (WFF) w łódzkiej Szkole Filmowej.

Celem dydaktyki Hansena, zawartym m.in. w jego tekście-manifeście „Forma otwarta”, było uwrażliwienie studentów na relacje przestrzenne tak, aby myśleli o architekturze i urbanistyce z uwzględnieniem człowieka, a nie tylko w kategoriach kompozycji brył w przestrzeni. Jednak studenci Hansena dokonali rozszerzenia sensu tych ćwiczeń tak, iż ich ukierunkowany na praktykę architektoniczną cel stał się drugorzędny, a na pierwszy plan wysunęły się komunikacja i tworzenie znaczeń, co otworzyło im drogę do wykorzystania „lekcji” Hansena do tworzenia sztuki konceptualnej. Ćwiczenia były punktem wyjścia dla współdziałania w grupach towarzyskich, środowiskowych (Paweł Freisler, Zygmunt Piotrowski, Przemysław Kwiek, Jan S. Wojciechowski i inni). Bazowa hansenowska zasada akcji - reakcji była dalej rozwijana i przyjmowała rozmaite formuły realizacyjne. Zawsze jednak opierały się na związku przestrzeni i akcji oraz wykorzystaniu dokumentacji jako samodzielnej formy artystycznej, ale i dydaktycznej, służącej pokazowi metody i wyników działania. Taki charakter miała wystawa J. S. Wojciechowskiego w Galerii Współczesnej (u Boguckich) w 1975 roku, ale największym projektem opartym na samodzielności artystycznej dokumentacji była PDDiU prowadzona przez KwieKulik. Po pierwsze więc zasada hansenowska stała się podstawą praktyki artystycznej o charakterze *par excellence* konceptualnym i głównym czynnikiem decydującym o rozwoju sztuki współczesnej w środowisku warszawskim. Lecz kiedy gry z ćwiczeń przekształciły się w tworzone zbiorowo projekty artystyczne – stały się polem samoedukacji. Bazując na modelu zaproponowanym przez Hansena i na modelu sztuki konceptualnej stworzyli oni własną praktykę artystyczną.

To ile artyści tego czasu naprawdę wiedzieli o sztuce konceptualnej, powinno być przedmiotem odrębnych badań. Najczęściej wszyscy narzekali na brak informacji (niezależnie od środowiska). Rzeczywiście – kontakty z tzw. Zachodem były dość przypadkowe i raczej zależne od inicjatywy własnej niż możliwości korzystania z oferty edukacyjnej instytucji polskich (np. Świdziński podkreślał znaczenie własnych kontaktów międzynarodowych, ale też informacji pozyskiwanych z biblioteki Instytutu Kultury Francuskiej w Warszawie). Niemniej, artyści w Polsce zdołali wypracować własny model konceptualizmu niezależnie od systemu edukacji, który takiej wiedzy nie dostarczał. Zdobywali tę wiedzę sami, ale zarazem adaptowali ją twórczo do własnej praktyki i stworzyli interesującą lokalną mutację sztuki konceptualnej.

Jednym ze sposobów rozszerzania formuły hansenowskiej, dokonywanej już w oparciu o samokształcenie, było założenie w 1971 tzw. „Sekcją estetyki” przy Polskim Towarzystwie Cybernetycznym. Spotkania z logikami i matematykami były wtedy nowym polem inspiracji dla tworzenia sztuki. Do sekcji należeli m.in. J. S. Wojciechowski, Marek Konieczny i Świdziński. Uczestniczyli oni także na UW w wykładach Bogdana Suchodolskiego, Tadeusza Kotarbińskiego, Jerzego Topolskiego, Władysława Tatarkiewicza, Stanisława Piekarczyka. Świdziński przyjął formę performance-wykładu quasi akademickiego jako sposób uprawiania sztuki konceptualnej.<sup>10</sup> Także J. S. Wojciechowski zawsze wprowadzał wykład do swoich działań czy uzupełniał zbiorowe pokazy wykładem, jak podczas projekcji przerywanych *Formy otwartej*. Formę wykładu-performance uprawiał konsekwentnie Jan Piekarczyk, podczas których rysował on wzory czy wykresy. Mieściło się to w ramach wzorca konceptualnego. A zarazem było zgodne z trendem w świecie, którego wyrazem była wystawa *Cybernetic serendipity* (ICA London, 1968). Śladem jego recepcji w Polsce było opublikowanie w 1976 roku książki Marka Hołyńskiego *Sztuka i komputery*.<sup>11</sup>

Hansen początkowo uznał pomysły studentów na prowadzenie plenerowych gier plastycznych za ciekawe rozszerzenie dydaktyki akademickiej. Ale po kilku takich grach plenerowych, w których sam uczestniczył, powrócił do formuły pracownianych ćwiczeń na makietach. Takie gry odbyły się w Elblągu podczas imprezy *Zbliżenia młodego warsztatu twórczego*



z tzw. „Grą na wzgórzu Morela” (grudzień 1971) i podczas pleneru studenckiego w Skokach. Natomiast w Rucianem-Nida gra została przeprowadzona do filmu Andriejewa *Po omacku*.<sup>12</sup> Film miał jednak pokazać dydaktykę Hansena i przybrał charakter instruktarzu, a nie dokumentu artystycznego działania, o czym decydował montaż i warunki profesjonalnej produkcji filmowej w jakich był on realizowany. Film powstał w roku 1975, a więc w czasie, gdy główny impuls twórczy jakim na początku dekady była hansenowska „Forma otwarta” ulegał już wyczerpaniu. Niemniej w pierwszej połowie lat siedemdziesiątych powiązanie jej założeń z założeniami konceptualizmu przyniosło ciekawe rezultaty w postaci konceptualnych prac performatywnych, realizowanych głównie w środowisku warszawskim. Formuła współdziałania i gier komunikacyjnych była w tym czasie rozwijana przez studentów Hansena w pracowniach, a następnie w galeriach, jak również na terenie miasta. Przegląd takich projektów należy zacząć od *Wycieczki* (Kwiek, Kulik, J. S. Wojciechowski, Bartłomiej Zdrojewski, Warszawa, 22.11.1970) polegającej na działaniach dokamerowych w plenerze miejskim, a która została zidentyfikowana jako pierwsza próba samoorganizacji grupy, a więc zapowiadała także oparcie tych działań na dydaktyce Hansena (i Jerzego Jarnuszkiewicza) rozwijanej później w metodę samoedukacji we współdziałaniach.<sup>13</sup> Świadectwem tego, iż samokształcenie artystyczne było rozumiane jako twórczość artystyczna jest „Sprawozdanie z obozu Komitetu Koordynacyjnego Szkół Artystycznych Zrzeszenia Studentów Polskich w Giżycku” (sierpień-wrzesień 1971).<sup>14</sup> W Giżycku została też przeprowadzona gra komunikacyjna wraz z komponentem samoedukacyjnym polegającym na analizie działań wynikających z metody akcji i reakcji. Natomiast pokaz w Galerii Współczesnej zatytułowany *Film, przeźrocza, działania teoria* (listopad-grudzień 1971) miał również wymiar rozszerzenia na edukację uczniów, studentów, krytyków i był próbą wciągnięcia szerszych kręgów odbiorców w proces samoedukacji.<sup>15</sup> Oba te wydarzenia odbyły się jeszcze przed grą w Elblągu, co świadczy o tym, iż Hansen ze swoją koncepcją oddziaływał już wcześniej. Trzy miesiące po spotkaniach w Elblągu i „Grze na wzgórzu Morela” Hansen zaczyna stosować gry na makietach, rozszerzając typowo architektoniczne metody studiów nad relacjami przestrzennymi.<sup>16</sup> Ale także działanie na makiecie zastosowała Kulik (1972).<sup>17</sup> Inspiracje były więc obustronne.

W styczniu 1972, już po grze w Elblągu, odbyła się gra na ulicy, ale i w Muzeum Narodowym w Warszawie, a więc w kontekście miejsca (z inicjatywy J. S. Wojciechowskiego i Andrzeja Bieżana, z udziałem Kwieka, Kulik, Gutta, Raniszewskiego).<sup>18</sup> Także *Działania ze stołem* Freislera w Elblągu i Warszawie, działania Z. Piotrowskiego i jego grupy Studio AB w Warszawie – to gry w plenerze miejskim, gdzie zagadnienie komunikacji jest rozszerzane na kontekst społeczny. Formułę gry komunikacyjnej miały epizody realizowane do filmu *Forma Otwarta* (całość była pomysłu Przemysława Kwieka, luty 1971). W jego skład wszedł epizod nagrany w szkole (LO im. J. Lelewela w Warszawie), którego autorem był J. S. Wojciechowski. Było to przeniesienie wzorca dydaktyki akademickiej do edukacji przez sztukę na poziomie szkolnym. Podobna akcja została przeprowadzona przez J. S. Wojciechowskiego i innych członków grupy (KwiekiWojGuRa - Kwiek, Kulik, Wojciechowski, Doba-Wolska, Gutt, Raniszewski) w Toruniu w Galerii Latającej prowadzonej przez Wiesława Smużnego (listopad 1972). Dokamerowy charakter miały akcje będące typem gry grupowej zrealizowane w studio telewizyjnym do filmu *Działania* (projekt również inspirowany przez Kwieka, z udziałem Kulik, Zarębskiego, J. S. Wojciechowskiego, Jacka Łomnickiego, Jacka Dobrowolskiego oraz muzyków Grupy w Składzie.). W filmie, oprócz samych działań, znalazła się wypowiedź Kwieka, który tłumaczy zasadę akcji i reakcji (odpowiedzi na bodziec) jaka była podstawą tworzenia tych współdziałań. Film jest więc pokazem autodydaktyki realizowanej w grupie i dobrym przykładem efektywności jej działania. Potwierdzają to wypowiedzi innych członków zespołu współtworzącego film, także muzyków Grupy w Składzie, jak Milo Kurtis, którzy opowiadają

o swoim doświadczeniu współdziałania, swoich odpowiedziach na działania innych. Film zrealizowany w roku 1975 jest również rodzajem podsumowania dotychczasowych eksperymentów artystycznych łączących „Formę otwartą” z konceptualizmem, ale inaczej niż film *Po omacku*, pokazuje metodę, świadomość metodologiczną jaką osiągnęli artyści, a nie tylko rezultaty zastosowania pewnego schematu dydaktycznego.

Artyści odeszli zatem daleko od dydaktycznego sensu ćwiczeń Hansena. Proponowane przez nich współdziałania komunikacyjne można było kontynuować jako działalność artystyczną na gruncie sztuki konceptualnej. Jednak w pewnym momencie Hansen już nie mógł pomóc swoim studentom i wycofał się do pracowni, powrócił do ćwiczeń na makietach.<sup>19</sup> Tak więc mimo początkowej inspiracji, która była potrzebna artystom - jego absolwentom, chętnie odwołującym się do autorytetu akademickiego „mistrza”, to oni sami wypracowali metody tworzenia sztuki konceptualnej w latach siedemdziesiątych już poza akademią. Jeżeli w tradycyjnej dydaktyce wartość artystyczna była łączona z formalnymi cechami dzieła, to tu o wartości decydowało tworzenie znaczeń na drodze współdziałań komunikacyjnych.

Drugi przykład samoedukacji świadomie wpisanej w działalność artystyczną to działalność Warsztatu Formy Filmowej (WFF) obejmująca lata 1970-1977. Jest ona ważna także o tyle, iż wprowadza do sztuki polskiej lat siedemdziesiątych jeden z kluczowych dla sztuki tego czasu nurtów, mianowicie sztukę konceptualną powiązaną ze sztuką mediów, realizowaną środkami fotograficznymi i filmowymi. WFF powstał przy Łódzkiej Szkole Filmowej (PWSFTViT) w roku 1970. Został założony jako koło naukowe studentów, a więc już z samej zasady tworzenia takich inicjatyw zawierał w swym programie samokształcenie poza edukacją uczelnianą. Manifesty WFF, pierwszy założycielski z 1970 roku i drugi z 1975, który precyzował założenia WFF, prezentują obszary działalności członków grupy. Teksty manifestów potwierdzają to, że obszary zainteresowania artystów wykraczały poza zakres edukacji w Szkole Filmowej, a wręcz, *expressis verbis*, ją odrzucały i zastępowały nowym spojrzeniem na film, które było bliskie formom realizacji sztuki konceptualnej tego czasu (filmy typu kino rozszerzone i strukturalne, akcje i instalacje, projekty i formy prezentacji jak plansze). W manifestach (zarówno pierwszym jak i drugim) została wymieniona także „działalność teoretyczna i krytyczna” (I) i „działalność paranaukowa” (II).<sup>20</sup> Główną postacią WFF i liderem ruchu konceptualnego w Łodzi był Józef Robakowski. W tekście wstępnym do książki *Żywa galeria. Łódzki ruch progresywny 1969-1981* podkreśla on kilkakrotnie znaczenie samoedukacji w gronie WFF, a także wskazuje na tradycję takiego rodzaju działalności artystycznej w Łodzi sięgającej grupy Jung Jidysz około roku 1919. W tym samym wydawnictwie został przedrukowany tekst Andrzeja Kostołowskiego „Tezy o sztuce” z 1972 roku, prezentowany w Galerii Adres Ewy Partum. Teza 15 „O wartościowaniu” mówi o „wartościowaniu poprzez lekcję”, gdzie zostały przeciwstawione metody edukacji akademickiej i - nazwanej tak przez autora - awangardowej. „Lekcja” akademicka to odwzorowywanie autorytetu, podczas gdy awangardowa to stały proces uczenia się.<sup>21</sup> W tym samym czasie mamy więc zdanie artysty-praktyka, Robakowskiego, potwierdzone przez teoretyka ówczesnej awangardy (Kostołowskiego). Nurt samoedukacji był więc częścią świadomości sztuki tego czasu, co oznaczało wtedy założenia sztuki konceptualnej. W 1979 roku Robakowski (wraz z Małgorzatą Potocką) zakładają Galerię Wymiany, której celem było właśnie gromadzenie takich informacji o sztuce, które były w ówczesnej Polsce niedostępne i ich dystrybucja wśród zainteresowanych. Taką funkcję galeria pełni do dziś, ale teraz jest miejscem studiów nad awangardą i archiwum materiałów nigdzie indziej nie dostępnych, gdyż w latach siedemdziesiątych, a tym bardziej osiemdziesiątych oficjalne instytucje sztuki w Polsce nie interesowały się konceptualizmem. Z takiego nurtu myślenia wynikł także wideo magazyn *Infermental*, czyli prace rozpowszechniane w formie kaset wideo (początek lat

osiemdziesiątych). Także pierwsza wystawa *Konstrukcja w Procesie* w 1981 roku w Łodzi była wynikiem samoorganizacji środowiska.

Artyści dekady konceptualnej wskazują oczywiście swoich antenatów w sztuce światowej. Jednak w ciągu dekady została ukształtowana własna tradycja artystyczna. W latach sześćdziesiątych na terenie sztuki polskiej np. Kantor mógł nawiązać do Witkacego. W latach siedemdziesiątych WFF wskazuje również na Witkacego, ale ma także do dyspozycji lokalną tradycję awangardy: Grupę a.r. ze Strzebińskim i Kobro (której wpływ okazał się w szczególności trwały do dziś, o czym świadczy choćby twórczość Ewy Bloom-Kwiatkowskiej), czy fotograficzne eksperymenty Karola Hillera, a następnie dołączają do tego zbioru swojego antenata filmowego – Stefana Themersona. W Warszawie artyści znajdują młodszą i bardziej bezpośrednią tradycję w sztuce Hansena. Jednak w ciągu dekady na terenie sztuki konceptualnej sztuka polska wypracowała własną tradycję, także w dziedzinie sztuki akcji, po Kantorze i Beresiu reprezentujących happening lat sześćdziesiątych, pojawia się Warpechowski, reprezentujący performance lat siedemdziesiątych, który staje się punktem odniesienia dla młodszych artystów. W sztuce mediów to artyści WFF stali się punktem odniesienia nie tylko dla artystów w Łodzi, ale w całej Polsce. O roli Świdzińskiego wspominałem już powyżej. Środowisko wrocławskie ma swoją tradycję w postaci Lachowicza i Natalii LL. To pokazuje, że sztuka konceptualna stworzyła własną tradycję artystyczną opartą na autonomii sztuki. Jednak gdy Natalia LL zaprasza artystki feministyczne do wspólnych wystaw, to kieruje się wspólnotą poglądów, a mniej rozwiązań czysto artystycznych, choć te były *par excellence* konceptualne. Dotyczy to prac np. Valie Export, która przybyła na jej zaproszenie do Lublina w 1977, ale i samej Natalii LL. Feministyczny dyskurs społeczny był tak jak i sztuka konceptualna przedmiotem autodydaktyki. Jest to tu istotne, gdyż są to zagadnienia kluczowe dla współczesności i powiązanie ich z konceptualną praktyką artystyczną pokazuje ich historyczne źródła.

W sztuce polskiej tego czasu często znajdziemy rozwiązania mniej lub bardziej pokrewne rozwiązaniom znanym ze sztuki światowej, czy odpowiedniki konkretnych dzieł. Polska sztuka współczesna ze względu na jej oddzielenie żelazną kurtyną powstawała we względnej izolacji. Względnej - gdyż mimo kontroli państwowej artyści znajdowali prywatne kanały komunikacji i zdobywali informacje o sztuce światowej. Historyk sztuki zapewne zobaczy w tym stałą cechę sztuki tworzonej w ośrodku prowincjonalnym. Sztuka polska zawsze była wersją trendów światowych. Stąd i sztuka konceptualna i postkonceptualna była oceniana jako wtórna, naśladowcza, a artyści oskarżani o „nowinkarstwo”, czego doświadczył np. Kantor. Za ich jedyną zasługę krytyka uznawała nawiązywanie do trenów powstających gdzieś indziej. Takim krytykiem był np. Andrzej Osęka, który wtedy reprezentował pogląd bliski władzy. Takie spojrzenie na sztukę polską prowadziło do generalizacji jak Piotra Krakowskiego, który twierdził, że „nasze środowisko artystyczne nie odgrywa jakiejś szczególnej roli jeżeli chodzi o najnowsze trendy czy tendencje – raczej przejmując oraz na swój sposób przetwarza i interpretuje to, co wcześniej zostało zademonstrowane czy zaproponowane przez artystów na Zachodzie.”<sup>22</sup> Wiesław Borowski w budzącym już wtedy liczne kontrowersje artykule „Pseudoawangarda”, uderzał w swoich przeciwników właśnie tego rodzaju argumentem. Był to więc pogląd dość rozpowszechniony. Jednak specyfika sztuki konceptualnej powoduje, że kluczowe dla jej recepcji jest przyjęcie i implementacja pewnego paradygmatu, a nie rozwiązań formalnych. Stąd też wynikają podobieństwa wyglądu dzieł, a inaczej form prezentacji. Są one nie tyle wtórne, co równoczesne i równoległe. W sztuce polskiej rozwiązywano te same zagadnienia, co w sztuce światowej, a potwierdzają to konfrontacje takie jak zagraniczne pokazy prac WFF (filmy, akcje i instalacje closed circuit) jak na festiwalu w Knokke-Heist, Documenta w 1977, czy wejście Natalii LL w dyskurs feministyczny. Innym

przykładem jest spotkanie Kosutha i Świdzińskiego, którzy w tym samym czasie, około połowy lat siedemdziesiątych, rozważają ten sam problem – wyczerpania możliwości twórczych wczesnego konceptualizmu opartego na tautologii, lingwistyce. Kosuth proponował wtedy antropologizację sztuki, Świdziński sztukę kontekstualną. Wracając do tematu autodydaktyki – paralelny udział sztuki polskiej tworzonej za żelazną kurtyną w sztuce światowej wynikał z przepracowania w środowisku polskim paradygmatu konceptualnego, zakładającego pierwszeństwo idei nad realizacją, co dokonało się głównie siłami własnymi środowisk lokalnych.

Kuszące byłoby porównanie nurtu samoedukacji w sztuce konceptualnej z praktyką artystyczną Beuysa, który na licznych wykładach, spotkaniach tłumaczył skomplikowane zależności polityczno-społeczne, krążenie znaczeń w kulturze rysując na tablicy diagramy, wykresy, strzałki i linie łączące kluczowe pojęcia. Były to więc performance-wykłady, w myśl zasady „rzeźby społecznej”, gdzie praktyka artystyczna i polityczna szły ze sobą w parze. Tablice Beuysa są dziś artefaktami (były nimi zresztą już za jego życia). Beuys prowadził dydaktykę artystyczną poza akademią i przeciw niej, i tu jest punkt wspólny. Z bycia pedagogiem uczynił część swojej tożsamości artystycznej. Jednak jego wysiłki edukacyjne były skierowane na innych, miały kształtować społeczeństwo, a nie samego Beuysa. On sam występował tu z pozycji tego kto wie i poucza innych. Tymczasem samoedukacja o jakiej tu mowa była nastawiona na samokształcenie się artystów. Nie miała też celów wprost politycznych (chyba że za takowy przyjmiemy alternatywny charakter ruchu galeryjnego). Po części wynika to z funkcjonowania w innych realiach politycznych, braku demokracji i wolności słowa. Ale w większym stopniu z powszechnie przyjętego paradygmatu sztuki konceptualnej. Postawa Beuysa jest odmienna od postawy Świdzińskiego, który, przedstawiając założenia kontekstualnej praktyki, przyjmującej postać oddolnego ruchu ARI, pisał o braku podziału na „Those who *know* and those who *get to know*.”<sup>23</sup> Teorię sztuki jako sztuki kontekstualnej można więc uznać za teorię ruchu ARI. Tych kilka różnic wskazanych powyżej między praktyką „rzeźby społecznej” Beuysa a teorią ARI Świdzińskiego wskazuje na specyfikę fenomenu samoedukacji w Polsce w dziedzinie sztuki współczesnej wobec braku takich możliwości w oficjalnym systemie galeryjno – muzealnym, edukacyjnym czy medialnym, które nie dostarczały informacji o sztuce konceptualnej. Co ciekawe ta sytuacja trwa przez cały okres dominujących wpływów konceptualizmu. Artyści, o których tu mowa i związani z nimi teoretycy, krytycy i kuratorzy jako pokoleniowa (kilkupokoleniowa) formacja artystyczna nigdy nie uzyskali wpływu na scenę sztuki w Polsce poprzez oficjalne instytucje wystawiennicze czy edukacyjne. Oczywiście można wskazać pojedyncze przykłady takiego uczestnictwa w systemie sztuki, ale nie nastąpiła wymiana pokoleniowa wprowadzająca nową sztukę konceptualną w system oficjalny. Jest to może zaskakujące zważywszy rolę tej sztuki w świecie i jej siłę w Polsce oraz oddziaływanie na współczesną postać sztuki. Przykład oddziaływania Jarosława Kozłowskiego na uczelni poznańskiej, z której w latach dziewięćdziesiątych wyrosło liczne pokolenie artystów współczesnych bazujących na wzorcu postkonceptualnym, tzw. „poznańska szkoła instalacji”, pokazuje jak silny impuls rozwojowy mogłaby dać sztuka konceptualna dopuszczona do oddziaływania w systemie edukacyjnym (a także galeryjno-muzealnym i medialnym). Takim przykładem jest też pracownia Grzegorza Kowalskiego, który bazując na dydaktyce hansenowskiej zakładającej rozszerzenie dzieła na kontekst, co w latach dziewięćdziesiątych zaowocowało pracami sztuki krytycznej. Przyczyny tego stanu rzeczy to osobny temat. Lecz mamy za to wspaniały przykład silnego i rozwiniętego ruchu alternatywnego typu ARI, oddziałujący nie tylko w regionie Europy Wschodniej, ale i za pośrednictwem Świdzińskiego w Kanadzie, gdzie odwołuje się do niego centrum sztuki Le Lieu w Quebec City.

W latach siedemdziesiątych i osiemdziesiątych najbardziej progresywne nurty sztuki odpowiadające wiodącym trendom światowym rozwijały się w Polsce poza systemem edukacji oficjalnej. To, że dziś mamy w historii sztuki polskiej wspaniałą historię sztuki konceptualnej zawdzięczamy samym artystom. W latach dziewięćdziesiątych oraz współcześnie już w XXI wieku w akademiach powstają prace oparte na pryncypiach postkonceptualnych. Jednak owa ciągłość sztuki źródłowo wynika z pozaakademickiej praktyki artystycznej. Oznacza to, że dzisiejsza edukacja akademicka korzysta w znacznej mierze z wzorców wypracowanych poza akademią.

...

## Przypisy

<sup>1</sup> Określenia przytaczam za Josephem Kosuthem, który używał ich w wielu tekstach.

<sup>2</sup> W. Ciesielski, *Pielgrzymka i Kołęda w sztuce polskiej*, [w:] *Państwo wojny*, red. P. Lisowski, Toruń 2012, s. 108-116.; W. Ciesielski, *Sztuka w pociągu relacji Łódź – Koszalin*, „Sztuka i Dokumentacja” nr 7, 2012, s. 70-74.; P. Lisowski, *Państwo wojny. Poszerzenie pola walki*, [w:] *Państwo wojny*, red. P. Lisowski, Toruń 2012, s. 48-67.

<sup>3</sup> J. Robakowski, *Postmodernistyczny garaż. Z Józefem Robakowskim rozmawia Piotr Lisowski*, [w:] *Państwo wojny*, red. P. Lisowski, Toruń 2012, s. 26-35.

<sup>4</sup> *Przeźreń społeczna. Historie mówione Złotego Grona i Biennale Sztuki Nowej*, red. P. Słodkowski, Zielona Góra 2014. Zob. także: <http://archiwumkrutulskiego.pl/>.

<sup>5</sup> T. Sikorski, *Pracownia Dziekanka 1976 – 1987*, <http://pracowniadziekanka.blogspot.com>.

<sup>6</sup> Ł. Guzek, *Ruch galeryjny w Polsce. Zarys historyczny. Od lat sześćdziesiątych poprzez galerie konceptualne lat siedemdziesiątych po ich konsekwencje w latach osiemdziesiątych i dziewięćdziesiątych*, „Sztuka i Dokumentacja” 2012, nr 7, s. 13-29.

<sup>7</sup> J. Świdziński, *Dwanaście punktów sztuki kontekstualnej*, [w:] *Jan Świdziński. Konteksty*, Lublin 2010, s. 88-92.

<sup>8</sup> J. Kosuth, *Artist as Anthropologist*, [w:] *Art After Philosophy and After. Collected Writings 1966-1990*, red. G. Guercio, Cambridge MA 2002, s. 107-128.

<sup>9</sup> J. Świdziński, *Quotations on Contextual Art*, Eindhoven 1987, s. 99-190.

<sup>10</sup> *KwieKulik. Zofia Kulik & Przemysław Kwiek*, red. Ł. Ronduda i G. Schöllhammer, Warszawa 2012, s. 79.

<sup>11</sup> M. Hołyński, *Sztuka i komputery*, Warszawa 1976.

<sup>12</sup> *1,2,3... Awangarda. Film/sztuka pomiędzy eksperymentem a archiwum*, red. Ł. Ronduda i F. Zeyfang, Warszawa 2007. [Polskie tłumaczenie], s. 64-65.

<sup>13</sup> *KwieKulik*, dz. cyt., s. 52.

<sup>14</sup> *Tamże*, s. 84, 424.

<sup>15</sup> *Tamże*, s. 90.

<sup>16</sup> *Tamże*, s. 109.

<sup>17</sup> *Tamże*, s. 118.

<sup>18</sup> *Tamże*, s. 105.

<sup>19</sup> J. Gola i G. Kowalski, *Po 30 latach. Spojrzenie na pracownię Hansena*, Warszawa 2013.

<sup>20</sup> *Żywa Galeria. Łódzki progresywny ruch artystyczny 1969-1992*, red. J. Robakowski, Łódź 2000, s. 32, 163.

<sup>21</sup> *Tamże*, s. 80-81.

<sup>22</sup> P. Krakowski, *O sztuce nowej i najnowszej*, Warszawa 1981, s. 7-8.

<sup>23</sup> J. Świdziński, *Sztuka, społeczeństwo i samoświadomość* [Art, Society and self-consciousness], tłum. Ł. Guzek, Warszawa 2009, s. 138.



1



2



3



4



5



6



7

1. Projekt «Filiżanka» prowadzony w 2015 r. pod kierunkiem Anny Kmity w celu redesignu wzoru naczynia z serwisu «Katowice» wyprodukowanego w zakładach Porcelana Śląska w 1922 r., propozycja "Prosto z Kato", autorka: Agnieszka Uchyła.
2. Projekt «Filiżanka» prowadzony w 2015 r. pod kierunkiem Anny Kmity w celu redesignu wzoru naczynia z serwisu «Katowice» wyprodukowanego w zakładach Porcelana Śląska w 1922 r., propozycja "Modro walca", autorka: Aleksandra Harazin.
3. Projekt «Filiżanka» prowadzony w 2015 r. pod kierunkiem Anny Kmity w celu redesignu wzoru naczynia z serwisu «Katowice» wyprodukowanego w zakładach Porcelana Śląska w 1922 r., propozycja "Śląska róża", autorka: Joanna Pastusińska.
4. Projekt «Filiżanka» prowadzony w 2015 r. pod kierunkiem Anny Kmity w celu redesignu wzoru naczynia z serwisu «Katowice» wyprodukowanego w zakładach Porcelana Śląska w 1922 r., propozycja "Dziedzictwo", autorka: Krystyna Strzeszewska.
5. Projekt «Filiżanka» prowadzony w 2015 r. pod kierunkiem Anny Kmity w celu redesignu wzoru naczynia z serwisu «Katowice» wyprodukowanego w zakładach Porcelana Śląska w 1922 r., propozycja "Modern 0.1", autor: Marek Kacperek.
6. Projekt «Filiżanka» prowadzony w 2015 r. pod kierunkiem Anny Kmity w celu redesignu wzoru naczynia z serwisu «Katowice» wyprodukowanego w zakładach Porcelana Śląska w 1922 r., propozycja "Bebok", autorka: Nina Duda.
7. Projekt «Filiżanka» prowadzony w 2015 r. pod kierunkiem Anny Kmity w celu redesignu wzoru naczynia z serwisu «Katowice» wyprodukowanego w zakładach Porcelana Śląska w 1922 r., propozycja "Kobalt", autorka: Patrycja Paprotny.

**Irma KOZINA**

Akademia Sztuk Pięknych w Katowicach

# **KATOWICKA** **AKADEMIA SZTUK** **PIĘKNYCH W OBLICZU** **POSZUKIWAŃ** **TOŻSAMOŚCI** **REGIONALNEJ**

## **1. Relacja centrum – peryferie a kwestia określania odrębnej tożsamości**

W 2015 r. ukazała się zredagowana przez książka Jacka Mrowczyka (skądinąd bardzo zasłużonego pedagoga katowickiej ASP, na stałe związanego z Krakowem), o tytule *VeryGraphic. Polish Designers of the 20th Century*.<sup>1</sup> Na próżno by w niej szukać informacji o katowickim środowisku projektantów graficznych! Można wprawdzie znaleźć informacje o twórczości Józefa Mroszczaka, co do którego zaznaczono fakt, że już w okresie międzywojennym ów wybitny przedstawiciel polskiej szkoły plakatu prowadził własną pracownię w nowo założonej Wolnej Szkole Malarstwa i Rysunku w Katowicach, a potem nauczał również podstaw reklamy w górnośląskich szkołach ekonomicznych.<sup>2</sup> Niemniej odnosi się wrażenie, że związany początkowo z przemysłowym Górnym Śląskiem artysta wzbogacił poczet wyróżnionych w tej publikacji projektantów jedynie ze względu na swój epizod warszawski, gdyż już w 1952 r. zasilił on grono wykładowców stołecznej Akademii Sztuk Pięknych. Z kolei w biogramie Waldemara Świerzego znalazła się wzmianka o tym, iż studiował w Katowicach, w pracowni Mroszczaka,<sup>3</sup> jednak nie ma w omawianej książce żadnej informacji o Tadeuszu Grabowskim, który - objąwszy prowadzenie pracowni po zmarłym tragicznie Bogusławie Góreckim - przez ponad 50 lat kształcił katowickich plakacistów, a jednym z jego najważniejszych osiągnięć (bez wątplenia kluczowym dla rozwoju projektowania graficznego w Polsce) było kierowanie w latach 1962-1978 Wydawnictwem Artystyczno-Graficznym. Ta funkcja pozwoliła mu między innymi podjąć inicjatywę zorganizowania w 1965 r. Biennale Plakatu Polskiego. Tuż po zakończeniu wspomnianej imprezy środowisko stołeczne odebrało Katowicom prym organizując w 1966 r. imprezę konkurencyjną o nazwie Międzynarodowe Biennale Plakatu. Walka o palmę pierwszeństwa nawet dzisiaj przybiera ostre formy, skoro nota odnosząca się do MBP w Wikipedii określa warszawską imprezę jako „pierwsze biennale na świecie poświęcone

sztuce plakatu”,<sup>4</sup> nie wskazując ani słowem na wcześniejszą chronologicznie imprezę katowicką. Wszystkie te okoliczności wywołują skojarzenia z mechanizmem charakterystycznym dla działania modelu centrum-peryferie. Warszawa i Kraków (stolice Polski: obecna i niegdysiejsza) postrzegają siebie - w ujęciu odnoszącym się do Lacanowskiej psychoanalizy - jako centrum, które się samo definiuje „w wyidealizowanej, atrakcyjnej formie jako wartość miłości”.<sup>5</sup> Ośrodki te naiwnie spodziewają się bowiem, że środowiska peryferyjne (takie jak katowickie) dostrzegą ich rzekomą *agalmę*, ów „cudowny skarb” pozwalający „zacofanemu społeczeństwu” dostosować się do epoki i dogonić modernizacyjny peleton.<sup>6</sup> Problem jednak polega na tym, że na Górnym Śląsku nikt nie czuł się nigdy prowincjuszem z peryferii, między innymi dlatego, że począwszy od XIV w. aż do pierwszych dziesięcioleci wieku XX region ten podążał drogą rozwoju ekonomicznego, idąc ramię w ramię z ośrodkami centralnymi Europy Zachodniej, pozostawiając daleko za sobą – peryferyjne w tej perspektywie – ośrodki polskie. I chociaż Górnoślązacy nie czuli się nigdy reprezentantami silnej i dominującej kultury, która w skali globalnej promuje swoje wartości jako uniwersalne, to jednak ich autonomiczność względem kultury dominującej nie opierała się na odczuwaniu słabości i braku możliwości promowania się na uniwersalizm. Świadczyć o tym może na przykład to, że już w 2001 r. wydano w Katowicach publikację *Grafika na Śląsku w drugiej połowie XX wieku*,<sup>7</sup> w której twórcy górnośląscy przywłaszczyli sobie zaszczyt reprezentowania artystów całego Śląska, niejako wykluczając swoich kolegów dolnośląskich oraz czeskich z prawa przynależności do tego zacnego historycznego terytorium. Owa publikacja pełniła zapewne szczególną rolę w lokalnym środowisku, jej druk zbiegł się bowiem w czasie z momentem uniezależnienia się akademii w Katowicach od jej pierwotnej Almae Matris w Krakowie.

Częste eliminowanie twórców związanych z katowickim środowiskiem artystycznym z ogólnopolskiego dyskursu o sztuce wywołało w ostatnim dziesięcioleciu nasiloną kontrreakcję w postaci działań polegających na poszukiwaniu we współczesnych wydarzeniach artystycznych tożsamości o wyrazistym obliczu regionalnym.

## 2. Młodzi Ślązacy w walce o regionalną tożsamość

Impulsy, nasilające się zwłaszcza w obecnym millenium, do postrzegania odrębności sztuki Górnego Śląska definiowanej w konfrontacji z innymi regionami Polski pochodziły z wielu stron. Wydaje się wszakże, że szczególnego znaczenia nabiera w tym kontekście książka powstała w Zakładzie Historii Sztuki funkcjonującym przy Wydziale Nauk Społecznych Uniwersytetu Śląskiego w Katowicach, poświęcona w całości sztuce Górnego Śląska.<sup>8</sup> Zainicjowany tą publikacją proces przyniósł różne rezultaty. Za jej swoiste następstwo uznać można dążenia dyrekcji od nowa kształtowanego Muzeum Śląskiego, które przenosiło swoją siedzibę do świeżo oddanego do użytku kompleksu (wzniesionego na terenach postindustrialnych), do nadania tworzonej w latach 2010-2014 ekspozycji wyraziście regionalnego zabarwienia. Ten pomysł nie spodobał się władzy centralnej w Warszawie, a związany z ową ideą dyrektor Leszek Jodliński stracił pracę.<sup>9</sup> Nie powstrzymało to działań oddolnych na rzecz dookreślenia poprzez inicjatywy artystyczne regionalnej odrębności Górnoślązaków, co zdaje się potwierdzać publikacja Zofii Oslislo-Piekarskiej *Nowi Ślązacy. Miasto. Dizajn. Tożsamość*, ostatecznie opublikowana w 2015 r.<sup>10</sup> Autorka jest młodą kulturoznawczynią, a zarazem projektantką graficzną, na stałe związaną zawodowo z Akademią Sztuk Pięknych w Katowicach.

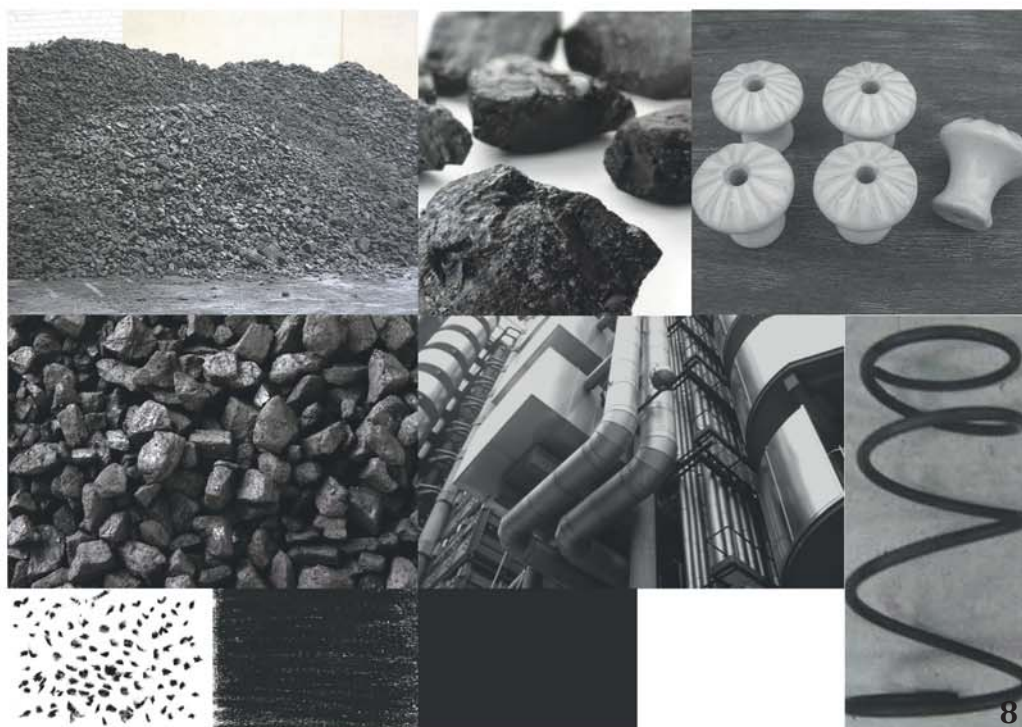
Pisząca te słowa z nieukrywanym zadowoleniem przyjęła fakt, że katowicka badaczka uznała za szczególnie ważny w działaniach na rzecz rozbudzenia świadomości regionalnej u osób współcześnie zamieszkujących województwo śląskie protest przeciwko wyburzeniu żelbetowego dworca PKP w Katowicach, rozgrywający się w końcu pierwszej dekady nowego



millennium. Swoistym *spiritus movens* tego wydarzenia był pracujący wówczas w lokalnej edycji Gazety Wyborczej dziennikarz Tomasz Malkowski, który niewiele wcześniej wysoko ocenionym dyplomem z dziedziny architektury ukończył Politechnikę Śląską w Gliwicach. Wertując *Sztukę Górnego Śląska* znalazł opis przeznaczonego do likwidacji obiektu, który został określony w tej publikacji jako wyjątkowo ważny przykład brutalizmu w polskiej architekturze. Rozpoczął więc batalię o dworzec. Zadaniem autorki niniejszych rozważań stało się zaangażowanie w ów protest studentów, zarówno z katowickiej ASP, jak też z Wyższej Szkoły Zarządzania im. Jerzego Ziętka i z Uniwersytetu Śląskiego.<sup>11</sup> Zainspirowana zajęciami o architekturze Katowic Agnieszka Łapka, studentka malarstwa w pracowni profesora Zbigniewa Blukacza, namalowała w latach 2006-2008, przedstawiony potem jako praca dyplomowa, cykl obrazów malowanych na istniejącym jeszcze wtedy dworcu kolejowym w Katowicach. Prezentacji jej dzieł towarzyszył też wywiad udzielony Malkowskiemu.<sup>12</sup> Młoda malarka opowiedziała się w nim za zachowaniem brutalistycznej architektury, twierdząc m.in.: „Mieszkam w Tychach, więc często dojeżdżam i korzystam z dworca w Katowicach. Miałam okazję mu się przyjrzeć. Dworzec jest miejscem przejściowym. Niewiele poświęca mu się uwagi podczas codziennej bieganiny. Ale ja uważam go za magiczny, więcej – metafizyczny. Olbrzymia hala dworca sprawia, że osoby niepozorne i ich zwykłe ścieżki nabierają nagle w tym wnętrzu pewnego rodzaju mistycyzmu.(...) Obrazy, które powstały na dworcu, wydają się mieć kosmiczną kompozycję. Kształty tej budowli domykają kompozycje malarskie, według mnie, idealnie.”<sup>13</sup> Dworca obecnie już nie ma, za to pozostał cykl obrazów poświadczający recepcję treści z zakresu kształcenia regionalnego, przekazywanych studentom w trakcie wykładów.

Szczególnie popularne stały się owe regionalne wątki zwłaszcza przy okazji zgłoszenia przez Katowice akcesu do konkursu na Stolicę Kultury 2016. Liczne spośród realizowanych wtedy projektów przedstawiła szczegółowo w swoim wydawnictwie Zofia Oslislo-Piekarska. Zrelacjonowała na przykład akcję *Superogród*, zorganizowaną przez studentkę Katarzynę Jędrońską-Goik.<sup>14</sup> Rozdała ona doniczki z kwiatami mieszkańcom katowickiej Superjednostki, budynku przy ul. Korfantego, który liczy aż 762 mieszkania. Dla studentki ogromnym przeżyciem była obserwacja zachowań ludzkich. Między współmieszkańcami dochodziło do kłótni w kwestii jakości otrzymanych sadzonek, część osób uznała akcję za atak na ich prywatność, niektórym nie starczało czasu i samozaparciu do pielęgnacji roślin, inni uznali to działanie za skuteczny sposób na poprawienie wizerunku ich wielorodzinnego domu.

Obserwując projekty z dziedziny dizajnu realizowane w ostatnim dziesięcioleciu w województwie śląskim Oslislo-Piekarska dostrzegła różnorodność inspiracji służących definiowaniu lokalnej tożsamości. Mogły one odnosić się do industrialnej tradycji Górnego Śląska wykorzystując asocjacje związane z węglem bądź kopalnią, czy też ogólnie ze specyfiką krajobrazu przemysłowego, ale też opierały się na folklorze, gwarze, skojarzeniach semantycznych. Wiele zależało w tym przypadku od indywidualnego zaangażowania działaczy stymulujących te procesy. Na przykład, osobą odpowiedzialną za podejmowanie wszelkich prób w zakresie podtrzymywania pamięci o fabryce Porcelana Śląska jest Bogdan Kosak, ceramik związany przez długie lata z tym zlikwidowanym w następstwie przemian ustrojowych w Polsce zakładem. Do dzisiaj Kosak czynny jest jako pedagog na katowickiej Akademii Sztuk Pięknych, realizując ze studentami projekty, które nawiązują do formy „śląskiej szolki”,<sup>15</sup> albo też pracuje z nimi nad uwspółcześnioną wersją filizanki opartej na serwisie „Katowice”, wyprodukowanym w czasach dwudziestolecia międzywojennego.<sup>16</sup> Projekt polegający na opracowaniu nowej wersji wzorów porcelany śląskiej z czasów dwudziestolecia międzywojennego opracowała Anna Kmita, projektantka prowadząca zajęcia na katowickiej ASP. Uznając za jeden z najważniejszych górnośląskich zakładów zamkniętą



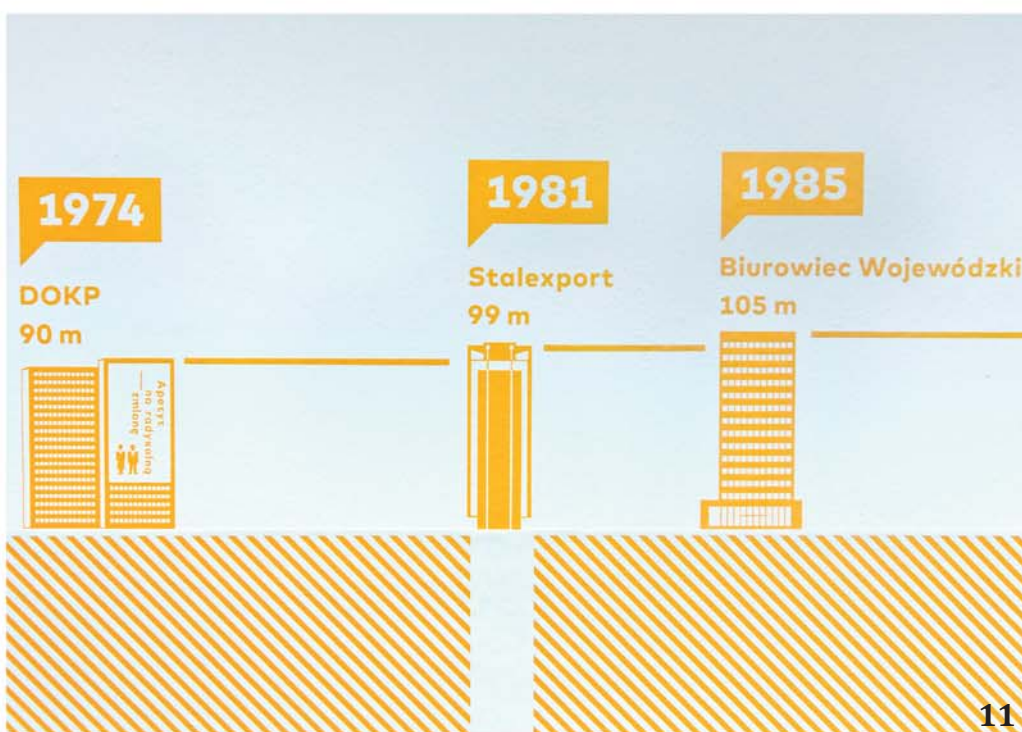
8



9

8. Projekt „Filiżanka” prowadzony w 2015 r. pod kierunkiem Anny Kmity w celu redesignu wzoru naczynia z serwisu „Katowice” wyprodukowanego w zakładach Porcelana Śląska w 1922 r., plansza kolorystyczna do propozycji „Dziedzictwo”, autorka: Krystyna Strzeszewska.

9. Okładka książki pt. „Nowi Ślązacy” napisanej i zaprojektowanej przez Zofię Osliso-Piekarską.



10. Infografika wystawy „Apetyt na radykalną zmianę” ilustrująca powrót do dawnej nazwy Katowic po ich przemianowaniu w 1953 r. na Stalinogród, fot. Krzysztof Szewczyk.

11. Infografika wystawy „Apetyt na radykalną zmianę” ilustrująca porównanie katowickich wieżowców z uwagi na ich wysokość, fot. Krzysztof Szewczyk.

w procesie przemian gospodarczych w Polsce fabrykę Porcelana Śląska (dawniej Fabryka Porcelany Gieschego), czynną w katowickich Bogucicach, Kmita powołała zespół ekspertów i studentów, którzy skoncentrowali się w swej pracy nad wzorem serwisu do kawy „Katowice”, produkowanym w tej fabryce w latach trzydziestych XX wieku. Jak wyjaśniała w publikacji wieńczącej pracę zespołu: „Celem projektu było zwiększenie świadomości młodych projektantów w zakresie narzędzi projektowych i ich różnorodności oraz uświadomienie ich wpływu na proces projektowy i jego efekty. Studenci realizowali projekt w technologii warsztatu tradycyjnego i cyfrowego w obszarze form ceramicznych. Badana grupa studentów miała za zadanie odtworzyć nieistniejący już obiekt ceramiczny fasonu „Katowice” Porcelany Śląskiej od etapu form wstępnych aż do przygotowania go do wdrożenia oraz zaproponować jego współczesną formę graficzną i kolorystykę. Praca przebiegała dwutorowo: z wykorzystaniem klasycznej techniki rzemieślniczej (w pracowni modelarskiej) oraz przy zastosowaniu programów komputerowych Solidworks i Rino służących do projektowania obiektów przestrzennych, z wykorzystaniem druku cyfrowego trójwymiarowego.”<sup>17</sup>

Historia produkcji porcelany w województwie śląskim wiąże się z rozwojem elektryfikacji. W 1920 r. w Roźdzeniu założono Oberschlesische Porzellanfabrik Gebhardt&Barabasch, produkującą elementy elektrotechniczne. Jeszcze tego samego roku przejęła ją firma Czuday Werke G.m.b.H. Porzellanfabrik für elektrische Bedarfsartikel in Schoppinitz zajmująca się wytwarzaniem porcelanowych izolatorów energetycznych, potrzebnych do zakładania sieci rozpraszającej energię elektryczną. Współwłaścicielem tej fabryki był Richard Czuday, kupiec z Otmuchowa. W 1923 r. koncern „Giesche” wykupił 51% akcji wspomnianej firmy. Dyrektorem utworzonego w wyniku zmian własnościowych przedsiębiorstwa został Richard Czuday. Przyjęto nową nazwę: „Giesche” Fabryka Porcelany, dawniej „Czuday” S.A. W 1924 r. zlikwidowano zakład w Roźdzeniu przenosząc produkcję do Bogucic. Hale produkcyjne usytuowano w zakupionych przez spółkę „Giesche” budynkach dawnych Magazynów Paszowych Rzeszy Niemieckiej. Koncern „Giesche” był istotnie zainteresowany przejęciem firmy Czudaya z uwagi na planowaną przez władze polskie w nowo utworzonym województwie śląskim elektryfikację regionu, stymulującą zapotrzebowanie na izolatory porcelanowe. W grudniu 1924 r. nastąpił pierwszy wypał porcelany w nowej siedzibie fabryki, gdzie zainstalowano piece dostarczone przez niemiecką firmę „Hermann T. Padelt” Industrieofenbau z Lipska. Piece Padelta spełniły oczekiwania fabryki. Wkrótce produkcja na tyle się rozwinęła, że w szczytowym momencie zakład zatrudniał 650 pracowników, obsługujących sześć pieców do wypalania porcelany, 51 pras oraz szlifiernie, sortownie i malarnię. Kadre pracowniczą pozyskiwano między innymi werbując specjalistów zatrudnionych w Ćmielowie. W 1926 r. większość przedsiębiorstw firmy „Giesche” wykupiła amerykańska spółka finansowa W. Averella Harrimana, przeprowadzając zmiany w zarządzie koncernu. Nowe władze popadły w konflikt z Richardem Czudayem, który ostatecznie zdecydował się założyć własną fabrykę w Bykownie.

Po odejściu Czudaya dyrektorem fabryki został doświadczony pracownik amerykańskiej wytwórni porcelany typu Liverpool, Robert Gould, który zdecydował się zmodernizować linię produkcyjną oraz przebranżowić zakład, kładąc szczególny nacisk na wytwarzanie naczyń stołowych. Zmieniono nazwę przedsiębiorstwa, skracając ją do formy „Giesche” Fabryka Porcelany S.A. Gould wpłynął zarówno na samą technologię produkcji, jak też na wzornictwo firmy, zachęcając pracowników do eksperymentowania. Za jego kadencji zaczęto produkować nowe modele figurek ozdobnych, a także naczynia kształtem reprezentujące stylistykę art deco. W malarni w Bogucicach przebywał w tym czasie na przykład austriacki malarz Buchner (być może należy go utożsamiać z urodzonym w morawskiej miejscowości Veřovice Rudolfem Buchnerem), który zaprojektował jedyną zachowaną do dzisiaj w zbiorach prywatnych sygnowaną figurkę, przedstawiającą akt kobiecy, wykonany pierwotnie w trzech egzemplarzach.

Naczynia bogucickie odlewane były z gęstwy porcelanowej przy użyciu wieloelementowych form. Wśród wzorów preferowanych przez modelarzy fabryki „Giesche” w dwudziestoleciu międzywojennym spotyka się zarówno formy cylindryczne, o zgeometryzowanych kształtach, jak też naczynia „bufiaste”, z wybrzuszeniami w postaci bufy zarysowanej po bokach liniowo prowadzonymi wgłębieniami. Modelowanie dekoracyjnych buf na brzuścach dzbanków i wazonów umożliwiało uzyskanie gry światła i cieni na powierzchni naczynia, która przy zastosowaniu farb podszkliwnych nabierała dodatkowego połysku. Powszechnie stosowaną techniką zdobniczą była metoda przedruku litograficznego, zwanego kalką. Na przedmiot z wypalonym szkliwem, czasem pomalowany ręcznie w pasy barwne, nakładano wielokolorowy wzór z kalki, którą importowano jako gotowy wyrób. Prawdopodobnie sugestie odnośnie do dekoru na kalce powstawały w Bogucicach; według przekazów ustnych projektantem kalek był między innymi Witold Czuday, brat Richarda. Według pracowników fabryki, w latach 1925-1926, sprowadzony z Niemiec majster A. Schart (być może Anton Schart, występujący także w Tirschenreuth) eksperymentował z kalką litograficzną, odbijając ją na niewypalonym szkliwie lub bezpośrednio na biskwicie. Tak położona kalka miała być trwalsza, a jej kolorystyka miała być bardziej nasycona odcień. W zdobnictwie stosowanym za jego czasów pojawiają się też motywy dekoracyjne o genezie orientalnej, określane skrótowo terminami „china blau” i „china rot”.

Zastój gospodarczy początku lat trzydziestych XX wieku spowodował niezadowolenie udziałowców z działań podjętych przez Roberta Goulda, który opuścił Katowice definitywnie latem 1932 r. Pomimo strajków i kłopotów z importem surowców fabryka utrzymywała swoje wyroby na wysokim poziomie. W grudniu 1935 r. w Krakowie otwarto sklep firmowy Jakóba Grossa, który oferował w sprzedaży dużą kolekcję nowych wzorów wytwórni „Giesche”. W katalogu wydanym przez Grossa proponowano między innymi unikatowy serwis do kawy „Łucja”, o zgeometryzowanych, walcowatych formach, z uszkami zaakcentowanymi graniastym załamaniem. Jego naczynia dekorowane były oszczędnie kładzionymi paskami, pokrywającymi okolice górnych brzegów i pokrywki deseniem złożonym lub kobaltowym. Model ten znany jest także z egzemplarzy pokrytych kalkomanią z wzorem utworzonym z pomarańczowych goździków, którą naklejano również na model serwisu z naczyniami o zaokrąglonych brzuścach, wykorzystywanego jako podstawa do wzoru „Empire” (przez fachowców określany on jest jako „fason 33”). Wielkim sukcesem fabryki w okresie bezpośrednio poprzedzającym wybuch drugiej wojny światowej była prezentacja kolekcji porcelany na wystawie światowej w Nowym Jorku w 1939 r.

Mniej więcej z tego samego okresu pochodzi wytwarzany w Bogucicach fason „Katowice”, którego szeroka filiżanka ma tradycyjną, okrągłą formę, natomiast brzuśce dzbanków są modelowane z geometrycznych pryzmatów typowych dla wzornictwa czasów art deco. Jej uszko ma niezwykle charakterystyczny kształt, powstały przez naniesienie na fragment stanowiącego część spodnią uchwyty o dukcie brzegu małżowiny usznej dodatkowej nakładki z masy porcelanowej, dublującej zarys jej podstawy.

Uczestnicy warsztatów skoncentrowali się przede wszystkim na przemodelowaniu kształtu uszka oraz na opracowaniu wzorów kalek pokrywających powierzchnię naczyń jako ich ornament. Spośród 50 przedstawionych do oceny propozycji wybrano 7 uszek, dwa autorskie spodki i 10 kompletów kalek do sitodruku. Projekty przedstawione przez studentów poświadczyły nabycie przez nich umiejętności modelowania wzorów ceramicznych za pomocą nowych i dawnych metod. Poświadczyły też ich zdolność do budowania skojarzeń właściwych poszukiwaniom tożsamościowym. Część wybranych do wdrożenia wzorów nawiązuje do industrialnej przeszłości regionu, posługując się w warstwach semantycznych odniesieniami do wieży wyciągowej, funkcjonującej jako znak rozpoznawczy kopalni. Inne przywołują kody

związane z asocjacją Śląska, z czernią kruszcu węglowego. Nie brakuje także bezpośrednich odniesień do współczesnej tkanki urbanistycznej Katowic, do linii horyzontu konstruującej tzw. *skyline*, a nawet do architektonicznych ikon takich jak katowicki Spodek. W niektórych projektach wykorzystano wzory etnodizajnu, wprowadzając element koronki kojarzonej z góralami z Beskidu Śląskiego lub nawet motywy oparte na hafcie krzyżykowym z Czechowic-Dziedzic. W jednym z projektów zawarto aluzję do pryzmatycznych form brzuśców dzbanka, cukiernicy i mlecznika fasonu „Katowice”, tworząc filizankę z kubizującego układu stereometrycznych pryzm, kojarzonego z wzornictwem artdekovskim. Nie zabrakło też kodu, w którym miasto Katowice zaprezentowano graficznie jako osadę nad rzeką Rawą.

Jedne z rozwiązań odznaczają się minimalizmem formalnym i treściowym, inne opierają się na dosłowności przytaczanych znaczeń. Zaletą wybranych do wdrożenia modeli jest ich zróżnicowanie, gwarantujące zaspokojenie oczekiwań klienta o różnych upodobaniach estetycznych. Modele docenione przez poszczególnych pedagogów jako udane osiągnięcie przeprowadzonych warsztatów odznaczają się wysokimi walorami estetycznymi. Być może w niektórych przypadkach należałoby jeszcze dopracować kwestie związane z funkcjonalnością pewnych rozwiązań, np. warto byłoby przetestować przydatność uszek zminimalizowanych do rodzaju drobnego detalu ozdobnego lub zamontowanych tylko w jednym punkcie przyczepu.

Niektórzy studenci katowickiej akademii konsekwentnie podejmują tematykę śląską w swoich pracach dyplomowych dlatego, że czują silny związek emocjonalny ze swoją Małą Ojczyzną. Takie motywy przyświecały między innymi Karolinie Rogosz, studentce katowickiej Akademii Sztuk Pięknych, która pod opieką Bogdana Króla przygotowała oparty na śląskim folklorze teledysk. Studentka nawiązała współpracę z miejscowym muzykiem, Janem „Kyksem” Skrzekiem i zilustrowała jego bluesową balladę „Mój Dom – Mój Śląsk”. Zbudowała specjalny model typowego śląskiego mieszkania, z kuchnią wyposażoną w przysłowiowy już „byfyj” (kredens na naczynia i produkty spożywcze), „usadziła” muzyka przy stole, na którym stanął talerz z kluskami śląskimi, roladą wołową i modrą kapustą. O ile jednak ów muzyk i jego świat są tylko narysowaną przez nią fikcją, ona sama pojawiła się w tym teledysku jako natrętny przerywnik owej fikcyjnej wizji, występując w roli tancerki w połączonym z animacją filmiku video. Nosiła strój górniczy, lecz był on w taki sposób przetworzony, że nabrał cech stroju scenicznego Michaela Jacksona, którego ruchy Karolina naśladowała w wykonywanym przez siebie tańcu. Ów posuwisty krok Jacksona był swego czasu nieodłącznym elementem zabaw dziecięcych najmłodszych mieszkańców familoków, kilka pokoleń dzieci bawiących się na śląskich hałdach odtwarzało w tumanach węglowego pyłu kultowe gesty amerykańskiego gwiazdora. Być może jakiś znawca tematu zdecydowałby się przedstawić sensowną argumentację przemawiającą za tym, że taniec Jacksona doczekał się swojej „industrialowej” wersji, którą można określić jako typową jedynie dla przemysłowego Śląska.<sup>18</sup>

W ostatnich latach jednym z najważniejszych działań zainspirowanych treściami regionalnymi podejmowanymi przez pedagogów czynnych na katowickiej ASP był projekt „Apetyt na radykalną zmianę. Katowice 1865-2015”, realizowany od 2013 r. przez Medialab Katowice.<sup>19</sup> Nawiązywał on do działalności Instytutu Isotope i uniwersalnego języka wizualnego stworzonego w Wiedniu w latach dwudziestych XX wieku. Twórcy, w fazie końcowej, części schematów graficznych oparli między innymi na informacjach przekazanych im w trakcie wykładu na temat historii Katowic wygłoszonego w siedzibie Rektoratu katowickiej ASP.<sup>20</sup> Graficy uczestniczący w pracach projektowych wzięli udział w warsztatach poprowadzonych przez Tomasza Bierkowskiego i Justynę Kucharczyk z katowickiej ASP. Efektem finalnym projektu była ekspozycja infografik. Jak wyjaśniali liderzy projektu, zrezygnowano w niej z narracji historycznej na rzecz prezentacji diagramów, map oraz wizualizacji danych, które

ilustrowały gwałtowne przemiany w przestrzeni Katowic, związane z zagospodarowaniem przestrzeni publicznych i jakością życia, badaną w dzielnicach śródmieścia. Analiza zebranego materiału doprowadziła badaczy tkanki miejskiej Katowic do wniosku, iż mniej więcej raz na kilkadziesiąt lat w Katowicach zachodziły istotne przeobrażenia, przesuвано granice miasta, powstawały nowe budowle, zmieniały się obyczaje mieszkańców. Historia stawała się w tym ujęciu swoistym pretekstem – punktem wyjścia do rozumienia teraźniejszości. Zastosowane w planszach ikony odznaczały się wyrazistą, syntetyczną formą, a zestaw kolorów ograniczono do intensywnie skonstrastowanych bieli, czerni i żółci. Dwie gigantycznych rozmiarów mapy przedstawiały narastanie zabudowy miejskiej w czasie, a także umożliwiały poznanie historii poszczególnych budynków. Wystawa, pokazana w skromnych pomieszczeniach Galerii Miasta Ogrodów, zgromadziła tłumy zwiedzających. Komunikat graficzny przygotowany przez Karola Piekarskiego, Pawła Jaworskiego, Justynę Kucharczyk, Jana Dybałę, Paulinę Urbańską, Waldemara Węgrzyna, Zofię Oslisło-Piekarską, Sebastiana Sikorę oraz Stephana Thiela docierał zwłaszcza do ludzi młodych. Należy żałować, że ów pokaz miał charakter efemeryczny i jedynie niektóre jego elementy upubliczniono z czasem w Internecie.

### **3. Definiowanie śląskiej tożsamości na katowickiej Akademii Sztuk Pięknych**

Działania na rzecz konstrukcji tożsamości regionalnej, podejmowane w środowisku katowickiej Akademii Sztuk Pięknych, tylko do pewnego stopnia da się powiązać z odmienną sytuacją historyczną i unikatową tradycją regionu górnośląskiego (w zestawieniu z pozostałą częścią dzisiejszej Polski), determinowanymi do pewnego stopnia wielowiekową podległością wobec dynastii czeskich Luksemburgów, a potem także Habsburgów, królów pruskich i cesarzy niemieckich. Pojawienie się dążeń tożsamościowych w obecnych czasach może zostać uznane za swoistą reakcję na globalizację. W okresie obowiązywania jednakowych standardów edukacyjnych, w czasach powszechnej dostępności studentów do edukacji proponowanej przez uczelnie zagraniczne za pomocą programów wymiany studenckiej (typu Erasmus), na akademiach sztuk pięknych zaznaczają się w równym stopniu tendencje polegające na kopiowaniu modeli nauczania i nurtów znamienych dla wiodących ośrodków światowych, jak też skłonność do określania indywidualnego charakteru kształcenia proponowanego w szkołach wyższych. Ta swoista ambiwalencja, polegająca na jednoczesnym opowiadaniu się za tradycją i innowacją, cechuje przemysłowy Górny Śląsk już od wielu wieków. Z jednej strony region ten znany jest z zachowawczości, czego efektem jest na przykład długie trwanie „śląskiej godki”, mowy zwanej niegdyś przez Niemców językiem Wasser-Polnisch, która wchłonęła (i nadal wchłania) wiele elementów z zewnątrz, kultywując jednocześnie swoją immanentną odrębność. Z drugiej strony natomiast wysoce zindustrializowany Śląsk zawsze zorientowany był na wszelkiego rodzaju nowinki technologiczne, do których dostęp zależał w dużej mierze od prowadzonej przez władze centralne polityki finansowej.

Od roku akademickiego 2015/2016 katowicka ASP kształci swoich wychowanków w nowym gmachu, którego nowoczesne wyposażenie powstało przy dużym udziale finansowym władz lokalnych i państwowych. Można więc postawić tezę, że w przypadku tej uczelni akcentowanie różnic regionalnych spowodowane jest nie tyle opozycją wobec klasycznego „dyskursu władzy”, lecz raczej wynika z potrzeby indywidualizacji twórczego działania, a także z prób w zakresie kreowania oferty dydaktycznej, która mogłaby przyciągnąć studentów dzięki swojej atrakcyjności warunkowanej miejscową specyfiką.

## Przypisy

- <sup>1</sup> *VeryGraphic. Polish Designers of the 20th Century*, red. J. Mrowczyk, Warszawa 2015.
- <sup>2</sup> Tamże, s. 204-205.
- <sup>3</sup> Tamże, s. 250.
- <sup>4</sup> Por.: [https://pl.wikipedia.org/wiki/Mi%C4%99dzynarodowe\\_Biennale\\_Plakatu](https://pl.wikipedia.org/wiki/Mi%C4%99dzynarodowe_Biennale_Plakatu), dostęp: 28 lutego 2016, autor noty powołuje się przy tym na informacje podane przez Muzeum Plakatu w Wilanowie.
- <sup>5</sup> Analogiczną relację omawia Jan Sowa, rozważając stosunki pomiędzy Europą Wschodnią i Zachodnią, zob. J. Sowa, *Fantomowe ciało króla. Peryferyjne zmagania z nowoczesną formą*, Kraków 2011, s. 23.
- <sup>6</sup> Sowa, *Fantomowe ciało króla*, dz. cyt., s. 31.
- <sup>7</sup> *Grafika na Śląsku w drugiej połowie XX wieku*, red. M. Meschnik, A. Romaniuk i J. Schmatloch, Katowice 2001, copyright Fundacja na rzecz katowickiej Filii Akademii Sztuk Pięknych w Krakowie.
- <sup>8</sup> *Sztuka Górnego Śląska od średniowiecza do końca XX wieku*, red. E. Chojecka, Katowice 2004.
- <sup>9</sup> Zob. m.in.: T. Semik, *Muzeum Śląskie: dyrektor Jodliński odchodzi*, „Dziennik Zachodni” 26 marca 2013, dostęp: 28 lutego 2016, <http://www.dziennikzachodni.pl/arttykul/792156,muzeum-slaskie-dyrektor-jodlinski-odchodzi,id,t.html>.
- <sup>10</sup> Z. Oslislo-Piekarska, *Nowi Ślązacy. Miasto. Dizajn. Tożsamość*, Katowice 2015.
- <sup>11</sup> W organizowaniu protestów na dworcu pomagała mi ówczesna studentka ochrony dóbr kultury z Wyższej Szkoły Zarządzania im. Jerzego Ziętka, pani Estera Solińska. Ona zajęła się m.in. uzyskaniem policyjnego zezwolenia na główną manifestację na dworcu. Do podjętych wtedy przeze mnie działań należało przekazanie na ręce ówczesnej Wojewódzkiej Konserwatorce Zabytków, pani Barbary Klajmon, około 150 listów protestacyjnych naukowców z całego świata, sprzeciwiających się wyburzeniu dworca. Napisałam także list protestacyjny do głównego inwestora budowy Galerii Katowickiej (który zadecydował o wyburzeniu dworca). Wielkim orędownikiem naszej sprawy był uczeń profesora Wacława Zalewskiego David Foxe z MIT w USA. Ostatecznie wsparli nas także główni projektanci galerii, Nicolas Roche i Jocelyn Fillard z SudArchitects.
- <sup>12</sup> Zob.: T. Małkowski, *Dworzec w Katowicach inspiruje i zachwyca*, „Gazeta Wyborcza,” 26 października 2008, [http://katowice.wyborcza.pl/katowice/1,35019,5850954,Dworzec\\_w\\_Katowicach\\_inspiruje\\_i\\_zachwyca.html](http://katowice.wyborcza.pl/katowice/1,35019,5850954,Dworzec_w_Katowicach_inspiruje_i_zachwyca.html).
- <sup>13</sup> Tamże.
- <sup>14</sup> Oslislo-Piekarska, *Nowi Ślązacy*, dz. cyt., s. 15. Fundusze na realizację tego przedsięwzięcia zapewniła Instytucja Kultury Katowice-Miasto Ogrodów.
- <sup>15</sup> I. Kozina, *Ikony dizajnu w województwie śląskim*, Katowice 2012, s. 114-117.
- <sup>16</sup> Do współpracy przy tym projekcie zaprosiła Bogdana Kosaka dr hab. Anna Kmita, kierująca projektem „Badanie porównawcze klasycznego i komputerowego warsztatu projektanta w zakresie projektowania produktu, kolorystyki i elementów graficznych na podstawie procesu ponownego opracowania i przygotowania do wdrożenia form ceramicznych fasonu „Katowice” Porcelany Śląskiej.” Efektem projektu jest publikacja pt. *Porcelana x Katowice*, Katowice 2015.
- <sup>17</sup> A. Kmita, *Wstęp. O projekcie Filiżanka Katowice 2013*, [w:] *Porcelana x Katowice*, Katowice 2015, s. 7-8.
- <sup>18</sup> Por. I. Kozina, *Czy dizajn może być śląski*, „2+3D” 2015, nr 55, s. 108-112.
- <sup>19</sup> Zob.: dostęp: 05 marca 2016, <http://medialabkatowice.eu/wydarzenia/apetyt-na-radykalna-zmiane-katowice-1865-2015>.
- <sup>20</sup> Autorką wykładu była pisząca te słowa. Jego treść oparta została na książce: I. Kozina, *Dylematy architektoniczne na przemysłowym Górnym Śląsku w latach 1763-1955*, Katowice 2005, s. 33-140.



# Roman NIECZYPOROWSKI

Międzywydziałowy Instytut Nauk o Sztuce, Akademia Sztuk Pięknych w Gdańsku

## WĄTKI SPOŁECZNE W TWÓRCZOŚCI MICHAŁA SZLAGI

Urodzony w 1978 roku w Gdańsku Michał Szłaga należy do grona najwybitniejszych współczesnych polskich artystów-fotografów młodego pokolenia. Ten absolwent gdańskiej Akademii Sztuk Pięknych,<sup>1</sup> w której od 2015 r. jest zatrudniony na stanowisku asystenta w Międzywydziałowym Studium Fotografii, poszczycić się może imponującym dorobkiem artystycznym,<sup>2</sup> długą listą nagród i wyróżnień<sup>3</sup> oraz „obecnością” swoich prac w jednej z najlepszych kolekcji na świecie.<sup>4</sup> Przy tym wszystkim znany jest również ze swych zdjęć wykonywanych celebrytom<sup>5</sup> – portretów, na które możemy natrafić przeglądając prasę typu „Malemen”, „Przekrój”, „Newsweek Polska”, „Twój Styl” czy „Viva”.<sup>6</sup>

Pomimo atrakcyjności wielu wątków, pojawiających się w twórczości Michała Szłagi, w swoim tekście chciałbym poruszyć jedynie te, które odnoszą się do problematyki społecznej. Skupię się więc na projektach *Stocznia* oraz *Pikselowe prostytutki*.

W 2000 roku, jeszcze w trakcie studiów, Szłaga „odkrył” dla siebie stocznię. Zaczął fotografować pracujących w niej robotników,<sup>7</sup> uwieczniał znajdujące się na jej terenie budynki, maszyny, dźwigi. Dokumentował zachodzące zmiany. Z początku stocznia była dla niego miejscem niedostępnym, mitycznym, miejscem narodzin Solidarności. Później, kiedy przekroczył jej mury, kiedy zaprzyjaźniał się z pracującymi przy produkcji statków robotnikami, zaczął patrzeć na nią i myśleć o niej w inny sposób. Oczywiście, stocznia ciągle wzbudzała zachwyt swym postindustrialnym pejzażem, „tańcem żurawi”, surowością stali, lecz w pewnym momencie przestała być dla Szłagi „mitem”, a stała się „realnością”. Zaczął postrzegać ją zarówno jako miejsce pracy kilkunastu tysięcy robotników, jak również jako integralną część miasta.

Pomimo długiej, sięgającej XIX wieku tradycji ruchu socjalistycznego na ziemiach polskich, II Rzeczypospolita nie obfitowała w nadmiar robotników. Stąd po II wojnie światowej, by legitymizować swoje rządy, komuniści musieli praktycznie „stworzyć” w Polsce klasę robotniczą. Pod hasłami unowocześnienia kraju, jego industrializacji, rozbudowywano wówczas szczególnie przemysł ciężki, między innymi przemysł stoczniowy. W roku 1947 w wyniku połączenia dawnej Stoczni Gdańskiej (Danziger Werft) ze Stocznia Schichaua powstała Stocznia Gdańska, w której zatrudnienie znalazło kilkanaście tysięcy pracowników. Pierwszy raz zastrajkowali w 1958 r. Później przyszedł tragiczny Grudzień roku 1970 i pamiętny Sierpień roku 1980. Stocznia Gdańska stała się kolebką NSZZ Solidarność. Tereny stoczni, w przeciwieństwie do historycznego centrum Gdańska,<sup>8</sup> które

w wyniku działań II wojny światowej uległo zagładzie, przetrwały do początku XXI wieku w stanie prawie nienaruszonym. Zachował się oryginalny układ urbanistyczny, przetrwała większość budynków, przed zniszczeniem i wywózką uchowały się nawet liczne maszyny i dźwigi. Co więcej, na terenie stoczni przetrwały nawet drzewa, które pamiętały jej początki. Na to wszystko nakładała się historia. Ta odległa i ta najświeższa. Po roku 1989 prawie wszystkim wydawało się, że przestrzeń, której mit wpisany jest w walkę o przemiany demokratyczne w Polsce, będzie trwała „wiecznie”. Wyobrażano sobie, że opuszczone hale produkcyjne i tereny dawnej stoczni przeistoczą się w nowe, kulturalno-biznesowe centrum miasta. Mało kto dostrzegał zbliżające się zagrożenia, mało kto dopuszczał myśl, że stocznia może przestać istnieć, a ślady po niej mogą zostać zatarte, że w ostatecznym rozrachunku liczyć się będą tylko partykularne interesy.<sup>9</sup> W roku 2007 zaczął się proces wyburzeń. Z dnia na dzień, jeden po drugim „ginęły” stoczniowe budynki, ginęła stoczniowa infrastruktura. Dziś pozostało ich już niewiele.

Wielu stocznię fotografowało, ale Szlaga wykonywał swoje zdjęcia od lat, ciągle i systematycznie, zagłębiając się równocześnie w historię tego miejsca. Szukał dawnych rysunków, przeglądał książki, skupował zdjęcia i albumy poświęcone stoczni. Zaprzyjaźniał się z robotnikami w niej pracującymi. Ten wieloletni projekt z fotoreportażu powoli zmieniał się w projekt badawczy na temat funkcjonowania stoczni w relacjach społecznych nowej kapitalistycznej Polski. A sztuka stała się tu metodą prowadzenia badań i podstawą interpretacji. Powoli powstawał niezwykle obraz stoczni, imponujący dziś zbiór zdjęć przedstawiających ludzi, budynki, maszyny, roślinność, drogi. W pewnym momencie materiału było tyle, że narodził się pomysł, by część tych zdjęć pokazać szerszemu odbiorcy. Jak wspomina artysta: „Pierwszy pomysł na książkę miałem w 2003 roku, ale kiedy w 2007 roku zaczęły się wyburzenia już wiedziałem, że to będzie musiała być inna książka niż sobie wymyśliłem na początku. Zrozumiałem, że muszę stworzyć dokument o tym, jak ta przestrzeń, która przez sto pięćdziesiąt lat była kształtowana, teraz jest zrównywana z ziemią, a na jej miejsce ma powstać coś, co odcina się od tej bogatej i ciekawej przeszłości. [...] Dlatego poświęciłem wiele czasu na studiowanie architektury stoczni, można powiedzieć, że stałem się zabytkoznawcą. Fotografia była tylko narzędziem do zwrócenia uwagi na wartość tego, co się niszczy. Chciałem pokazać, że nowa dzielnica nie będzie dobra, jeśli straci swoją tożsamość.”<sup>10</sup> Szlaga dokumentował wyburzenia z lat 2007-2012 z poczucia obowiązku, z potrzeby dokumentacji. W ten sposób narodziła się książka, której fotograficzna opowieść o zagładzie historycznego miejsca jest swoistym oskarżeniem.<sup>11</sup> Zdjęcia Szlaga zamieszczone w omawianym albumie to głównie przedstawienia ruin i zniszczeń. Brak na nich wizerunków ludzi, niewiele jest ujęć pokazujących tak charakterystyczne dla stoczni dźwigi. Dzięki temu obrazy te przywodzą na myśl gruzy miast zniszczonych wojną, stając się równocześnie dokumentem opowiadającym o barbarzyństwie, jakie dotknęło to miejsce. Jest jeszcze inny powód takiego sposobu przedstawienia tego fragmentu rzeczywistości. Otóż zdaniem Szlaga stoczniowe „żurawie” są tematem zastępczym, odwracają uwagę od reszty stoczni. „Ładnie” się komponują w panoramie miasta, uspokajają sumienia.<sup>12</sup> Patrząc z oddali ma się wrażenie, że stocznia ciągle jest, ciągle pracuje. Można by posilić się o twierdzenie, że rozebrany kilka lat temu mur ciągle oddziela tereny (po)stoczni(owe) od reszty miasta, że część mieszkańców w ogóle nie zauważyła „zniknięcia” stoczni.

Jak zauważa Alicja Gzowska „Fotografie Michała Szlaga w albumie *Stocznia* dokumentują proces znikania Stoczni Gdańskiej w latach 2007-2013. Budynki, hale i elementy infrastruktury – jeszcze istniejące bądź już wyburzone – uchwycone są w stanie ruiny, w architektonicznym momencie przejścia. Opustoszałe obiekty z powybijanymi szybami obracane przy użyciu wymyślnych narzędzi w sterty gruzy wraz z karczowanymi

drzewami stają się przestrzenną reprezentacją straty, fizyczną formą tragedii. [...] Uporczywa dokumentacja nie jest ani formą upamiętnienia stoczni, ani pożegnania się z nią. Ten zapis upadku i destrukcji, zdaniem Adama Mazura, pozwala odnaleźć wzniosłość i epicki wymiar rozgrywającej się tu historii. To stwierdzenie, a szczególnie odwołanie do pojęcia wzniosłości, włącza cykl Szlaga w transhistoryczną ikonografię rozpadu i katastrofy kształtowaną od czasu odkrycia ruin starożytnej Pompei.”<sup>13</sup> Adam Mazur słusznie zauważa, że obraz tych industrialnych ruin jest metaforą współczesnej kondycji przemysłu, ruchu robotniczego i Solidarności.<sup>14</sup>

Szladze trudno było pogodzić się ze „znikającą” stocznią, z dramatem, który rozgrywał się na jego oczach. Może to młodzieńcza naiwność,<sup>15</sup> a może po prostu wrodzone poczucie obowiązku ratowania przed zagładą sprawiło, że aktywnie zaangażował się w walkę o zachowanie pozostałości stoczni. Ta walka artysty o ochronę substancji zabytkowej, która z początku zdawała się być czystą donkiszoterią, przyniosła konkretne efekty. Dzięki zainteresowaniu wzbudzonemu przez swoje działania i dzięki albumowi, jaki opublikował, udało się uchronić przed zniszczeniem więcej niż zakładali obecni właściciele.<sup>16</sup>

Szłaga już wcześniej zbierał materiały ikonograficzne poświęcone stoczni, ale po roku 2007 stały się one niezwykle przydatne w walce o ochronę stoczniowych budynków. Fotograf wspomina: „Kiedy burzono jedną z hal stoczni, dowodzono, że to nic niewarta architektura z lat pięćdziesiątych ubiegłego wieku (wieku XX – R.N.). Ja natomiast przypadkowo trafiłem na książkę wydaną w 1912 roku, która pokazywała ten sam budynek z datą przy zdjęciu 1893. Dlatego tak ważna jest fotografia. To jest jeden z sensów istnienia fotografii: dokumentacja. Innym razem trafiłem na zdjęcie z 1890 roku pokazujące przygotowanie terenu pod przyszłą stocznię, z kałużą na pierwszym planie. Podobne zdjęcie z takim samym motywem wykonałem ja, ale ponad sto dwadzieścia lat później. Wtedy zrozumiałem, że historia zatacza koło. Że zmienia się technika, ale zasady postrzegania świata, estetyka może pozostać ta sama.”<sup>17</sup>

Szłaga pokazuje się nie tylko jako dojrzały artysta, ale także jako świadomy badacz, doskonale wpisując się w program nauczania akademickiego. Jego projekt wskazuje nowe sposoby prowadzenia dydaktyki artystycznej z rzeczywistością dostępną lokalnie, *in situ* oraz nowe, prospołeczne cele edukacji artystycznej ukierunkowanej krytycznie.

Projektem *Stocznia* Szłaga zadaje pytanie o to, czym ona jest dzisiaj w sferze symbolicznej, czym jest to miejsce, które ciągle „siedzi” w głowach części społeczeństwa, i które wykorzystywane jest w retoryce niektórych polityków. Czy Stocznia Gdańska stała się odrealnionym, wyimaginowanym „sacrum”? Gdzie podziąła się Solidarność, której stocznia jest kolebką? Jaki był cel „wymazania” stoczni z planu miasta? Czy było to wynikiem celowego działania<sup>18</sup> czy też efektem „nieodpowiedzialności” władz? I jak należy odbierać decyzję o budowie siedziby Europejskiego Centrum Solidarności w sąsiedztwie wyburzanych stoczniowych hal, i jak interpretować prezentowaną tam wystawę stałą?<sup>19</sup> Takie pytania rodzą odpowiedzi, które brzmią jak oskarżenie.<sup>20</sup> Jak zauważa Alicja Gzowska „Upadek stoczni stał się dla pracowników znakiem świata odchodzącego w przeszłość, a degradacja etosu pracy i zmiana jej form przyniosły kolejną pustkę i stratę. Stocznia, zajmująca nie tak dawno istotne miejsce w nurcie historii, kompletnie z niego wypadła, stała się niepotrzebna. Jej opustoszałe, popadające w ruinę tereny stały się scenografią opuszczoną po zakończeniu spektaklu.”<sup>21</sup>

Kilka lat temu Monika Szuba, ówczesna partnerka Szlaga, w trakcie swoich studiów pedagogicznych zainteresowała się problemem prostytutki. By przekonać prostytutkę do współpracy obiecała im, że Szłaga wykona każdej z nich portret. Ta „oferta” okazała się dla dziewcząt na tyle atrakcyjna, że Szuba zebrała grupę, z którą mogła zrealizować swój

projekt, zaś Szlaga wykonał serię portretów, które zgodnie z umową nie zostały w jakikolwiek sposób upubliczniane. Zważywszy na wagę problemu, jakim we współczesnym świecie jest prostytutka, projekt zdawał się być niezwykle interesujący. Tak, jak można było tego oczekiwać, w trakcie sesji zdjęciowych dochodziło do rozmów pomiędzy artystą a pozującymi, które często opowiadały swoje historie. Szlaga szybko zauważył, że są to opowieści mające swoje naturalne ograniczenia – opowiadająca mówi tyle, ile chce i to, co chce, a słuchacz nie jest w stanie określić wyraźnej granicy pomiędzy prawdą a fikcją. Innym „mankamentem”, który doskwierał artyście, była „gra” portretowanych, i dotyczy to nie tylko rzeczony sesji zdjęciowej, ale fotografii portretowej jako takiej: brakowało w niej swobody i naturalności.

Powrót do tematu prostytutki nastąpił przy okazji projektu *Polska*. Archiwizując fotografie z tego cyklu Szlaga zauważył, że układają się one w ciągi tematyczne. Jednym z nich były ujęcia prostytutek. Zdjęcia powstawały w trakcie jego podróży samochodem. Jak zauważa „jadąc z prędkością 90/h robisz zdjęcia ludziom, które są na tyle niewyraźne, że nie można rozpoznać żadnej z fotografowanych osób”. Z drugiej jednak strony, ich zaletą jest fakt, że ujęcia dziewczyn są naturalne, bo nie zdają sobie one sprawy z tego, że są fotografowane. Na zdjęciach widać kobiety pracujące przy często uczęszczanych trasach. Widzimy je w różnych sytuacjach: „uwieszone” na drzwiach kabiny TIR-a, wychodzące zza ciężarówki, stojące przy drodze, czytające... Wszystkie ubrane wyzywająco, czasami w strojach, których kolor widoczny jest z dala.

Seria *Pikselowych prostytutek* została pokazana na wystawie towarzyszącej Opolskiemu Festiwalowi Fotografii. Do serii zdjęć dołączył „Instrukcję BHP”:

„Nie ufaj klientom. Unikaj pijanych klientów. Jeżeli klient robi problemy albo chce, żebyś wykonywała rzeczy, na które ty nie masz ochoty, nie wpadaj w panikę, lecz udawaj, że na wszystko się zgadzasz, a w tym samym czasie szukaj drogi ucieczki. Jeżeli klient cię dusi, nie próbuj odciągać jego rąk, zamiast tego mocno ściśnij jego jądra. Idź na kurs samoobrony. Nie trzymaj dużych sum pieniędzy w miejscu pracy. Jeżeli masz długie włosy, schowaj je pod peruką, którą można łatwo ściągnąć. Wybieraj miejsce dobrze oświetlone i niezbyt odosobnione. Nigdy nie idź z więcej niż jednym klientem, nawet jeśli oferują ci olbrzymią sumę pieniędzy. Zawsze miej przy sobie długopis i mały notes. Zapisz numery rejestracyjne auta, nazwę miejsca, do którego się udajesz i inne ważne informacje. Zawsze miej przy sobie coś, czego możesz użyć jako broni – lakier do włosów, pęk kluczy. Zakładaj buty, w których możesz uciekać. Nigdy nie zakładaj do pracy apaszek, szali, naszyjników, których klient może użyć, by cię udusić. Nie noś ze sobą torby na długim pasku. Obejdz samochód dookoła, by upewnić się, że nikt się w nim nie ukrywa. Uciekaj pod prąd...”

Na pytanie Agnieszki Berlińskiej, dlaczego fotografuje prostytutki, Szlaga odpowiada: „Bo są stałym elementem naszego wspólnego pejzażu. Jak przydrożni sprzedawcy runa leśnego. Każdy zna ten widok. Ktoś mi kiedyś sugerował, że nie powinienem tych zdjęć robić w ten sposób. Że powinienem nawiązać kontakt, trochę pogadać i dopiero wtedy fotografować. Ale jak miałbym to zrobić? Jak oddać to, co tu widać? Dziewczyna właśnie wyszła z TIR-a, nie wiem o niej nic, ale widzę, że trzyma się za głowę. Kiedy robiłem to zdjęcie, kątem oka dostrzegłem jeszcze kierowcę, który poprawiał ubranie.”<sup>22</sup>

Ta smutna, przygnębiająca fotograficzna opowieść poświęcona jest na pozór „stałemu elementowi naszej kultury”, mówi o zjawisku, na które oficjalnie nie ma społecznego przyzwolenia, a które ciągle „kwitnie”. Jak mówi Szlaga: „jest to opowieść o »przej...nym« losie kobiet, o zagrożeniu, w jakim pracują, o problemie zdrady, ale jest też to opowieść o samotności dziewczyn, i samotności facetów, korzystających z ich usług. Bardzo często brak

tu jednoznacznej odpowiedzi na pytanie: dlaczego? Nie wiemy, jaka sytuacja zmusiła je do takiego działania. Nie mamy szansy, by się tego dowiedzieć.”<sup>23</sup>

Seria *Pikselowe prostytutki* jest też opowieścią o nas, o społeczeństwie biedy i hipokryzji. O państwie, które nie chce dostrzec problemu. Obok „pracujących” dziewczyn<sup>24</sup> przejeżdżają policyjne radiowozy, mijają je rozmodlone pielgrzymki zmierzające do Częstochowy, Lichenia, Torunia... Nikt nie zwraca na nie uwagi, mało kto im pomaga, prawo nie reaguje. Nie mają ubezpieczenia zdrowotnego, zasiłków chorobowych, pracują w stanie ciągłego zagrożenia zdrowia i życia, rzadko mogą liczyć na społeczną sympatię czy aprobatę, tak łatwo przychodzi nam „rzucić kamieniem”. Chciałoby się powiedzieć, że serią tą Szłaga zmusza nas do samodzielnego przepracowania nowotestamentowej historii Marii Magdaleny, i do refleksji nad kondycją współczesnego człowieka. Leżącą w środku Europy Polskę przecinają trzy nitki autostrad, które są częścią europejskiego korytarza komunikacyjnego. Znajdujące się w Strykowie pod Łodzią skrzyżowanie biegnącej z północy na południe autostrady A1 z autostradą A2, prowadzącą od zachodniej granicy państwa do wschodniej, to geograficzne centrum Europy. Skrzyżowanie się dwóch szlaków komunikacyjnych kontynentu w sferze symbolicznej odczytywać można jako węzeł drogowy, który staje się jednocześnie „węzłem gordyjskim” zjednoczonej Europy. Ze Wschodu na Zachód, z Południa na Północ podążają szukający schronienia przed zagładą uchodźcy wojenni. Tym samym szlakiem, w poszukiwaniu lepszych warunków życia podążają też imigranci zarobkowi. Czasami zaś, ta sama droga prowadzi mieszkańców wsi i małych miasteczek zwabionych przez wielkie aglomeracje nadzieją społecznego awansu. Nie wszystkim dane jest zrealizować swoje marzenia. prostytutki pracujące przy głównych szlakach komunikacyjnych przecinających Polskę wzdłuż i wszerz, bardzo często rekrutują się z tych kobiet, których droga do lepszego, szczęśliwego świata zaprowadziła na marginesy nowoczesnego społeczeństwa. Szłaga ukazuje w swoim projekcie, w sposób krytyczny, ten społeczny aspekt wielkiego projektu europejskiego, który zazwyczaj pozostaje niedostrzegany, bardzo często bywa marginalizowany.

Oba omawiane tu projekty Szłagi pokazują kontekst społeczny wielkich procesów historycznych, realizując niejako metodologiczny postulat Timothy’ego J. Clarka.<sup>25</sup> W *Stoczni* jak w zwierciadle ukazują się pośrednie skutki upadku komunizmu, rozpadu Związku Radzieckiego, obalenia muru berlińskiego, natomiast *Pikselowe prostytutki* są cyklem zwracającym naszą uwagę na koszty społeczne budowy zjednoczonej Europy, w której ciągle występuje duża dysproporcja pomiędzy starymi (generalnie bogatymi), a nowymi (zdecydowanie uboższymi) państwami-członkami Unii Europejskiej. Oba wydarzenia są wielkimi narracjami społeczno-politycznymi, pod którymi kryją się narracje lokalne, prywatne. W obu przypadkach ich kluczowym aspektem jest dominacja interesu wielkiego kapitału nad interesem jednostek i społeczności lokalnych, również nad pamięcią historyczną. Akademia powinna być wrażliwa na takie problemy i uczyć tej wrażliwości studentów, tak jak to czyni w swoich projektach Szłaga.

...

Przypisy

<sup>1</sup> Dyplom z fotografii Michała Szłaga w 2003 oraz z intermediiów w 2015 r.

<sup>2</sup> Warto w tym miejscu wymienić realizowane przez Michała Szłagę projekty: *Stocznia Gdańska* (od 2000 r.); *Polska rzeczywistość* (od 2008); *Gdańsk/Alang Global Prosperity* (od roku 2010, wraz z Maksymilianem Cegielskim); *Pikselowe prostytutki* (od 2009); *Dzieci rewolucji* (2012); *Odyseja* (od 2013, wraz z Tomaszem Kopcewiczem); *Aleja Solidarności* (2014); *Złe jutro* (od 2014, wraz z Anną Witkowską i Tomaszem Kopcewiczem), a także liczne wystawy indywidualne: *Stocznia Gdańska* (w Łodzi, w 2008 r., zorganizowana w ramach 7 Międzynarodowego Fotofestiwalu); *Alang/Gdańsk Global Prosperity* (2010, IS Wyspa, Gdańsk); *Stocznia Gdańska* (2011, w ramach Festiwal Transphotographiques Nord, f La Maison de la Photographie, Lille); *Stocznia Gdańska* (2011, Contendores de Arte, Las Palmas de Gran Canaria); *Pikselowe prostytutki* (2011, w ramach I Opolskiego Festiwalu Fotografii, Opole); *Stocznia Gdańska* (2011, w ramach Festiwalu Transfotografia Północ, Galeria PiTiPa, Gdańsk);

*Paskudne pocztówki* (2013, IS Wyspa, Gdańsk); *Aleja Solidarności* (2014, Wieliszew); *Szlaga wrócił do Szkoły* (2014, Gdańska Galeria Miejska 2); *Documents of Loss* (2014, w ramach: Europäischen Monats der Fotografie, Polnisches Institut Berlin); *Odyseja #1* (2015, Państwowa Galeria Sztuki, Sopot); *Brama* (2015, Gdańska Galeria Miejska, Gdańsk); *Stocznia* (2015, Galeria w Lesie, Warszawa); *Ich*, (2016; Galeria Fotografii pf, Poznań. Od 20.01.2017 r. pokazywana w Teheranie); *Polska* (wernisaż 10.02.2017, w Instytucie Fotografii Fort – na jej finisaż zaplanowane jest wydanie książki o tym samym tytule) oraz udział w wystawach zbiorowych: *Labirynt* (2001, Kłodzko); *Znajomi znad morza* (2002, hala 89a, Gdańsk); *Artyści przeciw wojnie* (2003, Kolonia Artystów, Gdańsk); *BHP* (2004, IS Wyspa, Gdańsk); *Strażnicy Doków* (2005, IS Wyspa, Gdańsk); *Teraz Polska* (2005, w ramach Miesiąca Fotografii w Krakowie); *Fotografowie Przekroju* (2007, w ramach Festiwalu Transfotografia, CSW Łaźnia, Gdańsk); *Model Ad Hoc* (2007, IS Wyspa, Gdańsk); *Modelarnia* (2007, Warszawski Aktyw Artystów, Warszawa); *Kolekcja niemożliwa* (2008, IS Wyspa, Gdańsk); *Wydział Remontu* (2008, IS Wyspa, Gdańsk); *Aktualizacja PL* (2008, w ramach Miesiąca Fotografii w Krakowie); *Efekt czerwonych oczu* (2008, CSW Zamek Ujazdowski, Warszawa); *Gra o wolność* (2009, Gdańsk); *Na okrągło* (2009, BWA Wrocław); *Alternativa* (2011, IS Wyspa, Gdańsk); *E.Cite-Gdańsk* (2011, Galeria Apollonia, Strasbourg); *Street Photography Now, Tu i teraz!* (2011, Fundacja. DOC, Warszawa); *Postdokument. Świat nie przedstawiony* (2012, CSW Zamek Ujazdowski, Warszawa); *Alternativa* (2012, IS Wyspa, Gdańsk); *Buildings And Remnants* (2012, Fábrica ASA, Guimarães, Portugal); *Kolekcja. Fragment* (2013, CSW Zamek Ujazdowski, Warszawa); *Blackout* (2014, IS Wyspa, Gdańsk); *Typopolo* (2014, Muzeum Sztuki Nowoczesnej, Warszawa); *Wędrująca biblioteka* (2014, Galeria Güntera Grassa, Gdańsk); *Mediations Biennale* (2014, Centrum Kultury Zamek, Poznań); *Polish Dream* (2014, Galerie für Fotografie, Hannover); *Z tęsknoty do przynależności* (2015, CSW Łaźnia2, Gdańsk); *We Rather Look Back To Futures Past* (2015, Lajevardi Collection, Teheran); *ON/A* (2015, Galeria Re, MOCAK, Kraków); *Przewrotność// Tücken* (2015, Altonaer Museum, Hamburg); *Egzotyckie?* (2015, Galeria Zachęta, Warszawa); *Znajomi znad morza, 2 edycja* (2015, Gdańska Galeria Miejska, Gdańsk); *Blackout#2* (2015, IS Wyspa, Gdańsk), oprac. na podstawie: A. Mazur, M. Szlaga, <http://culture.pl/pl/tworca/michal-szlaga> [dostęp: 2016.11.19] uzupełnione o informacje Michała Szlaga.

<sup>3</sup> Nagrody: *International Photography Awards*, Nowy Jork, (2007 – dwie pierwsze nagrody w kategoriach: „Architektura” i „Ludzie”); *Grand Press Foto*, Warszawa, (2005 – honorowe wyróżnienie; 2007 – trzecia nagroda; 2012 – pierwsza nagroda); *BZ WBK Press Foto*, Warszawa, (2005 – honorowe wyróżnienie; 2010 – trzecia nagroda; 2012 – pierwsza nagroda); *Canon Press Photography Contest*, Warszawa, (2006 – trzecia nagroda); *Newsreportaż*, Warszawa (2007 – pierwsza nagroda); *Pomorska Nagroda Artystyczna za rok 2013* (2014); *Splendor Gedanensis* (2014); *Gdańsk Press Photo*, Gdańsk, (2004 – Grand Prix); stypendia: *Stypendium Twórcze MKiDN* (na lata: 2013; 2017); *Nagroda Ministra Kultury i Dziedzictwa Narodowego dla najlepszych studentów* (w roku akademickim 2014/2015); *Stypendium Artystyczne Marszałka Województwa Pomorskiego* (2006). Zestawienie opracowane na podstawie informacji Michała Szlaga.

<sup>4</sup> Między innymi, w roku 2016 kolekcja Centre Pompidou w Paryżu wzbogaciła się o wydruki i diapozytywy prac artysty oraz film i książkę poświęconą stoczni.

<sup>5</sup> Wśród których znajdują się portrety takich postaci jak: Władysław Bartoszewski, Bronisław Geremek, Tadeusz Mazowiecki, Roman Polański, Donald Tusk, Anna Walentynowicz czy Lech Wałęsa, zob.: A. Berlińska, *Michał Szlaga: Obraz mojej polski*, „Wysokie Obcasy”, dodatek do „Gazety Wyborczej”, 31.01.2014, dostęp: 2016.11.14, [http://www.wysokieobcasy.pl/wysokie-obcasy/1,96856,15284734,Michal\\_Szlaga\\_\\_Obraz\\_mojej\\_polski.html](http://www.wysokieobcasy.pl/wysokie-obcasy/1,96856,15284734,Michal_Szlaga__Obraz_mojej_polski.html).

<sup>6</sup> A. Mazur, *Michał Szlaga* [w:] Tenże, *Decydujący moment. Nowe zjawiska w fotografii polskiej po 2000 roku*, Warszawa 2012, s. 310.

<sup>7</sup> P. Kała, M. Szlaga, „Używam fotografii jako narzędzia interwencji” [wywiad], dostęp: 2017.01.06, <http://fotoblogia.pl/7121,michal-szlaga-uzywam-fotografie-jako-narzedzie-interwencji>.

<sup>8</sup> Główne Miasto zwane często „Starówką”.

<sup>9</sup> „Na początku całej tej historii byłem spokojny o to, co stanie się z terenami postocznioowymi w Gdańsku, bo mówiliśmy sobie wtedy, że na szczęście wydarza się to 30 lat po tym, jak zdemastowano takie miejsca w miastach zachodniej Europy albo jak udało się je z sensem zagospodarować. Wierzyliśmy, że nie popełnimy tamtych błędów. A dzisiaj słyszę głosy, że tereny postocznioowe w Gdańsku zaczynają być wymieniane jako przykład najbardziej barbarzyńskiej rewitalizacji, która spowodowała zniknięcie zabytkowej substancji. Zaczyna się tak nauczać studentów w innych krajach. Nikt nie usunął w jednym czasie i jednej przestrzeni, przy pomocy stworzonego przez siebie prawa, takiej liczby wyjątkowych obiektów”, zob.: J. Zalesiński, M. Szlaga: *Stocznia to najbardziej barbarzyńska rewitalizacja w Europie* [wywiad], „Dziennik Bałtycki”, 25.09.2013, dostęp: 2016.11.27, <http://www.dziennikbaaltycki.pl/artukul/1000605,michal-szlaga-stocznia-to-najbardziej-barbarzynska-rewitalizacja-w-europie,id,t.html>.

<sup>10</sup> P. Kała, dz. cyt.

<sup>11</sup> J. Dominiczak, M. Szlaga (red.), *Stocznia. Szlaga*, Gdańsk 2013.

<sup>12</sup> „Jednak z daleka widok jest piękny: stocznia jest wciąż symbolem wolności, solidarności i autentycznym planem zdjęciowym dla filmów promujących historię Polski i miasto Gdańsk.”, M. Szlaga, *W roku 1999 trafiłem na niedostępny...*, [w:] J. Dominiczak, M. Szlaga (red.), dz. cyt., s. 10.

<sup>13</sup> A. Gzowska, *Sic transit gloria mundi*, „Widok. Teorie i praktyki kultury wizualnej,” 2013, nr 4, dostęp: 2016.01.27, <http://pismowidok.org/index.php/one/article/view/138/193>. W tym przypadku A. Gzowska odnosi się do: J. Hell, A. Schönle, *Introduction*, [w:] *Ruins of Modernity*, red. J. Hell, A. Schönle, Durham 2010.

<sup>14</sup> A. Mazur, *Requiem dla stoczni. Fotografie Michała Szlaga*, [w:] J. Dominiczak, M. Szlaga (red.), dz. cyt., s. 268; por.: A. Gzowska, dz. cyt.

<sup>15</sup> „Nie wiem skąd, może z właściwej młodym ludziom naiwności płynęła moja wiara, że wszystko ułoży się idealnie. Wierzyłem, że stocznia odrodzi się w innym miejscu, że lokalni decydenci, wywodzący się przecież z Solidarności i wspierani przez zaufanych, wyśmienitych architektów, naukowców i planistów, stworzą coś wyjątkowego. Wierzyłem, że nowi właściciele potraktują miejscowe dziedzictwo jako główny atut tych terenów. Wierzyłem, że cały projekt nowej dzielnicy będzie bazował na zachowaniu jak największej liczby stocznioowych obiektów, dróg, urządzeń oraz tutejszej przyrody. Wierzyłem, że Państwo Polskie zabezpieczy te wartości, że odpowiedzialni za to urzędnicy, konserwatorzy i politycy wykonają swoją pracę jak najlepiej.” M. Szlaga, *W roku 1999 trafiłem na niedostępny...*, [w:] J. Dominiczak, M. Szlaga (red.), dz. cyt., s. 9.

<sup>16</sup> P. Kała, dz. cyt.

<sup>17</sup> P. Kała, tamże.

<sup>18</sup> „Patrząc na zdjęcia wyburzanych obiektów stoczni, warto przypomnieć losy Muru Berlińskiego. Jak zauważył Rem Koolhaas, po symbolicznym upadku Muru systematycznie zatarto większość śladów po tej niemałej przecieży strukturze, wymazując

jednocześnie istotną część pamięci. Nie zrobili tego deweloperzy ani przedsiębiorstwa komercyjne, lecz dokonało się to w imię czystej ideologii. Znikanie architektury przemysłowej dokumentowanej przez Hillę i Bernda Becherów Koolhaas określił mianem „przypadku”, natomiast Mur jego zdaniem został usunięty celowo i w imię historii.” A. Gzowska, dz. cyt.

<sup>19</sup> „W wyniku transformacyjnych przemian zawłaszczono nie tylko obszary, na których fizycznie rozgrywały się kluczowe wydarzenia, ale także związany z nimi dyskurs, zinstytucjonalizowano go i sprowadzono do uproszczonego, jednowymiarowego scenariusza wystawy.” A. Gzowska, tamże.

<sup>20</sup> „Władze miasta po uchwaleniu tak złego planu zagospodarowania nie mają już wpływu na to, co dzieje się z zasobami dziedzictwa kulturowego tego miejsca. Co gorsza, same uczestniczą w jego psuciu – aby wybudować drogi, której współwłaścicielem jest Miasto, wyburzono wyjątkowo cenny zespół rezydencjonalny dyrektora XIX-wiecznej Stoczni Cesarskiej zintegrowany z obiektami produkcyjnymi i siedzibą zarządu oraz zespołem parkowym, który już prawie całkowicie zniszczono. Paradoxem jest, że wzdłuż budowanej właśnie drogi ciągną się dawne stoczniowe ulice z własnymi nazwami, które przy dobrym przeprojektowaniu mogłyby z powodzeniem obsługiwać nową dzielnicę.”, zob.: M. Szlaga, *W roku 1999 trafitem na...* dz. cyt., s. 10.

<sup>21</sup> A. Gzowska, dz. cyt.

<sup>22</sup> A. Berlińska, dz. cyt.

<sup>23</sup> Fragment wywiadu udzielonego przez artystę piszącemu te słowa w listopadzie 2016 r.

<sup>24</sup> Pośród nich największą reprezentację stanowią obywatelki Bułgarii.

<sup>25</sup> T. J. Clark, *Farewell to an Idea: Episodes from a History of Modernism*, New Haven 2001, por.: Tenże, *Bóg nie został stracony*, tłum. S. Czekalski, [w:] M. Bryl, P. Juszkiewicz, P. Piotrowski, W. Suchocki (red.) *Perspektywy współczesnej historii sztuki. Antologia przekładów „Artium Quaestiones”*, Poznań 2009, s. 475 nn.

# Zbigniew MAŃKOWSKI

Międzywydziałowy Instytut Nauk o Sztuce, Akademia Sztuk Pięknych w Gdańsku

## LITERATURA WOBEC SZTUK WIZUALNYCH. KILKA REFLEKSJI

„Literatura – zatrudnienie próżniaków.”

(G. Flaubert, *Słownik komunałów*, przeł. J. Gondowicz)

„Literatura to literatura, to, co autorytety ( profesorowie, wydawcy) zaliczają do literatury. „

(A. Compagnon, *Demon teorii. Literatura a zdrowy rozsądek*, przeł. T. Stróżyński)

„Prozodia” czy „dawkowanie”? co wybieramy? Pyta współczesny eseista i filozof francuski, Alain Finkielkraut, w kontekście kondycji współczesnej literatury i języka; „prozodię” utożsamia z regułami, złożonością i wysiłkiem człowieka Zachodu; by z powagą być w kulturze, co przez wieki i od pokoleń przyświecało mu, by w pełni być zakorzenionym w istnieniu. Aż tu przychodzi w naszych czasach trudna do zaakceptowania – dla przyzwyczajonych do „prozodii” – zwolenników mowy i literatury epoka „dawkowania” uosabiającego mnożące się, często bełkotliwe i hermetyczne instrukcje, które zaczynają dominować nad żywym-martwiejącym językiem codziennej mowy – a w tym oddziałują i w efekcie ograniczają egzystencję, odbiór i realny wpływ na życie kulturalne samej literatury. Wybieramy często nieświadomie, będąc w pogodni za życiem, instrukcje wyrażające przywołane wcześniej „dawkowanie”, czemu sprzyja panosząca się powszechna konsumpcja, według której nie trzeba czytać „wielkich mistrzów” mowy, by rozumieć przepisy i zalecenia producenckie. Finkielkraut dodaje mocno: „nie trzeba czytać ani Racine’a, ani Verlaine’a, ani Nerval’a, by potrafić umieścić w odpowiednim miejscu czopek”.<sup>1</sup> Ale czy na pewno? Wysiłek uwagi dla czegoś wielkiego może się opłacić i zaowocować w czymś mniejszym, a również ważnym dla życia. Wiele wątpliwości zostaje jednak na marginesie naszego trwania. Dotykają nas na co dzień całkowite i częste przewartościowania: ekspresja staje się cenniejsza od uwagi, działanie wyżej stoi od myślenia; „Odreagowanie przeważa – powiada dalej krytyk – nad przywiązaniem, a roszczenia nad wdzięcznością. Każdy może manifestować swe myśli tak, jak je pojmuje, gdyż wszelkie sposoby myślenia, wszelkie style życia są sobie równe, wszelkie wypowiedzi są sobie równe. [...] Nic nie jest lepsze od niczego, retoryka



nie jest lepsza od spontanicznej wypowiedzi [...] poezja nie jest lepsza od graffiti [...].”<sup>2</sup> „Skoro buty są ważniejsze od Szekspira”? (*Sapogi wysze Szekspira*, ros. ) można by zapytać – za Dostojewskim,<sup>3</sup> intonującym to pytanie po raz pierwszy, przynajmniej tak się uatarło, by mu je przypisywać, a wskazującym na nieuchronną konfrontację, którą widzimy jak mocno dotyka podstaw naszego istnienia – kulturowego starcia idealizmu z materializmem raczej, niż z realizmem – jak chciałaby to ujmować dominująca większość, być może nazbyt naiwnie i prostodusznie ufająca dominującemu dyskursowi interpretacyjnemu.

Pytanie czym jest literatura, staje się w tym miejscu kwestią bardzo ciekawą, ale pozostanie jednak na dalszym planie. Pozostaniemy przy krótkich wstępnych wyjaśnieniach, korzystając z historycznych podpowiedzi. Literatura w społecznym odbiorze może funkcjonować jako – w ujęciu właśnie Flauberta – „zatrudnienie próżniaków”. Z kolei z perspektywy akademickiej czy naukowej, które patronują kulturalnemu życiu, literaturę stanowią teksty, które specjaliści i „autorytety zaliczają do literatury”. Wiemy, że program literackiego kształcenia, choć pozostawia wiele do życzenia, realizowany jest w polskiej szkole. Na ile jest on żywy i ciekawy? W sytuacji egzaminów sprowadzających wiedzę i kulturę literacką maturzysty do testu i krótkiego wypracowania, w którym powinien on wykazać się znajomością sylabusa i wystandardyzowanych treści, czy można mówić o wystarczającym przygotowaniu literackim młodych adeptów studiów – zwłaszcza studiów artystycznych? Nauczyciele akademicy powszechnie narzekają na niski poziom kompetencji matematycznych na studiach w zakresie nauk ścisłych czy politechnicznych. Zresztą, bez podstaw matematyki nie da się wyjść poza pierwszy rok. A jak to bywa ze studiowaniem bez większych kompetencji literackich na przykład na studiach, gdzie one stanowią przedmiot główny – weźmy wydziały humanistyczne. Powszechne staje się biadolenie akademików humanistów na niską kulturę literacką studentów rozpoczynających studia czy to filologiczne, czy już to historyczne, czy filozoficzne. O ile jednak studiów na naukach ścisłych nie można sobie wyobrazić bez matematyki, o tyle już studia humanistyczne bez znajomości literatury stają się często i za często faktem. I także za często się kwituje wskazaną sytuację krótko: taka epoka, że nie ma specjalnie czasu na lektury, które pochłaniają go nazbyt wiele, a jeśli wiemy, że mają one w sobie wartość, to jakoś tak trudno mierzalną i, co może najważniejsze, w dobie panowania ekonomii trudno przekładalną na wartości rynkowe.

Studia literackie ustępują marketingowi. Wiadomo, iż nie żyjemy w czasie długich narracji, opasłych powieściowych opowieści, choć się je nadal pisze.<sup>4</sup> Raczej naszymi wyborami kieruje ciągle akcentowana potrzeba nowości: jest tak jak w „niewidzialnym mieście” Leonii Italo Calvino, w którym status i sens życia mieszkańców mierzy się nie miarą tego, co się wytwarza, a przede wszystkim według tego, co się „wyrzuca codziennie, żeby uczynić miejsce dla nowych przedmiotów”.<sup>5</sup> Stare powieści zastępuje się wciąż przybywającymi nowymi. „Zarabiaj i wydawaj”: *Widmo kapitału* – jak pisze Joseph Vogl – krąży nad naszą kulturą.<sup>6</sup> Balzaka czy Tołstoja ewentualnie można by zastąpić – w najlepszym przypadku - Coetzee’em czy Houellebecq’em. Ci akurat pisarze odnieśli rynkowy sukces. I może być też tak, że wartości literackie istnieją blisko wartości rynkowych. Żyjący z literatury może być bogaty. To prawda, że raczej z rzadka, ale ci nieliczni wybrańcy są tego dowodem. Nam chodzi tu jednak o inne bogactwo, o którym zaraz będzie mowa. I rodzi się pytanie, odnoszące się do celu dywagacji poniższego tekstu, czy literatura i w jakim stopniu jest koniecznie potrzebna w studiowaniu sztuki – zwłaszcza sztuk wizualnych, czy w poświęcaniu tak cennego dziś czasu edukacji artystycznej? Przy okazji na początek kilka uzupełniających konstatacji, które następnie zostaną pełniej rozwinięte: po pierwsze – literatura jest za mało obecna w kształceniu artystycznym; po drugie – jej status na studiach artystycznych, mimo że w powszechnym odczuciu ważny, to jakoś jest mocno nieokreślony; po trzecie, współcześnie studiujący

literaturę borykają się z kanonem – dużym problemem staje się pytanie, jaka literatura może stanowić współczesny kanon oraz jak konstruować kanoniczne listy literatur, czy według kryteriów elitarnych, jak to było do czasów nowoczesnych, czy wedle kryteriów demokratycznych, jak to przeważa w społecznościach demokratycznych? Wreszcie także istotna kwestia – obecność słowa jako medium i bazy literatury staje się również obecna w przestrzeni sztuk wizualnych oraz edukacji artystycznej; literatura potrzebuje swojego języka, który tworzy dopiero kulturę literacką, ale też i edukacja artystyczna wymaga odpowiednich kompetencji językowych, co studia nad literaturą mogą wspomóc, by nazwać istotę doświadczenia artystycznego czy doświadczenia estetycznego, by móc dalej umożliwić przeżycie wartości artystycznych i estetycznych oraz pozwolić je lepiej zrozumieć potencjalnym adresatom i odbiorcom. Słowo w zarysowanym kontekście istnieje obok obrazu czy serii wizualnych znaków; być może nawet można powiedzieć, iż znaki i wizualne obrazy potencjalnie pozostają w sąsiedztwie słów, które zaraz padną, zostaną wypowiedziane, kiedy pojawi się człowiek, który spojrzy na nie, obdarzając je swoją uwagą, a one z kolei, zobowiązują go do wyrażenia tego, co czuje, co widzi, i jak je postrzega i rozumie.

To, co nas w takim razie interesuje, to w jaki sposób literatura jest obecna – czy jako lista lektur, czy jako zbiór tekstów, czy wreszcie jako kontekst dla pracy analitycznej, koncepcyjnej - wśród studentów studiów artystycznych, w szczególności studentów edukacji artystycznej? Z tej perspektywy ciekawy byłby eksperyment, który mógłby być przeprowadzony czy to na zajęciach, czy to w postaci badawczego pytania postawionego czy to wybranym, czy przypadkowym studentom. Pytanie to sprowadzałoby się do postawienia przed wybranymi zdania do interpretacji – zdania wyjętego z opowiadania *Uczta Babette* Karen Blixen. Frazy krótkiej, która także i w samym tekście nie zostaje rozwinięta czy poszerzona o jakieś dodatkowe elementy fabuły; pada ona z ust tytułowej bohaterki: „Wielki artysta, Medames, nigdy nie jest biedny.”<sup>7</sup> Pamiętamy ten moment fabuły, kiedy bohaterka, po wydaniu wystawnej uczyty, kosztującej ją 10 tysięcy franków, słyszy od swojej zdumionej chlebodawczynie, która daje jej na pewien czas schronienie – niemal przybitej tym, że zdecydowała przeznaczyć tak wielką sumę na jedną kolację, i w konfuzji pytającej: „Więc teraz już przez resztę życia będziesz biedna, Babette?”<sup>8</sup> Wiemy teraz, że po tej kwestii pada nasze kluczowe w eksperymencie zdanie. Jak je odczyta współczesny młody czytelnik, który raczej nie będzie znał szczegółów treści tekstu: tego, że jego bohaterka jest wielką mistrzynią kuchni, że wcześniej, zanim znalazła się na północy Europy, dokąd uciekła z ogarniętego rewolucyjnym zrywem 1871 roku Paryża, gotowała w słynnej restauracji Café Anglais. I wreszcie, że ta droga kolacja, zbytkowna, niezwykle wyrafinowana, składająca się z wykwintnych dań: zupy żółtawej, blinów *à la Demidoff* czy *cailles en sarcophage*, stała się – jak to ujmuje tłumacz tekstu i jego interpretator, Wiesław Juszcak – „wielkim dziełem sztuki, a Babette – wielką artystką”.<sup>9</sup> Być może nie będzie mu trudno pojąć, zwłaszcza, że żyje w czasach, kiedy gotowanie i kuchnia dostąpiły awansu medialnego, że sztuka może się mieścić w przestrzeni, w której zapewne w innych okolicznościach nikt by jej nie szukał. Problemem interpretacyjnym może być jednak pojawiające się w kontekście sztuki bogactwo artysty – w dodatku dziwne bogactwo, bo jednak niepodszycie pieniędzmi, ponieważ te zostały wydane. Dziś powiedzielibyśmy bogactwo wewnętrzne; może ktoś by się odważył na dodanie wyrażenia bogactwo duchowe? Współczesnym odbiorcom twórczości artystycznej łatwiej uwierzyć w zamożność ekonomiczną – przynajmniej wybranych artystów. Internet jest pełen anonsów na temat zasobów twórców, którzy odnieśli sukces: bogaty jest Wilhelm Sasnal, Damien Hirst czy Edward Dwurnik. Ale już będzie im trudniej skojarzyć tych artystów z bogactwem trudno mierzalnym, jakim jest wnętrze czy talent. Mogą częściej usłyszeć narzekania – jak to ma miejsce np. w rozmowie ze współczesnym malarzem, synem słynnego Franciszka Starowieyskiego, Antonim Starowieyskim – na złe czasy dla artystów

ze względu na to, że „mieszczanie teraz nie kupują obrazów”, i że praktyczniej byłoby zostać inżynierem. Przy okazji malarz opowiada, co warto w kontekście tematu przywołać, o swoich lekturach: „Zresztą, jak patrzę na siebie – dodaje - to również wolę literaturę przedwojenną od powojennej. Co prawda akurat teraz czytam rzecz powojenną, ale też wczorajszą, nie dzisiaj, bo *Lato w Baden* Cypkina, lecz wcześniej skończyłem *Życie Arseniewa* Bunina i nowele Musila.”<sup>10</sup>

No właśnie, w jaki sposób to artysta jest bogaty? Skąd student może się o tym dowiedzieć? Słuchając opowieści swoich kolegów? Czy czytając wywiad z młodym malarzem, który, przecież na zasadzie wyjątku, dzieli się swoimi uwagami z szerszym gronem odbiorców. Jeśli wspomniany student liczyłby tylko na media, to niechybnie przyjdzie mu zmierzyć się ze spłaszczonym obrazem bogactwa, jaki mogą nieść czy to twórcy, czy ich dzieła. Ale mamy literaturę, niestety, za mało obecną. Właśnie to literacki obraz z opowieści Karen Blixen stawia prowokacyjnie kwestię, temat bogactwa w najszerszym pojęciu wielkich artystów czy wielkiej sztuki. I wyobraźmy sobie, iż to ten tekst staje się lekturą na studenckim fakultecie, być może nadto wzmocniony recepcyjnie genialną ekranizacją *Uczyty Babette* (*Babettes gæstebud*, 1987) pod takim samym tytułem, w reżyserii Gabriela Axela.

I właśnie twarde ostrze materialistycznego realu studenckiej codzienności mogłoby się w takich okolicznościach zderzyć ze szlachetnym idealizmem literackiego świata, dając tym samym szansę powstania zwykłej życiowej równowagi poznawczej oraz być może zwyżkę tak potrzebnej energii, pozytywnego sensu – tak cennego zwłaszcza w mierzeniu się z tak zwaną codziennością czy, co się często podkreśla, z twardą rzeczywistością. Dobrze by było, niezależnie od meandrów interpretacji, żeby opowiadanie baronowej Blixen pojawiło się na studenckiej akademickiej półce lub, by gdzieś zawieruszyło się w ćwiczeniowej malarskiej pracowni. Wydaje się, że mogłaby być pożyteczna konfrontacja młodego adepta studiów artystycznych ze świadomością, iż gdzieś w pobliżu jego światów czai się potencjalne i realne w konsekwencji bogactwo. To bogactwo wyobrażone mogłoby przyczynić się do powstania i rozmnożenia się tych bogactw, które student w sobie nosi – jako chociażby twórczy potencjał.<sup>11</sup>

Jak w efekcie studenci poradzili sobie z interpretacją przywołanego zdania? Nie wiemy. Eksperyment był hipotetyczny. A w rzeczywistości mógłby się okazać wielce pożyteczny, bo zmuszałby do spotkania się sztuk: sztuki życia, umiejętności czytania i – jak podkreśla socjobiolog, Edward Wilson, autor ważnej zwłaszcza w obszarze poszukiwań i badań interdyscyplinarnych koncepcji *konsiliencji* - sztuki interpretacji, która „sama jest w pewnym sensie sztuką, skoro wyraża nie tylko wiedzę krytyka, ale także jego osobowość i smak artystyczny”.<sup>12</sup> I dodatkowo doszłoby faktycznie do spotkania się sztuk wizualnych i literatury, co z punktu widzenia poznania jako wzajemnego „oświecania się” dziedzin i sztuk badawczych czy według projektu czy idei *konsiliencji* (*consilience*), czyli „»zbiegania się« wiedzy”, czy „łączenia się faktów i opartych na nich teorii empirycznych z różnych dziedzin w jedną wspólną teorię wyjaśniającą”,<sup>13</sup> byłoby nad wyraz pożytecznym spotkaniem się, rodzajem koincydencji – wymarzonego stanem badawczym i zarazem prowokującym poznawczo eksperymentem. Zresztą, mówimy tu o nowatorskim projekcie Wilsona, który ma swoje korzenie chociażby w starożytnej filozofii, łączącej w sobie – a szczególnie w owoczesnych traktatach – poezję i poznanie, literaturę i filozofię, słowo i obraz, metaforę i prozę dającą wrażenie dotykania i nazywania realnych rzeczy. A z kolei tradycja sztuki – zwłaszcza wizualnej czy koncentrującej się na obrazie, rzeźbie, czy symbolu oraz wszelkiej materialnej znakowości - miała silne zakorzenienie i trwałe sąsiedztwo w literaturze.

Podobnych eksperymentów interpretacyjnych czy konceptualnych literackich prowokacji, a odnoszących się do sztuk wizualnych, można by wyciągnąć z lamusa historii literatury więcej. Chociażby z równie filozoficznej narracji, co poprzednia, Balzaca *Arcydzieło nieznanne* (*Le Chef-d'oeuvre inconnu*) wyjąć krótkie treściwe zdanie: „Frenhofer to ja”, którego odczytaniem zajął się Hubert Damisch.<sup>14</sup> Frenhofer uosabia szczególną twórczą estetykę, jej wiążące elementy, które prezentuje swoim współbohaterom, kontemplując niejako „z pędzlem w dłoni”, można za badaczem tak to przedstawić: „W brutalnej lekcji malarstwa – jak to komentuje Dariusz Czaja – jaką otrzymują Porbus i Poussin trzy rzeczy okazują się w miarę jasne. Po pierwsze: różnicy między zwykłym malarstwem a prawdziwą sztuką nie mierzy się tylko stopniem opanowania warsztatu. Należy ona do innego obszaru: odpowiada dokładnie różnicy między śmiercią a życiem. Po drugie: na miano artysty nie zasługuje ten, kto może pochwalić się tym, że uchwycił podobieństwo malowanej przez siebie postaci. Artystą staje się ten, kto posiadał dar ożywiania martwego. Po trzecie: widać wyraźnie, że tak rozumiana sztuka malarska wychodzi dalece poza rzemieślniczą sprawność, staje się zajęciem z pogranicza magii, krótko mówiąc: teurgią.”<sup>15</sup>

Innych symptomatycznych wyimków z literatury, które oddziaływały na sztuki wizualne, da się przytoczyć wiele. Weźmy choćby jeszcze osławiony, w Polsce przywoływany przez Józefa Czapskiego,<sup>16</sup> i generujący wiele ciekawych kulturowych kontekstów Proustowski „żółty kawałek ściany” (*petit pan de mur jaune*), którym zachwyca się bohater *W poszukiwaniu straconego czasu*.<sup>17</sup>

Oddziaływanie literatury jest widocznie żywe w historii sztuki. Trudno wymienić w tym miejscu plejadę postaci wywodzących się z tekstów Biblii czy mitologii, a potem przełożonych na wiecznotrwały żywy obraz. Tajemniczy *Wergiliusz w koszu* zjawia się na drzeworycie Lucasa van Leydena. Lecz przede wszystkim Szekspir to przecież jeden z wielu obecnych, ten, jak to ujmuje Harold Bloom,<sup>18</sup> wynalazca „nas wszystkich”, ze swoimi: Hamletem, Romeo i Julią i innymi bohaterami; przede wszystkim piewca miłości z *Sonetów*; znamy te wersy inspirujące wiarę w nieprzemijające uczucie w sztuce romantycznej: „Nie ma miejsca we wspólnej dwojga serc przestrzeni/ Dla barier, przeszkód. Miłość to nie miłość, jeśli,/ Zmienny świat naśladując, sama się odmieni/ Lub zgodzi się nie istnieć, gdy ktoś ją przekreśli.”<sup>19</sup> Pamiętamy wyedukowanego Eugène’a Delacroix, imponującego nam erudycją i kulturą, chociażby w tym zdaniach: „Co można zrobić wielkiego pozostając w nieustannej styczności z tym co pospolite? Myśl o wielkim Michale Aniele. Żyj wielkim i surowym pięknem, które jest pokarmem dla duszy. [...] Szukaj samotności. Zdrowie twoje nie ucierpi, jeśli będziesz miał uporządkowane życie.”<sup>20</sup> Czy weźmiemy *Listy Cézanne’a* jako zapis „świadomości malarskiej”, która porusza umysły adeptów malarstwa przez niemal następne półwiecze, a może i sięga oddziaływaniem na cały XX wiek; to z nich Czapski przywołuje zdanie: „natura jest raczej w głębi niż na powierzchni”.<sup>21</sup> A z przykładów bliższych naszym czasom? No choćby przybliżmy silne zakorzenienie w literaturze Jacka Sempolińskiego, wskazującego w jednym z ostatnich esejów nadejście czasu, z którego wypływa *Zwątpienie* – symptomatyczny tytuł - w długo pielęgnowane ideały i wartości.<sup>22</sup>

Coraz mniej artystów, zostawiających artystyczne ślady, którzy dbają o wieczną towarzyszkę malarstwa – literaturę w wydaniu Prousta czy Manna, choć też i czasami zdarzają się na wyrost rzucane deklaracje.<sup>23</sup> Powiedzieć można z kolei, że żyjemy w czasie, który ma swoich nowych mistrzów, więc ciż sami twórcy z nimi się konfrontują? Być może, choć w zasadzie nie ma na ten temat badań.<sup>24</sup> Jeden z mistrzów literatury naszych czasów, John Maxwell Coetzee, pisze znamienne w *Zapiskach ze złego roku z 2007 r.*, że w „ostatnich dwunastu miesiącach” nie przeczytał nic „naprawdę poruszającego”, dlatego sam zaleca innym powroty do klasyki.<sup>25</sup> Czy w takim razie „mamy także do czynienia z zanikaniem ożywczego ducha literatury?

No cóż, można by znaleźć pisarza przypominającego i formatem i stylem Prousta, bo może nim być wciąż za mało znany W.G. (Winfried Georg) Sebald, dałoby się znaleźć na siłę – literacki odpowiednik światowidzenia Manna w świecie prozy Sándora Márai’ego. Jednak, jak z każdą wielką sztuką, są to zjawiska i osobne, i tylko może na zasadzie „podobieństwa rodzinnego” mogące być jakoś ze sobą kojarzone, co nie daje podstaw ani do porównań, a tym bardziej do jakiejś artystycznej ekwiwalencji.

Na zakończenie tej części podzielę się pewnym doświadczeniem pedagogicznym. Słowa doświadczenie używam świadomie, wierząc, że moje spotkania ze studentami są rodzajem „wchodzenia w owocne relacje z rzeczywistością”.<sup>26</sup> Są one „owocne” w tym sensie, że w trakcie wspólnych poszukiwań i eksploracji seminaryjnych, których finałem ma być napisana praca dyplomowa, mogę powoli rozpoznawać przyswojoną przez nich rzeczywistość kompetencji związanych z poruszaniem się po rozległym polu literatury.<sup>27</sup> Muszę dodać, że tym literackim wycieczkom towarzyszy zupełna swoboda i dowolność oraz indywidualny smak, wszak naszych wyborów nie ograniczają ani ramy przedmiotu, ani listy lektur, bo te z kolei nie są przewidziane w trakcie studiów z edukacji artystycznej. Jakie są rezultaty wspomnianych literackich wypraw? Jeśli chodzi o ten aspekt – to już nie są one „owocne”. Rozpoznanie przynosi wiedzę, iż studenci mają małą, zdecydowanie za małą, znajomość i klasyki, i literatury współczesnej – w tym nawet niewielkie zainteresowanie i obeznanie w obszarach, które wyraźnie wskazuje rynek, na przykład przez promocje w postaci nagród – z Nagrodą Nobla włącznie. Nie chcę iść tropem krytyka-filozofa, który ukuł surowe określenie na opisanie kondycji, o której mowa.<sup>28</sup> W jednym się z nim zgadzam w diagnozie, kiedy odsłania ostrze swej krytyki w rozdziale *O nieczytaniu*. Otóż, czy jest tak jak pisze autor: „współczesne społeczeństwo chciałbym podzielić wedle stosunku, jaki ma ono do książek. Po jednej stronie stoi czytająca mniejszość, czytająca stale, maniakalnie, bez przerwy, po drugiej – statystyczna większość, która nigdy nie bierze książki do ręki lub bierze ją tylko wtedy, gdy decyduje się na jej zakup [...] w takich warunkach łatwo dojdziemy do zgody, że pytanie: »Czytałeś może...?« jest wobec pierwszej grupy osób mało delikatne i niestosowne jak wobec drugiej – niecelowe.”<sup>29</sup> Z moimi studentami jest inaczej: na pewno nie należą oni do pierwszej grupy, ale też i nie do drugiej – czytają, ale zdecydowanie nie to, co mogliby i często to, co przypadkowe lub w powszechnym obiegu. Raczej biorą do ręki prozę Patricka Süskinda, bo jest ekranizowana, ale już nie wspomnianego wybitnego prozaika języka niemieckiego – Sebald; sięgają po – zdarza się, co prawda rzadko, prozę Elfriede Jelinek, ale już nie po książki, zdaje się hermetycznej, Virginii Woolf. Czy w takim razie pozostaje nam na naszych kursach rozmawiać ze studentami o książkach, których oni nie przeczytali? Niestety, nie działają reguły wspomniane przez Pierre’a Bayarda w głośnej pozycji *Jak rozmawiać o książkach, których się nie czytało?* Można ciekawie toczyć spory o takich książkach, kiedy przeczytało się, lub choć przekartkowało, wiele innych.<sup>30</sup> Jak w takim razie ma się zrealizować liberalny edukacyjny pakt demokracji z literaturą i poezją, o którym pisał Lionel Trilling?<sup>31</sup> Jak wyobrazić sobie rozwój bez literackiego zakotwiczenia w rzeczywistości, które daje rozeznanie w złożoności i różnorodności ludzkiej natury. A z kolei bez tego ostatniego ów niby-pęd do przodu staje się tkwieniem w schematach i poznaniu, które skrywa dogmatyzm. A wobec tego *Inspiracyjna wartość wielkich dzieł literatury*, jak wywodzi prawdziwie Richard Rorty, pozostaje pożytecznym ideałem, który jednak zbyt rzadko zstępuje na ziemię i wzbogaca doświadczenia studentów.<sup>32</sup> Dlaczego tak się dzieje? Z racji rozmiarów i przestrzeni tego szkicu wskażemy tylko na wybrane uwarunkowania: z jednej strony wcześniejsze zainteresowanie artystów literaturą czy sztuką słowa mogło być podyktowane ogólnokulturową wiarą w moc i sens słowa jako siły stwarzającej istotę życia pojedynczych ludzi i całych społeczności; z innej z kolei trudno zauważalna skłonność współczesnych artystów wizualnych do sięgania po słowo literackie jako pożywkę czy pożyteczny kontekst dla własnej twórczości może

wywodzić się jednak z wypalania się społecznej wiary w siłę literackiego słowa – jako nośnika sensu i obecności w szerokim rozumieniu. A co za tym idzie: i u pierwszych i u drugich inne będą problemy związane z pytaniem o to, co czytać, inne także pytania dotyczące tego, co może stanowić towarzyszący życiu kanon lektur. Można by postawić, gdyby mocno chcieć, taką hipotezę w prezentowanym lesie zjawisk i zagadnień. Jako uzupełnienie jeszcze jedna uwaga: istnieć musi związek między tym deficytem lektury wśród wchodzących w życie artystów a jej nikłym istnieniem funkcjonalnym wśród całkowitej polskiej populacji, której poziom czytelnictwa jest realnie bardzo niski.<sup>33</sup>

## Współistnienie słowa i obrazu

Istnienie naszej kultury oparte jest na słowie; w dużej mierze i obszarze ogólnego i społecznego życia na słowie pisanym. „Na początku było słowo...”. I ten właśnie założycielski początek nie tylko wszystko zabezpiecza, jak chciał tego Platon,<sup>34</sup> ale także funduje zachodni europejski logocentryzm, którego wyrazem, a swoiście ciałem staje się literatura. Ale zanim nastanie czas literatury, najpierw jest czas Słowa, a potem staje się czas Księgi. „A to Słowo ciałem się stało...”. Z ciszy, „z brzemiennej milczenia”, wyłania się mowa i prze-mawia. „Literatura – pięknie to wyraża Walter Muschg – jest wielkim zwycięstwem nad niewypowiadalnym, nad niemotą stworzenia.”<sup>35</sup> Od tamtego początku aż do dziś przede wszystkim jesteśmy obecni w słowie, niektórzy w nim zamieszkują, szczególnie mieszka w nim literatura – specjalizuje się w tym – można powiedzieć.<sup>36</sup> W ogóle wierzymy, że w słowie, także literackim, zawiera się wszelka nasza obecność.<sup>37</sup> Dlatego od początku opowiadamy o ważnych dla nas osobach, o przeszłych wydarzeniach i o przyszłych nadziejach, żeby wciąż wzmacniać siłę naszego istnienia. Opowiadamy jako cywilizacja, żeby żyć: najpierw, żeby być świadomi, żeby wiedzieć, kim jesteśmy, a potem, by siebie i nasze światy lepiej rozumieć.<sup>38</sup> Mimo że niemal wymyśliliśmy i wykorzystaliśmy wszystkie chwytów narracyjnych, mając za sobą i „śmierć powieści”, jak i wielkich narracji, to nasza ludzka, i w efekcie literacka potrzeba wyrażania-opowiadania się nie kończy i nie wyczerpuje. Nadal istnieją następcy Prousta, którzy ciągną swoją opowieść o człowieku tylko teraz już tę dotyczącą kolejnego zakreślonego koła ludzko-nieludzkiej historii. I nadal znajdują się ich wyznawcy przyznający się do tego, że ten właśnie, a nie inny pisarz zmienił ich życie.<sup>39</sup> Dalej istnieją naśladowcy dawnych mistrzów – następcy Goethego, Joyce’a czy Manna, opowiadający tę samą i inną historię człowieka: żeby uobecnić swój jedyny i niepowtarzalny czas życia, żeby zachować w pamięci jego swój własny kształt, żeby wreszcie przybliżyć się i oddać w słowach „pewnego rodzaju metafizykę historii”.<sup>40</sup>

Istnienie w słowie to nie tylko opowiadanie; dla większości to czytanie. Z kolei z tej większości ci nieliczni wybrańcy czynią rodzaj kondycji, sposób życia.<sup>41</sup> „Autentyczne czytanie – podpowiada badacz – jest w ostatecznym rozrachunku wsłuchiwanie się w mowę Bycia, w źródłowe powiadanie tego, co wieczyście zakryte i stale niewypowiedziane. [...] Czytanie, według Heideggera, to poddawanie się Logosowi, to «głosów zbieranie» w monolog, którego nic nie powinno zakłócić.”<sup>42</sup> Tak czy inaczej staje się ono sztuką – i wbrew demokratyzacji życia – i mimo, że wielu zostaje do niej dopuszczonych to tylko nieliczni osiągają w niej wyróżniającą się biegłość, która prawdziwie i twórczo owocuje – w postaci choćby jakości i kultury życia. Czytanie, jak i wiele innych zjawisk, niejedno ma imię; można także mówić o metafizyce czytania, o której pisze cytowany wcześniej badacz i zarazem mistrz filologicznej lektury: „Tak więc już na początku wieku drogi lektury rozeszły się w odmiennych kierunkach. Jedną z nich, drogą, którą wybrał Proust, prowadzi do siebie poprzez świat i czas, drugą, drogą Hofmannstahla, czytelnika Goethego, do świata poza siebie i poza czas. W pierwszym przypadku czytając, godzę się na własną przygodność, w drugim od niej uciekam. Droga Prousta prowadzi nas ku inności znakom napierającym na nasze ciała, ku znakom,

z którymi nie tylko musimy sobie poradzić, ale także, od których nigdy nie uciekniemy, jak nie uciekniemy od rany, pozostawionej przez nieobecność matki przy zasypianiu. Droga Hofmannstahla zmierza do sfery złagodzonych napięć, gdzie Ja i świat łączą się nie dlatego, że pogodzę się z napierającymi znakami, ale dlatego, że pokonam ich nieustępliwość na wyższym poziomie mojego istnienia, gdzie Ja stanie się wyłącznie [...] pogardzającym czasem Ja kreacji.”<sup>43</sup>

Pisarze byli najbardziej świadomi zarysowanej powyżej złożoności istnienia poprzez słowo – aż po stanowiska skrajne jak to, które wyrażał John Ruskin, proponując powszechną zamianę służby wojskowej na służbę czytelniczą. W tej świadomości jeszcze więcej angażowali się poeci – prawdziwi i oddani strażnicy słowa aż po nasze czasy: „Gdybym miał przedstawić, czym jest dla mnie świat,/ - pisze Miłosz w *Po ziemi naszej* – wziąłbym chomika, albo jeża, albo kreta,/ posadziłbym go na fotelu wieczorem w teatrze/ i przytykając ucho do mokrego pyszcza/ słuchałbym, co mówi o świetle reflektorów,/ o dźwiękach muzyki i ruchach baletu.”<sup>44</sup> Inny wybitny poeta XX wieku Fernando Pessoa w swojej literackiej summie, *Księdze niepokoju*, utrzymuje, że: „Są metafory bardziej rzeczywiste niż ludzie chodzący po ulicy”; dodając: w świecie literatury istnieją obrazy „żywjące bardziej wyraziście niż niejeden mężczyzna czy niejedna kobieta”; a z kolei w samych „książkach istnieją zdania, które mają absolutnie ludzką osobowość”.<sup>45</sup> I jeden i drugi – poeci antropomorfizują. Bo samo czytanie znaków świata, a także lektura już w świecie literatury zakłada antropomorfizację, czy personifikację, czyli w efekcie sposób poznania przez miłość, ponieważ dopuszcza spojrzenie na to, co „ukryte w sercu” – rodzaj poznania inny niż naukowy, jak ujmie tę kwestię James Hillman, „bardziej subtelny i wnikliwy”.<sup>46</sup> Poznanie przez abstrakcję zostaje tu przybliżone człowiekowi przez to, co mu najbliższe – drugi człowiek. Ulotność, abstrakcja przybierają w powyższych przypadkach bliską, ludzką formę. Stąd mowa zwierząt - według poety - staje się naszą mową, a język którym mówią do nas teksty, jest w pełni naszym ludzkim językiem. A książki przemawiają do nas ludzkim, często afektywnym, językiem. Tekst, Księga czasami stają się ciałem; przybierają ludzką postać? Raczej wcielają się w ludzkie pragnienia, myśli i czyny. Tak często bywa w naszej historii, że to nie autorzy przemawiają do nas, a ich książki trafiają prosto do serca otwartego czytelnika. Zaczytany w *Legendzie Młodej Polski* Brzozowskiego młody Czapski odkrywa siebie poprzez tekst, który nie tylko odpowiada na jego wcześniejsze rozterki dotyczące tożsamości, ale także otwiera go na wybór nowej drogi życia; przed lekturą przyszły malarz był młodym człowiekiem szukającym tylko odpowiedzi na ważne pytanie jego czasu: co ma robić człowiek w czasie wojny, kiedy przede wszystkim nie chce przyczyniać się do powstawania większej ilości zła, co ma robić, nie będąc biernym, a zarazem żeby nie przysparzać sobie i ludziom nieodwracalnej biedy i pozostać w zgodzie z etycznym przesłaniem woli czynienia dobra. Pierwszą odpowiedź znajduje u Tołstoja, przyjmując za swoją ideę „niesprzeciwiania się złu”, czyli idei niebrania udziału w walce z bronią w rękę. Druga przychodzi doń wraz z lekturą Brzozowskiego, który pozwala zobaczyć, że ludzkie „ja” jest nie tylko powiązane z historią, ale też w niej się artykułuje i realizuje prawdziwa jego własna istota.<sup>47</sup> Słowem, nie da się żyć w izolacji – nawet gdyby pojąć ją najskańniej szlachetnie i według wewnętrznych moralnych pobudek. Doświadczenie Czapskiego odsłania rewelatorskie działanie lektury: jej siłę przekazu, niezbywalną i niczym niezastępowalną moc słowa – jej wciąż w dziejach potwierdzaną sprawczą, performatywną moc i społeczną funkcję.<sup>48</sup>

Czapski w ogóle kształtował swoje twórcze życie pomiędzy wielkimi, jakże ludzkimi żywiołami – patrzeniem i czytaniem, przyglądaniem się światu bezpośrednio i przez nieoceniony wielki zachodni wynalazek lektury, ale także dzielił swoją aktywność między malowanie i pisanie.<sup>49</sup> Dwa światy będące w możliwej więzi, w dialogu – w spotkaniu obrazu i słowa.

Obraz potrzebuje słowa, zaś słowo osadza się obrazie, który staje się ciałem, by w konsekwencji zaistnieć ponownie jako narracja, opowieść czy jako wizualna idea. Wszystko to wyrażają zwłaszcza dwa zbiory esejów, o bardzo znamienitych tytułach, zazdroszczę ich Czapskiemu - *Patrząc* i *Czytając*, lepiej nie można ująć i wyrazić istoty jego osobnego doświadczenia: jeden tom opisuje wrażliwość oka malarza na niemal całą panoramę europejskiego malarstwa zachodniego – od Cézanne’a począwszy, przez Matisa, Picassa, a na de Staëlu czy Kieferze skończywszy; drugi to już podążanie za energią słów autorów niezwykłych, często rosyjskich - Rozanow, Błok czy Achmatowa.

Czapski żyje między obrazem a słowem; żywioł widzenia oraz zjawiające się obrazy przywołują do pomocy słowa; widziane obrazy innych malarzy podpowiadają słowa. Patrząc i czytając, czytając i patrząc – tak się staje rytm życia i tworzenia. Czasem słowo uruchamia i ożywia obrazy; innym razem obrazy rodzą słowa; cały czas toczy się ta procesualna, stojąca się w imiesłowowym rytmie, jak w tytułach wspomnianych esejów, ich naprzemienna wymiana. W świecie Czapskiego Cézanne spotyka się z Proustem, Gieryski z Norwidem, Brzozowskim czy Wyspiańskim. Pisarze towarzyszą jego refleksyjnej krytyce malarskiej, pozwalając patrzeć głębiej na zagadnienia własnej, ale także i cudzej twórczości; malarze pozostają pod powiekami oka, które przebiega wzrokiem strony książki, która zaraz staje się źródłem nowego widzenia, innego odczuwania, przemienionego – tego samego, a już innego i dającego asumpt nowej trajektorii wrażliwości. Dlatego te doświadczenia umożliwiają wyjście poza estetykę czy sztukę samą w sobie – a patrzeć, myśleć, czytać i w końcu pisanie staje się w efekcie bardziej „jak by to były sprawy życia i śmierci”.

Czapski jest jednak zjawiskiem szczególnym na polskiej mapie kultury. Obrazy malarzy czytających czy nawet piszących wpisują się w utrwaloną w Europie tradycję aż do naszych czasów – z tym, że jakby dziś jest ich coraz mniej, albo wręcz trudno je dostrzec.<sup>50</sup> Są jednak świadectwa jak choćby piszącego malarza – Zbyluta Grzywacza,<sup>51</sup> który we fragmencie większej całości pt. *Z pamięci* pisze, że wiele czytał, bo i Cervantesa, Balzaca, Flauberta, Dostojewskiego czy Sartre’a, oprócz wielu innych wymienianych, godnych uznania dla jakości literackiego gustu malarza, ale podkreśla: „Przez wiele lat wyznawałem, że ukształtowały mnie trzy książki, przeczytane w wieku nastu lat: „Wilk stepowy” Hessego, „Podróż do kresu nocy” Céline’a i „Upadek” Camusa.”<sup>52</sup> W sumie artysta wskazuje trzy wielkie dzieła literatury, nie podaje jednak szerszego uzasadnienia, dlaczego jednak te akurat teksty stały się dla niego ważne; dosłownie jak zapisuje malarz – „uksztalowały” go, czyli w nim samym zbudowały jakiś kształt: człowieka czującego, poszukującego, ścigającego widzialny świat. Dzieło literatury nie jest w tym przypadku bezinteresowne – jakby chciał tego Kant; a staje się swoistym głosem, tekstem, a czasem dosłownie światem, który wywiera wpływ na człowieka do tego stopnia, że nakazuje mu - jak tego chciał poeta, Rainer Rilke – by „swoje życie zmienić”. Gdybyśmy się my mieli pokusić o wyobrażone wytłumaczenie wskazań malarza, co zajęłoby za dużo miejsca w przestrzeni tego tekstu, więc z konieczności tylko krótko: jedno z tego wyliczenia raczej już dziś zapomniane, choć na szczęście wznawiane to *Podróż do kresu nocy* - jeden z literackich szczytów francuskiej dwudziestowiecznej prozy,<sup>53</sup> po *Wilku stepowym* rzadko, ale jeszcze młodzi sięgają – być może dlatego, że odwołuje się jednak do wspomnianego powyżej modelu czytania, którego zwolennikiem był Hofmannsthal, polegającego na szukaniu drogi porozumienia między człowiekiem i światem; z kolei *Upadek*, dotyczący ludzkiej winy i wolności, jednak w Polsce przesłonięty siłą oddziaływania narracji *Dżumy* oraz trwałym miejscem tej akurat powieści w kanonie szkolnych lektur.

Literatura w powyższej perspektywie uosabia model „życia na miarę literatury” – jak to celnie i głęboko ujmuje Michał Paweł Markowski.<sup>54</sup> Jak rozumieć tę koncepcję? Po pierwsze, życie i literatura nie są w tym ujęciu sobie przeciwstawiane – choćby na znanej zasadzie,



że literatura naśladuje życie lub w opozycji do niej – że na przykład konstruuje jego nowy model. A co z tego wynika – oba wspomniane światy – realny i literacki istnieją ze sobą na zasadzie korespondencji, wymiany i rozumienia. Dlatego, po drugie, skoro literatura wiąże malarza/ potencjalnego czytelnika/ z rzeczywistością – to pełni funkcję hermeneutyczną/ nie hermetyczną, czyli otwiera, a nie zamyka, ułatwia przeżywanie własnego świata - na zasadzie u-wspólnienia przeżywania – czytając, przeżywamy świat z innymi, poszerzamy i pogłębiając własne jego rozumienie; nasze doświadczenie możemy zobaczyć przez pryzmat doświadczeń podmiotu literatury. To, co literackie, może dawać poznawczo-rozumiejący dystans – mogące postrzegać świat także z dystansu do tego, co czytamy i rozumiemy; ale także ten sam literacki świat mogą tak postrzegać, by na pewnym poziomie widzenia był moim własnym światem.

Niekwestionowalność książki w kulturze, czy to w skali jednostkowej, prywatnej, czy już to w zasięgu szerszym społecznym, narodowym – podyktowana podmiotową wolą kształcenia się i stawania się bardziej świadomym, a bardziej otwartym myślowo, a potem lepszym człowiekiem, bardziej światłym i mentalnie wyemancypowanym; czy już to w skali makro mająca zaspokajać mentalne i rozwojowe potrzeby społeczeństw oraz otwierać możliwości obywatelom w co najmniej dwu kierunkach: zmiany życia na lepsze i otwierania przestrzeni społecznej nadziei - tak pojęta jej funkcja zaczyna być w późnej nowoczesności kwestionowana – choćby z racji powstawania i rozwoju nowych mediów służących i kształceniu i społecznej komunikacji. Kultura oparta na słowie, a później na piśmie zaczyna być powoli dominowana przez kulturę opartą na obrazie: ta albo tamta, dla niektórych, oparta na ustanowionej w starożytności wartości słowa jako podstawie *paidei*, wychowania i wykształcenia mającej przekształcić ludzką niedojrzałość w jej przeciwieństwo – by w finale otworzyć warunki wzrastania w pełni ludzkiej doskonałości. Są nawet badacze, którzy twierdzą, że w „długim trwaniu” to właśnie rozpowszechniana książka stwarza człowieka masowego.<sup>55</sup> Jednak dziś żyjemy w czasach, kiedy to pojawiają się głosy mające świadczyć o dewaluacji kultury książki pojętej w już klasycznym rozumieniu. Dziś czyta się inaczej: często mniej i coraz więcej na nowych nośnikach, wypierających książki w papierowej formie. Wzrost dynamiki życia; przewaga działania nad namysłem czy kontemplacją, niebezpiecznie narasta aż do obaw, czy ten świat nie zniknie w zapędzeniu, w pościgu za rozwojem, wzrostem wydajnością oraz konsumpcją nie do powstrzymania,<sup>56</sup> wreszcie czy zwycięstwo człowieka nowego paradygmatu, zwanego antropotechnicznym,<sup>57</sup> nie zamknie naszych dążeń do ćwiczeń i dyscyplinowania ciała, co ma zastąpić pracę nad całym człowiekiem i jego świadomością. Jednak gorliwi obrońcy kultury książki zapewniają, mimo iż tworzy się wokoło negatywne scenariusze na temat końca epoki Gutenberga,<sup>58</sup> że będzie ona przedmiotem niezastąpionym; według znanego badacza przyszłości, Jacquesa Attali: „Minidrukarki pozwolą czytelnikom prowadzącym osiadły tryb życia na wydrukowanie sobie w domu tanim kosztem książki wybranej z Internetu. Po przeczytaniu będzie ją można skasować, a nośnik tekstu wykorzystać na inną.”<sup>59</sup>

## **Język i obecność/ problem kanonu literatury**

Dotychczasowa siła lektury, zwłaszcza literackiej, opierała się między innymi na dwóch, podkopywanych wciąż przez żywo stojącą się kulturę, filarach: jeden z nich to słowo – jako rezerwuariusz sensu i pełny potencjał obecności; drugi to wciąż dyskusyjny wobec dynamiki demokracji kanon literatury. Język literatury staje się kwintesencją języka, w którym jesteśmy, mieszkamy – jak mówi filozof – stwarzamy samych siebie i nasze światy.<sup>60</sup> Jedną z jego podstawowych funkcji jest to, że nazywa rzeczy świata, który tworzy. To nazywanie zjawisk przez język odbywa się w naszych czasach w warunkach, kiedy zjawiska i rzeczy się gmatwiają, komplikują, a wraz z tym mowa coraz mniej żyje w komunikacji z nimi. Konsekwencje tego stanu są przewidywalne: słowo jako takie przestaje być nośnikiem samych

znaczeń, a na przykład staje się zwłaszcza w „nowoczesnych grach językowych” elementem wyobcowania ze świata; najpierw strukturalistyczne rozmnażanie słów, spowodowane możliwościami, jakie ograniczony zbiór elementów oferuje, powstawanie nieograniczonej ilości kombinacji słownych, a co za tym idzie życie literatury to powoływanie i ożywianie kreatywności samego języka, którego literackim szczytem może być banalne wydarzenie w mieście, ale wyrażone w możliwym bogactwie słownych kombinacji czy elukubracji?, jak to ma miejsce w szczytowym osiągnięciu tego nurtu – *Ćwiczeniach stylistycznych* Raymonda Queneau. Czy ten akurat tekst, czy można by go porównać ze wspomnianym na początku mojego szkicu tekstem Karen Blixen, mógłby otworzyć, a jeszcze gdyby chciał więcej, zapalić wyobraźnię współczesnego artysty wizualnego? Trudno to sobie wyobrazić konstruktywnie. Po strukturalizmie przychodzi pora dekonstrukcji, która zakwestionuje kulturowe przejawianie się logocentryzmu, Logosu- Słowa jako właśnie sensu, obecności, tożsamości, odkrywając retoryczność mowy oraz wyłanianie się „różnicy” (*différence*). Już od teraz pojawiać się będzie to, co się wy-różnia, róż-nic-uje, nic-ość-uje. W konsekwencji wyżej wspomnianych zmian rodzi się nowy zadany sens rzeczywistości; otwiera się pole możliwości – co na polu psychologii Hillman nazywa – „rodzajem semantycznego lęku”,<sup>61</sup> powodującego, że więźniemy w namnażających się konstrukcjach, opozycjach; w sytuacjach, kiedy mowa nie leczy, a powoduje, że staje się niejasna dla swoich użytkowników. Z kolei na poziomie rozumienia i wzajemnego rozumienia się, kiedy utrudniona jest codzienna komunikacja, kiedy rozmowa jest niemożliwa, albo tylko konwencjonalna, wówczas zostaje zaburzony podstawowy wymiar życia służący uczeniu się, organizowaniu realnej teraźniejszości, albo robienia planów na przyszłość. Jednym brak słów, inni mają ich za mało i grzęzną w schematach i mieliznach powtarzalności; jeszcze inni z kolei są kompletnie niezakorzeni w języku, w którym mówią nauczyciele do uczniów w szkole, czy edukatorzy do odbiorców w instytucjach kultury, czy jak ma to miejsce wobec lektury szkolnej, wobec której uczeń staje jak wobec martwej litery czy zapomnianej planety. Ma rację autorka *Tyranii rzeczywistości*, Mona Chollet, że język może być i jest w podobnych sytuacjach „innym światem”, stającym na przeszkodzie do przeżywania, rozumienia i pełnego życia<sup>62</sup> - zwłaszcza gdy zostaje przygnieciony ciężarem nadmiaru informacji medialnych, a w efekcie zdominowany komunikatami społecznego spektaklu. Wraz z wypalaniem się energii mowy w ogóle, a także w miarę jak rozchodzą się obszary języka i samego życia, kiedy wkrada się do niego nadmiernie wirtualność, także i na sile, i na znaczeniu traci literacki język, który w takiej postaci na przykład z większym trudem przedostaje się do życia sztuk wizualnych, bo traci wyraźnie na atrakcyjności ekspresyjnej i ogólnie kreatywnej – stając się bardziej schematycznym, często ubogim i, co najgorsze, nieprzylegającym do bogactwa naszego realnie przeżywanego świata.

To są ogólnie zarysowane problemy języka jako potencjalnego medium niosącego komunikaty mogące interesować czy to młodych, czy to już okrzepłych twórców. Inna ważka kwestia na przykład w kształceniu artystycznym, to rzecz, przy rozległości w ilościowym bogactwie rynku, dotycząca tego, co czytać. Zwłaszcza przy wchodzących w życie twórcach może być ona trudna do rozstrzygnięcia i to z kilku powodów – głównego, że jakkolwiek kanon literacki dziś nie jest ani gotowy, ani pewny przy wielu wątpliwościach, kiedy się o nim mówi, a tym bardziej oczywisty.<sup>63</sup> Kształcenie literackie w szkole średniej jest bardzo fragmentaryczne, zaś w ramach studiów dotyczy tylko wybranych kierunków filologicznych. Poza tym literacki kanon zwłaszcza dotyka kulturowa dekonstrukcja: z jednej strony elitaryzm, na którym był oparty dawny model kanonu, teraz jest wypierany przez egalitaryzm i napór oraz dynamiczny rozwój demokracji; z innej - kryteria uzasadniające jego powstawanie – tworzone odgórnie mocą społecznego i kulturalnego autorytetu dziś są zamieniane na powstające oddolnie prywatne bardziej inicjatywy na zasadzie uczestnictwa i wymiany. Elitarny kanon jest

zastępowany demokratycznym, opartym na bardziej prywatnych i ekspresywnych gustach uczestników życia. Kanon w tradycyjnym pojęciu mógł się wiązać ze wspinaczką na szczyt oraz elitarnym zabezpieczaniem jakichś czy to intelektualnych, czy to artystycznych wyżyn sugerujących, że istnieje ludzkie apogeum umysłu i wrażliwości, które zabezpieczają tworzące go arcydzieła. Kiedyś kanon powstawał w bibliotece, na uniwersytecie czy w kolegium naukowym, dziś tworzy się w dzielnicowej bibliotece czy wśród aktywistów i uczestników społecznościowych portali, czy wreszcie jest on konstruowany według kryteriów rynkowej popularności: wyników ilościowej sprzedaży, wyborów i gustów odbiorców określonej literatury, którzy zamiast wznawianego Gombrowicza kupują Grochołę, czy prozę Paulo Coelho przedkładają nad twórczość José Saramago. To dlatego Harold Bloom ogłasza „podzwonne dla kanonu” – oczywiście tego o elitarnej proveniencji – wychodząc konsekwentnie z założenia, a także posługując się w uzasadnieniu językiem metafizyki, że wchodzi weń dzieła: po pierwsze – które każą myśleć jego odbiorcy o przeszłości, a także nawet o nieśmiertelności, co rodzi się z przekonania, iż człowiek nie przemija; po drugie, o tym, co jest w kanonie, decyduje „siła estetyczna” (wartość estetyczna oraz „pełna pasji afirmacja wartości estetycznej”) jego poszczególnych dzieł, która jest weryfikowana przez konkretne pojedyncze i niepowtarzalne „ja” czytelnice; po trzecie – jego bazę tworzą utwory, które kwestionują aksjologię swojej kultury; po czwarte – ma on wartość w tworzeniu podmiotowości ludzkiej, czytanie „Szekspira, Cervantesa, Homera czy Dantego, Chaucera i Rabelais’go polega na dostarczeniu pożywki dla naszego rozrastającego się wewnętrznego ja”,<sup>64</sup> wreszcie po piątą – kanon tworzą dzieła, które wręcz zmuszają do ponownej lektury. A na koniec Bloom puentuje błyskotliwie: „Bez kanonu przestajemy myśleć. Można w nieskończoność idealizować, próbując zastąpić standardy estetyczne kryteriami etnocentrycznymi i związanymi z płcią, wyznając najbardziej chwalebne cele społeczne. Jednak do siły dołączyć może tylko siła – co wielokrotnie powtarzał Nietzsche.”<sup>65</sup> Z kolei kanon budowany egalitarnie można by oprzeć o wartości opozycyjne: trwałości można przeciwstawić przemijalność i doraźność, choć demokratycznemu życiu bynajmniej nie zaszkodzi to, co trwałe; jeśli chodzi o wartości estetyczne to byłyby one silnie poddane daleko idącej prywatyzacji i wyborom bardzo osobnym i jednostkowym; z kolei duża ilość nowości i nastawienie na nowość, która z natury swojej szybko się starzeje, zmusiłaby zwolenników demokratycznego kanonu do polegania na tym, co dopiero odsłania się na rynku, czego efekt łatwo przewidzieć w postaci narastającej „płynności” życia oraz „bomby informacyjnej”.<sup>66</sup>

Jaki kanon? Co w nim zmieścić? Jakie przyjąć ostatecznie kryterium? Podpowiedzi, aczkolwiek niepewnej mogłaby udzielić krytyka, czy werdykty jury coraz liczniejszych konkursów. Nie ma jednak jednego modelu literatury, a wspomniani jurorzy są podzieleni, wszak utrwała się podział na: 1. konserwatystów (w tym modelu literatura funkcjonuje jako dziedzictwo, przestrzeń mitu i wspólnoty oraz tożsamości, obrona przed wyobcowaniem – swoiste „zaczarowanie” świata); 2. i rewolucjonistów (wśród których króluje demitologizacja i emancypacja, indywidualizm, kult Inności oraz Różnica, a także tendencja do zerwania z obowiązującym modelem widzenia świata). Widać te aspekty jak na dłoni na polskim żywym polu literackim: w postaci silnej opozycji wizji i stylu literatury z jednej strony Jarosława Marka Rymkiewicza, z drugiej Doroty Masłowskiej; czy stojących w kontrze krytycznej postawach: Tomasza Burka czy Jerzego Jarniewicza; czy choćby w przyznawaniu literackich nagród: im. Kościelskich czy Nike.

Słowo czy obraz? Czy w takim razie, wobec ogólnego osłabiania się pozycji języka już to raz jako znaku Logosu w kulturze, czy to już pod postacią konkretnego języka literatury czy literatur można mówić o zwycięstwie nad nim obrazu? To rzecz sporna i dyskusyjna. Dyskusyjna jest teza, że to słowo powoli traci na wartości komunikacyjnej w stosunku do

obrazów. Słowa jako synonimu literatury broni choćby wspomniany hiszpański polihistor, Fernando Savater, utrzymując, że: nasze coraz bardziej dynamiczne życie rzeczywiście przekłada się na większą odpowiedniość obrazu jako medium, które lepiej ukazuje wszystko, co jest związane z ruchem, co oddaje tak coraz bardziej cenione emocje oraz przedkłada perswazyjność związaną z działaniem, ale już mniej z rozumieniem. W tych sytuacjach obrazy bardziej przekonują i docierają do odbiorcy. „Obraz jest niezrównany – pisze hiszpański filozof - gdy trzeba poruszyć, ale nie wystarcza lub nawet jest nieprzydatny, gdy należy oceniać i decydować.”<sup>67</sup> Faktem z kolei jest, iż żyjemy w epoce wrastającej społecznej roli i rosnącej kulturowej waloryzacji obrazu. Obraz sukcesywnie i skutecznie wypiera słowo w obiegu społecznym; bo też uruchamia on inny niż werbalny sposób myślenia, a najcenniejsze jest to, że przy tym odwołuje się do pokładów naszego istnienia, które werbalizm ani specjalnie dostrzegał, ani umiał nazwać, dlatego też niektórzy badacze mówią o „inteligencji ikonicznej”. Na pewnym etapie rozwoju literatura i sztuka musiały się odnieść do rozwoju i rozpowszechniania się takich zjawisk jak: kino, ruch miejski, pojawienie się i ekspansja przemysłu maszynowego, dlatego w pierwszej połowie XX wieku kształtuje się taki fenomen jak logowizualizm. Szybko się stająca i podlegająca zmianom ikonosfera przedkłada pokazywanie nad rozumienie: czas, którego wymaga wnikliwe analizowanie zjawiska, przelicza się na ilość obrazów niosących ludzkie emocje bezpośrednio się przekładające na szybki rynkowy zysk. Logosfera ustępuje kulturowego pola ikonosferze, co nie znaczy, że ją zastępuje. Już jednak nie można nie brać pod uwagę w analizach społecznego znaczenia literatury historycznego i procesualnego wydarzenia, jakim był „przełom wizualny”. Ma rację W. J. T. Mitchell, jeden z największych teoretyków wizualności, pisząc o mylnym rozumieniu „zwrotu obrazowego” jako rodzaju redukcjonizmu, sprowadzanego do „bezpośredniego zastępowania języka przez obrazy, książek przez telewizję.”<sup>68</sup> „Tym, co nadaje sens pojęciu zwrotu obrazowego – pisze amerykański badacz – nie są zatem posiadane przez nas mocne świadectwa wizualnej reprezentacji, która dyktuje warunki teorii kultury, ale to, że obrazy tworzą punkt osobliwego tarcia i dyskomfortu w szerokim obszarze intelektualnych dociekań. Obraz ma dzisiaj status pośredni między tym, co Thomas Kuhn nazwał »paradygmatem«, a »anomalią«, i pojawia się jako główny temat dyskusji w naukach humanistycznych, w taki sposób jak robił to język: to znaczy, jako rodzaj modelu bądź figury dla innych rzeczy (w tym samego procesu figuracji) i jako nierozwiązany problem, być może nawet jako podmiot własnej »nauki.«”<sup>69</sup> „Zwrot obrazowy” niewątpliwie przyczynia się do zmiany kulturowego statusu słowa i jego wszystkich społecznych artykulacji – w tym na pewno i literatury. I nie chodzi w tej zmianie o zastępowanie jednego paradygmatu drugim – a raczej o nową sytuację słowa, które odtąd trwa w społecznej kondycji współwystępowania i współistnienia z obrazem. Od tego czasu wszystko jest już inne – także społeczna rola literatury oraz jej udział i znaczenie w kształceniu i życiu artystycznym. Ale także zmienia się kondycja obrazów w kulturze – teraz już kulturze wizualnej – odtąd będą one się antropomorfizować – jak niegdyś słowo, które stawało się ciałem. W. J. T. Mitchell wprost pyta poprzez jedną ze swych wpływowych książek: *Czego chcą obrazy*; tak jakby przydawał im ludzkiego życia i takiejże kondycji; dla niego obrazy to niby istoty ożywione: obrazy-fetysze, obrazy-materie, obrazy-oblicza, obrazy-cielesne i upodmiotowione; obrazy mające uczucia/ wolę – czegoś chcące lub niechcące niczego; mówi on o „osobowości obrazu”, czy wręcz o świadomości w nim zaszyfrowanej.<sup>70</sup>

## Zamknięcie

Zamknięcie refleksji będzie raczej postulatywne – wbrew pewnym tendencjom wynikającym już to z dającego się poznawczo we znaki - poprzez osłabienie energii poszukiwania rozwiązań i odsuwanie na margines „myślenia według nadziei” - permanentnego kryzysu, obejmującego praktycznie wszystkie dziedziny życia. Może to być na przykład kryzys książki: wydawniczy, czytelniczy czy kryzys związany z izolacją takiej sfery jak literacka w szerokim kontekście zjawisk związanych z konsumpcją. „Zarabiaj i wydawaj” może w zbyt małym stopniu odnosić się do literatury: w natłoku produktów, książki stojące koło artykułów tzw. pierwszej potrzeby mogą po prostu zostać pominięte. Tenże sam kryzys dotyka w dużym stopniu także i popularności wytworów sztuk wizualnych. Można oczywiście na kryzys spojrzeć teoretycznie, odwołując się do etymologii samego słowa: a wówczas kryzys będzie oznaczać przestrzeń odnowy, podjęcia czegoś na nowo, naprawy wręcz (gr. *krinein* „odsiewać, rozdzielać, decydować”).<sup>71</sup> W tym kontekście każdy kryzys może stanowić czas namysłu i szansę, by „myśleć inaczej”.

To moje postulatywne „myśleć inaczej” ma związek z sugestią Alaina Touraine’a, który proponuje na czas kryzysu konstruowanie silnych podmiotów, bez których kultura nie będzie skutecznie stawiać czoła przeciwnościom – tym, które już dostrzegamy, ani tym, które nadejdą.<sup>72</sup> Tak się składa, że czy to w obrębie literatury, czy sztuk wizualnych owo „myśleć inaczej” staje się szansą na stworzenie silnych twórczych podmiotowości – takich, które by potrafiły pomyśleć, przeżywać i tworzyć własną rzeczywistość wbrew dominującym tendencjom czy w zgodzie z obowiązującymi trendami, czy perspektywami widzenia, które ulegają wyczerpaniu, albo ujawniają, że źródła, do których nawiązują są już dawno albo martwe, albo przebiegle zatrute. Chodziłoby o osobowości, które umiałyby twórczo zaistnieć poprzez to, że potrafiłyby wykroczyć poza schematy kreatywnych zachowań, poza – jak ujmuję to Touraine - dominujący dyskurs interpretacyjny/ DDI / „odpowiedzialny przede wszystkim za konstrukcję obrazu całości życia społecznego i doświadczenia jednostki.”<sup>73</sup> O jakich ludziach mowa? Nie o tych, których wspomina Miłosz w jednym esejów, a którzy „nadają ton epoce”, ale są istotami „o słabej głowie i czułym sercu albo ludźmi o mocnej głowie i nieczułym sercu”. Natomiast w prezentowanej postulatyności potrzebni są tacy, „którzy by czułe serce łączyli z mocną głową”.<sup>74</sup> Jak i w jakich warunkach życia dojrzewają tacy ludzie? Na pewno nie w izolacji, a w otwartości na otaczający świat – z jakąś dozą dystansu do tego, co robią; jeśli się poważnie zajmują twórczością to poszukują potrzebnych im kontekstów i odniesień w dziedzinach, które wykraczają poza im własne i znane pola. Ideałem przez lata była twórcza omawiana tu koegzystencja choćby literatury i sztuk wizualnych. W życiowej praktyce twórczej szansą może być, wydaje się, że wbrew nazbyt rozpowszechnionej tendencji separacji czy to dziedzin życia, czy to sztuk, wyrastająca z przekonania, że ukierunkowanie i swoiste zamknięcie się w laboratorium specjalizacji daje najlepsze rezultaty poznawcze i w konsekwencji faktyczne efekty, przywołana stara idea korespondencji czy uzupełniania się dziedzin jako postulat praktyczny czy postulowana, wspomniana powyżej, idea *konsiliencji*, współistnienia umysłów i wrażliwości.<sup>75</sup>

## Przypisy

- <sup>1</sup> A. Finkielkraut, *Niewdzięczność. Rozmowa o naszych czasach*, tłum. S. Królak, Warszawa 2005, s. 98.
- <sup>2</sup> Tamże, s. 100.
- <sup>3</sup> H. Markiewicz, A. Romanowski, *Skrzydlate słowa*, Warszawa 1990, s. 178.
- <sup>4</sup> Jeden z najbardziej uznanych amerykańskich prozaików, Jonathan Franzen, z powodzeniem i wystarczająco powszechnym uznaniem wydaje opasłe tomy powieści: *Korekty* (*Corrections*, 2001), *Wolność* (*Freedom*, 2010). Ta ostatnia ogłoszona została wydarzeniem literackim roku.
- <sup>5</sup> I Calvino, *Niewidzialne miasta*, tłum. A. Kreisberg, Warszawa 2013, s. 89-90.
- <sup>6</sup> J. Vogl, *Widmo kapitału*, tłum. K. Sosnowska, Warszawa 2015, s. 6. („Nie chodzi tu jednak o znalezienie recepty na konieczną przebudowę obecnego systemu gospodarczego, lecz raczej o próbę zrozumienia, jak nowoczesna gospodarka finansowa stara się interpretować świat, który sama tworzy. *Widmo kapitału* wydaje się więc kodem dla tych sił, z których nasze czasy czerpią swoje zasady”).
- <sup>7</sup> K. Blixen, *Uczta Babette i inne opowieści o przeznaczeniu*, tłum. W. Juszcak, Poznań 2002, s. 67.
- <sup>8</sup> Tamże, s. 66.
- <sup>9</sup> W. Juszcak, *Dzieło sztuki a „granica sensu”*, [w:] Tegoż, *Wędrownka do źródeł*, Gdańsk 2009, s. 203-204.
- <sup>10</sup> R. Mazurek, *Antoni Starowieyski: Mieszczanie teraz nie kupują obrazów*, Plus Minus, [online], dostęp 2 marca 2016, <http://www.rp.pl/Plus-Minus/302269991-Antoni-Starowieyski-Mieszczanie-teraz-nie-kupuja-obrazow.html#ap-1/>.
- <sup>11</sup> O twórczej potędze myśli czy idei donosi już stara, zapomniana, a klasyczna pozycja Richarda M. Weavera, *Idee mają konsekwencje*, tłum. B. Bubula, Warszawa 2010.
- <sup>12</sup> Por. E. O. Wilson, *Konsiliencja. Jedność wiedzy*, tłum. J. Mikos, Poznań 2011, s. 261.
- <sup>13</sup> Tamże, s. 15.
- <sup>14</sup> Por. H. Damisch, *Pod-spód malarstwa*, [w:] Tegoż, *Okno w żółci kadmowej albo o tym, co kryje się pod spodem malarstwa*, tłum. M. Proowska, Gdańsk 2006, s. 22-37.
- <sup>15</sup> D. Czaja, *Zagadka arcydzieła. Balzak i Rivette cz. I*, eGNOSIS Punkt Widzenia, [online], dostęp 2 marca 2016, [http://www.gnosis.art.pl/e\\_gnosis/punkt\\_widzenia/czaja\\_zagadka\\_arcydzieła\\_01.htm](http://www.gnosis.art.pl/e_gnosis/punkt_widzenia/czaja_zagadka_arcydzieła_01.htm). Dariusz Czaja pojmuje „sztukę jako teurgię”, jako wyzwalanie nadprzyrodzonych pierwiastków: teurgia, gr. ἑλδῶνᾶῖα – „cud”.
- <sup>16</sup> Por. J. Czapski, *Marceli Proust*, [w:] Tegoż, *Patrząc*, Kraków 1996, s. 36. („Wiemy, że jeszcze kilka godzin przed śmiercią Proust robił poprawki w ustępach o śmierci Bergotte’a. [...] »Bo nic tu nie zmusza nas ani do dobroci, ani nawet do uprzejmości, a tym bardziej do tego, żeby artysta dwadzieścia razy z rzędu zmieniał i poprawiał jeden szczegół [...] tak jak ta żółta ścianka, którą malował z olbrzymią wiedzą i subtelnością malarz nigdy dobrze nie znany, zaledwie zidentyfikowany Vermeer z Delft.«”).
- <sup>17</sup> Na ten temat – bardzo kompetentna lektura: M. Śniedziewska, *Petit pan de mur jaune- Czapski, Grudziński, Herbert wobec Proustowskiej wizji Delft*, [w:] Tejże, *Siedemnastowieczne malarstwo holenderskie. W literaturze polskiej po 1918 roku*, Toruń 2014, s. 63-102.
- <sup>18</sup> Por. H. Bloom, *Podzwonne dla kanonu*, tłum. M. Szuster, „Literatura na Świecie” 2003, nr 9-10, s. 166.
- <sup>19</sup> W. Shakespeare, *Sonety*, tłum. S. Barańczak, Poznań 1993, s. 143.
- <sup>20</sup> E. Delacroix, *Dzienniki. Część pierwsza (1822-185)*, tłum. J. Guze i J. Hartwig, Gdańsk 2003, s. 33. Warto zwrócić uwagę na świadomość, jaką przejawia malarz na temat korespondencji sztuk literatury-malarstwo. Por. Tenże, *Dzienniki, część druga (1854-1863)*, tłum. J. Guze i J. Hartwig, Gdańsk 2007, s. 15. („O różnicy między literaturą i malarstwem, jeśli idzie o wrażenie, jakie może wyrzucić szkic myśli, słowem, o niemożliwości szkicu w literaturze, to znaczny ukazania czegośkolwiek w stadium szkicu, i o sile, z jaką myśl może objawić się w szkicu malarskim czy w początkowym rysunku. [...] Natomiast w czterech kreskach można zawrzeć całe działanie malarskiej kompozycji.”).
- <sup>21</sup> *Artyści o sztuce. Od van Gogha do Picassa*, wybór i oprac. E. Grabska i H. Morawska, PWN, Warszawa 1977, s. 44.
- <sup>22</sup> J. Sempoliński, *Wzręptanie*, [w:] Tegoż, *Władztwo i służba*, Lublin 2001, s. 390-396.
- <sup>23</sup> Por. myśl i wypowiedź Orhana Pamuka: „Między siódmym dwudziestym drugim rokiem życia marzyłem o zostaniu malarzem i namiętnie malowałem; być może to dlatego sądzę, że literatura i malarstwo są jak siostra i brat, jak dwoje przyjaciół. [...] Unosimy głowę znad czytanej książki, kierujemy spojrzenie na wiszący na ścianie obrazek, widok za oknem czy krajobraz rozciągający się wokół nas, ale nasz umysł zajęty jest ożywianiem nie tego, co widzimy, lecz tego, o czym chwilę wcześniej czytaliśmy.” Tegoż, *Inne kolory. Eseje i opowiadania*, tłum. A. Akbiki Sulimowicz i T. Kunz, Kraków 2012, s. 162.
- <sup>24</sup> Nie ma zbiorowych opracowań na temat lektur artystów; pojawiły się zaś zbiorowe omówienia dotyczące spojrzenia polskich pisarzy na temat sztuki. Por. T. Nyczek, *Po co jest sztuka. Rozmowy z pisarzami, cz. 1*, Kraków 2012 oraz G. Jankowicz, *Po co jest sztuka. Rozmowy z pisarzami, cz. 2*, Kraków 2013. Oba tomy zasługują, ze względu na zamysł i rozmiar przedsięwzięcia na szersze omówienie, ale to już w przestrzeni innego tekstu.
- <sup>25</sup> J. M. Coetzee, *Zapiski ze ztego roku*, tłum. M. Kłobukowski, Kraków 2008, s. 158.
- <sup>26</sup> Określenie definiujące doświadczenie pochodzi od Williama Jamesa, a cyt. je za: M. P. Markowski, *Polityka wrażliwości. Wprowadzenie do humanistyki*, Kraków 2013, s. 399.
- <sup>27</sup> Społeczne uwarunkowania powstawania i rozwoju pola literackiego prezentuje P. Bourdieu, *Reguły sztuki. Geneza i struktura pola literackiego*, tłum. A. Zawadzki, Kraków 2007.

- <sup>28</sup> P. Nowak, *Hodowanie troglodytów. Uwagi o szkolnictwie wyższym i kulturze umysłowej człowieka współczesnego*, Warszawa 2014. Krytyka powyższa uderza w system – z uszczegółowieniem na kształcenie humanistyczne.
- <sup>29</sup> Tamże, s. 111-12.
- <sup>30</sup> F. Furedi pisze o „infantylizowaniu ludzi” – w tym studentów, przez obniżanie poziomu studiów: stawianie na „uczuciowość, zainteresowanie samymi sobą, brak zaciekawienia i niedojrzałość”; por. Tenże, *Gdzie się podzieli wszyscy intelektualści?*, tłum. K. Makaruk, Warszawa 2008, s. 144-160.
- <sup>31</sup> Por. L. Trilling, *The Liberal Imagination: Essays on Literature and Society*, New York 1953.
- <sup>32</sup> Por. Richard Rorty, *Inspiracyjna wartość wielkich dzieł literatury*, tłum. A. Szahaj, [w:] Tegoż, *Spełnianie obietnicy naszego kraju. Myśl lewicowa w dwudziestowiecznej Ameryce*, tłum. A. Karalus i A. Szahaj, Toruń 2010, s. 131-143.; Rorty za Haroldem Bloomem podejrzewa, że powstawanie i akademickie zwycięstwo studiów kulturowych przyczynia się do „nieodwracalnie złego wpływu na studiowanie literatury”, Tamże, s. 137.
- <sup>33</sup> Komunikat Biblioteki Narodowej podaje, że tylko 37% Polaków czyta książki. Podstawowe wyniki badań czytelnictwa za rok 2015, 14.03.2016, dostęp: 16 marca 2016, <http://bn.org.pl/aktualnosci/1093-podstawowe-wyniki-badan-czytelnictwa-za-rok-2015.html>.
- <sup>34</sup> Por. Platon, *Państwo*, [w:] Tegoż, *Państwo, Prawa*, tłum. W. Witwicki, Kęty 1999, s. 72. („I ty, prawda, wiesz, że w każdej sprawie początek to rzecz najważniejsza”, 377B).
- <sup>35</sup> W. Muschg, *Tragiczne dzieje literatury*, tłum. B. Baran, Warszawa 2010, s. 539.
- <sup>36</sup> Oczywiście, przekonanie o obecności w słowie jest kulturowo utrwalone, choć już w samej meta-refleksji nad słowem podlega dyskusji; w zależności od perspektywy: w epistemologicznej rzeczywistość jest „przedstawiana przez podmiot wiedzy”; w ontologicznej, albo mimetycznej „rzeczywistość jest wy-stawiona na pokaz”; z kolei w apofatycznej „rzeczywistość jest od-stawiana od samej reprezentacji, co oznacza, że między porządkiem reprezentacji a porządkiem świata panuje radykalna niewspółmierność”; w estetycznej „reprezentacja jest pod-stawiana na miejsce rzeczywistości”; szerzej na ten temat: M. P. Markowski, *O reprezentacji*, [w:] *Kulturowa teoria literatury. Główne pojęcia i problemy*, red. M. P. Markowski i R. Nycz, Kraków 2006, s. 287-332.
- <sup>37</sup> Por. M. Merlau-Ponty, *Obecni w słowie*, tłum. J. Skoczylas, [w:] Tegoż, *Proza świata. Eseje o mowie*, tłum. E. Bieńkowska, S. Cichowicz i J. Skoczylas, Warszawa 1999, s. 62-79.
- <sup>38</sup> Por. P. Ricoeur, *Tożsamość osobowa i tożsamość narracyjna*, [w:] Tegoż, *O sobie samym jako innym*, tłum. B. Chełstowski, Warszawa 2003, s. 188 i nn.
- <sup>39</sup> Por. A. de Botton, *Jak Proust może zmienić Twoje życie*, tłum. W. Sadkowski, Warszawa 1998.
- <sup>40</sup> W. G. Sebald, *Austerlitz*, tłum. M. Łukasiewicz, Warszawa 2007, s. 17.
- <sup>41</sup> Por. „Czytać, żeby żyć”, Gustave Flaubert, list do panny Chantepie (fragm.), czerwiec 1857, cyt. za A. Manguel, *Moja historia czytania*, tłum. H. Jankowska, Warszawa 2003, s. 15.
- <sup>42</sup> M. P. Markowski, *Wstęp. Eseje o pisaniu i czytaniu*, Warszawa 2001, s. 96.
- <sup>43</sup> Tamże, s. 102.
- <sup>44</sup> C. Miłosz, *Wiersze wszystkie*, Kraków 2011, s. 509.
- <sup>45</sup> F. Pessoa, *Księga niepokoju. Bernarda Soaresa, pomocnika księgowego w Lizbonie*, tłum. M. Lipszyc, Izabelin 2007, s. 134.
- <sup>46</sup> J. Hillman, *Re-wizja psychologii*, tłum. J. Korpanty, Warszawa 2016, s. 65.
- <sup>47</sup> J. Czapski, *O Brzozowskim*, [w:] Tegoż, *Swoboda tajemna*, Warszawa: Wydawnictwo PoMOST, 1989, s. 44. („Zrozumiałem nagle całym sobą, już od pierwszych stron tej książki, że jestem związany z całym światem, z historią, że nie ma samotności, że moje najtajniejsze myśli i przeżycia nie są moją tylko własnością, że mają odpowiedniki w świecie, bo nie są wytworem wyłącznie tylko mojej myśli, ale całego procesu historycznego, który moja świadomość wyzłobił (był określa świadomość?), że należę do historii, chce tego, czy nie, że jestem nie tylko potrzebny, ale że nikt za mnie tego co zrobić muszę nie zrobi, i zrobić nie może.”)
- <sup>48</sup> Ten aspekt literatury jako działania słowami i poprzez słowa wymagałyby rozwinięcia, jednak, zważywszy na ramy tekst, odsyłam do, wobec licznych publikacji na temat performatywności, klasycznej pracy J. L. Austina *Jak działać słowami*, [w:] Tegoż, *Mówienie i poznawanie. Rozprawy i wykłady filozoficzne*, tłum. B. Chwedeńczuk, Warszawa 1993.
- <sup>49</sup> Jacek Woźniakowski użył celnej formuły opisującej szczególnie twórczy przypadek Czapskiego, odwołując się do niemieckiego słowa *Doppelbegabung*, w eseju *Józef Czapski – pasja skupionej obserwacji (1986-1996)*, [w:] Tegoż, *Pisma wybrane t. 1, Słowa i obrazy. Sztuka, myśli o sztuce, kultura artystyczna*, wybór, wstęp i oprac. N. Cieślińska-Lobkowicz, Kraków 2011, s. 601.
- <sup>50</sup> Przejrzałem monograficzny, duży objętościowo tom poświęcony twórczości Wilhelma Sasnala – w poszukiwaniu śladów lektur artysty, lub wskazań na tradycje bądź odwołania do literackich upodobań literackich i właściwie ich nie znalazłem. I nie chcę w tym miejscu powiedzieć, że malarz nie czyta, tylko raczej lektury w jego opowiadaniu o świecie znikają z głównego planu? Czyżby to była zasada? Nie mam bardziej twardych argumentów, by podeprzeć swoje wstępnie postawione pytania. Por. *Sasnal. Przewodnik Krytyki Politycznej*, t. II, wybór i oprac. Zespół Krytyki Politycznej, Warszawa 2008. Na zasadzie wzmianki i związanej tematycznie dygresji dopowiem, że wskazania literackie wyraźnie się pojawiają: np. w wywiadach Francisca Bacona, który cytuje Cocteau, czy wskazuje na inspiracje T. S. Eliotem (por. D. Sylvester, *Rozmowy z Francisem Baconem. Brutalność faktu*, tłum. M. Wasilewski, Poznań 1997, s. 130 i 138.). Z kolei inny z wielkich mistrzów – Balthus przyznający się do fascynacji teatrem, robiący projekty do sztuk Szekspira, Artauda czy Camusa, fascynujący się twórczością Lewisa Carrolla czy Emily Brontë (por. *Balthus. Samotny wędrowiec w krainie malarstwa. Rozmowy z Françoise Jaunin*, K. Zabłocki, Warszawa 2004, s. 104 i 111.).
- <sup>51</sup> Por. jego ciekawy i bogaty treściowo tom: Z. Grzywacz, *Memlary i inne teksty przy życiu i sztuce*, wybór i oprac. T. Nyczek, Kraków 2009.
- <sup>52</sup> Tamże, s. 111.

- <sup>53</sup> O tej najwybitniejszej książce (1932) Céline'a wyrażano się, że jest to genialny, z wyraźnymi elementami autobiografii, zapis egzystencji przetykanej absurdem i zepsuciem, charakteryzujący się niespotykaną „łatwością ekspresji oraz jednością języka” - na miarę największych mistrzów francuskiej prozy tej miary co Rabelais, por. M. Bouty, *Słownik dzieł i tematów literatury francuskiej*, tłum. M. Laurent i S. Bereś, Wrocław 1995, s. 232.
- <sup>54</sup> M. P. Markowski, *Życie na miarę literatury. Eseje*, Kraków 2009, s. 13-34. Ujęcie powyższe nazywam celnym i głębokim, choćby z tego powodu, że odsłania ono szerokie tło uzasadnień: pole estetyki, filozofii; doświadczenie literackie w powiązaniu z egzystencjalnym splatają się tu w idealną całość, znajdując wyraz w trafnym języku eseju – łączącym ton osobistego widzenia, erudycji i wnikliwych rozpoznań (Szekspir, obok Lichtenberga, Proust, Conrad, Kafka oraz Witkacy i Gombrowicz).
- <sup>55</sup> Por. D. Riesman, *Tradycja oralna a słowo pisane*, [w:] *Antropologia słowa. Zagadnienia i wybór tekstów*, oprac. G. Godlewski, A. Mencwel i R. Sulima, Warszawa 2004, s. 398.
- <sup>56</sup> Por. J. Baudrillard, *Dlaczego wszystko jeszcze nie zginęło. Esej ostatni*, tłum. S. Królak, Warszawa 2009.
- <sup>57</sup> P. Sloterdijk, *Musisz życie swe odmienić. O Antropotechnice*, tłum. J. Janiszewski, Warszawa 2014.
- <sup>58</sup> Por. F. Savater, *Mój słownik filozoficzny*, M. Borycka, K. Kacprzak i W. Krawczyk, Poznań 2003, s. 67. („Żyjemy w czasach zatrważających statystyk mówiących o powolnej śmierci książki oraz podniosłych zachęt do czytania, kierowanych niemal wyłącznie do najmłodszych.”).
- <sup>59</sup> J. Attali, *Słownik XXI wieku*, tłum. P. Panek, Wrocław 2002, s. 113.
- <sup>60</sup> H. G. Gadamer, *Język i człowiek*, [w:] Tegoż, *Rozum, słowo, dzieje*, tłum. M. Łukasiewicz i K. Michalski, Warszawa 2000.
- <sup>61</sup> Hillman, *Re-wizja...*, dz. cyt., s. 54.
- <sup>62</sup> M. Chollet, *Tyrania rzeczywistości*, tłum. A. Dwulit, Warszawa 2013, s. 209.
- <sup>63</sup> Ostatnia dyskutowana szeroko w Polsce zmiana kanonu lektur z czasów ministra edukacji Romana Giertycha z 2007 roku dotyczyła wyrzucenia między innymi z listy szkolnej Gombrowicza i Schulza. Por. Obowiązująca lista lektur: Rozporządzenie Ministra Edukacji Narodowej z dnia 23 sierpnia 2007 r., dostęp: 14 marca 2016, <http://wyborcza.pl/0,81878.html#ixzz430qu9c2o>.
- <sup>64</sup> H. Bloom, *Podzwonne dla kanonu*, tłum. M. Szuster, „Literatura na Świecie”, 2003, nr 9-10, s. 184.
- <sup>65</sup> Tamże, s. 198.
- <sup>66</sup> Por. P. Virilio, *Bomba informacyjna*, tłum. S. Królak, Warszawa 2006.
- <sup>67</sup> Savater, *Mój słownik...*, dz. cyt., s. 63.
- <sup>68</sup> G. Boehm, W. J. T. Mitchell, *Zwrot obrazowy a zwrot ikoniczny: dwa listy*, [w:] *Fotospołeczeństwo. Antologia tekstów z socjologii wizualnej*, red. M. Boguni-Borowska i P. Sztompka, Kraków 2013, s. 107.
- <sup>69</sup> Tamże, s. 109.
- <sup>70</sup> Tenże, *Czego chcą od nas obrazy? Pragnienia przedstawień, życie i miłości obrazów*, tłum. Ł. Zaremba, Warszawa 2013.
- <sup>71</sup> Por. W. Kopaliński, *Słownik wyrazów obcych i zwrotów obcojęzycznych*, Warszawa 1989, s. 285.
- <sup>72</sup> A. Touraine, *Mysleć inaczej*, tłum. P. Byliniak, Warszawa 2011, s. 186.
- <sup>73</sup> Tamże, s. 32.
- <sup>74</sup> C. Miłosz, *Eseje*, wybór i postłowie M. Zaleski, Warszawa 2000, s. 385.
- <sup>75</sup> Zaledwie dotykam kwestii związanych z komparatystyką, z której to perspektywy „literatura, która sama w swej istocie jest czystą reprezentacją, która jako jedyna pośród wszelkich dyskursów może zawrzeć w sobie i naśladować wszystko inne, wliczając w to pozostałe dyskursy. Sama komplementarność istnienia i reprezentacji sprawia, iż pozostawienie literatury na pozycji centralnej kategorii wobec dyskursu, kultury, ideologii itd. staje się kwestią palącą, a to dlatego, że literatura zawiera je wszystkie w sobie i stawia im wszystkim pytania – wystarczy, że zmieni swą perspektywę, to jest właściwe sobie gatunki i konwencje: oto kolejny zestaw terminów, o których mówi się nam, że są już passé.” Por. M. Riffaterre, *O wzajemnym uzupełnianiu się komparatystyki literackiej i studiów kulturowych*, tłum. R. Sendyka, [w:] *Niewspółmierność. Perspektywy nowoczesnej komparatystyki. Antologia* pod red. T. Biczewskiego, Kraków 2010, s. 159.



**Jan WASIEWICZ**

Wydział Edukacji Artystycznej, Uniwersytet Artystyczny w Poznaniu

**PRZECIW-PAMIĘĆ**  
**JAKO PRAKTYKA**  
**KONTRHEGEMONICZNA**  
**W SZTUKACH**  
**(AUDIO)WIZUALNYCH.**  
**ODPOMINANIE**  
**CHŁOPSKIEGO**  
**DZIEDZICTWA**  
**WE WSPÓŁCZESNYCH**  
**DZIAŁANIACH**  
**ARTYSTYCZNYCH**  
**I KULTUROWYCH**

Od dłuższego czasu na gruncie nauk społecznych i humanistycznych daje się zauważyć znaczny wzrost zainteresowania fenomenem pamięci, zarówno indywidualnej, jak i zbiorowej.<sup>1</sup> Pojawiają się wręcz sugestie, że mamy do czynienia z wykształcaniem się nowego paradygmatu w naukach o kulturze i społeczeństwie, w których pamięć – szczególnie w jej wymiarze kolektywnym – traktowana jako „wędrujące pojęcie” w rozumieniu Mieke Bal,<sup>2</sup> staje się zarówno przedmiotem, jak i metodą badawczą, co w konsekwencji pozwala jakoby mówić o nadejściu kolejnego po zwrotach postkolonialnym, przestrzennym czy ikonicznym, zwrotu pamięciowego (*mnemonic turn*).<sup>3</sup> Już w 1992 r. Jan Assmann, jeden z czołowych przedstawicieli studiów memorialnych, trafnie wieszczył: „Wszystko przemawia za tym,

że kwestia pamięci wpłynie na wytworzenie nowego paradygmatu nauk o kulturze, który w nowym świetle postawi rozmaite zjawiska i dziedziny – sztukę i literaturę, politykę i społeczeństwo, religię i prawo”.<sup>4</sup>

Ów akademicki *memory boom*, jak się go czasem nazywa, jest, rzecz jasna, częścią szerszego zjawiska powrotu do przeszłości, obserwowanego na obszarze współczesnej kultury i życia społeczno-politycznego, czego widocznym przejawem są m.in. szeroko rozpowszechnione praktyki upamiętniania manifestujące się w licznych rocznicowych obchodach ważnych dla danej wspólnoty wydarzeń,<sup>5</sup> we wznoszeniu pomników, zakładaniu nowych muzeów, pojawieniu się fenomenu rekonstrukcji historycznych<sup>6</sup> czy namiętnym oddawaniu się poszukiwaniom swoich korzeni. Warto też wskazać, że głównym obszarem manifestowania się tej mody na przeszłość są mass media, które zarazem są jednym z jej kluczowych kreatorów.<sup>7</sup> Słowem, wydaje się, że współczesna kultura wzięła sobie do serca motto ekscentrycznej Eldon League: „Naprzód w przeszłość!” (*Forward into the past!*).<sup>8</sup>

Nie można też przeoczyć faktu, zwłaszcza w kontekście głównej problematyki poruszanej przeze mnie w dalszych partiach niniejszego tekstu, iż ów wzrost zainteresowania przeszłością znajduje także swój wyraz w podnoszeniu się temperatury dyskusji wokół tzw. polityki historycznej, czyli – najogólniej rzecz ujmując – instrumentalnego wykorzystywania określonego obrazu przeszłości w celu legitymizacji i stabilizacji swojej hegemonicznej pozycji przez sprawujących władzę (polityczną, ekonomiczną, religijną, kulturową itd.), ale także przez wszelkie siły opozycyjne wobec dominujących dyskursów władzy, które z kolei szukają w przeszłości oparcia dla swoich kontrhegemonicznych praktyk. Ma więc rację Slavoj Žižek, gdy zauważa, że „W naszych rzekomo postideologicznych czasach walki ideologiczne są bardziej zażarte niż kiedykolwiek wcześniej, a najbardziej zawzięta batalia toczy się o tradycje przeszłości”.<sup>9</sup>

Batalia ta toczy się również na polu sztuki. Jak pisze Izabela Kowalczyk, sztuka podobnie jak historia rozumiana jako badanie przeszłości „konstruuje obrazy przeszłości, a zarazem poddaje je krytycznej refleksji”.<sup>10</sup> Wielu współczesnych artystów explicite odnosi się w swoich pracach do przeszłości, eksplorując, nierzadko krytycznie, tematy pomijane, zapomniane czy wyparte z oficjalnych narracji historycznych oraz popularnych reprezentacji przeszłości, gdyż są to tematy niewygodne, wstydlive czy też traumatyczne. Uprawiają oni więc coś na kształt dyskursu przeciw-pamięci czy też przeciw-historii, by posłużyć się terminem przejętym od Michela Foucaulta.<sup>11</sup> Przede wszystkim, ale nie tylko, uwaga artystów skupia się na pamięci o traumatycznych i nie do końca przepracowanych doświadczeniach II wojny światowej, szczególnie zaś pamięci o szoah. Przykładowo można by tu wymieniać takich twórców jak Gustav Metzger, Christian Boltanski, Krzysztof Wodiczko, Elżbieta Janicka, Mirosław Bałka, Rafał Jakubowicz czy Zbigniew Libera.

Doceniając wagę zarówno podejmowanej przez tych artystów trudnej przecież problematyki, jak również towarzyszącej jej refleksji teoretycznej,<sup>12</sup> chciałbym jednakże skupić się na kilku wybranych pracach i projektach z szeroko pojętych sztuk (audio)wizualnych, które są dla mnie przykładem praktykowania przeciw-pamięci w stosunku do innego<sup>13</sup> obszaru naszej przeszłości, obszaru, jakim są dzieje chłopstwa zamieszkującego tereny państwa polskiego. Podjęcie takiej problematyki wydaje mi się ważne z kilku powodów.

Po pierwsze, zauważmy, że społeczeństwo polskie, co nie jest bynajmniej konstatacją zbyt odkrywczą, w przeważającej większości ma wiejskie korzenie.<sup>14</sup> Jeszcze w 1939 roku na wsi mieszkało blisko 70% ludności kraju. Była to w przytłaczającej mierze ludność pochodzenia chłopskiego. Ponad dwie trzecie dzisiejszych Polaków wywodzi się więc w drugim czy trzecim pokoleniu ze wsi. Czy o tych chłopskich korzeniach pamiętamy? Czy świadomość

chłopskich rodowodów Polaków ma swoje właściwe miejsce w polskiej pamięci zbiorowej? Otóż, zaryzykuję tezę – i to będzie drugi powód, dla którego, jak sądzę, warto jest zająć się tą tematyką – że choć kwestia chłopskiej genealogii przeważającej większości członków naszej narodowej wspólnoty jest kluczowa dla określenia naszej zbiorowej tożsamości,<sup>15</sup> to jednak często była ona i nadal jest marginalizowana, bagatelizowana, zniekształcana i wypierana, a przez to nie do końca przez nas przepracowana. Wydaje się, że w przypadku chłopstwa i wsi, mamy niejednokrotnie do czynienia z jednej strony z zapominaniem i wypieraniem chłopskich korzeni, z drugiej z utrwalaniem się i replikowaniem w nowej formie w dominującym dyskursie zniekształconych obrazów i narracji, mitów i stereotypów. I choć w ostatnich paru latach odczuwalne są w tym względzie pozytywne zmiany,<sup>16</sup> to nadal, jak sądzę, polskie społeczeństwo ma tu jeszcze niejedną lekcję do odrobienia. Dlatego też chciałbym postulować nie tylko zdystansowane przyjrzenie się zbiorowej pamięci chłopskich korzeni, ale także, w duchu zaangażowanej humanistyki, jej odkłamywanie, odzyskiwanie, walkę o nią, ćwiczenie się we wspomnianej już przeciw-pamięci. Co więcej, takie zdystansowane spojrzenie, mające cechować się rzekomym obiektywizmem, nie wytwarza tak naprawdę tego, co feministyczna teoretyczka Donna Haraway nazywa „wiernymi opowieściami o »rzeczywistym« świecie”.<sup>17</sup> Haraway przekonująco pokazuje, że takie opowieści da się prowadzić tylko będąc świadomym swego własnego usytuowania, posiadania częściowej perspektywy. Dzięki tej świadomości możemy osiągnąć przełamującą „mityczną boską zdolność widzenia wszystkiego znikąd”, „ucieleśnioną obiektywność”.<sup>18</sup> Specyfika stanowiska Haraway, które wydaje mi się szczególnie przydatne w moim własnym podejściu do kwestii pamięci chłopskiego dziedzictwa, polega na tym, że przyjmowana przez nią częściowa perspektywa jest perspektywą z dołu, tj. perspektywą uciśnionych i podporządkowanych, w jej akurat przypadku, perspektywą zdominowanego kobiecego podmiotu. Niemniej jednak, ustanawiając niejako swoisty łańcuch ekwiwalencji, o którym pisze z kolei Chantal Mouffe, można wykorzystać metodologiczne stanowisko Haraway także na gruncie przywracania pamięci chłopskich korzeni.<sup>19</sup> W tym sensie, wpisując się także w dyskurs memorialny prowadzony w perspektywie studiów postkolonialnych i postzależnościowych<sup>20</sup> (kolejny łańcuch ekwiwalencji), pojmuję moje badania pamięci dotyczącej chłopstwa jako część praktyk kontrhegemonicznych, koncentrujących się, jak pisze Zuzanna Dziuban, „na demarginalizacji pamięci grup uciszanych bądź wykluczanych”.<sup>21</sup> To zaś oznacza prowadzenie na polu pamięci swoistej „wojny pozycyjnej”, o której mówi Mouffe w nawiązaniu do Antonio Gramsciego, a której stawką może nie tyle jest ustanowienie na rzeczonym obszarze nowej hegemonii, ile pokazanie, że: „Zawsze istnieją alternatywy, które zostały wykluczone przez dominującą hegemonię i które można urzeczywistnić”.<sup>22</sup> W dalszej części artykułu chciałbym właśnie wskazać kilka takich alternatyw z interesującego mnie pola pamięci, tj. podać przykłady kontrhegemonicznych praktyk „odpominania”<sup>23</sup> naszej chłopskiej przeszłości w obszarze szeroko pojętych sztuk (audio)wizualnych, w szczególności na polu grafiki, metaloplastyki, współczesnej muzyki folkowej, teatru oraz filmu video i filmu dokumentalnego. Jako pierwszy przykład takiej praktyki, która wręcz dosłownie, a zarazem przewrotnie, podejmuje kwestię odpominania naszej chłopskiej przeszłości, chciałbym wskazać film video *Studium z pamięci* z 2014 r. jednego z ciekawszych artystów pokolenia trzydziestolatków, Franciszka Orłowskiego.



1. Franciszek Orłowski, *Studium z pamięci*, kadr z filmu video, 2014 (fot. dzięki uprzejmości artysty).

Praca powstała specjalnie na wystawę *Oksymoron normalności* w Galerii Arsenał w Białymstoku (13 czerwca - 10 sierpnia 2014). Była także prezentowana w galerii DEPO w Istanbulu, następnie na pierwszej przeglądowej wystawie tego artysty w CSW Zamek Ujazdowski w Warszawie zatytułowanej *Tu na dole jest jeszcze dużo miejsca* (23 października 2015 – 10 stycznia 2016) oraz na terenie Sądeckiego Parku Etnograficznego w ramach wystawy *Pany chłopy chłopy pany*, zorganizowanej w dniach 24 czerwca – 11 września 2016 przez BWA Sokół wraz z Muzeum Okręgowym w Nowym Sączu.

Na filmie widzimy jak wynajęta przez artystę profesjonalna firma sprzątająca odkurza i sprząta pieczołowicie skansen. Z pewnością – niezależnie od intencji samego twórcy<sup>24</sup> – można w stosunku do tego działania artystycznego zastosować różne strategie interpretacyjne. Ja widzę w filmie Orłowskiego podwójną grę: z jednej strony artysta zdaje się postulować przywrócenie pamięci naszych wypieranych chłopskich korzeni, co w filmie miałyby symbolizować akt odkurzania, ale z drugiej strony, odkurza się tu skansen, klasyczny implant pamięci – by użyć trafnego sformułowania Mariana Golki<sup>25</sup> – który sam w sobie symbolizuje zmitologizowaną wizję chłopstwa i jego świata, w gruncie rzeczy dość idylliczną. Możemy ją streścić w haśle „wsi spokojna wsi wesoła, wsi bajecznie kolorowa”, kontaminując frazę mistrza Jana z Czarnolasu<sup>26</sup> z tytułem noweli jednego z czołowych ludomańskich pisarzy młodopolskich Ignacego Maciejowskiego (Sewera).<sup>27</sup>

Niejako dopełnieniem pracy Orłowskiego w zakresie krytycznego odniesienia do zmitologizowanych wizji polskiej wsi jest z kolei wykonana w technice druku cyfrowego grafika poznańskiego artysty, Macieja Kuraka, zatytułowana *2. Nadzieja (Sen burżuazji)*.



2. Maciej Kurak, 2. *Nadzieja (sen burżuazji)*, druk cyfrowy, 2015 (dzięki uprzejmości artysty).

Stanowi ona część cyklu: *Wiara, nadzieja, miłość*, który z kolei jest częścią większego projektu *Mały Katechizm* realizowanego przez artystę. Praca ta była prezentowana na wystawie *Ulotka*, będącej integralną częścią tournée wystawy *Bunt – Ekspresjonizm – Transgraniczna awangarda. Prace z berlińskiej kolekcji prof. Stanisława Karola Kubickiego*, pokazywanej w 2015 r. w Poznaniu (nie bez kontrowersji<sup>28</sup>), w Muzeum Okręgowym im. Leona Wyczółkowskiego w Bydgoszczy, w Domu Kraszewskiego w Dreźnie oraz we Wrocławiu, w Dolnośląskim Centrum Fotografii Domek Romański.

W pracy Kuraka widzimy lekko rozmazany, sprawiający raczej wrażenie szkicu niż dopracowanej grafiki, obraz samochodu ciągnącego specyficzny karawan, który swoim kształtem przypomina typowy dworek szlachecki. Wszyscy wiemy jaką rolę spełnia w naszym narodowym imaginariusz szlachecki dwór: jest symbolem polskości, dostojnej tradycji, wysokiej kultury, dostojności i wyrafinowania. Dobrze by jednak było gdybyśmy także pamiętali, że to właśnie dwór był centrum władzy w systemie folwarczno-pańszczyźnianym, „szklanookim pajakiem” – jak to pisał Bruno Jasiński w *Słowie o Jakubie Szeli* – zawisłym w „pajęczynie [...] pól i parcel”, w której:

„Zamotały się w nitkach drożyn wątle muchy wieśniaczych zagród”.<sup>29</sup>

Dlatego też praca ta jest dla mnie bardzo dobrym przykładem tego, co możemy nazwać „złym” czy też nawiązując do Paula Ricoeura, niefortunnym zapomnieniem.<sup>30</sup> Podpadają pod nie m.in. te sytuacje, gdy dana grupa społeczna zdominowana kulturowo i/lub politycznie przez inną, hegemoniczną w stosunku do tej pierwszej, zapomina swoją przeszłość i w konsekwencji daje sobie implantować jako swoje wspomnienia wizję przeszłości ukształtowaną przez tegoż hegemon.<sup>31</sup>

Czyż nie z taką właśnie sytuacją mamy dziś do czynienia w Polsce, skoro potomkowie pańszczyźnianych chłopów, do których przecież należy nie tylko dzisiejsza ludność wiejska, ale także przeważająca część klasy robotniczej oraz klasy średniej, wolą identyfikować się z ciemniejszymi ich przodków i ich symbolami, niż z losem tychże przodków. Nie ma tu miejsca oczywiście, by szczegółowo opowiadać o tym losie. Niech nam wystarczy tylko krótka, gorzka konstatacja Wiesława Myśliwskiego z jego błyskotliwego eseju *Kres kultury chłopskiej*. Autor *Kamienia na kamieniu* powiada w nim, że szczególne znamię chłopskiemu losowi „nadawała wielowiekowa historia samotności, wieki niewoli i niedoli, cierpienia i milczenia, izolacji od narodu i państwa”.<sup>32</sup>

Ktoś mógłby jednakże zauważyć, że tym Polakom, którzy wywodzą się z chłopstwa, to zapomnienie ich dziejów generalnie wychodzi koniec końców na dobre. Co więcej, może oni sami tego podświadomie chcą. Mianowicie, wiedzeni jakimś samozachowawczym instynktem, po ludzku szukający szczęścia, potomkowie eksploatowanych, pogardzanych i zniewolonych „chamów”<sup>33</sup> wolą po prostu nie pamiętać swej przeszłości, czy też mówiąc bardziej patetycznie za Frankiem Ankersmitem, pragną w sposób wzniosły odłączyć się od niej.<sup>34</sup> Nie chcą, jak to z kolei trafnie ujął Jakub Majmurek, ulegać „reaktywnej autowiktylizacji”,<sup>35</sup> paraliżującej ich terażniejsze działanie i optymistyczne spoglądanie w przyszłość. Już Fryderyk Nietzsche mówił, że: „Koniecznym elementem wszelkiego działania jest zapomnienie”,<sup>36</sup> że: „Pogoda, spokojne sumienie, radosne działanie, ufne spojrzenie w przyszłość – wszystko to, tak w przypadku jednostki, jak narodu, zależy od tego, czy istnieje owa linia, oddzielająca sferę przejrzystą i jasną od nieprzeniknionego mroku; czy umie się we właściwym czasie zapomnieć i we właściwym czasie pamiętać”.<sup>37</sup> Potomkowie polskich chłopów potwierdzają więc tylko ogólniejszą regułę, na którą zwraca uwagę Anna Wolf-Powęska, że zapomina się to, co zakłóca poczucie wartości określonej wspólnoty.<sup>38</sup>

Można na to odpowiedzieć, że nie chodzi o przypomnienie chłopskim potomkom tylko nędzy, poniżenia i zniewolenia ich przodków, chodzi także o to, by przypomnieć im te, może rzadkie, chwile, kiedy to „chytrze bydlili z pany kmiecie”, by przywołać słynną *Satyre na leniwych chłopów*, a może raczej, jak sugeruje Franciszek Jakubczak, *Pamflet na chytrych i buntowniczych kmieci*,<sup>39</sup> kiedy przezwyćając strach, otwarcie przeciwstawiali się w końcu swoim prześladowcom.<sup>40</sup> W tym względzie zgadzam się z ogólniejszą diagnozą współczesnego włosko-francuskiego historyka, Enzo Traverso, autora znanej książki *Historia jako pole bitwy*, który zarzuca współczesnemu dyskursowi o przeszłości jednostronność ujęcia w kwestii ofiar. Choć bowiem figura ofiary stała się, jak pisze ten historyk, „centrum obrazu” przeszłości, to jednak „wszystko odbywa się tak, jakby wspomnienie o ofiarach nie mogło współistnieć ze wspomnieniem o ich walce, o ich zdobyczach i porażkach”.<sup>41</sup>

W polskim około-chłopskim dyskursie na terenie literatury, sztuki czy publicystyki taka postawa w stosunku do chłopstwa i jego losu przejawiała się już od dawien dawna i to wcale nierzadko. Współczujący ton, rozczulające ronienie łez nad dolą „nieszczęśliwego kmiotka” począwszy od wspomnianej *Pieśni o sobótce* Kochanowskiego, przez obrazy Jana Piotra Norblina czy opowiadania Stefana Żeromskiego niejednokrotnie tworzyły obraz chłopca-ofiary, który sam nie jest w stanie zmienić swojej opłakanej kondycji.

Temu właśnie wizerunkowi chłopca jako pasywnej ofiary śmiało rzuciła wyzwanie R.U.T.A. (Ruch Utopii, Transcendencji, Anarchii / Reakcyjna Unia Terrorystyczno-Artystowska) – swoisty folkowo-punkowy kolektyw muzyczno-artystyczny działający pod przewodnictwem Macieja Szajkowskiego, znanego ze swej działalności w odnoszącym światowe sukcesy folkowym zespole Kapela ze Wsi Warszawa. R.U.T.A. łączy stare pieśni chłopskie z tzw. tajnego nurtu twórczości chłopskiej, mówiące o chłopskiej krzywdzie, ale i gniewie przeradzającym się

w bunt ze współczesną muzyką folkową i punkową. Do tej pory zespół wydał trzy płyty, dwie samodzielnie oraz jedną razem z grupą Paprika Corps.

Pod koniec 2011 r. żeńskie członkinie R.U.T.A. założyły nową formację Pochwalone, rozwijając projekt R.U.T.A. w bardziej feministycznym kierunku, czego pokłosiem był m.in. album *Czarny War*. Wszystkie wymienione płyty wraz z grafikami, fotografiami i tekstami do nich dołączonymi, m.in. autorstwa znanego historyka Daniela Beauvois, poety i pisarza Jacka Podsiadły, etnologa Ewy Chomickiej, jak również pozostałe działania tych grup jak videoklipy, koncerty, wywiady w prasie i telewizji, aktywność internetowa itp. stały się nie tylko unikalnym wydarzeniem muzyczno-artystycznym, ale także kulturowym, istotnym wkładem w odświeżenie dyskusji na temat trwającej setki lat na ziemiach polskich, litewskich i ruskich eksploatacji chłopów w systemie poddańczo-pańszczyźnianym, na temat źródeł ciągle obecnych podziałów społecznych na „panów” i „chamów”. Przede wszystkim jednak R.U.T.A. i Pochwalone przypomniły, że chłopci nie byli li tylko wspomnianymi powyżej biernymi ofiarami, które pasywnie godziły się ze swym para-niewolniczym losem, ale którzy także potrafili się buntować.<sup>42</sup>

Najbardziej spektakularną formę bunt ten przybrał podczas tzw. rabacji galicyjskiej z 1846 r., wydarzenia, które obrosło jedną z najczarniejszych legend w naszej historii, będąc przedstawiane jako barbarzyńska rzeź dokonana na szykującej się do narodowowyzwoleńczego powstania szlachcie rękami zmanipulowanego przez urzędników austriackich prymitywnego chłopstwa pod wodzą Jakuba Szeli. Ale obok tej czarnej legendy funkcjonowała w części środowiska chłopskiego, a później przede wszystkim w środowiskach lewicowych, „biała” legenda o chłopach rabacyjnych i Szeli-bohaterze walki z panami.

W naszych czasach legenda ta została szczególnie mocno przypomniana przez Pawła Demirskiego i Monikę Strzępkę, „profesjonalnych prowokatorów polskiego teatru”,<sup>43</sup> sztuką *W imię Jakuba S.*, napisaną przez tego pierwszego, a wyreżyserowaną przez tę drugą w Teatrze Dramatycznym w Warszawie. To wielokrotnie nagradzane przedstawienie, wystawione po raz pierwszy w 2011 r. i jeszcze w 2015 obecne na afiszu, choć zrobione w konwencji buffo, mówi wiele o nas i naszych problemach z pamięcią, a przez to z tożsamością. Demirski i Strzępka przywołują figurę Szeli, świetnie zagrana przez Krzysztofa Dracza, nie tylko po to, by odsłonić nasze chłopskie korzenie, ale także by uczynić go symbolem dzisiejszej opozycji wobec neoliberalnego porządku, symbolem walki o „ostateczny krach systemu korporacji”. A mianowicie, z lepszym lub gorszym skutkiem – można się o to kłócić – próbują zbudować analogię pomiędzy sytuacją galicyjskich chłopów na krótko przed zniesieniem pańszczyzny, a prekaryjną kondycją ich dzisiejszych potomków uwięzionych w sidłach neoliberalnego systemu.

Szela w sztuce powraca także, by ustanowić święto zniesienia pańszczyzny. W jednej ze scen powiada: „wy macie swoje tam kieliszki na czwartego czerwca toasty / a ja mam swoje / i się nam te święta na kalendarze nie nakładają”. Jak wiadomo, w Polsce 4 czerwca, w rocznicę częściowo wolnych wyborów z 1989 r., obchodzony jest Dzień Wolności i Praw Obywatelskich. Szela postulując ustanowienie „ludowego” kontr-święta staje się w oczach Strzępki i Demirskiego wyzwalczem przeciw-pamięci, co zresztą autorzy spektaklu potwierdzają *expressis verbis*, gdy piszą w tekście anonsującym przedstawienie na stronie Teatru Dramatycznego co następuje:







Realizacja:  
Stowarzyszenie  
Folkowisko



Dofinansowano ze środków MHP w ramach Programu „Patriotyzm Jutra 2014”

6

3. Okładki płyt: R.U.T.A., *Gore. Pieśni buntu i niedoli XVI – XX wieku* (2011), *Na Uschod. Wolność albo śmierć* (2012); R.U.T.A. i Paprika Korps, *400 lat* (2013), *Pochwalone, Czarny War* (2011). Fot. B. Wasiewicz.
4. Krzysztof Dracz jako Jakub Szela, kadr z przedstawienia *W imię Jakuba S. Pawła Demirskiego* w reżyserii Moniki Strzępki, koprodukcja Teatru Dramatycznego m.st. Warszawy im. Gustawa Holoubka i Teatru Łażnia Nowa w Krakowie, premiera: grudzień 2011. Fot. B. Sowa (fot. dzięki uprzejmości Teatru Dramatycznego).
5. Daniel Rycharski, *Brama na 150. rocznicę zniesienia pańszczyzny*, 2014 (fot. dzięki uprzejmości artysty).
6. Anna Czuz, projekt plakatu do filmu dokumentalnego *Niepamięć*, reż. Piotr Brożek, 2014 (fot. dzięki uprzejmości Magdy Barteckiej).

„Większość polskiego społeczeństwa ma korzenie na wsi. Ale nie tej dworkowo-ziemiańskiej, tylko tej duszonej pańszczyzną, tej chłopskiej, tej chamskiej. Dlaczego w takim razie w kalendarzu polskich świąt nie ma święta zniesienia pańszczyzny? Czy wolimy myśleć o sobie jako o potomkach tej „lepszej”, szlacheckiej części narodu?”<sup>44</sup>

Ten postulat teatralnego Szeli, by ustanowić święto zniesienia pańszczyzny, został faktycznie podchwycony i jest promowany przez członków Stowarzyszenia Folkowisko, którzy od pewnego czasu zbierają w Internecie podpisy pod ustanowieniem 15 kwietnia Dniem Wolności Chłopskiej. Tego dnia 1864 roku została zniesiona pańszczyzna oraz dokonano się uwłaszczenie chłopów w zaborze rosyjskim, czego okrągłą, 150 rocznicę obchodziliśmy, a raczej powinniśmy obchodzić,<sup>45</sup> w 2014 roku. Powinniśmy, gdyż ani Sejm, ani prezydent, ani rząd, ani partie (nawet PSL), ani mainstreamowe media (poza paroma nielicznymi wyjątkami<sup>46</sup>) nawet nie próbowały przypomnieć o tym wydarzeniu. Tak to zyskała konkretne empiryczne potwierdzenie, pewnie nie pierwsze i nie ostatnie, ogólniejsza diagnoza polskiej pamięci wyrażona przez Roberta Trabę, jednego z czołowych polskich historyków zajmujących się pamięcią zbiorową: „Problemem ciągle aktualnym jest fakt, że chcielibyśmy chętnie wspominać chwile chwały i zwycięstw, natomiast ciągle zbyt mało jesteśmy gotowi pamiętać o sprawach dla nas wstydlivych bądź niewygodnych”.<sup>47</sup> Zniesienie poddaństwa i pańszczyzny oraz uwłaszczenie, dla samych chłopów bez wątpienia wydarzenia jak najbardziej pozytywne, o tyle są niewygodne dla dzisiejszych polskich elit symbolicznych, że po pierwsze przypominają o zniewoleniu i eksploatacji ekonomicznej przeważającej części członków społeczeństwa przez nieliczną i uprzywilejowaną szlachecką elitę, po drugie, przypominają, że kres temu para-niewolniczemu systemowi położyli zaborcy.<sup>48</sup> To wszystko dekonstruuje oficjalną narrację o uciemieniu **całego** narodu przez obce i wrogie mu potęgi, a jak słusznie zauważa Zygmunt Bauman, właściwie wszystkie państwa narodowe – nie jest więc to tylko polską specyfiką – „robią, co mogą by zdyskredytować lub wyciszyć pamięć zdarzeń rozsadzających postulowaną spójność narodowej tradycji”.<sup>49</sup> Na szczęście, w państwie demokratycznym, a do takich Polska w 2014 r. należała i nadal, jak mam nadzieję, należy, polityka pamięci nie jest li tylko kontrolowana i reglamentowana przez władzę, ale, jak już wspominałem, mogą ją uprawiać podmioty pamięci opozycyjne wobec hegemonicznego dyskursu. Jednym z ważnych obszarów aktywizowania się takich podmiotów jest pewnością sztuka. I o ile elity władzy wszystkich szczebli przemilczały wyżej wspomnianą rocznicę, o tyle polski *artworld*, wprawdzie z czasowym poślizgiem i na obczyźnie, to jednak, czy też raczej na szczęście, o niej nie zapomniał. Mam tu przede wszystkim na myśli wystawę *Into the Country* w galerii SALT Uluş w Ankarze (11 września – 1 listopada 2014). Przygotowana przez Łukasza Rondudę właśnie z okazji zniesienia pańszczyzny w Królestwie Polskim, była pierwszym eventem podczas czteromiesięcznej współpracy między Muzeum Sztuki Nowoczesnej w Warszawie, a tureckim SALT, zrealizowanym w ramach programu kulturalnego obchodów 600-lecia polsko-tureckich stosunków dyplomatycznych w 2014 roku. Pokazano na niej prace artystów odwołujących się w swej twórczości do tematyki wiejskiej takich, jak Slavs and Tatars, Fatma Bucak, Honorata Martin, Michał Łagowski, Krzysztof Maniak, przywoływany już kolektyw R.U.T.A. oraz Daniel Rycharski.<sup>50</sup> Niejako *pars pro toto* chciałbym tu krótko wspomnieć o tym ostatnim artyście,<sup>51</sup> który chyba najbardziej bezpośrednio odniósł się do tego „najważniejszego wypadku w historii chłopów polskich”,<sup>52</sup> jak nazwał swego czasu uwłaszczenie i zniesienie pańszczyzny nestor polskich pozytywistów, Aleksander Świętochowski, wykonując instalację zatytułowaną *Brama na 150. rocznicę zniesienia pańszczyzny*, nie pokazaną wprawdzie w Ankarze,<sup>53</sup> gdyż artystą ukończył ją w październiku 2014 r., a więc już po otwarciu wystawy, ale za to prezentowaną w Polsce m.in. na wystawie „Salon Odrzuconych” w Państwowej Galerii Sztuki w Sopocie (5 kwietnia – 22 maja 2016).<sup>54</sup>

Jeśli właściwie odczytuję intencje Rycharskiego, zespawana z metalowych, pomalowanych na różne kolory prętów, tęczowa brama z dużym zaokrąglonym w górnych rogach przejściem, nad którym artysta umieścił napis „1864-2014. 150 ROCZNICA ZNIESIENIA PAŃSZCZYZNY”, z jednej strony symbolizuje chłopską niewolę: metalowe pręty nasuwają bezpośrednie skojarzenia z więziennymi kratami, z drugiej, wskazuje na jej koniec, czego symbolem są tęczowe barwy, niewątpliwie kojarzące się z *Tęczą* Julity Wójcik,<sup>55</sup> przede wszystkim zaś centralne wolne przejście czy też raczej wyjście „z domu niewoli”.

Rycharski próbując „odpomnieć” zniesienie pańszczyzny, przełamać swoistą zмовę milczenia w tej kwestii,<sup>56</sup> idzie w sukurs działań podejmowanych przez wspomniane już środowisko skupione wokół stowarzyszenia Folkowisko, które oprócz przywołanej akcji zbierania podpisów, wyszło także z inicjatywą nakręcenia pierwszego polskiego filmu dokumentalnego o pańszczyźnie. Film zatytułowany znacząco *Niepamięć* został zrealizowany dzięki wsparciu państwowej instytucji – Muzeum Historii Polski, co warto podkreślić, ponieważ pokazuje to, że alternatywne wizje historii nie tylko, że mogą być swobodnie wyrażane, co w liberalnej demokracji, wydaje się być, przynajmniej teoretycznie, rzeczą oczywistą, lecz także mogą znaleźć wsparcie ze strony oficjalnej, finansowanej przez władzę instytucji, co z kolei nie zdarza się zbyt często.

Film, wyreżyserowany przez Piotra Brożka, absolwenta gdańskiej ASP oraz Gdyńskiej Szkoły Filmowej, miał swoją prapremierę w grudniu 2014 roku w Gorajcu, wsi na Roztoczu Wschodnim, siedzibie Stowarzyszenia, zaś premierę ogólnopolską w styczniu 2015 r. w Warszawie w Mazowieckim Centrum Kultury. Do tej pory odbyło się kilkanaście jego publicznych pokazów w głównych miastach Polski, m.in. Krakowie, Lublinie, Łodzi, Poznaniu i Gdańsku. Każdemu pokazowi towarzyszyła zawsze, niekiedy bardzo gorąca, dyskusja.<sup>57</sup>

Brożek zrezygnował z tradycyjnej formy historycznego filmu dokumentalnego z rekonstruowaniem przeszłości, wypowiedziami historyków, itp., zamiast tego przedstawił wspólną podróż dwójki młodych ludzi – wywodzącej się z rodziny chłopskiej Magdy Barcieckiej, jednej z głównych pomysłodawczyń filmu, oraz mającego szlacheckie korzenie hrabiego Franciszka Antoniego Ledóchowskiego – na podkarpacką i lubelską wieś. Podróż tę odbywają niejako w trzech wymiarach: w przestrzeni, czasie oraz, jeśli można tak powiedzieć, po zakamarkach swoich dusz, próbując odpowiedzieć na pytania: czy pochodzenie decyduje o tym, kim jesteśmy? Co wiemy o naszej przeszłości? Do jakiego stopnia stare społeczne podziały wpływają na naszą obecną sytuację? Czy – jak by się wydawało tak daleka już przeszłość, jaką były czasy pańszczyźniane – wciąż jest obecna i uwidacznia się w języku i praktykach cielesnych, takich jak np. sposoby ubierania się, poruszania, przyjmowania określonych póz, zachowania w określonych sytuacjach itd. czyli generalizując, w zróżnicowanych *ways of life*?

Widząc w działaniach Folkowiska, jak i tych wcześniej wspomnianych projektach, swoiste praktykowanie przeciw-pamięci, jak również szanse na utworzenie, jak to swego czasu nazwałem, metachłopskiej wspólnoty (a raczej wspólnot) postpamięci,<sup>58</sup> należy jednak zdawać sobie także sprawę z zagrożeń, jakie tego typu kontrhegemoniczne praktyki komemoratywne niosą ze sobą.<sup>59</sup> O jednym z nich już pisałem, wskazując na niebezpieczeństwo reaktywnej autowiktymizacji, stawianie siebie w pozycji ofiar, czy raczej w tym przypadku potomków ofiar, co może m.in. prowadzić do wytwarzania się resentymentu, uczucia bynajmniej niebudującego, a raczej zatruwającego zarówno egzystencję indywidualną, jak i zbiorową. Inne niebezpieczeństwo, na które można by wskazać, to konfrontacyjny czy wręcz konfliktogenny charakter przynajmniej niektórych wymienionych tu projektów. Czy polskiemu społeczeństwu i tak już bardzo podzielonemu potrzebna jest kolejna wojna o pamięć? Czy nie lepiej uprawiać

bardziej koncyliacyjną politykę historyczną, szukając w przeszłości tego, co nas łączy niż tego co dzieli? Czy uruchamianie kolejnego wiktyimizacyjnego dyskursu nie będzie prowadzić do chęci szukania winnych, a w dalszej perspektywie do prób wywarcia odwetu, na tych, którzy za winnych zostaną uznani?

Zemsta półmisków nie napełni wszakże,  
bo gdy gwałtownym odwracaniem światów  
jęli się bawić pospólstwo i pany  
- uciekł czas siewów, przeszły sianokosy  
I chude krowy pod nóż poszły dzisiaj.  
Jutro półmiski mogą zostać puste,  
- zboża i gwoździ braknie Republice.<sup>60</sup>

Starając się, przynajmniej częściowo, odsunąć te, skądinąd uzasadnione, obawy, chciałbym wskazać, przywołując znów Chantal Mouffe, że w „radikalnej i pluralistycznej demokracji”, do jakiej, jak mam nadzieję, ciągle aspirujemy, konflikty, także konflikty zwalczających się pamięci, są nieuniknione.<sup>61</sup> Zdaniem Mouffe musimy przyjąć do wiadomości, że niejednokrotnie kulturowe i artystyczne praktyki, będące wszak istotnymi działaniami w przestrzeni publicznej, „konfrontują się bez jakiegokolwiek możliwości, by w końcu się pogodzić”.<sup>62</sup> To czego w tej sytuacji realnie powinniśmy sobie życzyć, to nie mirażu jakiegoś powszechnego pojednania i zgody, lecz uskutecznienia tego, co za Jacques’em Derridą Mouffe określa mianem „wrogogościnnosci” (*hostipitality*), rozumiejąc ją jako przestrzeń, „w której dochodzi do agonistycznego spotkania różnaitości biegunów wchodzących ze sobą w kontakt bez dążenia do bycia nadrzędnym ze strony żadnego z nich”.<sup>63</sup> W interesującym mnie kontekście pamięci oznacza to uznanie jej pluralistycznego charakteru, czyli pogodzenie się z różnorodnością, nierzadko sprzecznych, wizji przeszłości. Jest to zresztą naturalną konsekwencją procesów, które Pierre Nora, jeden z czołowych badaczy pamięci, określił mianem „demokratyzacji historii”,<sup>64</sup> przez co rozumiał pojawienie się różnego rodzaju procesów „dekolonizacji”, pojmowanej szeroko, nie tylko jako emancypacja społeczeństw dawnych kolonii, ale także wyzwalań się w społeczeństwach zachodnich mniejszości religijnych, etnicznych, seksualnych, grup społecznie upośledzonych czy środowisk prowincjonalnych, które zaczęły głośno mówić, że „My też mamy już przeszłość”, by przywołać tytuł książki Pawła Mościckiego o Guy Debordzie i jego rozumieniu historii.<sup>65</sup> Do nich zaliczają się także, współczesne środowiska chłopskie, postchłopskie i metachłopskie. Choć są one oczywiście niezwykle zróżnicowane, niemniej jednak mają wspólne chłopskie dziedzictwo, którego nie ma co się wstydzić i osuwać w niepamięć. To zaś nie oznacza bynajmniej, że dziedzictwo to winno być tylko przedmiotem afirmacji, ale także, a może nawet przede wszystkim, przedmiotem krytycznego namysłu, również na polu współczesnej sztuki, czy też szerzej, kultury, co w ograniczonym zakresie, starałem się w niniejszym tekście pokazać.

Miejszem umożliwiającym taki krytyczny namysł, a co za tym idzie także wyżej wspomnianą konfrontację różnych, niejednokrotnie mocno spolaryzowanych, stanowisk, powinna być również współczesna akademia, w której programach winny się znaleźć działania (warsztaty, wykłady, pokazy filmowe z panelami dyskusyjnymi itp.) pomagające studentom zmierzyć się z ich (zbiorową) przeszłością, w szczególności, tą niechcianą, wypartą i marginalizowaną, jaką jest na przykład omawiana tu przeze mnie przeszłość chłopska polskiego społeczeństwa. Jest to o tyle ważne, że jak już wskazałem wcześniej, przeszłość (pamięć o niej) konstituuje naszą tożsamość i jeśli nie jest we właściwy sposób przepracowana, może mieć to negatywne skutki dla naszego samookreślenia zarówno jednostkowego, jak i kolektywnego.<sup>66</sup>

Jest jeszcze inny istotny aspekt tego odpominania zmarginalizowanych obszarów przeszłości, w którym rola akademii – pojmowanej jako wspólnota, w tym też wspólnota pokoleń – może być znacząca. Otóż, chciałbym zwrócić uwagę, że te krótko tu przeze mnie omówione działania artystyczne i kulturowe, posiadają także pewien istotny wymiar etyczny, a nawet religijny (sic!). Mianowicie będąc swoistym ćwiczeniem się w przeciw-pamięci, koncentrującym się, jak raz jeszcze za Zuzanną Dziuban powtórzę, „na demarginalizacji pamięci grup uciszanych bądź wykluczanych”<sup>67</sup> działania te można potraktować jako próbę realizacji tego, co odwołując się do myśli Waltera Benjamina, możemy określić mianem solidarności anamnetycznej. Oznacza ona, jak to wyłuszcza Tomasz Majewski, „solidarną pamięć współczesnych o zdarzeniach, których nie można naprawić”.<sup>68</sup> Nawiązując do tej idei, Jürgen Habermas w *Filozoficznym dyskursie nowoczesności*, pisze, że „teraźniejsze pokolenie odpowiedzialne jest nie tylko za los przyszłych pokoleń, ale także za krzywdę pokoleń minionych”.<sup>69</sup> Dla samego Benjamina implikowało to swoisty rodzaj wspomnienia, mający wręcz wymiar eschatologiczno-mesjanistyczny, w którym „dane jest nam doświadczenie wzbraniające pojmowania historii w sposób z gruntu ateologiczny”,<sup>70</sup> to znaczy bez odniesienia jej do porządku pojednania i zbawienia, co oznaczało dlań przede wszystkim obowiązek oddania sprawiedliwości pomijanym w Historii pisanej przez duże H. W jednej ze słynnych tez swego szkicu *O pojęciu historii* Benjamin pisał:

„Przeszłość niesie w sobie tajemny wskaźnik, który kieruje jej uwagę na zbawienie. Czy nie czujemy muśnięcia powietrza, które otaczało ludzi wcześniej żyjących? Czy w głosach, którym nakłaniamy ucha, nie brzmi echo głosu tych, co zamilkli (...)? Jeśli jest właśnie tak, to istnieje tajemne sprzysiężenie między pokoleniami minionymi i pokoleniem naszym. To my byliśmy oczekiwani na ziemi. To nam dana jest – jak każdemu pokoleniu przed nami – słaba siła mesjanistyczna. I to o nią przeszłość zgłasza roszczenia. Nie można tego roszczenia łatwo oddalić.”<sup>71</sup>

Zważywszy na nasze zsekularyzowane czasy, (choć taka diagnoza jest już dziś dość problematyczna<sup>72</sup>), niełatwo jest przystać na taką „teologiczną” interpretację solidarności anamnetycznej. Nie jestem także pewien czy prezentowani tu przeze mnie twórcy i aktywiści zgodziliby się z taką postsekularną wykładnią ich działań. Ale czy to oznacza, że nie jesteśmy już w stanie wsłuchiwać się w „echo głosu tych, co zamilkli”, w szczególności zaś w echo głosu tych opuszczonych przez naszą pamięć, jakimi byli m.in. nasi chłopscy przodkowie, głosu ich niedoli, ale także, a może przede wszystkim, walki? Pozostawiam to pytaniem otwartym.

...

## Przypisy

<sup>1</sup> Pojęcie „pamięci zbiorowej”, odgrywające w moim tekście rolę kluczową, choć wydaje się intuicyjnie jasne, rodzi jednak problemy. Po pierwsze, nie tylko, że jest używane w wielu, nie zawsze zbliżonych znaczeniach, to dodatkowo treści, które ono obejmuje, występują także pod innymi nazwami, takimi jak „pamięć społeczna”, „pamięć historyczna”, „pamięć kolektywna”, „pamięć kulturowa”, „pamięć przeszłości”, „zbiorowe pamiętanie”, „świadomość historyczna”, „żywa historia” czy wreszcie „tradycja”. Daleki od tego by traktować je jako synonimy, przychyliam się do poglądu Magdaleny Saryusz-Wolskiej, „że wielość tych określeń należy postrzegać raczej w kategoriach Wittgensteinowskiej rodziny znaczeń niż osobnych, precyzyjnie zakreślonych terminów” (M. Saryusz-Wolska, *Spotkania czasu z miejscem. Studia o pamięci i miastach*, Warszawa 2011, s. 24.). Po drugie, wielu badaczy ma w ogóle wątpliwości co do sensowności posługiwania się tym terminem, twierdząc, że o pamięci możemy mówić jedynie w sensie indywidualnym. Zob. zwłaszcza artykuł J. Jedlickiego *O pamięci zbiorowej: przypadek polski*, [w:] *Polsko-niemieckie miejsca pamięci*, Tom 4. *Refleksje metodologiczne*, red. R. Traba i H. H. Hahn, Warszawa 2013, s. 161-169. Biorąc pod uwagę te wątpliwości, przychyliam się do postulatu większości badaczy pamięci zbiorowej, by unikać jej hipostazowania i zdawać sobie sprawę z tego że, jak zauważa Lech M. Nijakowski, istnieje ona w sensie ontologicznym jedynie jako zapisy na różnych nośnikach informacji oraz jako ślady pamięci w umysłach ludzi (zob. L. M. Nijakowski, *Polska polityka pamięci. Esej socjologiczny*, Warszawa 2008, s. 39.). Dlatego też skłonny jestem zaakceptować propozycję Paula Ricoeura by przyjąć ideę zbiorowej świadomości i będącą jej konstytutywnym elementem ideę zbiorowej pamięci jako pojęcia operacyjne bez nadawania im treści substancjalnej. Zob. P. Ricoeur, *Pamięć – zapomnienie – historia*, tłum. J. Migasiński, [w:] *Tożsamość w czasach zmiany. Rozmowy w Castel Gandolfo*, red. K. Michalski, Warszawa-Kraków 1995, s. 27. Na temat ontologicznego statusu pamięci zbiorowej zob. także m.in. B. Szacka, *Czas przeszły, pamięć, mit*, Warszawa 2006, s. 41-45; P. T. Kwiatkowski, *Pamięć zbiorowa społeczeństwa polskiego w okresie transformacji*, Warszawa 2008, s. 18-21.

<sup>2</sup> Zob. M. Bal, *Wędrujące pojęcia w naukach humanistycznych. Krótki przewodnik*, tłum. M. Bucholc, Warszawa 2010.

<sup>3</sup> Zob. na ten temat *Modi memorandi. Leksykon kultury pamięci*, red. M. Saryusz-Wolska i R. Traba, Warszawa 2014, s. 557-558. Tam też podana jest odpowiednia literatura dotycząca tego zagadnienia.

<sup>4</sup> J. Assmann, *Pamięć kulturowa. Pismo, zapamiętywanie i polityczna tożsamość w cywilizacjach starożytnych*, tłum. A. Kryczyńska-Pham, Warszawa 2008, s. 27.

<sup>5</sup> O wpływie obchodzenia ważnych rocznic na publiczny dyskurs o przeszłości i debaty historyczne pisze B. Korzeniewski w pracy *Transformacja pamięci. Przewartościowania w pamięci przeszłości a wybrane aspekty funkcjonowania dyskursu publicznego o przeszłości w Polsce po 1989 roku*, Poznań 2010, s. 192 nn.

<sup>6</sup> Obszernie w ujęciu socjologicznym na temat zjawiska rekonstrukcji historycznych pisze P. T. Kwiatkowski, *Pamięć zbiorowa...*, dz. cyt., s. 110-185.

<sup>7</sup> Zob. na ten temat celne uwagi Jacka Nowaka w artykule *Narracje grup mniejszościowych wobec dominującego dyskursu większości*, [w:] *Przeszłość w dyskursie publicznym*, red. A. Szpociński, Warszawa 2013, s. 227-228.

<sup>8</sup> Eldon League założona przez studenta prawa Neila Hamiltona na Uniwersytecie Cambridge we wczesnych latach siedemdziesiątych XX w., była ultrakonserwatywną organizacją traktującą jednakże swój konserwyzm z dużym przymrużeniem oka i specyficznym brytyjskim poczuciem humoru. Umieszczając ideał dobrego życia, zarówno w wymiarze indywidualnym, jak i społecznym, w przeszłości, jej członkowie deklarowali np., że „Wierzymy w system feudalny. [...] Sądźmy, że czynił ludzi szczęśliwymi” czy też „Chcemy obalić wiek XX, zwłaszcza silnik spalinowy oraz plastik”. Cyt. za: *Would Abolish 20th Century And Its Plastic*, „The Hour” 1978, 15 marca, s. 35, dostęp: 19 lutego 2016, <https://news.google.com/newspapers?id=1916&dat=19780315&id=e08pAAAIBAJ&sjid=Pm4FAAAIBAJ&pg=965,2753926&hl=pl>. Informację o Eldon League zawdzięczam książce Marka Zalewskiego *Formy pamięci*, Gdańsk 2004, s. 176.

<sup>9</sup> S. Žižek, *Między demokracją a boską przemocą*, [w:] G. Agamben i in., *Co dalej z demokracją?*, tłum. M. Kowalska, Warszawa 2012, s. 135.

<sup>10</sup> *Modi memorandi...*, dz. cyt., s. 465.

<sup>11</sup> Zob. M. Foucault, *Trzeba bronić społeczeństwa. Wykłady w Collège de France, 1976*, tłum. M. Kowalska, Warszawa 1998, s. 71-89. W polskim dyskursie pamięciologicznym zbliżonym terminem „kontr-pamięć” posługuje się m.in. Sławomir Kaprański odnośnie romskiej pamięci zbiorowej. Zob. np. tegoż, *Naród z popiołów. Pamięć zagłady a tożsamość Romów*, Warszawa 2012, s. 55. Więcej na temat pojęcia „przeciw-pamięci” zob. hasło „Przeciw-pamięć”, [w:] *Modi memorandi...*, dz. cyt., s. 396-403.

<sup>12</sup> Szczególnie godna polecenia jest tu praca I. Kowalczyk, *Podróż do przeszłości. Interpretacje najnowszej historii w polskiej sztuce krytycznej*, Warszawa 2010, gdzie w sposób wnikliwy i wyczerpujący omówiona została pod tym kątem twórczość większości wymienionych przeze mnie artystów. Zob. także K. Bojarska, *Obecność Zagłady w twórczości polskich artystów*, 29 maja 2007, <http://culture.pl/pl/artykul/obecnosc-zaglady-w-tworczosci-polskich-artystow>.

<sup>13</sup> Innego nie oznacza bynajmniej, że nie powiązanego z tym wcześniej wspomnianym obszarem. Otwiera się tu cały konglomerat skomplikowanych zagadnień, którymi w niniejszym artykule bliżej nie będę się zajmował, a związanych z sytuacją wsi podczas okupacji, zarówno hitlerowskiej, jak i sowieckiej oraz nierzadko trudnymi relacjami chłopsko-żydowskimi, nie tylko w okresie trwania Zagłady, ale także przed i po niej. Że były to relacje trudne, które, wywodzące się w dużej mierze z chłopstwa, społeczeństwo polskie nadal jeszcze nie w pełni przepracowało, pokazuje dyskusja nad publikacjami Jana Tomasza Grossa, w szczególności wokół *Sądziów. Historia zagłady żydowskiego miasteczka*, Sejny 2000, *Strachu. Antysemityzm w Polsce tuż po wojnie. Historia moralnej zapaści*, Kraków 2008 i *Złoty żniw. Rzecz o tym, co się działo na obrzeżach zagłady Żydów*, Kraków 2011, jak również wokół filmu Władysława Pasikowskiego *Pokłosie* (2012) oraz *Idy* (2013) Pawła Pawlikowskiego. Także książka A. Ledera *Przeżniona rewolucja. Ćwiczenie z logiki historycznej*, Warszawa 2014, była próbą zmierzenia się z tą niełatwą i wywołującą wiele emocji i kontrowersji problematyką. Nie można jednak od niej uciekać, nie można uchylać się od odpowiedzi na ważne pytanie, które postawił rok przed publikacją książki Ledera Wojciech Burszta: „Wbrew temu, co pisze się o wspólnotowości chłopów, ich przywiązaniu do wartości odwiecznych i przyrodzonej jakoby mądrości zbiorowej, trzeba dziś zapytać: jak wieś zdała egzamin z własnego społeczeństwa [...] w momencie, kiedy zagrożenia własnej egzystencji skonfrontowane zostały z planowaną zagładą najbliższych obcych, a więc Żydów”. [W.] Burszta, *Kotwice pewności. Wojny kulturowe z popnacjonalizmem w tle*, Warszawa 2013, s. 241.). Zdając sobie sprawę z tego, że samo postawienie tej kwestii, może rodzic zarzut modnego (?) wpisywania się, w skwapliwie podchwytyną i nagłaśnianą przez neoliberalne zachodnie elity i kontrolowane przez nie media, narrację samobiczowania, „kalania własnego gniazda”, nierzadką wśród polskich elit kompradorskich, chciałbym po pierwsze powiedzieć, że wielokrotnie wieś ten egzamin zdała. Co bynajmniej nie oznacza, i to po drugie, że należy przemilczać i wypierać te bolesne sytuacje, kiedy jednak wieś czy też mówiąc bardziej konkretnie określone wspólnoty wiejskie i ich członkowie niestety w tym względzie zawiedli. Czyż bowiem nie miał racji Norwid, gdy pytał „Czy ten ptak kała gniazdo, co je kała, / Czy ten, co mówić o tym nie pozwala?” [C.] Norwid, [Czy ten ptak kała gniazdo, co je kała] (1856), [w:] Tenże, *Dzieła wybrane.1. Wiersze*, wybrał i objaśnił. J. W. Gomulicki, Warszawa 1968, s. 432.).

<sup>14</sup> Klasycznym tekstem stawiającym i z powodzeniem broniącym tezy, że społeczeństwo polskie jest społeczeństwem chłopskim jest artykuł J. Wasilewskiego, *Spoleczeństwo polskie, społeczeństwo chłopskie*, „Studia Socjologiczne” 1986, nr 3 (102), s. 39-56.

<sup>15</sup> Na oczywiste powiązanie pamięci z tożsamością zwracają uwagę wszyscy, którzy zajmują się tą problematyką. Niech niejako *pars pro toto* posłużą nam tu słowa Leszka Kołakowskiego, który jasno skonstatował: „Nie ma sporu co do tego, że pamięć jest warunkiem poczucia tożsamości, zarówno jednostkowej, jak zbiorowej, że jesteśmy sobą dzięki temu, że unosimy własną przeszłość jako własną, że pamiętana osobowa historia, jakkolwiek pełna luk i zniekształceń, jest samą właśnie osobą” (L. Kołakowski, *Mini wykłady o maxi sprawach. Trzy serie*, Kraków 2009, s. 248-249.).

<sup>16</sup> M.in. za sprawą dość burzliwej debaty na temat chłopskich korzeni polskiej tożsamości, jaka zaczęła toczyć się w mediach, przede wszystkim na łamach polskiej prasy, od roku 2011, z punktem szczytowym w 2012 r., m.in. w „Znaku”, „Gazecie Wyborczej”, nieistniejącym już „Przekroju”, „Rzeczypospolitej”, „Uważam Rze” oraz „Krytyce Politycznej”. Debata ta w dużej mierze została wywołana głośnym przedstawieniem *W imię Jakuba* S. Pawła Demirskiego i Moniki Strzępki, ale także aktywnością muzyków zrzeszonych wokół projektu R.U.T.A. (o obu tych działaniach piszę dalej w tekście głównym). Nie bez znaczenia na jej powstanie miała także publikacja głośnej książki Jana Sowy *Fantomowe ciało króla. Peryferyjne zmagania z nowoczesną formą*, Kraków 2011, w której autor próbował przepisać w nowy sposób historię Polski oraz opisać jej społeczno-kulturową tożsamość, mocno rozbudowując wątek chłopski, przy pomocy psychoanalizy Lacanowskiej, teorii systemów-światów, studiów postkolonialnych i *last but not least* teorii hegemonii. Do tych pozytywnych zmian w zakresie przywracania pamięci chłopskiego dziedzictwa przyczynia się także *artworld* poprzez działania poszczególnych artystów oraz organizację wystaw poruszających wiejską tematykę, o czym także piszę dalej w niniejszym tekście.

<sup>17</sup> D. Haraway, *Wiedze usytuowane. Kwestia nauki w feminizmie i przywilej ograniczonej/częściowej perspektywy*, tłum. A. Czarnačka, Biblioteka Online Think Tanku Feministycznego 2008, s. 7, <http://www.ekologiasztuka.pl/pdf/f0062haraway1988.pdf>.

<sup>18</sup> Tamże, s. 10.

<sup>19</sup> Mouffe mówiąc o łańcuchu ekwiwalencji ma na myśli dezzyderat wysuwany w stosunku do różnorodnych podmiotów poddanych hegemonii, aby przy określaniu celów swoich działań, brali pod uwagę także cele innych grup podporządkowanych. Zob. Ch. Mouffe, *Agonistyka. Polityczne myślenie o świecie*, tłum. B. Szelewa, Warszawa 2015, s. 136.

<sup>20</sup> Część polskich badaczy zajmujących się studiami postkolonialnymi zgłaszając wątpliwości co do opisywania kondycji postkolonialnej/postzależnościowej, w jakiej znajdowała/znajduje się Polska przede wszystkim jako skutku zaborów, a następnie sowieckiej dominacji, jest zdania, że narzędzia teorii postkolonialnej w polskich warunkach trzeba zastosować zwłaszcza do opisu relacji wewnętrznych między wsią a dworem, że *mutatis mutandis*, sytuacja chłopów w Rzeczypospolitej szlacheckiej, i to zarówno na ziemiach etnicznie polskich, jak i Kresach, była podobna do podbitej ludności w krajach kolonialnych, a nawet, sugerują niektórzy, aż do czasu zniesienia poddaństwa i pańszczyzny przez zaborców, do pozycji czarnych niewolników na plantacjach w Brazylii czy Stanach Zjednoczonych. Zob. więcej na ten temat J. Sowa, *Fantomowe ciała...*, dz. cyt., passim; K. Chmielewska, *Tak i nie. Meandry polskiego dyskursu postkolonialnego i postzależnościowego*, [w:] *(P) o zaborach, (p) o wojnie, (p) o PRL. Polski dyskurs postzależnościowy dawniej i dziś*, red. H. Gosk i E. Kraskowska, Kraków 2013, s. 559-574.

<sup>21</sup> *Modi memorandi...*, dz. cyt., s. 152. Zob. także ten temat, jak zwykle erudycyjne, prace Ewy Domańskiej: *Historie niekonwencjonalne. Refleksje o przeszłości w nowej humanistyce*, Poznań 2006 oraz *Historia egzystencjalna. Krytyczne studium narratywizmu i humanistyki zaangażowanej*, Warszawa 2012.

<sup>22</sup> Mouffe, *Agonistyka*, dz. cyt., s. 136.

<sup>23</sup> Termin „odpominanie”, prawdopodobnie pierwszy raz użyty przez Norwida, stosuje się w polszczyźnie, jak piszą Przemysław Czapliński oraz Kornelia Kończal, dla określenia świadomości podejmowanej pracy pamięci, polegającej nie tylko na odzyskiwaniu zapomnianych treści, lecz przede wszystkim na uświadomieniu samego ich istnienia (zob. *Modi memorandi...*, dz. cyt., s. 301.). Do popularyzacji tego pojęcia przyczynił się Hubert Orłowski, który określa odpominanie następująco: „zdejmowanie kolejnych pokładów zapomnianych, a może i wypartych przeżyć oraz doświadczeń, uwarunkowane moją dzisiejszą interesownością poznawczą” (H. Orłowski, *Warmia z oddali. Odpominania*, Olsztyn 2000, s. 7.).

<sup>24</sup> Sam artysta powiada, że „skansen to my, nasze brudy i niedoskonałości, nasza historia, mentalność. Coś niezmiennego od lat, co akceptujemy, a nawet hołubimy. Dostosowanie się do norm europejskich oznacza gruntowne czyszczenie, nawet najstarszych pajęczyn w kątach chaty. Dzięki temu nie będziemy się krztusić roztoczymi, a nasze dzieci będą zdrowsze. Tylko czy nie będzie nam brakować tego śladu na ścianie po starej fotografii?”. Cyt. za: *W Zamku Ujazdowskim niezwykła wystawa prac Franciszka Orłowskiego*, 23 października 2015, dostęp: 14 lutego 2016, <http://wawalove.pl/W-Zamku-Ujazdowskim-niezwykła-wystawa-prac-Franciszka-Orłowskiego-a20434>.

<sup>25</sup> Według poznańskiego socjologa implanty pamięci to „wtórnie i *post factum* wykreowane: budowle, zapisy, obrazy czy filmy, a także treści wiedzy, które mają uzupełnić braki pamięci, odtworzyć jej domniemaną treść albo wręcz stworzyć w nowej postaci, która zgodna byłaby z aktualną polityką zbiorowości czy aktualnym układem interesów, wartości i celów” (M. Golka, *Pamięć społeczna i jej implanty*, Warszawa 2009, s. 161.). Z ujęciem skansenu jako implantu pamięci wiąże się postrzeganie go jako manifestacji tego, co Józef Burszta określił mianem folkloryzmu. Otóż ten wybitny badacz kultury chłopskiej odróżniając folklorizm od autentycznego folkloru, jako istotne cechy tego pierwszego wymienia m.in.: „wysobywanie z zasobu tradycyjnej kultury ludowej, historycznej lub aktualnej, niektórych tylko elementów, takich mianowicie, które z określonych powodów stają się atrakcyjne z racji na przykład swej artystycznej formy czy emocjonalnej treści” (J. Burszta, *Chłopskie źródła kultury*, Warszawa 1985, s. 300.). Współczesne warte przywołania ujęcia folkloryzmu przedstawiają: A. Kroh, *Wesołego Alleluja Polsko Ludowa, czyli o pogmatwanych dziejach chłopskiej kultury plastycznej na ziemiach polskich*, Warszawa 2014 oraz E. Klekot, *Samofolkloryzacja. Współczesna sztuka ludowa z perspektywy krytyki postkolonialnej*, „Kultura Współczesna” 2014, nr 1, s. 86-99. Wyśmienitym *case study* na temat folkloryzmu jest również praca P. Korduby, *Ludowość na sprzedaż. Towarzystwo Popierania Przemysłu Ludowego, Cepelia, Instytut Wzornictwa Przemysłowego*, Warszawa 2013. Tematykę tę podejmują też najnowsze wystawy w „Zachęcie”, zatytułowana *Polska – kraj folkloru?* (15 października 2016 – 15 stycznia 2017). Więcej na jej temat zob. publikację anglojęzyczną towarzyszącą wystawie *Poland – a Country of Folklore?*, red. J. Kordjak, Warszawa 2016.

<sup>26</sup> Emblematyczne słowa „Wsi spokojna, wsi wesoła” pochodzą z jego *Pieśni świętojańskiej o Sobótce* i są początkiem wypowiedzi Panny XII.

<sup>27</sup> Utwór Sewera *Bajecznie kolorowa* (1897), opowiada o małżeństwie Włodzimierza Tetmajera z chłopką z podkrakowskich Bronowic, Anną Marią Mikołajczykówną. Nowela ta, jak pisze Franciszek Ziejka, jest swoistym dokumentem literackim ruchu artystycznego, zwanego powszechnie „galicyjską chłopomanią”. Sewer oprócz *Bajecznie kolorowej* napisał szereg innych nowel o tematyce chłopskiej, tzw. obrazki malowane w słońcu. „Ożywa w nich pod koniec XIX stulecia – pisze Ziejka – sielankowa konwencja Kochanowskiego i Brodzińskiego” (F. Ziejka, *W kręgu mitów polskich*, Kraków 1977, s. 47.). Na temat idyllicznych wizji polskiej wsi, zwłaszcza w polskiej literaturze, pisze Alina Witkowska w swoim studium *Sławianie, my lubim sielanki...*, Warszawa 1972.

<sup>28</sup> Otóż tylko w Poznaniu wystawa *Ulotka* została odseparowana od pozostałych części całego projektu, który obejmował trzy przedsięwzięcia: wystawę prezentującą dzieła poznańskich artystów grupy *Bunt*, wystawę *Refleks* prezentującą prace poznańskich grafików, którzy w swojej twórczości odnosili się do grupy *Bunt* oraz właśnie wystawę *Ulotka* prezentującą dokonania poznańskich i wrocławskich artystów odwołujących się do poznańskiego ekspresjonizmu. Wynikało to z decyzji jaką podjął organizator wystawy - Muzeum Narodowe w Poznaniu. Dodatkowo zabroniono używania logo teźże instytucji przy promowaniu przedsięwzięcia. Wystawę *Ulotka* zorganizowano więc oddzielnie w dniu 16 maja 2015 dzięki uprzejmości mieszkańców skłotu „Od:zysk” mieszczącego się przy Starym Rynku w Poznaniu. Następnie przez parę dni była jeszcze prezentowana w anarchistycznej klubokawiarni „Zemsta”. Zob. na ten temat komentarz Izabeli Kowalczyk, *Zwrot konserwatywny C.D. - głównie na przykładzie Poznania*, 01 października 2015, dostęp: 19 lutego 2016, <http://strasznaszuka.blox.pl/2015/10/Zwrot-konserwatywny-CD-gloownie-na-porzykladzie.html>.

<sup>29</sup> B. Jasiński, *Słowo o Jakubie Szeli*, [w:] Tenże, *Poezje zebrane*, wstęp, oprac. i komentarze B. Lentas, współpraca M. Ogonowska, Gdańsk 2008, s. 158. Warto tu dodać, że poemat Jasińskiego, opublikowany po raz pierwszy w 1926 r. w Paryżu (okładkę projektował nasz czołowy kapista Zygmunt Waliszewski), będący jedną z pierwszych prób rehabilitacji postaci Szeli i rabacyjnych chłopów, jest artystycznie bardzo wysoko stojącym, a zarazem ideowo niezwykle sugestywnym, ćwiczeniem się w przeciw-pamięci. Na marginesie, chciałbym jeszcze zauważyć, że jeśli chodzi o inne wydania *Słowa...*, to ciekawym projektem wydawniczym była publikacja wydawnictwa „Iskry” z 1986 roku z ilustracjami Anny Mycek-Wodeckiej. Projekt graficzny artystki stanowił jej pracę dyplomową wyróżnioną w warszawskiej Akademii Sztuk Pięknych w 1979 r. Każda ilustracja zawierała fragment poematu według książkowego pierwodruku.

<sup>30</sup> Zwrot „zapomnienie niefortunne” jest nawiązaniem – przez użycie formy przeczącej – do ricoeurowskiej figury „zapomnienia fortunnego”. Zob. P. Ricoeur, *Pamięć, historia, zapomnienie*, tłum. J. Margański, Kraków 2012, s. 385, 547, 661.

<sup>31</sup> Rację ma przeto znany francuski historyk Jacques Le Goff, gdy pisze, że: „Zawładnięcie pamięcią i zapomnieniem jest jednym

z głównych celów klas, grup czy jednostek, które rządzą albo rządziły społecznościami historycznymi. Zapomnienia i przemilczenia historii ujawniają takie właśnie mechanizmy manipulowania zbiorową pamięcią" (J. Le Goff, *Historia i pamięć*, tłum. A. Gronowska i J. Stryczyk, Warszawa 2007, s. 104.).

<sup>32</sup> W. Myśliwski, *Kres kultury chłopskiej*, Warszawa - Bochnia 2003, s. 12. W tym miejscu warto przywołać etymologię terminu „chłop”. Słowo to, choć dziś nie zawierające już konotacji negatywnych, pochodzi od „chołop” – w narzeczeniach ruskich oznaczające niewolnika (zob. S. Śreniowski, *Dzieje chłopów w Polsce. Szkic o ustroju społecznym*, Warszawa 1947, s. 18.). Termin ten zaczął wchodzić w użycie w Polsce od XV w. i jak pisze Grzegorz Foryś jego upowszechnienie było „symbolicznym przypięczeniem niewoli chłopskiej, z której w sensie prawnym, ekonomicznym, społecznym, ale też symbolicznym chłopci starali się wyzwolić w kolejnych wiekach” (G. Foryś, *Dynamika sporu. Protesty rolników w III Rzeczypospolitej*, Warszawa 2008, s. 79.). Jednym z pierwszych literackich świadectw użycia tego pejoratywnego terminu jest fragment *Rozmowy dwu baronów* Marcina Bielskiego (ok. 1495-1575), pisarza renesansowego, w której czytamy: „Kmiecy lud pospolicie chłopcy przezywani, / Chocia wszyscy z ich pracy dobrze używamy” (M. Bielski, *Rozmowa dwu baronów (fragment)*, [w:] *Wzięli diabla pana. Antologia poezji walczącej o postępy i wyzwolenie społeczne 1543-1953*, oprac. S. Czernik i J. Przyboś, Warszawa 1955, s. 44.). Również Stanisław Staszic uważał termin „chłop” za „ostatniej wargady przezwisko” i sam posługiwał się terminem „rolnik” (S. Staszic, *Przestrogi dla Polski*, oprac. S. Czarnowski, Wrocław-Warszawa 2003, s. 173.). Próba, jak się wydaje, udaną zmiany negatywnych konotacji zawartych w słowie „chłop” na skojarzenia pozytywne była, jak utrzymuje Foryś, „działalność ruchu chłopskiego, który z określenia »chłop« starał się usunąć wszelkie negatywne desygnaty i zastąpić je elementami dumy wynikającej z roli chłopca jako żywiciela i obrońcy narodu” (G. Foryś, *Dynamika sporu...*, dz. cyt., s. 79.). Niemniej jednak są badacze proveniencji chłopskiej, który uważają tę nazwę za zdecydowanie negatywną. Np. Franciszek Jakubczak pisze o „obelżywym terminie »chłop«, że unikał tego „niewolniczego miana ruchu ludowy i jego niezależne nurty. Natomiast narzucone i poniżające miano »chłop« od czasu indoktrynacyjnego i bezzasadnego przemianowania szlacheckiego »Pamfletu na chytrych i buntowniczych kmieci« na »Satyrę na leniwych chłopów« – długo i głęboko zakorzenił się w polszczyźnie” (F. Jakubczak, *Pamiętnikarstwo ludowe jako portret własny rolników w piśmienniczej kulturze polskiej*, [w:] *Czy zmierzch kultury ludowej?*, wybór i oprac. S. Zagórski, red. A. Dobroński, Łomża 1997, s. 63-64.).

<sup>33</sup> Warto pamiętać, że pochodzący z Biblii termin „cham” zaczął upowszechniać się wśród klas uprzywilejowanych w stosunku do chłopów od XVI w., czyli od czasu kiedy drastycznie zaczęło pogarszać się ich położenie prawne, ekonomiczne i kulturowe. Odwołanie się do biblijnej opowieści o przeklętych przez Noego potomkach Chama, od którego wywodzono pochodzenie chłopów, miało służyć usprawiedliwieniu zdegradowania ich do klasy niewolników. Szczegółową analizę biblijnej opowieści o Chamie i jej zastosowanie w specyficznie polskich warunkach znajduje się w niezwykle interesującej książce znanego mediewisty i historyka prawa, Józefa Matuszewskiego *Cham*, Łódź 1991. Autor w tym swoistym studium semajologicznym zadał sobie trud przebadania sposobów funkcjonowania tego terminu w polskim społeczeństwie i kulturze, a zwłaszcza w literaturze, od XVI w. aż po czasy PRL-u.

<sup>34</sup> Zob. F. Ankersmit, *Wzniosłe odłączenie się od przeszłości albo jak być/stać się tym, kim się już nie jest*, tłum. J. Benedyktowicz, przekład przejrzał M. Bańkowski, „Konteksty” 2003, nr 3-4, s. 25-41. Przywoływana już przeze mnie Haraway powiada o uciśnionych, że: „Dobrze znają się na sposobach zaprzeczania poprzez wyparcie, zapominanie i znikanie” (D. Haraway, *Wiedza usytuowane...*, dz. cyt., s. 13.).

<sup>35</sup> J. Majmurek, *Potomek chłopów pańszczyźnianych patrzy na Wilanów*, „Krytyka Polityczna” 2012, nr 29, s. 43.

<sup>36</sup> F. Nietzsche, *Niewczesne rozważania*, przeł. M. Łukasiewicz, Kraków 1996, s. 88.

<sup>37</sup> Tamże, s. 89.

<sup>38</sup> Zob. A. Wolff-Powęska, *Pamięć – brzmienie i uwolnienie. Niemcy wobec nazistowskiej przeszłości (1945-2010)*, Poznań 2011, s. 32-33.

<sup>39</sup> Zob. na ten temat przyp. 32.

<sup>40</sup> Starałem się to po części zrobić w artykule *Bunty chłopskie. Od początków państwa do końca II Rzeczypospolitej*, [w:] *Polskie miejsca pamięci. Dzieje toposu wolności*, red. S. Bednarek i B. Korzeniewski, Warszawa 2014.

<sup>41</sup> E. Traverso, *Historia jako pole bitwy. Interpretacja przemocy w XX wieku*, tłum. Ś. F. Nowicki, Warszawa 2014, s. 303.

<sup>42</sup> Najpełniejsze omówienie pierwszej części tego projektu (płyty *Gore*), zawierające także wiele wątków krytycznych pod jego adresem (szczególnie w aspekcie jego domniemanego potencjału kontestatorskiego) zawiera artykuł M. Starnawskiego, „*Któż tam będzie wisiał?*” – *bunt chłopów w miejskiej wyobraźni. O płycie Gore zespołu R.U.T.A. i o jej recepcji*, „Studia Litteraria et Historica. Pismo Instytutu Sławistyki Polskiej Akademii Nauk” 2012, nr 1, s. 1-52, dostęp: 19 lutego 2016, <http://www.meakultura.pl/publikacje/muzyka-i-bunt-ktoz-tam-będzie-wisiał-bunt-chlopski-w-miejskiej-wyobraźni-o-plycie-gore-zespołu-r-u-t-a-i-o-jej-recepcji-516>.

<sup>43</sup> Tak swego czasu nazwała ich krytyczka teatralna, Joanna Derkaczew, „*W imię Jakuba S.: Nie wstydzicie się słomy z butów*”, „Gazeta Wyborcza” 10 grudnia 2011, [http://wyborcza.pl/1,75475,10791500,W\\_imie\\_Jakuba\\_S\\_\\_\\_Nie\\_wstydzicie\\_sie\\_slomy\\_z\\_butow.html](http://wyborcza.pl/1,75475,10791500,W_imie_Jakuba_S___Nie_wstydzicie_sie_slomy_z_butow.html).

<sup>44</sup> P. Demirski, *W imię Jakuba S.*, dostęp: 19 lutego 2016, [http://teatrdramatyczny.pl/index.php?option=com\\_content&view=article&id=1694&Itemid=618](http://teatrdramatyczny.pl/index.php?option=com_content&view=article&id=1694&Itemid=618).

<sup>45</sup> Ktoś mógłby ripostować, że nie ma tu czego obchodzić, gdyż ukaz carski z marca 1864 r. był tylko próbą przeliczowania dekretów Tymczasowego Rządu Narodowego z 22 stycznia 1863 r. (zdominowanego podówczas przez „czerwonych”) o uwłaszczeniu chłopów oraz nadzieleniu ziemią bezrolnych. Ukaz carski miałby być wydany przede wszystkim dlatego, żeby odciągnąć chłopów od powstania. Nie przecząc, że takie były również intencje caratu, niemniej jednak trzeba, po pierwsze, przyszytych zauważyć, że w chwili gdy ukaz został ogłoszony powstanie właściwie dogorywało. Po drugie, w samej Rosji uwłaszczenie dokonało się już w 1861 r., i jego wprowadzenie w Królestwie było tylko kwestią czasu. Po trzecie, choć Rząd Tymczasowy w pierwszych tygodniach powstania przywiązywał wielką wagę do rozgłaszania po wsiach dekretów uwłaszczeniowych, chłopci nauczeni dotychczasowym doświadczeniem (jednak *historia magistra vita est*) w swej masie byli raczej nieufni, by nie powiedzieć wrodszy w stosunku do powstania, widząc w nim kolejną wojnę szlachty o swoje, nie ich państwo. I nie zmieniają tego obrazu chlubne wyjątki jak składający się w większości z chłopów oddział ks. St. Brzózki, jeden z najdłuższych walczących oddziałów. Trafnie i wziętę podsumował stosunek chłopów do powstania Stefan Kieniewicz, autor uznawanego za najpełniejsze i najbardziej obiektywne kompendium o powstaniu styczniowym: „Chłop uznał w patriotach swych przeciwników klasowych, a w carze swego opiekuna” (S. Kieniewicz, *Powstanie styczniowe*, Warszawa 1983, s. 719-720.). Ale z tego też powodu w hegemonicznym dyskursie szlacheckim, kontynuowanym dziś przez polskie elity, wpisano „likwidację pańszczyzny w narrację antypolskich represji”, jak napisał w Jacek Zakowski w krótkim felietonie poświęconym rocznicy uwłaszczenia. Dlatego też jego zdaniem „nie powstała narracja wyzwolenia 80% Polaków z niewoli i poniżenia zadawanego przez kilka procent uprzywilejowanych. To, że trzeba było obcej interwencji, by polskie elity uznały większość rodaków za godnych praw człowieka, do dziś ciąży na mentalności i relacjach tych elit z resztą społeczeństwa” (J. Zakowski, *Najtrudniejsza rocznica – 1864*, 22 lutego 2014, „wyborcza.pl”, [http://wyborcza.pl/1,75968,15833355,Najtrudniejsza\\_rocznica\\_\\_1864.html#TRNajCzytSST](http://wyborcza.pl/1,75968,15833355,Najtrudniejsza_rocznica__1864.html#TRNajCzytSST)).



<sup>46</sup> Owe wyjątki to m.in. w/w felieton Żakowskiego, zamieszczony w „Krytyce Politycznej” tekst Piotra Kozaka *Pańszczyzna. Niedokończona sprawa*, wskazujący na wagę tej rocznicy: „Jeżeli jest w tym roku jakaś rocznica, którą bezdyskusyjnie należałoby świętować, to właśnie ta” (23 lutego 2014, „krytykapolityczna.pl,” <http://www.krytykapolityczna.pl/en/artykuly/opinie/20140223/kozak-panszczyzna-niedokonczona-sprawa>). Zwrócił też na nią uwagę Piotr Laskowski, gdy jako gość radia TOK FM wskazywał na potrzebę nauczania w szkołach o uwłaszczeniu. Dodatkowo w sieci natknąłem się na jeden skromny artykuł Jana Pytla na stronie Stowarzyszenia Miłośników Pęczelic *150 rocznica reformy uwłaszczeniowej w Królestwie Polskim*, 7 marca 2014, „pęczelice.pl,” dostęp: 19 lutego 2016, <http://www.pęczelice.pl/news/150-rocznica-reformy-uwłaszczeniowej-w-królestwie-polskim.aspx>, wsi w województwie świętokrzyskim, tym samym, w którym chłopci w latach popańszczyźnianych wznosili figurki i kapliczki ku czci dobrego cara za to, że ich oswobodził z pańszczyzny. Ot, niemalże wszystko, co znalazłem na temat tego, co chłopski naród pamięta o jednym z kluczowych wydarzeń w swoich dziejach. Ja sam opublikowałem na ten temat dwa artykuły publicystyczne: *Zwichrowana pamięć chłopskiego oporu*, „Le Monde diplomatique. Edycja polska” 2014, nr 4 (98), s. 34-38 oraz *Zapomniana rocznica. 150 lat uwłaszczenia chłopów w Królestwie Polskim*, „Na Spiszu. Pismo Związku Polskiego Spisza” 2014, nr 1 (90), s. 31-32, dostęp: 19 lutego 2016, <https://app.box.com/s/v1vpkx28ohl1vmdy1wdd>.

<sup>47</sup> R. Traba, *Historia – przestrzeń dialogu*, Warszawa 2006, s. 79.

<sup>48</sup> Jeśli chodzi o pozostałe dwa zabory, to, gwoli przypomnienia, najwcześniej pańszczyznę zniesiono w zaborze pruskim, gdzie cały proces rozpoczął się w 1807 r. od zniesienia poddaństwa a zakończył w 1857 r., gdy postanowiono, że z końcem następnego roku upływa ostateczny termin składania wniosków o uwłaszczenie. W zaborze austriackim odpowiedni dekret uwłaszczeniowy wszedł w życie w 1848 r.

<sup>49</sup> Z. Bauman, *Wieloznaczność nowoczesna, nowoczesność wieloznaczna*, tłum. J. Bauman, przekład przejrzał Z. Bauman, Warszawa 1995, s. 94.

<sup>50</sup> Więcej na temat tej wystawy zob. *Into the Country. Wystawa w Salt Ulus w Ankarze*, dostęp: 3 stycznia 2017, <http://artmuseum.pl/pl/wystawy/into-the-country>.

<sup>51</sup> Rycharski to młody artysta pochodzenia chłopskiego, który ukończywszy studia w Krakowie przeniósł się ze swoją pracownią do rodzinnej wsi Kurówka na północ Mazowsza, gdzie podejmuje szereg działań/interwencji artystycznych (początkowo zwanych więkskim street-artem) angażując w nie lokalnych mieszkańców, m.in. współpracując z odkrytym siebie więkskim artystą krytycznym i konstruktorem Stanisławem Garbarczukiem. Rycharski wziął także udział we wspomnianej wystawie *Into the Country*. W interesującym mnie kontekście oprócz w/w bramy warto przywołać także ruchomą instalację *Pomnik Chłopa*, którą Rycharski zbudował we współpracy z Garbarczukiem, Dorotą Hadrian i Łukaszem Surowcem, nawiązując do projektu pomnika czy też raczej anty-pomnika dla uczczenia zwycięstwa nad zbuntowanym chłopstwem w tzw. wojny chłopskiej w Niemczech (1524-1526) autorstwa Alberta Dürera (ciekawą interpretację projektu Dürera przedstawił Jan Białostocki w artykule „*Chłopska Melancholia*” *Alberta Dürera*, [w:] *Tenże, Pięć wieków myśli o sztuce*, Warszawa 1976, s. 74-81.). *Pomnik Chłopa*, na wzór peregrynacji jasnogórskiego obrazu, nawiedzał szereg wsi, miasteczek i dużych miast, m.in. trafił do Krakowa, gdzie był on prezentowany przed gmachem Muzeum Narodowego w ramach Grolsch ArtBoom Festival (25 września – 9 października 2015). W tym samym też czasie miała miejsce wystawa *Village People* wspólnych prac Rycharskiego i Garbarczuka, która była częścią projektu *Muzeum Alternatywnych Historii Społecznych* (jego kuratorem był Szymon Maliborski). Więcej na temat *Pomnika Chłopa* zob. W. Plińska, *Wciąż obcy kontekst. „Pomnik chłopca” Daniela Rycharskiego*, „Szum” 10 stycznia 2016, <https://magazynszum.pl/krytyka/wciaz-obcy-kontekst-pomnik-chlopa-daniela-rycharskiego>.

<sup>52</sup> A. Świętochowski, *Historia chłopów polskich*, wyd. II, Poznań [b.r.w.], s. 419. Świętochowski w swoim osądzie nie był bynajmniej odosobniony. W sukurs przychodził mu np. Witold Kula, polski historyk światowej sławy, jeden z najwybitniejszych przedstawicieli polskiej szkoły historii społeczno-gospodarczej, który mając na myśli uwłaszczenie chłopów pisał na początku lat sześćdziesiątych ubiegłego wieku, że „Niewiele jest wydarzeń dziejowych równej wagi”, że „Stoi ono na rubieży między tysiącletnimi dziejami wsi feudalnej a stuletnią epoką wsi kapitalistycznej” (W. Kula, *Wstęp*, [w:] *Materiały do dziejów uwłaszczenia w Królestwie Polskim*, oprac. K. Śreniowska i S. Śreniowski, Wrocław 1961 s. XXI).

<sup>53</sup> Została tam pokazana dokumentacja jego wiejskich murali z Kurówka przedstawiających fantastyczne zwierzęta-hybrydy. Inspiracją do ich powstania były opowieści o baśniowych stworzeniach zamieszkujących okoliczne lasy.

<sup>54</sup> Obecnie (styczeń 2017) *Brama...* znajduje się w centrum Kurówka.

<sup>55</sup> Skojarzenie to tym bardziej jest uzasadnione, że sam artysta, starając się być jednym z ogniw łańcucha ekwiwalencji w sensie Mouffé (zob. przyp. 19), angażuje się poprzez swe artystyczne akcje w działania na rzecz z jednej strony podlegającym różnorakim wykluczeniom środowisk wiejskich, z których sam się wywodzi, z drugiej, na rzecz, bodaj czy nie jeszcze bardziej marginalizowanych (także przez wspólnoty wiejskie), osób nieheteronormatywnych. Dobitym tego przykładem jest wykonany przez niego w 2016 r. w dwóch wersjach *Sztandar Św. Ekspedyta*, chrześcijańskiego męczennika z epoki Cesarstwa Rzymskiego-jeden dla NSZZ Rolników Indywidualnych „Solidarność” Międzygminnej Organizacji Związkowej z siedzibą w Stopnicy, drugi dla nieformalnego ruchu *Wiara i Teęcza*, zrzeszającego osoby LGBTQ zepchnięte na margines wspólnoty Kościoła. Zob. więcej na ten temat *Daniel Rycharski*, dostęp: 3 stycznia 2017, <http://communis.labyrinth.com/daniel-rycharski/>. W tym kontekście warto chociaż wzmiankować akcje artystyczne, także obecnego na wystawie *Into the Country*, Michała Łagowskiego, podobnie jak Rycharski, pochodzącego ze wsi artysty wykształconego w miejskiej akademii sztuki (ASP w Gdańsku), ale powracającego na wieś i czyniącego wieś punktem odniesienia dla swoich subwersywnych działań takich, jak m.in. projekt *Jagna In Memoriam* czy performans *Jagna idzie na manife* (oba z 2011 r.). Więcej na temat artystycznej działalności Łagowskiego zob. M. Borys, *Powrót Jagny. O profanacjach w sztuce Michała Łagowskiego*, „Mała kultura współczesna” 2015, nr 4, dostęp: 6 stycznia 2017, <https://malakultura.wspolczesna.org/2015/04/30/monika-borys-powrot-jagny-o-profanacjach-w-sztuce-michala-lagowskiego/>. Zob. także *Gender i wieś*. Michał Łagowski i Daniel Rycharski w rozmowie z Ewą Tatar, dostęp: 6 stycznia 2017, [http://artmuseum.pl/public/upload/files/Gender\\_i\\_wies\\_romowa\\_Lagowski\\_Rycharski\\_Tatar.pdf](http://artmuseum.pl/public/upload/files/Gender_i_wies_romowa_Lagowski_Rycharski_Tatar.pdf).

<sup>56</sup> Aczkolwiek trzeba zaznaczyć, że gdy w październiku 2015 r. Rycharski wraz z Szymonem Maliborskim, udzielał wywiadu Weronice Plińskiej, komentując swoje ostatnie działania (m.in. projekt *Muzeum Alternatywnych Historii Społecznych* oraz *Pomnik Chłopa*), odniósł się dość krytycznie do dyskusji wokół pańszczyzny i jej dziedzictwa, która była częścią wspomnianej już przeze mnie debaty na temat chłopskich korzeni polskiej tożsamości (zob. przyp. 16). Rycharski powiedział m.in. „Ja przez długi czas byłem w Krakowie i w Warszawie i oczywiście śledziłem tę dyskusję. A jednak, kiedy już wróciłem tutaj, w okolice Sierpca, i zaczęliśmy badania terenowe – także z tobą [tj. W. Plińską – przyp. J.W.], w Zielonym Miasteczku Rolników w Warszawie – okazało się, że w zasadzie nikogo kwestie związane z pańszczyzną już dziś nie obchodzą. Kiedy nawet o tym opowiadaliśmy, to nikt jakoś szczególnie nie chciał tego podejmować, a w międzyczasie szybko okazało się, że są równie ważne, a na pewno znacznie aktualniejsze dla nich sprawy. Wtedy też nasze zainteresowania przesunęły się bardziej w stronę problemów współczesnej wsi. Na końcu ten projekt zaczęliśmy wręcz widzieć jako taką krytyczną odpowiedź na niedawno podjętą dyskusję o pańszczyźnie” (W. Plińska, *Lekcja historii: Pomnik Chłopa i Muzeum Alternatywnych Historii Społecznych Daniela Rycharskiego i Szymona Maliborskiego*, „Szum” 4 października 2015, <http://magazynszum.pl/rozmowy/lekcja-historii-pomnik-chlopa-i-muzeum-alternatywnych-historii-spolecznych-daniela-rycharskiego-i-szymona-maliborskiego>). Rzeczywiście, ci, którzy

wypowiadali się w tej dyskusji to byli przede wszystkim przedstawiciele inteligencji: pisarze, historycy, artyści, dziennikarze. Można więc mieć wątpliwości, które przeświatają z powyższej wypowiedzi Rycharskiego, na ile ich głosy są reprezentatywne dla potocznej pamięci polskiego społeczeństwa, w szczególności zaś zbiorowej pamięci mieszkańców dzisiejszej polskiej wsi oraz tych, którzy z tej wsi pochodzą. Z drugiej strony, trzeba sobie zdawać sprawę, że treści i formy pamięci zbiorowej w dużej mierze są kształtowane przez tzw. *memory makers*, do których niewątpliwie w/w uczestnicy dyskusji o pańszczyźnie należą. Dlatego też nie bezasadne jest przypuszczenie, że debata ta, jak również inne formy pracy pamięci w tym zakresie, jak np. twórczość teatralna, filmowa, literacka czy artystyczna, dokonują zmian w naszej niepamięci pańszczyzny. Przykładem najświeższej daty tych zmian są np. komentarze jakie są pojawiły po kontrowersyjnym nabyciu za 100 mln euro przez Skarb Państwa pod koniec grudnia 2016 r. kolekcji Czartoryskich wraz ze słynną *Damą z gronostajem* Leonarda da Vinci. M.in. członkowie partii Razem, ostro krytykując decyzję o zakupie tejsze kolekcji i postulując, by tej transakcji przyjrzały się Prokuratura oraz Najwyższa Izba Kontroli, opublikowali na portalach społecznościowych mem ze znanym obrazem Józefa Chełmońskiego *Orka* oraz komentarzem: „Czartoryscy kupili »Damę z gronostajem« za pieniądze z **niewolniczego wyzysku chłopów – naszych przodków**. Teraz Czartoryscy **dostaną pieniądze z naszych kieszeni** za ten sam obraz. Potomkowie chłopów **nie otrzymali odszkodowań za lata pańszczyzny**” [wytłuszczenia w tekście oryginalnym] (*Szlachta nie pracuje*, 29 grudnia 2016, dostęp: 2 stycznia 2017, <https://www.facebook.com/partiarazem/>). Jak więc widać sprawa pańszczyzny nie jest, przynajmniej dla dość sporej grupy Polaków, tylko kwestią jakiejś zamierzczłej przeszłości, lecz wraca w bardzo konkretnym kontekście, jakim jest moralnie, a w tym konkretnym przypadku także prawnie, podejrzany proceder wypłacania ogromnych sum potomkom arystokratycznych rodzin, będących głównym kreatorem i beneficjentem systemu bezwzględnej ekonomicznego wyzysku i prawnego zniewolenia niemal 3/4 populacji Rzeczypospolitej, jakim był system poddańczo-pańszczyźniany. W tej debacie o pańszczyźnie i w ogóle o chłopskich korzeniach polskiego społeczeństwa nie należy jednakże zapominać o jeszcze jednym jej aspekcie, który *implicitie* wzmiankowałem już w przyp. 13, a który *expressis verbis* wyraził przywoływany już przede mną Wojciech Burszta, wnikliwie zauważając: „»Problem „chłopa« pojawił się ostatnio nie przypadkowo, coraz więcej bowiem mamy danych o tym, co działo się na polskiej wsi w czasach II wojny światowej, szczególnie w odniesieniu do ukrywających się Żydów. Figura niewolnika – śmiesznie twierdzić – to jeden z możliwych zabiegów, które pragną stępić moralny osąd nad okrucieństwem, jakie spotkało Żydów po roku 1943. Rodzi się jednak, z punktu widzenia narodowej tożsamości, ogromna luka między niewolnikami-chłopami, którzy są okrutni, a bohaterskimi Polakami »miejskimi«, których wyidealizowanym modelem poznamyśmy są powstańcy warszawscy. Ciągłe jest problem z włączeniem chłopów w narodowy pochód dumy i moralnej prawości narodu zawsze wystawianego na próby ostateczne” (W.J. Burszta, *Kotwice pewności...*, dz. cyt., s. 210). Zob. także na ten temat niezwykle interesujący artykuł Nikodema Bończy-Tomaszewskiego, *Polskojęzyczni chłopi? Podstawowe problemy nowoczesnej historii chłopów polskich*, „Kwartalnik Historyczny” 2005, nr 2, s. 91-111.

<sup>57</sup> Sam miałem przyjemność uczestniczyć w maju 2015 r. jako panelista w takiej debacie po pokazie filmu w Poznaniu w siedzibie Fundacji Kultury Akademickiej.

<sup>58</sup> Termin postpamięć (*postmemory*) został wprowadzony do dyskursu pamięciowego przez amerykańską badaczkę Marianne Hirsch. W jej zamyśle pojęcie postpamięci ma opisywać specyficzny typ pamięci członków drugiego pokolenia, którzy na swój sposób „pamiętają” bardzo mocne, często traumatyczne doświadczenia pokolenia wcześniejszego. Pamiętają te doświadczenia, ponieważ choć nie były one ich udziałem, gdyż poprzedzały ich narodziny, mimo to zostały im przekazane tak głęboko (co nie znaczy, że zawsze świadomie i w sposób zamierzony), że wydają się stanowić ich własne wspomnienia. Hirsch w szczególności odnosi pojęcie postpamięci do interpretacji Zagłady, ale, jak sama stwierdza, jej „ustalenia z powodzeniem mogą objąć także inne typy transferu traumy, które chciałbym nazwać postpamięcią” (M. Hirsch, *Pokolenie postpamięci*, tłum. M. Borowski i M. Sugiera, „Didaskalia. Gazeta Teatralna” 2011, nr 10, s. 29.). Dlatego sądzę, że nie będzie nadużyciem zastosowanie tej kategorii także na innym gruncie, jakim jest pamięć czy też raczej wyparcie z niej przez znaczącą część naszego narodu swoich chłopskich korzeni, tym bardziej, że wg Hirsch „postpamięć odzwierciedla skomplikowaną oscylację między ciągłością a zerwaniem” (tamże). Z kolei termin „metachłopski” zaczerpnąłem od Wojciecha Burszty, według którego – jeśli dobrze rozumiem jego intencje – metachłopami miałoby być wszyscy, ci którzy, choć nie należą już do warstwy chłopskiej, to mają chłopskie korzenie i, co najważniejsze, są ich świadomi oraz przyznają się do nich. Zob. *I ty zostaniesz metachłopem - rozmowa o etnosnobbizmie z prof. Bursztą*. Rozmawiał Jędrzej Słodkowski, „Gazeta Wyborcza” 22 lutego 2014, [http://wyborcza.pl/1,75475,15505779,I\\_ty\\_zostaniesz\\_metachlopem\\_\\_rozmowa\\_o\\_etnosnobbizmie.html](http://wyborcza.pl/1,75475,15505779,I_ty_zostaniesz_metachlopem__rozmowa_o_etnosnobbizmie.html).

<sup>59</sup> Zastanawiałem się nad możliwością zawiązania się takiej wspólnoty, jak i wątpliwościami w tym kontekście się pojawiającymi, w wystąpieniu na 10. Polskim Zjeździe Filozoficznym. Zob. J. Wasiewicz, *Zwichrowana pamięć chłopskich korzeni społeczeństwa polskiego. Pytanie o możliwość metachłopskiej wspólnoty postpamięci*, [w:] *10 Polski Zjazd Filozoficzny 15-19 września 2015 Poznań, UAM. Księga streszczeń*, red. L. Godek, M. Musiał i M. Woszczyk, Poznań 2015, s. 479.

<sup>60</sup> Fragment wiersza *Po rewolucji* ks. Witolda Słowińskiego ze zbioru *Wiersze* jego autorstwa (druk ulotny).

<sup>61</sup> Mouffe, *Agonistyka*, dz. cyt., s. 29, 36.

<sup>62</sup> Tamże, s. 99.

<sup>63</sup> Tamże, s. 53.

<sup>64</sup> P. Nora, *Czas pamięci*, przeł. W. Dłuski, „Res Publica Nova” nr 7 (154), 2001, s. 40-41. Zob. także wywiad, jaki przeprowadził z Norą Jacek Żakowski, zamieszczony w jego książce *Rewanż pamięci*, Warszawa 2002, s. 62-63. Rzeczową analizę zjawiska demokratyzacji oraz pluralizacji pamięci w odniesieniu do polskiego społeczeństwa, jaka dokonała się w nim po 1989 r. znajduje czytelnik w przywoływanej już książce B. Korzeniewskiego, *Transformacja pamięci*, dz. cyt. Zob. także J. Nowak, *Spoleczne reguły pamiętania. Antropologia pamięci zbiorowej*, Kraków 2011, s. 107-152.

<sup>65</sup> Zob. P. Mościcki, *My też mamy już przeszłość. Guy Debord i historia jako pole bitwy*, Warszawa 2015.

<sup>66</sup> Będąc bardziej precyzyjnym trzeba by powiedzieć, że nasza tożsamość jest wypadkową tego, co pamiętamy i tego, co zapomnieliśmy. Warto bowiem uzmysłowić sobie, że zapomnienie czy też niepamięć, nie jest bynajmniej prostą negacją pamięci, lecz elementem ją współkonstruującym. Z tego zaś wynika, że zapomnienie nie pełni w stosunku do poczucia tożsamości czy to grupowej czy jednostkowej roli wyłącznie destrukcyjnej, związanej z utratą tożsamości, lecz jest także czynnikiem tę tożsamość współtworzącym. Zwraca na to uwagę przywoływany już Frank Ankersmit, twierdząc, jak sam mówi prowokacyjnie, że „nie jesteśmy tylko tą przeszłością, którą pamiętamy (lub możemy zapamiętać) – jak zawsze twierdzili historycy – lecz także tą, którą jesteśmy w stanie zapomnieć” (F. Ankersmit, dz. cyt., s. 32.). Dlatego też Jan Kordys, teoretyk kultury, lingwista, semiotyk i literaturoznawca, słusznie zauważa, że „Techniki usuwania z pamięci mówią więcej o danym społeczeństwie niż techniki zapamiętywania” (J. Kordys, *Kategorie antropologiczne i tożsamość narracyjna. Szkice z pogranicza neurosemiotyki i historii kultury*, Kraków 2006, s. 211.), a antropolog kultury Marc Augé konstatuje: „powiedz mi, o czym zapominałeś, a powiem ci, kim jesteś” (M. Augé, *Formy zapomnienia*, tłum. A. Turczyn, Kraków 2009, s. 26.). Szerzej piszę na ten temat w artykule *Wspólnoty na letejskich wodach. O zbiorowej niepamięci uwag kilka*, [w:] *Wokół negacji*, red. M. Woźniczka i A. Zalewski, Częstochowa 2015, s. 475-492.

<sup>67</sup> *Modi memorandi...*, dz. cyt., s. 152.

<sup>68</sup> Tamże, s. 455.

<sup>69</sup> J. Habermas, *Filozoficzny dyskurs nowoczesności*, tłum. M. Łukasiewicz, Kraków 2000, s. 24.

<sup>70</sup> Cyt. za: *Modi memorandi...*, dz. cyt., s. 456.

<sup>71</sup> W. Benjamin, *O pojęciu historii*, tłum. K. Krzemieniowa, [w:] Tenże, *Anioł historii. Eseje, szkice, fragmenty*, wybór i oprac. H. Orłowski, Poznań 1996, s. 414.

<sup>72</sup> Nie mam tu tylko na myśli obserwowanego powrotu różnego typu fundamentalizmów religijnych, ale także wzrost znaczenia tzw. myśli posthumanistycznej, wieszczącej upadek humanizmu, a z nim głęboko weń wpisane projektu sekularyzacji, co z kolei skutkuje narodzinami kondycji postsekularnej. Jak pisze jedna z prominentnych przedstawicielek tego nurtu Rosi Braidotti: „Do zbiorowego umysłu, jak również do umysłów indywidualnych, wkradła się wątpliwość: jak świeccy (my – feministki, antyrasiści, postkolonialści, ekolodzy) rzeczywiście jesteście?” (R. Braidotti, *Po człowieku*, tłum. J. Bednarek i A. Kowalczyk, Warszawa 2014, s. 91.).

# BIBLIOGRAFIA

---

# ZBIORCZA

---

- 1,2,3... Awangarda. *Film/sztuka pomiędzy eksperymentem a archiwum*, red. Ł. Ronduda i F. Zeyfang, Warszawa 2007. [Polskie tłumaczenie].
- Ankersmit, F. *Wzniosłe odłączenie się od przeszłości albo jak być/stać się tym, kim się już nie jest*, tłum. J. Benedyktowicz, przekład przejrzał M. Bańkowski, „Konteksty” 2003, nr 3-4.
- Artyści o sztuce. Od van Gogha do Picassa*, wybór i oprac. E. Grabska i H. Morawska, Warszawa 1977.
- Assmann, J. *Pamięć kulturowa. Pismo, zapamiętywanie i polityczna tożsamość w cywilizacjach starożytnych*, tłum. A. Kryczyńska-Pham, Warszawa 2008.
- Attali, J. *Słownik XXI wieku*, tłum. P. Panek, Wrocław 2002.
- Augé, M. *Formy zapomnienia*, tłum. A. Turczyn, Kraków 2009.
- Austin, J. L. *Jak działać słowami*, [w:] Tegoż, *Mówienie i poznawanie. Rozprawy i wykłady filozoficzne*, tłum. B. Chwedeńczuk, Warszawa 1993.
- Bal, M. *Wędrujące pojęcia w naukach humanistycznych. Krótki przewodnik*, tłum. M. Bucholc, Warszawa 2010.
- Balthus. Samotny wędrowiec w krainie malarstwa. Rozmowy z Françoise Jaunin*, K. Zabłocki, Warszawa 2004.
- Barker, E. *Art and Visual Culture 1600-1850: Academy to Avant-Garde*, London 2013.
- Barlow, P. *Fear and loathing of the academic, or just what is it that makes the avant-garde so different, so appealing?*, [w:] R. Cardoso Denis, Colin Trodd (red.), *Art and the Academy in the nineteenth century*, Manchester 2000.
- Baudrillard, J. *Spisek sztuki. Iluzje i deziluzje estetyczne z dodatkiem wywiadów o Spisku sztuki*, tłum. S. Królak, Warszawa 2006.
- Baudrillard, J. *Spółczesność konsumpcyjna. Jego mity i struktury*, tłum. S. Królak, Warszawa 2006.
- Baudrillard, J. *Wymiana symboliczna i śmierć*, tłum. S. Królak, Warszawa 2007.
- Baudrillard, J. *Dlaczego wszystko jeszcze nie zginęło. Esej ostatni*, tłum. S. Królak, Warszawa 2009.
- Bauman, Z. *Wieloznaczność nowoczesna, nowoczesność wieloznaczna*, tłum. J. Bauman, przekład przejrzał Z. Bauman, Warszawa 1995.
- Bauman, Z. *Ponowoczesność jako źródło cierpień*, Warszawa 2000.
- Bauman, Z. *Ponowoczesne wzory osobowe*, „Studia Socjologiczne” 1993, nr 2.
- Bell, D. *Kulturowe sprzeczności kapitalizmu*, tłum. S. Amsterdamski, Warszawa 1994.
- Benjamin, W. *O pojęciu historii*, tłum. K. Krzemieniowa, [w:] Tenże, *Anioł historii. Eseje, szkice, fragmenty*, wybór i oprac. H. Orłowski, Poznań 1996.
- Berlińska, A. *Michał Szlaga: Obrazy mojej polski*, „Wysokie Obcasy”, dodatek do „Gazety Wyborczej” 31 stycznia 2014, dostęp: 2016.11.14, [http://www.wysokieobcasy.pl/wysokie-obcasy/1,96856,15284734,Michal\\_Szlaga\\_Obraz\\_mojej\\_polski.html](http://www.wysokieobcasy.pl/wysokie-obcasy/1,96856,15284734,Michal_Szlaga_Obraz_mojej_polski.html).
- Bernabei, R. *Grupa The Eight*, [w:] F. Castrii Marchetti, *Malarstwo amerykańskie*, Warszawa 2005.
- Białostocki, J. (red.). *Teoretycy, historiografowie i artyści o sztuce*, Gdańsk 2009.
- Białostocki, J. „*Chłopska Melancholia*” Alberta Dürera, [w:] Tenże, *Pięć wieków myśli o sztuce*, Warszawa 1976.
- Bielski, M. *Rozmowa dwu baranów (fragment)*, [w:] *Wzięli diabła pana. Antologia poezji walczącej o postęp i wyzwolenie społeczne 1543-1953*, oprac. S. Czernik i J. Przyboś, Warszawa 1955.
- Bloom, H. *Podzwonne dla kanonu*, tłum. M. Szuster, „Literatura na Świecie” 2003, nr 9-10.
- Blixen, K. *Uczta Babette i inne opowieści o przeznaczeniu*, tłum. W. Juszcak, Poznań 2002.
- Boehm, G. i W. J. T. Mitchell, *Zwrot obrazowy a zwrot ikoniczny: dwa listy*, [w:] *Fotospółczesność. Antologia tekstów z socjologii wizualnej*, red. M. Boguni-Borowska i P. Sztompka, Kraków 2013.

- Bojarska, K. *Obecność Zagłady w twórczości polskich artystów*, <http://culture.pl/pl/artykul/obecnosczagladywtworczości-polskich-artystow>.
- Boltanski, L. *Od rzeczy do dzieła. Procesy atrybucji i nadawania wartości przedmiotom*, tłum. I. Bojadźjewa, [w:] J. Sowa (red. nauk.), *Wieczna radość. Ekonomia polityczna społecznej kreatywności*, Warszawa 2011.
- Bończa-Tomaszewski, N. *Polskojęzyczni chłopci? Podstawowe problemy nowoczesnej historii chłopów polskich*, „Kwartalnik Historyczny” 2005, nr 2.
- Borys, M. *Powrót Jagny. O profanacjach w sztuce Michała Łagowskiego*, „Mała kultura współczesna” [online], nr 4, 2015, <https://malakulturawspolczesna.org/2015/04/30/monika-borys-powrot-jagny-o-profanacjach-w-sztuce-michala-lagowskiego/>.
- de Botton, A. *Jak Proust może zmienić Twoje życie*, tłum. W. Sadkowski, Warszawa 1998.
- Bourdieu, P. *Reguły sztuki. Geneza i struktura pola literackiego*, tłum. A. Zawadzki, Kraków 2001.
- Bourdieu, P. *Dystynkcja. Społeczna krytyka władzy sądzienia*, tłum. P. Biłos, Warszawa 2005.
- Bouty, M. *Słownik dzieł i tematów literatury francuskiej*, tłum. M. Laurent i S. Bereś, Wrocław 1995.
- Braidotti, R. *Po człowieku*, tłum. J. Bednarek i A. Kowalczyk, Warszawa 2014.
- Burke, P. *Kultura i społeczeństwo w renesansowych Włoszech*, tłum. W. K. Siewierski, Warszawa 1991.
- Burszta, J. *Chłopskie źródła kultury*, Warszawa 1985.
- Burszta, W.J. *Kotwice pewności. Wojny kulturowe z popnacjonalizmem w tle*, Warszawa 2013.
- Calvino, I. *Niewidzialne miasta*, tłum. A. Kreisberg, Warszawa 2013.
- Ciesielski, W. *Pielgrzymka i Kolęda w sztuce polskiej*, [w:] *Państwo wojny*, red. P. Lisowski, Toruń 2012.
- Ciesielski, W. *Sztuka w pociągu relacji Łódź – Koszalin*, „Sztuka i Dokumentacja” 2012, nr 7.
- Chipp, H. B. *Theories of Modern Art. A Source Book by Artists and Critics*, Berkeley/Los Angeles 1968.
- Chmielewska, K. *Tak i nie. Meandry polskiego dyskursu postkolonialnego i postzależnościowego*, [w:] *(P)o zaborach, (p)o wojnie, (p)o PRL. Polski dyskurs postzależnościowy dawniej i dziś*, red. H. Gosk i E. Kraskowska, Kraków 2013.
- Chollet, M. *Tyrania rzeczywistości*, tłum. A. Dwulit, Warszawa 2013.
- Clair, J. *Kryzys muzeów. Globalizacja kultury*, tłum. J. M. Kłoczkowski, Gdańsk 2009.
- Clark, T. J. *Farewell to an Idea: Episodes from a History of Modernism*, New Haven 2001.
- Clark, T. J. *Bóg nie został stracony*, tłum. S. Czekalski, [w:] M. Bryl, P. Juszkiewicz, P. Piotrowski i W. Suchocki (red.) *Perspektywy współczesnej historii sztuki. Antologia przekładów „Artium Quaestiones”*, Poznań 2009.
- Coetzee, J. M. *Zapiski ze złego roku*, tłum. M. Kłobukowski, Kraków 2008.
- Czaja, D. *Zagadka arcydzieła. Balzac i Rivette cz. I*, eGNOSIS Punkt Widzenia, [online], dostęp 2 marca 2016, [http://www.gnosis.art.pl/e\\_gnosis/punkt\\_widzenia/czaja\\_zagadka\\_arcydzieła\\_01.htm](http://www.gnosis.art.pl/e_gnosis/punkt_widzenia/czaja_zagadka_arcydzieła_01.htm).
- Czapski, J. *Marceli Proust*, [w:] Tegoż, *Patrząc*, Kraków 1996.
- Czapski, J. *O Brzozowskim*, [w:] Tegoż, *Swoboda tajemna*, Warszawa: Wydawnictwo PoMOST, 1989.
- Dambruyn, J. *Joueneymen, social rise and the urban labour market in the southern Netherlands during the transition from the middle ages to the early modern period*, [w:] N. Peeters (red.): *The Role and Status of the Painter's Journeyman in the Low Countries c. 1450-c. 1650*, Paris/Leuven/Dudley 2007.
- Damisch, H. *Pod-spód malarstwa*, [w:] Tegoż, *Okno w żółci kadmowej albo o tym, co kryje się pod spodem malarstwa*, tłum. M. Prosowska, Gdańsk 2006.
- Debord, G. *Społeczeństwo spektaklu oraz Rozważania o społeczeństwie spektaklu*, tłum. M. Kwaterko, Warszawa 2006.
- Delacroix, E. *Dzienniki. Część pierwsza (1822-185)*, tłum. J. Guze i J. Hartwig, Gdańsk 2003.
- Delacroix, E. *Dzienniki, część druga (1854-1863)*, tłum. J. Guze i J. Hartwig, Gdańsk 2007.
- Demirski, P. *W imię Jakuba S.*, [http://teatrdramatyczny.pl/index.php?option=com\\_content&view=article&id=1694&Itemid=618](http://teatrdramatyczny.pl/index.php?option=com_content&view=article&id=1694&Itemid=618).
- Derkaczew, J. „W imię Jakuba S.”. *Nie wstydzicie się słomy z butów*, „Gazeta Wyborcza” 10 grudnia 2011, [http://wyborcza.pl/1,75475,10791500,W\\_imie\\_Jakuba\\_S\\_\\_\\_Nie\\_wstydzicie\\_sie\\_slomy\\_z\\_butow.html](http://wyborcza.pl/1,75475,10791500,W_imie_Jakuba_S___Nie_wstydzicie_sie_slomy_z_butow.html).
- Domańska, E. *Historie niekonwencjonalne. Refleksje o przeszłości w nowej humanistyce*, Poznań 2006.
- Domańska, E. *Historia egzystencjalna. Krytyczne studium narratywizmu i humanistyki zaangażowanej*, Warszawa 2012.
- Dominiczak, J., M. Szlaga (red.), *Stocznia. Szlaga*, Gdańsk 2013.
- Featherstone, M. *Postmodernizm i estetyzacja życia codziennego*, tłum. P. Czaplinski, J. Lang, [w:] R. Nycz (red. nauk.), *Postmodernizm. Antologia przekładów*, Kraków 1996.
- Finkelkraut, A. *Niewdzięczność. Rozmowa o naszych czasach*, tłum. S. Królak, Warszawa 2005.

- Florida, R. *Narodziny klasy kreatywnej*, tłum. T. Krzyżanowski i M. Penkala, Warszawa 2010.
- Foryś, G. *Dynamika sporu. Protesty rolników w III Rzeczypospolitej*, Warszawa 2008.
- Foucault, M. *Trzeba bronić społeczeństwa. Wykłady w Collège de France, 1976*, tłum. M. Kowalska, Warszawa 1998.
- Furedi, F. *Gdzie się podzieli wszyscy intelektualiści?*, tłum. K. Makaruk, Warszawa 2008.
- Gadamer, H. G. *Język i człowiek*, [w:] Tegoż, *Rozum, słowo, dzieje*, tłum. M. Łukasiewicz i K. Michalski, Warszawa 2000.
- Gender i wieś. Michał Łagowski i Daniel Rycharski w rozmowie z Ewą Tatar*, [http://artmuseum.pl/public/upload/files/Gender\\_i\\_wies\\_romowa\\_Lagowski\\_Rycharski\\_Tatar.pdf](http://artmuseum.pl/public/upload/files/Gender_i_wies_romowa_Lagowski_Rycharski_Tatar.pdf).
- Giddens, A. *Nowoczesność i tożsamość. "Ja" i społeczeństwo w epoce późnej nowoczesności*, tłum. A. Szulżycka, Warszawa 2002.
- Goff, J. Le. *Historia i pamięć*, tłum. A. Gronowska i J. Stryczyk, Warszawa 2007.
- Gola, J. i G. Kowalski, *Po 30 latach. Spojrzenie na pracownię Hansena*, Warszawa 2013.
- Golka, M. *Pamięć społeczna i jej implanty*, Warszawa 2009.
- Gombrich, E. H. *O sztuce*, Warszawa 1997.
- Grafika na Śląsku w drugiej połowie XX wieku*, red. M. Meschnik, A. Romaniuk i J. Schmatloch, Katowice 2001.
- Gross, J. T. *Sąsiedzi. Historia zagłady żydowskiego miasteczka*, Sejny 2000.
- Gross, J. T. *Strach. Antysemityzm w Polsce tuż po wojnie. Historia moralnej zapaści*, Kraków 2008.
- Gross, J. T. *Złote żniwa. Rzecz o tym, co się działo na obrzeżach zagłady Żydów*, Kraków 2011.
- Grzywacz, Z. *Memłary i inne teksty przy życiu i sztuce*, wybór i oprac. T. Nyczek, Kraków 2009.
- Guzek, Ł. *Ruch galeryjny w Polsce. Zarys historyczny. Od lat sześćdziesiątych poprzez galerie konceptualne lat siedemdziesiątych po ich konsekwencje w latach osiemdziesiątych i dziewięćdziesiątych*, „Sztuka i Dokumentacja” 2012, nr 7.
- Gzowska, A. *Sic transit gloria mundi*, „Widok. Teorie i praktyki kultury wizualnej,” 2013, nr 4, dostęp: 2016.01.27, <http://pismowidok.org/index.php/one/article/view/138/193>.
- Habermas, J. *Filozoficzny dyskurs nowoczesności*, tłum. M. Łukasiewicz, Kraków 2000.
- Haraway, D. *Wiedze uytuowane. Kwestia nauki w feminizmie i przywilej ograniczonej/częściowej perspektywy*, tłum. A. Czarnaćka, Biblioteka Online Think Tanku Feministycznego 2008, <http://www.ekologiasztuka.pl/pdf/f0062haraway1988.pdf>.
- Hell, J., A. Schönle, *Introduction*, [w:] *Ruins of Modernity*, red. J. Hell, A. Schönle, Durham 2010.
- Henri, R. *Progress in Our National Art Must Spring from the Development of Individuality of Ideas and Freedom of Expression: A Suggestion for a New Art School*, [w:] P. Hills, *Modern Art in the USA. Issues and Controversies of the 20th Century*, New Jersey 2001.
- Hess, J. M. *Reconstituting the Body Politic. Enlightenment, Public Culture and the Invention of Aesthetic Autonomy*, Detroit 1999.
- Hillman, J. *Re-wizja psychologii*, tłum. J. Korpany, Warszawa 2016.
- Hirsch, M. *Pokolenie postpamięci*, tłum. M. Borowski i M. Sugiera, „Didaskalia. Gazeta Teatralna” 2011, nr 10.
- Hochschild, A. R. *Zarządzanie emocjami. Komercjalizacja ludzkich uczuć*, tłum. J. Konieczny, Warszawa 2005.
- Hołyński, M. *Sztuka i komputery*, Warszawa 1976.
- I ty zostaniesz metachłopem - rozmowa o etnosnobbizmie z prof. Bursztą*. Rozmawiał Jędrzej Słodkowski, „Gazeta Wyborcza” 22 lutego 2014, [http://wyborcza.pl/1,75475,15505779,I\\_ty\\_zostaniesz\\_metachlopem\\_\\_rozmowa\\_o\\_etnosnobbizmie.html](http://wyborcza.pl/1,75475,15505779,I_ty_zostaniesz_metachlopem__rozmowa_o_etnosnobbizmie.html).
- Jakubczak, F. *Pamiętnikarstwo ludowe jako portret własny rolników w piśmienniczej kulturze polskiej*, [w:] *Czy zmierzch kultury ludowej?*, wybór i oprac. S. Zagórski, red. A. Dobroński, Łomża 1997.
- Jankowicz, G. *Po co jest sztuka. Rozmowy z pisarzami, cz. 2*, Kraków 2013.
- Jasieński, B. *Słowo o Jakubie Szeli*, [w:] Tenże, *Poezje zebrane*, wstęp, oprac. i komentarze B. Lentas, współpraca M. Ogonowska, Gdańsk 2008.
- Jedlicki, J. *O pamięci zbiorowej: przypadek polski*, [w:] *Polsko-niemieckie miejsca pamięci. Tom 4. Refleksje metodologiczne*, red. R. Traba i H. H. Hahn, Warszawa 2013.
- Juszczak, W. *Dzieło sztuki a „granica sensu”*, [w:] Tegoż, *Wędrownka do źródeł*, Gdańsk 2009.
- Kała, P., M. Szłaga, „Używam fotografii jako narzędzia interwencji” [wywiad], dostęp: 06 stycznia 2017, <http://fotoblogia.pl/7121,michal-szłaga-uzywam-fotografie-jako-narzedzie-interwencji>.
- Kapralski, S. *Naród z popiołów. Pamięć zagłady a tożsamość Romów*, Warszawa 2012.
- Karez, P. *Gustav Klimt – Romanbiografie. Zeit und Leben des Wiener Kunstlers Gistav Klimt*, Wiedeń 2014.
- Klekot, E. *Samofolkloryzacja. Współczesna sztuka ludowa z perspektywy krytyki postkolonialnej*, „Kultura Współczesna” 2014, nr 1.
- Kmita, A. *Wstęp. O projekcie Filizanka Katowice 2013*, [w:] *Porcelana x Katowice*, Katowice 2015.

- Kołąkowski, L. *Mini wykłady o maxi sprawach. Trzy serie*, Kraków 2009.
- Kopaliński, W. *Słownik wyrazów obcych i zwrotów obcojęzycznych*, Warszawa 1989.
- Korduba, P. *Ludowość na sprzedaż. Towarzystwo Popierania Przemysłu Ludowego, Cepelia, Instytut Wzornictwa Przemysłowego*, Warszawa 2013.
- Kordys, J. *Kategorie antropologiczne i tożsamość narracyjna. Szkice z pogranicza neurosemiotyki i historii kultury*, Kraków 2006.
- Korzeniewski, B. *Transformacja pamięci. Przewartościowania w pamięci przeszłości a wybrane aspekty funkcjonowania dyskursu publicznego o przeszłości w Polsce po 1989 roku*, Poznań 2010.
- Kosuth, J. *Artist as Anthropologist*, [w:] *Art After Philosophy and After. Collected Writings 1966-1990*, red. G. Guercio, Cambridge MA 2002.
- Kowalczyk, I. *Zwrot konserwatywny C.D. - głównie na przykładzie Poznania*, 01 października 2015, blog, <http://strasznaszotka.blox.pl/2015/10/Zwrot-konserwatywny-CD-glownie-na-porzukladzie.html>.
- Kowalczyk, I. *Podróż do przeszłości. Interpretacje najnowszej historii w polskiej sztuce krytycznej*, Warszawa 2010.
- Kozak, P. *Pańszczyzna. Niedokończona sprawa*, „krytykapolityczna.pl,” <http://www.krytykapolityczna.pl/en/artykuly/opinie/20140223/kozak-panszczyzna-niedokonczone-sprawa>.
- Kozina, I. *Czy dizajn może być śląski*, „2+3D” 2015, nr 55.
- Kozina, I. *Ikony dizajnu w województwie śląskim*, Katowice 2012.
- Kozina, I. *Dylematy architektoniczne na przemysłowym Górnym Śląsku w latach 1763-1955*, Katowice 2005.
- Krakowski, P. *O sztuce nowej i najnowszej*, Warszawa 1981.
- Kroh, A. *Wesołego Alleluja Polsko Ludowa, czyli o pogmatwanych dziejach chłopskiej kultury plastycznej na ziemiach polskich*, Warszawa 2014.
- Kula, W. *Wstęp*, [w:] *Materiały do dziejów uwłaszczenia w Królestwie Polskim*, oprac. K. Śreniowska i S. Śreniowski, Wrocław 1961.
- Kwiatkowski, P. T. *Pamięć zbiorowa społeczeństwa polskiego w okresie transformacji*, Warszawa 2008.
- KwieKulik. *Zofia Kulik & Przemysław Kwiek*, red. Ł. Ronduda i G. Schöllhammer, Warszawa 2012.
- Landry, E. *Whistler v. Ruskin: Morality in Art versus Aesthetic Theory*, <http://www.loyno.edu/~history/journal/Landry.htm>.
- Lash, S. i C. Lury, *Globalny przemysł kulturowy. Medializacja rzeczy*, tłum. J. Majmurek i R. Mitoraj, Kraków 2011.
- Leder, A. *Prześlona rewolucja. Ćwiczenie z logiki historycznej*, Warszawa 2014.
- Lisowski, P. *Państwo wojny. Poszerzenie pola walki*, [w:] *Państwo wojny*, red. Piotr Lisowski, Toruń 2012.
- MacCannell, D. *Turysta. Nowa teoria klasy próżniaczej*, tłum. E. Klekot i A. Wiczorkiewicz, Warszawa 2002.
- Majmurek, J. *Potomek chłopów pańszczyźnianych patrzy na Wilanów*, „Krytyka Polityczna” 2012, nr 29.
- Małkowski, T. *Dworzec w Katowicach inspirowany i zachwyca*, „Gazeta Wyborcza,” 26 października 2008, [http://katowice.wyborcza.pl/katowice/1,35019,5850954,Dworzec\\_w\\_Katowicach\\_inspirowany\\_i\\_zachwyca.html](http://katowice.wyborcza.pl/katowice/1,35019,5850954,Dworzec_w_Katowicach_inspirowany_i_zachwyca.html).
- Manguel, A. *Moja historia czytania*, tłum. H. Jankowska, Warszawa 2003.
- Markiewicz, H. i A. Romanowski, *Skrzydlate słowa*, Warszawa 1990.
- Markowski, M. P. *Polityka wrażliwości. Wprowadzenie do humanistyki*, Kraków 2013.
- Markowski, M. P. *O reprezentacji*, [w:] *Kulturowa teoria literatury. Główne pojęcia i problemy*, red. M. P. Markowski i R. Nycz, Kraków 2006.
- Markowski, M. P. *Występek. Eseje o pisaniu i czytaniu*, Warszawa 2001.
- Markowski, M. P. *Życie na miarę literatury. Eseje*, Kraków 2009.
- Matt, G. *Muzeum jako przedsiębiorstwo, Łatwo i przystępnie o zarządzaniu instytucją kultury*, tłum. A. Wajs, Warszawa 2006.
- Matuszewski, J. *Cham*, Łódź 1991.
- Mazur, A. *Michał Szlaga* [w:] *Tenże, Decydujący moment. Nowe zjawiska w fotografii polskiej po 2000 roku*, Warszawa 2012.
- Mazurek, R. *Antoni Starowieyski: Mieszczanie teraz nie kupują obrazów*, Plus Minus, [online], dostęp 2 marca 2016, <http://www.rp.pl/Plus-Minus/302269991-Antoni-Starowieyski-Mieszczanie-teraz-nie-kupuja-obrazow.html#ap-1/>.
- Merlau-Ponty, M. *Obecni w słowie*, tłum. J. Skoczylas, [w:] *Tegoż, Proza świata. Eseje o mowie*, przeł. E. Bieńkowska, S. Cichowicz i J. Skoczylas, Warszawa 1999.
- Miłosz, C. *Wiersze wszystkie*, Kraków 2011.
- Miłosz, C. *Eseje*, wybór i postowie M. Zaleski, Warszawa 2000.
- Mitchell, W. J. T. *Czego chcą od nas obrazy? Pragnienia przedstawić, życie i miłości obrazów*, przeł. Ł. Zaremba, Warszawa 2013.
- Modi memorandi. Leksykon kultury pamięci*, red. M. Saryusz-Wolska i R. Traba, Warszawa 2014.

- Mościcki, P. *My też mamy już przeszłość. Guy Debord i historia jako pole bitwy*, Warszawa 2015.
- Mouffe, Ch. *Agonistyka. Polityczne myślenie o świecie*, tłum. B. Szelewa, Warszawa 2015.
- Możdżyński, P. *Noc Muzeów jako nowy środek konsumpcji w globalnym przemyśle kulturowym*, [w:] S. H. Zaręba, W. Klimski (red. nauk.), *Cooltura!ni. Europejska Noc Muzeów w Warszawie 2015*, Warszawa 2015.
- Możdżyński, P. *Odmiennie stany emocji sztuki współczesnej*, „Dyskurs. Zeszyty Naukowo-Artystyczne Akademii Sztuk Pięknych we Wrocławiu” 2008, nr 7.
- Możdżyński, P. *Projektowanie hiperrzeczywistości? Emancypacja dizajnu w perspektywie wybranych teorii socjologii i filozofii kultury*, „Miscellanea Anthropologica et Sociologica”, 2015, nr 1 (16).
- Muschg, W. *Tragiczne dzieje literatury*, tłum. B. Baran, Warszawa 2010.
- Myśliwski, W. *Kres kultury chłopskiej*, Warszawa - Bochnia 2003.
- Newhouse, V. *W stronę nowego muzeum*, [w:] M. Popczyk (red. nauk.), *Muzeum sztuki. Antologia*, Kraków 2005.
- Nietzsche, F. *Niewczesne rozważania*, tłum. M. Łukasiewicz, Kraków 1996.
- Nijakowski, L. M. *Polska polityka pamięci. Esej socjologiczny*, Warszawa 2008.
- Nora, P. *Czas pamięci*, tłum. W. Dłuski, „Res Publica Nova” 2001, nr 7 (154).
- Nowak, J. *Spoleczne reguły pamiętania. Antropologia pamięci zbiorowej*, Kraków 2011.
- Nowak, J. *Narracje grup mniejszościowych wobec dominującego dyskursu większości*, [w:] *Przeszłość w dyskursie publicznym*, red. A. Szpociński, Warszawa 2013.
- Nowak, P. *Hodowanie troglodytów. Uwagi o szkolnictwie wyższym i kulturze umysłowej człowieka współczesnego*, Warszawa 2014.
- Nyczek, T. *Po co jest sztuka. Rozmowy z pisarzami, cz. 1*, Kraków 2012.
- Orłowski, H. *Warmia z oddali. Odpominania*, Olsztyn 2000.
- Oslisło-Piekarska, Z. *Nowi Ślązacy. Miasto. Dizajn. Tożsamość*, Katowice 2015.
- Pamuk, O. *Inne kolory. Eseje i opowiadania*, tłum. A. Akbike Sulimowicz i T. Kunz, Kraków 2012.
- Pessoa, F. *Księga niepokoju. Bernarda Soaresa, pomocnika księgowego w Lizbonie*, tłum. M. Lipszyc, Izabelin 2007.
- Piotrowski, P. *Muzeum krytyczne*, Poznań 2011.
- Platon, *Państwo*, [w:] Tegoż, *Państwo, Prawa*, tłum. W. Witwicki, Kęty 1999.
- Plińska, W. *Lekcja historii: Pomnik Chłopa i Muzeum Alternatywnych Historii Społecznych Daniela Rycharskiego i Szymona Maliborskiego*, „Szum” 4 października 2015, <http://magazynszum.pl/rozmowy/lekcja-historii-pomnik-chlopa-i-muzeum-alternatywnych-historii-spolecznych-daniela-rycharskiego-i-szymona-maliborskiego>.
- Plińska, W. *Wciąż obcy kontekst. „Pomnik chłopa” Daniela Rycharskiego*, „Szum” 10 stycznia 2016, <https://magazynszum.pl/krytyka/wciaz-obcy-kontekst-pomnik-chlopa-daniela-rycharskiego>.
- Poland – a Country of Folklore?*, red. J. Kordjak, Warszawa 2016.
- Poprzedzka, M. *Akademizm*, Warszawa 1977.
- Przestrzeń społeczna. Historie mówione Złotego Grona i Biennale Sztuki Nowej*, red. P. Słodkowski, Zielona Góra 2014.
- Pytel, J. *150 rocznica reformy uwłaszczeniowej w Królestwie Polskim*, „peczelice.pl” 7 marca 2014, <http://www.peczelice.pl/news/150-rocznica-reformy-uwlaszczeniowej-w-krolestwie-polskim.aspx>,
- Riffaterre, M. *O wzajemnym uzupełnianiu się komparatystyki literackiej i studiów kulturowych*, tłum. R. Sendyka, [w:] *Niewspółmierność. Perspektywy nowoczesnej komparatystyki. Antologia* pod red. T. Biczewskiego, Kraków 2010.
- Ricoeur, P. *Pamięć, historia, zapomnienie*, tłum. J. Margański, Kraków 2012.
- Ricoeur, P. *Pamięć – zapomnienie – historia*, tłum. J. Migasiński, [w:] *Tożsamość w czasach zmiany. Rozmowy w Castel Gandolfo*, red. K. Michalski, Warszawa-Kraków 1995.
- Ricoeur, P. *Tożsamość osobowa i tożsamość narracyjna*, [w:] Tegoż, *O sobie samym jako innym*, tłum. B. Chełstowski, Warszawa 2003.
- Riesman, D. *Tradycja oralna a słowo pisane*, [w:] *Antropologia słowa. Zagadnienia i wybór tekstów*, oprac. G. Godlewski, A. Mencwel i R. Sulima, Warszawa 2004.
- Ritzer, G. *Magiczny świat konsumpcji*, tłum. L. Stawowy, Warszawa 2001.
- Robakowski, J. *Postmodernistyczny garaż. Z Józefem Robakowskim rozmawia Piotr Lisowski*, [w:] *Państwo wojny*, red. P. Lisowski, Toruń 2012.
- Rorty, R. *Inspiracyjna wartość wielkich dzieł literatury*, tłum. A. Szahaj, [w:] Tegoż, *Spełnianie obietnicy naszego kraju. Myśl lewicowa w dwudziestowiecznej Ameryce*, tłum. A. Karalus i A. Szahaj, Toruń 2010.
- Ruskin, J. *Fors Clavigera: Letters to the Workmen and Labourers of Great Britain*, Boston: Dana Estes & Company Publishers, [1880?].



- Sasnal. *Przewodnik Krytyki Politycznej*, t. II, wybór i oprac. Zespół Krytyki Politycznej, Warszawa 2008.
- Sebald, W. G. *Austerlitz*, tłum. M. Łukasiewicz, Warszawa 2007.
- Sempoliński, J. *Zwątlenie*, [w:] Tegoż, *Władztwo i służba*, Lublin 2001.
- Saryusz-Wolska, M. *Spotkania czasu z miejscem. Studia o pamięci i miastach*, Warszawa 2011.
- Savater, F. *Mój słownik filozoficzny*, M. Borycka, K. Kacprzak i W. Krawczyk, Poznań 2003.
- Secomska, K. *Malarstwo francuskie XVII wieku*, Warszawa 1985.
- Semik, T. *Muzeum Śląskie: dyrektor Jodliński odchodzi*, „Dziennik Zachodni” 26 marca 2013, <http://www.dziennikzachodni.pl/artykul/792156,muzeum-slaskie-dyrektor-jodlinski-odchodzi,id,t.html>.
- Shakespeare, W. *Sonety*, tłum. S. Barańczak, Poznań 1993.
- Sikorski, T. *Pracownia Dziekanka 1976 – 1987*, <http://pracowniadziekanka.blogspot.com>.
- Sloterdijk, P. *Musisz życie swe odmienić. O Antropotechnice*, tłum. J. Janiszewski, Warszawa 2014.
- Sowa, J. *Fantomowe ciało króla. Peryferyjne zmagania z nowoczesną formą*, Kraków 2011.
- Starnawski, M. „Któż tam będzie wisiał?” – bunt chłopski w miejskiej wyobraźni. *O płycie Gore zespołu R.U.T.A. i o jej recepcji*, „Studia Litteraria et Historica. Pismo Instytutu Slawistyki Polskiej Akademii Nauk” 2012, nr 1, <http://www.meakultura.pl/publikacje/muzyka-i-bunt-ktoz-tam-bedzie-wisial-bunt-chlopski-w-miejskiej-wyobrazni-o-plycie-gore-zespolu-r-u-t-a-i-o-jej-recepcji-516>.
- Staszic, S. *Przestrogi dla Polski*, oprac. S. Czarnowski, Wrocław-Warszawa 2003.
- Sylvester, D. *Rozmowy z Francisem Baconem. Brutalność faktu*, tłum. M. Wasilewski, Poznań 1997.
- Szacka, B. *Czas przeszły, pamięć, mit*, Warszawa 2006.
- Sztuka Górnego Śląska od średniowiecza do końca XX wieku*, red. E. Chojecka, Katowice 2004.
- Śniedziewska, M. *Petit pan de mur jaune- Czapski, Grudziński, Herbert wobec Proustowskiej wizji Widoku Delft*, [w:] Tejze, *Siedemnastowieczne malarstwo holenderskie. W literaturze polskiej po 1918 roku*, Toruń 2014.
- Śreniowski, S. *Dzieje chłopów w Polsce. Szkic o ustroju społecznym*, Warszawa 1947.
- Świdziński, J. *Sztuka, społeczeństwo i samoświadomość*, tłum. Ł. Guzek, Warszawa 2009.
- Świdziński, J. *Quotations on Contextual Art*, Eindhoven 1987.
- Świdziński, J. *Dwanaście punktów sztuki kontekstualnej*, [w:] Jan Świdziński. *Konteksty*, Lublin 2010.
- Świętochowski, A. *Historia chłopów polskich*, wyd. II, Poznań [b.r.w.].
- Tatarkiewicz, W. *Historia estetyki*, t. III, Warszawa 2009.
- Traba, R. *Historia – przestrzeń dialogu*, Warszawa 2006.
- Traverso, E. *Historia jako pole bitwy. Interpretacja przemocy w XX wieku*, tłum. Ś. F. Nowicki, Warszawa 2014.
- Trilling, L. *The Liberal Imagination: Essays on Literature and Society*, New York 1953.
- Touraine, A. *Mysleć inaczej*, tłum. P. Byliniak, Warszawa 2011.
- VeryGraphic. Polish Designers of the 20th Century*, red. J. Mrowczyk, Warszawa 2015.
- Virilio, P. *Bomba informacyjna*, tłum. S. Królak, Warszawa 2006.
- Vogl, J. *Widmo kapitału*, tłum. K. Sosnowska, Warszawa 2015.
- Wasiewicz, J. *Zwichrowana pamięć chłopskich korzeni społeczeństwa polskiego. Pytanie o możliwość metachłopskiej wspólnoty postpamięci*, [w:] 10 Polski Zjazd Filozoficzny 15-19 września 2015 Poznań, UAM. *Księga streszczeń*, red. L. Godek, M. Musiał i M. Woszczyk, Poznań 2015.
- Wasiewicz, J. *Zwichrowana pamięć chłopskiego oporu*, „Le Monde diplomatique. Edycja polska” 2014, nr 4 (98).
- Wasiewicz, J. *Wspólnoty na letejskich wodach. O zbiorowej niepamięci uwag kilka*, [w:] *Wokół negacji*, red. M. Woźniczka i A. Zalewski, Częstochowa 2015.
- Wasiewicz, J. *Zapomniana rocznica. 150 lat uwłaszczenia chłopów w Królestwie Polskim*, „Na Spiszu. Pismo Związku Polskiego Spisza” 2014, nr 1 (90), <https://app.box.com/s/v1vpxk28ohl1vmdy1wdd>.
- Wasiewicz, J. *Bunty chłopskie. Od początków państwa do końca II Rzeczypospolitej*, [w:] *Polskie miejsca pamięci. Dzieje toposu wolności*, red. S. Bednarek i B. Korzeniewski, Warszawa 2014.
- Wasilewski, J. *Spółczesność polskie, społeczeństwo chłopskie*, „Studia Socjologiczne” 1986, nr 3 (102).
- Weaver, R. M. *Idee mają konsekwencje*, tłum. B. Bubula, Warszawa 2010.
- Whistler: A Retrospective*, ed. R. Spencer, New York 1989.

- Wilson, E. O. *Konsiliencja. Jedność wiedzy*, tłum. J. Mikos, Poznań 2011.
- Witkowska, A. *Sławianie, my lubim sielanki...*, Warszawa 1972.
- Wolff-Powęska, A. *Pamięć – brzmienie i uwolnienie. Niemcy wobec nazistowskiej przeszłości (1945-2010)*, Poznań 2011.
- Would Abolish 20th Century And Its Plastic*, „The Hour” 15 marca 1978, <https://news.google.com/newspapers?nid=1916&dat=19780315&id=e08pAAAAIIBAJ&sjid=Pm4FAAAAIBAJ&pg=965,2753926&hl=pl>.
- Woźniakowski, J. *Józef Czapski – pasja skupionej obserwacji (1986-1996)*, [w:] Tegoż, *Pisma wybrane t. 1, Słowa i obrazy. Sztuka, myśl o sztuce, kultura artystyczna*, wybór, wstęp i oprac. N. Cieślińska-Lobkowicz, Kraków 2011.
- Zalesiński, J., M. Szlaga: *Stocznia to najbardziej barbarzyńska rewitalizacja w Europie* [wywiad], „Dziennik Bałtycki” 25 września 2013, dostęp: 27 listopada 2016, <http://www.dziennikbaltycki.pl/artukul/1000605,michal-szlaga-stocznia-to-najbardziej-barbarzynska-rewitalizacja-w-europie,id,t.html>.
- Zalewski, M. *Formy pamięci*, Gdańsk 2004.
- Ziejka, F. *W kręgu mitów polskich*, Kraków 1977.
- Żakowski, J. *Rewanż pamięci*, Warszawa 2002.
- Żakowski, J. *Najtrudniejsza rocznica – 1864*, 22 lutego 2014, [http://wyborcza.pl/1,75968,15833355,Najtrudniejsza\\_rocznica\\_\\_1864.html#TRNajCzytSST](http://wyborcza.pl/1,75968,15833355,Najtrudniejsza_rocznica__1864.html#TRNajCzytSST).
- Żywa Galeria. *Łódzki progresywny ruch artystyczny 1969-1992*, red. J. Robakowski, Łódź 2000.
- Žižek, S. *Między demokracją a boską przemocą*, [w:] G. Agamben i in., *Co dalej z demokracją?*, tłum. M. Kowalska, Warszawa 2012.

# ENGLISH SUMMARIES

Paweł MOŹDŻYŃSKI

## **The Academy of Fine Arts on the horizon of the consumer society and the pursuit of impressions**

The main topic of Moźdzyński's text is the functioning of Fine Arts academies within contemporary society. At the beginning, the author writes about postmodern society and culture. He explores the rules of the contemporary social field of visual arts and examines ideas of 'new museology'. Afterwards, Moźdzyński diagnoses problems occurring within Polish Fine Arts academies. In the last part of the article, he tries to create a concept for a new art academy. The author uses the categories of Zygmunt Bauman, Jean Baudrillard, George Ritzer, Dean MacCannell, Mike Featherstone, Pierre Bourdieu.

Mateusz Maria BIECZYŃSKI

## **The role of the Academy of Fine Arts in the process of the formation and implementation of the legal guarantee for the freedom of art**

This article is investigating the role of art academies in the formation process of artistic freedom in the legal sense. Art academies traditionally were never recognized as a place of artistic experiment. Thus, since from the very beginning they were seen as a tool used by artists to strengthen their social and economical condition and elevate their social status, the established process of academia was not connected with a radical change in the arts itself. The criteria of art production before and after the creation of the first European Academia's stayed unmodified. Also when we focus on the evolution of art education on the level of Universities during the entire 19th Century, we recognize it as a synonym for a set of conservative, secondary and unprogressive rules of teaching. Established by artists, but managed by the King, the French Academy was an institution which on the one hand, was defining international standards in the field of artistic creation and was playing an important

role in constituting a model for many other similar initiatives across Europe. However at the same time, this also contributed to the inhibition of any progress in artistic freedom for many decades. In other words, the Academy of the Arts at least till the Second World War was anything but a place of artistic freedom. Also later – despite some modern art schools – general academic circles were not supporting any change in the arts. In search of an answer to the question about the reason for the ontological opposition between the art education system and the idea of the arts in the legal and institutional sense, the article suggests that it results from a basic function of teaching – teaching has to be conventional, it has to be based on rules. And here we touch on the paradox of higher art education. The idea of the freedom of the academy can therefore rely only on allowing its future participants to fight with the conventions and schemata which are designated by and taught within it. The complete abolition of rules and conventions would result in achieving the opposite effect to the intended one: the denial of freedom and undermining the sense of creativity. So that the Art Academy from its nature has to stay conservative and set a limitation to be denied by the artists in search for their own way to freedom.

Łukasz GUZEK

### **Academy outside the academy. Autodidacticism and Conceptual Art. Selected examples of Polish art of the seventies**

The main thesis of the article is that contemporary art was created based on autodidacticism. If we assume that contemporary art is essentially post-conceptual, it means that its foundations were not and are not the basis of academic teaching. Conceptual Art, which was founded in the late sixties, dominated the art scene for a decade. There was a 'Copernican' reversal of the valuation hierarchy in art - no longer craftsmanship, but instead the idea became the essence of art and the basis for its evaluation by critics and determined the social role of the artist. Various returns to expressionist figurative painting in the eighties have not changed the rules on the definition of art through critical participation in the discourses of culture - art remained the creation of meaning - 'making meanings', and its visual form became the 'form of presentation' - in the words of Joseph Kosuth. Besides, these forms of presentation, were to a large extent based on the use of art developed during the dominance of conceptual art, such as various forms of installation art, performative forms, time based, site-specific and art in public spaces and last but not least - media based art. So art remains and is still postconceptual, in its essence, that is the way in which it is defined. However, conceptual art was not taught at art academies in the seventies. Young artists were forced to conduct artistic research mainly on their own. Art formed in the seventies and its further consequences, which occurred in the art of the eighties and the following decades, were created on the basis of autodidacticism. Contemporary artists were almost entirely autodidactic. The primary source of information and a way to develop artistic attitudes was the exchange of information between artists. It created an artistic movement formed of galleries run by artists themselves. This movement was very strong and was able to work on its own, independent of the official system. Its critical assessment and evaluation of art was based precisely on the idea of conceptualism, the primacy of the idea before visual form. The article is based on examples from Polish art and similar processes taking place throughout the region of Central and Eastern Europe, behind the Iron Curtain. However, in Poland this grassroots art movement was particularly well developed.

Irma KOZINA

### **The Academy of Fine Arts in Katowice in search of regional identity**

From its very inception in 1947 the Academy of Fine Arts in Katowice specialized in graphic design. For more than 50 years professor Tadeusz Grabowski, the then head of the academy's graphic department was responsible for educational programs with an aim to developing students' skills in printing. As the director of the artistic publishing house, Grabowski was also the co-founder of the Polish Poster Biennale in Katowice which first took place in 1965. Since then the Katowice Art School has also been engaged in numerous initiatives drawing on the tradition of Upper Silesia, the region of Poland distinctive because of its historical ties to the industrial revolution. In recent years the educational program of the Academy's staff and their students has been concentrated on some tasks related to research on the implementation of regional characteristics in the school's artistic activities. Zofia Oslislo-Piekarska, the assistant designer of the academy's graphic department prepared her PhD on the newest tendencies in Upper Silesian product design – especially one relating to Upper Silesian folklore as well as the region's industrial history. She has also been involved in a project marking the 150th anniversary of the granting of city rights to Katowice where the designers decided to use the Vienna method of data visualization for depicting the town's history. In turn Anna Kmita, the product design department educator, engaged her students in a project whose main issue was the reconstruction of local patterns from the former Bogucice Porcelain Factory, predating the Second World War. There were many other activities of a similar kind, such as the workshops organized by a group of students in Czechowice-Dziedzice where children were taught to play and study local crafts at the same time. In addition there were some artistic activities in which students were able to show their involvement in the search for solutions to important social problems in the area. All such events indicate the engagement of the academy's scholars and students in searching for the school's regional identity which – in most cases – involves the development of some community-based educational programs and tasks.

Roman NIECZYPOROWSKI

### **Social topics in the works of Michał Szlaga**

Michael Szlaga is one of the most outstanding contemporary Polish artists-photographers of the younger generation (born in 1978). He lives and works in Gdansk. He currently works as a lecturer at the Academy of Fine Arts in Gdansk, where he teaches issues relating to contemporary photography. His photographic projects with regard to current social processes have become an important option for academic teaching and are part of the answer to the question about the social role of the academy, its social responsibility being to build the critical consciousness of students.

For many years, his constant concern is the Gdansk shipyard. Gdansk Shipyard is a place of historical importance where Lech Walesa began the strikes that became a symbol of social resistance against dictatorship and the struggle for democracy. But now the historic shipyard has undergone changes due to the pressure of market economics. The authorities in Gdansk and the Polish government care little about the symbolic legacy of the shipyard. It is subjected to a brutal destruction and in its place new housing estates are being constructed. The whole process is documented by Szlaga. His project for the shipyard discussed in this article, is a research project in which Szlaga shows the social tasks of contemporary art.

His second project described in this article refers to the photographic documentation of prostitutes standing along the road – the A1 motorway connecting Gdansk and the southern Polish border, forming part of the European transport corridor. It is one element of a greater European project, focusing on the political and economic as well as cultural. Both projects are critical and polemical. They reveal the narratives that are hidden under the Grand Récits.

Zbigniew MAŃKOWSKI

### **Literature versus Visual Arts. A few reflections**

The text refers to the presence of speech and literature in arts education as well as in the visual arts. What is especially interesting is how literature is present, whether it is a reading list or a collection of texts and finally as a context for analytical and conceptual work in the presentation of art or in the course of artistic studies. The troublesome presence of literature towards the visual arts is due to several reasons. Firstly, we have a longstanding dominance of the word in culture and also the modern trend to increase the importance and cultural significance of the image. This does not mean the resignation of the word in cultural life but rather its new position: "a pictorial turn" that contributes to a change in the cultural status of the word and its social articulation. Secondly, a virtual element creeps into the areas of language and life. Thirdly, the literary canon, based in tradition and acting influence upon art, has become complicated. What to read is now becoming less obvious as it may result either from an elitist or an egalitarian perspective. The word, in spite of the above-mentioned difficulties, requires of us a more difficult task, i.e. saying what he feels, what he sees and how he understands the visual world.

Jan WASIEWICZ

### **Counter-memory as a counter-hegemonic practice in (Audio) Visual Arts. Bringing back a peasant heritage in contemporary artistic and cultural activities**

For a long time we have been observing in the social sciences and humanities a considerable growth of interest in collective memory. This is part of a broader multi-dimensional phenomenon of returning to the past, observed in the area of contemporary socio-political and cultural life, including art. Noticing a multiplicity of collective memories coexisting in a given community, it should be stated that in addition to the hegemonic, official memory, promoted and supported by the authorities, there are also counter-memories. These counter-memories on the one hand, demand recognition of the history of marginalized, excluded or subordinated groups and on the other hand, bring back shameful, repressed and often painful events of the past. In the article the author looks at how in the field of broadly conceived (audio) visual arts counter-hegemonic practices are implemented, problematizing or even undermining "official historical narratives and popular representations of the past" (I. Kowalczyk). In particular, the author considers a few examples of the ways artists from various fields of art, are bringing back the distorted, marginalized and repressed, in contrast to the hegemonic, official discourse - that part of Polish history which is the history of the peasant class. He ends his consideration with a more general suggestion to include different kinds of counter-hegemonic practices and accompany them with a critical reflection into the sphere of activities within the academy.





AKADEMIA  
SZTUK  
PIĘKNYCH  
W GDAŃSKU