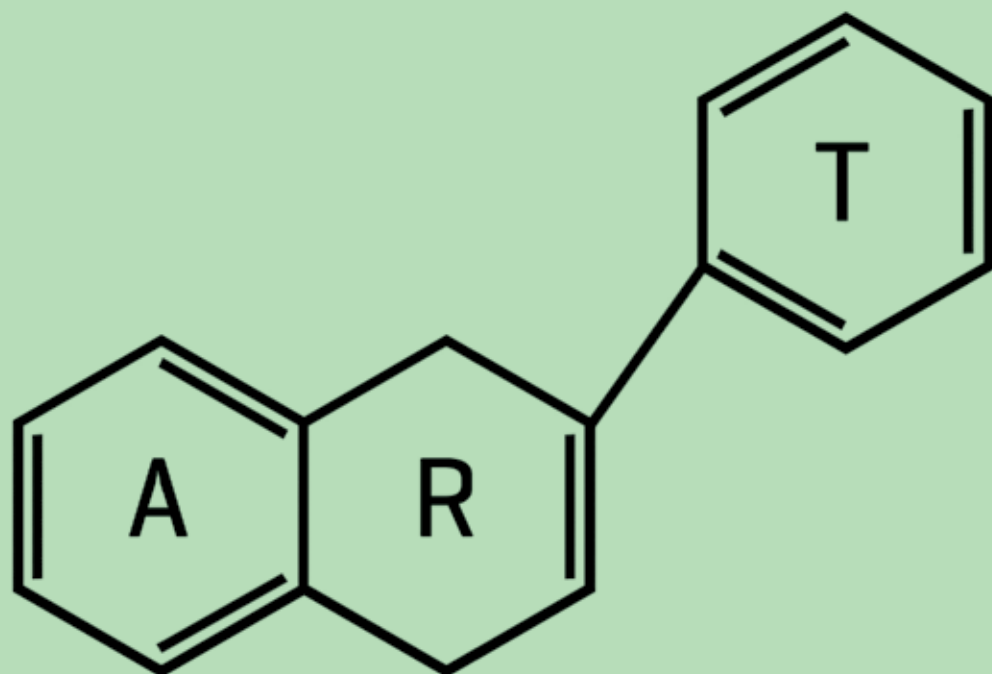


STAN RZECZY/04

TEORIA SPOŁECZNA. EUROPA ŚRODKOWO-WSCHODNIA

PÓŁROCZNIK
1(4)/2013
CENA: 29 PLN
(5% VAT)



/// STAN SZTUKI

/// WEBER O PODSTAWACH MUZYKI

/// RAKOWSKIEGO NOWA SZTUKA ANTROPOLOGII

/// DUDEK: MUZEA W KRYZYSIE

/// ELIAS POSTKOLONIALNY

/// ARTYZM INŻYNIERII SPOŁECZNEJ

/// KRYTYKA SZTUKI KRYTYCZNEJ

STANRZECZY/04

TEORIA SPOŁECZNA. EUROPA ŚRODKOWO-WSCHODNIA

Półrocznik



Redakcja

Marta Bucholc, Michał Łuczewski (Redaktor Naczelny), Paweł Marczewski (Z-ca Redaktora Naczelnego), Przemysław Sadura, Joanna Wawrzyniak

Zespół Redakcyjny

Nikodem Bończa-Tomaszewski, Stanisław Burdziej, Anna Kiersztyn, Piotr Koryś, Michał Kotnarowski, Marta Kurkowska-Budzan, Arkadiusz Peisert, Tomasz Rakowski, Paweł Rojek, Radosław Sojak, Renata Włoch

Sekretarz Redakcji

Karolina Dudek redakcja@stanrzeczy.edu.pl

Zastępca Sekretarza Redakcji

Łukasz Bertram lukasz.bertram@stanrzeczy.edu.pl

Rada Redakcyjna

Barbara Czarniawska, Chris Hann, Jan Kubik, Patrick Michel, Jerzy Szacki (Przewodniczący Rady Redakcyjnej), Piotr Sztompka, Andrzej Walicki

© Copyright by Instytut Socjologii, Uniwersytet Warszawski, 2013

© Copyright by Wydawnictwa Uniwersytetu Warszawskiego, 2013

ISSN 2083-3059

Wersją pierwotną (referencyjną) czasopisma jest wersja papierowa.

Redaktor prowadzący

Dorota Dziedzic

Redaktor językowy

Joanna Egert-Romanowska

Redaktor statystyczny

Michał Kotnarowski

Adres Redakcji

Stan Rzeczy, Instytut Socjologii UW, ul. Karowa 18, 00-927 Warszawa

e-mail: redakcja@stanrzeczy.edu.pl

www.stanrzeczy.edu.pl

Wydawca

Instytut Socjologii UW, ul. Karowa 18, 00-927 Warszawa

www.is.uw.edu.pl

Partner wydawniczy:

Wydawnictwa Uniwersytetu Warszawskiego

ul. Nowy Świat 4, 00-497 Warszawa

wuw@uw.edu.pl

Dział Handlowy

tel. (48 22) 55-31-333

e-mail: dz.handlowy@uw.edu.pl

Księgarnia internetowa:

<http://www.wuw.pl/ksiegarnia>

Projekt graficzny i skład

Agnieszka Popek-Banach, Kamil Banach

Nakład 450 egz.

Druk i oprawa

Drukarnia Wydawnicza im. W.L. Anczyca, Kraków



SPIS RZECZY

/ 008 Bez tytułu. Druk na papierze, 17 x 23, 2013

/ 010 KOLAŻ KLASYCZNY:

/ 011 Max Weber – Racjonalne i socjologiczne podstawy muzyki (fragmenty, przeł. Marta Bucholc)

/ 027 Norbert Elias – Sztuka afrykańska (przeł. Marta Bucholc)

/ 037 POSZ(T)UKIWANIA:

/ 038 Tomasz Rakowski – Etnografia/animacja/sztuka. Obrona metodologiczna

/ 064 Waldemar Rapior – Inwestować i formować: narzędzia artystyczne w badaniu socjologicznym

/ 087 Karolina J. Dudek – Muzeum etnograficzne – między nauką a sztuką. O trybach legitymizacji w procesie kulturowego wytwarzania obiektów i kryzysie muzeów

/ 106 DZIEŁA WYBRANE:

/ 107 Paweł Moźdzynski – Naukowe fascynacje sztuki. Przegląd arbitralny

/ 127 Agnieszka Jelewska – Bity, wirusy, sieci. Trzy przypadki polskiej sztuki najnowszej: Lisek/Brzeziński/Janicki

/ 151 Karolina Mikołajewska – Reprezentacja zdominowanych przez działania artystyczne. Jej szanse i zagrożenia na podstawie działalności Krzysztofa Wodiczko

/ 167 PERSPEKTYWY:

/ 168 Ewa Zielińska – *Design thinking*. Model pracy badawczej w obliczu dzikich problemów nauk społecznych

/ 186 Xawery Stańczyk – Paranoja krytyczna. O antropologicznych badaniach kultury własnej

/ 205 WSPOMNIENIE:

/ 206 Grzegorz Lissowski, Antoni Sulek – Michał Pohoski (1927–2012)

/ 213 RECENZJE I POLEMIKI:

/ 214 Łukasz Bertram – Społeczeństwo roztrząskane: Marcin Zaremba. *Wielka trwoga. Polska 1944–1947. Ludowa reakcja na kryzys*

/ 220 Błażej Brzostek – Książka o Żydach: Paweł Śpiwak. *Żydokomuna. Interpretacje historyczne*

/ 227 Tomasz Wiśniewski – Czyja historia, jaka teoria?: Jan Sowa. *Fantomowe ciało króla*

/ 236 Małgorzata Głowacka-Grajper – Pamięć i uznanie: Sławomir Kaprański. *Naród z popiołów. Pamięć zagłady a tożsamość Romów*

/ 243 Marta Karkowska – Pamięć GUŁagu czy pamięć o GUŁagu?: Zuzanna Bogumił. *Pamięć GUŁagu*

/ 251 Agnieszka Nowakowska – W poszukiwaniu wspólnej pamięci: Krzysztof Malicki. *Polacy i ich pamięć przeszłości. Studium socjologiczne pamięci zbiorowej na przykładzie regionu podkarpackiego*

/ 256 Adam Gendźwiłł – Paradoksalna reprezentacja: Andrzej Waśkiewicz. *Paradoksy idei reprezentacji politycznej*

/ 266 Małgorzata Jacyno – Odkrywanie mikrofizyki nierówności: Maciej Gdula i Przemysław Sadura (red.). *Style życia i porządek klasowy w Polsce*

/ 272 Marta Kołodziejska – Wiele twarzy sekularyzmu: Craig Calhoun, Mark Juergensmeyer, Jonathan Van Antwerpen (red.). *Rethinking Secularism*

/ 278 BIOGRAMY

/ 284 ZASADY PUBLIKACJI W „STANIE RZECZY”

/ 287 CALL FOR PAPERS: NAUKI POSTSEKULARNE

/ 289 CALL FOR PAPERS: ODWAGA CYWILNA

/ 292 „STAN RZECZY” POLECA

CONTENTS

/ 008 Untitled. Print on Paper, 17 x 23, 2013

/ 010 CLASSICAL COLLAGE:

/ 011 Max Weber – The Rational and Social Foundations of Music (excerpts, transl. Marta Bucholc)

/ 027 Norbert Elias – African Art (transl. Marta Bucholc)

/ 037 A[RT] QUEST:

/ 038 Tomasz Rakowski – Ethnography/Animation/Art. A Methodological Defense

/ 064 Waldemar Rapior – To Invest and to Form: Artistic Tools in a Sociological Research

/ 087 Karolina J. Dudek – Ethnographic Museum Between Science and Art. On Modes of Legitimization in the Process of Assembling Museum Objects and the Museum Crisis

/ 106 SELECTED WORKS:

/ 107 Paweł Moźdzynski – Scientific Fascinations of Art. An Arbitrary Review

/ 127 Agnieszka Jelewska – Bits, Viruses, Networks. Three Cases of Polish New Art: Lisek/Brzeziński/Janicki

/ 151 Karolina Mikołajewska – Representing the Dominated Through Art. Its Opportunities and Threats Based on the Example of Work by Krzysztof Wodiczko

/ 167 PERSPECTIVES:

/ 168 Ewa Zielińska – Design Thinking. How to Conduct a Scientific Research in the Face of Wicked Problems

/ 186 Xawery Stańczyk – Paranoic-critical Method. On Anthropological Researches of Own Culture

/ 205 POSTHUMOUS TRIBUTE:

/ 206 Grzegorz Lissowski, Antoni Sulek – Michał Pohoski (1927–2012)

/ 213 REVIEWS:

/ 214 Łukasz Bertram – Shattered Society: Marcin Zaremba. *Wielka trwoga. Polska 1944–1947. Ludowa reakcja na kryzys*

/ 220 Błażej Brzostek – A Book on Jews: Paweł Śpiewak. *Żydokomuna. Interpretacje historyczne*

/ 227 Tomasz Wiśniewski – Whose History, What Theory?: Jan Sowa. *Fantomowe ciało króla*

/ 236 Małgorzata Głowacka-Grajper – Memory and Recognition: Sławomir Kaprański. *Naród z popiołów*

/ 243 Marta Karkowska – Gulag's Memory or Memory of Gulag?: Zuzanna Bogumił. *Pamięć GULagu*

/ 251 Agnieszka Nowakowska – In Search of Common Memory: Krzysztof Malicki. *Polacy i ich pamięć przeszłości. Studium socjologiczne pamięci zbiorowej na przykładzie regionu podkarpackiego*

/ 256 Adam Gendźwiłł – Paradoxical Representation: Andrzej Waśkiewicz. *Paradoksy idei reprezentacji politycznej*

/ 266 Małgorzata Jacyno – Discovering the Microphysics of Inequality: Maciej Gdula i Przemysław Sadura (red.). *Style życia i porządek klasowy w Polsce*

/ 272 Marta Kołodziejska – The Many Faces of Secularism: Craig Calhoun, Mark Juergensmeyer and Jonathan VanAntwerpen (red.). *Rethinking Secularism*

/ 278 BIOGRAPHICAL NOTES

/ 284 HOW TO PUBLISH IN „STAN RZECZY”?

/ 287 CALL FOR PAPERS: POSTSECULAR SCIENCES

/ 289 CALL FOR PAPERS: MORAL COURAGE

/ 292 „STAN RZECZY” RECOMMENDS

BEZ TYTUŁU. DRUK NA PAPIERZE, 17 X 23, 2013

Nauka daje prawdę, a sztuka – piękno. A czy można mieć prawdę i piękno jednocześnie? Kiedyś chętnie w to wierzono. Wiek XIX jednak wznosił między nimi potężne mury. Pozytywistyczna nauka próbowała opisać człowieka w sposób zdystansowany i abstrakcyjny, sztuka zaś poszukiwała tajemnicy życia, której nie można wyrazić słowami. Konflikt między tymi dwiema pierwotnymi formami rozumienia świata nieustannie się zaostrzał. W kolejnym stuleciu bastiony runęły, nastał surrealistyczny zamęt, wykonywano radykalne gesty, ale spod gruzów nie wyłoniły się ani prawda, ani piękno, lecz ich hybrydy. A potem kolejne zmagania i podchody... Błędne koła, chochole tańce.

A jednak w tym szaleństwie można odnaleźć metodę (Lepenes 1996). Gdy nauka staje się coraz bardziej naukowa, oddala się od życia. Od doświadczenia przechodzi do uogólnień, od wydarzenia do procesów, od emocji do kwantyfikacji. Z każdym z tych kroków robi się coraz bardziej wyważona i bezstronna. Ale uwalniając się od nieznosnych wartości, sama staje się coraz mniej wartościowa. Tworzy dzieła, które można komentować, interpretować, nawet podziwiać, ale które w istocie nie bardzo nas obchodzą. W takim momencie o prawa zapomnianego życia upomina się sztuka.

Ta walka nie toczy się jedynie w przestrzeni publicznej, rozgrywa się również w naszych duszach. Dawni i niedawni klasycy doświadczają jej we własnym życiu. Max Weber opuszcza twardą jak stal skorupę racjonalności – i własnej teorii – by znaleźć wytchnienie w muzyce. Norbert Elias, spętany konwenansami procesu cywilizacji, powraca do sztuki afrykańskiej.

Tę walkę toczą też nasi autorzy.

Co z tego wyniknie? Czy nie przyszedł już czas – jak pisze Tomasz Rakowski w tekście wprowadzającym – na nowe otwarcie? Być może

przed naszymi oczami powoli wykuwa się nowy paradygmat, chwiejny, niepewny, atakowany ze wszystkich stron, spychany na margines, ale jednak paradygmat? Może te dwie wsie, Broniów i Ostalówek, gdzie polscy antropologowie przeprowadzili badania, które złamały wszelkie konwencje, staną się nową stolicą polskiej myśli społecznej? To, co tam się zdarzyło, to nie tylko animacja kultury, ale przede wszystkim – reanimacja nauki. Podobnej reanimacji dokonują Karolina Dudek w muzeologii, Xawery Stańczyk w etnografii, a Waldemar Rapior w socjologii. Może z któregoś z tych pomysłów zrodzi się prawdziwa naukowa rewolucja? Może rzeczywiście razem z Ewą Zielińską powinniśmy praktykować *design thinking* – i zaadaptować pomysły zaczerpnięte z wzornictwa przemysłowego na potrzeby nauk społecznych?

Ale kiedy tak daleko poszliśmy w stronę sztuki, naraz przypominamy sobie, że zanadto oddaliliśmy się od nauki. Naukowiec nie może stracić swojego języka, nie może, przytłoczony pięknem, zapomnieć o prawdzie. Krytyczna sztuka Krzysztofa Wodiczki doczeka się więc krytycznej analizy przeprowadzonej przez Karolinę Mikołajewską. Agnieszka Jelewska z kolei podkreśla, że tworzywem i inspiracją sztuki medialnej są najnowsze badania naukowe. Nauka stała się częścią nowoczesnego życia – artyści już nigdy się od niej nie uwolnią. To jednak nie okowy i pęta, lecz fascynacja i źródło natchnienia. Wiele przykładów twórczych połączeń podaje Paweł Moźdzynski.

Nie jest to numer o liniach demarkacyjnych, podziałach i kryteriach „czystości”. Jeśli ktoś pragnie odnaleźć tu potępienie pozytywizmu – zawiedzie się. Jeśli ktoś poszukuje jego gorącej obrony – też jej tu nie znajdzie. Dość już tych zmagania i szalonych korowodów. W prezentowanych tekstach nauka i sztuka zaczynają tańczyć tango, przyciągają się i odpychają; liczą się bliskość i improwizacja. Będą tańczyć, aż przekroczą granice, i nauka stanie się prawdziwą sztuką.

Michał Łuczewski, Karolina Dudek

Bibliografia:

/// Lepenies W. 1996. *Niebezpieczne powinowactwa z wyboru: Eseje na temat historii nauki*, Oficyna Naukowa, Warszawa.

KOLAŻ KLASYCZNY

RACJONALNE I SOCJOLOGICZNE PODSTAWY MUZYKI [FRAGMENTY]

Max Weber

[...] Nasza muzyka, której harmonika opiera się na strukturze akordowej, racjonalizuje materiał dźwiękowy przez arytmetyczny, czyli harmoniczny podział oktaw na kwinty i kwarty, a następnie, odkładając kwartę na stronę, dzieli kwintę na tercję wielką i małą ([w proporcji jak] $4/5 \times 5/0 = 2/3$), wielką tercję na cały ton mały i wielki ($8/9 \times 9/10 = 4/5$), tercję małą na cały ton wielki i półton wielki ($8/9 \times 15/16 = 5/6$), a cały ton mały na półtony wielki i mały ($15/16 \times 24/25 = 9/10$). Wszystkie te interwały opisuje się za pomocą ułamków utworzonych z cyfr 2, 3 i 5. Wychodząc od jakiegoś tonu jako „podstawy”, harmonika akordowa buduje skalę na nim oraz na dźwięku, który jest o kwintę od niego w dół i w górę, przy czym obie kwinty dzielą się arytmetycznie na swoje dwie tercje, „trójdźwięk” naturalny. Poprzez uszeregowanie tych trzech trójdźwięków (względnie ich oktaw) w jednej oktawie cały materiał „naturalnej” skali diatonicznej, począwszy od określonego tonu podstawowego, staje się skalą „dur” albo „moll”, zależnie od tego, czy tercja wielka zostanie umieszczona u góry, czy u dołu [skali]. Między dwoma stopniami oktawy, które stanowią półtony diatoniczne, znajdują się to dwa, to znów trzy stopnie, które stanowią całe tony, i w obu wypadkach drugi z nich jest mały, pozostałe zaś – wielkie. Jeśli kontynuujemy pozyskiwanie nowych tonów, budując tercje i kwinty na każdym stopniu skali w górę i w dół w ramach oktawy, pomiędzy interwałami diatonicznymi powstają zawsze dwa interwały „chromatyczne”, odległe o stopień stanowiący mały półton od dolnego i górnego wielkiego tonu diatonicznego, które z kolei oddzielone są od siebie „enharmonicznym” interwałem (diesis). Ponieważ oba rodzaje całych tonów

dają dwojakie wielkie interwały enharmoniczne pomiędzy oboma tonami chromatycznymi, a stopień stanowiący diatoniczny półton odbiega od małego półtonu o jeszcze inny interwał, wszystkie dieses zbudowane są wprawdzie na cyfrach 2, 3 i 5, ale na podstawie trzech różnych, bardzo skomplikowanych wielkości.

Możliwość podziału harmonicznego przez dzielenie ułamków cyfr 2, 3 i 5 osiąga swoją dolną granicę z jednej strony w kwarcie, ponieważ tylko za pomocą siedmiu da się ją podzielić, z drugiej zaś – w wielkim tonie i obu półtonach.

Zbudowana na tym materiale dźwiękowym muzyka oparta na harmonice akordowej w swojej w pełni zrationalizowanej postaci zachowuje z zasady w każdej formie muzycznej jedność następstwa tonów, które powstaje przez stosunek tonu „podstawowego” i trzech głównych trójdźwięków naturalnych, „swoisty dla skali”: zasada „tonalności”. Każda tonacja durowa znajduje taki sam swoisty dla skali materiał dźwiękowy w równoległej tonacji molowej, której podstawa leży o małą tercję niżej.

[...] Interwały zawarte w trójdźwiękach harmonicznym lub ich odwróceniach stanowią („doskonałe” lub „niedoskonałe”) konsonanse. Wszystkie inne interwały to „dysonanse”. Podstawowym elementem dynamicznym muzyki akordowej, który motywuje muzyczny postęp od akordu do akordu, jest dysonans. Aby rozładować kryjące się w nim napięcie, wymusza on swoje „rozwiązanie” w nowy akord, przedstawiający bazę harmoniczną w formie konsonansowej. Typowe i najprostsze dysonanse w czystej harmonice akordowej to akordy septymowe, które rozwiązują się w trójdźwięki.

[...] Potrzeba ciągłości postępu, czyli powiązanie akordów między sobą, nie ma ze swojej istoty charakteru, który można uzasadnić czysto harmonicznie, lecz „melodyczny”. „Melodyka” w ogólności jest wprawdzie uwarunkowana i ograniczona harmonicznie, lecz nie da się jej wydedukować z harmonii nawet w muzyce akordowej. [...] Owe rozliczne akordy, które nie opierają się na strukturze tercji, wyrastają nie tylko z zawiloci postępu przebiegających łańcuchowo, lecz również z potrzeb melodycznych, które trzeba rozumieć przede wszystkim stosunkowo, według odległości pomiędzy tonami. Akordy te nie są harmoniczną reprezentacją jednej tonacji, nie są też w efekcie tak samo odwracalne i nie znajdują dopełnienia w rozwiązaniu w zupełnie nowy, ale uzupełniający charakterystykę tonacji akord. To tak zwane dysonanse „melodyczne”, czyli – z punktu widzenia harmoniki akordowej – „przypadkowe”. Harmonika akordowa traktuje zawarte w takich akordach dźwięki obce harmonii czy też skali różnie, zależnie od sytuacji. Niekiedy są to „przejścia”, „zatrzymania” lub „powtórzenia”,

występujące obok dźwięków w postępie akordowym, których różnoraki stosunek do nich wyznacza szczególny charakter formy muzycznej. Niekiedy są to „wyprzedzenia akordu” lub dodatkowe akcenty na tony należące do akordu leżącego powyżej lub poniżej. Niekiedy wreszcie występują jako „przednutki”: harmonicznie obce tony w akordzie, które niejako wyparły z ich miejsca właściwie tam przynależne tony, a które – inaczej niż dopuszczalne dysonanse „harmoniczne”, mogące też wystąpić jako „wolne” – wymagają ciągłego „przygotowywania”. Nie wymuszają one określonego rozwiązania akordowo-harmonicznego, lecz następuje ono, przynajmniej z zasady, w ten sposób, że wyparty tonom i interwałom niejako następco przywracane są prawa, które zostały uszczuplone przez buntowników. Te obce akordowi tony są jednak z natury swojej, właśnie przez kontrast z tym, co wymuszane przez akord, najskuteczniejszym środkiem tak dynamiki postępu, jak i wiązania, i różnicowania akordów między sobą. Bez tych napięć, najważniejszych środków wyrazu, wywoływanych przez irracjonalność melodyki, nie istniałaby muzyka nowoczesna. To, jak się to dzieje, to już inna sprawa. W tym miejscu chodzi tylko o to, by za pomocą jak najprostszych faktów przypomnieć o tym, że akordowa racjonalizacja muzyki żyje w stałych napięciach względem rzeczywistości melodycznych, których nigdy niemal nie jest w stanie wchłonąć bez reszty. Również sama w sobie, wskutek niesymetrycznej – w ujęciu stosunkowym – pozycji septymy, kryje irracjonalności, których najprostszym przejawem jest wspomniana już nieunikniona wieloznaczność harmonicznego struktury skali molowej.

[...] Zjawisko „proporcjonalności” „czystych” interwałów wywiera, skoro je już raz zauważymy, niezwykle wrażenie na wyobraźni, czego dowodzi niezmiernie rozbudowana mistyka liczb, jaka się z nią wiąże. Rozróżnienie rozmaitych szeregów tonów rozwinęło się jednak jako produkt namysłu teoretycznego, niewątpliwie w nawiązaniu do owych typowych formuł dźwiękowych, które posiada niemal każda muzyka, począwszy od pewnego określonego stadium rozwoju. Musimy pamiętać o fakcie socjologicznym: muzyka prymitywna w znacznej części na bardzo wczesnym poziomie rozwoju oddaliła się od czystej przyjemności estetycznej i podporządkowała celom praktycznym, z początku przede wszystkim magicznym, zwłaszcza apotropaicznym (kultowym) i egzorcyistycznym (lecniczym).

Z tego jednak względu podlegała owemu stereotypizującemu rozwojowi, na który narażone jest każde działanie i każdy obiekt mający znaczenie magiczne bez względu na to, czy jest dziełem sztuk przedstawieniowych, czy też [zastosowaniem] środków mimicznych, recytatorskich, orkiestralnych

czy wokalnych (albo też, jak to często bywa, wszystkich naraz), który służy wywieraniu wpływu na bogów lub demony. Ponieważ każde odstępstwo od niegdyś sprawdzonych w praktyce formuł niweczyłoby jego magiczną siłę oddziaływania i mogłoby sprowadzić gniew sił nadprzyrodzonych, dokładne odtworzenie formuł tonalnych było, w najściślejszym tego słowa znaczeniu, „sprawą życia i śmierci”, a „falszowanie” – bezbożnością, którą często odkupić mogło jedynie natychmiastowe zabicie winnego. Z tego względu stereotypizacja interwałów tonalnych, które kiedyś zostały z jakiegoś powodu uznane za kanoniczne, była niezwykle silna. Ponieważ także instrumenty, które przyczyniały się do utrwalenia interwałów, różniły się zależnie od boga czy demona – helleński aulos był początkowo instrumentem matki bogów, potem zaś Dionizosa – także najstarsze, odczuwane jako naprawdę odmienne tonacje w muzyce były w rzeczy samej regularnymi kompleksami typowych formuł dźwiękowych, które stosowano w służbie określonych bogów lub przeciwko określonym demonom, lub też podczas obchodów określonych świąt. Naprawdę prymitywne formuły dźwiękowe tego rodzaju nie dotarły do nas jednak niemal wcale w wiarygodnych przekazach. Właśnie najstarsze z nich były najczęściej przedmiotem wiedzy tajemnej, która szybko uległa wpływom kontaktu z kulturą nowoczesną. Stare, niedostępne, ale jeszcze na przykład Haugowi znane formuły tonalne indyjskiej ofiary Somy utraciliśmy, jak się wydaje, na zawsze wraz z przedwczesną śmiercią tego badacza, ponieważ ta bardzo kosztowna ofiara zanika z przyczyn ekonomicznych. Interwały między dźwiękami, w ramach których poruszają się tego rodzaju formuły, łączy ze sobą nawzajem tylko jedno: mają charakter na wskroś melodyczny, czyli interwał używany jest w melodii zstępującej. W większości dawnych melodii przeważa, pierwotnie przypuszczalnie ze względów czysto fizjologicznych, właśnie kierunek zstępujący, który uchodził za normalny również w muzyce helleńskiej. Nie dowodzi to bynajmniej – podobnie jak w wypadku tradycyjnej kontrapunktyki – że można by je stosować także wstępująco. Nie jest też tak, by z wystąpieniem takiego interwału przyjmowane było również jego odwrócenie.

Skala interwału jest w ogóle zazwyczaj nad wyraz niepełna i – jeśli mierzyć ją miarami harmonicznymi – arbitralna, a w każdym razie nie stosuje się do postulatów Helmholtza, wyprowadzonych z pokrewieństwa tonalnego wyrażającego się za pośrednictwem alikwotów. Z rozwojem muzyki w samoistną „sztukę” – czy to kapłańską, czy też uprawianą przez aoidów – któremu towarzyszy wykraczanie poza czysto praktycznie ukierunkowane użycie tradycyjnych formuł dźwiękowych, a zatem przebudzenie potrzeb

czysto estetycznych, zaczyna się jej właściwa, regularna racjonalizacja. Muzyce prymitywnej właściwe jest w znacznie większym stopniu zjawisko, które wywarło również znaczny wpływ na rozwój muzyk ludów cywilizowanych: zależnie od potrzeby wyrazu interwały są alterowane, i to – inaczej niż w muzyce ograniczonej harmonicznie – także o niewielkie, irracjonalne dystanse, tak że w tej samej formie muzycznej występują tony leżące bardzo blisko siebie (na przykład różne rodzaje tercji). Z zasady postęp stanowi, gdy wyklucza się wspólne zastosowanie pewnych irracjonalnie blisko siebie leżących tonów, jak to ma miejsce w arabskiej muzyce praktycznej lub, przynajmniej teoretycznie, także w muzyce hellenńskiej.

[...] Istnienie wielogłosowości, także na podstawie interwałów harmonicznych, nie oznacza bynajmniej samo przez się, że cały system muzyki tonalnej został przeniknięty przez zasady harmonicznego budowania tonacji. Przeciwnie, jak wspomniano już (w nawiązaniu do von Hornbostela), zdarza się, że melodyka wydaje się zupełnie wolna od jakiegokolwiek jego wpływu i dalej spokojnie stosuje tercje naturalne i inne irracjonalne interwały. Napięcie między determinantami melodycznymi i harmonicznymi jest więc właściwe już nie tylko prymitywnej melodii, lecz także prymitywnej wielogłosowości.

Dlatego też z zachodniego Organum nie wynikłby żaden rozwój muzyki harmonicznej, gdyby nie zaistniały poza tym inne warunki, przede wszystkim czysta diatonika jako podstawa systemu tonalnego muzyki artystycznej.

Na pytanie: dlaczego w pewnych miejscach na Ziemi występowała wielogłosowość, w innych zaś nie, nie da się udzielić jednoznacznej odpowiedzi ani dziś, ani – zapewne – w przyszłości. Różne tempo, które charakteryzuje różne używane instrumenty i jest adekwatne w stosunku do śpiewającego głosu, długie tony instrumentów dętych w relacji do urywanych dźwięków instrumentów strunowych, przy śpiewie naprzemiennym trwanie czy też wybrzmiewanie niemal wszędzie rozciągniętych tonów końcowych jednego głosu przy wejściu drugiego, współbrzmienie wybrzmiewających tonów harfy przy grze arpeggio, wielotonowość niektórych instrumentów dętych, gdy nie opanuje się w pełni techniki [gry], wreszcie jednoczesne uderzenie przy strojeniu instrumentów mogły oddziaływać łącznie, zależnie od okoliczności, łącząc się z przypadkami, które dziś już są poza naszym zasięgiem.

Powstaje jednak kolejne pytanie: dlaczego w jednym miejscu na Ziemi ze skądinąd stosunkowo rozpowszechnionej wielogłosowości w ogóle rozwinęły się zarówno muzyka polifoniczna, jak i harmoniczno-homofoniczna

oraz nowoczesny system tonalny, inaczej niż w innych obszarach, których kultura muzyczna była co najmniej równie intensywna jak w helleńskiej starożytności czy na przykład w Japonii.

Jeśli pytamy o szczególne uwarunkowania zachodniego rozwoju muzycznego, to należy do nich przede wszystkim wynalazek naszego nowoczesnego zapisu nutowego. Zapis nutowy, taki jak nasz, ma o wiele bardziej fundamentalne znaczenie dla istnienia muzyki takiej, jaką stworzyliśmy, aniżeli rodzaj zapisu mowy dla istnienia językowych form artystycznych. Wyjątkiem byłaby tu być może poezja chińska i hieroglificzna, w której wypadku optyczne wrażenie znaków pisma, z uwagi na ich artystyczną strukturę, należy do integralnych elementów prawdziwie pełnej przyjemności, czerpanej z wytworu sztuki. Poza tym jednak każdy rodzaj tworu poetyckiego jest właściwie niezależny od typu struktury pisma. Jeśli pominąć najwyższe dokonania kunsztu prozatorskiego na poziomie artyzmu Flauberta czy Wilde'a albo Ibsenowskich dialogów analitycznych, można by wszak również dziś myśleć o tworach czysto językowo-rytmicznych w zupełnym oderwaniu od istnienia pisma. Nowoczesnego dzieła muzycznego o jakimkolwiek poziomie złożoności nie da się natomiast ani wytworzyć, ani przekazać, ani odtworzyć bez pomocy środka, jakim jest nasz zapis nutowy. Nie miałoby ono bez niego w ogóle ani gdzie, ani jak zaistnieć, nawet jako wewnętrzna własność swojego twórcy. Różne znaki nutowe znajdują się oczywiście także na względnie prymitywnych poziomach, gdzie nie idą wszak wcale w parze ze zracjonalizowaną melodyką. Na przykład nowoczesna muzyka arabska, choć jest przedmiotem dociekań teoretycznych, w długim okresie, jaki upłynął od najazdów Mongołów, straciła stopniowo swój stary system zapisu i stała się zupełnie niepiśmienna. Helleni byli z dumą świadomi swojego charakteru jako ludu pisma w muzyce. Znaki nutowe były mianowicie niemal nieodzowne w akompaniamencie instrumentalnym, o ile ten w skomplikowanych utworach nie miał po prostu biec unisono z wokalem. Techniczne ukształtowanie starszych zapisów nutowych tutaj nas nie interesuje, jest jednak nawet w muzyce chińskiej jeszcze nad wyraz prymitywne. Muzyka artystyczna ludów piśmiennych wykorzystuje do oznaczania dźwięków niekiedy cyfry, a zazwyczaj litery. Tak było na przykład u Hellenów, u których znaki dla wokalu i – z pewnością starsze od nich – znaki dla instrumentów, używane na oznaczenie tego samego dźwięku, są od siebie zupełnie niezależne; są zresztą różne jeszcze w bizantyjskiej terminologii opisu tych samych kroków melodycznych dla śpiewu i instrumentu. Oznaczenia nutowe dotarły do nas w postaci niebudzącej

wątpliwości przez tabele Alypiusa – produkt epoki cesarstwa. Już sam fakt, że tabele takie zostały zestawione, pokazuje praktyczną zawilgość całego systemu.

[...] Temperacja nie była jednak dla muzyki akordowej jedynie warunkiem wstępnym swobodnego postępu akordów, które bez niej musiałyby w nieskończoność wyczerpywać się we współwystępowaniu różnych septym, czystych i nieczystych kwint, tercji i sekt. Temperacja stwarzała również wyraźnie i pozytywnie nowe, nader płodne możliwości modulacji przez tak zwane „enharmoniczne zamienianie”: przełożenie jednego z akordów lub tonów z jednego kontekstu akordowego, w którym się znajduje, w inny, to specyficznie nowoczesny środek modulacji przynajmniej o tyle, o ile stosuje się go świadomie. W dawnej muzyce polifonicznej bardzo częsta harmoniczna wieloznaczność tonów wiąże się z tonalnością skal kościelnych. Nie da się, wbrew temu, co się niekiedy utrzymuje, udowodnić, że Hellenowie używali swoich enharmonicznych dźwięków cząstkowych w podobnym celu lub że je po to konstruowali, a jest to sprzeczne z charakterem tych tonów jako powstających przez podział odległości między dźwiękami. Ich środki modulacji były inne. Pyknon odgrywał co prawda swoją rolę od czasu do czasu (jak w Hymnie Apollinińskim), na przykład przy przejściu do synemmenonu, pełnił jednak wówczas funkcję czysto melodyczną irracjonalnego następstwa dźwięków. Znajdujemy ją już, jak się zdaje, w muzyce murzyńskiej, lecz nie da się jej w żaden sposób porównać ze współczesnymi związkami enharmonicznymi. Głównym nośnikiem enharmonicznego zamieniania w muzyce akordowej był oczywiście zmniejszony akord septymowy (np. fis–a–c–es), specyficzny dla wielkiej septymy skal molowych (np. g–moll) i rozwiązujący się w osiem możliwych tonacji zależnie od enharmonicznej wykładni jego interwałów. Cała nowoczesna muzyka oparta na harmonice akordowej jest zupełnie nie do pomyślenia bez temperowania i jego konsekwencji. Dopiero temperowanie przyniosło jej zupełną wolność.

Swoiste dla nowoczesnego temperowania jest jednak to, że praktyczne przeprowadzenie zasady stosunkowości w naszych instrumentach klawiszowych traktowano i wykorzystywano tylko jako „utemperowanie” uzyskanych harmonicznie tonów, nie zaś, jak w tak zwanych temperowaniach syjamskich i jawańskich systemów tonalnych, jako wytworzenie prawdziwej czystej skali stosunkowej zamiast skali harmonicznej. Obok bowiem stosunkowego pomiaru interwałów mamy do czynienia z ich ujęciem akordowo-harmonicznym. Rządzi ono teoretyczną ortografią zapisu nutowego, bez którego swoistości nowoczesna muzyka nie byłaby możliwa nie tylko technicznie, lecz i pojęciowo. Ten zaś wypełnia swoją funkcję w pojęciowym

rozumieniu tylko przez to, że następstwo dźwięków nie jest traktowane jako obojętne sąsiedztwo półtonów; oznaczenie tonów odpowiednio do ich harmonicznego pochodzenia z zasady zachowuje ważność (mimo całej swobody ortograficznej, na którą pozwalają sobie nawet mistrzowie). Ponieważ granicą naszego zapisu nutowego, stosownie do jego historycznej genezy, jest oczywiście dokładność jego harmonicznego oznaczenia tonów, a zwłaszcza fakt, że oddaje on wprawdzie enharmoniczną, ale nie komatyczną jakość tonu – nie może na przykład rozpoznawać tego, że akord d–f–a to, zależnie od pochodzenia tonów, albo prawdziwy trójdźwięk molowy, albo muzyczno-irracjonalna kombinacja tercji pitagorejskiej z małą. Nie da się jednak tego zmienić. Niemniej znaczenie naszego zapisu nutowego jest i tak dostatecznie wielkie.

Nie jest ono bynajmniej żadną antykwaryczną reminiscencją, choć da się je wyjaśnić jedynie historycznie. Znaczenie tonów zależnie od ich harmonicznego pochodzenia rządzi bowiem przede wszystkim także naszym „słuchem” muzycznym, który identyfikowane enharmonicznie na instrumentach tony odbiera różnie w zależności od ich znaczenia w akordach, a potrafi je wręcz subiektywnie „słyszeć”. Również w najnowocześniejszych zjawiskach w muzyce, które w praktyce zmierzają pod wieloma względami w kierunku rozsadzenia tonalności, nie możemy się uwolnić od pewnych ostatnich związków z tymi podstawami, choćby były to tylko związki kontrastu. Przynajmniej w części są to zresztą produkty charakterystycznego, intelektualistyczno-romantycznego zwrotu naszej przyjemności ku efektowi „czegoś interesującego”. Bez wątpienia „zasada stosunkowości”, która w ostatecznym rozrachunku obca jest harmonii, a która obiektywnie stanowi podwalinę podziału interwałów na naszych instrumentach klawiszowych (tylko mikstury w organach mają strój czysty), działa na precyzję słuchu równie niebywale otepiająco, jak byłoby to w stanie robić powszechne wykorzystywanie „enharmonicznego zamieniania” w muzyce nowoczesnej z wrażliwością harmoniczną. *Ratio* tonalna, jakkolwiek nie jest w stanie uchwycić żywego ruchu muzycznych środków wyrazu, działa jednak faktycznie wszędzie, choćby pośrednio i zakulisowo, stanowiąc niejako zasadę formalną. Ze szczególną siłą działa w muzyce takiej jak nasza, gdzie stała się świadomą podstawą systemu tonalnego. Co się zaś tyczy „teorii” jako takiej, trudno o coś bardziej uchwytnego niż fakt, że niemal nigdy nie nadąża ona za faktami rozwoju muzycznego. Nie pozbawiło jej to jednak wpływów, a jej oddziaływanie nie ogranicza się do roli szali, na której waży się to, co już istnieje w praktyce. Prawdą jest zatem, że muzyka artystyczna wciąż na nowo popadała w długie i rozwlekłe ciągi

zmian. Nowoczesna harmonika akordowa należała wprawdzie od dawna do muzyki praktycznej, nim jeszcze Rameau i encyklopedyści dali jej pewną (niezbyt jeszcze doskonałą) podstawę teoretyczną. Fakt jednak, iż tak się stało, okazał się owocny w praktyce, podobnie jak dążenie do racjonalizacji teoretyków średniowiecznych w wypadku istniejącej i tak bez ich udziału wielogłosowości. Związki między *ratio* muzyczną a muzycznym życiem należą do najważniejszych, historycznie rzecz biorąc, różnicujących relacji napięcia w muzyce. Instrumenty smyczkowe – nieznane kulturze antycznej, zaś muzyce chińskiej i innym znane w prymitywnej formie – są w ich dzisiejszej postaci spadkobiercami dwóch odmiennych rodzajów instrumentów. Z jednej strony, przypominających skrzypce, charakterystycznych zwłaszcza dla orientu i tropików instrumentów smyczkowych z pudłem rezonansowym z jednej bryły (początkowo ze skorupy żółwia z rozpiętą na niej skórą). Należą do nich poświadczone przez Otfrieda już dla VIII wieku, wówczas jednostrunowe, potem z trzema i więcej strunami, „lira” oraz przywieziona podczas wypraw krzyżowych ze Wschodu, powszechnie używana w XI, XII i XIII wieku rubeba (potem zwana „rebekiem”). Instrument ten dobrze nadawał się do muzyki tradycyjnej: można było z niego wydobywać diatoniczne tony kościelne, włącznie z tonacją b-moll. Ten gatunek nie był więc właściwie „postępowy”. Nie pozwalał również na rozwój rezonansu ani kantyleny poza pewnymi granicami. Istniały natomiast również instrumenty smyczkowe z pudłem rezonansowym, które było zbudowane ze złożonych ze sobą elementów, przede wszystkim zaś miało wyodrębnioną część stanowiącą podstawę dla strun (ścianę boczną). W ten sposób możliwe stało się niezbędne dla swobodnego prowadzenia smyczka ukształtowanie pudła rezonansowego oraz jego optymalne wyposażenie w nowoczesne nośniki rezonansu (mostek, dusza). Decydujące dla działania instrumentu smyczkowego jest jednak w ostatecznym rozrachunku ukształtowanie pudła rezonansowego: sama struna, napięta sztywno bez towarzyszącego jej pudła, nie wydaje żadnego dźwięku nadającego się do muzycznego wykorzystania. Wytwarzanie pudeł rezonansowych naszego typu jest, jak się wydaje, wynalazkiem specyficznie zachodnim, którego szczególne okoliczności są dla nas już nie do ustalenia. Ludy Północy same przez się są zresztą biegłejsze w pracy z drewnem w formie desek i w innych bardziej wyrafinowanych czynnościach stolarskich oraz fornirowaniu aniżeli ma to miejsce na Wschodzie. Helleńskie szarpane instrumenty strunowe z ich, w porównaniu z orientalnymi, i tak już artystycznie zbudowanymi pudłami rezonansowymi dzięki temu właśnie, dotarłszy na Północ, uległy dalszemu ulepszeniu, co wyszło na korzyść instrumentom smyczkowym. Pierwsze

instrumenty ze ścianą boczną były jeszcze dość prymitywne. Jednostrunowa, pochodząca zapewne od monochordu „tromba marina” (Trumscheit) miała pudło rezonansowe złożone z jednej deski, drgania przenoszone były przez duszę i wydawała za pomocą najprostszych środków technicznych głośny, podobny do trąby wzmocniony dźwięk. Wydobywanie określonych tonów nie odbywało się mechanicznie, lecz przez przyciśnięcie palcami. Tylko wprawni muzycy byli w stanie uzyskać inne tony niż pierwsze całe tony harmoniczne. Instrument z uwagi na swoje ograniczenia dźwiękowe z pewnością wzmocnił nowoczesną wrażliwość tonalną.

[...] Związek z zamkniętym wnętrzem w jeszcze większym stopniu leży w charakterze specyficznie nowoczesnych instrumentów klawiszowych.

[...] Organy były i pozostały nośnikiem kościelnej muzyki artystycznej, nie zaś śpiewu świeckiego. Aż do bardzo niedawna nie miały one bynajmniej, jak dawniej często utrzymywano, towarzyszyć śpiewowi wspólnoty na współczesny sposób. Nie było tak nawet wśród protestantów, o ile w ogóle nie usunęli oni z kościoła także organów, tak samo jak starożytne chrześcijaństwo aulosu; tak uczyniły z początku szwajcarskie wyznania reformowane, purytanie i niemal wszystkie sekty ascetyczne. Jak podkreślał Rietschel, także w Kościele luterańskim, gdzie pod wpływem Lutera w większym stopniu zachował się śpiew artystyczny, organy pozostały z początku instrumentem, który wspierał go lub zastępował w istocie na stary sposób. Całkowicie nałożone na muzykę organową wiersze, których tekst wspólnota odczytywała ze śpiewnika, zmieniły się wraz z występami artystycznymi szkolonego chóru. Udział wspólnoty w śpiewie skurczył się w luteranizmie, po krótkotrwałym okresie rozmachu, do rozmiarów, które z trudem pozwalają dostrzec zasadnicze przeciwieństwo względem średniowiecza. Lepiej wyglądała sytuacja śpiewu kościelnego we wrogich śpiewowi artystycznemu Kościołach reformowanych, w każdym razie od czasu, gdy francuskie kompozycje psalmów zyskały popularność międzynarodową. Od końca XVI wieku organy znowu zainstalowały się w większości Kościołów reformowanych. Z drugiej strony, w Kościele luterańskim pod koniec XVII wieku z nastaniem pietyzmu nadeszła katastrofa starej muzyki kościelnej. Tylko ortodoksja utrzymała w pewnym stopniu kościelny śpiew artystyczny, i wydaje się tragicomiczne, że muzyka Jana Sebastiana Bacha, która – odpowiednio do jego osobistej postawy religijnej – mimo ścisłych ograniczeń dogmatycznych – nosi jednak niedające się przeoczyć znamie pietystycznej zawartości emocjonalnej, której w jego własnym miejscu zamieszkania obawiali się pietyści, a którą cenili ortodoksi. Pozycja organów jako instrumentu, który w pierwszym rzędzie towarzyszy śpiewowi wspólnoty,

a poza tym gra preludia, wypełnia przerwy, wejścia i wyjścia wspólnoty czy długotrwały akt komunii, jest więc stosunkowo świeżej daty. Tak samo ma się sprawa ze szczególnym, żarliwym nastrojem religijnym, który ma dla nas dziś muzyka organowa, i to pomimo – na przekór Helmholtzowi – barbarzyńskiego w gruncie rzeczy, z czysto estetycznego punktu widzenia, brzmienia mikstur i wielkich registrów. Organy to instrument, który ma najwięcej w sobie z maszyny, ponieważ najmocniej ogranicza tego, kto go obsługuje, obiektywnie danymi technicznymi możliwościami kształtowania dźwięku, i daje mu najmniej swobody mówienia własnym językiem. Ich rozwój również podporządkowywał się zasadzie maszyny. Obsługa jeszcze w średniowieczu wymagała wielu osób (zwłaszcza kalikantów); 24 miechy starych organów katedry w Magdeburgu potrzebowały 12 kalikantów, przy podobnych organach katedry w Winchester w X wieku było ich aż 70. Ta fizyczna praca była stopniowo zastępowana przez urządzenia mechaniczne, a przy tej okazji problem ciągłości ciągu powietrza połączył grę na organach z hutnictwem żelaza.

Drugi specyficznie nowoczesny instrument klawiszowy, fortepian, ma dwa historyczne źródła, bardzo odmienne technicznie. Z jednej strony, pochodzi od klawikordu, który powstał ze wczesnośredniowiecznego „monochordu”, podstawy racjonalnej miary tonu na całym Zachodzie (był to instrument o jednej strunie i ruchomym mostku) przez pomnożenie strun. Według wszelkiego prawdopodobieństwa był to wynalazek mnichów. Miał z początku związane struny dla większości tonów, których nie dawało się przeto uderzyć jednocześnie, i tylko dla najważniejszych z nich struny wolne, których liczba rosła jednak stopniowo, od góry do dołu, kosztem strun związanych. Na najstarszych klawikordach jednoczesne zagranie C i E, czyli tercji, było niemożliwe. Poza jednym zakresem, obejmującym w XIV wieku 22 dźwięki diatoniczne (od G do e', włącznie z b i h), instrument ten w czasach Agricoli (XVI wiek) doszedł już do skali chromatycznej od A do h". Jego szybko wybrzmiewające tony skłaniały do konfiguracji, był to więc przede wszystkim rzeczywiście instrument do muzyki artystycznej. Swoiste efekty uderzenia tangentów, które zarazem ograniczały i tłumily brzmiającą część struny, w instrumencie u szczytu jego doskonałości, a mianowicie charakterystyczne, pełne wyrazu „Bebung” (vibrato), padły ofiarą fortepianu młotkowego dopiero wówczas, gdy o losach instrumentów decydował już nie popyt w łonie wąskiej warstwy muzyków i dyletantów o czułym слухu, lecz uwarunkowania rynkowe produkcji instrumentów, która przybrała charakter kapitalistyczny.

Drugim źródłem fortepianu jest pochodzący od psalterium „klawicymbal”, „klawesyn” czy też „cembalo”, i nieco odeń odmienny angielski „wirginal”, którego struny (jedna dla każdego dźwięku) szarpane są przez piórka, co nie daje możliwości modulowania siły i barwy [dźwięku], ale zapewnia większą swobodę i jednoznaczność wydobywania tonu. Wspomniane wady dzielił klawesyn z organami, i usiłowano im zaradzić za pomocą podobnych środków technicznych. Organiści aż do XVIII wieku byli zwykle konstruktorami fortepianów, a zatem pierwszymi twórcami literatury fortepianowej. Ponieważ swobodne wydobywanie dźwięku sprzyjało wykorzystaniu instrumentu do odtwarzania motywów ludowych i tańców, specyficzną dla nich publiczność stanowili jednak w istocie dyletanci, a przede wszystkim naturalnie kręgi ludności przywiązanej do domu: w średniowieczu mnisi, dopiero zaś w nowożytności kobiety, z królową Elżbietą I na czele. Jeszcze w 1722 roku podkreślano, zalecając nowy, skomplikowany typ fortepianu, że „nawet fraucymer ćwiczony w (zwykłej) grze na fortepianie” byłby „zdolny do obchodzenia się z nim”. W XV i XVI wieku klawesyn miał na pewno znaczny udział w rozwoju muzyki przejrzystej melodycznie i rytmicznie i był podówczas nośnikiem oporu ludowej, prostej wrażliwości harmonicznego przeciw polifonicznej muzyce artystycznej. Wiek XVI, czas ogólnego eksperymentowania z wytwarzaniem instrumentów o stroju czystym na potrzeby kompozycji wielogłosowych – teoretycy kazali sobie wręcz specjalnie konstruować instrumenty klawiszowe w celach eksperymentalnych – w zakresie akompaniamentu do śpiewu ograniczał się jeszcze właściwie do lutni, ale klawesyn zyskiwał coraz więcej zwolenników i stał się instrumentem charakterystycznym dla muzyki wokalne z akompaniamentem, a potem dla opery. W XVII i XVIII wieku dyrygent siedzi pośród orkiestry przy klawesynie. Jeśli chodzi o technikę muzyczną, aż do końca XVII stulecia instrument ten pozostaje, przynajmniej w zakresie muzyki artystycznej, mocno związany z organami. Organiści i pianiści, którzy w XVII wieku czuli się odrębnymi, ale solidarnymi artystami i nośnikami rozwoju muzyki harmonicznego, a to w opozycji do instrumentów smyczkowych, na których „nie dało się uzyskać pełnej harmonii”, we Francji wymknęli się (z takim właśnie uzasadnieniem) spod władztwa króla skrzypków¹. Muzycznej emancypacji muzyki fortepianowej od stylistyki organowej sprzyjał przede wszystkim rosnący wpływ tańca

¹ Czyli przewodniczącego cechu skrzypków, który kontrolował w owym czasie także muzyków grających na innych instrumentach.

we francuskiej muzyce instrumentalnej, następnie przykład rodzącej się wirtuozerskiej gry na skrzypcach. W XVII wieku Chambonnières zyskał uznanie jako pierwszy twórca dzieł przeznaczonych specjalnie na fortepian, zaś na początku wieku XVIII Domenico Scarlatti pierwszy w wirtuozerski sposób wykorzystywał swoiste własności dźwiękowe tego instrumentu. To początkujące wirtuozerstwo fortepianowe wraz z bazującym na orkiestrach i, w coraz większym stopniu, na popycie ze strony dyletantów, powstaniem wielkiego przemysłu klawesynowego doprowadziły do ostatnich wielkich zmian technicznych tego instrumentu i jego typizacji. Pierwsi wielcy budowniczy klawesynów (jak belgijska rodzina Rucker w 1600) wytwarzali metodą „manufakturową” pojedyncze instrumenty na zamówienie konkretnych konsumentów (orkiestr i patrycjusz), i to na bardzo wiele różnych sposobów dopasowane do wszystkich możliwych konkretnych potrzeb zamawiającego, całkiem na sposób organów. Rozwój fortepianu młotkowego dokonał się, w różnych etapach, częściowo na ziemi włoskiej (Cristofori), częściowo zaś na niemieckiej. We Włoszech jednak odkrycia tam dokonane z początku nie miały w zasadzie zastosowania praktycznego. Włoska kultura pozostała (właściwie aż do nadejścia naszych czasów) obca kulturze muzycznej Północy, w której charakterze leży związek z zamkniętym wnętrzem. Śpiew a capella i opera, ukształtowana tak, iż arie zaspokajały zapotrzebowanie domowe na łatwe do zrozumienia i dające się zaśpiewać melodie, pozostały włoskim ideałem, uwarunkowanym przez brak w kulturze mieszczańskiego „home”. Punkt ciężkości dalszego rozwoju technicznego i produkcji fortepianu znalazł się w rezultacie w najwyżej – co w tym wypadku oznacza: najpowszechniej – zorganizowanym pod względem muzycznym kraju owej epoki, czyli w Saksonii. „Mieszczańskie” kształcenie muzyczne przez kantorów, wirtuozów i budowniczych instrumentów szło ręką w rękę z żywym zainteresowaniem rozwojem i popularyzacją instrumentu tamtejszej kapeli dworskiej. Tło tego zainteresowania stanowiły, po pierwsze, takie zalety, jak możliwość tłumienia i wzmacniania dźwięku, wytrzymywania tonu i uroda uderzanych arpeggio akordów o dowolnych dystansach między tonami, z drugiej zaś strony, wady, do których należała z początku (zwłaszcza w oczach Bacha) niepełna jeszcze swoboda gry pasażowej (w przeciwieństwie do klawesynu i klawikordu), i ich przeciężenie. Zamiast uderzania klawiszy czubkami palców, w XVI wieku w [grze na] instrumentach klawiszowych, począwszy od organów poprzez klawikord, zaczyna się rozwój racjonalnej techniki palcowania. Była ona oczywiście, z jej przekładaniem rąk i krzyżowaniem palców, bardzo jeszcze

pokrętna i karkołomna, póki Bach nie dał im obu jednej, chciałoby się rzec: fizjologicznie „tonalnej” podstawy, przez wprowadzenie racjonalnego wykorzystania kciuka. Dłoń w starożytności dochodziła do wyżyn wirtuozerii w grze na aulosie, teraz zaś najtrudniejsze zadanie stawiały [przed muzykami] skrzypce, przede wszystkim zaś fortepian. Wielcy mistrzowie nowoczesnej muzyki fortepianowej, Johann Sebastian i Philipp Emanuel Bachowie, zajmowali jeszcze neutralne stanowisko wobec fortepianu młotkowego. Ten pierwszy zwłaszcza napisał znaczną część swoich najlepszych dzieł na słabsze brzmieniowo, ale intymniejsze i obliczone na subtelniejsze ucho starsze typy instrumentów: klawikord i klawesyn. Dopiero międzynarodowa wirtuozeria Mozarta i rosnące zapotrzebowanie składów instrumentów muzycznych oraz zakładów koncertowych, czyli wielka konsumpcja muzyczna podlegająca wpływom rynku i mas, przyniosły fortepianowi ostateczne zwycięstwo.

Jeszcze w XVIII wieku budowniczy fortepianów, zwłaszcza niemieccy, byli przede wszystkim wielkimi rzemieślnikami, którzy sami pracowali fizycznie i wypróbowywali [swoje produkty] (jak na przykład Silbermann). Maszynowa produkcja instrumentów na wielką skalę zyskiwała znaczenie na początku w Anglii (Broadwood), a potem w Ameryce (Steinway). Tam gdzie żelazo sprzyjało konstrukcji żelaznej ramy, co musiało pomóc przezwyciężyć niemałe, a czysto klimatyczne trudności związane z przyjęciem się fortepianu, które stały również na przeszkodzie jego używaniu w tropikach. Już na początku XIX wieku fortepian był regularnym przedmiotem obrotu i produkowano go do magazynów. Do takiej technicznej doskonałości, jaka mogła zaspokoić wzrastające techniczne wymagania kompozytorów, doprowadziła jednak dzika walka konkurencyjna fabryk i wirtuozów. Wykorzystywano w niej specyficznie nowoczesne środki w postaci prasy, wystaw, a wreszcie, na podobieństwo technik zbytu browarów, przez otwieranie sal koncertowych obok fabryk instrumentów (u nas na przykład w Berlinie). Już późniejsze dzieła Beethovena nie byłyby na miarę starszych instrumentów. Dzieła orkiestrowe były dostępne domowemu muzykowaniu w ogóle tylko w postaci wyciągów fortepianowych. W osobie Chopina spotykamy pierwszorzędnego kompozytora, który całkowicie ograniczał się do fortepianu. Liszt wreszcie, przez intymną znajomość własnego instrumentu cechującą wielkiego wirtuoza, wydobyl wszystko, co krył on w sobie, jeśli idzie o możliwości wyrazu.

Dzisiejsza niewzruszona pozycja fortepianu (i pianina) opiera się na uniwersalności jego zastosowań w przyswajaniu niemal wszystkich skarbów literatury muzycznej na użytek domowy, na niezmierzonej obfitości jego własnej literatury, wreszcie zaś – na jego wyjątkowości jako uniwersalnego instrumentu akompaniującego i przeznaczonego do nauki. Jako instrument służący do nauki zajął miejsce antycznej kitary, monochordu, prymitywnych organów i liry korbowej szkół klasztornych. Jako instrument akompaniujący zastąpił starożytny aulos, organy i prymitywne średniewieczne instrumenty strunowe oraz renesansową lutnię, jako instrument dla dyletantów z warstw wyższych – antyczną kitarę, harfę (na Północy) i szesnastowieczną lutnię. Nasze jedyne w swoim rodzaju wychowanie do nowoczesnej muzyki harmonicznego polega na nim w bardzo istotnym stopniu. I to również na jego stronach negatywnych, o tyle, o ile nawyknienie do temperowania z pewnością pod względem melodycznym ujęło naszemu uchu – uchu publiczności odbierającej muzykę – część owej subtelności, która stanowiła decydujący rys melodycznego wyrafinowania starożytnych kultur muzycznych. W szkoleniu śpiewaków na Zachodzie jeszcze w XVI wieku używano monochordu, ten zaś, według Zarlino, miał zmierzać do wprowadzenia na powrót czystego stroju. Dziś szkolenie niemal w całości odbywa się na fortepianie, a przynajmniej w naszych szerokościach geograficznych. Także kształtowanie dźwięków w szkołach gry na instrumentach smyczkowych od samego początku zaczyna się od fortepianu. Jasne jest, że nie da się w ten sposób osiągnąć tak subtelności słuchu, jak w nauce za pomocą instrumentów o stroju naturalnym. Notorycznie większa u śpiewaków z Północy w porównaniu z włoskimi nieczystość intonacji może być w dość znacznym stopniu skutkiem tego właśnie. Pomysł, by zbudować fortepian z 24 klawiszami w oktawie, jak proponował np. Helmholtz, nie ma wielkich widoków powodzenia, przede wszystkim ze względów ekonomicznych. Nie znalazłby popytu wśród dyletantów, konkurując z wygodną klawiaturą 12-klawiszową, i pozostałby wyłącznie instrumentem wirtuozerskim. Budowa fortepianów uwarunkowana jest wszakże masowością ich zbytu. Fortepian i pianino są bowiem, na mocy całej swojej muzycznej istoty, domowymi instrumentami mieszczańskimi. Organy wymagały ogromnej zamkniętej przestrzeni, natomiast wydobycie wszystkich uroków fortepianu nie potrzebuje dużej zamkniętej przestrzeni. Wszystkie sukcesy wirtuozerskie współczesnych pianistów nie mogą w żaden sposób zmienić tego, że instrument ten, gdy pojawia się samodzielnie w wielkiej sali koncertowej, porównujemy mimo woli

z orkiestrą, a zatem odbieramy – rzecz jasna – zbyt słabo. Nośnikiem kultury fortepianowej są więc nie przypadkiem ludy Północy, których życie z racji samego klimatu jest związane z domem i skoncentrowane na „ognisku domowym”, inaczej niż na Południu. Pielęgnowanie mieszczańskiej domowej wygody stało z powodów klimatycznych i historycznych na niższym szczeblu i wynaleziony tam fortepian nie rozpowszechniał się – jak widzieliśmy – tak szybko jak u nas. Nie zyskał też aż do dziś w takim stopniu pozycji mieszczańskiego „mebla”, jak się to u nas już od dawna samo przez się rozumie.

[...]

Na podstawie: Max Weber: *Die rationalen und soziologischen Grundlagen der Musik*. Tübingen 1972, s. 5–77.

Przełożyła Marta Bucholc

SZTUKA AFRYKAŃSKA ¹

Norbert Elias

Zacząłem zbierać przedmioty, które tu widzicie, kiedy mieszkałem w Afryce, wykładając socjologię na uniwersytecie. Gromadziłem je na początku w sposób dowolny, nie wiedząc o nich zbyt wiele. Handlarze przynosili mi pod drzwi próbki. Niekiedy kupowałem jedną lub dwie z ciekawości, niekiedy dlatego, że mi się podobały. Nie wiedziałem, czy którykolwiek z tych przedmiotów ma wartość komercyjną na międzynarodowym rynku sztuki, i nieszczególnie mnie to interesowało. Znałem dość dobrze dzieła wielkich mistrzów współczesnej sztuki europejskiej i uderzało mnie dziwne pokrewieństwo, które łączyło niektóre z tych prac afrykańskich z nurtami w nieafrykańskim malarstwie i rzeźbie. Zgadza się to jak najbardziej z moim gustem i zachwycało mnie, że mogę w Afryce nabyć rzeźby, z których wiele uważałem za zadowalające artystycznie, a dla mnie – jak to się mówi – nowe koncepcyjnie, za cenę, na którą było mnie stać. Większość sztuki współczesnej, która mi się podobała, była zdecydowanie poza moim zasięgiem.

Mogłem polegać wyłącznie na własnym guście, ten jednak był, jeśli chodzi o afrykańskie figurki, z początku niewyrobiony. Robiłem błędy – czyli dawałem się zwieść nowości doświadczenia artystycznego co do wewnętrznej jakości dzieła. Ocena tej jakości wymaga czasu. Być może to samo stwierdzą niektórzy zwiedzający tę wystawę. Wymaga to pewnego treningu percepcji. Najpierw kupowałem po parę figurek od czasu do czasu, bez zamiaru zakładania kolekcji. Kiedy już miałem w domu od miesiąca czy dwóch kilka figurek, zacząłem być w stanie różnicować ich jakość artystyczną. Uczyłem się z czasem.

¹ Wprowadzenie do katalogu wystawy *African Art from the Collection of Professor Norbert Elias*, 24 kwietnia–14 lipca 1970 roku, Leicester Museum and Art Gallery (Leicester: Leicester Museums 1970).

Wszystkie przypisy w tekście pochodzą od redaktorów wydania oryginalnego. Tłumaczenie na podstawie Norbert Elias. *Essays III. On Sociology and Humanities*, (ed.) Richard Kilminster and Stephen Mennell, University College Dublin Press; Dublin 2009, s. 201–208 – a short text on African Art © Norbert Elias Stichting, Amsterdam, 2009.

Kiedy mój osąd zaczął być bardziej wyrafinowany, odkryłem stopniowo, że można wyróżnić, ogólnie rzecz biorąc, cztery typy tradycyjnych rzeźb afrykańskich. Rozróżnienie to może stanowić wstępną wskazówkę przy ocenie, choć typy te przechodzą oczywiście płynnie jeden w drugi i nie ma między nimi wyraźnych granic.

Ogólnie rzecz biorąc, te cztery typy można określić następująco:

01. Względnie stare przedmioty obrzędowe.

02. Względnie nowe przedmioty obrzędowe.

03. Przedmioty wywodzące się z dwóch powyższych kategorii, wykonane przez tradycyjnych rzemieślników o stosunkowo wysokim standardzie rzemiosła, lecz nie w jakimkolwiek celu lub dla jakiegokolwiek osoby w kręgu ich własnej wioski, lecz dla nieznanymi, zwykle europejskich nabywców.

04. [Takie same przedmioty] jak w kategorii trzeciej, lecz wytwarzane szybciej i przy obniżonym standardzie rzemiosła i jakości artystycznej.

Trochę potrwało, zanim byłem w stanie ocenić z rozsądną dozą prawdopodobieństwa, do której z tych czterech kategorii należy dany obiekt. Jak już powiedziałem, popełniałem błędy, czyli kupowałem przedmioty, które dziś zakwalifikowałbym do klasy 4. Nie ukrywam na tej wystawie przed wami wszystkich moich błędów. Sądziłem, że może być dla was pouczające, a także zabawne, sprawdzić, czy potraficie je zauważyć. Z perspektywy czasu jestem w sumie zadowolony, że nabyłem i te przedmioty. Jednym z najbardziej pouczających problemów sztuki jest zmiana kształtu figurek, jaka zachodzi w tradycyjnej sztuce rzemieślniczej w związku z procesem modernizacji. Mój sposób kolekcjonowania pozwala mi pokazać obok siebie starsze i nowsze przedmioty tego samego typu, tak że każdy może sam ocenić zmiany w formie tradycyjnego dzieła sztuki, które zachodzą jednocześnie ze zmianą ich społeczeństwa [zmierzającą] w tym kierunku.

Sztuka wszędzie zależy od specyficznych warunków społecznych, które umożliwiają jej ciągłą produkcję. Tradycyjna sztuka rzemieślnicza w Europie upadła – mimo wysiłków ludzi, takich jak William Morris² – a wreszcie znikła zupełnie z postępem urbanizacji, handlu prowadzonego na duże odległości, przemysłu i towarzyszących im zmian w warunkach życia. Kraje afrykańskie będą z konieczności coraz bardziej wciągane w wir

² William Morris (1834–1896), angielski artysta, pisarz, socjalista i lider ruchu Sztuk i Rzemiosł pod koniec XIX wieku.

modernizacji. Nic nie mogłoby być bardziej kłamliwe i irytujące dla samych ludów afrykańskich niż żal, jaki zdają się odczuwać niektórzy Europejczycy wobec przemijania starego porządku w Afryce. Należy zrobić wszystko, co się da, by przyspieszyć ten proces i pomóc w obniżaniu temperatury napięć i konfliktów cechujących jego strukturę. Nie zwalnia to jednak Europejczyków ani też samych naszych afrykańskich przyjaciół z zadania zrozumienia starego porządku na tyle, na ile się da, i zachowania tego [co możliwe] z ogromnego, bogatego dziedzictwa artystycznego, które nam pozostało – zanim będzie za późno.

W Afryce, i wielu innych miejscach, wciąż możemy zobaczyć na własne oczy typy sztuki i typy produkcji artystycznej, które znikły w bardziej rozwiniętych sektorach rodzaju ludzkiego. Większość tych dzieł wykonano z drewna i innych materiałów łatwo ulegających zniszczeniu. Większość z nich przeznaczona jest do wykorzystania w rytuałach i ceremoniach stosunkowo niewielkich i autarkicznych społeczności rolniczych, łowieckich albo rybackich, co najwyżej z załączkami powiązań handlowych czy rynkowych sięgających na znaczne odległości. W tym układzie społecznym ludzie z tradycyjnie wytwarzających sztukę rejonów Afryki, których poszukiwać należy niemal wyłącznie w Czarnej Afryce, nie zaś na przykład w rejonach zamieszkiwanych przez muzułmanów, wytworzyli tysiące rzeźb i innych dzieł sztuki, których znaczenie rytualne i ceremonialne ogranicza się do tej czy innej niewielkiej społeczności. Jednak ich znaczenie artystyczne wykracza poza te zamknięte społeczności (choć ich członkowie nie muszą sobie z tego zdawać sprawy). W ogólności trzeba je uważać za jedną z wielkich faz ludzkiej produkcji artystycznej, a jej wytwory za istotną część artystycznego dziedzictwa ludzkości. Jednak bardzo niewielki odsetek wszystkich dzieł, które niegdyś były, a w pewnym, coraz mniejszym, stopniu wciąż są wytwarzane w Afryce, ma szansę się zachować.

Przedmioty z metalu i terakoty wciąż można znaleźć w znacznej liczbie, jeśli prowadzi się systematyczne poszukiwania, leżą pochowane w domach wodzów, a zapewne i w grobach. Jednak spośród przedmiotów wykonanych z drewna i innych podobnych materiałów pozostaną jedynie te, które już stały się częścią kolekcji i zostały umieszczone w bezpiecznych miejscach, gdzie mogą się zachować. Poza tym ich produkcja prawdopodobnie zakończy się na przestrzeni najbliższych dwóch albo trzech pokoleń. Często zdarza się czytać romantyczne opisy powodów, dla których upada tradycyjna sztuka afrykańska. Przyczyna jest jednak oczywista. Kiedy zmienia się i znika porządek społeczny, w którym tradycyjna sztuka i tradycyjni rzemieślnicy mieli swoją funkcję i swoje miejsce, musi zniknąć również

ten typ sztuki i umiejętności zawodowych. Jako socjolog z zawodu i upodobania byłem być może bardziej świadomy tego związku między funkcją a formą, niż ludzie bywają zazwyczaj. Do nabycia kilku rzeźb afrykańskich skłoniło mnie na początku to, że niektóre z nich podobały mi się i budziły moje uznanie. Wkrótce jednak [motywacje te] wzmogło to, że uświadomiłem sobie, w jakim układzie społecznym ma swoje miejsce tradycyjna religijna sztuka afrykańska, której funkcja będzie stopniowo zanikać w miarę postępów modernizacji społeczeństw afrykańskich, a wraz z nią zaniknie sama forma artystyczna. Można było przewidywać, że otworzy to drogę bardziej zindywidualizowanym, bardziej świeckim typom sztuki rzeźbiarskiej o takich samych funkcjach i cechach ogólnych jak sztuka w innych uprzemysłowionych państwach narodowych tego świata, choć podobnie jak w wypadku innych społeczeństw, mających specyfikę narodową, a być może także kontynentalną. Zdawszy sobie sprawę, że tradycyjna sztuka afrykańska jest skazana na zagładę, podobnie jak tradycyjny fach rzemieślnika, nabyłem więcej masek i figurek, niż kiedykolwiek zamierzałem. Wzbogaciło to moje osobiste upodobanie o poczucie naglącej potrzeby. To również tłumaczy fakt, że nie kupiłem żadnych dzieł artystów afrykańskich, których jest coraz więcej, choć doceniałem również prace niektórych z nich. Miałem wrażenie, że ich sztuka – choć wciąż raczkująca – miała większe szanse się zachować. Według mojej oceny zdecydowana większość dzieł tradycyjnej sztuki afrykańskiej nigdy nie była zachowywana w przeszłości, a małe jest prawdopodobieństwo, by miało tak być w przyszłości. Jej bogactwo i różnorodność są ogromne. Wielu grup wytwarzających sztukę wcale jeszcze nie zbadano. Ich posążki, maski, laski, wykorzystywane w tańcu, i inne dzieła ich rzemieślnika są używane w rocznym cyklu obrzędów, ceremonii i świąt. Być może przez pewien czas przechowywane są w jakimś magazynie. Jeśli jednak psują się lub niszczej, ich właściciele zwykle wyrzucają je lub zakopują; nie mają często ani zachęty, ani środków, by je naprawić i zachować. W takiej sytuacji pojedyncza jednostka niewiele może zrobić. Nie wydaje się też prawdopodobne, by każde z wytwarzających sztukę państw afrykańskich było w stanie bez pomocy zaoferować dostateczną zachętę, bodźce i zasoby potrzebne do odtworzenia i zachowania ich bogactwa sztuki tradycyjnej, której znaczna część jest przechowywana w sposób nieodpowiedni lub wyrzucana.

Jedno z najpiękniejszych i najskuteczniej działających muzeów afrykańskich, muzeum w Lagos w Nigerii, już w tej chwili magazynuje i przechowuje w swoich zbiorach tak wiele przedmiotów, że może mu być trudno przyjąć inne, które dziś wydają się po prostu wtórne. Szkoda,

ponieważ będzie ich z konieczności coraz mniej, a rzemiosło zacznie upadać. Ostateczny upadek i zanik tradycyjnej sztuki religijnej to po prostu cena, którą trzeba zapłacić za wzrastającą modernizację społeczeństw afrykańskich, i nie jest to w żadnym razie cena zbyt wysoka. Nie można jednak widzieć tego problemu po prostu w kategoriach jednego państwa. Być może znajdujemy się w ostatnim stadium rozwoju ludzkości, w którym sztuka tego rodzaju, tradycyjna sztuka rzemieślnicza, jest jeszcze wytwarzana gdziekolwiek na Ziemi. Jak długo ona żyje, można się o niej dowiedzieć tego, czego wciąż nie wiemy lub co rozumiemy opacznie. Porównywalny okres w sztuce europejskiej pozostawił kilka milczących arcydzieł, ale większość tamtego dorobku przepadła. Ludzie, którzy go tworzyli, ludzie, dla których był tworzony, nie mogą już do nas przemówić. Słusznie martwimy się wymieraniem gatunków zwierząt w Afryce i wszędzie indziej. Problemy wymierającej formy sztuki są inne. Nie da się zapewnić jej przetrwania, jeśli społeczeństwa, w których rozkwitało, ulega przekształceniu. Można jednak zachować z niej tyle, ile się da, i w pełniejszy sposób zrozumieć ludzi – ludzi takich jak my – przez których i dla których ją wytwarzano. Nie rozumiejąc ich i ich sztuki, nie możemy mieć wielkiej nadziei na zrozumienie siebie samych i naszej sztuki. Często zadawałem sobie pytanie, co odróżnia tradycyjną afrykańską sztukę rzemieślniczą od sztuki artysty, która w Europie zaczęła się rodzić ze sztuki europejskich rzemieślników mniej więcej w XV i XVI wieku. Jakie są różnice między tymi dwoma rodzajami sztuki? Z czego wynikają ich podobieństwa, które sprawiają, że doświadczamy jednego i drugiego jako form sztuki; z czego wynika fakt, że te posążki i maski, wykonane na ogół przez anonimowych rzemieślników, których doświadczenia i sposób życia są pod wieloma względami odmienne od naszego, potrafią jednak na swój sposób przemawiać do nas równie mocno jak dzieła sztuki wytworzone w otoczeniu społecznym bliższym naszemu?

Problem, wobec którego tu stajemy, dotyczy percepcji sztuki w ogólności. Być może przyda się na coś, jeśli o nim wspomnę, choć nie zamierzam utrzymywać, że potrafię go zadowalająco rozwiązać. Wielu zwiedzających tę wystawę może z początku zobaczyć i odczuć obcość posążków i masek, które tu zobaczą. Na tym etapie można zbudować jakiś pomost do zrozumienia, poszukując wyjaśnienia dziwnego przedmiotu w kategoriach użytku, jaki ludzie z niego robili. Można zapytać; jaki jest cel tego kształtu czy tego wzoru? Ponieważ jednak większość tych figurek i masek jest używana w kontekście wierzeń, które nie są nam znane, wyjaśnienie to często może być równie dziwne jak sam kształt czy wzór. Być może trzeba będzie

powiedzieć, że ten posązek wykorzystuje się do wypędzania czarownic albo podczas ceremonii inicjacji – a odpowiedź tego typu pozostawia nas w tej samej próżni. Możemy jednak spojrzeć na te kształty i wzory przez chwilę, nie pytając o ich cel, i pozwolić im przemawiać bezpośrednio do naszej wyobraźni. Wówczas możemy zdać sobie sprawę, że komunikują one coś tym, którzy na nie patrzą, że niosą jakiś niewypowiedziany komunikat, choć może nam być trudno ująć go w słowa. Na tym poziomie figurki i maski, które widzicie, nie różnią się więc zbyt od jakichkolwiek współczesnych dzieł sztuki. Również i w ich wypadku sam kształt i wzór mogą przemówić do tych, którzy na nie patrzą, choć artysta nie daje żadnych wskazówek na temat ich znaczenia dla niego samego i nazywa swoją pracę po prostu „Kompozycja nr 3” albo „Król i królowa na siedząco”.

Jeśli uda się nam ustanowić jakąś relację nie ze wszystkimi, ale przynajmniej z niektórymi posązkami i maskami na tej wystawie, stajemy twarzą w twarz z jednym z głównych problemów sztuk wizualnych. Dotyczy on charakteru relacji, którą rzeźbiarz lub malarz jest w stanie nawiązać z innymi istotami ludzkimi za pośrednictwem kształtów i wzorów, które wyczarowuje przed ich oczyma. Mogą one nie znać skojarzeń, które kierowały jego oczyma i dłońmi. Do pewnego stopnia ich skojarzenia mogą się różnić od jego skojarzeń. Dzieło, które stworzył, ma jednak własne życie i przemawia własnym językiem. Przekazuje komunikat od twórcy do widza, który nie w pełni podlega arbitralnej interpretacji tego ostatniego.

Sprawdzeniem jakości dzieła sztuki jest to, że jego twórca, za pomocą kształtów i wzorów, które wymyśla, potrafi dotrzeć do tych, którzy widzą jego dzieło, i nawiązać z nimi relację. Być może nie wyda się to zbyt zaskakujące, jeśli współcześni artyści angielscy, jak choćby Henry Moore³, są w stanie tego dokonać (choć w ich wypadku ta relacja również stwarza poważne problemy). Jednak [fakt,] że afrykańscy rzemieślnicy, żyjący we względnie prostych i nie zróżnicowanych społeczeństwach, potrafią komunikować się i ustanawiać przez swoje prace relacje z ludźmi żyjącymi w bardzo odmiennych warunkach, którzy mogą nie mieć pojęcia o pierwotnych skojarzeniach otaczających te prace lub o celu, dla którego zostały wykonane, to już coś trochę bardziej zaskakującego. Stawia to przed nami zagadnienie, czy wizualne wzory i kształty mogą docierać do poziomu ludzkiego zrozumienia, do źródeł ludzkiego uczucia, które przekraczają granice różnic etnicznych i narodowych i są wspólne wszystkim ludziom. Nie tylko zbiory sztuki afrykańskiej w Europie i Ameryce, ale nawet

³ Henry Moore (1898–1986), brytyjski artysta i rzeźbiarz, który sam pozostawał pod wpływem rzeźby afrykańskiej i rzeźby Majów.

bardziej rosnąca popularność książek reprodukujących fotografie takich obiektów jak te, które tutaj widzicie, dają dobitny wyraz temu problemowi.

Komplikuje go fakt, że posążki i maski, takie jakie tu widzicie, aż do bardzo niedawna nie wywoływały, o ile nam wiadomo, najzupełniej żadnego oddźwięku estetycznego w członkach bardziej rozwiniętych społeczeństw Ameryki i Europy. Nie pamiętam, bym czytał o jakimkolwiek posążku, takim jak te, zdobiącym wiktoriański salon. Dużą ich liczbę zebrano dla muzeów w wieku XIX i na początku XX, ale – z nielicznymi wyjątkami – uważano je po prostu za ciekawostki etnologiczne. Tak jak przymiotnik „gotycki” jako określenie sztuki rzemieślniczej europejskiego średniowiecza był z początku słowem o silnych negatywnych implikacjach wartościujących, tak też reakcja estetyczna naszych przodków na sztukę afrykańskich rzemieślników była przeważnie negatywna. To dalekosiężna transformacja smaku, która rozpoczęła się w Europie na przełomie XIX i XX wieku, doprowadziła w ciągu sześćdziesięciu czy siedemdziesięciu lat do rosnącego uznania tradycyjnej afrykańskiej sztuki rzemieślniczej jako samoistnego typu sztuki. Ludzie kupują takie przedmioty jak te, które tu widzicie, ponieważ lubią mieć je w domach, a książek z ilustracjami przedstawiającymi afrykańskie maski i posążki kupuje się coraz więcej najwyraźniej dlatego, że ludzie chcą na nie patrzeć i pozostają z nimi, jak powiedziałem, w relacji emocjonalnej. Tego rodzaju możliwy dowód sprawia, że problem, który postawiłem, staje się tym bardziej intrygujący. Jak to możliwe, że dzieła wytworzone w prostszych społeczeństwach są w stanie wywierać wpływ i znajdować silny oddźwięk w społeczeństwach wysoce zróżnicowanych? Co jest tu wspólną płaszczyzną? Pozwoliłem sobie wspomnieć o tym problemie, ponieważ zaprzętał często mój umysł. Odpowiedź jest trudno uchwytana. Warto jednak napomknąć o dwóch czy trzech sprawach – być może będzie to pomocne.

Pierwsza sprawa dotyczy czasu. Wiele przedmiotów tutaj wykonali ludzie, których poczucie czasu było dość odmienne od naszego, dla podobnych sobie odbiorców⁴. Wiele z nich, choć w żadnym razie nie wszystkie, wykonano z bardzo twardego i ciężkiego drewna drzew, w jakie obfitują afrykańskie lasy, jedna czy dwie nawet z tak zwanego *lignum vitae*⁵, które ma jakoby tonąć w wodzie. Jedną z pierwszych rzeczy, które się dzieją, gdy mniej złożone społeczności rolnicze i łowieckie zostają wciągnięte w wirowy ruch industrializacji i ruch narodotwórczy, jest o wiele

⁴ Zob. Norbert Elias, *An Essay on Time*, Dublin: USD Press 2007 (Collected Works, t. 9).

⁵ *Lignum vitae* to drewno drzew z rodzaju *Guaiacum*; to najgęstsze znane drewno i istotnie tonie w wodzie. Określenie to stosuje się jednak do wielu innych odmian bardzo gęstego drewna.

żywsza świadomość ekonomicznej, pieniężnej wartości ich czasu. Po raz pierwszy zdałem sobie sprawę z tego czynnika w tym kontekście, gdy złożyłem wizytę w warsztacie pewnego znanego mi nigeryjskiego rzeźbiarza pracującego w kości słoniowej. Sprzedawał na ogół dość przeciętnej jakości pamiątki, niekiedy jednak miał dobrą rzecz, która mi się podobała. Wskazując pewnego dnia na jedną z nich, zapytałem, dlaczego nie ma takich więcej. Pamiętam, jak potrząsnął głową: „Takie rzeczy”, powiedział, „robią starzy ludzie. My dziś nie mamy już na to czasu”.

Zrozumiałem tę uwagę i poszedłem jej tropem. Kiedy handlarz prosi rzeźbiarza z wioski w buszu, by wykonał dla niego w dwa tygodnie dwadzieścia masek z rodzaju takich, jakie wcześniej robił w ilości być może dwóch albo trzech rocznie dla swoich osobistych znajomych z wioski, rzeźbiarz może oczywiście zarobić sumę, która jest dla niego prawdziwym majątkiem. Przez pewien czas może starać się pracować nieco szybciej, nie porzucając tradycyjnego standardu umiejętności, z których jest dumny. Jeśli jednak kupiec dość skutecznie go nagabuje, może po pewnym czasie pozwolić, by jego praca się pogorszyła. Tak się zaczyna. Najlepsze dzieła, jakie tu widzicie, wykonano bez pośpiechu. Tradycyjny rzeźbiarz nie postrzega drewna jako martwego kawałka materiału. Rzeźbiarz wkłada w swój materiał wiele uczucia. Kształt już w nim jest. On wydobywa go w pewnego rodzaju emocjonalnym dialogu. Duch drzewa musi pomóc. Może też opierać się, a wówczas trzeba przerwać pracę. To wszystko trwa. Nie potrafię wprowadzić podać wszystkich szczegółów, ale jestem pewien, że ten sposób wykonywania maski albo figurki przodka, szczególnie bliskość między twórcą a jego materiałem, stopniowe wypracowywanie osobistej relacji między nimi, są widoczne w kształcie produktu. Poza tym zachodzi też problem samoświadomości. Artyści w bardziej rozwiniętych społeczeństwach starają się bardzo świadomie wytworzyć dzieło sztuki – czyli kształty i wzory ich własnego pomysłu, które są, na ile to tylko możliwe, jedyne w swoim rodzaju i niepodobne do innych, powstałych wcześniej. Ich rzeźby i malowidła są cenione szczególnie wysoko, jeśli są bezprecedensowe i noszą znamię indywidualnej osobowości, której specyficzny osobisty styl nietrudno jest rozpoznać. Choć nie musimy zdawać sobie z tego sprawy, ten typ sztuki ukazuje w sposób niemożliwy do pomyleń z czymkolwiek innym poziom samoświadomości, z jakim jest wytwarzany. Zdarza się, że jego przedstawiciele – zwłaszcza Picasso – zupełnie bezpośrednio wskazują w swojej pracy na własną świadomość walki samoświadomości artysty z jego spontanicznością.

Afrykańscy rzemieślnicy nie mają takich problemów. Ich dłonią kieruje – i ją powstrzymuje – tradycja. Ich ambicją nie jest stworzyć kształt i wzór, które są odmienne od tego, co ktokolwiek wykonał wcześniej, lecz stworzenie takiego samego lub niemal takiego samego kształtu i wzoru jak ich przodkowie i mistrzowie z określoną biegłością i doskonałością. Nie znaczy to, że nie ma w ogóle miejsca na indywidualne odstępstwa, a z pewnością – że nie ma miejsca na poczucie indywidualnego dokonania. Dokonanie to nie polega jednak na wyrażeniu i przedstawieniu własnej, jedynej w swoim rodzaju osobowości przez własną pracę. Polega ono na doskonałości tradycyjnego, paradygmatycznego kształtu, który normalnie ma solidne korzenie emocjonalne w rytualnych związkach i wymaganiach społeczności. Doskonałość kształtu takiego jak maska antylopy Bambara można zrozumieć jedynie jako wytwór pokoleń rzemieślników eksperymentujących, często nieświadomie, z małymi wariacjami tradycyjnej formy, która w ten sposób ewoluowała małymi krokami, osiągając kształt, który zgodnie z powszechną opinią najlepiej zgadzał się z ich emocjonalnymi potrzebami i wyobraźnią.

Afrykańska sztuka rzemieślnicza jest więc wytwarzana o wiele mniej samoświadomie, a niewinność, brak samoświadomości, z jakimi jest wykonywana, przejawiają się w jej formie. Jeśli pozostaje się z nią we wzajemnej relacji, można odczuć bezpośredniość, z jaką przemawiają do nas jej kształt i wzór; można odczuć emocjonalną spontaniczność jej przekazu.

Wszystko to, jak sądzę – względna prostota, brak afektacji, brak samoświadomości i bezpośredniość emocjonalna – odpowiada w jakimś stopniu za rosnącą atrakcyjność tych posążków i masek dla społeczeństwa, któremu brak większości tych własności. Mogą się one podobać także bez nostalgii, bez następstwa w postaci chęci przywrócenia tych cech czy to we własnym społeczeństwie, czy to w sobie samym. Reakcja na ich przekaz prowadzi do poszerzenia horyzontu emocjonalnego, wzbogacenia wyobraźni poza ograniczenia naszej samoświadomej sztuki. Być może najbardziej oczywistym wyrazem tego względnego braku samoświadomości tradycyjnej sztuki afrykańskiej jest to, w jaki sposób ukazywane jest w niej nagie ciało ludzkie. W sztuce europejskiej ciągle stwierdzamy, że ludzkie ciało, a zwłaszcza ciało kobiety, zostało w sztuce uwidocznione w jakichś literackich kostiumach. Jeśli chciało się je pokazać w formie rzeźby, trzeba było nawiązywać do Biblii lub do klasycznej starożytności, aby uchronić siebie i swoją publiczność od zażenowania wywołanego publicznym pokazywaniem lub oglądaniem czegoś, co skądinąd w znacznym stopniu wykluczono z widoku publicznego i zesłano do prywatnego życia ludzi.

Nawet dziś, gdy surowość tabu zakazującego publicznego pokazywania i widzenia nagiego ciała nieco zmalała, rozluźnianie starego tabu dokonuje się jak najbardziej samoświadomie. Zawsze można odczuć wysilek, którego muszą dokonać ludzie, jeśli wystawieni są na oglądanie czegoś, co zwykle jest w miejscach publicznych zakazane.

W tradycyjnej rzeźbie afrykańskiej nagie ciało ukazywane jest bardzo po prostu i z wszelką niewinnością, tak jak mogłoby być ukazywane „przed upadkiem”. Nie wymaga wysiłku. Również jednak i pod tym względem rozwój społeczeństw afrykańskich pociąga za sobą zmianę.

Z tym aspektem blisko się wiąże inna różnica między tradycyjną sztuką afrykańską a współczesną sztuką europejską. Jak tu widzieć, bariera oddzielająca fantazję od rzeczywistości jest tu miękka i mniej szczelna. W codziennym życiu społeczeństw bardziej rozwiniętych ta bariera jest zazwyczaj bardzo stabilna i solidna. Wcześniej ćwiczy się dzieci w rozróżnianiu wyobrażeń od faktów⁶. Wielu artystów musi dokonać świadomego wysiłku, by otworzyć drzwi wyobraźni i pozwolić jej swobodnie przepływać w ich dzieła. Tradycyjna sztuka afrykańska jest odbiciem faktu, że w jej społeczeństwie fantazja i rzeczywistość łatwiej przechodzą w siebie nawzajem. Duchy są żywe, mogą objąć w posiadanie jedną z masek, które tu widzieć, by leczyć lub grozić, karać lub nagradzać. I ich twarze to pokazują. Pokazują intensywność i spontaniczność uczucia, które je otacza i które wywołują. To właśnie – mniej wysilone, bardziej spontaniczne mieszanie się fantazji i rzeczywistości – może, jak sędzę, również przyczyniać się do atrakcyjności tego typu sztuki. Myślę jednak, że powiedziałem już dość. Mam nadzieję, że część z tego może pomóc się zbliżyć do tego rodzaju sztuki tym, dla których zetknięcie z nią jest nowym doświadczeniem.
(...)

Przełożyła Marta Bucholc

⁶ Zob. Norbert Elias, *Zaangażowanie i neutralność*, przeł. Janusz Stawiński, Warszawa 2003.

POSZ(T)UKIWANIA

/// Projekty *Prolog* (Mazowieckie Centrum Kultury i Sztuki, dotacja z programu Obserwatorium Kultury NCK) i *Etnografia/animacja/sztuka* (Narodowe Centrum Kultury, Stowarzyszenie „Katedra Kultury”) odbywały się w latach 2011–2012 na południowym Mazowszu, we wsiach Broniów i Ostalówek. Były koordynowane przez Tomasza Rakowskiego (koordynacja merytoryczna), Ewę Chomicką (koordynacja organizacyjna) i Zuzannę Naruszewicz (koordynacja działań lokalnych w projekcie *Prolog*). Działania projektowe współtworzyła grupa „Kolektyw Terenowy” – Julia Biczysko, Ewa Chomicka, Piotr Cichocki, Aleksandar Ćirić, Maja Dobiasz, Jarosław Kaczmarek, Zuzanna Naruszewicz, Dorota Ogrodzka, Paweł Ogrodzki, Agnieszka Pajęczkowska, Agata Pietrzyk, Tomasz Rakowski, Pola Rożek, Sebastian Świąder – oraz zaproszeni twórcy i animatorzy – Agata Bielska, Piotr Bielski, Gwidon Cybulski, Elżbieta Jabłońska, Łukasz Skąpski, Wojtek Ziemilski. Książka dokumentująca całość działań projektowych pt. „Etnografia/animacja/sztuka. Nierozpoznane wymiary rozwoju kulturalnego” ukazała się w maju 2013 roku nakładem wydawnictwa Narodowego Centrum Kultury.

ETNOGRAFIA/ANIMACJA/SZTUKA. OBRONA METODOLOGICZNA

Tomasz Rakowski

Uniwersytet Warszawski

Współczesna sztuka zaangażowana działa często w taki sposób, by podporządkować się efektowi realności działania – by wytwarzać wyraźną zmianę społeczną, tak jak ma to miejsce w działaniach Artura Żmijewskiego (2007). Żmijewski w swoim manifestie pisze wyraźnie, że sztukę może być stać na pewną polityczną dojrzałość, że może domagać się, podobnie jak nauki społeczne czy publicystyka, przebudowywania umysłów, tworzenia nowych warunków życia społecznego, sięgania ku temu, co skuteczne, ku – rzekłbym nawet – pewnej władzy. Sztuka może jednak w ten sposób, jak

pokazuje, zostać przeniesiona w zupełnie nowe tereny, w miejsca mało dla niej „bezpieczne”, które nie będą chronione wysoką rangą galerii sztuki czy instytucji artysty, a następnie wprzęgnięta w bezpośrednie działania wobec ludzi z całym ryzykiem tego czynu. Jednak to właśnie wtedy, poza kontekstem swej wysokiej rangi, оголошена ze swej pozycji w mieszczańskich terytoriach, być może zacznie się sprawdzać jako „silny” język.

Podobnie jednak owa zmiana stymulowana jest przez szeroko rozumianą animację kultury, a więc sztukę wyrastającą z tradycji pracy wśród społeczności, *community arts*, sztukę pierwotnie kontrkulturową, walczącą, punkową, a obecnie coraz bardziej pragmatyczną i zinstytucjonalizowaną, i, podobnie jak sztuka współczesna, rozpiętą pomiędzy „powinnością a buntem” (zob. Żmijewski 2007: 16–17). Animacja kultury, korzystająca z narzędzi sztuki, kieruje się zatem w stronę budowania nowych, pozytywnych relacji społecznych i wytwarzania nowych elementów rozwoju wspólnoty (zob. m.in. Crehan 2011; Matarasso 2009; Ptak 2008, Rogozińska 2009). Zarówno sztuka współczesna, jak i adaptująca narzędzia sztuki animacja kultury na różne sposoby usiłują działać w kierunku wywoływania zmiany społecznej, punkt wyjścia działań to tylko początek, potem pojawić się już mają „punkty końcowe”, nowa zmieniona sytuacja społeczna, kulturalna, polityczna. Oczywiście można pokazać, że jest to strumień mający liczne odnogi – począwszy od prac artystów tworzących w projektach *collaborative art* (zob. np. Binder 2005) czy *community arts* (Crehan 2008; Ptak 2008, Rogozińska 2009), w których na przykład pojawia się projekt opisu i twórczego przenikania się perspektyw artystów i badaczy społecznych. Być może zatem to tego typu polityka społeczna chce przede wszystkim budować nowe formy i standardy współbycia ludzi, nowe – czyli elementy „sztucznie wywoływane”, wprowadzane z zewnątrz.

Podobnie jednak nauki społeczne w dużym stopniu już dawno odeszły w różny sposób od swej dawnej pozycji beznamietnego obserwatora zjawisk i coraz intensywniej wchłaniają narzędzia sztuki i budują w ten sposób wiedzę zaangażowaną społecznie czy politycznie. Od kilkunastu lat powstają nowe prace, na przykład *Between Art and Anthropology. Contemporary Ethnographic Practice* (Wright; Schneider 2010) czy *Contemporary Art and Anthropology* (Wright; Schneider 2005), gdzie analizowane są pokrewieństwa i połączenia obu typów wrażliwości i praktyki interpretacyjnej. Powstają prace zakreślające możliwości adaptowania narzędzi sztuki w badaniach społecznych, takie jak *Method Meets Art. Art-Based Research Practice* (Leavy 2009) czy wprowadzające nowe sposoby myślenia o antropologii i sztuce w obrębie polityki produkcji kulturalnej *Anthropology, Art and Cultural*

Production (Svašek 2007). Warto tu jednak może wskazać na dość dawno rozpoczętą tradycję myślenia zaangażowanego, łączącą antropologię postmarksiistowskie z praktykami zaangażowania społecznego przez różne typy działań, m.in. działań artystycznych. Na poziomie bardziej przyziemnym i metodologicznym przywołać więc trzeba dawny projekt *Lisy Sola Taxa* (2010), prowadzony wśród zubożałych i zrezygnowanych Indian Meskwaki – ustanowił on pewien punkt zerowy nowego typu badań społecznych, który stopniowo nabierał charakteru społecznej i politycznej walki o poprawę ich bieżącej sytuacji i pozycji w strukturze. Były to narodziny pewnej nowej sytuacji nie tylko społecznej, ale i poznawczej, okazało się bowiem, że efektem projektu były nie tylko działania, ale jednocześnie zupełnie nowa, powstająca „w ogniu walki” wiedza – narodziła się świadomość czegoś takiego jak „akcja badawcza” „badania w działaniu” (zob. *Badania w działaniu...*). W kolejnych odsłonach tego typu projektów powstawała cała nowa struktura wiedzy społecznej, wiedzy o zjawiskach jednocześnie obserwowanych i wywoływanych – o zjawiskach nieobojętnych autorom badań. Metodologowie, tacy jak Wilfred Carr (2010), będą pokazywali, że być może to znacznie bardziej naturalna sytuacja poznawcza – pewna hermeneutyka akcji i bieżącego działania, nieustannego testowania i odkształcania wiedzy niżli pozycja dystansu i wyłączenia (pozycja *skole*, jak to określił Pierre Bourdieu, a więc funkcjonowanie w ramach pewnej swobody czasu i bezpiecznego dystansu do opisywanych wydarzeń).

Ponad 40 lat później, po coraz bardziej zaawansowanych próbach *action research*, wewnątrz nauki społecznej dokonuje się jednak coś znacznie bardziej radykalnego – nauka zaangażowana odkrywa swą niemoc, swe wyczerpanie. Amerykańska antropolog, Nancy Scheper-Hughes (2010), która prowadzi od wielu lat badania wśród głodujących mieszkańców faveli w miastach północno-wschodniej Brazylii, w zdeindustrializowanych miastach (byłych centrach przetwarzania trzciny cukrowej), uznaje, że w tych warunkach, w sytuacji bycia z ludźmi faveli, tradycyjna praca nad gromadzeniem materiału zaczyna być czymś mocno niestosownym. Po latach badań coś się w jej pracy gwałtownie zmienia: po jednym z wydarzeń, kiedy opuściła na kilka godzin jedną z bliskich jej rodzin, aby uczestniczyć w ważnym poznawczo wydarzeniu, w trakcie jej nieobecności zmarło jedno z dzieci, pozbawione opieki medycznej, niedożywione. Antropolog od tego momentu, wykorzystując swą wiedzę, podejmuje intensywne działania, zaczyna budować wiedzę politycznie skuteczną, wstrząsającą, „wojującą” (*militant*). Jej interpretacje zamieniają się w krzyk wobec niesprawiedliwości i nierówności wśród ludzi. Jej antropologia, oskarżana o nadinterpretacje

i manipulowanie kontekstem, staje się w ten sposób aktem sprzeciwu, wiedzą, jak sama pisze, bosonogiego uczonego (*barefoot anthropologist*) – uczonego, któremu nic już nie zapewni bezpiecznego dystansu od tego, co najbardziej bolesne w doświadczeniach społecznych.

/// Nauki społecznie zaangażowane

Hal Foster, krytyk i teoretyk pochłonięty pozycjonowaniem sztuki współczesnej, w swojej pracy *Powrót Realnego. Awangarda u schyłku XX wieku* (2012) pokazuje, że takie spotkanie zaangażowanej nauki społecznej i aktywistycznej sztuki jest, być może, pewną prawidłowością. Pokazuje, że aktywizm artysty może jakby powtarzać drogi dwudziestowiecznej antropologii, czyli sprofesjonalizowanego studium obcości i, podobnie jak to przedstawiał Walter Benjamin, może wydobywać się z marksistowskiej roli artysty – twórcy nowych stosunków społecznych, artysty wypromieniowującego z siebie nowy podmiot – świadomy, walczący proletariat. To, czego zatem potrzebuje artysta, pisze Foster, to wyjście na zewnątrz w stronę nie swoich doświadczeń, w stronę odmiennego i peryferyjnego świata społecznego, aby tam znajdować moce buntu, oporu i subwersji. Tak pojawia się idea wyjścia do światów spoza mainstreamu kulturalnego, w których działanie artysty nabiera ciężkości, a artysta, niczym rzemieślnik-rewolucjonista, niczym radzieccy konstruktywiści, z filmowcem Dżigą Vertowem na czele, „montuje” nowe społeczeństwo (zob. Marcus 1995: 106) – sięga po materię nowych aktywności, wypartych głęboko z miejskiego, kapitalistycznego, centralnego świata. Artysta, pokazuje Foster, działa w ten sposób trochę niczym etnograf – działa bowiem wśród tego co inne, obce kulturowo, a pierwotnie skolonizowane. Działa więc także wśród doświadczeń grup podporządkowanych i wykluczonych, w miejscach społecznych napięć, doświadczając wyobcowania i egzotyzacji siebie samego (*self-othering*). Podobnie jak surrealiści i etnografowie z lat dwudziestych i trzydziestych XX wieku prymitywiści i poszukiwacze realizmu życia usiłują dotrzeć w miejsce kulturowych peryferii, a stamtąd pozwolić spojrzeć w oczy obiegom dominującym, „galeriom”, „publicystom”, „nauczycielom” – i zmusić tym samym zachodnie, dostatnie społeczeństwa do spojrzenia w oczy samym sobie. Być może jest to zatem spojrzenie chwilowe, pośrednie, być może to nawet pewien instytucjonalno-polityczny koniunkturalizm, próba nadążania za kolejnym centralnym, porywającym strumieniem uwierzytelniającym po prosu sztukę – sztukę *par excellence*. Sztukę, która aby żyć, musi być społeczna.

Jak w obliczu tych obciążeń w ogóle działać przez sztukę? „Co robić?”. Czy zatem cała tradycja *community arts*, zmiany wewnątrz sztuki krytycznej, nowe poszukiwania w obrębie nauk społecznych i antropologii mają w ogóle szansę na rozwój? Warto zdać sobie sprawę, że działania artystyczne wśród społeczności niosą ze sobą pewne odium spontanicznej, oczywistej krytyki, w duchu Hala Fostera. Projekty animacyjno-artystyczne się „nie udają” – tak jak można znaleźć wiele opisów nieudanych projektów rozwojowych (zob. Mosse 2006), w których wskazuje się na to, że absurdem jest budowanie studni w tym akurat miejscu – tak można znaleźć wiele opisów akcentujących porażki animacji kultury i działań artystycznych skutkujących dalszym, obustronnym wyobcowaniem ludzi (zob. m.in. Kwiatkowska 2007, *Określenie formuły instytucjonalnego wsparcia oddolnej aktywności kulturalnej...* 2012: 69–87). Działania przez sztukę w środowiskach peryferyjnych w sposób regularny spotykają się z krytyką, wręcz karykaturalizacją i zarzutami „niesienia kultury”, „poprawiania”, „edukowania” czy nawet „zmuszania do wspólnej pracy-zabawy”. Powtarzalność tych sądów wiąże się na ogół z tym, że często wydaje się, iż skutkuje ponownym uznaniem tych ludzi za w pewien sposób niedoskonałych, „niepełnych”. To być może wtedy dokonuje się właśnie nie tyle „praca pozytywna”, ile „podwójna kolonizacja” (Gandhi 2008: 81) – wpasowywani „odbiorcy” projektów w rolę postaci stereotypowych, niepełnych, ubogich twórczo. Zarzuty wobec idei działań animacyjnych, wobec prowadzenia działań artystycznych – czy to na rzecz innych, czy z innymi – można zatem uznać nie tylko za pewne profesjonalne, humanistyczne osądy, ale też za „fakty społeczne”, a więc świadectwo pewnej formy wyobraźni społecznej, jaką właśnie teraz dysponujemy. Szczególnie osoby nastawione na etnograficzne rozpoznawanie zniuansowanej, pełnoprawnej, oddolnej kultury mogą mieć wrażenie, że przychodzenie z zewnątrz z projektami kulturalnymi to rodzaj nadużycia, przemocy, „zmiany na siłę”. Sam zresztą pamiętam swoje odruchowe myśli – biegły niegdyś bardzo podobne.

/// „Co robić?”

Jak zatem działać? Czy można w ogóle używać sztuki, wprowadzać jej elementy do życia swojego i innych, nie budując jednocześnie gdzieś, w tyle głowy, pozycji wyższości i dominacji? Czy można jej tak używać, by nie wytwarzać sytuacji „zmuszania do udziału”? Od kilku lat próbujemy na to pytanie odpowiedzieć wraz z całym zespołem animatorów, artystów i etnografów. Od jakiegoś czasu prowadzimy projekt animacyjny

w dwóch wioskach w okolicach Szydłowca – Ostalówku i Broniowie. Są to miejsca dotknięte na dużą skalę nieopłacalnością drobnego rolnictwa i niekończącym się, lokalnym bezrobociem. To miejsca, gdzie praca jest znajdowana głównie za granicą albo na budowach dużych miast; miejsca, gdzie wahadłowe migracje zarobkowe, wyjazdy i powroty wypełniają codzienność, a praca jest niemal zawsze doraźna, tylko chwilowa. To wsie niegdyś rolnicze, liczące około stu „numerów” (gospodarstw). W jednej ostało się ledwie kilka czynnych gospodarstw, w drugiej jest ich znacznie więcej, choć są drobne, karłowate – często tak małe, aby w razie czego móc otrzymać świadczenia społeczne.

We wsiach tych prowadzimy od 2005 roku etnograficzne badania terenowe – mieszkamy i przebywamy z ludźmi, zdobywając coraz głębszą i coraz bardziej nieoczywistą wiedzę o ich codzienności, ukrytych potrzebach i pragnieniach. To dopiero po tego typu doświadczeniach zostały przygotowane i poprowadzone w kolejnych latach projekty artystyczne, w których wiedza etnograficzna przeradzała się w działania animacyjne. Sądzymy, że etnografia w połączeniu z działaniami animacyjnymi stwarza warunki, by ujawniło się to, co bardzo istotne w życiu tych społeczności – może wzbudzić niejawną wymiar ich twórczego działania i ich własnej, oddolnej samoorganizacji. Projekt, który tu przedstawiam, to *Prolog. Nie-rozpoznane wymiary rozwoju kulturalnego* z roku 2011, a następnie jego rozwinięcie *Etnografia/Animacja/Sztuka* z 2012 roku. To w najprostszym znaczeniu kontynuacja tej raz zadzierzgniętej więzi, opowieść o tym, jak poznanie etnograficzne i pewna bliskość przeradzały się później w coś, co nazwać by można działaniem w kulturze.

Po pierwsze, jest to *etnografia*, przebywanie wewnątrz spotkań i wydarzeń, umiejętność uchwycenia niezwykłego, „gęstego” świata życia we wsi. Po drugie, to *animacja*, tworzenie projektów i wszelkich sytuacji, w których następuje wspólne działanie, tworzenie. Po trzecie, to *sztuka*, forma sztuki w starym znaczeniu, aktywności cielesno-imaginacyjnej, zgodnie z praindoeuropejskim rdzeniem *ar-*, a więc sztuki jako działania – społecznego, jednostkowego, widowiskowego. To ciąg spotkań, budujących nowe znaczenia, odwracających i przebudowujących symbole, przemieniających relacje społeczne.

O ile można przyjąć, że animator posługuje się narzędziami sztuki, to nie tworzy on „dzieła dla ludzi, lecz z nimi”, a więc przed wszystkim „pracuje z innymi, nawiązuje relacje, tworzy sytuacje” (Reksnis *bd*). W tym wypadku powstawało dzieło – były nim chociażby sytuacja, spotkanie, które działały, zmieniały tak „ich”, jak i „nas”, tak adresatów, jak i inicjatorów wydarzeń. W czasie projektu wszyscy doświadczamy życia z ludźmi¹, przebywania z nimi, mieszkania; bierzemy udział w doświadczeniach etnografii i swymi działaniami próbujemy powołać ruchy animacyjne. Drobniarzowa, etnograficzna wiedza o lokalnym świecie, o wiejskich grupach, o ich aktywności rodzi animację kultury. Animacja kultury (*Animacja Kultury* 2002, *Lokalnie...* 2008, *Teraź! Animacja kultury* *bd.*) za pomocą narzędzi sztuki tworzy warunki do wspólnej twórczości – do spotkań, rozmów, wzajemnego zaangażowania. Sztuka, szczególnie sztuka współczesna, wprowadza natomiast, jakby z trzeciej strony, swoją odmienną, odważną, czasem wręcz prowokującą wizję akcji artystycznej, pewien zewnętrzny typ wyobraźni, nasycając działania czymś w rodzaju niepokornego, krytycznego źródła (czy nawet logiką „łagodnej przewrotności”, by użyć sformułowania Elżbiety Jabłońskiej).

Jak taki projekt działa? Jest kilka płaszczyzn, kilka przenikających się rzeczywistości tego, co się wydarza. Po pierwsze, wydobywa się to, co w tych społecznościach ukryte, wartościowe, co silnie związane z lokalnym, odkrywaniem dopiero wyposażeniem kulturowym, i co jednocześnie tworzy pole dla wspólnej wyobraźni. Po drugie jednak, pojawia się tam przede wszystkim moment powstawania czegoś nowego, jakby elementy trzeciej logiki, ani kulturowej, lokalnej, ani zewnętrznej (projektowej). Przedstawię tu rozbudowany opis takiego projektu, jednego z kilkunastu, które prowadziliśmy, ale odsłaniającego, w moim przekonaniu, właśnie to przechodzenie jednego procesu w drugi i wydobywanie pewnych nowych treści.

¹ Zespół „przybyszów” pracujący w Broniowie i Ostalówku to zatem zarazem etnografowie, animatorzy kultury, jak i artyści-twórcy. Razem niemal dwadzieścia osób. Etnografią zajmują się na co dzień Pola Rożek, Ewa Chomicka, Maja Dobiasz, Piotr Cichocki, Tomasz Rakowski – choć wszyscy tworzyli jednocześnie w tym projekcie działania artystyczno-animacyjne. Działaniami artystyczno-animacyjnymi trudnią się Aleksandar Ćirić, Agnieszka Pajczkowska, Agata Pietrzyk, Zuzanna Naruszewicz, Dorota Ogrodzka, Julia Biczysko, Sebastian Świąder, Paweł Ogrodzki, Piotr Bielski – choć wszyscy są doświadczonymi badaczami, twórcami badań społecznych i etnograficznych. Artyści, ludzie ze świata sztuki współczesnej, to Elżbieta Jabłońska, Łukasz Skąpski, Wojtek Ziemliński, Agata Bielska; w projekcie biorą też udział opowiadacz Jarek Kaczmarek i multiinstrumentalista Gwidon Cybulski. Choć dla większości z nich etnograficzne mieszkanie i przebywanie z ludźmi było czymś nowym, to jednak mają własne życiowe, biograficzne doświadczenia bycia i działania na wsi.

/// Opisywanie metody: projekt „Urządzenia z Broniowa i Ostalówka”

W projekcie poświęconym urządzeniom z Broniowa i Ostalówka pracujemy w kilka osób². Wraz z artystą Łukaszem Skąpskim, członkiem krytyczno-interwencyjnej grupy Azorro, poznajemy świat wiejskiego przerabiania maszyn i urządzeń, świat, o którym dużo już wiemy, ale teraz dopiero odkrywamy go o wiele bardziej intensywnie, poznajemy po kolei ludzi, którzy sami wykonali swoje urządzenia, drabiny, spawarki, kosiarki z silnikiem z pralki „Frania”, szatkownice, nawet siłownie i urządzenia do ćwiczeń. Stopniowo zaczynamy wzbudzać zaciekawienie naszym zainteresowaniem tą sferą: ludzie odsyłają nas do sąsiadów, pokazują niezwykle ciekawie własnego pomysłu typu „SAM”, samoróbki, „papaje”. Oglądamy skonstruowany przez młodych samochód, *gokart*, jak sami mówią, z pospawanych rurek, na ramie zrobionej ze starych grzejników, z silnikiem i deską „malucha”, grillem peugeota. Z młodymi mężczyznami, zajmującymi się szrotowaniem i przerabianiem samochodów, spotykaliśmy się chyba najczęściej – mają w Broniowie pięknie wyeksponowany szrot (*kasacje*), na zakręcie, koło chałupki oplecionej winoroślą. Kiedy tam przychodzimy, chłopcy rozkuwają właśnie starego poloneza pick-upa, po wydostaniu „serca”, silnika pojazdu (na sprzedaż, reszta na pojedyncze części i na złom), opowiadają o ich dawnym, czerwonym fordzie taunusie, do którego wstawili potężny, oplowski silnik i zimą jeździli z butlami gazu (*do oporu, wściekali się*), zmieniali w jeździe butle z gazem. Stopniowo odsłaniamy obecność maszyn i zaczynamy ją dostrzegać niemal wszędzie. Odkrywam na przykład, że trzy pilarki zgromadzone przez gospodarza z Ostalówka jego syn zrobił z czterech innych, przerzucając pomiędzy nimi części, świece, prowadnice, tak aby cięły jak najlepiej. Zaczynam dostrzegać samochody, w nocy mają widoczne neoniki pod szybami, w reflektorach, niebieskie światła mijania, malowane barwnie zaciski hamulcowe (w Ostalówku widzę, jak wieczorem pod świetlicę z okolicznych wiosek podjeżdżają przemalowywane i przerabiane na wiele sposobów samochody młodych, z ich specyficzną estetyką świateł, neoników, opon, felg, zacisków hamulcowych). Odkrywamy wspólnie, że jeden z mieszkańców, kolejarz, murarz, konstruktor, przyspawał naftowe lampy kolejowe do bramy swojej posesji, a jego syn z lamp semaforowych robi kolorofony oraz że skonstruował niezwykle wyposażenie swego skutera – jego podświetlone na niebiesko podwozie reaguje na głos, dźwięk, mruga zgodnie z nimi.

² Łukasz Skąpski, Maja Dobiasz, Zuzanna Naruszewicz, Ewa Chomicka, Tomasz Rakowski.

To pewna zagęszczająca się wiedza etnograficzna. Tak naprawdę jednak dzieje się coś więcej. Artysta Łukasz Skąpski dokumentuje te rzeczy, nagrywa filmy, rozmawia. Robi sesje zdjęciowe młodym w ich siłowniach, w łagodnym świetle, z rekwizytami – odważnikami w rękach, nagrywa film pt. *Fitness* oraz film dokumentujący maszyny samoróbki, czyli *Urządzenia z Broniowa i Ostalówka*. Te nagrania i dokumentacje wypływają jednak przede wszystkim ze spotkań i wzajemnego zainteresowania; to one wydobywają z tego miejsca filmy, zdjęcia, działania. A więc od początku – zaczyna się tu, coraz bardziej wartko toczący się, strumień doświadczeń ze spotkań z ludźmi – w ich gospodarstwach, warsztatach. Te spotkania są początkowo niepewne, chwiejne, zbudowanie relacji z ludźmi jest trudne. Swoje przeróbki i urządzenia wytwórcy mogą widzieć wprowadzie jako coś „własnego”, z czego sami przed sobą są w pewien sposób dumni, ale w relacji z artystą mogą przecież widzieć, i widzą, że jest tu coś niepewnego, coś, czego trochę się wstydzą, a trochę obawiają; są to w końcu nierejestrowane, sobie-robione maszyny, traktory, wbrew regulacjom, wbrew zestandaryzowanym technikom i technologiom. To świat cichego, ukrywanego radzenia sobie z potrzebami codzienności i wreszcie – wioskowego obniżania kosztów życia.

Pracuje nas, jak wspomniałem, kilka osób, wspólnie przygotowujemy jakby wspólną przestrzeń dla pracy Łukasza. Wspólne rozmowy, przeglądanie z chłopkami ze szrotu albumu Łukasza *Maszyny* (2009) powodują, że miejscowi zaczynają coraz bardziej rozumieć tę naszą fascynację tym, co oni robią, my zaś zaczynamy widzieć to wszystko inaczej. Kiedy nagle odsłaniają ukryte pod plandekami, tuż obok nas, najlepsze, wymontowane silniki, BMW 2000, Seat DOHC 16V, VW GTI 1800 – widzimy, że to zasobniki tego, „co najlepsze”. Zaczynamy nieśmiało mówić o pomysle na nocną wystawę silników i urządzeń. Rzecz w danym momencie tu, na miejscu – na razie niewyobrażalna. Od tej chwili zaczyna się jednak spotkanie pomiędzy naszą (moją) a ich wrażliwością, między „nami” a „nimi”. Nie tylko dostrzegamy obecność robionych własnoręcznie urządzeń, ale zaczynamy nimi działać, przesuwać je w inny kontekst – coś chcemy razem z nimi robić, a wszystko się obraca wokół ich wiedzy, umiejętności i wyobraźni technicznej. Wtedy też jeden z mechaników – Andrzej Chyliński – zaczyna myśleć o uruchomieniu gokarta, o co zresztą kilkakrotnie prosimy. Obiecuje przyjechać swoim podrasowanym, czarnym oplem, z niebieskimi neonikami, srebrnymi felgami i żółtymi zaciskami hamulcowymi pod świetlicę, na koncert i opowieści bluesowe Jarka Kaczmarka. Wieczorem, w ciemności, podjeżdża swym wozem pod schody świetlicy,

co rozpoczyna opowieść Kaczmarka o bluesmanie, jadącym cadillakiem daleko, w trasę do Ameryki. W następnych dniach coraz więcej ludzi odslania przed kamerami i aparatami swoje urządzenia, a Łukasz coraz więcej odkrywa ludzi dumnych ze swojej maszyny – ze swojej roboty (pierwsze, co słyszymy, to oświadczenie, ile nawoziła/naspawała/naciągnęła/nacięła dana maszyna, jak jest wydajna). Kilka tygodni później, na finale tego projektu, wszystkie te maszyny ludzie przywożą, przepychają pod świetlicę wiejską, powstaje zgromadzenie i wystawa. Łukasz Skąpski opatruje ekspozycję starannym opisem – specyfikacją rodem ze świata sztuki wystawieniowej. Dzieje się jednak znów coś więcej – wszyscy się przyglądają, od nowa dostrzegają swoje maszyny, u siebie i u sąsiadów. Co chwila ktoś odkrywa wtedy i obwieszcza, że ma przecież jeszcze wiele takich sprzętów: grabie, przyczepkę, że jeszcze to przyniesie, przyciągnie, ustawi. Maszyny wchodzi na wystawę „tego, co najlepsze”. Do ostatniej chwili ludzie się wahają; Andrzej Chyliński do samego końca nie był pewien, czy jego gokart powinien tam się pojawić. Kiedy do niego przychodzimy, okazuje się, że oczyścił silnik, filtry, zatankował, a z linki hamulca ręcznego właśnie skręca linkę gazu – bez tego przejazd autem byłby niemożliwy, po prostu by się nie odbył.

Ta specyficzna kultura przeróbki przestaje być w ten sposób jakimś „odkryciem”, jakimś „wycinkiem kultury”. Dokonuje się bowiem jej nieoczywiste uruchomienie, aktualizacja, jakby porozumienie wokół tego, co na naszych oczach – i dla nas, i dla mieszkańców – staje się nowym doświadczeniem. Narzędzia, ich różnorodność i nieprzeciętność (wykaszarka z silniczkiem od czeskiego młynka do kawy), stają się w ten sposób nie tylko jakąś rzeczywistością, ale rzeczywistością, która tkwi bezustannie w głowach nas wszystkich; ludzi z Broniowa, Ostalówka, nas, artyści Łukasza – to coś, co wspólnie wytwarzamy. Młodzi malują sprejami z projektu części hamulcowe, dzieci – koła swoich rowerów. Kiedy kilka tygodni później kosiarka pana Wiesława trafia na kubik wystawowy w warszawskiej Kordegardzie – rozgrywa się tam listopadowy finał projektu – jest podświetlona, oznakowana specyfikacją obiektu galeryjnego.

/// Wydobywanie metody (1): Kulturowy cyklotron

Co jest najbardziej charakterystyczne dla tego typu działań? Ta artystyczno-animacyjna obecność zakorzeniona jest tu przede wszystkim w zaangażowanych, etnograficznych badaniach oraz w doświadczeniach spotkania etnograficznego, w rozpoznaniu „gorących” miejsc kultury (takich

jak owe praktyki przerabiania i wytwarzania urządzeń). Społeczne życie ludzi, pamięci, przedmiotów czy inwencji, całe te „przesłonięte działania” zostają jakby ponownie wywołane. W ten sposób granica między aktami poznania (etnografią) i działania (animacją) staje się, rzekłbym, „półprzepuszczalna”, działa w obydwie strony – etnografia przez działania animacyjne, „odgrywające kulturę”, staje się bardziej intensywna (fakty etnograficzne powstają razem z działaniem w niezwykle intensywny, ale i zmieniony sposób), a sama animacja, przez swe etnograficznie ukorzenie, sięga do najbardziej subtelnych doświadczeń kulturowych. Po pierwsze więc charakterystyczne jest zanurzenie tego procesu w samej rzeczywistości społecznej. Po drugie jednak, co może nawet bardziej już teraz istotne – w uruchomieniu często ryzykownych i nieprzewidywalnych działań, pobudzających i uruchamiających wielorakie sfery kultury.

Efektem, produktem tego procesu nie jest zatem samo „dzieło”, lecz w tym wypadku raczej zwielokrotniona gęstość wydarzającej się interakcji – „kultury w działaniu”. To przekroczenie granic pomiędzy tym, co etnograficzne, i tym, co animacyjne, związane jest w ten sposób szczególnie z koncepcją „zwrotu działaniowego” w naukach społecznych (Carr 2010) i ideą etnografii performatywnej – „pobudzania i odgrywania kultury” (Alexander 2009). Powstają zatem warunki działania, które przeciwstawiają się wizji kultury jako z góry zdefiniowanych zasobów – w których coś, co się wydarza, choć zanurzone w lokalnym świecie kulturowym, jest zawsze czymś nowo powstającym i aktualnym, pojawiają się nowe miejsca spotkania. To kreowanie, można by rzec, nowego, partycypacyjnego świata „epistemologii poszerzonej” (Reason, Torbet 2010) – gęstość etnograficznej wiedzy zasila tu działania artystyczno-animacyjne i jednocześnie jest na odwrót: działania tworzą warunki, wytwarzają *środowisko* kultury i jej etnograficzne bogactwo. Te dwie zasilające się nawzajem sfery aktywności przyjmują więc strukturę swoistego cyklotronu, w którym każda z nich rozpędza krążenie cząstek aktywności – odsłania nierozpoznane i pozostające w stanie potencjalności działania w kulturze. W projektach, w trakcie działań artystycznych pojawiają się w ten sposób wydarzenia, zwroty akcji, sytuacje etnograficzne, w których to, co zwiemy czymś „kulturowym”, istnieje jakby intensywniej, bardziej nieprzewidywalnie i spontanicznie, istnieje za każdym razem na nowo, nieco zmienione, „sztucznie” wywołane – pojawia się więc za każdym razem nieco „nowy” świat.

/// Wydobywanie metody (2): spotkania, widowiska, sytuacje etnograficzne

Taka etnografia i zarazem animacja wydarzeń wiąże się mocno z wizją praktykowania swoistej antropologii widowisk. Na przykład Victor Turner, wychowany w rygorze brytyjskiej szkoły antropologii, nie mógł zrozumieć, jak można zamykać doświadczenia społeczne – doświadczenia współbycia, współdziałania z ludźmi – w notatkach, schematach graficznych, wywiadach, w unieruchomionym materiale badawczym. Taka antropologia – pisał Turner – jest co najmniej mało atrakcyjna – badacze kultury długie godziny spędzają nad spisywanymi relacjami, tak jakby z góry zakładano, że analiza „dotyczy trupa”. Tymczasem – jak pisze za D.H. Lawrence’em – powinna ona stawiać w centrum uwagi „żywego mężczyznę” i „żywą kobietę”. „Doszedłem do wniosku – twierdził więc Turner – że czytanie i komentowanie materiałów etnograficznych to za mało; tak naprawdę powinniśmy je odgrywać” (Turner 2005: 147). O ile zatem Turner postuluje ożywianie martwego tekstu etnografii przez jej odgrywanie po to, aby „wpleść czytelników i widzów w kulturową sieć motywacyjną” (tamże: 148, 164), o tyle w naszym projekcie to zadanie plasuje się jeszcze wcześniej, w praktyce etnografii, jej kontynuacji. Etnografia staje się więc tutaj etnograficznym performansem, zgodnie z etymologią słowa *performance*, wskazanym przez Turnera, które oznacza „ukończyć”, „w pełni wprowadzić w życie” (tamże: 17).

Projekt działania animacyjnego staje się w ten sposób wręcz naturalną konsekwencją badań terenowych. „Przedstawić etnografię – pisze zatem Turner – to wykorzystać zebrane dane terenowe w ich pełni działaniowo-znaczeniowej” (tamże: 151). Co to oznacza? Otóż w ten sposób, można by rzec, badania już od początku przemieniają się w coś zupełnie nowego – w coś w rodzaju dramatu etnograficznego, owej pełni „działaniowo-znaczeniowej”, w której powstaje dopiero pole dla najważniejszych procesów twórczych. Zamiast badania jest spotkanie, zamiast obserwacji uczestniczącej – działanie („wykonywanie”, performans), zamiast kierunku badawczego i przedmiotu badania – sytuacja etnograficzna i gęstość interakcji. To chwila, na przykład, w której rozmawiamy (wraz z Zuzanną Naruszewicz) z młodym mechanikiem szrotowcem, Andrzejem Chylickim, kucającym na zmontowanej ze starych szkolnych grzejników ramie gokarta; Andrzej skręca na nowo linkę gazu z linki hamulca ręcznego (musi być teraz cieńsza), chce uruchomić „dla nas” pojazd, na wystawę. Robi to, co już robił, wymyśla działanie techniczne, ale w naszej obecności ma to już inny sens, robi coś, co jest na nowo mu potrzebne. Sens tej przeróbki,

z jednej strony, przestaje być oczywisty, z drugiej, jest już doświadczeniem nowym, wspólnym – każdy na swój sposób odpamiętuje wspomnienia o samochodach przeróbkach, o jego fordzie taunusie, którym *wściekali się* po polach, o trzystu autach, które z bratem, jeszcze kiedy chodził do szkół, rozebrał, których, jak mówił, *nie spamięta*. Jednak i my widzimy to wszystko inaczej, wchodzimy do innego świata, o którym wiedzieliśmy, że jest, ale teraz on ożywa przed nami i wokół nas, widzimy nie tylko wiejskie, spontaniczne prace młodych przy maszynach, ale i to, co można zrobić: wspólną paradę, przejazd gokartem, pokaz jego wirazy. Te nowe wyobrażenia wydobywają się i wybuchają po dwóch stronach – naszej i jego, mieszkańca Broniowa. To spotkanie – sytuacja etnograficzna, nowe pole współuczestniczenia, w którym przetwarzana „wiedza” powstaje po stronie Andrzeja, ale symetrycznie także po stronie etnografów-animatorów, którzy zaczynają nią też na swój sposób żyć. Pomiedzy tym, co należy do „terenu”, „wiedzy kulturowej”, a wiedzę badaczy-animatorów zaczyna zatem pojawiać się przepływ, zmienia się formuła etnografii. Etnograf-animator przestaje być w ten sposób ośrodkiem rozumienia – wchodzi raczej do wewnątrz pola kulturowego i sam jest częścią wydarzeń kulturowych, estetycznych, technicznych, społecznych, tworzy scenę kulturowego zjawiska. To jakby decentracja pola badawczego – i mieszkańcy, i badacze-animatorzywspólniewytwarzająprzedmiotbadań,zanimpodążają. Etnograf-animator wchodzi do niego nieco z boku, wślizguje się w jego obręb, staje się „etnografem” lub „animatorem” w trzeciej osobie – sam dla siebie staje się częścią procesu, który wybucha, rozwija się i który et-nograf-animator naraz obserwuje i opisuje. To sytuacja, którą kilkakrotnie przywoływała Kirsten Hastrup (2006; 1998), opisując siebie jako postać „etnografki” – jako swą sobowtórkę („nie-nie ja”) w polu wydarzeń. Sam badacz, etnograf czy artysta wchodzi wówczas do wewnątrz pola, staje się częścią badanego czy wywoływanego zjawiska.

To jednak także chwila, gdy wydarza się coś szczególnie ważnego. Kiedy powstaje sytuacja spotkania – Łukasza Skąpskiego i Mai Dobiasz z ludźmi od urządzeń – dwie strony przez chwilę istnieją jakby inaczej, na nowo, niezwykle intensywnie. Takie spotkania są rzadkie; to jakby punkty krańcowe długiego podskórnego procesu działania, doprowadzającego w końcu do sytuacji, w której dwie strony wydostają się poza swe dotychczasowe sposoby istnienia, kiedy biorą zarazem udział w zagęszczonej rzeczywistości kultury. Podobnie jak w etnograficznym teatrze eksperymentalnym (spektakl *Talabot* Eugenia Barby z udziałem Kirsten Hastrup, eksperymenty Richarda Schechnera i Victora Turnera), gdzie nastąpić może owo „ryzykowne

przywrócenie doświadczenia”, w którym przeżycia biorących udział w spotkaniu (spotkaniu – widowisku – sytuacji etnograficznej) zostają, jak za Diltheyem pokazywał Turner, „wyciśnięte”. Dokonuje się tu przemiana w tym sensie, że jesteśmy (animatorzy/badacze/artysty z jednej i ludzie miejscowi z drugiej strony) wspólnie, przez chwilę, trochę „innymi ludźmi”. Patrzymy na siebie „z ukosa”, nie w pełni się rozpoznając, ale, jednocześnie, odkrywając siebie na nowo („rodzę się, abys się urodził” – każda ze stron zdaje się mówić, by przywołać metafory Jerzego Grotowskiego, 1972: 51). To chyba najtrudniej opisywalny efekt tych działań – są to jakby zagęszczające wydarzenia, sytuacje etnograficzne i artystyczno-animacyjne, sytuacje „międzyludzkie”, których cechą charakterystyczną jest to, że są poboczne, w dużym stopniu nieprzewidywalne. To pewne punkty krańcowe, punkty dojścia, na które długo pracuje cała dynamika projektu; jednocześnie taki moment to tylko zdarzenie na linii prowadzącej do finału, ale to chyba zarazem najbardziej niezwykle i potrzebne wydarzenie – to chwila porozumienia, poczucia, że naraz myślimy inaczej niż zwykle, że razem stajemy się kimś innym niż zazwyczaj. Albo że jesteśmy „tacy sami” – w każdym z nas zachodzi przecież w tym czasie przemiana.

/// Dekolonizowanie metody

Powróćmy jednak do początku. Projekt *Prolog. Nierozpoznane wymiary rozwoju kulturalnego* i jego kontynuacja *Etnografia/Animacja/Sztuka* miały na celu zbudowanie nowej perspektywy poznawczej i animacyjnej – perspektywy, która będzie w stanie odwrócić i zdekolonizować dyskurs „lokalnego rozwoju”; będzie w stanie odwrócić wszelkie praktyki instytucjonalne, narzucające już *a priori* wizję „właściwej” kultury i właściwie ukierunkowanego „rozwoju kulturalnego”. Nie ma co ukrywać, że mierzymy się w ten sposób z wyobraźnią społeczną, dotyczącą współczesnej wsi polskiej, przedstawiającą jej mieszkańców, ich życie społeczne, aktywność kulturalną jako niepełne, zapóźnione, wymagające edukacji i programu naprawczego. W wielu debatach i różnego typu dyskursach publicznych życie to przedstawia się bowiem za pomocą obrazów bylejałości i monotonnej codzienności, wolno płynącego czasu i braku dostępu do jakiegokolwiek wartościowej kultury³. Są to rozpoznania, które najczęściej już na wstępie odmawiają tym społecznościom zdolności do własnego, wartościowego sposobu działania, do odnowy i modernizacji według własnych wzorów

³ Przykładami są film dokumentalny *Czekając na sobotę* (2010) czy niektóre głosy z debaty prowadzonej wokół chłopskiej genealogii polskiego społeczeństwa w miesięczniku „Znak” i w „Gazecie Wyborczej” (zob. Wasilewski 2012).

i własnych potrzeb. W bardzo różnych miejscach można napotkać narracje naukowe i publicystyczne, jednostronnie wypełnione wizją kultury wsi jako „balastu”, jako czegoś, co przekreśla powstawanie „właściwej” klasy średniej i „właściwego” społeczeństwa obywatelskiego. Tymczasem problem polega na tym, że ludzie ze środowisk peryferyjnych, wiejskich czy w ogóle – niecentralnych – bardzo aktywnie działają, „wytwarzają kulturę”, praktykują ją na własny sposób, też w tym sensie, że nigdy nie przestają, że człowiek w każdych warunkach działa, wytwarza, przedstawia, „nothing – można by powtórzyć za Ervingiem Goffmanem – never happens” (zob. Mencwel 2006: 79). Dzieje się to jednak najczęściej w innej warstwie, w niewidocznych miejscach kultury – w nierozpoznanych wymiarach potrzeb kulturalnych i rozwoju kulturalnego. Ekspresja kulturowa może tam bowiem działać chociażby w innych „środowiskach medialnych”, dla których literackość czy artystyczność budowana w kategoriach centrum może nie być żadnym wyznacznikiem (przykładem są słowne pojedynki, przygadywanie, żart, dowcip). Paradoksalnie więc – w sytuacji obecności owych „gorących” miejsc kultury, lokalnych i niezwykle ważnych form uczestnictwa w kulturze – rozpoznaje się tam pewien rodzaj ubytku, niepełnego rozwoju, gustu miernego („festyn”, „zabawa”).

To w tym kontekście działamy i wytwarzamy nasz zespołowy projekt. Chcemy stworzyć warunki, w których wspomniane miejsca kultury będą się ujawniały i przebudowywały, czy też odkształcały nasze własne myślenie o tym, co kulturalne, co obywatelskie – o rozwoju, o sztuce, o życiu społecznym. To projekt naszego działania w kulturze – etnograficznie zorientowanej animacji kultury. Na czym jednak dokładnie polega owa siła dekolonizująca, odwracająca zależności pomiędzy kulturowym centrum i kulturowymi peryferiami? Podalbym tu przede wszystkim trzy punkty, trzy miejsca, w których można podważyć dotychczasowy układ.

/// 1. Proces zasadniczego odkształcania się projektu

Ideą tego projektu było zatem uznanie pewnej niezbywalnej, oddolnej energii: z jednej strony przywoziliśmy ze sobą pomysły na działania, z drugiej, one dopiero tam na miejscu powstawały. W naszych głowach pojawiły się wcześniej na przykład wizje pracy z przerabianymi i tuningowanymi w wiejskiej estetyce pojazdami, przejazdu ulicą, pochód-parada z udziałem zbudowanych naprędce platform na kołach, a wszystko to ulegało przemianom w trakcie kolejnych przyjazdów. Same działania początkowo koncentrowały się wokół opowiadania o urządzeniach i pokazywania tego, co już zrobione. Później dopiero zaczęły się rzeczy nieplanowane

i wymyślane spontanicznie w czasie spotkań – naprawienie gokarta, odkrywanie kolejnych konstruktorów, filmowanie wiejskich, młodzieżowych „fitness-klubów” przez Łukasza Skąpskiego, przejazd czarną vectrą pod światlicę na otwarcie koncertu bluesowego.

Proces tej animacji polega więc zatem przede wszystkim na ciągłym jego odkształcaniu i przebudowywaniu. W istocie jest to bezustanne myślenie, spotkanie się z ludźmi, wspólna praca, dzielenie się refleksjami, chwytanie tego, co „działa” w projekcie, co ma sens zarówno dla animatora-artysty, jak i dla ludzi, z którymi pracujemy; co podchwytują, czemu nadają własne znaczenia. Autorami tych odkształceń i przemian są zatem nie tyle animatorzy czy artyści, nie tyle sami ludzie, ile jednocześnie i jedni, i drudzy. Działanie „uciera” się pomiędzy nimi, „rozpędza”, „krystalizuje”. Z czego to wynika? Otóż właśnie to podskórne testowanie pracy – powstające nowe idee, złudzenia i możliwości – jest pewnym ukrytym, ale bardzo pracochłonnym procesem, w trakcie którego coś się wykształca, wydobywa. To wspólna przemiana świadomości, ale dokonuje się ona na granicy porozumienia; to przewycięzanie trudu pierwszych interakcji – które są niepewne, tworzą odmienne role, wiele tu wstydu, ociągania się, chwiejności. Jednak, jak zauważałem w trakcie działań, jakimś cudem z czasem zaczyna się przemiana, wydarzenia toczą się coraz szybciej, ludzie zaczynają się „gromadzić”. Nasze opisy działań z pierwszych miesięcy projektu i nasze rozmowy z broniowianami i ostalówczanami pełne są zatem takich odkształceń, chwilowych wypiętrzeń, ale i jednocześnie pod tym wszystkim ukryte są momenty wahań, trudne chwile budowania współpracy, rozpędzanie kołowrotu wydarzeń. A to znaczy, że pod projektem ukryta jest właśnie pewna „podziemna rzeka” – nie tylko proces wspólnego działania, ale i proces wspólnego, nieraz powolnego i trudnego budowania interakcji, a w końcu przeistaczania – testowania tego, co wyobrażalne i co zarazem możliwe⁴. Co więcej, z tego wynika też coś bardzo istotnego, a mianowicie ciąg wydarzeń wyobrażonych, uruchomionych w naszych głowach, chwilami nawet opisanych, a które się nigdy nie odbyły. Ten katalog niedokończonych wydarzeń, interakcji i działań artystycznych, również plastyczny, zmienia się i fałuje, odkształca wraz z naszą pracą z ludźmi, z ich pragnieniami, pomysłami, z ich terminarzem zajęć i najbardziej praktycznymi potrzebami.

⁴ Projekt *Prolog* może być zatem także ujrzany w ciągu projektów, „gasnących strumieni”, które nie zostały zrealizowane, a które w pewnym momencie wydawały się najzupełniej realne i całkiem poważnie planowane; obecnie świadczą o nich często jedynie plansze i harmonogramy dopinające terminy, znaczące możliwości, planujące działania, a które w pewnym momencie rozjarzyły się i weszły we wspólne myślenie, nawet w samą akcję, po czym powoli zagasły.

/// 2. Nieprzewidywalność procesu

To odkształcanie się projektu jest zatem tutaj efektem procesu bardziej wewnętrznego – żaden z projektów nie był właściwie przywieziony w gotowej formie, każdy rodził się na miejscu, nabierał swego sensu dopiero we współdziałaniu z mieszkańcami (choć przecież istniał wcześniej w głowach animatorów). To jednak, co tu niezwykle istotne, to owa aktywność podziemna, pewna część akcji, która pozostaje dopiero do odsłonięcia, wydobywania nie tylko w trakcie działań, ale i po ukończeniu projektu. Po zamknięciu projektu *Prolog* przyjeżdżaliśmy jeszcze kilkakrotnie z niewielkimi działaniami i ich kontynuacjami i dopiero wtedy widzieliśmy, jak inicjatywy projektowe zyskują efekty.

Punktem wyjścia były nasze relacje z mieszkańcami obu wiosek, wypracowane w trakcie działań animacyjno-artystycznych; często są to związki pewnej szczególnej bliskości i bezpośredniości, osiągane podczas wspólnego mieszkania, przebywania, brania udziału w życiu poszczególnych rodzin. Kolejne powitania i pożegnania pełne są uścisków, serdeczności, podarków, nieformalnych zwrotów, zdrobnień („Aluś”, „Rysio”, „Tomuś”, „Zdzichu”, „Zuzia”, „Stasio”). Czy jednak takie etnograficzne przeniknięcie „wewnątrz” środowiska Broniowa i Ostalówka, nawiązanie relacji z ludźmi, jest tym, co się rzeczywiście wydarzało? Pozostajemy tam też przecież jednocześnie obcy, różni, zresztą to, co dzieje się w terenie, w akcji, przemienia się często z bliskich i pełnych fascynacji interakcji terenowych w chłodny analityczny ogląd (kiedy z zajmującej, pełnej dowcipu rozmowy przechodzimy za drzwi i tam, po cichu, zastanawiamy się, co właściwie usłyszeliśmy). Inaczej reagujemy, czego innego też oczekujemy od siebie wzajemnie, inne projektujemy wyobrażenia. Jest to olbrzymie obciążenie. Łączenie tych dwóch poziomów, tych dwóch wcieleń jest czymś niemal nieusuwalnym, jest osią etycznego napięcia i całej dwuznaczności projektu etnograficzno-animacyjnego, rozziwu pomiędzy nami. Odczucia własnej sytuacji, wyrazy pewnego wstydu pojawiały się często już w pierwszych słowach, zanim jeszcze się dobrze poznaliśmy; w każdym razie dopiero w takim kontekście widoczna stawała się pewna dwuznaczność naszego przyjazdu i całego procesu badań oraz akcji animacyjnych⁵. Pojawia się tu swoista mieszanina wchodzenia w bliskie relacje i zarazem

⁵ Jest bowiem w tego typu badaniach pewna niepewność, pewna fałszywie pobrzmiewająca nuta – z jednej strony jest badacz-animator, posłannik akademii, instytucji kultury, stowarzyszenia skupiającego animatorów, niosący koncepcje „lokalnego rozwoju”, z drugiej zaś sama społeczność, ludzie i miejsca, z ich problemami, ich zubożeniem i poczuciem marginalizacji.

profesjonalnej umiejętności wycofywania się, wytwarzania pewnego dystansu; z jednej strony zaangażowanie, z drugiej jednak – praca nad projektem, profesjonalizacja zachowań, rola „animatora”, „artysty” „etnografa”. Jednocześnie relacje z ludźmi powstają powoli, stopniowo zawiązują się wspólne wydarzenia – zawsze na początku projekty ruszały z niejakim trudem, niczym zardzewiała maszyna, z czasem nabierając rozpędu.

Na tę sytuację można jednak spojrzeć inaczej, nie jak dotychczas – za pomocą kryterium pewnej zażyłości i współuczestnictwa – ale za pomocą pojęcia współudziału (*complicity*) George’a Marcusa (2003). O ile bowiem współuczestniczenie niesie w sobie owo oskarżenie o pomieszanie bliskości i profesjonalnego dystansu, „pamiętaniu o swym zadaniu”, o tyle współudział wprost pozwala owe napięcia, różnice ról i motywacji nie tyle przekroczyć, co nawet wręcz wydobyć, przywrócić do istnienia, uczynić obecnym (a nie głęboko, gdzieś u spodu – skryć); uznać zatem za odmiennie motywacje brania udziału w wydarzeniach artystyczno-animacyjnych dwóch stron, grupy projektowej i ludzi na miejscu. Marcus przywołuje tu oksfordzką definicję słowa *complicity*, jako oznaczającego z jednej strony „stan zaangażowania”, z drugiej „współudział w przestępstwie”, przywołuje więc całą ambiwalencję tej sytuacji. W przeciwieństwie do poufalego współuczestnictwa (czyli relacji bliskości i zażyłości osiąganey w terenie), perspektywa ta wnosi ze sobą konieczność przyjęcia owego nieusuwalnego napięcia spotkania; wnosi trwale obecną, źródłową różnicę pomiędzy dwiema jego stronami, pomiędzy ludźmi. I tu jest chyba punkt kluczowy, niezbędny do zrozumienia tego, co dzieje się też w trakcie spotkań, widowisk, sytuacji etnograficznych, co dzieje się z pewną kumulującą się „podziemną rzeką”, z jej niespodziewanym przebiegiem i zaskakującymi konsekwencjami.

W tym miejscu jeszcze raz zwrócę się w stronę turnerowskiej antropologii – antropologii dramatu społecznego, ale rozumianego właśnie na podobieństwo współudziału wraz z całą swoją różnicą, swoim ryzykiem i nierównowagą. Czy odmiennność naszych ról, światów, z których się wywodzimy, celów i motywacji spotkań, świadczy o tym działaniu – można by zapytać – jako o czymś z obu stron „sztucznym”, „nieprawdziwym”? Czy było na przykład pewną podtrzymywaną „rolą”, czy rzeczywiście wytwarzaliśmy po obu stronach pewne ciężące może nawet „role”, aby podtrzymywać interakcję? Oczywiście – do pewnego stopnia tak było. Myślę jednak, że można tu zmienić, przetworzyć nieco pojęcie tak przyjmowanej „ roli”, i zarazem pojęcie czegoś, co nazwać by można „grą” czy „udawaniem”. Victor Turner (2005) pokazuje to bardzo wyraźnie: każda

taka interakcja jest przecież przede wszystkim działaniem – ale w bardzo specyficznym znaczeniu angielskiego słowa *acting*: jest zarówno czynnością, jak i odgrywaniem. W tym sensie można powiedzieć, że nasze pierwotne relacje, jeszcze z badań etnograficznych, które początkowo „ucinały” zawiązujące się interakcje – przechodziły od zaangażowania i bliskości (*field*) do dystansu i analizy (*desk*) – tutaj, przez przejście w relacje wytwarzane w obrębie animacji i sztuki, znalazły jakby możliwość przewyciężenia, pewne ujęcie. W tym sensie współbycia – w sensie współudziału raczej niż współuczestnictwa, powstaje tu coś, co nazwałbym sytuacją działania – etnograficznego i animacyjnego performansu. Choć nie jest to oczywiste, zachowanie obu stron pozostaje wówczas w nieustannym napięciu – jest naraz „powtarzane” i „wytwarzane” (na nowo), jest jakby „sztuczne” i jednocześnie „autentyczne”, „bliskie nam” i „obce”.

/// 3. Niemechaniczne konsekwencje działania

To, co następuje w tym projekcie, to więc przede wszystkim pewien ruch, „bieg akcji” (owa „podziemna rzeka”, która i wcześniej, i później towarzyszy całemu działaniu). Można też wstępnie przyjąć, że jest jednak też to, co dzieje się między ludźmi. To, co w tej sytuacji „międzyludzkie”, by użyć pojęcia Martina Bubera, to wydobyć „ja” z wewnątrz ról społecznych i skierowanie ku temu, co nieprzewidywalne, zaskakujące, jak pokazywał Ryszard Michalski, swą autonomiczną siłą⁶ – ma charakter ukryty, podziemny i stopniowo nabiera rozpędu. A zatem, mam wrażenie, chodziło nam o to, aby projekt nie polegał na wywoływaniu „mechanicznego” efektu w społeczności czy wśród ludzi, nie polegał na stymulowaniu zmiany społecznej w pożądanym, zaprojektowanym wcześniej kierunku. Nie ma tu dla nas „mechanicznych” konsekwencji naszych działań, takich jak budowanie pewnych określonych postaw, kompetencji czy elementów życia społecznego.

Nie znaczy to jednak, że projekt ten nie znajduje swojego „silnego” przełożenia społecznego. Przynosi bowiem pewne poruszenie, translację artystyczno-społeczną, a więc coś, co daje realne efekty, pewną akcję, coś – co nagle się pojawia (niczym „bóg z maszyny”, opuszczany na linach na środek widowiska po to, aby znieenacka odwrócił bieg wydarzeń). Nie jest to jednak zmiana społeczna, przynosząca pewien założony wcześniej efekt. Na czym więc polega? Otóż sędzę, że zarówno w samych wydarzeniach

⁶O idei takiej pracy animacyjnej przeczytamy w wywiadzie z Ryszardem Michalskim i Violetą Pruską ze Stowarzyszenia Tratwa (Michalski, Pruska 2010).

artystycznych, jak i obok nich obecna jest tu wciąż pewna stymulacja wydarzeń; we wszystkich tych wspólnych akcjach gdzieś obok zaczyna się społeczne „pobudzenie” związane z nowymi sytuacjami: ożywione rozmowy, niespodziewane zachowania, zebrania, decyzje nowych działań. Jest to logiczna kontynuacja odkształcania się projektu, jego dynamiki, pewnej nieprzewidywalności. Ta droga projektu rozwija się jednak dalej. Trudno jest tu znaleźć dobre słowo, ale składa się ona z owych niemechanicznych, opóźnionych jakby reakcji („precypitacja wydarzeń”).

Te wspólne działania, wspólne zaangażowanie w projekt przynosi zatem, rzekłbym, pewne „procesy wewnętrzne”, biograficzne *turn-takings*, pozostające wewnątrz doświadczeń i w niespodziewany sposób dające o sobie znać. Te doświadczenia, mam wrażenie, że niezwykle intensywne, związane z „przekraczaniem siebie”, przebudowują sposób myślenia, tworzą pewne biograficzne „punkty nawigacyjne” – mogą one później jakby zmieniać pojedyncze biografie ludzi, pamięć ich doświadczenia, w końcu sposób życia, społecznego działania. To „przekraczanie siebie” przywraca tutaj w ogóle, można by rzec, zdolność do „bycia sobą”, a więc do bycia kimś innym; do odmiany, do życia „tysiącem żyć” (Rapport 2010) – także we wspólnocie.

/// Zakończenie: „trzecia” logika działania

Projekty *community arts* i działania sztuki krytycznej związane są często z realizacją pewnych określonych celów i zamierzeń – z pewną „silną” skutecznością (powolną). W projekcie *Prolog i Etnografia/ Animacja/ Sztuka* same cele działania są nieco inne, a nawet – zupełnie inne. Mamy tutaj raczej do czynienia zaledwie z tworzeniem warunków, sytuacji, w których możliwe jest pojawianie się i odkotwiczanie (*take-off*) pewnych nieprzewidywalnych mechanizmów „wywiązywania się” zmiany. Takie efekty mają najczęściej „podziemny” charakter kumulacji, nabierają swej dynamiki powoli, aż wreszcie nagle stają się widoczne („precypitacja wydarzeń”). Widać to w wydarzeniach pojawiających się jakby na zasadzie *deus ex machina* – następujących po naszych działaniach, objawiających się w zaskakujący sposób, czasem w miarę szybko, niemal natychmiast, często zaś wiele miesięcy po ich zakończeniu.

Te reakcje⁷, te opowieści i działania, pojawiają się zatem trochę na zasadzie „cudu”, nieoczywistego zachowania, to coś, co zaskakuje, gdzieś w utajeniu precypituje, a następnie nagle się pojawia. Coś się w tych momentach ujawnia – czego nie widać, a co „daje o sobie znać”. Narastają w ten sposób pewna energia i pewien ruch wokół kolejnych wydarzeń, nabierają zaskakującego tempa. Zmiana, jeśli zachodzi, ma charakter zmiany „nieoczekiwanej” i ułożonej wewnątrz pojedynczych biografii (w „wewnętrznych zwrotach” jednostek). To jakby proces stymulacji ról i działań odgrywanych przez wszystkich aktorów projektu, co skutkuje następnie wydobywaniem się na powierzchnię pewnej trzeciej, zaskakującej uczestników logiki spotkania. Ta trzecia, powstająca na naszych oczach logika wydarzenia, to coś, co Erika Fischer-Lichte (2008) w obrębie sztuk performatywnych nazwała „emergencją znaczenia”. To jednak właśnie ten moment, w którym zmienia się sens działań ludzi i artystów, etnografii i animacji. Rodzą się nowe znaczenia i nowe, wspólne symbole; powstaje sytuacja, która przekracza zarówno plany animatorów, jak i lokalne sposoby życia.

Bibliografia:

/// Alexander B.K. 2009. *Etnografia performatywna. Odgrywanie i pobudzanie kultury*, tłum. Ł. Marciniak, [w:] *Metody badań jakościowych*, t. 1, red. N.K. Denzin, Y.S. Lincoln, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa.

⁷ Podam jeszcze kilka przykładów. Przy okazji projektu Wojtka Ziemilskiego i Doroty Ogrodzkiej, w którym poszczególni mieszkańcy Ostalówka wyobrażali sobie coś, co chcieliby „widzieć” na miejscu dzikich nieużytków wokół wsi (a po kilku dniach stają tam ponownie, zasłaniając zarastające krzaki stworzonym przez Wojtka fotowizerunkiem), jeden z nich widzi tam „ranczo”. Już kilka dni później – podczas wieczornego spotkania z mieszkańcami – kiedy na białą ścianę budynku rzucane są z projektora zdjęcia „ugorów” i ludzi przykrywających je swymi wyobrażeniami, przybywa on znienacka w przebraniu, w „ranczerskich” butach kowbojskich i w pięknym skórzanym kapeluszu. Podobnie, kilka dni po pokazie projektu „Ugory” w Ostalówku, nasi znajomi robią dla nas ognisko z tańcami, na polu, za obłędem, na które rzucają światła stroboskopu: sama ta impreza i jej wspólne przygotowanie jest czymś niezwykle dla nich samych – jak się dowiadujemy, to dla nich szczególnie przedsięwzięcie. Ale to właśnie wtedy też pojawiają się tam głosy i doświadczenia, które wydobywają się dzięki projektowi – w nocy na polach rozświetlonych stroboskopem jeden z młodych ludzi opowiada mi na przykład o dzikich kaczkach, które kiedyś przyniósł z rozlewiska i dołączył je do kaczek domowych – chciał, żeby żyły razem; była to opowieść „zaskakująca”, było to, jak zauważyłem, dla niego ważne i wybrane z życia wydarzenie, związane z pewną „liminalną”, uwalniającą wyobraźnią; była to najlepsza rzecz, jaką chciał mi wtedy przekazać. W tym samym odruchu, kiedy znów kilka tygodni później w świetlicy wiejskiej odbywa się koncert bluesowy Jarka i Gwidona z udziałem utalentowanego muzyka, chłopca z sąsiedniej wsi, jeden z mężczyzn wyciąga mnie na zewnątrz i tam opowiada z przejęciem, jak dla żartu wymontowywali w dzieciństwie w noc świętojańską bramy z obejść sąsiadów i wrzucali je do sadzawki na środku wsi.

- /// Binder Th., red. 2005. *Between Estrangement and Familiarization: Co-Constructing Images of Use and User in Collaborative Design*, [w:] *Design Spaces*, red. Th. Binder, M. Hellström, Edita Publishing, Kopenhagen.
- /// Carr W. 2010. *Filozofia, metodologia i badania w działaniu*, tłum. K. Liszka, [w:] *Badania w działaniu. Pedagogika i antropologia zaangażowane*, red. H. Červinková, B. D. Gołębnik, Wydawnictwo Naukowe Dolnośląskiej Szkoły Wyższej, Wrocław.
- /// Crehan K. 2011. *Community art. An Anthropological Perspective*, Berg Publishing, Oxford.
- /// Červinková H., red. 2010. *Badania w działaniu. Pedagogika i antropologia zaangażowane*, Wydawnictwo Naukowe Dolnośląskiej Szkoły Wyższej, Warszawa.
- /// Fischer-Lichte E. 2008. *Estetyka performatywności*, tłum. M. Borowski, M. Sugiera, Księgarnia Akademicka, Kraków.
- /// Foster H. 2012. *Powrót Realnego. Awangarda u schyłku XX wieku*, tłum. M. Borowski i M. Sugiera, Universitas, Kraków.
- /// Gandhi L. 2008. *Teoria postkolonialna. Wprowadzenie krytyczne*, tłum. J. Serwański, posł. E. Domańska, Wydawnictwo Poznańskie, Poznań.
- /// Godlewski G. 2002. *Animacja i antropologia*, [w:] *Animacja kultury. Doświadczenie i przyszłość*, red. G. Godlewski, I. Kurz, A. Mencwel, M. Wójtowski, Instytut Kultury Polskiej UW, Warszawa.
- /// Godlewski G., red. 2002. *Animacja kultury. Doświadczenie i przyszłość*, Instytut Kultury Polskiej UW, Warszawa.
- /// Godlewski G. 2005. *Potężne zbiorniki znaczeń*, wywiad z Grzegorzem Godlewskim, „Op.cit.” 2005, nr 24–25, s. 6–7.
- /// Grotowski J. 1972. *Święto*, „Odra” 1972, nr 6, s. 47–51.
- /// Hastrup K. 2006. *O ugruntowywaniu się światów – podstawy empiryczne antropologii*, tłum. M. Bucholc, [w:] *Badanie kultury. Elementy teorii antropologicznej. Kontynuacje*, red. M. Kempny, E. Nowicka, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa.
- /// Hastrup K. 1998. *Poza antropologią. Antropolog jako przedmiot przedstawienia dramatycznego*, tłum. G. Godlewski, „Polska Sztuka Ludowa. Konteksty” 1998, nr 2, s. 20–28.

- /// Jabłońska E. 2011. *Lagodna przewrotność – oto mój ideał*, z Elżbietą Jabłońską rozmawia Emilia Iwanciw, [w:] *Nadzwyczaj nieudane dzieło*, katalog wystawy E. Jabłońskiej, Galeria Sztuki w Olsztynie/Bunkier Sztuki Kraków.
- /// Kuroń D. 2009. *Czy autonomiczne organizacje społeczne są nam potrzebne?* <http://www.krytykapolityczna.pl/Opinie/Kuron-Czy-autonomiczne-organizacje-spoeczne-sa-potrzebne/menu-id-197.html>; dostęp: 15.12.2011.
- /// Kurz I. 2008. *Lokalnie. Community arts/ animacja kultury*, Instytut Kultury Polskiej UW, Warszawa.
- /// Kwiatkowska O. 2007. *Lucim, czyli konsekwencje pewnego projektu*, [w:] *Zaangażowanie czy izolacja? Strategie społecznej egzystencji humanistów*, red. J. Kowalewski, W. Piasek, Wyd. UWM/Colloquia Humaniorum, Olsztyn.
- /// Leavy P. 2009. *Method Meets Art. Arts-Based Research Practice*, Guilford Press, New York.
- /// Liep J., red. 2001. *Locating Cultural Creativity*, Pluto Press, London.
- /// Marcus G. 1995. *Ethnography in/of the Word System: The Emergence of Multi-Sited Ethnography*, „Annual Review of Anthropology” 1995, nr 24, s. 95–117.
- /// Marcus G. 2003. *Użyteczność kategorii uczestnictwa w zmieniających się kontekstach antropologicznych badań terenowych*, tłum. J. Jaxa-Rożen, [w:] *Clifford Geertz. Lokalna lektura*, red. M. Brocki, D. Wolska, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków.
- /// Matarasso F. 2009. *Pośród natężonego ruchu. Istota włączenia w kulturę*, „Kultura Współczesna» 2009, nr 4, s. 23–31. .
- /// Mencwel A. 2009. *Etos lewicy. Esej o narodzinach kulturalizmu polskiego*, Wyd. Krytyki Politycznej, Warszawa.
- /// Mencwel A. 2006. *Wyobrażenia antropologiczne. Próby i studia*, Wydawnictwa Uniwersytetu Warszawskiego, Warszawa
- /// Michalski R., Pruska V. 2010. *Wędrownicy ziemi Nod...*, z Ryszardem Michalskim i Violetą Pruską rozmawia Barbara Markowska, [w:] *„Po co pamiętać razem?”. Praktyki pamięci a kultura obywatelska kobiet w gminie Stare Juchy i w powiecie elckim*, red. B. Markowska, Collegium Civitas, Warszawa.
- /// Morawski J., Morawska I. (reż.). 2010. *Czekając na sobotę* (film), prod. Polska.

- /// Mosse D. 2006. *Anti-social anthropology? Objectivity, objection, and the ethnography of public policy and professional communities*. „Journal of the Royal Anthropological Institute” 2006, nr 12, s. 935–956.
- /// Ptak A. 2008. *Community arts. Wprowadzenie do idei*, [w:] *Lokalnie. Community arts/ animacja kultury*, red. I. Kurz, Instytut Kultury Polskiej UW, Warszawa.
- /// Rapport N. 2010. *Apprehending Anyone. The Non-Indexical, Post-Cultural and Cosmopolitan Human Actor*, „Journal of Royal Anthropological Institute” 2010, nr 1, s. 84–101.
- /// Reason P., Torbet W. 2010. *Zwrot działaniowy. Ku transformacyjnej nauce społecznej*, [w:] *Badania w działaniu. Pedagogika i antropologia zaangażowane*, red. H. Červinková, B. D. Gołębiak, Wydawnictwo Naukowe Dolnośląskiej Szkoły Wyższej, Wrocław.
- /// Reksnis D. bd. *Sztuka* (hasło), [w:] *Teraz! Animacja kultury*, Stowarzyszenie Katedra Kultury, Warszawa.
- /// Rogozińska A. 2009. *Animacja kultury a zmiana społeczna w kontekście community arts i community cultural development*, „Kultura Współczesna” 2009, nr 4, s. 90–102.
- /// Scheper-Hughes N. 2010, *Prymat etyki. Perspektywa walczącej etnografii*, tłum. K. Liszka, [w:] *Badania w działaniu. Pedagogika i antropologia zaangażowane*, red. H. Červinková, B.D. Gołębiak, Wydawnictwo Naukowe Dolnośląskiej Szkoły Wyższej, Wrocław.
- /// Scott J. 1990. *Domination and the Arts of Resistance. Hidden Transcripts*, Yale University Press, New Haven.
- /// Skąpski Ł. 2009. *Maszyny. „Samy” z Podhala*, Fundacja Sztuk Wizualnych, Kraków.
- /// Svašek M. 2007. *Anthropology, Art and Cultural Production*, Pluto Press, London.
- /// Tax S. 2010. *Projekt Lisy*, tłum. A. Kościńska i M. Petryk, [w:] *Badania w działaniu. Pedagogika i antropologia zaangażowane*, red. H. Červinková, B.D. Gołębiak, Wydawnictwo Naukowe Dolnośląskiej Szkoły Wyższej, Wrocław.
- /// *Teraz! Animacja kultury*, bd., Stowarzyszenie Katedra Kultury, Warszawa.
- /// Turner V.W. 2005. *Od rytuału do teatru. Pomaga zabawy*, tłum. M. i J. Dziekanowie, Oficyna Wydawnicza „Volumen”, Warszawa.

/// Wasilewski J. 2012. *Jesteśmy potomkami chłopów*, z prof. Jackiem Wasilewskim rozmawia Marta Duch-Dyngosz, „Znak” 2012, nr 684, s. 14–17.

/// Willis P. 2005. *Wyzobraznia etnograficzna*, tłum. E. Klekot, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków.

/// Wright Ch., Schneider A. 2010. *Between Art and Anthropology. Contemporary Ethnographic Practice*, Berg Publishing, Oxford.

/// Wright Ch., Schneider A. 2006. *Contemporary Art and Anthropology*, Berg Publishing, Oxford.

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

/// **Abstrakt**

W tekście staram się odpowiedzieć na pytanie, jak wprowadzać elementy działania za pomocą sztuki w środowiskach wiejskich, często peryferyjnych, nie budując jednocześnie pozycji wyższości i dominacji. Przedstawiam projekt animacyjny *Prolog. Nierozpoznane wymiary rozwoju kulturalnego* z roku 2011, a następnie jego rozwinięcie *Etnografia/Animacja/Sztuka* z 2012 roku, który od kilku lat prowadzimy wraz z całym zespołem animatorów, artystów i etnografów w wioskach w okolicach Szydłowca, w miejscach dotkniętych na dużą skalę nieopłacalnością drobnego rolnictwa i lokalnym, niekończącym się bezrobociem.

Pokazuję, jak badania etnograficzne stopniowo ugruntowują i ubogacają animację oraz jak animacja kultury tworzy jednocześnie sytuacje badawcze, w których rzeczywistość etnograficzna staje się „gęsta”, staje się aktualnym widowiskiem i dynamicznym działaniem kulturowym. Staram się pokazać, jak etnografia w połączeniu z działaniami animacyjnymi stwarza warunki, by ujawniło się to, co bardzo istotne w życiu tych społeczności – niejawny wymiar ich twórczego działania i ich oddolną, spontaniczną samoorganizację. Buduję w ten sposób metodologiczną perspektywę działania w kulturze, której celem jest nie tyle wywołanie „mechanicznych” efektów i zmiany społecznej, ile stworzenie wspólnego, kulturotwórczego wydarzenia o nieprzewidywalnych i emergentnych rezultatach.

Słowa kluczowe:

etnografia, sztuka, badania w działaniu, animacja kultury, emergencja znaczenia

/// Abstract

The purpose of my text is to answer the question: how to introduce elements of the art to rural areas, without establishing at the same time relations of superiority and domination. To this, I reconstruct project *Prologue. Unrecognized dimensions of cultural development* from 2011, and then its extension, *Ethnography/Animation/Art*, from 2012. Both projects were led by a team of animators, artists, and ethnographers in the villages in the vicinity of Szydłowiec, in areas of unprofitable, small-scale agriculture, affected by local, permanent unemployment.

Ethnographic research gradually enrich and ground animation, while animation brings about quasi-experimental research situations, in which ethnographic reality becomes “thick” and dynamic. I try to show how ethnography combined with animation reveals what is the most important in the life of the community – an implicit dimension of creative work, bottom-up, spontaneous self-organization. It is in this way that a new methodological perspective on action comes about. Its aim is not so much to induce “mechanical” social change as to construct common, creative event with unpredictable and emergent effects.

Keywords:

ethnography, art, action research, cultural animation, emergence of meaning

INWESTOWAĆ I FORMOWAĆ: NARZĘDZIA ARTYSTYCZNE W BADANIU SOCJOLOGICZNYM

Waldemar Rapior

Uniwersytet im. Adama Mickiewicza w Poznaniu

Gdzie szukać porozumienia? Czy możliwe jest, aby praktyka artystyczna – nawet jeśli rozumiana nie jako działanie *ad hoc*, ale długotrwale, i być może, najtrafniej, jako poszerzenie granic wrażliwości i wyobraźni – spotkała się z praktyką naukową, pojmowaną jako sprawdzanie faktyczności zachodzenia jakiegoś zjawiska i wyjaśnianie jego mechanizmów? Czy istnieje teren porozumienia, wspólne miejsce? Moja odpowiedź brzmi: tak, istnieje. Gdzie? Na terytorium wspólnego zmysłu, świata zdrowego rozsądku.

Analogia między sztuką i nauką jest widoczna w produktach, które obie dziedziny wytwarzają. Produkcja dzieła sztuki odbywa się przy jednoczesnym przetwarzaniu wiary, niemal sakralnej, w dzieło sztuki. Mistyczne wyobrażenie o sztuce jest efektem praktyk przebiegających w polu sztuki, które budują rytuały, uświęcają miejsca i przestrzenie, produkują rutynową nabożność (Bourdieu 2001: 63–69). Nauka jest również często traktowana jako forma odświętności. Obiektywizacja naukowa jest aż nazbyt często obwieszczana, jak obrazowo wyraził to Jean-Claude Kaufmann, „przy dźwiękach bębnów i trąb, pompatycznie, tak jakby kryła w sobie sakralne odniesienie” (2010: 34). Praktyki uświęcenia dzieła sztuki i dzieła nauki oddzielają obie sfery od zwykłego życia: amatorskich wytworów artystycznych i wiedzy potocznej. Powodują, że sztuka i nauka są niedostępne dla przeciętnych odbiorców. Rzecz nie w tym, że nie wszyscy potrafimy się rozeznąć w malarstwie japońskim albo mechanice kwantowej. Chodzi o zerwanie sztuki i nauki z życiem codziennym. Zbyt często zdrowy rozsądek jest adresatem jedynie pop-nauki albo sztuki masowej. A przecież Isaiah Berlin nazwał zdrowy rozsądek „zdolnością rozumienia życia” (2002: 51). Właśnie zdrowy rozsądek, przy całym bagażu powszechnych przekonań, jest terenem wspólnym. Zdroworozsądkowo: sztuką jest dziś

wszystko; w muzeach można znaleźć i śmieci, i wyroby rękodzielnicze, i filmy wideo nakręcone za pomocą telefonów komórkowych. Ale właśnie to jest wielkie osiągnięcie modernizmu: Malewicz i jego czarny kwadrat na białym tle (*suprematyzm*); Duchampa, który wstawił koło rowerowe i pisuar do muzeum (*ready-made*); Warhola, którego zajmowała metalowa puszka z zupą i fotokopie gwiazd (*pop-art*). Według Borisa Groysa obrazy w muzeach różnią się od tych na aukcjach sztuki i w mass mediach tym, że te pierwsze proklamują równość wszelkich obrazów bez względu na ich jakość techniczną i podjęty temat (2008). Zdroworozsądkowo: nauka pragnie wyjaśnić wszystko. Doskonale wiemy, że jest to niemożliwe. Nie dlatego, że istnieją doświadczenia (miłość, doświadczenie czytelnicze, żal po utracie bliskiej osoby etc.), których nie można opracować za pomocą metod naukowych (bo można), ale dlatego, że świat jest zbyt różnorodny i skomplikowany. Nauka zajmuje się tylko wycinkiem rzeczywistości. Artysta musi wiedzieć, jak skonstruować obraz poszerzający równość wszelkich obrazów, powinien wiedzieć, jak w przeszłości obrazy to czyniły lub gdzie znajduje się nieodkryty teren. Naukowiec musi wiedzieć, czym zajmowała się nauka przed nim, jakie stawiała pytania i jakie dawała odpowiedzi. Patrząc z perspektywy zdrowego rozsądku, sztuka i nauka nie różnią się zbytnio od siebie. Obie wymagają inwestycji: artysta, jeśli chce zrealizować dzieło albo akcję artystyczną, która zapadnie w pamięć społeczności; naukowiec, który pragnie, aby wyniki jego badań były omawiane na łamach periodyków i podczas konferencji naukowych. Zarówno artysta, jak i naukowiec dokonują inwestycji – poświęcają czas, energię, zasoby i kształtują swoje życie tak, aby sztuka bądź nauka były głównym jego elementem. Nie mówię o powołaniu zawodowym, lecz o pracy potrzebnej do opanowania pewnych narzędzi, sposobu myślenia i patrzenia na rzeczy. Po drugie, zarówno sztuka, jak i nauka formują w pewien sposób materię, którą opracowują. Sztuka i nauka to pewien sposób obchodzenia się z tworzywem, w który trzeba zainwestować. Inwestycja oraz sposób obchodzenia się z tworzywem: te dwie rzeczy łączą sztukę i naukę – są innym rodzajem inwestycji i innym sposobem obchodzenia się z tworzywem, czyli światem.

/// Zbliżenie: zdrowy rozsądek

Sztuka i nauka to odrębne „praktyki”, inne „systemy”, różne „pola”. System sztuki posługuje się odrębnym językiem, tak samo system nauki. Oba traktują siebie nawzajem jak środowisko znajdujące się poza systemem. Jeśli środowisko ma zostać zrozumiałe w jakimkolwiek systemie, musi zostać przetłumaczone (Luhmann 2006 a, 2006 b). Znaczenie jest

nadrzędnym elementem uznania lub kolonizacji jednego systemu przez drugi. Praca tłumaczy jest niezbędna. Dla systemu nauki język systemu sztuki jest językiem obcym i na odwrót: dopóki system nauki nie zostanie przełożony na język systemu sztuki, dopóty dla systemu sztuki pozostaje nieistotny, niewidoczny. Być może dlatego naukowcy czy filozofowie czytają literaturę tylko jako potwierdzenie albo źródło inspiracji dla swojego punktu widzenia lub źródło cytatów, dzięki którym będą mogli popisać się erudycją (Markowski 1997). W polu, jak pojmował je Pierre Bourdieu, gra toczy się na podstawie reguł, logiki i stawek, które definiują to, o czym można myśleć, co jest nakazane, a co zakazane. Każde pole zamyka aktorów w ich własnych stawkach. Z punktu widzenia innej gry stawki stają się nieistotne (Bourdieu 2001). Tradycyjnie rzecz ujmując, w polu nauki to Prawda jest stawką atrakcyjną i widoczną. W polu sztuki stawką jest Piękno. Teoria pola również wskazuje, że to, co się dzieje w jednym polu (np. sztuki), jest mało ważne dla drugiego pola (np. naukowego).

Zamknięcie się sztuki i nauki we własnym polu lub we własnym systemie powoduje, że sztuka i nauka nie są sobą zainteresowane. Opis tej sytuacji jest równoważny z uznaniem, że tak właśnie jest. Jedną z mądrości (lub przesądów) zdrowego rozsądku jest niepisany konsensus, mówiący, że świat jest, jaki jest, i nie może być inny, że bierze się go za taki, jakim się wydaje. Deskrypcja socjologiczna, naukowa, przedstawia świat, jaki jest. Sankcjonuje jego istnienie w takiej, a nie innej formie. Łatwo jest powołać się na analizę naukową w celu legitymizacji działania lub usprawiedliwienia zaniechania jakiegoś działania. Bourdieu zwraca uwagę, że socjologiczne analizy mogą być wykorzystane na dwa sposoby: użycie *kliniczne*, które polega na rozumieniu samego siebie oraz innych; użycie *cyniczne* jest szukaniem w analizie społecznej środków osiągnięcia powodzenia w świecie społecznym: „Tak postąpili niektórzy czytelnicy *La Distinction*, traktując tę książkę jak podręcznik *savoir-vivre*’u” (2001: 209). Oznacza to, że socjologiczna analiza może zostać użyta do przekształcenia świata. „Przekształcać”, oznacza formować coś, co ma już jakiś kształt, w inny sposób. Jednak, jeśli będziemy skrupulatni, to każde działanie jest przekształcaniem: albo konserwacją, albo zmianą. Dlatego prócz użycia klinicznego i cynicznego możemy powiedzieć, że socjologiczna analiza jest także *konserwująca* – legitymizuje świat, taki jaki jest – i *korekcyjna* – formuje świat w odrębny sposób. Oba wymienione przeze mnie użycia mogą być kliniczne albo cyniczne. Dziś jednak czasami trudno oddzielić to, co naukowe, od tego, co artystyczne. Nauka wydaje się sztuką, sztuka nauką. Ważne jest jednak, że: (a) zdrowy rozsądek jest miejscem, gdzie aktorzy grający w różnych

polach mogą się porozumieć, (b) wiedza pochodząca z analiz społecznych – obejmujących zarówno badania naukowe, jak i artystyczne – może zostać użyta nie tyle do konserwacji porządku społecznego (zachowanie współwystępowania obok siebie pól czy systemów), ile do korekcji tego porządku tak, aby gracze rozumieli nie tyle inną grę, ile podmioty tych gier.

Zdrowy rozsądek to „zbiór oczywistych przeświadczeń podzielanych przez wszystkich” (Bourdieu 2006: 140), to zbiór schematów klasyfikacyjnych podzielanych przez wszystkich aktorów należących do danego porządku społecznego. Dzisiaj oczywiste przeświadczenia – prawa człowieka, poszanowanie dla natury, ochrona zwierząt, tolerancja religijna, wiara w media społecznościowe – są globalnym zmysłem podziału. Instytucje szkolne, które wyposażają obywateli danego państwa w te same kategorie narodowe, wpajają i wzmacniają narodowe klasyfikacje i przekonania, nadal pełnią takie funkcje, ale technologiczne możliwości komunikacji ponadnarodowej, rynek globalny i organizacje międzynarodowe budują zdrowy rozsądek na poziomie ponadpaństwowym. Także nauka i sztuka są praktykowane w skali globu, nie tylko narodu lub bohemy – kosmopolitycznej w założeniach, ale zależnej od narodu lub państwa jako punktu odniesienia dla sprzeciwu. Międzynarodowe biennale sztuki, festiwale, targi i aukcje sztuki oraz międzynarodowe laboratoria naukowe, kampusy uniwersyteckie, dni nauki i sztuki – z punktu widzenia zdrowego rozsądku żadne z tych miejsce nie jest wyjątkowe. Zdrowy rozsądek jest być może, na razie, jedynym wspólnym miejscem, „terenem porozumienia” (Bourdieu 2006: 139), gdzie mogą się znaleźć i odnaleźć wszyscy ci, którzy uczestniczą w różnych polach i systemach, a w ich ciała wpisane są różne dyspozycje tego, o czym można pomyśleć i co można zrobić.

Aby rozjaśnić jeszcze bardziej kategorię zdrowego rozsądku, sięgnę po książkę Orhana Pamuka *Pisarz naiwny i sentymentalny* (2012). Korzystam tutaj z tekstu tureckiego pisarza, gdyż ma formę argumentacji, to zapis wykładów wygłoszonych w 2009 roku na Uniwersytecie Harvarda. Noblista stwierdza, że konstrukcja fikcji literackiej prowadzi do odkrycia prawdy – punktu centralnego powieści. Poszukujemy go, przedzierając się przez wymyślone ulice, budynki i miasta, podążając za poczynaniami bohaterów. Z powieściami wiążemy egalitarną i demokratyczną nadzieję, że uda nam się dotrzeć do prawdy bez zgłębiania ksiąg filozoficznych albo poddania się nakazom i zakazom religii. Wychodząc od drobnych szczegółów życia codziennego stanowiących budulec powieści, próbujemy znaleźć wspomniany punkt centralny. Czytając powieść, zaczynamy dostrzegać różne drobiny życia, tak w niej, jak i w realnym życiu. Pamuk nazywa te spostrzeżenia doświadczeniem zmysłowym. Tym właśnie jest zdrowy rozsądek

– doświadczeniem zmysłowym. Czytając o jakimś zdarzeniu opisanym w powieści, przypominamy sobie podobne zdarzenia z naszego życia. Nie potrzebujemy do tego specjalnych kursów, wystarczy spostrzegawczość. Zdroworozsądkowe prawdy biorą się ze spostrzegawczości. Kostnieją, ale są zastępowane po jakimś czasie kolejnymi spostrzeżeniami – o! to już nie jest takie, jak było kiedyś! Literatura, jakby powiedział Pamuk, nie dostarcza wspólnych wrażeń, intuicyjnie zrozumiałych sensów, lecz uczula czytelnika, wyzwała w nim spostrzegawczość. Czasem bierze się to z kontrastu, jaki pojawia się, gdy porównujemy nasze doświadczenie ze światem powieściowym, czasem z nakładania się tych dwóch światów – realnego i fikcyjnego.

Arystoteles przyglądał się kamieniarzom na wyspie Lesbos. Musieli oni mierzyć okrągłe kolumny. Arystoteles zauważył, że aby zmierzyć kolumnę, wyginali linijkę, tworząc to, co dziś określamy terminem metrówka (Schwartz 2010). Kamieniarze byli innowacyjni. Te dwa przykłady – Pamuka i Arystotelesa – wskazują, że spostrzegawczość, rozumiana jako umiejętność dostrzeżenia czegoś istotnego – co nierzadko prowadzi do innowacyjności – jest cechą charakteryzującą zdrowego rozsądku. Nie mamy tu do czynienia ze zdrowym rozsądkiem jako „umysłem społecznym” (Douglas 2011), jako rzeczą – ponadjednostkowym bytem, określającym wszystko, co jest jego elementem, jako faktem społecznym. Nie jest też zdrowy rozsądek po prostu zmysłowym odbieraniem rzeczywistości – dotykaniem, braniem do ręki, spoglądaniem, wachaniem. Zdrowy rozsądek jest tutaj rozumiany jako spostrzegawczość, cecha indywidualna, która zależy od społecznych warunków. Nie bez kozery mówimy, że dzieci są spostrzegawcze. Aby być spostrzegawczym, nie musimy umieć czytać albo pisać. Wystarczy porównać dwie rzeczy, dwie sytuacje. Owszem, potrzebne są do tego zmysły, lecz także pamięć, cielesna i umysłowa, oraz intelekt – dostrzeżenie różnicy między obiektem A i obiektem B jest aktem intelektualnym. Zdrowy rozsądek podlega ciągłym zmianom, lecz oparty jest na doświadczeniach zmysłowych, doświadczeniach, które są wspólnym obszarem – każdy z nas ma wiele podobnych przeżyć. Zdrowy rozsądek nie jest zatem spontaniczny, ale wymaga spostrzegawczości; nie jest podzielanym przez wszystkich zmysłem, lecz oparty jest na indywidualnych doświadczeniach. Ponieważ każdy z nas doświadcza podobnych sytuacji – śmierci, przyjaźni, miłości, pożywiania się, zaspokajania pragnienia, choć różnie definiowanych i praktykowanych w odmiennych kontekstach kulturowych, jesteśmy zdolni się porozumieć (Davidson 1992). Zdrowy rozsądek jest praktyczny w tym sensie, że spostrzegawczość pozwala zrozumieć świat taki, jaki jest, a nie przekonać kogoś do czegoś lub wytłumaczyć komukolwiek, jak być powinno.

Autonomizacja pola sztuki w XIX wieku spowodowała oderwanie sztuki od wszelkich praktycznych działań jednostek (logika „sztuki dla sztuki”). Romantycy protestowali przeciw wszelkim uogólnieniom, przeciw ideałowi nauki. Interesował ich tylko każdy poszczególny przypadek. Wręcz sugerowali, że nauka, która próbuje wszystko poznać i rozjaśnić, nie powinna się tykać ludzkich fantazji, porywów serca, emocjonalności tłumów. Romantyzm widział wartość w tym, że coś pozostaje ciemne, że bluźnierstwem jest rozjaśniać niektóre sprawy (Berlin 2002). Sztuka i nauka w XIX wieku zostały od siebie oddzielone. Podział ten wzmocniły sukcesy surrealizmu i dadaizmu, potem pop-artu, mimo że niektóre dzieła tej linii ewolucyjnej nazywane były badaniem. Surrealiści w końcu badali rzeczywistość innego rzędu, rzeczywistość nadrealną. Nie było to jednak badanie rozumowe, ścisłe i metodyczne. Pochodziły one z nieświadomości, z cielesnych porywów, spazmów. Na przeciwległym biegunie scjentyzm wszelką intuicję i pracę wyobraźni uznał za „pozanaukową”. Przejrzysty podział, jasny i klarowny: sztuka równa się intuicja i fantazja, nauka równa się metoda badawcza i ugruntowana prawda. Zdrowy rozsądek jest pełen takich przekonań, które ułatwiają praktyczne życie. Taki podział, jak przekonywali w latach sześćdziesiątych XX wieku C.W. Mills (2007) czy A.W. Gouldner (1984), spowodował, że socjologia, która zawsze miała ambicję zrównania swojego statusu z przyrodoznawstwem, produkowała jedynie fakty. Kumulacja danych empirycznych oraz ekspertyza dotycząca spraw bieżących mogła sprawiać wrażenie nauki „ścisłej”. W latach sześćdziesiątych socjologowie zakwestionowali samowystarczalność socjologii; odeszli od wyłącznie hiperfakturalnego badania i zamiast ciągłego zajmowania się empirią, z powrotem zabrali się do teorii, ontologii i zagadnień filozoficznych (Szacki 2002). Zadaniem socjologa jest wypracowanie empatycznego zrozumienia badanych, a nie odpytanie ich przy wykorzystaniu bezosobowego kwestionariusza. Ta część socjologicznego fachu zbliża tę dyscyplinę do humanistyki, a nawet do sztuki.

W latach sześćdziesiątych XX wieku artyści tworzący sztukę publiczną sięgnęli po słownik socjologiczny jako krytyczny język, który stosowali w swoich atakach na kapitalizm. W latach osiemdziesiątych i na początku dziewięćdziesiątych teoria Pierre’a Boudrieu czy Niklasa Luhmanna była wykorzystywana przez artystów i teoretyków sztuki. Takie określenia i etykiety, jak „Public Art”, „Art for Communities”, „Art in the Public Interest”, „New Genre Public Art”, zrobiły zawrotną karierę w świecie sztuki (Buchholz i Wuggenig 2002). Z dorobku socjologii w Europie czerpała sztuka

kontekstualna (*contextual art*), postkonceptualna (*post-conceptual art*) czy nowa krytyka instytucjonalna (*neo-institutional critique*). W latach 1990–1995 sztuka kontekstualna robiła zawrotną karierę i była prezentowana w wielu galeriach europejskich czy choćby na 45. Biennale w Wenecji w 1993 roku. Niemiecki pawilon podczas biennale był reprezentowany przez Hansa Haacke. Współpracował on w latach siedemdziesiątych z socjologiem Howardem S. Beckerem, a w 1994 roku wydał książkę-wywiad z Pierre'em Bourdieu. Jedną z najbardziej znanych realizacji sztuki kontekstualnej jest „Otwarta biblioteka publiczna” Michaela Clegga i Martina Guttmanna. W trzech dzielnicach Hamburga ustawiono półki z książkami. Jedną z takich półek była skrzynka rozdzielcza należąca do lokalnego zakładu energetycznego. Książki można było wypożyczać bez przechodzenia przez elektroniczne czujniki zainstalowane w bibliotekach, nie trzeba było się legitymować. Celem projektu było stworzenie portretu społeczności i ukazanie nie tyle pewnej dzielnicy (w „zaniedbanej” dzielnicy książki szybko zniknęły i nie wróciły na miejsce), ile określonego sposobu działania ludzi. Wypożyczanie książek stworzyło społeczność. Clegg i Guttmann przeprowadzili badania ankietowe, których wyniki zostały przedstawione między innymi podczas 46. Biennale w Wenecji. Praca Clegga i Guttmanna była krytyką instytucjonalnej koncepcji sztuki, która mówi, że tylko stabilne instytucje sztuki mogą określić, co jest sztuką, a co nią nie jest. Praca ta pokazała, że coś, co nie jest sztuką (biblioteka), umiejscowione w nie-artystycznym kontekście (dzielnice), połączone z projektem artystycznym (portretowanie społeczności), jest definiowane jako sztuka, ale nie przez stabilne instytucje, takie jak muzea, galerie, biennale, aukcje sztuki czy krytyka sztuki, lecz przez działanie widzów.

W projekcie *Lived lives* (od 2008) Seamusa McGuinnessa, doktoranta w dublińskiej School of Medicine and Medical Science, prof. Kevina Malone’a oraz prof. Janisa Jefferies, artyści współpracowali z ponad 100 osobami, które straciły kogoś bliskiego, kto popełnił samobójstwo. Projekt nie tylko na nowo pokazuje problem samobójstw w Irlandii, ale był terapią, badaniem naukowym i miejscem, gdzie to, co prywatne, stało się publiczne. W pierwszym etapie zostały przeprowadzone wywiady z osobami spokrewnionymi lub przyjaciółmi młodych ludzi (od 15 do 23 lat), którzy popełnili samobójstwo. Następnie artyści zaproponowali swoje realizacje, dla których materiałem były fotografie, przedmioty, ubrania samobójców i fragmenty wywiadów. W kolejnym etapie wszystkie osoby, z którymi przeprowadzono wywiad, zostały zaproszone do Galway-Mayo Institute of Technology Art and Design, gdzie zorganizowano wystawę. Przed jej

otwarcie artystów oprowadzili osoby biorące udział w projekcie, najpierw pojedynczo, następnego dnia już w grupie, po wystawie. Po dyskusjach z artystami, a potem między sobą, osoby, które straciły bliskich, wspólnie zaakceptowały formę wystawy. Dialog między artystami a osobami, które straciły kogoś bliskiego, był jedną z najważniejszych części projektu. Wystawa była wypełniona prywatnym życiem: wspomnieniami i intymnymi szczegółami z życia samobójców. Tylko od osób, których to życie dotyczyło, zależało, czy i jak mogło ono zostać upublicznione.

Podczas realizacji projektu *D-tower*, który składał się z trzech części: wieży postawionej na przedmieściach Doetinchem w Holandii, strony internetowej i ankiety przeprowadzonej wśród mieszkańców tego miasta, Q.S. Serafinj poprosił trzech socjologów z Erasmus University w Rotterdamie o pomoc w skonstruowaniu ankiety. Każdego dnia uczestnicy projektu mieli odpowiadać na cztery pytania dotyczące ich emocji. Następnie, zależnie od natężenia i rodzaju emocji, wieża świeciła się na żółto (strach), zielono (nienawiść), czerwono (miłość), niebiesko (szczęście). Serafinj ostaciecznie skonstruował ankietę i pytania sam. Od każdego z socjologów otrzymał odpowiedź: „Jesteś artystą, zrób to, jak chcesz. Nie ma reguł” (Serafinj 2005: 42). To zaskakujące stwierdzenie, gdyż była to wyśmienita okazja do przeprowadzenia badań. Być może Serafinj pytał nieodpowiednich socjologów. Bardzo przydatna w tym miejscu będzie kategoria wprowadzona przez Floriana Znanieckiego – „praktyczny eksperyment socjologiczny”¹. Właśnie tak można określić sytuację, którą skonstruował Serafinj.

W tekście *Miasto w świadomości jego obywateli* Znaniecki opisuje moment rozpoczęcia swoich badań. Socjolog wykorzystał sytuację społeczną, jaka powstała przy okazji przygotowania do Powszechnej Wystawy Krajowej w roku 1929². Przygotowania do wystawy – artykuły w prasie codziennej, aranżacja przestrzeni wystawienniczej – wzbudziły refleksyjność mieszkańców Poznania. Wzrost zainteresowania poznaniaków sprawami publicznymi, spowodowany tym wydarzeniem, Znaniecki wykorzystał, aby zapytać ich, czym dla nich było i jest miasto Poznań (Znaniecki i Ziółkowski

¹ „Przygotowanie do PWK pojęliśmy jako swego rodzaju praktyczny eksperyment socjologiczny, który miał wykazać, jakie możliwości rozwojowe, czyli jakie siły społeczne, dające się zużytkować dla własnego rozwoju, zawiera społeczeństwo miejskie” (Znaniecki i Ziółkowski 1984: 36).

² „Instytut Socjologiczny rozpoczął studia nad Poznaniem w okresie, gdy miasto przygotowywało się do Powszechnej Wystawy Krajowej. Przypuściliśmy z góry, że to nowe, a ważne zadanie, jakie miasto sobie postawiło, musiało ożywić w całej zbiorowości miejskiej zainteresowanie sprawami publicznymi społeczeństwa poznańskiego oraz poczucie wspólności duchowej, dzięki którym w ogóle miasto jako całość humanistyczna istnieje. Zwłaszcza zaś mniemaliśmy, że w okresie tym wypłyną na jaw ukryte i rozbudzą się drżące w życiu codziennym dążenia, związane bezpośrednio lub pośrednio z kwestią rozwoju miasta” (Znaniecki i Ziółkowski 1984: 35–36).

1984). Pytanie: czy socjolog może sam zainicjować sytuację, która będzie praktycznym eksperymentem socjologicznym? Wówczas nie będziemy mieli do czynienia z kontrolowanym eksperymentem, lecz z sytuacją, która przebiega według swoich reguł i która stanie się po prostu częścią życia. Należy też zadać sobie pytanie o sposób produkcji materiału empirycznego, o to, co Charles Tilly określa jako teorię dotyczącą nie tyle danego zjawiska, lecz tego, w jaki sposób zdobywa się dowody na jego wystąpienie (Tilly 2009).

/// Produkcja i wizualizacja danych

Michał P. Markowski przywołuje „uznaną na świecie” (pochodzącą z *Proposed Standard Practice for Surveys on Research and Experimental Development*) definicję naukowca: „profesjonalista zajmujący się inicjowaniem lub tworzeniem nowej wiedzy, produktów, procesów, metod i systemów oraz zarządzaniem projektami, których to dotyczy” (2009: 80). Nie ma tu słowa o dydaktyce. Naukowiec to ekspert, niemal wyłącznie realizujący projekty naukowe i pracujący w laboratorium. Naukowiec to profesja, w której liczy się tylko „wyjściowa teoria” i „wyjściowy rezultat” – najlepiej, „innowacyjny”. Naukowiec jest poddany sterylizacji: osobowość naukowca to wynik pracy w zamkniętych ośrodkach naukowych. Pracuje w nich z bezosobowymi narzędziami badawczymi, spotyka się z maszynami i technikami badawczymi obiektywizującymi każdy obiekt. Kto nie podporządkowuje się wymogom profesji, nie może zostać uznany za naukowca. Rezultatem jest „industrializacja socjologii” – to proces powodujący, że socjologowie stają się ekspertami w wąskiej dziedzinie i sprowadzają człowieka i jego świat do mierzalnych standardów i proporcji (Mills 2007, Kaufmann 2010). Oznacza to, że interpretacja musi być ograniczona do minimum, że wszelka analiza musi być neutralna, że teoria jest zaniedbywana na rzecz produkcji danych.

Każdy z nas produkuje dane, wszystko, co robimy, jest informacją. Kiedy spacerujemy ulicami jakiegoś miasta, jesteśmy obserwowani przez kamery przemysłowe (dane o zachowaniu w przestrzeniach publicznych). Jesteśmy także obserwowani, kiedy publikujemy zdjęcia z wycieczki na Facebooku albo piszemy coś na Twitterze (dane o stylu życia), czy kupujemy książkę lub muzykę przez portal Amazon (dane marketingowe). Wymyśliliśmy sobie jako dane: człowiek to dane, a nasza epoka zwie się *big data* albo – mówiąc za Levem Manovichem (2009) – *more media*. To epoka, w której niewyobrażalna liczba danych jest wytwarzana, zmieniana, analizowana, produkowana, wizualizowana, generowana. W listopadzie 2008

roku w archiwum Flickr znajdowały się trzy miliardy zdjęć; kilka miesięcy wcześniej YouTube doniósł, że co minutę na portalu pojawia się 13 godzin nowego materiału, a na początku 2008 roku w użyciu było 2,2 miliarda telefonów komórkowych (największy wzrost liczby telefonów notuje się w Chinach, Indiach i Afryce). Manovich datuje rozpoczęcie ery *more media* na rok 2004 (Manovich 2009). Dane socjologiczne są wytwarzane przez badaczy, którzy przy wykorzystaniu bezosobowych metod dostarczają informacji ośrodkom decyzyjnym, państwu, korporacjom, organizacjom pozarządowym. Socjolog ekspert jest ściśle wyspecjalizowany. Rywalizacja o ograniczone zasoby (w wypadku gospodarki) albo o alternatywne tożsamości (w wypadku kultury) jest oparta na kryteriach, takich jak liczba laureatów Nagrody Nobla, produkcja społeczna brutto, stopień alfabetyzacji. Racjonalizacja, którą zajmował się Max Weber, jest „aktywnym opanowywaniem świata” (za: Schwinn 2009: 589). Problemem stają się prezentacja i wizualizacja tak licznych danych. Jest to problem zarówno teoretyczny, jak i praktyczny. Manovich postuluje, aby humaniści współpracowali z programistami (2011). Tutaj sztuka może być niezwykle pomocna.

Próba łączenia praktyki artystycznej i naukowej jest niezbędna, aby możliwa była prezentacja ogromnej liczby danych oraz taki sposób ich przedstawienia, aby nie utonęły w gąszczu wielu informacji. Sztuka może również dostarczyć narzędzi wizualizacji nie tylko liczbowych reprezentacji, lecz także doświadczeń ludzi, ich uczuć i wiedzy – ucieleśnionej i umiejscowionej (Pink, Hubbard, O'Neill i Radley 2010). Idealem przyrodoznawstwa jest system twierdzeń na tyle ogólnych, że można je stosować do poszczególnych przypadków indywidualnych. System tych twierdzeń jest ułożony według logiki tak prostej i jasnej, że poruszanie się w jego obrębie jest całkowicie pewne, a z dowolnego miejsca można dotrzeć w każde inne. System ten przypomina system dedukcyjny. Życie codzienne ze wszystkimi jego przejawami, zapachami, dźwiękami, zachowaniami, uczuciami jest na tyle złożone, że język, który powinien, jak pisze Berlin, „komunikować względnie trwale cechy dystynktywne” (2002: 50), nie potrafi uchwycić każdego z nich. Dane z życia są zbyt oczywiste, zbyt różnorodne, zbyt nieuchwytnie, aby procedura naukowa mogła objąć je wszystkie i wyrazić w neutralnym języku nauki. Nauka, ale też każda inna dziedzina życia, również sztuka, powinny dążyć do odkrycia i poznania jak największej ilości danych pochodzących z życia. Berlin stwierdza tylko tyle, że nauka nie jest

w stanie pojąć wszystkiego³. Nie oznacza to, że nie powinna podejmować prób ich zbadania. Jednak nauka nie jest jedyną możliwością ludzkiego poznania. Uogólnienia, podstawowa procedura nauki, nie pozwalają ująć szczegółów, które tworzą posmak każdej sytuacji. Skatalogowanie efemerycznych cech staje się zadaniem niemożliwym do wykonania.

Nauka jest w stanie przedstawić trendy, ewolucje, schematy i wzory przekształceń. Piszac o problemie prezentacji danych – zarówno tych, które przynosi zwykle życie, jak i tych wytwarzanych przez zaawansowaną technologię elektroniczną – nie mam na myśli tego, że socjolog ekspert korzysta z różnych komputerowych programów wizualizacji, aby odpowiednio sprzedać wyniki badań. Sposób prezentacji danych jest jednym z ważnych społecznie zadań: jak przedstawić coś w całkowicie odmienny sposób, jak dotrzeć do czytelnika i widza? Dane zawsze są ułożone w jakiś sposób. Każda forma ich prezentacji jest nadawaniem im znaczenia, zwłaszcza jeśli jest to robione za pomocą języka. Nie wdając się w długą batalię między faktami i wartościami, chcę skorzystać z problemu wizualizacji różnego typu danych, aby zaproponować pewne podejście do nauki, które współpracuje ze sztuką. Nie mam na myśli kolaboratywnego działania (współpracy między badaczami, artystami i zwykłymi ludźmi), ale postawę badawczą.

/// Przedstawiając niuanse życia: narzędzia artystyczne w projekcie socjologicznym

Socjologia zawsze była dziedziną, która balansowała między nauką a sztuką. Chciałbym porzucić myślenie o linii demarkacyjnej czy to na prawdę i piękno, system nauki i system sztuki, czy pole naukowe i pole artystyczne albo podział na obiektywizm (postawa nauki), albo solidarność (postawa humanistyki i sztuki)⁴ (Rorty 1999). Moja propozycja jest bliższa

³ „Medyczna karta zdrowia albo diagram nie jest tym samym co portret, który mógłby sporządzić utalentowany pisarz lub osoba obdarzona intuicją; nie jest tym samym nie dlatego, że wymaga mniejszego kunsztu czy dlatego, że jest mniej użyteczny dla określonych celów, lecz dlatego, że jeśli ogranicza się do publicznie stwierdzanych faktów i uogólnień przezeń poświadczonych, to z konieczności musi pomijać wielką ilość wciąż zmieniających się, ulotnych zapachów, dźwięków, barw i ich psychicznych odpowiedników, po części zauważonych, po części wywnioskowanych, na wpół świadomie wchłoniętych niuansów zachowania, myśli, uczuć, które są zbyt liczne, zbyt złożone, zbyt subtelne i zbyt trudne do odróżnienia, by można je było zidentyfikować, nazwać, uporządkować, zarejestrować i wyrazić w neutralnym języku nauki”. (2002: 49–50)

⁴ Podobnie sprawę stawia Markowski. Wykonuje on krok w stronę „odnaukowienia” literaturoznawstwa. Humanistyka nie jest nauką, twierdzi. W humanistyce niezwykle trudno aplikować gotowe metody do nowego materiału. Humanistyka po prostu nie szuka obiektywności, ona szuka solidarności, uważa Markowski. Stara się zrozumieć, jak ludzie budują swoje światy, zrozumieć ich potrzeby i namiętności. Tak, jak nauka stara się dowieść, jaki jest świat, tak humanistyka chce pokazać, dlaczego

z zdrowemu rozsądkowi niż filozofii, historii nauki albo socjologii wiedzy. Nie zamierzam rekonstruować linii podziału między nauką a sztuką lub jej dekonstruować, ale chcę wskazać, że być może naukowcy i artyści, gdy robią to, co robią, czynią podobne rzeczy.

Każdy z nas, czy to badacz, czy naukowiec, dokonuje różnego rodzaju inwestycji w swoim życiu. Inwestuje czas, zasoby materialne i symboliczne, aby doskonalić się w jakiejś dziedzinie życia. Życie każdego z nas jest złożone z wielu właściwości i zdarzeń, ulotnych i niepowtarzalnych, składa się z naszych wyborów i decyzji oraz przypadków i niezamierzonych konsekwencji ludzkich działań. Nasza biografia jest wypełniona małymi zdarzeniami; dorastamy i wybieramy, ktoś za nas wybiera albo dzieje się tak, ponieważ się dzieje, dzień po dniu, bez planu i kontroli kogokolwiek. W trakcie tego procesu, na który możemy mieć tylko ograniczony wpływ, inwestujemy w wiedzę, umiejętności, prestiż, obiekty materialne. Od charakteru naszych inwestycji zależy to, kim się stajemy i kim jesteśmy.

Zerwanie z myśleniem potocznym w socjologii, w nauce w ogóle, nie polega na dowiedzeniu, że socjologia i nauka są tylko grą językową z odmiennymi procedurami i regułami legitymizacji. Oderwanie myślenia naukowego od myślenia potocznego, zdrowego rozsądku, nadającego sens naszym działaniom praktycznym i po prostu życiu, jest próbą uniknięcia sytuacji, w której przedmiot badany staje się podmiotem badania. Bourdieu przekonuje, że socjolog „bez aparatu myślowego wyniesionego z tradycji naukowej jest niczym, amatorem, samoukiem, socjologiem z bożej łaski” (2001: 247). W aparat ten wpisane jest zagrożenie, że socjolog zamiast traktować ten aparat jako instrument dystansowania i opisu, zacznie go traktować jako cel sam w sobie, zasłaniając problemy dymną zasłoną żargonu. Socjolog inwestuje w aparat myślowy, który jest tylko narzędziem badawczym, niczym więcej. Podobnie czyni artysta – inwestuje w aparat myślowy sztuki. Nie mam tu na myśli wyłącznie warsztatu cielesnego (umiejętności malowania, rzeźbienia, posługiwania się kamerą) i kognitywnego (sprawne poruszanie się po teorii sztuki albo korzystanie z programu komputerowego), lecz również wrażliwość (specyficzny sposób patrzenia i podchodzenia do spraw zdarzających się w życiu). Te trzy elementy – umiejętności praktyczne, kompetencje umysłowe oraz wrażliwość – stanowią o aparacie myślowym. Umiejętności, kompetencje i wrażliwość różnią się w zależności od dziedziny, w którą inwestujemy, lecz inwestycja pozostaje

ludzie opisują świat tak a nie inaczej, dlaczego walczą, piszą pamflety, poezję albo naukowe rozprawy, aby pewne działania lub wizje świata zostały uznane za znaczące. Humanistyka pyta, dlaczego ludzie głoszą jakieś poglądy, a nie czy te poglądy są prawdziwe, czy nie.

inwestycją: poświęcamy czas, energię, środki finansowe, aby zdobyć sprawność w poruszaniu się po określonym sposobie patrzenia na rzeczywistość.

Wiedza nie jest przekazywana wyłącznie za pomocą języka: mowy albo pisma. W tradycji akademickiej język pisany albo mówiony jest kanoniczną formą wypowiedzi. Za pomocą języka buduje się teorie i prowadzi dyskusje naukowe. Jest on częścią aparatu myślowego naukowca. Artyści posługują się znacznie lepiej inną formą wypowiedzi: obrazem, dźwiękiem, formą, kolorem, sytuacją, zdarzeniem. Obie formy wymagają niemalych inwestycji. Współcześnie jednak socjologia nie może się obejść bez działającego aktora. Jak słusznie stwierdza Alain Touraine: „nie różnimy się już od naszych wytworów, ani też sytuacje, których doświadczamy, nie mogą być zdefiniowane w oderwaniu od działania, które ich dotyczy” (2009: 568). Touraine zauważa, że podmiot jest dziś jedyną instytucją zdolną do integracji różnych doświadczeń: technologicznych, ekonomicznych, kulturowych. Nie badajmy maszyny państwowej albo maszynierii rynku, mówi Touraine, lecz to, jak ludzie przekształcają tę maszynę, rozumieją ją i z niej korzystają. Do tego potrzebne są nam rozmaite narzędzia badawcze, które możemy pożyczyć od artystów. W końcu oni na swoim podwórku sprawdzili je w działaniu.

Zilustruję to, w jaki sposób można rozszerzyć zakres gromadzonych danych, za pomocą kilku projektów badawczych, w których brałem udział. Z jednej strony, projekty te umożliwiły dodanie do puli danych takich, jak narracje informatorów (wywiad pogłębiony) i opinie respondentów (kwestionariusz), informacje, które bezpośrednio łączą się z działającym aktorem (dzienniki wizualne, spacer z informatorami, mapy mentalne), z tym, jak korzysta on z sytuacji, jak ją współtworzy i jak ważni są w tej sytuacji aktorzy pozaludcy: przedmioty materialne, pogoda, software urządzeń komunikacyjnych. Z drugiej strony, w naszych badaniach wykorzystaliśmy metody niestandardowe, zaczerpnięte z praktyki artystycznej. Poniższe projekty można nazwać praktycznym eksperymentem socjologicznym.

Projekt badawczy „Profile uczestników kultury” został zrealizowany w ramach szerszego zamierzenia badawczego pt. „Tworzenie kultury – badanie uczestnictwa w kulturze”⁵. Dziś uczestnictwo w kulturze nie tyle polega na uczęszczaniu do kina, teatru, opery, ile na przekazywaniu informacji; na wprowadzaniu w obieg obrazów, zdjęć, filmów; tworzeniu relacji – modelowaniu i budowaniu różnych związków pomiędzy elementami (osobami, zbiorowościami, obiektami materialnymi i symbolicznymi) w sytuacji uregulowanej kulturowo, a tym samym na tworzeniu nowych zdarzeń.

⁵ Zob. www.tworzeniekultury.pl oraz por. www.obserwatoriumkultury.nck.pl.

To nie tylko proces polegający na dekodowaniu symboli. Uczestnictwo w kulturze jest zmysłowe, emocjonalne, doświadczane cieleśnie. Kultura nie jest czymś zewnętrznym w stosunku do podmiotu, lecz, rozumiana jako scenariusz zachowań i działań, stanowi o jego sposobie życia. Poza kulturą znajduje się tylko niemy szum liści i spokojnie czekający wieczności kamień na pagórku porośniętym trawą. Jak za pomocą metody naukowej uchwycić życie?



nr 01

Andrzej kieruje kamerę Flip na swoją twarz podczas koncertu Architecture in Helsinki. Sposób narracji Andrzeja jest pierwszoosobowy – nie skupia się na rzeczywistości wokół niego, swoich reakcjach, komentarzach oraz swoich najbliższych. Uczestniczy w Festiwalu głównie ze swoją dziewczyną i przyjaciółmi.

Źródło:

<http://tworzeniekultury.pl/andrzej.html>

nr 02

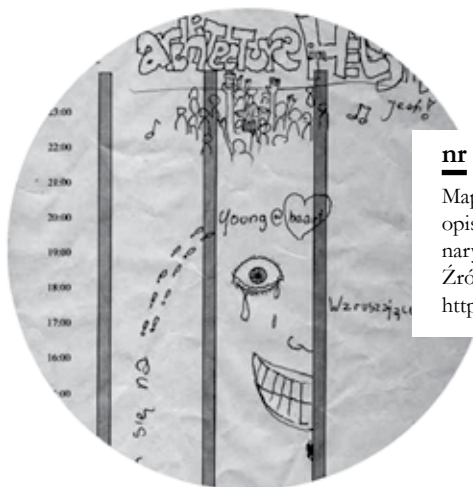
Emilia rejestruje pierwszy dzień na Festiwalu. Po przyjeździe do Poznania z Gdańska odebrała kamerę Flip, następnie udała się na probostwo pod Poznaniem, gdzie jej koleżanka zaoferowała jej wolny pokój. Zrzut ekranu prezentuje Annę, znajomą Emilii, podczas obiadu na probostwie. Współczesne formy teatru mieszają się w opowieści Emilii z tradycyjną architekturą domu, staropolskim obiadem (bigos, kluski). Narracja Emilii zaprzecza opozycji tradycja-nowoczesność, wskazuje, że ludzie łączą to, co nowe, z tym, co stare, w płynny sposób.

Źródło:

<http://tworzeniekultury.pl/emilia.html>



Pięciu uczestnikom Malta Festival 2011 (a także Malta Festival 2012, gdyż badanie powtórzyliśmy rok później) – Ewie, studentce kulturoznawstwa UAM; Basi, studentce wiedzy o teatrze UAM; Jacopo, studentowi z Włoch; Andrzejowi, trzydziestoletniemu poznaniakowi; Emilii, nauczycielce z Gdańska – przekazałem minikamerę Flip. Za jej pomocą każdy z nich miał prowadzić dziennik wizualny: rejestrować swoje uczestnictwo w festiwalu. Codziennie podczas trwania festiwalu, w odstępach trzygodzinnych, uczestnicy projektu filmowali sytuacje, w których się znajdują (fot. 1 i 2). Dodatkowo każdy z uczestników miał wykazać się inicjatywą i filmować te zdarzenia i momenty, które uzna za ciekawe i interesujące. Uczestnicy sporządzili też mapę zdarzeń – na przygotowanej karcie A4 zakreślali miejsce pobytu, sposób przemieszczania się, to, co robią i kiedy coś się zdarzyło (fot. 3 i 4).



nr 03

Mapa zdarzeń Andrzeja. Andrzej postanowił nie opisywać swojego pobytu na Malta Festival, lecz go narysować. Mapy Andrzeja przypominają komiksy.

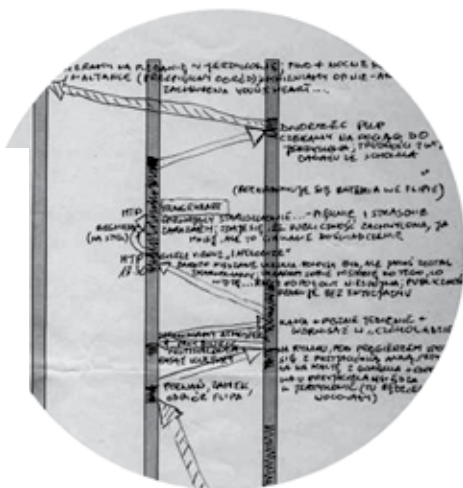
Źródło:
<http://tworzeniekultury.pl/andrzej.html>

nr 04

Emilia za pomocą strzałek zakreśliła sposób przemieszczania się między trzema przestrzeniami, które nas interesowały: festiwalem, domem oraz przestrzenią publiczną. Dodała opis tego, gdzie i z kim się znajduje oraz nazwę pliku filmowego obrazującego sytuację.

Źródło:

<http://tworzeniekultury.pl/emilia.html>



Po zakończeniu festiwalu z każdym uczestnikiem badania oraz z osobą wyznaczoną przez uczestnika, z którą spędzał najczęściej czas podczas festiwalu, przeprowadziłem pogłębione wywiady wspomagane materiałem wideo. Rozdanie kamer uczestnikom festiwalu stworzyło sytuację, która nie miałaby miejsca, gdyby nie badanie. Tradycyjnie przyjmuje się, że socjolog nie powinien ingerować w rzeczywistość. Powinien jedynie ją rejestrować. Nauka wyznaje zasadę nieingerencji w przedmiot badań. Biolog sztucznie zabarwia płytkę mikroskopu, socjolog natomiast, aby zaobserwować dane zjawisko, może je wywołać – za pomocą technik projekcyjnych albo projektu badawczego. Tradycyjne podejście mówi: nie należy wytworzać zdarzenia, gdyż zmieniamy wówczas naturalne warunki. Sytuacje i zdarzenia są wytwarzane przez praktykę artystyczną, nie naukowca. Ale każda rozmowa z respondentem, informatorem czy badanym – bez względu na to, jak go nazwiemy – jest wytworzeniem sytuacji, która nie miałaby miejsca, gdyby nie wytrwałe starania naukowca społecznego, aby dotrzeć do prawdy. Przykładowo, sytuacja wywiadu indywidualnego nie jest interakcją między pytaniem a odpowiedzią, ale między ludźmi, którzy reagują na siebie nawzajem.

Podczas Malta Festival 2011, w ramach Nowych Sytuacji⁶, Marta Żakowska zrealizowała projekt „Remix Śródk” w dzielnicy Śródk w Poznaniu. Dzielnica ta jest zaniedbana i demograficznie stara. Była to okazja do przeprowadzenia „praktycznego eksperymentu socjologicznego”. W trakcie trwania Nowych Sytuacji z trzema mieszkańcami Śródk, którzy się tam urodzili, odbyłem wspólny spacer po dzielnicy⁷. Spacerując, trzech mieszkańców dzielnicy opowiadali o swoim dzieciństwie, o sytuacjach, które zapadły im w pamięć. Budynki i chodniki pobudzały wspomnienia. Każdy element krajobrazu stawał się przyczynkiem do opowieści: „tutaj autobus w zimie wypadł z jezdni i zsunął się do rzeki; tam, to było ze czterdzieści lat temu, zginęła taka parka, która w drodze ze szkoły została potracona przez pijanego węglarza; w tej piekarni to my brali sto bułek na śniadanie do pracy”. Dzięki opowieściom kroków i słów mogłem zrekonstruować logikę powstawania i wytwarzania tożsamości oraz łączenia przeszłości z teraźniejszością. Całość była nagrana na dyktafon, a podczas spaceru robiłem zdjęcia. Następnie wybrałem kilka fragmentów wypowiedzi, nagrałem na odtwarzacz mp3 i zaznaczyłem na mapie miejsca, w których moi przewodnicy wypowiadali dane fragmenty opowieści. Poprosiłem dwóch znajomych fotografów, aby odsłuchując to, co mówią mieszkańcy Śródk,

⁶ Por. www.nowesytuacje.pl

⁷ Zob. <http://tworzenieikultury.pl/srodka.html>

zrobili zdjęcia, które mają przedstawić to, czego już nie ma: wspomnienia i emocje mieszkańców. Budynki i ulice, czyli krajobraz fizyczny, miał zostać skonfrontowany z krajobrazem wspomnień, nagranych na odtwarzacz plików mp3. Jak powiedział jeden z fotografów: „to, co widziałem po drugiej stronie obiektywu, różniło się zupełnie od tego, co ci ludzie opowiadali. Gdybym przyszedł bez nagrania, prawdopodobnie pokazałbym te miejsca inaczej. Ja tak naprawdę nie czułem tej magii, o której oni opowiadali”. Mieszkańcy Śródkki naszkicowali także mapę dzielnicy, tak jak ją zapamiętali z przeszłości. W ten sposób powstał film, złożony ze zdjęć i wypowiedzi mieszkańców, przedstawiający życie Śródkki. Film pt. „po_Śródce”⁸ jest wizualną formą raportu, która w ośmiu i pół minuty streszcza kilka godzin wywiadów. Raport z całości badań składa się z tekstów pisanych, zdjęć i filmów: nie tylko objaśnia, lecz także pokazuje i przedstawia uczestnictwo w Malta Festival 2011 oraz życie na Śródce.

W powyższych projektach tradycyjne metody badawcze wykorzystywane w socjologii – wywiad pogłębiony, wywiad wspomagany fotografią – zostały połączone z działaniami, którymi zajmują się od dawna artyści: spacerem, rysowaniem mapy, tworzeniem sytuacji. Połączenie metod badawczych z metodami artystycznymi pozwala zarejestrować bardziej różnorodne dane. Co ważne, tworzenie sytuacji nie deformuje rzeczywistości, ale raczej pobudza pamięć cielesną i kognitywną badanych i umożliwia zgromadzenie różnorodnych informacji. Dzięki temu, że uczestnicy festiwalu musieli filmować swoje uczestnictwo, mogłem zobaczyć, jak kamera wideo staje się częścią tego uczestnictwa, jak ludzie, emocje, gesty, sposób ubierania i przemieszczania czy sposób prowadzenia rozmów oraz sposób, w jaki te elementy są ze sobą powiązane, tworzą to, co określamy mianem uczestnictwa w kulturze. Problem uczestnictwa należy zatem rozszerzyć i nie tylko rejestrować liczbę sprzedanych biletów, lecz potraktować kulturę szerzej, antropologicznie, jako sposób życia ludzkiego. Kultura, jak zauważył Raymond Williams (1989), jest zwyczajna (*ordinary*) i jest własnością opisującą nasz sposób życia (*way of life*). Uczestnictwo w kulturze nie polega na bywaniu w instytucjach kultury, lecz na kształtowaniu za pomocą języka, norm, przedmiotów materialnych, relacji z innymi ludźmi oraz ze zwierzętami i naturą nieożywioną tego, jak żyjemy.

Wróćmy do problemu produkcji i wizualizacji danych. We wspomnianych projektach decyzji, co będzie informacją dla badacza, nie podejmowali badacze, urzędnicy lub profesjonalna ekipa filmowa, lecz badani. Uczestnicy badań sami wybierali, co sfilmować za pomocą kamery Flip, a mieszkańcy

⁸ Zob. http://tworzeniekultury.pl/po_srodce.html

Śródki sami wybierali, w którą stronę pójść. Badani sprawowali kontrolę nad sytuacją badawczą. Badacz już nie ma tutaj uprzywilejowanej pozycji obserwacyjnej. Zależy ona od badanego. Dokumentacja sytuacji – przez badanych za pomocą kamery Flip albo badacza śledzącego spacerowiczów po Śródcie – jest materiałem empirycznym do analizy. Dokumentacja jest też działaniem artystycznym.

Według Borisa Groysa artyści dziś w artystyczny sposób dokumentują rzeczywistość. Nie wytwarzają przedmiotów, obiektów, rzeczy (Groys 2004). Marek Krajewski natomiast zwraca uwagę, że artyści stwarzają sytuacje społeczne, powołują nowe typy związków międzyludzkich i relacji między jednostkami (Krajewski 2010a). Artyści są raczej badaczami stosunków społecznych niż wytwórcami dzieł-przedmiotów. Te ostatnie są bowiem wynikiem współpracy artysty z widzami i uczestnikami stworzonej przez artystę sytuacji (jak w sztuce społeczności, sztuce interaktywnej lub integrującej) albo zlecone rzemieślnikom (np. prace Wima Delvoya). Różnica polega na tym, że badacz korzysta z dokumentacji i sytuacji społecznych w celu analizy, czyli wyszczególnienia cech wspólnych i połączenia ich w jasno wyrażone schematy i wzory. Jednak dzięki różnorodnemu materiałowi (obraz, dźwięk, zapiski badanych) badacz może też uchwycić specyfikę zdarzenia; połączyć uogólnienie naukowe z wielorakim i złożonym pojedynczym doświadczeniem. Tu jest obszar do współpracy między artystami a badaczami: wspólne poszukiwanie narzędzi pozwalających łączyć analizę i pokazanie doświadczenia. Nie chcę powiedzieć, że wykorzystanie narzędzi współczesnej sztuki i nauki automatycznie spowoduje wzrost wiedzy o jakimś zjawisku. Ważne jest, aby sformułować w jasny i klarowny sposób istotny dla danej dziedziny problem, tak aby „okazało się, że bez zastosowania tego narzędzia problemu rozwiązać się nie da” (Kalwiter i Wiener 2009).

Nauka polega na obiektywizacji i uogólnieniu. Jednak łącząc uogólnienie z konkretem – filmem, fotografią, wypowiedzią nagrałą na dyktafon – przekazujemy także poszczególne doświadczenia. Raport badawczy albo książka naukowa coraz częściej stają się formą hybrydyczną. Prócz argumentacji zawierają zdjęcia, przedruki dokumentów pisanych, mapy sporządzone przez informatorów. Współczesne technologie pozwalają na o wiele więcej. Przykładowo, projekt Niewidzialne Miasto⁹ (NM) składa się z bazy ponad 4000 zdjęć, które były dodawane systematycznie przez zespoły badawcze z Poznania, Łodzi, Torunia, Wrocławia i Warszawy oraz użytkowników strony internetowej projektu z całej Polski. Częścią sprawozdania

⁹ Zob. www.niewidzialnemiasto.pl

z projektu jest również blog badawczy zawierający artykuły, opis metodologii zastosowanej w badaniu, analizy fotografii z bazy NM oraz raporty omawiające te analizy¹⁰. Projekt NM podsumowuje książka złożona z tekstów naukowych. NM dociera do czytelnika za pomocą różnych kanałów komunikacji – interaktywnej bazy zdjęć, bloga, tekstów naukowych oraz różnej formy wypowiedzi – referatów konferencyjnych (w ramach projektu zostały zorganizowane dwie konferencje naukowe), raportów badawczych, artykułów naukowych, zdjęć, filmów (w ramach projektu powstało pięć filmów-wywiadów z twórcami fenomenu, który określiliśmy mianem „niewidzialne miasto”), wpisów na blogu. Użytkownik, czytelnik, widz projektu badawczego powinni dowiedzieć się, według jakich wzorów, według jakiej logiki przebiega dane zjawisko, ale powinni mieć też możliwość analizy materiału i doświadczenia wrażeń i emocji badanych. Nauka, zwłaszcza socjologia, może z powodzeniem łączyć wyjaśnienie z doświadczeniem, tak na poziomie prowadzenia badań – co pozwala chwytać różnorodne dane – jak i prezentacji danych, co pozwala wciągnąć czytelnika w aktywny proces poznawczy.

/// Zakończenie

Sztuka i nauka, lepiej: s z t u k i i n a u k i, ponieważ pod tymi określeniami kryją się różne typy praktyk i działań, są czynnościami produkującymi i nadającymi sens faktom. Socjologia, według słów Roberta Mertona, jest „nierozważnie splodzoną mieszańcem” (za: Barlösius 2010: 6), w której historia i systematyka nie są rozdzielone. Nawet jednak w wypadku „nauk ścisłych”, w których akcentuje się kumulatywne potwierdzanie wiedzy i rozwijanie systematyk, niezbędne są czynności organizacji tych systematyk. Jest to już nadawanie znaczeń. Systematyki przełożone na język lub ułożone według określonych praktyk (listy, zbioru, bazy danych, archiwum, narracji) nie są wolne od ograniczeń historycznych. Nadawanie sensu faktom jest czynnością, którą zajmuje się zarówno fikcja, jak i nauka. M.P. Markowski podkreśla, że słowo „fikcja” pochodzi od łacińskiego czasownika *fin-gere*. Oznacza: formować, kształtować, tworzyć. Fikcja pierwotnie nie była określeniem na nieprawdziwe zmyślenie, lecz „jedynie pewien sposób obchodzenia się z tworzywem” (2009 b: 253), tak aby uchwycić sens tworzywa, na którym się pracuje. Podobnie jest w socjologii. Celem badacza nie powinno być tworzenie teorii dla teorii, ale – jak pisze Jean-Claude Kaufmann – „zdolność sprawienia, że to, co społeczne, będzie pojmowalne

¹⁰ Zob. <http://nmbadania.info/>

dzięki teorii” (2010: 38). Odkrycie naukowe jest zdolnością do takiego przedstawienia faktów, że mają sens dla odbiorcy. Socjolog obchodzi się w pewien sposób z twórczym (zastanym korpusem wiedzy na jakiś temat, zbiorem dokumentów i świadectw zwanych surowymi oraz rzeczywistością społeczną), aby odkryć, czym jest i jak działa to, co społeczne. Pisarz i socjolog organizują i formują materiał tak, aby był zrozumiały dla innych ludzi, aby można było go odczytać i pojąć.

Praca socjologa przypomina pracę pisarza. Obaj próbują przybliżyć i objaśnić doświadczenie ludzkie, ogólne i jednostkowe. Literatura pozwala odnaleźć obszary wiedzy lub wskazówki badawcze bez intencji bycia „literackimi”, niezauważone przez badacza lub maskowane i zakazane przez cenzurę pola naukowego. Z drugiej strony, odkrycia socjologiczne i dyskusje nad tymi odkryciami mogą stanowić inspirację dla literatury. Według Bourdieu literatura zawsze jest o krok przed naukami społecznymi, gdyż jest skarbnicą problemów dotyczących teorii powieści, ale też interakcji między ludźmi, między nimi a ich kulturowym i materialnym otoczeniem. Ludzie zwykle nie rozmawiają, dyskutują albo snują opowieści w sposób uporządkowany. W socjologii przyjęło się, że wywód musi być przedstawiony w sposób linearny. Ułatwia to prezentację argumentacji. Jednak nie wszystkie partie tekstu socjologicznego muszą pozostać linearne. Literatura otwiera problemy, lecz daje też wskazówki, jak je rozwiązać: jak prowadzić narrację naukową będącą interpretacją wypowiedzi ludzi i jak rekonstruować ich biografie. Stawia pytania o logikę wywiadu badawczego jako procesu, o strukturę czasową przeżywanych doświadczeń i sposób ich prezentacji. Metody wizualne w badaniu socjologicznym, materiały wizualne i obiekty materialne oraz sposób ich prezentacji w tekście naukowym, zarówno w mowie lub piśmie, jak i za pomocą obrazu i dźwięku, wskazują, że nie tylko literatura, lecz także sztuki wizualne mogą stanowić poręczny instrument stawiania pytań, ale też radzenia sobie z nimi i z problemami życia społecznego.

Bibliografia:

/// Barlösius E. 2010. *„Klasy w złotych ramach”. Przyczynek do socjologii klasyków*, [w:] *Nowe perspektywy teorii socjologicznej*, red. A. Manterys, J. Mucha, Nomos, Kraków, s. 5–30.

/// Berlin I. 2002. *Zmysł rzeczywistości*, Zys i S-ka Wydawnictwo, Poznań.

- /// Bourdieu P. 2006. *Medytacje pascaliańskie*, Oficyna Naukowa, Warszawa.
- /// Bourdieu P., Wacquant L.L. 2001. *Zaproszenie do socjologii refleksyjnej*, Oficyna Naukowa, Warszawa.
- /// Buchholz L., Wuggenig U. 2002. *Constructing audiences, defining art. Public Art and social research*. <http://www.eipcp.net/transversal/0102/buchholz-wuggenig/en>;dostęp: 23.09.2011.
- /// Davidson D. 1992. *Eseje o prawdzie, języku i umyśle*, PWN, Warszawa.
- /// Douglas M. 2011. *Jak myślą instytucje*, PWN, Warszawa.
- /// Groys B. 2004. *Art in the Age of Biopolitics: From Artwork to Art Documentation*.http://www.ranadasgupta.com/notes.asp?note_id=34;dostęp: 23.09.2011.
- /// Groys B. 2008. *Art power*, MIT Press, Cambridge–London.
- /// Gouldner A.W. 1984. *Anty-Minotaur, czyli mit socjologii wolnej od wartości*, [w:] *Kryzys i schizma. Antyscjentystyczne tendencje w socjologii współczesnej – tom 1*, red. E. Mokrzycki, PIW, Warszawa.
- /// Kaufmann J.C. 2010. *Wywiad rozumiejący*, Oficyna Naukowa, Warszawa.
- /// Klawiter A., Wiener D. 2009. *Emocje w odbiorze dzieła sztuki*, [w:] *Ekspektanywa_2*, red. M. Starska, D. Wiener, Fundacja Nowej Kultury Bęc Zmiana, Warszawa, s. 27–47.
- /// Krajewski M. 2010a. *Praca ręk we współczesnej sztuce. Manualność jako metafora*, [w:] *HAND-MADE. Praca ręk w postindustrialnej rzeczywistości*, red. M. Krajewski, Fundacja Nowej Kultury Bęc Zmiana, Warszawa, s. 57–67.
- /// Krajewski M. 2010b. *Przeciw inżynierii wizualnej. Ożywianie i uśmiercanie miasta*, [w:] *Sztuka – kapitał kulturony polskich miast*, red. E. Rewers i A. Skórzyńska, Wydawnictwo Naukowe UAM, Poznań, s. 181–195.
- /// Luhmann N. 2006a. *Kultura jako pojęcie historyczne*, [w:] *Konstruktywizm w badaniach literackich. Antologia*, red. E. Kuźma, A. Skrendo i J. Madejski, Universitas, Kraków, s. 47–70.
- /// Luhmann N. 2006b. *Samoopisanie*, [w:] *Konstruktywizm w badaniach literackich. Antologia*, red. E. Kuźma, A. Skrendo i J. Madejski, Universitas, Kraków, s. 71–89.
- /// Manovich L. 2009. *Cultural Analytics: Visualising Cultural Patterns in the Era of “More Media”*. <http://manovich.net/articles>;dostęp: 23.09.2011.

- /// Manovich L. 2011. *Trending: The Promises and the Challenges of Big Social Data*. http://www.manovich.net/DOCS/Manovich_trending_paper.pdf; dostęp: 23.09.2011.
- /// Markowski M.P. 1997. *Dlaczego filozofowie czytają literaturę*, „Literatura na Świecie” 1997, nr 12, s. 216–230.
- /// Markowski M.P. 2009a. *Inne światy, inne prawdy*, „Znak” 2009, nr 10, s. 80–92.
- /// Markowski M.P. 2009b. *Życie na miarę literatury*, Homini, Kraków.
- /// Mills C.W. 2007. *Wymagania socjologiczne*, tłum. M. Bucholc, PWN, Warszawa.
- /// Pamuk O. 2012. *Pisarz naiwny i sentymentalny*, tłum. T. Kunz, Wydawnictwo Literackie, Kraków.
- /// Pink S., Hubbard P., O'Neill M., Radley A. 2010. *Walking Across Disciplines: From Ethnography to Arts Practice*, „Visual Studies” 2010, nr 1, s. 1–7.
- /// Rorty R. 1999. *Obiektywność, relatywizm i prawda*, Aletheia, Warszawa.
- /// Schwartz B. 2010. *Using our practical wisdom*. http://www.ted.com/talks/barry_schwartz_using_our_practical_wisdom.html; dostęp: 12.01.2013.
- /// Schwinn T. 2009. *Nowoczesność: od historycznych źródeł do współczesnej ekspansji. Socjologia Maxa Webera w XXI wieku*, [w:] *Nowe perspektywy teorii socjologicznej*, red. A. Manterys, J. Mucha, Nomos, Kraków, s. 577–598.
- /// Serafin Q.S. 2005. *D-tower*, [w:] *Art & D. Research and Development in Art*, red. J. Brouwer, A. Mulder, A. Nigten, L. Martz, V2_Publishing/NAi Publishers, Rotterdam, s. 38–47.
- /// Szacki, J. 2002. *Historia myśli socjologicznej*, PWN, Warszawa.
- /// Tilly C. 2009. *Katalogi zdarzeń jako teorie*, [w:] *Nowe perspektywy teorii socjologicznej*, red. A. Manterys, J. Mucha, Nomos, Kraków, s. 101–109.
- /// Touraine A. 2009. *Od rozumienia społeczeństwa do odkrywania podmiotu*, [w:] *Nowe perspektywy teorii socjologicznej*, red. A. Manterys, J. Mucha, Nomos, Kraków, s. 563–576.
- /// Williams R. 1989. *Culture is ordinary*, [w:] tegoż, *Resources of Hope: Culture, Democracy, Socialism*, Verso, London.
- /// Znaniecki F., Ziolkowski J. 1984. *Czym jest dla Ciebie miasto Poznań? Dwa konkursy: 1928/1964*, PWN, Warszawa–Poznań.

/// Abstrakt

Gdzie szukać porozumienia? Czy istnieje teren wspólny, na którym sztuka i nauka mogłyby się spotkać? Moja odpowiedź brzmi: tak. Tym terenem wspólnym jest zdrowy rozsądek. Pokażę, że patrząc z pozycji zdrowego rozsądku na sztukę i naukę, można uznać działania naukowca i działania artysty za tożsame. Obaj muszą zainwestować w naukę albo sztukę, obaj też formują materiał: artysta w sposób artystyczny, badacz w sposób naukowy. Ważne jest jednak to, że formowanie materiału, choć w odmienny sposób, jest czynnością zbliżającą artystę i naukowca. Pokażę na przykładach badań, które realizowałem, że inwestycja badacza w narzędzia artystyczne pozwala uporać się z różnymi problemami, tak teoretycznymi, jak i praktycznymi. Zakończę wskazaniem, że socjolog i pisarz są profesją, które mogą wiele od siebie nawzajem się nauczyć.

Słowa kluczowe:

zdrowy rozsądek, współpraca, metody badawcze, metody artystyczne

/// Abstract

Where to search for an agreement? Does the common ground for meeting of art and science exist? My answer is: yes. The common sense is this shared ground. I will present that by looking through the prism of a common sense at art and science, it is possible to recognize scientist's actions identical to artist's actions. They both must invest in art or science; they both form a material: an artist in an artistic way, a researcher in a scientific one. However, it is important that the fact of forming the material, even in a different way, is the activity that brings closer the artist and the researcher. I will show by giving examples of the research I conducted that the researcher's investment in artistic tools allows him/her to deal with different, both theoretical and practical problems. I will finish by emphasizing that a sociologist and a writer are the professions that might learn a lot from each other.

Keywords:

common sense, cooperation, research methods, artistic methods

MUZEUM ETNOGRAFICZNE – MIĘDZY NAUKĄ A SZTUKĄ. O TRYBACH LEGITYMIZACJI W PROCESIE KULTUROWEGO WYTWARZANIA OBIEKTÓW I KRYZYSIE MUZEÓW

Karolina J. Dudek

Szkoła Nauk Społecznych IFiS PAN

Granice pomiędzy sztuką i naukami (zwłaszcza humanistycznymi) są uwarunkowane ideologicznie i zmienne, a historia intelektu sama uwikłana jest w tę zmienność. W jej obrębie podział na gatunki jest płynny. Zmieniające się definicje sztuki czy nauki muszą prowokować nowe, retrospektywne syntezy i nowe typy idealne do opisu historycznego.

James Clifford

Pole nauki i pole sztuki¹ – te same przedmioty, umieszczone w każdym z nich, będą się zachowywać zupełnie inaczej, jakby obowiązywały całkiem odmienne prawa fizyki. Pługi, radła, podrywki, dzbany, fotografie. Poukładane równo i zanurzone w formalinie lakonicznego opisu. Niektóre oddzielone szybką. Prosektorium kultury: przedmioty wydarte do świadczenia, okaleczone z naukową precyzją przez pozbawienie ich własnej

¹ Piszę o polu sztuki i polu nauki, gdyż sformułowania „sfera sztuki” czy „przestrzeń sztuki” w niektórych kontekstach wydają mi się niezręczne. Nie nawiązuję jednak przy tym do tradycji neo-strukturalistycznej (Pierre Bourdieu) i specyficznego rozumienia pojęcia „pole”, które zostało w jej ramach wypracowane. Główną inspiracją metodologiczną dla przedstawionych rozważań, kształtującą sposób rozumienia świata muzeów, jest instytucjonalizm, co w dalszej części artykułu rozwijam. Tym samym tytułowego pojęcia „kulturowe wytwarzanie obiektów (muzealnych)” nie należy też mylić z „obiektami kulturowymi” Pierre’a Bourdieu. O ile instytucjonalizm kładzie nacisk na działania ludzi, o tyle tradycja strukturalistyczna akcentuje przede wszystkim wpływ uwarunkowań. Kiedy piszę o wytwarzaniu obiektów muzealnych, staram się opisać ten proces z perspektywy instytucjonalnej teorii sztuki i podkreślić to, w jaki sposób muzealnicy obiektywizują, czy też naturalizują działania, które są częścią procesu kulturowego i wynikają z określonych założeń. Analiza wpisująca się w nurt strukturalistyczny podkreślałaby natomiast to, w jaki sposób siatka zależności, rozpięta między takimi pojęciami jak na przykład autentyczne – nieautentyczne, sztuka (wysoka) – sztuka prymitywna (lub: ludowa), współczesne – dawne, warunkuje sposób funkcjonowania pola.

historii i wszelkiej sprawczości, taksonomicznie wypreparowane i otoczone martwą ciszą muzeum etnograficznego. To jeden z końców pewnego kontinuum. A drugi? Teatr i sala koncertowa. Ciało pracuje, mięśnie napinają się, by zespolić się z instrumentem. Ciało-przedmiot wydobywa pożądaną dźwięk. Znalaziona w szkatułce fotografia pozwala ustalić prawdziwą tożsamość jednego z bohaterów i odmienia los jego bliskich. Ruch, sprawczość, opowieść. Z jednej strony pole nauki, z drugiej – pole sztuki: czy końce owego kontinuum można połączyć, skrócić łączącą je linię w zaopętłą wstęgę Möbiusa? Co się stanie wówczas z przedmiotami, które znajdowały się w polu nauki? Czy w obliczu kryzysu muzeów sięganie po narzędzia i metody sztuki może przynieść rozwiązanie choćby niektórych problemów?

W niniejszym artykule postaram się odpowiedzieć na te pytania. Wyjaśnię, w jaki sposób muzealnictwo etnograficzne czerpało i czerpie z inspiracji, które znajduje w polu sztuki, by zmierzyć się z pytaniem o to, na ile inspiracje te mogą być pomocne w muzealniczej praktyce etnograficznej u progu kryzysu. Zacznę jednak od zarysowania specyfiki kryzysu muzealnictwa, czy też raczej – jak będę starała się dowieść – kryzysów, i spojrzenia na instytucję muzeum ze współczesnej perspektywy krytycznej (w rozumieniu nowej muzeologii²). Ważną inspiracją teoretyczną w tych rozważaniach będzie instytucjonalna teoria sztuki.

/// Kryzysy

Ostatnio wiele się mówi o kryzysie muzeów i muzealnictwa, szczególnie po publikacji książki Jeana Claira (2007/2009; por. Poprzeczka 2009; Kowalczyk 2010; Grzonkowska 2011; Święch, Święch 2011). Stare koncepcje wydają się przebrzmiałe. „W poszukiwaniu nowej tożsamości (muzea – K.D.) podkradają innym placówkom kulturalnym ich menu. Chcą być jednocześnie galerią, filharmonią, kinem, teatrem, domem kultury... Czy traktować to jako chęć poszerzenia i wzbogacenia oferty, podejście holistyczne, bliskie idei świątyni muz, czy też bardziej jako nieuprawnione zawłaszczanie cudzych ról, przy jednoczesnym zaniedbywaniu własnych,

²Badania nad muzeami tradycyjnie określano pojęciem „muzealnictwo”, jednak termin ten kojarzony był z tradycyjnymi metodami pracy muzealnej i w polskiej literaturze przedmiotu zastąpiono go przez termin „muzeologia”. To ostatnie pojęcie odnoszone jest do współczesnych studiów nad ich historią, metodami działań oraz ich rolą edukacyjną, polityczną i społeczną. Jednak nurt krytycznych badań nad muzeami inspirowany studiami postkolonialnymi, teoriami feministycznymi, nową historią sztuki i pracami Michela Foucaulta często określa się pojęciami „nowa muzeologia” lub „krytyczne studia muzealne”. Piotr Piotrowski (2011) używa tych pojęć zamiennie. Środowisko związane z pismem „Obieg” proponowało natomiast pojęcie „muzealizm”.

już niechcianych?” – pytał Wiktor Kowalczyk (2010: 57). Zastrzeżenia budzą nie tylko nowe strategie działań, lecz także nowe pomysły na kreowanie wizerunku instytucji. Zainstalowanie świateł LED – które nie wytwarzają ciepła, a więc nie zagrażają eksponatom – w miejsce tradycyjnego oświetlenia czy ekranu dotykowego zamiast tradycyjnej planszy z informacjami może wizualnie uatrakcyjnić wystawę, ale nie wpłynie automatycznie na jej wartość merytoryczną. Dodanie electro-blichtru do tradycyjnej aranżacji wystawy nie przeniesie jej też w przestrzeń nowego paradygmatu. Nowe technologie zdają się nie rozwiązywać starych problemów, a przynajmniej nie w łatwy sposób. Co gorsza, wraz z nimi pojawiają się następne (Maitresse 2010: 59–60; Świąch, Świąch 2011: 110–112).

Kwestie te tym bardziej domagają się konstruktywnych odpowiedzi w sytuacji, gdy od dłuższego czasu liczba muzeów gwałtownie wzrasta, a wielkość kolekcji zwiększa się mniej więcej o 2 punkty procentowe rocznie (Maitresse 2010: 56). W obliczu tej ekspansji muzealnej jedną z kluczowych kwestii jest wypracowanie koncepcji odpowiedzialnego kolekcjonowania, które odważnie stawia czoło kwestii selekcji i nie unika problemu zbywania (przekazywania innym muzeom) czy też pozbywania się niektórych obiektów (Maitresse 2010: 54). Z drugiej strony podkreśla się wagę tego, co materialne, w procesie doświadczenia muzealnego (Dudley 2012). Jednocześnie pojawiają się głosy, że nowe teorie dotyczące przedmiotów i materialności powinny znaleźć swoje realizacje w muzealnictwie etnograficznym (Czachowski 2011: 72). I trudno się z nimi nie zgodzić. Postulaty te są bowiem zgłaszane przez tych, którzy dostrzegają rozbieżność pomiędzy współczesną teorią a praktyką muzealniczą ufundowaną na pozytywistycznym paradygmacie i odzwierciedlającą dziewiętnastowieczną wizję świata. Dlatego kładzie się też coraz większy nacisk na opracowanie metod działania uwzględniających współczesne teorie oraz wypracowywanie adekwatnych do tego narzędzi (Barański 2007; Czachowski 2009). Coraz częściej przyznaje się również, że muzeum powinno stać się bardziej demokratycznym środowiskiem, w którym odchodzi się od hierarchicznego modelu wiedzy, zakładającego, że to muzealni eksperci są jedynymi dysponentami wiedzy przekazywanej masom. Stąd liczne publikacje rozważające idee muzeów otwartych na współpracę ze społecznościami (Karp i in. 1992; Watson 2007), muzeów partycypacyjnych czy dialogicznych (Kuo Wei Tchen 1992, Sikora 1996, Habich 2003, Simon 2010, Dypa 2012), wspólnego tworzenia wystaw z tymi społecznościami, których historia i kultura ma być prezentowana (Krmpotich, Anderson 2005). W tekstach tych znajdziemy już nie tylko postulaty i teoretyczne rozważania, lecz także omówienia konkretnych projektów.

Pytania o to, jak powinno wyglądać dziś muzeum, co powinniśmy zachowywać, są dziś kluczowe. Czy ma to być muzeum-świątynia czy też muzeum-miejsce-rozrywki, muzeum-szkola, muzeum-dialogiczne, muzeum partycypacyjne (Simon 2010), muzeum-mauzoleum czy muzeum-strefa-kontakt (*contact zone*, Clifford 1997), muzeum krytyczne (Piotrowski 2011³), a może muzeum-miejsce samopoznania (Barański 2010)? Problem ten, choć wydaje się globalny, ma jednak swoje lokalne odmiany.

Różnice te łatwo wypunktować na przykładzie dwóch projektów środowiskowych. Pierwszy z nich to powoływanie przez etnografów i antropologów zrzeszonych w Polskim Towarzystwie Ludoznawczym nowego czasopisma – „Zbiór Wiadomości do Antropologii Muzealnej” – którego pierwszy numer będzie poświęcony poszukiwaniu odpowiedzi na pytania o to, czym ma być muzeum etnograficzne i jaką politykę powinno przyjąć. Drugi to organizowana w tym roku konferencja ICME (International Committee for Museums of Ethnography) w Pitt Rivers Museum o znaczącym tytule *The Future of Ethnographic Museums*. W trakcie tej konferencji zostaną przedstawione wyniki projektu, w który zaangażowanych jest dziesięć dużych europejskich muzeów etnograficznych⁴. Jego celem jest wypracowanie istotnego wkładu do debaty o roli muzeum etnograficznego w epoce postkolonialnej oraz zaproponowanie nowych sposobów myślenia i pracy, które zaowocują redefinicją priorytetów, a także dostosowaniem do współczesnego, zglobalizowanego, wielokulturowego świata. Gdy porównamy pytania sformułowane w ramach obu tych przedsięwzięć, dojdziemy do wniosku, że refleksje snute przez te dwie grupy muzealników należą do zupełnie innych porządków – to dwa odrębne dialogi, prowadzone w dwóch odrębnych światach.

Osią polskich rozważań jest problem relacji muzeum z szerokim środowiskiem interesariuszy: „Czym jest muzeum i jaka jest jego rola? Jaka powinna być specyfika działalności muzeum, w czym muzeum różne jest od innych instytucji kultury/edukacji? Jakie powinno być miejsce muzeów etnograficznych w systemie muzealnictwa? Jakie powinny być kierunki dokumentacji i budowania kolekcji w muzeach etnograficznych? W jaki sposób muzea winny prowadzić prace badawcze i uczestniczyć we współczesnych

³ Wprawdzie projekt muzeum krytycznego Piotr Piotrowski pisał z myślą o muzeum sztuki, ale muzeum etnograficzne jako muzeum krytyczne nie tylko daje się pomyśleć, lecz także jest niezwykle potrzebne, o czym dalej. Co więcej, krytyczne wystawy etnograficzne były już realizowane (Sikora 1996: 77–78).

⁴ Konferencja *The Future of Ethnographic Museums* organizowana przez Pitt Rivers Museum i Keble College, University of Oxford (19–21 lipiec 2013). http://icme.icom.museum/index.php?id=28&no_cache=1&tx_ttnews%5Btt_news%5D=125&tx_ttnews%5BbackPid%5D=12; dostęp: 26.12.2012.

nurtach etnologii/antropologii kulturowej? Jakie relacje powinny łączyć muzea etnograficzne z etnologią akademicką?”⁵. Na pierwszy plan wysuwają się tu relacje muzeum etnograficznego z innymi instytucjami kultury i nauki.

Natomiast kwestie, które będą dyskutowane na konferencji ICME, związane są z rozliczaniem się z przeszłością kolonialną, problemami związanymi z repatriacją obiektów oraz ewaluacją zmian programowych w muzeach: „Po co muzea etnograficzne w XXI wieku? Dla kogo są muzea etnograficzne i co powinny zawierać? Czy powinno się zachować dowody kolonialnego uwikłania w przeszłości, czy raczej kolekcje i wystawy powinny się skoncentrować na współczesności? Kto ma prawo do posiadania i prezentowania kultur materialnych? Do jakiego stopnia nowe modele praktyk kuratorskich i teorii antropologicznych przywróciły równowagę, której wcześniej brakowało? W jaki sposób instytucje – takie jak muzea etnograficzne – mogą uwzględnić wzrastający ruch ludzi i przedmiotów w transnarodowym i transkulturowym świecie?”⁶.

Nawet jeśli odnajdziemy podobne problemy poruszane w zapowiedziach obu dyskusji, okaże się, że akcenty w każdym wypadku są zupełnie inaczej rozłożone. Różnice te nie są kwestią przypadku – wydają się wręcz symptomatyczne. Sytuacja muzealnictwa etnograficznego w Polsce – z jego dziedzictwem PRL-u w postaci niezliczonych obiektów sztuki ludowej oraz problemów natury organizacyjnej, takich jak braki inwentaryzacyjne i niedostateczny poziom zabezpieczeń muzealiów, z którymi borykają się właściwie wszystkie polskie muzea – ma swoją lokalną specyfikę (Barański 2010: 367; Ogrodzki 2010). Dlatego właśnie debata na temat kondycji polskiego muzealnictwa (nie tylko etnograficznego) tocząca się na konferencjach i na łamach specjalistycznych periodyków naznaczona jest dylematem: czy wystawy powinny mieć przede wszystkim wartość naukową (muzeum-świątynia), czy ich tworzenie należy pozostawić w rękach speców od marketingu, którzy wykreują wystawowe blockbustery (muzeum-miejsce-rozrywki)? Czy jest to jednak adekwatne postawienie sprawy? To na pewno retoryka Jeana Claira (2007/2009), ale z pewnością nie jedyna możliwa – muzealnicy, którzy będą prezentować wyniki projektu na wspomnianej konferencji w Pitt Rivers Museum, formułują dostrzegane problemy już w zupełnie innych kategoriach. Takie ujęcie kryzysu, które

⁵ List informujący o powołaniu nowego czasopisma, „Zbiór Wiadomości do Antropologii Muzealnej” (ZWAM), rozesłany do przedstawicieli środowiska etnograficznego. Łódź, 28 lipca 2012 roku, list podpisany przez: dr Katarzynę Barańską, dr. Huberta Czachowskiego, dr. Damiana Kasprzyka, dr Ewę Klekot, dr Annę Nadolską-Styczyńską.

⁶ http://icme.icom.museum/index.php?id=28&no_cache=1&tx_ttnews%5Btt_news%5D=125&tx_ttnews%5BbackPid%5D=12; dostęp: 26.12.2012

operuje figurą muzeum na rozdrożu – między świątynią a miejscem rozrywki – ufundowane jest w dużej mierze, jak sądzę, na naturalistycznym rozumieniu tej instytucji i pozytywistycznym pojmowaniu nauki, do czego jeszcze wróć. Można jednak mówić o problemach współczesnych muzeów etnograficznych bez odwoływania się do tej figury i zastanawiać się nad tym, w jaki sposób zbliżyć praktykę muzealniczą i współczesne teorie antropologiczne.

/// Muzeum: perspektywa krytyczna

Próba innego spojrzenia i przeformułowania tego dylematu wymaga jednak refleksji nad tym, jak tworzone jest muzeum: w jaki sposób rzeczy stają się obiektami muzealnymi, czyli w skutek jakich działań znajdują się w polu nauki. Przedmioty same w sobie nie mają bowiem cech, które pozwoliłyby je sklasyfikować jako dzieła sztuki, dziedzictwo czy etnograficzne obiekty muzealne (Dudek 2012b). Choć – trzeba przyznać – muzeum jako instytucja wypracowało rozmaite techniki naturalizujące i neutralizujące – tak aby to, co społecznie i kulturowo konstruowane, jawiło się właśnie jako „naturalne” i oczywiste (Piotrowski 2011). Przedmioty stają się obiektami, ponieważ budowany jest wokół nich dyskurs (teorie, pojęcia, regulacje), który konstytuuje je jako takie. Nauka, innymi słowy, musi je dla siebie wyodrębnić w procesie kulturowego wytwarzania obiektów (muzealnych), a jednocześnie wytwarza je dla kultury, nadając im status prawomocnego dziedzictwa. Barbara Kirschenblatt-Gimblett podkreślała różnorodność działań związanych z tym procesem:

dziedzictwo jest tworzone poprzez działania metakulturowe, które muzeologiczne wartościowanie i metodologię (zbieranie, dokumentowanie, przechowywanie, prezentowanie, ocenianie i interpretację) stosują do postrzegania żywych osób, wiedzy, praktyki, artefaktów, światów społecznych i przestrzeni życiowych. Muzealnicy i specjaliści używają określonych pojęć, standardów i regulacji, aby osadzić zjawiska kulturowe i ich podmioty w sferze tradycji, gdzie stają się artefaktami metakulturowymi, „żywymi skarbami narodowymi” („Living National Treasures”) lub arcydziełami ustnego i niematerialnego dziedzictwa ludzkości. (Kirschenblatt-Gimblett 2011: 126)

Stronami w procesie opisywanym przez Kirschenblatt-Gimblett w powyższym passusie są zatem z jednej strony instytucje formułujące regulacje i sprawujące kontrolę nad muzeami przez egzekwowanie przestrzegania określonych procedur (do takich bez wątpienia należeć będzie International

Council of Museums, ale są nimi też instytucje narodowe, takie jak Narodowy Instytut Muzealnictwa i Ochrony Zbiorów), z drugiej – akademicy tworzący teorie, które legitymizują lub delegitymizują zaproponowane przez nie rozwiązania prawne i organizacyjne. Z trzeciej zaś są to sami muzealnicy, którzy przez opisywanie własnych praktyk zbierania, dokumentowania, przechowywania i prezentowania przedmiotów biorą udział w tym procesie, a w konsekwencji rozszerzają lub redefiniują dyskurs muzealny. Kulturowy proces wytwarzania obiektów jest zatem niezwykle złożony, uwikłany we wzajemne zależności aktorów w niego zaangażowanych. W jego efekcie przedmioty – nawet jeśli nie mają znaczącej wartości ekonomicznej – zyskują na wartości symbolicznej i kulturowej (Carman 2010: 81–85). Przypisywane są też im inne wartości – autentyczność, przynależność do przeszłości (reprezentują przeszłość), znaczenie (wartości) kulturowe (*cultural significance*).

Takie ujęcie procesu wytwarzania obiektów jest bliskie koncepcji socjologii sztuki Howarda Beckera (1982), wpisującej się w nurt instytucjonalizmu (czy też: instytucjonalnej teorii sztuki). W ramach dominującego nurtu refleksji socjologicznej pojmuje się dzieła sztuki jako wytwory, w których objawiają się z jednej strony geniusz i kreatywność jednostki, a z drugiej – samo społeczeństwo (Becker 1982: xi). Becker natomiast skoncentrował się na zupełnie innych aspektach i podkreślał rolę sieci kooperacji, która bierze udział w powstawaniu dzieła sztuki. Tworzą ją nie tylko ci, którzy są bezpośrednio związani z procesem tworzenia i prezentowania sztuki – artyści, kuratorzy, krytycy, technicy, wydawcy, redaktorzy – lecz także na przykład nauczyciele kształcący artystów. Podkreślał także rolę standardów i konwencji pozwalających oceniać sztukę i odróżniać „złą” sztukę od „dobrej”. Becker przekonywał, że wiele musi się zdarzyć i wiele procesów musi przebiec w ściśle określony sposób, aby dany produkt twórczości został uznany za dzieło sztuki. O ile Bourdieu dążył do ujęcia procesów związanych z funkcjonowaniem sztuki za pomocą ogólnej teorii, posługującej się pojęciami pola, pozycji i habitusu, o tyle Becker starał się opisać złożoność tego fenomenu, wskazywał wielorakie powiązania i korzystał przy tym z wielu rozmaitych przykładów.

O procesach tworzenia kolekcji i obiektów muzealnych należy myśleć właśnie w kategoriach analogicznych do tych zaproponowanych przez Beckera i innych twórców instytucjonalnej teorii sztuki. Takie spojrzenie na muzea powinno się łączyć także z nową muzeologią – krytycznymi studiami nad muzealnictwem, zmierzającymi do denaturalizacji instytucji muzeum i ukazania jej działalności oraz przechowywanych w jej murach

kolekcji jako ideologicznie nieneutralnych (Piotrowski 2011: 13–15). W studiach tych muzeum opisywane jest jako konstrukcja o określonych preferencjach ideologicznych, realizująca określone cele polityczne. Skrywanie społecznych hierarchii, praktyki wykluczania, absolutyzowanie narracji historycznej – to tylko pewne działania, które nowa muzeologia tropi i dekonstruuje. Muzea etnograficzne, niestety, zasłużyły sobie na to, by na marginesie generalnej listy grzechów dopisać im jeszcze kilka kulturowych przewinień: przedstawienie lokalnych kultur tubylczych jako prymitywne i wykorzystywanie tak skonstruowanego wizerunku Obcego do potwierdzenia własnej kulturowej wyższości (w Polsce tym egzotyzowanym Obcym był mieszkaniec wsi – bywa to praktykowane i dziś), kradzież dziedzictwa narodowego, tworzenie rzekomo obiektywnej narracji etniczno-narodowej, marginalizująca znaczenie kultur mniejszości. Niepodważalnym wkładem nowej muzeologii jest ukazanie tego, że imperializm kulturowy z równym rozmachem realizowany jest zarówno w muzeach sztuki, jak i muzeach etnograficznych.

Z perspektywy krytycznej, którą tu proponuję, istotne są zatem trzy kwestie. Po pierwsze, postrzeganie obiektów muzealnych jako artefaktów kulturowych wytwarzanych przez działania metakulturowe. Po drugie, rola sieci kooperacji oraz standardów i konwencji w tym procesie. Po trzecie, ideologiczność owego procesu wytwarzania obiektów. Do zarysowanej tu perspektywy krytycznej powrócę w dalszej części artykułu.

/// Technologie znaczeń: między nauką a sztuką

Wypracowane w muzeach etnograficznych tryby legitymizacji – czyli uruchamiane technologie znaczeń służące wytwarzaniu prawomocnych obiektów muzealnych, takie jak dyskursy (standardy i konwencje) i praktyki (działania sieci kooperacji) – podlegają zmianom, co związane jest z historycznym rozwojem teorii antropologicznej i etnografii, czy szerzej nauk społecznych. Od samego początku jednak w tworzenie owych trybów wpisane było napięcie między polami sztuki i nauki, dyskutowane w niniejszym numerze.

Na przełomie XIX i XX wieku z muzealnictwem – jako działaniem naukowym – wiązało się dążenie do stworzenia katalogu kształtów, długości, kolorów i form przedmiotów w celu porównywania ich ze sobą (Svašek 2007: 127–128). Kolekcje tworzone na podstawie kryteriów typologicznych, geograficznych, bądź wykorzystywano kombinację obu. Jednak już lata dwudzieste we Francji to moment, w którym pozytywistyczny

paradygmat ścierał się z surrealizmem (Clifford 2000: 133–167; Grossman, Kimball 2009). Tworzenie i umacnianie paradygmatu badawczego dyscypliny wymaga jednak wykluczenia czy też zepchnięcia na pozycję „sztuki” tego, co podważa jego status naukowy (Clifford 2000: 151). Dlatego po burzliwych latach dwudziestych domeny sztuki i nauki (antropologii kulturowej) znacznie się od siebie oddaliły (Clifford 2000: 156).

Po wojnie w polskim muzealnictwie i etnograficznej praktyce badawczej również przewijały się wątki współpracy z artystami. Roman Reinfuss współpracował z Andrzejem Wajdą (Muzeum Etnograficzne im. Seweryna Udzieli w Krakowie)⁷, zaś w Muzeum Etnograficznym w Toruniu do dziś można oglądać zapis filmowy zrealizowany przed laty przez Józefa Robakowskiego⁸. A współcześnie muzea etnograficzne nieustannie romansują ze sztuką: podpatrują muzea sztuki (szczególnie sztuki współczesnej) i zapraszają do współpracy artystów. Dobrym przykładem tego współdziałania mogą być choćby niedawne wystawy w Krakowie, Warszawie i Toruniu, by nie szukać przykładów daleko⁹. Podejmowane dziś inicjatywy współpracy z artystami można odczytywać jako strategie marketingowe: próby odbudowania wizerunku muzeów etnograficznych dzięki strategicznym aliansom z tymi sektorami kultury, które cieszą się większą popularnością i lepszym PR-em. To jednak również działania mające wzbudzić ferment w nieco skostniałych instytucjach, otworzyć je na nowe sposoby myślenia, prezentacji eksponatów i tworzenia kolekcji przez wprowadzenie do sieci kooperacji nowych aktorów, operujących odmiennym językiem.

/// Tryby legitymizacji: taksonomie

Dominujący do dziś w polskich muzeach etnograficznych schemat wystawy podporządkowany pozytywistycznym kryteriom naukowości obejmuje takie elementy, jak: wykorzystanie gablot, zestawianie poszczególnych obiektów zgodnie z obowiązującymi klasyfikacjami oraz wyjaśnianie znaczenia wystawy i przekazywanie informacji za pomocą systemu podpisów. Wysuwana szuflada na fiszki i gablota to technologie, które stworzyły muzeum pozytywistyczne – bez nich nie byłby możliwy ani projekt

⁷ Andrzej Wajda i Bogdana Pilichowska, „Andrzej Wajda. Etnograficzny remanent”; 12.07–31.10.2008, Muzeum Etnograficzne w Krakowie.

⁸ Za tę informację wdzięczna jestem dr. Hubertowi Czachowskiemu i Kubie Kopczyńskiemu.

⁹ Katarzyna Dudkiewicz i Lazarus Takawir, „Kobieta – Inside, Outside” 16.09–31.10.2010, Muzeum Etnograficzne w Warszawie; Joanna Wróblewska, „Autonomia przedmiotów”, 24.09–15.10.2010, Muzeum Etnograficzne w Toruniu; Agnieszka Lasota „Więzi”, 19.11.2011–12.04.2012, Muzeum Etnograficzne w Krakowie.

archiwum, ani pewien sposób myślenia i tworzenia narracji o świecie¹⁰. Schemat modelu działania muzeum można natomiast przedstawić następująco: celem działania muzeum jest konserwacja, przechowywanie i udostępnianie obiektów; obiekty do kolekcji pozyskuje się zgodnie z pewną z góry przyjętą polityką i obowiązującymi schematami klasyfikacji; nowe nabytki mają przede wszystkim wypełniać luki i braki w systemie kolekcji, a nowe kolekcje powołuje się w sposób analogiczny do już istniejących¹¹. Zawsze przedstawia się publiczności tylko część zbiorów. Koncepcję wystaw przygotowują muzealnicy – zwykle powstaje dokument, na podstawie którego tworzy się następnie wystawę. Przedmioty prezentowane są albo wyrwane z kontekstu, opatrzone jedynie lakonicznym podpisem – tak jak w muzeum sztuki prezentuje się prace artystów – albo osadzone w pewnym kontekście: *in situ*, *in context*. Zarówno pierwszy, jak i drugi sposób prezentacji ma swoich zwolenników i przeciwników. Utrwalony przez lata model udostępniania obiektów publiczności sprawdzał się doskonale w czasach, gdy dominowała pozytywistyczna wizja świata i etnografii oraz jednokierunkowy, elitystyczny schemat dystrybucji wiedzy. Dziś w obliczu głębokich przeobrażeń dyscypliny wydaje się jednak zupełnie nieadekwatny.

/// Tryby legitymizacji: historie i opowieści

Poszukiwanie nowych rozwiązań może się wiązać z podpatrywaniem działań podejmowanych na przykład w zachodnioeuropejskich muzeach, może też wiązać się z poszukiwaniem inspiracji w polu sztuki. Alternatywą dla przedstawionego wyżej modelu funkcjonowania muzeum, który związany jest z tworzeniem kolekcji uporządkowanych hierarchicznie i taksonomicznie, może być muzeum narracyjne. Z perspektywy krytycznej zarysowanej we wcześniejszej części artykułu muzeum, kultywowane praktyki zbierania i prezentowania obiektów nie stanowią przecież jedyne go słusznego modelu, ale są częścią fenomenu kultury historycznie ukształtowanego przez działania sieci kooperacji oraz standardy i konwencje.

¹⁰ Muszę tu zaznaczyć, że z perspektywy teorii instytucjonalnej, która jest główną inspiracją metodologiczną w tych rozważaniach, przedmiotów, takich jak gablota czy szuflada na fiszki, „nie widać”. Dopiero przyjęcie perspektywy teorii aktora-sieci pozwala na uwzględnienie i zrozumienie roli tych przedmiotów w procesie wytwarzania obiektów muzealnych. Świadomie pozwolę sobie jednak na tę drobną niekonsekwencję.

¹¹ Współcześnie (szczególnie na potrzeby digitalizacji cyfrowej) tworzone są tezaursy – rozbudowane i możliwie kompletne hierarchiczne zbiory słów (hasel), za pomocą których można opisać obiekty muzealne na potrzeby inwentaryzacji zbiorów. W Polsce nie tylko nie ma jednolitych tezaursów dziedzicznych, lecz także nie istnieją ujednolicone tezaursy w poszczególnych instytucjach (Por. Władysław Bisaga, Zaucha 2011: 104; Czyż, Romejko-Hurko 2011: 23). Przykładem takiego projektu może być *Słownik Hierarchiczny Pojęć dla Dziedzictwa Kulturowego* – narzędzie wspomagające tworzenie i wykorzystywanie baz danych obejmujących zabytki sztuki: <http://www.historiasztuki.uni.wroc.pl>.

Jednostkowa historia, opowieść, która jest tworzywem literatury, również może się stać podstawą legitymizacji w procesie kulturowego wytwarzania obiektu. Porządek taksonomiczny to pewna konwencja, którą można zastąpić inną, bardziej odpowiadającą dzisiejszym teoriom kultury materialnej: to już nie miejsce w obiektywnej naukowej taksonomii uzasadniałoby wybór danego przedmiotu, lecz unikatowa, osobista i subiektywna opowieść, która wiąże się z danym przedmiotem. Zarówno ludzie, jak i przedmioty mają swoje historie czy też biografie. Często te historie są mocno splecione. Współczesna teoria kultury materialnej poświęca tym kwestiom wiele uwagi. Wykorzystanie narzędzi sztuki – między innymi performansu czy instalacji wideo – umożliwia stworzenie innego modelu funkcjonowania muzeum. Przytoczę dwa przykłady, które pozwalają wyjaśnić, w jaki sposób przyjęcie trybu narracyjnego kulturowego wytwarzania obiektów zmienia praktykę muzealniczą.

/// Muzeum opowieści zmateriałizowanych w przedmiotach

Dobrym przykładem tworzenia kolekcji podporządkowanej logice opowieści jest Tropenmuseum Junior w Amsterdamie. To wyodrębniona przestrzeń muzeum, w ramach której przygotowywane są wystawy specjalnie dla dzieci. Sharon Macdonald (2002: 9) pisała nieco żartobliwie i przewrotnie, że muzealnicy doskonale wiedzą, iż większość zwiedzających odwiedza muzeum trzy razy w życiu. Po raz pierwszy, gdy mają dziewięć lat, po raz drugi, gdy przychodzą z własnym dzieckiem, które ma dziewięć lat, i po raz trzeci – z dziewięcioletnim wnukiem. Wprawdzie przywołane stwierdzenie jest raczej autoironicznym żartem zawodowym, a nie potwierdzoną badaniami naukowymi teorią, to jednak odzwierciedla ono pewne prawidłowości dotyczące publiczności muzealnej. Duża grupa odbiorców to dzieci i młodzież, ale przekaz muzealny dostosowany jest raczej do oczekiwań dorosłych. Natomiast Tropenmuseum Junior realizuje wystawy z myślą właśnie o najmłodszych odbiorcach. Liesbet Ruben – kuratorka amsterdamskiego muzeum, wykorzystująca w swojej pracy narracyjny tryb legitymizacji – wyjaśniała filozofię muzeum przez odwołanie do kluczowych elementów koncepcji tworzenia wystaw:

Przedmioty mają przekazywać opowieść. Pełnią ważną funkcję w procesie doświadczania. Zwiedzający przechodzą przez wystawę razem z przewodnikami, którzy w tym czasie odgrywają różne role. Wykorzystują techniki teatralne – przechodzą od jednej roli do drugiej i w ten sposób stymulują odbiór, kształtują doświadczenie. Są w tym oczywiście szkoleni. Historie wykorzystywane są w trakcie

różnych działań i opowiadane przez animatorów. Dzieci używają wszystkich przedmiotów zgromadzonych na wystawie. Wykorzystują np. telefon, żeby prowadzić ze sobą interesy, albo gotują przy użyciu przyborów kuchennych – rekwizytów z wystawy. Tańczą w ubraniach, które są częścią historii, a także częścią wystawy. Najważniejszą kwestią związaną z wyborem określonych obiektów jest możliwość wykorzystania ich zgodnie z naszymi metodami pracy, a zatem za każdym przedmiotem musi stać znacząca historia. Z jednej strony trzeba dowiedzieć się, w jaki sposób używany jest dany przedmiot, z drugiej – dopytać o to, kto wykonał dany przedmiot i jak wyglądał proces jego tworzenia. (Dudek 2012a)

Chciałabym zwrócić uwagę na trzy istotne elementy metod pracy w Tropenmuseum Junior, które wymieniła Ruben. Dwa z nich związane są z wyborem przedmiotów: z każdym z nich ma się wiązać znacząca opowieść i każdy z nich ma umożliwiać przekazanie tej opowieści. Trzeci – wykorzystanie technik performatywno-teatralnych – określa sposób prezentowania obiektów. Nacisk na taktylne (haptyczne) doświadczanie przedmiotów, który stanowi mocny element takiej filozofii wystaw, nie jest tylko blahym zabiegiem. Gilian Rose (2010: 225), która poruszała między innymi tę kwestię, podkreślała, że zakaz dotykania eksponatów jest jedną z niemal uniwersalnych zasad obowiązujących w muzeach. Jako punkt wyjścia do swoich rozważań przyjęła ona perspektywę foucaultowskiej analizy krytycznej, pytając, w jaki sposób w wyniku stosowania owej zasady wytwarzana jest podmiotowość: to zwiedzający, który patrzy, a nie dotyka. Odejście od tej reguły należy zatem czytać jako próbę rozmontowania pewnej perspektywy, pewnego sposobu patrzenia i doświadczania. Wymaga jednak poszukiwania innych przedmiotów niż te, które znajdują się zwykle w kolekcjach. Nie chodzi tylko o możliwość ich dotykania. Żeby stworzyć takie wystawy, w kolekcji najpierw muszą się znaleźć „znaczące” przedmioty, które są w stanie ewokować historię i które mogą stać się medium.

Z metod pracy Tropenmuseum Junior można wyprowadzić koncepcję muzealnictwa (dla dorosłych), która uwzględni kluczowe elementy filozofii amsterdamskiego muzeum. Kolekcja, na którą składają się przedmioty tworzące wystawę, pomyślana jest jako sieć relacji – wzajemnie objaśniających, uzupełniających, „dopowiadających” się przedmiotów. Wartość każdego z obiektów dla wystawy podyktowana jest tym, jak wiele można dzięki nim opowiedzieć i jak wiele znaczeń one kondensują, czyli jak mocno dany przedmiot osadzony jest w sieci relacji zarówno z człowiekiem, jak i z innymi przedmiotami. Takie rozumienie kolekcji wiąże

się z jednej strony z porządkiem opowiadania, z „narracyjnością” rzeczy i performansem – kategoriami kojarzącymi się z polem sztuki. Z drugiej zaś odsyła do współczesnych teorii rzeczy, które przypisują im sprawczość.

/// Pamięć zewnętrzna

W projekcie Alyssy Grossman i Seleny Kimball – wspólnym projekcie antropolożki i artystki, realizowanym w Museum of the Romanian Peasant (Bukareszt) – znalezienie takich przedmiotów nie było łatwe (Grossman, Kimball 2009). Grossman prosiła osoby, które brały udział w jej badaniach do doktoratu, żeby przekazały jej rzecz, która kojarzy im się z okresem komunizmu. Namawiała je przy tym, żeby nie były to przedmioty wartościowe czy w zbyt oczywisty sposób „historyczne” (np. materiały propagandowe). W poszukiwaniu odpowiednich przedmiotów, mających osobistą historię, pomagała swoim rozmówcom i towarzyszyła im w szperaniu w domowych szpargałach. O znalezionych przedmiotach – były to między innymi dwie skarpetki, podwiązka, syfon, maszyna do pisania, kałamarz, porcelanowa figurka – ich właściciele opowiadali, a wywiady te były sfilmowane. Stworzone przez Grossman „Archiwum Pamięci” zostało wykorzystane do wykonania instalacji.

Warto podkreślić dwie kwestie. Po pierwsze, antropologiczno-artystyczna kooperacja Grossman i Kimball zaczęła się w połowie lat dziewięćdziesiątych, a projekt, który tu opisuję, nie był pierwszym zrealizowanym wspólnie przedsięwzięciem. Już w czasie studiów wymieniały się lekturami i uczęszczały razem na zajęcia (Grossman brała udział w zajęciach Kimball i odwrotnie), a wieloletnia, czasem mniej, a czasem bardziej formalna współpraca umożliwiła im stworzenie wspólnego języka i wypracowanie płaszczyzny porozumienia ponad dyscyplinami, które reprezentują, przy zachowaniu świadomości odmienności metodologicznej.

Po drugie, praca nad instalacją również była realizowana wspólnie (jej częścią była poklatkowa animacja, która „ożywia” przedmioty, sfilmowana przez Grossman i Kimball w Bukareszcie). Podkreślam te kwestie, gdyż niejednokrotnie współpraca artystów i etnografów w ramach „wspólnych” projektów realizowana jest praktycznie niezależnie i dzielą oni raczej wspólny budżet niż wiedzę i sposoby konceptualizowania czy tworzenia reprezentacji. W tym jednak wypadku była to współpraca *par excellence*. Stworzona przez ten duet instalacja i jej filmowa wersja (Grossman, Kimball 2012) eksploruje przestrzeń przecinania się pamięci jednostkowej i zbiorowej – tego, co indywidualne, i tego, co uniwersalne. To dialogi pamięci. Tworzywem są zarówno przedmioty, jak i narracje, a to, co materialne,

łączy się z tym, co niematerialne, by wyrazić niedyskursywną sferę codzienności – dialektykę pamięci i zapominania. Instalacja wykorzystująca dwa ekrany (film również operuje dwoma „oknami” wyświetlanymi obok siebie – ekranem przedzielonym na pół) pozwala na przełamanie linearnej opowieści. W przestrzeni muzeum zaistnieć mogą przedmiot, jego historia i ludzka pamięć jako nierozzerwalna triada, której manifestację (i materializację) trudno wyobrazić sobie w tekście naukowym czy nawet w filmie.

Przywołane tu dwa przykłady – tworzenia wystaw wykorzystujących techniki teatralne i literackie w amsterdamskim muzeum oraz współpracy antropolożki i artystki w ramach projektu dotyczącego niedyskursywnej sfery pamięci – stanowią wyzwanie dla tradycyjnie pojmowanego muzealnictwa. Kluczowe dla wytwarzania obiektów w tego typu projektach i uruchamianych trybów legitymizacji są dwa pojęcia i ich wzajemne relacje: biografie przedmiotów oraz obiekty biograficzne. Ten ostatni termin zaproponowała Janet Hoskins (1998). Pojęciem tym określiła przedmioty, które obdarzone są osobistymi cechami ich właścicieli, przedmioty lokujące się w ramach kontinuum między darami a towarami. Ich własne biografie są nierozzerwalnie splecione z losami tych, do których należą. Renata Tańczuk proponowała, by także całe autorskie kolekcje zbierane przez lata, niekiedy przez całe życie, traktować jako przedmioty biograficzne (2007, 2011). Drugie z pojęć, dobrze już spopularyzowane w naukach społecznych, wiąże się z badaniem historii rzeczy. Jeżeli „śledzimy” losy konkretnego przedmiotu – opisujemy jego biografię (Kopytoff 1986–2003, Dant 1999–2007: 143–163, Barański 2007). Odwołanie się do trybu narracyjno-biograficznego pozwala na wyjście z zakłętą kręgą taksonomii, wzorowanych na naukach przyrodniczych, i umożliwia spojrzenie na przedmiot w sposób bardziej holistyczny niż przez pryzmat jego głównej funkcji, jak chce go widzieć tradycyjne muzealnictwo (por. Barański 2010: 324–325).

/// Sztuka, nauka, kryzysy. I co dalej?

Polska narracja o kryzysie operująca figurą muzeum na rozdrożu, które albo pozostanie nietkniętą świątynią (dopuszczalny LED-owy lifting), albo stanie się miejscem rozrywki, nie dopuszcza możliwości zrealizowania trzeciego scenariusza. Jest on jednak możliwy. Sięganie po narzędzia sztuki pozwala na myślenie o tworzeniu kolekcji (wytwarzaniu obiektów) i prezentowaniu zbiorów w inny sposób niż ten podyktowany tradycyjnym modelem muzeum etnograficznego. Efektem zbliżenia antropologii i sztuki mogą być nieesencjalistyczne narracje, otwarte na nielinearne odczytania,

operujące materiałem biograficznym, a nie abstrakcyjnymi klasyfikacjami. Kultura może być zaprezentowana jako fenomen angażujący¹² różne zmysły (nie tylko zmysł wzroku) dzięki wykorzystaniu sfery dźwiękowej – myślenia o wystawie jako przestrzeni dźwięku (*soundscapes*) – i umożliwieniu doznań haptycznych.

Wątpliwość może jedynie budzić to, czy sięganie do repertuaru sztuki – opowieść, performans, instalacja – jako swego rodzaju remedium, może być czymś więcej niż tylko chwilową inspiracją, tak jak to było w wypadku surrealizmu. Logika produkcji naukowej każe oczekiwać, że ponownie to, co przynależy do porządku sztuki, zostanie wykluczone i zepchnięte na odległe pozycje, a paradygmat naukowy – oczyszczony i skonsolidowany. Nim jednak to się stanie, sędzę, że czeka nas dekada – może nieco dłużej – poszukiwań, eksperymentów, których celem będzie zbliżenie praktyki kolekcjonerskiej i wystawienniczej do współczesnej etnografii i antropologii.

Praca powstała w ramach grantu NCN 2011/01/D/HS6/01971

Bibliografia:

/// Barański J. 2010. *Etnologia i okolice. Eseje antyperyferyjne*, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków.

/// Barański J. 2007. *Świat rzeczy. Zarys antropologiczny*, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków.

/// Becker H. 1982. *Art Worlds*, University of California Press, Berkley–Los Angeles–London.

/// Carman J. 2010. *Promotion To Heritage: How Museum Objects Are Made*, [w:] *Encouraging Collections Mobility: A Way Forward for Museums in Europe*, F. Bergevoet, M. Hagedorn-Saupe, T. Jyrkkiö, A. Weij, Finnish National Gallery, s. 74-85. [dostęp online: http://www.lending-for-europe.eu/file-admin/CM/public/handbook/Encouraging_Collections_Mobility_A4.pdf]

/// Clair J. 2009. *Kryzys muzeów*, tłum. J.M. Kłoczowski, Wydawnictwo słowo/obraz terytoria. Gdańsk.

¹² Właściwsze byłoby tu angielskie słowo *appeal*, które w tym kontekście nie ma dobrego polskiego odpowiednika.

/// Clifford J. 2000. *Kłopoty z kulturą. Dwudziestowieczna etnografia, literatura i sztuka*, tłum. E. Dżurak i in. Wydawnictwo KR, Warszawa.

/// Czachowski H. 2009. *Przedmioty na horyzoncie: etnologia przeszłości czy współczesności?* „Etnografia Nowa” 2009, nr 1, s. 13–18.

/// Czyż P.P., Romeyko-Hurko M. 2011. „dMuseion: od bazy danych do muzeum cyfrowego”, „Polskie Biblioteki Cyfrowe 2009. Materiały z konferencji”, Ośrodek Wydawnictw Naukowych (IChB PAN), s. 21–29. <http://lib.psnc.pl/dlibra/docmetadata?id=360&from=publication>; dostęp: 27.12.2012.

/// Dant T. 2007. *Przedmioty w czasie nowoczesność a „biografia”*, tłum. W. Chodacz, O. Drenda, K. Niweliński, W. Wilk, S. Zgud, [w:] tegoż, *Kultura materialna w rzeczywistości społecznej*, Wydawnictwa Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 2007, s. 143–164.

/// Dudek K. 2012a. *Dotknąć i poczuć to zrozumieć*, z Liesbet Ruben rozmawia Karolina Dudek, „Muzealnictwo” 2012, nr 53.

/// Dudek K. 2012b. *W poszukiwaniu innej drogi*, z Rossellą Ragazzi rozmawia Karolina Dudek, „Muzealnictwo” 2012, nr 53.

/// Dudley S. 2012. *Materiality Matters: Experiencing the Displayed Object*, Working Papers in Museum Studies Number 8 (2012), University of Michigan. http://ummsp.lsa.umich.edu/files2/8_dudley_2012.pdf; dostęp: 31.12.2012.

/// Dypa K. 2012. *Od kontemplacji do partycypacji – muzeum jako miejsce dialogu ze świadkującymi*, „Biuletyn Muzeum Kultury Ludowej w Kolbuszowej” 2012, s. 203–230.

/// Grossman A., Kimball S. 2009. *The Memory Archive: Filmic Collaborations in Art and Anthropology, “Reconstruction” 9.1*. <http://reconstruction.eserver.org/091/grossman&kimball.shtml>; dostęp: 31.12.2012.

/// Grzonkowska J. 2011. *Jean Clair, Kryzys Muzeów. Globalizacja Kultury*, tłum. Jan Maria Kłoczowski, Wydawnictwo słowo/obraz terytoria. Gdańsk 2009. „Muzealnictwo” nr 52, s. 348–350.

/// Habich S., 2003. *Dialogic Museum Exhibits and the Process of Community Collaboration*, MSTD270:CuratorialProcesses. http://www.gwu.edu/~mstd/Publications/2004/Sara_Habich.pdf; dostęp: 11.12.2012.

/// Hoskins J. 1998. *Biographical objects: how things tell the stories of people's lives*, Routledge, London–New York.

- /// Karp I., Mullen Kreamer C., Lavine S. 1992. *Museums and communities: the politics of public culture*, Woodrow Wilson International Center for Scholars, Smithsonian Institution Press, Washington.
- /// Kirschenblatt-Gimblett B. 2011. *Od etnologii do dziedzictwa. Rola muzeum*, „Etnografia Nowa” 2011, nr 3, s. 125–136.
- /// Kopytoff I. 2003. *Kulturowa biografia rzeczy – utowarowienie jako proces, Badanie kultury. Elementy teorii antropologicznej*, red. M. Kempny, E. Nowicka, PWN, Warszawa.
- /// Kowalczyk W. 2010. *Celebrować, zabawiać czy edukować? Po co społeczeństwu są dziś publiczne muzea?*, „Muzealnictwo” 2010, nr 51, s. 55–62.
- /// Krmpotich C., Anderson D. 2005. *Collaborative Exhibitions and Visitor Reactions: The Case of Nitsitapiisinni: Our Way of Life*, “Curator: The Museum Journal” 2005, Volume 48, Issue 4, s. 377–405.
- /// Kuo Wei Tchen J. 1992. *Creating a Dialogic Museum*, [w:] *Museums and Communities. The politics of Public Culture*, red. S.D. Lavine, I. Karp, C.M. Kreamer, Smithsonian Institution Press, Washington–London.
- /// Macdonald S. 2002. *Behind the Scenes at the Science Museum*, Berg, Oxford–New York.
- /// Maitresse F. 2010. *Collection Strategies Now!*, [w:] *Encouraging Collections Mobility: A Way Forward for Museums in Europe*, F. Bergevoet, M. Hagedorn-Saupe, T. Jyrkkio, A. Weij, Finnish National Gallery, brak miejsca, s. 74–85. http://www.lending-for-europe.eu/fileadmin/CM/public/handbook/Encouraging_Collections_Mobility_A4.pdf; dostęp: 22.12.2012.
- /// Ogrodzki P. 2010. *Zabezpieczenie muzeów i ich zbiorów. Kierunki działań prewencyjnych w roku 2010*, „Cenne Bezcenne Utracone” kwiecień-czerwiec 2010, nr 2(63), s. 8–11.
- /// Piotrowski P. 2011. *Muzeum krytyczne*, Dom Wydawniczy Rebis, Poznań.
- /// Poprzęcka M. 2009. *Na oko: znowu o muzeach*, „Dwutygodnik” 2009, s. 16. <http://www.dwutygodnik.com/artykul/582>; dostęp: 22.12.2012.
- /// Rose G. 2010. *Interpretacja materiałów wizualnych. Krytyczna metodologia badań nad wizualnością*, tłum. E. Klekot, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa.
- /// Sikora S. 1996. *Jak to się robi w Nonym Jorku? Wystawy*, „Polska Sztuka Ludowa – Konteksty” 1996, t. 50, z. 1–2, s. 76–79.
- /// Simon N. 2010. *The Participatory Museum*, Museum 2.0, Santa Cruz.

/// Svašek M. 2007. *Anthropology, Art and Cultural Production*, Pluto Press. Ann Arbor, London.

/// Święch I., Święch J. 2011. *Fluktuacja znaczeń pojęcia muzeum. Post scriptum do przemyśleń Piotra Szackiego*. „Etnografia Nowa”2011, nr 3, s. 105–114.

/// Tańczuk R. 2007. *Kolekcja jako przedmiot biograficzny*. „Вісник Львівського університету. Серія мистецтвознавство”2007, Випуск 07, s. 150–160.

/// Tańczuk R. 2011. *Ars colligendi kolekcjonowanie jako forma aktywności kulturalnej*, Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego, Wrocław.

/// Watson S. (red.). 2007. *Museums and their Communities*. Routledge. Oxon, New York.

/// Widacka-Bisaga A., Zaucha T. 2011. *Słowo i obraz. Digitalizacja zbiorów Muzeum Narodowego w Krakowie*, „Muzealnictwo”2011, nr 52, s. 102–114.

Filmografia

/// *Memory Objects, Memory Dialogues*, reż. Alyssa Grossman, Selena Kimball/ USA/Szwecja, 26 min, 2012.

/// Abstrakt

Pole nauki i pole sztuki – te same przedmioty umieszczone w każdym z nich będą się zachowywać zupełnie inaczej, tak jakby obowiązywały je zupełnie odmienne prawa fizyki. Czy naukę i sztukę, ujmowane niejednokrotnie jako opozycje, można połączyć, skrócić łączącą je linię w zapętloną wstęgę Möbiusa? Co się stanie wówczas z przedmiotami, które znajdowały się w polu nauki? Czy w obliczu kryzysu muzeów sięganie po narzędzia i metody sztuki może przynieść rozwiązanie choćby niektórych problemów? Autorka stara się odpowiedzieć na te pytania. Zaczyna od zarysowania specyfiki kryzysu muzealnictwa i spojrzenia na instytucję muzeum ze współczesnej perspektywy krytycznej. Opisuje wypracowane w muzeach etnograficznych tryby legitymizacji uruchamiane w procesie kulturowego wytwarzania obiektów. Wyjaśnia, w jaki sposób muzealnictwo etnograficzne czerpało i czerpie z inspiracji, które znajduje w polu sztuki, by w końcu zmierzyć się z pytaniem o to, na ile inspiracje te mogą być pomocne w praktyce etnograficznej zmagającej się z kryzysem.

Słowa kluczowe:

nowa muzeologia, muzeum etnograficzne, obiekty muzealne, kryzys muzealnictwa, instytucjonalna teoria sztuki

/// Abstract

Realm of science and realm of art – within each of those fields the state of things is different as if they were subject to different laws of physics. Could this pair, often presented as a dichotomy, be joined together to form a loop such as a Möbius strip? What would happen with the objects in the realm of science? Can artistic tools be somewhat helpful in the face of museum crisis? The Author tries to address these issues. She begins with a brief outline of the specific of the museum crisis and describes the museum in terms of modern critical theories. She analyses modes of ethnographic legitimation introduced in the process of cultural assembling of objects. She then focuses on ways in which ethnographic museums have drawn inspiration for their activities from the field of art. Finally, she tackles the question of how these artistic inspirations could be useful on the threshold of crisis.

Keywords:

new museology, ethnographic museum, museum objects, museum crisis, institutional theory

DZIEŁA WYBRANE

NAUKOWE FASCYNACJE SZTUKI.

PRZEGLĄD ARBITRALNY

Paweł Możdżyński
Uniwersytet Warszawski

/// Fascynacja nauką

W wielu miejscach współczesnego pola sztuk plastycznych widać niezwykłą fascynację artystów nauką. Jest to – w pewnym sensie – kontynuacja: dawni mistrzowie też inspirowali się odkryciami naukowymi, nieraz sami stając się ich autorami. Mimo nowoczesnej specjalizacji, wyraźnie odgraniczającej pole nauki od pola artystycznego, w XX i XXI wieku wiele dzieł i tekstów teoretycznych, a nawet całych kierunków w sztuce powstawało pod wpływem rozlicznych inspiracji naukowych. W poniższym tekście mam zamiar zastanowić się nad najważniejszymi aspektami owej fascynacji nauką artystów XX i XXI wieku. Ograniczę się do omówienia wpływu nauki na pole sztuk plastycznych (wizualnych) (zob. Bourdieu 2001: 260–261, 441, 444; 2005: 11). Nie będę więc tu pisał o innych sztukach kształtujących autonomiczne pola (muzyka, teatr, film, literatura), mając oczywiście świadomość względności wytyczonych granic – zwłaszcza w dziedzinie nowych mediów (np. performans, sztuka wideo). Nie poruszę też kwestii dzieł plastycznych tworzonych poza autonomicznym polem sztuki – a więc na przykład sztuki amatorów, sztuki religijnej. W tym krótkim szkicu oczywiście nie uda mi się wspomnieć o wszystkich interesujących artystach – zbadam twórczość najważniejszych malarzy, rzeźbiarzy i performerów, poddam eksploracji te dzieła i wypowiedzi teoretyczne, w których odbijają się najmocniej podstawowe kierunki zainteresowania nauką w sztukach plastycznych XX i XXI wieku. Będę sporo cytował samych artystów, by udostępnić czytelnikowi „smak” dyskursu sztuk wizualnych, tak by moje konstrukcje teoretyczne nie przysłoniły najważniejszych aspektów rzeczywistości badanej. Zacznę swoje rozważania od artystycznych inspiracji matematyką i fizyką.

/// Matematyka, (meta)fizyka, sztuka

W XX i XXI wieku wielu artystów fascynowało się i nadal fascynuje matematyką. Można podać wiele przykładów potwierdzających tę tezę. Wassily Kandinsky, jeden z ojców abstrakcjonizmu, napisał: „Ostatecznym abstrakcyjnym wyrazem w każdej sztuce jest liczba” (Kandinsky 1996: 121). Georges Vantongerloo malował abstrakcyjne obrazy na podstawie obliczeń matematycznych – co uwidaczniało się nawet w tytułach jego prac, np.: *Kompozycja XV wynikająca z równania $y=x^2-bx+18$* . Vantongerloo prorokował: „Niedaleki jest czas, gdy sztuka i nauka utworzą jednorodną całość” ([w:] Osińska 2005: 190–191). Polski klasyk abstrakcjonista, działający w pierwszej połowie XX wieku, Władysław Strzemiński, poszukiwał „jednolitego wyrazu liczbowego całego obrazu” (Strzemiński 1975: 47 za: Brogowski 2001: 27). Z kolei jeden z jego następców, Ryszard Winiarski, już w latach sześćdziesiątych (sic!) XX wieku konstruował swoje obrazy wypełnione „pikselami” na podstawie wyliczeń matematycznych (seria *Próba wizualnej reprezentacji rozkładów statystycznych*), a w pracy magisterskiej broniącej na Akademii Sztuk Pięknych przedstawił koncepcję „programowania obrazów”. W latach osiemdziesiątych próby integracji sztuki i nauki zaczął łączyć z intuicją i poszukiwaniami duchowymi. Cykl swych instalacji Winiarski zatytułował *Geometria czyli szansa medytacji* (Gorządek 2006).

Łączenie sztuki, nauki – w tym matematyki – z duchowością jest w XX i XXI wieku powszechne. Geometria w sztuce – według współczesnego malarza Kojiego Kamojiego – to „wyraz ducha” (Kowalska 2001b: 100). Oczywiście pomaga tu artystom wiedza o wspólnych korzeniach i powiązaniach z religijnymi kultami, na przykład pitagorejczyków, jak też pojawiające się w różnych kulturach przypisania mistycznej wartości liczbom (Kowalska 2001a: 11) – co jest, jak sądzę – wyrazem powrotu do przednowoczesnego początku jedności mistyki, nauki i sztuki. Pasują w tym miejscu słowa Marcela Briona, klasyka sztuki XX wieku, wyjaśniające częściowo ten fenomen:

„Z pomocą wiedzy [...] o «świętych liczbach» i «złoty proporcjach» próbuje artysta czynnik boski czy święty ład świata przedstawiać w formach, które odpowiadają tym liczbom i wszechmocnym proporcjom. Ta czysto geometryczna-arytmetyczna sztuka jest zrozumiała tylko dla nie-licznych wtajemniczonych”. (Brion 1960: 31, za: Kowalska 2001a: 19)

Najbliżej tego geometrycznego „świętego ładu świata” dotarli w XX wieku – jak sądzę – właśnie abstrakcyoniści. Dla nich geometria jest swoistym magicznym, mistycznym „alfabetem” – co dobitnie sformułowała

polska artystka, Wanda Górkowska ([w:] Kowalska 2001b: 64), jest „nośnikiem energii” – to określenie Teresy Bujnowskiej ([w:] Kowalska 2001b: 34). Figury geometryczne są z kolei – dla Tadeusza Wiktora – „archetypami”: medytacja nad nimi pozwoli dotrzeć „do samego jądra Rzeczywistości” (Kowalska 2001b: 162).

Ciekawie łączy matematykę ze sztuką Janusz Kapusta. Ten artysta-odkrywca zajmował się opisaniem wszystkich aspektów punktu, próbował odpowiedzieć sobie na fundamentalne pytanie: „jak [...] narysować nieskończoność? To pytanie doprowadziło go do odkrycia w 1985 roku nowego, dotychczas nieznanego geometrycznego kształtu – jedenastościennej bryły, której nadał nazwę „K-dron”¹ (Kowalska 1999b: 9–10). Odkrycie K-dronu ma wiele implikacji i owocuje różnymi zastosowaniami. Bryły są wystawianymi w galeriach dziełami sztuki. Powierzchnia K-dronu jest – jak twierdzi artysta – „czasoprzestrzennym modelem równania drgającej struny. Dzięki K-dronowi ujawniło się nowe, nieznanie wcześniej połączenie między drgającą struną a symetriasześcienu” (Kowalska 2001b: 105). K-dron okazał się też wynalazkiem w dziedzinie materiałoznawstwa i ma swe zastosowanie na przykład w budownictwie (Kowalska 1999b: 12). Co ciekawe, Janusz Kapusta nie porzucił mimo tych praktycznych wymiarów swych odkryć – poszukiwań „sensu”, cały czas pragnie dotrzeć do tego, „co wewnątrz” i „na zewnątrz” (Kapusta, [w:] Kowalska 2001b: 105).

Na zakończenie rozważań o fascynacji matematyką przytoczę słowa jednego z najważniejszych artystów drugiej połowy XX wieku, Josepha Beuysa: „Można mianowicie jak najbardziej artystycznie poczynać sobie w matematyce, matematyka bowiem operuje formami” (Beuys 1987: 269). Dla Beuysa „każdy jest artystą”, a sztuką była każda twórczość, także nauka, także matematyka.

Pora zastanowić się nad fascynacjami fizyką, która być może najbardziej ze wszystkich nauk fascynuje twórców współczesnych. Artyści, ze względu na wizualny charakter ich twórczości, w sposób oczywisty są zainteresowani odkryciami z dziedziny optyki. Jak wiadomo, gdyby nie wiedza z tej dziedziny, nie powstałby w XIX wieku impresjonizm. Na początku XX wieku awangardiści kontynuowali fascynację optyką, co bardzo dobrze pokazuje fragment manifestu *Malarstwo futurystyczne*:

„Wszystko się rusza, wszystko biegnie, wszystko się obraca gwałtownie. Żaden kształt nie trwa przed nami ustalony, lecz ukazuje się i znika bezustannie. Wskutek tego, że siatkówka zatrzymuje obraz, wszystkie rzeczy

¹ Słowo „hedron” jest używane w języku angielskim do określania ścian w wielościanach, „k” jest jedenastą literą w alfabecie angielskim.

w ruchu mnożą się, odkształcają i w przestrzeni, którą przebiegają, tworzą ciągi wibracji”. (Boccioni 1977: 275)

Do dziś optyka jest dziedziną szczególnie frapującą dla artystów, co jakiś czas szczególnie mocno daje o sobie znać, kształtując całe kierunki – jak to było wyraźnie widoczne w wypadku rozwijającego się w latach pięćdziesiątych i sześćdziesiątych op-artu (optical art).

Artystów XX i XXI wieku wyraźnie fascynuje „nowa fizyka” (fizyka relatywistyczna) – teorie stworzone przez Bohra, Einsteina, Heisenberga. Na przykład abstrakcja niegeometryczna – jak sądzą Adam Kotula i Piotr Krakowski – ma swoje źródło w relatywizującej dotychczasową scjentystyczną perspektywę zasadzie nieoznaczoności Wernera Heisenberga (Kotula, Krakowski 1973: 182). Echa „nowej fizyki” wprowadzającej – mówiąc językiem Kuhna (2009) – „nowy paradygmat” słychać w wielu tekstach programowych sztuki XX wieku. Co ciekawe, w wypowiedziach awangardzystów z początku XX wieku nauka była wiązana z tym, co „archaiczne” i „pierwotne”. Jak wytłumaczyć tę logiczną sprzeczność, polegającą na połączeniu archaiczności, opartej na irracjonalności, i nauki, będącej esencją racjonalności? Otóż – jak sądzę – awangardzistom chodziło o przekroczenie granic narzuconych przez ład wczesnonowoczesny. Nauka, jak przyznali futuryści, „sprowadziła ludzi do swego rodzaju barbarzyństwa, do cudownego wyższego barbarzyństwa”; odkryła przed ludźmi nowy świat, w którym stare zasady i idee kulturowe już nie obowiązują, świat, w którym każda zasada, reguła, konwencja są unieważnione, poddane wątpieniu ugruntowanemu na relatywizmie nowej, całościowej – bo przekraczającej klasyczne reguły i podziały – nauki. Sztuka nieoddzielona od nauki i zarazem ezoteryki ma ujmować świat w jego całości. „Posiadamy nowy instynkt – instynkt kompleksowości. Ujmujemy wszystko – mówił w 1914 roku Boccioni – w powiązaniu ze skomplikowaną całością” (Boccioni 1914: 38 i n., za: Baumgarth 1988: 231). Tak więc ważne, zapożyczane z dyskursu fizyki elementy są splatane z dyskursem okultystycznym. Na przykład Gino Severini mówił o „czwartym wymiarze”: „to nic innego, jak IDENTYFIKACJA PRZEDMIOTU I PODMIOTU, CZASU I PRZESTRZENI, MATERII I ENERGII. Paralelności «kontinuum fizycznego», które dla geometry są tylko hipotezą, urzeczywistniają się w cudzie sztuki” (Severini 1977: 176). Także Victor Vasarely, przedstawiciel op-artu, posługiwał się terminami charakterystycznymi dla fizyki (przestrzeń, pole, fale, cząsteczki). „Moja sztuka – pisał – znów transponuje naturę, tym razem naturę fizyki czystej, w ten sposób, że pozwala psychicznie pojąć świat” (Vasarely 1970: 73, za: Kotula, Krakowski 1973: 183).

Pojawiają się też próby połączenia nauki z tzw. parapsychologią, radiestezją czy też alchemią (np. w pracach Natalii LL, Jerzego Rosołowicza, Jarosława Kozakiewicza).

Podsumowując tę część wywodu, przywołam jeszcze koncepcję Umberto Eco, który za Georges'em Mathieu pokazał powiązania pomiędzy różnymi teoriami naukowymi a zjawiskami artystycznymi. Powiązał nowe geometrie nieeuklidesowe z fowizmem i kubizmem; pojawienie się liczb urojonych i pozaskończonych oraz teorii zbiorów z malarstwem abstrakcyjnym; próby aksjomatyzacji geometrii Hilberta z neoplastycyzmem i konstruktywizmem; teorię gier z *action painting* (Eco 2008: 197). Warto jeszcze wspomnieć, że Kuhn w swej teorii rewolucji naukowych (Kuhn 2009) pokazuje, że odkrycia fizyczne XX wieku przełamały stary paradygmat – sposób widzenia świata oparty między innymi na obiektywistycznej teorii Newtona. Tak więc „nowa fizyka” ukształtowała nowe postrzeganie świata przez artystów. Tezy Eco współbrzmiały z koncepcją Kuhna: Eco zauważył, że fizyka wprowadziła w obszar światopoglądowy takie oto pojęcia: przypadek, nieokreśloność, wieloznaczność, prawdopodobieństwo. Zresztą, jak stwierdził, „otwarcie oraz dynamizm dzieła” – centralne kategorie *Dzieła otwartego* – „przywodzą na myśl pojęcia nieokreśloności i nieciągłości, właściwe fizyce kwantowej, równocześnie stanowią ilustracje pewnych sytuacji w fizyce Einsteinowskiej” (Eco 2008: 93).

/// Sztuka biologiczna: bioart

Marc Quinn w 2001 roku do londyńskiej National Portrait Gallery wstawił *Genomony portret sir Johna Sulstona* – biologa molekularnego, noblisty. Ten abstrakcyjny obraz został stworzony przez wyhodowane kolonie przezroczystych bakterii z fragmentami DNA pobranego z nasienia portretowanego naukowca (Bakke 2008). Eduardo Kac w 2000 roku doprowadził do narodzenia się „GFP Bunny” – królika nazwanego Alba z wszczepionym naturalnym genem fluorescencji wypreparowanym z meduzy, przez co zwierzak po naświetleniu świecił w ciemności. W ramach przedsięwzięcia „Eighth Day” Kac pokazał w latach dziewięćdziesiątych żywe transgeniczne istoty – między innymi rośliny, meduzy, ryby i myszy. Organizmy te miały zmieniony kod DNA, były fluorescencyjne, tworzyły własny ekosystem (Jurgielewicz 1996). Kac wykreował też nową formę życia, którą nazwał „Edunia”. Wystawił ją na Biennale Sztuki Meditations w Poznaniu. To kwiat – hybryda genetyczna – stworzony z petunii i krwi artysty. „Bładoróżowe płatki kwiatu poprzecinane są czerwonymi żyłkami, których każda komórka cechuje się ekspresją genu artysty. [...] Efektem

tej molekularnej manipulacji jest kwiat tworzący żywy obraz ludzkiej krwi pulsującej w żyłach rośliny” (Kac 2010). Warto odnotować, że na sympozjum „Life Science” w 1999 roku (festiwal Ars Electronica w Austrii) Kac powołał nowy nurt – sztukę transgeniczną, która ma polegać na tworzeniu nowych form życia ze zmutowanym kodem genetycznym. Jak sam podkreśla, w jego intencji nie leży jeszcze większe uprzedmiotowienie przyrody, ale jest zainteresowany tworzeniem „nowych społecznych podmiotów” (Bakke 2008; Jurgielewicz 2006). Kac próbuje stworzyć swoistą nową przestrzeń artystyczną (i życiową?) opartą na współdziałaniu organizmów żywych i komputerów. W pracy *Genesis* powiązał ze sobą podstawy kultury europejskiej z procesami życiowymi: fragment Biblii – księgi źródłowej dla cywilizacji europejskiej – zapisał w pierwszym, według artysty, kodzie komunikacyjnym epoki globalnej: alfabecie Morse’a. Tak zmieniony zapis Biblii przekonwertował na łańcuchy DNA i wprowadził do genomu bakterii. Bakteria w powiększonej formie stała się obiektem projekcji wideo w galerii i w internecie. Warto, jak sądzę, przytoczyć dłuższy opis tej zadziwiającej pracy:

„Instalacja składała się z probówki z bakteriami, przenośnej kamery mikrowideo, lampy UV i mikroskopu, podłączonych do projektora, oraz dwóch komputerów pracujących bezpośrednio w sieci. Jeden z nich służył jako serwer pilotujący napływające dyspozycje odnośnie do aktywacji promieniowania UV, drugi zaś był odpowiedzialny za syntezę muzyki DNA. Projekcja wideo prezentowała interakcje i podziały bakterii. Internauci wpływali bezpośrednio na proces poprzez włączanie i regulację natężenia oświetlenia UV. Fluorescencyjna proteina w bakteriach reagowała na promieniowanie poprzez emisję widocznego światła. Wpływ natężenia UV polegał na niszczeniu sekwencji DNA w plazmidach. Na prawej i lewej ścianie wyeksponowano wielkoformatowe teksty: sentencję z Księgi Rodzaju oraz graficzny zapis genu *Genesis*”. (Jurgielewicz 2006)

Warto podkreślić specyficzne znaczenie tytułów dwóch przedsięwzięć Kaca: *Ósmy dzień* i *Genesis* – autor sygnalizuje, że świadomie przywłaszcza sobie kompetencje kreatora, niegdyś przyznawane Bogu, a od romantyzmu do dziś stanowiące część wyposażenia artysty funkcjonującego w nowoczesnym polu artystycznym².

Innym artystą posługującym się w swej twórczości metodami zaczerpniętymi z biologii jest Zbigniew Oksiuta. Polski artysta, jak się wydaje,

² Pojawiły się zarzuty, że Kac dokonał falsyfikacji, a organizmy, które pokazał, nie zostały poddane mutacji genetycznej. Sprawa do dziś nie została jednoznacznie wyjaśniona, a – moim zdaniem – cała dyskusja staje się częścią projektu tego artysty. Postawić można bowiem pytanie: czy Kac sobie zakupił z poszukiwań naukowych na polu sztuki?

mniej ingeruje w procesy życiowe organizmów, które „wystawia”, niż Kac. Jak pisze Oksiuta, celem prowadzonych przez niego „badań” jest „kształtowanie form i obiektów biologicznych jako nowych habitatów” (Oksiuta 2007: 46). Na wystawie w Centrum Sztuki Współczesnej w Warszawie w 2007 roku pokazał formy „wykonane z polimerów biologicznych pochodzenia zwierzęcego i roślinnego, jak żelatyna, agar, agaroza, skrobia [...] Wyjściowym kształtem obiektów były proste bryły i figury: kula, prostopadłościan, walec, pryzma, a założeniem badań była obserwacja procesów deformacji bez interwencji estetycznych i formalnych”. W katalogu podkreślił: „Chaotyczne krzywizny i fraktalne zniekształcenia są efektem precyzyjnych procesów biologicznej samoorganizacji i stanowią fizyczne i chemiczne reguły porządku i piękna w świecie ożywionym” (Oksiuta 2007: 36). Na tej wystawie przedstawił też „polimery biologiczne”, czyli „układy skondensowane utworzone z makrocząsteczek łańcuchowych pochodzenia naturalnego”. Warto zauważyć specyficzność tytułów wystawionych prac, na przykład *Forma 1921202b, 2002*. Tytuły zostały opatrzone adnotacjami.: „Materiał: żelatyna 270° Bloom, kolor: karmina, E 120, 50 x 40 x 30 cm” (tamże: 38). Dzieła, które można było oglądać w CSW i przedstawione w katalogu, mają różną formę: są to organizmy o regularnych i nieregularnych kształtach, mają rozmaite kolory, są przezroczyste i nie, matowe i błyszczące, różnią się też rozmiarami – od kilku centymetrów do kilku metrów. Dzieła te przypominają z wyglądu – a właściwie nimi są – abstrakcyjne rzeźby.

W ramach swoich eksperymentów Oksiuta współpracował – jak zaświadczał – z różnymi instytucjami badawczymi (Instytut Hodowli Roślin Maxa Plancka w Kolonii, Instytut Fizjologii Molekularnej i Biotechnologii Roślin IMBIO uniwersytetu w Bonn, Instytut Botaniki i Instytut Chemii Fizycznej uniwersytetu w Kolonii, Instytut Biologii w Białymstoku, Niemiecka Agencja Kosmiczna; Europejska Agencja Kosmiczna). Wystawiał na Biennale Architektury w Wenecji, Biennale Sztuki Elektronicznej w Perth (Australia), Ars Electronica w Linzu, wykładał gościnnie na uniwersytetach, w Niemieckiej Agencji Kosmicznej, szkołach artystycznych (tamże: 79). Na festiwalu Ars Electronica w Linzu w 2007 roku Oksiuta został nagrodzony w nowo stworzonej dziedzinie sztuk hybrydycznych.

Ciekawe z punktu tematyki mego tekstu są też komentarze artysty przedstawione w katalogu wystawy. Jego badania – jak pisze – są „próbą analizy niestabilnych, płynnych zjawisk w celu wypracowania warunków, które mogłyby dać początek autonomicznym procesom samoorganizacji i umożliwić powstanie nowych form biologicznych” (Oksiuta 2007: 6).

Według Oksiuty tylko organizmy żywe są w stanie przeciwstawić się zachodzącej entropii (stanowi nieuporządkowania), gdyż przez „pomnażanie własnej informacji wewnętrznej [...] porządkują się i zmniejszają entropię” (Oksiuta 2007: 4). W wizji artysty przeciwnikiem Gai (Matki-Ziemi postrzeganej jako żywy organizm) jest „człowiek, inteligencja, kultura” – ludzkość „nie przestrzega kosmicznych reguł gry: doboru naturalnego, samoregulacji, i cyklicznej ekonomii”. W tym, co mówi artysta, wyraźnie słychać ekologiczny punkt widzenia: „niepohamowany wzrost i zachłanność użytkowników planety dawno przekroczyły granicę jej wytrzymałości” (Oksiuta 2007: 18). Swe badania Oksiuta widzi jako możliwość uratowania planety. Przyszłością życia ma się stać zasiedlenie kosmosu przez żywe organizmy: „Nie supertechnologie, nie komputery, nie kosmonauci, ale mikroskopijne łańcuchy DNA z milionami lat ewolucyjnych doświadczeń umożliwią powstanie nowych cywilizacji w kosmosie”. W jego wizji statkiem kosmicznym przyszłości jest komórka, bowiem jest wyposażona „we wszelkie dane i [...] niezbędne parametry, aby samodzielnie podjąć wyzwanie poznania nowego świata” (Oksiuta 2007: 28).

Powyżej omówione artystyczne przedsięwzięcia – korzystające z metod zaczerpniętych z biologii i biotechnologii – mieszczą się w szerokim, wewnętrznie zróżnicowanym i trudnym przez to do zdefiniowania kierunku sztuki, któremu nadano nazwę „bioart”. Dzieła wchodzące w jego zakres w różny sposób są związane z procesami życiowymi, a artyści tego nurtu zapożyczają wiedzę i metody od biologii i technologii genetycznej. Bioart początkowo był związany wyłącznie z biotechnologiami – co uwidaczniała początkowa nazwa (genetic art), później zainteresowania bioartystów rozszerzyły się na inne obszary, m.in. kultury tkankowe i komórkowe, neuropsychologię, biorobotykę, ludzkie przeszczepy. Dziś w zakres bioartu wchodzi tzw. „mokre media”, które Monika Bakke definiuje jako „bezpośrednie angażowanie przez artystów rozmaitych form życia i biotechnologii” (Bakke 2008).

Przyglądając się dokonaniom twórców bioartu, nie sposób nie odnieść wrażenia, że kontynuują oni tradycję rozpoczętą w XIX wieku, polegającą na utożsamieniu roli artysty z kompetencjami kreatora. Dziś artysta już nie ma odwzorowywać tego, co jest, jego dzieła nie mają przedstawiać, twórca XXI wieku w pełnym słowa tego znaczeniu ma tworzyć nowe formy życia. Widać, jak artysta, nieograniczony metodologią czy nawet kodeksem etycznym instytucjonalnej nauki, kierowany swoją wyobraźnią, miesza to, co artystyczne, z tym, co naukowe, korzystając przy tym z najnowszych odkryć biologii i biotechnologii. Zauważalne jest też korzystanie z autorytetu

nauki – artyści chwalą się współpracą z instytucjami naukowymi, tytuły ich prac i nazwy festiwali odnoszą się do kategorii wypracowanych przez biologię. Do tego wszystkiego został jeszcze dołączony mistycyzujący przekaz: Ziemia jako Gaja, powrót do początku, zjednoczenie z wszechświatem. Widać wyraźnie, że biologia i biotechnologie są swobodnie łączone w tym zadziwiającym kolażu – zwanym bioartem – z artystyczną ideologią i koncepcjami mistycznymi.

/// Artystyczna psychologia

Zainteresowanie sferą ludzkich emocji i – szerzej – psychiki to dla artystów nic nowego, każde bowiem dzieło sztuki jest zarówno owocem emocji artysty, jak też czynnikiem wpływającym na emocje odbiorcy, na przykład wywołującym *katharsis*. Jednak w sztuce XX i XXI wieku fascynacja ludzką psychiką przybrała niespotykane – jak sądzę – rozmiary i kształty. Sztuki plastyczne stały się polem badania ludzkich emocji, do czego posłużyła cały czas rozwijana swoista psychologia artystyczna – dyscyplina sztuki współczesnej wykorzystująca elementy dyskursu i niektóre narzędzia psychologii naukowej i psychoterapii w celu eksploracji i transformacji ludzkiego „ja”. Początki tworzenia psychologii artystycznej widać już w drugiej dekadzie XX wieku – dadaści zainteresowali się „przypadkiem” jako wyrazem opisywanej przez Freuda „nieświadomości”. Przypadek (zwany też „przypadkiem obiektywnym”) miał być według nich ingerencją „tego, co prawdziwe”, tego, co niezakłamane przez świadomość zbiorową i rządzące nią konwencje, miał być wyrazem prawdy obiektywnej. Powstały oparte na przypadku nowe media artystyczne: dekalcomania, frotaż, kolaż (później nawet kierunki: taszyzm, action painting czy happening) (Richter 1983: 92, 93–94). Surrealiści z kolei zafascynowali się badanymi przez psychologów i psychiatrów stanami odmiennej świadomości – histerią, „stanami maniakalnymi” czy fenomenem hipnozy. Powołali Biuro Badań Surrealistycznych, skupiające uwagę na eksplorowaniu stanów zmienionej świadomości. Salvador Dali – jeden z najbardziej sławnych nadrealistów – wymyślił nawet „metodę paranoiczno-krytyczną” (Janicka 1969: 243, przyp. 67).

W drugiej połowie XX wieku zainteresowania sferą psychologii w polu sztuki nie wygasły. Wielu artystów w swojej twórczości eksploruje ludzkie emocje, wśród nich jest jeden z najważniejszych artystów wideo – Bill Viola (*notabene* absolwent studiów psychologicznych). Bardzo dobrze jego badawcze nastawienie ukazuje wideoperformans *Kwintet zdumionych*,

w którym performerzy głęboko wchodzą w różne stany emocjonalne, a wraz z nimi – widz. Przytoczę tu fragment autorskiego opisu wideo Billa Viola:

„Obserwujemy grupę pięciorga ludzi (jedna kobieta i czterech mężczyzn), stojących blisko siebie, ogarniętych falą silnych uczuć, która wydaje się ich przytłaczać. Gdy sekwencja się rozpoczyna, wyraz twarzy poszczególnych postaci zaczyna się zmieniać, w miarę jak emocje, u każdego inne, narastają i osiągają szczytowe natężenie. Po kilku minutach słabną, a u każdej postaci widoczne są oznaki wyczerpania. [...] Krańcowo zwolnione tempo uwidacznia najdrobniejsze detale i subtelne niuanse wyrazów twarzy, tworząc subiektywną psychologiczną przestrzeń, w której czas zostaje zawieszony zarówno dla aktorów, jak i widzów”. (Viola 2007: 33)

Nastawienie na badanie ludzkiej psyche w ramach przedsięwzięć artystycznych jest widoczne u wielu innych przedstawicieli pola sztuki, dla których jest charakterystyczne przejęcie kategorii psychologicznych. Twórcy i krytycy mówią na przykład o samorealizacji przynoszonej przez sztukę (Puchala 2007: 46). Nie zatrzymują się na „badaniu”, celem sztuki staje się „diagnozowanie kompleksów” i „ujawnianie treści wypartych”. „Sztuka jest terapią” – mówił wprost Joseph Beuys – bowiem wskazuje „urazy swych czasów”, umożliwia wypowiedzenie tego, co zostało wyparte do nieświadomości, a „wszystko musi zostać wyrażone” (Beuys 1987: 269; 1990: 19–20). Swe koncepcje na temat psychoterapeutycznej natury sztuki wprowadzał w czyn przez swoje akcje. W jednej z nich („Lubię Amerykę i Ameryka lubi mnie”) zamknął się w klatce z Kojotem symbolizującym – według artysty – rdzenną ludność Ameryki po to, by nawiązać „dialog energetyczny” ukierunkowany na uzdrowienie społeczeństwa amerykańskiego (por. Fisher–Lichte 2008: 170).

Terapeutyzować społeczeństwo chcieli także – znani ze swego okrucieństwa – akcjonści wiedeńscy: ich brutalne akcje miały wybudzić społeczeństwo austriackie i pozwolić zetknąć się z wypartą przeszłością – zaangażowaniem w faszyzm. Zresztą Herman Nitsh do dziś prowadzi w swym zamku krwawe rytuały, podczas których można tarzać się w mięsie zabijanych przez siebie zwierząt – w ten sposób, jak twierdzi artysta, człowiek kanalizuje swoje pierwotne, zepchnięte do nieświadomości instynkty, dzięki czemu nie musi ich realizować przez wywoływanie wojen (Zydomowicz 2005: 74).

Fascynację psychologią wykazują też polscy artyści, wśród których wybijają się twórcy polskiej sztuki krytycznej, powstałej w latach 90. Jednym z celów tego prądu jest ujawnienie tego, co ukryte, obłożone sferą

tabu w społeczeństwie polskim. Na przykład Katarzyna Kozyra zwracała uwagę na wyparty problem zabijania zwierząt (*Piramida zwierząt*), ludzkiej choroby i śmierci (*Olimpia*). Problem niepełnosprawności i odcięcia od cielesności podjęli na tym gruncie w swoich przedsięwzięciach między innymi Katarzyna Kozyra (*Więzy krwi*) i Artur Żmijewski (*Oko za oko*). Żmijewski w swej pracy *Berek* z 1999 roku dotknął wciąż bolesnej traumy obozów śmierci. Jego wideo pokazuje nagich ludzi bawiących się w berka w komorze krematoryjnej. W tej pracy – jak przyznał artysta – chodziło o to, by „naruszyć mechanizmy wyparcia – ceremoniał składania wieńców, konwencjonalnych przemówień i zapalania zniczy, by otworzyć pamięć zamkniętą na przeżycie. Działaniem, które miało naruszyć tabu, była zabawa i – zdaniem Żmijewskiego – jego akcja przypominała „sytuację kliniczną w terapii psychologicznej” (Jakubowicz 2004: 15–16).

Z kolei Robert Rumas próbował uzdrowić polską religijność. W pracy „BÓG w mojej OJCZYŹNIE jest HONOROWY” Rumas postawił na półce słoiki z „zamarynowanymi” opłatkami, obrazkami i figurkami Matki Boskiej, biało-czerwoną flagą, monetami i wędliną, w innym jego przedsięwzięciu figura Madonny płakała monetami (Zygorowicz 2005: 173). W komentarzach do swoich prac artysta mówi o „obnażaniu ukrytych za zasłoną *sacrum* znaczeń” i „przesunięciu kontekstów”, swoją twórczość widzi jako „swego rodzaju quasi-terapię psychoanalityczną” (Rauchenberger, Kölbl 2007).

Krzysztof Wodiczko w ramach prowadzonej przez siebie „pomnikoterapii”, „terapii upamiętniającej” na monumentalnych gmachach, pomnikach i obiektach publicznych (sądach, budynkach rządowych, galeriach, kościołach, pomnikach, mostach itp.) dokonuje projekcji twarzy, ciał i ich fragmentów osób wykluczonych, tych, których na co dzień się „nie widzi”: ofiar przemocy (np. ofiary wojen, ofiary przemocy domowej), narkomanów, bezdomnych, biedaków, imigrantów, kobiet, homoseksualistów (Deutsche 2005: 20). Wodiczko konstruuje też różne „urządzenia dezalienacyjne”, których działanie jest ukierunkowane na włączenie do społeczeństwa konkretnych osób. *Rozbroja* (2000 r.), na przykład, stworzona dla młodych ludzi z traumą – jak twierdził autor – pozwoliła w jednym wypadku uczniowi odrzuconemu przez klasę ze względu na rzekomą inność na nowo zaistnieć w swym środowisku, a w drugim umożliwiła dziewczynie przełamać uraz do mężczyzn przypominających jej ojca (Wodiczko 2005: 97). Wodiczko też otwarcie posługuje się dyskursem psychologicznym – na przykład swe pokazy artysta nazywa „publicznymi seansami psychoanalitycznymi, ujawniającymi to, co kryje nieświadomość budowl” (Wodiczko 1995:115, za: Świtek 2005: 25).

Co wynika z tego pobieżnego przeglądu prac reprezentujących – jak to ująłem – psychologię artystyczną? Artyści chętnie wchodzą w dyskurs psychologii i psychoterapii. Często w opisie swych dzieł sięgają do kategorii psychologicznych („terapia”, „samorealizacja”, „mechanizmy wyparcia”, „ujawnianie treści wypartych”, „odreagowanie” itd.), a ich performanse stają się seansami psychoterapeutycznymi. Jednak, tak jak to jest w wypadku fascynacji innymi dyscyplinami naukowymi, artyści dosyć swobodnie sięgają do teorii i metod badawczych psychologii. Słowem: ideologia i praktyka artystyczna XX i XXI wieku jest przesiąknięta dyskursem psychologicznym. Z punktu widzenia socjologa nie ma w tym nic dziwnego, bowiem psychologia właśnie – jak mówił Bell – zajęła dawną pozycję moralności (Bell 1994: 108), czy – jak to sformułował Giddens – psychoterapia jest instytucjonalnym wyrazem wiecznie zmieniającej się tożsamości człowieka późnonowoczesnego (por. Giddens 2002: 49). Dziś, w późnej nowoczesności, dokonuje się restytucji tego, co było przez wczesnonowoczesną racjonalność stłumione, dziś znów odkrywa się uroki emocjonalności, co wpisuje się – w koncepcji Baumana – w powtórne zaczarowanie świata (Bauman 1996: 46).

/// Artystyczne nauki społeczne

Awangardiści pierwszych lat XX wieku z wypiekami na twarzy czytali antropologiczne artykuły opowiadające o „dzikich”, „kulturach pierwotnych”, „sztuce prymitywnej”³. Pod wpływem etnografii została m.in. przeformułowana wizja sztuki: dzieło nie jest już „pięknym przedmiotem” odzwierciedlającym metafizyczną ideę piękna, w podejściu surrealistów reprezentowanym na łamach czasopisma artystycznego „Documents”, współczesne dzieło „zostaje zrównane z archeologicznym czy etnograficznym artefaktem, stając się usytuowanym poza estetyką antropologicznym dokumentem” (Szerszeń 2007: 244, 245). Antropologiczne fascynacje dadaistów i surrealistów były podporządkowane realizacji celów określonych przez powstałą w romantyzmie ideologię artystyczną. Dla awangardzistów opisywany przez etnografów „dziki” jest lustrem: etnograficzny opis u Leirisa służy odkryciu i zrozumieniu siebie. „Dostrzeżenie inności okazuje się warunkiem koniecznym do tego, by dowiedzieć się, kim jestem” (Kaniowska 2007: 270). Poszukiwanie własnego „ja” w postaci Innego – jak przypuszczam – stało się przyczyną tego, że Picasso zbierał afrykańskie maski, Malewicz zgłębiał kanon staroruskich ikon, Stryjeńska malowała

³ Antropolodzy z kolei też interesowali się sztuką współczesną, o czym świadczy powstanie kierunku zwanego „surrealizmem etnograficznym”.

ludowe wzory. W drugiej połowie XX wieku wielu artystów kontynuowało swe antropologiczne fascynacje, a wśród nich Pollock, Beuys, Nitsch, Kijewski. W latach 70. konceptualista – Joseph Kosuth – definiując „artystę jako antropologa”, który bada od wewnątrz własną kulturę za pomocą obserwacji uczestniczącej, nazwał ostateczny wyraz fascynacji artystów antropologią kulturową (Guzek 2007: 45, Kosuth 1975).

W polu zainteresowań współczesnych artystów znajduje się również socjologia. W 1974 roku został powołany Kolektyw Sztuki Socjologicznej. Sztuka socjologiczna, jak wyjaśnia jeden z jego twórców, narodziła się z socjologii sztuki i jako jedyna ma odniesienia do rzeczywistości społecznej, bowiem jest ufundowana na „praktyce socjologicznej”, „nauczaniu”, „pracy społeczno-krytycznej”, „ożywieniu i zakłóceniach” (Fisher 1987: 300). Na tej koncepcji odcisnęły swe piętno – jak można się domyślić – teorie Marksa, zarówno w warstwie diagnozy społecznej, jak też ideologii i bazujących na niej prób zmiany rzeczywistości społecznej. Cel socjologii, jakim jest poznanie rzeczywistości społecznej, został w sztuce socjologicznej, wzorem marksizmu, podporządkowany interwencji politycznej – socjologia *de facto* została pomyłona z socjotechniką.

Naukami społecznymi niewątpliwie inspiruje się cały krąg polskiej sztuki krytycznej. Artur Żmijewski *de facto* dał temu bezpośredni wyraz, publikując manifest *Stosowane Sztuki Społeczne*, w którym sztukę określił jako „dział stosowanych nauk społecznych”⁴, jej celem zaś ma być poznanie społeczeństwa, co – według Żmijewskiego – dzieje się cały czas, bowiem artyści, tak jak socjolodzy i inni naukowcy, „wytwarzają wiedzę”. Z manifestu i innych wypowiedzi Żmijewskiego przebija – jak sądzę – pewnego rodzaju frustracja: sztuka nie jest „skuteczna”, gdyż „jest uparcie redukowana przez ekspertów innych dziedzin do propozycji estetycznej”, a wiedza, którą wytwarzają artyści, jest przyjmowana przez społeczeństwo z obojętnością. By to przełamać, sztuka – wnioskuje Żmijewski – powinna wejść w „pole nauki”, a artyści powinni „powrócić do świata”, zacząć współpracować z naukowcami – w ten sposób zostanie przywrócona „społeczna skuteczność sztuki”, a w nauce dokona się „decentralizacja, dywersyfikacja źródeł wiedzy” (Żmijewski 2007: 20–21, Cichocki 2008: 10).

Przykładami dzieł wpisujących się w stosowane sztuki społeczne – według Żmijewskiego – są przedsięwzięcia Zbigniewa Libery (np. *Łóżeczka porodowe dla nastolatek*, obóz koncentracyjny z klocków Lego itd.). „To

⁴ Inspiracją do zatytułowania manifestu (*Stosowane Sztuki Społeczne*) i wpisania sztuki w zakres stosowanych nauk społecznych stała się dla Żmijewskiego nazwa Instytutu Stosowanych Nauk Społecznych UW, w którym, zresztą, mam zaszczyt pracować.

coś więcej niż obiekty – mówi Żmijewski – to budzące spory fakty społeczne i eksperymenty artysty-antropologa” (Cichocki 2008: 10). Artystyczny eksperyment nie jest możliwy w ramach skonwencjonalizowanego pola instytucjonalnej nauki. Za przykład takiego eksperymentu można podać głośne przedsięwzięcie samego Artura Żmijewskiego – *Powtórzenie*, w którym autor zrekonstruował słynny – i krytykowany przez środowisko naukowe – eksperyment stanfordski Zimbardo. Żmijewski w swoim eksperymencie doszedł do innych zupełnie wyników niż jego poprzednik. W tym artystycznym performensie biorący udział nie chcieli tak głęboko – jak to miało miejsce u Zimbardo – wejść w narzucone role przez eksperymentatora. Całe przedsięwzięcie zakończyło się ogólną zgodą uczestników (Szotkowska 2005). Akcja Żmijewskiego została skrytykowana między innymi za niespełnienie kryteriów eksperymentu naukowego. Żmijewski te argumenty nazwał „imperializmem nauki”, uznał także za wyraz „pogardy” naukowców wobec innych dyscyplin wiedzy, które nie są sformalizowane (Tomaszewski 2008). Z kolei krytycy sztuki będący w polu oddziaływania sztuki krytycznej pozytywnie recenzowali *Powtórzenie*, które, według nich, kwestionowało naukową „hegemonię w wytwarzaniu wiedzy” i – jak to ujęła Joanna Mytkowska – reprezentowało „alternatywny, równoległy i dopełniający dyskurs poznawczy” (tamże).

Z tych kilku przykładów fascynacji artystów naukami społecznymi jasno wynika, że Hal Foster miał rację, twierdząc, że wiele dzieł sztuki współczesnej jest owocem badań socjologicznych, politologicznych, kulturowych (Foster 1996: 36, za: Guzek 2007: 256–257). Lecz artyści nie zatrzymują się na czerpaniu inspiracji z nauk społecznych, uważają, że sztuka może być (jest) dyscypliną wiedzy, może stać się nauką społeczną, dopełniając skostniałą socjologię i „dywersyfikując źródła wiedzy”. Warto jednak zauważyć na przykład w wypowiedziach Żmijewskiego swoisty paradoks: z jednej strony artysta krytykuje naukę za jej „sformalizowanie” i „hegemonię”, „imperializm”, z drugiej, jest zafascynowany jej „skutecznością”, powtarza eksperymenty naukowe, inspiruje się nazwami instytutów uniwersyteckich. W przytoczonych wyżej przykładach można odczytać także swobodę (tę, którą było widać w fascynacji innymi naukami), z jaką podchodzą artyści do nauki: wybierają podobające się im fragmenty – i nie zważając np. na standardy obowiązujące naukowców – wlepiają je w swe dzieła mające strukturę kolażu. Wiedza naukowa jest do tego potraktowana instrumentalnie: chodzi o wykorzystanie jej do zmiany porządku społecznego, socjologia zostaje zredukowana do prostej socjotechniki, podporządkowana projektowi ideologicznemu. Tak więc ideologia

artystyczna pokazuje artystę w nowym wcieleniu: antropologa-sociologa diagnozującego problemy społeczne i... socjotechnika. A może jest to kontynuacja starej, awangardowej wizji artysty buntownika zmieniającego świat?

///Artystyczna nauka przeżywania

Sztuka wychodzi poza granice narzucone jej przez klasyczną estetykę. Sztuka jest „narzędziem do poznania” (Kapusta [w:] Kowalska 2001b: 104), jest psychoterapią, stosowaną nauką społeczną. Na jej polu dokonuje się „programowania obrazów” na podstawie rozkładów statystycznych, transponowane są eksperymenty fizyczne, wykonuje się eksperymenty biologiczne i powtarza eksperymenty psychologiczne. Jednak sztuka – co wyraźnie widać dzięki przytoczonym przykładom – nie zamienia się w naukę, nie poddaje się jej rygorom, nie racjonalizuje się. Elementy dyskursu naukowego splata z innymi opowieściami: zgodnie z późnonowoczesną logiką implozji (por. Ritzer 2001: 225) sklejane są fragmenty wycięte z naukowych książek, traktatów mistycznych i ulotek ideologów. Artyści nie chcą się zamienić w naukowców – pomimo pewnej zazdrości wobec pozycji naukowców i autorytetu nauki – nie zamierzają się poddać regułom badań naukowych. Pragną zachować wolność przyznaną im w ramach romantycznego mitu artysty. Fragmenty zaczerpnięte z pola nauki budują rewitalizowaną wciąż ideologię artysty, której ważną częścią jest zorientowanie na multiplikowanie doświadczeń.

„Na granicy tego, co w ogóle możliwe – pisał o sztuce końca XX wieku czołowy filozof, Lytoard – wypróbowuje się możliwości odczuwania i wyrażania, poszerzając w ten sposób dziedzinę odczuwanego i odczuwanego, wyrażalnego i wyrażającego. Eksperymentując. [...] Tworzy się przedziwne maszyny, dzięki którym doświadczyć można tego, czego nie sposób było pomyśleć lub odczuć”. (Lytoard 1996: 75)

Przemieszanie fragmentów pochodzących z nauki i sztuki służy artystom do sprowokowania jeszcze dziwniejszych, bardziej hybrydycznych doświadczeń (MacCannell 2002; Bauman 2000: 310–313), pozwala im rozwijać *artystyczną naukę przeżywania* – dzięki niej artyści mogą cały czas biec na czele tego wielkiego, wszechogarniającego pościgu za przeżyciami.

Bibliografia:

- /// Bakke M. 2008. *Bio art – sztuka in vivo i in vitro*. <http://www.obieg.pl/teksty/4408>; dostęp: 10.01.2012.
- /// Baudrillard J. 1997. *Precesja symulaków*, tłum. T. Komendant, [w:] *Postmodernizm. Antologia przekładów pod redakcją Ryszarda Nycz*, red. R. Nycz, Wydawnictwo Baran i Suszyński, Kraków, s. 175–189.
- /// Baudrillard J. 2001. *Ameryka*, tłum. R. Lis, Wydawnictwo Sic!, Warszawa.
- /// Bauman Z. 1996. *Etyka ponowoczesna*, tłum. J. Bauman, J. Tokarska-Bakir, PWN, Warszawa.
- /// Bauman Z. 2000. *Ponowoczesność jako źródło cierpień*, Wydawnictwo SIC!, Warszawa.
- /// Baumgarth C. 1988. *Futuryzm*, tłum. J. Tasarski, Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe, Warszawa.
- /// Beuys J. 1987. *Każdy artystą*, [w:] *Zmierzch estetyki – rękomy czy autentyczny?*, t. 2, red. S. Morawski, Czytelnik, Warszawa, s. 268–273.
- /// Beuys J. 1990. *Teksty, komentarze, wywiady*, wyb., oprac. J. Jedliński, tłum. J. Jedliński, A. Sochacki, M. Piotrowska, Akademia Ruchu, Centrum Sztuki Współczesnej, Warszawa.
- /// Boccioni U. 1914. *Pittura Scultura Futuriste*, brak wydawnictwa, Milano.
- /// Boccioni U., Carrà C., Russolo, Balla G., Severini G. 1977. *Manifest Techniczny*, tłum. M. Czerwiński, [w:] *Artyści o sztuce. Od van Gogha do Picassa*, wyb. i oprac. E. Grabska, H. Morawska, PWN, Warszawa, s. 151–154.
- /// Bourdieu P. 2005. *Dystynkcja. Społeczna krytyka władzy sądzona*, tłum. P. Bilos, Wydawnictwo Naukowe Scholar, Warszawa.
- /// Bourdieu P. 2001. *Reguły sztuki. Geneza i struktura pola literackiego*, tłum. A. Zawadzki, Wydawnictwo Universitas, Kraków.
- /// Brion M. 1960. *Geschichte der abstrakten Kunst*, Du Mont, Köln.
- /// Brogowski L. 2001. *Powidoki i po... Unizm i Teoria widzenia Władysława Strzemińskiego*, Wydawnictwo słowo/obraz terytoria, Gdańsk.
- /// Cichocki S. 2008. *Wstęp. Z Arturem Żmijewskim rozmawia Sebastian Cichocki*, [w:] *Drżące ciała. Rozmowy z artystami*, A. Żmijewski, wyd. II, poprawione i rozszerzone, Wydawnictwo Krytyki Politycznej, Warszawa, s. 7–15.

- /// Clifford J. 2000. *Kłopoty z kulturą. Dwudziestowieczna etnografia, literatura i sztuka*, tłum. E. Dżurak, J. Iracka, E. Klekot, M. Krupa, S. Sikora i M. Sznajderman, Wydawnictwo KR, Warszawa.
- /// Eco U. 2008. *Dzieło otwarte. Forma i nieokreśloność w poetykach współczesnych*, tłum. L. Eustachiewicz i in., Wydawnictwo WAB, Warszawa.
- /// Eliade M. 1997. *W poszukiwaniu historii i znaczenia religii*, tłum. A. Grzybek, Wydawnictwo KR, Warszawa.
- /// Fisher-Lichte E. 2008. *Estetyka performatywności*, tłum. M. Borowski i M. Sugiera, Księgarnia Akademicka, Kraków.
- /// Fisher H. 1987. *Teoria sztuki socjologicznej*, tłum. M. Iwińska, P. Paszkiewicz, [w:] *Zmierzch estetyki – rzekomy czy autentyczny?*, t. II, red. M. Stefan, Czytelnik, Warszawa, s. 296–303.
- /// Foster H. 1996. *The Return of the Real. Avant-Garde at the End of the Century*, MIT Press, Cambridge.
- /// Giddens A. 2002. *Nowoczesność i tożsamość. „Ja” i społeczeństwo w epoce późnej nowoczesności*, tłum. A. Szulżycka, PWN, Warszawa.
- /// Gorządek E. 2006. *Ryszard Winiarski*. http://www.culture.pl/baza-sztuki-pelna-tresc/-/eo_event_asset_publisher/eAN5/content/ryszard-winiarski; dostęp: 10.01.2012.
- /// Guzek Ł. 2007. *Sztuka instalacji, Zagadnienie związku przestrzeni i obecności w sztuce współczesnej*, Wydawnictwo Neriton, Warszawa.
- /// Jakubowicz R. 2004. *Ekstaza pamięci. Z Arturem Żmijewskim rozmawia Rafał Jakubowicz*. http://magazynsztuki.eu/old/archiwum/teksty_internet_arch_all/archiwum_teksty_online_35.htm; dostęp: 02.01.2013.
- /// Janicka K. 1969. *Światopogląd surrealizmu. Jego założenia i konsekwencje dla teorii twórczości i teorii sztuki*, PWN, Warszawa.
- /// Jurgielewicz M. 2006. *Sztuka transgeniczna w twórczości Eduardo Kaca*. <http://www.obieg.pl/teksty/5750>; dostęp: 12.02.2012.
- /// Kac Eduardo 2010. *Meditations Biennale 11.09–30.10 2010*. http://www.meditations.pl/Kac_Eduardo-226?lid=1&filtr=all; dostęp: 12.02.2012
- /// Kandyński W. 1996. *O duchowości w sztuce*, tłum. S. Fijałkowski, Państwowa Galeria Sztuki w Łodzi, Łódź.

- /// Kaniowska K. 2007. *Leiris i fotografia*, „Konteksty”2007, nr 3–4, s. 270–273.
- /// Kosuth J. 1975. *The Artist as Anthropologist*, The Fox, New York.
- /// Kotula A., Krakowski P. 1973. *Sztuka abstrakcyjna*, Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe, Warszawa.
- /// Kowalska B. 1999a. *Kajetana Sosnowskiego pięć odkryć malarskich*, „Format. Pismo Artystyczne”1999, nr 31–32, s. 46–47, 94.
- /// Kowalska B. 1999b. *Między matematyką i sztuką*, [w:] *K-dron*, red. J. Kapusta, Muzeum Sztuki w Łodzi, Galeria Sztuki Współczesnej w Katowice, Łódź–Katowice.
- /// Kowalska B. 2001a. *Z rozważań nad językiem geometrii w sztuce*, [w:] *W poszukiwaniuładu. Artyści o sztuce*, B. Kowalska, Galeria Sztuki Współczesnej BWA, Katowice.
- /// Kowalska B. 2001b. *W poszukiwaniuładu. Artyści o sztuce*, Galeria Sztuki Współczesnej BWA, Katowice.
- /// Kuhn T.S. 2009. *Struktura rewolucji naukowych*, tłum. H. Ostromęcka, Wydawnictwo Aletheia, Warszawa.
- /// Lyotard J.F. 1996. *Filozofia i malarstwo w epoce eksperymentu*, tłum. M.P. Markowski [w:] *Postmodernizm. Antologia przekładów pod redakcją Ryszarda Nycza*, wyb. R. Nycz, Wydawnictwo Baran i Suszyński, Kraków.
- /// MacCannell D. 2002. *Turysta. Nowa teoria klasy próżniaczej*, tłum. E. Klekot i A. Wiczorkiewicz, MUZA SA, Warszawa.
- /// Możdżyński P. 2011. *Inicjacje i transgresje. Antystrukturalność sztuki XX i XXI wieku w oczach socjologa*, Wydawnictwa Uniwersytetu Warszawskiego, Warszawa.
- /// Oksiuta Z. 2007. *Formy procesy konsekwencje. Forms, processes, consequences*, kat. wyst., Galeria Arsenal, Centrum Sztuki Współczesnej, Białystok–Warszawa.
- /// Osińska B. 2005. *Sztuka i czas. Od klasycyzmu do współczesności*, wyd. II, Wydawnictwa Szkolne i Pedagogiczne, Warszawa.
- /// Puchala M. 2007. *Wstęp*, [w:] *Katarzyna Kozyra. In Art Dreams Come True. W sztuce marzenia stają się rzeczywistością*, red. H. Wróblewska, kat. wyst., BWA Wrocław, Wrocław.

/// Rauchenberger J., Kölbl Al. 2007. „*Tak naprawdę żadnych Madonn nigdy w mojej twórczości nie było*». *Sztuka jako blasfemiczna analiza społeczeństwa*. Z Robertem Rumasem rozmawiają Johannes Rauchenberger i Alois Kölbl. www.obieg.pl/artmix/artmix17_06.php; dostęp: 06.12.2011.

/// Richter H. 1983. *Dadaizm. Sztuka i antysztuka*, tłum. J.St. Buras, Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe, Warszawa.

/// Ritzer G. 2001. *Magiczny świat konsumpcji*, tłum. L. Stawowy, MUZA SA, Warszawa.

/// Severini G. 1977. *Mierzenie przestrzeni i czwarty wymiar*, tłum. M. Czerwiński, [w:] *Artyści o sztuce. Od van Gogha do Picassa*, wyb. i oprac. E. Grabska, H. Morawska, PWN, Warszawa.

/// Strzemiński W. 1975. *Dualizm i unizm*, [w:] tegoż, *Pisma*, Wydawnictwo PAN, Wrocław.

/// Szerszeń T. 2007. „*Documents*” 1929–1930, „*Konteksty*” 2007, nr 3-4, s. 240–249.

/// Szotkowska O.K., red. 2005. *Artur Żmijewski. Co stało się raz nie stało się nigdy*, kat. wyst., Zachęta Narodowa Galeria Sztuki, Warszawa.

/// Świtek G. 2005. *Architektura + mowa*, [w:] Krzysztof Wodiczko. *Pomnikoterapia*, red. A. Turowski, kat. wyst., Zachęta Narodowa Galeria Sztuki, Warszawa.

/// Tomaszewski Y. 2008. *Artyści u psychologów. Artur Żmijewski i Krzysztof Wodiczko w Szkole Wyższej Psychologii Społecznej*.

www.obieg.pl/text/08062501.php; dostęp: 14.05.2012.

/// Vasarely V. 1970. *Plasti-cité. L'oeuvre plastique dans votre vie quotidienne*, Casterman, Paris.

/// Viola B. 2007. *Kwintet zdumionych*, tłum. M. Wawrzyńczak, [w:] Bill Viola, red. M. Brewińska, kat. wyst., Zachęta Narodowa Galeria Sztuki, Warszawa.

/// Wodiczko K. 2005. *Rozbroja*, [w:] Krzysztof Wodiczko. *Pomnikoterapia*, red. A. Turowski, kat. wyst., Zachęta Narodowa Galeria Sztuki, Warszawa.

/// Żmijewski A. 2007. *Polityczne gramatyki obrazów*, [w:] *Estetyka jako polityka*, J. Rancière, tłum. J. Kutyla i P. Mościcki, Wydawnictwo Krytyki Politycznej, Warszawa.

/// Żmijewski A. 2008. *Ciało, krawędź, brzeg. Z Grzegorzem Kłamanem rozmawia Artur Żmijewski*, [w:] *Drżące ciała. Rozmowy z artystami*, A. Żmijewski, wyd. II, poprawione i rozszerzone, Wydawnictwo Krytyki Politycznej, Warszawa.

/// Abstrakt

Tekst „Naukowe fascynacje sztuki” opisuje zainteresowania współczesnych twórców sztuk plastycznych nauką. Autor po kolei omawia wpływ matematyki, fizyki, biologii, psychologii i nauk społecznych na koncepcje artystyczne, tworzenie trendów, jak też konkretne dzieła sztuki. W tekście pojawia się wiele odniesień do artystów amerykańskich i europejskich, jednak najczęściej występują przykłady sztuki polskiej (m.in. W. Strzemiński, R. Winiarski, J. Kapusta, Z. Oksiuta, sztuka krytyczna). W podsumowaniu autor analizuje fascynacje artystów nauką, w tym pęd do eksperymentowania w kontekście ponowoczesnej pogoni za przeżyciami.

Słowa kluczowe:

sztuka współczesna, nauka, bioart, ponowoczesność, eksperyment

/// Abstract

The text of „Scientific fascinations of art” presents contemporary artists’ interest in science. The author discusses the impact of mathematics, physics, biology, psychology and social sciences on the artistic concepts, creation of trends, as well as pieces of art. In the text there are some references to American and European artists, but the most common are examples of Polish art (eg W. Strzemiński, R. Winiarski, J. Kapusta, Z. Oksiuta, critical art). In conclusion, the author analyzes scientific fascinations of artists including the rush to experiment in the context of the postmodern quest for experiences.

Keywords:

contemporary visual arts, social science, bio-art, postmodernity

BITY, WIRUSY, SIECI. TRZY PRZYPADKI POLSKIEJ SZTUKI NAJNOWSZEJ: LISEK/BRZEZIŃSKI/JANICKI

Agnieszka Jelewska

Interdyscyplinarne Centrum Badawcze Humanistyka/Sztuka/
Technologia Uniwersytet im. Adama Mickiewicza w Poznaniu

Technologie i techniki widzenia, słyszenia oraz transmisji danych mogą być odnalezione w najbardziej zaskakujących miejscach. (Parikka 2010: XIX)

Wielu teoretyków nowych mediów czy filozofów nauki podkreśla, że translacja danych, język programowania i sieciowe formy komunikacji stanowią podstawowe wyznaczniki współczesnego paradygmatu kultury i sztuki cyfrowej. Tekst eksploruje tę tezę w nowych kontekstach przez połączenie trzech obszarów: nauki, sztuki i filozofii. Odwołuje się do przykładów z teorii i eksperymentów dokonanych w naukach ścisłych, działań polskich artystów z przestrzeni paradygmatu *art and science* oraz wybranych narzędzi i pojęć z filozofii poststrukturalistycznej.

Znaczna część tekstu omawia studia przypadków z zakresu sztuki, które w sposób bezpośredni wskazują na różne sposoby i poziomy nawiązywania relacji między artystycznym procesem twórczym i naukowym eksperymentem, między nowymi technologiami i sposobami ich nie tyle używania, ile raczej dekonstruowania i wpisywania w nowe konteksty społeczno-kulturowe. Prace Roberta B. Liska, Michała Brzezińskiego i Pawła Janickiego nazywam przypadkami (*cases*): są to projekty, które nie do końca podlegają linearnemu opisowi, korzystając bowiem z nielinearnych systemów zapisu, języka matematyki czy danych genetycznych, nakierowane są na procesualność, na zmianę i ciągłe mutacje. Jednocześnie na ich obecność na pograniczach praktyki artystycznej, teorii i nauki warto spojrzeć jak na *case studies* – otwierające możliwości eksplorowania wątków podejmowanych zarówno przez artystów, jak i naukowców, lecz także humanistów czy współczesną myśl filozoficzną. Wskazane w tekście wątki mogą więc posłużyć do dalszego rozwijania idei, konceptów, języków i doświadczeń poruszanych przez artystów i wynikających z ich prac.

/// Maszyny mutacyjne

Seria wykładów, jakie miały miejsce w 1943 roku w Trinity College w Dublinie, ma znaczące miejsce wśród wielu zdarzeń, odkryć naukowych, które wpłynęły na przekraczanie granic między dyscyplinami nauk ścisłych i otworzyły nowe możliwości rozwijania badań nad życiem na poziomie kodu danych. Wykłady te prowadził znany już wówczas fizyk Erwin Schrödinger. Fenomen tych wystąpień, pod znaczącym tytułem *Czym jest życie?*, polegał na tym, że badacz zasugerował połączenie badań z zakresu fizyki kwantowej, teorii matematycznych i biologii, stawiając mocną tezę, że życie na prymarnym poziomie złożoności zasadza się na mutacji struktur pozbawionych przewidywalnych powieleń, bardzo podobnych do występujących w przyrodzie aperiodycznych kryształów, których forma wewnętrzna jest opisywalna na podstawie chaotycznych reakcji cząsteczkowych. Jednocześnie Schrödinger próbował nazwać (jeszcze przed odkryciem DNA) skomplikowaną dynamikę szyfru komórek organicznych. Rozważając teorię dziedziczenia, w połączeniu z koncepcjami matematycznymi i reakcjami zachodzącymi w świecie kwantów, uznał, że opisanie, czyli zrozumienie mechanizmów powstawania i rozwoju życia na poziomie komórkowym jest zadaniem transdyscyplinarnym i bezsprzecznie powiązaniem z procesami mutacji danych. Istnieją, jak twierdził, dwa sposoby rozbudowywania „małych cząsteczek” w większe formy:

Jednym jest powielanie tej samej struktury [...]. Tak się dzieje w rosnących kryształach. Z chwilą, gdy ustalona zostanie budowa komórki elementarnej, dalszy rozrost kryształu nie ma teoretycznie granic. Drugim sposobem jest rozbudowa agregatu nieoparta na nudnej, okresowej powtarzalności. Tak się dzieje w przypadku coraz bardziej skomplikowanych cząsteczek substancji organicznych, w których każdy atom czy grupa atomów odgrywa indywidualną rolę (inaczej niż w przypadku struktury periodycznej). W takim przypadku możemy mówić o aperiodycznym ciele stałym lub kryształcie i sformułować hipotezę, iż gen, a może i całe włókno chromosomowe – jest aperiodycznym ciałem stałym. (1998: 75–76)

Schrödinger, analizując prace Hugo Marie de Vriesa¹, wskazywał, że mutacje genów na poziomie życia organicznego zachodzą skokowo i często „spontanicznie” pod wpływem rozmaitych czynników, jak „przypadkowa fluktuacja energii drgań” (1998: 78). Aperiodyczna natura kryształu,

¹ Znany holenderski botanik i genetyk, który już pod koniec XIX wieku rozwinął badania nad teorią mutacji i dziedziczności.

będącego dla niego źródłem czy też wręcz matrycą życia organicznego, pozwala zakodować praktycznie nieskończoną liczbę możliwości nawet przy stosunkowo małej liczbie atomów. Materia żywa, przekonywał Schrödinger, wymyka się więc dążeniu do stanu równowagi – definiowanego przez niego jako bezład prowadzący do śmierci układu. Gwarancją jego przeżycia jest to, że każdy żywy organizm pobiera z otoczenia tak zwaną ujemną entropię². Miał to być też dowód na to, że życie jest raczej powiązane z destabilizacją i ruchami chaotycznymi niż ruchami porządkującymi i schematycznymi. Schrödinger wygłaszał swoje wykłady w czasach rozwoju maszyn liczących, systemów kodowania i dekodowania informacji (teoria Shannona-Weavera³), układów sprzężonych Norberta Wienera, jednak jego śmiała wówczas koncepcja, wskazująca na niewystarczalność stabilnych praw fizyki klasycznej w świecie mniejszych cząstek, zapowiadała połączenie doświadczeń wielu dziedzin i nowe odkrycia naukowe⁴, przyczyniające się do rudymenarnych zmian w rozumieniu budowy świata i, co ważne, niestabilności struktur, które konstruują nasze życie.

Austriacki teoretyk wykonał także jeden z pierwszych kroków prowadzących do pokazania, że maszyna mutacyjna (dla niego wzorem takiej maszyny były aperiodyczne kryształy i procesy skokowych zmian zachodzące w ich wnętrzach) może być w wielu aspektach nieprzewidywalna. Późniejsze badania na temat mutacji danych doprowadziły do odkrycia DNA, następnie przez przekształcenia na poziomie nauk ścisłych również nauki humanistyczne i kulturoznawcze sięgnęły po model mutacji i rozpoczął się trwający już wiele lat dyskurs warunkujący badania kultury jako formy mutacji danych czy jako zestawu przekształcanych algorytmicznych procedur. W tym procesie bardzo silnie uczestniczyła filozofia poststrukturalistyczna. Maszyna mutacyjna stała się ważnym elementem rozumienia mechanizmów translacji w filozofii Gilles’a Deleuze’a i Félix’a Guattariego: maszynowe *phylum* (*machinic phylum*), o którym pisali filozofowie, stało się

² Krytykowany za tę koncepcję Schrödinger wskazywał później, że entropia ujemna nie jest entropią wziętą ze znakiem minus, a raczej pojęciem bliskim energii swobodnej. Energia swobodna to ta część energii pobranej w pokarmie lub zmagazynowanej w organizmie, którą organizm może przetworzyć na pracę nieobjętościową.

³ Chodzi o znaną pracę *The Mathematical Theory of Communication* – opublikowaną w 1949 roku – zawierającą podstawy teorii informacji przedstawione przez Claude’a Shannona i esej omawiający tę teorię autorstwa Warren’a Weavera. Praca ta jest jedną z kluczowych dla zrozumienia roli i funkcji matematyki w koncepcjach przesyłu danych, kodowania i dekodowania informacji. Warto też pamiętać, że dla Shannona znaczenie informacji było stosunkowo nieistotne, ważny był sposób zapisu danych. Pisał, że informacja jest ściśle powiązana z niepewnością i jest entropią, czyli miarą chaosu w termodynamice. Podobnie myślał Schrödinger, używając tego terminu (zob. Shannon 1993: 173).

⁴ Aperiodyczne kryształy Schrödingera stały się ważną inspiracją między innymi dla biologów Jamesa D. Watsona i Francis’a Cricka, którzy niezależnie od siebie odkryli strukturę DNA.

maszyną mutacyjną, która może łączyć ze sobą, dzielić i kopiować różne poziomy rzeczywistości, jak też dziedziny wiedzy i nauki. Za pomocą kodu, przekształcania danych, procesów informacyjnych mogą więc być dokonywane zmiany zarówno na poziomie molekularnym, jak i społeczno-politycznym. W tym szerokim spektrum rozumienia maszyny mutacyjnej mechanizmy rzeczywistości mogą być rozpatrywane jako translacja danych, polegająca na uruchamianiu oprogramowania, pisaniu algorytmów i protokołów, które odpowiedzialne są za kolejne ich przekształcenia.

/// Art and science

Współczesna sztuka, szczególnie ta, która sięga po rozwiązania technologiczne i posługuje się narzędziami cyfrowymi, eksploruje również teorie naukowe. Eksperymentuje i często krytycznie odnosi się do nowych odkryć badawczych. Staje się w ten sposób formą metajęzyka: sytuuje się wewnątrz dyskursu związanego z szerokim spektrum zagadnień dotyczących ludzkiej i postludzkiej kondycji, sytuacji usieciowionej podmiotowości, form mutacji i przemian zachodzących na poziomie życia organicznego, a w konsekwencji wskazuje na ich konsekwencje w kulturze i społeczeństwie. Działania artystyczne często są bliskie rozważaniom teoretycznym opartym na naukowych konceptach, ponieważ skupiają się na procesie, na badaniu zjawisk i ich możliwych implikacji społecznych. Od algorytmistów⁵ i interaktywnych badań nad relacją między człowiekiem i komputerowym interfejsem⁶ czy też komunikacją transgatunkową aż po genetyczne przekształcenia⁷ (zob. Wilson 2010) sztuka ta operuje na najbardziej prymarnych poziomach kodu dającego współcześnie możliwości translacji rozmaitych danych na wielorakie systemy i formy prezentacji. Paradigmat łączący sztukę i naukę (*art and science*) ma swoje źródła w poszukiwaniach artystów już w latach sześćdziesiątych i siedemdziesiątych XX wieku, kiedy pojawiły się nowe narzędzia technologiczne, ale także rozwijały się badania nad możliwością łączenia takich dziedzin jak informatyka, matematyka z jednej strony, a biologia, chemia czy neurologia z drugiej.

⁵ Algoryści (algoryściści) to artyści posługujący się w swoich pracach, najczęściej graficznych, algorytmami. W 1995 roku stworzyli grupę o tej właśnie nazwie; byli wśród nich między innymi Jean-Pierre Hébert, Roman Verostko.

⁶ Już pierwsze projekty z lat siedemdziesiątych Myrona Kruegera, jednego z pionierów sztuki interaktywnej, zakładały eksplorowanie różnych możliwych form komunikacji człowiek-komputer.

⁷ Klasyczne już dziś prace Eduardo Kaca, Victorii Vesny i Jamesa Gizmewskiego, australijskiej grupy Symbiotica, interaktywne prace Christy Sommerer i Laurenta Mignonneau są jedynie wprowadzeniem w obręb sztuki, w której pojawia się dziś bardzo wielu artystów zajmujących się tymi zagadnieniami na różnych poziomach, przy wykorzystaniu wielu narzędzi twórczych.

Jedną z ważniejszych prac teoretyczno-historycznych śledzących ten paradygmat jest klasyczna już dziś książka Stephena Wilsona *Information Arts* z 2002 roku. Autor opisuje w niej współczesnych artystów, którzy podjęli wysiłek przekroczenia granic między sztuką i nauką w poszukiwaniu nowych form wyrazu, ale też definiowania takich zagadnień, jak proces twórczy, eksperyment, etyka badawcza, rozwój narzędzi. Wilson stawia tezę, że eksperyment artystyczny miewa często podobną strukturę do eksperymentu naukowego, w obu wypadkach ważne są poszukiwania nowych rozwiązań, proces, eksplorowanie granic i ich przekraczanie. Jednocześnie autor formułuje istotne pytania wskazujące na skomplikowaną sieć relacji łączących naukę i działania artystyczne:

Jaki rodzaj relacji może zaistnieć pomiędzy sztuką, badaniami naukowymi i technologicznymi innowacjami? W jaki sposób sztuka i nauka mogą wzajemnie się inspirować? W jaki sposób artyści mogą prowadzić techno-naukowe badania? [...] W jaki sposób badania naukowe mogą rozwijać artystyczne poszukiwania? W jaki sposób historycy sztuki i teoretycy kultury rozumieją interakcję pomiędzy kulturą i nauką? Jak tworzy się dyskurs naukowy? Co motywuje plany badawcze? Znajdujemy się w interesującym momencie historii, w którym czasami trudno jest wprowadzać rozróżnienia pomiędzy badaniami techno-naukowymi a sztuką – jest to znakiem tego, że na naszych oczach tworzą się szersze, zintegrowane perspektywy poznawcze sztuki i nauki. [...] Nasza kultura desperacko potrzebuje szerokiego zaangażowania w tworzenie definicji procedur badań, w aktualne procesy doświadczalne [...]. Artyści mogą mieć znaczący wpływ na ten dyskurs poprzez rozwijanie nowych modeli pracy. (Wilson2003: 3)

W paradygmacie *art and science* umieścić można wielu twórców drugiej połowy XX wieku i nowego stulecia, zarówno tych, którzy zajmują się bio- i nanoartem, sztuką software'u, projektowaniem graficznym i algorytmicznym, jak i wieloma innymi formami. Łączenie i przekraczanie granic między nauką i sztuką staje się dziś ważnym polem eksploracji, jednak jest to możliwe w dużej mierze dlatego, że język tworzenia i eksperymentowania w obu sferach jest związany z możliwością translacji danych i na tym poziomie kreowania nowej jakości, wartości czy artefaktu. Jednak zainteresowanie operacjami, procedurami i najmniejszymi częściami informacji, mające miejsce zarówno w obrębie nauk ścisłych (biologicznych czy chemicznych), jak i sztuki, wiąże się również z nowymi możliwościami wykorzystania narzędzi cyfrowych do odkrywania i mutowania różnych warstw i poziomów życia w techno-kulturowych strukturach rzeczywistości.

„To, co nazywamy rzeczywistością – pisał John Archibald Wheeler – wynika w ostatecznej analizie z zadawania binarnych [zero-jedynkowych] pytań”. I dodawał: „Wszystko, co fizyczne, ma źródło informacyjno-teoretyczne, i na tym polega partycypujący wszechświat” (Wheeler 1994: 290–298).

Programowanie i rozwijanie procedur algorytmicznych na każdym poziomie wiedzy, jak twierdzi Wolfgang Ernst⁸, wpływa na zmiany, jakie zachodzą w strukturach kulturowych, które stają się coraz bliższe językowi programowania. W takim ujęciu wszechświat przypomina gigantyczny komputer – kosmiczną maszynę do przetwarzania informacji. Ernst na określenie tej sytuacji używa terminu „kulturowa inżynieria” i definiuje kulturę jako język prymarnie zdeterminowany przez matematykę, kody, szyfry, dane i formuły, które istnieją w sieciowym obiegu. Dopiero zejście na ten poziom odsłania to, co według niego stanowi o epistemologicznym wymiarze współczesnej zmediatyzowanej kultury. W tym układzie sztuka stanowi często sferę eksploracji różnych wątków, fragmentów, eksperymentów czy też narzędzi, które determinują procesy poznawcze i doświadczenie w digitalnej rzeczywistości. Z perspektywy determinizmu kulturowego tego typu analizę zaproponował Lev Manovich. W swojej, opublikowanej w internecie książce *Software Takes Command*, zwraca on uwagę na nowy uniwersalizm współczesności:

Wyszukiwarki sieciowe, systemy rekomendacji, aplikacje mapujące, narzędzia blogowe, narzędzia aukcyjne, natychmiastowe programy komunikacyjne i oczywiście platformy, które umożliwiają innym pisanie nowego oprogramowania – Facebook, Windows, Unix, Android – znajdują się w centrum globalnej ekonomii, kultury, życia społecznego, równocześnie wywierając coraz większy wpływ na politykę. To „oprogramowanie kulturowe” – kulturowe w tym sensie, że jest bezpośrednio używane przez setki milionów ludzi oraz zawiera w sobie „atomy” kultury (media, informacje) jak również ludzkie interakcje z mediami i informacjami są tylko widoczną częścią znacznie większego wszechświata software’u. To oprogramowanie kontroluje trajektorię lotu inteligentnego pocisku w kierunku wyznaczonego celu w czasie wojny, korygując na bieżąco wszystkie parametry.

⁸ Wolfgang Ernst to jeden z ważniejszych obecnie niemieckich medioznawców, zajmujących się ideą archiwów, jak też historycyzmem w erze cyfrowych mediów. W swoich książkach, między innymi: *Medium Foucault* (2000), *Das Rumoren der Archive* (2002), *Das Gesetz des Gedächtnisses* (2007), rozwija tezy postawione przez Friedricha Kittlera i analizuje nowe możliwości kształtowania narracji na temat medialnych struktur rzeczywistości. W licznych wykładach postuluje nawet tezę, iż *media studies* powinny powrócić na lono nauk ścisłych, gdyż to właśnie język matematyki generuje rzeczywistość medialną, a tym samym kulturą i polityczną.

Oprogramowanie organizuje pracę hurtowni i linie produkcyjne Amazonu, Gapa, Della i wielu innych firm, umożliwiając gromadzenie i wysyłkę przedmiotów materialnych na cały świat oraz redukując czas tego procesu do niezbędnego minimum. Oprogramowanie pozwala sklepom i supermarketom automatycznie uzupełniać towary na półkach, jak również automatycznie podejmować decyzje, które towary powinny zostać przecenione, na jak długo i w którym miejscu przestrzeni sklepu powinny być eksponowane. Software jest również oczywiście tym, co organizuje Internet, kieruje ruchem mailowym, dostarcza strony WWW z serwerów, steruje ruchem w sieci, przypisuje adresy IP i renderuje strony WWW w przeglądarce. Szkoła i szpital, baza wojskowa i laboratorium naukowe, lotnisko i centrum miasta – wszystkie społeczne, ekonomiczne i kulturowe systemy współczesnego społeczeństwa są organizowane dzięki software'owi. Oprogramowanie komputerowe jest niewidocznym klejem, który to wszystko spaja. Mimo że różne systemy współczesnego społeczeństwa mówią w różnych językach i mają różne cele, to jednak wszystkie posługują się syntaksą *software'u* [...]. (2008: 3–4)

Manovich używa terminu „oprogramowanie kulturowe” jako formy kształtowania języka opisu działań kulturowych i społecznych. Wycięcie z dyskursu nauk humanistycznych, społecznych, politycznych poziomu programowania i sposobów dystrybucji wiedzy w wielu wypadkach skazuje badacza na opis zaledwie powierzchni rzeczy, ich otoczki, a więc *outputu* procesów dokonujących się poprzez algorytmy, które zostały wymyślone do programowania i projektowania sieci komunikacji. Algorytmy stają się podstawą współczesnego rozumienia świata, a sieć jest kategorią, która oplata coraz szersze pola znaczeniowe. Funkcjonujemy w świecie komunikacji transkodowanej, w sieci różnych form materii ożywionej i nieożywionej, w rzeczywistości biologiczno-informatycznej.

Radykalne tezy – dotyczące badań i rozumienia współczesnej funkcji mediów – które odnajdujemy między innymi w pismach wspomnianego już Wolfganga Ernsta, mówiące o tym, że mechanizmy algorytmiczne w dużej mierze zaprogramowane są tak, aby sterować wiedzą, pozycjonować ją według obliczeń matematycznych – mają swoje oczywiste odzwierciedlenie również w sztuce. Operacje, przekształcenia i mutacje, dokonywane w ramach działalności artystycznej, opierają się na procedurach transpozycji algorytmicznych, nie zaś linearnych ciągach semantycznych. „Translacja – pisze Jussi Parrika – nie jest operacją lingwistyczną [...], ale transpozycją, a nawet czymś więcej, aktywną operacją na poziomach

niedyskursywnej produkcji medialnej” (2010: XIII). Dlatego też takie działania artystyczne wymagają jednocześnie nowego oprzyrządowania analitycznego służącego ustaleniu zachodzących w niej przemian nie tyle estetycznych, ile przede wszystkim percepcyjnych i epistemologicznych w sytuacji niekończącego się transkodowania danych pomiędzy obiegami sieci o różnej przynależności topologicznej. Multimedia – według Ernsta – nie istnieją już bez czasowych algorytmicznych procesów, przez które następuje proces przekodowywania praktycznie wszystkiego: dźwięku, obrazu, fragmentów DNA i tak dalej.

/// Przypadek #1: biomolekularne transkodowanie

Jednym z polskich artystów, który w swoich projektach, performansach i działaniach podejmuje wątki rzeczywistości sterowanej algorytmicznie, jest Robert B. Lisek (logik i artysta). W projekcie SPECTRUM, zrealizowanym dla warszawskiej galerii Leto w 2008 roku, podjął temat bioterroryzmu⁹. Projekt miał formę scenariusza ataku bioterrorystycznego na Warszawę. Istotą przedsięwzięcia było wskazanie na relacje pomiędzy technologią biomolekularną, transkodowaniem, replikacją, samoreplikacją i możliwościami transmisji kodu w sieci. W Laboratorium Biologii Molekularnej Uniwersytetu Wrocławskiego Lisek, wykorzystując reakcję łańcuchową polimerazy, wyhodował nowy, nienazwany szczep bakterii *E. coli*, który bardzo szybko rozprzestrzeniał się w wodzie. Na podstawie planu miasta twórca opracował najszybszą metodę zainfekowania całej Warszawy. W jego artystycznym zamyśle bakterie miały być transportowane między innymi za pomocą sieci wodociągowej.

Mapa pozwala zrozumieć – twierdzi artysta – w jaki sposób patogeny (w tym wypadku moja bakteria *E. coli*) rozprzestrzeniają się i tworzą złożone biologiczne i komunikacyjne sieci. Graficzna prezentacja uzmysławia, jak niebezpieczne mogą być nowe szczepy bakterii i jak szybko mogą się one rozprzestrzeniać w takim mieście jak Warszawa. (Lisek 2008)

Artysta napisał także program komputerowy, który przetwarzał dane wyjściowe z procesu polimerazy w dźwięki i światło. W kolejnej fazie eksperymentu Lisek wszczepił bakterie w struktury roślin, wykorzystując białka zielonej fluorescencji, i otrzymał fluoroscencyjne rośliny-bakterie. Wydaje się, że w projekcie Liska multiplikacji ulegają struktury różnych sieci, ujawniając ukryte relacje wszystkich układów komunikacyjnych.

⁹Szczegółowa dokumentacja projektu: <http://lisek.art.pl/gespenst.html> (dostęp: 07.05.2012)



nr 01

Robert B. Lisek, Spectrum,
Galeria LETO Warszawa 2008.
(fot. RBL.)



nr 02

Robert B. Lisek, Spectrum,
Galeria LETO Warszawa 2008.
(fot. RBL.)

Za pomocą „zainfekowanej komunikacji” łączy się układy rzeczywiste i wirtualne (potencjalne), co wskazuje na ich niebezpieczną analogiczną strukturę.

Lisek niejako uruchamia maszynę mutacyjną. Maszynowe *phylum*, o którym pisali Deleuze i Guattari, to zestaw samoorganizujących się procesów, w których grupy wcześniej niepołączonych elementów nagle docierają do punktu krytycznego, gdzie zaczynają ze sobą „współpracować”, łączyć się i mutować w większe całości, tak jak nienazwany szczep bakterii wyhodowany przez Liska. Pojęcie *phylum* w definicji filozofów znosi granice między tym, co organiczne i nieorganiczne, stając się jednym z możliwych pojęć opisujących niebezpieczny moment, w którym wyhodowane w laboratoriach formy, wpuszczone w obręb sieci, zaczęły łączyć się ze sobą w sposób niekontrolowany, tworząc nieznane wcześniej bioobiekty, mutanty. W ramach definicji *phylum* fenomen samoorganizacji zachodzi wtedy, kiedy następuje bifurkacja (rozdzielenie) elementów w określonej fazie przestrzeni, kiedy pojawia się nowy atraktor albo kiedy system atraktorów wewnętrznie się mutuje w odpowiedzi na własne ruchy. Dla filozofów maszynowe *phylum* to szeroko definiowane odmiany maszyn abstrakcyjnych, które napędzają proces stawania się. Jednak z perspektywy współczesnych badań genetycznych może ono być również rozumiane jako dynamika algorytmów sterujących w ramach systemu sieciowego różnymi poziomami mutacji i przepływu danych (zob. Deleuze, Guattari 1987). Lisek w swoim projekcie wyraźnie wskazuje na to, że integracja oddzielonych wcześniej sfer współczesności sprawia, że obwody neuronalne, teleinformatyczne, somatyczne, limfatyczne, a nawet wodociągi czy drogi stają się poziomami tej samej sieci – połączonej i współzależnej. W tym układzie nie ma działań bez konsekwencji, a podstawową kategorią jest konwergencja. Sieć, potencjalne miejsce wolnej komunikacji, jest także podatna na sterowanie. Doświadczenia, afekty, wyniki badań – wszystko, co nas opisuje – może być transkodowane na bity informacji wymienianych przez miliony nawiązywanych połączeń (zob. także Jelewska 2012: 185–196). Robert B. Lisek w swoich projektach wskazuje wyraźnie, że pewne elementy digitalne i somatyczne mogą być ze sobą sprzęgnięte. Podstawą regulującą rzeczywistość są algorytmy, które współdefiniują i współkonstruują komunikację. Również w ramach masowej komunikacji przesyłanie informacji staje się jednostką manipulacji życia. I nie chodzi tu tylko o relacje społeczne i polityczne, które ulegają zmianie, ale równocześnie o poziom biologiczny, o cykl obiegu danych zawartych w naszych genach.

W jednym z ostatnich projektów CAPITAL (2011) Lisek skonstruował obiekt porównujący jego własny kod DNA (uzyskany ze śliny) z kodem wybranych wirusów (Lloviiu, Polio, Marburg, Ebola, HIV). Instalacja składa się z: systemu dekodującego DNA, autorskiego oprogramowania, które dokonuje transformacji i syntezy kodu genetycznego artysty z wirusami. Fragmenty kodów wirusów mutują się z DNA Liska, tworząc wciąż poszerzającą się kombinację. Proces ten jest także wizualizowany – na projekcji widzowie mogą obserwować modyfikujące się struktury genów opisanych za pomocą sekwencji liter. Integralną częścią projektu jest także trójwymiarowa makieta prezentująca przekrój budynku siedziby Muzeum Sztuki Współczesnej we Wrocławiu, gdzie instalacja była prezentowana po raz pierwszy. Makieta, będąca architektonicznym zapisem danych, odzwierciedla labiryntową konstrukcję budynku – nazistowskiego wielopoziomowego bunkra z czasów drugiej wojny światowej¹⁰. Istotą CAPITAL jest zastosowany przez Liska rozszerzający się model danych, w którym wszystko jest albo jednostką, albo funkcją. Umożliwia to niekończący się rozrost tego systemu i anektowanie nieobecnych w nim jeszcze wirusów i bioobiektów.

nr 03

Robert B. Lisek, Capital, WroConcret -
Muzeum Współczesne Wrocław 2012.
(fot. RBL.)



¹⁰ Szczegółowy opis wraz z abstraktem wykorzystanych badań naukowych dostępny jest na stronie internetowej: <http://lisek.art.pl/CAPITAL.html> (dostęp: 17.08.2012)

Artystę interesuje w tym projekcie rzeczywisty mechanizm *phylum*, naukowa analiza sposobów, za pomocą których kody organizmów stają się dostępne i wymienne. Obszar ten jest głównie zagarnięty przez duże koncerny farmaceutyczne, które opatentowują nowe formuły kodów i czerpią z tego zyski. Działanie artysty jest zatem projekcją sytuacji, w której stworzone formy kodu, udostępniane powszechnie i za darmo, będą mogły destabilizować i decentralizować obecny system. W założeniu Lisaka wybrane kody, które w przyszłości będą rezultatem kombinacji kodów wirusów i ludzkiego DNA, mogą zostać zsyntetyzowane; w ten sposób powstaną nowe formy nieludzkiego życia. Działanie artysty, w tym wymiarze, jest próbą zdefiniowania kryteriów możliwości rozwoju postludzkich obiektów czy jednostek przez przebadanie kwalifikatorów oraz granic tego, co ludzkie. Formy postludzkiego kodu, które próbował wygenerować, są realizacją jego teoretycznych badań nad ideą *singularity*, czyli efektu osobliwości, momentu, w którym – jak twierdzi między innymi Raymond Kurzweil – rozwój technologii sprawi, że będziemy mogli przedłużać formy istnienia w wymiarze nieskończonym (zob. Kurzweil 2006). Lisek jednak dostrzega w koncepcji *singularity* zagrożenie dla gatunku ludzkiego. Twierdzi, że komunikacyjne, sieciowe przyspieszenie wymiany danych doprowadzi do nieznanych nam jeszcze form synergii między nauką i technologią, tym samym bardzo szybko zaczną rozwijać się samogenerujące systemy superinteligentne, mogące w przyszłości zagrozić człowiekowi. Jego projekt CAPITAL eksploruje więc problematykę związaną z postępowaniem w badaniach nad sztuczną inteligencją, nanotechnologią i bioinżynierią.

/// Przypadek #2: FAKE ART

Michał Brzeziński to drugi polski teoretyk-artysta często sięgający do problematyki transformacji. W swoim cyklu FAKE ART (2011) wykorzystuje strategie naukowego poznania i form prezentacji laboratoryjnych wyników badań¹¹. Jednak prawdziwa natura tych prac nie do końca jest jasna. Często mamy tu do czynienia z mistyfikacją i jednoczesnym kreowaniem współczesnego naukowego mitu wiedzy. Brzeziński sytuuje współczesną działalność artystyczną blisko badań naukowych, stawia pytania o odpowiedzialność i etykę niektórych projektów z zakresu biotechnologii i inżynierii genetycznej. Dotyka problemów tożsamości współczesnego ciała wynikających z technicznych możliwości reprodukcji komórek i genotypów,

¹¹ Szczegółowa dokumentacja projektu na stronie: <http://www.brzezinski.zdnet.pl/michal-brzezinski/artist/artistic-events/fake-art-2>. Brzeziński wcześniej zajmował się również ontologią obrazu wideo, jako artysta-teoretyk jest autorem między innymi terminu wideo-tożsamość (zob. Brzeziński 2011a).

a także z tworzącej się dzięki poznaniu naukowemu nowej relacji pomiędzy gatunkami na poziomie ich podobieństwa komórkowego. Tworząc sugestywne konteksty dla swoich wystaw, które ekspozycyjnie często przybierają formę prezentacji laboratoryjnych, przedstawiających na przykład różne urządzenia pomiarowe, sugeruje on naukową legitymizację swojej twórczości. W tym ujęciu to, co naukowe, staje się w powszechnym odczuciu prawdziwe i konsekwentne, zapewnia społeczny kredyt zaufania. Sztuka Brzezińskiego, choć jest „fake”, to stara się zaistnieć wewnątrz naukowego dyskursu i aktywnie analizować jego wpływ na rzeczywistość. Na poziomie konceptualnym Brzeziński wnika do ważnych poziomów dzisiejszego poznania świata, do sfery cząsteczkowej, mikrobów i wirusów, będących często symbolicznym polem kulturowego wykluczenia – formą współcześnie rozumianego abiektu świata stechnologizowanej kultury chcącej zachować stabilność, równomierny wzrost i przede wszystkim sterylność. W tej rzeczywistości wirusy stają się elementem zewnętrznym, wykluczonym poza ciało, organizmem obcym, niosąc ze sobą zagrożenie mutacją – destabilizacją struktury organizmu.

nr 03

Michał Brzeziński, Bios i Zoe, BWA
Nowy Sącz 2011
(fot. RBL.)



Praca zatytułowana BIOS i ZOE (*Netfootage Performing Flower*) z 2011 roku jest obiektem realizującym naukową teorię symbiozy rośliny i komputera. Gardenia ogrodowa podpięta do gniazda usb za pomocą sensora galwanicznego uzyskuje możliwość prezentowania, za pomocą dostępnych jej algorytmów, swoich stanów afektywnych. Praca, będąca oczywiście kolejnym artystycznym „fakiem”, w kontekście najnowszych badań, realizowanych między innymi przez polskiego naukowca Stanisława Karpińskiego nad inteligencją, systemami komunikacyjnymi i komputacją roślin¹², nabiera dużo bardziej poważnego charakteru. Sam artysta wskazuje także na kontekst społeczny swoich działań:

Giorgio Agamben pisze o wykluczonym z kultury Zoe jako o nagim życiu, które można uśmiercić, nie narażając się na moralne potępienie. Agamben odnosi się oczywiście do shoah jako kontekstu wykluczenia życia poza BIOS, czyli chronioną prawnie i mentalnie uprawnioną formę życia, do ZOE. Nazywanie Żydów „robactwem” jest dokładnie odzwierciedleniem tego mechanizmu. Co stanie się jednak, jeśli postanowimy zbadać obszar świadomości robaków, co jeśli okaże się, że rozumiejąc ich emocje, zaczniemy im współczuć. Co jeśli zrozumiemy ofiarę składaną przez jedne formy życia innym w trakcie produkcji żywności? W jaki sposób możemy to uczynić? Technologia wydaje się już o krok od dekodowania reakcji organizmów żywych poprzez analizę ich pola elektromagnetycznego. (Brzeziński 2011b)

Brzeziński, powołując się na tekst Agambena *The Open. Man and Animal*, wskazuje na podobne kwestie, o których pisał filozof – na konieczność zrezygnowania z antropocentrycznych form komunikacji. Agamben dawał do zrozumienia, że stan zwierzęcości jest performatywny, tak samo jak stan bycia człowiekiem, a siła tej sytuacji tkwi w nieokreślonym i często nieoznaczonym przechodzeniu pomiędzy tymi stanami. Agambenowi nie chodziło o kształtowanie hybryd, ale o poszukiwanie przestrzeni antyhybrydowej, jeszcze niespełnionej, niezaprojektowanej, gdzie „nagie życie” może na nowo zacząć się artykułować (zob. Agamben 2004). W sytuacji poszukiwania miejsc do nowej artykulacji tego, co ludzkie i roślinne, ale

¹² Zespół badawczy pod kierownictwem prof. Stanisława Karpińskiego (Laboratorium Fizjonomiki i Modelowania Biotechnologicznego Roślin Szkoły Głównej Gospodarstwa Wiejskiego) realizuje projekt naukowy, którego celem jest „dogłębne zrozumienie roślinnych komórkowych i molekularnych mechanizmów, które przetwarzają informację kwantową, generowaną w obrębie fotosystemu II i I, na sygnały elektrofizjologiczne, redoks i hormonalne“ (<http://lfmbr.sggw.pl/?q=node/1>). W projekcie badane są złożone sieci komunikacyjne i komputacyjne roślin oraz ich możliwości aktywnego reagowania na czynniki stresogenne.

też wirusowe czy bakteryjne, sytuują się projekty z cyklu FAKE. Dość radykalnym przekroczeniem tych granic jest projekt Salami – FLESH OUT OF MY FLESH¹³ z 2011 roku. Przywołując naukowy artykuł z pisma „Tissue Engineering”, omawiający technologię produkcji tkanek organicznych w laboratoryjnych warunkach pozaustrojowych, Brzeziński zapowiada rozpoczęcie według tej procedury hodowli tkanki, która będzie pochodzić z jego ciała. Stworzona w ten sposób tkanka mięśniowa ma posłużyć do produkcji salami. Autokanibalizm czy też po prostu kolejny sposób wykorzystania mechanizmu namnażania się komórek? FLESH OUT OF MY FLESH mocno dyskutuje z oddzielaniem i ochroną ludzkiej cielesności wobec tego, co w kulturze zewnętrzne, przewrotnie postulując traktowanie komórek ludzkich jako materiału do produkcji pożywienia na takich samych zasadach, jak to ma miejsce w wypadku komórek zwierzęcych czy roślinnych.

Eksporując te wątki – krytycznie zarówno wobec kultury masowej, jak i nauki – Brzeziński wypowiada się na temat mikroprocesów łączących w jeden łańcuch różne poziomy życia. Wyolbrzymiając, a może nawet przywracając wykluczone i niedoświetlone obszary współczesnego doświadczenia, wskazuje na możliwości modelowania afektywnej komunikacji. Na swojej stronie internetowej artysta opisał koncept „instrumentu” muzycznego, opartego na sprzężeniu zwrotnym między wokalistką a ruchem bakterii obserwowanych pod mikroskopem.

Ruch bakterii będzie przekształcany na dźwięk – opisuje system działania Brzeziński – dodatkowo naniesiona warstwa wokalna zostanie dodana do tego dźwięku i przekształcona w pole elektromagnetyczne, które z kolei będzie działało na bakterię. Bakteria sama będzie swoimi ruchami stymulowała zmianę, natężenie i intensywność napięcia elektrycznego wytwarzanego przez elektrody. Oczywistym efektem będzie też elektroliza jako efekt oddziaływania dźwięku, powodowana intensywnością napięcia. Elektroliza doprowadza do zmian jonizacji wody, uwalniania się tlenu i wodoru z wody i wysychania naczynia, w którym znajdują się bakterie. Wysychanie wody jest więc procesem wyczerpywania się zasobów życiowych, a kurczenie się zasobów jest skorelowane z intensywnością życia, a ta intensywność stymulowana jest przez własną aktywność. Na tę aktywność nakłada się oczywiście słowo ludzkie. Ta praca przekształca więc ludzkie słowo, śpiew, melodię

¹³ Szczegółowa dokumentacja projektu na stronie: <http://www.brzezinski.zdnet.pl/michal-brzezinski/inspirations/salami-flesh-out-of-my-flesh>

w energię korzystającą z zasobów bakterii. Dla człowieka natomiast stymulacją jest ruch bakterii, który dzięki komputerowi tworzy dźwięk, a zasobem ludzkim jest czas, który został przewidziany na ten eksperyment artystyczny. (Brzeziński 2012)

Brzezińskiego interesują formy komunikacji pozawerbalnej, racjonalnej i emocjonalnej: schodząc na poziom afektu, chce odkryć nowe możliwości transgresywnych międzygatunkowych struktur relacyjnych.

Jussi Parikka w książce, na którą również powołuje się Brzeziński, *Insect Art: An Archaeology of Animals and Technology*, pisze, że insekty i wirusy – jako zdolne do afektywnej komunikacji, niesamowitych doznań, nieprzewidywalnych możliwości i zachowań, istniejące poza ramami modeli, które tradycyjnie służą do ich opisu – stają się dziś modelem dla medialnych form komunikacji. Insekty są mediami (jako formy komunikacji), a media insektami. Tak jak zwierzęta są w ciągłej relacji z otoczeniem,

tak środowisko medialne, w którym żyjemy, jest skonstruowane z naszych etologicznych ciał będących w interakcji z ciałami technologicznymi, politycznymi i ekonomicznymi. Albo inaczej rzecz ujmując: nie tyle *mamy* media, ile *jesteśmy* mediami. (Parikka 2010: XXVII)

Analizując prace Brzezińskiego w kontekście najnowszych technologii i odkryć naukowych, trudno „złapać” wyraźną granicę pomiędzy fikcją i prawdą. Właściwie można powiedzieć, że stają się one rozbudowanym elementem performatywnej sieci skojarzeń, danych, faktów, teorii i koncepcji. Brzeziński wciąż testuje powiązania i samogenerujące możliwości tych układów.

/// Przypadek #3: DE/STABILIZACJE SIECI

Z jednej strony usieciowienie może budzić niepokój – zmediatyzowaną kategorię freudowskiej niesamowitości – z drugiej zaś wydaje się, że może prowadzić do nowego typu globalnej ekologii: biologicznoinformatycznej globalnej odpowiedzialności przyznającej potencjalnie wszystkim użytkownikom możliwość swobodnego poruszania się po sieci. Świadomość usieciowienia i znajomość mechanizmów zarządzania, które nie są tożsame z naszym językiem i sposobem prowadzenia narracji, pozwalają nawiązywać konsekwentne połączenia poza z góry zdefiniowanymi, nastawionymi na sterowanie globalnymi systemami. W tej rzeczywistości nie ma niczego, co jednoznacznie określa funkcjonowanie całego systemu, a ostateczny jego kształt zależy wyłącznie od ekologii użytkowania sieci.



nr 01

Paweł Janicki, EU_tracer,
wykonanie w Centrum Sztuki
WRO.
(fot. Zbigniew Kupisz, 2011)



nr 02

Paweł Janicki, EU_tracer,
wykonanie w Centrum Sztuki
WRO. Kontrabas: Benjamin
Duboc.
(fot. WRO Art Center, 2011)

powiązań sieciowych, jest Paweł Janicki. W swoim projekcie EU TRACER (2011 rok)¹⁴ wykorzystał techniki analizowania i skanowania danych pochodzących z sieci, które następnie generowały struktury muzyczne i były umieszczane w formie graficznej w trójwymiarowej przestrzeni projekcji. Akcji towarzyszył muzyk, który improwizował do działań Janickiego. Performans odbywał się w różnych miastach europejskich (Brukseli, Paryżu, Mińsku, Wrocławiu, Lwowie). Wykonując to działanie w Brukseli, Janicki skanował dane pochodzące z serwerów Parlamentu Europejskiego i różnych europejskich instytucji, udostępniając w ten sposób publicznie elementy poufnych informacji. Z kolei w czasie wystąpienia na Białorusi ruch internetowy przekierowywał wciąż artystę na witrynę „Łukaszenko ostatni dyktator”, które to hasło wyświetlało się na ekranie pośród innych filtrowanych z sieci informacji. W innym projekcie PING MELODY (realizowany od 2003 roku) Janicki w ramach działania na żywo także eksplorował możliwości komunikacyjne i interaktywne sieci¹⁵. Do projektu zapraszał muzyków – dźwięk ich instrumentu czy wokal najpierw były zamieniane w pakiet danych, który wysyłano w przestrzeń sieci, a później powracał zniekształcony przez opóźnienia i błędy, które wystąpiły w trakcie transmisji. Sferę wizualną performansu tworzyły udostępniane przez artystę informacje o transmisji i pojawiających się błędach. W PING MELODY część wykorzystywanego kodu software'u została skopiowana przez niego z oprogramowania stworzonego przez naukowców DARPA¹⁶. Janicki zrewitalizował militarny system stworzony przez amerykańską agencję, dzięki przystosowaniu go do działalności artystycznej uczynił z niego część układu nowoczesnego instrumentu muzycznego. Jak sam pisał:

Jestem zainteresowany pewną wyjątkową cechą globalnego środowiska komunikacyjnego, będącą sprawą kluczową dla struktur decyzyjnych (rządów, administracji, kadry kierowniczej itd.). Mianowicie: charakterystycznym dla wielu technokratycznych kultur przejściem od systemu decyzyjnego skierowanego przeciwko jednostkom lub grupom, zaburzającego wspólnotowy *status quo*, do systemu kolektywnego, legalnego, automatycznego lub algorytmicznego. [...] Czynniki odpowiedzialne za sprawowanie kontroli w nowym systemie mogą być lokowane przez instytucje nadzorujące wewnątrz grup. Zatem akty represjonowania

¹⁴ Szczegółowa dokumentacja projektu na stronie: <http://paweljanicki.jp/eutracer/> (dostęp: 27.07.2012).

¹⁵ Szczegółowa dokumentacja projektu na stronie: http://paweljanicki.jp/pingmelody_main_en.html (dostęp: 27.07.2012).

¹⁶ Amerykańska organizacja Defense Advanced Research Projects Agency (DARPA).

skierowane formalnie w destabilizujące czynniki, mogą w rzeczywistości być formami strategii obronnych zaczerpniętymi ze struktur decyzyjnych [...]. Algorytmiczne, automatyczne procedury utrzymują neutralny status, ich użycie jest rodzajem autokamuflażu ukrywającego prawdziwe, szczególnie wyrachowane motywy zachodzących procesów. (2003)

Janicki, przez twórcze i indywidualne rozwijanie narzędzi programowania, konstruuje otwarte systemy przepływu danych, krytycznie odnoszące się do form odgórnego sterowania siecią, wskazuje na możliwe miejsca przepięć i błędów zachodzących w samym procesie transkodowania, który może stać się początkiem nowego systemu komunikacyjnego.

Sieci – pisał Castells – są strukturami [...] zdolnymi do rozprzestrzeniania się bez ograniczeń [...] Oparta na sieci struktura społeczna jest wysoce dynamicznym, otwartym systemem [...] Mimo to morfologia sieci jest także źródłem radykalnej reorganizacji stosunków władzy. Łączące sieci przekąźniki (np. przepływy finansowe, przejmujące kontrolę nad medialnymi imperiami, które wpływają na procesy polityczne) są uprzywilejowanymi instrumentami władzy. A zatem ci, którzy kontrolują przełączniki, są posiadaczami władzy. (2011: 492)

Stosując strategię ujawniania danych i struktur, które je organizują, Janicki zwraca uwagę na konwergencję tego, co społeczne, i tego, co technologiczne, pokazując, iż proces ten jest „podstawowym źródłem w kształtowaniu, prowadzeniu i zwodzeniu społeczeństw” (tamże: 493).

Jedną z technik wykorzystywanych przez artystę jest *live coding*. Jest to strategia polegająca na tworzeniu kodu software’u na żywo. W czasie występu przed publicznością performer tworzy najczęściej kod generujący struktury dźwiękowe i wizualne. W tym wypadku kod definiuje całokształt tej sytuacji. Nie tylko strukturę i ontologię dzieła, lecz także kontakt i relację z publicznością. Innymi słowy interaktywność takiego zdarzenia jest kodowana na wielu poziomach, kształtuje formę przekazu, ale także rodzaje odbioru; przekracza znaczenia strukturalne i bezpośrednio determinuje charakter sytuacji. Staje się elementem zbiorowej tożsamości, często nie tylko przez metamodel podkreślający sieciowy charakter współczesnej podmiotowości, lecz także głównie przez aktywne śledzenie informacji umieszczonych w internecie, do których nie mają dostępu jego zwykli użytkownicy.

Janicki jest także twórcą interaktywnych interfejsów i projektantem nowych typów doświadczeń w obrębie *human-computer-interaction*, rozwijającym doświadczenia mediów stanowiących dynamiczne struktury relacji technosomatycznych. Jego poszukiwania w przestrzeni mediów interaktywnych stały się powodem powstania takich prac, jak choćby: MAPPING CHOPIN (2010)¹⁷, w czasie której widzowie za pomocą swojego ruchu mogli wpływać na tempo i dynamikę odgrywanych utworów Chopina, czy OCEANUS (2011)¹⁸, będący próbą stworzenia interaktywnej nielinarnej narracji (praca miała formę interaktywnego stołu umożliwiającego dowolne operowanie znajdującymi się na nim wirtualnymi obiektami).

Strategie i obszary, które obiera i eksploruje Janicki – między innymi wizualizacja informacji, *live coding*, projektowanie interakcji i nowych typów doświadczeń medialnych – wydają się kluczowe dla najnowszej sztuki. Przekraczając uschematyzowane formy komunikacji, stają się początkiem łańcucha przemian zmieniającego myślenie o zapośredniczającej funkcji mediów. W projektach Janickiego poziomy krytyczne, takie jak wydobywanie ukrytych danych z sieci, są bardzo często komplementarne wobec nowych typów manipulacji i eksploracji narracji medialnej. Wskazując również na społecznotwórczą funkcję software'u, o której pisał Manovich, Janicki bada możliwości sieci jako niekończących się dekonstrukcji i konstrukcji kulturowych.

/// Podsumowanie

Siegfried Zielinski w książce *Archeologia mediów. O głębokim czasie technicznie zapośredniczonego słuchania i widzenia* wskazuje, że technologia nie jest ludzka, jest raczej głęboko nieludzka. Najlepsze technologiczne osiągnięcia zostały stworzone w opozycji do tego, co w danym momencie historii było powszechnie określane jako ludzkie (Zielinski 2010). W takim pojęciu media nie są jedynie przedłużeniami człowieka, ale raczej to on staje się częścią wielopoziomowych procesów, czasem uruchamia niektóre z nich, które dalej w ramach samoreplikacji mogą kształtować osobne struktury, a nawet nieznane formy życia. Lisek tworzy algorytmiczną maszynę mutacyjną, która potencjalnie może zniszczyć jego samego; u Brzezińskiego eksperymenty z komputacją człowiek-wirus, człowiek-roślina stają się niejednoznaczne etycznie, budzą społeczny niepokój; przepięcia i kopiowanie

¹⁷ Szczegółowa dokumentacja projektu na stronie: http://paweljanicki.jp/mappingchopin_en.html (dostęp: 27.07.2012).

¹⁸ Szczegółowa dokumentacja projektu na stronie: http://paweljanicki.jp/oceanus_en.html (dostęp: 27.07.2012).

fragmentów sieci, dokonywane przez Janickiego, mogą spowodować przerwy w dopływie danych, mogą je zupełnie przekształcić i zniszczyć wiele połączeń. Deleuze i Guattari dobrze wiedzieli, że technologia dostarczająca narzędzi mutacyjnych, translacyjnych wyznacza koniec myślenia o ciele i organizmie jako o zamkniętych, ograniczonych modelach. Trzeba więc zacząć przyglądać się temu, jak nasze usieciowione organizmy wciąż artykułują się wraz z tym wszystkim, co tradycyjnie było postrzegane jako zewnętrzne wobec tego, co ludzkie.

Nie wiemy nic na temat naszego ciała – pisali – oprócz tego, że może działać, czyli jakie są jego afekty, a więc jak potrafi bądź nie potrafi połączyć się z afektami innych ciał, czy czyni to po to, by zniszczyć te ciała, czy zostać przez nie zniszczonym, czy w celu dokonania wymiany działań i emocji, czy też połączenia się z nimi w silniejszy organizm. (Deleuze, Guattari 1987: 257)

Destabilizujące procesy odsłaniają w pewnej mierze performatywną i niejednokrotnie niestabilną strukturę życia na jego najbardziej podstawowym poziomie. Schrödinger pisał o tworzeniu się życia z aperiodycznych kryształów, niestabilnych form mutacyjnych, wydaje się, że współczesna sztuka, badając nowe formy relacji i procedury ich łączenia, transponuje je w obręb społecznego doświadczenia, czyni je bardziej wyrazistymi, możliwymi do doznania, bezpośrednimi, poza rygorami laboratoriów, odsłaniając ich programowalne mechanizmy.

„Życie wzięło się z bitu” to słynne zdanie Johna Archibalda Wheelera, ostatniego współpracownika Einsteina i Bohra, który w pracy *At Home in Universe*, po kilkudziesięciu latach badań nad komunikacją komórkową, pisał, że bit stał się elementarną cząstką: nie tylko mikroskopijną, lecz i abstrakcyjną – binarną cyfrą, przerzutnikiem, zero-jedynką. Informacja, według niego, ożywia wszystko – każdą cząsteczkę, każde pole siłowe, nawet nieskończoność czasoprzestrzeni. Jednak konsekwencje tego faktu mogą być bardzo różne. I tu właśnie otwiera się całe pole do działań artystycznych eksplorujących różne konsekwencje współczesnej bioinżynierii i programowania, jak też współczesnych humanistów, teoretyków mediów, socjologów, kulturoznawców badających i dokonujących namysłu nad maszynami mutacyjnymi, które uruchamiane są w laboratoriach, ale przez sieci komunikacyjne są podłączone do obiegów społecznych, politycznych, etycznych itd. O ile w badaniach i sztuce anglosaskiej, niemieckiej, azjatyckiej problemy te stanowią od wielu lat istotną przestrzeń eksploracji¹⁹,

¹⁹ Zob. <http://userwww.sfsu.edu/infoarts/links/wilson.artlinks2.bio.html>

o tyle w Polsce są one wciąż raczej aktami marginalnymi. Jednakże coraz wyraźniejsza i bardziej odczuwalna niestabilność tych obiegów, a także procesy samoreplikacji różnych nowych, pojawiających się w niej bioobektów stanowią ważne i pilne wyzwanie dla gatunku ludzkiego. Istnieje więc ciągle potrzeba powracania i redefiniowania tych skomplikowanych współczesnych zjawisk transmutacji i usieciowienia również przez strategie, jakimi posługuje się sztuka.

Bibliografia:

/// Agamben G. 2003. *The Open: Man and Animal*, tłum. K. Attell, Stanford University Press, California.

/// Brzeziński M. 2011a. Michał Brzeziński: *FAKE ART*, katalog wystawy, BWA, Nowy Sącz.

/// Brzeziński M. 2011b. *Zoe, Bios... IT = Interfejs Transgatunkowy*, <http://www.brzezinski.zdnet.pl/michal-brzezinski/education-practice/discussions-and-criticism/it-interfejs-transgatunkowy>; dostęp: 06.06.2012.

/// Brzeziński M. 2012. *Afekt: Komunikacja transgatunkowa, czyli biosztuka z perspektywy egzoetyki*. <http://www.brzezinski.zdnet.pl/michal-brzezinski/education-practice/discussions-and-criticism/kominikacja-transgatunkowa-czyli-biosztuka-z-perspektywy-egzoetyki>; dostęp: 06.06.2012.

/// Castells M. 2011. *Spółeczeństwo sieci*, tłum. M. Marody, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa.

/// Deleuze G., Guattari F. 1987. *A Thousand Plateaus, Capitalism and Schizophrenia*, tłum. B. Massumi, University of Minnesota Press, Minneapolis.

/// Janicki P. 2003. *Ping Melody: ideological undercurrent*, http://paweljanicki.jp/pingmelody_ideologicalundercurrent_en.html; dostęp: 27.07.2012.

/// Jelewska A. 2012. *Sensorium. Eseje o sztuce i technologii*, Wydawnictwo Naukowe UAM, Poznań.

/// Kurzweil R. 2006. *The Singularity is Near: When Humans Transcend Biology*, Penguin Books, London–New York.

/// Lisek R.B. 2008. *Spectrum*. <http://lisek.art.pl/gespenst.html>; dostęp: 07.08.2012.

/// Loewenstein W.R. 1999. *The Touchstone of Life: Molecular Information, Cell Communication, and the Foundation of Life*, Oxford University Press, New York–Oxford.

/// Manovich L. 2008. *Software Takes Command*. <http://lab.softwarestudies.com/2008/11/softbook.html>; dostęp: 05.01.2012.

/// Parikka J. 2010. *Insect Media: An Archaeology of Animals and Technology*, University of Minnesota Press, Minneapolis.

/// Shannon C. 1993. *Collected Papers*, IEEE Press, New York.

/// Shrödinger E. 1998. *Czym jest życie oraz Umysł i materia. Szkice autobiograficzne*, tłum. S. Amsterdamski, Prószyński i Ska, Warszawa.

/// Simondon G. 2011. *On the Mode of Existence of Technical Objects*, tłum. N. Mellamphy, D. Mellamphy, „Deleuze Studies” 2011, vol. 5.

/// Wheeler J.A. 1994. *At Home in the Universe*, American Institute of Physics, New York.

/// Wilson S. 2003. *Information Arts: Intersections of Art, Science, and Technology*, The MIT Press, Cambridge.

/// Wilson S. 2010. *Art + Science Now*, Thames and Hudson, New York.

/// Zielinski S. 2010. *Archeologia mediów. O głębokim czasie technicznie zapośredniczonego słuchania i widzenia*, tłum. K. Krzemieniowa, Oficyna Naukowa, Warszawa.

Netografia:

<http://brzezinski.zdnet.pl>

<http://lfmbr.sggw.pl>

<http://lisek.art.pl>

<http://paweljanicki.jp>

<http://userwww.sfsu.edu/infoarts/links/wilson.artlinks2.bio.html>

/// Abstrakt

Artykuł omawia trzy przypadki (*case study*) najnowszej polskiej sztuki medialnej (Robert B. Lisek, Michał Brzeziński, Paweł Janicki) w kontekście przemian kulturowo-społecznych związanych z rozwijaniem się systemów społeczeństwa sieci, jak też nauki, w tym teorii informacji, fizyki kwantowej, biologii i filozofii. Tekst wskazuje na sztukę, która ma funkcję krytyczną i destabilizującą zastane schematy komunikacyjne, naukowe i kulturowe. W tej nowej praktyce artystycznej dochodzi bowiem do silnego sprzężenia pomiędzy działalnością twórczą oraz teoriami naukowymi i nowymi narzędziami technologicznymi.

Słowa kluczowe:

sztuka i nauka, najnowsza polska sztuka medialna, teorie mediów, społeczeństwo sieci

/// Abstract

The article discusses three cases study from new Polish media art field (Robert B. Lisek, Michał Brzeziński, Paweł Janicki) in the context of socio-cultural changes connected with development of both network society systems and science including information theory, quantum physics, biology and philosophy. Text points out the art projects that have critical aim and destabilize common communicational, scientific and cultural schema. In this new artistic practice there is a strong feedback between creativity and scientific theories as well as new technological devices.

Keywords:

art and science, new Polish media art, media theory, network society

REPREZENTACJA ZDOMINOWANYCH PRZEZ DZIAŁANIA ARTYSTYCZNE. JEJ SZANSE I ZAGROŻENIA NA PODSTAWIE DZIAŁALNOŚCI KRZYSZTOFA WODICZKI

Karolina Mikołajewska

Akademia Leona Koźmińskiego, Uniwersytet Warszawski

Jedną z możliwych strategii reprezentowania wykluczonych jest sztuka publiczna, definiowana jako rodzaj praktyki artystycznej, której celem ma być „konstruowanie przestrzeni publicznej i publiczności, urealnienie systemu demokratycznego i przypominanie o jego ideałach, budowanie kontekstu i tematów debaty” (Krajewski 2005: 58). Nurt ten powstał w latach sześćdziesiątych XX wieku, gdy zauważono, że nowoczesna władza jest przede wszystkim sprawowana przez kontrolę codzienności¹. Stanowi on ingerencję pola sztuki w pole polityki, zwłaszcza jeśli przyjmiemy, że polityka „dotyczy tego, co widzimy i co możemy powiedzieć, tego, kto ma kompetencje, aby wiedzieć, i predyspozycje, aby mówić, oraz sposobów zajmowania przestrzeni lub dysponowania czasem” (Rancière 2007a: 70). Demokratyzacja społeczeństwa, jakiej chcą artyści działający w nurcie sztuki publicznej, jest niemożliwa bez uznania grup wykluczonych przez grupy dominujące, a to z kolei zdaje się niemożliwe bez reprezentacji.

Szukając adekwatnych narzędzi do opisu tego rodzaju praktyki na gruncie nauk społecznych, można wyjść od stwierdzenia mówiącego, że prawdopodobnie nie istnieje w świecie żaden w pełni inkluzywny porządek społeczny – Pierre Bourdieu był zdania, że coś takiego jak „wspólny

¹ Dla porządku powinnam odnotować, że wyróżnia się pięć odmian sztuki publicznej: a) sztuka w przestrzeni publicznej, b) przestrzeń publiczna jako dzieło sztuki, c) projekty site-specific, d) community-art, e) nowa sztuka krytyczna, która działa w publicznym interesie, a jej przedmiotem „jest to, co ukryte, nieobecne, przemilczane, wykluczone z oficjalnego dyskursu, a jednocześnie ten dyskurs konstytuuje, jest przyczyną wykluczenia i nierówności, co narzuca nam tożsamość i określa, czym jest zdrowy rozsądek” (Krajewski 2005: 74–75). Krzysztof Wodiczko wpisuje się w ostatni nurt, ale dla przejrzystości wywodu będę posługiwała się terminem „sztuka publiczna”.

świat” nie istnieje i nie może istnieć, w istocie możemy mieć do czynienia co najwyżej ze wspólnie wytwarzaną iluzją wspólnego świata (por. Jacyno 1997: 13). Ci, którzy z określonego porządku społecznego są wykluczeni, zostali pozbawieni prawa głosu w przestrzeni publicznej, co według niektórych teoretyków demokracji, takich jak Claude Lefort, oznacza, że odmawia im się uczestnictwa w demokracji. Według niego prawo do pojawiania się w przestrzeni publicznej w charakterze podmiotu mówiącego świadczy o przynależności do wspólnoty politycznej (Lefort 1988: 41).

Na rzecz jednostek wykluczonych działają – w terminologii Pierre’a Bourdieu – „rzecznicy zdominowanych”, dokonujący transferu swojego kapitału społecznego tak, by działać przeciwko ustalonemu porządkowi symbolicznemu. Francuski teoretyk pozostaje sceptyczny co do możliwości samodzielnego powrotu do sfery społecznej widzialności: „[p]raca symboliczna konieczna do wyrwania się z milczącej oczywistości doksy i do wypowiedzenia, i oskarżenia ukrywanej przez nią arbitralności zakłada istnienie narzędzi ekspresji i krytyki, które podobnie jak inne formy kapitału są nierówno rozdzielone. Dlatego też wszystko skłania do wniosku, że nie jest ona możliwa bez udziału profesjonalistów w dziedzinie objaśniania [...]. Taki transfer kapitału pozwala zdominowanym na wzięcie udziału w zbiorowej mobilizacji i wywrotowym działaniu skierowanym przeciw ustalonemu porządkowi symbolicznemu” (Bourdieu 2006: 267–268). Wydaje się, że wybór takiej perspektywy teoretycznej pozwala na ujęcie zjawiska, jakim jest sztuka publiczna: jest ona bowiem bez wątpienia działaniem wymagającym owej zbiorowej mobilizacji oraz jest wywrotowa w tym sensie, że obecnie funkcjonujące zasady będące podstawami wspólnoty politycznej mają być zakwestionowane.

Więcej wątpliwości może budzić rola owego „profesjonalisty”, który czyni atut ze swojej wysokiej pozycji społecznej i „ceduje” swój kapitał kulturowy i symboliczny na rzecz grupy nieuprzywilejowanej. Taka działalność może budzić wiele wątpliwości etycznych: czy pozycja społeczna zdominowanych faktycznie może się dzięki niej zmienić? Być może zdominowani są jedynie tworzywem artystycznym, stanowią temat, dzięki któremu artysta może zwiększyć swoją popularność? Czy estetyzacja cierpienia pozwala na zmianę zasad leżących u podstaw wspólnoty? Być może taka strategia jest jednak skuteczna i pozwala dotrzeć do szerokiego grona odbiorców? W tekście postaram się pokazać trudności, jakie wiążą się z działaniem w ramach sztuki publicznej, rozważając to, kto jest nadawcą, formułuje komunikat; do jakiego stopnia komunikaty formułowane za pośrednictwem sztuki publicznej mogą przybliżyć problem, a także to, kto jest adresatem

tego rodzaju sztuki. Niech rozwinięcie tych wymiarów posłuży próbie odpowiedzi na zasadnicze pytanie: czy jest to sztuka dla wykluczonych, o wykluczonych czy z wykluczonymi?

/// Sztuka publiczna i Krzysztof Wodiczko

Chciałabym się skupić na przykładzie prac Krzysztofa Wodiczki (ur. 1943 w Warszawie), który jest jednym z najbardziej znanych i cenionych współczesnych polskich artystów. Od wielu lat konsekwentnie ujmuje się za tymi, którzy w różnych społeczeństwach są pod wieloma względami wykluczeni. Jego wysoką pozycję w polu artystycznym potwierdza na przykład fakt, że był dwukrotnie reprezentantem na Biennale w Wenecji (raz jako przedstawiciel Kanady, raz Polski). Współpracuje z wieloma światowymi instytucjami artystycznymi i naukowymi (m.in. École nationale supérieure des beaux-arts w Paryżu, Massachusetts Institute of Technology, Graduate School of Design, Harvard University czy z National Museum of Modern Art w Tokio), brał udział w światowych wystawach – między innymi Bienal de São Paulo (1965, 1967, 1985) czy documenta w Kassel (1977, 1987). Jest absolwentem Wydziału Wzornictwa Przemysłowego na warszawskiej ASP. Pod koniec lat siedemdziesiątych wyemigrował z Polski, mieszkał w Kanadzie, Stanach Zjednoczonych i Francji. W roku 2010 wykładał w warszawskiej Szkole Wyższej Psychologii Społecznej.

Artysta za każdym razem obiera sobie za cel inną społeczność, inny problem. Zbiera informacje podczas długich obserwacji i rozmów. Efektami jego pracy nie są kolejne analizy czy strategie naprawy. Zamiast tego powstają diagnozy w dwu formach. Po pierwsze, *wizualne* – projekcje publiczne. Zdefiniowany problem przedstawia w formie „zamrożonego kadru” fotograficznego lub filmów wyświetlanych za pomocą projektora na zabytkach architektonicznych i rzeźbiarskich². W ciągu ostatnich dwudziestu pięciu lat powstało wiele prac, które naświetlały między innymi takie problemy, jak bezdomność (Boston, 1986–1987, Nowy Jork, 1996), przemoc wobec kobiet (Kraków, 1996, Tijuana, 2001), nielegalna imigracja (Tijuana–San Diego, 1988, Bazylea, 2006), cierpienie i trajektoria będące wynikiem choroby popromiennej (Hiroszima, 1999). Należy podkreślić, że projekcje zawsze są wyświetlane w miejscach publicznych i dodatkowo są później odtwarzane w licznych muzeach na świecie. Po drugie, często równoległe do projekcji, powstają różnego rodzaju instrumenty mające swoje praktyczne zastosowanie, tworzone przy współpracy i z myślą o grupach

² Por. hasło „Krzysztof Wodiczko” w bazie culture.pl, źródło: http://www.culture.pl/pl/culture/artykuly/os_wodiczko_krzysztof.

nieuprzywilejowanych, na przykład *Pojazd bezdomnego* (1988), *Rzecznik obcego* (1993) czy *Pojazd weteranów wojennych* (2008). Urządzenia tworzone przez Wodiczkę mają z pewnością dużo mniejszy zasięg i powstają w inny sposób, gdyż w większym stopniu angażują przedstawicieli grup zdominowanych. Mają służyć grupom wykluczonym z powrotu do społeczeństwa.

Wodiczko pracuje jak badacz społeczny, sam siebie nazywa obywatelem-artystą lub artystą i politykiem (Rypson 1995: 20, 223) – a ponadto często współpracuje z NGO, lecz jego celem jest nie tylko ujawnienie niesprawiedliwości, deprywacji, ale i doprowadzenie do sytuacji niestabilności, podważenie wszystkiego, co w porządku społecznym wydaje się oczywiste. W swojej pracy zdaje się podążać za myślą Jacques’a Rancière’a, który przeciwstawiał się demokracji konsensualnej, polegającej na zakryciu sporu poprzez administrowanie problemów politycznych, i proponował tezę, zgodnie z którą polityka oparta jest na *dysensie*, „będącym zasadą wspólnoty dysensualnej, która w miejsce istniejącego świata stawia zawsze inny, wspólny świat, proponuje własne reguły inkluzji i uwspólnienia” (2007a: 45–46).

Według Wodiczki „demokracja nigdy nie jest skończona. [...] Artysty są w szczególnym położeniu, by przyczyniać się do eksplorowania nowych form demokracji, by tworzyć prace, które są wyzwaniem i wzburzają. Artysty mają możliwość kontynuowania tradycji awangardy, która zawsze uwzględniała kwestie publiczne” (Phillips 2003: 33). Artysta w sposób konsekwentny od wielu lat buduje swój program polityczny, w którym wzywa do odnalezienia nowych podstaw dla wspólnoty demokratycznej. Ten program organizuje wybór tematów, którym poświęca swoją uwagę. Z tego względu rozpatrując szanse i zagrożenia, jakie niesie strategia reprezentowania, warto zacząć od próby odpowiedzi na pytanie, *kto* właściwie formuluje przekaz, jaki niosą ze sobą jego prace.

/// Kto ma głos w sztuce publicznej: artysta czy zdominowani?

W pierwszej kolejności przyjrzyjmy się *nadawcy* komunikatu, by podjąć próbę odpowiedzi na pytanie o to, na ile uczestnicy projektów Wodiczki mogą w sposób autonomiczny formułować swój komunikat?

Za przykład niech posłuży *Laska tułacza* – projekt zapoczątkowany przez Wodiczkę we wczesnych latach dziewięćdziesiątych w Nowym Jorku, a następnie kontynuowany w innych miastach – między innymi Barcelonie, Rotterdamie, Sztokholmie. Szeroko zdefiniowaną grupą, do której kierował swoją pracę, byli wszelkiego rodzaju „obcy” w przestrzeni publicznej, szczególnie imigranci. Według niego „miarą naszej demokracji jest

nasz stosunek do obcych” (Wodiczko, Wróblewska, [w:] Turowski 2005: 72). Łaska tulacza została pomyślana jako przenośne urządzenie o podłużnym kształcie, zakończone na wysokości głowy użytkownika małym ekranem, zaś część środkową stanowi przezroczysta tuba, w której umieszczone są małe przedmioty osobiste należące do cudzoziemca, związane z jego doświadczeniami: zdjęcia krewnych, odrzucone podania o wizę, klucze do mieszkań i inne.

Gdy obserwator zbliży się do wyświetlacza, dostrzeże, że twarz, wyświetlona na ekranie, to twarz użytkownika łaski, który opowiada swoją historię. Zyskuje zatem narzędzie do komunikowania się z innymi: osoby korzystające z łaski tulacza przemieszczały się z nią na co dzień w miejscach publicznych, powodując zaciekawienie przechodniów. To urządzenie stanowiło w zasadzie pretekst do rozmowy. Celem artysty jest zmniejszenie fizycznego dystansu między obserwatorem a „nadawcą komunikatu”. Jak pisze Wodiczko: „jest to urządzenie, które każdemu imigrantowi stwarza możliwość bezpośredniego «zwrócenia się» do każdego obywatela miasta, który mógłby się zainteresować symboliczną formą instrumentu i charakterem «nadawanego» programu. Łaska tulacza przypomina łaskę biblijnych pasterzy i osiemnastowieczną bulawę mieszczańską” (Rypson 1995: 214). Artysta podkreśla ponadto podwójną obecność imigranta – tak w „medium”, jak i w „życiu”, co według niego skłania zarówno do wyobrażenia sobie cudzoziemca, jak i doświadczenia jego współobecności.

Jako że w projektach Wodiczko zawsze oddaje głos ich uczestnikom, może powstać zarzut, że mówienie o *reprezentowaniu* wykluczonych jest w tym wypadku bezzasadne. Nie mogę jednak się z tym zgodzić, ponieważ to artysta jest inicjatorem sytuacji, w której przedstawiciele wybranych z pewnych względów grup społecznych dopiero mają szansę się wypowiedzieć. Jak przyznaje w jednym z wywiadów, „można oczywiście powiedzieć, że w tych projektach podczas akcji z Instrumentami używam ludzi. Ale mnie chodzi o to również, by oni też mogli mnie użyć. Jeśli ja ich używam, to tylko w tym sensie, że mam pewną koncepcję, że widzę, w jaki sposób oni mogliby przerwać milczenie czy ożywić przestrzeń publiczną. Natomiast oni mnie używają – i to jest właściwie ich warunkiem włączenia się w te prace – ponieważ rozumieją, że to jest dla nich pożyteczne” (Wodiczko, Wróblewska, [w:] Turowski 2005: 67). Co znamienne, do pracy nad projektem artystycznym przyjmowane są zatem tylko te osoby, które uznają za swoje dobro to, co zostało zdefiniowane przez kogoś innego: wypełniają swoisty program polityczny artysty. Innymi słowy, sam Wodiczko decyduje, kto będzie nadawcą komunikatu. Oprócz tego z pewnością należy uwzględnić autoselekcję wśród potencjalnych uczestników.

Kolejnym problemem, który wymaga rozważenia w związku z powyższym, jest to, na ile uczestnicy projektów Wodiczki mogą w sposób autonomiczny formułować swój przekaz. Choć ten problem jest bardzo trudny do skonceptualizowania i pogłębionej analizy bez przeprowadzenia szerszego badania, to chciałabym zwrócić uwagę na jedną sytuację, o której Wodiczko opowiadał w rozmowie z Hanną Wróblewską. Dostał on zaproszenie do udziału w programie telewizyjnym o imigrantach, nagrywanym w Rotterdamie. Zamiast przybyć osobiście, zaproszenie to przekazał uczestnikom *Laski tulacza* w tym mieście. Jak mówił, przedstawiono tam koncepcję tzw. zdrowego imigranta, który przechodzi przez stadium nirwany, później popada w depresję i jest wyalienowany, ale wychodzi z niego, by znaleźć „idealny stan imigranta”, szczęśliwe odnalezienie „trzeciej kultury”. „I tym wykresom [przedstawiającym idealną drogę imigranta] ku mojej radości – jak stwierdza – przeciwstawili się sami imigranci, którzy powiedzieli: «Nie chcemy być zdrowi. Nas bardziej interesuje niestabilność, w jakiej jesteśmy, i chcemy, aby wszyscy się destabilizowali wokół nas. Abyśmy mieli funkcje inspirujące, ale również poprzez nas ludzie zaczęli widzieć swoją obcość, i byśmy mogli porozumieć się na wielu płaszczyznach i klócić się». Takie były głosy imigrantów” (Wodiczko, Wróblewska, [w:] Turowski 2005: 73). Wodiczko wspomniał także, że tę wypowiedź użytkowników *Laski* odebrał jako komplement.

Powstaje pytanie, na ile cudzoziemcy w tym programie telewizyjnym mówili *swoim* głosem? O ile Wodiczko, nie przychodząc do studia, rzekł się głosu na rzecz zdominowanych, o tyle oni – zdaje się – mówią *jego* głosem, paradoksalnie reprezentują jego pogląd. Niemniej w programie tym użytkownicy *Laski tulacza* opowiedzieli o swoich doświadczeniach związanych z przemieszczaniem się po mieście z tym przyrządem, o tym, w jaki sposób udało się im dzięki lasce nawiązać kontakty z innymi ludźmi, o tym, jak czuli się upodmiotowieni (bo zostali uznani za tych, którzy mają coś do powiedzenia) albo jakie działania zaczęli podejmować, by zmienić swoje życie i samemu się upodmiotowić.

Mówiąc o *głosie* i jego *udzielaniu* należy zatrzymać się na chwilę przy stosunku do języka w kontekście sztuki publicznej. Mam na myśli nie tylko komunikat werbalny, lecz także wszelkie elementy składające się na sytuację artystyczną. Sztuka krytyczna posługuje się dwiema strategiami: dywersji oraz subwersji. O ile ta pierwsza oznacza wprowadzenie w obręb komunikatu nadawanego przez artystę starannie przemyślanych zakłóceń, niejako z zewnątrz (Zydorowicz 2005: 185–190), o tyle subwersja formułuje protest „z wewnątrz krytykowanej rzeczywistości, z pozycji uwikłania

w nią, a nie z «projektowanej» pozycji zewnętrznej» (Ronduda 2008: 1). Żeby tak się stało, musi dojść do „kradzieży”, do wykorzystania języka dominującego do zdyskredytowania pewnego elementu systemu uprawomocnionego. „Kradzież ta służy dwojakemu celowi: po pierwsze, ma być nawiązaniem na nowo kontaktu ze społeczeństwem, który jest możliwy tylko z użyciem «oswojonego» przez nie języka, po drugie, poprzez fakt «zawirusowania» tego kodu ma stanowić rodzaj zatargu. Mając świadomość niemożności całościowych zmian, «wirusująca» sztuka chce przynajmniej wprowadzić ów system komunikacyjny w drgania. Drgania te są oczywiście obliczone zarówno na spowodowanie pewnych «zarysowań» i ujawnienie szczelin dyskursów, jak i na wywołanie tym drżeniem swoistego rezonansu” (Zygorowicz 2005: 186). Sformułowanie „kradzież języka” znamionuje celowe działanie, tymczasem wydaje się raczej, że jest to w istocie jedyna dostępna strategia wprowadzenia komunikatów zdominowanych do sfery publicznej. Choć uczestnicy projektów Wodiczki wypełniają działania przez niego zainicjowane swoimi treściami, to on pozostaje ich głównym autorem.

/// Przekaz sztuki publicznej: estetyzacja jako przybliżenie czy oddalenie problemu?

Jeśli przyjmiemy, że wykorzystanie języka dominującego w praktykach sztuki publicznej jest faktem, zaś obecność mediatora niezbędna, by wprowadzić alternatywne narracje do dyskursu publicznego, kolejnym krokiem niech będzie przyjrzenie się bliżej *komunikatom*, jakie niosą działania Wodiczki. Zasadnicze pytanie brzmi: czy estetyzacja, jakiej podlegają doświadczenia osób biorących udział w projektach i nadanie im statusu prac artystycznych, przyczynia się do przybliżenia szerszej publiczności tematów, jakie są poruszane w tych pracach, czy wręcz przeciwnie – tylko bardziej je oddala?

By naświetlić ten problem, odniosę się do przykładu jednej z projekcji publicznej – mianowicie projekcji z Krakowa z 1996 roku. To było pierwsze wydarzenie, w którym Wodiczko oprócz obrazu użył także dźwięku. Powierzchnia wieży ratuszowej stanowiła tło dla projektowanych relacji. Wybór miejsca jest wielce znaczący: rynek to wszak agora, a nie tylko przestrzeń handlu. Ratusz jest budynkiem władzy, ale – jak zwraca uwagę Piotr Piotrowski – władzy miasta, która wobec państwa czy Kościoła reprezentowała obywateli (Piotrowski 2010: 238). Wieża ratuszowa nie tylko się „poruszyła” dzięki wyświetlanemu obrazowi, ale i przemówiła głosem osób wykluczonych ze sfery publicznej: ofiar przemocy w rodzinie, homoseksualistów, narkomanów, bezdomnych, chorych na AIDS, którzy

mieli wolność do opowiedzenia wszystkiego tego, co chcieli, o swoim położeniu. Wielotysięczna publiczność na placu słuchała *de facto* fragmentów wywiadów biograficznych.

Projekcje należałoby interpretować jako interwencję, która ma na celu przywrócenie przestrzeni publicznej jako przestrzeni debaty przez zdeprecjonowanie istniejących już w niej obiektów-symboli, jako oskarżenie nie tylko instytucji demokratycznych, ale i całej wspólnoty o zaniedbanie, którego efektem są rozmaite wykluczenia, skrywające się pod pozorem konsensu. Odbywa się to przez tymczasowe odebranie prawomocności funkcji budynku i postawienie na piedestale (dosłownie i w przenośni) tych, którym na co dzień odmawia się prawa do pełnego uczestnictwa w sferze publicznej. Ze względu na decyzję artysty pokazano jedynie dłonie osób biorących udział w projekcie (plus ewentualne rekwizyty, jak ścierka, ziemniaki, świeca, okulary), co ma znaczenie na wielu płaszczyznach.

Po pierwsze, być może dla wielu osób było to ułatwienie i czynnik, który spowodował, że wyraziły zgodę na wypowiedzenie swojej relacji. Po drugie, niepokazanie twarzy oznacza, że opisywane problemy i traumy prywatne mające wszak konsekwencje publiczne nie są przypadkami jednostkowymi, ale szerszymi problemami. Możliwe, że ten zabieg pozwala na szersze utożsamienie się z konkretnym problemem. Jak mówi współautorka projektu, „od początku wiedzieliśmy, że nie pokażemy ich twarzy, bo żadna z osób nie wyraziłaby zgody. Ale to był walor pokazu. [...] Wieża mogła być mną, moim znajomym, sąsiadem, bratem. Mogła być tobą [...]. Wieża stała się gigantyczną osobą. Hełm pełnił rolę głowy, zegar sugerował twarz, głos wydobywający się z głośników [...] sprawiał wrażenie, że wieża do nich mówi” (Nowacka-Kardzis, [w:] Gadomska, Smolak 2005: 17).

Jedna z uczestniczek tego projektu tak skomentowała reakcje odbiorców na swoje wystąpienie: „dziennikarze, którzy podchodzili do mnie [...] pytali głównie o to, czy to są naprawdę teksty tych ludzi. Oni chyba uważali, że ci, którzy są biedni, mają różne problemy lub przeżywają kryzysy życiowe, muszą być od razu idiotami, którzy nie potrafią skleić dwóch zdań, nie potrafią się wysłowić, nie są kreatywni. Mieli zaszufladkowane w umysłach, że taki człowiek musi wyglądać jak ćpun, być zapluty i brudny” (Smolak, Gadomska 2005: 20). Oburzenie tej kobiety było zatem spowodowane tym, że nie dowierzano, że tak n o r m a l n e osoby mogą z jednej strony znajdować się w tak trudnej sytuacji życiowej, a z drugiej – że są w stanie o niej opowiedzieć.

Można powiedzieć, że sprzeciw tej kobiety związany był z pobrzmiewającym w tym pytaniu oskarżeniem o k ł a m s t w o. Możemy na tę sytuację

spojrzeć z innej strony i pytania dziennikarzy rozważyć jako pytanie o fikcję, ponieważ w projekcji uczestnicy występują w roli aktorów grających siebie samych. Wodiczko podczas trwania projekcji w Krakowie wtopił się w tłum widzów. Podczas seminarium 24 września 2010 roku w Muzeum Sztuki Nowoczesnej w Warszawie przywołał tamtą sytuację i opowiedział, jak wówczas w Krakowie jeden z widzów stojący obok niego – który najwyraźniej nie wiedział, że rozmawia z autorem całego wydarzenia – spytał: „Jak to jest, że człowiek człowiekowi nie wierzy, a wierzy wieży?”. Powstaje następujący problem – być może konieczne jest oddalenie problemu, zapośredniczenie go przez środki artystyczne, by komunikat mógł zostać usłyszany i by zaczął oddziaływać. Z drugiej strony można mniemać, że taka estetyzacja do pewnego stopnia neutralizuje komunikat, sprawia, że jest on rozpatrywany w kategoriach fikcji. Dodatkowo, owo wspomniane pytanie czy też wręcz zarzut dziennikarzy pod adresem projekcji w Krakowie uświadamia, że poczucie odbioru wyreżyserowanego spektaklu, a nie „nagiętego życia”³ dodatkowo zwiększa dystans między nadawcą a odbiorcą komunikatu.

Analizując owo napięcie między rzeczywistością a fikcją, warto odnieść się ponownie do Rancière’a, który stwierdza, że takie rozróżnienie po estetycznej rewolucji romantyzmu zostaje zniesione – przewrót znajduje swój wyraz najpierw w literaturze, jej polityce, gdyż estetyczna suwerenność literatury „[...] celowo zamazuje rozróżnienie między regułami kształtowania fikcyjnych opisów i narracji a zasadami opisu i interpretacji zjawisk historycznych lub społecznych” (Rancière 2007a: 102). Po literaturze zaś przełamanie łatwego podziału na rzeczywistość i fikcję przejmuje według niego kino, szczególnie dokumentalne (bliskie wszak metodzie Wodiczki), które będąc „wierne «realnemu», jest w tym sensie bardziej zdolne do wyśnięcia fikcji niż kino «fikcji»”. Innymi słowy: „realne musi przybrać postać fikcji, aby dało się o tym pomyśleć” (Rancière 2007a: 103–104). Kontynuując tę myśl w odniesieniu do *Projekcji publicznych*, można powiedzieć, że takie zapośredniczenie komunikatów zdominowanych przez nadanie im formy estetycznej jest konieczne do tego, by przyczynić się do „formowania politycznych podmiotów, które podają w wątpliwość zastany sposób dzielenia tego, co postrzegalne” (Rancière 2007a: 106).

Wodiczko zdaje się celowo wykorzystywać owo rozmycie granic między rzeczywistością a fikcją, lecz jego skutki – np. w formie zwiększenia zasięgu komunikatów – pozostają niejednoznaczne i trudne

³ To pojęcie z repertuaru Agambena jest używane przez niektórych krytyków zajmujących się pracami Wodiczki, m.in. przez Piotra Piotrowskiego (por. Piotrowski 2010: 234–243).

do rozpoznania. W repertuarze teoretycznym Rancière'a nie odnajduję satysfakcjonującego wyjaśnienia tej wątpliwości. Wydaje mi się jednak, że o ile Instrumenty, takie jak laska tulacza tworzone były z wykluczonymi, to estetyzacja trudnych doświadczeń, jaka następuje w wypadku *Projekcji publicznych* sprawia, że jest to w dużo większym stopniu sztuka o wykluczonych. Pozostaje odpowiedzieć na pytanie, dla kogo powstaje taka sztuka, kto jest jej odbiorcą?

/// Odbiorcy sztuki publicznej: czy wyjście poza grupę uprzywilejowaną?

Odpowiedź na pytanie o odbiorcę prac artystów, takich jak Wodiczko, należy podzielić na dwie części: po pierwsze, jak w ogóle zarysować publiczność takiego rodzaju działań artystycznych oraz, po drugie, odnieść się do tego, czy sami uczestnicy akcji artystycznych są ich odbiorcami?

Jak pisze Wodiczko: „etyczna praktyka w demokracji jest również próbą zobaczenia sytuacji całej społeczności z perspektywy i z punktu widzenia tych słabych i tych, których nie widać. Zobaczyć świat z ich punktu widzenia jest zarówno przedsięwzięciem etycznym, jak i estetycznym (podkr. własne). I nie chodzi tylko o to, żeby im pomóc, ale by pomóc sobie i stworzyć dla wszystkich pewną wizję przyszłości, która musi powstawać na bazie rozpoznawania nierozpoznanej ciągle teraźniejszości oraz odrzucanych sposobów jej widzenia. Taką wizję może stworzyć tylko ten, który jest w lepszej sytuacji niż ci gorsi, ponieważ ma możliwość mówienia, ma głos i instrument do przetłumaczenia tego na język publiczny (podkr. własne). Jest na przykład wykształconym artystą” (Rypson, Szymczyk, Wodiczko, [w:] Rypson 1995: 20). Jednocześnie przyznaje, że w znacznym stopniu chłonie traumy i nieszczęścia ludzi, z którymi się styka podczas swojej pracy artystycznej (Phillips 2003: 43–44).

Ze sposobu, w jaki Wodiczko formułuje swój program polityczny, można wyciągnąć wniosek, że adresatem jego prac jest w istocie całe społeczeństwo, ze względu na to, że poszukuje on nowych podstaw wspólnoty politycznej. Czy jest to jednak możliwe? To prawda, że dzięki wykorzystaniu przestrzeni publicznych i technik multimedialnych zwiększa liczbę potencjalnych odbiorców. Na ile jednak zapośredniczenie komunikatów grup nieuprzywilejowanych przez środki artystyczne jest w stanie je upowszechnić, a na ile zarazem ogranicza ich zasięg do dobrze wykształconej, zainteresowanej sztuką publiczności?

W tym punkcie warto powrócić do opisu pola sztuki przez Bourdieu, który opiera się na przeciwstawieniu „gustu barbarzyńskiego” i prawomocnego

„gustu czystego”. Cechą charakterystyczną pierwszego typu gustu, powiązanego z „estetyką ludową” i nieuprawomocnionymi dziełami, będzie koncentrowanie się na treści dzieła artystycznego, a abstrahowanie od formy. „Wydać się, że «estetyka ludowa» opierała się na afirmacji ciągłości między sztuką a życiem – co oznacza podporządkowanie formy funkcji – albo, jeśli kto woli, na odmowie odmowy, leżącej u podstaw estetyki uczonej, a zatem na wyraźnym rozziwieniu między zwykłymi dyspozycjami a stanowiskiem wyłącznie estetycznym” (Bourdieu 2005: 45). Na drugim biegunie natomiast mamy do czynienia z „gustem czystym”, związanym z estetyką uczoną i prawnomocną sztuką. Gust ten, w przeciwieństwie do ludowego, charakteryzuje „systematyczne odrzucenie wszystkiego, co «ludzkie», czyli namiętności, emocji, uczuć, jakie zwykli ludzie wkładają w swoją zwykłą egzystencję i tym samym wszystkich tematów czy przedmiotów zdolnych je wywołać” (Bourdieu 2005: 44). Gust prawomocny, nowoczesny, skupia się na formie, bierze w nawias wszelkie emocjonalne reakcje, łącznie z nabożnością wobec dzieła lub obrzydzeniem.

W tym kontekście szczególnie interesujące wydaje się uplasowanie sztuki publicznej, społecznie zaangażowanej. *Projekcje publiczne* Wodiczki wywołują reakcję zarówno emocjonalną i etyczną – ze względu na treść historii opowiadanych przez ich uczestników, jak i intelektualną, ze względu na wyszukaną formę, koncept artystyczny. Do kogo w takim razie adresuje Wodiczko swoją działalność? Możemy odpowiedzieć, że zarówno do warstwy dominującej, której nieobce są obie płaszczyzny wyrazu, jak i do warstwy zdominowanej, która zrozumie przekaz i zidentyfikuje się z opowieścią. Jednak, czy na pewno obie strony przeżyją *katharsis*, jak by tego chciał autor? Zgodnie z powyższymi stwierdzeniami możemy odpowiedzieć, że prawdopodobnie nie. Jeśli bowiem Bourdieu ma rację, im wyżej znajdujemy się w hierarchii społecznej, tym większe są tendencje do abstrahowania i uogólniania w recepcji dzieła sztuki, dystansowania się wobec natury i funkcji przedstawień.

Bourdieu nie uwzględniał w swych analizach sztuki społecznie zaangażowanej, ale dziś według mnie właśnie taki rodzaj sztuki może grać rolę sztuki dominującej, zwłaszcza dla przedstawicieli pola naukowego, co możemy uznawać za element subwersji. Dzieje się tak ze względu na intelektualne wyrafinowanie tego typu projektów artystycznych. Nie są one bynajmniej publiczne w tym sensie, że wymagają określonych kompetencji kulturowych, koniecznych do ich pełniejszego zrozumienia. „Spotkanie z dziełem sztuki w żaden sposób nie przypomina miłości od pierwszego wejrzenia, jaką zwykło się w nim upatrywać, i że akt afektywnego

zjednoczenia, *akt Einfühlung*, stanowiący o przyjemności umiłowania sztuki, zakłada akt poznania, operację odcyfrowania, złamania kodu, która implikuje zastosowanie w praktyce poznawczego dziedzictwa, kulturowej kompetencji” (Bourdieu 2005: 13). Skomplikowana symbolika projekcji, ich wieloznaczność i rebusowy charakter, to coś, co może leczyć właśnie najlepiej wykształconych. To taka sztuka, którą grupy o wysokim kapitale kulturowym uznają za swoją.

Znamienne jest to, że w opracowaniach twórczości Wodiczki wiele miejsca poświęca się postulatowi artysty, jego sposobom działania, przeprowadzane są liczne wywiady z Wodiczką. Bardzo niewiele jednak miejsca poświęca się na relacje osób, które brały udział w projekcjach. Dokumentacja jego prac znajduje się w muzeach. Nie trafiają one raczej do masowych mediów. To każe wątpić w to, czy takie działania mogą w dłuższej perspektywie trafić do publiczności szerszej niż do osób, które i tak interesują się sztuką publiczną.

Drugim rodzajem publiczności są sami uczestnicy projektów. W odniesieniu do skutków, jakie dla nich może mieć udział w działaniach artystycznych, wielokrotnie podnoszono pytania podobne do tych, jakie zadaje się w odniesieniu do osób uczestniczących w badaniach społecznych: co stanie się z nimi *potem*? Czy artysta bierze odpowiedzialność za ewentualne kłopoty uczestników, którzy podczas jego projektów muszą wykonywać czasem wyczerpującą pracę emocjonalną (Hochschild 2009)? Tego nie wiemy. Sam Wodiczko przyznaje, że w jego działaniach biorą udział osoby, które są stosunkowo „zdrowe”, które już przepracowały swoje położenie, ale być może dzięki temu mogą reprezentować prawdziwie wykluczonych⁴. Nieliczne zebrane wypowiedzi uczestników mają w przeważającej mierze pozytywny wydźwięk. Doświadczenie udziału w przedsięwzięciach artysty pozwoliło im niejednokrotnie przemyśleć swoją rolę w społeczeństwie i zdefiniować ją na nowo, dowiedzieć się, że ich doświadczenia nie są odosobnione lub podjąć kroki mające na celu zmianę swojej drogi życiowej (np. założenie fundacji, która zajmuje się osobami mającymi podobny problem). Na podstawie tak skromnych i selektywnych danych socjologowi trudno jest się jednak wypowiadać na temat rzeczywistego oddziaływania tych projektów.

⁴ Taką opinię Krzysztof Wodiczko wypowiedział w programie telewizyjnym Studio Alternatywne w TVP Kultura z 2009 roku, http://www.tvp.pl/kultura/magazyny-kulturalne/studio-alternatywne/video/krzysztof-wodiczko/273748?start_rec=16.

/// Zmiana wyobraźni jako skutek sztuki publicznej

Krytyczka sztuki Claire Bishop zwraca uwagę, że artyści społecznie zaangażowani padają ofiarą oceniania ich głównie przez pryzmat ich intencji i skutków: powiedzielibyśmy, są oceniani nie w polu artystycznym, ale w politycznym – a pomija się ich wpływ *estetyczny* (Roche 2008). W tym sensie Bishop bliska jest temu, co twierdził Wodiczko, mówiąc, że są trzy rodzaje oddziaływania sztuki krytycznej: w stosunku do wyobraźni, percepcji i doświadczenia. Według artysty zmiana wyobraźni powinna zostać doceniona. Socjologowi być może nie jest łatwo przyjąć do wiadomości tak niekonkretny postulat. Choć łatwo wypunktować ewentualne pułapki, w jakie uwikłana jest sztuka zaangażowana, nie można negować jej społecznego potencjału.

Problemy, z jakimi mamy do czynienia na poziomie nadawcy komunikatu, formułowania przekazu oraz tego, jacy są odbiorcy sztuki publicznej, nie zostają rozstrzygnięte. Choć artysta *udziela głosu* zdominowanym, to sam jest bez wątpienia autorem całego przedsięwzięcia i to na jego osobie skupia się uwaga opinii publicznej. To, czy uczestnicy projektów mówią w istocie *swoim językiem*, także nie jest jednoznacznie rozstrzygnięte – do dopuszczenia ich do przestrzeni publicznej konieczne wydaje się bowiem użycie języka prawomocnego. Ponadto, choć artysta formułuje swój komunikat z zamiarem dotarcia do całego społeczeństwa, wydaje się, że w istocie trafia on raczej do stosunkowo wąskiej grupy osób, zaś skutki dla samych uczestników projektów nie są zbadane. Jak mówi sam artysta: „sztuka jest dzisiaj głosem w złożonej lamigłówce dyskursu władzy i wolności, jaki toczy się w przestrzeni miasta. Milczenie byłoby zgodą na zniknięcie przestrzeni publicznej, a więc i demokracji, gdyż przestrzeń ta stałaby się jedynie prywatną przestrzenią władców i właścicieli. Stałaby się totalitarnym dziełem sztuki kierowanym przez współczesnych magnatów nieruchomości i narkotyków oraz skorumpowanych ze współczesną szlachtą miejską polityków miasta” (Wodiczko, [w:] Rypson 1995: 51). Być może jego działania są pragmatyczną próbą wykorzystania wszelkich dostępnych środków, do jakich on jako artysta może mieć dostęp.

Niemniej, jedyne, co jest pewne, to to, że dzięki swojej działalności doprowadza do zwiększenia swojego kapitału symbolicznego. Być może obserwowalny dla odbiorcy wynik procesu społecznego między artystą a zdominowanymi, który przybiera formę np. *Projekcji publicznych*, widzimy jako sztukę o zdominowanych, a nie uwzględniamy, że długotrwała praca, która do niego doprowadza, to sztuka *ze* zdominowanymi? Problem z analizowaniem tego rodzaju działalności z perspektywy czasu może leżeć

w tym, że pracy przygotowawczej nie sposób przedstawić tak, jak można przedstawić końcowy performans. Nie jest też jasne, czy ten etap prac możemy nazwać już pracą *artystyczną*. Jeśli jest nią wyłącznie wynik końcowy, to znaczący element pracy, jaką wykonują uczestnicy projektów, w którym zdobywają *narzędzia* do opowiedzenia o swoich doświadczeniach, pozostaje poza możliwością naszej oceny.

Bibliografia:

/// Bourdieu P. 2005. *Dystynkcja. Społeczna krytyka władzy sądzenia*, tłum. P. Bilos, Scholar, Warszawa.

/// Bourdieu P. 2006. *Medytacje pascaliańskie*, tłum. K. Wakar, Oficyna Wydawnicza, Warszawa.

/// Czubak B., red. 2009. *Goście*, Zachęta Narodowa Galeria Sztuki, Warszawa.

/// Drozdowski R. 2006. *Obraża na obraży. Społeczne strategie oporu wobec obrazów dominujących*, Wydawnictwo Naukowe UAM, Poznań.

/// Gadowska M., A.Smolak, red. 2005. *Krzysztof Wodiczko. Projekcje publiczne 1996–2004*, Bunkier Sztuki, Kraków.

/// Hochschild A. 2009. *Zarządzanie emocjami. Komercjalizacja ludzkich uczuć*, tłum. J. Konieczny, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa.

/// Jacyno M. 1997. *Iluzje codzienności*, Wydawnictwo IFiS PAN, Warszawa.

/// Krajewski M. 2005. *Co to jest sztuka publiczna?*, „Kultura i Społeczeństwo” 2005, nr 1, s. 57–77.

/// Lefort C. 1988. *Democracy and Political Theory*, University of Minneapolis Press, Minneapolis.

/// Phillips P. 2003. *Creating Democracy: A Dialogue with Krzysztof Wodiczko*, „Art Journal” 2003, nr 4, s. 33–47.

/// Piotrowski P. 2010. *Agorafilia. Sztuka i demokracja w postkomunistycznej Europie*, Rebis, Poznań.

/// Rancière J. 2007a. *Dzielenie postrzegalnego. Estetyka i polityka*, tłum. M. Kropiwnicki, J. Sowa. Ha!art, Kraków.

/// Rancière J. 2007b. *Estetyka jako polityka*, tłum. J. Kutyla, P. Mościcki, Wydawnictwo Krytyki Politycznej, Warszawa.

/// Roche J. 2008. *Socially Engaged Art., Critics, and Discontents: An Interview with Claire Bishop*, [w:] *Artistic Bedfellows. Histories, Theories, and Conversations in Collaborative Art Practices*, red. H. Crawford, University Press of America, Lanham, Boulder, New York, Toronto, Plymouth (UK), s. 202–209.

/// Ronduda Ł. 2008. *Strategie subwersyjne w sztukach medialnych*. <http://www.robakowski.net/pdf/r32.pdf>; dostęp: 15.09.2011.

/// Rotenberg A. 2005. *Sztuka w Polsce 1945–2005*, Stentor, Warszawa.

/// Rypson P., red. 1995. *Krzysztof Wodiczko: projekcje publiczne*, Centrum Sztuki Współczesnej, Warszawa.

/// Turowski A., red. 2005. *Krzysztof Wodiczko: Pommikoterapia*, Zachęta Narodowa Galeria Sztuki, Warszawa.

/// Zydorowicz J. 2005. *Artystyczny wirus. Polska sztuka krytyczna wobec przemian kultury po 1989 roku*, Instytut im. Adama Mickiewicza, Warszawa.

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

/// Abstrakt

W artykule analizowana jest sytuacja reprezentacji zdominowanych, co stanowi jedną ze strategii sztuki publicznej. Celem takiej działalności jest konstruowanie na nowo przestrzeni publicznej i odnowienie demokracji. Na przykładzie dorobku Krzysztofa Wodiczki, który konsekwentnie posługuje się strategią reprezentacji, ujmując się m.in. za ofiarami przemocy czy imigrantami, autorka stara się pokazać napięcia związane z taką praktyką. Podejmowane wątki są następujące: po pierwsze, kto jest *nadawcą komunikatu* – czy jest nim artysta, czy zdominowani? Po drugie, na ile zdominowani są w stanie *autonomicznie sformułować swój komunikat*, a po trzecie – kto może być *odbiorcą* sztuki publicznej: całe społeczeństwo, warstwy dominujące czy sami uczestnicy projektów? Mimo licznych wątpliwości i dwuznaczności związanych z reprezentowaniem wydaje się, że tylko dzięki artyście grupy nieuprzywilejowane mogą zaistnieć w sferze publicznej.

Słowa kluczowe:

reprezentacja, estetyka i polityka, dzielenie postrzegalnego, zdominowani, subwersja

/// Abstract

In this article the author proposes an analysis of the situation of re-presenting the dominated, which is one of the strategies used in the public art movement. The aim of such a strategy is to re-construct public space and renewing democracy. The tensions inherent in this strategy are shown on the example of works by Krzysztof Wodiczko, a well-known Polish artist, who consequentially uses the strategy of representation in order to help e.g. victims of domestic violence and immigrants. The main issues are, first of all – who is the *author* of the message: the artist or the dominated? Secondly, to what extent can the dominated formulate their message *autonomously*? Third, who can be the *recipient* of public art: the whole society, the dominant groups or the participants of the projects? In spite of many ambiguities it seems that representation is the only way, in which members of underprivileged groups can come into being in the public sphere.

Keywords:

representation, esthetics and politics, the distribution of the sensible, the dominated, subversion

PERSPEKTYWY

DESIGN THINKING.

MODEL PRACY BADAWCZEJ W OBLICZU DZIKICH PROBLEMÓW NAUK SPOŁECZNYCH

Ewa Zielińska

Uniwersytet Warszawski

Richard Buchanan w eseju *Wicked Problems of Design Thinking* (1992: 6–8) stara się zarysować sytuację, w jakiej znalazły się sztuki piękne w XX wieku. Ze względu na ogromny wpływ technologii na proces twórczy w dziedzinę sztuki próbuje wkroczyć nowa forma artystycznego wyrazu – *design*. Ten owoc rozwoju technologicznego zostaje jednak zdegradowany i odrzucony przez kręgi teoretyków i praktyków sztuk pięknych z powodu swojej istoty – nieprzystającej do wzoru, jaki owym sztukom przypisali dziewiętnastowieczni encyklopedyści (tamże: 5). W opozycji do charakteru swoich poprzedniczek *design* cechują bowiem powtarzalność i użyteczność, a refleksja twórcy o produkcie finalnym nosi znamiona myślenia praktycznego. Buchanan obstaje jednak przy tym, aby włączyć *design* w obszar sztuki. Nazywa go „sztuką wyzwoloną kultury technologicznej” (tamże: 19), zastrzegając, że pierwiastek „sztuki” jest w nim równoważny elementom naukowym i praktycznym.

Takim wprowadzeniem autor otwiera pole do dalszej refleksji, której osią jest próba odpowiedzi na pytanie, czym właściwie jest *design*? Wielość ujęć jego istoty, jak i płaszczyzn, na których się przejawia – komunikowanie symboliczne i wizualne, tworzenie przedmiotów materialnych, organizacja usług oraz projektowanie środowiska zamieszkania, pracy, nauki i zabawy (tamże: 9–10) – przysparza problemu teoretykom pragnącym jednoznacznie zaklasyfikować i zdefiniować to pojęcie. Buchanan zauważa, iż powtarzającym się błędem jest spoglądanie na *design* jedynie przez pryzmat produktów, a nie modelu pracy, który prowadzi do ich powstania (tamże: 19). A według niego właśnie ów model wymaga definicji, ponieważ to on jest ogniwem łączącym różnorodne pola omawianego zagadnienia.

Design thinking, co dosyć niezręcznie oddają takie sformułowania, jak: „myślenie przez pryzmat projektu”, „myślenie jak *designer*” lub „myślenie projektowe”, to według Buchanana nowy paradygmat procesu twórczego, wykraczający poza sferę wzornictwa przemysłowego i wszelkiego rodzaju produkcji. Z premedytacją unikam nazwania tego procesu po prostu projektowaniem (*designing*). Pojęcie to odbiera mu bowiem dodatkowy i nieodczowny wymiar, jakim oprócz zwyczajnej twórczej praktyki jest „wdrożenie”. Zatem – jeśli *design* odnosi się do charakterystyki produktu, to *design thinking* będzie opisem całego procesu jego powstania i zaaplikowania.

Toczą się one wedle następujących reguł:

01. idea produktu finalnego jest efektem sporu, dyskusji i wymiany argumentów, powtarzających się na każdym etapie procesu twórczego;
02. rezultat, rozwiązanie, produkt powstają z przenikania się i respektowania czterech elementów: znaków, myśli, działań i rzeczy – oznacza to między innymi, że teoria i praktyka zostają ze sobą sprzęgnięte, ponieważ ich rozdział jest sztucznym wytworem, który nie przystaje do doświadczenia;
03. w projekcie zostają uwzględnione trzy płaszczyzny: zamysł projektanta, wewnętrzna logika produktu (innymi słowy jego wartość użytkowa) oraz pragnienie i umiejętność człowieka, by używać produktu w codziennym życiu (tamże: 20).

Powyższe zasady mogłyby zostać rozwinięte: spór i wymiana argumentów wymagają, by w procesie uczestniczyli eksperci z różnych dziedzin, a odbiorcy byli jednocześnie współtwórcami rozwiązań, wnoszącymi swój krytyczny wkład na każdym etapie tworzenia produktu. Przenikanie się znaków, rzeczy, działań i myśli oznacza, że niemożliwe jest wyabstrahowanie od znaczenia, jakie będzie posiadał produkt, a to uzależnione jest od formy i treści, które uzyskuje w procesie „produkcji”, ten z kolei wynika z możliwości technicznych, umiejętności i wiedzy, itd. Wszystkie elementy przenikają się w każdym momencie powstawania produktu – od zaistnienia potrzeby, pomysłu, idei, przez realizowanie ich, aż po wdrożenie.

Niemożliwe jest uzmysłowienie sobie natury *design thinking* bez uwzględnienia zaproponowanej przez Buchanana definicji „produktu” – a tym jest dla niego „każdy wytwór człowieka” (Buchanan 2010). Dzięki temu, iż produkt zostaje zdefiniowany w tak szeroki sposób, autor uzyskuje możliwość włączenia w obszar problematyki myślenia projektowego (dla którego produkt jest koniecznym punktem odniesienia) dziedzin nie tylko

związanych *stricte* ze sztuką użytkową, lecz także z życiem społecznym w całej jego różnorodności. Problemy i zagadnienia związane z *design thinking* stają się tu refleksem procesów zachodzących w dynamicznie zmieniającym się świecie, a sam model pracy projektowej i kooperacja z designerami zaczynają służyć rozwiązywaniu problemów społecznych.

/// Dzikie kwestie

Powyższa, krótka charakterystyka podstaw pracy projektowej prowadzi w kierunku dwóch zasadniczych pytań: 1) Czy wykorzystanie potencjału myślenia projektowego powinno pozostać zarezerwowane jedynie dla nauk stosowanych, czy jak twierdzi Buchanan, może stać się modelem pracy w dziedzinach zupełnie niespokrewnionych ze sztuką użytkową? 2) Jakie wyzwania stoją przed badaczami dążącymi do rozwiązywania dzisiejszych problemów, biorąc pod uwagę możliwości i doświadczenia związane z obszarem *design thinking*?

Pierwsze zagadnienie jest o tyle trudniejsze, że dotyczy sporu o granice nauki i naukowości, którego rozstrzygnięcie nie leży w mocy najtęższych umysłów. Produkt, proces, użytkownik/odbiorca, wdrożenie to pojęcia pochodzące z innego niż humanistyczny rejestr językowy. Co podkreślane jest tym wyraźniej, im większa jest stawka w grze o niezależność od rządu i sił rynkowych – choć nierzadko nie chodzi o laury dla czystej nauki, a o niezależność akademicką i pozyskiwanie funduszy publicznych. Jedną z ciekawszych, żeby nie powiedzieć fascynujących analiz wyznaczania pola naukowego na przełomie XIX i XX wieku stanowi artykuł Thomasa F. Gieryna *Boundary-Work and the Demarcation of Science from Non-Science: Strains and Interests in Professional Ideologies of Scientists* (1983). Bez cienia moralizatorstwa demonstrowa on, w jaki sposób konteksty historyczne i gospodarcze modelowały podział na „pure and applied sciences”. W zależności od splotu okoliczności ten sam autor to udowadniał czystość i teoretyczność nauki, to znów podkreślał jej walory praktyczne i wkład w proces postępu społecznego i technologicznego (tamże: 781, 787, 789).

Próbie pogodzenia stanowisk, przynajmniej w polu nauk społecznych, podjął Michael Burawoy, tworząc klasyfikację wiedzy w zależności od rodzaju odbiorców (Academic/Extra-Academic Audience) i użyteczności (Instrumental/Reflexive Knowledge; 2005: 269). Na tej podstawie wyróżnił socjologię:

- tworzoną dla odbiorców akademickich: Professional (instrumentalną) i Critical (refleksyjną);
- dla pozaakademickich: Policy (instrumentalną) i Public (refleksyjną).

W takim modelu najbliższa dynamice procesów ekonomicznych jest socjologia „polityczna”, nastawiona między innymi na efektywność, praktyczność i możliwość wykorzystania efektów badań przez klientów. Na drugim biegunie jest socjologia krytyczna uniezależniona od wpływów dominującego nurtu uniwersyteckiego i gry rynkowej (tamże: 276).

Bardziej interesujące od samego modelu jest jednak towarzyszące mu spostrzeżenie, że na naukę można spoglądać zarówno jak na właściwy jej „podział pracy, jak i specyficzne pole władzy” (tamże: 261). Proponując *design thinking* jako przykład modelu organizacji „procesu produkcji wiedzy”, mam na myśli wykorzystanie go właśnie w tych dwóch perspektywach: podziału pracy w ramach samej działalności badawczej, w tym również teoretycznej (w procesie prowadzenia badań podstawowych, gdzie możliwości stosowania modelu mogą zostać ograniczone do kręgów akademickich, odbiorcami są ludzie nauki, a aspekt wdrożeniowy to dawanie impulsu do dyskusji, polemik, debat, recenzji) oraz wykraczania poza pole władzy/wiedzy i inicjowania współpracy międzysektorowej.

Odpowiedzi na drugie pytanie dostarcza koncepcja tzw. *wicked problems*, zdefiniowanych przez Horsta Rittela w latach sześćdziesiątych XX wieku, od której amerykański profesor zaczerpnął tytuł swojego artykułu. Jest to „rodzaj problemów społecznych, które nie mogą zostać dobrze zdefiniowane, gdzie informacje wprowadzają w błąd, uczestnikami są aktorzy i mocodawcy reprezentujący sprzeczne wartości, a konsekwencje dla całego systemu nie są jednoznaczne” (Buchanan 1992: 15). Stając w obliczu takiej sytuacji, dotychczasowe sposoby rozwiązywania problemów okazują się niewystarczające. Model zdominowany przez myślenie liniowe, prowadzący od specjalistycznej diagnozy przez realizację badań aż po wdrożenie, gdzie na każdym etapie pracują inni specjaliści, a raz powzięte decyzje i zaproponowane rozwiązania nie są weryfikowane, nie przystaje do wyzwań określonych przez Rittela jako *wicked*, „szelmowskie”, „dzikie” – w odróżnieniu od „oswojonych” problemów nauk ścisłych (Rittel, Webber 1973: 160). W sytuacji, gdy na każdym etapie realizowania projektu pojawiają się nowe dane, nowe fakty i nowi aktorzy, całkowicie bezzasadne, żeby nie powiedzieć bezsensowne, jest opieranie się jedynie na wstępnej idei, diagnozie, propozycji lub zamówieniu, niemodyfikowanych w toku pracy.

Giddens trafnie zauważył, że systemy eksperckie i relacje społeczne charakteryzuje oderwanie od kontekstu lokalnego (*disembedding*; 2006: 25–26), ale ich funkcjonowanie jest możliwe dzięki wyważeniu kategorii zaufania i ryzyka (tamże: 184). Nie mógł jednak przewidzieć wynikających stąd praktycznych konsekwencji, zwielokrotnionych ze względu na

rozpowszechnienie się internetu – źródła wiedzy oraz środka przekazu i komunikacji o skali daleko przewyższającej możliwości, jakie przynosił on w czasach, gdy Giddens pisał *Nowoczesność i tożsamość*. Zaufanie wymaga przynajmniej pobieżnej wiedzy o funkcjonowaniu systemów abstrakcyjnych, w których skład wchodzi również systemy eksperckie (tamże: 27–28). Obecność nowych technologii, o coraz wyższym stopniu komplikowania, wyklucza możliwość poznania przez wszystkich aktorów społecznych zasad ich działania i, na pierwszy rzut oka, odcina jednostki od możliwości ich kontrolowania, nie wspominając o wpływie na ich funkcjonowanie i zmianę¹. Specjalistą można zostać jedynie w bardzo wąskiej dziedzinie wiedzy (tamże: 170). Kooperacja lub interdyscyplinarność rozumiana jako współpraca ekspertów z różnych dziedzin staje się zatem zjawiskiem nie tyle pożądanym, ile nieodzownym.

Co więcej internet, dynamika społeczna i migracje, a jednocześnie obowiązki międzynarodowej współpracy, nakładanej na badaczy pragnących brać udział w poważnych przedsięwzięciach naukowych, wymagają poszukiwania transkulturowego porozumienia. Wielokulturowość – co trafnie zauważyła Aldona Jawłowska, odwołując się do teorii Wolfganga Welscha – nie może sprostać wyzwaniom pojawiającym się w XXI wieku. „Wzajemne powiązania i przenikanie się zjawisk należących do różnych sfer rzeczywistości i układów kultury” (Jawłowska, oprac. 2006: 19) nakazują zastanowić się głębiej nad dotychczasowym porządkiem społecznym i granicami pól opisanych przez Pierre’a Bourdieu (1990: 148–149), których przekraczanie leży w interesie społeczeństwa. Również w ramach jednej dyscypliny powinien następować przepływ wiedzy, umożliwiający tworzenie nauki „kosmopolitycznej”, a nie narodowej (Beck 2005: 340). Ta ostatnia może wręcz ograniczać perspektywę, stając się gwarantem istniejącego porządku. A przecież nauka powinna wspierać procesy przemiany – nie legitymować *status quo*, ale mobilizować do włączania jak najszerszych obszarów w rejony wiedzy i uświadamiać jednostkom działanie systemów, których są aktorami (por.: Touraine 2010: 299). Często bywa jednak tak, że badacze ulegają złudzeniu „samoprzejrzystości” przedmiotu swoich badań (por.: Vattimo 2006: 18), zapominając, że rzeczywistość zapośredniczona przez media lub będąca efektem dominującego dyskursu wprowadza w błąd. Naukowiec – by sparafrazować słowa Touraine’a – „nie powinien wierzyć społeczeństwu” (Touraine 2010: 291). Docieranie do podstaw

¹ Ciekawym przykładem polemiki z „ujarzmiającymi” cechami systemów eksperckich jest artykuł Pawła Tomanka *Ujarzmienie czy legitymizacja? Normalizacyjne aspekty dyskursów eksperckich*, „Studia Socjologiczne”, 1 (204)/2012, s. 111–129.

tworzenia – prawa, stosunków społecznych, wiedzy – wymaga bycia „naocznym świadkiem”. Gdzie leży granica tego udziału, może być przedmiotem dyskusji, ale badacz nigdy nie powinien dać się zwieść tyranii grupy, która broni pola nauki nie z miłości do wiedzy, ale swojego interesu – Gieryn, na co powoływałam się wyżej, doskonale to zanalizował.

Kastalia Hessego, czyli wymaginowane miasto spokojnej egzystencji intelektualistów, pozbawionych trosk świata zewnętrznego i prowadzących wysublimowaną grę szklanych paciorków, dla wielu stanowi wzór działalności akademickiej. Ale uniwersytet nie jest zawieszony w próżni, to miejsce spotkania studentów i profesorów; potrzeb rynkowych i potrzeby czerpania wiedzy. Wobec nikłego odsetka osób kontynuujących karierę akademicką (Raport I: 46) moralnie wątpliwe jest uznawanie całej rzeszy studentów z dyplomem za straconych, ponieważ „powrócili” oni do gry rynkowej.

Przepływ wiedzy między podmiotami działającymi dla zysku a uczelnianymi w naukach ścisłych odbywa się naturalnie, ponieważ nowa technologia wymaga specjalistów. Jednak współczesna gospodarka to nie tylko technologia. Humanisci zbyt łatwo godzą się na to, by między nimi a sektorem usług nie występowała żadna wymiana (por. tamże: 52).

Modele organizacji współpracy międzysektorowej i międzyuczelnianej, które sprawdziły się na polu ekonomii, zarządzania i w jakiejś mierze nauk ścisłych, mogą dostarczyć gotowej formuły takiego współdziałania. Nie postuluję bezrefleksyjnego korzystania z wzorca, ale jego krytyczną analizę. Potrzeba zysku, napędzająca rynek podobnych modeli, nie powinna odstręczać badaczy od przyjrzenia się bliżej ich zasadom. Tym bardziej że właśnie potrzeba zysku sprawia, iż szybciej zostają one dostosowane do kontekstu, w jakim są wykorzystywane. Nie mówiąc już o tym, że uwzględnianie czynnika finansowego pozbawiłoby obszar nauki elementu marnotrawstwa, towarzyszącego częstokroć pogoni za tytułami, zdobywanymi dzięki bezpiecznej, bo nieobciążonej ryzykiem niepowodzenia, działalności badawczej (por. Kosmulski 2012).

Zrozumienie potrzeby interdyscyplinarności jako jednego z postulatów nowoczesnego sposobu myślenia prowadzi w odpowiednim kierunku. Jednak, jak zaznaczyłam wyżej, taka jej forma, jaka dziś funkcjonuje w polu naukowym, nie jest wystarczająca, nie mówiąc już o tym, iż nie powinna być jedynym czynnikiem brany pod uwagę w podejmowaniu społecznych wyzwań. Analiza procesu wytwórczego i projektowania (produktów i usług), jako analogia dla rozwiązywania problemów społecznych, kulturowych i „transkulturowych”, może przynieść badaczom gotowe narzędzia,

które wystarczy przystosować do potrzeb badań naukowych, sięgających o wiele dalej niż socjologiczne interwencje (por. Touraine 2000: 900–918).

Opis, diagnoza i uszeregowanie procesów zachodzących w ramach danego problemu zostają tu bowiem uzupełnione myślą o wdrożeniu rozwiązania, nad którym również czuwa i które współpracowuje badacz. Dzięki temu ponosi odpowiedzialność za swoje „diagnozy i rekomendacje”, często traktowane jako jego jedyny wkład w szeroko rozumianą politykę społeczną. I nie chodzi o obarczenie naukowca rolą „kozła ofiarnego” w obliczu porażki. Współpraca przy konstruowaniu rozwiązań to konieczność w zmierzaniu się z problemami nauk humanistycznych i społecznych, które, na co powoływałam się wyżej, są „nieoswojone” i dynamiczne. I kto jak kto, ale socjolog, znający dynamikę zmian społecznych, nie powinien tej odpowiedzialności unikać.

Design thinking, jako podstawa dla projektowania różnego typu rozwiązań tworzonych z myślą o społeczeństwie, dostarcza, pośród wielu innych, także tej wiedzy, której brakowało modernistom projektującym doskonale urządzone przestrzenie, gdzie życie społeczne, wbrew oczekiwaniom i stosowanej przez architektów logice – zamierało. Jednym z najmniej chlubnych przykładów była idealnie zaplanowana dzielnica Pruitt-Igoe w St. Louis w stanie Missouri, zburzona po tym, jak system okazał się bezbronny wobec szerzących się tam patologii (Ready 2011). *Design thinking* wnosi bowiem nowe rozumienie eksperckości – staje się ona kategorią płynną i inkluzywną. Specjalistą może okazać się każdy dysponent kapitału, jakim w ostatecznym rozrachunku jest nawet doświadczenie potoczne, czasem bardziej wartościowe niż udokumentowana wiedza. Dlatego współnikiem badacza bądź twórcy staje się użytkownik przestrzeni lub produktu (Goličnik Marušić, Nikšić, Coirier, 2010: 54) i to on jest głównym uczestnikiem procesu, zaś takie opozycje jak: nadawca–odbiorca, twórca–odtwórca zostają zniesione. W eksperckim roztargnieniu często zapomina się o tym, dla kogo wprowadzane są zmiany. Tak jak to się stało podczas remontu katowickiego dworca, który tylko dzięki inicjatywie Pawła Nowaka (informatyka) – pomysłodawcy World Usability Day Silesia – został oznaczony wskazówkami dla podróżnych (Nowak 2012).

Dlatego próbując zaadaptować model procesu projektowego do działalności naukowo-badawczej, należy uwzględnić przede wszystkim zredefiniowanie relacji między „twórcami i odbiorcami” działań. Nie wspominając o tym, iż czasem wystarczy zwyczajna zamiana miejsc i przyjęcie perspektywy drugiej strony.

/// Problemy udomowione

Opis poniższych kategorii będzie jedynie wstępem do dalszych analiz, próbą uwzględnienia myśli Buchanana w pracy naukowo-badawczej. Dlatego też traktować je należy jako pewne typy idealne, sytuacje, jakie mogłyby zaistnieć, gdyby proces projektowy zawsze spełniał standardy przywołane przez autora *Wicked problems...*, a badacze mogli uwzględniać te standardy w każdych okolicznościach.

Interdyscyplinarność

W naukach humanistycznych utarło się rozumieć interdyscyplinarność jako współpracę specjalistów z różnych dziedzin lub wszechstronność pojedynczej jednostki i jej gotowość do poszerzania własnej wiedzy (Kloch 2007). *Design thinking* uczy natomiast, by, po pierwsze, również „przedmiot badany”, odbiorcę zmian, grupę, której dotyczy rozwiązanie – czyli jednym słowem użytkownika produktu (w rozumieniu Buchanana) – włączyć do procesu badawczego, ponieważ to on ostatecznie zweryfikuje funkcjonalność rozwiązań. Po drugie, uczestnikami procesu powinni się stać również wszyscy ci, od których decyzji, działań i zasobów zależy wprowadzenie rozwiązania.

W niektórych dziedzinach, jak choćby w analizie literackiej, takie podejście byłoby absurdem. Trudno wyobrazić sobie, by badacz, pisząc o dziełach Prousta, zaprosił do współpracy przedmiot swoich dociekań. Tu odbiorcami pozostają przedstawiciele świata nauki. Ale bez stosowania przynajmniej minimum interdyscyplinarności zdefiniowanej przez Klocha nawet najczystszej humanistyce grozi obniżenie standardów. Recenzowanie (krytyczne!) prac, zanim trafią do druku (to znaczy w takim momencie, gdy uwagi mają wpływ na ostateczną konstrukcję i zawartość tekstu) przez osoby niezwiązane z własną dziedziną, nie tylko przynosi pozytywne efekty, lecz również chroni przed kompromitacją. Można nie zgadzać się z upraszczającymi wnioskami Alana Sokala (2004), dotyczącymi zapożyczeń z nauk ścisłych, jakimi błędnie posługują się przedstawiciele dziedzin humanistycznych, ale odmawianie mu prawa do obrony własnego pola i obowiązujących w nim norm naukowości jest nadużyciem, szczególnie gdy jednocześnie w obronę wzięte są normy obowiązujące we własnym polu (por. Gajewski 2005: 132).

W dziedzinie badań społecznych propozycja Buchanana mogłaby stanowić wartościowy punkt odniesienia. Praca badawcza koncentruje się tu na kontakcie z „obiektem badanym”. Jednak zazwyczaj jego zadania zostają ograniczone do udzielania odpowiedzi, bądź dyskusji pod okiem

przygotowanego moderatora. Po tym wstępnym etapie to sam badacz podejmuje wysiłek sformułowania wniosków, podsumowań, rekomendacji, które ostatecznie trafiają do wykonawców. A tam, traktowane wybiórczo i bez należytej uwagi, stają się przedmiotem i narzędziem manipulacji, dezawuuując tym samym wiedzę „użyteczną” (Beck 2005: 337; Polak 2012: 134). Uczestnictwo w całym procesie – zarówno badacza, badanych, jak i wykonawców rozwiązań – jest odpowiedzią na powyższe problemy. Osobista konfrontacja byłaby tu ideałem, biorąc pod uwagę ignorowanie słowa pisanego, jego podatność na manipulację i upraszczanie wypowiedzi przez media.

Relacje eksperckie

Jednocześnie ciągle apele o interdyscyplinarność banalizują to pojęcie, zamiast uszczegółowić, o co w nim faktycznie chodzi. Rozszerzanie zakresu kooperacji ekspertów z różnych dziedzin oraz włączanie decydentów różnych szczebli administracji i przemysłu to tylko jeden z jej aspektów – stosowany bez specjalnego namysłu może prowadzić do fragmentaryzacji badań i polifonii, która staje się przelewaniem z pustego w próżne. Dlatego interdyscyplinarność powinna towarzyszyć zmiana modelu współpracy, wciąż obciążonej zasadami hierarchii, biernością i brakiem innowacyjnych pomysłów lub (co jeszcze gorsze, bo utrwała ten uczelniany *modum operandi*) powstrzymywaniem aktywnych badaczy przez bariery środowiska pracy, nieprzyjaznego zmianom (Raport I: 52).

Opisany wyżej przykład dzielnicy Pruitt-Igoe dobitnie świadczy o tym, że ekspertom nierzadko również brakuje pokory i przekonani o własnej słuszności, intuicji i guście, doprowadzają do katastrof. Ze względu na obciążenie konkretnym habitusem nie doceniają wiedzy spoza reprezentowanej przez nich narracji, a jeśli współpracują z użytkownikami i pracownikami niższego szczebla, to tylko w tym celu, by zebrać odpowiedni materiał i samodzielnie podjąć ostateczne, arbitralne decyzje.

W zgodzie z *design thinking* każdy uczestnik procesu rozwiązywania problemu jest ekspertem, a jego wiedza, o ile wnosi istotny wkład w rozwiązanie problemu (teoretycznego lub praktycznego), powinna być traktowana na równi z innymi, niezależnie od statusu, doświadczenia i stażu specjalisty zabierającego głos. Dlatego pracę warto opierać na relacjach partnerskich, a nie tytularnej hierarchii. Nie mówiąc już o tym, że istotne jest nawiązywanie relacji, zdobywanie nowych kontaktów i w ten sposób aranżowanie współpracy międzyuczelnianej i międzysektorowej.

Zmiana hierarchii w relacje partnerskie jest trudna ze względu na niechęć badaczy do prowadzenia konstruktywnych sporów. Zwolennicy odmiennych metodologii traktują siebie nawzajem jak wrogów i nie potrafią „aktywnie słuchać”² argumentacji drugiej strony. W najlepszym razie dochodzą do kompromisu, co oznacza, iż albo jedna, albo obie strony poddały się i zrezygnowały z części swoich przekonań, by powołać do życia badawczą hybrydę. To nie jest sytuacja typowa jedynie dla środowiska naukowego. Według Chantal Mouffe dążenie do konsensu, które właściwie marginalizuje pluralistyczne i niejednorodne punkty widzenia, na rzecz uśrednionych (co nie oznacza, iż reprezentowanych przez większość, raczej akceptowalnych przez ogół) to cecha typowa dla demokracji *in toto* (Mouffe 2005: 67). Dlatego Buchanan dąży do tego, by z *design thinking* czerpać wiedzę o umiejętności prowadzenia sporów, argumentacji, twórczej wymianie poglądów. Co w efekcie prowadzi nie tyle do powszechnej zgody, ile do głębszej analizy, uwzględniania danych, których we własnej argumentacji nie brano wcześniej pod uwagę i ostatecznie stworzenia rozwiązania, które ma większą szansę na bezkonfliktową realizację. Takie podejście zakłada również zgodę na „protokół rozbieżności”, czyli możliwość zachowania własnego zdania bez obawy o usytuowanie się w relacji wrogości i agresji.

Nauka tylko wówczas ma szansę zaistnieć na arenie międzynarodowej, gdy jej odkrycia są znaczące, ale droga prowadząca do nich zazwyczaj naznaczona jest ryzykiem niepowodzenia. Konflikt przyzwyczajają do sytuacji, gdy racja niekoniecznie jest po jednej stronie, oswaja z możliwością porażki.

Oddziaływanie

Design thinking pozwala spojrzeć na społeczeństwo nie jak na konglomerat grup zróżnicowanych ze względu na swoje cechy demograficzne, ale jak na różne typy „użytkowników” planowanych rozwiązań. Aby ich zidentyfikować, potrzeba o wiele głębszej diagnozy niż prześledzenie statystycznych danych. Jest to proces długotrwały, ponieważ już na poziomie wstępnego rozpoznania należy zastosować kilka różnych narzędzi, pozwalających zaprosić do współpracy rzeczywistych odbiorców działań, a nie demograficzny przekrój danej społeczności – ten powinien pełnić rolę uzupełniającą, stwarzając ramy dla wyboru jednostek według opisanych wyżej kryteriów. W obszarze biznesu takie działanie uzasadniają warunki zysku: produkt

² Jedną z technik stosowanych podczas mediacji, polegającą na uważnym słuchaniu uczestników spotkania mediacyjnego, parafrazowaniu ich wypowiedzi, zadawaniu pytań pomocniczych.

musi trafić w gust i potrzebę jego rzeczywistych odbiorców, by przynieść zysk. W praktyce badawczej, szczególnie nauk społecznych, rentowność (rozumiana jako racjonalne wykorzystanie finansów publicznych) nie odgrywa roli, ponieważ zysk uczelni z realizacji badań często nie zależy od ich jakości i możliwości wykorzystania przez odbiorców (czy będą to inni naukowcy, czy klienci ze sfery publicznej). Według raportu „Diagnoza stanu szkolnictwa wyższego w Polsce” algorytm przyznawania środków uczelniom publicznym opiera się między innymi na parametrach określających liczbę projektów badawczych i liczbę studentów. Wzrostowi wartości tych wskaźników odpowiada wzrost finansowania niezależnie od jakościowej, merytorycznej oceny działalności placówki naukowej (2009: 59, 68).

Dlatego przepływ środków między instytucjami publicznymi (finansującymi) a placówkami badawczymi, wbrew powszechnej opinii, odbywa się swobodnie – z dużą dozą naiwności i wiary w słuszność tego proceduru, nawet jeśli efekty zleconych badań i pracy naukowej nigdy nie ujrzą światła dziennego. Panująca tu logika jest prosta: kumulacja wiedzy ma służyć innym naukowcom, którzy z kolei na tej podstawie stworzą kolejne teorie dostępne jedynie innym naukowcom i tak dalej... Nie byłoby w tym może nic niepokojącego – w końcu wzrost kapitału symbolicznego jest zyskiem niemierzalnym w kategoriach rynkowych – gdyby nie fakt, iż polskie uczelnie działają na zasadzie „chowu wsobnego”. Praktyczny brak mobilności geograficznej, nie mówiąc o międzysektorowej, i kontynuacja kolejnych stopni kariery naukowej w macierzystej uczelni (tamże: 52–53), powodują zamykanie się w obrębie nie tyle nawet jednego pola naukowego i jednej dyscypliny, ale wręcz w ramach jednego wycinka rzeczywistości: metodologicznej, teoretycznej i empirycznej. Studenci studiów licencjackich lub magisterskich, kontynuujący naukę na innym wydziale, ale w ramach tej samej dziedziny, mogą mieć poczucie schizofrenii wynikającej z zarażenia dwiema zupełnie innymi ideami nauki. I znów wydaje się, że to poszerzanie perspektyw powinno być jedynie owocne – byłoby, gdyby nie fakt, iż przyjęcie każdego z modeli wiąże się z degradacją poprzedniego. Zamiast twórczego włączenia do własnego repertuaru, kolejni akademicy wolą traktować go z ironicznym dystansem (por. Burawoy 2005: 277).

W podmiotach skoncentrowanych na kapitale, jak i w sektorze organizacji pozarządowych, dla których stale subwencje zostały zastąpione dotowaniem konkretnych projektów, nacisk jest położony na promocję. Reklama, „dźwignia handlu”, równie dobrze mogłaby się stać dźwignią nauki, gdyby mentalność nie kazała naukowcom tak pilnie strzec wyników swoich badań – których wartość dla życia społecznego jest nie tylko

nieoceniona, ale również niedoceniona. Zapewne ogromne znaczenie ma odbieranie aspektu wdrożeniowego projektów badawczych jako zamachu na czystość nauk teoretycznych, tak jakby pierwiastek refleksji był zabijany przez obowiązek przewidywania jej praktycznych zastosowań. „Impact”, czyli w międzynarodowych konkursach grantowych jeden z najwyższej ocenianych elementów projektu badawczego, nie musi jednak oznaczać bezpośredniego wykorzystania wniosków z badań w praktyce produkcyjnej lub w polityce społecznej. Wpływ to również oddziaływanie na innych, „zarażanie” ich swoimi ideami, postawami i rozwiązaniami. Niestety polska nauka obciążona jest swoistym lękiem przed wpływem, przed wykorzystaniem badań, a przede wszystkim przed możliwością, i tu już w istocie komentarz jest zbędny, zainspirowania swoją teorią innych naukowców.

Struktura procesu

Udrażnianie komunikacji między administracją publiczną, przedsiębiorcami, nauką i odbiorcami w odniesieniu do praktyki staje się pustosłowiem. Nadanie badaniom i analizom walorów chociażby względnej użyteczności musi powodować rezygnację z obrony własnego pola, którego granicę wyznaczają niezrozumiały, specjalistyczny język, konkretne dyspozycje (Bourdieu 2005: 216) oraz niechęć wobec zmian i akceptacji innego sposobu myślenia niż własny. Model *design thinking* stwarza możliwość przekroczenia tych barier dzięki pracy zespołowej trwającej na każdym etapie działań: od podjęcia wyzwania przez poszukiwanie rozwiązań po wdrożenie jednego z nich. Myślenie liniowe zastąpione zostaje tu czymś na kształt spirali: na każdym etapie włączani są eksperci i specjaliści, a w dyskusjach nad efektami ich działań biorą udział odbiorcy modyfikujący i współtworzący rozwiązania aż po takie, które dadzą nadzieję na spełnienie przyjętych przez zespół parametrów (np. funkcjonalności). Jednocześnie uwzględniane są dostępne zasoby, a uczestnicy dbają o to, aby przepływ informacji następował we wszystkich kierunkach. Nie ma tu miejsca na nadawcę i odbiorcę. Organizują się oni wokół pracy nad daną kwestią i to ona, a nie przekonania i wartości, wyznacza obszar współpracy. Namiastkę takiego sposobu myślenia można było zaobserwować podczas protestów społecznych, które przetoczyły się przez Europę w związku z kontrowersyjnym *Anti-Counterfeiting Trade Agreement* (ACTA), gdy ogniwem scalającym różne grupy, zabierające głos w tej sprawie, nie była wspólnota poglądów, ale wspólny problem.

Aby jednak doszło do współpracy zespołowej, naukowcy muszą wykazać się większą mobilnością, co w polskich warunkach jest utrudnione ze względu na niskie wynagrodzenia i dosyć wysoki średni wiek nauczycieli

akademickich (Raport I: 44, 53). Mobilność jest zatem ograniczona nie zawsze z powodów mentalnych. Tym bardziej że w dotacjach i grantach narodowych rzadko przewiduje się finansowanie kosztów związanych z migracją członka rodziny badacza.

Zdobywanie dodatkowych środków na pracę badawczą w ramach zespołu stworzonego poza macierzystą uczelnią wiąże się również z pokonywaniem barier administracyjnych (Raport I: 52), które nie tylko w Polsce uznawane są za największe przeszkody w procesie pozytywnych zmian społecznych (Raport II: 54). Odbija się to dotkliwie na aktywnych, ambitnych badaczach, którzy nie uzyskują żadnego wsparcia, o ile sami nie zajmą się całą organizacją procesu projektowego – w innych krajach OECD na porządku dziennym jest zatrudnianie specjalistów (Raport I: 53). W Polsce badacz zamiast korzystać na współpracy z nimi i koncentrować się na pracy naukowej, sam obciążony jest zadaniami administracyjnymi.

/// Oswajanie badaczy

Buchanan opublikował swój esej w 1992 roku. Modele pokrewne *design thinking* już wówczas odgrywały dużą rolę w organizacji systemów biznesowych, w budowaniu relacji między producentem, jego produktem i klientem oraz w usprawnianiu komunikacji w przedsiębiorstwach. I odgrywają nadal (Stewart 2011: 515).

To w tamtym czasie również piśmiennictwo naukowe zaczęło zapełniać się propozycjami modeli wypracowanych na podstawie *design thinking* i pokrewnych mu rodzajów myślenia i działania. Na całym świecie powstawały instytuty i centra współpracy³ między jednostkami twórczymi a naukowymi, w tym założone przez samego Buchanana *Interaction Design Association* promujące jego metodę: *Interaction Design (IxD)* za pośrednictwem grup lokalnych rozsianych od Stanów Zjednoczonych po Indie. Kulminacją powyższego trendu było wydanie przez renomowane międzynarodowe pismo naukowe „Design Studies” w 2011 roku całego numeru dedykowanego *design thinking*, gdzie większość miejsca poświęcono społecznym korzyściom związanym z jego stosowaniem.

³ W ramach „Design Innovation & Exchange Programme Berlin–Wielkopolska 2011–2012” 1–2 grudnia 2011 roku odbyły się w Poznaniu warsztaty oparte na metodzie *design thinking*. Opracowywany przez uczestników problem dotyczył co prawda sfery biznesu, jednak do współpracy zostali również zaproszeni przedstawiciele nauk humanistycznych. Nic nie stoi zatem na przeszkodzie, by podobna kooperacja towarzyszyła rozwiązywaniu problemów społecznych: http://berlin-wielkopolska.eu/pl/modul/workshop_1_/ (dostęp: wrzesień 2012).

Pierwsze spotkanie z tym tematem wciąż rodzi jednak reakcję obronną na wzór tej, którą Buchanan przypisał przedstawicielom i teoretykom sztuk pięknych w ich zetknięciu z kategorią *design*. Skojarzenia z wzornictwem przemysłowym, produkcją, produktem i wreszcie modą dewaluują model pracy projektowej, który w oczach naukowców, skoncentrowanych na „poważnych” problemach, może prezentować się jako blahy i nieprzystający do reprezentowanego przez nich modelu nauki – wyzbytego pierwiastka bezpośredniej użyteczności. Apele o interdyscyplinarność, otwarcie nauki na współpracę z przemysłem i komercjalizację wyników badań, w celu budowania podstaw rozwoju społecznego, szczególnie w naukach społecznych i humanistycznych nie spotykają się ze znaczącym odzewem mimo deklarowanych chęci (zob. Chmielewski, Dudzikowa, Grobler 2012). Mało jest takich wypowiedzi jak ta profesora Adama Płaźnika, w której nie deprecjonuje on potrzeby zmiany modelu pracy naukowej, ale rzetelnie wskazuje na przeszkody, jakie uniemożliwiają polskim naukowcom wkroczenie do międzynarodowego obiegu na równych szansach (Płaźnik 2012). O wiele częściej uwidacznia się tęsknota za rajem utraconym, za niezależnością nauki, równie prawdziwą jak Owidiuszowy Złoty Wiek.

Tymczasem *design thinking* wstępuje w obszar badań nad procesami społecznymi, a współpraca między designerami, przedsiębiorcami i ludźmi nauki staje się pożądanym i wymaganym warunkiem prowadzenia międzynarodowych, innowacyjnych badań we wszystkich dyscyplinach wiedzy⁴. Dlatego brak zainteresowania humanistów nowymi modelami myślenia przy podejmowaniu społecznych wyzwań jest dojmujący. Co jest szczególnie zagadkowe, biorąc pod uwagę obserwacje Clifforda Geertza. Pisząc o „gatunkach zmaconych”, zauważa on wśród badaczy społecznych potrzebę odwołań do twórczości literackiej – tak jakby przecucie wskazywało im, że odpowiedzi na wiele pytań dostarczają narracje pochodzące spoza wąsko rozumianych dziedzin nauki (Geertz 2005: 29–30). Designerzy i szkoły skoncentrowane na projektowaniu coraz chętniej korzystają ze specjalistycznej wiedzy socjologów, psychologów i humanistów. Strelka Institute of Media, Architecture and Design w Moskwie, założony

⁴ Szczególnie istotne wydają się tu wytyczne realizowania projektów badawczych pod auspicjami Komisji Europejskiej w ramach Siódmego Programu Ramowego. Śledząc *call for proposals*, można odnieść wrażenie, że współczesne myślenie o nauce powinno całkowicie przekraczać bariery i granice wyznaczone przez obszar dotychczasowych działań instytucji badawczych i uwzględniać współpracę z podmiotami, które nie wchodzą w zbiór jednostek określanych jako „naukowe”; dotyczy to w równym stopniu dziedzin humanistycznych i społecznych, jak ścisłych. Zob. m.in. opis głównych wytycznych dla programu *Ideas*:

<http://ec.europa.eu/research/participants/portal/download?docId=30036> (dostęp: wrzesień 2012).

z inicjatywy Rema Koolhasa, czy School of Form w Poznaniu, stworzona przy wsparciu Lidewij Edelkoort, chlubią się bliską współpracą z przedstawicielami dziedzin humanistycznych. Przepływ wiedzy w odwrotnym kierunku wciąż pozostaje marzeniem kilku zapaleńców.

Raporty i artykuły jako ostateczne produkty pracy badawczej nieustannie traktowane są przez humanistów z wielkim namaszczeniem, tak jakby magia słowa pisanego wystarczyła, by tchnąć życie w proces społecznej zmiany. A przecież specyfika wyzwań zogniskowanych na społeczeństwie powinna wpływać na zacieranie granic między obszarami nauki, biznesu, sektorów twórczych i polityki społecznej. Jak pisze Burawoy, naukowcy jako „społeczność zbyt łatwo idą na wojnę z «innymi», ślepi na niezbędną współzależność między różnorodnymi dziedzinami wiedzy” (2005: 277).

Badacz jako strażnik metodologii i rzetelności badań nie musi obserwować procesu zza szklanej szyby. Profesjonalizm, asertywność i umiejętność prowadzenia sporu, a nie dystans, powinny mu zapewnić charyzmę. Tym bardziej że jego dyspozycje są czasem niezbędne, by uwzględnić czynniki i dane pojawiające się w trakcie procesu, a nie jedynie na jego początku (opracowanie narzędzi) lub domniemanym końcu (opracowanie wyników). Rozwiązaniem wielu problemów są proste pomysły, a te nie powstaną, gdy jedynym punktem styku między ich możliwym wykonawcą (np. designerem) a badaczem będzie profesjonalny, wyczerpujący i ignorowany przez środowiska pozanaukowe – raport. Czasem konieczne jest bowiem, by między designerem a badaczem doszło do konfrontacji, a nawet kłótni, podczas których wnioski zawarte w raporcie trafią mimochodem na podatny grunt. Przedstawiciele obszarów kreatywnych już korzystają z wiedzy naukowej spoza własnej dziedziny. Pora, by humaniści przestali kojarzyć ich jedynie z „żółtymi karteczkami” i „burzami mózgów” (Lipiec 2012), a spojrzeli na projektowanie jak na skomplikowany proces i wyciągnęli użyteczne wnioski.

Bibliografia:

/// Agamben G. 2010. *Nagość*, tłum. K. Żaboklicki, Wydawnictwo WAB, Warszawa.

/// Beck U. 2005. *How not to become a museum piece?*, “The British Journal of Sociology” 2005, nr 56 (3), s. 335–343.

/// Bourdieu P. 2005. *Dystynkcja. Społeczna krytyka władzy sądzenia*, tłum. P. Bilos, Wydawnictwo Naukowe Scholar, Warszawa.

- /// Bourdieu P. 1990. *In Other Words. Essays Towards a Reflexive Sociology*, tłum. M. Adamson, Stanford University Press, Stanford.
- /// Buchanan R. 2010. *What and where is interaction design?* <http://designforservice.wordpress.com/buchanan-keynote-scad/>; dostęp: 20.09.2012.
- /// Buchanan R. 1992. *Wicked Problems in Design Thinking*, "Design Issues" 1992, nr 8 (2), s. 5–21.
- /// Burawoy M. 2005. *For public sociology*, "The British Journal of Sociology" 2005, nr 56 (2), s. 259–294.
- /// Chmielewski A., Dudzikowa M., Grobler A., red. 2012. *Interdyscyplinarnie o interdyscyplinarności: między ideą a praktyką*, Oficyna Wydawnicza „Impuls”, Kraków.
- /// Churchman C.W. 1967. *Wicked Problems*, "Management Science" 1967, nr 14 (4), s. B141–B142.
- /// Gajewski K. 2005. *Nie czas na żarty, panie Sokall*, „Teksty Drugie” 2005, nr 94 (4), s. 121–132.
- /// Geertz C. 2005. *Wiedza lokalna. Dalsze eseje z zakresu antropologii interpretatywnej*, tłum. D. Wolska, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków.
- /// Giddens A. 2006. *Nowoczesność i tożsamość*, tłum. A. Szulżycka, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa.
- /// Gieryn T.F. 1983, *Boundary-work and the demarcation of science from non-science: strains and interests in professional ideologies of scientists*, "American Sociological Review" 1983, nr 48, s. 781–795.
- /// Goličnik Marušić B., Nikšić M., Coirier L., red. 2010. *Human Cities: Celebrating Public Space*, Stichting Kunstboek, Oostkamp.
- /// Jawłowska A., oprac. 2006. *Interdyscyplinarność – postulat teoretyczny i doświadczenie*, „Societas/Communitas” 2006, nr 1 (1), s. 5–20.
- /// Kłoch Z. 2007. *Interdyscyplinarność w naukach humanistycznych*, tekst wygłoszony na seminarium Wydziału I Nauk Społecznych PAN i Instytutu Filozofii i Socjologii PAN: „Interdyscyplinarność w naukach społecznych i humanistycznych – możliwości i ograniczenia”, Warszawa, 21 XI 2007.
- /// Kosmulski M. 2012. *Vabank*, „Forum Akademickie” 2012, nr 6. <http://forumakademickie.pl/fa/2012/06/vabank/>; dostęp: 30.12.2012.

- /// Lipiec M. 2012. *Design thinking i czy coś z tego wynika?* <http://uxdesign.pl/design-thinking-i-czy-cos-z-tego-wynika>; dostęp: 30.12.2012.
- /// Mouffe Ch. 2005. *Paradoks demokracji*, tłum. W. Jach, M. Kamińska, A. Orzechowski, Wydawnictwo Naukowe Dolnośląskiej Szkoły Wyższej Edukacji TWP, Wrocław.
- /// Nowak P. 2012. *Użyteczna inicjatywa*. <http://tedxrawariver.pl/zobaczcie-prezentacje-z-tedxrawariver-2012/#more-572>; dostęp: 30.12.2012.
- /// Polak P. 2012. *Socjologia i socjologzy w zglobalizowanym świecie. Kilka uwag o socjologiach narodowych*, „Studia Socjologiczne” 2012, nr 3 (206), s. 123–143.
- /// Raport I: *Diagnoza stanu szkolnictwa wyższego w Polsce*, Ernst&Young Business Advisory i Instytut Badań nad Gospodarką Rynkową, listopad 2010. <http://ptbk.mol.uj.edu.pl/download/aktualnosci/akt.diagnoza.pdf>; dostęp: 30.12.2012.
- /// Raport II: *Promoting Dynamic Reform Across Europe's Public Administrations: Using European Social Fund Effectively*, Ministerstwo Rozwoju Regionalnego 2012.
- /// Ready A. 2011. *Długi cień postmodernizmu*, „Dwutygodnik” 2011, nr 70. <http://www.dwutygodnik.com/artykul/2882>; dostęp: 20.09.2012.
- /// Rittel H., Webber M. 1973. *Dilemmas in a General Theory of Planning*, „Policy Sciences” 1973, nr 4, s. 155–169.
- /// Sokal A., Bricmont J. 2004. *Modne bzdury: o nadużywaniu pojęć z zakresu nauk ścisłych przez postmodernistycznych intelektualistów*, tłum. P. Amsterdamski, Prószyński i S-ka, Warszawa.
- /// Stewart S.C. 2011. *Interpreting Design Thinking (Editorial)*, „Design Studies. The International Journal for Design Research in Engineering, Architecture, Products and Systems” 2011, nr 32 (6), s. 515–520.
- /// Tomanek P. 2012. *Ujarzmywanie czy legitymizacja? Normalizacyjne aspekty dyskursów eksperckich*, „Studia Socjologiczne” 2012, nr 1 (204), s. 111–129.
- /// Touraine A. 2000. *A Method for Studying Social Actors*, „Journal of World Systems Research” 2000, vol. 6. nr 3, s. 900–918. <http://jwsr.ucr.edu/archive/vol6/number3/pdf/jwsr-v6n3-touraine.pdf>; dostęp: 20.09.2012.
- /// Touraine A. 2010. *O socjologii*, tłum. M. Warchał, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa.

/// Vattimo G. 2006. *Spółczesność przejrzysta*, tłum. M. Kamińska, Wydawnictwo Naukowe Dolnośląskiej Szkoły Wyższej Edukacji TWP, Wrocław. Wytyczne programu *Ideas*: <http://ec.europa.eu/research/participants/portal/download?docId=30036>; dostęp: 20.09.2012.

/// Abstrakt

Design thinking to w terminologii wzornictwa przemysłowego proces prowadzący do powstania produktu. Richard Buchanan proponuje, by zaadaptować go również na potrzeby dziedzin innych niż sztuka użytkowa. W artykule zostaje rozpatrzona zasadność owego postulatu w stosunku do nauk społecznych. Autorka analizuje kilka płaszczyzn praktyki badawczej, dla których model myślenia projektowego mógłby stanowić wartościowy punkt odniesienia. Propozycje ich modyfikacji na podstawie *design thinking* traktuje jako pewne typy idealne i zaproszenie do dalszych dyskusji.

Słowa kluczowe:

design thinking, *wicked problems*, badania społeczne, interdyscyplinarność, współpraca naukowa

/// Abstract

Design thinking refers to the process of creating a new product. Richard Buchanan proposes to adapt this creative method in the disciplines other than industrial design as well. This article analyzes the possibility of introducing design thinking in social sciences. The author considers various fields of the research practice and modifies them treating design thinking as a key foundation, thus creating some pure types as a basis for further discussion.

Keywords:

design thinking, wicked problems, social research, interdisciplinarity, co-operation in social science

PARANOJA KRYTYCZNA. O ANTROPOLOGICZNYCH BADANIACH KULTURY WŁASNEJ

Xawery Stańczyk

Uniwersytet Warszawski

Zmiany paradygmatów i ich wielość, kolejne zwroty i przewroty, zmagania z konkurencyjnymi dyscyplinami w polu nauk społecznych – to wszystko nie ominęło antropologii kulturowej. Nauka, kielkująca w czasach dominacji intelektualnej ewolucjonizmu, wciąż nie potrafi sobie poradzić z tym wieloznacznym dziedzictwem, a wystąpienia Jamesa Clifforda, George’a E. Marcusa czy Paula Rabinowa bynajmniej nie dały odpowiedzi, jak wyjść z kryzysu, choć odpowiedź tę w jakiś sposób przybliżyły. Wydaje się, że najbardziej podstawowa, konstytutywna wartość antropologii przetrwała, a etyczne, epistemologiczne i instytucjonalne trudności tylko uwydatniły jej fundamentalne znaczenie. Tą wartością jest spotkanie z Innym. Andrzej Mencwel, pisząc na temat wyobraźni antropologicznej, przywołał dwie postaci: Jana Jakuba Rousseau i Claude’a Lévi-Straussa (Mencwel 2006: 10). Rousseau, na sto lat przed powstaniem nowej dyscypliny naukowej, stworzył jej manifest, pisząc o filozofii, która udala się w podróż, a jej celem jest poznanie siebie przez poznanie cudzoziemców. Drugi z wielkich Francuzów rozwinął tę myśl na gruncie swojego szczególnego, strukturalistycznego uniwersalizmu. Antropologia kultury jest więc i pozostanie dążeniem do poznania nie dzięki introspekcji lub medytacji, lecz przez rozpoznanie siebie w Innym, a Innego w sobie. Ten kierunek został ugruntowany w tradycji wielkich podróży antropologicznych, będących zarazem mitem założycielskim ambitnej dyscypliny.

Wraz z rozwojem antropologii, jak już ogólnikowo zaznaczyłem, kierunek ten rodził coraz więcej pytań i wątpliwości, których punkt kulminacyjny przypadł na lata siedemdziesiąte i osiemdziesiąte. Problemom tym nie poświęcam więcej miejsca, ponieważ są to sprawy znane; znakomicie prześledził je i zanalizował James Clifford w *Kłopotach z kulturą* (Clifford

2000). W książce tej, wobec trudności piętrzących się przed badaczem próbującym nawiązać etyczną i jednocześnie naukową relację z Innym, Clifford rozważa między innymi rezygnację z dalszego podejmowania prób, które dotychczas kończyły się niekoniecznie szczęśliwie dla obu stron. Sytuacja, w której sami miejscowi badają i interpretują swoje kultury, zaopatrzywszy się uprzednio w etnograficzny warsztat i adekwatny korpus wiedzy akademickiej – co zresztą wraz z reaktualizacją tożsamości plemiennych działo się na oczach autora – dawała nadzieję na wyjście z impasu. Clifford taką opcję dopuszczał, upatrywał w niej jednej z szans na przecięcie, a przynajmniej odsunięcie węzła gordyjskiego kolonialnego uwikłania antropologii.

Jak w baśni, w której odrabianie jednej głowy smoka skutkuje wyrośnięciem kilku następnych, tak w historii antropologii zamiary odejścia od wielkich podróży i konfrontacji z radykalną innością zaowocowały nowymi problemami poznawczymi. Dyskusyjne stało się, jak blisko może antropolog znajdować się wobec kultury, którą bada. Czy można prowadzić badania antropologiczne antropologów we własnej instytucji? Czy obiektem badań może być rodzina lub sąsiedzi antropologa? Oczywiście tak, ponieważ nie chodzi tu o odległość przestrzenną lub czasową, lecz o dystans obiektywizujący, wedle określenia Pierre’a Bourdieu, czyli dystans, który – czego potwierdzeniem jest praktyka naukowa i społeczna samego Bourdieu – nie neguje etycznego i politycznego zaangażowania, natomiast pozwala uniknąć błędu uprzedmiotowienia badanych przez nie dość autokrytyczną próbę ich upodmiotowienia. W artykule tym chcę się skoncentrować na zagadnieniach związanych z badaniem kultury własnej na przykładzie kultury alternatywnej, ponieważ mi osobiście właśnie ona jest bliska. Zogniskowanie na konkretnej formacji kulturowej uważam za konieczne, gdyż specyfika każdej kultury i stosunek danego badacza do niej wiążą się z odrębnymi, konkretnymi uwarunkowaniami procesu badawczego. Rozważania abstrakcyjne, kuszące ze względu na ich formalną elegancję, mogłyby okazać się niemożliwe do zaaplikowania w rzeczywistych sytuacjach. Dopiero w podsumowaniu podejmę na nowo wątki bardziej ogólne, dotyczące badania kultury własnej.

Problemy z kulturą alternatywną zaczynają się już od kwestii terminologicznych: alternatywna, spontaniczna, oddolna, młodzieżowa, niezależna, a może kontrkultura lub subkultura? Rozróżnienia między tymi kategoriami nie są jasne, często pisze się zamiennie o kontrkulturze lub kulturze alternatywnej, czasem stosuje się więcej niż jeden epitet: spontaniczna kultura młodzieżowa, alternatywna kultura młodzieżowa i tak dalej. A mamy jeszcze takie pojęcia, jak underground, off, trzeci obieg, ruch młodzieżowy,

ruch alternatywny... Co gorsza, każde z tych pojęć często ma więcej niż jedno znaczenie. Wynika to, po pierwsze, z płynnego, efemerycznego i wielobarwnego zjawiska albo zestawu zjawisk, które miałyby być desygnatem tych terminów. Drugą przyczyną zamieszania jest różnorodność dyskursów, które kultury, powiedzmy, alternatywnej, dotyczą. Odrębne perspektywy mają w danym temacie antropologia kultury, socjologia, pedagogika, historia sztuki, literaturoznawstwo, filmoznawstwo, teatrologia. Kultura alternatywna, włączana niekiedy w szerszy, choć równie niejasny obszar kultury niezależnej, stanowi też przedmiot walk ideologicznych i polityk historycznych. Sami uczestnicy tej kultury także nie ułatwiają zadania, starając się uniknąć dyskursywnego przyszpilenia i naukowych kategoryzacji swojej aktywności.

Spróbujmy uporządkować trochę tę wielopłaszczyznową i pełną zaskakujących powiązań, rozgałęzień i przeskoków materię. Samo pojęcie trzeciego obiegu zaistniało właściwie równoległe ze swoim desygnatem. Już w roku 1985 pisał o nim Rafał Jesswein w trzecim numerze „Odry”, utożsamiając trzeci obieg z subkulturą punk. Punkowy rodowód tego pojęcia potwierdza w wypowiedzi cytowanej w albumie *Jarocin w obiektywie bezpieki* muzyk zespołu Dezerter, Krzysztof Grabowski, zaznaczając dystynkcję wobec opozycji politycznej:

To w końcu byli politycy, którzy jeden system chcieli zastąpić innym. Za mało w tym było prawdziwej wolności. Poza tym – nie oszukujemy się – ta najbardziej znana opozycja wywodziła się z PZPR lub przynajmniej miała z nią kontakt. Dopiero w tamtym czasie zmienili zdanie i chcieli coś reformować, a naszym zdaniem tego się reformować nie dało. Niemniej ufaliśmy, że coś dobrego może z tego wynikać. Najbardziej podobala się nam sama destrukcja tamtego systemu. Nasze środowisko określaliśmy najczęściej jako trzecią drogę albo trzeci obieg. Nie było to jednak w żaden sposób sformalizowane, bo cały ten ruch nie dał się zamknąć w żadne ramy. (Lesiakowski, Perzyna, Toborek 2004: 58–59)

Socjologiczne badania kultur alternatywnych stały się częstą praktyką w latach osiemdziesiątych, ich metodologia była jednak dopiero w powojakach, a obiekt badań pozostawał mglisty. W „Kulturze Niezależnej” z 1988 roku, w relacji z konferencji *Alternatywne wzory kulturowe w Polsce i ich społeczne znaczenie* z 1987 roku, czytamy, że już wtedy: „Sesje na temat alternatywności – już to wariantów kultury, już to stylów życia – mają swój ustalony rytuał. Zaczyna się zawsze od mordobicia o znaczenie pojęcia «alternatywność»” (PL 1988: 84).

Jednym z pierwszych badaczy, którzy próbowali sformułować koncepcję trzech obiegu, był Jerzy Wertenstein-Żuławski. Kategorię obiegu wprowadził do polskiej humanistyki Stefan Żółkiewski, wyróżniając na materiale empirycznym (w książce *Kultura literacka 1918–1932* z roku 1973) i w sposób teoretyczny (w książce *Wiedza o kulturze literackiej* z 1980 roku) społeczne obiegi literatury. Różne rodzaje literatury krążą w różnych obiegach: każdy z nich ma swoją specyficzną publiczność, z jej nawykami, przyzwyczajeniami, horyzontem oczekiwań. Obiegi więc mogą na siebie zachodzić, przecinać się, a dzieła – przedostawać się z jednego obiegu do drugiego. Pojęcie obiegu nabrało w kulturze polskiej nowego znaczenia po 1976 roku, gdy jawnie zaczęła działać opozycja polityczna, a częścią jej aktywności był od początku nieoficjalny, niepodlegający cenzurze obieg książek, czasopism i ulotek. Zyskał on szybko miano drugiego obiegu, w odróżnieniu od pierwszego – oficjalnego, koncesjonowanego przez państwo, cenzurowanego. Trzeci obieg powstał właściwie w tym samym czasie lub niewiele później, na przełomie lat siedemdziesiątych i osiemdziesiątych, w alternatywnych kręgach kultury młodzieżowej. Wertenstein-Żuławski podjął temat trzech obiegu w 1990 roku, w wystąpieniu *Trzy obiegi – trzy kultury. Struktura społeczna i komunikowanie w dzisiejszej Polsce*, podczas VIII Ogólnopolskiego Zjazdu Socjologicznego w Toruniu. Socjolog opisał trzy obiegi kultury zasadniczo w podobny sposób do zaproponowanego powyżej. Przypominał o kontroli i cenzurze, jakim podlegał pierwszy obieg, a także o mass mediach, z których korzystał. Drugi obieg, określany przez socjologa jako opozycyjny, koncentrował się na kwestiach społecznych, politycznych i kulturalnych, przy czym część z wydawanych w nim pism miała charakter konserwatywno-narodowy, a część – awangardowy i ponadnarodowy. Wreszcie trzeci obieg nazywany jest tutaj alternatywnym i młodzieżowym, przeciwnym wobec obu pozostałych i skoncentrowanym na krytyce systemu społeczno-kulturowego raczej niż politycznego (Wertenstein-Żuławski 1991: 225–226).

W dalszej części tekstu Wertenstein-Żuławski zestawia trzy obiegi z trzema typami wzorów kulturowych, obecnymi w ówczesnym polskim społeczeństwie. Pierwszy to establishment kulturowy: płynny, zmienny i zróżnicowany, mieszczący się jednak w ramach kultury dominującej. Drugi typ to obszar wykluczenia kulturowego, który wprawdzie nie akceptuje panującego wzoru, lecz nie potrafi skonstruować wobec niego żadnych kontrpropozycji. Ostatnim typem jest kultura spontaniczna i alternatywna, świadcząca o alienacji młodych ludzi (i szybko rosnącym oddaleniu od świata dorosłych, tak w kulturze oficjalnej, jak i w opozycji), ale oferująca

też własne, innowacyjne modele, instytucje, wartości (tamże: 227). To w tym wzorze kultury były poruszane problemy i idee odrzucane lub lekceważone przez dorosłych i struktury państwowe. Podejmowano je z bardzo różnych perspektyw, za pomocą najróżniejszych środków i technik ekspresji:

Ruchy polityczne, pacyfistyczne, teatry otwarte, eksperymentujące ruchy kulturowe, oazy, wspólnoty religii wschodnich, subkultury związane z muzyką rockową, niezależne ruchy ekologiczne, a nawet Pomarańczowa Alternatywa zdawały się być – i do pewnego stopnia rzeczywiście były – połączone wspólnotą sprzeciwu wobec narzucanego porządku i podobnym brakiem akceptacji ze strony organów kontroli państwowej. (tamże: 228)

Trzeci typ kultury swoją dynamiczną innością raził większość społeczną, ponieważ to właśnie w nim dokonywano eksperymentów społecznych i kulturowych, starając się odkryć nowe formy relacji, interakcji, współżycia, dotrzeć do prawdy o człowieku, odnaleźć jego właściwe miejsce wśród innych istot (mniejsza w tej chwili o rzetelność i trafność tych eksperymentów). Jedną z cech zasadniczych tego typu kultury była dezautomatyzacja postrzegania świata społecznego. W ujęciu Wertensteina-Żuławskiego trzeci obieg wiąże się właśnie z tym różnorodnym i migotliwym wzorem kulturowym: kulturą alternatywną, czymś więcej niż podległa gettoizacji subkultura, czymś więcej niż oparta na całościowej negacji kontrkultura. To powiązanie obiegu i wzoru uważam za niezwykle ważne i – nie podejmując dalej koncepcji tego autora – kluczowe dla następnych rozważań. Oczywiście będzie to wymagało zmiany punktu widzenia, ponieważ Wertenstein-Żuławski kładzie nacisk na cechy negatywne (sprzeciw i odrzucenie) alternatywnego wzoru kultury; brakuje refleksji nad jego wewnętrzną konfiguracją.

Innym socjologiem, podejmującym temat obiegów kultury w zasadzie w tym samym czasie co Wertenstein-Żuławski, był Mirosław Pęczak. W swoim *Małym słowniku subkultur młodzieżowych* wskazuje on, że podstawową funkcją terminu „trzeci obieg” było odróżnienie od drugiego obiegu, choć działały one w tych samych, pozainstytucjonalnych i nielegalnych warunkach. Zatem znowu mamy do czynienia z wysuwaniem na pierwszy plan aspektu negatywnego. Dalej Pęczak proponuje definicję enumeratywną, stwierdzając, że do trzeciego obiegu:

zalicza się gazetki (fanziny), kasety z muzyką produkowaną metodą „chalupniczą” (rodzimy „garażowy rock”), graffiti, a także produkty mail artu. Charakterystyczne cechy trzeciego obiegu to: niewielki zasięg,

ograniczony do środowisk alternatywnych, wymiennosc ról nadawcy i odbiorcy, negatywny stosunek do kultury oficjalnej, niechęć do polityki i polityków, maksymalizm aksjologiczny (wartości trzeba realizować w życiu, a nie tylko deklarować). (Pęczak 1992: 96–97)

Pęczak uzupełnia te informacje przybliżonym czasem funkcjonowania trzeciego obiegu mniej więcej w latach 1980–1989, po którym obieg wprawdzie dalej działa (częściowo ulegając instytucjonalizacji), ale z powodu zaniku drugiego obiegu właściwsze byłoby nazywanie go po prostu alternatywnym. Ten badacz zresztą w ogóle uważa kategorie obiegu za nieadekwatne i niewystarczające jako narzędzia opisu.

Galimatias pojęciowy prowadzi nieraz do rezygnacji z jednoznacznego określenia przedmiotu badań. Przykładowo Jan Bińczycki tak uzasadniał niekonsekwencje w swoim artykule:

Underground, alternatywa, off, kontr- i subkultury pojawiają się tu zamiennie. Nie istnieją precyzyjne, słownikowe definicje tych pojęć. To dobrze, bo tekst na taki temat powinien być jak najmniej akademicki. (Bińczycki 2010: 10)

To optymistyczne przyjęcie niekonsekwentnego opisu oraz zakresu badanych zjawisk poparte jest niewątpliwie wrażliwością wobec obiektu dociekań, którego nie chce się ramować zewnętrznymi, nieprzystającymi do niego kategoriami, niemniej wydaje się jedynie przesłaniające problem, a nie rozwiązujące go. Swoimi praktykami twórcy kultury alternatywnej sami, często świadomie i z premedytacją, sieją pojęciowy zamęt, wymykając się akademickim definicjom, typologiom i klasyfikacjom. Prawdą jest, że bezsensowne i beznadziejne byłoby przykrajanie tych działań do elegancji i abstrakcyjnych schematów i taksonomii układanych w zaciszu gabinetów przez uczonych. Jednak przyjęcie języka badanych, rezygnacja z własnej pracy analitycznej i systematyzacji niepokornej materii, nawet jeśli upodmiotawia w jakimś stopniu (bo ostatecznie pisze zawsze badacz) przedmiot dociekań, to nie ułatwia jego zrozumienia. Tego typu bezradność nie jest wszak nie do uniknięcia. Wyjaśniając swoje stwierdzenie, że wypowiedzi antropologów, odnoszące się do znaczeń innych społeczności, „powinny być zorientowane na osoby działające”, Clifford Geertz tłumaczył:

Znaczy to, że opisy kultury berberyjskiej, żydowskiej czy francuskiej muszą być wyrażone w kategoriach interpretacji, które, jak sobie wyobrażamy, Berberowie, Żydzi, Francuzi nakładają na to, co przeżywają, w formułach, których zwykli używać do określenia tego, co im

się przydarza. Nie znaczy to jednak, że takie opisy same są opisami berberyjskimi, żydowskimi czy francuskimi, tzn. częścią rzeczywistości, którą rzekomo opisują; są one opisami antropologicznymi, a zatem podlegają rozwojowi częścią analizy naukowej. Muszą zostać wyrażone w kategoriach interpretacji, w których osoby określonej klasy podają swoje doświadczenie, ponieważ, jak głoszą, tego są właśnie opisem; są antropologiczne, ponieważ w rzeczywistości to antropolodzy je wygłaszają. (Geertz 2003: 45)

Antropolożka Barbara Fatyga w *Dzikich z naszej ulicy* powiązała istnienie kultury młodzieżowej z trzecim obiegiem kultury, rozwijając zdawkowe konstatacje na ten temat socjologów takich jak Jerzy Wertenstein-Żuławski czy Mirosław Pęczak. Skłaniając się ku ujęciu komunikacyjnemu, Fatyga wskazuje, że refleksja na temat obiegu kultury zakłada zainteresowanie przede wszystkim formami komunikacji, gdzie „akcentowana jest cyrkulacja treści kulturowych między różnymi grupami odbiorców” (Fatyga 2005: 109). Należy wyróżnić więc typy nadawców i odbiorców, wymagane kompetencje kulturowe, rodzaje komunikatów, kanały komunikacyjne, kody, konteksty sytuacyjne i tak dalej.

Dalej Fatyga stwierdza, że trzeci obieg był odrębny zarówno od oficjalnej kultury wysokiej, jak i oficjalnej kultury masowej, a także od drugiego obiegu. Przyznaje, że głównym elementem scalającym różnorodne prądy i kręgi wewnątrz trzeciego obiegu była negacja obiegu pozostałych. Idzie jednak krok dalej niż wcześniej przywołani autorzy i dostrzega w tej refutacji pewne wspólne cechy, za którymi ukrywają się idee kontrkultury lat sześćdziesiątych i siedemdziesiątych. Z grubsza rzecz biorąc, nurty trzeciego obiegu łączyła krytyka konsumpcjonizmu, komercjalizacji kultury, ideologicznych ingerencji w kulturze. Przejmując od drugiego obiegu konspiracyjny model działalności, uczestnicy trzeciego obiegu odrzucaли drugoobiegowe propozycje polityczne i ideologiczne, a własne kanony i hierarchie wartości konstruowali w odniesieniu do wcześniejszych doświadczeń polskiej, a zwłaszcza zachodniej kultury młodzieżowej. Antropolożka podsumowuje:

trzeci obieg – kulturę młodzieżową – można określić jako względnie autonomiczny podsystem kultury istniejący jako także względnie autonomiczne sieci nadawców i odbiorców, funkcjonujących w specyficznych, najczęściej zmarginalizowanych w stosunku do kultury dominującej, kontekstach. Ma on inaczej niż w dwu poprzednich obiegach ukształtowany sposób cyrkulacji treści (wykorzystujący np. specyficzne kontakty *face to face* oraz nowoczesną technikę – internet

i pocztę elektroniczną). Opiera się na odmiennych, w stosunku do dwóch pozostałych obiegu, systemach wartości i ich konkretyzacjach w postaci wzorców i wzorów kulturowych. (tamże: 111–112)

Pomińmy tutaj odniesienie do koncepcji systemów kultury Antoniny Kłoskowskiej, pomińmy też wzmiankę o internecie, który od czasu wydania tej książki wszedł w stadium Web 2.0 i jest u progu Web 3.0. Najistotniejsze jest dla mnie dostrzeżenie immanentnej struktury trzeciego obiegu, wprowadzie dynamicznej i niedanej w bezpośrednim oglądzie, lecz strukturującej doświadczenia aktorów społecznych, regulującej ich sposoby komunikacji, nadającej sens zespołom czynności, oferującej zestaw idei i ład aksjonormatywny. Wbrew uporczywie powracającym opiniom trzeci obieg nie był przypadkowym zlepkiem krążących w innych obiegach treści, nie był chaotycznym zbiorem heterogenicznych elementów, choć nie był też jednorodny i do homogeniczności nie dążył.

W ujęciu komunikacyjnym pierwszorzędna staje się kwestia języka kultury alternatywnej. To za pomocą języka komunikujemy się, wyrażamy swoje myśli i emocje, porozumiewamy się i spieramy ze sobą. Ważne są użycia języka, style, techniki, obecne nie tylko w eksperymentach poetyckich, lecz i w mowie potocznej. Chodzi o język w rozumieniu antropologicznym, a nie lingwistycznym; konsekwentnie, wykroczenie poza tradycyjną domenę poetyki oznacza analizę praktyk językowych w całym ich bogatym kontekście sytuacyjnym, a nie wyłącznie abstrakcyjnego systemu relacji podobieństw i opozycji, choć zakłada też systematyczne analizy filologiczne. Ponownie skłaniam się ku twierdzeniu Fatygi, że trzeci obieg wykorzystuje obce języki władzy, popkultury, literatury wysokiej, dialekty regionalne, żargony środowiskowe i wyrażenia potoczne, jednak nie powiela ich bezmyślnie, lecz wpisuje we własne konfiguracje, w których poszczególne elementy tracą stare znaczenia a nabierają nowych, zaś całość ma postać modernistycznego kolażu, dla którego równie istotny jak efekt końcowy – a czasami nawet istotniejszy – jest sam proces powstawania, gest kreacji samozwańczego artysty, potwierdzający autonomiczną podmiotowość twórcy. Właśnie dlatego pozostałe po procesie twórczym artefakty raczej dokumentują go, niż stanowią obiekty do oglądu estetycznego, wykonane z precyzją i semantycznie spójne.

Żadne systemy symboliczne nie są koherentne i logiczne, ponieważ to właśnie wieloznaczność symboli umożliwia rozmaite ich wykładnie, interpretacje i hermeneutyki. Podkreśla to Victor Turner: „Symbole dzięki ich «praktycznym zastosowaniom» zostają oddzielone od abstrakcyjnych

czy normatywnych «systemów symbolicznych» i połączone z symbolami pochodzącymi z innych systemów lub im przeciwstawione” (Turner 2003: 93).

Badanie samych systemów jest ryzykowną spekulacją, daleką od praktyki życia codziennego, w której to konkretne zastosowania łączą ze sobą rozmaite kategorie *signifiants* i *signifiés* w niepowtarzalną i procesualną kombinację ściśle przylegającą do doświadczenia posługujących się nimi ludzi. Praktyki komunikacyjne charakterystyczne dla trzeciego obiegu bardzo uwypuklają opresyjność, a jednocześnie pewną fasadowość dominujących uniwersów symbolicznych oraz temporalne przewagi poszczególnych zastosowań, o czym będzie mowa w dalszej części tekstu. Tym bardziej że dominuje w nich analizowane przez Michaila Bachtina słowo jarmarczne i karnawałowe, a najczęstsze gatunki literackie to te skarnawalizowane: farsa, groteska, persyflaż, pastisz, parodia, trawestacja i im podobne. Negacja powagi oficjalnej normy jest w nich zaledwie punktem wyjścia do rozwinięcia, w charakterystycznej dla siebie ludycznej poetyce, własnej wizji człowieka i świata, filozofii błazeństwa, ustanawiającej na chwilę inny, nieoficjalny model życia i stosunków społecznych. Familiarno-jarmarczny język tej filozofii nie boi się sprzeczności, lubuje się w złym guście, kontrastach, odwróceniach, transgresjach. Familiaryzuje to, co odległe, przenosi tematy z rejestrów wysokich w niskie i na odwrót, skracając dystanse międzyludzkie dzięki wysokiemu kontekstowi dynamiki społecznej. Z upodobaniem gra na polisemii, wieloznacznościach, rymach i asonansach; jak w hermeneutycznym kole interpretacji nie ma końca, zabawa jako źródło kultury, by nawiązać do tytułu znanej książki Johana Huizingi, nigdy nie wysycha.

W wieloznacznych praktykach komunikacyjnych uczestników trzeciego obiegu szczególnie wyraźnie uwydatnia się dwoista natura komunikacji: może ona być wzajemnym zrozumieniem, ale też ustanowieniem stosunku podległości i dominacji – karnawalizacja wywraca oficjalną hierarchię, lecz bynajmniej nie znosi przemocy maskowanej familiarnością stosunków – najczęściej zaś jest w jakimś stopniu jednym i drugim. Język, którym posługują się członkowie kontrkultur i subkultur, jest w szczególny sposób uwikłany w te dwa wymiary. Starają się oni zazwyczaj stworzyć własny kod komunikacyjny, którym mogą porozumiewać się między sobą, a który nie będzie oczywisty dla osób z zewnątrz. Przyczyny i cele są różne, inne w żargonie kibiców, a inne w slangu hipsterów. I tu, i tam pragnieniu jak najskuteczniejszej formy komunikowania wewnątrz własnej grupy

towarzyszy chęć odróżnienia się od innych grup społecznych (zawodowych, etnicznych, religijnych, młodzieżowych itd.), możemy zatem mówić o dwóch funkcjach: komunikacji i dystynkcji. Dystynkcja zaś, mniej lub bardziej, bywa uwikłana w stosunki podległości i dominacji, to znaczy, może być symbolicznym oporem grupy zdominowanej wobec grupy dominującej albo wyrazem symbolicznej dominacji wzmacniającej dominację społeczną i ekonomiczną. Dychotomia dominacji i zdominowania jest, rzecz jasna, zrelatywizowana i z wyjątkiem grup znajdujących się na samym dole bądź szczycie drabiny hierarchii społecznej akt oporu wobec dominacji jednych jest równocześnie aktem dominacji wobec innych, z niższych klas.

Pisząc o kontrkulturze lat sześćdziesiątych czy późniejszych kulturach alternatywnych, podkreśla się najczęściej aspekt oporu wobec hegemonii kulturowej mieszczaństwa i drobnomieszczaństwa (czynią tak zwłaszcza autorzy zachodni, dla których kulturowa dominacja klas średnich jest czymś o wiele bardziej oczywistym niż w Polsce). To, co z punktu widzenia większości kulturowej jest bezsensowne, chaotyczne, wieloznaczne lub niejasne, stanowić może skutek przemyślanego zabiegu semantycznego, dokonanego przez daną mniejszość, by treści cyrkulujące wśród jej członków nie mogły zostać odczytane przez niewtajemniczonych. Świetnych przykładów takich praktyk, swoistej partyzanckiej walki o znaczenia, dostarcza muzyka rockowa. Amerykański filozof Richard Shusterman podejmuje ten temat, przytaczając znamienne słowa Boba Dylana:

Muzyka rockowa od dawna jest nośnikiem ukrytych znaczeń. Muzyka ta, wytwór niewolnictwa i ucisku kulturowego, potrzebowała skomplikowanych (somatycznych i dyskursywnych) poziomów znaczenia, by wyrażając protest i dumę, wytrącić słuchaczy z niewinnego, bezmyślnego spokoju. Tradycja ta przeszła z kultury czarnej na kulturę młodzieżową, toteż udzielając wywiadu w roku 1965, Bob Dylan mógł zauważyć: „Gdybym powiedział, o co naprawdę chodzi w naszej muzyce, prawdopodobnie wszystkich nas by przymknęli”. (Shusterman 1998: 239)

Wobec tego właściwe, czyli zmierzające ku samowiedzy mówiącego odczytanie przekazu z wewnątrz kultury alternatywnej wymaga nie tylko dostarczenia go w środku dynamicznej struktury społecznej, ale również próby spojrzenia na świat z perspektywy badanego podmiotu. Innymi słowy, jeśli chcę zrozumieć „ukryte znaczenia”, to, „o co naprawdę chodzi” w kulturze alternatywnej, muszę na pewien czas zrelatywizować własny punkt widzenia i mieć świadomość, że to, co poza kontekstem wydaje się mieć sens literalny, niesie znaczenie metaforyczne, a to, co pozornie zdaje się metaforą,

może być powiedziane całkiem dosłownie. Konieczny jest intelektualny wysiłek zrozumienia tego, co, być może, przekracza ustanowione kulturowo lub prawnie normy, kwestionuje panujący porządek, posługuje się odmienną logiką i funkcjonuje w odmiennym kontekście sytuacyjnym. Poruszam się między Scyllą zniekształcającego wtłoczenia cudzej wypowiedzi we własne ramy poznawcze a Charybdą przeoczenia lub zlekceważenia tego, co odbiega od zasad zdrowego rozsądku.

O obiegu alternatywnym pisał między innymi Krzysztof Varga, pisarz w młodości związany z siecią młodzieżowych artzinów. Zauważył on, że oprócz szczególnego typu relacji autorów i czytelników, artziny łączyła też technika wykonania, a także będąca po części jej pochodną – poetyka. Jednak w jej ramach, zdaniem Vargi, nie udało się wypracować własnego języka, czyli „oryginalnego, nowego narzędzia komunikacji wewnątrzgrupowej” (Varga 2002: 15). Częste opinie, według których w praktykach językowych trzeciego obiegu nie było nic nowatorskiego i oryginalnego, a jedynie parodia, żart, ironia lub, co gorsza, całkiem poważne wejście w narzucaną nowomowę, są słuszne tylko wtedy, gdy spogląda się z pozycji dominującej, pozycji bezstronnego z pozoru obserwatora, która okazuje się jednak, para-doksalnie (nawiązując tutaj do pojęcia doksy Pierre’a Bourdieu) warunkowana przez czynniki tego systemu, którego zakwestionowania się poszukuje, a po znalezieniu go – kwestionuje. Mimo deklarowanej postawy krytycznej Varga pozostaje pod wpływem romantycznej ideologii twórczości i romantycznego wyobrażenia twórcy. Innymi słowy, zamiast w hermeneutycznym badacz znajduje się w błędnym kole, ponieważ praktyki podważające system rozpatruje w kategoriach przez ten system ukutych. Efektem takiego rozumowania musi być potwierdzenie przyjętych uprzednio założeń. Propozycję ucieczki z tego błędnego koła oferuje Michel de Certeau. W książce *Wynaleźć codzienność* przenikliwie zauważa on, że:

Racjonalnemu, ekspansjonistycznemu, centralnemu, spektakularnemu oraz hałaśliwemu wytwarzaniu jest przeciwstawiona produkcja zupełnie innego rodzaju, określana jako konsumpcja charakteryzująca się podstępami, rozpadem zależnym od sposobności, klusowaniem, skrytością, nieustannym szemraniem, czyli, w sumie, niby-niewidzialnością, gdyż nie ujawnia się ona poprzez własne produkty (gdzie znalazłaby dla nich miejsce?), ale przez sztukę używania produktów jej narzuconych. (de Certeau 2008: 32)

Na gruncie trzecioobiegowych praktyk językowych uważam zatem, że produkcji nowomowy i popkulturowego belkotu przeciwstawiona jest nie dokonywana w analogiczny sposób produkcja konkurencyjnej mowy,

lecz produkcja-konsumpcja, przebiegle i przewrotne wykorzystywanie zastanych elementów (zwrotów, wyrażeń, fraz, epitetów, formuł i tak dalej), za pomocą których w ukryciu przed okiem smoka (Dunin-Wąsowicz 2005) jego terytorium przekształca się w incydentalną przestrzeń wolności. Akt mówienia nie jest jedynie realizacją reguł zapisanych w strukturze języka. Polega on na działaniu, za każdym razem innym, pragmatycznie wykorzystującym język przez osoby mówiące, znajdujące się w nieuchwytniej teraźniejszości tu i teraz, same będące tylko miejscem spotkania szeregu relacji i oddziaływań. Chodzi więc o rodzaj partyzanckiej walki o znaczenia, toczącej się wewnątrz systemu, a nie batalii i bitew regularnych armii. Skuteczność tkwi w zmianie skali. W odniesieniu do praktyk językowych na tekstach kultury elitarnej de Certeau pisał:

Narzucony zasób wiedzy i symboliki jest przedmiotem manipulacji dokonywanych przez użytkowników niebędących ich wytwórcami. Język wytworzony przez jakąś kategorię społeczną ma władzę rozszerzania swych podbojów na rozległe otaczające go obszary, «pustynie», na których nic podobnie wyrażonego wydaje się nie istnieć, ale gdzie wpada on w pułapkę asymilacji, zastawionej przez gąszcz procedur powodujących, że jego własne zwycięstwa skrywają go przed okupantem. Niezależnie od tego, jak spektakularna jest jego przewaga, może się ona okazać złudzeniem, jeśli będzie służyć wyłącznie jako tło uporczywych, sprytnych, codziennych praktyk, które ją wykorzystują. To, co nazywamy „popularyzacją” albo „degradacją” jakiejś kultury, byłoby zatem jakimś karykaturalnym i niecałkowitym przejawem rewanżu, jaki taktyki użycia biorą nad dominującą władzą produkcji. (tamże: 33)

Pozwoliłem sobie na ten przydługi cytat, ponieważ trafia on w sedno moich rozważań. Praktyki językowe trzeciego obiegu rozpatruję właśnie jako elastyczne, zdolne do natychmiastowej rekonstrukcji i wykorzystujące nadarzające się akurat sposobności realizacji taktyk, efemeryczne, niemożliwe do przyszpilenia i systemowej regulacji. Wprowadzone przez de Certeau rozróżnienie na strategie i taktyki przyjmuję jako fundamentalne dla eksploracji interesującego mnie zagadnienia, przy czym rozróżnienie to rozumiem następująco. Strategie wiążą się z pozycją dominującą w porządku społecznym, z wyznaczaniem centrum i peryferiów, narzucaniem własnej hegemonii kulturowej, aplikowanej w formie przemocy symbolicznej lub strukturalnej. Stosowanie strategii wymaga zawsze jakiegoś podmiotu władzy – choćby było to, po foucaultowsku, jedynie miejsce w dyskursie – i przestrzeni realizacji. Strategie wyznaczają pola gry i w nich operują. Ich siła jest zatem ich potencjalną słabością: im głębiej przenikają

społeczeństwo naczyń kapilarne władzy, tym bardziej wymyślne i zróżnicowane stają się sposoby odwracania ich na swoją korzyść, oszukiwania i symulacji, którymi posługują się zawieszone w sieci znaczeń jednostki. Tymi metodami są właśnie taktyki; użycia narzuconych produktów, poruszanie się w obcej przestrzeni, wykonywanie zewnętrznych zadań i poleceń mają charakter taktyczny. Można by powiedzieć, że taktyka jest domeną słabego, ale pojęcie domeny implikuje przestrzeń, terytorium, pole, w którym się działa, tymczasem słaby jest wrzucony w pole Innego, zmuszony do przemykania i skrywania bez możliwości okopania się we własnym polu, zapanowania nad swoim terytorium. Stąd częsta u de Certeau metafora klusownictwa jako praktyk taktycznych. Taktyki, pozbawione oparcia w miejscach, instytucjach, dyskursach i produkcji, mogą jednak chwilowo je przechwytywać, zagarniać, blefować wobec nich. Są zespołem trików przypadkowego gracza zmuszonego grać w nielubianą grę i w dodatku obcą talią kart.

Nie znaczy to, że nie chcę zauważyć zależności taktyk od dominujących form językowych i sposobów komunikacji, która to zależność sama ma charakter strukturalny. Konstrukttywizm społeczny, proponowany w krytycznej socjologii kultury Pierre'a Bourdieu, stanowi, w mojej opinii, niezbywalną podstawę wszelkich badań procesów zachodzących w polu sztuki, gdzie w grę wchodzi różne kombinacje różnych rodzajów kapitału, etosy klasowe i habitusy. Podobnie za niezwykle inspirujące uważam foucaultowskie pojęcie ruchu kontrprowadzenia, wyprowadzane z analizy genealogicznej średniowiecznych ruchów oporu, buntów, herezji i odstępstw religijnych, sprzeciwiających się kościelnej władzy pastoralnej (Foucault 2010: 216). W odniesieniu do europejskiej nowoczesności Michel Foucault wyróżniał trzy eschatologie współczesnych ruchów kontrprowadzenia, oponujące wobec nadrzędności instancji państwa: społeczeństwa obywatelskiego, radykalnej, anarchicznej wolności i wreszcie samostanowiącego, mającego własny charakter narodu (tamże: 359–360). Wszystkie one dają się zauważyć w rozmaitych układach, w ruchach oporu kultury alternatywnej. Jednak moją intencją jest spojrzenie z innej perspektywy, odsłaniającej przeoczone dotychczas ważne szczegóły.

W tym celu Jakobsonowski telegraficzny model komunikacji, jakim posługiwała się Fatyga, muszę zamienić na antropologiczny model orkiestralny (Winkin 2003), w którym różne rodzaje komunikatów o rozmaitych kodach są równocześnie wieloma kanałami emitowane przez jednostki wymiennie przyjmujące role nadawców i odbiorców. Ten typ bliższy jest codziennej rzeczywistości kulturowej, ponieważ odnosi się do sytuacji

społecznej, a nie mechanicznego przesylu danych. Znakomicie oddaje też specyfikę komunikacji trzeciego obiegu. Stąd wynika zainteresowanie praktykami nie tylko językowymi, ale też innymi sposobami komunikacji, sztukami działania, interakcjami symbolicznymi i wszelkiego rodzaju klusownictwem w polu wyznaczanym przez dominujące klasy i dyskursy władzy. Próba zrozumienia kruchej i kapryśnej logiki codzienności wymusza umieszczenie własnej pracy intelektualnej o charakterze analitycznym na tej samej płaszczyźnie, co inne praktyki życia codziennego. Praktyk kulturowych, na co wskazywał już Bourdieu, nie da się wyizolować ani uogólnić, są one sposobem doświadczania, by nie powiedzieć górnolotnie – istnienia. W tej perspektywie tło staje się bohaterem, osacza to, czemu miało asystować, przenika do jego środka, z wypełnienia pustej przestrzeni przechodzi transformację w aktywnego gracza. Rozdzielanie składających się na sytuację komunikacyjną elementów (mowa, kinezyka, proksemika i tak dalej) powodowałoby utratę ich sensu tkwiącego w synergii. Dlatego poziom praktyk językowych wymaga rozszerzenia i uzupełnienia o wszelkie praktyki komunikacyjne czy po prostu kulturowe, a następnie – rekonstrukcji na tej podstawie taktyk klusowników trzeciego obiegu.

Nie chodzi tutaj o tworzenie nowych typologii – tych powstało już na gruncie różnych dziedzin wiedzy dostatecznie dużo, choć mają różną wartość. Celem winno być raczej wyznaczenie podstawowych tendencji, naczelných osi, które pozwalają sprawnie poruszać się po badanym terytorium. Można by je przykładać i odsuwać, zorientowawszy się w konfiguracji ząbających się procesów. Ta taktyka jest sama w sobie rodzajem metodologicznego klusownictwa, zakłada wszak zbliżanie się do mającego na horyzoncie, a być może zgola fantazmatycznego obiektu, i dystansowanie się wobec niego w chwili, gdy jest już na wyciągnięcie ręki. Konsekwentna w swej niekonsekwencji, problematyzująca własny status, przypomina metodę paranoiczno-krytyczną Salvadora Dalego. Zagłębienie się w sobie, w swoich (lub też medycznie zdiagnozowanych paranoików) pragnieniach, popędach, fiksacjach i marzeniach sennych – w całym tym najbardziej subiektywnym, a przez to społecznym świecie – Dali konfrontował z chłodnym, krytycznym namysłem umysłu świadomego swojej cielesności. Praca antropologa w proponowanym tutaj podejściu jest podobna, zakłada bowiem tym większy dystans obiektywizujący, im bardziej znajomy i swojski jest jej przedmiot. Jedna i druga są formami hermeneutyki podejrzliwości, zaprzeczeniem introspekcji.

Paranoja krytyczna jako metoda przeniesiona z historii idei artystycznych na grunt nauk społecznych nie jest bynajmniej efektywnym

posunięciem retorycznym w zakończeniu artykułu. Metoda paranoiczno-krytyczna, a szerzej – surrealizm – jest bowiem właśnie tym nurtem w sztuce, który z nauk społecznych przyswoił sobie wyjątkowo wiele, w zamian dostarczając im inspiracji, krytyki, a także – o czym właśnie mowa – refleksji metodologicznej. Zachwycając się dziś surrealistycznymi obrazami i poematami, zapomina się, że sztuce surrealiści wyznaczali rolę służebną wobec ich głównego celu, poznania człowieka; twórczość miała być drogą do tego poznania, podobnie jak marzenie senne – do penetracji nieświadomości. Chłonęli ówczesną atmosferę intelektualną, jak chociażby odkrycia fizyki kwantowej czy logiki wielowartościowej, zakładali własne jednostki badawcze (Biuro Badań Surrealistycznych, kierowane przez Antonina Artauda), dokonali jednej z pierwszych syntez marksizmu i psychoanalizy. O surrealistycznych reinterpretacjach materializmu dialektycznego i psychologii głębi pisano wiele, nie rozwijam więc tego wątku. Bardziej interesuje mnie związek surrealizmu z etnologią i antropologią kulturową, rozwijający się szczególnie intensywnie w latach czterdziestych i pięćdziesiątych, w związku z zainteresowaniem grupy André Bretona mitami, przesadami, wyobrażeniami zbiorowymi i rytuałami. Ci z surrealistów, którzy lata czterdzieste przeżyli na emigracji w Ameryce, spędzali całe dnie w *Museum of the American Indian* i wśród ulicznych handlarzy, niemal nalogowo kupując najrozmaitsze przedmioty sztuki prymitywnej z Ameryki, Japonii, Oceanii. Szybko stali się koneserami tej sztuki, posiadaczami prywatnych kolekcji zagadkowych obiektów znalezionych. Kolekcjonując je i prezentując na wystawach, nadawali im status dzieł sztuki, a nie artefaktów etnograficznych, o czym pisze James Clifford we wspomnianych *Kłopotach z kulturą* (Clifford 2000: 262). W wydawanym w Nowym Jorku w latach 1942–1944 surrealistycznym piśmie „V V V” pojawiały się eseje inspirowane sztuką prymitywną, a wśród autorów znaleźli się zaprzyjaźnieni z grupą Bretona Lévi-Strauss i Roger Caillois.

Natężenie zainteresowania etnologią i antropologią kulturową nie wpłynęło jednak na głębsze przyswojenie sobie przez artystów dorobku tych nauk, szczególnie w kontekście równoległych poszukiwań okultystycznych. Antropologia, praktykowana przez surrealistów, z filozofii, która wybrała się w podróż, przeobraziła się w filozofię ucieczki, by znów odwołać się do Mencwela. Dlatego inspirujących współcześnie punktów styku między surrealizmem a antropologią należy szukać wcześniej, w czasach dwudziestolecia, gdy grupa nie ruszała się zbyt często z Paryża. Niechęć surrealistów do podróży była wręcz przedmiotem anegdot – bodaj tylko raz kilkoro z artystów przyłączyło się do wyprawy etnologicznej

po Afryce. Byli raczej bohaterami salonowych skandali i kawiarnianych awantur. Nie opuszczając Paryża, inności poszukiwali wokół siebie – stąd zainteresowania twórczością dzieci i umysłowo chorych, stąd stany deliryczne i dezautomatyzujące percepcję „wyrozumowane rozprężenie wszystkich zmysłów”, wedle słów Artura Rimbauda, uwielbianego przez surrealistów. Przyniosło to efekt w postaci takich książek, jak *Wieśniak paryski* Louisa Aragona, którego bohater porusza się po omacku w onirycznym mieście, pełnym tajemniczych spotkań i nagłych hierofanii. Poetyckie uduchowienia codziennej rzeczywistości miały przy tym służyć nie tyle jej estetyzacji, ile wykroczeniu poza kulturowo narzucane schematy poznawcze. Precyzyjną conceptualizację tego zamiaru przynosi właśnie metoda paranoiczno-krytyczna Dalego, która według definicji jej twórcy jest „spontaniczną metodą poznania irracjonalnego, opartą na krytycznej i systematycznej obiektywizacji delirycznych skojarzeń i interpretacji”. To już otwarcie na inność, a nie demiurgiczne jej kreowanie – przynajmniej w warstwie deklaracji, ponieważ od twórczości malarskiej i postawy życiowej Dalego celowo abstrahuje. Sęk w tym, że badając kulturę własną, stawiamy się w paradoksalnej sytuacji wieśniaka paryskiego – wieśniaka mieszkającego w jednej z największych światowych metropolii.

Ostatecznie porównanie antropologii kulturowej i metody paranoiczno-krytycznej – tę drugą już Breton widział jako wykraczającą poza sferę twórczości procedurę poznawania i interpretacji – znajduje uzasadnienie w twórczości Geertza. Znane są jego słynne słowa: „«Co etnograf robi?» – on pisze” (Geertz 2003: 49). A tym, co etnograf pisze, jest esej, będący „naturalnym gatunkiem do przedstawiania zarówno interpretacji kulturowych, jak i wspierających je teorii” (tamże: 54), nie zaś charakterystyczne dla nauk ścisłych rozprawy i traktaty. Geertzowska antropologia opiera się na rozmowie, której celem jest poznanie i zrozumienie Innego, zarówno tego żyjącego na egzotycznych wyspach, jak i tego, którego każdy ukrywa w Sobie, jak rysę na lśniącej powierzchni lustra. Pisanie antropologicznego eseju, podobnie jak malowanie surrealistycznego obrazu, jest rodzajem sztuki mającej swoje zadania i metody. Po drugie, pisanie nigdy nie odbywa się samo dla siebie – ono zawsze dzieje się dla Innego, choćby tym Innym było ja osoby piszącej. Z pewnością antropologię określa jej specyficzny zawodowy habitus, wdrażany i podtrzymywany w akademiach i instytutach badawczych, na konferencjach i wyjazdach w teren. Habitus ten wyznacza pole percepcji badacza oraz ustawia ostrość jego spojrzenia na tych, a nie innych obiektach. Etnograf, który pisze, poddany swemu habitusowi, nawiązuje jednocześnie pewną nieformalną umowę społeczną ze swoim

czytelnikiem, którą przez analogię wobec paktu autobiograficznego Philippe'a Lejeune'a (Lejeune 2001) moglibyśmy nazwać paktem etnograficznym. Zasadą naczelną byłoby w tym wypadku opisanie danej kultury za pomocą jej kategorii interpretacji, lecz bez popadania w błąd *going native*, czyli przyjmowania jej tożsamości. Oba pakiety są prawdopodobnie niemożliwe do wypełnienia. Autobiografia opiera się na wierze w jednolitą, spójną tożsamość, możliwą do poznania i zrozumienia, podczas gdy zawsze w grę wchodzi rozmaite, konkurencyjne wobec siebie ja. Podobnie etnografia często upraszcza i petryfikuje kultury w pewne typy i modele, przedstawia je w sposób wyrywkowy, jednowymiarowy lub powierzchowny. Umowa wykonania tego, co być może niewykonalne, nie przestaje jednak obowiązywać. Metoda paranoiczno-krytyczna jako z założenia prowadząca do niejednoznacznego, wielowymiarowego i zdynamizowanego obrazu może stanowić wzór konsekwentnie niekonsekwentnego postępowania, które w celu wypełnienia umowy dopuszcza jej naruszenie.

Bibliografia:

- /// Bińczycki J. 2010. *Nielegalne przestrzenie kultury*, [w:] *Kultura niezależna w Polsce 1989–2009*, Korporacja Ha!art, Kraków.
- /// Certeau M de. 2008. *Wynaleźć codzienność. Sztuki działania*, tłum. K. Thiel-Jańczuk, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków.
- /// Clifford J. 2000. *Kłopoty z kulturą. Dwudziestowieczna etnografia, literatura i sztuka*, tłum. E. Dżurak i inni, Wydawnictwo KR, Warszawa.
- /// Dunin-Wąsowicz P. 2005. *Oko smoka. Literatura tzw. pokolenia „brulionu” wobec rzeczywistości III RP*, Lampa i Iskra Boża, Warszawa.
- /// Fatyga B. 2005. *Dzicy z naszej ulicy. Antropologia kultury młodzieżowej*, Ośrodek Badań Młodzieży, Instytut Stosowanych Nauk Społecznych UW, Warszawa.
- /// Foucault M. 2010. *Bezpieczeństwo, terytorium, populacja*, tłum. M. Herer, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa.
- /// Geertz C. 2003. *Opis gesty – w stronę interpretatywnej teorii kultury*, tłum. S. Sikora, [w:] *Badanie kultury. Elementy teorii antropologicznej*, red. M. Kempny, E. Nowicka, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa, s. 35–58.
- /// Hopfinger M. 2010. *Literatura i media. Po 1989*, Oficyna Naukowa, Warszawa.

- /// Janicka K. 1985. *Surrealizm*, Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe., Warszawa.
- /// Lejeune P. 2001. *Wariacje na temat pewnego paktu. O autobiografii*, tłum. W. Grajewski, S. Jaworski, A. Labuda, R. Lubas-Bartoszyńska., Towarzystwo Autorów i Wydawców Prac Naukowych UNIVERSITAS, Kraków.
- /// Lesiakowski K, Perzyna P, Toborek T. 2004. *Jarocin w obiektywie bezpieki*, Instytut Pamięci Narodowej, Komisja Ścigania Zbrodni przeciwko Narodowi Polskiemu, Warszawa.
- /// Mencwel A. 2006. *Wyobrażenia antropologiczne*, Wydawnictwa Uniwersytetu Warszawskiego, Warszawa.
- /// Pęczak M. 1992. *Mały słownik subkultur młodzieżowych*, Wydawnictwo Naukowe Semper, Warszawa.
- /// PŁ. 1988. *Anielska alternatywa*, „Kultura Niezależna” 1988, nr 38, s. 84.
- /// Shusterman R. 1998. *Estetyka pragmatyczna: żywe piękno i refleksja nad sztuką*, tłum. A. Chmielewski, E. Ignaczak, L. Koczanowicz, Ł. Nysler, A. Orzechowski, Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego, Wrocław.
- /// Turne, V. 2003. *Badania nad symbolami*, tłum. E. Klekot, [w:] *Badanie kultury. Elementy teorii antropologicznej*, red. M. Kempny, E. Nowicka, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa, s. 89–105.
- /// Varga K. 2002. *Trzecia droga*, [w:] *Xerofeeria 2.0 antologia artzcinów*, red. P. Dunin-Wąsowicz, Lampa i Iskra Boża, Warszawa, s. 4–18.
- /// Wertenstein-Żulawski J. 1991. *Trzy obiegi – trzy kultury. Struktura społeczna i komunikowanie w dzisiejszej Polsce*, [w:] *Tłumom i nyzwanie. Pamiętnik VIII Ogólnopolskiego Zjazdu Socjologicznego Toruń, 19–22.09.1990*, red. A. Sulek i W. Winclawski, Wydawnictwo Adam Marszałek, Warszawa–Toruń.
- /// Winkin Y. 2003. *Telegraf i orkiestra*, [w:] *Antropologia słowa. Zagadnienia i wybór tekstów*, red. G. Godlewski, A. Mencwel, R. Sulima, Wydawnictwa Uniwersytetu Warszawskiego, Warszawa.

/// Abstrakt

Artykuł dotyczy problemów związanych z antropologicznym badaniem kultury badacza. Problem podejmowany jest na przykładzie badania kultury alternatywnej przez osobę z tą kulturą związaną. Zostaje rozwinięte ujęcie komunikacyjne ze szczególnym uwzględnieniem języka i praktyk komunikacyjnych.

Słowa kluczowe:

kultura alternatywna, antropologia, surrealizm, komunikacja

/// Abstract

The article concerns a few major ethical and cognitive problems with anthropological researches of researcher's culture. Exemplification of this issue is scientific research of alternative culture or counter culture done from inside of this type of culture. The author coping with this problem applies communication perspective with special emphasize on language and communication practics.

Keywords:

alternative culture, anthropology, surrealism, communication

WSPOMNIENIE

MICHAŁ POHOSKI

[1927–2012]

Grzegorz Lissowski, Antoni Sulek
Uniwersytet Warszawski

25 grudnia 2012 roku zmarł Michał Pohoski, emerytowany profesor w Instytucie Socjologii Uniwersytetu Warszawskiego. Pracę na Uniwersytecie, na ówczesnym Wydziale Filozoficznym, rozpoczął w 1964 roku po uzyskaniu w tym samym roku stopnia doktora nauk ekonomicznych (ze specjalnością: demografia) w Szkole Głównej Planowania i Statystyki (obecnie SGH). Jego rozprawa doktorska *Migracje ze wsi do miast. Studium nychodźstwa w latach 1945–57 oparte na wynikach ankiety Instytutu Ekonomiki Rolnej* była opublikowana rok wcześniej przez Państwowe Wydawnictwo Ekonomiczne i została wysoko oceniona w „Studiach Socjologicznych” (1965). Przychoząc na Uniwersytet, Pohoski miał już nie tylko znaczne doświadczenie badawcze z IER, ale i dużą praktykę dydaktyczną, gdyż pracował i uczył w SGPiS od ukończenia w 1950 roku studiów na Wydziale Prawa Uniwersytetu Warszawskiego (jako „wolny słuchacz” chodził też wtedy na niektóre zajęcia na socjologii). Jego zajęcia z demografii społecznej, prowadzone na sekcji socjologicznej, a następnie w Instytucie Socjologii, dostarczały studentom solidnej wiedzy z zakresu teorii i metod analizy zjawisk ludnościowych. Prowadził je do końca swojej pracy na Uniwersytecie Warszawskim w 2007 roku, z dwiema przerwami związanymi z rocznymi pobytami na uczelniach zagranicznych: 1968–1969 jako stypendysta Fundacji Forda (University of Columbia, University of California w Berkeley i University of Michigan) i 1973–1974 jako *visiting professor* na University of Essex.

Początkowo Pohoski pracował w Katedrze Socjologii Szczegółowej, a po utworzeniu w 1968 roku Instytutu Socjologii – w Zakładzie Socjologii Wsi i Miasta, kierowanych przez prof. Stefana Nowakowskiego. W 1970 roku został mianowany docentem, a w 1991 – profesorem nadzwyczajnym UW. Od 1971 roku do końca pracy na Uniwersytecie był kierownikiem

samodzielnego Zespołu Badania Ruchliwości Społecznej. Od 1993 roku pracował w Zakładzie Statystyki, Demografii i Socjologii Matematycznej, stworzonym przez Grzegorza Lissowskiego.

Wiele lat na Uniwersytecie Warszawskim Pohoski poświęcił pracy na rzecz Instytutu i Wydziału. Był pierwszym kierownikiem Studium Doktoranckiego w Instytucie Socjologii (1972–1982). W 1981 roku ogólne zebranie pracowników wybrało go dyrektorem Instytutu na kadencję 1981–1984, był pierwszym dyrektorem Instytutu, który nie był członkiem PZPR. W trudnych latach stanu wojennego, współpracując z ówczesnym dziekanem prof. Jerzym Szackim, prowadził mądrą politykę i potrafił uchronić społeczność Instytutu Socjologii przed wewnętrznymi napięciami i podziałami, a także – co jest równie cenne – zachować tożsamość Instytutu; w listopadzie 1982 roku obydwaj, Szacki i Pohoski, zostali czasowo zawieszeni w swych funkcjach za to, że nie zapobiegli strajkowi studentów socjologii. W 1993 roku Michał Pohoski został wybrany Dziekanem Wydziału Filozofii i Socjologii i był nim do 1999 roku. Jako dziekan dbał o pracowników i studentów, o warunki materialne ich pracy oraz o odpowiednie miejsce Wydziału na Uniwersytecie.

Brał żywy udział w pracach Polskiego Towarzystwa Socjologicznego; przez długi okres, od połowy lat 1960, był członkiem Zarządu Głównego PTS i członkiem redakcji „Polish Sociological Bulletin” (1961–1974). Był organizatorem ważnych sesji i autorem znaczących referatów na zjazdach socjologicznych w Krakowie (1977), Łodzi (1981) i Lublinie (1994). Był aktywny w Międzynarodowym Stowarzyszeniu Socjologicznym (ISA), w Research Committee on Social Stratification, wygłaszał referaty na Światowych Kongresach Socjologicznych w Evian (1976), Uppsali (1978) i Meksyku (1982). Utrzymywał intensywne kontakty naukowe z wybitnymi socjologami zagranicznymi, zwłaszcza ze specjalistami w zakresie badań nad strukturą społeczną. Był, w różnych latach, członkiem Komitetu Nauk Socjologicznych i Komitetu Nauk Demograficznych PAN, Rady Naukowej GUS oraz przewodniczącym Rady CBOS.

Profesor Michał Pohoski był przede wszystkim badaczem ruchliwości społeczno-zawodowej i struktury społecznej. Opracował wyniki badań Włodzimierza Wesołowskiego nad prestiżem zawodów wśród ludności wiejskiej (1960) i ponownie zanalizował wyniki wcześniejszych badań Wesołowskiego i Adama Sarapaty wśród ludności Warszawy (1958). Opisał „nieklasowe różnice społeczne” w Polsce, w mieście i na wsi. Jego obszerne i solidne opracowanie *Prestiż zawodów wśród ludności wiejskiej* (1968) ukazało

się w serii powielonych „Prac” OBOP; w 1983 roku Jan Szczepański napisał, że gdyby zostało ono wtedy rozwinięte, to jego rozwinięta wersja mogłaby być pracą habilitacyjną.

Najważniejszym dokonaniem Pohoskiego były badania empiryczne nad strukturą społeczną. Przygotował i zrealizował w 1972 roku pierwsze w Polsce, o takim zakresie i skali, badanie reprezentacyjne na próbie losowej poświęcone problematyce struktury i ruchliwości społecznej. Badanie przeprowadzone przez Zespół Badania Struktur Społecznych Instytutu Socjologii UW we współpracy z Instytutem Filozofii i Socjologii PAN obejmowało 13 tys. osób (9 tys. mężczyzn i 4 tys. kobiet w wieku 30–39 lat czynnych zawodowo w 1972 roku). Przeprowadzenie badania wymagało wyszkolenia zespołu koordynatorów i zorganizowania ogólnopolskiej sieci ankietatorów. Powodzenie tego przedsięwzięcia było możliwe dzięki zdolnościom organizacyjnym Pohoskiego i zarażeniu entuzjazmem współpracowników, koordynatorów i ankietatorów. Jedną z cech tego badania była niezwykła dbałość o jakość i rzetelność zbieranych danych. Wielu uczestników badań wspomina swój udział w nich jako najważniejsze doświadczenie badawcze; podobne opinie mają studenci socjologii, którzy uczestniczyli w obozach badawczych kierowanych przez Pohoskiego. Stworzona wówczas sieć koordynatorów i ankietatorów stała się podstawą powstałych później ośrodków realizacji badań socjologicznych, np. Zespołu Realizacji Badań IFiS PAN.

Badania z 1972 roku były później powtórzone w części lub w całości na różnych próbach. Powstało z nich kilka prac doktorskich (Jacek Wasilewski, Ewa Jaźwińska-Motylska, Grażyna Kacprowicz). Na podstawie tych badań i pracy *Ruchliwość społeczna w Polsce* Pohoski habilitował się w 1983 roku; praca ta, rekomendowana przez prof. Jana Szczepańskiego i przyjęta do druku w Państwowym Wydawnictwie Naukowym, nie ukazała się, autor nie wytrwał w woli wydania jej drukiem. Z jego badań powstało jednak kilkanaście artykułów w czasopiśmie i pracach zbiorowych, sporo referatów przedstawianych na konferencjach krajowych i zagranicznych oraz wiele opracowań niepublikowanych, maszynopisów i tekstów „w ołówku”. W badaniach tych zgromadzono bardzo wiele interesujących danych, które nie zostały jeszcze w pełni wykorzystane i mogą być materiałem do przyszłych analiz. Szczególnie ważny jest artykuł Pohoskiego *Proces osiągnięć społeczno-zawodowych w Polsce* (1979), referat ze Zjazdu Krakowskiego, w którym przedstawił swój pierwszy polski model ścieżkowy osiągnięć społeczno-ekonomicznych. Był on rozwinięciem modelu zaproponowanego przez Petera Blaua i Otisa Duncana i przedstawiał wpływ zmiennych

charakteryzujących kolejne fazy życia jednostki: czynników przypisanych związanych z jej pochodzeniem, opisujących proces kształcenia oraz przebieg kariery zawodowej na pozycję społeczno-zawodową jednostki w momencie badania, mierzoną na skali prestiżu zawodów opracowanej przez Donalda Treimana. Parametry tego modelu są interpretowane jako miary sztywności bądź elastyczności „systemu uwarstwienia”.

Pohoski powtórzył swoje badania trzykrotnie jako badania panelowe: w latach 1987, 1991 i 1998, na tej samej ogólnokrajowej próbie mężczyzn będących w 1987 roku w wieku 30–39 lat. Opracowanie tych badań *Dynamika zatrudnienia i zarobków w okresie transformacji ustrojowej w Polsce. Wyniki badania panelowego 1987-1991-1998*, napisane wspólnie z Markiem Styczniem, dostępne jest na stronie Zakładu Statystyki, Demografii i Socjologii Matematycznej Instytutu Socjologii UW. Analiza obejmowała między innymi dynamikę zatrudnienia, ze szczególnym uwzględnieniem czynników zwiększających ryzyko bezrobocia, dynamikę wzrostu zarobków i dochodów. Ogólny wniosek można sformułować następująco: najbardziej zyskującymi w okresie transformacji są z reguły ludzie i kategorie społeczno-zawodowe, których pozycja była relatywnie wysoka już w PRL, a tracą ci, którzy w PRL byli na niskich pozycjach.

Badania Pohoskiego były badaniami „historii życia”, dotyczyły między innymi historii kształcenia się, historii pracy zawodowej, historii działalności społecznej i politycznej, historii rodziny oraz poglądów badanych osób na wybrane zagadnienia społeczne, z reguły związane z problematyką uwarstwienia społecznego. Ważną i trudną do przecenienia konsekwencją tych badań było wprowadzenie nowych technik i metod do analizy badań socjologicznych w Polsce. Szczególnie ważne są przygotowane dwa tomy pt. *Standaryzacja zmiennych socjologicznych*, a zwłaszcza tom 2. *Spółeczna klasyfikacja zawodów* opracowany przez M. Pohoskiego, K.M. Słomczyńskiego i K. Milczarek (1974, 1978). Pohoski był również inicjatorem i pionierem stosowania w analizie danych socjologicznych wspomnianej już analizy ścieżkowej oraz modeli logarytmiczno-liniowych i skalowania wielowymiarowego; wykorzystywał je w swoich opracowaniach, na przykład w artykule *Ruchliwość społeczna a nierówności społeczne* (1983).

Michał Pohoski urodził się 26 listopada 1927 roku w Mińsku Mazowieckim i tam dorastał; jego ojciec był oficerem w miejscowym pułku ułanów. Wczesne lata Michała przypadły na okres okupacji hitlerowskiej. Uczył się konspiracyjnie. Należał do najmłodszych roczników „pokolenia AK”. W 1943 roku wstąpił do Armii Krajowej. Nie dany był mu jednak udział w powstaniu warszawskim. W sierpniu 1944 roku jego oddział idący

od strony Mińska „do powstania” został zatrzymany przez wojsko sowieckie (opisał to we wspomnieniu *Do Powstania...* 1995). Klęska powstania warszawskiego, samotność walczących, zniszczenie Warszawy przez Niemców i objęcie władzy przez komunistów i Rosję, ciężkie doświadczenia dla jego pokolenia odcisnęły się także na jego poglądzie na świat i osobowości społecznej.

Interesował się historią wojny i Warszawy, to zainteresowanie miało mocny ton rodzinny. Mieszkał na Żoliborzu, w odbudowanym domu stryjostwa Pohoskich; z całej rodziny wojnę przeżyła tylko Hanna, docent UW, orędowniczka wychowania patriotyczno-państwowego; Jan, wiceprezydent Warszawy, został rozstrzelany w Palmirach, ich córka Ewa została zamordowana na Pawiaku wraz z kompletem studentów socjologii, a ich syn Jan zginął w powstaniu, oboje byli związani z grupą „Plomieni”. Major Wojciech Pohoski, ojciec Michała, wojnę przeżył w oflagu, po wojnie został w Anglii, i tam zmarł.

Koledzy, współpracownicy, pracownicy i dawni studenci socjologii pamiętają Profesora Michała Pohoskiego nie tylko jako znakomitego badacza struktury społecznej i nauczyciela akademickiego, ale także jako wzorzec rzetelności naukowej. Pamiętają precyzję i celność jego wypowiedzi, której usiłował również ich nauczyć. Zapamiętają Go jako człowieka, który zawsze przedstawiał im opartą na rzetelnej wiedzy prawdę o Polsce, gdyż prawda i dobro Kraju były dla niego wartościami naczelnymi.

Prace Michała Pohoskiego:

/// Rec.: S. Kotyński, *Metody statystyczne w budownictwie*, Warszawa 1955, „Przegląd Statystyczny” 1956, nr 1.

/// Rec.: P.P. Maslov, *Kritičeskiej analiz burżuaznyh statističeskib publikacij*, Moskwa 1955, „Wiadomości Statystyczne” 1956, nr 2.

/// *Obszar gospodarstwa i wielkość produkcji jako kryteria klasowego grupowania gospodarstw rolnych*, „Wiadomości Statystyczne” 1957, nr 3.

/// *Analiza przemyszczeń ludności woj. krakowskiego w latach 1939–1950*, „Przegląd Statystyczny” 1958, nr 2.

/// *Wybór zawodu dla dzieci wiejskich* (z A. Sianko), „Wieś Współczesna” 1958, nr 12.

/// *Z badań nad migracją ze wsi do miast*, „Wieś Współczesna” 1959, nr 10.

/// *Selekcyjność migracji ze wsi do miast z punktu widzenia społeczno-zawodowego*, „Przegląd Statystyczny” 1960, nr 1.

/// *Struktura gospodarstw domowych* (z M. Latuchem), „Wieś Współczesna” 1960, nr 4, s. 152–160.

- /// *Wychodźstwo z miasta a obszar gospodarstwa i rozmiary rodziny*, „Wiś Współczesna” 1960, nr 9.
- /// *Reprezentatywność materiałów ankietowych IER z 1957 roku*, [w:] *Spoleczno-ekonomiczna struktura wsi w Polsce Ludowej*, Książka i Wiedza, Warszawa 1962.
- /// *Migracje ze wsi do miast. Studium wychodźstwa w latach 1945–1957 oparte na wynikach ankiety Instytutu Ekonomiki Rolnej, PWE*, Warszawa 1963.
- /// *L'esodo dalle campagne*. „Quaderni di Sociologia Rurale” 1963, nr 1.
- /// *Interrelation between social mobility of individuals and groups in the process of economic growth in Poland*, “Polish Sociological Bulletin” 1964, nr 2.
- /// *A társadalmi mobilitás Lengyelországban*, “Statisztikai Szemle” (Budapest) 1965, nr 1.
- /// Rec.: B. Gałęski, *Chłopi i zawód rolnika. Studia z socjologii wsi*, Warszawa 1963, „Ekonomista” 1965, nr 1.
- /// *Prestiż zawodów ludności wiejskiej*, OBOPiSP, Warszawa 1968; [Prace] 79.
- /// *O položienii razlicnykh kategorij krest'janskih synov'jej v sisteme dohodov i obščestvennogo uvažanija*, [w:] *Sociologičeskaja mysl' v Pol'skoj Narodnoj Respublike*, Progress, Moskva 1968.
- /// Głos w dyskusji na konferencji „Problemy przewidywania przyszłości a model kultury”, Tarda k. Ostródy, maj 1967, „Kultura i Społeczeństwo” 1968, nr 1.
- /// *La mobilité socio-professionnelle des fils de paysans*, [w:] R. Turski (red.), *Les transformations de la campagne polonaise*, Ossolineum, Wrocław 1970.
- /// Rec.: J.Z. Holzer, *Demografia*, Warszawa 1970, „Studia Demograficzne” 1971, nr 27.
- /// *Standaryzacja zmiennych socjologicznych: Społeczna klasyfikacja zawodów*, t. 2 (z K.M. Słomczyńskim i K. Mielczarek), IFiS PAN, Warszawa 1974.
- /// *Occupational prestige in Poland 1958–1975* (z K.M. Słomczyńskim i W. Wesołowskim), „Polish Sociological Bulletin” 1976, nr 4.
- /// *Social mobility and socio-economic achievement: a comparison between Finland and Poland* (z S. Pöntinenem i K. Zagórskim), [w:] E. Allardt i W. Wesołowski (red.), *Social Structure and Change. Finland and Poland. Comparative Perspective*, PWN, Warsaw 1978.
- /// *Społeczna klasyfikacja zawodów* (z K.M. Słomczyńskim), IFiS PAN, Warszawa 1978.
- /// *Proces osiągnięć społeczno-zawodowych w Polsce*, [w:] *Tendencje rozwoju społecznego*, GUS, Warszawa 1979.

/// *Social mobility and socio-economic achievement: a comparison between Finland and Poland* (z S. Pöntinenem), [w:] M. Niessen i J. Peschar (red.), *Comparative Research on Education*, Oxford: Pergamon Press 1982; wersja polska: *Rola pochodzenia społecznego i wykształcenia w procesie osiągania pozycji społeczno-ekonomicznych w Polsce i Finlandii*, "Przegląd Socjologiczny" 1991, t. 39.

/// *Ruchliwość społeczna w Polsce*. 1983. Mpis pracy habil., Archiwum UW.

/// *Ruchliwość społeczna a nierówności społeczne*, „Kultura i Społeczeństwo” 1983, nr 4; tłum. ang.: *Social mobility and social inequality*. "International Journal of Sociology" 1986, nr 1–2.

/// *Kariery szkolne i kariery społeczno-zawodowe a pochodzenie społeczne*, „Kultura i Społeczeństwo” 1984, nr 2.

/// *Rozmiary i kierunki ruchliwości społecznej w latach 1972–1982* (z B. Machem), „Kultura i Społeczeństwo” 1986, nr 4.

/// *Oceny dochodów, słuszna płaca i prestiż zawodów* (z G. Lissowskim), „Kultura i Społeczeństwo” 1987, nr 4; tłum. ang.: *Evaluation of incomes, just pay and occupational prestige*. „Polish Sociological Bulletin” 1990, nr 1.

/// *Społeczne aspekty doboru małżeńskiego w Polsce*, [w:] Z. Tyszcza (red.), *Rodziny polskie o różnym statusie społecznym i środowiskowym*, Instytut Socjologii UAM (CPBP 09.2.), Poznań 1991.

/// *Job changes in the Federal Republic of Germany and Poland: a longitudinal assessment of the impact of welfare-capitalist and state-socialist labour market segmentation* (z B. Machem i K.U. Mayerem), „European Sociological Review” 1994, nr 1.

/// *Nierówności społeczne w Polsce – kontynuacja i zmiany w okresie transformacji ustrojowej*, [w:] A. Sulek, J. Styk i I. Machaj (red.), *Ludzie i instytucje. Stawianie się ładu społecznego. Pamiętnik IX Ogólnopolskiego Zjazdu Socjologicznego*, Lublin 27–30 VI 1994, t.1, Wyd. UMCS, Lublin 1995.

/// *Do Powstania...*, [w:] J.J. Jadacki i B. Markiewicz (oprac.), *Próg istnienia. Zdziesiątkowane pokolenie*, PTF, Warszawa 1995.

/// *Informacja o wyższym wykształceniu Aleksandra Kwaśniewskiego a wynik wyborów prezydenckich 1995: opinie socjologów dla Sądu Najwyższego* (z J. Raciborskim i A. Sulkiem), „Kultura i Społeczeństwo” 1996, nr 1.

/// *Ruchliwość społeczna*, [w:] *Encyklopedia socjologii*, t. 3, Oficyna Naukowa, Warszawa 2000.

/// *Dynamika zatrudnienia i zarobków w okresie transformacji ustrojowej w Polsce. Wyniki badania panelowego 1987-1991-1998* (z M. Stycznem), 2000. Zespół Badania Ruchliwości Społecznej IS UW; <http://stat.is.uw.edu.pl>.

/// *Uwagi na temat starzenia się ludności Polski*, „Przegląd Powszechny” 2009, nr 12.

RECENZJE I POLEMIKI

SPOŁECZEŃSTWO ROZTRZASKANE

MARCIN ZAREMBA,

WIELKA TRWOGA. POLSKA 1944–1947.

LUDOWA REAKCJA NA KRYZYS

Łukasz Bertram

Uniwersytet Warszawski

Powojenną historię Polski przywykliśmy dzielić cezurami Wielkich Polskich Miesięcy – Października, Grudnia, Sierpnia – bądź za pomocą nazwisk przywódców. Mówimy i myślimy o stalinizmie, gomulkowskiej małej stabilizacji czy gierkowskiej „drugiej Polsce”. W cieniu tych wyrazistych epok, owiniętych nierzadko wokół pewnych terminów-kluczy, zdaje się nieco ginać pierwszy okres „ludowego” porządku: pomiędzy wkroczeniem na terytorium Polski Armii Czerwonej w roku 1944 a zaordynowaniem przez kierownictwo powstałej w grudniu 1948 roku PZPR kursu na przyspieszoną sowietyzację w drugiej połowie 1948 roku. Nie oznacza to, rzecz jasna, iż ów moment historyczny miałby być zupełnie pomijany, zapomniany. Rzadko kiedy jednak perspektywa badawcza nad nim roztoczona podobna jest do tej, którą w swojej najnowszej książce zaproponował Marcin Zaremba.

Wielu uznanych badaczy historii – by wymienić choćby Krystynę Kersten czy Andrzeja Friszke – patrzyło na te lata przede wszystkim przez pryzmat struktur, instytucji oraz doktryn politycznych; i jest to – można zażytkować takie stwierdzenie – punkt widzenia najczęstszy, niezaprzeczalnie ważny i obfitujący w fascynujące wnioski i interpretacje. Rekonstruowali oni walkę stronnictw, relacjonowali rozwój koncepcji ideowych (afirmatywnych wobec nowego porządku lub je kontestujących), ukazywali marsz Polskiej Partii Robotniczej od wyalienowanej grupki do przewodniej siły narodu, naświecali węzłowe wielkie procesy i wydarzenia – referendum 1946 i wybory 1947 roku, bitwę o handel, negocjacje oraz kontrowersje w sprawie powołania Tymczasowego Rządu Jedności Narodowej. Aktorami w tej perspektywie wielkich narracji były zatem kluczowe dla ówczesnego

układu sił politycznych i towarzyszące narodzinom nowego systemu władzy (Kersten 1989: 7) zbiorowości i instytucje – Polskie Stronnictwo Ludowe i jego przywódcy, Biuro Polityczne KC PPR, kolejne komendy Zrzeszenia Wolność i Niezawisłość, wreszcie czynniki sowieckie z „kremłowskim górale” na czele.

Marcin Zaremba, przyglądający się przeszłości interdyscyplinarnym (antydiscyplinarnym?) okiem historyka i socjologa, wybiera inną drogę – co nie znaczy, rzecz jasna, że była ona zupełnie obca wcześniejszym badaczom, w tym również wspomnianym powyżej. Stawia bowiem pytania o ówczesną codzienność Polaków i wkracza na słabo dotąd rozpoznaną w odniesieniu do lat 1944–1947 przestrzeń namysłu nad zbiorowymi wyobrażeniami, opiniami i emocjami oraz ich wpływu na ludzkie zachowania i postawy (Zaremba 2012: 18). Zastanawiając się nad wielością efektów, które pozostawiła po sobie druga wojna światowa, roli ich przedmiotu nie powierza elitom formułującym programy polityczne i orientacje ideowe ani konstruktom, takim jak „przedwojenna radykalna lewica” bądź „ruch narodowy”. Spogląda na zwykłych, przeciętnych mieszkańców wsi i miast, którzy ocalili i stanęli przed koniecznością skonfrontowania się z nową rzeczywistością w praktycznie każdym wymiarze życia.

O Polsce lat 1944, 1945, a nawet kilku późniejszych trudno, zgodnie z optyką Zaremby, mówić jako o państwie – nie w rozumieniu jego formalnych manifestacji, takich jak uznanie międzynarodowe, obecność rządu czy zakreślone na mapach granice, tylko całokształtu stabilnych instytucji porządkujących i nadających przewidywalność codziennym doświadczeniom ludzkim. To raczej pandemonium roztrzaskanych struktur, materialne i duchowe gruzowisko, królestwo – szczególnie w pierwszych tygodniach po odejściu Niemców – chaosu, „próżni władzy” (Zaremba 2012: 145) oraz anarchii. Autor *Wielkiej Trwogi* pokazuje, że określenie Ziemi Odzyskanych jako Dzikiego Zachodu nie było wyłącznie zręcznym chwytym retorycznym, co więcej jako ziemie dzikie, z których wojna – przynajmniej czasowo – zmyła osad „cywilizacji”, można postrzegać całe terytorium powojennej Polski. Ziemie owe zaludniają w tej perspektywie nie tylko PPR i PSL, nie tylko spleceni w śmiertelnym zwarcu „żołnierze wyklęci” i kreatorzy systemu (Świda-Ziemia 1991: 23), lecz przede wszystkim dynamiczny, wielobarwny patchwork szabrowników, zdemobilizowanych żołnierzy, ujawnionych partyzantów, dobrowolnych i przymusowych migrantów, dla których Jalta i Poczdam ucieleśniały się oderwaniem od rodzinnej chaty oraz traumatyczną podróżą w nieznane, a wejście Armii Czerwonej prócz utraconej niepodległości oznaczało strach przed

rabunkiem i gwałtem. To nie tyle społeczeństwo, ile „kasza społeczna”, wielość niemal plemiennych wspólnot (Zaremba 2012: 140), pomiędzy którymi komunikacja była często ograniczona zasięgiem panicznej plotki – autor mówi tu wręcz o cywilizacyjnym regresie i cofnięciu do epoki przedgutenbergowskiej (Zaremba 2012: 365). Tropy prowadzące do takiej konstatacji można napotkać w wielu opracowaniach i wspomnieniach, lecz Zaremba jest bodaj pierwszy, który w tak konsekwentny sposób wyciąga je na światło dzienne, przybliża i pokazuje, iż owo społeczne rozbitcie odnaleźć można na każdym poziomie socjologicznej analizy: narodu, instytucji, społeczności, jednostek; że nie było ono abstrakcją, ale przekładało się na każde doświadczenie życiowe tych lat.

Terminy, które przychodzą na myśl przy lekturze *Wielkiej Trwogi*, to zatem defragmentacja, demoralizacja, anomia. Zaremba ukazuje je w kontekście mało dotąd, jak się wydaje, przepracowanym – powszechnego alkoholizmu i bandytyzmu, umacniania się postaw agresji, cynizmu, lekceważenia wartości ludzkiego życia (Zaremba 2012: 114) i innych destrukcyjnych skutków wojny oraz okupacji, które nie zniknęły wraz z jej formalnym zakończeniem („powojnie” nabiera tu charakteru niezwykle płynnego, chronologicznie rozmytego, bo do jakiego porządku – wojny czy pokoju – zakwalifikować chociażby zbrodnie i przestępstwa dokonywane na ludności polskiej przez czerwonoarmistów w drugiej połowie 1945 roku?).

Naczelną natomiast kategorią używaną przez niego do opisu powojennej rzeczywistości staje się wspomniany wyżej strach. Autor zauważa, że o ile w refleksji na temat komunizmu wiele miejsca poświęca się strachowi scentralizowanemu, odgórnie reżyserowanemu przez władze, o tyle pierwsze lata powojenne przyniosły raczej rozkwit wielorakich lęków zdecentralizowanych (Zaremba 2012: 16). Nie była to jeszcze napędzana propagandowa histeria na punkcie imperialistów pragnących bombą atomową zniweczyć budowę komunizmu bądź nieustannie podsycana obawa przed donosem czy staniem w konfrontacji z wszechpotężną, totalitarną maszyną. Był to raczej strach kobiet przed zgwałceniem, strach matek przed głodem swoich dzieci, strach wojennych inwalidów przed zepchnięciem na społeczny margines. Strach chłopów, robotników, inteligentów; Polaków, Niemców i Żydów – ale również strach przed Niemcami i Żydami. Lęk, że w nocy przyjdą – bandyci, partyzanci, pół bandyci pół partyzanci – odbiorą resztki żalosnego dobytku. Lęk, że nie doczeka się świtu, że padnie się ofiarą zarazy lub wybuchu miny. Poczucie bezradności nie wobec wszechwładzy okrzepłego, totalitarnego (bądź ku totalitaryzmowi dążącego) systemu,

lecz jego chybotliwości – w sytuacji gdy jego jedyną manifestacją w najbliższej okolicy jest dwóch milicjantów-analfabetów, którzy sami żyją w ciągłym napięciu.

Strach ten staje się dla Zaremby podglebiem niezwykle szerokiego spektrum zachowań indywidualnych i zbiorowych: paniki, wycofania, ale również wybuchów przemocy etnicznej. Szczególnie dużo uwagi autor poświęca tematyce powojennych zająć antyżydowskich z pogromem kieleckim na czele, proponując interpretację, wedle której wśród przyczyn tych wydarzeń należy wymienić nie tyle „genetyczny polski antysemityzm” czy prowokację ze strony władz (Zaremba 2012: 643), ile powszechną wiarę w mit o mordzie rytualnym – i strach przed nim – ale również ogólne rozbiście poczucia bezpieczeństwa, lęk o dzieci, które w warunkach demoralizacji i bandytyzmu nierzadko rzeczywiście znikwały z domów. Jest to, jak można sądzić, głos niezwykle istotny.

Nie ma chyba wymiaru życia indywidualnego i zbiorowego lat 1944–1947, w którym autor nie doszukałby się piętna lęku. W jego perspektywie strach jest wszechobecny. Polska to kraina tytułowej Wielkiej Trwogi. Wyziera ona ze wszystkich świadectw, które autor zgromadził: prywatnych listów przechwyconych przez cenzurę, milicyjnych i partyjnych raportów, notek prasowych. Bogactwo i szerokość przeprowadzonych przez Zarembę kwerend są imponujące i mogą stanowić – wolno chyba zaryzykować takie stwierdzenie – wzorcowy przykład efektywnego wykorzystania metodologii badań archiwalnych. To zaś, że autor potrafi powiązać swoje źródła w żywą opowieść, miejscami niemal w filmowy obraz, zachowując przy tym wszelkie znamiona naukowości, jest kolejną wielką wartością jego pracy.

Czy w obrazie tym czegoś brakuje? Pryzmat tytułowej Wielkiej Trwogi, przez który autor patrzy na kształtowanie się ówczesnej rzeczywistości, sprawia, że brakuje – na pierwszy rzut oka – miejsca na konstatację, iż był to również okres autentycznego – i również masowego – dążenia do odbudowy, do jak najszybszego odzyskania utraconej stabilności, a także autentycznej pracy intelektualnej nad całościowym ogarnięciem kondycji społeczeństwa i jednostki po wojennej katastrofie. Można również zadać pytanie, czy nieco zbyt po macoszemu nie został przez Zarembę potraktowany problem strachu wspominanych wyżej elit (ale nie tylko ich przecież, wszak sam autor rozpoczyna swój wywód od przypomnienia powszechnych przedwojennych obaw przed komunizmem), strachu przed zatrzęśnięciem się żelaznej kurtyny i wpelzaniem sowieckich czynników w polską rzeczywistość oraz umacnianiem się w niej rodzimych komunistów, pilnie wprawiających się

już wówczas do odgórnego kreowania lęku za pomocą terroru. Podobne pytanie można zadać w odniesieniu do „zwykłego” strachu członków PSL-u przed zamordowaniem w toku kampanii wyborczej jesienią 1946 roku lub byłych akowców przed pochwyceniem przez penetrujące teren oddziały Iwana Sierowa i wysłaniem w głąb Związku Sowieckiego – czy chociażby na lubelski zamek. Innymi słowy, czy Zaremba, nie uciekając przed narracjami politycznymi, nie powinien był jednak nieco mocniej niż tylko w jednym właściwie rozdziale zasygnalizować ich ówczesnej – mimo wszystko – aktualności?

Książka ta nie została jednak – jak można domniemywać – pomyślana i napisana jako kompletna historia okresu tużpowojennego w Polsce. Jest ona za to przywróceniem pamięci, iż Polska lat 1944–1947 była Polską nie tylko Mikołajczyka i Gomułki, lecz także przeżywającego codzienne lęki ludu, który martwił się zarówno o to, gdzie ta Polska właściwie będzie, jak i o spokojny sen i rozminowany dom.

Tak jak karkołomne wydaje się wypowiedzianie się o ideologii elit rządzących w PRL bez odniesienia do poprzedniej książki Zaremby *Komunizm, nacjonalizm, legitymizacja*, tak i *Wielka trwoga* spełnia wszystkie warunki, by stać się lekturą obowiązkową dla formułowania całościowej refleksji na temat tego, jakie czynniki były konstytutywne dla okresu komunistycznego między Odrą a Bugiem oraz co składa się na portret powojennego społeczeństwa polskiego. Nie jest to przy tym jedynie niezwykle ostra fotografia kilku lat następujących bezpośrednio po światowym konflikcie, choć jej wartość jako ukazującej grząskie podglebie ludowych „dolów” jest nie do przecenienia. *Wielka Trwoga* uzmysławia, że doświadczenie wojenne nie kończy się żadną podręcznikową datą i tak też było z drugą wojną światową w świadomości, podświadomości i pamięci Polaków. Cóż z tego, zdaje się pytać Zaremba, że Alfred Jodl i Wilhelm Keitel podpisali 7 i 8 maja 1945 roku dokumenty kapitulacyjne, że salwy armatnie ogłosiły Dzień Zwycięstwa? Matryca lęku odcisnięta przez wojnę (Zaremba 2012: 647) przynależy do zjawisk długiego trwania, a niektórych jej aspektów nie przepracowaliśmy do dziś. To, że Zarembie udało się wszystkie te tropy powiązać w tak spójny wywód sprawia, iż *Wielką Trwogę* powinien znać i każdy historyk dotyczący konkretnego, i każdy socjolog poszukujący bardziej uniwersalnych mechanizmów – jak również historyk ubogacający się uniwersaliami bądź socjolog zanurzający się w faktografię dziejów minionych.

Bibliografia:

/// Kersten K. 1989. *Narodziny systemu władzy. Polska 1943–1948*, s.n. Lublin.

/// Świda-Ziemba H. 1991. *Stalinizm i społeczeństwo polskie*, [w:] *Stalinizm*, red. J. Kurczewski, Instytut Profilaktyki Społecznej i Resocjalizacji UW, Warszawa.

/// Zaremba M. 2012. *Wielka trwoga. Polska 1944–1947. Ludowa reakcja na kryzys*, Społeczny Instytut Wydawniczy Znak, Instytut Studiów Polskiej Akademii Nauk, Kraków.

KSIĄŻKA O ŻYDACH

PAWEŁ ŚPIEWAK

ŻYDOKOMUNA.

INTERPRETACJE HISTORYCZNE

Błażej Brzostek

Uniwersytet Warszawski

Książka Pawła Śpiewaka niemal od roku żyje własnym życiem wśród czytelników, na forach internetowych i w polemikach prasowych. Spotkała się z surową krytyką. Można było przeczytać, że wypełnia ją „monotonne liczenie Żydów w najnowszej historii Polski. Wnioski nie są dla nas żadnym zaskoczeniem. Żydów było za dużo!” (Tokarska-Bakir 2012) lub że pełna jest „nonsensów, uprzedzeń i środowiskowych mitów wymieszanych z obsesyjnym doszukiwaniem się antysemityzmu” (Gontarczyk 2012). Obie opinie są niesprawiedliwe, choć trudno mierzyć je jedną miarą. Czy to, że do *Żydokomuny* odnieśli się negatywnie (i zjadliwie) komentatorzy z przeciwnych sobie obozów ideowych i metodologicznych można przyjąć za miarę bezstronności badacza? Czy krytyki znoszą się wzajemnie? Czy może praca Śpiewaka ma tyle wad, że prawie nikt nie chce jej docenić? Jedno można przyjąć bez znaków zapytania: temat jest drażliwy.

Żydokomuna to książka o Żydach. W małym stopniu traktuje o środowiskach, które mitem czy stereotypem żydokomuny się posługiwały. Autor zajmuje się zakresem i przyczynami udziału Żydów we wschodnioeuropejskim, a przede wszystkim rosyjskim i polskim, ruchu komunistycznym od przełomu XIX i XX wieku po lata sześćdziesiąte. Opisuje ich nadzieje i rozczarowania, poczynając od kształtowania się formacji, aż po lata realnego socjalizmu, w którym odrodziły się, pod sztandarami partii, antysemityczne klisze i praktyki. Zasadniczym zaś tematem książki jest los żydowski. Został wspaniale opisany w powieściach, esejach, pracach historycznych – trudno było tu dodać wiele, zwłaszcza bez długotrwałej pracy nad źródłami, jednak Śpiewak niemało z empatią odtworzył i podsunął

uwadze polskiego czytelnika. Opisał akces do ruchu komunistycznego jako wtapienie się Żydów, naznaczonych doświadczeniem dyskryminacji, we wspólnotę, która dawała poczucie zniesienia dawnych barier; oznaczało to rozbrat z patriarchalnym światem społeczności religijnej i zbratanie, czyli zrównanie z innymi grupami społecznymi. Ruch komunistyczny był wytworem Europy dziewiętnastowiecznej, doświadczonej ogromnymi nierównościami i rozkwitem ideologii narodowych. Socjalrewolucjoniści dążyli do zatarcia socjalnych i narodowych dystynkcji, co spotykało się z dążeniami żydowskiej młodzieży, buntującej się na początku XX wieku już bardzo wyraźnie przeciwko tradycjom własnej społeczności. W komunistycznym ruchu dystynkcje żydowskie zacierały się więc zapewne najsilniej. Los żydowski dopadał jednak komunistów właśnie pod postacią stereotypu żydokomuny, który wyodrębniał ich i w jakiejś mierze pobudzał wtórnie ich żydowską tożsamość. Śpiewak sugeruje, że stawiała się ona niewysłowionym, ale silnym nurtem identyfikacji grupowej w ramach komunistycznej wspólnoty. Rozważa także problem odpowiedzialności Żydów-komunistów za skutki wyznawanej przez nich ideologii i praktyk władzy, którą współtworzyli. W sugestywny sposób odmalowuje dzisiejsze pozostałości mentalne czy raczej cienie tej formacji. Zarazem próbuje ocenić jej historyczny rozmiar, używając liczb i wikłając się w genealogie, co nie wydaje się zabiegiem szczęśliwym. Tym bardziej że – jak słusznie zauważyli recenzenci: Tokarska-Bakir i Dawid Warszawski (2012) – Autor nie definiuje swoich pojęć, pozostawia intuicji czytelnika, kim jest „Żyd”, czym jest „mit” i na czym polegało zjawisko „żydokomuny”. Eseistyczny charakter książki nie osłabia potrzeby takich definicji.

Jak podtytuł wskazuje, są to „interpretacje historyczne”, towar dość rzadki na polskim rynku. Zarzucono Śpiewakowi, że oparł swe rozważania na ulomnej podstawie, opuścił wiele w bibliografii i że źródła zna z drugiej ręki, nie zawsze się do tego przyznając. Te zarzuty zdają się słuszne. Czy jednak umniejszają zasadniczą wartość książki, jaką jest próba conceptualizacji problemu historycznego? Setki i tysiące historyków z dyplomami posuwają się przez życie, zostawiając za sobą teksty puchnące od przypisów i bibliografii, epatujące liczbą sygnatur. Uznawane to bywa za główną cnotę i odsuwa problem jałowości wniosków lub – znacznie poważniejszy – problem *parti pris*, czyli przyjętej z góry opinii o zjawisku, jaką podbudowuje się tylko wielką ilością przywołań. Czy te wady dominującego sposobu pisania o historii najnowszej unieważniają zarzuty postawione Śpiewakowi? Sądzę, że nie; stanowią jednak istotny kontekst.

Żydokomuna jest przeniknięta wiedzą pozaźródłową (Śpiewak powołuje się na osobiste kontakty i obserwacje) i, co nader ważne, wyobraźnią socjologiczną. Jeśli potrafi się ją uruchomić w myśleniu o historii, można wznieść się na poziom interpretacji. Obraz środowisk żydowskich, które w pierwszej połowie XX wieku dostawały się w komunistyczny krąg myślenia i działania, a w drugiej połowie przeżywały gorzkość tego zaangażowania, jest u Śpiewaka złożony, ruchliwy, tworzony z różnych kątów widzenia. Niewątpliwie duże znaczenie miała tu erudycja Autora w zakresie kulturowych podstaw tradycyjnej społeczności żydowskiej, od której odrywali się młodzi z reguły rewolucyoniści. Zarówno proces zerwania, często dramatyczny, jak i trwale dziedzictwo mentalne, wynoszone z tradycji judaistycznej przez komunistów (wiera w naprawę świata czy *piłpul*, sztuka dialektycznego rozpatrywania zagadnień), opisuje Śpiewak bardzo interesująco, przede wszystkim dzięki owej umiejętności przedstawiania szerokiego wachlarza okoliczności i interpretacji psychosocjologicznych. Powstaje obraz wielostopniowego wyobcowania polskich Żydów-komunistów, odcinających się od swej tradycji rodzimej i rodzinnej, ale niepotrafiących (a może w wielu wypadkach niechcących?) wydobyć się z matni złego żydowskiego losu także wewnątrz komunistycznej wspólnoty. Także w niej bowiem, jak opisuje to Śpiewak, rodziły się szybko problemy naznaczenia „żydowskich towarzyszy”, zbyt licznych lub zbyt eksponowanych. Problem tożsamości „żydokomuny”, bo tak nazywa tę grupę sam Autor, jest jednym z najciekawiej postawionych w książce, jakkolwiek zakres przykładów jest dość ograniczony, dla okresu międzywojennego zdominowany zbyt wyraźnie przez wspomnienia Aleksandra Wata, dla powojennego – przez osobiste rozpoznanie Autora, który pominął między innymi kapitalny tom relacji zebranych przez Joannę Wiszniewicz (2008). Przewija się w nim istotne także w *Żydokomunie* zagadnienie akcesu do polskości. Jak pisze Śpiewak, w okresie międzywojennym niewiele było miejsca „na asymilację Żydów do społeczeństwa polskiego, choć otwarta była droga do asymilacji do kultury polskiej”, zawsze jednak ograniczonej. Na tym tle środowiska lewicowe i komunizujące dawały, jak uważa, dostęp „do polskości otwartej na innych, gościnnej” także dlatego, że „stały one po stronie słabszych, wyzyskiwanych, biednych. W ten sposób wybór żydokomuny stanowił niejako samosprawdzającą się przepowiednię” (Śpiewak 2012: 167). Że oparte to było w dużej mierze na złudzeniu, ukazuje sam Autor, śledząc ewolucję owej lewicowej wspólnoty. Należałoby się tu jednak zastanowić, czym była owa domniemana „gościnna polskość”, w jakim stopniu Żydzi-komuniści na jej otwarcie się oczekiwali, jak odnosiła się ona do innych

niż etniczne wyznaczników żydowskiej tożsamości. Oto Wanda Melcer w swych reportażach z dzielnicy żydowskiej pt. *Czarny łód – Warszawa* (1936) pisała o ludziach innej „rasy”, posługujących się „żargonem” i ze wstrętem odmalowywała „ciemne praktyki ortodoksów”, rytuały „barbarzyńskiego obrządku” obrzezania, kąpieli w mykwie etc. Mieszkańców dzielnicy uznawała za niewolników obskurantyzmu. Przedstawicielka oświeconych elit Warszawy uważała za warunek zmiany tego stanu rzeczy zniesienie dyskryminacji Żydów, dające im szansę na wtopienie się w nowoczesny świat, czyli „europeizację” (1936). W ten sposób miała zaniknąć poniżająca dystynkcja, jaką narzucała jakoby tradycyjna kultura żydowska. Oczywiście, poglądy Melcer zbieżne były z opiniami, jakie o „getcie” wyrażało wielu z niego wychodźców. Tak czy owak Żydzi musieli porzucić swą starą kulturę, aby objawić im się mogła owa „gościnna polskość”. W innym wypadku opisywani byli językiem stygmatyzacji, jak choćby w tomie *Witajcie w Warszawie*, wydanym przez Związek Zawodowy Literatów Polskich w 1938 roku, a zawierającym między innymi uderzający reportaż Zbigniewa Uniłowskiego¹ (Uniłowski 1938:43).

„Kręgi postępowe”, o których pisze Śpiwak, były więc tylko relatywnie otwarte; nasuwa się pytanie, w jakim stopniu zdolne były tolerować, a w jakim akceptować tożsamość żydowską, objawiającą się w „getcie”. Także i one bowiem, jak endecja, rozpatrywały problem Żydów w odniesieniu do polskości. Pragnęły z pewnością, aby owa polskość była otwarta, lecz w wymiarze „europejskim”; prawica takiego właśnie wymiaru się obawiała, kultywując mit „żydokomuny”. Tak czy owak problem polskości był zagadnieniem centralnym, on także warunkował obsesyjność antysemitycznej propagandy.

Wyobraźnia socjologiczna Autora ukazuje wyraźne granice; wczuwa się on w los bohaterów swej pracy, których nazywa „żydokomuną”, lecz nie potrafi z równą wnikliwością zająć się środowiskami tych, którzy stereotypem „żydokomuny” operowali. Mam wrażenie, że po prostu niezbyt Autora interesują. W konsekwencji tytułowa „żydokomuna” żyje w tej książce jako realna rzeczywistość społeczna – co wywołało surowe krytyki Tokarskiej-Bakir – natomiast strona przeciwna to jedynie antysemita.

¹ Oto „mikroby posępnego ghetta” co rano „wypelzają [...] z cuchnących schronów, rozprężają swe wątłe ciała i w anemicznych jeszcze promieniach poczynają się żwawiej krzątać wokół ubożuchnych spraw swego nieszczęsnego istnienia. [...] Wąskimi żyłkami ziejących zaduchem uliczek sączy się brudnym strumykiem sprzedaż i kupno rzeczy tak nędznych, jak całe istnienie tych żyjątek. Lепkim belkotem zawiadamiają o możliwości nabycia grzebyka za dziesięć groszy, garści gotowanego grochu za pięć czy parę skarpetek za pięćdziesiąt. [...] Niby ośleple zwierzaki, pelzają na czworakach, między rynsztokami i kupami łajna, po zaśmieconym, wyboistym bruku, dzieci żydowskie. Oblane fioletowym lukrem ciastko na margarynie wprawia je w ekstazę pożądania”.

Ruchliwa i złożona „żydokomuna”, a naprzeciw niej wroga, jednolita, określona grupa antysemitów z ich obsesjami, powielanymi w literaturze zatruwającej umysły. To poglądy tej grupy opatruje Śpiewak rzuconymi tu i ówdzie konstatacjami w rodzaju „kompletny nonsens” (Śpiewak 2012: 39), godnymi raczej zapalczywej rozmowy. Tu, niestety, jesteśmy blisko *parti pris*. Świat społeczny, w którym rozkwitał stereotyp „żydokomuny”, był przecież równie złożony jak świat komunistów żydowskich. Paradoksalny rezultat wyboru Śpiewaka jest taki, że stygmat „żydokomuny” nabrali życia, podczas gdy jego wyznawcy zepchnięci zostali do anonimatu. „Lud zareałował”, pisze socjolog (Śpiewak 2012: 52), „nieoświecona publika” (Śpiewak 2012: 220). Lud ciemny! Trudno dowiedzieć się o nim czegoś więcej. Wytwórcy literatury antysemitkiej ukazywani są głównie przez swe kompromitujące druki, odbiorcy zaś tych poglądów – przez ostateczne ich konsekwencje, czyli liczby ofiar pogromów.

Dość pobieżny ogląd społecznego świata antysemityzmu odbija się także w płaskiej wizji marca 1968 roku jako li tylko odgórnjej kampanii politycznej. Opisał ją sugestywnie cytowany przez Autora Dariusz Stola (2000), czytelnik nie dowie się jednak, że istnieje praca Jerzego Eislera (2006), w której ukazywane są inne wątki, ani że galeria wrogów publicznych była w tym okresie znacznie większa, o czym pisał pominięty Piotr Osęka (1999). Zasadniczym powodem tych redukcji jest wszak u Śpiewaka nie dobór lektur, ale brak zainteresowania dla fenomenu „nieoświeconej publiki”. To ona, jak sądzę, stać się winna bohaterem zbiorowym książki zatytułowanej *Żydokomuna*. Lepiej, aby esej poświęcony losowi żydowskich komunistów nosił inny tytuł, chyba że zasadniczym celem było przyciągnięcie uwagi.

Interpretacje historyczne Pawła Śpiewaka obciążone są inną poważną wadą, na jaką zdawali się czekać niektórzy recenzenci: nie zawiedli się i łatwo zdezasuowali Autora, a więc i jego tezy. Tą wadą jest niezwykle nonszalanca w zakresie doboru literatury, precyzji danych i przywołań. Sądzę, że rację ma August Grabski, gdy ocenia, że autor porywający się na analizę uwikłań żydowskich komunistów winien znać literaturę na ten temat wydawaną w Izraelu, a choćby anglojęzyczne wersje wielu wspomnień czy analiz (Grabski 2012). Jeśli nawet nie postawimy takich wymagań, mamy nadzieję na szacunek dla konkretnego historycznego. Tymczasem lektura *Żydokomuny* zamienia się w dogodny teren polowu dla poszukiwaczy błędów i przeinaczeń; nawet w sieć o dużych okach wpadnie wiele. Kto zarzuci gęstsza, będzie mógł – jak Gontarczyk czy Wojciech Muszyński (2012) – ukazać Autora jako ignoranta, który nie ma prawa do żadnych

uogólnień. Przekręcone są nazwiska (malo i bardzo znane), nazwy partii, tytuły czasopism i książek, cytaty. Niewielką satysfakcję i mały pożytek da dorzucanie kolejnych do tych wymienianych już w recenzjach. Problem jest poważny właśnie z uwagi na ważki temat książki. Dopuszczenie do tego, aby został rozmieniony na drobne wśród śledzenia potknięć, łatwych do uniknięcia, jest w tym wypadku – mówiąc górnolotnie – szkodą dla sprawy.

Edycja nie przynosi chwały wydawnictwu „Czerwone i Czarne”. Ciekaw jestem, czy zostały przeprowadzone jakiekolwiek prace redakcyjne? Co zrobiła osoba, wskazana w stopce jako „redaktor”? Chyba większość autorów zna gorycz zlej redakcji własnych tekstów, które następnie obciążają ich nazwiska, żyjąc publicznym życiem ze wszystkimi swymi błędami. *Żydokomuna* nie jest jednak przykładem niedostatecznej redakcji. Jest wlanym w szpalty drukarskie surowym tekstem, który w wielu partiach czyta się z przykrością. Obawiam się, że przyczyną podstawową był pośpiech, a nawet szczególny typ pośpiechu, znany od zawsze wydawcom codziennej prasy. Niegdyś i oni radzili sobie z korektą, czego dziś zaniedbują nawet czołowe dzienniki. Gorzej, że ich śladem idą autorzy i wydawcy, podejmujący się przygotowania tekstów z założenia ważkich i przeznaczonych do życia nie przez dobę lub tydzień, lecz przez wiele lat. Na czwartej stronie okładki pod zdjęciem Autora czytamy w charakterze rekomendacji: „...jeden z najczęściej cytowanych polskich socjologów. Jego komentarze pojawiają się od razu, gdy dochodzi do sporów ideowych lub politycznych”. W świecie, w którym liczba cytowań i szybkość ocen stają się zaletami kluczowymi, trudno pisać i wydawać porządne książki. Może tym większa chwała Autorowi, że był w stanie dać czytelnikom tak dużo; jak sądzę, lepiej byłoby jednak, aby poziom odniesień był inny.

Bibliografia:

- /// Eisler J. 2006. *Polski rok 1968*, Instytut Pamięci Narodowej, Warszawa.
- /// Gontarczyk P. 2012. *Stereotypy i propaganda*, „Uważam Rze” 21–27 V 2012.
- /// Grabski A. 2012. *Stracona szansa, czyli o „Żydokomunie”*. http://www.archiwumetnograficzne.edu.pl/readarticle.php?article_id=125; dostęp: 15.12.2012.

/// Melcer W. 1936. *Czarny ład* – Warszawa, s.n., Warszawa.

/// Muszyński W. 2012. *Egzorcyzmy wokół żydokomuny*. <http://stary.naszdziennik.pl/index.php?dat=20120411&typ=my&id=my03.txt>; dostęp: 15.12.2012.

/// Osęka P. 1999. *Syjniści, inspiratorzy, wicherzyciele. Obraz wroga w propagandzie marca 1968*, Żydowski Instytut Historyczny, Warszawa.

/// Stola D. 2000. *Kampania antysyjonistyczna w Polsce 1967–1968*, Instytut Studiów Politycznych PAN, Warszawa.

/// Śpiewak P. 2012. *Żydokomuna. Interpretacje historyczne*, Wydawnictwo Czerwone i Czarne, Warszawa.

/// Tokarska-Bakir J., *Żydzi czarni i czerwoni*, „Gazeta Wyborcza” 21–22 VII 2012.

/// Uniłowski Z. 1938. *Blaski i nędze*, [w:] *Jesteśmy w Warszawie. Przewodnik literacki po stolicy*, s.n. Warszawa.

/// Warszawski D. 2012. *Skąd Żydzi w tej komunie?*, „Gazeta Wyborcza” 7–8 VII 2012.

/// Wiszniewicz J. 2008. *Życie przecięte. Opowieści pokolenia Marca*, Wydawnictwo Czarne, Wołowiec.

.

CZYJA HISTORIA, JAKA TEORIA?

JAN SOWA,

FANTOMOWE CIAŁO KRÓLA

Tomasz Wiśniewski

Uniwersytet im. Adama Mickiewicza w Poznaniu

Fantomowe ciało króla historyk mógłby odrzucić z powodu wielu rażących błędów (czy raczej nieścisłości i niedomówień) faktograficznych. Poziomu faktów i ich interpretacji dotyczył również dwugłos Tomasza Zarzyckiego oraz Jana Sowy, opublikowany na łamach ostatniego „Stanu Rzeczy”. Ale nie o fakty w tej książce chodzi. *Fantomowe ciało króla* nie jest skoncentrowaną na wydarzeniach monografią jakiegoś tematu, lecz przede wszystkim – konceptualnym kolażem. Książka została napisana nie tyle pod tezę, co pod teorię, pod kilkanaście różnych teorii. Jest zbiorem wprawek, w każdym rozdziale poddających zróżnicowany (historyczny, statystyczny, literacki itd.) materiał zmaganiom z często odległymi sobie intelektualnymi paradygmatami. Pierwszorzędną intencją autora była bowiem reinterpretacja „polskiej historii społecznej, kulturowej, gospodarczej i politycznej – czy też, mówiąc ogólnie, polskiego habitusu – przy wykorzystaniu takich narzędzi teoretycznych jak studia postkolonialne, teorie zależności, teologia polityczna, psychoanaliza oraz teoria hegemonii” (Sowa 2011: 34). Paradygmaty te odpowiadają różnym dziedzinom humanistyki i takie też, „unidyscyplinarne” czy „postdyscyplinarne”, było zamierzenie pracy Sowy. Nie potrafię oprzeć się przy tym wrażeniu, iż książka Sowy jest zbyt eklektyczna, że składa się na nią zbyt wiele wątpliwych wątków.

Rozpocznijmy od quasi-historycznego determinizmu, który jest właściwym, choć ukrytym, szkieletem narracji Sowy. Obecność bądź brak „dziedzictwa rzymskiego” określa tu z góry dzieje krajów Europy i stanowi o nieprzekraczalnej różnicy między Wschodem a Zachodem. Owo dziedzictwo rzymskie ma kończyć się na „linii Łaby”, będącej granicą między terenami kielkującego kapitalizmu oraz wtórnego feudalizmu. Według Sowy sama nowoczesność mogła zaistnieć tylko dzięki wsparciu się na

fundamentach rzymskiego dziedzictwa; kluczowa jest dla niego kategoria „długiego trwania”, holistycznego kontinuum określającego kulturowe, prawne, polityczne, społeczne itd. aspekty życia przede wszystkim zbiorowego. Ta teza *Fantomowego ciała króla* jest jednak niezwykle łatwa do podważenia: jakkolwiek by to rozumieć, w jakiejś formie rzymskie dziedzictwo jest obecne również w całej Afryce Północnej, na Bliskim Wschodzie i na Bałkanach – czyli terytoriach, które nijak nie mają się do zrodzenia nowoczesności. Nie ma go za to w najmniejszym stopniu choćby w Skandynawii, której kraje można uznać za wzorcowe dla rozwiniętej nowoczesnej cywilizacji. Sowa nie wyjaśnił zresztą, na czym konkretnie owo dziedzictwo miałoby polegać. Z pewnością w lepszej kondycji było w starożytnej i jeszcze średniowiecznej Azji Mniejszej niż w rzymskich garnizonach nad Renem, a jednak dzieje tych ziem potoczyły się zupełnie inaczej i dziś przynależą do odrębnych kręgów cywilizacyjnych.

Nieokreślony pozostaje stosunek Sowy do samej nowoczesności. Na pewno krytykuje jej różnych krytyków, lecz sam również nie czuje się z nią do końca dobrze. W jego narracji nowoczesność jest czymś – procesem, ideą? – niby europocentrycznym, faktycznie uwarunkowanym jednak przez sposób, w jaki Europejczykom było dane postępować w ich koloniach. Sowa krytykuje chęci dokonania modernizacji (w sensie technicznym) bez równoczesnego zaprowadzenia modernizmu (w sferze wartości), nie dokonuje jednak rozbioru pojęcia nowoczesności, będącego przecież efektem określonych wyborów ludzkich (także zbiorowych), lecz staje przed nią jakby przed nieredukowalnym fatum, bezpośrednią emanacją jakiegoś bóstwa historii. Z jednej strony w książce nowoczesność jest atakowana za wszelkie swoje wybryki: absolutyzm, ścisłe hierarchizacje, represje, nierówności itd., z drugiej – historyczny podmiot, Polska, jako jeden z niewielu wykazujący się brakiem uwikłania weń, przedstawia się jako zasługujący tylko na wyśmianie. Jakby pula dostępnych modeli „cywilizacyjnych” była dualistyczna: nowoczesność i antynowoczesność, druga będąca nieodłącznym, funkcjonalnie i strukturalnie koniecznym rewersem pierwszej. Gdyby nie fakt, iż owa dychotomia stanowi jedno z głównych założeń rozprawy (co trzeba uszanować), należałoby stwierdzić, że po manichejsku ignoruje się w niej wielorodność istniejących porządków, kultur, formacji – które przecież nie muszą istnieć w sztywnym odniesieniu (przepełnionym kompleksami, jak chciałby autor) do czegoś, lecz po prostu dla siebie. Tu znowu wychodzi quasi-religijne pojęcie Sowy o dziejach; ścieżka do doczesnego zbawienia, historycznej normalności może być dlań tylko jedna i to nowoczesność jest w niej nieuniknionym czyścicem, po którego odbyciu uciskanych oczekuje wielka nagroda.

Kolejnym problemem jest postkolonialny wątek książki. Wadą wywo-
dów Sowy jest tu wybiórczość i generalizowanie. Chociaż deklaruje, iż in-
teresuje go dyskurs w wymiarze materialno-praktycznym, to sam ogranicza
się właśnie do literatury – głównie romantycznej i późniejszej. Na podsta-
wie kilku zaczerpniętych z niej wzmianek orzeka o istnieniu na całych tzw.
kresach stosunków kolonialnych. Studia postkolonialne powinny wiązać
się z historycznym fenomenem kolonizacji, a więc „nowoczesnym” podbo-
jem i eksploatacją przez Europejczyków reszty świata. Ważny jest tu aspekt
terytorialnego, transoceanicznego dystansu, zasadniczej kulturowej różnicy,
a także odrębności klimatyczno-geograficznej. Nie można nazwać podbo-
jem kolonialnym układu stosunków, choćby nawet dominacji, kształtują-
cego się i zachodzącego niemal przez tysiąclecie pomiędzy grupami (przyj-
mijmy tu te tak wielkie i ogólne nazwy jak „Polacy” i „Ukraińcy”) wobec
siebie sąsiedzkimi i stale się przenikającymi. Nigdy nie zaszedł między ni-
mi żaden przełom będący nagłym wtargnięciem Innego (nie licząc śred-
niowiecznego najazdu Tatarów, od tej pory będących już stałym elemen-
tem kresowo-stepowej polityki). Nie sposób mówić również o kolonizacji
w jej literalnym znaczeniu, czyli stałym i świadomym wysyłaniu kolej-
nych fal osadników. Osadnictwo istniało, owszem; było to paruwiekowe,
oscylujące między wojnami a małżeństwami przenikanie przez drobną
szlachtę z Korony (Mazowsze, Podlasie) na ziemie litewskie i ruskie bądź
zasiedlanie tychże terenów chłopami, którzy to, przybywszy z etnicznej
Polski, często jednak szybko asymilowali się językowo i religijnie wśród
ruskiej, prawosławnej większości. Przyczynowo obie te gałęzie osadnictwa
były nieraz zbieżne, poczynszy od połowy XVII wieku, w reakcji na
ogromne ludnościowe spustoszenia poczynione przez wojny (głównie
z Kozakami i Rosją). Ów ruch ludności nie przynosił jednak drastycznych
czy gwałtownych przemian instytucjonalnych, wszak Statuty Litewskie
obowiązywały na „Ziemiach Zabrzanych” niemal do połowy XIX wieku.
Do narracji Sowy można mieć pretensje, że – mimo widocznego socjal-
nego zatroskania – niezbyt przejmuje się wewnętrznym składem i dyna-
miką ludności Rzeczypospolitej. Kto kolonizował, skąd przybył, kogo kolo-
nizował? Na te pytania nie otrzymujemy odpowiedzi. Szlachta jawi się jako
jednorodna grupa przybyła na kresy z zewnątrz, skrajnie zdystansowana
i odizolowana od ciemniejszego ludu. A przecież szlachta litewska i ruska
powstały i przez długi czas rozwijały się w sposób autonomiczny i mi-
mo rodzinnych, towarzyskich i innych społecznych więzi w ramach Rze-
czypospolitej, różniły się – szczególnie pod względem akcentującej lokalne
odrębności kultury prawnej – od „rdzennych Polaków”. Autor *Fantomowego*

ciała króla dokonuje tymczasem prostego podziału i utożsamienia polskości ze szlacheckością; zupełnie traci z oczu perspektywę poziomą i to, jak o swoją pozycję walczyły tożsamości sobie równoległe. Sowa mógłby skupić się raczej na zgłębianiu ogólnego przeciwieństwa chłop–pan, charakteryzującego stosunki na obszarze całej Rzeczypospolitej, niepowiązanego z żadnym etnicznym (we współczesnym, naukowym sensie tego słowa) podtekstem.

Innym ciekawym zagadnieniem byłaby analiza zaistniałego w XIX wieku rozpadu poczucia jedności Wielkiego Księstwa Litewskiego – polonizacji przeważnie tubylczych pod względem pochodzenia elit, ich oddalenia się od interesów innych klas/stanów, oddania ich wpływowi „nowoczesnych” nacjonalizmów, wreszcie politycznego rozdarcia historycznego terytorium Litwy (po 1918 r.). Skąd wzięła się „falszywa świadomość” litewskiej (oraz ruskiej) szlachty, tak iż ostatecznie utożsamiła się ona z etniczną polskością do tego stopnia, że wskutek wypadków dziejowych zamieszkuje dziś przeważnie obszary polskich tzw. Ziemi Odzyskanych? (Prowokuje, przyznaję, ale „po Sowie” nie mniejsze prowokacje będą dopuszczalne).

Jeszcze jeden aspekt kolonializmu – jako zjawisko historyczne jest on ściśle związany z nowoczesnością, której w Polsce przecież nigdy nie było. Europejska kolonizacja krajów zamorskich odznaczała się szczególnymi uwarunkowaniami prawnymi i społeczno-politycznymi. Nie kwestionując odmienności różnych (katolicko-romańskich czy protestancko-germańskich) modeli kolonializmu, nie można zapominać, że rozwijały się one wokół ośrodków silnej władzy w metropoliach. Tymczasem dla Sowcy Rzeczpospolita Obojga Narodów to „powołana wspólnie przez szlachtę polską i litewską – a głównie ich magnaterie – **Kompania Kresowa** [podkreślenie Sowcy – T. W.] służąca czerpaniu korzyści – gospodarczych, politycznych, społecznych, symbolicznych i wszelkich innych – z kolonizacji wschodnich rubieży Europy Środkowo-Wschodniej” (Sowa 2011: 334). Określenie to, wzorowane oczywiście na zachodnich kompaniach handlowych bądź kolonialnych (typowych dla Anglików czy Holendrów), zajmujących się eksploatacją na przykład Indii, zastosowane do kontekstu sarmackiego, jest przynajmniej dziwne. Miałoby przecież sens tylko w wypadku istnienia nowożytnej maszyny państwowej, kierującej się logiką mającą na celu racjonalne pomnażanie chwały i dóbr pełnosprawnego ciała politycznego. Działalność kompanii zależała od przywilejów wydawanych przeważnie przez absolutnych władców (ew. parlamentu, jak w Niderlandach). Funkcjonowały na mocy uprawnień i przywilejów

udzielanych z góry, były „agendami” państw umożliwiającymi im wzrost potęgi w kategoriach wielkoobszarowych, służyły im. Zupełnie nie można powiedzieć tego o szlachcie, grupie samej uznającej się za podmiot i źródło wszelkiej władzy, niedającej się wpisać w sztywną hierarchię. Przywileje kompanii można przyrównać najprędzej do wydawanych u schyłku średniowiecza przywilejów dla ogółu szlachty, przy zachowaniu jednak świadomości, że wówczas nie same Kresy, lecz całe terytorium Polski i Litwy byłyby przedmiotem szlacheckiej dominacji, eksploatacji itd. Ponadto zachodni kapitalizm pracował na zysk intensywnie, podczas gdy gospodarowanie szlachty było ekstensywne, na co wskazywał sam Sowa. Jeszcze częściej kolonie podporządkowywano centralnym instytucjom państw kolonialnych, jak w wypadku Hiszpanii, Portugalii czy Francji. Mówię zasadniczo o „starej kolonizacji”, dokonywanej w czasie pomiędzy wielkimi odkryciami geograficznymi a nowoczesnością „właściwą”, tj. inaugurowaną w roku 1789 – tak, by możliwe było zestawienie jej z procesami zachodzącymi w ówczesnej Rzeczypospolitej. Aż do XIX wieku włącznie, gdy „kolonizacja” (w cudzysłowie, ponieważ nie oznaczała już faktycznego zasiedlania) stała się kwestią mocarstwowego prestiżu, jej wystąpienie nie było w zasadzie możliwe bez istnienia silnego i stabilnego „ciała politycznego” państw Zachodu. Kolonializm był dziełem europejskiego centrum i sam wpłynął na kanoniczne oblicze nowoczesności, przygotował je. Metafory Sowy nie są więc w pełni przemyślane. Niestety, w końcu gdzieś umyka mu także doskonały termin „samokolonizacji”, symptomatycznej dla peryferii.

Imputując Polakom (czy szlacheckim Sarmatom w szczególności) kolonializm, Sowa niechcący umieszcza ich w horyzoncie pełnoprawnych aktorów nowoczesności, czym – w szerszym kontekście – sam sobie przeczy. Oczywiście, przykładowo w XVII wieku istniały pisma – literackie bądź fantastyczno-polityczne – usiłujące ukazać Kresy, Ukrainę czy nawet Ruś Moskiewską jako upragniony obiekt ekspansji, „Nową Polskę” czy „polskie Indie”, ale, zgodnie z logiką przeważającą w dziele Sowy, należałoby tłumaczyć je sobie właśnie na zasadzie kreowania przez autorów szlacheckich fantomu realnej państwowości. Wyrastały z potrzeby zamaskowania braku i chęci stanięcia wśród „starszych kolegów” z powołaniem się na najdrobniejsze choćby zewnętrzne podobieństwo. Ostatecznie marzenia te ustąpiły na rzecz dominującej retoryki *antemurale Christianitatis*, mającej charakter reaktywny i defensywny.

Złośliwie można by powiedzieć, że umysł Sowy stanowi przykład umysłu skolonizowanego. W swojej dekonstrukcji „polskich” dziejów posługuje

się dziełami obcych badaczy, co nie jest złe ze względu na obcość, lecz dziwi jako posługiwanie się wycinkowymi – nadmiernie specjalistycznymi, bądź przeciwnie, zbyt ogólnymi – opracowaniami z pominięciem istnienia dotychczasowego, obszernego i szczegółowego dorobku polskiej nauki historycznej (choćby z okresu PRL). Rozciągnięcie perspektywy postkolonialnej na jakikolwiek stosunek dominacji również jest nadużyciem; gdyby dążyć konsekwentnie tą drogą, po zapoznaniu historycznej swoistości fenomenu kolonializmu niechybnie musielibyśmy przepisywać pod kątem owej teorii całe dzieje świata w ogóle.

Niektóre z wykorzystanych w książce teorii sprawiają wrażenie, jakby zostały umieszczone na zasadzie luźnych skojarzeń. Przez to bliższe są raczej „filozofującej” publicystyce niż badawczej precyzji i rzetelności. Trzy przykłady: wątek biopolitycznego reżimu panowania (Michel Foucault, Giorgio Agamben) szlachty nad chłopami, wykorzystanie teorii „pustego miejsca władzy” (Claude Lefort) i sama centralna metafora „fantomowego ciała króla” (parafraza Ernsta H. Kantorowicza). Sowa nie konfrontuje tych koncepcji z właściwie żadnym materiałem empirycznym. Nie wątpię, iż jego intuicje są cenne, a i mogą być trafne, powinny jednak zostać udowodnione za pomocą osobnych, konkretnych studiów. Nauka z pewnością dysponuje odpowiednimi danymi, które mogłyby poprzec te tezy. Sowa mógł sięgnąć do historii życia codziennego różnych stanów społecznych ówczesnej Rzeczypospolitej, a nade wszystko do bardzo licznych aktów i pism o charakterze prawnym i politycznym. To pozwoliłoby mu zasadnie scharakteryzować sarmacką biowładzę, a także orzec o naturze czy obliczu ustroju Rzeczypospolitej, który zaledwie skrótowo odniósł do – tyleż chwytnych, co subtelnie osadzonych w konkretnym empirycznym kontekście – sformułowań z zakresu filozofii polityki i teologii politycznej.

W tym miejscu pokuszę się o parę własnych propozycji i uwag szczegółowych. Píše Sowa:

To tzw. wtórne poddaństwo chłopów [...] nie dotyczyło tylko samego obowiązku pracy. Korzystając z narzędzi pojęciowych współczesnej filozofii, możemy śmiało nazwać to biowładzą. Zgodnie z jej paradygmatem, władza szlachty nad chłopami nie dotyczyła ich jako osób – czyli jednostek zdefiniowanych w kategoriach prawno-społecznych i posiadających z tej racji pewne niezbywalne prawa – ale była sprawowana nad ich czysto biologiczną egzystencją. (Sowa 2011: 128–129)

Być może powtarza on tutaj ten sam błąd co z postkolonialnością, zwykły stosunek podległości nadinterpretując atrakcyjną teorią. Można by

polemizować, czy chłopci rzeczywiście stanowili przedmiot biowładzy, czy zaszło ich „u-ja-rzmienie”, czy kontrolę nad ich egzystencją równoważyło upodmiotowienie, czy wpisują się w logikę włączającego wyłączenia itd. Spór tutaj dotyczyłby metodologicznych drobiazgów, przeto nie ma po co go wszczynać. Ciekawe efekty mogłoby przynieść z kolei, przeprowadzone na przecięciu biopolityki i teologii politycznej właśnie, zbadanie pozycji władcy. Weźmy wypowiedź Rogera Caillois:

Skoro życie społeczne i życie „natury” streszcza się w świętej osobie króla, moment jego śmierci stanowi chwilę krytyczną i daje sygnał do obrzędowych wybryków. Przybierają one wówczas charakter odpowiadający ściśle katastrofie, do jakiej doszło. Popelniane świętokradztwa dotyczą przeto porządku społecznego, naruszanego z uszczerbkiem dla majestatu, hierarchii i władzy. Nie znamy przypadku, w którym można by stwierdzić, że rozpasanie długo powstrzymywanych namiętności wykorzystuje nieuniknione osłabienie rządu oraz chwilową nieobecność władzy, nigdy bowiem rozhuśtanie mas nie spotyka się z najmniejszym oporem: uważa się ten stan za równie konieczny jak poprzednio posłuszeństwo wobec zmarłego monarchy. (Caillois 1973: 144)

Podczas gdy w społecznościach archaicznych (do których odnosi się Caillois) biologiczne i polityczne ciało króla stanowiło śmiertelne jedno, w Rzeczypospolitej istnienie ciała politycznego było jedynie fantomowe, a ono samo faktycznie martwe. Wówczas „obrzędowe wybryki” można by rozumieć jako stałą zasadę funkcjonowania szlacheckiego „państwa”. Etos staropolski jako formacja przednowoczesna rzeczywiście przypomina społeczności archaiczne, w których pozycja władcy była krucha i podlegała ciąglemu zagrożeniu – możliwości uśmiercenia w razie słabych zbiorów, niepowodzeń wojennych czy klęsk żywiołowych, które to nieszczęścia wiązano z osobistym brakiem witalności u króla. Paweł Mościcki i Grzegorz Jankowicz w pracy o myśli Agambena podają: „Gest ufundowania porządku biopolitycznego polega w pierwszej kolejności na całkowitym ich oddzieleniu, uczynieniu *zoe* i *bios* odrębnymi kategoriami filozoficznymi. Nagie życie i forma życia zostają od siebie odseparowane” (2008: 158). Tego Sarmaci nie uczynili wobec chłopstwa, lecz, najprędzej, właśnie wobec osoby króla. Suwerenem wówczas rzeczywiście byłoby masz szlacheckie, „Król Jegomość” zaś – ich zakładnikiem, osobliwym *homo sacer*, dysponującym odrobiną królewskiego majestatu, poza tym będącym podmiotem równym każdemu „szlachcicowi na zagrodzie”. To może jedyna figura graniczna w systemie staropolskim. Trochę szlachcic, trochę władca... z tym że

faktyczna władza leżała w mocy szlachty jako ogółu. W uformowanej rażącej dysproporcji to życie króla było życiem świętym – „którego nie można złożyć w ofierze, a które jednak można zabić” (Agamben 2008: 115). Osądzenie i skazanie na śmierć króla jako króla było niemożliwe. On sam był ograniczony w swojej mocy przez Artykuły Henrykowskie oraz *pacta conventa* – urządzenia, które skrajnie minimalizowały królewskość jako formę życia. Z drugiej strony widzimy reakcję na zamach Michała Piękarskiego na Zygmunta III Wazę czy potępienie barskich konfederatów za porwanie Stanisława Augusta (szczególnie ten drugi przypadek zasługuje na analizę psychologiczną – czy nawet psychoanalityczną – jako próba naruszenia osoby króla w odwecie za to, iż wcześniej to on próbował naruszyć *status quo*). Z kolei to nie obsesja buntu ze strony chłopów (kwestia ta, a raczej będąca ścisłym jej rewersem troska o ich „uobywatelnienie”, rozwinęła się na dobre dopiero w XIX wieku, zaledwie będąc antycypowaną w polskim oświeceniu, przez „Konstytucję 3 maja” czy powstanie Kościuszki), lecz obsesja zaprowadzenia *absolutum dominium* przez króla stanowiła o obliczu publicznej aktywności szlachty. „Nie wystarczy bowiem, by władza konstytuująca nigdy nie wyczerpywała się we władzy ukonstytuowanej: nawet władza suwerenna może utrzymywać się w nieskończoność jako taka, nigdy nie przechodząc w akt (prowokatorem jest właśnie ten, kto stara się zobligować ją do tego, by przełożyła się na akt)” (Agamben 2008: 70–71) – czyż formuła ta nie odpowiada pasywnej władzy, jaką przez wieki „sprawowali” u nas różni Piegłasiewiczowie?

Najbardziej (przynajmniej dla mnie) intrygujący, tj. psychoanalityczny wątek rozprawy, daje się zdemaskować jako niebanalna historiozofia. Daje satysfakcjonujące (jak dla kogo, o gustach się nie dyskutuje) objaśnienie sensu obszernego kawałka historii i jako taką można bez zastrzeżeń postawić ją w jednym rzędzie z systemami Oswalda Spenglera, Arnolda Toynbee’a czy Lwa Gumilowa. „Etnopsychologiczna” i „organicyzująca” zarazem – szkoda tylko, że nie wyartykułowana *explicite*, z pełnym wzięciem odpowiedzialności za orzekanie o prawdzie dziejów. Zarycki zarzuca Sowie, jakoby z pomocą psychoanalizy legitymizował rozbiory. Sądzę, że takie postawienie sprawy jest zbyt ostre i nieadekwatne; Sowa raczej szuka wytłumaczenia rozbiorów w sposób analogiczny do krakowskiej szkoły historycznej, upatrując ich przyczyn w wewnętrznej słabości Rzeczypospolitej, czyniąc to po prostu w nowym języku – alternatywnym, ale jednak komplementarnym wobec języka tradycyjnej historii politycznej. Z jego poglądami zgodziliby się z pewnością konserwatyści i endecy z pierwszej połowy XX wieku. Psychoanaliza jest zresztą tylko najbardziej widocznym elementem

Sowiej filozofii dziejów, która wspiera się już na determinizmie, długim trwaniu rzymskiego dziedzictwa i różnicującej logice nowoczesności. Okazuje się historiozofią konkretną, schodzącą od ogólnych, globalnych założeń ku poziomom niższym i bardziej szczegółowym, w końcu prezentując nam egzegezę sensu dziejów wybranej kultury. Bez zbędnych spekulacji na temat przyszłości.

Niezależnie od tego, co przez „dekonstrukcję” rozumie się precyzyjnie we współczesnej filozofii, pracę Sowy wypada uznać za jej – choćby w potocznym tylko rozumieniu – adekwatny przykład. Co ważne, Sowa nie tylko obala pewne ustalone dotychczas konstrukcje, ale także wznosi coś w zamian, mimo że na razie robi to zaledwie na zasadzie egzemplifikowania pewnych teorii.

Autorowi należy się szacunek przede wszystkim za cierpliwość, z jaką musiał konstruować ten osobliwy, wielobarwny koncepcyjnie gmach. Jego biegłość i odwaga teoretyczne są niekwestionowalne. Niewybaczalny pozostaje za to poziom generalizacji, niedający się oddzielić od podporządkowywania dobieranych nielicznie faktów gotowym teoriom. W swojej recenzji Tomasz Zarycki zarzucił Sowę pytaniami, na które odpowiedzenie wymagałoby napisania kolejnej książki. Pozostaje mieć nadzieję, że *Fantomowe ciało króla* okaże się intelektualnym zobowiązaniem, dającym jego autorowi asumpt do precyzyjnego i wyczerpującego rozwinięcia poszczególnych wątków książki w dalszych tekstach. W istocie rozprawa Sowy jest zbiorem załączków myśli, całkowicie innowacyjnych dyskursów, którym należy dać się zrealizować i które już teraz w całości wystarczają (i zasługują) na zapelnienie kilkunastu przynajmniej książek.

Bibliografia:

/// Agamben G. 2008. *Homo sacer. Suwerenna władza i nagie życie*, tłum. M. Salwa, Prószyński i S-ka, Warszawa.

/// Caillois R. 1973. *Człowiek i sacrum*, [w:] tegoż, *Żywioł i ład*, tłum. A. Tatar-kiewicz, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa.

/// Jankowicz G., Mościcki, P. 2008. *Projekt homo sacer*, [w:] *Stan wyjątkowy*, G. Agamben, tłum. M. Surma-Gawłowska, Korporacja Ha!art, Kraków.

/// Sowa J. 2011. *Fantomowe ciało króla. Peryferyjne zmagania z nowoczesną formą*, Universitas, Kraków.

PAMIĘĆ I UZNANIE

SŁAWOMIR KAPRALSKI,

NARÓD Z POPIOŁÓW. PAMIĘĆ ZAGŁADY

A TOŻSAMOŚĆ ROMÓW

Małgorzata Głowacka-Grajper
Uniwersytet Warszawski

Sławomir Kapralski podjął się bardzo trudnego zadania – zrekonstruowania tożsamości, o której nie wiadomo, czy jest właśnie kształtowana, czy w ogóle istnieje, czy też istnieje od dawna, lecz jest niezrozumiała na gruncie kultury i nauki europejskiej. Romowie od wieków zarówno fascynują, jak i wprawiają w konsternację europejskie społeczeństwa. Książka *Naród z popiołów* stanowi wnikliwą próbę przyjrzenia się romskiej tożsamości przez pryzmat, z jednej strony, działania romskich elit, a z drugiej – przez pryzmat wysiłków badaczy społecznych, którzy usiłują ją zdefiniować i zanalizować. Konstruowanie tożsamości jest tu pokazane w odniesieniu do wydarzenia historycznego coraz częściej uznawanego za centralne w historii Romów – do ich Zagłady w czasie drugiej wojny światowej. Definiowane jest tak przez romskich działaczy i przez niektórych badaczy społecznych (por. Kapralski 2012: rozdz. 5.2, 5.5), lecz w szerszej świadomości, jak podkreśla Kapralski, cytując słowa Gabrielle Tyrnauer, jest „zapomnianym przypisem do nazistowskiego ludobójstwa” (tamże: 136). W tej sytuacji, jak pokazuje Autor, „walka o pamięć” i „walka o uznanie” stanowią nierozdzielalną całość. Oznacza to, że działacze romscy, którzy chcą, by ich grupa była traktowana tak jak inne grupy narodowe w Europie, by została uznana przez władze poszczególnych państw, ponadnarodowe struktury europejskie i przez poszczególne społeczeństwa za równą innym i zasługującą na takie same prawa jak inni, muszą przedstawić określoną wizję własnej historii. Muszą zatem uświadomić europejskim społeczeństwom, że są częścią historii tego kontynentu i że w trakcie jej najtragiczniejszego okresu wycierpieli tak samo dużo, a może nawet i więcej. Ludobójstwo Romów przedstawione jako

wynik rasistowskich uprzedzeń powinno zostać zatem zauważone. Romom zaś należy się pamięć, współczucie, zadośćuczynienie i zabezpieczenie przed wciąż istniejącą dyskryminacją wynikającą z uprzedzeń. Tu jednak pojawia się problem, który Autor szczegółowo i ze znanstwem analizuje. Przez wiele lat Zagłada była postrzegana jako wyjątkowe wydarzenie, które (rozumiane jako systematyczny program ludobójstwa oparty na rasistowskich założeniach) dotyczyło wyłącznie Żydów. Dlatego też Romom tak trudno jest przebić się w sferze publicznej z własną narracją pokazującą, że Zagłady – zorganizowanego ludobójstwa mającego na celu całkowite fizyczne wyeliminowanie grupy – doświadczyły dwie społeczności, a nie jedna.

Z mojej perspektywy najciekawsze zagadnienie dotyczące Romów to śledzenie relacji między bardzo zróżnicowaną wewnątrznie społecznością, która nigdy nie miała państwa i nie chce go mieć, a instytucją państwa narodowego i społecznościami, które nie znają żadnego innego życia niż w takim właśnie państwie. Ponieważ Autor w swej pracy skupia się na działalności politycznej liderów romskich, pokazuje tylko fragment tej relacji.

Socjologii i antropologii – naukom powstałym na gruncie społeczeństwa zachodnioeuropejskiego funkcjonującego w ramach instytucji państwa – niezwykle trudno jest poradzić sobie ze zrozumieniem społeczności koczowniczych niemających tradycji pisma. Koczownicze społeczności niezwykle dużo noszą w sobie, lecz niewiele śladów tego pozostawiają dla odbiorców „z zewnątrz” (szczególnie śladów materialnych, jakimi przyzwyczaili się znaczyć swój teren społeczności osiadłe). Są zatem definiowane w kategoriach „braku” – jako ludzie, którzy nie mają czegoś, co mają wszyscy inni. Tak jest też w przypadku historii i pamięci. Trzeba sobie bowiem odpowiedzieć na pytanie, czy określa się Romów jako „lud bez historii”¹, który nie przechował w pamięci wielu wydarzeń historycznych, w tym także nazistowskiego ludobójstwa, gdyż faktycznie historii i pamięci nie mają, czy dlatego, że nie umieją ich dostrzec obserwatorzy wywodzący się z innych społeczności.

¹ Wyrażenie „lud bez historii” stosowane było bardzo często w antropologii w stosunku do ludów niemających pisma, a zatem takich, które nie utrwały własnej, spisanej historii i nie snuły w związku z tym refleksji nad nią. Prowadziło to do postrzegania ich jako społeczności, które nie są w stanie opisać swych dziejów w inny sposób niż za pomocą mitów, nie mają wiedzy o wydarzeniach z przeszłości i nie są zainteresowane przekazywaniem informacji o przeszłych wydarzeniach kolejnym pokoleniom. Określano takie grupy jako żyjące w wiecznej teraźniejszości i pozbawione świadomości historycznej. Obecnie antropolodzy zwracają uwagę na to, że pismo jest tylko jednym ze sposobów przekazywania informacji o przeszłości kolejnym pokoleniom i nie ma podstaw, by ludy bez pisma traktować jako społeczności nieświadome zmian dokonujących się w czasie i własnej przeszłości.

Autor szczegółowo pokazuje, jakie konsekwencje badawcze to przynosi. Podejście, krytykowane przez niego, które określa jako „etnograficzne”, każe postrzegać Romów jedynie w kontekście „zachowania kultury” i umieszcza ich poza historią. Z tej perspektywy trudno jest analizować współczesną działalność romską nakierowaną na pamięć wydarzeń historycznych, gdyż będzie ona zawsze postrzegana jako narzucona lub przejęta z zewnątrz, a zatem jako swego rodzaju manipulacja i aktywność „nieautentycznie” romska. W najlepszym wypadku znajdzie się po prostu poza sferą zainteresowań badaczy z tego nurtu. Jednak skupianie się głównie na analizie działalności romskich elit, jak to robi Autor, rodzi moim zdaniem niebezpieczeństwo ześlizgnięcia się w stronę podejścia ewolucyjnego, w ramach którego Romowie są taką samą społecznością narodową jak wszystkie inne, tyle że na innym „etapie rozwoju”. Przy takim podejściu romskie elity budują naród romski, konstruując odpowiednią narrację o przeszłości, a następnie starają się „zaprosić romskie masy do historii”, jak powiedzieliby badacze kwestii narodowych. Robią to, gdyż tak właśnie wygląda „naturalna kolej rzeczy” w życiu narodów. I cała książka jest rozpięta między tymi dwoma biegunami: podkreślaniem podobieństwa Romów do innych grup z jednej strony oraz – z drugiej – przywoływaniem świadectw ich znaczącej odmienności, która utrudnia badaczom ich łatwe wpasowanie w europejskie teorie nauk społecznych, a działaczom budowanie romskiej tożsamości narodowej. Śledzenie wraz z Autorem prób znalezienia najlepszego, z punktu widzenia badacza społecznego, miejsca między tymi dwoma biegunami jest fascynującym zajęciem.

Na początku książki mamy do czynienia z poszukiwaniem w ramach teorii socjologicznych, antropologicznych i psychologicznych najbardziej adekwatnych narzędzi do analizowania kwestii tożsamości, pamięci, a także traumy społeczności romskich. Tak naprawdę kluczowa jest tu kwestia tożsamości, bowiem to, jak określimy, kim są Romowie i kto jest Romem, ma wpływ na badanie wszelkich innych kwestii. Dlatego też Autor definiuje pojęcie „Romowie” w kategoriach politycznych, łącząc w jedną grupę zarówno tych, którzy sami określają się jako Romowie (a pochodzą z wielu, niekiedy bardzo zróżnicowanych, grup), jak i tych, którzy się tak nie określają (a nawet odrzucają taki etnonim, jak niemieccy Sinti). Ma to uzasadnienie, gdyż w sferze działań politycznych, na których skupia się książka, jest to określenie rozpoznawalne i szeroko stosowane. A dla czytelnika może być kolejnym świadectwem „europejskich kłopotów z Romami” – to współczesne myślenie europejskie wymaga, by w stosunku do ludzi postrzeganych jako podobnych stosować jedną nazwę

– wewnętrzne różnicowanie cygańskie, oparte na skomplikowanej hierarchii społecznej oraz kulturowych wyobrażeniach na temat tego, co „czyste” i „nieczyste”, jest prawdopodobnie zbyt trudne do przyswojenia i skutecznego zastosowania w sferze publicznej. Dlatego też działacze romscy dostosowują się do tego myślenia, by skutecznie działać w ramach struktur państwowych i europejskich.

Sławomir Kaprański szczegółowo analizuje różnicowaną sytuację Romów w czasie drugiej wojny światowej w poszczególnych latach i poszczególnych krajach oraz okoliczności, jakie doprowadziły do ich masowego mordowania, a także skomplikowane losy pamięci o tych zbrodniach zarówno wśród Romów, jak i w innych społecznościach Europy. Pokazuje, między innymi za Lechem Mrozem, że jedną z najważniejszych konsekwencji Zagłady było załamanie się romskich norm kulturowych². I paradoksalnie, to właśnie to załamanie doprowadziło do pojawienia się nowego pokolenia Romów realizujących się w sferze publicznej i tym samym – do powstania społecznej pamięci o Zagładzie. Pamięci, która może stanowić podstawę tożsamości narodowej i punkt wyjścia do zaistnienia w sferze publicznej. Zaistnienie to często interpretuje się w kategoriach „odzyskania podmiotowości” i „włączenia do historii”. Romowie znajdują dzięki przywoływaniu i upamiętnianiu Zagłady miejsce we współczesnej historii europejskiej oraz w życiu politycznym.

Tak skonstruowana pamięć, w której Zagłada jest punktem centralnym i najważniejszym, a działania upamiętniające są oczywiste i niezbędne, spycha jednak w cień inne kulturowe opracowania przeszłości. Po pierwsze, bierze w nawias tabuizację śmierci obecną w wielu kulturach romskich i w kulturze Sinti. Śmierć jest obciążona tak silnym tabu, że zmarłych się nie przywołuje i nie przypomina (tamże: 241)³. Po drugie zaś, tracą na znaczeniu interpretacje umieszczające Zagładę w długim ciągu prześladowań ludności cygańskiej we wszystkich krajach Europy. I te zjawiska powodują, że niezwykle istotne stają się nie tylko pytania o to, kto, co i jak pamięta i upamiętnia, ale przede wszystkim – dla kogo? To pytanie jest w książce zasygnalizowane, lecz moim zdaniem wymaga bardziej szczegółowej

² W warunkach obozu koncentracyjnego nie dało się przestrzegać rytualnych zasad czystości, przestrzegać zakazów i nakazów tradycji. Osłabieniu ulegały kluczowe w kulturze romskiej więzi klanowe i rodzinne. Zjawiska te Kaprański nazywa „poczuciem śmierci kulturowej”.

³ Co nie znaczy, że się ich nie pamięta. Po prostu brak jest społecznych świadectw tej pamięci, do których przyzwyczajeni są Europejczycy, takich jak częste przywoływanie osoby zmarłego w trakcie różnego rodzaju spotkań, opowiadanie o nim, o jego życiu i okolicznościach jego śmierci czy też rytualne przywoływanie pamięci o nim.

odpowiedzi. Czy w ten sam sposób i w tym samym stopniu konstrukcja pamięci opisywana dokładnie w książce jest istotna zarówno dla Romów, jak i dla osób z zewnątrz? Czy poszczególnym społeczeństwom europejskim łatwiej jest zaakceptować ludobójstwo dokonane na Romach w strasznych latach wojny i Holocaustu czy też narrację pokazującą, że byli prześladowani zawsze? A z punktu widzenia działaczy romskich można się zastanawiać, czy właśnie znalezienie w historii jednego, dramatycznego, powszechnie rozpoznawanego i jednoznacznie ocenianego momentu nie jest najlepszym punktem wyjścia do budowania tożsamości narodowej. I pojawia się tu niezwykle ważna, choć trudna do rozwikłania kwestia – jak właściwie wyglądają relacje między tożsamością a pamięcią? Czy to pamięć tworzy tożsamość czy też tożsamość (lub jej konkretny projekt) kreuje pamięć?

Tożsamość jest w książce Kaprałskiego kategorią centralną. Autor poszukuje różnych jej modeli i definicji określających społeczności romskie. Przywołuje między innymi stanowisko romskich intelektualistów młodszego pokolenia, twierdzących, że tożsamość romska polega na odrzuceniu gotowych schematów. Można to uznać za podejście w stylu postmodernizmu, ale można też wskazać na jego długie kulturowe trwanie. Romów pokazuje się, co doskonale przedstawił Autor, albo jako grupę „poza historią”, albo jako grupę, która dzięki nowemu pokoleniu romskich intelektualistów i działaczy politycznych „odzyskuje podmiotowość i wchodzi do historii”. Trzeba zdać sobie jednak sprawę, że obydwie obrazy (zarówno wykluczające, jak i włączające) są konstruowane z perspektywy państwa. Proponowałabym zatem Autorowi i czytelnikom zastanowienie się, czy można wybrać trzecią opcję opisywania Romów – nie jako bierny zmarginalizowany przedmiot cudzych działań, ale właśnie jako grupę od wieków aktywnie stawiającą opór instytucji państwa, co przejawia się nie tylko w stylu życia czy braku pisma, ale i w tożsamości, i w formach pamięci oraz upamiętniania.

Książka wywołuje w czytelniku także wiele innych pytań stających się podstawą do dalszych dociekań. Odnosząc się do kwestii działań przywołujących i upamiętniających romską Zagładę, Kaprałski stwierdza: „tam, gdzie historyk szuka prawdy (przynajmniej we własnym mniemaniu), Romowie szukają tożsamości” (tamże: 410). Dlaczego jednak Romowie muszą jej szukać? Czy romski świat zmienił się tak bardzo, że kwestia tożsamości przestała być oczywista? Czy też okazało się, że zdefiniowanie własnej tożsamości w określonych kategoriach (np. narodu) jest niezbędne na użytek zewnętrznych odbiorców? Czy mamy zatem do czynienia z poszukiwaniem tożsamości czy z poszukiwaniem sposobów mówienia o sobie innym?

Myszę, że odpowiedź będzie różna w zależności od grupy romskiej, z którą mamy do czynienia. Warto mieć stale tę kwestię na uwadze, choć zbadanie jej jest niezwykle trudne i wymagałoby głębokiego wejścia w poszczególne społeczności.

Problem ten ściśle wiąże się też z konstruowaniem wizji własnej przeszłości i jej przekazywaniem. Rozbudowując model pamięci Wulfa Kanstei-nera, Autor wskazuje, że oprócz „producentów” i „konsumentów” pamięci istnieją jeszcze osoby, które można określić mianem jej „sprzedawców”, czyli działacze romskich średniego szczebla, którzy pośredniczą między elitami intelektualnymi i politycznymi a „masami”. Jest to bardzo interesująca kategoria społeczna – jej wprowadzenie pozwala lepiej analizować procesy rozpowszechniania się modeli przeszłości danej grupy, a także szerzej – jej ideologii, również narodowej. I tu znów przed czytelnikiem wyrasta pytanie: komu głównie sprzedają tę pamięć i ile jest w rzeczywistości społecznej kanałów jej dystrybucji (czy możemy mówić np. o kanale romskim i nieromskim? czy każdy z tych kanałów potrzebuje osobnego typu „sprzedawcy”?).

Zdecydowanie warto zapoznać się z książką *Naród z popiołów*, gdyż jej gęsty tekst i szczegółowe analizy nieuchronnie sprowokują czytelnika do stawiania kolejnych pytań o społeczne i kulturowe uwarunkowania stosunku do przeszłości. Daje też impuls do zastanowienia się nad wpływem na pamięć społeczną okoliczności, w jakich odbywa się jej transmisja, i celów, jakie temu przekazowi towarzyszą. Ponadto doskonale pokazuje to, o czym można zapomnieć w natłoku licznych studiów nad pamiętaniem i upamiętnianiem w sferze społecznej – że pamięć społeczną należy zawsze umieszczać w szerokim kontekście praktyk kulturowych i że jest ona przede wszystkim działaniem nakierowanym na kształtowanie, utrzymywanie, wzmacnianie i przekazywanie tożsamości.

Lecz jest jeszcze jeden niezwykle istotny powód. Książka ta to pierwsze powstałe w Polsce tak szczegółowe przywołanie zupełnie zapomnianej tragedii⁴. Mimo wielu wysiłków badaczy i działaczy romskich i nieromskich Zagłada Romów w czasie drugiej wojny światowej wciąż pozostaje w dużym stopniu nieobecna w myśleniu i pamięci europejskich społeczeństw. Sami zaś Romowie trwają na marginesie życia społecznego i na marginesie rozumienia Innego, co pokazują choćby badania Ewy

⁴ Rozdziały poświęcone Zagładzie Romów pojawiały się w poszczególnych opracowaniach dotyczących Romów w Polsce, jak chociażby w książkach Jerzego Ficowskiego czy Adama Bartosza. Zajmował się tym zagadnieniem bardziej szczegółowo także Lech Mróz.

Nowickiej nad stosunkiem społeczności lokalnych i społeczeństwa polskiego do Romów. A tam, gdzie brakuje zrozumienia, nie ma ani pamięci, ani uznania tożsamości. Upomnieć się zatem o pamięć, znaczy upomnieć się o „bycie widzialnym”, o swoje miejsce w świecie. I konkluzja ta nie dotyczy jedynie Romów. Jednak to właśnie ich przykład czyni ją szczególnie dobitną.

Bibliografia:

/// Kaprański S. 2012. *Naród z popiołów. Pamięć zagłady a tożsamość Romów*, Wydawnictwo Naukowe Scholar, Warszawa.

PAMIĘĆ GUŁagu CZY PAMIĘĆ O GUŁagu?

ZUZANNA BOGUMIŁ,

PAMIĘĆ GUŁagu

Marta Karkowska

Instytut Filozofii i Socjologii PAN

Liczne opracowania, zbiory dokumentów czy wspomnienia dotyczące obozów pracy w ZSRR, nazywanych GUŁagiem, najczęściej mają na celu przedstawienie samego systemu łagrów powstałych niedługo po rewolucji październikowej w Rosji i ukazanie losów ludzi, przymuszanych do wycieńczającej, niewolniczej pracy. Ten obraz i ta konwencja, znane w Polsce przede wszystkim z książek, takich jak *Archipelag GUŁag* Aleksandra Solżenicyna (Solżenicyn 1981), *Inny świat* Gustawa Herlinga-Grudzińskiego (Herling-Grudziński 1953) czy opracowanie Anne Applebaum pt. *GUŁag* (Applebaum 2005), powoli przestają jednak wystarczać. Upryśnięty czas, powolne odchodzenie świadków historii – dawnych więźniów obozów sowieckich – a także skutki zmiany ustrojowej i związane z nimi zmiany sposobu postrzegania instytucji państwa radzieckiego sprawiają, że konieczne okazuje się podjęcie zupełnie nowych kwestii.

Bez wątpienia jedną z nich jest sama pamięć o łagiernej przeszłości – pamięć nie tylko więźniów, ich strażników czy współtwórców GUŁagu, ale też ludzi, którzy choć często formalnie nigdy nie byli bezpośrednio związani z tym systemem, to zostali nim naznaczeni. Tę problematykę porusza właśnie książka Zuzanny Bogumił *Pamięć GUŁagu*.

Celem publikacji bynajmniej nie jest sama dokumentacja zbrodniczego systemu obozów sowieckich czy analiza mechanizmów jego funkcjonowania. Nie jest nim nawet analiza wspomnień więźniów GUŁagu – *żeków*. Przeciwnie, Autorka wielokrotnie podkreśla, iż na całe zagadnienie patrzy z własnej perspektywy – perspektywy badacza przybywającego na tereny dawnych obozów na początku XXI wieku i skupiającego uwagę na procesie odkrywania łagiernej przeszłości przez mieszkańców byłego ZSRR. Już na początku wyraźnie zaznacza, że jej dążeniem nie

będzie „rozważenie, na ile to, co się pamięta, jest zgodne z tym, co się wydarzyło” (Bogumił 2012: 10). Wskazując różnice między pamięcią jako zjawiskiem społecznym i historią jako nauką, zaznacza, iż interesuje ją pierwsza perspektywa. To właśnie w jej świetle dalej podejmuje kwestie związane z formowaniem się pamięci o GUŁagu, z procesami, jakie temu towarzyszą.

Przyjęcie takiego założenia, a także ukazanie podstaw metodologicznych badań (mieszczących się w ramach jakościowych badań terenowych, na co wskazuje tzw. etnograficzny warsztat pracy jako podstawa działań) wyznaczają kierunek dalszych analiz. Analizy te opierają się głównie na materiałach zgromadzonych w trakcie wypraw do czterech regionów dzisiejszej Rosji – na Wyspy Sołowieckie, do Republiki Komi, regionu permskiego i na Kolykę. Taki dobór miejsc Autorka uzasadnia „odmiennością problemów i znaczeń” lagiernej przeszłości, wielością sposobów radzenia sobie z tą przeszłością w dzisiejszej Rosji i chęcią ukazania tej różnorodności (tamże: 44). Bez wątpienia przyjęcie takiego założenia okazało się słuszne, choćby ze względu na to, jak liczne i rozproszone w granicach całego państwa były obozy GUŁagu, w jak różnych warunkach funkcjonowały i jak różny miały charakter. Szkoda jedynie, iż w swojej książce Autorka nie wskazała jasno (być może uznając to za rzecz oczywistą), jak wiele miejsc i regionów musiała pominąć. Taka uwaga z pewnością pomogłaby mniej zorientowanemu w temacie czytelnikowi dostrzec, jak wiele jeszcze (poza prezentowanymi przykładami) można byłoby odkryć sposobów wspominania i radzenia sobie z trudną przeszłością, jak unikatowym doświadczeniem jest to opisywane w omawianej tu pracy.

Bez wątpienia zaletą pracy jest bogactwo i różnorodność przywoływanych materiałów. Zuzanna Bogumił odnosi się do opisanych przez świadków rytuałów, ich interpretacji znaków pamięci (krzyży, tablic pamiątkowych), ale też do tworzących przestrzeń pamięci pomników, wystaw muzealnych, cmentarzy. Prezentuje działania różnych aktorów pamięci (jak określani zostają w książce ludzie, instytucje czy organizacje, takie jak muzea, Cerkiew prawosławna czy organizacja pozarządowa Stowarzyszenie Memorial¹); a nawet odwołuje się do materiałów archiwalnych i cytuje wypowiedzi zwykłych mieszkańców poszczególnych regionów. Stara się przy tym nie tylko opisać, ale też zinterpretować różne sposoby wspominania i upamiętniania lagiernej przeszłości. Poczynione obserwacje,

¹ Stowarzyszenie Memorial to międzynarodowa organizacja powstała w 1989 roku, której celem są badania historyczne i propagowanie wiedzy o ofiarach represji radzieckich (zwłaszcza okresu stalinowskiego), a także ochrona praw człowieka w krajach byłego ZSRR.

rozmowy i zebrane materiały są dla niej punktem wyjścia do wskazania nie tylko podobieństw, ale też odmienności pamięci o GUŁagu w różnych częściach dawnego Związku Radzieckiego.

Jedną z największych zalet pracy nie jest jednak tylko porównanie i analiza samej pamięci o sowieckich obozach pracy czy wskazanie na wielość postaw mieszkańców dzisiejszej Rosji wobec tego zbiorowego doświadczenia. Równie ważne jest ukazanie przez Autorkę odmienności w sposobach postrzegania lagiernej przeszłości przez Rosjan i osoby przybyłe spoza granic Federacji. Jak istotne jest to zagadnienie, pokazuje zamieszczona na samym początku książki historia grupy niemieckiej młodzieży, która lato 2007 roku spędziła przy renowacji lagru Perm-36. Młodzi Niemcy, postrzegający lagry przez analogie do zbrodni popełnianych przez III Rzeszę i oczekujący rozliczeń z przeszłością, ukazani są tu w sytuacji konieczności zmierzenia się z akceptacją, a nawet szacunkiem, jakim otaczani są niektórzy dawni strażnicy lagrów, obecnie pracujący w lagiernym muzeum. Choć to doświadczenie do końca pozostaje niezrozumiałe dla nich samych, dla Autorki jest punktem wyjścia do rozważań nad odmiennością, a niekiedy wręcz nieprzekładalnością perspektyw i doświadczeń ludzi ukształtowanych przez różne kultury. Do tego tematu powraca zresztą wielokrotnie, porównując i wskazując na różnice pamięci oraz stosunku do przeszłości ludzi ukształtowanych przez rosyjską i zachodnioeuropejską kulturę. Jednocześnie wielokrotnie odwołuje się do własnych doświadczeń, zestawiając np. rytuały towarzyszące uroczystościom organizowanym przez Stowarzyszenie Memorial i te będące częścią polskich pielgrzymek do Częstochowy.

O specyfice ujęcia tematyki pamięci świadczy też sposób prezentacji zebranego materiału, przeprowadzonych analiz i wniosków. Analityczną część książki rozpoczyna rozdział dotyczący Wysp Sołowieckich, których historia często łączona jest z początkami GUŁagu jako systemu represji. Nie to jednak jest głównym przedmiotem rozważań, lecz analiza zasadniczej zmiany w sposobie postrzegania lagrów i więzionych w nich *żekóm*, jaka dokonała się na przełomie lat osiemdziesiątych i dziewięćdziesiątych XX wieku. Przyjęcie takiego punktu wyjścia pozwala na wskazanie kontekstu, w jakim rozpoczęło się tworzenie nowego języka, nowych rytuałów czy samego myślenia o przeszłości.

Autorka w tym miejscu dokładnie wyjaśnia, wielokrotnie później przywoływane, pojęcie „karnawału pamięci” Padraica Kenneya (tamże: 24)².

² Przywołując pojęcie „karnawału pamięci”, Autorka przedstawia zarówno interpretację jego twórcy (Padraica Kenneya), jak i własną.

Pojęcie to, oznaczające dla niej zapoczątkowany zmianami politycznymi końca lat osiemdziesiątych okres rozbudzenia pamięci o GUŁagu, jest podstawą i jednocześnie inspiracją do rozważań nad różnymi projektami pamięci: muzealnym, prawosławnym i „memorialnym” – czyli promowanym przez Stowarzyszenie Memorial. Wszystkie traktowane są tu jako różne sposoby upamiętniania tej samej przeszłości przez różnych aktorów, aktorów mających różne cele, priorytety i możliwości. Odwołując się do sytuacji z początku nowego tysiąclecia, Autorka wskazuje też, że przeszłość, nawet taka jak ta związana z doświadczeniem GUŁagu, niekoniecznie musi mieć siłę spajającą i silnie oddziaływać na tworzenie się poczucia wspólnoty. Po okresie karnawału pamięci następuje bowiem proza dnia codziennego, a wielość projektów pamięci niekoniecznie musi przełożyć się na wzrost zainteresowania współczesną historią wśród mieszkańców regionu czy szybkie wykrystalizowanie się jednej, dominującej wizji przeszłości. Jak ujęła to jedna z pracownic muzeum na Wyspach Sołowieckich, tu „każdy ma własne Sołowki” (tamże: 155).

Kolejny rozdział dotyczy pamięci o łagrach sowieckich w Republice Komi. Ten przykład jest podstawą do rozważań nad różnorodnością form, w jakich przejawiać się może pamięć: pomników, cmentarzy, wystaw muzealnych. Szczególnie interesujące są tu analizy dotyczące łączenia wcześniejszych, ukształtowanych w czasach Związku Radzieckiego wizji łagrów i nowych treści, i interpretacji, jakie pojawiły się w momencie rozpoczęcia zmian systemu politycznego – po 1989 roku. Sposób, w jaki radzono sobie z nowo odkrytymi fragmentami przeszłości, faktami związanymi z przybyciem i warunkami życia *zeków* (więźniów GUŁagu) ilustrują najważniejsze zmiany i procesy, jakim została poddana pamięć lokalnych wspólnot.

Rozdział dotyczący regionu perskiego ma już inny charakter – dominuje tu chęć ukazania projektów promowanych przez dwóch różnych aktorów pamięci – Stowarzyszenie Memorial i Muzeum Perm-36. Choć oba projekty opierają się na propozycji stworzenia muzeum, funkcje nowej instytucji, jej kształt, formy i zastosowane treści przekazu zasadniczo się od siebie różnią, co jasno pokazują analizy Autorki *Pamięci GUŁagu*. To zestawienie okazuje się bardzo cenne – ujawnia bowiem, w jak różny sposób kształtowana może być pamięć, jak istotny okazuje się nie tylko sam akt upamiętnienia, ale też znaczenia, jakie niesie ze sobą, dobór treści, sposób interpretacji i cele, jakie mu towarzyszą.

Ostatni rozdział ma na celu opisanie pamięci o GUŁagu na Kółymie, a dokładniej tworzenia się nowej tożsamości mieszkańców regionu uważanego za stolicę „Archipelagu”. Autorka przywołuje tu różne przykłady

upamiętnień, wskazując na – dostrzeganą także przez samych mieszkańców Kolymy – wielowymiarowość upamiętnianych postaci czy wydarzeń, niepozwalającą na ich zdecydowaną i jednoznaczną ocenę. Wiele miejsca poświęca wystawom czy pomnikom, zwłaszcza tak unikatowym jak memorialny kompleks Maska Bólu w Magadanie (będącej jedyną formą świeckiego i artystycznego upamiętnienia ofiar GUŁagu), ale też odbiór przedstawień, takich jak monument upamiętniający Edwarda Berzina – postać kontrowersyjną, a jednak cieszącą się szacunkiem także wśród współczesnych mieszkańców miasta.

Przedstawione przykłady różnych projektów i sposobów upamiętniania przeszłości w różnych regionach Federacji Rosyjskiej są podstawą do sformułowania wniosków dotyczących specyfiki pamiętania i wspomniania GUŁagu w Federacji Rosyjskiej. W *Zakończeniu* Autorka skupia się na wskazaniu podobieństw i różnic aktów wspomniania oraz sposobów upamiętniania, obserwowanych w różnych regionach dawnego Związku Radzieckiego. Podkreśla, iż zapoczątkowany pod koniec lat osiemdziesiątych „karnawałem pamięci” proces formowania pamięci o GUŁagu, choć obecnie już nie tak intensywny i szybki jak jeszcze dwadzieścia lat temu, nie może być uznany za zakończony. Jego wynikiem jest zaś to, że o ile Cerkwi wspieranej przez państwo „udało się wytworzyć spójny prawosławny język interpretacji doświadczenia GUŁagu... o tyle Memorialowi nie udało się wypracować spójnego, świeckiego języka” (Bogumil 2012: 327–328). Pomimo iż przedstawione wyjaśnienia tego stanu rzeczy można uznać za przekonujące, to zaprezentowana teza wywołuje kolejne pytania. Najważniejsze, jakie nasuwają się w tym momencie, dotyczą tego, czy podział opierający się na wyróżnieniu sfery „świeckiej” i „religijnej” pamięci o GUŁagu oddaje całą specyfikę rosyjskiego wspomniania łagiernej przeszłości? Czy nie warto byłoby bliżej przyjrzeć się także innym kwestiom, jak choćby odmienności pamięci kształtowanej przez państwo i jego instytucje oraz pamięci promowanej przez instytucje pozarządowe, niezależne?

Te pytania pozostają istotne także z innego powodu. Odwołując się do własnych analiz i obserwacji, Autorka zwraca też uwagę na to, iż z pozoru podobne znaki pamięci, sposoby upamiętniania, w wymiarze lokalnym w interpretacji różnych aktorów pamięci mogą zyskiwać zupełnie odmienne znaczenia i być bardzo różnie postrzegane przez lokalne wspólnoty. To bardzo ważny wniosek, gdyż pokazuje, jak różne, często wręcz sprzeczne, mogą być wizje przeszłości na poziomie lokalnym i narodowym lub państwowym. Warto byłoby go bardziej uwypuklić.

Pamięć o radzieckich obozach pracy w dzisiejszej Rosji przedstawiona przez Zuzannę Bogumił jest pamięcią niespójną, wciąż „przepracowywaną”, często też fragmentaryczną i wybiórczą, niosącą ze sobą różne emocje i znaczenia na poziomie lokalnym, a jednocześnie zyskującą status coraz ważniejszego elementu współczesnego, rosyjskiego dziedzictwa kulturowego. Właśnie ukazanie tych cech pamięci o GUŁagu, rozpatrywanych na różnych poziomach, należy uznać za najważniejszą zaletę całej pracy.

Tu warto zwrócić uwagę na jeszcze jedno zagadnienie. Autorka na kartach książki przynajmniej kilkakrotnie (mniej lub bardziej jednoznacznie) ubolewa, iż nie mogła być obecna w odwiedzonych przez siebie miejscach pod koniec lat osiemdziesiątych, gdy rozpoczynał się „karnawał pamięci” i gdy „Historia GUŁagu została odkopana z niepamięci i wylała się na powierzchnię w całej swojej niezrozumiałości” (tamże: 317). Moment, gdy udało się jej dotrzeć do dawnych miejsc represji – pierwsze lata nowego tysiąclecia – uznaje za czas, gdy ta pierwsza ważna faza procesu pamięci już się zakończyła i gdy codzienne problemy przesłoniły wcześniejszą nieodpartą potrzebę wspomnienia. To czasowe przesunięcie okazało się jednak bardzo cenne. Dalo mianowicie możliwość spojrzenia już z pewnego dystansu na proces zapoczątkowany ponad dwadzieścia lat temu, szansę przyjrzenia się jego dynamice i wskazania jego bardziej i mniej trwałych skutków. Pozwoliło również na wytypowanie najważniejszych elementów tego procesu i – co nie mniej ważne – różnych możliwości interpretacji pamięci o łagiernej przeszłości wybranych regionów.

Jeszcze jedną kwestią, na którą warto zwrócić uwagę przy lekturze całej pracy, jest jej historyczna wartość. Książka z pewnością może rozczerować historyków szukających w niej odwołań do nieznanych dokumentów, spodziewających się przedstawienia wyników kwerend w archiwach. Choć Autorka wspomina o takich dokumentach – jak choćby o odnalezionych przypadkowo listach więźniów GUŁagu – nie analizuje ich treści, a jedynie reakcje na ich odkrycie. Także przytoczonych opisów, opowieści czy szczerze przywoływanych wypowiedzi ważnych aktorów pamięci nie można traktować jako pełnoprawnych źródeł historycznych do dziejów GUŁagu, których wiarygodność można sprawdzić, posługując się klasyczną, rzetelną krytyką źródła. Dzieje się tak nie ze względu na brak możliwości porównań, a niekiedy sprzeczność różnych przekazów czy mistyczne przesłania, jakie zawierają (jak choćby opowieść o ojcu, który we śnie powiedział córce, iż pochowano go przy drodze), ale przede wszystkim dlatego, iż dotyczą one nie samego GUŁagu, a wspomnień o nim; nie pamięci *żeków*, a pamięci o *żekach* i ich losach. Książka Zuzanny Bogumił nie jest więc – wbrew

tytułowi – książką o pamięci twórców, ofiar czy obserwatorów GUŁagu, ale książką o *pamięci o GUŁagu*, kształtującej się już po zamknięciu ostatniego obozu i zmianie systemowej – zmianie, która pozwoliła tę pamięć przenieść ze sfery prywatnej w sferę publiczną. Tak też należy ją odczytywać.

Czytelnik pragnący przede wszystkim odnaleźć potwierdzenia faktów historycznych w przytaczanych zapisach pamięci może poczuć się rozczarowany. Takich potwierdzeń znajdzie niewiele. Odkryje raczej przykłady pracy pamięci na rzecz ujawnienia zatajonej przeszłości i dowody na jej współpracę w odkrywaniu prawd zawartych we wciąż niedostępnych archiwaliach.

W tym miejscu warto podjąć jeszcze jedną kwestię, a mianowicie rolę przywoływanych koncepcji teoretycznych, modeli interpretacyjnych. Choć Autorka już na pierwszych stronach jako kluczowe dla swoich analiz przedstawia założenia teoretyczne, takie jak propozycje przedstawicieli szkoły tartusko-moskiewskiej Borysa Uspienskiego i Jurija Łotmana, koncepcję przeciw-historii Michaela Foucaulta, a także odwołuje się do pojęć wprowadzonych przez Maurice'a Halbwachsa, Jana Assmanna, Pierre'a Nora; w dalszych rozdziałach traktuje je przede wszystkim jako inspirację. Opisując i analizując wystawy, pomniki czy cmentarze, rzadko do nich szerzej nawiązuje, często jedynie sygnalizując skojarzenia ze zjawiskami ujętymi w ramy przywołanych wcześniej konstrukcji teoretycznych. Dopiero w *Zakończeniu* więcej miejsca poświęca przedstawieniu wniosków z przeprowadzonych analiz w odniesieniu do przywoływanych koncepcji teoretycznych. Tu jednak stosuje je głównie do ogólnej charakterystyki pamięci o GUŁagu mieszkańców Federacji Rosyjskiej, roli np. Cerkwi prawosławnej w konstruowaniu pamięci o obozach pracy w ZSRR czy celów dyskursu przeciw-historii zaproponowanego przez Stowarzyszenie Memorial. Taki sposób wykorzystania podstaw teoretycznych pracy wobec obfitości zgromadzonych materiałów pozostawia jednak poczucie niedosytu. Lektura całości pracy wywołuje chęć poznania możliwości, jakie niesie ze sobą zastosowanie przywoływanych koncepcji także na poziomie regionu i w odniesieniu do pamięci wspólnot lokalnych. Jest to istotne tym bardziej, że autorka wielokrotnie odwołuje się nie tylko do wypowiedzi czy poglądów głoszonych przez członków Memoriału, muzealników czy innych ważnych aktorów pamięci, lecz także „zwykłych ludzi”, podejmuje zagadnienie tworzenia się wspólnot lokalnych właśnie na podwalinach wspólnie wypracowanej pamięci.

Należy tu zaznaczyć, iż oddanie głosu także im – często przypadkowym, dzisiejszym mieszkańcom poszczególnych regionów, wskazanie na ich reakcje i przedstawienie ich sposobu odbioru łagrów sowieckich i ich

historii bez wątpienia jest jednym z cenniejszych elementów całej pracy. Równie wartościowe okazują się zdjęcia zamieszczone na końcu książki, nie tylko ilustrujące prowadzone w pracy analizy, ale też stanowiące dla czytelnika źródło wiedzy o sposobie, w jaki traktowane są różne projekty pamięci. Kwiaty składane przy pomnikach, zawieszane na drzewach chusty, złożone pokarmy, w innym zaś miejscu zarośnięte i trudno dostępne monumenty dużo więcej i bardziej przekonująco mówią o stosunku do tych form upamiętnienia, niż wynikałoby to z nawet najbardziej szczegółowych relacji.

Kilka słów trzeba także poświęcić samej konstrukcji książki. Jej lektura nie jest łatwa nie tylko ze względu na wielość przykładów, wielowątkowość i wieloaspektowość całego zagadnienia. Wiele informacji, ważnych dla zrozumienia całości tekstu – zwłaszcza przez mniej zorientowanych czytelników – znaleźć można w niekiedy bardzo obszernych przypisach, charakterystycznych dla warsztatu etnograficznego. Dlatego zapoznając się z tą publikacją, należy zwrócić uwagę także na te wydzielone z głównego tekstu fragmenty. Nierzadko zawierają one odpowiedzi na pytania nawiązujące się w trakcie zapoznawania się z zawartością tej publikacji.

Podsumowując lekturę pracy Zuzanny Bogumił, bez wątpienia można stwierdzić, iż Autorka osiągnęła cele stawiane sobie na początku. Dotyczy to zwłaszcza ustalenia funkcji i znaczeń przypisywanym poszczególnym miejscom związanym z historią GUŁagu już nie tylko przez samych *żeków* i ich strażników, ale też kolejne pokolenia żyjące na terenach dawnych łagrów. Pozostaje jedynie mieć nadzieję, że ten opis i towarzysząca mu analiza procesu kreowania pamięci o radzieckich obozach pracy będą miały kontynuację. Pozwoliłoby to poznać dalsze, zapewne skomplikowane, wielowymiarowe i różnorodne procesy, jakim podlega i będzie podlegać pamięć opisana przez Zuzannę Bogumił. Będzie to już z pewnością nie „pamięć GUŁagu”, ale „pamięć o GUŁagu”.

Bibliografia:

/// Applebaum A. 2005. *Gułag*, Świat Książki, Warszawa.

/// Bogumił Z. 2012. *Pamięć GUŁagu*, Universitas, Kraków.

/// Herling-Grudziński G. 1953. *Inny świat: zapiski sowieckie*, Gryf Publications, Londyn.

/// Solżenicyn A. 1981. *Archipelag GUŁag: 1918–1956: próba analizy*, tłum. M. Kaniowski [pseud. Cz.], TON, Toruń.

W POSZUKIWANIU WSPÓLNEJ PAMIĘCI KRZYSZTOF MALICKI, POLACY I ICH PAMIĘĆ PRZESZŁOŚCI. STUDIUM SOCJOLOGICZNE PAMIĘCI ZBIOROWEJ NA PRZYKŁADZIE REGIONU PODKARPACKIEGO

Agnieszka Nowakowska
Uniwersytet Warszawski

Żyjemy w epoce upamiętniania, jak stwierdził Pierre Norra. A socjolog żyje w epoce badań owych upamiętnień. Praca Krzysztofa Malickiego jest jedną z wielu pozycji dotyczących pamięci i upamiętniania, które pojawiły się ostatnio na rynku wydawniczym. Tym razem mamy szansę poznać analizę dotyczącą pamięci regionalnej.

Autor, pracownik naukowy Uniwersytetu Rzeszowskiego, zajmuje się zbiorową pamięcią mieszkańców bliskiego mu regionu – województwa podkarpackiego, jednego z wielu kulawych tworów reformy administracyjnej z 1999 roku. Jego ostateczny kształt bardziej był uzależniony od siły politycznych interesów, niż wypływał z historii i lokalnej tradycji. Nowa jednostka administracyjna została stworzona na bazie pięciu byłych województw. Jak pisze autor: „nadając nowemu województwu obecne kształty, w znacznej mierze nakreślono je w poprzek wielu dawnych granic i podziałów, zarówno administracyjnych, jak i kulturowych” (Malicki 2012: 52). Miało to jego zdaniem duży wpływ na postawy mieszkańców Podkarpacia, czego wyrazem jest brak tożsamości regionalnej.

Malickiego interesuje, jak w takim regionie dziewięć lat po reformie administracyjnej (badania były realizowane w latach 2007–2008) wygląda lokalna pamięć społeczna i, co za tym idzie, jak wygląda proces tworzenia tożsamości na poziomie województwa. Pamięć i tożsamość są bowiem według niego zjawiskami ściśle ze sobą powiązanymi i zależnymi od siebie. Pisze wręcz: „regionalna pamięć jest funkcją regionalnej tożsamości, jej podstawą i niezbędnym elementem” (Malicki 2012: 254). Pamięć regionalną traktuje jako łącznik pomiędzy historią wielką, narodową a historią rodzinną.

Malicki nie pokazuje jednak procesu krystalizowania się pamięci i tożsamości mieszkańców nowo powstałego województwa. Przez zrealizowane przez siebie badania odmalowuje raczej obraz stanu rzeczy AD 2007/2008. Stawia sobie bardzo ambitne zadanie pokazania wielowymiarowości tego zagadnienia, starając się naświetlić je z kilku punktów widzenia, wykorzystując do tego różne metody badawcze. Stąd też jego praca podzielona jest na trzy zasadnicze części dotyczące kolejno studentów, lokalnych elit i „miejsce pamięci”.

Autor wykorzystuje niezwykle pojemną definicję pamięci społecznej sformułowaną przez Barbarę Szacką. Zwracała ona uwagę, że jest to zjawisko obejmujące zarówno „zespół wyobrażeń o przeszłości grupy”, upamiętniane postacie i wydarzenia, jak i „różne formy tego upamiętniania” (Malicki 2012: 23). Formułując narzędzia badawcze, nawiązuje też do koncepcji postaw Stefana Nowaka, które zawierać mają komponent poznawczy, efektywny i behawioralny. Badania Krzysztofa Malickiego wpisują się więc w nurt, który pamięć traktuje jako „zjawisko agregatywne”. Jak stwierdza Joanna Gubala: „[...] przedstawiciele tej perspektywy są zdania, iż pamięć zbiorowa, jako zjawisko ponadindywidualne, jest możliwa do zbadania za pomocą narzędzi ilościowych”¹. Wynikają stąd zastosowane przez socjologa metody badawcze – ankieta audytoryjna, wywiady pogłębione oraz analiza danych zastanych.

Malicki w pierwszej części zajmuje się pamięcią społeczną studentów wszystkich kierunków studiów Uniwersytetu Rzeszowskiego. W ankiecie audytoryjnej przeprowadzonej wśród osób zamieszkających wyłącznie w województwie podkarpackim bada ich stosunek do przeszłości. Słusznie podkreśla przy tym potrzebę przeprowadzania badań nad pokoleniem urodzonym w zdecydowanej większości po 1989 roku. Po raz pierwszy od 1918 mamy bowiem do czynienia z osobami wychowanymi w niezależnej Polsce, w ustroju demokratycznym. Warto zobaczyć, jaki mają one stosunek do przeszłości swojego kraju i regionu, jak postrzegają wpływ historii na swoje życie.

Nie jest łatwo realizować badania metodami ilościowymi nad czymś tak migotliwym i niejednoznacznym jak pamięć społeczna. Każde zagadnienie może budzić zarówno ciekawe z punktu badawczego wątki, jak i wątpliwości. Trudno – jak w trakcie wywiadów pogłębionych – wejść w bliską relację z badanym i poznać jego kategorie interpretacyjne i sposób rozumienia przeszłości. Wydaje się jednak, że autorowi udało się

¹ http://www.palimpsest.socjologia.uj.edu.pl/tl_files/palimpsest/2012-04-23/Guba%C5%82a%20Palimpsest%20nr%202.pdf (dostęp 12.12.12)

stworzyć całkiem dobre narzędzie badawcze, sondujące stosunek młodzieży do historii. Wydaje się, bo – co z żalem należy wspomnieć – nie opublikował on swojej ankiety, przedstawiając tylko bardzo szerokie jej omówienie. Badacz prosi w niej ankietowanych o ustosunkowanie się do bardzo realnych zagadnień, które mogą pokazywać ich stosunek do przeszłości. Pyta więc: z kim rozmawiają o przeszłości, jakie inicjatywy dotyczące upamiętniania uznają za ważne, a jakie należy ich zdaniem potępić. Zadaje też pytania dotyczące ich wiedzy historycznej. Dużo było w ankiecie pytań otwartych, w których respondenci mogli skomentować pewne pytania, przedstawić swoje przemyślenia. W najciekawszej moim zdaniem części Malicki spytał respondentów, czy przeszłość wpływa na ich życie. Jak należało się spodziewać zdecydowana większość taką zależność dostrzega. Kiedy jednak czytamy odpowiedzi na pytania otwarte, okazuje się, że jej zdaniem przeszłość najbardziej wpływa na jej obecny status materialny i szanse życiowe.

Autor z góry założył, że w pracy odmaluje bardzo szeroki obraz pamięci społecznej charakterystycznej dla województwa i w związku z tym nie może wchodzić w szczegóły związane z zagadnieniem. Pewnych pytań jednak, które można było postawić, moim zdaniem, zabrakło. Malicki dba o reprezentatywność doboru próby – mamy więc odpowiadające całemu uniwersytetowi proporcje płci oraz kierunki studiów. Wielka szkoda, że nie dowiadujemy się więcej o pochodzeniu społecznym oraz regionalnym studentów, ich poglądach i ewentualnej aktywności politycznej. Warto byłoby zadać sobie pytania, jakie czynniki społeczne wpływają na kształtowanie się pamięci mieszkańców województwa. Na ile czytelne pozostają powstałe przed 1999 rokiem tożsamości regionalne, związane z wcześniej istniejącymi województwami? A może największą siłę mają tożsamości powiatowe? Brak nawet prób poruszenia tych tematów pozostawia duże poczucie niedosytu.

Kolejna część pracy poświęcona jest badaniom elit województwa. Autor przeprowadził trzydzieści wywiadów pogłębionych z osobami związanymi z instytucjami polityczno-samorządowymi, edukacyjnymi, organizacjami kombatanckimi i placówkami odpowiedzialnymi za edukację historyczną (IPN, muzea), dziennikarzami, a także księżmi Kościoła katolickiego. Rozmawiał więc z osobami, które wedle jego opinii zajmują się kształtowaniem pamięci społecznej mieszkańców regionu.

Szkoda, że autor nie uważał za stosowne uznać za pamięciotwórcze elity związane z mniejszościami narodowymi oraz niekatolickimi wyznaniem religijnymi. Niezwykle interesujące byłoby przede wszystkim uwzględnienie punktu widzenia przedstawicieli Ukraińców czy duchownych Kościoła

grekokatolickiego. Wydaje mi się także, że praca Malickiego wiele traci na pomijaniu wątków prezentujących odmiennność województwa i rezygnowaniu z bardziej wnikliwego spojrzenia na zachodzące w nim procesy społeczne.

Prowadzone przez badacza wywiady były skupione na procesie tworzenia wspólnej pamięci społecznej mieszkańców województwa. Prosił swoich rozmówców, by zastanowili się, czy wspólna pamięć mieszkańców regionu jest potrzebna oraz czy i jak należałoby ją stworzyć, a także co powinno być pamiętane. O ile wszyscy rozmówcy badacza zgadzali się, że pamięć wspólnej przeszłości integrująca mieszkańców regionu jest potrzebna, to – jak należałoby się spodziewać – nie ma zgody co do tego, co powinno się w niej znajdować i jak kreować wspólną pamięć przeszłości mieszkańców regionu podkarpackiego. Brak wspólnej tożsamości i integracji społecznej mieszkańców regionu, wynikające z odmiennych doświadczeń biograficznych i światopoglądu objawił się w tej części rozprawy chyba w stopniu największym.

Ostatnia część pracy poświęcona jest analizie danych zastanych (dokumentacji instytucji odpowiedzialnych za miejsca pamięci i kultywowanie pamięci narodowej oraz prasy regionalnej), w której zostały ukazane konflikty związane z pamięcią społeczną. Dotyczyły one najczęściej różnego rodzaju upamiętnień. Autor stworzył ciekawą opowieść o sporach o pamięć, interpretację przeszłości oraz o aktorach biorących udział w tych debatach. Obserwował, jak od 1989 roku zmieniała się przestrzeń symboliczna województwa podkarpackiego. Malicki pokazuje nam przede wszystkim konflikty wokół pamięci o PRL i ukazuje, jak odpowiadano sobie na pytanie o to, które formy upamiętnienia należy pozostawić, a których należy się pozbyć z tejże przestrzeni. Malicki uświadamia czytelnikom, że każdy pomnik i prawie każda płyta nabrały z czasem dla lokalnej społeczności odrębnego znaczenia i symboliki. Omawia więc kontrowersje związane z pomnikiem Czynu Rewolucyjnego w Rzeszowie czy pomnikiem gen. Karola Świerczewskiego w Jabłonkach k. Baligrodu. Przedstawia racje tych, którzy chętnie by się ich pozbyli, tych, którzy ciągle traktują je jako atrakcje turystyczne swojej miejscowości, oraz tych, którzy uważają, że „Walterowi” jako „oferze ostatniego mordu ukraińskich nacjonalistów na Polakach” i dobremu dowódcy wojskowemu pomnik należy się jak najbardziej (Malicki 2012: 222). Bardzo ciekawy jest też fragment rekonstruujący spór o nadanie jednej z rzeszowskich ulic imienia Władysława Kruczka, byłego I sekretarza Komitetu Wojewódzkiego PZPR. Kruczek był przedstawicielem „partyjnego betonu”, opowiadającym się chociażby za użyciem siły w 1980 roku na Wybrzeżu. Jednocześnie dzięki swoim wpływom i znajomościom znacznie przyczynił się do rozwoju gospodarczego i kulturalnego

Rzeszowszczyzny w okresie, kiedy stał na czele wojewódzkich władz partyjnych. Spór o możliwość upamiętnienia działacza stała się punktem wyjścia do publicznej dyskusji o komunizmie. Jaką pamięć powinno się zachować o Kruczku – był dobrym gospodarzem czy „lokalnym satrapą” (Malicki 2012: 233)? I czy temu dobremu gospodarzowi można wybaczyć czynny udział w budowaniu w Polsce komunizmu? Ostatecznie uliczka otrzymała inną nazwę, jednak jak pokazują przedstawione przez Autora fragmenty wywiadów, do tej pory na Podkarpaciu nie ma zgodności co do tego, jak oceniać tę postać.

Obraz pamięci przeszłości mieszkańców województwa podkarpackiego, który przedstawia Autor, nie jest optymistyczny. Studenci mają niewielką wiedzę o regionie. Ich wiedza o ważnych dla Rzeszowszczyzny wydarzeniach czy postaciach jest bardzo jednowymiarowa: „młodzi wiedzą najwięcej o konfliktach militarnych toczących się w okolicach” (Malicki 2012: 255). Zupełnie umykają ich uwagi wydarzenia z dziedziny polityki, kultury czy gospodarki. A przecież pod koniec XIX wieku tu powstawało PSL, działał Ignacy Łukasiewicz, wyrastały szyby naftowe. Nie bardzo jednak wiadomo, kto powinien uzupełniać te luki. W szkołach brakuje na to czasu, działania muzeów czy oddziałów IPN dotyczą raczej pamięci ogólnonarodowej. Autor ubolewa, że także lokalni politycy nie prowadzą polityki historycznej, która kształtowałaby pamięć historyczną (a więc i tożsamość) na poziomie województwa.

Mam po przeczytaniu pracy Krzysztofa Malickiego pewne poczucie niedosytu. Z jednej strony widać ogromną ilość pracy, którą Autor włożył w jej przygotowanie – zrealizował badanie ankietowe, wywiady, przeprowadził analizę danych zastanych. Starał się pokazać, jak bogatym, wielowarstwowym zjawiskiem jest pamięć regionalna i jak skomplikowane pod tym względem jest Podkarpacie. Z pewnością lektura „Polaków...” bardzo wzbogaca wiedzę o tych stronach. Czy to jednak trochę nie za mało? Każda z części pracy sprawia wrażenie pobieżnego wstępu do oddzielnej, bardzo ciekawej rozprawy, gdzie pytania badawcze zostałyby postawione w sposób bardziej dogłębny, a próby odpowiedzi i interpretacji – mniej ogólnikowy.

Bibliografia:

/// Malicki K. 2012. *Polacy i ich pamięć przeszłości. Studium socjologiczne pamięci zbiorowej na przykładzie regionu podkarpackiego*, Zakład Wydawniczy NOMOS, Kraków.

PARADOKSALNA REPREZENTACJA

ANDRZEJ WAŚKIEWICZ,

PARADOKSY IDEI REPREZENTACJI

POLITYCZNEJ

Adam Gendźwill

Uniwersytet Warszawski

O reprezentacji politycznej trzeba pisać, bo to jedna z najważniejszych idei współczesnych demokracji i jedno z kluczowych pojęć teorii polityki. Prawie wszystkie współczesne demokracje są przedstawicielskie, a jeśli się między sobą różnią – to właśnie dlatego, że rozumienie idei reprezentacji w różnych kulturach politycznych jest odmienne; a także dlatego, że reprezentacja bywa rozmaicie „oprzyrządowana” instytucjonalnie. Nawet w obrębie jednej kultury politycznej znaczenie pojęcia „reprezentować” nie jest jednoznaczne – obserwując politykę, nawet jeśli niezbyt wnikliwie, dostrzegamy reprezentantów woli narodu i racji stanu, reprezentantów partii i ich elektoratów, reprezentantów postępowych i zachowawczych idei, reprezentantów różnych grup interesu, społeczności lokalnych i okręgów wyborczych. Można odnieść wrażenie, że wszystkie podmioty, aktywnie uczestniczące w polityce, kogoś lub coś reprezentują. Być może reprezentowanie jest po prostu sposobem sprawczego istnienia w polityce.

W książce *Paradoksy idei reprezentacji politycznej* Andrzej Waśkiewicz opisuje ewolucję idei reprezentacji politycznej, a także próbuje – choć skróto i trochę nieśmiało – swoją conceptualizację reprezentacji politycznej dopisać do współczesnej teorii demokracji w sformułowanym na zakończenie książki „przyczynku do normatywnej teorii reprezentacji”. Zastrzegam od razu, że nie oceniam tej książki z perspektywy historyka idei, ale raczej z perspektywy politologa i socjologa polityki – empiryka potrzebującego lepszych teorii demokracji, aby lepiej zrozumieć współczesną politykę. Czuję się jednym z adresatów tej książki, ponieważ jej

intelektualna konstrukcja zachęca do dyskusji dość szerokie grono osób. Zapewne ze względu na obszerność źródeł, należących w dużej mierze do kanonu teorii polityki, praca nie koncentruje się na specjalistycznych sporach o egzegezę klasyków; jest raczej autorską interpretacją, polemiczną wobec współczesnych sposobów rozumienia i opisywania demokracji przedstawicielskiej, a także wobec tez intelektualistów i aktywistów walczących o instytucjonalne innowacje prowadzące do „demokratyzacji demokracji”. Choć jestem w grupie czytelników, których bardziej interesują *instytucje* reprezentacji niż *idea* reprezentacji (to rozróżnienie zainteresowań politologów i filozofów wprowadza sam Autor ¹), to nie mniej ważne są dla mnie *uzasadnienia*, które stoją za instytucjami, a także wartości i przekonania, które owe instytucje *legitymizują*.

Andrzej Waśkiewicz rozpoczyna swoją książkę od przytoczenia diagnoz wskazujących niedomagania współczesnych demokracji przedstawicielskich, które zachęcają do poszukiwania innowacji demokratycznych. Autor zauważa, że rozczarowanie budzi przede wszystkim mechanizm reprezentacji politycznej i związana z nim elitarność (a według niektórych – wręcz oligarchizacja) ustrojów demokratycznych. Demokracja przedstawicielska jest za mało demokratyczna. Nic dziwnego – argumentuje Autor – reprezentacja przecież wcale nie sprzyja procesom demokratyzacji: „z perspektywy hiperdemokratycznej trudno reprezentację wychwalać, można się z nią co najwyżej pogodzić jako ze złem nieuniknionym” (Waśkiewicz, 2012: 13). Andrzej Waśkiewicz – podobnie jak Hanna Pitkin (2004) i inni teoretycy reprezentacji – zachęca do „rozplątania” dziś zrosniętych pojęć demokracji i reprezentacji. Demokracja – stając się w toku swojej ewolucji coraz bardziej przedstawicielska i coraz bardziej powszechna – odziedziczyła paradoksy tkwiące w idei reprezentacji, zauważone i opisywane w teorii polityki na długo przed upowszechnieniem ustrojów demokratycznych. Tym paradoksom poświęcona jest zasadnicza część książki.

¹ To rozróżnienie wynika wg Waśkiewicza z odmiennych celów poznawczych: filozofów mają interesować normatywne koncepcje demokracji, a politologów – koncepcje empiryczne. Jednocześnie Autor jest przekonany, że „tylko filozofowie czują potrzebę dociążenia swoich czysto aksjologicznych konstrukcji solidną wiedzą o tym, jak sprawy się rzeczywiście mają”, przy czym „badacze empiryczni, przywiązani do swej rzekomej bezstronności, powstrzymują się przed dopowiadaniem, jak mieć się powinny” (Waśkiewicz, 2012: 259). Nie zgadzam się z tak radykalną oceną; niektórzy filozofowie nie są zainteresowani empirycznym dociążaniem swoich konstrukcji – i mają po temu pewne racje; jest też wielu empiryków polemizujących z koncepcjami teoretycznymi, nawet jeśli nie dopowiadają, jak sprawy mieć się powinny, swoją polemikę opierają na wartościach, nie dochowując pozytywistycznej ortodoksji. Ciekawie piszą o tej kwestii we wspólnym artykule Ingrid van Biezen i Michael Saward (2008), politolog-empiryk i filozof-teoretyk.

Autor rekonstruuje pięć paradoksów idei reprezentacji: (1) paradoks legitymizacji władzy, (2) paradoks suwerenności, (3) paradoks ograniczenia władzy, (4) paradoks wspólnego dobra, (5) paradoks zróżnicowania społecznego. Każdy z paradoksów jest „wypreparowany” z historycznych rozpraw politycznych – od Arystotelesa do George’a H. Cole’a, mało znanego poza Wielką Brytanią, dziewiętnastowiecznego przedstawiciela tzw. socjalizmu gildyjnego. Źródła, którymi posługuje się Autor, to w większości prace klasyczne, choć sięga również do myślicieli mniej znanych; odwołuje się także do komentarzy i koncepcji współczesnych filozofów polityki, między innymi Leo Straussa, Michaela Oakeshotta, Jürgena Habermasa czy Jamesa Fishkina.

Pierwszy paradoks, którym zajmuje się Autor – **paradoks legitymizacji władzy** – polega na tym, że reprezentant potrzebuje reprezentowanych, aby uprawomocnić swoją władzę nad nimi samymi; w przeciwnym wypadku będzie wystawiony na zarzut uzurpacji. Rekonstruując ten paradoks, Autor przywołuje *Politykę* Arystotelesa, *Obronę pokoju* Marsyliusza z Padwy, *Monarchię* Dantego Alighieri i *O królowaniu* św. Tomasza z Akwinu. Wyjaśnia, że paradoks legitymizacji wynika z tego, że relacja reprezentacji jest w istocie trójstronna – oprócz reprezentanta i jego mocodawcy do zaistnienia wspomnianej relacji potrzebne jest również audytorium, wobec którego reprezentant ma reprezentować swoich mocodawców. Pierwotnie Lud był audytorium, którego szczególnie potrzebowali cesarz, papież czy średniowieczni monarchowie, aby uprawomocnić się w roli reprezentanta Boga przed ludźmi – problem uprawomocnienia władzy doczesnej bardzo wcześnie w teorii polityki stał się *de facto* problemem reprezentacji. Pierwotnie, gdy Lud był audytorium, a cesarz, papież lub sobór powszechny mieli być uznani za reprezentantów Boga, paradoks legitymizacji wynikał z idei reprezentacji „odgórnej”: władza doczesna potrzebowała legitymizacji przez transcendencję, tyle że – jak zauważa Waśkiewicz – „to nie Bóg potrzebuje reprezentanta, ale władza chce się legitymizować, powołując się na swego Mocodawcę” (Waśkiewicz, 2012: 63). Współcześnie paradoks legitymizacji jest w zasadzie paradoksem brakującego audytorium i wiąże się z ideą reprezentacji „oddolnej”. „Przed kim będzie teraz reprezentowany suwerenny Lud? Przed kim jego reprezentant będzie ponosić odpowiedzialność? – pyta Waśkiewicz. – Pobożny król mógł się jeszcze obawiać kary Boga za to, że źle wywiązuje się ze swojej funkcji, czego jednak mogą się obawiać współcześni reprezentanci Narodu?” (tamże: 63).

Paradoks suwerenności, zrekonstruowany na podstawie *Sześciu ksiąg o Rzeczpospolitej* Jeana Bodina i *Lewiatana* Thomasa Hobbesa, polega na tym, że nominalny suweren (w demokracji – Naród) przez władzę reprezentacyjną może być pozbawiony swojej suwerenności. „Reprezentacja – pisze Autor – zapewnia ostatecznie suwerenną władzę nad suwerennym Narodem [...] podstawową prerogatywą władzy przedstawicielskiej jest paradoksalnie to, że dysponuje ona prawem użycia przemocy wobec swoich mocodawców” (tamże: 276). Inaczej mówiąc: jest to problem arbitralności władzy suwerennej i granic działania tej władzy wbrew woli zdecydowanej większości społeczeństwa (czyli takiego działania, które nie daje się uzasadniać regułą większościową)².

Paradoks ograniczenia władzy polega na tym, że choć z jednej strony mocodawcy oczekują od swoich reprezentantów wyłącznie działania w ich interesie, to jednocześnie w interesie całego społeczeństwa (dla bezpieczeństwa wszystkich mocodawców) konieczna jest równowaga władz, niepozwalająca na uformowanie się trwałej frakcji większościowej i na zupełną dowolność działania rządzących. Waśkiewicz wykorzystuje tym razem *Drugi traktat o rządzie* Johna Locke’a, *O duchu praw* Monteskiusza i *Dziesiąty esej polityczny federalistów*. „Traktując władzę jako narzędzie realizacji interesów bezpośrednich – pisze – [wyborcy] oczekują paradoksalnie czegoś, co ostatecznie wcale nie służy ich bezpieczeństwu” (tamże: 278). Formułując postulaty wobec teorii demokracji, odcina się jednak od liberalnej interpretacji paradoksu ograniczenia władzy, podkreślającej przede wszystkim ochronę praw obywateli. Zamiast tego wspomina o potrzebie „instytucjonalnego zrównoważenia interesów różnych grup składających się na współczesne społeczeństwo [...] przy częstych zmianach struktury interesów” (tamże: 278).

Paradoks wspólnego dobra, zrekonstruowany na podstawie *Wystąpienia do wyborców Bristolu* Edmunda Burke’a, *Unag o rządzie polskim* Jean-Jacques’a Rousseau i traktatu *O rządzie reprezentatywnym* Johna Stewarta Milla, ujawnia niezgodność dwóch kluczowych strategii uzgadniania dobra wspólnego: deliberacji i agregacji. Paradoks ten dotyczy w istocie kwestii wolności mandatu reprezentanta i uzasadnień działań wykraczających poza wolę reprezentowanych lub nawet sprzecznych z ich wolą. Waśkiewicz argumentuje, że koncepcja deliberacji daje reprezentantom zbyt wiele, a koncepcja agregacji interesów partykularnych – zbyt mało swobody w ciele przedstawicielskim: „Mając zgodę reprezentowanych na deliberację, rządzący będą jej nadużywać i zasłaniać się ponadjednostkowym dobrem

² Problem ten, już w odniesieniu do państwa demokratycznego, podjął również Carl Schmitt.

wspólnym, by ukrywać swój brak odpowiedzialności przed rządzonymi, ale też będą przedstawiać się jako strażnicy interesów wyborców, aby wytłumaczyć niezdolność do zawarcia konsensusu” (tamże: 278).

Ostatni z paradoksów, **paradoks zróżnicowania społecznego**, polega na tym, że w sytuacji, w której instytucje władzy nie są jedynymi instytucjami przedstawicielskimi – a dzieje się tak w każdym państwie, w którym istnieje społeczeństwo obywatelskie – zaangażowani obywatele zyskują dodatkowe możliwości reprezentacji. W konsekwencji mają więc potencjalnie większy udział we władzy, co jest sprzeczne z zasadą równości politycznej i podważa reprezentatywność całego systemu politycznego. Rzecz w tym, że „interesy obywateli pasywnych, nawet jeśli jest ich znacząca większość, ważą ostatecznie mniej w decyzjach podejmowanych przez ciała przedstawicielskie” (tamże: 279–280). Waśkiewicz, posługując się tekstami Jamesa Milla (*Esaj o rządzie*), Alexisa de Tocqueville’a (*O demokracji w Ameryce*) i George’a D.H. Cole’a (*Teoria społeczna*), pisze o dwoistym „efekcie społeczeństwa obywatelskiego” lub – bardziej obrazowo – o jego „białej i czarnej legendzie”: stowarzyszenia obywateli z jednej strony wzmacniają etos demokratycznego społeczeństwa, ale z drugiej – osłabiają instytucje demokratycznego państwa. Szkoda tylko, że Autor nie rozważył dokładniej w tym miejscu idei reprezentacji, którą proponuje korporatyzm (i neokorporatyzm). Idea ta jest o tyle interesująca, że podlegała instytucjonalizacji zarówno w ustrojach demokratycznych, jak i autorytarnych, a od lat inspiruje też propozycje ustroju Unii Europejskiej (Schmitter, 2000; Schmitter, 2003).

Lista paradoksów idei reprezentacji jest w istocie listą postulatów pod adresem teorii demokracji, które Waśkiewicz lojalnie zgłasza. Nie opowiada się przy tym jednoznacznie za rozstrzygnięciami teoretycznymi, które mogłyby te paradoksy usunąć – właśnie w tym sensie pisałem, że teoretyzuje ostrożnie i nieśmiało. Choć z drugiej strony – w zakończeniu pisze, że „normatywna teoria polityczna musi przejść rewolucję w słowie na miarę Hobbesa; taka rewolucja wydaje się nawet nieunikniona, wzięwszy pod uwagę, jak bardzo państwo zmieniło się od czasu, kiedy dobiegł końca proces jego demokratyzacji w instytucjach przedstawicielskich” (tamże: 262).

W podsumowaniu Andrzej Waśkiewicz proponuje krytycznie spojrzeć na teorię demokracji Josepha Schumpetera i na jej podstawie oprzeć normatywną, a jednocześnie realistyczną teorię reprezentacji politycznej. Autor postuluje przede wszystkim złagodzenie proponowanych przez Schumpetera analogii pomiędzy demokracją przedstawicielską a rynkiem.

Nawiązując do tekstów przywoływanych w pierwszej części książki, proponuje też powrót do tradycji myślenia o polityce, skrytykowanej przez Schumpetera, a uwzględniającej pojęcia takie jak lud, wola powszechna czy dobro wspólne, a więc takiej, która pozwoli zadawać pytania o jakość reprezentacji politycznej.

Waśkiewicz jest skłonny zgodzić się z główną osią argumentacji teorii Schumpeterowskiej, głoszącej, że władza nie należy do Ludu, ale do elit partyjnych, konkurujących pomiędzy sobą w wyborach o głosy obywateli. Nie przyjmuje jednak w pełni analogii pomiędzy obywatelami a konsumentami, zauważając, że popyt na reprezentację jest formowany i „filtrowany” przez instytucje społeczeństwa obywatelskiego. Dostrzega także, że relacja reprezentacji nie jest i nie może być tak sformalizowana jak kontrakty handlowe – brak lojalności pomiędzy reprezentantami a reprezentowanymi bywa funkcjonalny i potrzebny w polityce. W tym kontekście zwraca uwagę, że przywykliśmy do jednostronnego spojrzenia na reprezentację polityczną w demokracji: nielojalność obywateli wobec partii nazywamy prawem wyboru, podczas gdy nielojalność partii wobec wyborców – zdradą interesów. Jeśli już polityk lub partia polityczna cokolwiek „sprzedają na rynku”, to raczej usługę niż towar. Usługę podobną w swojej naturze do usług eksperta: działają zasadniczo w interesie swoich klientów, zatrzymując po swojej stronie zasoby (np. wiedzę i kompetencje) niezbędne do wykonania zlecenia. Wydaje mi się, że taka korekta teorii Schumpetera jest rozwiązaniem tymczasowym, raczej nie prowadzi do „rewolucji w słowie na miarę Hobbesa”.

Autor nie kryje (zwłaszcza w zakończeniu pracy) chęci polemiki z nurtem „demokratyzacji demokracji”; próbuje dowieść, że nurt ten nie uwzględnia (w ogóle lub w niewystarczającym stopniu) opisanych przez niego paradoksów idei reprezentacji. Píše między innymi, że nie wystarczy szukać sposobów inkluzji obywateli, trzeba również szukać sposobów zwiększenia odpowiedzialności rządzących przed rządzonymi (sama inkluzja nie zwiększa bowiem odpowiedzialności). Koncepcjom z nurtu demokratyzacji demokracji zarzuca także to, że nie poruszają problemu arbitralności władzy suwerennej; że „nie wspominają o przymusie, ponieważ spychają przymus poza granice polityczności”; że „problem równoważenia interesów grupowych sprowadzają wyłącznie do poszukiwania sposobów artykułacji interesów grup mniejszościowych”; że „sam udział obywateli w procedurze podejmowania decyzji uważają za kwestię o wiele ważniejszą niż to, czy podjęte decyzje rzeczywiście będą służyć całej wspólnotie politycznej”. Choć rozumiem rezerwę wobec demokratycznych innowacji, to

mam poczucie, że to nie jest sprawiedliwa krytyka, bo Autor nie rekonstruuje w swojej książce żadnej z koncepcji, wobec której zgłasza zastrzeżenia; traktuje je raczej ogólnie i zalicza do jednej zbiorczej kategorii. Wymienia jedynie na wstępie książki zestawione przez Michaela Sawarda przymiotniki określające nowe formy demokracji, które naprawić mają niedomagania demokracji elitarnej (partyjnej) – są na tej liście: demokracja deliberatywna i demokracja stowarzyszeniowa, i referendalna, i wirtualna – a po szczegóły odsyła czytelników do omówień i antologii oraz do swoich artykułów i rozdziałów w pracach zbiorowych, które zostaną opublikowane już po ukazaniu się omawianej książki (niestety, bez informacji, gdzie należy ich szukać).

Książka Waśkiewicza, choć imponuje sprawnym i erudycyjnym wywodem, pozostawia pewien niedosyt. Po pierwsze, jeśli konceptualizacja reprezentacji politycznej ma być realistyczna, to musi uwzględniać coraz bardziej amorficzną strukturę rządu. Pojawia się coraz więcej instytucji władzy ulokowanych poza parlamentami i rządami, często poza ich bezpośrednim wpływem. Coraz powszechniejsze i coraz bardziej znaczące są niezależne agencje regulacyjne, banki centralne, instytucje kontroli i nadzoru, a także – w pewnym zakresie – sądy konstytucyjne, współtworzące swoimi wyrokami obowiązujące prawo, oraz niezależna służba cywilna w zakresie, w jakim władztwo administracyjne można uznać za władzę delegowaną przez rząd. Wspomniane instytucje nie są na tyle nowe, by nazwać je innowacyjnymi – dorobiły się już swojego ideowego zaplecza uzasadniającego ich istnienie, które pozostaje w napięciu (a być może w konflikcie) z ideą reprezentacji wyborczej. W istocie wszystkie one zostały pomyślane jako odpowiedź na niedostatki reprezentacji wyborczej i wymagały wykształcenia się nowych form legitymizacji demokratycznej, co bardzo przekonująco opisuje w książce *On democratic legitimacy* Pierre Rosanvallon (2011a) ³.

³ W swojej książce Rosanvallon skupia się na historycznym procesie ewolucji sposobów odczytywania woli generalnej i towarzyszącej jej ewolucji ładu instytucjonalnego w demokracji. W moim przekonaniu ta praca Rosanvallona jest dla książki Waśkiewicza dużo lepszym uzupełnieniem niż wcześniejsza i przetłumaczona już na język polski *Kontrdemokracja* (Rosanvallon, 2011b). Podczas gdy Waśkiewicz w swojej pracy wysuwa na pierwszy plan problematyczność pojęcia reprezentacji, Rosanvallon skupia się na wielości form legitymizacji demokratycznej, wychodząc daleko poza uproszczenia teorii demokracji opartych na wyborach. Rosanvallon, rozwijając koncepcje „negatywnej suwerenności” znane z *Kontrdemokracji*, pisze m.in. o zwielokrotnieniu ekspresji suwerenności Ludu (*multiplication of the expressions of social sovereignty*), co moim zdaniem można odczytać jako propozycję rozwiązania paradoksów legitymizacji i suwerenności, opisywanych przez Waśkiewicza. Przyznaje, że gdybym poszukiwał pojęcia „z drugiego szeregu”, które mogłoby połączyć normatywną i opisową teorię demokracji (pisze o tym Andrzej Waśkiewicz na s. 260), to poszedłbym raczej tropem Rosanvallona – i wybrałbym pojęcie legitymizacji a nie reprezentacji.

Realistyczna teoria reprezentacji politycznej musi rozbudować katalog możliwych form reprezentacji (wychodząc poza klasyczną reprezentację wyborczą) i odpowiadających im nowych form legitymizacji demokratycznej. Być może, poszukując „rewolucji w słowie na miarę Hobbesa” w konceptualizacji reprezentacji politycznej, trzeba odwołać się do idei tak śmiałych, jak te proponowane przez Bruno Latoura, między innymi w *Polityce natury* (Latour, 2009) czy w eseju *From Realpolitik to Dingpolitik* (Latour, 2005). Choćby po to, aby wyjaśnić, w jakim sensie możliwa jest reprezentacja polityczna „aktorów nieludzkich” oraz reprezentacja aktorów czy interesów, których istnienie jest sporne. Współczesna nauka, w tym również nauki społeczne, rozwinęła liczne technologie reprezentowania, których polityczność trudno zakwestionować: statystyki publiczne, sondaże, wizualizacje, prognozy. Chciałbym, aby realistyczna teoria reprezentacji politycznej wypowiedziała się również na ten temat, choćby miało to tymczasowo przyjąć formę kolejnego paradoksu idei reprezentacji.

Po drugie, w moim przekonaniu Autor nie oddaje sprawiedliwości (a właściwie – odpowiedniego miejsca w swoim wywodzie) partiom politycznym – kluczowym instytucjom reprezentacji politycznej we współczesnych demokracjach. Wydaje mi się, że w narracji o pięciu paradoksach gubi się gdzieś istotny moment historyczny, który miał wpływ zarówno na instytucje, jak i na samą ideę reprezentacji politycznej: moment upowszechnienia praw wyborczych na przełomie XIX i XX wieku, który w niedługim czasie zaowocował powstaniem partii masowych, zazwyczaj osadzonych na trwałych podziałach społecznych, a potem ich konstytucjonalizacją, co zadecydowało o specyfice starych demokracji europejskich. Istotną innowacją demokratyczną było nie tylko upowszechnienie praw wyborczych, ale uformowanie się silnych, masowych organizacji politycznych na styku państwa i społeczeństwa, hierarchicznych i zburokratyzowanych, często niedemokratycznych wewnętrznie⁴; takie partie powstały w swoistej opozycji do elitarnych partii „starego typu”. Diagnoza kryzysu reprezentacji w starych demokracjach z wieloletnią tradycją parlamentarizmu i ustabilizowanymi systemami partyjnymi jest w istocie zarzutem wobec partii politycznych, stwierdzeniem ich dysfunkcji (zob. Rosenblum 2008). Pozostaje pytanie, czy umasowienie udziału w polityce jako wielki projekt demokratyzacji demokracji był z góry skazany na

⁴To wątek, z którego można by uformować jeszcze inny paradoks idei reprezentacji.

niepowodzenie (z racji na paradoksy idei reprezentacji), czy to raczej ewolucja partii politycznych i konkretne strategie ich działania zawiodły w ostatnich dziesięcioleciach.

Po trzecie, mam poczucie, że rekonstrukcja paradoksów idei reprezentacji zepchnęła na dalszy plan kwestię dynamiki relacji reprezentacji. Autor wspomina między innymi o wyjątkowo często zmieniających się strukturach interesów, ale formułując poprawki do teorii Schumpetera, nie decyduje się na to, aby reprezentację polityczną wprost uznać za zjawisko dyskursywne, opierające się – jak przekonuje choćby Michael Saward – na roszczeniach reprezentacji (*representative claims*). Reprezentacja polityczna jest pracowicie konstruowana: zachodzi wtedy, gdy w sferze publicznej głoszone są – i w jakiejś mierze uznawane – roszczenia reprezentacji. Takie roszczenia, jak przekonuje Saward, wykraczają poza kontekst wyborczy, a ich produkowanie jest zasadniczym sposobem działania polityków i partii politycznych. Pozostaje więc pytanie, czy realistyczna teoria reprezentacji politycznej ma być po prostu teorią dyskursu reprezentacyjnego.

Pomimo niedosytu, który starałem się powyżej skrótowo opisać, trzeba przyznać, że *Paradoksy idei reprezentacji politycznej* to książka ciekawa, o szerokich horyzontach, skłaniająca do dyskusji. Styl wywodu sprawia, że czyta się ją znakomicie. Jej zasadniczą wartością jest to, że Autor do dyskusji o kryzysie reprezentacji we współczesnych demokracjach umiejętnie wprowadził teksty klasyczne – demokratyczni innowatorzy muszą się w tych lekturach przejrzeć.

Bibliografia:

/// Biezen I. van, Saward M. 2008. *Democratic Theorists and Party Scholars: Why They Don't Talk to Each Other, and Why They Should*, "Perspectives on Politics" 2008, t. 6, nr 1, s. 21–35.

/// Latour B. 2005. *From Realpolitik to Dingpolitik or How to Make Things Public*, [w:] *Making Things Public: Atmospheres of Democracy*, red. B. Latour, P. Weibel. MIT Press, Ann Arbor, s. 4–31.

/// Latour B. 2009. *Polityka natury*, tłum. A. Czarnacka. Wydawnictwo Krytyki Politycznej, Warszawa.

/// Pitkin H.F. 2004. *Representation and Democracy: Uneasy Alliance*. "Scandinavian Political Studies" 2004, t. 27, nr 3, s. 335–342.

- /// Rosanvallon P. 2011a. *Democratic legitimacy: Impartiality, reflexivity, proximity*, tłum. A. Goldhammer, Princeton University Press, Princeton. (wyd. oryginalne: 2008, Ed. Seuil, Paris)
- /// Rosanvallon P. 2011b. *Kontrdemokracja. Polityka w dobie nieufności*, tłum. A. Czarnacka, Wydawnictwo Naukowe Dolnośląskiej Szkoły Wyższej, Wrocław. (wyd. ang.: 2008, Cambridge University Press, Cambridge)
- /// Rosenblum N.L. 2008. *On the Side of the Angels: An Appreciation of Parties and Partisanship*, Princeton University Press, Princeton.
- /// Saward M. 2008. *Making Representations: Modes and Strategies of Political Parties*, "European Review" 2008, t. 16, nr 3, s. 271–286.
- /// Schmitter P.C. 2000. *Neo-corporatism and the consolidation of Neo-democracy*, [w:] *The Challenges of Theories on Democracy*, red. S.U. Larsen. Columbia University Press, Boulder.
- /// Schmitter P.C. 2003. *Democracy in Europe and Europe's Democratization*, "Journal of Democracy" 2003, t. 14, nr 4, s. 71–85.
- /// Waśkiewicz A. 2012. *Paradoksy idei reprezentacji politycznej*, Wydawnictwo Naukowe Scholar, Warszawa.

ODKRYWANIE MIKROFIZYKI NIERÓWNOŚCI MACIEJ GDULA I PRZEMYSŁAW SADURA (RED.), STYLE ŻYCIA I PORZĄDEK KLASOWY W POLSCE

Małgorzata Jacyno
Uniwersytet Warszawski

Główną tezę książki jest to, że kultury klasowe należy pojmować jako rywalizujące uniwersalności. W tej tezie Autorzy słusznie eksponują istotny rys podejścia Pierre’a Bourdieu, a mianowicie relacyjność treści i zasad konstytuujących kultury klasowe. Koncepcja „rywalizujących uniwersalności” ma być również w zamierzeniu Autorów próbą syntetycznego odniesienia się do dorobku Bourdieu i znalezienia jednej formuły interpretacyjnej dla jego prac z końca lat siedemdziesiątych i dziewięćdziesiątych. Maciej Gdula i Przemysław Sadura mają na uwadze głównie ostatnie wypowiedzi Bourdieu, w których pojawia się myśl o możliwych pożytkach z odwołań do uniwersalnych wartości. Odwołania te, jeśli mają stać się prawomocne, muszą być po części przynajmniej realizowane w praktyce, co z kolei może być ograniczeniem dominacji. Myśl tę Bourdieu rozwijał w kontekście zróżnicowania pól, ale nie odniósł jej, jak można przeczytać w otwierających książkę rozdziałach, do problemu dystansów klasowych. Rozwinięciem głównej tezy zdają się bogate ilustracje relacyjności kultur klasowych w Polsce oraz pojawiające się w kilku rozdziałach książki uwagi na temat bliskości klasy wyższej i klasy średniej, a także klasy wyższej i klasy ludowej oraz możliwych sojuszy pomiędzy nimi.

W zaproponowanej przez Autorów koncepcji „rywalizujących uniwersalności” można zobaczyć ciekawą próbę zmierzenia się z kwestią „idealizmu” francuskiego socjologa zmarłego dekadę temu. „Idealizm” Bourdieu

przejawiał się w przekonaniu, że walki toczące się w życiu społecznym będą nabierały coraz bardziej symbolicznego charakteru. Dobrą zapowiedź tej prognozy można odnaleźć w *Psychologii nieświadomości* Zygmunta Freuda. Freud pisze: „Walka wrząca w niższych warstwach nie doszła do końca za sprawą szybkiej sublimacji i szybkiego utożsamienia – trwa ona nadal niczym na obrazie Kaulbacha, przedstawiającym, w jaki sposób bitwa z Hunami kontynuowana jest w wyższych regionach”. W przypisie zaś znajdujemy dopowiedzenie, że polegli wojownicy „poszli do nieba” i tam dalej oddają się walce, którą rozpoczęli na ziemi. Przeniesienie walk do kulturowego nieba – w sferę symboli – nie sprawia, że tracą one na zaciekłości, ponieważ w grę wchodzi straszliwie wysokie stawki, a mianowicie: racja bytu i tożsamość ludzi.

Przedstawiona powyżej interpretacja w różnych wersjach zdaje się dominująca w amerykańskich studiach kulturowych, *object studies*, teorii postkolonialnej oraz w części brytyjskiej socjologii zainteresowanej dystansami społecznymi. Wymienione cztery nurty analiz i badań pokazują, że kultura wcale nie jest niejako z definicji życzliwa czy przynajmniej bardziej przyjazna ludziom niż na przykład struktura. Z tego powodu wbrew intencjom Autorów możliwość przeniesienia rozstrzygnięć dotyczących pól, także tezy o uniwersalizacji, do koncepcji dystansów klasowych wydaje się bardzo ograniczona. Także dlatego, że wymieniane przez Bourdieu pola (dziennikarskie, edukacyjne, artystyczne, naukowe czy polityczne) to przestrzenie zdominowane przez klasy średnie. Szkoda, że Autorzy, budując swoją perspektywę, konfrontują się jedynie z kilkoma badaczami polskimi odwołującymi się do niektórych pomysłów Bourdieu, a nie odnoszą się do współczesnych interpretacji inspirowanych jego socjologią i badań realizowanych poza Polską. Odniesienie takie pozwoliłoby Autorom być może na bardziej precyzyjne ustalenie współrzędnych własnego stanowiska i bardziej przekonujące uzasadnienie, dlaczego takie a nie inne praktyki były przedmiotem ich badania. Wybór badanych praktyk – jazda na rowerze, stosunek do zwierząt i stosunek do pracy – jest fascynujący, ale wyjaśnienia dotyczące tego wyboru zawarte we wstępie i w rozdziale pierwszym pozostają niejako zawieszane w próżni.

Wybór przedmiotu badania, a następnie interpretacja materiału, jak możemy przeczytać we wstępie, miały zapobiec egzotyzacji różnic i niebezpieczeństwu ich unieważnienia. Chodzi jednak o to, że mówienie „mysza”, „kupywać” czy niewpuszczanie na wsi za próg domu zwierząt to być może „etnograficzne szczegóły”, za którymi stoją jednak socjologiczne racje. Skazanie kota wiejskiego na to, by całe życie przeżył bezimiennie,

nie jest być może egzotyczne dla etnografa i socjologa, których misją jest przemierzanie różnych światów i „rozumienie”, ale dla klas wyższej i średniej musi pozostać przejawem barbarzyństwa. Częstkowe podobieństwa (stosunek do zwierząt czy jeżdżenie na zdezelowanym rowerze) mają w przekonaniu Autorów wskazywać na możliwość sojuszy, prawdopodobieństwo porozumienia między przedstawicielami różnych klas czy słabość granic między kulturami klasowymi. Treści i praktyki charakteryzujące różne kultury klasowe mogą być podobne, a różnice między nimi znikome, jednak kultury w codziennych praktykach ludzi nie są czytane i interpretowane. Tekstualne, „niepraktyczne” odniesienie do różnic kulturowych pozwala zobaczyć wiele spośród nich jako różnice nieistotne, „diakrytyczne”. Doniosłość różnic, nieprzekraczalność barier nie rodzi się z dyskursów przesady czy ideologii, w których znikome różnice są wyolbrzymiane, eskalowane czy egzotyzowane, ale z faktu, że są zakorzenione w odczuciach niechęci, wstrętu i obrzydzenia do tego, co reprezentuje inną oczywistość czy alternatywną uniwersalność.

Problem ten podnoszony jest w inspirowanych teorią Bourdieu analizach i badaniach koncentrujących się na frakcjach klasy średniej (T. Bennett, L. Adkins, M. Savage, B. Skeggs). Jest to kolejny pominięty w badaniach Autorów wątek, a obecny także w polskich reinterpretacjach koncepcji „wszystkożerności” (T. Szlendak). Nowe interpretacje „wszystkożerności” wskazują na to, że nie dystanse, ale bliskość pozycji wyzwała nowe procesy i staje się dzisiaj powodem zaciekłych walk symbolicznych, które są eufemizowane i redukowane do kwestii „zmieniających się mód” i „taniej rozrywki”, jakiej dostarczają popularne programy telewizyjne. Podczas gdy Autorzy deklarują zamiar modyfikacji teorii Bourdieu (w dalszej części recenzji odniosę się do tej kwestii bardziej szczegółowo), dzisiaj powracają jej ortodoksyjne odczytania (B. Skeggs), w których zwraca się uwagę na to, że całkiem tradycyjne, tj. znane zwłaszcza z *Dystynkcji* (Bourdieu 2005), przedstawienia klasy wyższej i klasy ludowej stanowią o granicach i treści kosmologii klasy średniej, i jej wyobrażeniach dotyczących tego, co to znaczy „znaleźć się w niebie” i co to znaczy „znaleźć się w piekle”. Zwłaszcza badania socjologów brytyjskich pokazują, że ortodoksyjne odczytania Bourdieu pozwalają prowadzić rzetelne badania i nie skazują badaczy jedynie na poszukiwanie adekwatnej etykiety dla takich czy innych praktyk. Zwracam na to uwagę, ponieważ w kilku rozdziałach książki nietrudno natrafić na niedostatki interpretacyjne i zdarza się, że rdzeń komentarza do cytowanych wypowiedzi stanowi przede wszystkim „etykieta” i spostrzeżenie, że są one „typowe” dla tej czy innej klasy.

Przekornie powiedziałabym, że o wartości recenzowanej książki, wbrew zapowiedziom Autorów, stanowi program ortodoksyjnej lektury teorii Pierre’a Bourdieu. Zawarte w pierwszych partiach pracy zapewnienia o konieczności modyfikacji tej teorii nie znajdują pełnego rozwinięcia, a w każdym razie nie wskazuje się, z czego konieczność takich zmian miała by wynikać ani na czym konkretnie miałyby polegać. Głównym, krytycznym punktem odniesienia pozostają dla Autorów nie zmiany rzeczywistości czy któraś z tez Bourdieu, ale użytek, jaki robią z nich badacze polscy. Za to teza kluczowa dotycząca możliwych aliansów międzyklasowych, która ma wynikać z próby pogodzenia stanowiska Bourdieu z lat siedemdziesiątych i dziewięćdziesiątych, zostaje obwarowana licznymi zastrzeżeniami (Erbel, Templewicz), a w większości tekstów po prostu jest nieobecna. Krytykowana na początku interpretacja mówiąca o dominacji kapitału kulturowego nad kapitałem ekonomicznym w warunkach polskich realiów przynajmniej po części zostaje zrehabilitowana (Kołodziejska, Hnatiuk). Jakkolwiek nieoczywisty jest – wobec aktualnie prowadzonych badań – wybór badanych praktyk i postaw, to odnoszone są w większości wypadków do „emblematów” klasowych różnic, tak jak je widział Bourdieu (klasie wyższej zostaje przypisana dystynkcja, która bierze się z wolności od determinacji rynkowej. Klasa wyższa „to ludzie, którzy nie szukają pracy, to ludzie, których szuka praca”. Dyscyplina jest tradycyjnie zarezerwowana dla klasy średniej. Bezceremonialność i rubaszość nazywana jest skłonnością klasy ludowej do familiaryzowania relacji). Struktura całej pracy porządkuje treści w sposób całkiem tradycyjny, charakterystyczny dla socjologii Bourdieu. Przy posilkowaniu się teoriami autorów tej miary co Bourdieu uwagi o konieczności modyfikacji, dostosowania, korekty itp. są w socjologii i w naukach społecznych bez mała rytualne. Może warto polemizować z tym rytuałem? Może warto zastanowić się nad jego socjogenezą?

Nie wydaje się, aby ortodoksyjne odczytania socjologii Pierre’a Bourdieu przestały być aktualne. Dzieje się tak głównie z tego powodu, że jej szkolne racjonalizacje – także na studiach socjologicznych – zdają się mieć za ostateczny efekt możliwość wypowiedzenia przez studenta tego, że pochodzenie determinuje to, jakie ludzie mają wykształcenie. To, że pochodzenie decyduje o zdobytym wykształceniu, nie jest oczywiście ani odkrywcze, ani nie wymaga kosztownych badań. Większość różnic opisanych przez Bourdieu w *Dystynkcji* to różnice widoczne gołym okiem. Bez badań widać też, że klasy ludowe nieodmiennie jeżdżą na zdezelowanych rowerach, a według części polskiej klasy średniej lat dziewięćdziesiątych

górski rower lub samochód terenowy są niezbędne do tego, żeby prze-
drzeć się przez centrum dużego miasta. Zebrany i zinterpretowany przez
Autorów materiał pokazuje za to, jak siermiężne są popularne i szkolne
interpretacje teorii Bourdieu. Zawarte w książce bogate dane z opisów
codzienności oraz narracji biograficznych mogą raz na zawsze uwolnić czy-
telnika od orzekania o prostej zależności przykładowo między pochodze-
niem i wykształceniem. Nie chodzi bowiem o to, że określone pochodzenie
skazuje ludzi na określone wykształcenie. Chodzi o to, że pomiędzy nimi
– punktem wyjścia, czyli pochodzeniem, a punktem dojścia, czyli wy-
kształceniem, dzieje się i wydarza zawsze coś, co sprawia, że taka zależność
przybiera kształt prawa (por. Bourdieu 2005: 120–124).

Problem nie polega na tym, a w każdym razie nie to stanowi o jego isto-
cie, że pochodzenie z klasy ludowej uniemożliwia zdobycie wykształcenia,
ale że niejako po drodze, zanim jakości, czynniki i kryteria ułożą się w żela-
zne łańcuchy związków przyczynowo-skutkowych, determinacji i praw, wy-
darza się mikrofizyka codziennych wyborów, pragnień, większych i mniej-
szych sukcesów i porażek, trawionych szybko i na bieżąco albo przez całe
życie. Dobrze ukazują to rozdziały ilustrujące rozmaite wersje „końców
świata” związanych z awansem lub deklasacją (Ferenc, Tomaszuk, Rawski,
Olko, Gdula). Zgromadzony materiał pokazuje, jak „w terenie”, jakim jest
życie ludzkie, działa fabryka nierówności, w czym przejawia się alchemia
kapitalizmu, mikrofizyka osobistych dążeń, pragnień i możliwości oraz
eksploatacja w niebie kultury, gdzie najbardziej zewnętrzne okoliczności
zostają zwinięte w poczucie bycia panem lub ofiarą własnej wewnętrzności
(Świrek, Strzelecki, Kastory i Lipiński). Właśnie dlatego „ilustracyjność”
przedsięwzięcia Autorów wobec socjologii Bourdieu w niczym nie um-
niejsza wagi ich dokonań. Rozgarnięcie zagęszczeń codziennych, banal-
nych wydarzeń, zwykłych myśli i spostrzeżeń zwykłych ludzi ukazuje, jak
to się dzieje, że precyzyjnie dopasowują się one do siebie lub precyzyjnie
konfrontują się ze sobą i dają ostatecznie znany wzór nierówności. Auto-
rom udało się zrealizować postulat denaturalizacji świata społecznego
bez oskarżycielskich wskazań i posądzeń o arbitralność takich czy innych
treści i praktyk, a przez wydobycie faktu, że nieuchronność determinacji
nie zaistniałaby, gdyby nie uprawiane na co dzień przez ludzi mikropolityki
wobec innych i wobec siebie.

Bibliografia:

- /// Adkins L., Skeggs B. 2004. *Feminism after Bourdieu*, Blackwell Publishing, Oxford.
- /// Bennett T. i in. 2010. *Culture, Class, Distinction*, Routledge, London–New York.
- /// Bourdieu P., Passeron J.-C. 2005. *Reprodukcja. Elementy teorii systemu nauczania*, tłum. E. Neyman, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa.
- /// Bourdieu P. 2005. *Dystynkcja. Społeczna krytyka władzy sądzona*, tłum. P. Bilos, Wydawnictwo Naukowe SCHOLAR, Warszawa.
- /// Freud Z. 2007. *Psychologia nieswiadomości*, tłum. R. Reszke, Wydawnictwo KR, Warszawa.
- /// Gdula M., Sadura P., red. 2012. *Style życia i porządek klasowy w Polsce*, Wydawnictwo Naukowe SCHOLAR, Warszawa.
- /// Savage M. 2000. *Class Analysis and Social Transformation*, Open University Press, Buckingham.
- /// Skeggs B. 2004. *Class, Self, Culture*, Routledge, London–New York.
- /// Szlendak T. 2011. *Nic? Aktywność kulturalna na wsi i w małych miastach*, [w:] *Stan i zróżnicowanie kultury wsi i małych miast w Polsce*, I. Bukrba-Rylska, red. W. Burszta, Narodowe Centrum Kultury, Warszawa, s. 53–101.

WIELE TWARZY SEKULARYZMU

CRAIG CALHOUN, MARK JUERGENSMEYER, JONATHAN VAN ANTWERPEN (RED.), RETHINKING SECULARISM

Marta Kołodziejska
Uniwersytet Warszawski

Autorzy tekstów zamieszczonych w zbiorze *Rethinking Secularism* mierzą się z tradycyjnym rozumieniem sekularyzmu jako uniwersalnego zjawiska będącego logicznym następstwem procesów globalizacji i modernizacji. Ich celem jest pokazanie, że tak jak nie ma na świecie jednej religii, lecz ich wielość, tak nie można mówić o jednym sekularyzmie. Nie tylko bowiem przyjmuje on różne formy w odmiennych częściach świata, ale pełni również inne funkcje i ma wiele rozmaitych znaczeń. Wśród autorów znajdziemy wielu wybitnych badaczy, którzy w swoich pracach podejmują problem wpływu globalizacji, nowoczesności oraz technologii na życie społeczne. W gronie tym znaleźli się Charles Taylor, filozof i socjolog, autor monumentalnego dzieła *A Secular Age*, Craig Calhoun – amerykański badacz zajmujący się m.in. teorią socjologiczną, ruchami społecznymi i zmianą społeczną. Należy wymienić również Jose Casanovę, jednego z najwybitniejszych współczesnych socjologów religii, oraz Talalę Asadę, który dużą część swojej pracy poświęca antropologii sekularyzmu oraz badaniom nad postkolonializmem, a także Marka Juergensmeyera, amerykańskiego badacza zajmującego się problematyką przemocy religijnej i religii globalnej.

We wstępie redaktorzy tomu, Craig Calhoun, Mark Juergensmeyer i Jonathan Van Antwerpen, wprowadzają czytelnika w dyskusje dotyczące religii i sekularyzmu, które toczą się w naukach społecznych i politycznych, w szczególności socjologii i stosunkach międzynarodowych. Autorzy twierdzą, że religia i sekularyzm często przedstawiane są jako wzajemnie przeciwstawne. Ta opozycja ma również charakter normatywny: religię

często utożsamia się z przesądem, brakiem racjonalności, wstecznictwem czy wręcz prymitywizmem, a sekularyzm przedstawiany jest jako oznaka rozwoju i wolności od więzów narzuconych przez przesąd. Ta swoista dychotomia jest głęboko zakorzeniona w historii Europy, zwłaszcza od okresu reformacji, a także rewolucji francuskiej. Wraz z ekspansją zachodniej kultury i jej dominacji w procesach globalizacyjnych pojęcia zakorzenione w europejskiej tradycji i nauce zyskały miano obowiązujących i uniwersalnych, choć w rzeczywistości mają coraz mniej wspólnego z doświadczeniem kulturowej odmienności.

W pierwszych dwóch rozdziałach Charles Taylor i Jose Casanova odnoszą się do zarysowanego we wstępie problemu, analizując historyczne korzenie koncepcji religii i sekularyzmu, zauważając, że nie tylko one, lecz i samo pojęcie nowoczesności są „europocentryczne”. Aby tego europocentryzmu uniknąć, powinniśmy mówić o *nowoczesnościach* i *modernizacjach* – inaczej tworzymy artefakty o niewielkiej wartości poznawczej. Casanova podkreśla różnice w sposobach kontroli i zarządzania religią (oraz pluralizmem religijnym) przez państwa, co musi prowadzić do odmiennych znaczeń sekularyzmu. Jest to szczególnie znaczące w wypadku kultur spoza świata Zachodu, które w trakcie procesów historycznych wypracowały rozmaite formy relacji między religią a państwem. Casanova wskazuje również, że teza Taylora (wygłoszona w *A Secular Age*) o końcowym „zwycęstwie” narzuconego pojęcia sekularyzmu i jego dominacji może być przedwczesna. Ponieważ globalizacja jest procesem ciągłym, angażującym wielu aktorów wpływających na siebie wzajemnie, zachodnie koncepcje sekularyzmu (i nie tylko) są także ciągle konfrontowane z innymi rozumieniami tego pojęcia. Równie istotny wpływ ma kontakt z innymi odmianami nowoczesności, z których wiele można określić mianem niesekularnych.

Część rozdziałów (m.in. R. Bhargavy, A. Stepana, P. Katzensteina czy M. Juergensmeyera) koncentruje się właśnie na tych innych nowoczesnościach, przedstawiając rozmaite formuły relacji państwo–Kościół (religia) w Afryce, na Bliskim Wschodzie i w Azji. Ich autorzy dowodzą, że sekularyzm nie jest ani jedyną i oczywistą konsekwencją rozwoju i modernizacji, ani synonimem wolności i niepodległości. W niektórych krajach, jak Indie, władze państwowe przyjęły model relacji z rozmaitymi tradycjami religijnymi, który można określić mianem nieingerencji [*non-interference*], zakładającej, że faworyzowanie lub chęć wyeliminowania z dyskursu publicznego którejś z nich byłoby szkodliwe. Ten model znalazł swoje zastosowanie w sytuacji, w której w ramach jednego organizmu państwowego istnieje wiele różnych, często pozostających w konflikcie, tradycji i kultów religijnych.

Sam fakt, że zachodni sekularyzm łączył się z procesem demokratyzacji nie oznacza, że w innym momencie historycznym i innej kulturze ten sam sekularyzm może wzmocnić lub osłabić te procesy. Co więcej, jak wskazują autorzy, to religia bardzo często wprowadza stałość w niedemokratycznych państwach, pełniąc również silnie integrującą funkcję. Pluralizm religijny często wiąże się z konfliktami, ale jak pokazują Jugendsmeyer i R. Scott Appleby w swoich rozdziałach, niesekularne państwa nie powinny być przedstawiane jako ojczyzny brutalnych religijnych fundamentalizmów. Rozumienie fundamentalizmu, które także wywodzi się z zachodniej tradycji, również jest stawiane pod znakiem zapytania w rozdziale Appleby'ego. Autor dowodzi, że fundamentalizm często jest odpowiedzią na współistnienie lub współzależność rozmaitych modeli religii i sekularyzmu. W tym miejscu Autor zgadza się z niektórymi badaczami, jak Bryan S. Turner, którzy podkreślali, że fundamentalizm zazwyczaj w analizach zachodnich autorów jest przedstawiany jako siła wsteczna, antynowoczesna i tradycjonalistyczna – jest to jednak w większości wypadków założenie błędne.

Pomimo faktu, że problematyka fundamentalizmu religijnego, pluralizmu i dialogu powinna interesować nie tylko socjologów, lecz także badaczy polityki i stosunków międzynarodowych, Craig Calhoun przyznaje w kolejnym rozdziale, że tematy te często spychane są na margines. Liberalny sekularyzm przesunął religię do sfery prywatnej, zapewniając tym samym – przynajmniej wedle założeń – racjonalny i spójny dyskurs publiczny. Ta kwestia pociąga za sobą wiele praktycznych skutków dla badaczy, ale zniekształca obraz współczesnego świata. Bhargava dodaje, że pojęcie sekularyzmu w stosunkach międzynarodowych (jako nauce) może być niedostosowane do opisu procesów przemian politycznych w zglobalizowanym świecie – zwłaszcza poza Europą i Ameryką Północną. Jednak nawet tam ów koncept wydaje się przestarzały i ograniczający. Bhargava prowadzi czytelników przez wiele modeli relacji państwo–Kościół (religia), wskazując na ich zalety i wady. Oba powyższe rozdziały prowadzą do konkluzji, która potwierdza tezę Casanovy, że religia nigdy nie była i nigdy nie jest wyłącznie prywatna – nawet w najbardziej zsekularyzowanych państwach można odnaleźć religijne korzenie współczesnego systemu prawa, a także wartości etycznych i moralnych. Obserwujemy ten proces nie tylko w dyskursie publicznym, w którym religijne koncepcje znajdują – *explicite* lub *implicite*, jak w pomocy humanitarnej – swoje miejsce, ale także w codziennych praktykach.

Pojmowanie religii i sekularyzmu jako opozycji prywatne/publiczne, przesąd/racjonalność, antymodernizm/rozwój jest nie tylko politycznym

czy socjologicznym problemem. Talal Asad w swoim rozdziale „Freedom of Speech and Religious Limitations”, zamykającym tom, analizuje pojęcie bluźnierstwa i umiejscawia je w kontekście wolności wypowiedzi i artystycznej ekspresji. Autor wskazuje, jak zachodni liberalny sekularyzm, ucielesniony w prawie i rozmaitych regulacjach, narzuca pewne ograniczenia dyskursowi publicznemu – na przykład w kwestii karania naruszenia praw autorskich. Z drugiej strony, wolność wypowiedzi wydaje się w tym systemie wartością absolutną – jednak często ta wolność ograniczana jest w przypadkach ekspresji wartości i przekonań religijnych. Tym samym państwo ustanawia dyrektywy normatywne, określające to, co jest akceptowalne, a co nie. Asad posługuje się przykładem karykatur Mahometa w duńskiej gazecie: analizując ten przypadek, pokazuje, w jak wielkim stopniu kwestia konfliktu wolności słowa i wolności religijnej pozostaje nierozwiązana. Unikanie czy przemilczanie religii i jej miejsca w sferze publicznej prowadzi do zubożenia dialogu i rozumienia między różnorodnymi grupami i wspólnotami, ponieważ religia sama w sobie nie jest formą ograniczenia wolności, lecz formą wyrażenia własnej tożsamości dla milionów ludzi.

Autorzy podjęli się trudnego zadania zmierzenia się z ugruntowanymi i skostniałymi pojęciami religii i sekularyzmu w ich zachodnim rozumieniu. Udało im się nakreślić nową mapę współczesnego świata: przestrzeni wielu nowoczesności, religii i form zeświecczenia. Wzajemne powiązania tych pojęć są przy tym bardziej złożone, aniżeli sugerowałaby to europejska tradycja ich rozumienia. Badania państw azjatyckich i afrykańskich tworzą dobry przyczynek do interdyscyplinarnej analizy i przynoszą szerszy obraz współczesnego świata. Skostniałe pojęcia są podważane przez procesy globalizacji, ale nie oznacza to, że mamy do czynienia z odnową religijną czy desekularyzacją świata, posługując się terminologią Petera Bergera. Religia i religijność nigdy bowiem nie zaniknęły, a jedynie przyjęły inne formy.

Poza tymi niewątpliwymi zaletami zbiór ma też kilka wad. Oprócz rozdziału Asada, w którym porównuje on omawiane kwestie z perspektywy prawa europejskiego oraz religijnego prawa islamskiego, kwestia przemian pojęć religii i sekularyzmu w świecie zachodnim została w książce potraktowana po macoszemu, przez co służą one głównie jako negatywny punkt odniesienia do analiz porównawczych. Być może zaważyła na tym monumentalna praca Taylora, *A secular Age*, która stała się przedmiotem krytyki wielu autorów tomu. Niestety, ich uwagi krytyczne bardzo często się powtarzają i wydają się ignorować fakt, że Taylor w tekście odżegnuje się od roszczeń do uniwersalnego i deterministycznego charakteru swoich tez. Powtarzanie więc kolejny raz tych samych zastrzeżeń nie wnosi wiele do treści książki ani nie stanowi interesującej polemiki z dziełem Taylora.

Mimo tych niedociągnięć warto zwrócić uwagę na ten zbiór jako na pracę dobrze opracowaną, różnorodną i interesującą dla badaczy nauk społecznych. *Rethinking Secularism* z pewnością zainteresuje studentów i badaczy związanych z socjologią religii. Dużą zaletą pracy jest jej interdyscyplinarność, przez co czytelnik jest wprowadzony w problematykę z różnych perspektyw. Wpisuje się ona we współczesne dyskusje nad przemianami religii za sprawą globalizacji. Proste konstatacje, jak utożsamienie nowoczesności z sekularyzmem czy fundamentalizmu z antymodernizmem, choć przecież obecne w socjologii od dekad, zyskują nowe znaczenie w obliczu przemian we współczesnym świecie. Teza o upadku religii i religijności okazała się przedwczesna, o czym świadczy choćby wzrost zainteresowania jej przemianami w instytutach badawczych i ośrodkach akademickich na całym świecie. W samej Europie stajemy przed problemem różnorodności etnicznej, religijnej i kulturowej, który nigdzie nie znalazł jeszcze satysfakcjonującego rozwiązania (i być może nie znajdzie). Badacze analizujący tę sytuację (np. Bryan S. Turner 2011, Robert Wuthnow 1995, Robert Bellah i Hans Joas 2012) zwracają uwagę na związki religii z rynkiem, na obecność wielu religii w przestrzeni publicznej oraz na przemiany religii i religijności pod wpływem nowych mediów (np. Heidi Campbell 2006; Gary Bunt 2009). Wszystkie te procesy prowadzą do zredefiniowania nie tylko samego pojęcia religii i sekularyzmu, ale także innego spojrzenia na ich funkcje. Tom *Rethinking Secularism* jest kolejnym etapem tych poszukiwań.

Bibliografia:

/// Bellah R., Joas H., red. 2012. *The Axial Age and its Consequences*, Harvard University Press, Cambridge.

/// Bunt G.R. 2009. *Muslims. Rewiring the House of Islam*, The University of North Carolina Press, Chapel Hill.

/// Calhoun C., Jürgensmeyer M., Van Antwerpen J., red. 2011. *Rethinking secularism* Oxford University Press, Oxford–New York.

/// Campbell H. 2006. *Exploring religious community online. We are one in the network*, Peter Lang–New York–Washington–Baltimore:.

/// Turner B.S. 2011. *Religion and Modern Society*, Cambridge University Press, Cambridge.

/// Wuthnow R. 1995. *Christianity in the Twenty-first Century: Reflections on the Challenges Ahead*, Oxford University Press, Oxford–New York.

BIOGRAMY

/// Łukasz Bertram, doktorant w Instytucie Socjologii Uniwersytetu Warszawskiego. Główne obszary zainteresowań: historia i ideologia komunizmu, socjologia polityki i religii. Od początku 2009 roku współpracownik Ośrodka KARTA jako redaktor wystaw i publikacji. Przygotował między innymi książki – montaż relacji i dokumentów: *PPN 1976–1981. Język niepodległości*, Warszawa 2012 oraz 卡廷惨案真相 [Znak: Katyń], Pe-kin 2012. Obecnie pracuje nad podobną książką o historii Niezależnej Oficyny Wydawniczej. Autor tekstów w kwartalniku „Karta” oraz „Kulturze Liberalnej”.

E-mail: lukaszbertram@gmail.com

/// Błażej Brzostek, historyk, pracownik Instytutu Historycznego Uniwersytetu Warszawskiego, zajmuje się dziejami społecznymi XX wieku.

E-mail: b.brzostek@uw.edu.pl

/// Karolina J. Dudek, kończy pracę doktorską z zakresu antropologii zarządzania w Szkole Nauk Społecznych IFiS PAN. Absolwentka zarządzania i stosunków międzynarodowych w Szkole Głównej Handlowej, etnologii na Uniwersytecie Warszawskim oraz studiów podyplomowych Instytutu Polonistyki Stosowanej UW. Zainteresowania badawcze: antropologia zarządzania i historii, socjologia wiedzy, rzeczy i muzealnictwo oraz wizualność w kulturze. Współautorka filmu antropologicznego *Żeby to było ciekawe...* (2009). Publikowała między innymi w „Kulturze i Społeczeństwie”, „Kulturze i Edukacji”, „Kulturze – Historii – Globalizacji”, „Etnografii Nowej” i kilku tomach zbiorowych. Tłumaczy teksty z zakresu antropologii i wiedzy o kulturze. Obecnie realizuje projekt badawczy w Instytucie Filozofii i Socjologii PAN (grant NCN).

/// Adam Gendźwiłł, absolwent MISH na Uniwersytecie Warszawskim, magister geografii (2008) i socjologii (2009), doktorant w Instytucie Socjologii (Zakład Metodologii Badań Socjologicznych) i asystent na Wydziale Geografii i Studiów Regionalnych (Zakład Rozwoju i Polityki Lokalnej). Interesuje się współczesnymi przemianami partii politycznych i demokracji przedstawicielskich, polityką lokalną i metodologią badań społecznych. Przygotowuje rozprawę doktorską o syndromie antypartyjnym w polskiej demokracji po 1989 roku. Publikował artykuły między innymi w „Studiach Politycznych”, „Studiach Regionalnych i Lokalnych” oraz „Local Government Studies”. Członek Collegium Invisibile. Stypendysta Fulbrighta, jako *visitingresearcher* spędził rok na Wydziale Nauk Politycznych Northwestern

University w Evanston.

E-mail: a.gendzwill@gmail.com

/// Małgorzata Głowacka-Grajper, socjolog i antropolog społeczny, adiunkt w Instytucie Socjologii Uniwersytetu Warszawskiego. Zajmuje się przede wszystkim badaniami mniejszościowych grup etnicznych ze szczególnym uwzględnieniem ich działań zmierzających do zachowania własnej kultury, współczesnymi przemianami tożsamości narodowej i etnicznej, a także kwestiami pamięci społecznej i tradycji. Opublikowała dwie książki oraz kilkanaście artykułów dotyczących problematyki szkolnictwa mniejszości etnicznych w Polsce, Polaków z krajów byłego ZSRR emigrujących do Polski oraz prace na temat problemów tożsamościowych i kwestii kulturowego przetrwania mniejszości etnicznych, które były oparte na badaniach terenowych prowadzonych w Polsce, na Litwie, Słowacji i w syberyjskiej części Rosji.

E-mail: glowackam@is.uw.edu.pl

/// Małgorzata Jacyno, dr hab., socjolog, pracuje w Instytucie Socjologii Uniwersytetu Warszawskiego. Specjalizuje się w socjologii kultury oraz w zagadnieniach związanych z kulturą nowoczesnego indywidualizmu oraz kulturą terapeutyczną. Publikacje książkowe: *Iluzje codzienności. O teorii socjologicznej Pierre'a Bourdieu*, 1997, Wyd. IFiS PAN, Warszawa; A. Szulżycka (współautorka) *Dzieciństwo. Doświadczenie bez świata*, 1999, Oficyna Naukowa, Warszawa; A. Jawłowska, M. Kempny (współredakcja), *Kultura w czasach globalizacji*, 2004, Wyd. IFiS PAN, Warszawa; *Kultura indywidualizmu*, 2007, Wydawnictwo PWN, Warszawa, (*Kultura indywidualizmu*, 2012, Gumanitarny Centr, Charków, *Kultura individualismu*, 2012, Socio-logické Nakladatelství, Praha).

E-mail: jacynoma@is.uw.edu.pl

/// Agnieszka Jelewska, adiunkt w Katedrze Dramatu, Teatru i Widowisk Uniwersytetu im. Adama Mickiewicza w Poznaniu, dyrektor programowy Interdyscyplinarnego Centrum Badawczego UAM *Humanities/Art/Technology*. Zajmuje się teorią percepcji, teoriami sztuki medialnej oraz relacjami sztuki, nauki i technologii. Ostatnio opublikowała książkę *Sensorium. Eseje o sztuce i technologii* (Poznań 2012) oraz artykuły naukowe, między innymi: *Somatyczny interfejs. Zwrot afektywny w sztuce* (2012), *Cyborgi, płęć maszyn i tożsamości rozszczępione* (2011). Laureatka stypendiów: Fundacji na rzecz Nauki Polskiej (2005), Society for Theatre Research w Londynie (2003).

E-mail: jelewska@amu.edu.pl

/// **Marta Karkowska**, związana z Instytutem Filozofii i Socjologii Polskiej Akademii Nauk, absolwentka historii i socjologii Uniwersytetu Warszawskiego. Jej zainteresowania badawcze koncentrują się wokół tematyki pamięci zbiorowej i lokalności. Publikowała w „Kulturze i Społeczeństwie” oraz „Polish Sociological Review”. Obecnie zajmuje się tworzeniem Archiwum Danych Jakościowych przy Instytucie Filozofii i Socjologii Polskiej Akademii Nauk.

E-mail: m-karkowska@wp.pl

/// **Marta Kołodziejska**, doktorantka w Instytucie Socjologii Uniwersytetu Warszawskiego. Zajmuje się socjologią religii, szczególnie wzajemnym wpływem religii i nowych mediów. Wśród publikacji autorki ostatnio ukazał się artykuł *Symbol krzyża w kulturze popularnej. Analiza procesu przemian znaczenia symbolu na przykładzie czasopisma „Machina”*, „Miscellanea Anthropologica et Sociologica”, Vol. 13/2012. Członkini Rady Research Network 34 w Europejskim Towarzystwie Socjologicznym.

E-mail: ma.kolodziejska@gmail.com

/// **Grzegorz Lissowski**, prof. dr hab., kierownik Zakładu Statystyki, Demografii i Socjologii Matematycznej Instytutu Socjologii na Wydziale Filozofii i Socjologii Uniwersytetu Warszawskiego. Zajmuje się różnymi działami teorii podejmowania decyzji, w szczególności teorią wyboru społecznego, metodami statystycznymi i socjologią matematyczną. Autor książki *Zasady sprawiedliwego podziału dóbr*, Warszawa 2008 (nagroda indywidualna I. stopnia Ministra Nauki i Szkolnictwa Wyższego 2010), współautor podręcznika *Podstawy statystyki dla socjologów* (wydanie 2, tomy 1–3), Warszawa 2011. Autor około 100 artykułów opublikowanych między innymi w: „Decyzjach”, „Studiach Socjologicznych”, „American Political Science Review”, „Journal of Conflict Resolution”, „Public Choice”.

E-mail: g.lissowski@uw.edu.pl

/// **Karolina Mikołajewska**, asystentka w Centrum Badań Organizacji i Miejsc Pracy Akademii Leona Koźmińskiego (CROW ALK), doktorantka w Instytucie Socjologii Uniwersytetu Warszawskiego (IS UW), członkini Koła Naukowego Socjologii Publicznej przy IS UW. Zajmuje się socjologią organizacji i pracy, a także transformacją w Polsce.

E-mail: k.mikolajewska@gmail.com

/// **Paweł Możdżyński**, dr hab., socjolog, pracuje w Instytucie Stosowanych Nauk Społecznych Uniwersytetu Warszawskiego, bada aspekty wizualne kultury współczesnej (sztuka, design itd.), publikuje w czasopiśmie socjologicznych, kulturoznawczych i poświęconych sztuce (m.in., „Societas/Communitas”, „ALBO albo”, „Dyskurs. Zeszyty Naukowo-Artystyczne ASP we Wrocławiu”). Ostatnia książka: *Inicjacje i transgresje. Antystrukturalność sztuki XX i XXI wieku w oczach socjologa*, Wydawnictwa Uniwersytetu Warszawskiego 2011).
E-mail: p.mozdzynski@uw.edu.pl

/// **Agnieszka Nowakowska**, historyczka i socjolog, doktorantka w Instytucie Socjologii Uniwersytetu Warszawskiego. Zajmuje się zagadnieniami związanymi z relacjami litewsko-polskimi oraz pamięcią społeczną. Jest współautorką książki *Etniczna polityka komunistów. Dwa casusy* (Trio, 2010), a w pracy pod redakcją prof. Marcina Kuli *Było nie minęło. Studia o działaniu i historii w tle* (Wydawnictwo Akademickie Sedno, 2012) została opublikowana jej analiza konfliktu dotyczącego budowy pomnika Prawosławnym Mieszkańcom Białostoczczyzny Zabitym, Zamordowanym i Zamęczonym w latach 1939–1956 w Białymstoku. Jest laureatką Mazowieckiego Stypendium Doktoranckiego na rok 2011–2012 (Potencjał naukowy wsparciem dla gospodarki Mazowsza – stypendia dla doktorantów).
E-mail: nowakowska.agni@gmail.com

/// **Tomasz Rakowski**, etnolog, antropolog kultury, lekarz, adiunkt w Instytucie Etnologii i Antropologii Kulturowej Uniwersytetu Warszawskiego, współpracuje z Instytutem Kultury Polskiej UW. Zajmuje się antropologią społeczności zdegradowanych i zubożałych, etnograficznie zorientowaną animacją kultury, metodologią badań terenowych, rzeczami/materialnością w badaniach antropologicznych. Prowadzi badania w Polsce i Mongolii. Autor wielu artykułów naukowych oraz książki *Łowcy, zbieracze, praktycy niemocy. Etnografia człowieka zdegradowanego* (2009), która otrzymała między innymi Nagrodę Znaku i Hestii im. ks. Józefa Tischnera oraz Nagrodę im. Jerzego Giedroycia. Zrealizował wraz zespołem w 2011 roku projekt badawczo-animacyjny *Prolog*, a obecnie kieruje programem Narodowego Centrum Kultury *Etnografia/Animacja/Sztuka. Nierozpoznane wymiary rozwoju kulturalnego*.
E-mail: tomaszrak@o2.pl

/// **Waldemar Rapior**, socjolog i kulturoznawca, doktorant w Instytucie Socjologii UAM. Zajmuje się aplikacją metod artystycznych do praktyki naukowej. Publikował między innymi w „Kulturze Popularnej” i „Kulturze Współczesnej”. Realizator takich projektów naukowych i naukowo-artystycznych jak: *Niewidzialne Miasto* (www.niewidzialnemiasto.pl); *Tworzenie kultury – badanie uczestnictwa w kulturze* (www.tworzeniekultury.pl). Obecnie pracuje w Rotterdamie nad projektem *Medianverf* (www.patchingzone.net). Współzałożyciel Fundacji Międzymiastowa.
E-mail: waldrap@wp.pl

/// **Xawery Stańczyk**, magister kulturoznawstwa i socjologii, doktorant w Instytucie Kultury Polskiej Uniwersytetu Warszawskiego. Interesuje się kulturą alternatywną, subkulturami młodzieżowymi, sztuką współczesną i przestrzenią publiczną. Publikował między innymi w „Kulturze Współczesnej”, „Arteonie”, „Res Publice Nowej”, „op. cit.”, „Barbarzyńcy”, „Didaskaliach”, „Lampie”.
E-mail: legendarnyxawery@gmail.com

/// **Antoni Sułek**, profesor w Instytucie Socjologii na Wydziale Filozofii i Socjologii Uniwersytetu Warszawskiego. Zajmuje się metodologią socjologiczną, historią socjologii w Polsce i opinią publiczną. Ostatnia książka: *Obrazy z życia socjologii w Polsce*, Warszawa 2011. Ostatnie artykuły: *Ordinary Poles look at the Jews*, „East European Politics and Societies” 2012 nr 2; *Social desirability po polsku*, w: M. Grabowska (red.), *Metoda i znaczenie*, Warszawa 2012.
E-mail: suleka@is.uw.edu.pl

/// **Tomasz Wiśniewski**, student Instytutu Historii Uniwersytetu im. Adama Mickiewicza w Poznaniu. Interesuje się metodologią (teorią, filozofią) historii oraz filozofią polityki.
E-mail: twisniewski91@gmail.com

/// **Ewa Zielińska**, absolwentka kulturoznawstwa w Instytucie Badań Interdyscyplinarnych „Artes Liberales”; doktorantka w Instytucie Stosowanych Nauk Społecznych Uniwersytetu Warszawskiego. Swoje zainteresowania badawcze koncentruje wokół teorii i praktyki zmian społecznych oraz socjologicznych aspektów takich dziedzin jak: filozofia hermeneutyczna, komunikacja, etyka i design. Jest członkiem Zespołu do spraw Konsultacji Społecznych Polskiego Towarzystwa Socjologicznego i mediatorem w Centrum Rozwiązywania Sporów i Konfliktów przy WPiA UW.
E-mail: e_zw@wp.pl

ZASADY PUBLIKACJI W „STANIE RZECZY”

„Stan Rzeczy” publikuje wyłącznie artykuły, które nie były wcześniej ogłoszone drukiem (wymóg nie dotyczy tłumaczeń oraz materiałów wizualnych).

Teksty nadsyłane do redakcji oceniane są przez dwóch anonimowych recenzentów. Prosimy o usunięcie zarówno z tekstu, jak i z właściwości pliku elektronicznego wszystkich informacji, które mogłyby pozwolić na identyfikację autorstwa.

Prosimy o stosowanie przypisów nawiasowych w formie (Szczepański 1969: 35–37) oraz sporządzanie bibliografii według następującego wzoru:

Książka autorska:

Batnitzky L. 2006. *Leo Strauss and Emmanuel Levinas: Philosophy and the Politics of Revelation*, Cambridge University Press, New York.

Autor z redaktorem:

Benardete S. 2002. *Encounters & Reflections. Conversations with Seth Benardete*, red. R. Burger, The University of Chicago Press, Chicago.

Praca zbiorowa pod redakcją:

Cropsey J., red. 1964. *Ancients and Moderns: Essays on the Tradition of Political Philosophy in Honor of Leo Strauss*, Basic Books, New York.

Tłumaczenie polskie:

Bloom A. 1997. *Umysł zamknięty. O tym, jak amerykańskie szkolnictwo wyższe zawiadło demokrację i zubożyło dusze dzisiejszych studentów*, tłum. T. Bieroń, Wydawnictwo „Zysk i S-ka”, Poznań.

Artykuł (rozdział itp.) w książce:

Anastaplo G. 1999. *Leo Strauss at the University of Chicago*, [w:] *Leo Strauss, the Straussians, and the American Regime*, red. K.L. Deutsch, J.A. Murley, Rowman & LittleField Publishers, Inc., Lanham, s. 3–31.

Artykuł w czasopiśmie:

Dannhauser W.J. 2007. Na powrót stać się naiwnym, tłum. P. Marczewski, „Przegląd Polityczny” 2007, nr 84, s. 138–143.

Internet:

Butterworth Ch. 2010. *Leo Strauss in His Own Write: A Scholar First and Foremost*.

http://www.bsos.umd.edu/gvpt/Theory/Transcript_Butterworth.pdf;
dostęp: dd.mm.rrrr.

Wzór przypisów dolnych w przypadku źródeł niepublikowanych jest następujący: nazwa archiwum (za pierwszym razem pełna nazwa, w następnych – skrót), nazwa zespołu archiwalnego, sygnatura (numer działu, księgi, poszytu, teczki), numer karty (strony): tytuł dokumentu. Na przykład:

Archiwum Akt Jawnych Kancelarii Prezesa Rady Ministrów (AKPRM), Dokumenty Gabinetu Wicepremiera Leszka Balcerowicza (DGWLB), 2.10/1, k. 9, 10: Sprawy dotyczące reformy gospodarczej 1989–1990.

Do każdego tekstu powinien być dołączony abstrakt w formie bezosobowej w wersji polsko- i anglojęzycznej (nie dłuższy niż 1000 znaków) oraz lista maksymalnie pięciu słów kluczowych.

**CALL FOR PAPERS
NUMERU POŚWIĘCONEGO
POSTSEKULARYZMOWI**

Kolejny numer „Stanu Rzeczy” będzie poświęcony postsekularyzmowi i związkom – często: niebezpiecznym związkom – pomiędzy teologią, religią a naukami społecznymi. Pole dyskusji będą wyznaczały takie zagadnienia, jak:

- Postsekularyzmy – czym są i jak powstały?;
- Związek nauk społecznych z teologią i religią;
- Stosunek klasyków nauk społecznych do teologii i religii;
- Stosunek klasyków teologii do „myśli socjologicznej”;
- Teologiczne źródła nauk społecznych od Comte’a i Durkheima po Becka i Staniszkis;
- Analizy teologii w naukach społecznych;
- Sekularyzacja pojęć nauk społecznych (charyzma, habitus, ikoniczność, symbol, tradycja etc., etc.);
- Sekularyzacja, desekularyzacja, problem teologiczno-polityczny, teologia polityczna;
- Nowe religie: nauka jako religia, kapitalizm jako religia, nowoczesność jako religia;
- *Sacrum* i zło w naukach społecznych;
- Czy nauki społeczne muszą sięgać po pojęcia i metody z pola religijnego? Jak zmienia się metodologia nauk społecznych w zetknięciu z teologią? Czy nauka potrzebuje teologii, aby poszerzać pole poznania? Czy przeciwnie religia i teologia są przeszkodą dla naukowego rozwoju?;
- W jaki sposób teologia korzysta z pola nauki? Pojęcia nauk społecznych w teologii (alienacja, struktury zła, globalizacja);
- Jaki jest potencjał i jakie zagrożenia niesie ze sobą współpraca naukowców społecznych i teologów? Jak wypracowuje się zasady współpracy osób o uzupełniających się kompetencjach i różnych perspektywach? Co wynika z konfrontacji odmiennych logik działania i założeń?

/// Artykuły oraz materiały wizualne przygotowane z myślą o temacie przewodnim numeru prosimy nadsyłać do 15 października 2013 na adres: redakcja@stanrzeczy.edu.pl

/// Pytania prosimy kierować na adres sekretarza redakcji: karolina.dudek@stanrzeczy.edu.pl

**CALL FOR PAPERS
NUMERU POŚWIĘCONEGO
ODWADZE CYWILNEJ**

Odwagę cywilną, dążenie i zdolność do obrony swoich przekonań nawet w trudnych sytuacjach, gdy ryzykuje się niechęcią otoczenia czy karierą, rozumiemy jako ważną cnotę obywatelską, a socjologicznie ciekawy fenomen do analizy. Za zastanawiające uważamy, że stosunkowo żywa dyskusja o „społeczeństwie obywatelskim” w Polsce po 1989 roku w praktyce nie odnosi się do pojęcia „odwagi cywilnej”, nawet jeśli uwagi Tocqueville’a czy Georga Jellinka o tyranii większości nie zostały do końca zapomniane. Zagadnienie to jest raczej nieobecne w polskich naukach społecznych, a konferencje, jak np. z okazji rocznicy powstania KOR, pokazują, że wśród wymieniania przewag konkretnych osób brakuje bardziej systematycznego namysłu nad uwarunkowaniami odwagi cywilnej. Odwagę cywilną odczytujemy jako istotne dziedzictwo opozycji demokratycznej i ważny element funkcjonowania społeczeństwa obywatelskiego. Skrótowno rzecz ujmując: nie jest tak, że liczą się tylko silne NGO-sy, organizacje strażnicze lub „advocacy groups”, istotne jest również, na ile każdy z nas osobno jest taką „organizacją strażniczą”. W tym dostrzegamy znaczenie odwagi cywilnej obecnie.

Wartości i postawy, które jednostki deklarują jako dla nich ważne, nie są im jednak dane z góry, choć często tak właśnie je traktujemy. Inspirując się pragmatystami, Meadem, Deweyem, Joasem, sądzimy, że należy pytać o źródła tych wartości. Tych szukamy w specyficznym kontekście działania. O powstawanie wartości i źródła odwagi cywilnej chcemy zapytać, sięgając między innymi po doświadczenia Żegoty czy ruchów społecznych sprzed 1989 roku. W jakich warunkach uczestnicy akcji pomocy Żydom w czasie okupacji czy też uczestnicy opozycji demokratycznej w okresie komunizmu uświadamiali sobie pewne wartości, jak uczyli się postaw, które dziś uważamy za kluczowe? W jaki sposób i jakie wartości oraz innowacyjne działania społeczne rodziły się w społeczeństwie podziemnym schyłkowego komunizmu? Czy i jak doświadczenia te możemy odnieść do dzisiejszej Polski? Czy łatwiej być odważnym, gdy grożą za to represje, czy kiedy np. grozi ostracyzm?

Patrząc na tamten historyczny oraz dzisiejszy kontekst działania, podejmujemy dezyderat badawczy Richarda Swedberga, postulującego dyskusję społecznych i instytucjonalnych warunków sprzyjających aktom odwagi cywilnej, gdy jednostki bronią swych praw w trudnych sytuacjach społecznych. Jakich szkół, uczelni i firm potrzebujemy, by wspierać odwagę cywilną? Jakie cechy kręgów przyjacielskich i rodzinnych oraz innych sieci społecznych sprzyjają odwadze cywilnej? Jakie mechanizmy społeczne sprzyjają odwadze cywilnej, jakie zaś ją ograniczają? (Swedberg

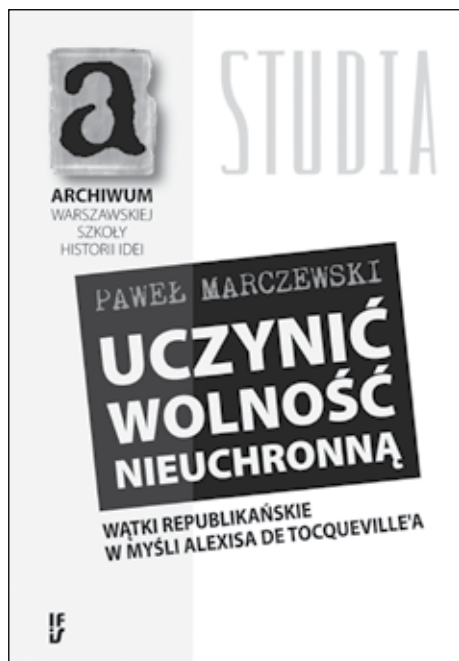
1999: 523). Czym jest odwaga cywilna, jak ją operacjonalizować? W jaki sposób można odnieść pojęcie odwagi cywilnej do takich pojęć jak nieposłuszeństwo obywatelskie czy honor? Jakie warunki instytucjonalne sprzyjają odwadze w warunkach represyjnych i w demokracji? Jaka jest rola takich czynników jak klasa społeczna, kapitał społeczny, kulturowy czy strukturalne uwarunkowania, jak na przykład mała miejscowość, peryferyjność?

Do zgłaszania tekstów zapraszamy przedstawicieli różnych dyscyplin. Artykuły mogłyby dotyczyć zarówno jednostkowego wymiaru odwagi cywilnej, jak i jej społecznych czy grupowych uwarunkowań albo też ładunku normatywnego.

/// Artykuły oraz materiały wizualne przygotowane z myślą o temacie przewodnim numeru prosimy nadsyłać do 15 października 2013 na adres: redakcja@stanrzeczy.edu.pl

/// Pytania prosimy kierować na adres sekretarza redakcji: karolina.dudek@stanrzeczy.edu.pl.

**„STAN RZECZY”
POLECA**



PAWEŁ MARCZEWSKI

*– UCZYNIĆ WOLNOŚĆ
NIEUCHRONNĄ.
WĄTKI REPUBLIKAŃSKIE
W MYŚLI ALEXISA
DE TOCQUEVILLE'A*

Alexis de Tocqueville najczęściej bywał określany mianem liberała albo konserwatysty. Paweł Marczewski proponuje inne czytanie jego dzieła. Przypisuje go tradycji republikańskiej, żywo obecnej choćby w amerykańskiej myśli Ojców Założycieli czy w okresie francuskiego Oświecenia. Ideał wolności politycznej spotykał się u Tocqueville'a zarówno z szacunkiem dla religii, cnotą patriotyzmu, negatywną oceną fatalizmu historycznego, jak i usprawiedliwieniem imperializmu. Autor napisał poważną i zarazem pasjonującą książkę, w której kwestionuje nasze utarte pojęcia polityczne i dotychczasowe odczytania myśli wielkiego francuskiego pisarza.

Paweł Śpiewak

Wydawnictwo IFiS PAN, 2012

ISBN: 978-83-7683-056-8

Patronat medialny: Stan Rzeczy, Przegląd Polityczny



MARTA BUCHOLC

*– KONSERWATYWNA
UTOPIA KAPITALIZMU*

Refleksja nad kapitalizmem w myśli społecznej często sprawia wrażenie protokołu śledztwa, którego celem jest wykrycie winnego stanu współczesnej cywilizacji. Najciekawsze jest przy tym to, że postawę sędziów śledczych przybierają nie tylko myśliciele z lewicowego nurtu krytyki globalizacji, ale również niekiedy autorzy deklarujący się po stronie przeciwnej: zwolennicy kapitalizmu i wolnego rynku, dostrzegający pewne zalety globalizacji społecznej i gospodarczej.

Od takiej konstatacji zaczyna swoją rekonstrukcję etosu międzywojennego kupiectwa Marta Bucholc, wskazując na ciągłość konserwatywnej utopii w myśleniu o kapitalizmie. Barwny opis międzywojnia, ukazany przez pryzmat narzędzi teoretycznych z zakresu socjologii historycznej i socjologii wiedzy, stawia pytanie nie tyle o przeszłość, co o przyszłość kapitalizmu i jego społecznego znaczenia.

Wydawnictwo Naukowe PWN, 2012

ISBN: 978-83-01-17020-2

Patronat medialny: Stan Rzeczy, Kultura Liberalna

W NASTĘPNYCH NUMERACH:

POSTSEKULARYZMY

HAŁAS O ODRZUCENIU I ZBAWIENIU

WARCHAŁA O PRZYPŁYWACH I ODPLYWACH POSTSEKULARYZMU

KOŚCIÓŁ WEDŁUG ZNANIECKIEGO

POSTSEKULARNY SIMMEL

POZYTYWIZM KONFESYJNY

LATOUR – TEOLOG

MIKROTEODYCEE

Wydawca

INSTYTUT SOCJOLOGII UNIWERSYTETU WARSZAWSKIEGO