

The background of the entire image is a complex halftone pattern. It features a central dark grey rectangle. Above and below this rectangle, and to its left and right, are areas with varying densities of white dots on a dark background, creating a sense of depth and texture. The dots are arranged in a grid-like fashion, typical of halftone printing.

Sztuka na rzecz demokracji

Art for the sake of democracy



STOWARZYSZENIE
SZTUKA
I DOKUMENTACJA

Redaktor naczelny / Editor-in-Chief – Łukasz Guzek

Sekretarz Redakcji / Managing Editor – Anka Leśniak

Redakcja / Editorial Board – Józef Robakowski, Aurelia Mandziuk-Zajączkowska, Adam Klimczak

Rada Naukowa / Board of Scholars – Ryszard W. Kluszczyński, Kristine Stiles, Anna Markowska, Slavka Sverakova, Leszek Brogowski, Bogusław Jasiński, Kazimierz Piotrowski, Tomasz Załuski, Tassilo von Blittersdorff, Tomasz Majewski, Cornelia Lauf, Iwona Szmelter.

Korekta w języku polskim / Polish proofreading – Beata Śniecikowska
Korekta w języku angielskim / English proofreading – Anne Seagrave
Projektowanie, skład / Design, typesetting – Norbert Trzeciak
<http://www.norberttrzeciak.com>

Siedziba / Office

ul. Wschodnia 29/3, 90-272 Łódź / Poland
Tel./fax: +48 42 634 86 26
e-mail: journal@doc.art.pl
<http://www.journal.doc.art.pl>

Wydawca / Publisher

Stowarzyszenie Sztuka i Dokumentacja (SiD)
Art & Documentation Association
ul. Wschodnia 29/3, 90-272 Łódź / Poland
KRS 0000328118, NIP 7252005360
<http://www.doc.art.pl>

Druk / Print

DRUKARNIA B3PPROJECT, ul. Sobieskiego 14, 80-216 Gdańsk
<http://www.b3project.com>

Dystrybucja / Distribution

e-mail: journal@doc.art.pl

Wydanie pisma *Sztuka i Dokumentacja* w wersji papierowej jest wersją pierwotną (referencyjną)

Zapraszamy do współpracy wszystkich zainteresowanych. Propozycje tematów i tekstów prosimy nadsyłać na adres siedziby redakcji. Prosimy zapoznać się z założeniami redakcyjnymi i edytorskimi znajdującymi się na stronie internetowej pisma. Artykuły w piśmie *Sztuka i Dokumentacja* są recenzowane. Lista recenzentów i zasady recenzowania znajdują się na stronie internetowej pisma.

Ilustracje i materiały uzupełniające znajdują się na stronie:
<http://www.journal.doc.art.pl/ilustracje.html>

All interested in collaboration are welcome. Suggestions of topics and texts should be sent to the e-mail address of the editor. We also kindly ask to read the notes on style that can be found on our journal's web site. Art & Documentation is a peer-reviewed journal. The list of peers and the peer-review process are available on our web site. Illustrations and supplementary materials you can find at:
<http://www.journal.doc.art.pl/ilustracje.html>

nakład 300 egz. / circulation 300 copies

ISSN 2080-413X

Spis treści / Table of Contents

7-27

Bogusław JASINSKI

Idea demokracji w filozofii społecznej Karla R. Poppera – racjonalistyczny mit nowoczesnej Europy / **The idea of democracy in Karl R. Popper's social philosophy – the rationalistic myth of modern Europe**

29-47

Edward KAROLCZUK

Sprzeczności w funkcjonowaniu demokracji ateńskiej / **Contradictions in the Functioning of Athenian Democracy**

49-61

Iwona SZMELTER

Fenomeny społecznej roli sztuki a demokratyzacja – od zarania kultury do sztuki Kantora i Abakanowicz. Percepcja, ochrona i zachowanie / **Phenomena of the social role of art and democratization – from the dawn of culture to Kantor and Abakanowicz. Perception, care and protection**

63-79

Jerzy HANUSEK

O polityczności sztuki Jerzego Beresia na tle politycznym / **About politics of Jerzy Beres's art in a political context**

81-89

Przemysław CHODAN

Codziennosc i polityka. Społeczny wymiar nowej duchowości w polskiej sztuce współczesnej / **Everyday life and politics. Social dimension of new spirituality in Polish contemporary art**

91-99

Emilia ZIMNICA-KUZIOŁA

Krytyka teatralna – pomiędzy mainstreamem a demokratycznym Hyde Parkiem / **Theatrical criticism – between mainstream and democratic Hyde Park**

101-114

Marta KOSINSKA

Ciało pedagogiczne. Skrypt performatywny i badanie poprzez sztukę / **The Pedagogical Body. Performative Script and Art Based Research**

117-121

English Summaries

125-131

Antje von GRAEVENITZ

Joseph Beuys about freedom, inspired by Friedrich von Schelling

133-141

Ezra BENUS, Tamara BREUGELMANS, Cristina BUTA, Sepp ECKENHAUSSEN, Astrid KERCHMAN, Christa-Maria LERM HAYES, Emily RHODES, Jeroen de SMALEN, Frederike SPERLING

Strijd ∞ – a Performative Exhibition

143-147

Howard McCALEBB

Black Faces Matter. Tribalism in a Post-Enlightenment World

149-153

Cornelia LAUF

My Democracy is not Yours

155-157

Veronica POSTH

Timea Anita Oravecz – Migrations into Art

159-161

Tassilo von BLITTERSDORFF
The Ego and the Outside

Sztuka na rzecz demokracji

Demokracja jest instytucją. Jest więc traktowana jak rzecz i może być przedmiotem studiów fenomenologicznych. Także przedmiotem swoistej 'fenomenologii artystycznej', czyli użycia środków artystycznych do badania w zakresie doświadczenia życia codziennego. Im bardziej to doświadczenie jest bezpośrednie tym lepiej. Stąd rola sztuki performatywnej i zantropologizowanej, które używają form efemerycznych, czasowych naśladowujących dynamikę życia, a mniej form będących reprezentacją, ilustracją, obrazem.

Założenia demokracji streszczają trzy cnoty republikańskie – liberte, egalite, fraternite. Dotyczą one nie tylko zasad prawa, ale i praw człowieka, zwłaszcza ostatnia z nich, która dotyczy relacji międzyludzkich. W ten sposób życie codzienne przekształca się w sztukę. Stąd zainteresowanie sztuki prodemokratycznej wszelkiego typu projektami relacjonalnymi, które łączą to co indywidualne i to co społeczne, sytuujące jednostkę w kontekście. Sztuka jako sztuka kontekstualna i kontekstowe metody interpretacji są możliwie najbardziej otwartą, partycypacyjną formą funkcjonowania sztuki. Sztuka socjologiczna zbyt często przypominała projekty 'inżynierii społecznej', które są obce demokracji.

Zazwyczaj relacje sztuki i demokracji są postrzegane jako utopijne. Zgodnie z tym poglądem, sztuka nie ma nic wspólnego z demokratyczną praxis. Ale jeżeli praktykę demokracji postrzegamy jako stale trwająca dyskusję odzwierciedlającą społeczną i indywidualną zmienność i różnorodność to sztuka jest jednym z pól takiej działalności i jej aktywnym, sprawczym czynnikiem. W sytuacji gdy demokracja na poziomie przedstawicielskim nie działa, to wtedy sztuka staje się alternatywnym medium nacisku na władze w różnych sprawach społecznych i jednostkowych. Pełni wtedy też rolę w prezentacji i komunikacji zagrożeń na forum krajowym i międzynarodowym. To co partykularne zawsze może być uniwersalne. W sytuacji zagrożenia demokracji z jakim mamy do czynienia we współczesnej Polsce, gdy antydemokratyczne siły sięgają po władzę należy na nowo rozważyć moc działania sztuki na rzecz demokracji.

Redaktor tej sekcji ma dwa cele. Po pierwsze, chodzi o zebranie tekstów dyskutujących temat relacji sztuki i demokracji na poziomie meta, czyli poziomie dyskursu dotyczącym samego przedmiotu tego dyskursu. A więc teksty ujmujące zagadnienia w ramach estetyki, socjologii, antropologii, kulturoznawstwa, ale i teksty meta metodologiczne. Po drugie, o zebranie tekstów dotyczących dzieł. Tu głównie oczekujemy na teksty historyków sztuki zawierające opisy i interpretacje dzieł i zagadnień artystycznych oraz metod badawczych. Gromadzimy w tej sekcji także opisy projektów i metod kuratorskich i artists' statements dotyczące prac i metod artystycznych.

Celem ogólnym jest zgromadzenie bazy danych przykładów dzieł dla dalszych dyskusji, modeli interpretacji oraz katalogu metod pracy z zagadnieniem relacji sztuki i demokracji.

Art for the sake of democracy

Democracy is an institution. Therefore it can be considered as a thing and in addition considered to be the subject of phenomenological studies. It can also be the subject of a special kind 'artistic phenomenology', that is the use of artistic means in order to study everyday life experience. The more direct the experience, the better. Hence the role of performative and anthropologised art using the ephemeral, time based art forms that mimic the dynamics of life and less the art forms of representation, illustration and picturing.

Democracy tenets are based on three republican virtues – liberte, egalite, fraternite. They refer not only to the rules of law but also to human rights, especially the last one fraternite, which refers to the relationships between human beings. This is the way in which everyday life turns into art. Hence the interests of pro-democratic art in relational art practices which unite the individual with the social, projects which situate human beings within a context. Contextual art and the contextual methods of interpretation are the most open forms of art possible, providing a participatory formula for the functioning of art. Sociological art often reminds us of 'social engineering' projects that are alien to democracy.

Usually the relationship between art and democracy is seen as a utopian one. In this point of view, art has nothing to do with a democratic praxis. But if we see the democratic practice as an ongoing discussion, then art is a field for such an activity and in addition its active agent. In a situation when democracy on the participatory level doesn't work, it is art that then becomes the alternative medium of pressure on the authority for the sake of various individual and social matters. Then it plays an important role in the presentation and communication of demands and aspirations on a national and international level. In the case of the threats against democracy that we suffered in contemporary Poland, when antidemocratic forces reached power, we should discuss anew the power of art activity in the defense of democracy.

The editor of this section has two main objectives. The first is to collect a set of articles discussing the subject of the relationship between art and democracy on the meta level that is the level of discourse that concerns its subject in itself. These are the articles that situate the subject within a frame of aesthetics, sociology, anthropology, culture studies, and also methodological articles. The second objective is to collect articles about artworks. Thus we expect articles by art historians with descriptions and interpretations of works, art issues as well as research methods. In this section we are also going to collect descriptions of projects and curators' methods as well as artists' statements about their works and working methods.

The most general goal is to collect a database of examples of works for further discussion, models of interpretation and a set of working methods concerning the issue of the relationship between art and democracy.

Łukasz Guzek



Bogusław JASIŃSKI

IDEA DEMOKRACJI W FILOZOFII SPOŁECZNEJ KARLA R. POPPERA – RACJONALISTYCZNY MIT NOWO- CZESNEJ EUROPY

Motto:

„Można rozróżnić dwa typy rządów. Pierwszy to rządy, których możemy się pozbyć bez przelewu krwi, np. w drodze wyborów powszechnych. A to znaczy, że istniejące instytucje społeczne dostarczają środków do dymisjonowania rządzących przez rządzonych, a istniejące tradycje społeczne gwarantują, że instytucje te niełatwo mogą być obalone przez tych, którzy znajdują się u władzy. Drugim typem rządów są te, których nie można się pozbyć inaczej niż na drodze skutecznej rewolucji, co w większości wypadków oznacza - nigdy. Proponuję określić pierwszy typ rządów terminem demokracja, drugi zaś terminem tyrania lub dyktatura.”

K. R. Popper Społeczeństwo otwarte i jego wrogowie

Karl Raimund Popper należy do tych filozofów, którzy docierali do zagadnień *stricte* filozoficznych wychodząc od problematyki nauk przyrodniczych. Taka droga rozwoju myśli ma szczególne konsekwencje dla kształtu samej filozofii uprawianej przez tych filozofów. A mianowicie z jednej strony - co widać także w twórczości Poppera - filozofują oni bez literackich uroków, ale za to z większą dyscypliną logiczną, z drugiej zaś ich twierdzenia teoretyczne cechuje znacznie większa doza pewności, a może nawet apodyktyczności niż tych filozofów, którzy z racji wykształcenia humanistycznego odczuwają przemożne ciśnienie tradycji. Postawa taka prowadzić może do dwóch efektów: albo do trywialnego powielania doświadczeń innych, albo też do pewnej niekwestionowanej oryginalności. Sądzę, że w przypadku Poppera mamy do czynienia właśnie z tą drugą ewentualnością. I jest to nie tylko oryginalność stylu myślenia, ale także samych myśli.

Popper urodził się w roku 1902 w Wiedniu - w mieście, w którym żywa była przecież twórczość neopozytywistycznego Koła Wiedeńskiego oraz klasycznej filozofii niemieckiej, zwłaszcza Kanta. Pochodził z rodziny inteligentkiej z tzw. tradycjami. Jego ojciec był prawnikiem. Na uniwersytecie wiedeńskim studiował najpierw fizykę i matematykę, a potem oczywiście filozofię.

W swojej pierwszej książce wydanej w roku 1935 pt. *Logik der Forschung* (rozszerzone wydanie angielskie: *The Logic of Scientific Discovery*) odcina się wyraźnie od empiryzmu Koła Wiedeńskiego i formułuje tzw. hipotetystyczną koncepcję nauki. Praca ta przyniosła mu światowy rozgłos i uznanie. W roku 1937 wyjeżdża do Nowej Zelandii, gdzie wykłada na uniwersytecie w Christchurch. Wraca do Europy w roku 1945, ale nie do Austrii, lecz do Anglii. Wykłada w London School of Economics, stając się powoli filozofem angielskiego obszaru językowego. W roku 1964 otrzymuje w Anglii tytuł szlachecki. Jego dorobek naukowy zyskuje podsumowanie w autobiografii

intelektualnej pt. *Unended Quest*, wydanej w roku 1974. Dorobek filozoficzny Poppera obejmuje dwa podstawowe zakresy problemów: logikę i teorię nauki oraz filozofię społeczną. W takiej też kolejności będziemy przedstawiać i dyskutować jego myśl.

W kręgu popperowskiej logiki i metodologii nauki: od eliminacji błędów do poszerzania prawdy

Ewolucja poglądów Poppera dotyczących nauki i możliwości poznania świata przebiegała od stanowiska, rzekłbym, ascetycznego, gdzie mówiło się przede wszystkim o tym, czym nauka nie powinna być do stanowiska umiarkowanie pozytywnego, kiedy to wprowadzona została regulatywna idea prawdy. Prześledźmy i poddajmy dyskusji tę drogę rozwoju myśli metodologicznej Poppera.

Bez wątpienia centralnym założeniem całej filozofii Poppera, a więc nie tylko jego koncepcji metodologicznych, było przyjęcie swoistej „wiary w rozum”. Nie znajdujemy jednak w żadnym jego dziele wyraźnie sformułowanych założeń tej „wiary”, co najwyżej podać możemy jej przybliżone rozumienie, będące wyciągiem z wielu kontekstów teoretycznych, w jakich ona występuje. W *The Open Society and its Enemies*¹ za rozstrzygające cechy pojęcia rozumu autor podaje „jasną myśl i doświadczenie”, a nie uczucia i namiętności. Na tej podstawie formułuje zasadę racjonalizmu. Co ona oznacza? Jakie wymogi nakłada na potencjalnego badacza, pragnącego ją stosować? Otóż Popper uważa, iż pojęcie racjonalizmu zawsze odsyła nas do obserwacji i eksperymentu, i jako takie wchodzić może w skład empiryzmu. A jednak do niego się nie redukuje, ponieważ zakłada czynną rolę władz poznawczych człowieka w kształtowaniu przedmiotu poznania. Jednym słowem dla badacza racjonalisty co najmniej tak samo realne jak efekty empiryczne są hipotezy i intelektualne narzędzia badawcze, całe - rzekłbym - instrumentarium teoretyczne nauki. I w tym sensie zapewne moglibyśmy powiedzieć, że rzetelny naukowiec raczej pracuje na teoriach, niż na „nagich” przedmiotach. Dlatego też, zdaniem Poppera, trzeba odwrócić porządek badań zaproponowanych przez pozytywistów z Koła Wiedeńskiego, tzn. nie pytać o zgodność teorii z faktami, lecz pytać o możliwość sprawdzenia (wywrotności) danej teorii. A taka postawa zmienia generalnie cel uprawiania nauki: nie bezpośrednie dążenie do prawdy, lecz eliminacja fałszu - oto jedyna **realna** droga poszerzania wiedzy, jaką widzi Popper. Stąd - wracając do kwestii rozumu - racjonalizm zawsze zakłada „gotowość do wysłuchania krytycznej argumentacji” oraz „gotowość do uczenia się z doświadczenia”.² Inaczej: zakłada gotowość do uczenia się na własnych błędach. Jest to postawa swoistego ascetyzmu poznawczego preferującego logikę małych kroków, niż logikę zdobywania absolutnych celów. Na takiej właśnie krytycznej postawie oparta jest - zdaniem Poppera - cała idea racjonalizmu.³

Mówiliśmy o **teoretycznych** przesłankach przyjęcia tej idei, a jakie są jej przesłanki **praktyczne**? Popper udowadnia, jak sędzę przekonywująco, iż postawa krytyczna zakłada **współpracę** pomiędzy badaczami, a w procesie przyjmowania i odrzucania kolejnych racji powstaje określony i konkretny obraz nauki. Ponadto ów krytycyzm prowadzi do szczególnego rozwoju sztuki argumentacji, ta zaś zapewnia - zdaniem Poppera - **obiektywność** wiedzy. A jest to cecha - w układzie preferencji autora *Logik der Forschung* - bardzo ważna, ponieważ dzięki niej zwalcza wszelkie teorie psychologizujące uprawianie wiedzy oraz postawę esencjalistyczną. Odłóżmy jednak na razie obie te kwestie na bok i zastanówmy się głębiej nad popperowską „wiarą w rozum”, od której však zaczęliśmy referowanie jej koncepcji metodologicznych.

Nietrudno już na tym nader wstępnym etapie naszych rozważań zauważyć, iż sam wybór między racjonalizmem a irracjonalizmem w gruncie rzeczy należy do samego wybierającego - aby bowiem uzasadnić racjonalizm należałoby podać argumentację w języku szerszym niż ten, którym właśnie racjonalizm się posługuje. A tego však Popper nie czyni. A zatem wybór - sam w sobie - jest w gruncie rzeczy... irracjonalny. Krytyczny racjonalizm zakłada więc w sensie dosłownym **wiarę** w rozum. Innymi słowy jego teoretycznych podstaw nie jesteśmy w stanie zbadać: ani racjonalnie (chyba że przez tautologię), ani irracjonalnie (bo ten typ argumentacji wykluczamy przecież *a priori*). Pełna dyskusja z takim stanowiskiem teoretycznym wymaga przede wszystkim starannego rozróżnienia na racjonalność i racjonalizm, co czynimy w innym miejscu.

Jakie konsekwencje metodologiczne wynikają z przyjęcia „wiary w rozum”? Pytanie to odsyła nas do dalszych twierdzeń Poppera z przywoływanego tu obszaru teoretycznego krytycznego racjonalizmu. Odcinając się zdecy-

dowanie od redukcjonizmu typu zarówno fizjologicznego, jak też psychologicznego, epistemologia staje się dla Poppera badaniem warunków poznania. Zbliża to go do Kanta i dlatego nie bez powodu zapewne stwierdził w *Conjectures and Refutations*, iż jego racjonalizm krytyczny „jedynie dopełnia (*puts the finishing touch*) Kantowską filozofię krytyczną”.⁴ W tej samej pracy raz jeszcze wraca do samego określenia pojęcia krytycznego racjonalizmu. Jest to - tym razem - taka teoria rozumu, która umożliwia krytykowanie błędnych rozwiązań - a zatem zakłada pewną otwartość. Owe błędne rozwiązania wykrywa się głównie poprzez testy-doświadczenia. Obok wspomnianej otwartości teorii naukowych (tworów rozumu) zakłada to także ich omylność (*fallibility*), co jednak nie jest tym samym co sceptycyzm - ten bowiem raczej hamowałby rozwój nauki. A nauka się rozwija - stwierdza Popper. Jak? - Przede wszystkim na drodze obalania (refutacji) nowych przypuszczeń (*conjectures*) i nowych hipotez. Zauważmy jednak, że rozwój wiedzy, jaki kreśli w swych rozważaniach Popper, w gruncie rzeczy jest ekstrapolacją metodologii fizyki i nauk przyrodniczych na naukę i pojęcie naukowości w ogóle. Ekstrapolacja taka nie jest przez Poppera ani uzasadniona, ani też - moim zdaniem - uprawomocniona.

Tak oto rozwój wiedzy - według Poppera - dokonuje się poprzez wybór między mniej „fałszywymi” hipotezami, a nie przez stopień osiągania prawdy. Szczególną zaś wagę w tej koncepcji rozwoju wiedzy posiada wskazanie na rolę i znaczenie możliwości obalania nowych przypuszczeń (*conjectures*). Ten styl argumentacji zostanie powtórzony przez Poppera w innym kontekście teoretycznym, a mianowicie wtedy, gdy będzie pisał o społeczeństwie i o historii. Otóż dla autora *Conjectures and Refutations* owe przypuszczenia są głównym źródłem wszelkich - dowolnie przyjmowanych - antycypacji kolejnych etapów rozwoju badanych przedmiotów: czy to wiedzy, czy też społeczeństwa. O ile jednak w pierwszym przypadku da się względnie szybko zweryfikować w oparciu o dotychczasową wiedzę, obserwację i doświadczenie (plus jeszcze do tego krytyczną argumentację) takie właśnie przypuszczenie, o tyle w przypadku drugim może się ono utrwalić w licznych wizjach utopii. Te zaś są już społecznie groźne i nie zawsze poddają się łatwo empirycznej weryfikacji. Pozostaje tu jedynie oręż krytycznego racjonalizmu i jego argumentacji. A w ten Popper nie wątpi.

Tak jak nie potrafimy racjonalnie uzasadnić (a tylko takie chyba uzasadnienie Popper byłby skłonny przyjąć) „wiary w rozum” tak też - na niższym poziomie abstrakcji - nie możemy podać, ani też racjonalnie zbadać źródeł hipotez. Badamy bowiem same hipotezy. Popper - co jest niejako ubocznym efektem jego antypsychologistycznej kampanii - stoi na stanowisku, iż jedynym **naukowym** (tzn. racjonalnie uzasadnionym) problemem może być zbadanie zależności typu synchronicznego, a nie diachronicznego. Badanie to zaś polegać ma głównie na kontroli poszczególnych teorii, na ich testowaniu i próbie falsyfikacji - może to oznaczać w praktyce zarówno ukazywanie ich wewnętrznych sprzeczności, jak i ich obalenie w oparciu o nowe dane empiryczne prowadząc do zastępowania ich tematami nowymi. Zawsze więc dana teoria może być potwierdzona (*corroborated*) tylko tymczasowo. W *Conjectures and Refutations* Popper powiada nawet, że pełna weryfikacja przypuszczeń nigdy nie jest możliwa - nie można bowiem w sposób jednoznaczny ustanowić ich jako prawdziwych lub nawet jako prawdopodobnych. Są one zawsze tymczasowe - ich statut nigdy nie jest absolutny. Wiedza ma zatem tylko charakter przypuszczeniowy (*conjectural*). Popper w związku z tym konstruuje nawet kategorię: „conjectural knowledge” - „wiedza przypuszczeniowa”.

Powróćmy jednak jeszcze na chwilę do Popperowskiego racjonalizmu krytycznego - owej „wiary w rozum”. Pojęcie rozumu posiada w jego filozofii znaczenie wyraźnie wartościujące. Racjonalizm krytyczny jest zawsze przeciwstawiany irracjonalizmowi. Czymże jest w takim ujęciu irracjonalizm? - To jest, jak się wyraża Popper, „zwątpienie w rozum” (*despair of reason*). Prowadzi ono bezpośrednio do ograniczenia wolności i do społeczeństwa zamkniętego - w planie zaś rozważań czysto epistemologicznych do całkowitego wytrzebienia krytycyzmu, czyli w gruncie rzeczy do unicestwienia nauki. Tego typu wartościowania Popper nie uzasadnia czując się z niego zwolnionym, ponieważ jest ono konsekwencją przyjęcia „wiary w rozum”. Przy okazji raz jeszcze znajdujemy próbę dookreślenia samej zasady racjonalizmu. Otóż o ile racjonalizmy dawne oparte były bądź na autorytetach, bądź też na pewnych prawdach objawionych, bądź wreszcie na wierze w moc indukcji, o tyle racjonalizm Popperowski ma być oparty o tkwiące w nim samym potencje krytyczne. Oznacza to, że zarówno sam rozum jako instancja rozstrzygająca spór konkurujących teorii jest krytyczny wobec nich, jak i to, że te same teorie są krytycznie nastawione wobec siebie. To zaś zakłada ich otwartość, czyli możliwość sprawdzenia. Sprawdzanie zaś - intersubiektywną wiarę w moc rozumu. Tak oto jednym słowem to ów rozum właśnie decyduje o „jedności ludzkości”.⁵ Oto właściwa rola

rozumu i racjonalności, jaką przypisuje im Popper w swoim obrazie świata - metodologia wpisuje się tu w metafizykę. Wreszcie Popper formułuje dramatyczną alternatywę: „reason or violence” oraz „reason or revolution”.⁶ Wybór należy do nas. Krótko mówiąc pojęcie rozumu łączy się u Poppera z pojęciem humanizmu.

Wróćmy jednak do problematyki czysto metodologicznej. Wypowiadając swoją koncepcję epistemologiczną Popper krytykuje jednocześnie indukcjonizm oraz - jak to nazywa - „zdroworozsądkowe epistemologie” typu Platona, Hegla i Marksa. Dodatkowo jeszcze obciąża je zarzutem historycyzmu - „wiara w Niezłomne Prawa Historycznego Przeznaczenia”.⁷ Cóż jednak łączy indukcjonizm, epistemologię zdroworozsądkową i historycyzm? Pytanie takie wydaje się uzasadnione, albowiem Popper stawia te kategorie w jednej linii - jako przedmiot krytyki. Otóż - jak sądzę - są one dla niego przejawami niekrytycznego stosunku do rzeczywistości: o ile indukcjonizm i epistemologia zdroworozsądkowa uzależniają wolny i twórczy rozum od tyranii faktów i przedmiotów, o tyle historycyzm poprzez wprowadzenie do rozwoju społeczeństw żelaznych praw, zwalnia jednocześnie z myślenia, które wszak zawsze upodmiotawia człowieka, czyni go panem własnej woli. I tu dotykamy chyba centralnego punktu całej filozofii Poppera, a mianowicie jego *a priori* założona wiara w rozum implikuje określony typ humanizmu - wierzącego w nieograniczone możliwości człowieka, w jego misję pioniera i zdobywcy, którego naczelnym orężem staje się właśnie rozum. Niech nas zatem nie zmyli ów ascetyzm epistemologiczny Poppera wyrażony zwłaszcza w *Logik der Forschung* - jest to bowiem w istocie przejaw realizmu, a nie braku wiary w rozum i w człowieka. Stanowisko to można by tak scharakteryzować: realizm umożliwia **skuteczniejszą** wiarę w rozum i w człowieka. Nic zatem dziwnego, że Popper nawet zajął się ulepszaniem wyklinanego wcześniej indukcjonizmu - w *Objective Knowledge* sformułował koncepcję tzw. „induktywizmu”, w myśl której z koniunkcji zdań szczegółowych **logicznie** ma wynikać zdanie ogólne. Twierdzenie to poddał ostrej krytyce Paul Feyerabend w *In Defence of Aristotle*.⁸

Kategoria racjonalizmu krytycznego wiąże się jeszcze z kilkoma innymi pojęciami, o których musimy tu wspomnieć. A mianowicie z problemem **demarkacji** - oddzielenia nauki od nie-nauki. Jak można się domyśleć dla Poppera kryterium demarkacji stanowi przede wszystkim możliwość sprawdzenia danej teorii, poddanie jej weryfikacji. Okazuje się, że dokładnie żadna z przyjętych teorii naukowych nie urzeczywistnia jakiejś idealnej prawdy, są one bowiem po prostu omylne. Ich rzeczywistość mierzymy zatem stopniem fałszu. Stąd pojęcie fallibilizmu (*fallibility*) wiedzy, czyli omylności. Niewątpliwie też możliwość weryfikacji teorii (falsyfikacjonizm) stanowi dla Poppera znamię krytyczności jego racjonalizmu. Kategorie te łączą się zatem, ich związek jest oczywisty. Układają się bowiem w spójną doktrynę metodologiczną, opartą o jednoznaczne stanowisko filozoficzne. Wiedza naukowa jest tu - powtórzmy - zawsze tylko hipotetyczna (hipotetyzm) i ma charakter przypuszczeniowy (*conjectural*). Co to teraz znaczy? Sprecyzujmy ten termin, który wszak już wystąpił w naszych rozważaniach. Otóż przypuszczeniowy charakter wiedzy polega na tym, że dowolne doświadczenie może zawsze w jednej chwili sfalsyfikować wcześniej potwierdzoną teorię. Możliwość taka istnieje zawsze i nigdy nie możemy jej wykluczyć. Na podstawie tego twierdzenia Popper konstruuje w *Objective Knowledge* schemat wzrostu wiedzy (*growth*),⁹ który zapisuje następująco:

P_1 - TT - EE - p_2 ,

gdzie:

p_1 - to problem wyjściowy;

TT (*tentative theory*) - to teoria próbna, przeznaczona do testowania;

EE (*error elimination*) - to usuwanie błędów podczas testowania;

p_2 - to wreszcie problem nowy, czekający na rozwiązanie poprzez nowe testowanie.

Tak oto cykl wraca do punktu wyjścia, a jego przebieg staje się normalnym sposobem istnienia nauki. Powiedzcie zatem możemy - chociaż tak właśnie nie mówi sam Popper - że cała nasza wiedza nie dotyczy ani rzeczywistych (tj. naprawdę adekwatnych) problemów, ani też rzeczywistych (obiektywnie i niezależnie od nas istniejących) przedmiotów, lecz obraca się w sferze swoistych domniemywań. Ze sfery tej czerpie zarówno źródło swego poznania (przedmioty), jak i narzędzia ich badania. Cały ten proces nigdy nie przekracza jej granic. Jedyną zaś busolą,

która pozwala nam orientować się w tym właśnie świecie, jest rozum. To on ostatecznie rozstrzyga o tym, CO poznajemy oraz o tym JAK poznajemy - możemy nawet powiedzieć więcej: rozstrzyga on po prostu o tym, co realne. Czyż to nie jest nieusuwalny paradoks koncepcji Poppera? - Oto bowiem dogmatycznie - bo bez uzasadnienia - przyjęta wiara w rozum rozstrzygać ma o tym, co jest lub nie jest: a zatem to, co jest refleksem istnienia decyduje tu o samym istnieniu. Czymże staje się tu postęp wiedzy? Czyż nie jest tylko rozszerzaniem sfery pozoru bytu? A przecież właśnie postęp wiedzy miał być, w myśl założeń Poppera, koronnym argumentem przeciwko sceptycyzmowi. Ale przecież - podważając tym razem naszą interpretację - moglibyśmy odróżnić pojęcie sceptycyzmu wobec tej lub innej konkretnej teorii oraz sceptycyzm odniesiony wobec samej wiedzy. I wówczas można wykazać, że Popper w swej idei racjonalizmu krytycznego unika pierwszego, ale popada w drugi. Dylemat ten, jak się wydaje, jest nie do usunięcia na gruncie jego teorii.

Wreszcie rozważmy ostatni - i najważniejszy zarazem - argument Poppera wymierzony przeciwko wierze w rozum, argument który streszcza się w zdaniu: „jeśli wiedza rośnie (a tak jest), to nie ma powodów do wątplenia w rozum”. Zauważmy jednak na wstępie, że między członami tego okresu warunkowego, bynajmniej nie ma wynikania logicznego. Rozum może bowiem potwierdzić wprawdzie poszczególne ogniwa wzrostu wiedzy odnosząc przy tym ów wzrost do jego ogniw (teorii) poprzedzających, ale nie można stąd bynajmniej wyprowadzić wniosku o bezwzględnym wzroście **całej** wiedzy, wiedzy samej. Nie ma przejścia od szczegółu do ogółu - a takiego Popper w istocie wymaga. Wreszcie, co także musimy uwyraźnić, rozum nie może być gwarantem rozwoju takiej **całości**, albowiem w takim wypadku mamy do czynienia z myśleniem tautologicznym: rozum potwierdza tu samego siebie. Trzeba by bowiem wszelkie sądy o takiej racjonalnej całości formułować w metajęzyku. Struktura przedstawionego tu myślenia jest następująca: „Jeśli A, to... A”. Inaczej jeszcze ujmując ów problem, trzeba by racjonalnie dowieść - a takiego dowodu wymaga sam Popper - że istnieje logiczne przejście od niewiedzy do wiedzy. Dowód taki jest jednak niemożliwy. Mamy zatem do czynienia z koncepcją o konfiguracji monadycznej - samowytłumaczającej się. Stawia się w niej takie pytania, na które - do pewnego stopnia - zna się już odpowiedź. Warto by także zagadnieniem tym zająć się w planie dociekań ściśle filozoficznych, co na razie odkładamy na bok.

Podstawą jednak powyższych problemów pozostaje Popperowska „wiara w rozum”. Na tym tle interesująco wypadają rozważania tego filozofa o wolności. Uwzględniając tezy o fallibilizmie i hipotetyzmie, wolność jest tu wyznaczona przez naszą względną niewiedzę oraz omyłność naszych sądów. Popper nie zaprzecza wolnej woli człowieka - a wprost przeciwnie: wydaje się, że to dzięki niej (a ściślej - i to jest tożsamość - dzięki rozumowi) tworzymy zarówno wiedzę, jak i samych siebie. Na tę wolność jesteśmy skazani i nie możemy od niej uciec - nie możemy uciec od odpowiedzialności, jaką nakłada na nas rozum. I choć historia nie ma immanentnie danego jej sensu, to jednak możemy nadać jej sens poprzez „wprowadzenie rozumu” do niej, tzn. - i to jest równoważne - poprzez minimalizację zła i cierpienia. To wprowadzenie rozumu ma w intencji Poppera uchronić nas przed wszelkim totalitaryzmem społeczeństwa zamkniętego. Bo alternatywa jest jasna: albo rozum, albo przemoc. Popper kilkakrotnie jeszcze powtórzy tę tezę.

A zatem rozum zakłada wolność, a wolność rozum. Cel jest oczywisty - zdążyć ku społeczeństwu otwartemu. A środki? - Tu właśnie wkracza, tym razem w innym kontekście problemowym, racjonalistyczna metodologia Poppera. Metodologia ta, w przypadku działań społecznych nakazuje skrupulatne badanie warunków początkowych działania, tzw. „analizę sytuacyjną”. Dokonuje zaś się jej poprzez rozszyfrowanie tzw. „logiki sytuacji”, która zakłada, że poszczególne jednostki w danej sytuacji uczestnicząc, będą działać racjonalnie - zgodnie z wymogami samej tej sytuacji. W ten sposób Popper dochodzi do sformułowania Zasady Racjonalności (*Rationality Principle*). Obejmuje ona dwa elementy: analizę sytuacyjną opartą o odczytanie logiki sytuacji oraz zakładane działanie racjonalne wszystkich uczestników sytuacji. Zasada Racjonalności posłużyła dalej Popperowi do nakreślenia wizji „częściowej inżynierii społecznej”, która - i to jest jej główna idea (antytotalitarna) - zajmować się powinna ulepszaniem częściowym (*piecemał tinkering*) społeczeństwa, wychodząc od konkretnego, a nie dążyć do zmiany całościowej, totalnej, na drodze rewolucji. Analiza sytuacyjna powinna też być, według Poppera, bezkompromisowa, choć - co paradoksalne - w praktyce boimy się racjonalności,¹⁰ zakrywając przed oczyma prawdy nam niemiłe lub niewygodne.

Zasada Racjonalności związana też jest z kwestią determinizmu. Popper uważa, że pojęcie to jest bezsensowne, zakłada bowiem na niczym nie opartą wiarę i przypuszczenie. Aby je sfalsyfikować nie można się przecież odwoływać do doświadczenia. Nie ma zatem podstaw, aby je przyjąć jako tezę naukową. Ale też z drugiej strony nie możemy przyjąć - i to z tych samych powodów - indeterminizmu, albowiem - z punktu widzenia racjonalizmu krytycznego - oznaczałoby to brak odpowiedzialności lub anarchizm wolnej woli. Cóż zatem pozostaje? Otóż - zdaniem Poppera - należy traktować świat tak, jak gdyby był zdeterminowany. W przeciwnym bowiem wypadku i analiza sytuacji i Zasada Racjonalności tracą jakiekolwiek oparcie w świecie realnym. A Popper wszak chce być realistą - choćby nawet „realistą metafizycznym”, jak powie o sobie w *Replies to my Critics*.¹¹ Oczywiście zaznaczyć tu trzeba, że określenie „metafizyczny” odnosi się do popperowskiego „świata trzeciego”, o którym będziemy mówić niżej.

O ile w pierwszym okresie kształtowania się filozofii Poppera stawiana była przede wszystkim teza, że wiedza głównie dotyczy tego, czego nie możemy robić (nazwałem to ascetyzmem metodologicznym), o tyle w okresie drugim pojawia się także ideał prawdy. Popper w *Objective Knowledge* z roku 1972 formułuje koncepcję „zbliżania się do prawdy” (*verisimilitude*), gdzie sama kategoria prawdy z jednej strony ujęta została jako idea regulatywna, z drugiej zaś jako idea zwiększającej się zawartości empirycznej (*empirical content*) kolejno następujących po sobie teorii. Wraz z częściową rehabilitacją pojęcia prawdy, Popper częściowo także rehabilituje niektóre zasady psychologizmu formułując tzw. Zasadę Przechodniości (*Principle of Transference*), która brzmi: „To, co jest prawdziwe w logice, jest prawdziwe w psychologii”, ale - oczywiście - nie na odwrót. Obie te dwie nowe tezy w metodologii Poppera uzasadniane są (i to dobrze) na gruncie twierdzeń wcześniej przyjętych. A zatem chcąc podać ich pełną eksplikację odwołać się musimy do tez częściowo znanych, korzystając z wcześniej publikowanych przez niego prac.

Błąd zakłada w postępie wiedzy prawdę - skoro bowiem jedne teorie odrzucamy, inne zaś przyjmujemy, zatem istnieć musi, choćby w sensie regulatywnym, pewna idea prawdziwości, która urzeczywistnia się (spełnia) poprzez kolejne tezy fałszywe. Jeśli jednak powiadamy, że tak rozumiana prawda dotyczy „zwiększającej się zawartości empirycznej (*empirical content*) kolejnych teorii”, to w takim razie powinniśmy wyjaśnić sens owej „zawartości”. Dla Poppera zawartość empiryczna teorii mierzona jest „zawartością fałszu” (*truth-content* oraz *falsity-content*). Co to oznacza? - Już w *Conjectural Re-futations* stwierdził on, że „zawartość empiryczna twierdzenia a to klasa wszystkich zdań bazowych, które są sprzeczne z a.”¹² Myślę, że tezy te należy odczytywać wyłącznie formalnie tzn. że nie chodzi tu o wskazanie na jakąkolwiek relację pomiędzy teorią a przedmiotem istniejącym niezależnie od niej (obiektywnie), lecz o wskazanie, która z tych dwóch pozytywnych teorii posiada mniej lub więcej twierdzeń prawdziwych. A to właśnie jest jej „zawartością empiryczną” w sensie Poppera. **Czyli** - i to byłby tyle efektywny, co i paradoksalny wniosek z tych rozróżnień - wzrost wiedzy polegałby na porównywaniu zbiorów twierdzeń fałszywych między kolejnymi teoriami: w ten sposób wybierałobyśmy teorie bardziej „prawdziwe”. Ta dość wyrafinowana konstrukcja myślowa miałaby, mimo wprowadzenia pojęcia prawdy, utrzymać ostrze krytycznego racjonalizmu popperowskiego. Prawda stawałaby się wprost proporcjonalna do stopnia potwierdzenia danej teorii - chociaż wiemy, że potwierdzenie całkowite nigdy nie jest możliwe. Tak oto pozostaje nadal niezmieniony - od *Logik der Forschung* (1934) do *Conjectural and Refutations* (1962) - podstawowy cel nauki, jakim jest dla Poppera poszerzanie wiedzy.

Ale wraz z wprowadzoną ideą zbliżania się do prawdy nowego znaczenia nabiera kategoria fałsyfikacji. Sądzę, że nawet w koncepcji Poppera istnieje ściśle wynikanie: jeśli teoria T jest fałsyfikowalna to stanowi ona kolejny etap zbliżania się do prawdy. Wynikanie to warto podkreślić. Jednocześnie pozostaje w mocy teza o fallibilizmie: ponieważ jesteśmy omylni, to wiedza nasza nigdy nie ma pewnych podstaw. Odnoszę wrażenie, że Popper wprawdzie destrukuje, by potem ostateczną przystań odnaleźć w rozumie - oto dwudziestowieczna odmiana kartezjanizmu.

Przez cały czas obracamy się w sferze formalnych prawd rozumowych - Popper nigdy nie opuszcza ani przez moment swej monady teoretycznej. Realnością pierwszorzewną stają się tu bynajmniej nie dane doświadczeń zmysłowych, lecz hipotezy i teorie - to one właśnie są w gruncie rzeczy jedynym przedmiotem pracy krytycznego racjonalisty. Tym samym czym były zdania atomowe dla Carnapa, tym dla Poppera stały się hipotezy i teorie. Problemy teoretyczne zyskują tu większą realność, niż przedmioty materialne. Zresztą o tych ostatnich nie możemy nic pewnego powiedzieć, albo też: istnieją one o tyle, o ile istnieje ich teoria lub hipoteza. Dane zmysłowe - w koncepcji Pop-

pera - aby stać się materiałem dla teorii, powinny wpięrow zostać „logicznie opracowane”. Wówczas to może okazać się, że wiele fałszywych i źle postawionych problemów po prostu nie istnieje, ponieważ w takim racjonalistycznym opracowaniu je „rozpuściliśmy” (*dissolved*). Popper w ten szczególny sposób przyjmuje zdroworozsądkowy punkt wyjścia w budowaniu teorii naukowej, ale, po pierwsze, nie interesuje go **geneza** takiego stanowiska, lecz tylko **skutek**, i, po drugie, dzięki temu nie akceptuje (a nawet krytykuje) utajony w zdroworozsądkowym stanowisku badawczym psychologizm (wiara w coś, przekonanie że, bycie pewnym, etc). Tak oto dochodzimy do pojęcia realizmu epistemologicznego, gdzie z jednej strony przyjmuje się realność świata zewnętrznego, ale z drugiej także - nie mniejszą - realność bytów abstrakcyjnych.¹³ Jednocześnie Popper przyjmuje koncepcję „epistemologii ewolucyjnej” - poprzez analogię do ewolucjonizmu Darwina. Co ona oznacza? Tu już wkraczamy w analizę pojęcia „trzeciego świata” wygłoszoną po raz pierwszy, jak się zdaje, przez Poppera podczas, Trzeciego Międzynarodowego Kongresu Logiki, Metodologii i Filozofii Nauki 25 sierpnia 1967 roku w referacie pt. „Epistemology without a Knowing Subject” („Epistemologia bez podmiotu poznającego”).¹⁴ Tekst ten błyskotliwie napisany, w którym autor posiłkuje się efektowną argumentacją w obronie swych hipotez, wnosi nowe i istotne elementy do całej koncepcji realizmu epistemologicznego.

Popper wyróżnia trzy światy, w których żyje człowiek:

pierwszy - to świat faktów fizycznych,

drugi - to świat przeżyć psychicznych,

trzeci - to świat teorii, argumentacji, „sytuacji problemowych”, abstrakcji.

Interesuje go zaś przede wszystkim właśnie ów świat trzeci, który jest - jego zdaniem - całkowicie autonomiczny, a ponadto (i dzięki temu) umożliwia poznanie obiektywne i sprawdzalne. Tu, także raz jeszcze uwyrażnia się przepaść dzieląca poznanie zdroworozsądkowe i naukowe. O ile bowiem w pierwszym mamy do czynienia - jak udowadnia Popper - z jakimś szczególnym rodzajem wiary wspartej dodatkowo o bezwzględny wymóg racji dostatecznej teorii (a zatem jest to poznanie obciążone zarzutem psychologizmu i subiektywizmu), o tyle w przypadku drugim widzimy przede wszystkim hipotezy, przypuszczenia, domysły, budowane w oparciu o obiektywnie istniejące instrumentarium nauki (i jest to poznanie zawsze fałsyfikowalne). Taka subiektywna epistemologia zdrowego rozsądku wymaga zawsze wyjaśnień przyczynowych, a te - według Poppera - są konstruowane dowolnie, na zasadzie z góry przyjętej wiary. Dlatego woli mówić tylko o skutkach - te bowiem zawsze są obiektywne i jako takie należą do świata trzeciego.

Popper bynajmniej nie przypisuje sobie wyłącznego autorstwa w odkryciu świata trzeciego. Przeciwnie - twierdzi, że odkrywcą tym był Platon, który jednak - choć pierwszy zauważył autonomiczny status idei naukowych - nie ustrzegł się błędów, a mianowicie uznał, iż świat idei będąc rzeczywistością boską jest pierwotny wobec natury. Dalej: przyjmował, że owe abstrakcyjne byty (idee) są pojęciami, słowa zaś są ich znaczeniami regulowanymi definicyjnie. I wreszcie - dla Platona świat trzeci zawierał ostateczne wyjaśnienia.¹⁵ Popper zaś natomiast nie tylko zaprzecza tym trzem cechom świata trzeciego, które przypisywał mu Platon, ale nadto sądzi, że do świata trzeciego należeć mogą także teorie fałszywe. Nie należy także zwracać - jego zdaniem - nadmiernej uwagi na znaczenia pojęć - taki bowiem proceder badawczy charakteryzuje esencjalistów, którzy stawiają przede wszystkim pytania typu: „co to jest?”, zamiast - „jak to działa?”. Jeszcze raz zatem Popper przypomina, że naukowiec powinien interesować skutki a nie przyczyny. Postawa taka jest pochodną kampanii antypsychologistycznej, którą prowadził w swej metodologii Popper. A była ona swoistym przedłużeniem tego stanowiska teoretycznego, które zostało po raz pierwszy w dwudziestowiecznej myśli filozoficznej tak jasno wyartykułowane przez Husserla w *Logische Untersuchungen*. Zresztą w *Objective Knowledge* znajdujemy wyraźny gest uznania złożony przez Poppera temu filozofowi.¹⁶

Świat trzeci zawiera - według Poppera - swoistą „potencję twórczą”: *universum* możliwości, które oczekują na badacza. Jest zatem, powtórzmy, całkowicie autonomiczny, wypełniony jemu właściwą „materią”. I to właśnie w jego granicach, w tym nader swoistym obszarze gry problemowej, przebiega ów proces zapisany już wyżej symbolami:

P₁ - TT - EE - p₂.

Ktoś, kto chce przystąpić do tej gry, wpraw musi opanować jej reguły - czyli język nauki. Pojęcie języka pełni w koncepcji Poppera doniosłą rolę. Wyraża on obok dwóch powszechnie znanych i milcząco akceptowanych jego funkcji, tj. funkcji sygnalizacyjnej oraz ekspresyjnej, dwie dodatkowe, z którymi - jako krytyczny racjonalista - wiąże podstawy swej epistemologii. Chodzi tu o funkcję opisową języka i funkcję argumentacyjną. Zwłaszcza zaś ta ostatnia - zdaniem Poppera - staje się pomostem ku **krytyce** danych teorii naukowych, a zatem, *par excellence*, staje się funkcją naukową po prostu. Na przedstawiony tu podział funkcji języka, nakłada się też podział inny - chyba nawet istotniejszy od pierwszego. I kiedy dopiero dysponujemy tymi dwoma punktami widzenia na język nauki, to możemy w pełni dysponować metodą krytycznego racjonalizmu. Otóż Popper dość starannie - dyskutując z intuicjonizmem Brouwera - odróżnia treści myśli od języka wypowiedzi (dyskusja - przypominę na marginesie - toczy się o zasady naczelną filozofii matematyki). Stanowisko autora *Objective Knowledge* jest jasne: interesuje go wyłącznie język wypowiedzi jako jedyny realny i obiektywny fakt, który stać się może obiektem refleksji badacza (w innej konwencji terminologicznej: skutek), a nie treści myśli, które nieuchronnie są subiektywne (analogicznie: przyczyna). To jeszcze jeden przejaw jego antypsychologizmu.

Ten obiektywistyczny punkt widzenia - niewątpliwie cenny i wart szczególnego podkreślenia - przesądza o tym, że sama epistemologia staje się teorią rozwoju wiedzy. Jest to jedno z najważniejszych dokonań - w przekonaniu piszącego niniejsze słowa - myśli filozoficznej dwudziestego wieku. Popper stał się nie tylko spadkobiercą *Logische Untersuchungen* Husserla, ale także całej wielkiej tradycji badań ergocentrycznych. I z punktu widzenia owego obiektywistycznego ergocentryzmu wyróżnia on najbardziej charakterystyczne cechy teorii. Otóż o ile przed ich testowaniem zwracamy przede wszystkim uwagę na treść i faktyczną moc wyjaśniającą danej teorii, o tyle po testowaniu sprawdzamy jej podobieństwo do prawdy (*verisimilitude*).

Tak oto - po powyższych propedeutycznych raczej - rozważaniach możemy wyróżnić, jak sądzę elementy epistemologii, którą zaproponował Popper. Byłyby to: najpierw, rzecz oczywista, istnienie realnych ludzi, podmiotów poznających, po drugie - istnienie realnych procesów poznawczych (świat trzeci) i po trzecie - istnienie realnych treści świata. Co do dwuznacznego statusu tych ostatnich stwierdzanego zresztą - jak to wyżej pokazaliśmy - przez samego Poppera, to rozstrzygająca jest tu jego uwaga, iż byt należy traktować tak, „jak gdyby” był poznawalny, a zatem założyć należy istnienie świata realnego. W *Replies to my Critics* stwierdza nawet, że rzeczywistość pozostaje tajemnicza i nic o niej nie możemy powiedzieć, albowiem mówimy zawsze o jej conceptualizacjach. Ale jednak rzeczywistość ta istnieje. W takim razie możemy zapytać, czym naprawdę jest dla Poppera sam przedmiot poznania? - Wydaje się, że odpowiedzią najbardziej zbliżoną do wiernego odtworzenia intencji Poppera, byłoby stwierdzenie, iż przedmiot ów jest zlepkiem materiału zmysłowego i operacji logicznych na nim dokonywanych. Innymi słowy przedmiot poznania jest czymś konstruowalnym. A Popper zapewne jeszcze wzmocniłby tę tezę mówiąc, iż innej drogi poznania naukowego po prostu nie ma.

Swe tezy z eseju *Epistemology Without a Knowing Subject* Popper jeszcze bardziej rozwija w referacie pt. „On the Theory of the Object Mind”, wygłoszonym w roku 1969 podczas XIV Międzynarodowego Kongresu Filozoficznego. Pokazuje tu - tak, jak w tekście poprzednim - związki pomiędzy światem drugim (umysł) i trzecim (nauka, kultura). Uważa, że źródłowe badanie świata trzeciego pozwala dopiero w pełni zrozumieć świat drugi - nie zachodzi tu natomiast relacja odwrotna. Mamy tu nie tylko powtórzoną - niechętnie zapewne - tezę Hegla, iż duch ludzki przygląda się sobie w swych wytworach, ale jest i tu element nowy, a mianowicie: świat trzeci pobudza do twórczości, nie tylko dlatego, że podsuwa niejako człowiekowi materiał i narzędzia tworzenia, ale także dlatego, że stawia nowe problemy-wyzwania. A postawienie ich jest możliwe tylko w jego granicach. Takie wyzwanie rzucone przez świat trzeci aktywizuje niejako umysł poznający i tym samym odsłania jego prawdziwą naturę. Trzeba zatem ostatecznie porzucić wszelkie introspekcyjne metody badania psychiki człowieka jako po prostu nienaukowe. I na tym tle widać także - triumfuje Popper - całą małość i ułomność epistemologii tradycyjnej, która nigdy nie przekraczała granic świata drugiego.

Wzajemne relacje pomiędzy naturą, świadomością i umysłem (w sensie Poppera) stały się przedmiotem licznych dyskusji. Jednym z najciekawszych głosów była rozprawa Johna Ecclesa pt. *Facing Reality. Philosophical Adventures by a Brain Scientist* (z roku 1970), w której to relacje pomiędzy psychiką a kulturą zostały ujęte - wprawdzie w duchu Poppe-

ra - ale jednak inaczej. Mianowicie autor ów przyznaje, że nie ma tu bezpośrednich i łatwo uchwytnych oddziaływań przyczynowych, ale za to są pewne oddziaływania informacyjne. Ten punkt widzenia poszerza horyzont problemowy Poppera.

Uporządkujmy zatem siatkę wzajemnych powiązań owych trzech światów wyróżnionych przez Poppera. Powiedzmy krótko: oddziałują na siebie świat pierwszy i drugi, a także drugi i trzeci, nie ma natomiast żadnych relacji między światem pierwszym i trzecim. Podział ten - idąc za słuszną sugestią Ecclesa - do pewnego stopnia przypomina schemat tworzenia się nowych znaków. Kwestię tę odkładamy jednak do osobnego rozpatrzenia.

Problematyka związana z wyróżnianiem owych trzech „światów”, w których działa człowiek, przez cały czas skontrastowana jest w rozważaniach Poppera z kwestią empiryzmu zdroworozsądkowego. Opozycja między nimi przejawia się przez całą twórczość tego filozofa. W *Objective Knowledge* zdroworozsądkowe poznanie opisuje on uciekając się do tzw. „teorii kubła”. Popper uważa, że empiryści owi wyznają zasadę, iż wystarczy tylko „otworzyć zmysły”, by poznawać adekwatnie i prawdziwie. Jeśli zatem jesteśmy przekonani, że cały materiał doświadczeniowy pochodzi ze zmysłów, to w istocie gromadzimy w sposób bezładny poszczególne dane uciekając od krytycznej o nich refleksji (a to jest właśnie owo „wrzucanie do kubła umysłu”). Popper uważa, że jest to fundamentalny błąd, albowiem zawsze posługujemy się de facto jakąś *background knowledge*¹⁷ - jakąś wiedzą absolutnie podstawową, która wręcz wpisana jest w nasze zmysły. I jest to całkowicie niezależne od naszej woli. Popper uchyla też w istocie - jako źle postawione - pytanie: czy hipoteza poprzedza obserwację? Jest to bowiem pytanie z gatunku: co było pierwsze - kura czy jajko? Natomiast problemem bynajmniej nie pozornym, lecz właśnie jak najbardziej realnym jest oparcie się w badaniu na „metodzie prób i eliminacji błędów” - to tu bowiem rozciąga się jedyna naprawdę realna rzeczywistość badawcza. Reszta jest rojeniem zdrowego rozsądku, jak chociażby owo powszechnie akceptowane twierdzenie jakoby świat fizyczny był uporządkowany. Takie tezy są w epistemologii Poppera całkowicie nieuprawomocnione. Nie możemy także mówić o prawdzie jako „odpowiedzialności” wobec rzeczy. Raczej, powiada Popper, przyjąć należy regulatywną ideę prawdy (przy akceptacji twierdzenia Tarskiego)¹⁸ - generalnie: „bezpieczniej” jest mówić (tzn. bardziej odpowiedzialnie z naukowego punktu widzenia) o „wiarygodności” lub „zakresie prawdziwości”, niż o prawdzie jako takiej. A wiarygodność owa rośnie, gdy rośnie zakres prawdziwości - i to są jedyne „wymierne” i uchwytne cechy prawdy.

Podobne zasady postępowania badawczego Popper usiłuje stosować przy analizie społeczeństw. I tu także przedmiot refleksji epistemologicznej jest czymś konstruowalnym - a nie tylko **jest**. Również i tu mówić możemy o testowaniu problemów - a to z kolei zakłada, że wszelkie pozytywne rozwiązania mają być otwarte na krytykę (*pertinent criticism*). Podejmować zaś należy wobec nich wysiłek obalania (*refutations*) i dowodzenia za pomocą prób i błędów. Wiedza o społeczeństwie także ma charakter przypuszczeniowy (*conjectural*) a obiektywność metody krytycznej zapewnić powinien jej charakter krytyczny. Pewnym *novum*, które Popper wprowadza w tej domenie problemowej; jest szczególne akcentowanie indywidualizmu metodologicznego - tzn. respektowanie w praktyce postulatu, by wychodzić od najmniejszych uchwytnych elementów, a w takim społeczeństwie są jednostki ludzkie. Ten postulat metodologiczny zwrócony jest głównie przeciwko marksistowskiemu holizmowi (ale nie tylko - także przeciwko Heglowi i Platonowi). Nie istnieją bowiem - według Platona - jakieś społeczne „całości”: jest to wymysł umysłów totalitarnych. Wszelkie analizy należy zatem sprowadzać do jednostek, do ich działań i do relacji między nimi - reszta jest problematyką pozorną. I tylko w ten sposób obronić się możemy przed roszczeniami psychologizmu. Owe „całości” społeczne (instytucje, organizacje, państwo wreszcie) są tylko abstrakcjami i w żadnym wypadku nie mogą stanowić punktu wyjścia do poważnych badań nad społeczeństwem. Popper przy tym postuluje - tak, jak to było w przypadku wyżej omówionej epistemologii bez podmiotu poznającego - socjologię „autonomiczną”, całkowicie wolną od wpływów psychologizmu.

Popperowski punkt widzenia na społeczeństwo przypomina częściowo stanowisko neopozytywistów w tej kwestii, którzy w swych badaniach zakładali racjonalność działań (*rationality of action*) oraz racjonalność przekonań (*rationality of beliefs*). Autor zaś *Spoleczeństwa otwartego* rozwija przede wszystkim właśnie koncepcję racjonalności działań. Składa się na nią teoria decyzyjna (*decision theory*), badająca zbiór możliwych alternatyw postępowania i wybór działania najbardziej optymalnego z punktu widzenia założonych celów oraz teoria logiki sytuacyjnej wraz z przyjęciem Zasady Racjonalności (*Rationality Principle*), o których już wspominaliśmy. Obecnie powiemy krótko-

ko: zakładają one, że ludzie działają tak, jak na to pozwala im sytuacja. Popper przy tym zastrzega, że przedstawiona przez niego „analiza sytuacyjna” może mieć zastosowanie tylko w naukach humanistycznych. Powtarza także raz jeszcze, że opisana tu Zasada Racjonalności manifestuje w praktyce „jedność rozumową rodzaju ludzkiego”. Niekiedy też zamiast o działaniach racjonalnych mówi o działaniach adekwatnych, albo: „zaadaptowanych”, czy też: „pozostających w zgodności z sytuacją problemową”. Punktem odniesienia pozostaje jednak zawsze sytuacja.

Również w przypadku nauk społecznych Popper mówi o teoriach tylko prowizorycznie potwierdzonych. Cecha ta odróżnia je od pseudonauki - wiedza naukowa bowiem oparta może być tylko o taki typ sądów, które można sfalsyfikować. I w tym też zawiera się podstawowe kryterium demarkacji i pseudonauki, racjonalności i nieracjonalności. Ale owa możliwość falsyfikowania określa zarazem pytania, na które jest w ogóle możliwa (w granicach rozumu) odpowiedź. Falsyfikacja **umożliwia** te pytania. Problemy wiedzy o społeczeństwie, jeśli tylko są rzetelnie postawione, można zawsze przedstawić logicznie - oznacza to, że nie mogą one być wewnętrznie sprzeczne. Możemy także - udowadnia Popper - sfalsyfikować praktycznie (doświadczalnie) ich logiczne konsekwencje. Warunku pierwszego nie spełnia - jego zdaniem - dialektyka Hegla¹⁹ (jest wewnętrznie sprzeczna), natomiast drugiego teoria marksistowska i psychoanaliza (nie są bowiem praktycznie weryfikowalne). Popper nie szczędzi więc energii, by poddać je krytyce.

Jeszcze raz także daje wyraz swemu stanowisku ergocentrycznemu, powiadając, że w gruncie rzeczy obojętne są źródła teorii - liczy się bowiem tylko w badaniach epistemologicznych teoria jako taka, określony twór teoretyczny istniejący obiektywnie. Przejawia się zaś w niej rozum wraz z przepełniającym go duchem krytyki - cecha to bowiem nieodłączna teorii naprawdę naukowej. Także tu widzimy ów swoisty rys użyteczności tak pojmowanych teorii naukowych, albowiem mają one sprzyjać praktycznemu opanowaniu natury. Aby jednak cecha owa mogła być urzeczywistniona, trzeba - przynajmniej na jakiś czas - zawiesić na kołku przypisany każdej teorii fallibilizm; oznacza to, że traktujemy ją tak, „jak gdyby” była prawdziwa.

Z pojęciem krytycznego racjonalizmu Popper ściśle łączy kategorię społeczeństwa otwartego, w którym każda jednostka zapewniona ma wolność w systemie demokracji parlamentarnej. W społeczeństwie takim panują **instytucjonalne** gwarancje tej wolności - istnieją bowiem siły i środki zapobiegające nadmiernej koncentracji władzy. System gospodarczy zaś wyposażony jest w swoisty zawór bezpieczeństwa w postaci państwowego interwencjonizmu ekonomicznego. I w takim właśnie rozumieniu urzeczywistnia się wolność, którą Popper rozumie jako możliwość nieskrępowanego udziału każdego w „świecie trzecim”, tzn. jako możliwość swobodnego tworzenia dzieł sztuki i teorii naukowych.²⁰ Dla scharakteryzowania tej wolności nie wystarcza już tradycyjne przeciwstawienie: determinizm-indeterminizm, ponieważ cała problematyka usytuowana jest w innej przestrzeni teoretycznej, wolnej od tego typu dualizmów.

Wiedza o społeczeństwie jest dlatego obiektywna, ponieważ oparta jest na krytycznym rozumie - to wynikanie jest tu tak samo ważne, jak w przypadku metodologii nauk przyrodniczych. W *Conjectural Refutations* Popper wyróżnia dwa rodzaje krytyki: z jednej strony ta, która tropi sprzeczności wewnętrzne danej teorii, z drugiej zaś ta, która wskazuje na pewne sprzeczności zewnętrzne: zarówno wobec faktów nowych, jak i wobec innych teorii. Tezy te zachowują swoją moc obowiązującą również w przypadku krytycznej nauki o społeczeństwie.

Nasze rozważania o popperowskiej logice i metodologii nauki zakończmy pytaniem, które wobec niej sformułował Hans Albert:²¹ czy krytyczny racjonalizm jest ideologią? Ale wszak pełna odpowiedź na to pytanie przenosi nas już w obszar rozważań filozoficznych.

Filozofia społeczna Karla R. Poppera: od krytyki historycyzmu do ideału demokracji

Centralną kategorią filozofii społecznej Poppera jest historycyzm. W *The Poverty of Historicism* autor skonstruował **modelowe** rozumienie tego pojęcia. Co ono zawiera? Rezygnując z definicyjnego wprowadzenia tego terminu, postaramy się opisać typowe konteksty teoretyczne, w jakich on występuje. Analizę tę należałoby oprzeć o trzy podstawowe elementy. Jako **pierwszy** występuje tu pogląd głoszący, iż historycyzm utożsamiany jest z możliwością

przewidywania faktów społecznych w oparciu o założenie istnienia niezmiennych praw rozwoju historii.²² **Drugi** to teza, iż cel nauk społecznych jest zbieżny z celem nauk przyrodniczych (w szczególności: te pierwsze możemy sprowadzić do drugich). I wreszcie element **trzeci** dopełniający popperowskiego rozumienia pojęcia historycyzmu - oto twierdzenie, że w oparciu o całą ideologię historycyzmu sformułować możemy główne zadania polityki, które sprowadzają się do takiego postępowania, by nie hamować działania owych niezmiennych, żelaznych praw historii (jak powiadał Marks: działać tak, by ulżyć bólom porodowym historii). W każdej z tych trzech płaszczyzn funkcjonowania pojęcia historycyzmu mamy - według Poppera - ostatecznie do czynienia z obalaniem cywilizacji i powrotem do plemienności. Aby w pełni zrozumieć tak jednoznacznie negatywny sąd Poppera, trzeba wprawdzie przedstawić pełną argumentację przeciwko historycyzmowi wyłożoną przede wszystkim w *The Poverty of Historicism*.²³ Ograniczymy się w poniższym wykładzie do podania jej najważniejszych elementów.

Popper - zgodnie z wprowadzonym przez siebie w metodologii postulatem falsyfikacjonizmu - niezwykle precyzyjnie zorganizował cały materiał argumentacyjny, dzieląc swą pracę o nędzy historycyzmu na cztery podstawowe części. W pierwszej zgromadził te racje, którymi posługują się historycyści krytykując stosowanie w naukach społecznych metod fizykalistycznych. Ale już w części drugiej podaje tezy przeciwne, tzn. wylicza te argumenty historycyistów, w których postulują oni naśladowanie w badaniach nad historią i społeczeństwem **niektórych** założeń nauk przyrodniczych. Dwie pozostałe części omawianej pracy przynoszą krytykę Poppera zarówno owych antynaturalistycznych racji historycyistów wyłożonych w części pierwszej, jak i racji naturalistycznych, które podał - za historycyistami - w części drugiej. Przyznać trzeba, że taki sposób prowadzenia dyskursu teoretycznego, który zaproponował Popper, urzeka swą elegancją i pełnią (zupełnością) rozumowania. Czy jednak nie dałoby się - od strony czysto formalnej - go uprościć? Otóż wydaje się, że całe rozumowanie Poppera obraca się wokół centralnej opozycji: naturalizm - antynaturalizm. Przy czym jego preferencje sytuują się wyraźnie po stronie naturalizmu - ale tej tezy nie możemy jednak do końca przypisać Popperowi. Dokonuje on bowiem zabiegu o wiele bardziej wyrafinowanego intelektualnie, a mianowicie usiłuje ów dualizm porzucić i sformułować swoje tezy w metajęzyku racjonalizmu krytycznego. Chociaż - co musimy wyraźnie zaznaczyć - to wyjście **poza** przeciwstawienie: naturalizm - antynaturalizm dokonuje się tu **poprzez** naturalizm. Tak więc, w efekcie, racjonalizm krytyczny opisywany jest w metajęzyku wobec obu przewyżczonych stanowisk.

Spróbujmy teraz podać najważniejsze tezy antynaturalistyczne, które Popper przypisuje historycyistom, krytykującym fizykalistów (czyli Popper będzie przeprowadzał krytykę tamtej krytyki - oto mechanizm wyłaniania się owego metajęzyka racjonalizmu krytycznego). Otóż - według historyków - nie możemy w naukach społecznych formułować praw obowiązujących zawsze i wszędzie tak, jak to czynią przyrodnicy, lecz co najwyżej prawa, które obowiązują w obrębie jednej formacji społecznej lub w określonym przedziale czasowym. Nie możemy także w obszarze tych nauk posługiwać się eksperymentem, co swobodnie czynić mogą np. fizycy. Każde zjawisko jest tu bowiem w zasadzie niepowtarzalne i oryginalne, i do tego o wiele bardziej złożone, niż zjawisko przyrodnicze. Nie możemy także w naukach społecznych mówić o ściśle obiektywnej prawdzie, zawsze bowiem podmiot oddziałuje tu na przedmiot. Dalej: badacz historii lub społeczeństwa posługuje się w swej praktyce pewnymi znaczącymi całościami, które nie są prostym zbiorem (w sensie matematycznym - agregatem) swoich elementów. I wreszcie w naukach tych często posługujemy się intuicją, o której trudno mówić w przypadku nauk przyrodniczych. Popper kończy rejestr tych antynaturalistycznych tez historycyistów przypisując im esencjalizm metodologiczny (poszukiwanie istoty badanych zjawisk).

Przechodzimy teraz do **naturalistycznych** tez historycyistów. Oto one. Nauki historyczno-społeczne jednak powinny zmierzać ku tworzeniu praw maksymalnie ogólnych, przekraczających horyzont jakiegokolwiek konkretnej formacji lub zamkniętego okresu czasu. Krótko mówiąc: powinny umieć przewidywać. Zamiast eksperymentu (typu fizykalnego) stosować mogą z powodzeniem dane empiryczne w budowaniu teorii. Ich przedmiotem uwagi powinna być analiza zmian społecznych, badanych pod kątem ustalenia praw ewolucji społeczeństw. W oparciu o nie można by się zająć wręcz planowaniem nowego ładu społecznego.

Tak oto otrzymaliśmy **model** historycyizmu sformułowany w oparciu o wytyczne przeciwstawnych sobie stanowisk. **Interpretacja** tego modelu prowadzi Poppera do jego własnej wizji tych nauk. Przedstawmy ją krótko.

Przedmiotem ataku nadal pozostaje - niezależnie od orientacji bądź naturalistycznej, bądź też antynaturalistycznej - sam historycyzm. Jest on dla Poppera utopijną i totalitarną socjotechniką dlatego, gdyż wychodzi się w niej od jakiejś wymaginowanej **całości**. Każda bowiem próba zmiany takiej całości społecznej prowadzić musi - jego zdaniem - właśnie do totalitaryzmu. Przeciwstawia więc jej logikę zmian częściowych, która wychodzi od jednostki i konkretności. I tu zwrócić powinniśmy uwagę na dwa oryginalne postulaty Poppera. Pierwszy, to **indywidualizm metodologiczny**: myślenie o społeczeństwie zaczynać trzeba nie od abstrakcyjnych całości, lecz od konkretnych jednostek. Drugi - to **koncepcja częściowego ulepszania** (*piecemeal tinkering*) istniejącego ładu społecznego, a nie nagła zmiana całościowa. W innej terminologii i z innego punktu widzenia postulat ten głosi, że przede wszystkim zwalczać trzeba zło już istniejące, a nie budować idealne dobro. Ta koncepcja częściowej inżynierii społecznej polegałaby na stopniowym przekształcaniu istniejących instytucji społecznych i projektowaniu nowych w imię likwidacji cierpienia i nędzy, walki o wolność myśli i krytyki. Wolność zaś mierzy się tu stopniem gotowości do podjęcia swobodnej dyskusji na dowolny temat - inaczej: jest to zdolność do nieskrępowanej komunikacji (powiedzmy: w sensie Habermasa) społecznej zarówno w pionie, jak i w poziomie. Przy czym programowa otwartość krytyki, wspartej o zasady racjonalizmu, zakłada w sposób niejako naturalny brak jakiegokolwiek dogmatyzmu. Dla Poppera takie cechy struktury społecznej, której nota bene gwarantem ma być demokracja parlamentarna z wolną grą sił politycznych, wyznaczają model społeczeństwa otwartego, natomiast totalitaryzm, esencjalizm, zdławienie wolności, utożsamienia państwa ze społeczeństwem, podbudowane przy tym utopijną ideologią, którego bezpośrednią konsekwencją są siła i ucisk wobec obywateli, wyznaczają model społeczeństwa zamkniętego (trybalizm i upadek cywilizacji). I cała historia rodzaju ludzkiego jawi się Popperowi jako nieustające zmaganie nie tylko między racjonalizmem i irracjonalizmem, ale także - co jest w gruncie rzeczy tego konsekwencją - między społeczeństwem otwartym a społeczeństwem zamkniętym. A historycyzm właśnie ze swoim esencjalizmem metodologicznym i totalitaryzmem prowadzi do irracjonalizmu i społeczeństwa zamkniętego. Popper dostrzega tu oczywiste wynikanie i przekonywająco tego dowodzi. I dlatego - jego zdaniem - trzeba zwalczać utopijną socjotechnikę, której przyświeca gwiazda totalitaryzmu. Ojców duchowych takiej historycystycznej postawy widzi w Heglu i Marksie. Ich zgubnej filozofii przeciwstawia postawę Sokratesa - postawę krytycznego racjonalizmu.

Przedstawmy teraz bardziej konkretną argumentację Poppera uzasadniającą powyższe twierdzenia. Jednocześnie przy pokazywaniu kolejnych tez tego autora pozwolimy sobie na krótką ich dyskusję. Najpierw wyjaśnijmy pojęcie totalitaryzmu, którym Popper wielokrotnie się posługuje. Kategoria ta związana jest z pojęciem **Totalität**, którym posługiwał się najpierw Hegel, a potem także Marks. Tłumaczona jest ona właśnie jako „całość”. Na gruncie marksizmu formułuje się także - w związku z nią - postulat holizmu, jako szczególnego sposobu prowadzenia badań. Uporządkujmy te znaczenia omawianego pojęcia. Z jednej strony **Totalität** oznacza uchwycenie całościowego obrazu społeczeństwa i - z tego punktu widzenia - określenia miejsca i roli poszczególnych jego elementów (jak np.: poszczególnych klas społecznych w historii, sensu danej ideologii, naczelnymi tendencjami do rozwoju dziejów itp.). Mówimy zatem tu o pewnym **efekcie** badań. Zauważmy jednak, że kiedy tylko próbujemy rozstrzygnąć fundamentalną kwestię dotyczącą zasadności przyjęcia takiej, a nie innej wizji owej całości, to wówczas nieuchronnie odwoływać się musimy do czysto arbitralnych postanowień, bynajmniej nie opartych - jak chce Popper - o racjonalne i logicznie wyprowadzone przesłanki. W każdym zaś razie przesłanki takie - jeśli w ogóle istnieją - nie wynikają w żaden sposób z porządku teoretycznego. I tu podtrzymujemy argumentację Poppera.

Z drugiej jednak strony, kiedy mówimy o marksistowskim postulat holistycznej analizy zjawisk społecznych, to wtedy **Totalität** rozumiemy w sensie **sposobu** prowadzenia badań. Postulat ten stwierdza, że każde badane zjawisko odnosić należy do szerszych kontekstów jego występowania - ale także do szerszych kontekstów problemowych, jakie ono generuje.

Kategoria totalitaryzmu, którą posługuje się Popper wyrasta z takiej właśnie tradycji filozoficznej. Z jakich jednak elementów **Totalität** Popper korzysta - zarówno w pierwszym, jak i w drugim z wyszczególnionych przez nas przypadków? - Odpowiedź na to pytanie odsyła nas najpierw do zawartości *Nędzy historycyzmu* i *Spółczeństwa otwartego*, potem zaś do jego prac z zakresu metodologii. Oczywiście w obu przypadkach **Totalität** traktowane jest jako odniesienie negatywne. Kategoria ta pełni bowiem w teorii Poppera funkcję wartościującą, wiąże się bowiem bezpośrednio z samym pojęciem historycyzmu - kluczowym wszak w filozofii krytycznego racjonalizmu. Uogól-

nienia, które na jej bazie Popper buduje są zaiste fundamentalne, dotyczą zaś między innymi samych narodzin cywilizacji. Autor wiąże je z przejściem od społeczeństwa zamkniętego (trybalnego), do społeczeństwa otwartego.²⁴ I tej kwestii musimy poświęcić nieco więcej uwagi.

Popper w gruncie rzeczy arbitralnie zakłada, iż narodziny naszej cywilizacji liczyć trzeba dokładnie w momencie przejścia od społeczeństwa zamkniętego (trybalnego) do społeczeństwa otwartego. Tymczasem - jak sądzę - należałoby właśnie pogłębić ten problem, pytając o możliwość przejścia do owego społeczeństwa otwartego, a więc postawić właśnie „otwarte” pytanie tam, gdzie Popper przystępuje od razu do podania gotowej odpowiedzi. A wtedy docieramy do ukrytych założeń myślenia Poppera, które de facto nie zostają ujawnione. Otóż opisana przez niego **zmiana** społeczna oparta jest - jeśli chodzi o główne założenia filozoficzne - na ustanowieniu całkowicie innej niż dotychczas funkcji rozumu w poznawaniu świata. Narodziny cywilizacji zostały tu powiązane z narodzinami Rozumu jako jedynego i fundamentalnego odniesienia dla wszelkich działań człowieka oraz wszelkich wartości, którymi ludzie w działaniach owych się posługują. Idei tej - według Poppera - przeczą zaś wszelkie formy społecznego kolektywizmu, ponieważ w wyimaginowanej całości hipostazują one jakąś **pewność** - pewność, która dla wolnego i **krytycznego** racjonalizmu staje się po prostu dogmatem. Realna bowiem jest tylko jednostka, a tzw. humanizm - jego zdaniem - odnosić trzeba po prostu do jej wymiaru.

Pierwotne źródła koncepcji historycznych wiąże Popper z pojęciem **zmiany**. To zaś prowadzi go aż do rozważań wokół przesilenia dziejowego, jakie dokonało się w Grecji starożytnej po upadku jej Złotego Wieku - tzn. do analizy przejścia od arystokracji do demokracji. Ale mamy tu do czynienia - w myśleniu autora *Spoleczeństwa otwartego* - z pewnym paradoksem: jeśli bowiem świadomość zmiany stała się źródłem samego pojęcia historycyzmu, to w takim razie - wydawać by się mogło - Popper w swym racjonalizmie krytycznym winien negatywnie wypowiadać się o takich właśnie „zmianach” społecznych. Ale tego oczywiście uczynić nie może, ponieważ mówi wszak co krok o możliwości przejścia od społeczeństwa zamkniętego do społeczeństwa otwartego, a także o procesach, przebiegających właśnie w społeczeństwie otwartym. Ze sprzeczności tej wynikają dwa równoważne wnioski: albo to, że Popper staje się mimowolnym historycystą, tyle tylko, że „innym” (bo nieświadomym), albo też i to, że sam historycyzm jest tak mocno wpisany w samą materię myślenia racjonalistycznego, że nie da się go całkowicie uniknąć - a to dlatego, że być może, Rozum i historycyzm są po prostu nierozdzielnie związane (historycyzm nie może istnieć bez Rozumu, ale również na odwrót). Oczywiście Popper takich wniosków w ten sposób nie formułuje. Przeciwnie, według niego degeneracja greckiego Złotego Wieku zrodziła pierwszego filozofa zmiany (tzn. historycystę), tj. Heraklita, dla którego świat był sumą procesów, a nie rzeczy. Był to także filozof upadłej arystokracji,²⁵ z ducha której wszak powstała demokracja. Ale - zauważmy - kiedy tylko Popper argumentuje, iż podstawową przyczyną, z powodu której Heraklit wprowadził do tradycji filozoficznej pojęcie **zmiany**, był rozpad społeczeństwa arystokratycznego i narodziny (nie bez dramatycznych walk) społeczeństwa demokratycznego, to tym samym stosuje w praktyce ten typ argumentacji, który nieco dalej zwalcza, a mianowicie rozumowanie właśnie historycystyczne. Oto więc Historia, jej irracjonalny żywioł, coś **czyni, działa, powoduje**. Oczywiście możemy powiedzieć także, że Popper krytykując historycyzm nie zwalcza Historii - i rzeczywiście trudno byłoby udowodnić, że autor *Spoleczeństwa otwartego* Historię jako taką unicestwia. Ale bezsprzecznie można jednak stwierdzić - w węższym sensie i precyzyjniej - że zwalczany przez niego historycyzm, który utożsamiany jest z działaniem praw historycznych, wchodzi do szacownego gmachu krytycznego racjonalizmu kuchennymi drzwiami, albowiem jednak na prawa rozwoju dziejów (choć nie werbalizowane wprost) się powołuje, pokazując jak historia i społeczeństwo oddziałują na samą filozofię społeczną (i nie tylko). Jest to marksistowski moment w rozumowaniu Poppera, którego on sam się nie wypiera (co pokażemy niżej).

Podsumowując ten wątek myśli Poppera stwierdzam: Popper w sposób arbitralny (a bynajmniej ani nie racjonalny, ani tym bardziej logiczny) ustanawia przejście od ducha arystokracji starogreckiej (filozofia Heraklita i Platona przede wszystkim) do samego historycyzmu (czyli teorii zmiany). Równie prawdopodobny jest logicznie wniosek przeciwny - albowiem po arystokratkach raczej należałoby spodziewać się postawy właśnie przeciwniej, tzn. podtrzymującej dotychczasowe *status quo*.

Tymczasem nie pytając ani o prawidłowości rozwoju społeczeństw, ani o naturę historii, Popper wierzy, że można efektywnie wpływać na dzieje człowieka.²⁶ Jak? Oczywiście opierając swoje działanie na własnym rozumie.

Wiara ta oparta jest na przeświadczeniu, że człowiek nie znając ani praw, według których rozwija się rzeczywistość obiektywna, ani praw, które opisują jego świat, mimo to może wytyczać i osiągać cele przez siebie wcześniej założone. Dlaczego? Dlatego, ponieważ zarówno te cele, jak i sposób ich urzeczywistniania wsparte są na potędze rozumu. Rzeczywistość rozumu ma dla Poppera pierwszorzędą realność - wokół niej rozciąga się tylko morze chaosu. Wygląda to z grubsza tak, jakby spod terroru rzekomych praw historycyistów człowiekowi narzucono terror rozumu, zaś pomiędzy obiema tymi sferami tkwi absolutnie *tertium non datur*.

Popper przyjmuje - w planie fundamentalnych rozstrzygnięć filozoficznych - że rzeczywistość, w której żyjemy rozdarta jest nieusuwalną z niej dychotomią: oto z jednej strony mamy prawa rozumu, a z drugiej prawidłowości natury. Pomiedzy nimi zaś Popper nie ustanawia (ani nie pokazuje, że takowe istnieją realnie) żadnego rodzaju zależności - nie jest to ani adekwatność, ani współbieżność, ani też żaden inny związek. Jeśli jednak w ogóle rejestrujemy prawidłowości natury, to znaczy to, że je rozumowo już opanowujemy - a zatem mimo wszystko sytuacja ta zakładałaby istnienie pomiędzy nimi jakiejś relacji. U Poppera nie znajdujemy takich rozwiązań. Ale jednocześnie dzięki owemu zaufaniu, jakim człowiek winien darzyć własny rozum, w sposób poważny i odpowiedzialny - zdaniem Poppera - mówić możemy o społecznej technologii, która ma być przeciwieństwem historycyizmu. Temu ostatniemu przypisuje on nieusuwalny grzech esencjalizmu metodologicznego, który wymaga od badacza, by tropił **istotę** badanej przez siebie rzeczywistości. Inżynier społeczny natomiast jest raczej metodologicznym nominalistą i zamiast badać rzekome ukryte istoty badanych zjawisk, stara się opisać jak się one zachowują w konkretnych sytuacjach. Zdaniem Poppera nominalizm ów charakteryzuje przede wszystkim nauki przyrodnicze, esencjalizm zaś - przynajmniej do tej pory - nauki społeczne. I oczywiście społeczeństwu zamkniętemu przypisuje esencjalizm, natomiast otwartemu - nominalizm.

Równolegle z przedstawionym wyżej podziałem Popper wprowadza podział inny - na prawa natury i prawa normatywne. Twierdzi, że oprócz nazwy nie mają one ze sobą nic wspólnego. O ile w społeczeństwie zamkniętym panuje naiwny monizm, w którym nie nastąpiło jeszcze wyraźne rozróżnienie obu rodzajów praw, o tyle w społeczeństwie otwartym mamy już do czynienia z krytycznym dualizmem, przeprowadzającym granicę pomiędzy tymi grupami praw. Za pierwszego filozofa, który te różnice dostrzegł i opisał Popper uznaje Protagorasa.

Trudno dziwić się Popperowi, że takim szacunkiem darzy on „krytycznego dualistę” Protagorasa. To on przecież pierwszy dał świadectwo wiary w rozum, a na wierze tej oparł całą swoją sofistyczną filozofię. Filozofia ta jednak - i tu musimy zaprzeczyć interpretacjom Poppera - w gruncie rzeczy zwalniała człowieka z jakiejkolwiek odpowiedzialności, ponieważ ostatecznym punktem odniesienia stał się w niej sam człowiek - człowiek podniesiony do miary wszystkich rzeczy pod opustoszałym niebem. Nie jest to dlatego filozofia trwałych prawd, lecz przeciwnie - prawd względnych. I to chyba właśnie Protagoras daje naprawdę teoretyczną podstawę dla historycyizmu - ale tego nie widzi już Popper. Widzi zaś przede wszystkim pierwszy w dziejach filozofii jawny triumf rozumu.

Kwestia Protagorasa i „krytycznego dualizmu” staje się jednak dobrą okazją do poczynienia kilku drobnych uwag na temat całej koncepcji Poppera. Trudno nie zgodzić się z podstawowymi krytycznymi тезami tego autora - o totalitaryzmie, o falsyfikacji, o fallibilizmie i wreszcie o tym, że bardziej realną postawą w życiu jest minimalizacja istniejącego cierpienia, niż budowanie idealnego dobra. I przekonany jestem, że twierdzenia te pozostaną na trwałe w dorobku myśli filozoficznej dwudziestego wieku. Nie zgadzam się natomiast z argumentacją tych тез, która oparta jest a wierze w rozum. Jeden bowiem typ dogmatyzmu (powiedzmy typu ideologicznego) zostaje tu zastąpiony innym - a mianowicie dogmatyzmem racjonalizmu. I należałoby w związku z tym dookreślić znaczenie samego terminu racjonalizm. Oto bowiem z jednej strony racjonalizm rozumieć możemy jako pewną ostateczną instancję naszych działań i wartościowania, a więc w sensie ostatecznego **efektu**, do którego działanie można sprowadzić, z drugiej zaś jako racjonalne działanie, czyli pewien **proces** działania lub wartościowania, który - czego nie można dogmatycznie zakładać - prowadzić może do różnych efektów. O ile w pierwszym przypadku mówić możemy właśnie o racjonalizmie typu dogmatycznego, o tyle w drugim o racjonalizmie urzeczywistnionym (ale bez pretensji do

absolutnej słuszności). I gdyby dalej kontynuować tę myśl to trzeba by stwierdzić, że ów dogmatyzm racjonalistyczny oparty jest w gruncie rzeczy o jakąś arbitralną i w istocie swej... irracjonalną decyzję o jego przyjęciu. Decyzja ta jest logicznie równie prawdopodobna i zwyczajowo równie możliwa, jak decyzja o przyjęciu postawy irracjonalnej. Zyskując jedynie na poszerzeniu wyobraźni filozoficznej, pozostajemy ostatecznie na poziomie literackich obrazów świata, a narzucającym się kryterium oceny staje się opcja estetyczna (tak, jak ją opisał np. Kierkegaard). O szczęściu i cierpieniu rozstrzygamy z pozycji estetyki - oto ostateczna zaiste konsekwencja tej gry filozoficznej. Dlatego - w konkluzji - proponuję nazwać racjonalizm dogmatycznego typu postawą racjonalistyczną (lub po prostu racjonalizmem), natomiast ów racjonalizm urzeczywistniony racjonalnością (lub postawą racjonalną). Jestem za racjonalnością, nie zaś za racjonalizmem (czego dałem wyraz w moim *Hauptwerku* pt. *Tezy o ethosofii*).

I z tego też między innymi powodu nie przekonuje argumentacja Poppera o owym sztywnym i absolutnym rozdzieleniu praw naturalnych i normatywnych, faktów i decyzji. Dualizm ten wprowadza on dlatego, gdyż na nim także oparta jest wiara w rozum (dogmatycznego typu). Dzięki takiemu podziałowi rozum zyskuje tu własną tożsamość - rzekłbym: nasycę się sobą.

Zauważmy: z jednej strony Popper argumentuje, że nie ma racjonalnego (resp. logicznego) przejścia od faktów do decyzji (od opisu do norm), ale jednocześnie z drugiej strony przechodzi gładko do porządku nad tym, że nie ma racjonalnego (resp. logicznego) przejścia od arystokracji do historycyzmu - a teza ta wszak jest podstawą dla jego rozważań o Heraklicie i Platonie. I ten brak racjonalnego (resp. logicznego) wynikania dostrzec można - w szerszym planie problemowym - w **całej** koncepcji krytycznego racjonalizmu Poppera. Oto bowiem - zgodnie z zasadami logiki, na której wszak ów racjonalizm ma być oparty - należałoby pokazać, że istnieje jednoznaczne wynikanie wiedzy z niewiedzy - przejście od nienauki do nauki (zwłaszcza krytyczno-racjonalnej). Tylko wtedy bowiem wiedza taka może być logicznie ugruntowana, a nie tylko deklaratywnie przyjęta. Tymczasem nie ma nawet śladu podobnej refleksji w myśli Poppera, a jego cała teoria przyjmuje postać znanej figury myślowej, kreślonej przez charakterystyczną tautologię: „Jeśli A, to... A”. Jest to zatem teoria o strukturze samowyjaśniającej się monady - dalej rozpoczyna się strefa wiary, w tym wypadku wiary w rozum.

Jeśli bowiem przyjmie się całkowitą rozłączność pomiędzy normą a faktem, to wtedy nieuchronnie rozum okopuje się w swych własnych granicach - to wszak także swoje „zamknięte” społeczeństwo rozumu. Myślę, że postawa taka dziś - po licznych klęskach cywilizacyjnych, jak wojny światowe i katastrofy ekologiczne - jest już nie do utrzymania. To przecież tę właśnie cywilizację ufundowaliśmy na owej wierze w nieograniczoną moc naszego własnego rozumu. Należałoby zatem - na poziomie rozważań teoretycznych - postawić raz jeszcze kwestię możliwości wynikania norm z samego istnienia.

Dopełnieniem tezy Poppera o krytycznym dualizmie jest twierdzenie o charakterze instytucji społecznych, które jego zdaniem - są jak maszyny. Wydaje się, że filozof nasz zapoznaje niejako ów fundamentalny fakt, iż przedmiot praw społecznych i praw matematyczno-przyrodniczych jest z gruntu różny. Popperowskie „maszyny” raczej odsyłają nas do takiego sposobu wyjaśniania gdzie „przedmiot” jest rygorystycznie oddzielony od wyjaśniającego podmiotu, natomiast w przypadku owej możliwej epistemologii społecznej podział taki nie występuje, a zatem konkluzje Poppera są chybione - przynajmniej przedstawione w tak ortodoksyjnej postaci. Jeśli tak jest, to w takim razie dyskusyjna także staje się sama idea inżynierii społecznej. Generalnie: stosowanie przez Poppera - i to bez dodatkowych założeń - wyjaśnień typu przyrodniczo-technicznego do obszaru życia społecznego wydaje się być w pewnym stopniu teoretycznym nadużyciem (co precyzyjniej pokazuję w pracy *Pewne metodologiczne osobliwości nauk społecznych w świetle twierdzenia A. Tarskiego*).

Popper twierdzi także, że ludzie wzbraniają się przed przyjęciem tezy o dualizmie krytycznym, gdyż są bądź monistami sprowadzając świadomie lub też nieświadomie normy do faktów, bądź też nie chcą przyjąć na siebie odpowiedzialności za własne decyzje. Ale i w tym wypadku odnotować powinniśmy dwa nie rozwiązane problemy. Po pierwsze - dlaczego pojęcie odpowiedzialności jest tu tak jednoznacznie związane z pojęciem dualizmu krytycznego wspartego o absolutny autorytet rozumu? Czy ktoś, kto w swym życiu postępuje inaczej, tzn. ktoś, kto nie akceptuje ani popperowskiego dualizmu krytycznego, ani też nie deifikuje rozumu, nie jest w stanie być odpowiedzialny za

własne czyny? I po drugie - czy każdy, kto nie akceptuje popperowskiego rozdzielenia norm od faktów musi być monistą? I to w takim znaczeniu tego terminu, jakie mu sam Popper nadaje? W obu tych kwestiach trzeba chyba zachować daleko posuniętą powściągliwość.

Podstawą społeczeństwa otwartego jest nie tylko opisany wyżej krytyczny dualizm, ale także połączenie indywidualizmu z altruizmem - tak mówi Popper. Fakt ten powoduje również określony sposób rozumienia etyki. Otóż o ile w totalitarnym państwie Platona „kryterium moralnym jest interes państwa”, o tyle w społeczeństwie otwartym widzimy „protekcjonizm”, tzn. „moralną opiekę władz państwowych nad ludnością”.²⁷ Za twórcę tak pojmowanego protekcjonizmu Popper uważa Lykofrona, ucznia sofisty Gorgiasza. Sofiści bowiem pierwsi rzekomo opowiadali się za egalitaryzmem i indywidualizmem.

Jednym z najciekawszych postulatów popperowskiej filozofii społecznej jest znakomite przeformułowanie tradycyjnego pytania teorii polityki: „kto powinien rządzić?”, na pytanie - „jak zorganizować instytucje polityczne, by uniemożliwić niekompetentnym i złym władcom czynienie zbyt wiele zła?” Takie właśnie instytucjonalne widzenie polityki i możliwości działania politycznego pozostanie trwałym wkładem Poppera do myśli społecznej dwudziestego wieku.

Oprócz owej instytucjonalnej wizji działania politycznego innym godnym uwagi postulatem Poppera jest koncepcja „stopniowego inżyniera społecznego”.²⁸ Jego strategia działania polegać ma raczej na logice małych kroków, a nie na gwałtownej zmianie całej struktury społecznej - działania w imię zwalczania zła już istniejącego, a nie w imię budowania idealnego dobra. W tym wypadku metoda racjonalistyczna eliminować ma możliwość przemocy.

Popper powraca także do podziału praw na zwyczajowe i przyrodnicze. Na tym tle zastępuje prawa typu historyczystycznego pojęciem prawa socjologicznego, a za wzór tych ostatnich uważa prawa „nowożytniej ekonomii”. Nie wyjaśnia jednak czym konkretnie jedne mają się różnić od drugich, szczególnie zaś - co byłoby zapewne interesujące - w jaki sposób owe prawa socjologiczne mają niczego nie przewidywać. Trudno także - ze ściśle teoretycznego punktu widzenia - zrozumieć tezę Poppera, iż „decyzje nie mogą być w żadnym razie wyprowadzone z faktów (lub ze zdań o faktach), chociaż do faktów się odnoszą”.²⁹ **Jak** bowiem się „odnoszą”, skoro nie są z nich „wyprowadzalne”? To tak, jakby tą samą drogą można było przejść tylko w jednym kierunku - a jak się okazuje w przypadku Poppera, kierunku nieobojętnym i znaczącym: zawsze **od** rozumu **do** faktów, ale nigdy na odwrót.

Swoje rozumowanie o dualizmie krytycznym Popper uzupełnia stwierdzeniem, iż jego utrzymanie jest w gruncie rzeczy warunkiem oderwania się od społeczeństwa magicznego - jak to nazywa.³⁰ Trudno zgodzić się z określeniem przez Poppera samej postawy magicznej, które ma polegać na utożsamieniu praw zwyczajowych (umownych) z prawami przyrodniczymi. Tak wyróżnione prawa przyrodnicze są przecież formułowane przez poznający rozum i nie tylko odtwarzają zaobserwowane prawidłowości w świecie obiektywnym, ale także do pewnego stopnia je stwarzają. A przynajmniej trudno wyobrazić sobie całkowicie przekonujący dowód na to, że prawidłowości te istnieją obiektywnie - samo wszak pojęcie obiektywności jest kategorią racjonalistyczną. Jednym słowem trudno jest mówić o nie-racjonalnym przy pomocy racjonalnego.

Autora *Spoleczeństwa otwartego* kojarzy się w tradycji filozoficznej przede wszystkim jednak z jego krytyczną kampanią przeciwko wszelkim filozofom „proroczym” a zwłaszcza z atakiem na heglizm i marksizm. Krytyka ta w istocie nie przekracza teoretycznego horyzontu krytykowanych filozofii.

Korzeni heglizmu Popper szuka już w filozofii Arystotelesa. Uważa, że u autora tego spotykamy już systematycznie opracowaną ideę esencjalizmu, a ta - jak wiadomo z dotychczasowego przedstawiania filozofii Poppera - prowadzi wprost do historycyzmu.³¹ Ten ciąg kategorii: esencjalizm, historycyzm, scholastyzm, wreszcie - utrata wiary w rozum, stanowi nieodmienny front jego potyczek intelektualnych. Pojęcia te bowiem - zdaniem Poppera - prowadzą do jednej z postaci wiary, a ta zawsze ogranicza odpowiedzialność. Powtarza on wielokrotnie tę tezę, choć nie precyzuje znaczenia pojęcia wiary. Twierdzenie to nie jest udowodnione, lecz przyjęte (na wiarę). Z niezwykłą też pasją Popper przeprowadza atak na filozofię Hegla. Zastanawia momentami siła tej argumentacji. Otóż wydaje się, że mamy tu do czynienia z walką przeciwko heretykowi tej samej wiary, tj. wiary w rozum - stąd ta gwałtow-

ność ataku. O ile bowiem u Hegla rozum podniesiony jest do rangi kosmicznej siły tworzącej rzeczywistość, o tyle u Poppera stał się on architektem życia - wiara w „starym” stylu zastąpiona została wiarą w „nowym” stylu, znacznie bardziej utrzymaną w duchu czasów nam współczesnych.

Za rzekome nieposzanowanie rozumu Popper krytykuje także Jaspersa i Heideggera, a potem przechodzi do Marksa. I tu trzeba uważniej wczytać się w teksty Poppera - wiele nieporozumień bowiem wynikło z płaskiego przedstawienia Poppera jako zdecydowanego wroga Marksa. Zaznaczyliśmy wyżej, że stosuje on przecież - choć nieświadomie - niektóre elementy metodologii historyczystycznej w analizie dorobku krytykowanych przez siebie filozofów. Popper czuje wyraźny respekt przed twórcą *Kapitału*³² i bynajmniej nie traktuje go tak, jak wcześniej Hegla. Można powiedzieć nawet więcej: ceni Marksa za jego antypsychologizm i dualizm faktów i myśli³³ (czyli - jak pamiętamy - za ów „krytyczny dualizm”). Ale też - co jest bardziej znane - krytykuje autora *Kapitału* właśnie za jego historycyzm i „proroctwa”, natomiast - co podkreślamy wyraźnie - solidaryzuje się z nim wtedy, gdy ten analizuje (racjonalistycznie) kapitalizm drugiej połowy dziewiętnastego wieku.³⁴ Popper uważa, że w analizie tej Marks w gruncie rzeczy stosuje metodę racjonalistyczną patrząc na społeczeństwo przez pryzmat instytucji społecznych. Wreszcie widzimy zastanawiające analogie między popperowską „logiką sytuacji społecznej” a - wyklinanym w *Nędzy historycyzmu* - holizmem Marksistowskim: oto bowiem okazuje się, że w obu wypadkach „systemowy” punkt widzenia pozwala dostrzec, jak owa całość (sytuacja popperowska) determinuje zarówno rządzących, jak i rządzonych. Wszystko to razem uprawomocnia naszą wcześniejszą tezę, iż są to tylko „klótnie w tej samej rodzinie” tzn. w obszarze panowania wiary w rozum.

I tu raz jeszcze na chwilę powróćmy do wcześniejszego odróżnienia racjonalności od racjonalizmu (oczywiście już na rachunek piszącego niniejsze słowa). Pierwsza - to postępowanie w ramach określonej całości (sytuacji) zgodnie z wymogami rozumu, którego reguły i zasady działania ustala życie („życie” pojmuję tu tak, jak to wcześniej opisałem w moich *Tezach o ethosofii*); druga zaś - to wiara w rozum pojmowany jako ostateczna instancja rozstrzygająca wszelkie problemy: możemy więc powiedzieć, że w tym wypadku rozumny jest nie tylko element owej sytuacji, ale cała sytuacja. O ile zatem racjonalność odnosi się do działań, faktów i wrażeń w życiu, o tyle racjonalizm wyrokuje o życiu jako takim, dając odpowiedzi na pytania fundamentalne - pytanie o sens, cel, zasadę **całego** życia. I dlatego właśnie w tym drugim przypadku występuje w **funkcji** wiary.

Tę wiarę w rozum - w sensie wyżej wskazanym - widzimy u Poppera zarówno w jego dociekaniach metodologicznych, jak i w dziedzinie filozofii społecznej. Oto - przykładowo - stwierdza on, że realnością podstawową dla badacza są przede wszystkim fakty z dziedziny polityki, a nie ekonomii³⁵ - bo są, zapewne, bardziej racjonalne. I to z Marksistowskiej tezy o determinowaniu sfery ideologii i polityki przez stosunki społeczno-ekonomiczne Popper wyprowadza wniosek, iż „polityka jest bezsilna”. Otóż to, co dla Poppera jest bardziej realne (rozum i polityka) bynajmniej nie jest jednak bezsilne. Filozof ten, interpretując Marksa, pomija bowiem cały syndrom problemów związanych ze zwrotnym oddziaływaniem ideologii i polityki na byt społeczny. Marks wszak nie bez powodu pisał, że idee w pewnych sytuacjach stać się mogą całkiem realną siłą społeczną, zdolną porwać masy. Tego nie dostrzegł Popper. A szkoda, ponieważ wówczas należałoby także zauważyć „totalne” upolitycznienie wszystkich sfer życia społecznego w tzw. realnym socjalizmie. Nawet ekonomia staje się wówczas refleksem działań politycznych. Zarówno stalinizm, jak i jego pochodne w szczególności sposób eksploatują ten właśnie aspekt teorii Marksa. Dlaczego więc Popper pomija ten ważny przecież moment w koncepcji Marksa? Nie jest to - jak sądzę - zwykłe przeoczenie. Otóż silna i agresywna presja sfery polityki na byt społeczny jest - w planie rozważań filozoficznych - przejawem triumfu rozumu i zasady subiektywności, który w sposób całkowity, rzekłbym właśnie **totalny**, organizuje i dyscyplinuje materię życia. I jest to ten sam rozum, który wynosi pod niebiosa Popper, tyle tylko, że użyty w innej - być może niespodziewanej dla samego Poppera - funkcji.

Ale przecież ten sam Marks wielokrotnie pisał (choćabyż w *Ideologii niemieckiej*), że nie da się realnie zmienić bytu społecznego jedynie przy pomocy jego regulacji prawno-ideologicznych. Przeciwnie - trzeba wprowadzić rzeczywiste zmiany w samych stosunkach społeczno-ekonomicznych. Jakże ironicznie wyglądać musi z tego punktu widzenia twórczość ustawodawcza w krajach realnego socjalizmu połączona z naiwną wiarą w to, że przy jej pomocy można cokolwiek zmienić, a w szczególności pchnąć naród i państwo do kolejnego kroku w ich rozwoju.

Zaskakuje zatem - zwłaszcza mając w pamięci „instytucjonalną” filozofię polityki - popperowska teza, w myśl której przypisuje się „władzy politycznej znaczenie podstawowe”. Nie jest prawdą, jak utrzymuje Popper, jakoby „władza polityczna może kontrolować władzę ekonomiczną” i tym samym jej należy przypisać realność ostateczną. Oczywiście - wszystko, lub prawie wszystko „możemy”. Jednak nie jest tak, że wszelkie nasze decyzje nie są zakorzenione w bycie. Gdyby tak było, to wówczas stawalibyśmy się absolutnymi władcami siebie, jak i innych. Ale na jakiej podstawie? Kto i jak legitymizuje nasze „możemy”? Popper tych pytań nie stawia, ale to przecież tutaj rozpoczyna się właściwy obszar myślenia o świecie - powiedziałem: „myślenia”, ale przecież nie jest to ów racjonalizm popperowski.

Racjonalizm Poppera jest bowiem w istocie swoistym meta-racjonalizmem, ponieważ z jego wyżyn nie widzi się, że życie, które pragnie on „zracjonalizować” jest **już** w swej najgłębszej podstawie ontycznej oparte o rozum - o horyzontalny typ komunikacji między ludźmi. Nasze życie jest bowiem rzeczywistością człowieka wygnanego z raju, tzn. rzeczywistością zbudowaną na destrukcji wertykalnej płaszczyzny odniesienia dla naszych działań, myśli i wartości. Ta właśnie figura myślowa wydaje mi się fundamentalna dla wszelkich rozważań o istocie życia i racjonalizmu. Jeśli jednak rzeczywiście racjonalizm Poppera jest w gruncie rzeczy metaracjonalizmem, to w takim razie widzimy od razu jego właściwe ugruntowanie ontologiczne: jego właściwym obszarem przejawiania się jest sfera życia. Ale również od razu widzimy coś jeszcze - to mianowicie, że między Rozumem Hegla a rozumem Poppera jest tylko różnica zakresu i stopnia funkcjonowania, a nie samej istoty. O ile bowiem racjonalizm heglowski sięga podstaw życia, o tyle racjonalizm Poppera dotyczy samego życia - pierwszy ma wymiar kosmiczny, drugi życiowy. Obie jednak postawy teoretyczne - przy spojrzeniu na nie z punktu widzenia logicznej antynomii klamcy, przywoływanej już tutaj - są w głębokim sensie irracjonalne, zakładając *a priori* arbitralną decyzję ich przyjęcia.

Ze stanowiska swego krytycznego racjonalizmu Popper krytykuje ostro prorocтва Marksa - jego wiarę w nieuchronne nadejście socjalizmu. Wyrokowanie o nadejściu kolejnych wydarzeń historycznych, a tym bardziej o następowaniu nowych **calych** form życia społecznego, jest w istocie - jego zdaniem - zawsze irracjonalne. Historia bowiem nie ma żadnego, immanentnie jej danego, sensu. Co najwyżej mówić możemy - w terminologii Poppera - o pewnej „logice sytuacji”, a więc o determinantach w obrębie jednej określonej formy historycznej społeczności. Ale to bynajmniej nie upoważnia do snucia rozważań o następstwie form przyszłych; raczej - odczytując intencje Poppera - moglibyśmy powiedzieć w tym wypadku o zależnościach typu synchronicznego, a nie diachronicznego. A zatem o logice pewnych **wydarzeń**, a nie praw. Popper zauważa także, że mówiąc o historii trudno tu odtwarzać jakiś jej kształt pierwotny, jej tylko właściwy - nie jest to, jego zdaniem, droga myślenia racjonalistycznego, albowiem zdawać sobie musimy sprawę z tego, że realnie do czynienia mamy przede wszystkim z interpretacjami historii, a nie z historią jako taką.³⁶ I znowu powraca tu kwestia dualizmu faktów i decyzji - fakty sensu nie mają, sens dany jest zaś tylko decyzjom. Ale - chciałoby się powiedzieć - fakty są i **jesteśmy** także my, fakty te postrzegający. Istnienie zaś nie jest tym, co nie-istnienie - mają zatem szczególny sens i szczególne znacznie te decyzje, które istnienie podtrzymują, a nie zakrywają je. To mogłoby być pierwsze przybliżenie możliwej krytyki owego dualizmu popperowskiego. Dalej - w kroku drugim - z owych fundamentalnych decyzji możemy wyprowadzić następne służące poszanowaniu istnienia. W takiej perspektywie - zarysowanej tu w dużym uproszczeniu - nie można chyba już mówić o „absolutnym” i „nieprzekraczalnym” dualizmie faktów i decyzji. Wydaje się, że dualizm ów ma sens w ograniczonym tylko zakresie, tj. wtedy, gdy badanie nasze zamykamy w obszarze życia nie problematyzując samego życia - tzn. nie stawiając kwestii istnienia. I kiedy Popper raz po raz przypomina swoją „logikę sytuacji” (nawet wyczytując ją z dużą satysfakcją u Marksa) to wyraźnie pokazuje, że jego perspektywa badawcza mieści się właśnie w granicach życia. I rzeczywiście mówić tu możemy o pewnej szczególnej „logice”, której najogólniejszy sens zawiera się w takim formułowaniu reguł występowania kolejnych wydarzeń, że ich racją istnienia mogą być tylko wydarzenia inne - życie uzasadnia samo siebie tak, jak rozum, jego architekt, także sam siebie tłumaczy.

Równoległe z krytyką pojęcia (esencjalistycznego) historii, Popper krytykuje całą koncepcję wartości, którą historycyści budują w oparciu o swoją wizję procesu historycznego.³⁷ Nie można bowiem, po pierwsze, pojmować ich w sposób esencjalistyczny, a po drugie - w oparciu o nie wyjaśniać poszczególnych zjawisk i faktów historycznych. A tak czynią historycyści. I na tym tle dopiero następuje swoiste podsumowanie krytyki filozofii Marksa. Traktowany jest on przez Poppera - wbrew utartym mniemaniom - łagodnie i z rewerencją.³⁸ Popper najwyraźniej

nie może znaleźć właściwego odniesienia dla tej filozofii - a to dlatego, że w gruncie rzeczy pozostaje w granicach tego samego racjonalistycznego paradygmatu myślenia. I choć atakuje filozofię „wyrokującą”, to jednak nie dostrzega, że wyrokowanie owo dokonuje się przecież także w oparciu o swoiste założenia racjonalistyczne. A zatem skrytykować naprawdę filozofię wyrokującą oznacza skrytykować, w tym wypadku, podstawy własnego myślenia - do takich konkluzji Popper jednak nie dochodzi. I z tego samego powodu nie udaje się atak przeprowadzony przez niego na Hegla. Kiedy pisze: „W pewnym sensie nasza analiza rozumu przypomina analizę Hegla”,³⁹ zastrzegając jednak, że ci ostatni byli jednak kolektywistami, to narzuca się bezpośrednio wniosek, iż jest to różnica stopnia, ale nie istoty. I nieprzekonywająco brzmią te argumenty, których „temperatura emocjonalna” - właśnie teraz, kiedy Popper otwarcie analizuje związki swojego racjonalizmu z racjonalizmem Hegla - jest wyjątkowo „ostudzona”, zwłaszcza w porównaniu z rozdziałami, które poświęcone były tylko filozofii mędrca berlińskiego. Popper jednym słowem przechodzi obok tej problematyki. Dlaczego? Wydaje się, że wbrew jego napaściom na Hegla, wiara w rozum samego Poppera jest dokładnie tą wiarą w Rozum, którą głosił właśnie Hegel tyle tylko, że mamy tu właśnie różnicę stopnia i jej zakresu, ale nie jakości, inaczej: samej jej istoty. Rozum u Hegla jest demiurgiem świata a jego urzeczywistnieniem jest ów sławetny panlogizm tego filozofa, wielokrotnie podnoszony w komentarzach. Rozum jest tu racją istnienia całego świata - jest poza nim i tylko tak da się pomyśleć. Jest to zatem racjonalizm o wymiarze kosmicznym. Inaczej u Poppera. Popper jest już świadom tego, że nie istnieje nic poza materią życia i dlatego jego racjonalizm jest racjonalizmem wydarzeń życiowych - stąd tak mocno wysuwana przez niego potrzeba intersubiektywności jako naczelnego wyznacznika krytyczności owego racjonalizmu. Filozof ten jest jednym słowem reprezentantem całkowicie nowoczesnej świadomości filozoficznej, która „wie”, że cała nasza rzeczywistość zorganizowana jest w planie wartości horyzontalnych, a nie wertykalnych. Jeśli tak rzeczywiście jest, to w takim razie należałoby położyć szczególny nacisk na badanie - i to w możliwie najszerszym zakresie - relacji **między** ludźmi, bo to one wszak stwarzają przestrzeń życia. A za ich najważniejszy element Popper uznał właśnie zasadę racjonalności. Tak więc o ile wiara Hegla w rozum była dość jednoznacznym i bezpośrednim odbiciem wiary religijnej, w której miejsce Boga zajął właśnie Rozum i stąd owa kosmiczna perspektywa tego racjonalizmu, o tyle wiara Poppera w moc rozumu jest znacznie bardziej dojrzała, bo przeszła przez pogański nihilizm dwóch wieków i dlatego jedyną możliwą pozycją uświęconego rozumu było umieszczenie go w horyzoncie życia, a nie poza nim - stało się bowiem jasne dla człowieka dwudziestego wieku, że po Hiroszimie i Oświęcimiu nie ma nic „poza”. Taka jest nasza wiara, a jedną z jej artykulacji stanowi krytyczny racjonalizm Poppera. Nawet sama filozofia - zgodzić wypada się z Popperem - „wyłoniła się jako przedsięwzięcie racjonalistyczne”.⁴⁰ A mimo to nie można wykazać ani racjonalnego, ani też logicznego sposobu przejścia od postawy irracjonalnej do trybalizmu i społeczeństwa zamkniętego - a takiego przejścia dokonuje przecież Popper. Oznacza to, że z dużym prawdopodobieństwem możemy wyróżnić postawy racjonalne w społeczeństwie zamkniętym, postawy które są udziałem zarówno rządzących jak i rządzonych, oraz elementy irracjonalne w społeczeństwie otwartym. Każdy taki przykład, jeśli nawet nie obala, to przynajmniej w istotny sposób ogranicza koncepcję Poppera.

Trudno także przyjąć wynikanie - a tak każe wierzyć Popper - pomiędzy racjonalizmem a „dobrymi” stosunkami między ludźmi. Jest ono przyjęte arbitralnie. Mogą bowiem istnieć „dobre” (nawet w sensie Poppera) stosunki społeczne, których przesłankami istnienia są „złe” irracjonalizmy lub też istnieć mogą „złe” (również w sensie Poppera) stosunki społeczne, których przesłankami istnienia są „dobre” racjonalizmy. Osobnym problemem stają się też kryteria takich wartościowań, których dokonuje Popper - tkwią one bezsprzecznie w rozumie, ale wówczas wyjaśnienie takie nosi znamiona tautologiczności: stosunki międzyludzkie są „dobre”, jeśli są racjonalne i jeśli są racjonalne, to są „dobre”. Racjonalizm krytyczny Poppera okazuje się być w tym momencie podobnie wyrokującą filozofią, jak historycyzm.

Rozprawa z Popperem staje się powoli rozprawą z współczesną formą racjonalizmu - lecz bynajmniej nie z racjonalnością: to znaczy staje się rozprawą nie z posługiwaniem się rozumem, lecz z bałwochwalstwem rozumu.

PRZYPISY

- ¹ Karl R. Popper, *The Open Society and its Enemies* (London: Routledge and Kegan Paul, 1962), 224.
- ² Ibidem, 225.
- ³ Karl R. Popper, *Objective Knowledge: An Evolutionary Approach* (London: Oxford University Press, 1972), 333.
- ⁴ Idem, *Conjectures and Refutations: the Growth of Scientific Knowledge* (London: Routledge and Kegan Paul, 1963), 26-27.
- ⁵ Idem, „Reason or Revolution?,” w Theodor Adorno et al., red., *The Positivist Dispute in German Sociology* (New York: Harper & Row Publishers, 1976). Istnieje także wyd. niemieckie. Por. także: Paul Feyerabend, „Dialogue on Method,” w Gerard Radnitzky i Gunnar Anderson, red., *The Structure and Development of Science* (Dordrecht - Boston: D. Reidel Publishing, 1979), 63-64.
- ⁶ Karl R. Popper, „Utopia and Violence,” w Idem, *Conjectures and Refutations*.
- ⁷ Idem, *The Poverty of Historicism* (London: Routledge and Kegan Paul, 1961).
- ⁸ Paul Feyerabend, „In Defence of Aristotle: Comments on the Condition of Content Increase,” w Gerard Radnitzky i Gunnar Anderson, red., *Progress and Rationality in Science* (Dordrecht – Boston: D. Reidel Publishing, 1978).
- ⁹ Popper, *Objective Knowledge*, 121.
- ¹⁰ Karl R. Popper, „Replies to my Critics,” w Paul Arthur Schilpp, red., *The Philosophy of Karl Popper*, vol. II (La Salle, IL: Open Court, 1974).
- ¹¹ Ibidem.
- ¹² Popper, *Conjectures and Refutations*, 232.; Popper, *Objective Knowledge. An Evolutionary Approach* (Oxford: Clarendon Press, 1973), 323. (Drugie wydanie wyżej cytowanej pracy).
- ¹³ Tu korzystam z przedruku w: Popper, *Objective Knowledge*, 106-152. (Wydanie pierwsze).
- ¹⁴ Ibidem, 122-124.
- ¹⁵ Ibidem, 162.
- ¹⁶ Ibidem, 71.
- ¹⁷ Ibidem, 316.
- ¹⁸ Karl R. Popper, „What is Dialectic,” w *Conjectures and Refutations*.
- ¹⁹ Idem, „Indeterminism Is Not Enough,” *Encounter* 4(04) (1973): 20-26.
- ²⁰ Por. Hans Albert, *Traktat über kritische Vernunft* (Tübingen: J. C. B. Mohr (Paul Siebeck) Verlag, 1968).; oraz Idem, *Traktat über rationale Praxis* (Tübingen: J. C. B. Mohr (Paul Siebeck) Verlag, 1978).
- ²¹ Karl R. Popper, *Spółczesność otwarta i jego wrogowie*, tłum. Tadeusz Korczyc (Warszawa: Niezależna Oficyna Wydawnicza, 1987), 9. „Historycyzm naturalistyczny n. p. może utożsamiać prawo rozwoju z prawem duchowym, ekonomiczny zaś z prawem ekonomicznym. Wszystkie te formy łączą z historycyzmem to, że zgodnie zakładają istnienie specyficznych praw historycznych, które można wykryć i oprzeć na nich przewidywania dotyczące przyszłości rodzaju ludzkiego.”
- ²² Idem, *The Poverty of Historicism*.
- ²³ Idem, *Spółczesność otwarta i jego wrogowie*, 1. „Książka ta stara się przy tym wykazać, że cywilizacja nasza nie otrząsnęła się jeszcze z szoku towarzyszącego jej narodzinom, to jest przejścia z trybalnego, czyli zamkniętego społeczeństwa, podporządkowanego siłom magicznym, do społeczeństwa otwartego, które wyzwala władzę krytyczne człowieka.”
- ²⁴ Ibidem, 12-13. „Heraklit bowiem, pierwszy filozof, który nie zajmował się wyłącznie „naturą”, lecz również, a nawet bardziej zagadnieniami etyczno-politycznymi, żył w czasie rewolucji społecznej, kiedy grecka arystokracja trybalna zaczęła ustępować pod naciskiem sił demokratycznych.”
- ²⁵ Ibidem, „Ten nacisk na zmianę, a w szczególności na zmianę społeczną jest nie tylko cechą charakterystyczną filozofii Heraklita, lecz historycyzmu w ogóle.” [...] „historycyści boją się zmiany”.
- ²⁶ Ibidem, 19. „Inżynier społeczny nie pyta o tendencje historyczne ani o przeznaczenie człowieka. Wierzy, że człowiek jest kowalem swego losu i że w zależności od celów, jakie sobie stawiamy, może wpływać na historię i zmieniać ją tak, jak zmieniamy powierzchnię ziemi.”
- ²⁷ Ibidem, 82.
- ²⁸ Ibidem, 114. „Inżynier stopniowy naszego typu będzie więc raczej wyszukiwał i zwalczał największe i najbardziej palące zło społeczne, niż wyszukiwał i walczył o największe dobro ostateczne.”
- ²⁹ Karl R. Popper, *Spółczesność otwarta i jego wrogowie*, tłum. Tadeusz Korczyc (Warszawa: Niezależna Oficyna Wydawnicza, 1987), 46.

³⁰ Ibidem, 126. „Otóż społeczeństwo magiczne, trybalne czy też kolektywne będziemy odąd nazywać społeczeństwem zamkniętym, a społeczeństwo, w którym jednostka ma prawo do osobistych decyzji - społeczeństwem otwartym.”

³¹ Ibidem, tom 2, 12. „Podczas gdy możemy powiedzieć, że interpretacja esencjalistyczna odczytuje definicje normalnie, tzn. od lewej do prawej, to definicja, którą na ogół posługuje się nauka nowożytna musi być odczytywana od tyłu do przodu, tzn. z prawej do lewej; ponieważ zaczyna od formuły definiującej i pyta o jej skrótową nazwę.”

³² Ibidem, 61. „Powrót do przedmarksowskiego stanu nauk społecznych jest dziś nie do pomyślenia [...] jestem gotów przyznać, że to, co napisałem np. o Platonie czy Heglu nosi ślady jego wpływu.”

³³ Ibidem, 77. „[...] chociaż nasze nogi trzymają się mocno gruntu świata materialnego, nasze głowy - a Marks wysoko cenił ludzkie głowy - mają do czynienia z myślami i ideami. Moim zdaniem nie można oceniać marksizmu i wpływu, jaki wywarł, jeśli się nie dostrzeżę tego dualizmu.”

³⁴ Ibidem, 79-80. „Przystępując [...] do krytyki, jak i oceny marksowskiego materializmu historycznego [...] musimy rozróżnić dwie sprawy. Pierwsza to historycyzm, pogląd, że dziedzina nauk społecznych zbiega się z metodą historyczną, czy też ewolucyjną, a zwłaszcza z prorocstwem historycznym. Ta teza, moim zdaniem, powinna być uchylona. Druga sprawa to ekonomizm (czyli „materializm”), tzn. pogląd, że ekonomiczna organizacja społeczeństwa [...] jest sprawą podstawową dla wszelkich instytucji społecznych, a zwłaszcza dla ich historycznego rozwoju. Ten pogląd jest moim zdaniem całkowicie racjonalny.”

³⁵ Ibidem, 93. „Diametralnie przeciwny pogląd reprezentuje stanowisko, do którego doszliśmy w trakcie naszej analizy. Przypisuje on władzy politycznej znaczenie podstawowe. Z tego punktu widzenia władza polityczna może kontrolować władzę ekonomiczną. Oznacza to niezmiernie powiększenie zakresu działalności politycznej.”

³⁶ Ibidem, 203. „[...] historia przeszłości takiej, jaką była naprawdę jest niemożliwa. Możliwe są jedynie interpretacje, które nigdy nie będą ostateczne; każde pokolenie ma bowiem prawo do własnej interpretacji.”

³⁷ Ibidem, 130.

³⁸ Ibidem, 147. „Marks sprawdził się tylko w tym zakresie, w jakim zajmował się analizą instytucji i ich funkcji.”; Ibidem, 150. „Myślę, że wiara Marksa była w najgłębszych swych podstawach wiarą w społeczeństwo otwarte.”; Ibidem, 151. „[...] tym silnym tendencjom aktywistycznym Marksa przeciwdziała jego historycyzm.”

³⁹ Ibidem, 171. „W pewnym sensie nasza analiza rozumu przypomina nieco analizę Hegla i heglistów: wszak i oni traktują rozum jak wytwór społeczny, jak część duszy czy ducha społeczeństwa [...]. Ale są i nie małe różnice. Hegel i hegliści są kolektywistami.”

⁴⁰ Ibidem, 173. „Choć filozofia grecka wyłoniła się na horyzoncie dziejów jako przedsięwzięcie racjonalistyczne, już w samych jej początkach możemy znaleźć ślady mistycyzmu. W tych mistycznych elementach w gruncie rzeczy racjonalnego podejścia znajduje wyraz tęsknota za utraconą wspólnotą i ochroną, jakie daje trybalizm.”

BIBLIOGRAFIA

Albert, Hans. *Traktat über kritische Vernunft* (Tübingen: J. C. B. Mohr (Paul Siebeck) Verlag, 1968).

Albert, Hans. *Traktat über rationale Praxis* (Tübingen: J. C. B. Mohr (Paul Siebeck) Verlag, 1978).

Feyerabend, Paul „Dialogue on Method.” W Gerard Radnitzky i Gunnar Anderson, red., *The Structure and Development of Science*, 63-131. Dordrecht - Boston: D. Reidel Publishing, 1979.

Feyerabend, Paul. „In Defence of Aristotle: Comments on the Condition of Content Increase.” W Gerard Radnitzky i Gunnar Anderson, red., *Progress and Rationality in Science*, 143-180. Dordrecht – Boston: D. Reidel Publishing, 1978.

Popper, Karl R. *The Poverty of Historicism*. London: Routledge and Kegan Paul, 1961.

Popper, Karl R. *The Open Society and its Enemies*. London: Routledge and Kegan Paul, 1962.

Popper, Karl R. *Conjectures and Refutations: the Growth of Scientific Knowledge*. London: Routledge and Kegan Paul, 1963.

Popper, Karl R. „Utopia and Violence.” W Idem, *Conjectures and Refutations*, 355-363. London: Routledge and Kegan Paul, 1963.

Popper, Karl R. „What is Dialectic.” W Idem, *Conjectures and Refutations*, 312-335. London: Routledge and Kegan Paul, 1963.

Popper, Karl R. *Objective Knowledge: An Evolutionary Approach*. London: Oxford University Press, 1972.

Popper, Karl R. *Objective Knowledge. An Evolutionary Approach*. Oxford: Clarendon Press, 1973.

Popper, Karl R. „Indeterminism Is Not Enough.” *Encounter* 40(4) (1973): 20-26.

Popper, Karl R. „Replies to my Critics.” W Paul Arthur Schilpp, red., *The Philosophy of Karl Popper*, vol. II, 961-1197. La Salle, IL: Open Court, 1974.

Popper, Karl R. „Reason or Revolution?” W Theodor Adorno et al., red., *The Positivist Dispute in German Sociology*, 288-300. New York: Harper & Row, Publishers, 1976.

Popper, Karl R. *Spółeczeństwo otwarte i jego wrogowie*. Tłum. Tadeusz Korczyc. Warszawa: Niezależna Oficyna Wydawnicza, 1987.



Edward KAROLCZUK

Regionalny Ośrodek Doskonalenia Nauczycieli i Informacji Pedagogicznej WOM w Rybniku

SPRZECZNOŚCI W FUNKCJONOWANIU DEMOKRACJI ATEŃSKIEJ

Współcześni zwolennicy demokracji odwołują się bardzo często do funkcjonującej w starożytności demokracji ateńskiej, w której o wszystkim miał decydować *demos*, czyli lud. Mówiąc o tej demokracji przemilczają sprzeczności społeczne decydujące o jej powstaniu, to że jedną z głównych przyczyn decydujących o jej powstaniu była chęć wykorzystania demosu w walce pomiędzy rywalizującymi grupami społecznymi arystokracji i oligarchii oraz udział demosu w ekspansywnych wojnach w toczonych w interesach oligarchii. Te przyczyny powstania demokracji położyły się cieniem na jej funkcjonowanie. Pozornie cała władza należała do demosu. Ale aby usunąć zagrożenia z jej strony i aby nie wpłynęła ona na zmianę ówczesnych stosunków społeczno-ekonomicznych, oligarchia i arystokracja sformułowały wiele ograniczeń i forteli prawnych. Przyczyn jej upadku możemy doszukiwać się w chęci narzucania tego ustroju innym i sprzecznościach w łonie samego demosu. Stać się tak musiało, ponieważ demokrację traktowano jako procedurę oderwaną od interesów poszczególnych grup społecznych.

Demokracja oderwana od interesów staje się pustym pojęciem umieszczonym na płaszczyźnie ideologii, czyli fałszywej świadomości. Musimy pamiętać o tym, że ateńska demokracja nie zniosła niewolnictwa, nie zniosła też arystokracji. A w XX wieku demokratyczne procedury pozwoliły dojść do władzy Hitlerowi, i zanegować samą istotę demokracji. Analizowane tu sprzeczności w funkcjonowaniu demokracji ateńskiej występują również w dobie współczesnej, ubrane są jednak w inne kostiumy historyczne.

Politykiem, dzięki reformom którego Ateny mogły uczynić, jak się później okazało, pierwszy krok w kierunku demokracji był Solon (ok. 635-560 roku przed naszą erą). Zniósł on niewolę za długi, pożyczki nie mogły być udzielane pod zastaw wolności drugiego człowieka, a Ateńczycy sprzedani w niewolę zostali wykupieni. Oslabił on pozycję dawnej arystokracji, ale wzmocnił pozycję oligarchii, gdyż podzielił społeczeństwo na cztery grupy majątkowe, przyznając pełnię praw grupie najbogatszej, a dostęp do urzędów odebrał grupie najbiedniejszej. Wszystkim natomiast przyznał prawo uczestniczenia w Zgromadzeniu Ludowym. Od czasów reform Solona podział na grupy społeczne i rodzaje służby wojskowej nakładały się na siebie – warstwy o wyższych dochodach służyły w jeździe i dostarczały państwu okrętów, średniozamożne jako hoplici, a wolne warstwy uboższe zdominowały flotę i lekkozbrojną piechotę. Zadbał o to, aby podział terytorialny szedł w poprzek podziałów klasowych i rodowych, co stało się zachętą do działania na rzecz całej wspólnoty i pierwowzorem dzisiejszych okręgów wyborczych.

Reformy Klejstenesa i Peryklesa

Stworzenie podstaw demokracji przypadło jednak Klejstenesowi (na przełomie szóstego i piątego wieku przed naszą erą), który rywalizował o władzę ze zwolennikiem tyranii Isagorasem, dążącym do wzmocnienia pozycji arystokracji, którego imię jak na ironię oznaczało „wolność słowa”. Klejstenes zrozumiał, że dzięki jedynie swej arystokratycznej frakcji nie odniesie sukcesu, „pokonywany przez rywala Klejstenes zjednywał sobie względy ludu”.¹ Przekupił podobno nawet Pytię. Dzięki poparciu demosu mógł skutecznie przeciwstawić się Isagorasowi, któremu nie pomogło odwołanie się do wojskowej pomocy Spartan, i zmuszenie Klejstenesa i jego zwolenników do ucieczki z kraju. Odpowiedzią na przejściowy sukces Isagorasa było powstanie demosu i wypędzenie Spartan, oraz wydanie na Isagorasa zaocznie wyroku śmierci. Klejstenesa wezwano wówczas do powrotu – ten zaś pragnąc ograniczyć znaczenie i władzę arystokracji, dokonał reform w latach 508/507 przed naszą erą. Zrównał w prawach członków starych rodów i rzemieślniczą ludność napływową. Dzięki temu przy losowaniu urzędników do Rady Pięciuset trafiali ludzie z różnych rodów i ziem.

Jak widać, głównym celem reform w dziedzinie społecznej było pozbawienie rodów arystokracji i oligarchii wpływu na państwo i przekazanie go w ręce większości obywateli. Klejstenes stworzył zapewne ów nowy system właśnie po to, by ograniczyć wpływy swoich, wywodzących się z oligarchii, nieprzyjaciół. Dzięki wprowadzeniu wynagrodzenia w wysokości dwóch oboli dziennie, każdy mógł sobie pozwolić na udział w rządach.

Klejstenes wprowadził także *ostracyzm*. Nie stosowano go jednak zbyt często. W piątym wieku przed naszą erą ostracyzm zastosowano ok. 15 razy, ale już w czwartym wieku stał się martwą literą. Ostracyzm zawierał w sobie wewnętrzną sprzeczność pomiędzy koniecznością wypisania imienia osoby proskrybowanej, zagrażającej demokracji, a istniejącym analfabetyzmem. Zachowało się np. 191 skorupiek z imieniem Temistoklesa, zapisanych, na co wskazuje charakter pisma, przez 14 osób. W jednej ze studni znaleziono również nie wykorzystane ostrakony. Przykłady te dowodzą, że byli tacy Ateńczycy, którzy przed posiedzeniem Zgromadzenia rozdawali wcześniej przygotowane ostrakony dla analfabetów i o istnieniu wyraźnych koterii politycznych.

Istniała sprzeczność pomiędzy publiczną potrzebą posiadania umiejętności czytania i pisania, a prywatnym sposobem jej zaspakajania. Szkoły miały prywatny charakter i były zbyt kosztowne na kieszeń przeciętnego obywatela. Demokracja ateńska zakładała powszechną umiejętność czytania i pisania, a nie podejmowała jakichkolwiek działań, aby zapewnić obywatelom wykształcenie. Sprzeczność ta była łagodzona przez to, że głównym zadaniem Ateńczyka podczas obrad instytucji demokratycznych było słuchanie i głosowanie, a nie pisanie czy czytanie. Tylko w utopiach Platona i Arystotelesa szkolnictwo jest powszechne i obowiązkowe.

Współcześnie problem analfabetyzmu, jako nieumiejętności czytania i pisania, praktycznie nie występuje, ale pojawił się w zmodyfikowanej formie, jako analfabetyzm funkcjonalny, który jest zjawiskiem nabytym w wyniku zaniechania dalszej nauki i chęci wykorzystywania tego, co nauczyło się w szkołach. Analfabetyzm funkcjonalny skutkuje analfabetyzmem politycznym. Ludzie umieją co prawda czytać, ale niektórzy nie rozumieją tego, co czytają w programach politycznych, albo widzą w nich to, czego tam nie ma; umieją pisać, ale nie umieją napisać żadnego pisma urzędowego czy listu; zgłaszają liczne (często wykluczające się) postulaty, ale nie umieją wprowadzić ich w życie, gdyż nie znają mechanizmów funkcjonowania systemu politycznego. Sprzeczność pomiędzy umiejętnością czytania programu politycznego a niezrozumieniem jego sensu, znajduje swój wyraz w wezwaniach do głosowania na tzw. lokomotywy wyborcze lub szyldy i listy partyjne. Umiejętności pozyskania analfabetów funkcjonalnych względami pozamerytorycznymi może prowadzić do zdobycia większości w wyborach.

System demokratyczny ukształtował się w rozwiniętej postaci wyniku działalności kuzyna Klejstenesa – Peryklesa (500–429 rok przed naszą erą). Uprawnienia Areopagu zostały przeniesione na Zgromadzenie Ludowe (*eklezję*). Do uczestniczenia w rządach dopuszczono uboższych obywateli, poprzez wprowadzenie diet dziennych. Strategów wyłączono z systemu stypendiów i za pełnioną funkcję nie otrzymywali od państwa żadnej gratyfikacji. Przeniesiono skarbiec Związku Morskiego z Delos do Aten. Rozbudowano flotę wojenną i port w Pireusie. Połączono Ateny z Pireusem „długimi murami”. Mimo zawartego ze Spartą pokoju na 30 lat (446 rok przed naszą erą) nie rezygnowano z przywództwa Aten. Ateny nie pozwalały na bunty i próby odłączenia się od Związku państw sprzymierzonych, przywracając jego jedność siłą.

Perykles w słynnej mowie pogrzebowej wskazał na wyższość ustroju ateńskiego, za który warto było zginąć. „Nasz ustrój polityczny nie jest naśladowaniem obcych praw, a my sami raczej jesteśmy wzorem dla innych niż inni dla nas. Nazywa się ten ustrój demokracją, ponieważ opiera się na większości obywateli, a nie na mniejszości. W sporach prywatnych każdy obywatel jest równy w obliczu prawa; jeśli zaś chodzi o znaczenie, to jednostkę ceni się nie ze względu na jej przynależność do pewnej grupy, lecz ze względu na talent osobisty, jakim się wyróżnia; nikomu też, kto jest zdolny służyć ojczyźnie, ubóstwo albo nieznane pochodzenie nie przeszkadza w osiągnięciu zaszczytów. W naszym życiu państwowym kierujemy się zasadą wolności. W życiu prywatnym nie wglądamy z podejrzliwą ciekawością w zachowanie się naszych współobywateli, nie odnosimy się z niechęcią do sąsiada, jeśli się zajmuje tym, co mu sprawia przyjemność, i nie rzucamy w jego stronę owych pogardliwych spojrzeń, które wprawdzie nie wyrządzają szkody, ale ranią. Kierując się wyrozumiałością w życiu prywatnym, szanujemy prawa w życiu publicznym; jesteśmy posłuszni każdorazowej władzy i prawom, zwłaszcza tym niepisanim, które bronią pokrzywdzonych i których przekroczenie przynosi powszechną hańbę. Myśmy też stworzyli najwięcej sposobności do wypoczynku po pracy, urządzając przez cały rok igrzyska i uroczystości religijne oraz pięknie zdobiąc nasze prywatne mieszkania, których urok codzienny rozprasza troski. Z powodu zaś wielkości miasta zwozi się tutaj towary z całej ziemi; możemy tedy na równi rozkoszować się wytworami obcych narodów co i naszymi własnymi.”² Dalej zaś wysławiał ateńską skromność i gust, które mogły być wynikiem niezbyt ostro zarysowanych podziałów społecznych i świadczyć o drożności kanałów awansu społecznego. Ludzie, którzy zajmują się rzemiosłem, znają się również na polityce, a każdy Ateńczyk bierze bezpośredni udział w życiu polis i stara się wyrobić własne zdanie o problemach polityki wewnętrznej i zagranicznej. Niechęć ukazał sprzeczności demokracji ateńskiej pomiędzy pięknem i prostotą, wiedzą i zniewieściałością, bogactwem i ubóstwem, państwem i jednostką, aktywnością i biernością, które są pochodną istniejących wówczas podziałów i sprzeczności społecznych: „Kochamy bowiem piękno, ale z prostotą, kochamy wiedzę, ale bez zniewieściałości, bogactwem się nie chwalimy, lecz używamy go w potrzebie; przyznanie się do ubóstwa nie przynosi nikomu ujmy, jednakże jest ujmą, jeśli ktoś nie stara się z niego wydobyć. U nas ci sami ludzie, którzy zajmują się sprawami państwa, zajmują się także swymi osobistymi, a ci, którzy ograniczają się tylko do swego rzemiosła, znają się także na polityce. Jesteśmy jedynym narodem, który jednostkę nie interesującą się życiem państwa uważa nie za bierną, ale za nieużyteczną.”³ Zaangażowanie i ofiarność Ateńczyków są źródłem ich sukcesów militarnych i wysokiej pozycji w całej Helladzie. Miasto jest otwarte dla wszystkich: „nie zdarza się, żebyśmy wydalali cudzoziemców i nie pozwalali komuś uczyć się u nas albo patrzeć na coś, co mogłoby się przydać naszym wrogom”.⁴ Państwo ateńskie zmusiło do uległości wiele ludów, wszędzie postawiono „wieczne pomniki klęsk przez nas zadanych”.⁵ Zdaniem Peryklesa wysoką pozycję wśród państw greckich Ateny zawdzięczają bezinteresownym dobrodziejstwom i przysługom wyświadczonym innym. Ateńczycy są „jedynym narodem, który bez obawy wspomaga innych, nie tyle licząc na korzyść, ile kierując się pełną zaufania wielkodusznością”.⁶

Wbrew dzisiaj powszechnym wyobrażeniom o rozdzieleniu demokracji i przemocy militarnej. Paradoksalnie, czynnikiem sprzyjającym rozwojowi demokracji była wojskowa organizacja społeczeństw Grecji. Od połowy siódmego wieku przed naszą erą zachodzące przemiany w uzbrojeniu i taktyce walki przeobraziły wojownika, zmieniały jego status społeczny i psychikę. Pojawienie się hoplitów, ciężkozbrojnej piechoty, walczącej w zwartym szeregu, podkopało dominację na polu walki arystokratycznej jazdy. Ci drobni posiadacze, którzy byli w stanie pokryć koszty wyposażenia jako hoplity, zostali postawieni na tej samej płaszczyźnie, co bogaci posiadacze koni. „W *polis* stan żołnierski pokrywa się z obywatelskim: kto ma określone miejsce w organizacji wojskowej miasta-państwa, ma je także samo w jego organizacji politycznej.”⁷ Demos tworzą wówczas wolni drobni posiadacze, którzy byli w stanie kupić sobie uzbrojenie. Tłumaczy to w pewnym stopniu dążenie demokracji ateńskiej do ekspansji i stworzenia pod jej rządami ogromnego imperium. Vernant uważa, że bohaterzy Homera jeszcze głównie powożą rydwanami, walczą indywidualnie, walka stanowi mozaikę znaczących pojedynków, decydujących nieraz o losach wojny. „Źródło zuchwałości, która pozwala na dokonywanie tych wspaniałych czynów, wojownik znajdował w *lyssa* rodzaju egzaltacji, wojowniczego szału, w jaki wtrącał go *menos*, zapal zesyłany przez boga. Hoplita natomiast nie zna już walki w pojedynkę: jeżeli zjawia się przed nim pokusa czysto indywidualnego wyczynu, winien ją odrzucić. Jest człowiekiem bitwy toczonej ramię w ramię. Nauczono go trzymać się w szeregu, maszerować w ordynku, atakować wroga jednocześnie z innymi tym samym krokiem, pilnować swojego miejsca pośrodku walki wręcz. [...] Falanga czyni z hoplity, podobnie jak *polis* z obywatela, jednostkę wymieniającą na inne, element podobny do wszystkich

pozostałych. [...] *Eris*, pragnienie triumfu nad wrogiem, wykazania swej wyższości nad nim, winno być na wojnie podporządkowane duchowi wspólnoty, *philia*; siła jednostek ma poddać się prawu grupy.”⁸

Na poszczególnych tryerach, które po wojnach perskich stanowiły trzon floty Aten, znajdowało się ok. 150 wioślarzy, wywodzących się z warstw niższych, kilkunastu hoplitów i kilku oficerów, wywodzących się spośród majątnych i cieszących się autorytetem obywateli. Liczna flota dająca Atenom panowanie na morzu, była organizacją dość demokratyczną. Przekształcenie Aten z potęgi lądowej w potęgę morską musiało więc mieć skutki dla wewnętrznej sytuacji politycznej.

Dla podkreślenia dokonujących się przemian obyczajów na polu walki, Vernant przywołuje podany przez Herodota (około 489 do około 425 roku przed naszą erą) przykład Aristodemos, jedyne z 300 Spartan, broniących Termopil, który powrócił do ojczyzny żywy. Chcąc zmazać hańbę, jaką w oczach Spartan był powrót żywym, szukał śmierci i znalazł ją pod Platejami. Spartanie odmówili mu *aristeia*, specjalnych przywilejów pogrzebowych przysługujących najlepszym w nagrodę za odwagę na polu walki, ponieważ szukał śmierci w szale wojennym dla zmazania swojej hańby i samowolnie opuścił żołnierski szereg.⁹ Podobnie, jak szal wojenny w bitwie i szukanie osobistej chwały, zostaje potępione popisywanie się bogactwem, zbyt kowne stroje, okazałe pogrzeby, ostentacyjna pewność siebie arystokratycznej młodzieży. W Atenach procesy te nie wystąpiły tak drastycznie, jak w Sparcie, gdzie równość połączono nie z demokracją, lecz z rządami oligarchii.

Potocznie sądzi się, że demokracja ateńska była formą samorządu ludu (*demosu*). Tymczasem demokracja była formą i płaszczyzną starcia interesów *demosu* i oligarchii. Z chwilą powstania demokracji, oligarchia nie przestała istnieć, lecz ograniczeniu uległa jej rola polityczna, a pozycja ekonomiczna nie została podważona. Oligarchia jednak na płaszczyźnie politycznej nie poddawała się bez walki, potrafiła również wykorzystywać instytucje demokratyczne w swoich interesach.

Chociaż początek demokracji ateńskiej przypisuje się reformom Klejstenesa, to jednak powstanie jej było wynikiem złożonego procesu, o czym może świadczyć to, że Klejstenes wywodził się z arystokracji, a dziadek jego był ostatnim tyranem Sykionu. Reformy Klejstenesa zapobiegły bezpośredniemu starciu ludu z oligarchią, która uzyskała mocną pozycję po reformach Solona, uchroniły arystokrację przed podziałem ziemi obszarnej. System demokratyczny nie oznaczał powszechnej zgody i harmonii, ale jedynie nowy sposób na położenie kresu najbardziej zażartym i krwawym walkom społecznym. Kiedy w 507 roku przed naszą erą Klejstenes wprowadził w Atenach powszechne głosowanie, to bynajmniej nie po to, by zaprzeczać konfliktom dzielącym ówczesną społeczność, lecz po to, by zakończyć je w sposób pokojowy, by znaleźć reguły rozwiązywania problemów społecznych akceptowalne dla większości obywateli. Stosunek między demokracją a walką społeczną wciąż stanowi przedmiot licznych kontrowersji.

Walka między *demosem* a arystokracją i oligarchią toczyła się przez cały okres istnienia demokracji. Dlatego Arystoteles (żyjący w latach 384-322 przed naszą erą), chociaż był zapewne niechętny radykalnej demokracji, pisał o przykładach dążenia oligarchii do ograniczenia roli *demosu*. Według niego demokracja polegała na władzy zdecydowanej większości wolnej ludności ubogiej nad niewielką grupą bogatych. Pisał, że nie ma demokracji tam, gdzie nieliczni wolni panują nad większością niewolnych. Nie jest też demokracją władza bogatych, nawet jeśli stanowią liczebną przewagę. Demokracją jest wówczas, gdy „wolni ubodzy, przedstawiający większość, dzierżą pełnię władzy w ręku, oligarchia zaś, gdy rządzą ludzie bogaci i ze szlacheńskich rodów, mimo że mniejszość stanowią”.¹⁰

Arystoteles, który był zwolennikiem zasady złotego środka, uważał, że demokracja nie znosiła nierówności ekonomicznych, regulowała jedynie formalne zasady stosunków wzajemnych między bogatymi i biednymi. „Bo równość polega na tym, że ubodzy czy bogaci nie górują jedni nad drugimi co do władzy i żadna strona nie dzierży wyłącznie władzy rozstrzygającej, lecz wszyscy na równi według stosunku liczbowego. W takim razie bowiem, zdaniem demokratów, istnieje w państwie równość i wolność.”¹¹ Cenzus majątkowy jest nie do pogodzenia z demokracją. Według demokratów „prawem jest to, co uchwalili większa masa ludzi”, a według zwolenników oligarchii to, co „postanowi większa własność, ponieważ – zdaniem ich – rozstrzygać winna przewaga majątku”.¹² Jeśli nawet demokratyczne reguły mogą nieść różne treści

społeczne, to nie oznacza, że *wszelkie*. Trudno bowiem uznać, że większość obywateli będzie z całą świadomością rzeczy głosowała przeciwko swoim żywotnym interesom. Trudno też oczekiwać, że uprzywilejowana mniejszość dobrowolnie zrezygnuje ze swego poziomu i stylu życia. Pojmowanie równości i sprawiedliwości przez zwolenników demokracji i oligarchii wzajemnie się wykluczało. Jeśli decyduje niewielu „to jest to tyrania”, „a jeśli dzieje się to, czego chce większość, to nie będzie tu sprawiedliwości, bo większość przeprowadzi konfiskatę [dóbr] bogatych pozostających w mniejszości”.¹³

Demokracja była ustrojem, w którym władza należała do ludu, nie zawsze jednak prowadzącym do rezultatów służących ogółowi ludności. Ogół bowiem dostrzegał swój interes głównie w drobnych i doraźnych korzyściach, a zatem nie był w stanie prowadzić długofalowej polityki. Wadą demokracji, według Arystotelesa, była możliwość decydowania przez lud mający większość i władzę, często z pominięciem i naruszeniem dotychczasowego prawa. Dlatego demokracja miała skłonność do przekształcania się w tyranię. Nie było więc przypadkiem to, że wielu tyranów wywodziło się spośród przewodzących demosowi demagogów.

Sprzeczności systemu demokratycznego

Już starożytni dostrzegali więc, że przyczyną powstania systemu demokratycznego były istniejące sprzeczności społeczne. One też wpłynęły na sprzeczności samego systemu demokratycznego.

To dzięki wewnętrznym sprzecznościom systemu demokratycznego było możliwym również wykorzystywanie go i realizowanie swoich interesów przez oligarchię. Sprawowanie władzy przez mniejszość było możliwe dzięki specjalnym, na pierwszy rzut oka niepozornym, zabiegom oligarchii. W **pierwszym** opisanym przykładzie Arystoteles wskazywał, że prawo do uczestniczenia w Zgromadzeniu Ludowym i sądach przysięgłych przysługiwało wszystkim, którzy się zapisali na listę. Jeśli jednak nie przyszli, mimo zapisania się, musieli zapłacić wysokie kary. Kary te zniechęcały ich do zapisywania się w ogóle i udziału w zgromadzeniach i sądach. Sami więc pozbawiali się swoich praw obywatelskich. W **drugim** przykładzie Arystoteles wskazywał, że prawo nakładało na ludność bogatą obowiązek posiadania broni i udziału w ćwiczeniach wojskowych. Ale ubodzy nie byli zobowiązani do posiadania broni. Na bogatych zaś nakładano kary jeśli jej nie posiadali. Ubodzy stronili bezkarnie od ćwiczeń wojskowych. Arystoteles pisał, że były to „oligarchiczne sztuczki prawodawcze”.¹⁴ Lud sam pozbawiał się w ten sposób środków obrony swoich praw.

Z tego, co podaje Arystoteles w swojej analizie ustroju Aten, wynika, że wprowadzenie odpłatności za udział w sądach ludowych związane było również z walką z oligarchią. W latach sześćdziesiątych piątego wieku przed naszą erą dużą rolę polityczną odgrywał Kimon, syn Miltiadesa, zwycięzcy spod Maratonu i trackiej księżniczki. Kimon jako wódz kilkakrotnie odniósł zwycięstwo nad Persami, czym umocnił rolę Aten w Związku Morskim. Należał do zwolenników wygnanego Temistoklesa¹⁵ i był współubiegającym się z Peryklosem o poparcie ludu w staraniach o urząd. Arystoteles pisze o jego ogromnym bogactwie, pomocy udzielanej dla potrzebujących, że posiadłości jego były nawet nieogrodzone, aby każdy, kto chce mógł jesienią korzystać ze zbiorów. Perykles, który nie posiadał tak wielkiego majątku, aby mógł konkurować z hojnością Kimona, zdecydował się za radą innych na wprowadzenie odpłatności dla sędziów, żeby dać „ludowi to, co i tak jest własnością ludu”. Inni zarzucali Peryklesowi, że w wyniku tego wszyscy ubodzy zostali zachęcani do udziału w losowaniu stanowisk „bardziej niż ludzie wartościowi”. To zaś ułatwiło „przekupstwo sędziów”.¹⁶ Wprowadzenie opłat za pełnienie obowiązków sędziowskich miało swoje społeczne i polityczne konsekwencje. „Skoro obywatele zaczęli czerpać materialne korzyści z działalności politycznej, nie byli skłonni mieć zbyt wielu innych, z którymi musieliby się dzielić. Od reform Peryklesa przepaść oddzielająca obywateli od nieobywateli pogłębiała się, a stan obywatelski przekształcił się w zamkniętą grupę ludności o bardzo ograniczonej możliwości wzrostu.”¹⁷

Arystoteles pisze, że Perykles był pierwszym przywódcą stronnictwa ludowego, który „nie cieszył się dobrą sławą u obywateli z klas wyższych; poprzednio natomiast zawsze przywódcami ludu byli przedstawiciele klas wyższych”.¹⁸ Z kolei Tukidydes pisze, że Perykles dzięki swej mądrości i autorytetowi posiadał zdolność do manipulowania tłumnym Zgromadzeniem Ludowym: „czasem też gniewnie do ludu przemawiał”, czasem też „potrafił ich zastraszyć”, „kiedy znowu bez uzasadnienia wpadali w panikę, dodawał im otuchy”, dzięki temu „z łatwością

trzymał lud w ryzach i nie lud nim kierował, ale on ludem”. Zdaniem Tukidydesa była to formalna demokracja, gdyż w rzeczywistości „były to rządy pierwszego obywatela”. Następcy Peryklesa, którzy nie byli już tak wybitni, „zaczęli schlebiać ludowi, a niekiedy nawet poświęcali dla tego celu interesy państwa”.¹⁹

Arystoteles w *Polityce* zastanawiał się nad przyczynami zmian ustrojów politycznych. Jeśli dochodziło do upadku demokracji, to głównie za sprawą działalności demagogów, którzy „zmuszają ludzi zamożnych do zrzeszenia się już to przez wytaczanie im na własną rękę złośliwych procesów (a przecież wspólny strach zbliża do siebie i najgorszych nieprzyjaciół), już to przez publiczne podburzanie przeciw nim tłumu”.²⁰

Demagodzy mieli zatem zbyt dużą swobodę działalności w demokracji. Ale czy bez tej swobody demokracja była do pomyślenia? Czy nie byłoby to ograniczenie zasady suwerenności ludu? Jakie przyjąć kryteria suwerenności ludu? Rozwój retoryki i wzrost roli demagogów był z pewnością wyrazem dominacji Rady, Zgromadzenia Ludowego i sądów w życiu politycznym Aten. Demagogom szło jednak nie tyle o głoszenie prawdy, ile o przekonywanie zebranych do swoich racji poprzez odwołanie się nie tylko do ich wiedzy, ale także uprzedzeń, egoizmu czy mitologii.

Arystokracja i oligarchia nigdy nie pogodziły się z utratą swej pozycji politycznej, nawet jeśli zachowywały swą pozycję ekonomiczną. Zdaniem Arystotelesa podstawą wrogości oligarchii do demokracji jest zagrożenie jej materialnych interesów. Demagodzy (od greckich słów *demos* – lud, i *ago* – prowadzę, dosłownie: przywódca ludu) dla zdobycia popularności wśród ludu „trapią możnych i albo parcelują ich majątki, albo ukrócają ich dochody przez narzucanie im nadzwyczajnych świadczeń na rzecz państwa [...], albo też wytaczają im złośliwe procesy, aby mieć powód do zajęcia na rzecz skarbu majątków bogaczy, w ten sposób zaś pobudzają do spisków i buntów przeciw istniejącemu ustrojowi”.²¹

Chociaż Arystoteles był niechętny świadomej zmianie struktury społecznej i nie wdział takiej potrzeby, to jednak wskazywał, że mogą być różne rodzaje demokracji, zależne między innymi od składu socjalnego poszczególnych społeczeństw. Ponadto, dostrzegał, że w ramach tego samego ustroju wybory urzędników mogły odbywać się w sposób oligarchiczny, a sędziów w sposób arystokratyczny lub odwrotnie, a nawet w innej kombinacji. Najczęściej ustrojem przeciwnym demokracji była oligarchia. Z założenia, ustrój demokratyczny gwarantował wszystkim wolność. Wolność nie oznaczała anarchii, w niej się „na przemian to słucha, to rozkazuje”. „Bo prawo w ujęciu demokratycznym polega na tym, że za podstawę równości przyjmuje się liczbę, nie wartość. Jeśli się zaś tak ujmuje prawo, to tłum jest z konieczności czynnikiem rozstrzygającym i co większość uchwali, jest ostatecznie załatwione, a tym samym jest prawem.”²² Ponieważ ludności ubogiej jest więcej, musi ona zatem odgrywać większą rolę w państwie i społeczeństwie. Drugą cechą gwarantowaną przez demokrację jest możliwość urządzania sobie życia tak, jak każdy sobie tego życzy. To jednak może być w sprzeczności z interesami innych. Dlatego lekarstwem na to może być przemienne podległość i zależność ludzi od siebie, a to wiąże się z pierwszą cechą – równością ludzi.

Z tych ogólnych założeń demokracji i wewnętrznych sprzeczności systemu demokratycznego wynikają następujące instytucje gwarantujące demokrację: „Wszyscy urzędnicy są wybierani spośród wszystkich. Wszyscy panują nad każdym i każdy nad wszystkimi na przemian. Urzędy obsadza się w drodze losowania i to albo wszystkie, albo te, które nie wymagają szczególnego doświadczenia ani umiejętności. Urzędy nie są uzależnione od żadnego cenzusu majątkowego albo tylko od bardzo niskiego. Żadnego urzędu nie może ten sam człowiek dwa razy piastować albo też jest to dopuszczalne niewiele razy, albo w niewielu wypadkach, z wyjątkiem stanowisk wojskowych. Urzędy są krótkotrwałe albo wszystkie, albo w tych wypadkach, gdzie to możliwe. Sędziami są wszyscy, albo też są oni powoływani spośród wszystkich, a wyrokują o wszystkich sprawach, albo też o największych i najważniejszych, jako to: o sprawozdaniach, o zagadnieniach ustrojowych i prywatnych umowach. Zgromadzenie ludowe rozstrzyga we wszystkich sprawach, albo przynajmniej w najważniejszych, żaden zaś urząd nie ma w niczym władzy rozstrzygającej albo też w bardzo niewielu wypadkach.”²³ Pensje płacone urzędnikom i za udział w zgromadzeniach i sądach nie powinny być zbyt wysokie, gdyż przyciągają one tłum do władzy. Żaden urząd nie powinien być dożywotni, a jeśli by taki pozostał po poprzednim ustroju, to nie powinien posiadać realnej władzy lub powinien być obsadzany drogą losowania.

Zdaniem Arystotelesa demokracja była z reguły ustrojem trwalszym niż oligarchia. W oligarchii występowała bowiem podwójna sprzeczność – jedna w łonie samej warstwy oligarchii, a druga pomiędzy oligarchią a ludem. W demokracjach mieliśmy głównie do czynienia ze sprzecznością w stosunku do oligarchii, „a nie przejawiają się jakieś uwagi godne ruchy wśród ludu przeciw niemu samemu skierowane”.²⁴

Sądy

W związku z istnieniem stosunków towarowo-pięniężnych wystąpiły sprzeczności w łonie sądownictwa ateńskiego. Z jednej strony oskarżenia mogły wносить jedynie osoby poszkodowane, a z drugiej Solonowi przypisuje się wprowadzenie reformy pozwalającej każdemu obywatelowi możliwość wytoczenia procesu w imieniu osoby poszkodowanej. Z jednej strony – każdy Ateńczyk musiał prowadzić swe sprawy osobiście, zabraniano mu opłaceniu innego obywatela, aby wystąpił w sądzie jako obrońca, a z drugiej – za zgodą sądu można było podzielić się czasem z przyjacielem lub krewnym jako „współmówcą” (*synegori*). Z jednej strony obywatel występował osobiście, ale z drugiej, wygłaszał często mowy przygotowane przez opłaconych logografów. System nie pozwalał na istnienie płatnych „współmówców”, ale milcząco przyzwalał na istnienie logografów. W systemie sądowym istniał sykofantyzm, czyli płatne donosicielstwo. Obywatel, który donosił, w przypadku uwieńczonego sukcesem oskarżenia, otrzymywał nagrodę. Sykofantyzm oznaczał wykorzystywanie niezbywalnych praw obywatela do oskarżenia dla osiągnięcia własnej korzyści, a niejednokrotnie odbywał się niezgodnie z prawem, i wykorzystywano go do szantażu. Aby utrzymać sykofantyzm w pewnych ryzach, z jednej strony, przyjmowano ustawy skierowane przeciwko sykofantom, a z drugiej, aby przeciwdziałać wnoszeniu niesłusznych oskarżeń, wprowadzono kary dla sykofantów, jeśli ich wniosek nie uzyskał 1/5 głosów sędziów. Sykofanci, występujący jako oskarżyciele publiczni, wstydzili się swego sykofantyzmu, i starali się przedstawić jako osobiści wrogowie osoby oskarżonej. W sądzie nie można było powoływać się na precedensy sądowe – uważano, że prawo i władza orzekania należą do sądujących daną sprawę sędziów, którzy nie są związani tym, co inni mogli innego dnia zawyrokować. Przed wydaniem wyroku sędziowie nie dyskutowali między sobą, tylko głosowali. Wysokość kary była proponowana przez strony procesu w granicach rozsądku, a sędziowie głosowali nad jej wyborem, a sami nie proponowali kary. Tak rozumiano suwerenność *demosu*. „Zwykły przypadek mógł sprawić, że drobniejszych przestępców skazywano i zabijano *pour encourager les autres* [aby zachęcić innych, w sposób obliczony na efekt – E.K.], podczas gdy poważniejsze zbrodnie uchodziły bezkarnie, gdyż nikt nie wniósł oskarżenia lub przestępcy udało się wymigać dzięki przekupieniu potencjalnych oskarżycieli.”²⁵

W czwartym wieku przed naszą erą wzrosła polityczna rola sądów, co zapewne wynikało z chęci ograniczenia istniejącej w poprzednim okresie radykalnej demokracji, którą obarczano winą za klęskę w okresie wojny peloponeskiej. „Doszło do tego, że kłótnie między politykami, a nawet debaty nad polityką i strategią państwa, toczyły się równie często w sądach, jak i na Zgromadzeniu.”²⁶ Procesy wytaczano sobie osobiście lub przez podstawionych ludzi. Chodziło o taktyczne rozgrywki na oczach ludzi, doprowadzenie do skazania, wygnanie lub zasądzenie dużej grzywny przeciwnikowi politycznemu.

Losowani i wybierani urzędnicy wynikiem sprzeczności systemu demokratycznego i stosunków społecznych

W systemie demokracji ateńskiej ujawniła się sprzeczność pomiędzy zapewnieniem udziału wszystkim obywatelom możliwości udziału w sprawowaniu władzy i kierowania poszczególnymi dziedzinami życia społecznego, a koniecznością zapewnienia kompetencji bezpośrednim realizatorom decyzji politycznych. Sprzeczność ta miała swoje odzwierciedlenie w systemie powoływania urzędników na stanowiska państwowe. Z jednej strony, aby dać wyraz suwerenności ludu, powoływano obywateli na funkcje drogą losowania, a ponieważ społeczeństwo było zsakralizowane, mówiono o wypełnianiu woli bogów, z drugiej zaś strony, chciano uchronić się od przypadków i dać wyraz poszanowaniu wiedzy i doświadczenia warstw lepiej sytuowanych, stąd też przedstawicieli ich powoływano drogą świadomego wyboru. Nawet jeśli kapłanów powoływano drogą losowania, to jednocześnie podlegali oni rutynowemu sprawdzeniu kwalifikacji, poprzedzającemu objęcie urzędu, co może świadczyć o dostrzeganiu różnicy pomiędzy losowaniem a wolą boską, jak i sceptycznym stosunku do boskiej wszechwiedzy. Losowanie było więc

procedurą demokratyczną, a nie religijną. Stosunek do losowania był często pochodną miejsca zajmowanego w hierarchii społecznej. Hansen pisał, że „Oligarchowie opowiadali się za wyborem i sprawowaniem funkcji publicznych przez jednostki, demokraci wybierali losowanie i kolegialność.”²⁷

Wyborów dokonywano głównie na funkcje wojskowe, w tym na najważniejszą w państwie funkcję stratega. Uważano, że stanowiska wojskowe wymagają zdolności i kwalifikacji i dlatego dopuszczano również możliwość reelekcji. Urzędy wojskowe wolno było sprawować wiele razy, natomiast wszystkie inne tylko raz, z wyjątkiem godności członka Rady Pięciuset, którym można być dwa razy. Wybierano przedstawicieli Aten na zebranie członków amfiktionii.²⁸ Wybierano również osoby odpowiedzialne za budowę okrętów, które odgrywały ważną rolę w strategii militarnej i politycznej Aten. Wybierano dziewięciu skarbników przy świątyni bogini Ateny i innych bogów. 20 skarbników kasy związkowej i innych kas państwowych. Dziesięciu ofiarników i dziesięciu kierowników uroczystości państwowo-religijnych. Ze zrozumiałych względów dokonywano wyboru Sekretarza Zgromadzenia, który odczytywał dokumenty na Zgromadzeniu lub w Radzie. Początkowo wybierano również archontów, ale później, od 487/486 roku przed naszą erą, zaczęto ich losować.

Drogą losowania obsadzano wiele urzędów, uważając, że był to wyraz suwerenności *demosu*, a brak kompetencji miał być rekompensowany przez inne wartości. Losowano przewodniczącego prytanów, który prowadził obrady Rady i Zgromadzenia. Losowano na szereg funkcji kontrolnych, skarbników, osoby kontrolujące targowiska, jednostki miary i wagi, pobierające opłaty rynkowe, rozstrzygające spory, nadzorców nad spichlerzami portowymi, nadzorów więzień, osoby nadzorujące remont świątyń, nadzorców dróg, losowanie sędziów przeprowadzają wszyscy archonci, każdy ze swojej *fyli*. Sędziami mogli być wszyscy, którzy ukończyli 30 lat, o ile nie byli dłużnikami państwa i nie byli pozbawieni praw. Odmowa pełnienia funkcji *diaityty*, rozjemcy rozpatrującego skargi prywatne, prowadziła do utraty praw obywatelskich.

Kiedy stosunki towarowo-pieniężne zaczęły wdzierać się do stosunków politycznych i doszło do tego, że demy zaczęły handlować stanowiskami – losowanie zaczęto przeprowadzać z całej *fyli*.

Wylosowani, jak i wybrani urzędnicy (archont, król, thesmothet, polemarcha, sekretarz) przechodzili badania przed Radą 500 (procedurę *dokimazji* w *dikasterionie* przeznaczonym dla sądu) i dopiero po zatwierdzeniu obejmowali funkcje. Ten, kogo kandydaturę odrzucono, początkowo tracił urząd, a w czasach późniejszych mógł odwołać się do sądu. Zatwierdzeni urzędnicy składali publiczną przysięgę i ofiary. Kandydat mógł jednak zawsze zostać odrzucony, jako osoba niegodna urzędu. Jeśli w czasie przesłuchania ujawniono jakieś przestępstwa, składano dodatkowe odrębne oskarżenie przed sądem.

Ateńczycy około 100 urzędników wybierali, a około 1100 losowali (500 do Rady i około 600 innych). Nie można było zostać urzędnikiem na dwa lata z rzędu, ale można było nim być co dwa lata. To sprawiało, że urzędy skupiały się w rękę niewielkiej grupy ludzi. Wyboru dokonywano w sposób jawny, przez podniesienie ręki. Wyboru nie uważano za antydemokratyczną procedurę, pod warunkiem, że wszyscy obywatele mogli uczestniczyć w głosowaniu i każdy obywatel mógł zostać wybrany. „Dzieje Aten pokazują jednak, że połączenie losowania i wyboru prowadziło do koncentracji władzy w rękach obieralnych urzędników.”²⁹

Uwzględniając doświadczenia Aten, wiele wieków później Rousseau pisał, że losowanie i wybór nie są cechą monarchii. Losowanie nadaje się do stanowisk wymagających posługiwania się kryteriami subiektywnymi, jak zdrowy rozsądek, poczucie sprawiedliwości, uczciwość – przydatnymi na przykład w sądownictwie. Poza tym obsadzanie urzędów przez losowanie miałyby mało niedogodności w „prawdziwej demokracji”, gdzie panowałyby powszechna równość obyczajów, zdolności, zasad i majątku. W takich warunkach wybór na funkcje urzędnicze nie wiązałby się z zażartą walką polityczną, a stałby się prawie obojętny.³⁰

José Saramago, najbardziej znany współczesny pisarz portugalski, laureat literackiej *Nagrody Nobla* w 1998 roku, członek *Portugalskiej Partii Komunistycznej*, w artykule pt. *Co zostało z demokracji?*, przypomniał grecką tradycję demokracji, która oznaczała władzę ludu. W potocznym rozumieniu w społeczeństwie obywatelskim rządzić mogą ci, którzy mają predyspozycje do rządzenia. Ateńczycy sporządzili listę uprawnień do zajmowania okre-

ślonej pozycji w państwie-mieście: wcześniejsze lub wyższe urodzenie, pokrewieństwo z określonymi ludźmi lub bogami, dominacja silniejszych nad słabszymi, przewaga tych, którzy wiedzą nad tymi, co nie wiedzą, tych, co mają autorytet, najlepszych nad gorszymi. Wszystkie te uprawnienia do rządzenia są hierarchiczne i wydają się zgodne z naturą. Jednakże polityka pojawia się wówczas, gdy rządzenie zostaje oddzielone od pokrewieństwa. Siódmym uprawnieniem – zdaniem Jacques’a Rancière – pozwalającym atenczykom na sprawowanie władzy była „przychylność bogów”, objawiająca się obejmowaniem urzędów w wyniku losowania.

Z punktu widzenia osób posiadających inne predyspozycje (z tytułu urodzenia, bogactwa i wykształcenia), sprawowanie władzy przez osoby przypadkowe było skandalem. Demokracja stawała się kaprysem bogów – „siódme uprawnienie to po prostu nieobecność uprawnienia”.³¹ Stało ono w sprzeczności do wszystkich uprawnień do rządzenia, ale jednocześnie było istotą ówczesnej demokracji. Współcześni eksperci, deklarując nadal wiarę w bogów lub Boga, oddzielili jednak demokrację od losowego przypadku, uważając, że pasował on do starożytności, ale nie do czasów współczesnych, które wymagają ludzi mądrych. W tym dyskursie należy uwzględnić to, że jeśli starożytni przyjęli zasadę losowania urzędników, to dlatego, że „losowanie stanowiło lekarstwo na znacznie poważniejsze i bardziej prawdopodobne zło, niż rządy ludzi niekompetentnych, rządy znamionowane przez pewną szczególną kompetencję ludzi zdolnych do przejmowania władzy na drodze intrygi”.³² Wbrew zdroworozsądkowemu mniemaniu, losowanie w niczym nie uprzywilejowywało ludzi niekompetentnych kosztem kompetentnych. Dobre rządy, to rządy ludzi, którzy nie pragną rządzić we własnym interesie przy pomocy intryg. Według starożytnych nie ma sprawiedliwości bez roli przypadku.

Na sprzeczności między merytorycznymi i politycznymi kompetencjami urzędników zwrócił uwagę Sokrates, który miał powiedzieć, że nigdy nie zgodzilibyśmy się na to, aby sternika na okręcie wyznaczano przez losowanie. Problem roli niekompetencji urzędnika, a mimo to stabilizowania systemu politycznego, w karykaturalnej postaci wystąpił wiele lat później, kiedy cesarz rzymski Kaligula mianował swego wyścigowego konia senatorem.³³

W Atenach rządili więc ci, którzy nie mieli żadnego prawa do rządzić, prócz tego, że byli uprawnieni do bycia rządzonymi. Władza najlepszych była uprawomocniona przez władzę równych. Należy przy tym mieć na uwadze to, że ateńska demokracja nie oznaczała likwidacji systemu wyzysku ekonomicznego i ucisku politycznego. „Nieegalitarne społeczeństwo może funkcjonować wyłącznie dzięki wielości egalitarnych relacji.”³⁴ Demokracja nie była jednak formą panowania arystokracji nad ludem lecz formą starcia arystokracji z ludem.

Wynagradzanie polityków

W demokratycznym państwie-mieście podstawową zasadą było wynagradzanie obywateli za wykonywanie przez nich obowiązków politycznych. Natomiast tam, gdzie panowały oligarchie, wszyscy pełniący funkcje publiczne, musieli je pełnić bezpłatnie (za darmo). Urzędnicy ateńscy otrzymywali wynagrodzenie aż do oligarchicznego przewrotu w 411 roku przed naszą erą, gdy nastąpiło prawie zupełne zniesienie diet urzędniczych. Po przywróceniu demokracji w 403/402 roku przed naszą erą, wprowadzono pensje dla sędziów, członków Rady i zaczęto płać dla obywateli za udział w Zgromadzeniu Ludowym. Nigdy natomiast nie powrócono do wynagradzania urzędników, zarówno tych losowanych, jak i wybieranych. Wyjątek stanowili *archontowie*, którzy byli opłacani również przez oligarchię, urzędnicy zamorscy i kilku innych, co nie oznacza, że większość urzędników nie ciągnęła korzyści z racji piastowanego urzędu. Strategowie byli wynagradzani jedynie w czasie wypraw, a ponadto zwycięski strateg otrzymywał udział w łupach, dary od innych państw czy cudzoziemców. Nierzadko osoby uhonorowane zawłaszczwały sobie złote wieńce przeznaczone bogom. Nadzorcy stoczni mogli przyjmować upominki od *trierarchów* za zaopatrzenie okrętów lub ożaglowanie. Urzędnicy przygotowujący sprawy i przewodniczący sądom, przejmowali część opłat sądowych. Osoby wykonujące obowiązki religijne otrzymywały część mięsa ofiarnego, niekiedy o znacznej wartości, które było kupowane z funduszy publicznych. Niekiedy urzędnicy musieli sami ponosić koszty wydatków publicznych, lub musieli uzupełnić z własnej kieszeni fundusze przyznane im przez państwo.

Takie uboczne dochody nie były regulowane przez prawo, ale były tak długo tolerowane jako dary i dochody uboczne, jak długo strategowie, czy inni politycy odnosili sukcesy i byli lojalni wobec Aten. Bywały też łapówki, towarzyszące stosunkom towarowo-pieniężnym, będące przejawem korupcji i zdrady. Dzisiaj powiedzielibyśmy, że korupcja była strukturalnym elementem demokracji ateńskiej, ale „Ateńczycy nie przeprowadzali ostrego rozróżnienia mię-

dzy darami a łapówkami: jest wielce wymowne, że znali tylko jedno słowo na oznaczenie obydwu – *doron* – dar z łapówką jako znaczeniem pochodnym. Oskarżenie publiczne o przekupstwo nazywano po prostu *graphe doron* – »oskarżeniem o przyjęcie darów«. Nieprecyzyjne podejście Ateńczyków do »darów« powodowało ogromną niepewność i niestałość w systemie politycznym. Przywódca mógł bogacić się bezkarnie tak długo, jak długo cieszył się zaufaniem ludu lub jak długo jego polityka przynosiła efekty, ale jakkolwiek wstrząs polityczny mógł natychmiast odmienić sytuację, dając nieprzyjaciółom sposobność do oskarżenia, które mogło uczynić go żebrakiem, doprowadzić do wygnania, a nawet do egzekucji.”³⁵ Sprzeczność pomiędzy wynagradzaniem niektórych polityków z funduszu publicznych, a koniecznością prywatnego zapewniania sobie dochodów przez pozostałych, była wynikiem istniejących konfliktów społecznych i w ostateczności doraźnie im służyła.

Można przypuszczać, że wprowadzenie opłat za służbę publiczną miało dwa cele, z jednej strony, stwarzało to możliwości uczestnictwa we władzy dla najuboższych warstw bez utraty zarobku, a z drugiej – zapobiegało odbudowie związków zależności, które zmuszały ubogich do stawiania się klientami lub dłużnikami bogatych. Jest to szczególnie widoczne w czwartym wieku kiedy zachowano diety dla członków Zgromadzenia, a zniesiono pensje dla większości urzędników.

Sprawa Mityleny

Wojna peloponeska pomiędzy Związkiem Ateńskim i Związkiem Peloponeskim, trwająca od 431 do 404 roku przed naszą erą, przyczyniła się do osłabienia pozycji demokratycznych Aten. Demokracja ateńska programowo nie odżegnywała się od stosowania przemocy, co widać na przykładzie Mityleny, która w czwartym roku wojny peloponeskiej wystąpiła ze Związku Morskiego. Ateny wysłały wojsko przeciwko nie przygotowanej do obrony Mitylenie. Po kilku miesiącach, gdy zapanował głód, ateńscy zwolennicy dokonali przewrotu i otworzyli bramy miasta, zdając się na łaskę i niełaskę zdobywców. Pod wpływem Kleona doszło wówczas do uchwalenia przez Zgromadzenie Ludowe ukarania śmiercią wszystkich mężczyzn obywateli, zaś kobiety i dzieci miały być sprzedane w niewolę. Przerażeni posłowie Mityleny uprosili ponowne rozpatrzenie sprawy następnego dnia. Jak podaje Tukidydes doszło do polemiki pomiędzy Kleonem i Diodotosem, nie tyle co do celów imperialnej polityki, ile stosowanych metod. Sędziowie postanowili zmienić decyzję – zabili tysiąc mężczyzn, najbardziej aktywnych powstańców przeciw Atenom. Kleon, zwolennik ukarania Mityleny, przedstawił, jak by dzisiaj powiedziano, pragmatyczne a nie ideologiczne uzasadnienie represji. W przeszłości uważał, że państwo demokratyczne nie powinno panować nad innymi. Jednakże kierując się litością można popełnić błąd i nie zyska się wdzięczności sprzymierzeńców. Ateny stworzyły własne imperium i brutalnie obchodziły się ze swoimi sprzymierzeńcami. Ateny jeszcze przed wybuchem wojny peloponeskiej były znienawidzone i postrzegane jako gnębiciele wolności. W swojej polityce wobec sojuszników kierowały się wyłącznie własnymi interesami, w imię hegemonii. Z zadziwiającą szczerością mówił przed Zgromadzeniem: „panowanie wasze jest tyranią, [...] poddani knują przeciw wam zamachy, [...] rządzą nimi wbrew ich woli. Nie dlatego słuchają was, że ku waszej szkodzie obchodzą się z nimi życzliwie, lecz dlatego, że jesteście ich panami, i to panami dzięki waszej sile, a nie dzięki ich życzliwości dla was”. Kleon uważał, że skrajne represje byłyby jedynie mniejszym złem. „W razie powodzenia zyskujemy tylko zburzone miasto i na przyszłość pozbawieni jesteśmy nie tylko dochodów, które stanowią o naszej sile; w razie niepowodzenia będziemy mieć prócz starych nieprzyjaciół jeszcze nowego, i w tym czasie, kiedy musimy bronić się przeciw naszym nieprzyjaciółom, będziemy zmuszeni prowadzić wojny z naszymi własnymi sprzymierzeńcami.”³⁶ Mityleńczykom nie należy robić nadziei na łagodniejsze traktowanie, gdyż za ich przykładem mogą pójść inni. Dlatego powinien to być przykład odstrasżający innych od buntu.

Przeciwny ukaraniu wszystkich mężczyzn Diodotos, odwołał się również do demagogicznych argumentów. Z gorzką ironią mówił pod adresem demagogów, że gdyby nie dobrzy mówcy, to lud ateński popełniałby mniej błędów: „Jesteśmy jedynym państwem, któremu, dlatego że jego obywatele są przemądrzały, niepodobna służyć po prostu i bez wykrętów: kto bowiem otwarcie coś dobrego doradza, popada w podejrzenie, że w skrytości się powołuje chęcią zysku”. Jego zdaniem, ukaranie wszystkich mieszkańców Mityleny wzmoże tylko opór i determinację przyszłych buntowników i uniemożliwi ściąganie z nich danin. Diodotos był zwolennikiem „miękkiego” kierowania sojuszem i elastycznego reagowania na ewentualne bunt. Zbuntowane miasta muszą mieć szansę okazania żalu

i zmazania swoich win. „Teraz bowiem lud we wszystkich miastach jest wam życzliwy i albo nie bierze udziału w buntach organizowanych przez oligarchów, albo – jeśli zostanie do tego przemocą zmuszony – od razu przybiera postawę wroga wobec buntowników; w ten sposób w razie buntu macie lud za sprzymierzeńca. Jeśli zaś wymordujecie lud mityleński, który od chwili otrzymania ciężkiego uzbrojenia nie brał udziału w buncie, lecz dobrowolnie oddał wam miasto, to po pierwsze popełniacie niesprawiedliwość, mordując ludzi wam życzliwych, po wtóre zaś zrobicie to, czego najwięcej życzą sobie możnowładcy: podejmując bowiem bunty w miastach, będą od razu mieć lud po swojej stronie, jeśli się okaże, że jednakowa kara spotyka winnych i niewinnych. Nawet jeśli zawinili, trzeba na to przymknąć oczy, ażeby lud, który jest waszym jedynym sprzymierzeńcem, nie stał się waszym wrogiem.”³⁷

Tukidydes akceptował prawdopodobnie umiarkowaną politykę zagraniczną Peryklesa, do nie nadużywania siły w imię wielkości i trwałości imperium. Nie uznawał natomiast skrajnej i terrorystycznej polityki następców Peryklesa i demagogów, prowadzącej Ateny do ostatecznej zguby. Przemowy Kleona i Diodotosa są zaprzeczeniem słów Peryklesa o demokracji z mowy pogrzebowej.

Wyprawa na Sycylię

Mylne jest przekonanie, że systemu demokratycznego nie można było wykorzystać w dążeniu do ekspansji politycznej i terytorialnej. Pierwszy etap wojny peloponeskiej zakończył się w roku 421 przed naszą erą pokojem Nikiasza, przewidywanym na 50 lat. Ateny pod wpływem agitacji młodego i ambitnego Alkibiadesa zerwały pokój i przeprowadziły w 416 roku przed naszą erą wyprawę przeciwko Syrakuzom na Sycylii, potencjalnemu sojusznikowi Sparty. Alkibiades nie ukrywał militarnych i zaborczych celów wyprawy. Przed Zgromadzeniem Ludowym mówił o tym otwarcie, jak o pewnej konieczności historycznej: „Nie możemy też ograniczyć dowolnie rozrostu naszego imperium, lecz skoro już zaszliśmy tak daleko, musimy jednym zagrażać, a drugich nie wypuszczać z rąk, zachodzi bowiem niebezpieczeństwo, że sami dostaniemy się pod obce panowanie, jeśli nie utrzymamy panowania nad innymi”. Wychodził z założenia, że „poprzez atak na Sycylię wzmocnimy nasze stanowisko w Grecji, [...] aby ujarzmić butę Peloponezyczyków, [...] mało dbamy o pokój, jaki w tej chwili panuje, i zbrojnie płyniemy przeciw Sycylii; opanowawszy tamtejsze ziemie albo zawładniemy całą Helladą, albo przynajmniej osłabimy Syrakuzanczyków”.³⁸ Słowa Alkibiadesa są również sprzeczne z tym, co o demokracji ateńskiej mówił Perykles.

Sprawa wyspy Melos

W 416 roku przed naszą erą przed wyruszeniem na Sycylię Ateńczycy wysłali na wyspę Melos (w archipelagu Cyklady na Morzu Egejskim), która była dawną kolonią Sparty, delegację z żądaniem przyłączenia się do Związku Morskiego. Demokratyczni Ateńczycy w trakcie rozmów odsłoniли cele swojej mocarstwowej polityki w sposób, którym nie pogardziłby Machiavelli. Ateńczycy, w sposób nie pozostawiający Malijczykom żadnych złudzeń, oświadczyli, że o stosunkach między państwami nie decydują racje i sprawiedliwość, ale siła. Działania przeciwko Melos podjęli w interesie swego panowania, co przy okazji może dać ocalenie dla mieszkańców Melos. Odrzucili propozycję neutralności Melos, gdyż „wasza przyjaźń jest w oczach naszych poddanych znamię naszej słabości, podczas gdy nieprzyjaźń oznaką naszej potęgi”.³⁹ Niektóre państwa zachowują swoją niepodległość tylko dzięki własnej sile i obawie napastników przed znacznymi stratami. Nawet bogowie panują nad tymi, od których są silniejsi. Delegacja ateńska stwierdziła, że Melijczycy ulegając najsilniejszemu demokratycznemu państwu, czyli Atenom, dlatego nie powinni kierować się honorem i używać przy tej okazji słowa hańba. Ponieważ jednak Melijczycy odmówili dobrowolnego przyłączenia się do Aten, została wysłana przeciwko nim flota ateńska. Wyspa Melos została przez Ateńczyków zdobytą, mężczyźni wymordowani, a kobiety i dzieci sprzedani w niewolę. Demokracja ateńska u szczytu swej potęgi ukazała swoją imperialną istotę. Wielce pouczającym jest to, że wyprawę na Sycylię zorganizowano dopiero po krwawej pacyfikacji i kolonizacji wyspy Melos, gdzie Ateńczycy postępowali według zasady *vae victis* (biada zwyciężonym).

Kłeska wyprawy na Sycylię miała swoje dalekosiężne skutki. Zadecydowała o ostatecznym rozejściu się dróg Italii i Grecji, a jedno dominujące państwo – Rzym – narzuciło swą władzę w całej Italii, a następnie w całym basenie Morza Śródziemnego.

Proces ateńskich strategów

Zanim to nastąpiło, w 411 roku przed naszą erą doszło w Atenach do przejściowego obalenia demokracji, a na czele państwa stanęła wyłoniona spośród oligarchów Rada Czterystu. Kolejne klęski Aten w wojnie ze Spartą sprawiły, że rozgorzała walka pomiędzy radykalnymi i umiarkowanymi oligarchami. Demokrację zastąpiono ustrojem o charakterze plutokratycznym. Tukidydes z sympatią pisał, że w Atenach wprowadzono najlepszy, ze znanych mu ustrojów, w którym połączono interesy oligarchów i demokratów.⁴⁰

W 410 roku przed naszą erą przywrócono ustrój demokratyczny. Sparta, będąca w sojuszu z Persją, zapewniła sobie jednak kolejne zwycięstwa. Flota ateńska odniosła jeszcze zwycięstwo w bitwie morskiej pod Arginusami w 406 roku przed naszą erą. W wyniku tej bitwy zatopiono 75 okrętów wroga, stracono jednak 25 własnych. Burza uniemożliwiła ratowanie tonących. W sumie zginęło ok. 5000 Ateńczyków, w tym wielu dobrze urodzonych.

Ale po bitwie dowódców ateńskich okrętów nie czekała nagroda, lecz proces sądowy. Stratedzy po powrocie do Aten zostali oskarżeni o niepogrzebanie poległych (co było świętokradztwem). Dwóch strategów, znając widocznie możliwy przebieg sądu ludowego, wołało uciec. Ci zaś stratedzy, którzy stawili się przed sądem, popełnili błąd próbując zrzucić winę na dowódców okrętów, gdyż w wyniku tego kroku utracili możliwość skorzystania z ich pomocy i pomocy ich zwolenników politycznych. Początkowo wydawało się, że stratedzy zostaną potraktowani łagodnie. Później jedynie Sokrates, będący wtedy prytańem, wystąpił przeciw większości Zgromadzenia Ludowego, i przez jeden dzień blokował wydanie wyroku skazującego.

Demagogom udało się jednak przekonać sędziów do wydania wyroku skazującego. W wyniku procesu sądowego stracono sześciu spośród ośmiu oskarżonych strategów. Wśród skazanych na śmierć był Perykles, syn słynnego Peryklesa. Proces ateńskich strategów był kompromitacją odrodzonej demokracji. Rzucił on i rzuca do dziś długi cień na ocenę funkcjonowania demokracji ateńskiej, ukazał nie tylko mechanizmy funkcjonowania demokracji, ale i leżące u jej podstaw sprzeczności społeczne. Proces odbył się niezgodnie z ówczesnym prawem, ale suwerenność demosu stała ponad ówczesnym prawem. Kolegium strategów działało jako zespół. W myśl ateńskiego systemu prawnego należało każdemu strategowi przedstawić odrębne zarzuty. Istniała bowiem w nim sprzeczność pomiędzy kolegialnością urzędów, a indywidualną odpowiedzialnością. Tymczasem na strategów wydano zbiorowy wyrok śmierci, podczas, gdy należało ich skazywać po kolei.⁴¹

Oskarżyciele doskonale zaaranżowali przebieg procesu. Ksenofont w *Historii greckiej* podaje, że na zgromadzeniu przygotowano demonstrację żałobników. Przed zgromadzeniem wystąpił rzekomo uratowany na beczce mąki rozbitek, któremu tonący marynarze mieli przed śmiercią przekazać, aby w razie uratowania obwieścił ludowi, że nie uratowali ich właśnie stratedzy. Oskarżenie przedstawiono niezgodne z ówczesnym prawem, gdyż głosowano według *fyl*, a nie w całości, nie było tajności głosowania i nie sądzono każdego stratega osobno. Na protesty obrony tłum reagował oburzającymi okrzykami, że ktoś „wzbraniał ludowi działać według swej woli”,⁴² czyli że ogranicza jego suwerenność. Zagrożono sądem dla tych prytańów, którzy nie chcieli poddać się woli tłumy.

W procesie nie liczyły się merytoryczne argumenty Euryptolemosa i siła wyższa, jaką była burza na morzu. W tym procesie, podobnie jak w innych chodziło o danie wyrazu poglądów, nastrojów, nadziei i oczekiwań suwerena – demosu, które zostały ukształtowane w wyniku wcześniejszych klęsk, i lud czuł się oszukany. Oskarżenie o świętokradztwo było tylko pretekstem. Zrodziła je cała sytuacja w ostatniej fazie wojny peloponeskiej, szczególnie w następstwie klęski Ateńczyków na Sycylii oraz ogromny wysiłek finansowy i organizacyjny przed bitwą pod Arginusy. Demokraci, jako rzecznicy wojny, utracili kredyt zaufania ludu. Związek Ateński utracił dawną spoistość. Szerzyły się bunt w armii. Lud ustami demagoga Teramenesa za wszelką cenę chciał znaleźć winnych i dokonać zemsty.

Przypadek z rozbitkami pod Arginusy zręcznie wykorzystany przez demagogów, obrócił się potem przeciwko nim. Ci oskarżający strategów politycy zostali pociągnięci do odpowiedzialności później (co „przepowiedział” Euryptolemos) za oszukanie ludu. Wśród nich był Kalliksenos, główny inicjator oskarżenia, który opuścił Ateny.

Powrócił w 403 roku przed naszą erą, po ogłoszeniu amnestii i wkrótce zmarł, jak podaje Ksenofont, z głodu otoczony powszechną nienawiścią. Nie był to jedyny przypadek, kiedy Ateńczycy żalowali popełnionej za namową demagogów niesprawiedliwości w imię suwerenności ludu. W demokracji ateńskiej łatwo było z oskarżyciela stać się oskarżonym.

Krytyka demokracji

Zarzuty głupoty, braku wykształcenia, ulegania emocjom są jednymi z podstawowych wysuwanych przez przeciwników demokracji. Spotykamy się z nimi u Starego Oligarchy,⁴³ Arystofanesa, Herodota, Arystotelesa.

Stosunek Tukidydesa do demokracji nie może być jednoznacznie odczytany. Z jednej strony, Tukidydes pisze panegiryk na cześć Peryklesa i jego polityki, opisuje demokrację oczami jej twórcy, a z drugiej, wskazuje na jej słabości. Zaraz po mowie Peryklesa, w której wygłasza on apoteozę ateńskiej demokracji, Tukidydes umieszcza opis przebiegu zarazy w Atenach. Opis ten jest sprzeczny z tym, co powiedział Perykles, następuje zderzenie wyidealizowanego obrazu rzeczywistości z brutalną rzeczywistością. W czasie zarazy dochodziło do zaprzeczenia ideałów głoszonych przez Peryklesa. Znikły tradycyjne zwyczaje, moralność i plany. Ludzi już nie chowano według uroczystego rytuału, trupy leżały stosami także w świątyniach, rodziny wykładały zasobie stosy pogrzebowe do palenia zwłok, a chorzy tarzali się po ulicach, zanikła obawa przed prawem pisany i boskim, ludzie nie poświęcali się dla sprawy ogółu lecz dążyli do osobistych przyjemności, łamali prawo, biedni rabowali i mordowali bogatych współobywateli, niektórzy ludzie umierali w osamotnieniu bez opieki.

Ponieważ Tukidydes mowę Peryklesa napisał prawdopodobnie nie w 431 roku przed naszą erą lecz po roku 404 przed naszą erą, Romuald Turasiewicz stawia pytanie o pobudki, jakie kierowały Tukidydesem, każącym Peryklesowi słać demokrację i potęgę Aten w czasie, kiedy sam znał ostateczny wynik wojny, oznaczający całkowite rozbicie ich potęgi. Wbrew twierdzeniom Peryklesa, Ateńczycy nie byli wolni od podejrzliwości, o czym świadczy istnienie płatnego donosicielstwa (*sykofantyzm*) oraz istnienie silnej opozycji przeciwko Peryklesowi. Wbrew twierdzeniu Peryklesa, Ateny nie były samowystarczalne w czasie pokoju i wojny. Ateńczycy nie byli również skorzy do bezinteresownej pomocy innym. Samowystarczalność jednostki oparta była na sile państwa. Tukidydes włożył nawet w usta Peryklesa słowa świadczące o militarnej potędze Aten i apoteozie brutalnej przemocy: „Musicie wiedzieć, że walka toczy się nie tylko o wolność czy niewolę, lecz o utratę mocarstwowego stanowiska, i że niebezpieczeństwo grozi wam ze strony tych, którym się naraziliście podczas swych rządów. Rezygnacja z mocarstwowego stanowiska jest już obecnie dla was niemożliwa, nawet jeśli ktoś z chwilowego strachu i z umiłowania spokoju daje takie wzniosłe rady. Państwem bowiem waszym zarządzacie już jak tyran. Zostać tyranem wydaje się rzeczą niesprawiedliwą, jednak przestać nim być jest już na pewno rzeczą niebezpieczną.”⁴⁴ Pytanie o to, czy współczesne demokratyczne mocarstwa nie znajdują się w podobnej roli – pozostaje otwarte...

Funkcjonowanie sądów ludowych w procesach politycznych

Instytucja lub grupa osób nie mogli być postawieni w stan oskarżenia przed Sądem Ludowym. Skarga przeciwko dekretowi Zgromadzenia Ludowego mogła być skierowana przeciwko wnioskodawcy dekretu, a oskarżenie przeciwko kolegium dziesięciu urzędników musiało mieć postać dziesięciu odrębnych skarg. Zwykły obywatel nie mógł jednak być pociągnięty do odpowiedzialności za decyzję czy wyrok, na który głosował. Do odpowiedzialności mogli być pociągnięci jedynie mówcy, wnioskodawcy, oskarżyciele w sądach i urzędnicy.

Hansen pisze, że istniały trzy szczególne rodzaje oskarżenia, które tworzyły podstawę politycznych uprawnień Sądu Ludowego: 1) *graphe paranomon*; 2) *eisangelia eis ton demon*; 3) *euthynai*.

Pierwsze z nich było skierowane było przeciwko mówcy lub wnioskodawcy, który proponował uchwałę Zgromadzenia niezgodnie z obowiązującym prawem lub niekorzystną dla państwa, czyli o zdradę lub przekupstwo. Hansen pisze, że niektórzy historycy łączą tę procedurę z reformami Efiatesa w 462 roku przed naszą erą, kiedy Areopag został sprowadzony do roli sądu w sprawach o zabójstwo, a pozbawiony uprawnień do nadzoru praw. Pierwszy poświadczony dowód na istnienie tej procedury pochodzi z 415 roku, krótko po ostatnim ostracyzmie w Atenach, co zapewne nie jest dziełem przypadku. Obywatel, który wniósł skargę, że uchwała Zgromadzenia jest niezgodna

z prawem, stawał się oskarżycielem przeciwko obywatelowi, który wniósł projekt. Zdaniem Hansena, o ile w piątym wielu najsilniejszą bronią przeciwko politykom był ostracyzm, o tyle w czwartym wieku przed naszą erą, taką bronią stała się procedura *graphe paranomon*. Jeśli wnioskodawca odmówił roli oskarżyciela, był oskarżany o zaniechanie oskarżenia, płacił grzywnę i był pozbawiany prawa uruchomienia procedury w przyszłości. Sąd w tej procedurze składał się z 501 sędziów (a niekiedy więcej). Wnioskodawcę niesłusznego prawa z reguły karano grzywną, niekiedy tak wysoką, że stawał się dłużnikiem państwa na całe życie. W razie skazania po raz trzeci, polityk podlegał czasowej lub stałej *atimia*, czyli utracie czci, oznaczającej pozbawienie wszelkich praw politycznych, nie mógł korzystać z opieki prawa i miał zakaz pojawiania się na rynku i w świątyniach. Wnioskodawca jedynie przez rok mógł być pociągnięty do odpowiedzialności za swój projekt dekretu. Jeśli oskarżenie przeciwko niemu zgłoszono po tym terminie, mogło dojść jedynie do anulowania dekretu bez karania jednak jego wnioskodawcy. „Jeśli uświadomimy sobie, że *graphe paranomon* stosowano często wobec uchwał podjętych już przez Zgromadzenie, surowość stosowanych środków wyda się zaskakująca. Jest coś absurdalnego w karaniu przywódców politycznych za zgłaszanie wniosków, które zyskały (niejednokrotnie jednomyślną) aprobatę ludu. Surowość kar wynikała jednak z przeświadczenia, że lud nie myli się nigdy i z pewnością podjąłby słuszną decyzję, gdyby przebiegli i zepsuci mówcy nie wprowadzili go w błąd, nakłaniając do błędnych decyzji. Dzięki *graphe paranomon* sąd mógł unieważnić decyzję Zgromadzenia Ludowego, ale cała procedura nie była skierowana przeciwko ludowi, lecz przeciwko mówcom, którzy wprowadzili go w błąd. Stanowiła zaporę przeciwko zepsutym demagogom i sykofantom. Im więcej też ludzi wnioskodawca przekonał do niezgodnej z prawem uchwały, na tym większą i bardziej surową karę zasługiwał. [...] Skoro wnioskodawcy groziła kara, chętnie wyręczał się kimś innym, kto zamiast niego zgłaszał wniosek, podczas gdy on sam, formalnie nie mając z wnioskiem nic wspólnego, popierał go w czasie debaty na Zgromadzeniu. [...] słyszymy o sykofantach, którzy za zapłatą pozwalają umieszczać swe nazwiska na wnioskach innych.”⁴⁵

Za pomocą tej procedury sąd mógł unieważnić każdą uchwałę Zgromadzenia Ludowego. Na podstawie niepełnych danych wiadomo, że latach 403-322 procedurę tę zastosowano 35 razy. W rzeczywistości, z uwagi na istniejące sprzeczności społeczno-polityczne, prawie każdy polityk musiał bronić w tej procedurze zgłoszonych przez siebie projektów, niekiedy kilkakrotnie. Istniała sprzeczność pomiędzy sposobem podejmowania uchwały przez Zgromadzenie, a decyzją sądu w sprawie tej uchwały. Na zgromadzeniu decyzje podejmowano jawnie przez podniesienie ręki, zaś w sądzie obowiązywało głosowanie tajne, co już samo w sobie, z uwagi również na typową dla tłumów presję psychiczną oraz ostrą walkę polityczną pomiędzy poszczególnymi politykami, musiało prowadzić do rozbieżnych wniosków. Ta rywalizacja polityczna doprowadziła jednak do wzrostu roli sądów.

Sądy mogły wypowiedzieć się również w sprawie zgodności z prawem projektu uchwały. Wówczas projekt uchwały nabierał mocy prawnej, co faktycznie oznaczało, że sądy przejmowały funkcję Zgromadzenia Ludowego. Ponieważ procedurę *graphe paranomon* uważano za ostoję demokracji, większość znanych spraw w procedurze *graphe paranomon* dotyczyło uchwał honoryfikacyjnych. „Dekret honoryfikacyjny był czymś w rodzaju wotum zaufania Zgromadzenia, ale możliwość jego podważenia w sądzie przekształcała sąd w ciało polityczne, a jego wyrok w głos cenzorski. Jeśli głosowanie wypadło korzystnie, następowało ostateczne zatwierdzenie dekretu, w rezultacie właśnie sąd, a nie Zgromadzenie przyznawało zaszczyty.”⁴⁶ W procedurze *graphe paranomon* w warunkach demokracji istnieje strukturalna sprzeczność między Sądem Ludowym a Zgromadzeniem Ludowym. Była ona zapewne wynikiem narastania sprzeczności społeczeństwa ateńskiego. Zdaniem Chantal Mouffe rosnąca rola sądów w polityce związana jest z osłabieniem demokracji w życiu publicznym. Zwolennicy rosnącej roli sądów przyjmują, że system prawny jest odpowiedzialny za organizację życia politycznego i społecznego. Taki pogląd jest wyrazem utraty przez społeczeństwo zdolności do „symbolicznego porządkowania stosunków społecznych na drodze politycznej oraz podejmowania niezbędnych decyzji na drodze politycznego dyskursu”.⁴⁷

Druga procedura to *eisangelia eis ton demon*, czyli doniesienie, które mogło być złożone na Zgromadzeniu lub w Radzie. Mogła być zastosowana przeciwko urzędnikowi lub każdemu obywatelowi, który popełnił przestępstwo polityczne: jeśli dążył do obalenia władzy demosu w Atenach, jeśli brał udział w spiskach mających na celu obalenie demokracji lub organizował tajne stowarzyszenia, jeśli zdradzał miasto, okręty, wojsko na lądzie lub morzu, jeśli przyjmował łapówki, będąc mówcą; i, co warto podkreślić, jeśli złamał obietnicę złożoną ludowi. Winnego skazywano najczęściej na karę śmierci, choć zdarzały się grzywny. Obecnie znanych jest 150 przypadków zastosowania

tej procedury. Szczególnie częste znane są przypadki sądenia w tej procedurze strategów. 10 strategów stanowiło około 1,4 % wszystkich urzędników, ale przeciwko nim wytyczono 22,6 % znanych spraw w tej procedurze. Hansen podaje, że przynajmniej 2 z każdego kolegium strategów stawało przed sądem i w większości przypadków kończyło się to skazaniem na śmierć.⁴⁸ Nic dziwnego, że wielu strategów wołało uciec, niż stanąć przed tego rodzaju sądem. Strategów najczęściej skazywano po przegranej bitwie lub zakończonej fiaskiem wyprawie. Zawsze jednak wśród zarzutów była mowa o zdradzie i korupcji, jak nakazywała to procedura *eisangelia*. Kryminalizacja wroga już wówczas święciła swoje triumfy. Hansen pisze, że określenie winy ówczesnych strategów nie jest dzisiaj możliwe. Występuje jego zdaniem, dylemat: „albo ateńskie Zgromadzenie wykazywało wyraźną skłonność do wybierania sprzedajnych i zdradzieckich strategów, albo też Zgromadzenie Ludowe i Sąd Ludowy miały zwyczaj skazywania uczciwych strategów na podstawie fałszywych oskarżeń”.⁴⁹

Nawet dzisiaj tak wielka liczba „zdrajców” budzi zdziwienie. Zarysowała się wyraźna różnica pomiędzy oligarchiami i demokracjami. „Niewątpliwie ów defekt ma związek z ustrojem demokratycznym. Dla demokracji antycznej charakterystyczna była duża częstotliwość oskarżeń politycznych, podczas gdy oligarchie cierpiały z powodu przeciwnej choroby – przywódców rzadko kiedy w ogóle pociągano tam do odpowiedzialności”.⁵⁰

To poszukiwanie „zdrajców” i „korupcji” nie skończyło się wraz z końcem starożytności. Również obecnie o wiele wygodniej jest ubrać przeciwnika politycznego w zagraniczny strój, przedstawić jako agenta „obcych”, czy wmontować w jakiś „układ” niż odsłonić materialne interesy. Argumentacja taka z pewnością łatwiej dociera do mniej wykształconych warstw społeczeństwa. Istota suwerenności narodowej, państwowej czy grupowej sprowadza się bowiem w ostateczności do możliwości realizacji własnych ekonomicznych interesów.

Trzecia procedura to *euthynai*. Wszyscy, którzy pełnili funkcje publiczne lub zarządzali funduszami publicznymi musieli złożyć sprawozdanie – *euthynai*.

Podsumowanie

Demokracja jako procedura nadaje się do obrony różnych typów ustrojów i ich form. Demokracja ateńska była oparta na silnej tożsamości religijnej. Greckie wspólnoty miały religijno-polityczny charakter. Współczesna wspólnota europejska jest bardziej politeistyczna, przestrzeń publiczna w większości jest zsekularyzowana, opiera się na pluralizmie narodowym i etnicznym. Ateńska demokracja nadawała się do obrony niewolnictwa, a odwołująca się do niej współczesna demokracja neoliberalna nadaje się do obrony interesów oligarchii finansowej. Zaś zdaniem Fryderyka Engelsa republika demokratyczna miała być tą płaszczyzną na której miała rozstrzygnąć się walka pomiędzy proletariatem a burżuazją. Pisał nawet, że „nasza partia i klasa robotnicza mogą zdobyć panowanie jedynie w warunkach takiej formy politycznej jak republika demokratyczna. Taka republika jest nawet specyficznym kształtem dla dyktatury proletariatu”.⁵¹

Związki państw greckich nawet w warunkach demokracji ateńskiej miały hegemoniczny charakter, w których poszczególne *polis* spadły do roli gmin lub wręcz lenników. Ateny były wyraźnie hegemonem, a autonomię uzyskiwały te państwa, które zdolne były wystawić własne okręty. Decydowała polityczna siła danego państwa, które było w stanie samodzielnie stawić opór wrogowi, a nie te, które jedynie opłacały własne bezpieczeństwo. Federacja przekształciła się w imperium attyckie, w którym Ateny skupiły całą władzę ustawodawczą, wykonawczą, sądowniczą oraz finansową, a składki ustanowione na cele wojenne wykorzystywały również na własne potrzeby.

Zgodnie z grecką koncepcją, *polis* stanowiła wspólnotę obywateli w ramach istniejącego ustroju politycznego. Państwo identyfikowano głównie z jego mieszkańcami, a terytorium było mniej istotne. Dlatego nie mówiono, że wojny prowadziły Ateny czy Sparta, lecz Ateńczycy i Spartanie. „Z owej różnicy między *polis* i państwem wynika, że duża część ludności *polis* mogła nie być obywatelami, lecz jedynie wolnymi cudzoziemcami (metojkami) lub niewolnikami. W europejskim państwie, od późnego średniowiecza począwszy, właściwie wszyscy mieszkańcy byli zarazem obywatelami, co pozwalało na identyfikowanie państwa z tymi, którzy zamieszkiwali jego terytorium, a w konsekwencji z samym terytorium. W greckiej *polis* było to niemożliwe; koniecznością stało się identyfikowanie państwa z obywatelami (*politai*), do których należało w zasadzie wyłącznie prawo posiadania i używania terytorium.”⁵²

Pogląd, że państwo zajmowało się wszystkimi dziedzinami życia społecznego – religią, rodziną, małżeństwem, wychowaniem, produkcją i handlem, jest prawdziwy w stosunku do Sparty, ale nie w stosunku do Aten. *Polis* nie regulowała wychowania, wytwórczości, rolnictwa i handlu, każdemu wolno było myśleć i mówić to, co chciał, pod warunkiem, że nie profanował misterii, nie tworzył nowych kultów i stowarzyszeń religijnych. W Atenach każdy obywatel miał równy głos w społeczności politycznej. Ateńczycy odróżniali przy tym sferę publiczną, w której uczestniczył ogół obywateli, od sfery prywatnej, w której obywatel mógł żyć tak, jak chciał, dopóki nie wyrządzał szkody innym i przestrzegał praw. Społeczność obywatelska obejmowała jedynie mężczyzn (bez kobiet, metojsków i niewolników). W sferze ekonomicznej metojskowie stanowili część społeczeństwa, nie będąc nią w sferze politycznej.

Polis w niewielkim stopniu stanowiła trwałą wspólnotę ekonomiczną. Prawo posiadania ziemi było zarezerwowane dla obywateli, ale metojskowie i niewolnicy mogli zajmować się rzemiosłem i handlem. W średniowieczu w miastach europejskich zajmowanie się handlem i produkcją było zastrzeżone dla obywateli, podobnie jak prawo do uczestnictwa w życiu politycznym, a instytucje polityczne miały swoje oparcie w cechach rzemieślniczych i gildiach. W starożytnym mieście-państwie handel i rzemiosło nie stanowiły monopolu obywateli – Ateńczycy niejednokrotnie zachęcali rzemieślników z innych krajów do osiedlania się w Atenach. Ograniczenia w napływie siły roboczej do Unii Europejskiej, nie mają zatem wiele wspólnego z polityką demokratycznych Aten, ale są z pewnością próbą rozwiązania istniejących sprzeczności.

W największym stopniu wspólnotą *polis* była na płaszczyźnie religijnej. W uroczystościach religijnych uczestniczyły kobiety i na dalszych miejscach metojskowie i niewolnicy, nie odmawiając im nawet możliwości udziału w przedstawieniach teatralnych. Publiczność teatralna nie była więc mutacją Zgromadzenia Ludowego. *Polis* nie miała więc totalitarnego charakteru można udowodnić, że w klasycznych Atenach „*polis*” jako wspólnota polityczna obywateli.

Współczesne demokracje funkcjonują nie tylko na płaszczyźnie wioski czy miasta, ale na płaszczyźnie całego narodu. Dzisiaj, gdy globalizacja stworzyła szereg nowych problemów, rozwój demokracji wymaga powołania do życia nowych instytucji o zasięgu ponadnarodowym.

Grecy zdawali sobie sprawę ze sprzeczności systemu demokratycznego i próbowali na różne sposoby im przeciwdziałać. Jednakże złagodzenie jednych sprzeczności rodziło kolejne. Wydaje się, że główną przyczyną, która doprowadziła do upadku demokracji ateńskiej była jej skłonność do ekspansji i narzucania swego ustroju innym. Za tą tendencją do ekspansji, dumą i poczuciem wyższości można próbować doszukiwać się podstawowej sprzeczności ówczesnej epoki pomiędzy oligarchią i arystokracją a masami ludowymi.

W funkcjonowaniu współczesnej demokracji proceduralnej występują podobne sprzeczności, jak w demokracji ateńskiej. Obecnie próbuje się przed nimi zabezpieczyć na różne sposoby: poprzez uznanie zasady pluralizmu politycznego i ideologicznego, wprowadzenie trójpodziału władzy, zachowanie immunitetów, funkcjonowanie wewnętrznych organów kontrolnych, zarówno w odniesieniu do wydatków publicznych, walki z korupcją, działalności wywiadowczej i kontrwywiadowczej. Wprowadzono armie zawodowe,⁵³ pensje dla urzędników. Przy obsadzie stanowisk urzędniczych funkcjonuje mianowanie i konkursy. Najwyższych urzędników, parlamentarzystów i sędziów zmuszono do składania deklaracji majątkowych itd., itp. Podobnie jednak, jak w demokracji ateńskiej, rozwiązanie jednych sprzeczności rodzi kolejne.

PRZYPISY

- ¹ Herodot, *Dzieje*, t. 2, tłum. Seweryn Hammer (Warszawa: Czytelnik Spółdzielnia Wydawnicza, 1959), 29.
- ² Perykles, „Mowa nad grobem bohaterów,” w Tukidydes, *Wojna peloponeska*, tłum. Kazimierz Kumaniecki (Wrocław, Warszawa, Kraków: Zakład Narodowy im. Ossolińskich, 1991), 138-139.
- ³ Ibidem, 140. O kontrowersjach związanych z tą mową Peryklesa patrz: Romuald Turasiewicz, „Wstęp,” w Tukidydes, *Wojna peloponeska*, LXXIII-LXXXII.
- ⁴ Tukidydes, *Wojna peloponeska*, 139.
- ⁵ Ibidem, 141.
- ⁶ Ibidem, 140.
- ⁷ Jean-Pierre Vernant, *Źródła myśli greckiej*, tłum. z języka francuskiego Jerzy Szacki (Gdańsk: Słowo-Obraz Terytoria, 1996), 77.
- ⁸ Ibidem, 77-78. Eis – grecka bogini niezgody.
- ⁹ Ibidem, 78-79.; Herodot, *Dzieje*, t. 1, tłum. Seweryn Hammer (Warszawa: Czytelnik Spółdzielnia Wydawnicza, 1959), 286.
- ¹⁰ Arystoteles, *Polityka*, tłum. Ludwik Piotrowicz (Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN, 2010), 111.
- ¹¹ Ibidem, 173.
- ¹² Ibidem.
- ¹³ Ibidem.
- ¹⁴ Ibidem, 125.
- ¹⁵ Temistokles należał do stronnictwa radykalno-demokratycznego, reprezentującego interesy rzemieślników i kupców. Jako archont, nakłonił Ateńczyków w 493 roku p.n.e. do budowy ufortyfikowanego portu w Pireusie. Z kolei, gdy w 483 roku odkryto w Maronei na południu Attyki bogate złoża srebra, nakłonił ich do budowy 100 okrętów wojennych. Na ten cel zażądał srebra dotychczas rozdawanego pomiędzy obywateli. Gdy w 480 roku na Grecję najechał król perski Kserkses, za sprawą Temistoklesa ewakuowano ludność Attyki i stawiono czoło Persom na morzu. Temistokles dowodził w zwycięskiej bitwie morskiej pod Salaminą. Gdy doszło do władzy stronnictwo konserwatywne w 471 roku został ostracyzowany, a kilka lat później wydano na niego zaocznie wyrok śmierci. W Persji był tyranem Magnezji. Legenda mówi, że otrul się, gdy miał z Persami wyruszyć na wyprawę wojenną przeciwko swojej dawnej ojczyźnie.
- ¹⁶ Arystoteles, „Ustrój polityczny Aten,” w Arystoteles, *Dzieła wszystkie*, t. 6, przekłady, wstępy i komentarze Maria Chigerowa et al. (Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN, 2001), 737.
- ¹⁷ Moges Herman Hansen, *Demokracja ateńska w czasach Demostenesa. Struktura, zasady i ideologia*, tłum. Ryszard Kulesza (Warszawa: Wydawnictwo DiG, 1999), 54.
- ¹⁸ Arystoteles, „Ustrój polityczny Aten,” 737. Przykładem zakłamywania historii demokracji jest wydanie *Ustroju politycznego Aten* z 1973 roku, kiedy zanegowano klasowy charakter demokracji. Ten sam fragment przetłumaczono w sposób następujący: „nie cieszył się dobrą sławą u obywateli reprezentujących politykę umiarkowaną; poprzednio natomiast zawsze przywódcami ludu byli przedstawiciele kół umiarkowanych.” Arystoteles, *Ustrój polityczny Aten*, tłum. Ludwik Piotrowicz (Warszawa: Państwowe Wydawnictwo Naukowe, 1973), 48.
- ¹⁹ Tukidydes, *Wojna peloponeska*, 158.
- ²⁰ Arystoteles, *Polityka*, 143.
- ²¹ Ibidem, 144.
- ²² Ibidem, 171.
- ²³ Ibidem, 172.
- ²⁴ Ibidem, 136.
- ²⁵ Hansen, *Demokracja ateńska w czasach Demostenesa*, 202.
- ²⁶ John Kenyon Davies, *Demokracja w Grecji klasycznej*, tłum. Grzegorz Muszyński (Warszawa: Prószyński i S-ka, 2003), 269.
- ²⁷ Hansen, *Demokracja ateńska w czasach Demostenesa*, 240.
- ²⁸ Amfiktionia – oznaczała w starożytnej Grecji związek polis (państw-miast) greckich zawarty dla celów ochrony określonego miejsca kultu religijnego. Członkowie amfiktionii płacili składki na cele ochrony świątyni wspólnego bóstwa oraz na organizację uroczystości religijnych.
- ²⁹ Hansen, *Demokracja ateńska w czasach Demostenesa*, 237.
- ³⁰ Jean-Jacques Rousseau, *Umowa społeczna. List o widowiskach*, tłum. Antoni Peretiaktowicz i Wiera Bieńkowska (Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN, 2010), 113.

³¹ Jacques Rancière, *Nienawiść do demokracji*, tłum. Maciej Kropiwnicki (Warszawa: Instytut Wydawniczy Książka i Prasa, 2008), 53.

³² Rancière, *Nienawiść do demokracji*, 55. J.-J. Rousseau również rozważał ten problem i pisał: „Wybór przez losowanie miałby mało niedogodności w prawdziwej demokracji, gdzie wobec powszechnej równości obyczajów, zdolności, zasad i majątku wybór stałby się rzeczą prawie obojętną. Ale, jak powiedziałem, jeszcze nie było prawdziwej demokracji. Gdy następuje połączenie wyborów z losowaniem, za pomocą wyborów należy obsadzać urzędy wymagające specjalnych talentów, jak np. urzędy wojskowe; losowanie natomiast nadaje się do stanowisk, na których wystarcza zdrowy rozsądek, sprawiedliwość, uczciwość, jak np. sądownictwo, bo w dobrze urządzonym państwie przymioty te są wspólne wszystkim obywatelom.” Rousseau, *Umowa społeczna. List o widowiskach*, 113.

³³ Patrz: Jan Kurowicz, *Figury i maski w praktykach ideologicznych* (Warszawa: Instytut Wydawniczy Książka i Prasa, 2013), 108-143.

³⁴ Rancière, *Nienawiść do demokracji*, 62.

³⁵ Hansen, *Demokracja ateńska w czasach Demostenesa*, 277.

³⁶ Kleon, „Za ukaraniem Metyleny,” w Tukidydes, *Wojna peloponeska*, 212-217.

³⁷ Diodotos, „Przeciwko ukaraniu Metyleny,” w Tukidydes, *Wojna peloponeska*, 217-223.

³⁸ Alkibiades, w Tukidydes, *Wojna peloponeska*, 449-450.

³⁹ Posłowie ateńscy w rozmowie z Milejczykami, w Tukidydes, *Wojna peloponeska*, 427.

⁴⁰ Tukidydes, *Wojna peloponeska*, 649.

⁴¹ Zasada kolegialności funkcjonowania urzędów zakładała, że wszyscy członkowie kolegium są sobie równi i mają takie same prawa, w związku z czym nie wybierano przewodniczącego, co nie wykluczało podziału obowiązków wśród członków kolegium. Postanowienia kolegium urzędniczego zapadały po dyskusji jego członków. Jeśli w trakcie dyskusji ujawniły się przeciwstawne stanowiska, to zarządzano głosowanie a decyzja większości była wiążącą dla całego kolegium i nakładała na nie obowiązek realizacji uchwały.

⁴² Ksenofont, *Wybór pism*, red. Jerzy Schnayder, tłum. z języka greckiego Seweryn Hammer et al. (Wrocław, Warszawa, Kraków: Zakład Narodowy Ossolińskich, 1966), 300.

⁴³ Pseudo-Ksenofont, „Ustrój polityczny Aten,” tłum. Małgorzata Borowska i Karolina Holzman, w *Wybór źródeł do dziejów starożytnej Grecji i Hellenizmu*, red. Anna Mączakowa (Warszawa: Wydawnictwa Uniwersytetu Warszawskiego, 1986), 185-196.

⁴⁴ Tukidydes, *Wojna peloponeska*, 155.

⁴⁵ Hansen, *Demokracja ateńska w czasach Demostenesa*, 213.

⁴⁶ Ibidem, 216-217.

⁴⁷ Chantal Mouffe, *Paradoks demokracji* (Wrocław: Wydawnictwo Naukowe Dolnośląskiej Wyższej Edukacji TWP we Wrocławiu, 2005), 132.

⁴⁸ Hansen, *Demokracja ateńska w czasach Demostenesa*, 221.

⁴⁹ Ibidem, 222.

⁵⁰ Ibidem.

⁵¹ Fryderyk Engels, „Przyczynek do krytyki projektu programu socjaldemokratycznego z 1891 roku,” w Karol Marks, Fryderyk Engels, *Dzieła*, t. 22 (Warszawa: Książka i Wiedza, 1971), 282.

⁵² Hansen, *Demokracja ateńska w czasach Demostenesa*, 72.

⁵³ Współczesne tendencje do tworzenia armii zawodowych pośrednio dowodzą m.in. wzrostu świadomości zbrodniczego charakteru wojen. Jak stwierdził Jerzy Kochan „Wojna prowadzona na podstawie powszechnej mobilizacji napotyka zbyt wielki opór społeczny i w wielu krajach jest współcześnie niemożliwa do przeprowadzenia (przypomnijmy sobie opór w USA przeciwko wojnie w Wietnamie, który przerodził się w ogólnopolski kryzys). Armia zawodowa zbliża się statusem do armii zaciężnej, do armii najemników czy kondotierów, a więc armii o osłabionej lojalności ogólnospołecznej, armii podatnej na społeczną alienację i instrumentalne wykorzystywanie w imię społecznie partykularnych interesów. To już nie jest »uzbrojony lud«, milicja, pospolite ruszenie, dla których wojna oznacza oderwanie od normalnego życia. To są prawdziwe »psy wojny«: skoszarowani, poddani paranooidalnemu reżimowi i praniu mózgu, zorganizowani w dużym stopniu w zamkniętą enklawę subkulturową. [...] Już stary Hegel twierdził, że na wojnie żołnierze są wolni. Wolni i, dodajmy, groźni. Podobnie jak bezradni i śmieszni stają się cywile. Merkantylizacja i profesjonalizacja wojny (chodzi nie tylko o opłacanie żołnierzy jako swoich »pracowników najemnych«, którzy zamiast np. rowerów produkują trupy; w Iraku wręcz wynajmuje się »firmy ochroniarskie« do spełniania zadań niewykonalnych z różnych względów dla żołnierzy) to alienowanie wojska ze społeczeństwa, ograniczanie demokratycznej kontroli nad środkami przemocy i komercjalizacja śmierci.” Jerzy Kochan, *Życie w matriksie. Filozofia społeczna w ponowoczesności* (Warszawa: Wydawnictwo Naukowe SCHOLAR, 2007), 93.

BIBLIOGRAFIA

Arystoteles. *Polityka*. Tłum. Ludwik Piotrowicz. Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN, 2010.

Arystoteles. „Ustrój polityczny Aten.” W Arystoteles, *Dzieła wszystkie*, t. 6, przekłady, wstępy i komentarze Maria Chigerowa et al., 690-716. Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN, 2001.

Davies, John Kenyon. *Demokracja w Grecji klasycznej*. Tłum. Grzegorz Muszyński. Warszawa: Prószyński i S-ka, 2003.

Engels, Fryderyk. „Przyczynek do krytyki projektu programu socjaldemokratycznego z 1891 roku.” W Karol Marks, Fryderyk Engels, *Dzieła*, t. 22. Warszawa: Książka i Wiedza, 1971.

Hansen, Mogens Herman. *Demokracja ateńska w czasach Demostenesa. Struktura, zasady i ideologia*. Tłum. Ryszard Kulesza. Warszawa: Wydawnictwo DiG, 1999.

Herodot. *Dzieje*, t. 2. Tłum. Seweryn Hammer. Warszawa: Czytelnik Spółdzielnia Wydawnicza, 1959.

Kochan, Jerzy. *Życie w matriksie. Filozofia społeczna w ponowoczesności*. Warszawa: Wydawnictwo Naukowe SCHOLAR, 2007.

Ksenofont. *Wybór pism*. Red. Jerzy Schnayder. Tłum. z języka greckiego Seweryn Hammer et al. Wrocław, Warszawa, Kraków: Zakład Narodowy Ossolińskich, 1966.

Kurowicki, Jan. *Figury i maski w praktykach ideologicznych*. Warszawa: Instytut Wydawniczy Książka i Prasa, 2013.

Mouffe, Chantal. *Paradoks demokracji*. Wrocław: Wydawnictwo Naukowe Dolnośląskiej Wyższej Edukacji TWP we Wrocławiu, 2005.

Pseudo-Ksenofont. „Ustrój polityczny Aten.” Tłum. Małgorzata Borowska i Karolina Holzman. W *Wybór źródeł do dziejów starożytnej Grecji i Hellenizmu*, red. Anna Mączakowa, 185-196. Warszawa: Wydawnictwa Uniwersytetu Warszawskiego, 1986.

Rancière, Jacques. *Nienawiść do demokracji*. Tłum. Maciej Kropiwnicki. Warszawa: Instytut Wydawniczy Książka i Prasa, 2008.

Rousseau, Jean-Jacques. *Umowa społeczna. List o widowiskach*. Tłum. Antoni Peretiaktowicz i Wiera Bieńkowska. Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN, 2010.

Tukidydes. *Wojna peloponeska*. Tłum. Kazimierz Kumaniecki. Wrocław, Warszawa, Kraków: Zakład Narodowy im. Ossolińskich, 1991.

Vernant, Jean-Pierre. *Źródła myśli greckiej*. Tłum. z języka francuskiego Jerzy Szacki. Gdańsk: Słowo-Obraz Terytoria, 1996.



Iwona SZMELTER

Akademia Sztuk Pięknych w Warszawie, Międzykatedralna Pracownia NOVUM Ochrony
i Konserwacji Sztuki Nowoczesnej i Współczesnej

FENOMENY SPOŁECZNEJ ROLI SZTUKI A DEMOKRATYZACJA; OD ZARANIA KULTURY DO SZTUKI KANTORA I ABAKANOWICZ. PERCEPCJA, OCHRONA I ZACHOWANIE

Wprowadzenie. Zmienny stan sztuki

Niezależnie jak nazywamy i odbieramy sztukę, jej przekaz będący rodzajem komunikatu jest niezmiennie istotny zarówno dla ludzi współczesnych jego powstaniu, jak i, podlegając różnym procesom, dla kolejnych pokoleń ludzi. Ów różnorodny przekaz trwa nieprzerwanie od paleolitu, angażując jednostki i wspólnotę ludzką.¹ Kanwą niniejszej refleksji jest „demokracja”, o której piszą inicjatorzy tej publikacji, że jest „przedmiotem swoistej »fenomenologii artystycznej«, użycia środków artystycznych do badania w zakresie doświadczenia życia codziennego”. Te zmienne z natury doświadczenia rzeczywistości powodują, że sztuka jest w ciągłym procesie a także, wraz z upływem czasu, zachodzą procesy w sztuce jak i jej odbiorze. W świetle antropologii kultury, otwartą księgą jest zmienny stan sztuki, jej przeszłość, zdaje się, że jest chwilowa z natury jej obecna sytuacja, jak i przyszłość.² Autorka zakłada, że **rozważania o sztuce w procesie i procesie w sztuce** są uprawnione nie tylko w stosunku do dzieł, ale także wobec zasad zachowania sztuki. Doświadczenie uczy, że w demokratycznym społeczeństwie wartości sztuki i kultury muszą być respektowane i chronione. Stąd teza, że synoptyczne spojrzenie na sztukę jako działanie, które łączy cechy materialne i niematerialne sztuki, może stanowić wkład do badania sztuki kontekstualnej. A wszak „kontekstowe metody interpretacji są możliwie najbardziej otwartą, partycypacyjną formą funkcjonowania sztuki”, jak dowodzi ta publikacja.

Sztuka jako gra

Wiodącą myślą, która towarzyszy poniższym rozważaniom jest stan nieograniczonej wielości i nieskończoność społecznych funkcji sztuki towarzyszącej wspólnotom ludzkim. Sztukę można interpretować jako działanie w powtarzającym się cyklu hermeneutycznym, jako rodzaj gry, by użyć terminów filozofii Hansa-Georga Gadamera.³ Nawiązując do tej myśli poniższe przykłady i wynikające z ich analizy przemyślenia dotyczące ich funkcji społecznych: sztuki paleolitycznej, projektów Tadeusza Kantora i Magdaleny Abakanowicz. Autorka poza materialnością tych obiektów, analizuje ich znaczenie jako dzieł będących w procesie i mających demokratyczne funkcje. Przy wprowadzeniu terminu „sztuki w procesie” oraz jego następstwa - „procesu w sztuce” niezbędna jest świadomość, że dotyczą one odpowiednio społecznych ról twórczości - oraz form istnienia sztuki. Proces w sztuce oznacza także

przemiany dzieł w czasie, podleganie zanikowi materii i idei a nawet pamięci. Kolejny proces to starania o zachowanie sztuki, by nie zanikła wskutek naturalnej erozji, zaniedbań lub świadomej dewastacji. Ten proces kontynuowany jest przez kolejne pokolenia, współcześnie zainteresowane szerzej potrzebami identyfikacji i zachowania tożsamości w ramach dokumentacji, ochrony, konserwacji i niekiedy dopuszczania do rekonstrukcji.

Przykłady powołane w tym opracowaniu są odległe czasowo, zostały wybrane dla ukazania nowego odczytania istoty procesu twórczego i także późniejszego, już niezależnego od autorów, znaczenia dzieł. I tak przedstawiam rewizję znaczenia sztuki jaskiniowej okresu paleolitycznego, stan procesu w sztuce na przykładzie kontynuacji jednego z dzieł *Multipartu* (multiplikacja + partycypacja) Kantora, zapoczątkowanego w Galerii Foksal w 1970 a obecnie twórczego zderzenia sztuki konceptualnej z realiami procesu archeologiczno-konserwatorskiego, a także działaniu dzieł Abakanowicz w przestrzeni zewnętrznej na przełomie XX/XXI wieku. Rozpatrując demokratyczne funkcje sztuki warto poświęcić uwagę uczestniczeniu odbiorców, ich partycypacji, a często także udziałowi jednostek w większym znaczeniowo działaniu, które wciąż trwa, odradza się wraz z kolejnym pokoleniem.

Zachowanie wartości i autentyzmu w całym jego bogactwie

Najnowszy strumień przemian cywilizacyjnych może zakłócić trwanie sztuki z zachowaniem kompleksu jej tradycyjnych i nowych wartości. Przeciw demokracji działa wroga konfrontacja upodobań i populistyczne sprzyjanie doraźnym potrzebom. Także w społeczeństwie demokratycznym jeszcze nie utrwaliła się wystarczająco świadomość, że dziedzictwo kultury jest niepowtarzalne. Wprawdzie sztuka odradza się nieustannie, od zarania sztuki do współczesności, ale autentyzm obejmujący materię i idee łatwy jest do zagubienia. To naturalne ryzyko, które zagraża zasobom sztuki, zależnym od zmiennego rozwoju cywilizacji oraz upadania systemów i kultur. Jednak „właściwym bytem dzieła jest to, co dzieło potrafi i może powiedzieć i co zasadniczo wykracza poza historyczne ograniczenia. Dzieło sztuki cechuje obecność ponadczasowa współczesność.”⁴ Dzieje się tak dzięki potrzebom ludzi, ich potrzebie wartości i skłonności do ekspresji wyrażonej w angażowaniu sztuki do pełnienia roli społecznej.

Sztuka, która jest określana mianem gry, także przez wielu współczesnych artystów, trwa w naturalny sposób, często wbrew regularnie powtarzającym się zapowiedziom jej „śmierci”. Interpretując znaczenie sztuki w kategorii długiego trwania, można stwierdzić bez obawy o tautologię, że jest ona tym, co trwa i żyje bez końca, tak jak cywilizacje. Rozumiane jako wieczne dzieje sztuki są nie są sztywnym zapisem, lecz lustrem zmiennych idei, sposobów myślenia, rodzajem otwartego w czasie procesu. Analogicznie można pojmować zapis historii cywilizacji, jak się okazuje meandryczny, nieciągły i – wbrew teom pozytywistów – o nie-ewolucyjnym charakterze. Fernand Braudel w *Gramatyce cywilizacji* odchodzi od tradycyjnej linearnej narracji, skłaniając się ku analizie dziejów człowieka żyjącego w określonym środowisku naturalnym i kulturowym.⁵

O wspólnotowym sensie sztuki

Zanik przedstawień w Altamirze, czy Lascaux powstał wskutek zapomnienia o ich społecznych funkcjach, a nie jedynie, jak się sądzi, wskutek działania bakterii i grzybów w efekcie niekontrolowanej turystyki. Niestety, sztuka paleolityczna, która przetrwała kilkadziesiąt tysięcy lat, po jej odkryciu i udostępnieniu została zniszczona w ciągu zaledwie kilku dekad, „zadeptana” przez miliony turystów. Ta katastrofa nastąpiła w następstwie fundamentalnej pomyłki przy rozpoznaniu jej społecznej roli, błędnego rozumienia jej sensu. Narzucona interpretacja znalezisk dawała prymat roli malarstwa ściennego nad kameralnym, wspólnotowym charakterem działań w jaskiniach, prawdopodobnie będących sanktuariami. Zaślepienie powstało w następstwie XX wiecznej nauki historii sztuki i dyskursu o dyscyplinach plastycznych skupionych na materii obiektów, popularnych do dzisiaj. W majestacie nauki doszło do totalnej dewastacji owych materialnych skarbów i zaniku aury w przestrzeni jaskiń. To wielka szkoda dla historii duchowości człowieka, tym bardziej, że sztuka paleolityczna, według antropologów, towarzyszyła narodzinom świadomości człowieka.⁶ Stąd dziedzictwo kultury w jaskiniach stanowi w większym stopniu wyraz potrzeb praludzi, kontekstu ich nieznanymi ceremonii, niż jest jedynie „malarstwem naskalnym”, jak to jest nadal opisywane w podręcznikach historii sztuki. Sztuce warto oddać jej znaczenie dla świadomości człowieka, w tym tkwi jej demokratyczny charakter a jeden z aktualnych jej opisów brzmi: „[...] to byt duchowy, niezależny, dostępny poznaniu zmysłowemu, obdarzony świadomością i wolą kreacji”.⁷

W stosunku do nowych odkryć nie popelnia się podobnych barbarzyństw, jak to stało się w przypadku Altamiry i Lascaux, pochodzących z epoki magdaleńskiej. Odnajdywane są i chronione dużo od nich starsze groty ze sztuką paleolityczną, które cofają zegary sztuki. Od 2010 roku najstarsze palety-muszle z jaskini Blombos datowane są na sto tysięcy lat wstecz. Wiedza o antropogenezie człowieka od 2014 roku poszerzyła się dzięki odnalezieniu sztuki w jaskiniach nie tylko w śródziemnomorskich krajach, ale na prawie wszystkich kontynentach. Jaskinie pokryte rytami i malunkami były miejscami celebry społecznej, niematerialnego działania, o którym niewiele wiemy. Mają charakter wspólnotowych przestrzeni, w których odbywały się nieznane nam ceremonie łączące zamieszkujących tam ludzi. Czy miały charakter demokratyczny? Bez wątplenia były robione przez ludzi i dla ludzi. Wyrażały treści duchowe, nieznane idee, których możemy się jedynie domyślać przez kontekst, rytę, symbole, znaki, a zachowane odtworzenia wizerunków zwierząt sytuowały twórców wobec życia i natury.

Kuriozalny i powszechny, na swój sposób „demokratyczny” jest motyw dłoni ludzkich, często powtarzany na wszystkich kontynentach, w jaskiniach o różnym datowaniu. Nie wyrokując o ich znaczeniu można mniemać, że dłonie te pojawiały się na ścianach w miejscach wspólnotowych działań. Obecnie chcemy interpretować je jako „artystyczne” kompozycje, choć bardziej odpowiednia jest ich społeczna konotacja. Symbole ludzkich dłoni mają miejsce wszędzie, zarówno w grotach powszechnie znanych jak Altamira, Lascaux pochodzące sprzed kilkunastu tysięcy lat, jak i niedawno odkrytych - dwukrotnie starszych od nich, jak grotę Chaveut’a, Sulawesi w Indonezji, czy w obu Amerykach i Australii. Wszędzie tam spotykamy obrysy dłoni ludzi, niekiedy są ich dziesiątki zebrane w wielkich kompozycjach. Technika jest podobna, jako swoisty „wynalazek” malarski istniała równolegle na kilku kontynentach! Już ten fakt budzi skojarzenia o wspólnych korzeniach rodzących się ludzkich cywilizacji. Rytę dłubane były twardym kamieniem, palety służyły do ucierania kolorowych ziemnych glin ze śliną i tłuszczem. Malunki powstały przez kombinacje rysunku i płaszczyzn koloru, oprysk pigmentami zmieszany ze śliną, a farby były wydychane przez piszczele kostne, pełniące funkcje paleolitycznych „aerografów”.

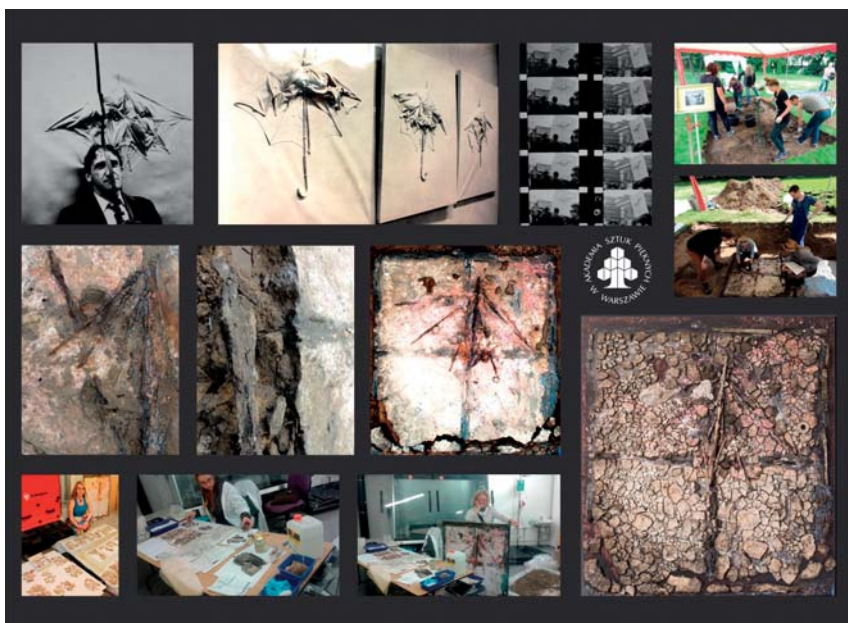
Antropologom szukającym odpowiedzi, co oznaczały te kompozycje pełne dłoni, nieobce są teorie o ceremoniach towarzyszących inicjacji nastolatków. Dłonie te są najczęściej niewielkich rozmiarów, stąd zdaniem badaczy może to być odwzorowanie dziecięcych dłoni. Idee feministyczne wskazywały z kolei na nierówną długość palców, co miałyby świadczyć o kobiecych dłoniach i matriarchacie (?), a co jednak w praktyce trudno dowieść podczas mierzenia dłoni damskich i męskich. Powstaje pytanie, jak mogły przetrwać na skałach owe farby temperowe. Może przekaz i demokratyczne przesłanie sztuki jaskiniowej budziły szczególny respekt rzutujący na szacunek i ochronę? O tym może świadczyć przypadek grotę Chaveut’a sprzed ponad trzydziestu tysięcy lat, a dwukrotnie zasiedlonej z przerwą blisko dwóch tysięcy lat. Badacze zaobserwowali, że kolejne pokolenia, a było ich kilkaset, szanowały działalność poprzedników. Możemy się domyślać jak wielkie znaczenie ludzie przywiązywali do przekazu malunków, skoro przetrwały i to mimo delikatności techniki malarskiej, półmroku hal, niekiedy na stalaktytach i stalagmitach, ścianach i wyłomach wąskich korytarzy jaskiniowych.

Rewizja wiedzy, gdy sztuce potrzeba wolności

Stan wiedzy o świadomej działalności człowieka jest zmienny, wzbogacony wraz z kolejnymi odkryciami. Arbitralne stwierdzenia stają się zawodne. Wracając do odkrycia sztuki jaskiniowej, które miało miejsce w 1878 roku w Altamirze, niestety, uznano je dopiero po dwudziestu latach wskutek niedowierzania w sztukę praludzi. Zawiodła demokracja, gdy odkrycie nie mieściło się w ówczesnie obowiązującej racjonalnej wykładni wiedzy. Zaledwie sto lat wcześniej, w XVIII wieku, ustalono zręby wiedzy w czasach Oświecenia. Powstały fundamenty nowoczesnej nauki oraz terminy będące kamieniami milowymi naszej interpretacji świata jak „kultura”, „cywilizacja”, „estetyka”, a także „sztuki piękne” i system dyscyplin plastycznych. Tak wrosły w nasz odbiór świata, że terminy te wydają się odwieczne i prastare, choć powstały niewiele ponad trzysta lat temu. Jednak w tymże wieku rozumu stracono też otwartość na wartości duchowe, towarzyszące człowiekowi, a przy okazji szansę na obiektywność ocen sztuki. Po latach szczególnie wyrazisty staje się kryzys hegemonii obrazu świata narzuconego przez materialistyczną kulturę zachodnioeuropejską, co wywołuje zastanowienie nad wartościami i wolnością sztuki.⁸ Przyszłość wartości demokratycznych w sztuce nurtuje wszystkich, nie tylko futurologów. Powszechnie wiadomo o przełomie cywilizacyjnym i nowych mediach, które zmieniają oblicze cywilizacji. Zmiany w wiedzy o sztuce odbiegają od rutynowych



1



2

1. Mozaika dłoni w jaskiniach zwanych "Cueva de las Manos" w dolinie rzek Pinturas w Argentynie. Rozpylanie kolorowych glin ziemnych wokół rąk uzyskiwano wydmuchując farby przez rurki z piszczeli. Fot. Wiki Commons

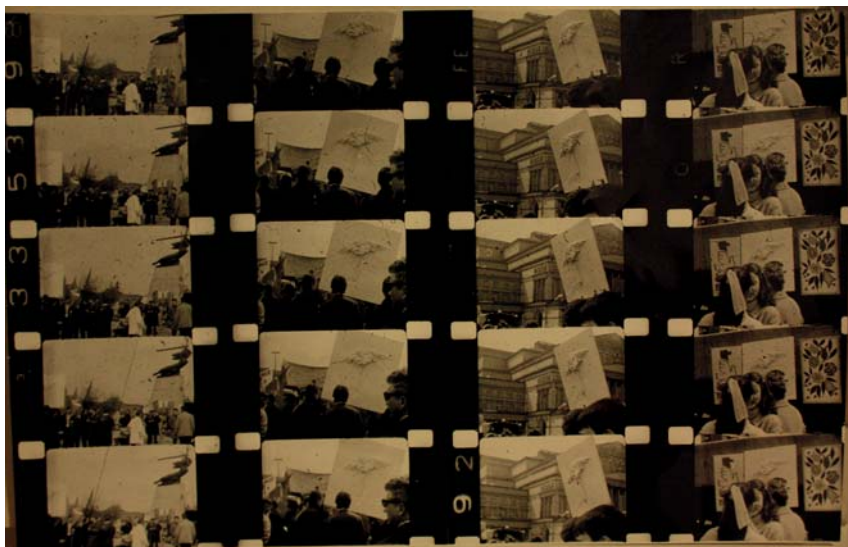
2. *MULTIPART* Tadeusza Kantora jako sztuka w procesie, 1970 – ..., mozaika cyfrowa. Dzięki uprzejmości archiwum Wydż. Konserwacji i Restauracji Dzieł Sztuki ASP w Warszawie.

3. *MULTIPART* Tadeusza Kantora, zrzuty z kadrów z filmu z pochodu 1-majowego w 1970 roku w Warszawie. Dzięki uprzejmości autorów (M. Młodecki i K. Kubicki) oraz Galerii Foksal w Warszawie.

4. *Dzielo* Magdaleny Abakanowicz w *Hiroshimie* (*Hiroshima* – *Space of Becalmed Beings* w Hiroshima MOCA) – instalacja rzeźbiarska na otwartej przestrzeni tarasu-lapidarium muzeum, powstała w latach 1992-93. Fot. Iwona Szmelter

5. *Agora* Magdaleny Abakanowicz w Chicago w parku w centralnej partii miasta, fragment instalacji rzeźbiarskiej 106 kroczących postaci, z 2006 roku. Fot. Iwona Szmelter

3





4



5

interpretacji, nie zawsze idą w parze z oficjalnym nurtem, dyscyplinami i datami. Wszystko płynie i otoczone jest zmienną rzeczywistością.

Multipart Tadeusza Kantora

W zakresie faktów artystycznych nie trzeba przypominać sylwetki Tadeusza Kantora (1915-1990), ale warto je ukazać w świetle udziału społecznego, zarówno w jego teatrze narracji plastycznej, jak i w akcjach artystycznych. W 1970 roku nowatorski koncept Kantora dotyczył akcji *Multipart*, której tytuł oznacza złożenie słów: multiplikacja i partycypacja. To wyrażenie stanowi konceptualne podstawy niekonwencjonalnej gry w sztuce. Pierwszy pokaz miał miejsce 21 lutego 1970 w warszawskiej Galerii Foksal jako „wystawa jednego obrazu w 40 egzemplarzach”. Autor odstąpił od osobistej realizacji, kwestionował i redefiniował samo pojęcie dzieła sztuki – jako dzieła autorskiego, efektu manualnej twórczości artysty. Jego pomysł i idee „multiplikacji i partycypacji” przedstawiał regulamin demokratycznego i nieograniczonego zmieniania obiektów przez ich nabywców. Zaprzeczając unikalności dzieła sztuki, Kantor zakwestionował równocześnie pozycję muzeów, galerii i kolekcjonerów.

Z technicznej strony mnożenie-multiplikowanie obiektów polegało na zleceniu wykonania numerowanych egzemplarzy obrazów, które powstały według wskazówek artysty. Do obrazów na płótnie naciągniętych na krosna o formacie 120 cm x 110 cm przyklejono połamane duże parasole, które pozyskano w biurach rzeczy znalezionych, całość pomalowano na biało i zatytułowano *Parapluie-emballage*. Prace te na pierwszy rzut oka łudząco przypominały autorskie obrazy Kantora z parasolami, ale nie miały rozbudowanej malatury naniesionej przez Kantora. Przestrzenne parasole wówczas były znakami-symbolami kojarzonymi ze sztuką Kantora. Jednak w przypadku *Multipartów* autor podważył znaczenie autorstwa rozumianego jako własnoręczne wykonanie obiektów, jedynie je zaprojektował. W liście do Wiesława Borowskiego, który założył i wówczas kierował Galerią Foksal Kantor pisał o Multiparcie:

„Nowy sposób partycypacji dla nabywających, trochę hazardowy, dla mnie osobiście uciecha masochistyczna – tzw. społeczne zagrożenie prestiżu artysty. Poza tym urządziłbym dwie wystawy indywidualne bez przykładania do tego jednego nawet palca, jedną na początku, drugą na końcu.”⁹ Niezależnie od osobistych przekonań artysty i zakulisowych rozwiązań jakie stosował w interesie własnym albo własnej aktywności twórczej, faktem jest szczegółowe opracowanie przez niego kolejnych etapów przedsięwzięcia. Pomagali mu w tym Wiesław Borowski oraz ochotnicy związani z Galerią Foksal.

Multipart – sztuka w procesie

Motyw parasola Kantor uczynił swoim rozpoznawalnym znakiem, systematycznie wykorzystując go we własnych pracach od roku 1964.¹⁰ Tymczasem w *Multipartach* parasole przytwierdzone do płócien artysta kazał wielokrotnie powtórzyć wykonawcom projektu. Lech Stangret, aktor teatru Cricot 2, współpracownik Kantora, obecnie kierujący Galerią Foksal, wspomina, że wszystkie parasole do projektu kupiono po okazyjnej cenie w jednym z warszawskich biur rzeczy znalezionych. Listowną instrukcję wykonania pojedynczego multipla Kantor rozpoczął właśnie od opisu spreparowania pojedynczego parasola. Aby móc go przytwierdzić w dowolnej pozycji do płótna, wykorzystując przy tym maksymalnie jego powierzchnię, należało połamać druty. Dzięki temu przedmiot tracił swoją „przestrzenność” i w spłaszczonej postaci mógł przylegać do obrazu. W kolejnych multiplach różnie wymodelowane parasole nadawały obrazom indywidualne cechy. Podczas wernisażu wszystkie obrazy sprzedano po symbolicznej cenie. Tu wkraczamy w drugą część projektu – czyli partycypację. Kupujący musieli podpisać z Kantorem umowę, zgodnie z którą zgadzali się na partycypację w dalszym opracowaniu obiektów, a z obrazem można było zrobić praktycznie wszystko, m.in.:

„pisać obelgi, pochwały, słowa uznania, wyrazy współczucia, wyrazy najgorsze (...) wymazywać, przekreślać, rysować (...) zrobić z obrazem co się chce (...) podziurawić, spalić (...) sprzedać, odkupić, spekulować, ukraść”.¹¹

Co ważne, nabywcy zobowiązani byli po dowolnej partycypacji do ponownego pokazania zmienionych przez siebie obiektów w Galerii Foksal, miało to nastąpić po roku ich używania. Zatem 20 lutego 1971 roku zorganizowano kolejną wystawę, pt. *Multipart 2*, podczas której po rocznej partycypacji nabywców zaprezentowano dwadzieścia

pięć zmienionych prac. Nie wszyscy nabywcy, którymi byli znajomi artyści i kolekcjonerzy, ponownie wystawili obiekty. Część egzemplarzy zaginęła. Archiwalne fotografie pokazują, że najczęstszą formą partycypacji okazały się collage z różnorodnych materiałów, pokryte napisami i bezkształtnymi bązgrołami, ale były też zaskakujące „partycypacje”.

Unikalny był los *Multipartu*, który kupiła grupa warszawskich studentów architektury z inspiracji ich profesora Czesława Witolda Krassowskiego, wybitnej indywidualności i konesera znającego Kantora.¹² Na wspólnym zdjęciu widać grupę z obu luminarzami i przejętymi swoją misją studentami. Nazwani jako grupa „Zuzanna i Spółka” z latami rozszerzyli nazwę na „Zuzanna i Inni”, w zabawnym skrócie „Zuzanni”, bo do kolejnych odsłon swojego *Multipartu* dokooptowali demokratycznie partycypujących w realizacji ludzi. W pierwszym roku „partycypacji” *Multipart* trafił do mieszkania Marka Młodeckiego i uczestniczył w życiu studenckim, a zwłaszcza w konsumpcji. Na obrazie siano rzeżuchę i to dużo wcześniej niż Teresa Murak w swych akcjach artystycznych, kiedy indziej traktowano obiekt jako półmisek podczas uczt, z czego zachowały się materialne relikty w postaci m.in. zakrętek firmy Polmos. Skwapliwie zbierano przedmioty i doklejało je do lica. Atmosfera życia studenckiego przełomu lat sześćdziesiątych i siedemdziesiątych była inspirująca nie tylko do konsumpcji, ale i do poważniejszych pomysłów zakotwiczonych w krytycyzmie dla istniejącej sytuacji społeczno-politycznej.

Tak narodził się performans, będący istotną partycypacją w losach obiektu, ale niebezpiecznym pomysłem dla młodych ludzi w „realnym socjalizmie”. Przekornie użyto *Multipart* w celebrowanym wówczas i bardzo upolitycznionym pochodzie 1-majowym o profilu deklaracyjnie komunistycznym, a niekiedy socjalistycznym o „ludzkiej twarzy”, jak mawiano. Zaplanowany performans, prześmiewczy udział w pochodzie, zaczynał się na Placu Teatralnym w Warszawie, gdzie grupa studentów wystartowała do akcji, która była filmowana przez Marka Młodeckiego i Krzysztofa Kubickiego. Użyli *Multipart* zakupiony przez siebie jako transparent przymocowany do kija i szli w pochodzie 1-majowym w 1970 roku wołając „Kantor, Kantor, Kantor” zamiast „Lenin”, czy Marks, Engels”. Pominęte też zostały inne prominentne nazwiska aktualnych wtedy przywódców, jak Władysław Gomułka, wówczas pierwszy sekretarz partii PZPR, czy także stojący na trybunie Edward Gierek, wówczas delfin, przyszły następca Gomułki na kolejną dekadę. Taka dezynwoltura była wówczas ryzykowna, ale szeregi Politechniki Warszawskiej nie wyeliminowały tej grupy. We wspomnieniach bardziej chodziło o akceptację dla żartu, nawet ryzykownego, łączącego studenckie tradycje w kabaretach, wystawach, festiwalach z życiem publicznym. Nie darmo mówiono, że Polska jest najweselszym barakiem w obozie socjalistycznym. Wydarzenie to utrwalił film dokumentalny pt. *Multipart*, który po montażu w „Stodole” nabrał znamion artystycznych dzięki niechronologicznej rejestracji i ciekawym ujęciom. Autorzy zdążyli z montażem na kolejną wystawę w Galerii Foksal zaprojektowaną przez Kantora.

Podczas wystawy *Multipart 2* w 1971 roku projekcję tego, wówczas ryzykownego politycznie zapisu performansu pierwszomajowego, prowadzono w trakcie wystawy na tle obiektu *Multipart* przekręconego o 90 stopni dla zgodności z prostokątnym formatem klatek filmowych. Sam obraz stanowił niejednorodne tło, był pełen materialnych resztek ze zdarzeń, w których był udział, u dołu w foliowym woreczku zgromadzono i przymocowano część przedmiotów-świadków. Kantor był zaskoczony śmiałością pierwszomajowego performansu politycznego i nowatorskim dokumentem filmowym, ale w końcu pozytywnie ustosunkował się do prezentowanej „partycypacji”. Pozycja artysty była wystarczająco silna w środowisku artystycznym. Nadto potraktował ową „partycypację” jako rodzaj śmiałej prowokacji. Wówczas w polskich gazetach dominował kpiący ton w opisie *Multipartu*, natomiast dla cenzury sztuka współczesna uchodziła za zjawisko marginalne. Inaczej było na świecie, gdzie przewartościowania sztuki nadawały kierunek europejskiej kultury. Zwrot cywilizacyjny w sztuce w kierunku działania zamiast produkowania obiektów przedstawia Joseph Kosuth:

„Moim zdaniem, największym artystycznym osiągnięciem tamtej dekady było pojawienie się obrazów przywłaszczonych, tj. zabiegu polegającego na przejmowaniu obrazów o ustalonym znaczeniu i »ustalonej« tożsamości oraz nadawaniu im nowego sensu i nowej tożsamości.”¹³

Multipart – proces w sztuce

Wystawa nie stanowiła końca realizacji koncepcji Kantora i udziału grupy „Zuzanna i Spółka” jako właścicieli. Po wystawie zdecydowano obiektu nie dzielić między siebie, lecz ...zakopać obiekt do ziemi. Zaproszono kolejnych „partycypantów” i 44 kroki od Pałacu na Foksal w Warszawie, uroczyste dokonano pochówku z konduktem i muzyką skrzypcową. Minęły dekady, pamięć o obiekcie odżyła w majową noc muzealną 2003 roku. Wówczas „Zuzanna i Inni”, grupa poszerzona o nowych członków, dokonała odkopania obiektu, towarzyszyły mu tłumy gapiów, bo rzecz została opisana w prasie. Odsłonięty *Multipart* niszczał w archeologicznym wykopie, aż wezwana specjalistka uznała, że wobec braku pomysłu „co dalej” lepiej go ponownie zakopać. Tym razem odpowiednie izolacje dzieliły *Multipart* od dołka ziemnego.¹⁴ Dwa lata później pod hasłem „Multipart w procesie”, po 44 latach od „pogrzebu” obiektu, na prośbę grupy architektów-właścicieli, 18 maja 2015 rozpoczęła się realizacja projektu archeologiczno-konserwatorskiego. Akademicy - autorka tych słów i Krzysztof Chmielewski jako osoby odpowiedzialne i promotorzy powstałej przy okazji pracy magisterskiej Joanny Krakowian współpracowali z Roksana Chowaniec z Uniwersytetu Warszawskiego. Dokonano nie tylko odkopania obiektu (jak dwa lata wcześniej), ale także ryzykownej „ekshumacji” tegoż obiektu. Pracowali ramię w ramię członkowie grupy „Zuzanna i Inni”, a także zaprzyjaźnieni studenci, konserwatorzy z Pracowni NOVUM warszawskiego Wydziału Konserwacji oraz archeolodzy z Uniwersytetu Warszawskiego.

Prace archeologiczne odsłoniły bardzo zły stan materii obiektu. Sprawcami byli jak zwykle – czas i wpływ ziemnego środowiska. Kamienie i potłuczona cegła podsypane pod obiekt w czasie „pochówku” okazały się sprawcami rozczłonkowania obiektu, zamieniły obiekt w puzzle, płótno zaniknęło, resztki stelaża parasola i fragmenty krosna wyraźnie jednak pozwalały na identyfikację obiektu. Z mozołem wydobyto *Multipart*. Na podstawie dokumentacji fotograficznej złożono dzieło i zakonserwowano jego szczątki, które zmontowano na tle czarno-białej fotografii obiektu. W świetle praktyki i nauki, w sytuacji w której należało sprawnie połączyć ze sobą dyskursy i nomenklaturę kilku dziedzin, odsłonięcie szczątków obrazu o zmienionej w znacznej mierze substancji nosiło znamiona badania doświadczalnego. Mimo ryzyka, działanie doprowadziło ekipę archeologiczno-konserwatorską do finału - ponownego odsłonięcia obiektu, wydobywania a następnie żmudnej konserwacji, składania z puzzli ziemnych w procesie restauracji i rekonstrukcji. Wraz z tymi materialnymi działaniami analizowano „tożsamość” i „zanikającą przedmiotowość” dzieła.

Projekt Kantora może trwać nadal budując kolejne etapy partycypacji. Pracom archeologiczno-konserwatorskim towarzyszyli gapie, dziennikarze, ale także konserwatorzy-dokumentaliści i profesjonalna kamera z krakowskiego MOCAKU, której pracą kierował Józef Chrobak. Powstał drugi film o *Multiparcie*, tym razem dotyczący jego ekshumacji. Zakonserwowane i zrekonstruowane materialne pozostałości, jakie znaleziono w wykopalisku archeologicznym, stały się kolejną odsłoną tego *Multipartu*. Ze względu na otwarty charakter dzieła odtąd przyjęto nazwę *Multipart w procesie*. Narrację o dziejach tej nietypowej sztuki współczesnej dołączono jako „dowód rzeczowy” w akcji artystycznej *Multipart w procesie*. Po raz pierwszy stało się to podczas wykładu i prezentacji inauguracyjnych rok akademicki dokonanych przez piszącą te słowa, potem wystawy *Coming-Out* z nagrodzonym dyplomem Joanny Krakowian w warszawskiej Akademii Sztuk Pięknych w 2015 roku. Integralnymi częściami prezentacji projektu są filmy *Multipart* o pochodzie 1-majowym i film MOCAK-u o ekshumacji obiektu. Podobnie funkcjonowała dokumentacja z obu filmami podczas wystawy *Brudnopisy. Multipart* zorganizowanej w gdańskiej Zbrojowni przez Akademię Sztuk Pięknych w Gdańsku w 2017 roku. Paradoksalnie akcja *Multipart* nadal trwa (!) i interesują się dalszym jej ciągiem zarówno właściciele, jak i kolekcjonerzy i muzea.¹⁵ Projekty, podobnie jak dzieła sztuki mają swoje tak zwane socjalne życie, daleko wykraczające poza materialność.¹⁶ Akcja *Multipart* należy do najbardziej znanych projektów konceptualnych Kantora, gdyż otworzyła nowy rozdział w myśleniu o sztuce.

Agora i inne realizacje przestrzenne Magdaleny Abakanowicz

Do dyskursu o demokratycznym znaczeniu sztuki pragnę przywołać prace Magdaleny Abakanowicz (1930-2017) ze względu na ich wielką społeczną rozpoznawalność, gdy zrealizowane były przez artystkę w publicznych przestrzeniach. Prace te poprzez swe monumentalne otoczenie sytuują człowieka w kontekście przestrzeni w sposób przemyślany i zamierzony.¹⁷ Nie tylko nie pozostawiają widza obojętnym, ale i prowokują do reakcji, są podziwiane, ale, niestety, także niszczone, jak wiele innych dzieł sztuki znajdujących się w przestrzeniach ogólnodostępnych. Rzecz jasna, że takie konsekwencje wynikają w pierwszym przypadku z pewnego, takiego lub innego zasobu skojarzeń, które przynosi konkretyzacja dzieł w umyśle odbiorcy, zwłaszcza w miejscach o pewnej symbolice. Można je uznać za „przestrzenie emocji” odczuwanych przez widzów, fenomenologiczne działanie sztuki.

Abakanowicz użyła celnej metafory dotyczącej roli sztuki:

„ewolucjom ludzkiego poczucia rzeczywistości towarzyszy sztuka. I ona jest tym kamieniem milowym naszej odysei. Więc to trzeba nieprawdopodobnie szanować, bo to jest niepowtarzalne”. Po czym dodała: „materiał jest łyżką do jedzenia zupy. On jest zawsze niepodzielną częścią, ponieważ jemu się teoretycznie pozwala opowiedzieć jego własną historię. [...] Te układy, które ja pokazuję, wystawiając czy czasowo wystawiając, ulegają za każdym razem likwidacji i na nowo ustawieniu. Jeśli nie ja to robię, to muszę wysłać bardzo dokładny instruktaż, jak to powinno być zrobione. Albo posyłać tam kogoś, kto doskonale wie, o co mi chodzi, kto będzie tego pilnował [...]”. Naturalnie, wszystkie moje wystawy są fotografowane i posiadają bardzo dokładną dokumentację, co jest szalenie ważne, dlatego że w wypadku takiej sztuki jak moja, która łatwo może zyskać niewłaściwy kontekst przez to, że ona jest przekazem, nie dekoracją, trzeba być szalenie ostrożnym, jaki to kontekst może być przyjęty, i nie psuć tej sztuki.”¹⁸ Słowa te, które padły w wywiadzie udzielonym przez artystkę w 2003 roku, zapisanym w publikacji *Zachować dla przyszłości* i stały się obowiązującym konserwatorów przekazem artystki, mającym charakter spuścizny artystycznej.

Rozważania poświęć trzem pracom artystki – w Hiroszynie, Poznaniu i Chicago, jakkolwiek można wymienić wiele jej wcześniejszych realizacji artystycznych, które niosą przesłania łączące jednostkę z kontekstem przestrzeni i udziału w symbolicznej wspólnocie.

Te monumentalne dzieła są przedstawione w formie niepełnych figur. Ich odbiór wzmacnia powtarzalność podobnych postaci, rodzącej się wspólnoty rzeźb w grupie, następnie jej wspólnotowego przesłania, które staje się szczególnie mocne w przestrzeni wytyczonej przez artystkę. Na odczucia odbiorców o naturze egzystencjalnej nakłada się znaczenie przestrzeni, niekiedy historycznej, niekiedy znaczącej przyrodniczo a także oddziałuje na widza ascetycznie wyrażona symbolika, która wraz z innymi wartościami dzieła konkretyzuje się w umyśle odbiorcy.

Hiroszima to miejsce szczególnie zapisane w ludzkiej pamięci. Historia przemocy wojennej i dramatu ofiar detonacji bomby atomowej zostawiła traumę. Tam sztuka Abakanowicz to bez wątpienia sztuka kontekstualna i tam właśnie kontekstowe metody interpretacji są możliwie najbardziej demokratyczną i otwartą, niezbędną, partycypacyjną formą funkcjonowania sztuki.

Dla dzieła artystki ukazującego w Hiroszynie przestrzeń umarłych istot (Hiroshima - Space of BeCALmed Beings) powstałego w latach 1992-93 nie starcza słów, by oddać wielość znaczeń. To instalacja rzeźbiarska na wzgórzu nad miastem, w otwartej przestrzeni tarasu-lapidarium muzeum. To fragment *Open-Air Exhibition Area* w *Hiroshima City Museum of Contemporary Art* (Hiroshima, MOCA). Stanowi je 40 rzeźb, przedstawiających zgarbione plecy siedzących postaci, odlanych w brązie, postaci anonimowego tłumu złożonego z siedzących bezgłowych figur zwróconych, niejako „patrzących” w jedną stronę.¹⁹ To kierunek miejsca wybuchu bomby atomowej. Wstrząsająca wymowa tej pracy nie pozostawia nikogo obojętnym.

Bardziej uniwersalistyczne przesłania towarzyszą monumentalnym grupom rzeźbiarskim, jak *Nierozpoznani*. To największa realizacja Magdaleny Abakanowicz w przestrzeni zewnętrznej na terenie Polski, zlokalizowana na wzniesieniu w Parku Cytadeli w Poznaniu. Składa się z 112, wysokich na ponad dwa metry, odlanych z żeliwa, antropomor-

ficznych figur, tworzących grupę rzeźbiarską. Figury pozbawione są głów i sprawiają wrażenie dynamicznie kroczących w różnych kierunkach. Instalację rzeźbiarską zamontowano i odsłonięto w 2002. Abakanowicz komentując tę monumentalną realizację stwierdziła, że „jest dla mnie znakiem wciąż trwającej obawy, konfrontacją z ilością i z sobą samym”.²⁰

Podobny w swym demokratycznym przesłaniu jest przekaz *Agory* Abakanowicz w Chicago - nawiązuje bezpośrednio do greckiego znaczenia publicznej przestrzeni użytkowanej przez wspólnotę, żywą ludzką społeczność miejską. Agora (gr. dosł. miejsce zgromadzeń) – centralne miejsce wokół którego toczyło się życie publiczne, często o funkcjach codziennych, handlowych ale szczególnie istotne w działaniach ogólnie demokratycznych, jak dyskusje i głosowania polityczne, dysputy i ceremonie religijne.²¹ W sercu Chicago artystka wystawiła intrygującą instalację złożoną ze stu sześciu monumentalnych figur, które są umieszczone na stałe w centrum Chicago, na skraju Grant Parku, wzdłuż Michigan Av. i Roosevelt Rd. Te odlewane rzeźby oddziałują swym gigantyzmem i rzeźbiarskim detałem, mają nalot rudej rdzy. Każda z nich jest powyżej wzrostu przechodniów, do 3 metrów wysoka (mają wymiary 285-295 x 95-100 x 135-145 cm). Postacie są jakby kroczące, zamrożone w ruchu, ale usytuowane tak przestrzenne, że umożliwiają przechodniom, gapiom i wszystkim chętnym na swobodne przemieszczanie się między figurami, a nawet na poruszanie się między ich zastygłymi w ruchu nogami. Rzeźby różnią się w szczegółach. Modele dla każdej odlewanej w brązie figury, podobnie jak w przypadku poznańskiej instalacji rzeźbiarskiej *Nierozpoznani*, zostały wykonane ręcznie przez artystkę i jej troje asystentów. Powierzchnia figur jest rozbudowana, niczym kora drzewa lub powierzchnia pomarszczonej skóry. Dla widza wyrażają one różne treści zakłete w fakturze, co nadaje indywidualność każdej rzeźbie a odbiorcy daje swobodę interpretacji tak detalu, jak i całej monumentalnej instalacji rzeźbiarskiej.

Demokratyczne przesłanie prac

Pytanie o sens swych prac Magdalena Abakanowicz pozostawiała najczęściej otwarte, dając wolność skojarzeń odbiorcom, angażując widzów do rodzaju introspekcji i przemyśleń o losie ludzkim. W przypadku *Agory* komentowała w wywiadzie serię reakcji przechodniów, która była cytowana przez gazetę: „ludzie, którzy boją się tego dzieła lub sądzą, że powinno być piękne chcieliby to mieć to wyjaśnione do końca (...) ale dzieło jest o wielu różnych problemach, które odczuwamy i nie chcę o tym mówić.”²² To właśnie, zdaniem piszącej te słowa, w dziele o niezdefiniowanym i otwartym charakterze stanowi sens demokratycznego znaczenia jej dzieła. Czy wszyscy odbiorcy są w stanie wyjść naprzeciw humanitarnym skojarzeniom z rolą chicagowskiej „agory”? Można mieć wątpliwości. Rzecz jasna odbiór jest sprawą osobistą, do dowolnej interpretacji, bo wszak każdy w demokratycznej wspólnocie ludzkiej ma prawo do swojego zdania. Gorzej, gdy w przestrzeni publicznej dochodzi do niszczyielskiej działalności wandalów, co stawia nowe i prowokujące poznawczo pytania dla teorii i praktyki konserwacji, dopuszczalności a niekiedy niezbędności rekonstrukcji. Puentując te rozważania - niezależnie od zagadnień interpretacji autorskiej lub każdej innej, zewnętrzne realizacje Abakanowicz włączają przestrzeń do dzieł dedykowanych odbiorcom, co obliguje nas i przyszłe pokolenia do respektowania tego związku.

Podsumowanie

W opisanych i wielu podobnych przypadkach idea jest dla zachowania dzieł najważniejsza, także istotne są relacje dzieł i przestrzeni, często nadające kierunek demokratycznemu odbiorowi ukrytych sensów. Wymaga to łącznego traktowania materialnego i niematerialnego dziedzictwa. Kompleksowa ochrona dzieł i ich rozumienia, pamięci i tożsamości mają charakter demokratyczny, jako starania o zachowanie dziedzictwa ludzkości. Jakkolwiek brzmi to pompatozycznie, to wynika z naturalnego instynktu człowieka i kolejnych pokoleń. Niestety, jest też naturalne i odwieczne nawet jeśli głosem części społeczeństwa są deprecjonowane, niszczone bez baczenia na demokratyczne wartości. Termin „ochrona” oznacza wprowadzenie metod i środków mających na celu przede wszystkim zachowanie tego co szanujemy, uznajemy za dobro. A czynne działanie ma na celu „dobrostan”, gdy „chronić” oznacza stosować dla środka zaradcze dla zachowania dziedzictwa.²³ Jak wynika z opisanych przykładów rozpoznanie wartości jest pierwszym krokiem na tej drodze. Inicjuje kolejne procesy w sztuce konserwacji. Dopiero w przypadku niezbędnej konserwacji lub rekonstrukcji w trakcie tych procesów rozstrzygana jest kwestia autentyczności materii,

wierności oryginałowi, ale i myśli twórcy. To oznacza także możliwość replikacji w sytuacji, gdy obiekt zostanie uszkodzony. To są zasady wciąż kontrowersyjne w kręgu zachodnioeuropejskiej tradycji stawiającej na pierwszoplanową rolę konserwacji oryginalnej materii. Ukazanie wyłącznie ruiny w wyniku konserwacji szczątków materii, popularne w procesie „muzeifikacji”, byłoby jednak błędem. Ogólnoludzki przekaz wspólnotowy ma charakter demokratyczny, pozostaje głównym sensem dzieł, nawet gdy jest podany przez twórcę do intuicyjnego odbioru widza. Edukacyjne wizualizacje lub rekonstrukcyjne działania są zatem często niezbędne dla oddania całego bogactwa wartości dziedzictwa, w tym wartości ideowych.

Rewizja zwrotnych, wzajemnych relacji między artystami a odbiorcami sięga najdawniejszych czasów, gdy rodziła się sztuka. Jej granice czasowe i zasięg są zaskakujące. Według najnowszych odkryć około czterdziestu tysięcy lat wstecz odnajdujemy przykłady wspólnotowych działań artystycznych w jaskiniach na wszystkich kontynentach. Niejednokrotnie niematerialna strefa dzieł sztuki wizualnej, z którymi mamy kontakt jako opiekunowie sztuki dawnej a także nowoczesnej i współczesnej, ukazywała bogactwo znaczeń i narracji daleko szersze niż konwencjonalne, materialne obiekty sztuk plastycznych. O ile zachowanie dziedzictwa materialnego jest obwarowane zapisami doktryn, teorii konserwatorskich utrzymanych w duchu zachodnioeuropejskiej kultury od czasu relatywistycznej teorii Aloisa Riegla, Karty Weneckiej z 1964 i weszło na stałe do prawodawstwa polskiego i ponad 180 krajów, to duchowe i niematerialne znaczenie prac bywa ignorowane. Dopiero u schyłku XX wieku, a dokładnie w 1994 roku rozszerzono rolę autentyzmu dzieła sztuki lub zabytku poza znaczenie materii, by dotyczyło całego jego bogactwa, tożsamości i pamięci w zapisach *The Nara Document on Authenticity*.²⁴

Przyznano prawne znaczenie dziedzictwu niematerialnemu w efekcie dyskusji doprowadzającej do powstania międzynarodowych konwencji UNESCO dopiero w latach 2003-2005 roku, w *Convention for the Safeguarding of the Intangible Cultural Heritage*²⁵ oraz *Operational Guidelines for the Implementation of the World Heritage Convention*.²⁶

Mając świadomość, że sztuka demokratyczna jest uwikłana w dramaty współistnienia społecznego, przyznajmy, że najszybciej przestaje być aktualna propaganda, natomiast wartości egzystencjalne mają uniwersalny charakter. Wyjaśnienie, jakie przynosi idea koła hermeneutycznego pozwala artystom ufać zarówno instynktownie, jak i za filozofią Gadamera,²⁷ że sztuka jest grą, powtarzającą się w egzystencji kolejnych pokoleń. Zatem wolny charakter sztuki, jako gry o twórczych, nieustalonych regułach, może mieć także znamiona wolności a nawet zabawy, którą na dobre i na złe gwarantuje uprawianie sztuki. Jan Tarasin stwierdza:

„Na pewno wiąże się z tą grą stałe poczucie dialektyki, świadomość, że wszystko jest uzależnione i niczego nie można brać w oderwaniu. A także poszukiwanie ruchomego modelu świata, rozumienie go jako czegoś absolutnie względnego, czegoś, co w jednej chwili przyjmuje jakąś formę, ale w kolejnej już inną, mimo że realnie obiekt pozostanie ten sam.”²⁸

Sztuka to obszar wolności artysty, która manifestuje się dowolnym wyborem wartości i idei, często o demokratycznym rodowodzie, jak i środków wyrazu i ewentualnie ich korespondencją. Sfery mediów procesualnych, jak happening, performans, akcje artystyczne itd. są włączane do dziedzictwa zarówno sztuk wizualnych i teatru. Specyfika sztuki związana jest z jej istotą, ideą i przekazem a dopiero wtórnie z materiałami, mediami. Dzieła, które dzięki swojej niekonwencjonalności mają charakter osobny lub też pełnią rolę syntezy sztuk, powinny podlegać odpowiedniej ochronie konserwatorskiej. Takim transdyscyplinarnym formom ochrony i konserwacji dzieł Kantora z Muzeum Sztuki w Łodzi i Galerii Foksal, environmentów Józefa Szajny z Galerii Studio w Warszawie, dziedzictwu Abakanowicz i wielu innych artystów poświęcono wiele projektów w Międzykatedralnej Pracowni NOVUM Ochrony i Konserwacji Sztuki Nowoczesnej i Współczesnej na Wydziale Konserwacji i Restauracji Dzieł Sztuki Akademii Sztuk Pięknych w Warszawie. Każdorazowo dokumentacja i wywiady z artystami pozwalały na poznanie intencji artystów, idei ich prac i celu oraz przebiegu procesu twórczego. Wiele autorskich treści odsłaniało istotę twórczości o dużych walorach intelektualnych, a mimo to rutynowo lub opacznie dotąd rozumianych.

Wnioski

Fenomen sztuki, polegający na jej bezustannym stawaniu się, pozwala na przedstawienie i zachowanie różnych form społecznych ról sztuki oraz udziału odbiorców. Generalnym wnioskiem jest, że sztuka jest formą ludzkiego działania, pozostającą w nieustannym procesie wraz z upływem czasu i kolejnymi pokoleniami odbiorców. Gdy sztuka jest w procesie zmian, erozji czasu podlega nie tylko materia, ale i zapomnieniu ulegają idee a rutynowe poznanie charakteru poszczególnych dzieł grozi wyalienowaniem przedmiotów z rzeczywistości.

Praktykę demokracji można interpretować jako stale trwającą dyskusję odzwierciedlającą społeczną i indywidualną zmienność sztuki i potrzeb ludzi. Dla zachowania sztuki potrzebne jest właściwe rozpoznanie pozbawione rygoryzmu dyscyplin plastycznych, diagnoza, koncepcja zachowania i ochrony. Role zarówno artysty, jak i konserwatora podążającego za jego intencjami, mogą polegać na prowokowaniu owej dyskusji, by w finale każdorazowej interpretacji i przeżycia uczynić odbiór dzieła wspólnotowym przeżyciem. Obrazują ten proces opisane w opracowaniu dzieła, poczynając od mało znanych działań artystycznych w jaskiniach z okresu paleolitu, aż do projektu *Multipart* Tadeusza Kantora i prac Magdaleny Abakanowicz w przestrzeniach publicznych. Starłam się je ukazać w mało znanych wspólnych aspektach materialnego i niematerialnego istnienia, i tylko w tej łącznej postaci, ich kompleksowego oddziaływania na odbiorcę.

W dłuższej perspektywie, niezależnie od ontologicznego znaczenia dziedzictwa sztuk wizualnych, zachowanie indywidualnego charakteru i demokratycznego oddziaływania sztuki zapewnia praktyka kompleksowej opieki nad dziełem. Zachowanie dzieł sztuki i ich demokratycznego sensu stało się wielkim przywilejem, jak „kromka chleba” doświadczanym na co dzień, gdy wprost rzutuje na dobrostan społeczny. Pozwala na ciągłą obecność sztuki w rzeczywistości, a jednocześnie – w zakresie ocalonych idei – na ponadczasową współczesność sztuki.

PRZYPISY

¹ *A History of Visual Culture: Western Civilization from 18th to 21st Century*, red. Jane Kromm i Susan Benforado Bakewell (Oxford, New York: Berg Publishers, 2010), passim.

² Marc Augé, „Przyszłość kultury,” tłum. Adam Pomieciński, w *Francuska antropologia kulturowa wobec problemów współczesnego świata*, red., Adam Pomieciński i Agnieszka Chwieduk (Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN, 2008), passim.

³ Hans-Georg Gadamer, *Prawda i metoda. Zarys hermeneutyki filozoficznej*, tłum. Bogdan Baran (Kraków: Inter Esse, 1993), passim.

⁴ Hans-Georg Gadamer, *Rozum, słowo, dzieje*, tłum. Małgorzata Łukasiewicz i Krzysztof Michalski (Warszawa: PIW, 1979), 120.

⁵ Ferdinand Braudel, *Gramatyka cywilizacji*, tłum. Hanna Igalson-Tygielska (Warszawa: Oficyna Naukowa, 2006). 1sze wydanie: *Grammaire des civilisations*, 1987.

⁶ David Lewis-Williams, *The Mind In The Cave, Consciousness and the Origins of Art* (London: Thames & Hudson, 2004), passim.

⁷ Janusz Zagrodzki, „Sztuka jako wyraz świadomości artysty,” *Sztuka i Dokumentacja* nr 6 (2012): 122. http://www.doc.art.pl/pdf_sid6/zagrodzki_j_SID6.pdf, dostęp 20.12.2016.

⁸ *The Future of Values; 21st-Century Talks*, red. Jérôme Bindé (Paris/New York-Oxford: UNESCO Publishing /Bernhahn Books, 2004).

⁹ List Tadeusza Kantora do Wiesława Borowskiego, rękopis, ze zbiorów archiwum Galerii Foksal. Dzięki uprzejmości Galerii Foksal.

¹⁰ Wiesław Borowski, *Tadeusz Kantor* (Warszawa: Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe, 1982), 65.

¹¹ Tadeusz Kantor, „Instrukcja wykonania obrazów z serii *Multipart*,” maszynopis, archiwum Galerii Foksal. Dzięki uprzejmości Galerii Foksal.

¹² Maria Brykowska, „Czesław Witold Krassowski, 1917-1985,” *Kwartalnik Architektury i Urbanistyki*, T. XXII (1987): 139-142.

¹³ Arthur C. Danto, *Po końcu Sztuki. Sztuka współczesna i zatarcie się granic tradycji* (Kraków: Towarzystwo Autorów i Wydawców Prac Naukowych Universitas, 2013), 43.

¹⁴ Grupa pod kierunkiem dr hab. Małgorzaty Grupy z Uniwersytetu im. Mikołaja Kopernika w Toruniu.

¹⁵ *Multipart* grupy „Zuzanna i Inni” jest dziełem o charakterze otwartym, jako materialny obiekt jest od 2015 roku na prawach depozytu z nr 1 inwentarza Międzykatedralnej Pracowni Ochrony i Konserwacji Sztuki Nowoczesnej i Współczesnej NOVUM na Wydziale Konserwacji i Restauracji Dzieł Sztuki ASP w Warszawie, ul. Wybrzeże Kościuszkowskie 37, sala 1.03.

¹⁶ Arjun Appadurai, „Introduction: commodities and the politics of value,” w *The social life of things: Commodities in cultural perspective*, red. Arjun Appadurai (Cambridge, New York: Cambridge University Press, 2007), 3-63.

¹⁷ Joanna Inglot, *The Figurative Sculpture of Magdalena Abakanowicz: Bodies, Environments, and Myths* (Berkeley: University of California Press, 2004), passim.

¹⁸ „Wywiad z M. Abakanowicz,” w *Zachować dla przyszłości, wywiady z artystami*, wydanie video na CD, red. Iwona Szmelter i Monika Jadzińska (Warszawa: Akademia Sztuk Pięknych w Warszawie, 2003).

¹⁹ <https://www.hiroshima-moca.jp/en/openair/>, dostęp 20.01.2017.

²⁰ <http://vacacion.pl/miejscawpolsce/322-nierozpoznani-park-cytadela>, dostęp 24.01.2017.

²¹ *W dawnych Atenach*, red. Janina Kosińska i Krzysztof Plater (Wrocław: Zakład Narodowy im. Ossolińskich, 1971), 27-28.

²² http://articles.chicagotribune.com/2006-11-17/news/0611170409_1_magdalena-abakanowicz-sculptures-headless, dostęp 20.01.2017.

²³ http://www.unesco.pl/fileadmin/user_upload/pdf/Konwencje_deklaracje_raporty/Konwencja_o_ochronie_roznorodnosci_form_wyrazu_kulturowego.pdf, dostęp 20.12.2016.

²⁴ *Nara Conference on Authenticity in relation to the World Heritage Convention Nara, Japan, 1-6 November 1994*, red. Knut Einar Larsen (Trondheim: Tapir Publishers, 1995), XXII.

²⁵ *Convention for the Safeguarding of the Intangible Cultural Heritage*, 2003, Paris, <http://www.unesco.org/culture/ich/en/convention>, dostęp 29.06.2016.

²⁶ *Operational Guidelines for the Implementation of the World Heritage Convention (OG)*, 2005, UNESCO, <http://whc.unesco.org/en/guidelines>, dostęp 29.06.2016.

²⁷ Gadamer, *Rozum, słowo, dzieje*, 120.

²⁸ Zbigniew Taranienko, „Gra, która nie może mieć reguł. Rozmowa z Janem Tarasinem,” w Idem, red., *Dialogi o sztuce: 100 lat Akademii Sztuk Pięknych w Warszawie* (Warszawa: PIW i ASP w Warszawie, 2004), 89.

BIBLIOGRAFIA

A History of Visual Culture: Western Civilization from 18th to 21st Century, red. Jane Kromm i Susan Benforado Bakewell. Oxford, New York: Berg Publishers, 2010.

Appadurai, Arjun. „Introduction: commodities and the politics of value.” W *The social life of things: Commodities in cultural perspective*, red. Arjun Appadurai, 3-63. Cambridge, New York: Cambridge University Press, 2007.

Augé, Marc. „Przyszłość kultury.” Tłum. Adam Pomieciński. W *Francuska antropologia kulturowa wobec problemów współczesnego świata*, red., Adam Pomieciński i Agnieszka Chwieduk, 61-75. Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN, 2008.

Braudel, Fernand. *Gramatyka cywilizacji*. Tłum. Hanna Igalson-Tygielska. Warszawa: Oficyna Naukowa, 2006.

Danto, Arthur C. *Po końcu Sztuki. Sztuka współczesna i zatarcie się granic tradycji*. Kraków: Towarzystwo Autorów i Wydawców Prac Naukowych Universitas, 2013.

Gadamer, Hans-Georg. *Prawda i metoda. Zarys hermeneutyki filozoficznej*. Tłum. Bogdan Baran. Kraków: Inter Esse, 1993.

Gadamer, Hans-Georg. *Rozum, słowo, dzieje*. Tłum. Małgorzata Łukasiewicz i Krzysztof Michalski. Warszawa: PIW, 1979.

Inglot, Joanna. *The Figurative Sculpture of Magdalena Abakanowicz: Bodies, Environments, and Myths*. Berkeley: University of California Press, 2004.

Lewis-Williams, David. *The Mind In The Cave, Consciousness and the Origins of Art*. London: Thames & Hudson, 2004.

The Future of Values; 21st-Century Talks. Red. Jérôme Bindé. Paris/New York-Oxford: UNESCO Publishing /Bernhahn Books, 2004.

„Wywiad z Magdaleną Abakanowicz.” W *Zachować dla przyszłości, wywiady z artystami*, wydanie video na CD, red. Iwona Szmelter i Monika Jadzińska. Warszawa: Akademia Sztuk Pięknych w Warszawie, 2003.



Jerzy HANUSEK

Uniwersytet Jagielloński, Wydział Filozoficzny, Instytut Filozofii

O POLITYCZNOŚCI SZTUKI JERZEGO BERESIA NA TLE POLITYCZNYM

Twórczość Jerzego Beresia uważana jest za jedną z najbardziej upolitycznionych w sztuce polskiej II połowy dwudziestego wieku. Polityką i sprawami społecznymi interesował się Bereś zawsze, nie angażował się jednak w pozaartystyczną działalność polityczną, nawet do Solidarności się nie zapisał, choć kiedyś przyznał, że była spełnieniem jego marzeń. Artysta wielokrotnie powtarzał, że prowadzi spór z rzeczywistością.¹ Deklaracje te dotyczyły przede wszystkim okresu 1960-1989. Był to spór z rzeczywistością państwa totalitarnego, podległego sąsiedniemu, totalitarnemu mocarstwu. Artysta starał się nadać mu wymiar uniwersalny. Był przekonany, że polskie doświadczenie z dwoma zbrodnictwami totalitaryzmami, poprzedzone trwającą cztery pokolenia walką o odrodzenie własnego państwa, nie jest jedynie lokalnym epizodem w dziejach peryferyjnej społeczności. Pogodzenie uniwersalności i lokalności udaje się niewielu artystom. Jerzy Bereś wydaje się być jednym z nich. Innym przykładem jest Tadeusz Kantor, z tym, że lokalność, do której on się odwoływał, była wyizolowana ze współczesnego kontekstu.

Realia systemu PRL sprawiały, że rzeźby i akcje Beresia nabierały konkretnych politycznych odniesień. Artysta od tego nie uciekał, przeciwnie, świadomie je prowokował, starając się wprowadzić w przestrzeń publiczną przekaz, który mógł być odbierany jako manifestacja sprzeciwu wobec panującej wokół rzeczywistości. Przekaz ten, choć daleki od treści publicystycznych, był na tyle wyraźny, że cenzura wielokrotnie zdejmowała prace z wystaw, a sam artysta był objęty przez pewien okres zakazem pokazywania w oficjalnych galeriach. Używana przez niego terminologia również była politycznie prowokująca. Bereś deklarował, że definiuje wolność jako niepodległość, a swoje akcje nazywał manifestacjami. Po latach wspominał początki swojej twórczości: „Postanowiłem być po prostu artystą tworzącym w Polsce, a nie w PRL-u. To znaczy widzieć wyraźnie różnicę między tym, co sztuczne PRL-owskie, a tym, co autentyczne, polskie, z całym dramatem podbitego kraju.”²

Po roku 1989 punktem odniesienia stało się państwo niepodległe, budujące system demokratyczny. Bereś – jak i inni Polacy – doświadczył niemożliwego: przejścia od systemu totalitarnego do demokracji. W tym pierwszym okresie demokracja była wyidealizowanym mitem, wymarzoną, ale nieosiągalną rajem, gwarantującym społeczeństwu wolność i zamożność, w drugim okresie mit zderzył się z realiami życia społecznego. Artysta w swojej twórczości nigdy nie odnosił się do kategorii *stricte* politycznych, takich jak np. lewicowość, konserwatyzm, liberalizm. W tym sensie polityczność jego sztuki ma raczej charakter **metapolityczny**. Istnienie intencjonalnych politycznych odniesień w pracach Beresia nie ozna-

*

Aby zrozumieć i właściwie ocenić postawę twórczą i życiową Beresia – ogólniej postawy artystów w czasie PRL - niezbędne wydaje się przedstawienie kontekstu społeczno-politycznego sztuki polskiej tego okresu. Taki – subiektywny, autorski – szkic został dołączony do niniejszego tekstu.

Nowy Sącz był małym miastem, ale bardzo specyficznym. W czasie okupacji w jego okolicach istniało silne podziemie. Wielu mieszkańców obsługiwało szlaki kurierskie na Węgry. To w Nowym Sączu, po brawurowej akcji, został odbity z rąk Niemców Jan Karski. W odwecie rozstrzelanych zostało wielu zasłużonych obywateli miasta. Po wojnie, aż do 1947 roku, w pobliskim Beskidzie Sądecki i Górcach walczyły oddziały partyzanckie majora Józefa Kurasia „Ognia”.

Właściwa twórczość rzeźbiarska Beresia rozpoczęła się od cyklu rzeźb, nazwanych przez niego *Zwidami*. Są to monumentalne konstrukcje o śmiałych formach, zbudowane z nieobrobionych kłód, pni, drągów, kamieni, wszystko połączone przy zastosowaniu najprostszych metod ciesielskich, sznurów, łańcuchów i rzemieni. Początkowo krytycy nazywali je asamblażami, gdyż wykraczały wyraźnie poza tradycyjne rozumienie rzeźby. Artysta unieważnił pojęcie rzeźbiarskiego materiału: użyte fragmenty przyrody miały zachować swoją naturę. Unieważnił również pojęcie rzeźbiarskiego warsztatu, który nie był mu do niczego potrzebny. Odrzucił wszystko, co w rzeźbie było mistrzostwem rzemieślniczym lub stylizacją. Gałąź, drag, pień, gałęzią, drakiem, pnieniem, głazem, uzyskując w dziele dodatkowe funkcje konstrukcyjne i semantyczne.

64

nie tylko śladów optymizmu związanego z budowaniem nowego ustroju, ale też śladów fascynacji nowoczesnością i postępem. Nie odzwierciedlały ducha czasów, przeciwnie, szły pod prąd. Były zwróceniem się ku przeszłości. Nie było też w nich odniesień do modnych wówczas tendencji w sztuce: informelu lub organicznej abstrakcji Henry Moore'a.

W *Zwidach* pojawiły się pierwsze, nieśmiałe symptomy zaangażowania, które stanie się cechą charakterystyczną twórczości Beresia. Obok takich prac, jak *Zwid plug*, *Zwid noszak*, *Zwid wielki*, powstają *Zwid biało-czerwony I* (1965) oraz *Zwid biało-czerwony II* (1966), których tytuły dosyć nieoczekiwanie nawiązują do barw narodowych. W *Zwidzie biało-czerwonym I*, kształtem przypominającym postać lub maszynę napinającą łuk, na pniu znajduje się mały, biało-czerwony znak, tak jak gdyby pień pochodził z drzewa, na którym namalowano znak szlaku turystycznego, wskazujący drogę wędrowcom. Obecność tego znaku jest zaskakująca i zastanawiająca, jego znaczenie tajemnicze. Podobną wymowę ma *Zwid białoczerwony II*, w którego kształcie można się dopatrywać ukrzyżowanej postaci, ale można też uznać, że jest to tylko przewidzenie, gdyż pewna zbieżność kształtów może być zupełnie przypadkowa.

W *Taczkach polskich* z roku 1966 Beres wyraźnie już odnosi się od spraw politycznych. Taczki były symbolem robotniczych buntów przeciw władzy: dziesięć lat wcześniej robotnicy na taczkach wywozili znienawidzonych dyrektorów poza obręb zakładów pracy. Beres przywołuje figurę błędnego koła: uwiązane taczki mogą przemieszczać się jedynie po namalowanym okręgu, ruch jest tylko sygnalizowany, koło tacek nie ma możliwości obrotu. W taczkach tkwi olbrzymia, drewniana łyżka oraz nóż. Jest to diagnoza bezowocności przemian, które obudziły nadzieje w roku 1956. W roku 1966 Polska miała za sobą jedną polityczną „odnowę”, ale w przyszłych latach „odnów” będzie więcej: wytworzy się cykliczny rytm buntów społecznych i „odnów” politycznych. Taczki będą uruchamiane, ale zapoczątkowane zmiany okazały się nietrwałe i sytuacja będzie wracała do punktu wyjścia.

Przejście od rzeźb do akcji było u Beresia naturalną konsekwencją twórczości. Już *Zwidy* miały wyraźny, choć przez krytyków niedostrzegany, aspekt performatywny, co świetnie pokazuje film z roku 1964, na którym widzimy, jak artysta składa swoje rzeźby w galerii Krzysztofory. Każda z nich ma wiele elementów, które w odpowiedniej kolejności i w odpowiedni sposób muszą być ze sobą połączone, często przy użyciu sporej siły. Z rzeźbą, przechowywaną w postaci sterty kawałków drewna, wiąże się akcja – będąca powtórzeniem akcji samego artysty – która musi zostać wykonana, aby praca została przywołana do istnienia. Rzeźby-pojazdy, mogące spełniać rolę rekwizytów do przeprowadzenia akcji oraz rzeźby partycypacyjne w sposób naturalny łączą w twórczości Beresia nurt rzeźbiarski i nurt akcyjny w jedną całość.

Akcyjna aktywność Beresia rozpoczęła się w lecie w roku 1967. Wyraźnie polityczny kontekst miały trzy jego wystąpienia w roku 1968. Na początku roku, w styczniu i marcu, odbyły się akcje *Przepowiednia I* w Galerii Foksal i *Przepowiednia II* w Galerii Krzysztofory. W obu tych akcjach Beres – niemal nagi – budował z pomocą widzów żywe pomniki, w których najważniejszymi elementami – obok samego artysty – były łuki z napiętymi, biało-czerwonymi cięciwami. W figurze tej można dostrzec związek ze *Zwidem biało-czerwonym I*, akcję można odczytać jako jego „ożywienie”. Podczas działania w Krzysztoforach, które odbyło się w przeddzień wybuchu studenckich protestów, artysta rozpałił w galerii ogniska, używając gazet jako podpałki.

Możliwość interpretacji obu akcji w kontekście problemu niepodległości Polski jest dziś czytelna, jednak wydaje się, że w roku 1968 nikt z krytyków – a pewnie i widzów – w tym kontekście ich nie odbierał. Taka rama interpretacyjna nie tylko była wykluczona z przestrzeni publicznej ze względu na cenzurę, ale również chyba była niedostępna w indywidualnym odbiorze. Jeżeli przyjąć, że jednym z ważnych zadań sztuki jest czynienie widzialnym, tego co niewidoczne, to Beres postawił sobie najtrudniejsze z możliwych zadań. W okresie PRL kwestią najgłębiej zepchniętą w sferę niewidoczności była sprawa niepodległości. Miała ona poza horyzontem możliwych do pomyślenia interpretacji. W pierwszych powojennych latach nie tylko podważanie, ale samo zastanawianie się nad kwestią niepodległości Polski było traktowane jak „myślozbrodnia”. Z biegiem lat skłonność do takiej „umysłowej dewiacji” została całkowicie wyeliminowana. Sytuacja ta powodowała, że Beres odczuwał permanentny deficyt zrozumienia. Często powtarzał o krytykach, że patrzą, ale nie widzą. Nie chodziło o ich uznanie, bo na to nie mógł



1



2



3



4

Wszystkie fotografie pochodzą z archiwum rodziny artysty.

1. *Przepowiednia II*, Krzysztofory, 1968. Fot. Eustachy Kossakowski
2. *Kasownik gazetowy*, 1965–68.
3. *Runda honorowa*, Zamość, 1975. Fot. Zdzisław Dados
4. *Zwidy*, lata sześćdziesiąte. Fot. Wojciech Plewiński



5

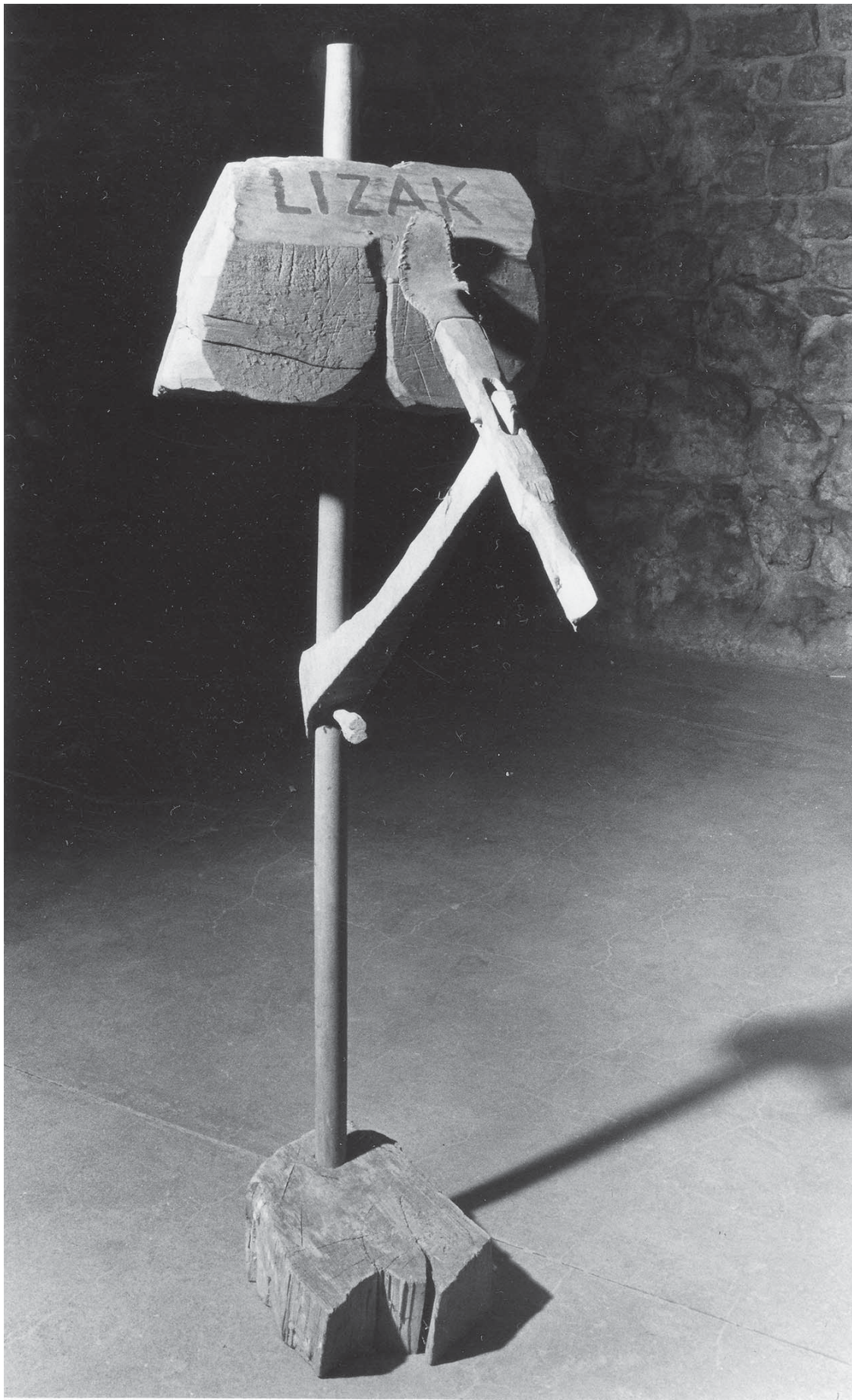


6



7

5. *Msza refleksyjna*, Zakłady Metalowe im. Szadkowskiego, Kraków, 1975. Fot. Leszek Dziedzic
 6. *Taczki wolności*, Osieki, 1981. Fot. Ryszard Motkowicz
 7. *Manifestacja romantyczna*, Kraków, 1981. Fot. Jacek Szmuc



Lizak, 1971.

narzekać, ale właśnie o głębsze odczytanie przesłania jego sztuki. Nie zrażał się jednak i w kolejnych pracach wielokrotnie ponawiał swoje usiłowania. Nie powinno się ich nie doceniać. W systemie totalitarnym, gdzie wszelkie publicznie artykułowane treści podlegały kontroli i cenzurze, nawet drobne gesty sprzeciwu, manifestacje niezależności, mogły odgrywać ważną rolę w podtrzymywaniu duchowej suwerenności. W indywidualnych przypadkach prace Beresia mogły wywoływać niejasne, niepokojące, nie w pełni identyfikowalne odczucia, nawet jeżeli przekaz artysty nie w pełni był odczytywany. W tytułach swoich prac artysta – jako zobaczymy – często będzie się odwoływał do romantyzmu, w jego postawie twórczej odnajdujemy wiele cech romantycznych. Warto jednak zauważyć, że pod osłoną deklaracji romantycznych Bereś prowadził pracę pozytywistyczną, mozolną pracę u podstaw. Deklaratywne odwoływanie się w tytułach prac do romantyzmu było zresztą zaznaczeniem świadomościowego dystansu wobec własnej postawy.

Jesienią 1968 roku, w normalnie funkcjonującej kawiarni w Krzysztoforach, w gronie kilkunastu osób odbyła się akcja *Chleb malowany czarno*, będąca reakcją artysty na inwazję wojsk Układu Warszawskiego na Czechosłowację. Z pętlą na szyi i sznurem przywiązanym do gwoźdźcia w ścianie siedział przy stoliku, kroił chleb i malował czarną farbą kromki, potem przeglądał gazetę. W pewnym momencie krzyknął „dość tego”, wyzwolił się z pętli, owinął ją gazetą i przybił nożem do blatu stolika. Na drugim końcu sznura przywiązał czerwoną różę, którą ofiarował mu ktoś z publiczności. Wśród kilkunastu obserwujących osób były także osoby z Czechosłowacji i akcja, będąca demonstracją sprzeciwu, była adresowana do nich. Życiowe konsekwencje działań, które podejmował Bereś, trudne były do przewidzenia. Po zdławieniu marcowej rewolty studentów we wszystkich miejscach „podejrzanych” o duchową niezależność rezydowali tajni informatorzy Służby Bezpieczeństwa, która mogła podjąć represyjne działania wobec artysty. W akcji tej pojawiły się elementy często później wykorzystywane przez artystę: chleb, gazeta, sznur, żywy kwiat.

W końcu lat sześćdziesiątych powstawały obiekty-manifestacje protestu. Opiszemy kilka z nich. Pracą manifestującą sprzeciw jest *Kolaska* z roku 1968. Jest to konstrukcja przypominająca prymitywny wózek z walcowatym kołem. Na platformie wózka został wyżłobiony zarys leżącego na wznak człowieka. Regularnie rozmieszczone czarne napisy „Nie”, widniejące na podłożu, sugerują, że wózek przejechał pewną drogą, odbijając wzór namalowany na walcu. Drażek wózka, zakończony biało-czerwonym krzyżykiem, sterczy do góry. W drażku tkwią niczym liście zwitki gazet.

Bereś nazywał swoje akcje manifestacjami i pojęcie to miało dla niego szczególne znaczenie, węższe niż pojęcie akcji czy performance, które zresztą weszło do obiegu znacznie później. Używał go także w stosunku do obiektów rzeźbiarskich. Zakładał, że wystawione na widok publiczny, czy to na ulicy, czy w galerii, staną się manifestacjami. Takie działanie prac potwierdza wiele fotografii ulicznych wykonanych podczas dokumentowania rzeźb. Widać na nich przypadkowych ludzi, którzy zatrzymują się sprowokowani sytuacją.

Hulajnoga z roku 1968 jest drewnianą konstrukcją przypominającą prymitywny, jednokołowy pojazd, z poziomą deską, mającą być oparciem dla jednej nogi. Ślady stóp odbite na ziemi oraz na desce świadczą, że *Hulajnoga* przejechała pewną drogę i została porzucona przez użytkownika. Lewa stopa, którą się odpychał, pozostawiła ślady białe, a prawa stopa, którą opierał na desce, ślad czerwony. Sugestia ruchu zaprzeczona jest jednak przez dysfunkcyjną konstrukcją pojazdu, w którym koło tkwi w poprzek kierunku ruchu. Na dodatek odbite ślady są ludzkich rozmiarów, a pojazd jest wielki i ciężki, jakby przeznaczony dla olbrzyma. Pionowy pień, w którym osadzone zostało koło, udekorowany został gałęzią z zielonymi, drewnianymi liśćmi z jednej strony, i przywieszką z napisem „precz” z drugiej.

W kolejnych latach powstają obiekty partycypacyjne, w których przekaz odsłania się w pełni dopiero po ich uruchomieniu, a widz zostaje wciągnięty w ten proces.⁵ Są one zaproszeniami do manifestowania. W *Normalizatorze* z roku 1969, odnoszącym się do procesu tzw. normalizacji, czyli pacyfikacji studenckich protestów w 1968 roku, z otworu w pniu, stojącym na czterech nóżkach, wysuwa się po naciśnięciu dźwigni czarny kwiat i jednocześnie rozlega się dźwięk uderzających o siebie pokrywek. Na jednej z pokrywek widać ślady spływającej białej farby, na drugiej czerwonej, na ziemi pod nimi tworzy się biało-czerwona kałuża. W *Kasowniku gazetowym* (1965-68)

widz może skasować gazetę, przebijając ją zaostrzonym kolkiem umocowanym na dźwigni. W *Ołtarzu 0* (1969), mającym podtytuł „Przepowiednia III”, po uruchomieniu wahadła, przy dźwięku gongu z patelni, pręży się i opada biało-czerwony kołek o kształcie fallusa. Praca była pokazywana na wystawie Grupy Krakowskiej w Krzysztoforach w roku 1970. Po kilku dniach zniknęła i Bereś nie mógł się dowiedzieć, co się z nią stało. Okazało się po jakimś czasie, że przewieziono ją do gmachu Komitetu Wojewódzkiego PZPR, gdzie miała zostać poddana ocenie: czy ma charakter antypaństwowy, czy nie. Możemy sobie wyobrazić groteskową sytuację, gdy wokół rzeźby zbierają się urzędnicy partyjni w garniturach i po jej uruchomieniu widzą, jak przy dźwięku kamienia uderzającego w patelnię podnosi się sterczący fallus w biało-czerwonych barwach. Do Miejskiej Rady Narodowej wezwani w tej sprawie zostali członkowie Zarządu Grupy Krakowskiej Jadwiga Kraupe-Świderska i Jonasz Stern, który próbował tłumaczyć władzom, że fallus jest pozytywną częścią ciała, więc obawy o antypaństwowość są nieuzasadnione.

Wydaje się, że biało-czerwony fallus, wielokrotnie pojawiający się w twórczości Beresia, także podczas akcji, może być emblematem jego stosunku do rzeczywistości PRL, a może nawet do rzeczywistości w ogóle. Emblematem wyrazistym i w pewnym sensie jednoznacznym, ale niepodlegającym łatwej werbalizacji. Dlatego ówczesne władze były wobec tego przekazu bezradne, nie wiedziały właściwie, w jaki sposób go interpretować. Próbowano zredukować wystąpienia artysty do ekscesu obyczajowego, ale miało to ograniczoną skuteczność, ponieważ zbyt oczywiste było, nawet dla przypadkowych odbiorców, że jest w nich coś więcej. Jego nagość podczas akcji podkreślała dramatyczną nierównowagę sił jednostki i opresyjnego systemu, od którego jest ona całkowicie uzależniona.

Należy pokreślić, że w sztuce Beresia nigdy nie była obecna retoryka nacjonalistyczna. Nie ma też w jego twórczości żadnych śladów ksenofobii. Piszę to nie tylko na podstawie analizy jego prac, ale także bardzo bliskiej znajomości, która mnie z nim łączyła przez kilkadziesiąt lat. Polska była dla niego wspólnotą historii, tradycji i kultury, wspólnotą w oczywisty sposób szerszą niż etniczne pojęcie narodu. W Europie jednak państwa, ich godła i barwy mają tradycyjnie charakter narodowy. Dyskurs podejmowany przez artystę narażony był z jednej strony na nacjonalistyczne zawłaszczanie, z drugiej strony na oskarżenia o zabarwienie nacjonalistyczne. Wydaje się, że biało-czerwony fallus był skuteczną zaporą przeciwko takim interpretacjom.

Postawa Beresia w czasie PRL sprawiła, że miał opinię antykomunisty. Warto jednak sobie zdać sprawę, że tego elementu w ogóle nie ma w jego twórczości. Nigdy nie odnosił się do komunistycznej ideologii, nie wykorzystywał – w przeciwieństwie do wielu artystów kontestujących system – żadnych jej symboli ani atrybutów: sierpów i młotów, czerwonych gwiazd, wizerunków Marksa. Paradoksalnie, jego sztuka z jednej strony żywiła się kontekstem politycznym, z drugiej strony była od niego niemal całkowicie wolna. Gdyby hipotetycznie przyjąć, że Polska straciła niepodległość nie na rzecz Związku Sowieckiego, ale innego państwa, o zupełnie innym systemie politycznym, to prace Jerzego Beresia, odnoszące się do wątku niepodległości, pozostałyby w pełni adekwatne. Jego przekaz miał bowiem zasadniczo pozytywny charakter, a krytyka mechanizmów społecznych i politycznych nie była ideologicznie zaadresowana. Negatywne dopełnienie i konkretnego adresata widz odczytywał dzięki kontekstowi. Całkowite wyjęcie prac artysty z kontekstu PRL także nie pozbawia ich aktualności. Kontekst wpływał niewątpliwie na ich odczytywanie w tamtym czasie, ale był czymś zewnętrznym, nieodciskającym większych śladów w samej sztuce. Dzisiaj prace Beresia możemy interpretować nie w kontekście wołania o niepodległość, ale w kontekście nieustającego wyzwania i zobowiązania, jakie ona niesie ze sobą.

Krwawa rozprawa z robotnikami w Trójmieście w grudniu 1970 spowodowała przewrót na szczytach władzy. Skończył się trwający niemal 15 lat sierpniowy reżim Gomułki, który wobec całkowicie spacyfikowanego społeczeństwa nie musiał stosować masowych represji. Najbardziej doskwierały niski poziom życia, wszechobecna, ideologiczna „dretna mowa” oraz nuda spowodowana powtarzalnością rytuałów władzy i brakiem jakichkolwiek perspektyw zmian. Nuda tak wielka, że do rangi rozpamiętywanego przez lata wydarzenia urósł koncert zespołu Rolling Stones w Sali Kongresowej Pałacu Kultury, który nosiłby imię Stalina, gdyby nieco inaczej potoczyła się walka o władzę w Związku Sowieckim. Gomułkę zastąpił Gierek. Przedstawiano go jako technokratę, który Polskę uczyni zamożną, nowoczesną i otwartą na świat. Sprawy ideologiczne miały zejść na dalszy plan. Zapowiedzi zmian spotkały się z powszechnym entuzjazmem, zwłaszcza w środowiskach inteligencji i kultury. Rząd zaciągnął na Zachodzie olbrzymie pożyczki, pojawiły się produkowane na włoskiej licencji małe fiaty, na amerykańskiej

traktory, na francuskiej autobusy, na niemieckiej magnetofony, no i coca-cola na północy Polski, a pepsi-cola na południu. Budowano gigantyczne huty i fabryki, nowe dworce i trasy komunikacyjne w miastach. Symbolicznym gestem było postanowienie o odbudowie Zamku Królewskiego w Warszawie. Znacznie łatwiej było wyjeżdżać za granicę, mniej zamożni wyjeżdżali do Bułgarii, bardziej zamożni do Jugosławii, łatwiej było otrzymać paszport na Zachód. W społeczeństwie dominowały postawy konformistyczne i oportunistyczne, zamiast narzekaniem i krytyką władzy należało zająć się konsumowaniem możliwości przez tę władzę stwarzanych. Nastąpiło złagodzenie cenzury i polityki kulturalnej, nowe władze chciały być postrzegane jako nowoczesne i liberalne. Uruchomiono drugi kanał telewizji, gdzie można było - coraz częściej w kolorze - obejrzeć jak rozradowana Polska „rośnie w siłę, a ludziom żyje się coraz dostatniej”. Nastąpił kres, jak mówił Stefan Kisielewski, „dyktatury ciemniaków”, nastąpiła nomenklatura „służalców”. Dóbr było zbyt mało dla wszystkich, więc powszechnie zdobywano je „po znajomości”. Wszystko to zbiegło się z ogólnym odprężeniem w Europie, czego przejawem były ogólnoeuropejskie konferencje w Helsinkach, na których akcentowano prawa człowieka oraz nienaruszalność powstałego po II wojnie światowej układu politycznego.

Bereś uważał, że zmiany polegają na tym, że system totalitarny przybrał bardziej wyrafinowaną formę.⁶ Za odświeżoną, unowocześnioną i udekorowaną ładnie brzmiącymi hasłami fasadą państwa jego służby bezpieczeństwa nadal kontrolowały przy pomocy tysięcy tajnych informatorów wszystkie środowiska, w których mogłyby się pojawić jakieś formy oporu wobec władzy. Trzeba sobie zdać sprawę, że w PRL nigdy nie było wiadomo, czy rozmówca albo gość, który przychodził do twojego mieszkania, nie był tajnym konfidentem SB. Tajne służby „obstawiały” osoby podejrzane o nieprawomyślność swoimi agentami, wprowadzały ich do rodzin, żona donosiła na męża, zięć na teścia, na służbie tajnej policji – jak się okazało po kilkudziesięciu latach – byli ludzie, których nikt by o to nie podejrzewał.

W swojej nowej postaci, ze względu na wszechobecny fałsz, system był dla Beresia jeszcze trudniejszy do zniesienia. W latach siedemdziesiątych powstało wiele prac poddających krytyce mechanizmy rządzące światem polityki i służebnej wobec niej popkultury. Poprzez istniejący kontekst była to krytyka totalitarnej władzy, prace wyjęte z tego kontekstu okazują się być wnikliwą krytyką mechanizmów występujących w każdym ustroju politycznym. *Klaskacz* z roku 1970 jest wzorowaną na ludowych zabawkach maszynką do klaskania. Poruszając dźwignią możemy wprawić trzy pary dłoni zwróconych ku górze w rytmiczny ruch oklasków, któremu towarzyszy głuchy dźwięk drewna uderzającego o drewno. W tym samym rytmie klaszcze również jedna para dłoni zwrócona ku dołowi, trzymająca różaniec. *Dreptak* (1971) jest maszynką do rytmicznego maszerowania w pochodzie. W *Okrąglým stole* z roku 1971 różowa świnka uchyla się raz spod jednej pięści, raz spod drugiej pięści walącej w stół. *Gwiazda* (1970) przedstawia postać, która zamiast głowy ma obracającą się gwiazdę zbudowaną z penisów. W *Młynku rozrywkowym* przy pomocy korby obracamy deskę w kształcie torsu człowieka z przyczepionym fallusem, który w trakcie ruchu obija się o bębenek. W *Szmacie* (1971) wyciągnięta dłoń obraca się w zależności od kierunku wiatru. *Lizak* (1971) jest maszynką do lizania tyłka. Na siedzisku *Stółka politycznego* (1971) widzimy ślad po siedzącej postaci, a nad nim obracający się wirnik wentylatora. W *Ołtarzu budziku* (1972) uniesieniu twarzy znad koryta towarzyszy donośny dźwięk młotka uderzającego w wielką pokrywkę. Wszystkie te prace po upływie niemal pół wieku, odzyskaniu niepodległości przez Polskę i całkowitej zmianie kontekstu politycznego, zachowały aktualność. Każdy może zresztą ocenić to sam.

Bereś chciał obudzić widza, zmusić go do refleksji. Wypracował koncepcję dzieła jako stymulatora osądu. Wierzył, że jako artysta, uważny obserwator rzeczywistości, jest w stanie rozpoznać wcześniej niż inni symptomy zachodzących procesów i wyrazić je przy pomocy sztuki. Szereg konkretnych prac Beresia – których tu nie będziemy omawiać – zdawało się w zastanawiający sposób potwierdzać jego wizję profetycznej sztuki. Podobne odczucia miał Stefan Kisielewski, który w *Dziennikach* wielokrotnie pisał o swoich spełniających się przewidywaniach.

W *Ołtarzu romantycznym* z roku 1973, z blatu prymitywnego straganu na czterech cienkich nóżkach, nad którym wisi płócienny daszek, wznosi się ukośnie, wycięta z surowej deski dźwignia, która ma kształt łodygi z liśćmi zakończonej kwiatem pomalowanym na biało-czerwono. Pod nią, we wgłębieniu widzimy jej odcisniętą formę: tym razem tylko łodyga i liście są pomalowane na zielono. Fizyczne przygięcie dźwigni do blatu, któremu odpowiada

akt mentalnego zespolenia zielonej łądy z biało-czerwonym kwiatem, wywołuje dźwięk wiszących pod straganem podków, brzmiący niemal jak dźwięk dzwonów. W tym czasie – a było to chyba apogeum propagandy sukcesu epoki Gierka – artysta mógł mieć poważne wątpliwości, kto właściwie patrzy trzeźwo na rzeczywistość: on sam, ulegając fantazmatom niepodległości, czy wszyscy wokół, dla których ten problem zdawał się w ogóle nie istnieć.

W roku 1973 powstał także *Pamiętnik*. W otworze pionowej deski, wiszącej nad małym stolikiem, wmontowana została rozbita butelka z kamykiem wiszącym w środku i z napisem benzyna. Deskę można uchylić i wtedy ukazują się na blacie stolika – wcześniej niewidoczne – wypalone ślady stóp. W okresie fascynacji konsumpcjonizmem praca przypominała o aktach samospalenia, dokonanych w proteście przeciw inwazji wojsk Układu Warszawskiego w Czechosłowacji. Samospalenia dokonali wtedy m.in. Ryszard Siwiec podczas Dożynek na Stadionie 10-lecia w Warszawie i kilka miesięcy później Jan Palach na placu Św. Wacława w Pradze.

W roku 1975 powstał program *Manifestacji romantycznej*. Bereś przygotował wózek, którym chciał objechać dokoła jakiś miejski rynek i rozpaść w pięciu miejscach ogniska: miłości, wolności, nadziei, godności i prawdy. Kilkakrotna próba realizacji tej manifestacji została zablokowana przez władze. Artysta mógłby oczywiście wykonać ją gdzieś na uboczu, w tajemnicy, zrobić dokumentację fotograficzną i w ten sposób włączyć ją w przestrzeń sztuki. Chodziło mu jednak tyleż o dzieło, co o prawdziwą manifestację. Przez wiele lat czekał cierpliwie na możliwość jej przeprowadzenia.

Bereś był realistą. Nie był utopistą, jak na przykład Beuys, który ogarnięty utopijną wizją społeczeństwa elektryzował w tym samym czasie Niemcy swoimi wystąpieniami. W sztuce Beresia nie ma utopii, jest trzeźwe widzenie rzeczywistości. Artystę interesowało oddziaływanie poprzez sztukę, nie interesowała go sztuka jako przestrzeń eksperymentu odizolowanego od zewnętrznego świata. Dążył do kontaktu z widzem, tylko wtedy jego artystyczny program nabierał sensu. Irytowała go zamknięta przestrzeń artystycznej konwencji, cenił konfrontację z przypadkową publicznością, dla której spotkanie z jego sztuką było zazwyczaj pierwszym spotkaniem ze sztuką współczesną. Ufał takiej publiczności bardziej niż wernisażowemu towarzystwu i się na niej nie zawodził. Starał się wykorzystywać możliwości istniejące w oficjalnym systemie sztuki, nie zamierzał go bojkotować. Należał do Związku Polskich Artystów Plastyków, brał udział – jeżeli tylko jego nazwisko nie zostało wykreślone z listy uczestników – w wystawach zbiorowych. W totalitarnym systemie PRL-u istniały szczeliny, które można było wykorzystać. Nie bez powodu był on nazywany „najweselszym barakiem” w obozie państw socjalistycznych. Klara Kemp-Welch zauważa, że skoro Bereś uczestniczył w oficjalnym obiegu sztuki, to może nie kontestował systemu tak radykalnie, a jego sztuka nie była tak niezależna, jak w przypadku niektórych artystów z Czechosłowacji lub Węgier, którzy tworzyli całkowicie poza oficjalnym obiegiem.⁷ Wniosek ten nie wydaje się trafny. W Polsce po prostu były możliwości, których nie było w innych krajach demokracji. PRL w pewnym okresie jawił się dla artystów z Czechosłowacji czy Węgier jak enklawa swobody. Przyjeżdżali tu i z tej swobody korzystali, nie przeszkadzało im, że uczestniczą w oficjalnym obiegu sztuki państwa totalitarnego.

Charakter autentycznej manifestacji miała akcja *Msza refleksyjna*, która odbyła się w roku 1975 w Zakładach metalowych im. Szadkowskiego w Krakowie, w ramach tzw. *Wernisażu u Szadkowskiego*. Otoczony tłumem robotników Bereś, ubrany jedynie w drewniane osłony biodrowe, odbijał ulotki z wizerunkiem twarzy i napisem „Twarz”. Każdy z uczestników mógł sobie taką „Twarz” odbić na pamiątkę i w ten sposób ją „zachować”. Tę samą ulotkę odbijał artysta w Zamościu, po wykonaniu w mroźny dzień *Rundy honorowej* wokół Rynku. Interweniowała milicja. W roku 1976 miały miejsce brutalnie stłumione bunt robotników w Radomiu i Ursusie. Bereś zrobił wtedy *Wahadło*. Dłoń ze zgrubnie ociosanego kawałka drewna waha się przy dźwięku dzwonka nad chlebem i kostką brukową. Represje władzy wobec robotników spowodowały powstanie pierwszych, jawnie działających struktur demokratycznej opozycji, która z każdym rokiem zwiększała swoje oddziaływanie na społeczeństwo. Jednak aż do roku 1989 wszystkie jej „racjonalne” odłamy postulowały jedynie jakąś formę demokratyzacji systemu władzy, bez naruszania podległości w ramach sowieckiego imperium.

W *Ołtarzu zmian* z roku 1978 głównym elementem są cztery miotły, osadzone na biało-czerwonym zworniku, które można wprawić w ruch obrotowy. Wielkie zmiany przyszły dwa lata później. Lata osiemdziesiąte były szcze-

gólnym okresem: najpierw wybuchł karnawał Solidarności, później społeczeństwo zostało sterroryzowane przez stan wojenny. We wrześniu 1981 na plenerze w Osiekach nagi Bereś pchał sklecone z gałęzi *Taczki wolności*. Co pewien czas zatrzymywał się i na nagim ciele pisał czarną farbą daty ze swojego życia: 1944, 1956, 1968, 1976, 1980. Dwa miesiące później, korzystając z chwilowej słabości władz, przeprowadził na Rynku Głównym w Krakowie *Manifestację romantyczną*. Bardzo duży tłum ludzi podążał za artystą i obserwował rozpalanie ognisk. Na zakończenie manifestacji jakiś przechodzący człowiek podbiegł do *Wózka romantycznego* i zaczął go kopać. Niecały miesiąc później został ogłoszony stan wojenny, który dla wszystkich był szokiem i zrujnował nadzieje milionów. Solidarność była chyba jedynym bytem politycznym, do którego artysta w swojej twórczości odwoływał się wprost. Był to czas, kiedy Solidarność działała w podziemiu, a jej nazwa nie mogła się pojawiać w przestrzeni publicznej. W takich pracach jak *Polish blues* (1984), *Ołtarz ludowy* (1984), *Ruch* (1985) pojawiły się kształty, które mogły być odczytywane jako litera „S”, nawiązująca do nazwy Solidarność. *Ołtarz ludowy* jest umajoną białymi kokardami płataniną gałęzi i desek, z której można wyłowić symboliczne znaki: kotwicy, litery „V” oraz litery „S”. Na ogół jednak doświadczenia tego okresu były przez artystę uniwersalizowane. Przykładem może być *Twarz*, powstała 13 maja 1982 roku, dokładnie pół roku po wprowadzeniu stanu wojennego. Tysiące ludzi siedziało wtedy w obozach internowania, dziesiątki działaczy związkowych się ukrywało, na ulicach stały wozy pancerne i patrole wojskowe, korespondencja i rozmowy telefoniczne były cenzurowane, ograniczona była możliwość podróżowania po kraju, środki masowego przekazu uprawiały nieznośną do granic propagandę wymierzoną w społeczeństwo, zdarzały się masowe demonstracje, trwał bojkot państwowych instytucji kultury i telewizji, nie wiadomo było co przyniosą najbliższe lata. W *Twarzy* nie ma nawiązania do dramatycznych wydarzeń, a jednak w znakomitym skrócie oddaje ona atmosferę tamtych dni. Rzeźba kształtem przypomina olbrzymiego pajaka. Okrągła bryła opiera się na trzech długich drągach, które przechodzą przez nią na wylot i sterczą wysoko ponad nią. Z drągów, niczym z batów, zwisają sznury pokryte w regularnych odstępach węzłami i udekorowane zielonymi kokardami. Na przedzie bryły widnieje zielony napis „Twarz”, pod którym dojrzeć można zarys twarzy innej, z ustami w niemym krzyku. Nałożone zostały na siebie dwie rzeczywistości: zielona, deklaracyjna twarz, reprezentowana przez napis, ponad którą zwisają warkocze z zielonymi kokardami oraz twarz materialna, wyciosana w drewnie kilkoma pociągnięciami dłuta, w niemym krzyku, przeszyta batami.

Wątek „niepodległościowy” był kontynuowany przez artystę przez cały okres PRL. Ważną pracą jest *Ołtarz niepodległości* z roku 1982-83, w którym „czapę” z suchego chrustu można nasunąć na wyrytą w pniu różnokolorową, „żarzącą się” gwiazdę. Jedną z ostatnich takich prac jest antropomorficzna rzeźba *Wstań* z roku 1988, będąca wezwaniem do dźwignięcia się z kolan. W roku 1988 Bereś powtórzył *Przepowiednię II*. Stojąc na stosie ułożonym z drewnianych kłód, przywiązany do łuku z napiętą białą-czerwoną cięciwą, mógł wtedy napisać na swoim ciele słowa „Spełnia się”.

Po 1989 roku nastąpiła zmiana w postawie artysty. O ile wcześniej na tematy polityczne wypowiadał się poprzez sztukę, a poza sztuką nie angażował się w polityczną działalność, to po 1989 nastąpiło przesunięcie akcentów. Bereś zaczął poza sztuką zabierać głos w sprawach politycznych – pisał na przykład interwencyjne listy do gazet – natomiast w sztuce wycofał się z bezpośredniego zaangażowania. Spór z rzeczywistością PRL w istocie nie miał charakteru politycznego, tylko egzystencjalny. Po odzyskaniu niepodległości artysta patrzył na politykę jako na starcie równouprawnionych sił.

Przywołajmy dwie charakterystyczne prace z tego okresu. *Taczki polityczne* wykorzystują znany motyw z jego twórczości. Dwie szczepione kołami taczki usiłują przepchać się nawzajem, jedna jest oznaczona kolorem niebieskim, druga czerwonym. Barwy te reprezentują przeciwstawne siły na demokratycznym polu walki politycznej. W *Ołtarzu demokracji* uskrzydłony pień, stojący na dwóch nóżkach i podpierający się ogonem, usiłuje niczym ptak wznieść się w górę, jedno skrzydło ma niebieskie, drugie czerwone. Ściągany jest jednak w dół cugłami, trzymanymi przez zaciśnięte pięści znajdujące się na ziemi. Bereś miał oczywiście swoje polityczne preferencje, ale nie wykorzystywał sztuki do politycznej walki. Wydaje się – jest to moja interpretacja – że spowodowane to było zrozumieniem, że istotą demokracji jest możliwość realnej zmiany władzy, że demokracja nie polega – jak chcieliby niektórzy – na tym, że rządzi partia, z którą możemy się identyfikować. System demokratyczny przyniósł w Polsce duże rozczarowanie już w cztery lata pod odzyskaniem niepodległości. Do władzy doszła partia, która był bezpośrednią kontynuacją partii komunistycznej odpowiedzialnej za cały okres PRL.

System polityczny, w którym odbywają się wybory, nawet wolne, ale nie dochodzi do zmiany władzy jest patologią demokracji. Nie trzeba bowiem kontrolować procesu wyborczego, aby kontrolować wyborców. Mogą do tego służyć inne środki, np. monopolizacja środków masowego przekazu. Realna zmiana władzy jest świadectwem, że państwo nie kontroluje wyborców. Przekazanie władzy jest największym świętem demokracji, nawet jeżeli zwycięscy wyborów są nielubiani lub nawet znienawidzeni przez dużą część społeczeństwa. Każdy ma prawo nienawidzić władzy, także irracjonalnie lub bezinteresownie. Jeżeli jednak opowiadamy się za demokracją, to musimy tej nienawidzonej władzy przyznać prawo, wynikające z mandatu wyborczego, do dokonywania głębokich zmian. Zakwestionowanie tego jest podważeniem demokratycznego porządku.

Odrębnym wątkiem w twórczości Beresia pod koniec lat dziewięćdziesiątych i na początku naszego wieku był problem Unii Europejskiej. W tym czasie jego akcje często kończyły się wykonaniem materialnego obiektu, który artysta nazywał dokumentem rzeczowym. Dokumenty rzeczowe miały różną postać, mogła to być deska, kamień, płótno, zawsze jednak artysta odciskał na nim białoczerwony ślad fallusa, a uczestnicy akcji składali swoje podpisy. Dokumentów rzeczowych powstało sporo, lekkie Bereś zabierał ze sobą, cięższe pozostawiał w galeriach. W trakcie kilku akcji artysta malował fallusa na białoczerwono i odciskał jego ślad na dokumencie rzeczowym poprzez flagę Unii Europejskiej. Odcisk pozostawał zarówno na fladze, jak i przedmiocie. Znaczenie tego gestu można było różnie interpretować. W warstwie symbolicznej było to piętnowanie Unii polskością, przebijanie się polskości przez Unię. Aby rozwiązać pojawiające się wątpliwości Bereś podczas jednej z manifestacji zadeklarował, że Unię kocha. Trzeba jednak pamiętać, że w ostatnich latach polityczny charakter Unii Europejskiej uległ daleko idącej zmianie i nie wiadomo, czy artysta, który zawsze był przeciwnikiem utopii, dziś tę deklarację by bezwarunkowo podtrzymał.

PRZYPISY

¹ Jerzy Bereś, „Szkic autobiograficzny,” w *Wstyd*, red. Jerzy Hanusek (Kraków: Otwarta Pracownia, 2002), 172.

² Jerzy Bereś, „Moje kontakty z Tadeuszem Kantorem i Grupą Krakowską w latach sześćdziesiątych,” w *Wstyd*, red. Jerzy Hanusek, *Otwarta Pracownia* (Kraków: Otwarta Pracownia, 2002), 118.

³ Natalia Kaliś, „Podejmowanie wyzwań – z Jerzym Beresiem (oraz Bettiną Bereś) rozmawia Natalia Kaliś,” *Kultura i Historia* nr 18 (2010). <http://www.kulturaihistoria.umcs.lublin.pl/archives/1885>.

⁴ Jerzy Bereś, „Pojęcie dzieła, część I,” Zakład nad Fosą, jesień 1978 (Wrocław: wyd. Szkoła Teorii i Praktyki, 1981), 1.

⁵ Obiekty partycypacyjne stanowią nierozwiązany problem w muzealnictwie, ponieważ na ekspozycjach nie wolno dotykać eksponatów. Wydaje się, że obok takich dzieł powinny znajdować się miniaturowe monitory z filmowym zapisem prezentującym ich aspekty interaktywne.

⁶ Jerzy Bereś, „J. B. a Grupa,” w *Grupa Krakowska. Dokumenty i materiały z lat 1932-2008* (Kraków: Cricoteka, 2008).

⁷ Klara Kemp-Welch, *Antipolitics in Central European Art* (London, New York: I. B. Tauris & Co Ltd, 2014), 240.

KONTEKST SPOŁECZNO-POLITYCZNY POWSTANIA RZEŹB JERZEGO BERESIA

(OPR. J. HANUSEK)

Przywołanie historycznego kontekstu jest ważne z co najmniej czterech powodów. Pierwszy: był to okres w którym ukształtowała się postawa życiowa i artystyczna artysty. Drugi: polityczność – moim zdaniem - zawsze musi mieć lokalne zakorzenienie, nie ma polityczności uniwersalnej. W kontekście kultury i polityki pojęcie uniwersalności jest pojęciem mocno podejrzanym. Zbyt często w przeszłości było ono narzędziem politycznej i kulturowej kolonizacji. Trzeci: przez niemal pół wieku obowiązywała oficjalna, jedynie słuszna, zafałszowana interpretacja wydarzeń, które miały miejsce w Polsce po zakończeniu II wojny światowej. Powielone w setkach książek, artykułów, filmów klisze myślowe utrwaliły się tak bardzo, że na ich liczne i wyraźne ślady natrafiamy również dzisiaj, niemal trzy dekady po odzyskaniu niepodległości. Czwarty: pokolenie, które zna tamten okres z własnego doświadczenia odchodzi. Nowe pokolenia mają o nim mgliste, powierzchowne, często mylne wyobrażenia.

Ponad dziesięć lat musiało upłynąć od zakończeniu II wojny światowej zanim problem utraty niepodległości zniknął w Polsce ze przestrzeni społecznej świadomości. Zaraz po wypędzeniu Niemców i zajęciu Polski przez wojska sowieckie kwestia zagrożonej niepodległości była oczywista niemal dla wszystkich. Narzucona władza komunistyczna cieszyła się śladowym poparciem społecznym. Strategicznym celem Stalina, realizowanym już od roku 1943, najpierw w Moskwie, później także w Warszawie, było zamaskowanie faktu, że Polska – nie tylko zresztą ona - utraci swoją niepodległość i stanie się częścią sowieckiego imperium. Władze sowieckie, przy użyciu kolaborujących z nimi polskich komunistów, robiły wszystko, aby kwestię niepodległości i suwerenności Polski zaciemnić i zafałszować. W tym celu tworzone rozmaite organizacje i instytucje - takie jak np. Związek Patriotów Polskich, Polski Komitet Wyzwolenia Narodowego, Tymczasowy Rząd Jedności Narodowej - o ładnie brzmiących nazwach, które jednakże nie miały nic wspólnego z rzeczywistym charakterem tych gremiów. Były to atrapy podstawiane w miejsce fizycznie likwidowanych organizacji i instytucji, będących rzeczywistą reprezentacją polskiego społeczeństwa. Zatwierdzane i całkowicie kontrolowane przez Stalina, składały się z zaufanych ludzi, wśród których byli także – obok agentów NKWD - gorący zwolennicy przyłączenia Polski do Związku Radzieckiego, jako kolejnej republiki Rad. Budowanie tych atrap, trwające do uznania w 1945 roku komunistycznych władz Polski przez zachodnich aliantów, okupione zostało krwią dziesiątków tysięcy zabitych i setek tysięcy uwięzionych po zakończeniu II wojny światowej Polaków.

Realna władza w Polsce należała do Rosjan, którzy na wszystkich szczeblach administracji, wojska i sił bezpieczeństwa zajmowali kierownicze stanowiska lub mieli swoich doradców. Wojska sowieckie, które weszły na polskie terytorium w 1944 roku, pozostały tu przez następne kilkadziesiąt lat. Miłosz pisał o pierwszych powojennych latach: „ludność całego kraju była ogarnięta jednym uczuciem: potężnej nienawiści. Nienawidzili chłopci dostający ziemię; nienawidzili robotnicy i urzędnicy wstępujący do Partii; nienawidzili członkowie „legalnej” partii socjalistycznej, która otrzymała nominalny udział w rządach; nienawidzili pisarze zabiegający o wydanie ich rękopisów. Ten rząd nie był własny: istnienie swoje zawdzięczał bagnetom obcej armii. Łoże małżeńskie na zaślubiny rządu z narodem było przybrane w narodowe godła i flagi, ale spod łóżka wystawały buty enkawudzisty.”¹

Początkowo władze komunistyczne starały się o zachowanie pozorów kontynuacji przedwojennej państwowości, szermowały patriotycznymi hasłami, prezydent Bierut – wcześniej agent NKWD - kroczył w procesji Bożego Ciała ramię w ramię z Prymasem Hlondem, ostentacyjnie okazując swoją pobożność. „Należało w tym okresie wykorzystać uczucia patriotyczne, a nawet podniecać szowinizm; była to silna karta do wygrania: wyzwolenie, „suwerenność”, flagi narodowe, nienawiść do Niemców”² - pisał Miłosz. Kolejnymi etapami, mającymi doprowadzić do całkowitej pacyfikacji społeczeństwa, były: bezwzględna walka z niepodległościowym podziemiem, sfałszowane referendum, sfałszowane wybory, likwidacja jedynej niezależnej partii politycznej, monopolizacja wszelkich dziedzin życia i przez to ubezwłasnowolnienie społeczeństwa. Niezwykle sprawna propaganda, dysponująca wszelkimi

dostępny państwu środkami i mająca praktycznie monopol na dostarczanie informacji, kreowała - niczym Orwellowskie Ministerstwo Prawdy - obraz sytuacji, który drastycznie odbiegał od rzeczywistego stanu. Miłe dla ucha hasła odmieniano przez wszystkie przypadki: rząd miał być demokratyczny, patriotyczny „obóz demokracji” zmagał się z wrogimi, faszystowskimi siłami reakcji w walce o wolność i sprawiedliwość dla szerokich mas. W oficjalnej frazeologii często pojawiały się takie pojęcia jak suwerenność, niepodległość, patriotyzm, wolność, praworządność, postęp, solidarność, humanizm, prawda, dobro ludu, braterstwo polsko-rosyjskie, ale utraciły one swoje dotychczasowe znaczenia. Wobec tej propagandy ludzie byli bezradni, tym bardziej, że po wyniszczających latach okupacji niemieckiej wszyscy spragnieni byli normalnego życia, do którego droga prowadziła poprzez włączenie się w odbudowę zniszczeń wojennych, a to było możliwe tylko we współpracy z narzuconymi władzami. Leśne oddziały partyzanckie, tropione i zaciekle zwalczane przez siły bezpieczeństwa, topniały z każdym rokiem. Rosjanie w wielu miejscach ponownie uruchomili opuszczone przez Niemców obozy koncentracyjne. Mógł tam trafić każdy, kogo władza podejrzewała o sprzeciw: kułak, spekulant, obszarnik, podżegacz, dywersant, kamienicznik, reakcjonista, wichrzyciel. Wielu ludzi trafiło tam za szeptaną propagandę, opowiadanie niepoprawnych dowcipów lub posiadanie krewnych za granicą. Schwytanych żołnierzy podziemia mordowano w aresztach podczas śledztw lub po fikcyjnych procesach, grzebano w bezimiennych dołach, skazywano na wieloletnie więzienia, wysyłano do obozów na dalekim wschodzie Rosji.

Nie jest prawdą, że stalinizm zaczął być w Polsce wprowadzany od 1950 roku. Zaczął być wprowadzany od 1944 roku. Hierarchia celów i taktyka ich realizacji sprawiły, że w przestrzeni społecznej lat tuż powojennych możemy odnaleźć - zwłaszcza w kulturze - pewne pozory pluralizmu. Komuniści postępowali z kulturą ostrożnie, w pierwszym okresie zdobywania władzy zależało im na poparciu elit, które mogłoby uwiarygodnić legitymację wystawioną przez Stalina. Zachęcali do współpracy, oferowali możliwości, początkowo nie żądali wiele, obiecywali uszanować niezależność. Nie trzeba było pisać pochwał, wystarczyło nie krytykować. Później, kiedy trzeba było zadeklarować poparcie, trudno było się wycofać. Istniejące swobody były ściśle reglamentowane, a ich zakres był bardzo ograniczony. Mogli z nich korzystać przede wszystkim ludzie, do których partia komunistyczna miała zaufanie. Młodzi artyści byli wysyłani na stypendia do Paryża, ale w większości byli oni członkami PPR. Żadne wątpliwości związane z działaniem wojsk rosyjskich i pułków NKWD nie mogły się pojawić w przestrzeni publicznej. To samo dotyczyło bardzo wielu innych tematów: legitymizacji nowej władzy, zbrodni aparatu bezpieczeństwa, losów aresztowanych przywódców Polski podziemnej, polskich władz na emigracji, utraty ziem wschodnich. Grzechem śmiertelnym była jakakolwiek krytyka Rosjan i Związku Sowieckiego. Ścisła cenzura działa od samego początku.

System totalitarny domykał się stopniowo i nieubłagane, według z góry założonego planu. W okresie 1944-1948, który w literaturze - zwłaszcza poświęconej sztuce - opisywany jest jako okres powojennej swobody i entuzjazmu, z rąk władzy komunistycznej zginęło więcej ludzi, niż w okresie 1950-1955, uważanym za apogeum stalinowskich represji.³ Po zakończeniu II wojny światowej nie było w Polsce - wbrew oficjalnej wersji - żadnej wojny domowej, ani rewolucji społecznej. Gdyby nie siły sowieckie, komuniści nie mieliby żadnej szansy na zdobycie i utrzymanie władzy. Głębokie zmiany społeczne zostały na polskim społeczeństwie wymuszone przez zewnętrzną siłę i były narzędziem jego pacyfikacji. Najuboższym grupom zaoferowano realny społeczny awans: wykształcenie i pracę w mieście, ale łączyło się to nie z procesem upodmiotowienia społeczeństwa, ale uprzedmiotowienia. Komuniści musieli zadbać o wytworzenie własnej społecznej bazy, która odczuwać miała wdzięczność za doznane dobrodziejstwa. Nie chodziło przecież o to, aby wykształcić klasę wolnych obywateli.

Środowiska szeroko pojętej inteligencji i kultury były szczególnie podatne na wyrafinowaną, komunistyczną indoktrynację. Dostrzegano powszechnie bezalternatywność sytuacji, dominowało poczucie zdrady przez wojennych sojuszników, którzy najpierw w Jalcie wyrazili potajemnie zgodę na włączenie do Związku Sowieckiego niemal jednej trzeciej terytorium Polski, a później cofnęli uznanie dla legalnego polskiego rządu w Londynie i uznali narzucony przez Stalina rząd w Warszawie. Poczucie zdrady było tym większe, że Polacy od początku wojny walczyli w ramach zwycięskiej koalicji na niemal wszystkich frontach, w kraju natomiast utworzyli, mające swoje struktury cywilne i wojskowe, państwo podziemne, którego skala nie miała odpowiednika w żadnym innym okupowanym kraju. Relacje między światem Zachodu i Związkiem Sowieckim prędko się zresztą załamały. Już roku 1946 Europę podzieliła na kilkadziesiąt lat polityczna „żelazna kurtyna”.

W środowiskach artystycznych, zwłaszcza awangardowych, już przed wojną popularne były lewicowe i komunistyczne idee, tęsknoty za uspołecznieniem sztuki, wzięciem jej w opiekę przez państwo. Rewolucji w sztuce miała towarzyszyć rewolucja społeczna. Klęska wrześniowa i okropności, jakie przyniosła wojna, sprawiły, że powrót do skompromitowanego ładu przedwojennego wydawał się niemożliwy. Komuniści obiecywali świat urządzony na nowo; świat, który w deklaracjach zapowiadał się cudownie. Stawiali przed alternatywą: idziesz z nami i uczestniczysz w budowie nowej epoki lub wegetujesz na peryferiach społeczeństwa, bez szansy na realizację własnych ambicji. Trudno było nie ulec dyktatowi faktów. Trudno również było nie ulec magnetycznej sile diamentu, który w prosty i przekonujący sposób objaśniał te fakty: konieczność siłowego przewyciężenia starego porządku, bez względu na ofiary, nawet jeżeli są one niewinne. Cóż, taka jest treść obiektywnych praw historii. Tę konieczność wystarczy sobie uświadomić, aby stać się wolnym. Każda inna wolność jest sentymentalnym złudzeniem. Czesław Miłosz w *Zniewolonym umyśle* wnikliwie opisuje proces intelektualnego ulegania komunistycznej utopii, której elementem nie do zlekceważenia były sowieckie flagi przeznaczone dla opornych.

Polscy artyści, wbrew hasłowym deklaracjom, że ich sztuka jest prawdziwie realistyczna i wyraża współczesność, że dotyka najistotniejszych jej problemów, w latach 1945-1949 właściwie w ogóle nie odnosili do społeczno-politycznego wymiaru otaczającej rzeczywistości. Na słynnej wystawie *Nowoczesnych* w 1948 roku niemal nie widać takich śladów.⁴ Artyści utożsamiali postawę nowoczesną z naukowym obrazem świata, rzeczywistość chcieli oglądać przez mikroskop lub lunetę. Z tej perspektywy rozgrywających się wokół dramatów nie można było dostrzec. Wydaje się, że tego również nie chcieli, ciężko było żyć ze świadomością istoty zmian zachodzących w Polsce, łatwiej było dokonać wyparcia, odwrócić się plecami do rzeczywistości i zwrócić się twarzą ku sztuce. W większości przypadków nie był to jednak konformizm, był to raczej akt samoobrony, próba ocalenia ważnych wartości w zamęcie dziejowym.

Sztuka jawiła się jako ratunek przed rzeczywistością, jako w miarę bezpieczny azyl. Ludzie kultury chętnie zamykali się w tworzonych przez siebie enklawach - do pewnego czasu życzliwie wspieranych przez władze - z których represje fizyczne i symboliczne, dotyczące szerokie grupy społeczne, nie były widoczne, a w każdym razie ich sens stawał się niejednoznaczny, a raczej podzielone i trudne do rozstrzygnięcia. Ważny był Paryż, stolica światowej sztuki. A tam niemal wszyscy wielcy byli członkami lub sympatykami partii komunistycznych, na wiecach imię Stalina powodowało wybuchy entuzjazmu, nie dawano wiary informacjom o tym, że państwo sowieckie jest państwem zbrodniczym, w którym miliony ludzi zostało zamordowanych lub uwięzionych w gułagach. Wizje komunistyczne uwiodły niemal całe środowisko artystyczne zachodniej Europy.

Jeżeli opisujemy relacje sztuki i demokracji, to trzeba pamiętać, że przez większość dwudziestego wieku, a zwłaszcza w jego środkowych dekadach, artyści byli pod przemożnym wpływem idei marksistowskich i przedkładali rewolucję nad demokrację, która jawiła im się jako siedlisko zgniłych kompromisów i narzędzie panowania burżuazji nad klasą robotniczą. W latach trzydziestych, czterdziestych, pięćdziesiątych i później sztuka awangardowa gardziła demokracją i tęskniła za rewolucją, w pewnym okresie nawet za rewolucją prowadzącą do systemu stalinowskiego. Diagnoza politycznej rzeczywistości rozpowszechniona wówczas w środowisku artystów była tak niesłychanie naiwna, że z pewnym dystansem należy podchodzić do diagnoz formułowanych dzisiaj. Oceniając komunistyczne zaangażowanie ówczesnych intelektualnych elit na Zachodzie trzeba jednak pamiętać, że czym innym było bycie zwolennikiem komunistycznej utopii, a czym innym bycie funkcjonariuszem kultury w państwie totalitarnym.

Wszystkie środowiska polskich artystów zadeklarowały lojalność ideową i chęć współpracy z nową władzą, pod warunkiem zachowania możliwości swobody formalnej. Gdyby komuniści nie uparli się przy wprowadzeniu w roku 1950 socrealizmu, mieliby po swojej stronie całe środowisko kultury, może z wyjątkiem jakichś katolickich peryferii. Socrealizm musiał być jednak wprowadzony, gdyż zgodnie z wzorcem sowieckim był on niezbędnym warunkiem tzw. „pierekowki” dusz, tzn. stworzenia nowego, socjalistycznego człowieka. W Związku Radzieckim „pierekowka” udała się znakomicie, stąd ogromny nacisk Rosjan na jej powtórzenie w Polsce. Zabrakło jednak na to czasu, gdyż w 1953 roku niespodziewanie umarł Stalin i rychło został potępiony jako zbrodniarz. Stalin umarł, ale stalinizm przez jakiś czas jeszcze trwał. Maria Dąbrowska, która starała się trzeźwo i z pewną wyrozumiałością oceniać zarówno władze komunistyczne, jak i ulegające im społeczeństwo, zapisała we wrześniu 1954 w swoim sekretnym dzienniku: „Powietrze w Polsce jest zatrute. Zatrute Rosją, tym bazyliszkiem narodów. Na kim spoczną

oczy Rosji, na tym wyrok konania. Powietrze jest też zatrute nienawiścią, jaką żywi 95% pracującego ludu Polski do Rosji i do ustroju. Przez blisko 10 lat nie spotkałam człowieka, co by był nie już zachwycony, ale choćby zadowolony. Nawet ci, co przyznają pozytywne znaczenie wielu dzisiejszych osiągnięć, czują, że ceną ich jest obroża.”⁵

Odejście od stalinizmu wiązało się w Polsce z powrotem do władzy Władysława Gomułki, który wcześniej został odsunięty i uwięziony za „nacionalistyczne” odchylenie. W roku 1956 w Poznaniu wybuchło i zostało krwawo stłumione powstanie robotnicze. Rosjanie byli o krok od zbrojnej interwencji. Polscy komuniści przekonali ich jednak, że poradzą sobie sami. Koniec stalinowskich represji, zapowiedź bardziej liberalnej polityki i pewne oznaki częściowej suwerenności polskich komunistów w stosunku do władz sowieckich wywołały w Polsce powszechny entuzjazm, obudziły nadzieje na lepsze życie i więcej wolności. Stalinowski tygodnik *Po prostu* stał się niespodziewanie trybuną rozliczeń z „wypaczeniami” systemu. Konstanty Rokossowski, sowiecki generał, który został mianowany marszałkiem Polski, oraz tysiące rosyjskich doradców wyjechało do Moskwy. Do sejmu weszło kilku posłów reprezentujących środowiska katolickie, m.in. znany krytyk władzy Stefan Kisielewski.

Żadne istotne zmiany w geopolitycznej sytuacji Polski nie zaszły, ale w atmosferze euforii związanej z końcem stalinizmu kwestia niepodległości Polski uległa ostatecznej, całkowitej anihilacji. Nikt już o tym nie myślał, zwłaszcza wśród młodych ludzi. Było to zwieńczenie wieloletniego procesu. Oczywiście zaraz po zakończeniu wojny odczucie, że narzucona władza komunistów oznacza utratę realnej niepodległości i suwerenności Polski, wraz z dojrzewaniem kolejnych roczników szybko traciło swoją wyrazistość. To, co dla 18 latka w roku 1945 było oczywiste, dla 18 latka w roku 1950 było już niewidoczne i niezrozumiałe.

Artyści otrzymali w roku 1956 dokładnie to, o co walczyli w 1948 roku: swobodę formalną pod warunkiem co najmniej neutralności treściowej. Dogmatem w okresie PRL stała się zasada, że polityka jest zarezerwowana wyłącznie dla polityków. Doświadczenia okresu socrealizmu, który wymuszał deklaratywne zaangażowanie po stronie komunistycznej ideologii, sprawiły zresztą, że jakiegokolwiek zaangażowanie polityczne wydawało się postawą artystyczną skompromitowaną. Wolność w sztuce miała teraz oznaczać wolność od komentowania rzeczywistości. Taka wolność była w PRL praktykowana przez przytłaczającą większość artystów. Trzeba też jednak powiedzieć, że niełatwo było znaleźć formułę wypowiedzi artystycznej, która nie byłaby łatwa do zdyskwalifikowania zarówno w przestrzeni sztuki, w świetle obowiązujących w niej kryteriów, jak pod względem politycznym przez władze, które „uprawianie polityki” przez nieuprawnionych uważały za grzech śmiertelny przeciw ustrojowi.

Krytyczne komentowanie rzeczywistości nie odbywało się w PRL bezkarnie. W różnych okresach nacisk władz był oczywiście różny. Terror nie był taki jak w Związku Radzieckim. Bereś opowiadał, że miał kiedyś odwiedziny krytyka z Rosji. Popatrzył on na rzeźby i stwierdził: za to u nas 20 lat łagru, za to 10.⁶ Trzeba było się jednak liczyć z rozmaitymi represjami: ingerencjami cenzury, zamykaniem wystaw indywidualnych lub blokowaniem udziału w wystawach zbiorowych, odmową paszportu, zupełnym przemilczeniem lub atakami i ośmieszaniem w przestrzeni publicznej, kłopotami w pracy, kłopotami materialnymi, wypadnięciem poza wspierany przez państwo obieg sztuki, obejmujący pokazy sztuki polskiej na międzynarodowych przeglądach, także z fizyczną agresją, pobiciem przez nieznanych sprawców. W PRL państwo było jedynym mecenasem, od jego woli zależało niemal wszystko. Represje władz mogły być częściowo łagodzone przez konkretnych ludzi – dyrektorów muzeów, galerii, krytyków – którzy w miarę swoich możliwości, zapewne też dla zapewnienia własnego moralnego komfortu, starali się niepokornym artystom pomagać. Mogli oni także liczyć na pewne zainteresowanie płynące z zagranicy. Decyzja podjęcia symbolicznej konfrontacji z władzą wydawała się wówczas decyzją na całe życie, decyzją o poważnych konsekwencjach egzystencjalnych, nie tylko dla samego artysty, ale także dla rodziny. Nikt nie spodziewał się, że system może gwałtownie upaść. Przekonanie o jego niewzruszoności trwało niemal do roku 1989.

Z pewnej perspektywy - jak wiemy - wszystko staje się polityczne, zwłaszcza w systemie totalitarnym, w którym polityczny charakter może mieć nawet demonstracyjna apolityczność. W okresie socrealizmu i zaraz po nim sztuka abstrakcyjna stała się symbolem antystalinowskiego oporu. Pisząc o polityczności w sztuce mam jednak na myśli postawę artystyczną, polegającą na aktywnym, intencjonalnym włączaniu się poprzez sztukę w przestrzeń kształtowania się politycznych opinii. Takich artystów w okresie PRL było bardzo niewiele.

PRZYPISY

- ¹ Czesław Miłosz, *Zniewolony Umysł* (Kraków: Krajowa Agencja Wydawnicza, 1989), 172.
- ² Czesław Miłosz, *Zniewolony Umysł*, 193.
- ³ Tomasz Strzembosz, *Rzeczpospolita podziemna*, Warszawa 2000, 362.
- ⁴ *I Wystawa Sztuki Nowoczesnej*, Pałac Sztuki w Krakowie, 19 XII 1948 - 18 I 1949.
- ⁵ Maria Dąbrowska, *Dzienniki 1945-65*, tom II (Warszawa: Czytelnik, 1997), 447.
- ⁶ Jerzy Bereś, *Szkic autobiograficzny*, w *Wstyd*, red. Jerzy Hanusek (Kraków: Otwarta Pracownia, 2002), 167.

BIBLIOGRAFIA

- Bereś, Jerzy. *Wstyd*. Kraków: Otwarta Pracownia, 2002.
- Bereś, Jerzy. *Zwidy, wyrocznie, ołtarze, wyzwania*. Poznań: Muzeum Narodowe w Poznaniu, 1995.
- Bereś, Jerzy. *Sztuka zgina życie*. Kraków: Bunkier sztuki, 2007. Kat. wyst.
- Bereś, Jerzy. „J.B. a Grupa.” W *Grupa Krakowska. Dokumenty i materiały z lat 1932-2008*, 11-65. Kraków: Cricoteka, 2008.
- Bogucki, Janusz. *Sztuka Polski Ludowej*. Warszawa: Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe, 1983.
- Czerwi, Krystyna. *Nie tylko o sztuce. Rozmowy z profesorem Mieczysławem Porębskim*. Wrocław: Wydawnictwo Dolnośląskie, 1992.
- Czerwi, Krystyna. „Ślepa uliczka formalizmu.” *Arka* nr 27 (1989): 70-80.
- Chrobak, Józef i Marek Świca, red. *I Wystawa Sztuki Nowoczesnej. Pięćdziesiąt lat później*. Kraków: Fundacja Nowosielskich, Starmach Gallery, 1998.
- Chrobak, Józef i Marek Świca, red. *Nowocześni a socrealizm*, tom I. Kraków: Fundacja Nowosielskich, Starmach Gallery, 2000.
- Chrobak, Józef i Marek Wilk, red. *Grupa Krakowska. Dokumenty i materiały z lat 1932-2008*. Kraków: Cricoteka 2008.
- Dąbrowska, Maria. *Dzienniki powojenne. 1945-1965*, tom I-IV. Warszawa: Czytelnik, 1997.
- Hanusek, Jerzy. *Jerzy Bereś (1930-2012)*. Opole: Galeria Sztuki Współczesnej w Opolu, 2015.
- Hanusek, Jerzy. „Jerzy Bereś. O życiu i sztuce”. *Rocznik Nowosądecki*, tom XLIII (2015): 7-38.
- Hanusek, Jerzy. „Dokumenty rzeczowe Jerzego Beresia”. *Fort Sztuki* nr 01 (2004): 4-6.
- Kemp-Welch, Klara. *Antipolitics in Central European Art*. London, New York: I. B. Tauris, 2014.
- Kisielewski, Stefan. *Dzienniki*. Warszawa: Iskry, 1996.
- Kowska, Bożena. *Polska awangarda malarska 1945-1980*. Warszawa: PWN, 1988.
- Markowska, Anna. *Dwa przełomy. Sztuka polska po 1955 i 1989 roku*. Toruń: Wydawnictwo Naukowe UMK, 2012.
- Michalski, Jan, red. *Andrzej Wróblewski nieznany*. Kraków: Galeria Zderzak, 1993.
- Miłosz, Czesław. *Zniewolony umysł*. Kraków: Krajowa Agencja Wydawnicza, 1989.
- Miłosz, Czesław. *Zdobycie władzy*. Kraków: Wydawnictwo Znak, 1999.
- Rypson, Piotr. „Dwie rozmowy z Ryszardem Stanisławskim.” *Obieg.pl* (2007). <http://archiwum-obieg.u-jazdowski.pl/rozmowy/1391>.
- Semka, Piotr. *My reakcja. Historia emocji antykomunistów 1944-1956*. Poznań: Zysk i S-ka, 2015.
- Siedlecka, Joanna. *Biografie odtajnione*. Poznań: Zysk i S-ka, 2015.
- Strzembosz, Tomasz. *Rzeczpospolita podziemna*. Warszawa: Krupski i S-ka, 2000.
- Strzyżewski, Tomasz. *Wielka księga cenzury PRL w dokumentach*. Warszawa: Prohibita, 2015.
- Sztuka polska po roku 1945. Materiały sesji Stowarzyszenia Historyków Sztuki*. Warszawa: PWN, 1987.
- Wat, Aleksander. *Świat na haku i pod kluczem*. Warszawa: Czytelnik, 1991.



Przemysław CHODĄŃ

Uniwersytet Jagielloński, Instytut Religioznawstwa, Zakład Socjologii Religii

CODZIENNOŚĆ I POLITYKA. SPOŁECZNY WYMIAR NOWEJ DUCHOWOŚCI W POLSKIEJ SZTUCE WSPÓŁCZESNEJ

Polskie instytucje kultury temat duchowości w sztuce najnowszej prezentują głównie w kontekście chrześcijaństwa i jego tradycji. Problem duchowości religijnej oraz jej związki z przemianami społeczno-kulturowymi podejmują dwa cykliczne wydarzenia: Biennale Sztuki Wobec wartości, organizowane przez BWA w Katowicach oraz tamtejsze Muzeum Archidiecezjalne i Triennale Sztuki Sacrum, organizowane przez Miejską Galerię Sztuki w Częstochowie. Duchowość w sztuce nie stała się tematem popularnym ani wśród krytyków, ani instytucji nadających ton polskiemu życiu artystycznemu (wyjątkiem jest twórczość Ady Karczmarczyk łączącej katolicyzm z feminizmem i popkulturą). Sztuka krytyczna, pop-banalizm oraz tzw. nowy surrealizm, wiodące trendy w sztuce od 1989 do około roku 2010, nie były dotychczas interpretowane kluczem duchowości. Najnowsze zjawiska w sztuce polskiej stwarzają okazję do wykorzystania narzędzi badawczych religioznawstwa i socjologii religii. Dzięki temu, być może, uda się uchwycić charakterystykę przemian w kulturze współczesnej wykraczającej poza obszar działań artystycznych.

W latach osiemdziesiątych dwudziestego wieku wielu artystów wyrażało bunt wobec sytuacji społecznej i politycznej wystawiając w kościołach. Był to ostatni czas gdy duchowość wiązała się z postulatami wolności społecznej i politycznej. Od lat siedemdziesiątych, w twórczości między innymi Natalii LL, zaczęła pojawiać się w polskiej sztuce duchowość w formach alternatywnych wobec wzorców chrześcijańskich. Dzisiejsze zainteresowanie religią, religijnością i duchowością wpisać można w ramy zwrotu **postsekularnego**, którego przedstawiciele związani są z krytyczną myślą społeczną i filozoficzną o lewicowej prominencji.¹ Literackie badania nad Biblią, tradycyjną ikonografią religijną oraz sztuką współczesną stają się źródłem między innymi nietradycyjnych teologii feministycznej i queerowej. Dla tzw. nowej duchowości w polskiej sztuce współczesnej równie ważnym kontekstem teoretycznym jak postsekularyzm jest posthumanizm. Jak dowodzi Monika Bakke w książce *Bio-trasfiguracje. Sztuka i estetyka posthumanizmu* niemożliwe jest mówienie dzisiaj o jednym posthumanizmie.² Dla posthumanizmu Rosi Braidotti postsekularyzm jest ważnym punktem odniesienia. Filozofka utożsamia sekularyzm z dziedzictwem oświeceniowego humanizmu (który krytykuje), wspomina o roli religii w czarnym feminizmie oraz jej znaczeniu w teoriach postkolonialnych.³ Warto również zwrócić uwagę, iż wiele założeń posthumanizmu Braidotti pokrywa się z funkcjonującymi w dyskursie akademickim conceptualizacjami nowej duchowości, takimi jak: dążenie do emancypacji podmiotów (w nowej duchowości mówi się o transgresji i przekraczaniu własnych ograniczeń), immanentyzm (sacrum dostępne w doczesności), przekraczanie opozycji i dążenie do holizmu (nowa duchowość), czy też monizmu

(w posthumanizmie inspirowany Baruchem Spinozą nowy materializm/materializm witalistyczny Braidotti), podkreślanie aspektu emocjonalnego w procesach poznawczych (w tym w naukach społecznych), rolę doświadczenia, a także łączenie postawy krytycznej i afirmatywnej.⁴

W książce *Po człowieku* Braidotti określa swoją postawę jako krytykę zaawansowanego kapitalizmu, oświeceniowego racjonalizmu i indywidualizmu oraz afirmację nomadycznego podmiotu postludzkiego.⁵ Posthumanizm krytyczny, będący rodzajem filozofii społecznej, mówi o ograniczeniach i wyzwaniach, w tym ekonomicznych i prawnych charakterystycznych dla tzw. późnego kapitalizmu i społeczeństwa ryzyka. Podobne treści znaleźć można w sztuce nowej duchowości, która co zostanie wykazane poniżej, jest zaangażowana w codzienność i polityczność jej doświadczania. W twórczość Oli Koziół, Honoraty Martin i Magdaleny Starskiej odnaleźć można przykłady duchowości skupionej na codzienności, zainteresowanej relacjami międzyludzkimi oraz międzygatunkowymi. Polityczność postaw tej sztuki wyraża się poprzez badanie zagrożeń i formułowanie wprost postulatów zmiany społecznej (Koziół) głównie zaś poprzez poszukiwanie sensów w działaniu grupowym, w dialogu z innymi, naturą oraz w relacjach międzygatunkowych (Koziół, Starska, Martin). Perspektywa posthumanistyczna wskazuje, iż nowa duchowość może przejawiać się inaczej, niż proklamowanym jako religia przyszłości przez pioniera socjologii religii Emila Durkheima „kultem jednostki”. Zakłada wspólnotowość, relacyjność w tworzeniu sensów, posiada aspekty feministyczne, zdarza się, że przypomina postulaty kontrkulturowe z lat sześćdziesiątych dwudziestego wieku.

Zainteresowanie duchowością w polskiej sztuce najnowszej zainicjowała wystawa *Artysta w czasach beznadziei. Nowa sztuka polska* (2013), której kuratorem był Zbigniew Libera. Wyłonieni przez Liberę w drodze castingu artyści mieli wnieść świeży powiew do kostniejących układów i dominujących estetyk w obrębie polskiego świata sztuki. W swoich wyborach Libera świadomie kierował się ku sztuce zaangażowanej w codzienność, jak najdalej od formalizmu. Proces tworzenia wystawy zakładał bliskość relacji pomiędzy kuratorem i artystami, co najprawdopodobniej miało być gestem sprzeciwu wobec biurokratyzacji coraz silniej widocznej w instytucjach sztuki. Na stronie internetowej galerii czytamy, że prace Honoraty Martin, Toma Swobody, Piotra Błajerskiego, Michała Łagowskiego, Franciszka Orłowskiego, Martyny Tomaszewskiej zaprezentowana we Wrocławskim BWA były efektem procesu, „którego codzienność stanowiły spotkania kuratora i artystów, osobiste rozmowy, telefony, maile i negocjacje z instytucją, ze wszystkimi jej ograniczeniami. Wszystko po to, żeby działania artystów i wskazane przez nich problemy uczynić prawdziwym podmiotem tej współpracy.”⁶ W materiałach prasowych galerii czytamy, iż powstałe prace przedstawiają obraz Polski, mówią o jej religijności, problemach oraz przedstawiają jej „rzeczywistą kondycję”. Odpowiadając na pytanie, co łączy wybranych artystów Libera odpowiedział, że jest to „rodzaj duchowości, a może duchowego uposażenia. Coś czego nie było i nie ma na współczesnej scenie artystycznej.”⁷ Kurator stwierdził, że młodzi artyści podejmują tematy społeczne takie jak nędza i bezdomność. „Ci artyści nie próbują swoją sztuką rozwiązywać problemów, które widzą, jednak są w nie autentycznie zaangażowani, emocjonalnie, osobiście.” - twierdził.⁸ Największy rozgłos zdobyła Honorata Martin, której projekt *Wychcie w Polskę* komentowały nie tylko magazyny branżowe specjalizujące się w sztuce współczesnej, ale również *Wysokie Obcasy*, *Dwutygodnik.com*, *Polityka*. Wędrowka Martin nazwana została „świecką pielgrzymką” a temat duchowości pojawiał się zarówno w wywiadach, jak i w komentarzach działań artystki. Wystawy, które w ostatnich latach podejmowały temat duchowości i religijności to, oprócz wystawy w BWA Wrocław *Manifestacje romantyczne* (BWA Sokół, Nowy Sącz, 2014), *Nowy duch* (Galeria Współczesna, Opole, 2015), *Test ducha* (CSW Zamek Ujazdowski w Warszawie, 2015), *Cud* (Zona Sztuki Aktualnej w Szczecinie, 2015). Nową duchowość prezentują projekty artystyczne Katarzyny Majak (*Kobiety mocy*), medytacyjne filmy Krzysztofa Maniaka a także twórczość wspomnianych Oli Koziół i Magdaleny Starskiej. Postsekularną i jednocześnie posthumanistyczną nazwać możemy sztukę Justyny Górowskiej. Osobnym tematem jest nowa duchowość chrześcijańska i katolicka, której najbardziej rozpoznawalną przedstawicielką jest Ada Karmarczyk. Bogatym materiałem dla badań społecznego aspektu współczesnej duchowości jest twórczość Pawła Althamera.

Nowa duchowość – pojęcie

Zależności między przemianami form życia duchowego a zmianami form wyrazu artystycznego zostały zaobserwowane już na początku dwudziestego wieku. Goerge Simmel, Ernst Troeltsch, później zaś Helmut Schelsky, porównują przemiany religii do przemian w obrębie sztuki współczesnej, gdzie obserwuje się zniszczenie i deformację tradycyjnej przedmiotowości.⁹ Według Simmela religia przyszłości miała przybrać kształt tzw. religii życia czy religii doczesności. Jej przykładów doszukiwał się już w postaciach z obrazów Rembranta, których religijność „nie jest pochodną jakiś treści wiary, lecz procesem życiowym, wewnętrzną funkcją jednostki.”¹⁰ Procesy indywidualizacji oraz sekularyzacji treści będących nośnikiem sensów ostatecznych (a więc spełniających funkcje religii) opisywał również Thomas Luckmann, którego idea „kurczącej się transcendencji” oraz „niewidzialnej religii” pozostaje relevantna dla zrozumienia nowej duchowości. Funkcjonalna koncepcja religii niemieckiego teoretyka jest ciekawa, również dlatego, że pozwala uznać sztukę, tak samo jak turystykę czy seks za temat religijny, a aktywność artystyczną za formę świeckiej religii.

W debacie nad duchowością we współczesnych społeczeństwach Zachodu pojęcie nowej duchowości zastąpiło New Age. Określana bywa mianem „megatrendu”, David Tacey mówi nawet o duchowej rewolucji.¹¹ Podążając za Charlesem Taylorem Paul Heelas i Linda Woodhead łączą nową duchowość z tzw. zwrotem subiektywistycznym (*subjective turn*) w kulturze współczesnej.¹² Jak zauważa Dominika Motak nowa duchowość tworzona jest przez jednostki dla nich samych w odpowiedzi na własne „duchowe potrzeby” i wiąże się z charakterystycznym dla nowoczesności „zwrotem ku doświadczeniu” i „przeżyciu”.¹³ Celem nowej duchowości nie jest pozaświatowe zbawienie lecz rozwijanie tkwiącego w jednostce potencjału (samorealizacja, podnoszenie swojej świadomości na wyższy poziom czy lepsze samopoczucie).

Psycholog religii, Paweł Socha, pisząc o duchowości twierdził, iż jest to proces psychiczny obejmujący „przejawy dążeń do przekraczania granic ludzkiej egzystencji, wynikający z chęci przezwyciężenia śmierci i wszelkich ograniczeń wynikających z niedoskonałości fizycznej, psychicznej czy społecznej”.¹⁴ Na gruncie rodzimych badań nad nową duchowością o społecznym i politycznym znaczeniu wspomina Zbigniew Pasek. W książce *Nowa duchowość. Konteksty kulturowe* czytamy, że program nowej duchowości podobny jest do wielu programów globalnych zmian formułowanych przez międzynarodowe organizacje społeczne i polityczne (pogłębianie świadomości ekologicznej, praca nad postawami tolerancyjnymi, kooperacja społeczeństw w celu rozwoju całej społeczności ludzkiej, zwiększanie obecności kobiet w życiu społecznych i kulturowym). Nowa duchowość jest również antymagiczna, antykonsumpcyjna, nastawiona na ogólnościową reformę kultury i społeczeństwa, odcina się od takich zjawisk kulturowych kojarzonych z New Age, jak komercjalizacja czy popularna ezoteryka.¹⁵

Codziennność i polityka w sztuce nowej duchowości

Z indywidualnych postaw, które nazwać możemy nową duchowością wypływa charakter działań twórczych nastawionych na takie cechy demokracji jak dążenie do dialogu, problem wspólnoty i kolektywnej świadomości, wpływ polityki i ekonomii na sposób doświadczania codzienności. Pojawia się również motyw odpowiedzialności za przyszłość. Dobrym przykładem takiej postawy jest autocharakterystyka grupy Przepraszam (Ola Koziół i Sotyras Lewy). Na stronie internetowej duetu czytamy:

„W opozycji do wszechobecnego, beczelnego systemu zniewolenia próbujemy znaleźć czysty obszar, który zawiera to, na czym możemy oprzeć powód naszej egzystencji. Chcemy na nowo poczuć ziemię pod stopami, cieszyć się świadomym oddechem. Interesuje nas bezpośredni kontakt z otoczeniem, ku któremu kierujemy nasze działanie. Wierzmy, że sztuka jest elementem codziennego życia, a nie działalnością wybranych ludzi. Każdy ma w sobie twórczy potencjał, dzięki któremu może przekształcać zastaną rzeczywistość. Nie interesują nas martwe konwencje i estetyczne doznania zmysłowe, ponieważ przyjemność często bywa złudzeniem dobra i pozorem wolności. Działaniem dążymy do pozbywania się naleciałości kodów kulturowych, społecznych, strachu i kurczowego trzymania się zabezpieczeń. Wierzmy w dobro, pierwotne piękno, miłość oraz, że szczęście i adoracja świata pochodzi ze zrozumienia własnego istnienia.”¹⁶

W niezwykle bogatym dorobku artystycznym Oli Koziół ekologia łączy się z posthumanizmem, krytyką konsumpcjonizmu, pacyfizmem. W twórczość Koziół występują również wątki, które nazywa ona pre-apokaliptycznymi. Apokalipsa rozumiana jest tu jako dzieło ludzkie, skutek braku aktywności i zaniedbania. Obraz życia po ekologicznej katastrofie przedstawia artystka w projekcie muzycznym *Mutant Goat*.¹⁷ W opisie projektu Koziół przywołuje, między innymi, dadaizm: „Element nieprzewidywalności jest udziałem zarówno wykonawców jak i publiczności *Mutant Goat*, co może nieco przypominać spektakle Dada. I tak jak ruch Dada wzrastał w odrzynie do rzeźni I wojny światowej, tak *Mutant Goat* nawiązuje do idei pradźwięku zbliżającego się, post-ludzkiego świata.”¹⁸ Według artystki płyta *Yonder*:

„opowiada o tym, co można zobaczyć w przyszłym czasie i przyszłej przestrzeni. Słuchający staje się częścią krajobrazu, który jest nieoswojony i nieprzyjazny. Jakkolwiek przesycony swoistym pięknem. Nie ma tu nikogo. Nie ma tam nikogo. Wpatrywanie się w jałowość krajobrazu oznacza wiedzę, że nie ma tam ludzkiego życia, albo może nawet nie ma tam niczego. Żyjemy teraz w momencie pre-apokaliptycznym, który sami stworzyliśmy, momencie, który Naomi Oreskes i Erik Conway nazwali Okresem Penumbra [Półcienia] – momencie wiedzy, że nasz czas się skończył, ponieważ nie zrobiliśmy nic, żeby siebie uratować.”

Działaniem łączącym krytyczne uwagi na temat współczesności z pytaniem nowy porządek i diagnozą źródeł obecnych problemów był performance *Obszar wspólny* zrealizowany przez Koziół w Ząbszynie, w lipcu 2016 roku. Na blogu artystki dokumentacji fotograficznej wydarzenia towarzyszy następujący wpis:

„Siedziałam w bagnistej wodzie z kaczkami przez 1,5 godziny. W bagnie pływały też stare sprzęty agd, jakieś opony etc. Zanurzona w mule, grałam na kieliszku, w którym był żołnierz, cicho mu śpiewając. Czy można tak zaśpiewać, by zaczarować tego żołnierza a razem z nim innych, by zamiast być na wojnie faktycznie pomagali? Możliwe, że obecny kryzys jest bolesnymi narodzinami nowego świata. Stary porządek z pewnością ulega zmianie, ale nie wiemy co po nim nastąpi. Wrogiem nie jest ta czy inna strona. Wróg jest w nas wszystkich. Wrogiem jest sama wojna, a źródłem wojny są: nienawiść, strach, samolubstwo, pożądanie. Brońmy wolności i rozsądku przed wojowniczym fanatyzmem wszystkich wojennych podlegaczy!”¹⁹

Przesłanie pacyfistyczne, ekologiczne oraz wątki feministyczne w twórczości Koziół, niechęć do polityki i jednoczesna świadomość jej siły łączą współczesną duchowość z kontrkulturą lat sześćdziesiątych dwudziestego wieku. Szczególny ton nowej duchowości w sztuce współczesnej jest nadaje posthumanizm. W twórczości Koziół symbolizuje go fotografia, na której kobieca postać została pomalowana na zielono. Tytuł pracy brzmi „Jestem kosmitą więc mam obowiązki kosmiczne”. Rezygnacja z perspektywy antropocentrycznej widoczna jest w takich działaniach artystki jak *Drzewo – performans z dębem Chrobrym*,²⁰ w pracy *Floofy*, w której artystka przebiera się za zwierzę gdyż pragnie wyżyć się czystko ludzkiego widzenia rzeczywistości i z perspektywy zwierzęcia zaufać człowiekowi.²¹ Perspektywa posthumanistyczna widoczna była również na indywidualnej wystawie Honoraty Martin we wrocławskim BWA. Wprowadzała ją już tytuł - *Bóg malpa*. Ekspozycja, której głównym motywem była śmierć i cierpienie odwoływała się do sytuacji granicznych, które, jak wykazuje Marin są doświadczeniem zarówno ludzi jak i zwierząt. W jednej z wczesnych prac Martin próbuje stać się zwierzęciem, które przez pewien czas obserwowała (*Jeleń na rykowisku*, 2011). Perspektywa posthumanistyczna w twórczości Starskiej łączy się z nowym materializmem, w którym przestrzeń ludzko-zwierzęca zostaje poszerzona o element materii, która staje się równoprawnym „aktorem”. W tekście „Przestrzeń papierowej torby” artystka deklaruje:

„Uczę się przetrwać – od zwierząt, przedmiotów, organizmów żywych, materii nieożywionej, warunków klimatycznych, natury widocznej i niewidocznej, efemerycznej albo trwałej struktury czegokolwiek. Od człowieka rzadko, bo on w swojej naturze raczej przetwarza informacje z zewnątrz, a nie z wewnątrz.”²²

Sztuka nowej duchowości wychodzi poza ramy instytucji, jest procesualna, nastawiona na działanie i współdziałanie. Zanurzona w codzienności, reaguje na problemy społeczne i polityczne. Przykładem takiej akcji jest performance zrealizowany przez Koziół w Atenach w ramach Performance Art Studies *Places of duration*, opowiadająca o uzależnieniach, bezdomności i wykluczeniu.

„W stroju Ateny zrobionym z plakatów ulicznych bratam się z bezdomnymi, narkomanami, z tymi wszystkimi, dla których los nie był łaskawy, a których miasto »zrzuciło« w jedną dzielnicę Aten. Paskudna polityka izolacji i tworzenia niemalże getta w państwie, które samo boryka się z problemem bankructwa. Osoby, które najtrudniej kochać, najbardziej tego potrzebują. Nie mam broni, moim orężem jest serce i śpiew.”²³

Twórczość artystek jest zawsze silnie związana z miejscem, jest tworzona dla określonych miejsc, uwzględnia ich charakter, jest odpowiedzią na inspirację, która dane miejsce wyzwala. Działania artystyczne nie zawsze potrzebują instytucjonalnej ramy i legitymizacji. Jedną z akcji Koziół odbyła się w piekarni i była bezpośrednią odpowiedzią, na trudną sytuację, w której znalazła się jej właścicielka.

„Piekarnia znajduje się w paskudnym blaszaku z lat siedemdziesiątych, jest mała, ma swój mikroklimat, jest Pani, która częstuje nas chlebem, bułeczkami, ciastkami. Chciałam coś dla niej zrobić, pomyślałam o wystawie. Później dowiedziałam się, że jest taka sytuacja, właściwie beznadziejna, bo budynek jest wystawiony do przetargu, i że to na co Pani Ela pracowała dwadzieścia lat zaraz zniknie. Przenieść nie jest łatwo, bo maszyny są stare, a sama w przetargu startować nie może, bo w grę wchodzi gigantyczne kwoty.”²⁴

Performatywny aspekt sztuki nowej duchowości można analizować w kontekście estetyki relacyjnej Nicolasa Bourriaud, której główną cechą ma być zniesienie opozycji pomiędzy etycznym i estetycznym aspektem dzieła sztuki. W monografii poświęconej Starskiej, Jakub Banasiak pyta „Czymże są prace Magdaleny Starskiej, jeśli nie opartą na działaniu próbą negocjacji zmiany parametrów stosunków międzyludzkich?”²⁵ Relacyjność stanowi też podstawę performatywnych działań Martin (*Przyjdź i weź co chcesz, Wyjście w Polskę, Zadomowienie*) oraz Koziół. Każda z artystek posługuje się odmienną „techniką”. Koziół reprezentuje postawę krytyczną, której najbliższym jest do „zaangażowanego” posthumanizmu, Martin kreuje eksperymentalne sytuacje społeczne, których sens nie jest dany, lecz wyłania się w procesach interakcji, zaś Starska wykracza nawet poza relacje międzygatunkowe, poszerzając obszar współodczuwania o materię.

We wstępie do polskiego wydania *Estetyki relacyjnej* Bourriaud twierdzi, iż jej polityczną podstawą jest Marksizm. Autor powołuje się na *Rękopisy ekonomiczno-filozoficzne* Karola Marksa, według którego natura ludzka daje się zdefiniować jedynie jako system relacji. Odznajując się od twórczości *stricte* politycznej („zadowolającej się kopiowaniem pewnych ideologii i »denuncjowaniem«”²⁶ systemu) Bourriaud przywołuje idee Marcela Duchampa, które „poprzez estetykę wyrażają postulaty polityczne” oraz koncepcję „sztuki współczynnikowej”²⁷ zakładającej czynny udział widza, przekształcającego surowy materiał dzieła. Estetyka relacyjna bywa krytykowana za tworzenie iluzji społeczeństwa uładowanego, bezklasowego oraz za swoją apolityczność. W kontekście socjologii religii, to co dla wielu stanowi słabą stronę estetyki relacyjnej możemy rozumieć jako przejaw nowej duchowości, która porzuca postulowane wcześniej przez New Age dążenia podążenia rewolucyjne na rzecz, małych i prywatnych zmian, które dokonują się w jednostce i jej najbliższym otoczeniu. „Mikro-utopie” estetyki relacyjnej, które Bourriaud przeciwstawia wielkim utopiom modernizmu widoczne są we wspólnotowym aspekcie sztuki nowej duchowości kiedy artystki angażują w proces twórczy całe swoje otoczenie.

Relacyjność jest ważną kategorią twórczości Starskiej. Liczne performance, działania w przestrzeni miejskiej projektuje artystka jako rodzaj współdziałania, pracę zespołową, lub też zajmuje się organizowaniem warunków dla określonego rodzaju doświadczeń. Postawa ta, jak mówi sama artystka, wynika z potrzeby dzielenia się i dawania. „Myślę, że moja obsesja, żeby dawać dotyczy chęci stworzenia ludziom sytuacji potencjalnej, dzięki której mogą zgłębić istotę życia.”²⁸ Przykładem działania opartego na dawaniu i współdziałaniu była akcja *Na uspokojenie* przeprowadzona w Katowicach w roku 2011. W przestrzeni miejskiej powstała budowla, rodzaj spiżarni, w której gromadzono słoiki z ogórkami, nazwane przez artystkę „bateriami miłości”. W ich produkcję zaangażowali się mieszkańcy miasta, oni również zabrali słoiki do domu. W materiałach prasowych organizatora czytamy:

„Starskiej towarzyszy idea stapienia się przestrzeni wspólnej i prywatnej, holistyczna wizja miasta ściśle splecionego z ciałami jego mieszkańców. Artystka utożsamia ogórki z bateriami napełnionymi siłą miłości. Zgromadzone w jednym miejscu zapasy mają być oazą przywołującą nastrój wsparcia i ochrony. Starska chce dzielić się z mieszkańcami spokojem wpisanym w sam proces zaprawy, który będzie okazją do spotkania i wspólnej pracy.”²⁹

Afirmatywne działania Starskiej chociaż dalekie są od formułowania wprost postulatów natury politycznej wynikają z rozpoznania sytuacji zastanej jako sytuacji kryzysowej: rozpoznaniem atomizacji społeczeństwa, chronicznego zmęczenia, lęków charakterystycznych dla społeczeństwa ryzyka, w którym tradycyjne formy integracji takie jak religia czy rodzina okazują się mało skuteczne. W opisie wystawy *Wszystko czuwa*, która miała miejsce w CSW Kronika w Bytomiu, kurator i artystka pisali o presji wynikających z przemian w formach komunikacji, emocjonalnych konsekwencjach obawy przed wypadnięciem z obiegu sztuki oraz przesycie doznań, informacyjnym przebodźcowaniu, utrudniającym kontakt również z samym sobą, paralizującym możliwości refleksji:

„*Wszystko czuwa* jest odpowiedzią na wymóg szybkiego i sprawnego manipulowania informacjami, nieustającej gotowości do podejmowania decyzji najlepszych z możliwych, by nie wypaść z obiegu oraz o emocjonalnych konsekwencjach wynikających z presji działania. Mówi też o świecie sztuki: rozdartym pomiędzy potrzebą pogłębionej refleksji a medialną polityką pomnażania doznań, generującym antagonizmy oraz pożywkę dla intelektualnych i estetycznych uniesień, których ilość oraz prędkość skazuje nas na niepowodzenie pełnego uczestniczenia, skupienia, utrudnia analizę.”³⁰

Terapeutyczny element w twórczości Starskiej jest odpowiedzią na zjawiska, których źródła często mają charakter polityczny i ekonomiczny a funkcjonowanie jednostki w społeczeństwie zdaje się być u Starskiej powiązane z kategorią „mocy”. W działaniu, które odbyło się w przestrzeni miejskiej Gdańska w roku 2015 zatytułowanym *Bez mocy* Starska opowiadała o różnego rodzaju wykluczeniach. Artystka leżała nieruchomo na desce okryta wieloma warstwami materiałów.

„Artystka w swojej akcji podkreśla problem związany z innością, a co za tym idzie wiążącym się z tym odrzuceniem oraz cierpieniem. Codziennie mijamy na ulicy kogoś bezdomnego, opuszczonego przez najbliższych, pozbawionego poczucia bezpieczeństwa i przyjemności życia, uwięzionego we własnej beznadziejności. Artystka poprzez swój performance chce wzbudzić empatię, zwrócić uwagę na takie wartości jak współodczuwanie i troska wobec drugiego człowieka.”³¹

Zaangażowanie społeczne w sztuce nowej duchowości to przede wszystkim zaangażowaniem w codzienność. Sztuką stają się takie czynności jak gotowanie, szycie, piesza wędrówka czy, tak w przypadku *Zadomowienia* Martin dziełem jest samo bycie, obecność. *Gazeta Wyborcza* pisząc o akcji Martin nazwała ją „rzeźbą społeczną”:

„[Martin] zaprasza do siebie mieszkańców Targówka, którzy nie tylko mają okazję przyglądać się dziełu sztuki, ale też mogą aktywnie uczestniczyć w jego tworzeniu. Do artystki przychodzą więc spacerowicze, którzy pokonują swoje stałe trasy, aspirujący artyści, ale też zupełnie przypadkowi ludzie. Codziennie pierwsza jest pani Małgosia, z którą performerka pije kawę, ostatni pan Andrzej, poeta - wychodzi około północy. Czasami ktoś zapuka też nad ranem. Dlaczego artystka koczuje wśród drzew, wody i kwiatów? Jej celem jest zwrócenie uwagi na potrzebę używania plastyki jako formy komunikacji, poza zamkniętą przestrzenią muzeum czy galerii. Chce pokazać, że w oparciu o sztukę możliwe jest budowanie małych wspólnot. Stara się to robić spotykając się, rozmawiając i tworząc razem z mieszkańcami Targówka.”³²

Sztuka Magdaleny Starskiej, określana mianem szamańskiej i nomadycznej kojarzyć się może z koncepcją „religijności zwykłego życia” Georga Simmla. Dla uchwycenia sensu działań Starskiej przywołać należy również wspomniany nowy materializm, który sama artystka wykorzystuje do interpretacji własnych akcji. Fascynacja materią jako elementem żywym, aktywnym sprowadza się do porzucenia dualizmu wyrażającego się w opozycjach takich jak materia ożywiona i nieożywiona, element bierny i czynny. Uznając identyczność życia ludzkiego oraz form pozaludzkich nowy materializm pragnie stworzyć nową ontologię. Jak twierdzi Magdalena Hoły-Luczaj jego ambicją jest zbudowanie antyantropocentrycznej wspólnoty metafizycznej, której członkami są homo sapiens, ogół świata przyrodniczego oraz artefakty.³³

Przekraczanie granic, transgresja jest zarazem punktem wyjścia jak i efektem działań twórczych w sztuce nowej duchowości. Wiąże się z przełamywaniem lęku i strachu, próbą odnalezienia się sytuacji nieznanej. W związku z tym niektóre działania artystek możemy łączyć z copingiem – opisywanym w psychologii strategiami radzenia

sobie z trudnymi sytuacjami. Przykładem tego typu działań są „świeckie pielgrzymki”, w które wyruszyły Koziół i Martin. Doświadczenie towarzyszące w drodze w dużej mierze pokrywają się. Artystki doświadczały podobnych emocji, konfrontowały się z lękiem, strachem oraz brakiem sensu. Aspekt „demokratyczny” i poznawczy owych pielgrzymek, poza tym, iż wiązać go możemy otworzeniem się na dialogi z obcymi (artystki nocowały u poznanych w trakcie wędrówki osób) to również wskazanie na to, iż sens i znaczenie działania jest zawsze zbiorowy, jest wynikiem interakcji oraz interpretacji znaczeń i zachowań. W relacji i rysunkach Martin jest to niezwykle wyraźnie. Artystka podkreślała, iż głównym problemem było poczucie bezsensu oraz to, iż na znaczenie akcji wpływ miały spotkania w drodze ludzie. Pielgrzymki Koziół i Martin są również świetnym przykładem „podmiotowości nomadycznej” Braidotti, a więc podmiotowości, której tożsamość nigdy nie jest stała lecz relacyjna i dynamiczna.

Pisząc o demokratyzacji oraz transgresji w kontekście sztuki przedstawionych artystek warto wspomnieć, iż przejawia się ona również w reinterpretacji idei artysty oraz instytucji sztuki, które funkcjonując zgodnie ze wzorcem funkcjonalnej specjalizacji mają tendencje do zamykania pewnych obszarów doświadczenia, adresowania ich o szczególnej, ograniczonej rzeszy odbiorców. Koziół deklaruje, iż pragnie dotrzeć do ludzi, którzy nie chodzą o galerii, nie znają języka sztuki współczesnej i być może boją się, że nie pasują do „świata sztuki”.³⁴ Starska, wbrew romantycznemu mitowi artysty-samotnego geniusza, mówi o sztuce, której źródłem jest potrzeba dawania i dzielenia się, i być może rodzaj instynktu opiekuńczego. Akcja *Zadomowienie* Martin po raz kolejny, w karierze artystki była dosłownym wyjściem z galerii i uczynieniem sztuką relacji międzyludzkich. Temat transgresji jako wychodzenie poza własne potrzeby posumować można wypowiedzią Starskiej:

„Moje prace ostatnio dedykuje coraz bardziej nie spełnianiu swoich potrzeb a spełnianiu potrzeb ludzi w danym i miejscu i w danym czasie. Czy to jest nadal sztuka, skoro jest w jakimś sensie pod publikę? A czy sztuką jest robienie sztuki która ludzi odsuwa od kultury bo nie rozumiejąc jej czują się odrzuceni i niewystarczająco mądrzy na jej konsumowanie? A jednak chcemy żeby była konsumowana, więc tak czy siak sztuka jest dla ludzi. Ekstremalnie idę tym tokiem myślenia i staram się wyczuwać potrzeby i je spełniać nadając oczywiście sens i zrozumienie nowe sytuacji naszej ludzkiej, wspólnej.”³⁵

Powyższe słowa korespondują z zawartą w *Po człowieku* Braidotti krytyką liberalnego indywidualizmu oraz z ideą „stawania-się-niedostrzegalnym” oznaczającą „punkt opróżnienia albo zaniku ograniczonego ja i jego fuzję ze środowiskiem, środkiem, radykalną immanencją ziemi i kosmicznego rezonansu”.³⁶

Temat duchowości i nowej w sztuce współczesnej, ze względu na obfitość materiału domaga się systematyzacji, analiz historyków sztuki oraz socjologów, religioznawców. Może być również ciekawym polem badań politologów i ekonomistów. Wstępna analiza nowej duchowości w sztuce współczesnej prowadzi do kilku wniosków: jest ona zaangażowana w codzienność, posthumanistyczna oraz krytyczna wobec klasycznych sposobów zaangażowania w sztukę. Łączy się ze zwrotem ku doświadczeniu i zwrotem afektywnym charakterystycznym dla duchowości współczesnej. Angażując się politycznie unika tradycyjnego języka polityki, bliższa jest raczej emocjonalnej postpolityce oraz rozumieniu polityczności, którą nadali sztuce Jacques Rancière oraz Bourriaud. Posthumanizm w sztuce nowej duchowości łączy wątki ekologiczne, postuluje rezygnację z antropocentryzmu rozumianego jako dominacja białego mężczyzny oraz jego instytucji (których najważniejszą zdaje się być ogólnoswiatowy kapitalizm). Warto podkreślić odwoływanie się teoretyków posthumanizmu do monizmu Spinozy oraz próby tworzenia nowej metafizyki,³⁷ co nadaje mu niemal religijny ton i otwiera ciekawe drogi dla przyszłych analiz sztuki artystów rezygnujących z podziału na sacrum i profanum. Choć Braidotti konsekwentnie podkreśla świeckość, krytycyzm i materialistyczny charakter swego światopoglądu to ontologiczne założenia posthumanizmu (kategoria *zoe*, nie-ludzkiego życia jako rodzaju kosmicznej energii), w połączeniu z silnym wydźwiękiem etycznym, sprawia, iż staje się on formą świeckiej i immanentnej duchowości, której horyzont działań wyznaczają takie kategorie jak nadzieja, afirmacja i współczucie. Nowa duchowość posthumanistyczna nie podpira się tradycjami ani tęsknotą za sacrum. Kładzie nacisk na złożoność relacji jednostki i świata.

PRZYPISY

- ¹ Do przedstawicieli postsekularyzmu zalicza się między innymi Bruno Latoura, Slavoj Žižka, Julię Kristevę.
- ² Por. Monia Bakke, *Bio-transfiguracje. Sztuka i estetyka posthumanizmu* (Poznań: Wydawnictwo Naukowe UAM, 2010): 17-40.
- ³ Por. Rosi Braidotti, *Po człowieku* (Warszawa: Wydawnictwo Naukowe SA, 2014): 90-100.
- ⁴ Braidotti przedstawiła założenia posthumanizmu podczas wykładu w ramach Inhuman Symposium, <https://www.youtube.com/watch?v=gNJ-PR78DptA>, data dostępu: 26.12.2016.
- ⁵ Por. Braidotti, *Po człowieku*, 266-272.
- ⁶ <https://www.bwa.wroc.pl/index.php?l=pl&id=806&b=1&w=2>, data dostępu: 26.12.2016.
- ⁷ <https://www.bwa.wroc.pl/index.php?l=pl&id=806&b=1&w=2>, data dostępu: 26.12.2016.
- ⁸ <https://www.bwa.wroc.pl/index.php?l=pl&id=806&b=1&w=2>, data dostępu: 26.12.2016.
- ⁹ Por. Dominika Motak, „Religia-religijność-duchowość. Przemiany zjawiska i ewolucja pojęcia,” *Studia Religioznawcze* 43 (2010): 205.
- ¹⁰ Dominika Motak, *Między transcendencją a immamencją. Religia w myśli Georga Simmla* (Kraków: Wydawnictwo Libron, 2013), 126.
- ¹¹ Zob. Motak, „Religia-religijność-duchowość.”
- ¹² Por. Paul Heelas, Linda Woodhead, *Spiritual Revolution: Why Religion is Giving Way to Spirituality*, (Oxford: Wiley-Blackwell, 2004), 2-5.
- ¹³ Dominika Motak, „Religia-religijność-duchowość.”
- ¹⁴ Paweł Socha, „Na tropach duchowości – czym jest i czym może być duchowość,” *Nomos. Kwartalnik religioznawczy* 43/44 (2003): 10.
- ¹⁵ Por. Zbigniew Pasek, *Nowa duchowość. Konteksty kulturowe* (Kraków: Aureus S.C., 2013): 10-14.
- ¹⁶ 26.12.2016, <http://www.przepraszam.eu/>
- ¹⁷ 26.12.2016, zob. <https://mutantgoat.bandcamp.com/releases>.
- ¹⁸ 26.12.2016, zob. <https://mutantgoat.bandcamp.com/releases>.
- ¹⁹ 26.12.2016, <http://olakoziol.blogspot.com/2015/07/obszar-wspolny-performance-zbaszyn-1107.html>.
- ²⁰ 26.12.2016, <http://olakoziol.blogspot.com/2015/11/drzewo-performans-z-debem-chrobrym.html>.
- ²¹ 26.12.2016, http://olakoziol.blogspot.com/2015/05/floffy-derry-ireland_12.html.
- ²² Magdalena Starska, „Przestrzeń papierowej torby,” *Szum* 15 (2016/2017): 46.
- ²³ 26.12.2016, <http://olakoziol.blogspot.com/search?updated-max=2015-05-12T04:23:00-07:00&max-results=7&start=35&by-date=false>
- ²⁴ Ola Kozioł, „Szuka ma dotykać życia,” rozm., przepr. Przemysław Chodań, 26.12.2016, <http://prowincja.art.pl/sztuka-ma-dotkac-zycia-przemek-chodan-rozmawia-z-ola-koziol/>.
- ²⁵ Jakub Banasiak, „Odnaleźć klucz i złamać szyfr czyli anatomia wielkiej pomyłki,” w *Magdalena Starska*, red. Jakub Banasiak (Zielona Góra, Warszawa: BWA Zielona Góra, Galeria Stereo, 2015), 21.
- ²⁶ Nicolas Bourriaud, *Estetyka relacyjna* (Kraków: Muzeum Sztuki Współczesnej w Krakowie, 2012), 17.
- ²⁷ Ibidem, 18.
- ²⁸ Magdalena Starska, „Kiedy coś się porusza, to mam poczucie, że bierze w tym udział cały świat. Z Magdaleną Starską rozmawia Zuzanna Hadrys,” w *Magdalena Starska*, red. Jakub Banasiak (Zielona Góra, Warszawa: BWA Zielona Góra, Galeria Stereo, 2015), 79.
- ²⁹ 26.12.2016, http://www.bwa.katowice.pl/p/297/magdalena_starska_na_ustojenie_w_ramach_cyklu/.
- ³⁰ 26.12.2016, <http://www.kronika.org.pl/wystawy/wystawy-bie%C5%BC%C4%85ce/item/872-wszystko-czuwa>.
- ³¹ 26.12.2016, <https://vimeo.com/87950596>.
- ³² 26.12.2016, <http://wyborcza.pl/10,145147,18292747,honorata-martin-zadomowienie-w-parku-brodnowskim.html>.
- ³³ Por. Magdalena Hoły-Łuczaj, „Posthumanizm. Między metafizyką a etyką,” *Kultura i wartości* 1(11) (2015): 54.
- ³⁴ Por. Ola Kozioł, „Szuka ma dotykać życia,” rozm. przepr. Przemysław Chodań, 26.12.2016, <http://prowincja.art.pl/sztuka-ma-dotkac-zycia-przemek-chodan-rozmawia-z-ola-koziol/>.
- ³⁵ Fragment z prywatnej korespondencji mailowej pomiędzy Magdaleną Starską autorem i tekstu.

³⁶ Braidotti, *Po człowieku*, 264.

³⁷ Por. Hoły-Łuczaj, „Posthumanizm. Między metafizyką a etyką,” 45-61.

BIBLIOGRAFIA

Bakke, Monika. *Bio-transfiguracje. Sztuka i estetyka posthumanizmu*. Poznań: Wydawnictwo Naukowe UAM, 2010.

Banasiak, Jakub. „Odnaleźć klucz i złamać szyfr czyli anatomia wielkiej pomyłki.” W *Magdalena Starska*, red. Jakub Banasiak, 7-25. Zielona Góra, Warszawa: BWA Zielona Góra, Galeria Stereo, 2015.

Bourriaud, Nicolas. *Estetyka relacyjna*. Kraków: Muzeum Sztuki Współczesnej w Krakowie MOCAK, 2012.

Braidotti, Rosi. *Po człowieku*. Warszawa: Wydawnictwo Naukowe SA, 2014.

Dolphijn, Rick i Iris van der Tuin. *New Materialism: Interviews & Cartographies*. Open Humanities Press, 2012.

Heeles, Paul i Linda Woodhead. *Spiritual Revolution: Why Religion is Giving Way to Spirituality*. Oxford: Wiley-Blackwell, 2004.

Hoły-Łuczaj, Magdalena. „Posthumanizm. Między metafizyką a etyką.” *Kultura i wartości* 1(11) (2015): 45-61.

Motak, Dominika. *Między transcendencją a immamencją. Religia w myśli Georga Simmla*. Kraków: Libron, 2013.

Motak, Dominika. „Religia-religijność-duchowość. Przemiany zjawiska i ewolucja pojęcia.” *Studia Religioznawcze* 43 (2010): 201-218.

Pasek, Zbigniew. *Nowa duchowość. Konteksty kulturowe*. Kraków: Aureus S.C., 2013.

Rancière, Jaques. *Estetyka jako polityka*. Warszawa: Wydawnictwo Krytyki Politycznej, 2007.

Socha, Paweł. „Na tropach duchowości – czym jest i czym może być duchowość.” *Nomos. Kwartalnik religioznawczy* 43/44 (2003): 7-17.

Starska, Magdalena. „Przestrzeń papierowej torby.” *Szum* 15 (2016/2017): 44-47.

Starska, Magdalena. „Kiedy coś się porusza, to mam poczucie, że bierze w tym udział cały świat. Z Magdaleną Starską rozmawia Zuzanna Hadryś.” W *Magdalena Starska*, red. Jakub Banasiak, 69-78. Zielona Góra, Warszawa: BWA Zielona Góra, Galeria Stereo, 2015.



Emilia ZIMNICA-KUZIOŁA

Uniwersytet Łódzki, Wydział Ekonomiczno-Socjologiczny, Instytut Socjologii, Katedra Socjologii Sztuki i Edukacji

KRYTYKA TEATRALNA – POMIĘDZY MAINSTREAMEM A DEMOKRATYCZNYM HYDE PARKIEM

Recenzenci teatralni w ogniu krytyki

Monika Kostaszuk-Romanowska, która podjęła próbę diagnozy współczesnej polskiej krytyki teatralnej nakreśliła spolaryzowany wizerunek tego społecznego świata.¹ Autorka przywołała kanoniczne teksty Stefanii Skwarczyńskiej, Sławomira Świontki, Eleonory Udalskiej wyznaczające ważne zadania krytyce teatralnej, włączającej dzieło w publiczny obieg. Krytyk – według teatralnych autorytetów naukowych – ma dokumentować spektakl, dokonać jego rzetelnej analizy i „oddać mu sprawiedliwość” (Roman Ingarden). Powinien też odnieść problemy teatralnego makrokosmosu do realnego *hic et nunc*, do pozateatralnej rzeczywistości. Udalska zwraca uwagę na wspólnotowy akt recepcji i upoważnia niejako krytyka do wypowiadania się nie tylko we własnym imieniu, ale i widzów uczestniczących w przedstawieniu. Moim zdaniem ten postulat wydaje się czystą utopią. *De facto* krytyk mówi raczej w imieniu części audytorium, tej części, która podziela jego światopogląd i program estetyczny. Moje przekonanie zdaje się wspierać Patrice Pavis, gdy pisze: „opinia krytyka wyraża raczej preferencje estetyczne i ideologiczne grupy odbiorczej, którą on czuje się w obowiązku reprezentować, niż jego własne”. Pavis zakłada *a priori*, że krytyk nie jest do końca wierny sobie, nie ujawnia swoich przekonań, bo istotny jest dla niego horyzont oczekiwań środowiska, z którym on się utożsamia.² W Polsce od lat na łamach prasy toczy się dyskusja na temat kondycji krytyki teatralnej (m.in. T. Mościcki, Ł. Drewniak, E. Baniewicz, J. Wakar, T. Stawiszyński, J. Majcherek, E. Morawiec, B. Osterloff, T. Plata, T. Nyczek, J. Sieradzki) jak słusznie zauważa Kostaszuk-Romanowska, środowisko teatralnych krytyków jest podzielone i skonfliktowane: „Przeobrażenia, którym podlegał polski teatr w ostatnich latach, postawiły krytyków przed pytaniem: popierać i promować, czy też odrzucać i piętnować ideową i artystyczną rewolucję inscenizacyjną, która dokonała się m.in. za sprawą nieuniknionej zmiany generacyjnej reżyserów teatralnych. Mówiąc w wielkim skrócie, naprzeciw siebie stanęły dwa obozy. Ten pierwszy to obóz krytyków zafascynowanych teatrem »bieżącej aktualności«, teatrem wrażliwym społecznie i politycznie, teatrem tzw. »doraźnej interwencji«, któremu obce jest obyczajowe tabu i który często sięga po estetyczne eksperymenty rodem z formatów kultury masowej, który chce się podobać widzowi, także za cenę efektownych, by nie powiedzieć efekciarskich, chwytów scenicznych. Z kolei obóz tradycjonalistów broni teatru refleksyjnego, nieodcinającego się od tradycji, o wysokich standardach artystycznych i etycznych.”³ Autorka przywołuje zdanie jednego z krytyków: „niektórym tradycjonalistom chodzi po prostu o to, by aktorzy mówili głośno i wyraźnie, a co najważniejsze – nie zdejmowali spodni” (tamże).

Dyskurs teatralny jest silnie zideologizowany - można powiedzieć w pewnym uproszczeniu, że polscy krytycy reprezentują binarne stanowiska, reprezentują dwie opcje polityczne, umownie nazwane lewicową i prawicową, liberalną i konserwatywną.⁴

Wspomniana autorka zwraca uwagę na kilka ważnych kwestii. Po pierwsze pisze o próbach zawłaszczenia twórców przez krytyków reprezentujących przeciwne obozy (casus Jan Klaty, który początkowo był „reżyserem prawicy”, później zakwalifikowano go do opcji lewicowej i liberalnej). Po drugie odnotowuje fakt stronniczego i intensywnego promowania reżyserów zakwalifikowanych do grupy własnej (jak pisała E. Morawiec, „krytycy promują koleśiów”). Po trzecie zauważa radykalizm sądów i niechęć do dialogu – krytycy są *a priori* na „nie”, jeśli chodzi o twórców strony odrzuconej i na „tak” jeśli chodzi o działania twórcze „swoich”. Tendencyjność, uprzedzenia i nieskrywana niechęć wobec „obcych” podważają profesjonalizm krytyków. Słowem, które często się pojawia w kontekście promowania twórców bliskich ideologicznie jest „lanserstwo”, oczywiście można zastąpić je innym, o pozytywnej konotacji np. „wyłuskiwanie talentów” (Ł. Drewniak), o ile rzeczywiście krytyk, tak jak przewodnik prowadzi potocznych widzów przez teatralny szlak i wskazuje im obiekty, przy których rzeczywiście warto się zatrzymać.

Narzędziem w walce krytyków jest ironia (dyskredytująca intencjonalnie stronę przeciwną), dystrofia semantyczna (sprowadzanie istoty sporu do powierzchownych kwestii, typu akceptacja bądź odrzucenie nagości na scenie), odmawianie drugiej stronie kompetencji i dobrej woli. Krytycy zarzucają sobie nawzajem uleganie modom i stosowanie mechanizmu wykluczania z dyskursu krytycznego spektakli i twórców zaliczonych do „opozycji”. Kostaszuk-Romanowska nazywa recenzje felietonami, pamfletami, tekstami, które są autopromocją ich autorów. Cechuje je ekspresywna retoryka i sformułowania ośmieszające „kolegów po piórze”.

Egotyzm kolegów - krytyków i partykularyzm ich sądów piętnuje trójka znanych recenzentów: „Jak wiadomo, wśród krytyków zawsze bywali tacy, którzy woleli opisywać, jak jest, i tacy, którzy woleli, żeby było, jak oni chcą. Im jednak większe miewali poczucie chaosu i niejasności, tym bardziej rosła w nich wola wpływania na kształt rzeczywistości. Ostatnie kilkunastolecie było doskonałym poligonem do takich wyborów. Coraz mniej uchodziło być prostym sługą teatru, który „widzi i opisuje”, w cenę rosły natomiast postawy typu: moje–twoje, lubię–nie lubię, popieram–zwalczam, bić wroga. [...] Skutek? Krytycy szybko przestali kogokolwiek obchodzić, ich egoizm poznawczy stał się zanadto przewidywalny i przez to kompletnie jałowy. A oni, nieszczęśnicy, byli i są święcie przekonani [...], że cały świat z wypiekami śledzi ich ambicjonalne przepychanki.”⁵

Kazimierz Kowalewicz jeszcze w latach dziewięćdziesiątych dwudziestego wieku napisał tekst *O czytaniu tekstów krytycznych*⁶ w którym wyodrębnił kilkanaście ról krytyków: m.in. krytyk jako informator/dezinformator, jako uczestnik dialogu/autor monologu, uczestnik gry/odmawiający gry, normodawca/destruktor norm, przeciwnik/przyjaciół, wróg/sojusznik, uczestnik spektaklu/widz, gwiazda/antygwiazda, świadek/mistyfikator, mitolog/podmiot demitologizacji, literat/grafoman. Współcześni krytycy częściej monologują niż prowadzą rozmowę z odbiorcą, gwiazdorzę „tym razem tekst krytyczny jeszcze jaskrawiej traci swą wartość merytoryczną, jego aspekt analityczny, oceniający przesuwają na dalszy plan albo w ogóle ginie. Pierwszoplanowe znaczenie zyskuje osoba krytyka, jego fobie, namiętności, klótnie, plotki. Wielu krytyków gra swoją osobą. Kokietuje odbiorcę, który tę płaszczyznę porozumienia przyjmuje. Zatem osoba krytyka i jego uwikłanie w życie towarzyskie staje się ważniejsze od ocen, poglądów estetycznych czy idei społecznych.”⁷ Krytycy bywają sojusznikami bądź przeciwnikami, literatami i niestety czasem też grafomanami. Kostaszuk-Romanowska nie poprzestaje na diagnozie, stara się też wskazać drogi przezwyciężenia „kryzysu krytyki” - tym remedium ma być wsłuchanie się w zalecenia wspomnianych na wstępie naukowców - powrót do dzieła teatralnego w postawie badawczej, unikanie przez krytyków eksponowania własnego „ja” i ideologizacji dyskursu teatralnego.

Demokratyzacja krytyki teatralnej, czyli (nie)anonimowy Hyde Park

W dobie Internetu, portali teatralnych, blogów teatralnych zawodowi krytycy piszący o teatrze nie stanowią jedyne go kręgu kształtującego opinie publiczności. Tradycyjna krytyka zamyka się w hermetycznym świecie, do którego coraz rzadziej zagląda potoczny widz.⁸

W dziedzinie krytyki teatralnej można mówić o procesie **dedystancjacji** (określenie K. Mannheima), malejącym dystansie kultury prawomocnej i tej, która nie jest legitymizowana instytucjonalnie (nieprawomocnej). Na portalach internetowych krytycy kwalifikowani (teatrolodzy, twórcy teatralni) dyskutują z amatorami - teatromanami, blogerzy dostarczają informacji na temat tego, co warto obejrzeć w polskich teatrach, konstruują syntetyczne opinie, które mają znaczenie dla osób zainteresowanych ofertą repertuarową teatrów. Można ten fenomen nazwać dywersyfikacją krytyki, ja wolę mówić o procesie **demokratyzacji** dyskursu teatralnego lub pankrytycyzmie. Każdy może wypowiedzieć się, podzielić wrażeniami, wyrazić swoją opinię, choć wiele z tych wypowiedzi trudno nazwać recenzjami *sensu stricto*. Są to impresje o wysokim stopniu subiektywizmu.

Zgodnie z raportem B (V) log Power (2015) jedenaście milionów polskich internautów czyta i ogląda blogi i vlogi, w tym regularnie 8,5 miliona (na 26 milionów użytkowników Internetu w Polsce).⁹ Z innego raportu (Blogosfera 2014) dowiadujemy się, że blogi związane tematycznie z kulturą i sztuką stanowią 8% wszystkich blogów.¹⁰ Blogerzy reprezentujący kategorię kultury symbolicznej, kultury „w węższym rozumieniu” (A. Kłoskowska) najczęściej piszą o filmach, literaturze, grach komputerowych, serialach i komiksach.¹¹

Blogi w sensie socjologicznym są przejawem oddolnej aktywności jednostek, ich popularność świadczy o demokratyzacji narzędzi promujących kulturę. Atutem tej platformy komunikacji jest niezależność (wolność od „strażników treści”, czyli *gatekeeperów*), niehierarchiczna struktura, możliwość szybkiego publikowania treści, praktyczna realizacja ideału kultury uczestnictwa. Blogi spełniają funkcję informacyjną, dokumentacyjną, popularyzacyjną, integrującą. Promują instytucje, wydarzenia, publikacje, treści symboliczne; podejmują refleksję krytyczną, animują zainteresowanie kulturą, budują społeczności osób nawiązujących dialog zogniskowany wokół bloga. Cechą dystynktywną tego dziennika prowadzonego on-line jest interaktywność, możliwość zamieszczania materiałów graficznych i multimedialnych. Bloger staje się dla swoich odbiorców liderem opinii (jeśli doceniają oni jego wiedzę, doświadczenie, kompetencję), trandsetterem (jeśli odkrywa przed nimi nowe horyzonty i wyznacza nowe trendy ideowe); coraz częściej można spotkać się z określeniem influencer (może nim być zarówno lider opinii, jaki i trandsetter, jeśli w dużym stopniu wpływa on na innych, na ich sposób postrzegania świata kultury).

Blogi to dla jednych medium opozycyjne, alternatywne wobec profesjonalnych kanałów informacyjnych, dla innych komplementarne (są wypełnieniem luki jaka powstaje w głównym instytucjonalnym obiegu kultury, ich powstanie wynika z niezadowolenia z przekazów na temat teatru w prasie czy w telewizji). Z tej perspektywy można mówić o zagospodarowywaniu pomijanych obszarów refleksji, o uzupełnianiu treści zamieszczanych w mainstreamowych mediach, o uzupełnianiu się różnych kanałów dystrybucji treści.

Jednak spoglądając na blogi z pozycji areny, czyli miejsca sporu istniejącego w każdym społecznym świecie,¹² można spostrzec też „przestrzeń agonistyczną”, antytetyzm, opozycję, ponieważ jest to miejsce ścierania się różnych poglądów, czasem miejsce ujawniające istnienie antagonizmów i wzajemnej wrogości. Arena ma wymiar rywalizacji pomiędzy zawodowcami i nieprofesjonalnymi krytykami. Profesjonaliści zarzucają amatorom piszącym recenzje nieudolność, słaby warsztat (*de facto* poziom blogów jest zróżnicowany), autopromocję. Ich aktywność nazywają „gorszym dziennikarstwem”. Blogerzy stanowią dla nich konkurencję, bo dokonują aneksji przestrzeni symbolicznej, a ponadto niektórzy z nich chcą też zarabiać na recenzjach (reklamach). Autorzy dzienników internetowych (szczególnie ci, którzy traktują to zajęcie komercyjnie) oburzają się z kolei na naganne praktyki redaktorów portali teatralnych, którzy nie pytając ich o zgodę zamieszczają ich teksty na swoich stronach (nie zadowala ich tłumaczenie, że jest to dla amatorów forma nobilitacji i reklamy).

Teatralna blogosfera jest ciekawym światem - zindywidualizowanym, wolnym, niesterowanym. „Na blogu nikt nie zatwierdza moich tekstów, nie narzuca mi, w jakim tonie mam pisać”, mówi jeden z blogerów.¹³

Blogi piszą znani aktorzy (Krystyna Janda, Jacek Poniedziałek), zarówno kobiety (m.in. Marzena Dobosz, Agnieszka Kminikowska, Marta Fox), jak i mężczyźni (m. in. Jacek Zembrzuski, Marek Weiss, Michał Zdunik), zawodowcy (profesjonalni znawcy teatru) i amatorzy. Niektóre blogi redagowane są przez podmioty zbiorowe (np. *Subiektywnie o teatrze*, *warszawski blog teatralny*).

Autorów dzienników internetowych można nazwać prawdziwymi teatromanami - ich aktywność wynika z autotelicznej potrzeby podzielenia się z innymi własnymi przemyśleniami na temat współczesnego życia teatralnego w Polsce. Dawid Mlekicki wybrał „recenzencki dumping”, ponieważ nie znalazł swojego miejsca zawodowego „w branży teatralnej”, mówi też o „męczących standardach współpracy” w niektórych redakcjach. Walorem tej formy popularyzacji teatru jest interaktywność, „rozmowa” z czytelnikami, którzy ujawniają własne zdanie na temat przedstawienia. Komentatorzy („anonimowy Hyde Park” według zgrabnego określenia J. Majcherka) stają się współtwórcami blogów i aktywnymi „potocznymi krytykami” teatru. Mniej znani blogerzy starają się o rekomendacje uznanych twórców, ich aproba stanowi formę legitymizacji (np. Bartłomiej Miernik uzyskał pozytywną opinię Izabelli Cywińskiej). Niektórzy autorzy dzienników internetowych starannością o merytoryczne i formalne walory wpisów dowodzą, że amator to nie ten, kto nie umie, ale ten, kto jest prawdziwym pasjonatem. Czasem stosują swoistą autopromocję: „Czytają mnie »wszyscy w środowisku« - taka jest powszechnie wyrażana opinia i mam zdecydowanie najwięcej do powiedzenia (o czym zaświadcza liczba czytelników, stałych dyskutantów, cytowań i przede wszystkim to, że od 30 lat oglądam około 200 spektakli w sezonie. Jestem prawdopodobnie specjalistą o największym doświadczeniu w tej dziedzinie w kraju. Nie prawdopodobnie, a na pewno. Jestem zawodowcem z wieloletnim praktycznym doświadczeniem. Uważam, że trzeba być bezkompromisowym. Kolegów nie czytam, ale oceniam źle (...). W ogóle mnie nie interesuje, czy się podobam i co inni sądzą - wystarczy mi, że się znam na tym o czym mówię - w morzu nieuctwa i zastępowania wiedzy o przedmiocie ideologią i propagandą. Pieniądzy nie biorę, a zaproszenia dostaję z jednego teatru.”¹⁴

Pisanie dziennika internetowego nie przynosi autorom materialnych korzyści (jeżeli tak, to jak na razie są to niewielkie wpływy z reklam) zatem mówią oni o motywacjach autotelicznych - o satysfakcji, o zadowoleniu z możliwości wymiany wrażen, refleksji na temat, którym są szczerze zainteresowani. „Prowadzę bloga *non profit* i jeśli na coś liczę, to raczej na ciekawą wymianę myśli, inspirację ze strony odbiorców. I to się udaje” - deklaruje jeden z blogerów.¹⁵ Wojciech Majcherek nazywa ich amatorami-hobbystami, jego zdaniem nie powinni oni zabiegać o materialną gratyfikację. To ma ich odróżniać od zawodowych krytyków: „Pamiętajmy, że praca krytyka powinna być opłacana, tak jak każdego specjalisty w danej dziedzinie. Po to krytycy kształcili się, zdobywali kompetencje, doświadczenie, żeby efekty ich pracy były wynagradzane. Blog traktowałbym raczej jako działalność hobbystyczną.”¹⁶ Widać w tym stwierdzeniu arenę - blogerzy nie zyskują miana „prawdziwych uczestników” społecznego świata krytyki. Nazywani są hobbystami, ich aktywności nie traktuje się z pełną powagą, odmawia się jej autentyczności (*authenticate*). Działania blogerów przypominają twórczość Grupy Zero i Yves’a Kleina, ich sztuka - niezależna, kwestionująca tradycyjne formy twórczości także nie była uznawana za prawomocną i marginalizowana.¹⁷

Każdy społeczny świat wytwarza normatywne ramy działania. Blogerzy deklarują respektowanie zasad etycznych - mówią, że ogranicza ich prawo prasowe, ale istotna jest też autocenzura, „imperatyw wewnętrzny”, który nakazuje im unikać personalnych ataków, obrażania. Niemniej niektórzy autorzy blogów uprawiają rodzaj dziennikarstwa śledczego, mają potrzebę „piętnowania patologii w branży teatralnej”, „tropią spiski i wyciągają na światło dzienne kwestie związane z wykorzystywaniem środków publicznych. To jest ich prawo i oni później biorą za to odpowiedzialność” - stwierdza Dawid Mlekicki.¹⁸

Otwieranie kulis teatralnych dotyczy osób, które dobrze znają środowisko teatralne, jednak patrzą na nie z pozycji outsidera: „Większość ludzi nie może mówić o kulisach działalności instytucji teatralnych: są uwikłani w zawodowe zależności. Mówiąc głośno o nieprawidłowościach w swoich teatrach, ryzykowaliby utratą pracy. Ja mogę sobie na to pozwolić, bo jestem człowiekiem spełnionym. Uważam wręcz, że moim obowiązkiem jest mówienie o rzeczach, o których inni muszą milczeć. Taka kontra dla obecnej w głównym nurcie propagandy sukcesu jest jak najbardziej potrzebna. Zamiatanie pod dywan patologii obecnych w świecie teatralnym to działanie na szkodę widza i teatru w ogóle” - komentuje swoje „zaangażowanie demaskatorskie” jeden z autorów internetowego dziennika.¹⁹

Odbiorcami blogów są nie tylko przyjaciele i znajomi blogerów, ale też zwykli widzowie, przedstawiciele różnych zawodów, którzy oczekują jasnego komunikatu – czy warto zobaczyć konkretny spektakl. Istotna jest tu szybkość reakcji i intensywność interakcji z czytelnikami bloga. Responsywność, dialogiczna formuła, interaktywność stanowią przewagę nad recenzjami, zamieszczanymi w pismach branżowych: „Moje wpisy były cytowane, komentowane. Dzięki temu czułem, że nie piszę w próżni” (Wojciech Majcherek). Blogerzy dumni są z frekwencji na swoich blogach, chętnie przywołują statystyki: „mam 80 tysięcy unikalnych odsłon” (Dawid Mlekicki), „to już 300 tysięcy wejść” „mam ponad 10.000 zarejestrowanych czytelników”, „okazało się jednak, że mój blog cieszy się ogromną popularnością. W przeciągu półtora roku osiągnął półtora miliona odsłon” (Grzegorz Kempinsky), „miałem też bardzo dużo wejść – średnio około 15 tysięcy odsłon miesięcznie” (Bartłomiej Miernik). Anonimowy Hyde Park, podkreśla J. Majcherek, narzuca standardy dyskusji w społecznym świecie teatru (niektóre wpisy muszą być eliminowane ze względu na poziom agresji i tzw. hejtu).

Blogi teatralne wymagają innego stylu, są mniej formalne, bardziej impresyjne i z pewnością nie wyrugują profesjonalnej krytyki prasowej, która ma swoich stałych odbiorców (teatromanów). W poniższej tabeli zestawiam modelowe cechy krytyki tradycyjnej i teatralnych blogów:

Krytyka tradycyjna i blogi teatralne – zestawienie cech dystynktywnych

Cechy dystynktywne	Krytyka tradycyjna/pisma branżowe	Blogi Teatralne
1. zalety	wartość literacka, estetyczne wyrażanie, pogłębiona refleksja, teksty dłuższe zawierające opis, interpretację i ocenę spektaklu (nie zawsze realizowane)	szybkość komunikatu, aktualność treści, interaktywność, możliwość zamieszczania materiałów wizualnych i multimedialnych, syntetyczność przekazu: „krótko i rzeczowo”
2. nadawcy	znawcy, posiadający wykształcenie kierunkowe - absolwenci Wiedzy o teatrze, Teatrolologii, Reżyserii	amatorzy „zakochani w teatrze”, „ambasadorzy teatru”, „teatru głodni”; ludzie teatru, znawcy
3. legitymizacja	instytucjonalna	mandat odbiorców
4. wartości modalne	tradycjonałści: tematy uniwersalne, dbałość o wysoki poziom artystyczny; „nowocześni”: zaangażowanie polityczne i społeczne, łamanie tabu, elementy pop kultury	oryginalność emotywność aktualność niezależność (potencjalna)
5. dominujące motywacje autorów	instrumentalne (praca zawodowa), autopromocja	autoteliczne (działalność <i>con amore</i>); instrumentalna nieliczni: działalność komercyjna (wpływ z reklam); autokreacja
6. dominujący styl wypowiedzi /wg B. Bernsteina ²⁰	<i>formal language</i> / kod rozwinięty teksty dopracowane warsztatowo, z korektą i adjustacją; styl emocjonalnie chłodny, rzeczowa argumentacja	<i>public language</i> / częściej kod ograniczony, czasem rozwinięty teksty bez korekty i adjustacji język prosty, przystępny, emocjonalny
7. dominująca forma przekazu	recenzja	felieton, opinia, impresja, notatka
8. dominująca funkcja przekazu wg. Jakobsona ²¹	funkcja kognitywna	funkcja fatyczna i ekspresyjna
9. cenzura	odpowiedzialność przed zwierzchnikami /prawo prasowe	autocenzura/odpowiedzialność za słowo
10. zakres tematyczny	ograniczony	szeroki, tematyka „wokół teatru”, o życiu teatralnym
11. oceny spektakli ²²	sensu stricto	pozorne, hipotetyczne, intuicyjne
12. zasięg oddziaływania	ograniczony, środowiska „elitarne”	potencjalnie nieograniczony, znacznie większy niż w prasie branżowej; środowiska zróżnicowane pod względem cech społecznych, także oddalone od centrów kulturalnych
13. sytuacja odbioru	ograniczone możliwości <i>feedbacku</i> , („aktorzy czasem dzwonili z bluzgami”) recenzja „spóźniona” wobec wydarzenia teatralnego	nadawca bliżej odbiorcy, możliwość szybkiej reakcji na zamieszczony tekst, możliwość dyskusji, komentowania wpisów
14. potencjał tworzenia więzi społecznych	brak	możliwość budowania społeczności zapośredniczonej przez bloga
15. wiedza o odbiorcach	domniemana	statystyki odsłon, lajki, nicki
16. realizowany ideał społeczny	upowszechnianie kultury	ideał animacji kulturalnej, demokratyzacji kultury, dziennikarstwa obywatelskiego, kultury uczestnictwa

Źródło: opracowanie własne, m.in. na podstawie debaty publicznej, jaka odbyła się w Teatrze Polskim w Warszawie: To blog or not to blog (22.10 2013).

Powyższe zestawienie cech dystynktywnych klasycznych recenzji i wpisów na blogach „teatralnych”, to Weberowskie „typy idealne”, zatem w praktyce można znaleźć wypowiedzi krytyczne odbiegające od powyższego schematu - np. recenzje pisane spontanicznie na blogu mogą mieć dużą wartość literacką, zachwycać zdyscyplinowaną i elegancką formą, ciekawym indywidualnym stylem i przeciwnie recenzje zamieszczone w pismach branżowych mogą być tekstami, które rozczerwają, bo ich autorzy piszą nazbyt impresyjnie, a ich ocena nie jest oceną *sensu stricto*. Blogger może pisać na zamówienie instytucji teatralnej, rezygnując tym samym z niezależności i bezstronności, natomiast krytyk zawodowy może być bezkompromisowym w swoich opiniach, całkowicie wolnym w sądach estetycznych dziennikarzem.

Zakończenie

Na arenie społecznego świata trwa wojna krytyków, którzy reprezentują różne opcje światopoglądowe i artystyczne, mają różne wizje teatru, jego roli w społeczeństwie; rzecznicy nurtu lewicowego, awangardowego deprecjonują zwolenników teatru, któremu bliższa jest tradycja; obrońcy tradycji odmawiają wartości twórcom reprezentującym nurt teatru postdramatycznego. Jest pewnym paradoksem, że krytycy zawodowi, profesjonalści, którzy – przynajmniej w założeniu – nie piszą dla artystów, (tak jak artyści nie tworzą dla krytyków) coraz rzadziej docierają ze swoim przekazem do potocznego odbiorcy, potencjalnego widza. Jeden z dyrektorów teatru tak oto podsumował kondycję współczesnej polskiej krytyki: „Mamy getto krytyki teatralnej skupionej w portalach teatralnych, których nikt poza osobami z branży nie czyta. Gdy obejmowałem Teatr Baj Pomorski, recenzje ukazywały się w lokalnej prasie, co więcej – niektóre były opatrzone gwiazdkami na wzór angielski. Obecnie lokalna prasa raz na jakiś czas drukuje lub przedrukowuje recenzje, z reguły opisowe, w zależności od »widzimisień« redaktora. Teatr przejął funkcje informowania krytycznego o swoich spektaklach i umieszczania recenzji na swojej stronie – oczywiście wybiórczo, prawie zawsze na korzyść teatru, wszak musimy mieć dobry PR. Ilość i poziom informacji na temat spektaklu w prasie lokalnej są nędzne po premierze, choć przed premierą się trąbi, to fakt! Głównym problemem jest jednak brak rozmowy i polemiki, które mogłyby kształtować odbiorcę sztuki. Wszystko wygładzono, a gazety uciekają od rozmów o sztuce, więc zostało nam tylko chwalipięctwo, które oszukuje swoją grupę. Jak często czytamy w prasie lokalnej: jakiś teatr po raz pierwszy podjął myśl i wątek istotnego tematu itp., itd., podczas gdy gdzieś indziej, a nawet w tym samym czasie, robili to inni. PR miesza się z rzetelną informacją.”²³

Wolną przestrzeń pozostawioną przez skonfliktowanych krytyków - profesjonalistów zamieszczających recenzje w mediach głównego nurtu (prasie, TV) wypełniają blogerzy, którzy realizują w praktyce **ideal egalitarności kultury, demokratyzacji procesu wartościowania sztuki**. Nie bez znaczenia jest język, jakim posługują się blogerzy, semantycznie, składniowo i leksykalnie prostszy, zatem bardziej przystępny dla potocznego czytelnika bez kompetencji specjalistycznych. Siłą blogów jest też ich multimedialność (możliwość zamieszczenia materiałów dźwiękowych, graficznych, nagrań video) i interaktywność - możliwość uzyskania informacji zwrotnej ze strony odbiorców, wpisywania przez nich komentarzy. Dzięki blogom zwiększa się krąg ludzi podejmujących dyskurs na temat sztuki. Wypowiedzi liderów opinii (influencerów) przyczyniają się do większej dostępności informacji o przedstawieniach teatralnych, i można mniemać, intensyfikują uczestnictwo Polaków w kulturze. Nakład *Teatru* wynosi 1500 egzemplarzy, dziesięciokrotnie większą liczbę wejść w miesiącu mają niektóre blogi teatralne, zatem zdecydowanie można im przypisać szersze grono odbiorców, większy zasięg oddziaływania. [Zastrzeżenia budzi jednak statystyka wejść na stronę blogerów, bo nie jest ona równoznaczna z liczbą faktycznych odbiorców treści (niektórzy trafiają tam przypadkowo i nie czytają zamieszczonych wpisów)]. Instytucje kultury dostrzegają potencjał blogów i szerzej mediów społecznościowych w promowaniu własnych działań artystycznych, wykorzystują je jako kanały informacyjne (i w tym sensie nobilitują, bo wyprowadzają z pozycji peryferyjnej i przenoszą do głównego nurtu).

Przemiana wzorów uczestnictwa w kulturze spowodowana ekspansją Internetu jest niezaprzeczalnym faktem, z pewnością wpływa ona na ilościowe wskaźniki partycypacji (więcej obejrzanych filmów, przeczytanych książek, etc.) Jednak chyba uzasadniona jest obawa czy nie dzieje się to kosztem jakościowych aspektów tego uczestnictwa. Wszak intensyfikacja kontaktów z treściami symbolicznymi nie musi iść w parze ze wzrostem kompetencji kulturalnych. Demokratyzacja kultury symbolicznej, do której przyczyniają się blogi-nowoczesne narzędzia krytyki teatralnej nie zawsze idzie w parze z dbałością o dobry poziom przekazu.

Moim zdaniem popularność blogów (ich przemieszczanie się z peryferii do centrów komunikacyjnych) może przekładać się na malejące znaczenie krytyki tradycyjnej, niemniej i ona ma swoich stałych odbiorców. Co więcej profesjonalści, ludzie teatru coraz częściej przenoszą się w przestrzeń wirtualną, szukają możliwości działania zawodowego (dofinansowanego ze środków publicznych) w Internecie. Także i oni dostrzegali możliwości, jakie daje szybka i interaktywna komunikacja on-line.

PRZYPISY

¹ Monika Kostaszuk-Romanowska, „Polska współczesna krytyka teatralna – próba diagnozy,” w *Prace Naukowe Akademii im. Jana Długosza w Częstochowie. Filologia polska. Historia i teoria literatury, XIV* (Częstochowa: Wydawnictwo im. Stanisława Podobińskiego Akademii im. Jana Długosza w Częstochowie, 2014), 71-82.

² „Krytyka teatralna,” w Patrice Pavis, *Słownik terminów teatralnych*, przełożył, opracował i uzupełnieniami opatrzył Sławomir Świontek (Wrocław, Warszawa, Kraków: Wydawnictwo Zakład Narodowy im. Ossolińskich, 1998), 264.

³ Kostaszuk-Romanowska, „Polska współczesna krytyka teatralna – próba diagnozy,” 75.

⁴ Warto zauważyć, że wypowiedzi krytyczne (recenzje) różnią się merytorycznie i formalnie także ze względu na miejsce ich utrwalenia. Publikacje w branżowych czasopismach teatralnych, w uniwersyteckich czasopismach teatrologicznych i w środkach masowego przekazu mają swoją specyfikę i należałoby każdy z tych typów omówić oddzielnie. Podstawową funkcją krytyki jest informowanie czytelników prasy i internetowych blogów/widzów telewizyjnych/słuchaczy radiowych, o nowo zrealizowanych przedstawieniach. Krytyk wyrażając swoją opinię, recenzując spektakl zachęca, bądź przeciwnie zniechęca do jego obejrzenia.

⁵ GTW, czyli Grupa Trzech Wujów: Łukasz Drewniak, Tadeusz Nyczek, Jacek Sieradzki, „W krytycznych okopach,” *Przekrój* nr 31 (2007). Cyt. za Kostaszuk-Romanowska, 79.

⁶ Kazimierz Kowalewicz, „O czytaniu tekstów krytycznych,” *Acta Universitatis Lodziensis, Folia Sociologica* 25, *Potoczne praktyki odbioru sztuki*, tom I, red. Bogusław Sułkowski (Łódź: Wydawnictwo UŁ, 1994), 125-133.

⁷ Ibidem, 131.

⁸ Janusz Majcherek, „Krytyka teatralna zanika,” <http://www.e-teatr.pl/pl/artykuly/41557,druk.html>, odczyt 13.12. 2016.

⁹ Mirosław Filiciak, „Blogi kulturalne: między szufladą a instytucją,” w *Dwa zero czy zero? Blogi o tematyce kulturalnej a przemiany kultury uczestnictwa*, za: PSBV, B(V)log Power (2015), 111. Dostęp: 20.07.2016. http://www.psbv.pl/BlogPower_raport.pdf.

¹⁰ *Dwa zero czy zero? Blogi o tematyce kulturalnej a przemiany kultury uczestnictwa*, Instytut Kultury Miejskiej, Gdańsk 2015, opracowanie: Grzegorz D. Stunża, Radosław Bomba, Piotr Siuda, Krzysztof Stachura, Dostęp: 20.07.2016. http://blogiukulturze.ikm.gda.pl/raport_IKM_2.0_czy_0_singles.pdf.

¹¹ Ibidem, 25.

¹² Adele E. Clarke, Reiner Keller, „Engaging Complexities: Working Against Simplification as an Agenda for Qualitative Research Today. Adele Clarke in Conversation With Reiner Keller,” Dostęp: 20.07.2016. <http://www.qualitative-research.net/index.php/fqs/article/view/2186>; Strauss Anselm L. *Continual Permutations of Action* (New York: Aldine De Gruyter 1993), 227.

¹³ Marcin Wasyluk, „Teatralne blogi: misja czy hobby?” <http://teatralny.pl/opinie/teatralne-blogi-misja-czy-hobby,886.html>. Dostęp 20.07.2016.

¹⁴ Ibidem, komentarz do tekstu głównego.

¹⁵ Ibidem.

¹⁶ Ibidem.

¹⁷ Małgorzata Olczak, *Trening twórczości – współczesna i efektywna forma wychowania przez sztukę* (Kraków: Oficyna Wydawnicza „Impuls”, 2009), 50.; Małgorzata Franc, „Poszukiwanie problemów estetycznych. Zastosowanie techniki dostrzegania problemów T3/ZOOM,” *Edukacja Humanistyczna* Nr 2(33) (2015), 127

¹⁸ Ibidem.

¹⁹ Ibidem.

²⁰ Basil Bernstein, *Odtwarzanie kultury*, tłum. Zbigniew Bokszański, Andrzej Piotrowski et al. (Warszawa: PIW, 1990). *Formal language* to język warstw wyższych, bogaty leksykalnie, dający duże możliwości uogólniania i wyrażania myśli, *public language* natomiast, to język potoczny, czasem wiąże się z nieporadnością językową, z brakiem kompetencji lingwistycznej. Język *public* może być intencjonalnie używany przez nadawcę komunikatu, by minimalizować dystans z odbiorcami. Kod rozwinięty to umiejętność sprawnego dyskursywnego myślenia, operowania pojęciami abstrakcyjnymi, logicznego argumentowania, a kod ograniczony nie pozwala na jasne i czytelne formułowanie myśli, jest nieprecyzyjny, ubogi (krótkie zdania, błędy językowe, kolokwializmy) nie pozwalający na syntetyzowanie i werbalne „zadomowienie się w rzeczywistości”.

²¹ Roman Jakobson, „Poetyka w świetle językoznawstwa,” *Pamiętnik Literacki*, z. 2 (1960): 439. Jakobson wyodrębnił funkcje komunikatu językowego: estetyczną (poetycką lub formalną), emotywną (ekspresywną, afektywną), konatywną, referencyjną (poznawczą), metajęzykową i fatyczną. Funkcja estetyczna dotyczy jakości strukturalnych, formalnych komunikatu, emotywna wyraża stan emocjonalny autorów, konatywna (impresywna) zakłada skupienie uwagi na odbiorcy, jest wpływaniem na jego nastroje, przemyślenia, skojarzenia, reakcje; funkcja referencyjna (poznawcza) jest nastawieniem na kontekst, wspólny świat nadawcy i odbiorcy komunikatu; wiąże się z opisem stanów, obiektów, sytuacji, jest ujęciem treściowych aspektów i określeniem ich znaczenia, funkcja metajęzykowa dotyczy kodu, namysłu nad samym językiem i funkcja fatyczna to nastawienie nadawcy na kontakt z odbiorcą.

²² Ocena dzieła sztuki to ustosunkowanie się do jego wartości, mówiąc językiem Gołaszewskiej do „osobiście doświadczanych jakości przedmiotu”. Ocena bywa aprobatą lub dezaprobatą, uznaniem dla talentu twórcy, bądź przeciwnie deprecjonowaniem jego umiejętności. Wartościowaniu podlegają wartości estetyczne, poznawcze, ekspresyjne itd. Maria Gołaszewska wśród ocen dzieł sztuki wyróżniła cztery podstawowe typy: oceny *sensu stricto*, hipotetyczne, intuicyjne i potoczne (Eadem, *Odbiorca sztuki jako krytyk*, Kraków: Wydawnictwo Literackie, 1967). Oceny *sensu stricto*, to przemyślane sądy na temat dzieła, zawierające interpretację jego warstwy semantycznej i analizę strony formalnej. Wyrażają też osobisty stosunek odbiorcy do przedmiotu estetycznego ukonstytuowanego w procesie konkretyzacji. Oceny hipotetyczne wydają odbiorcy, którzy nie patrzą na dzieło holistycznie, ale w sposób selektywny ujmują jego wartość: „odbiorca nie potrafi syntetycznie ująć dzieła jako całości, wybija mu się zeń jeden moment, silnie nań oddziałujący i ten właśnie moment zostaje przezeń uznany za kluczowy dla wartości danego dzieła” (Ibid., 237). Z ocenami intuicyjnymi mamy do czynienia wówczas, gdy odbiorca ogranicza się do naskórkowej recepcji, pozbawionej głębszej refleksji, nie „oddaje dziełu sprawiedliwości”, zbyt powierzchownie chwytając jego sensy i jakości artystyczne. Charakter ocen pozornych mają stwierdzenia, które w ogóle nie ujmują wartości przedmiotu estetycznego, ale zdają sprawę z reakcji uczuciowej, przeżyć emocjonalnych odbiorcy. Jeśli dzieło wywołało przyjemne odczucia, wzruszenie bądź przeciwnie obojętność wartościowane jest jako: „dobre” lub „złe”.

²³ „Teatr. Zwierciadło rzeczywistości,” rozmowa ze Zbigniewem Lisowskim. Dostęp 20.07.2016. http://www.250teatr.pl/artykuly,164,teatr?_zwierciadlo_rzeczywistosci.

BIBLIOGRAFIA

Bernstein, Basil. *Odtwarzanie kultury*. Tłum. Zbigniew Bokszański, Andrzej Piotrowski et al. Warszawa: PIW, 1990.

Franc, Małgorzata. „Poszukiwanie problemów estetycznych. Zastosowanie techniki dostrzegania problemów T3/ZOOM.” *Edukacja Humanistyczna* nr 2(33) (2015): 123-135.

Golka, Marian. *Socjologia artysty nowożytnego*. Poznań: Ars Nova, 2012.

Gołaszewska, Maria. *Odbiorca sztuki jako krytyk*. Kraków: Wydawnictwo Literackie, 1967.

GTW, czyli Grupa Trzech Wujów: Łukasz Drewniak, Tadeusz Nyczek, Jacek Sieradzki. „W krytycznych okopach.” *Przekrój* nr 31 (2007), cyt. za Kostaszuk-Romanowska, 79.

Jakobson, Roman. „Poetyka w świetle językoznawstwa.” *Pamiętnik Literacki*, z. 2 (1960): 431-473.

Kowalewicz, Kazimierz. „O czytaniu tekstów krytycznych.” *Acta Universitatis Lodziensis, Folia Sociologica* 25, *Potoczne praktyki odbioru sztuki*, tom I, red. Bogusław Sułkowski, 125-133. Łódź: Wydawnictwo UŁ, 1994.

Kostaszuk-Romanowska, Monika. „Polska współczesna krytyka teatralna – próba diagnozy.” W *Prace Naukowe Akademii im. Jana Długosza w Częstochowie. Filologia polska. Historia i teoria literatury, XIV*, 71-82. Częstochowa: Wydawnictwo im. Stanisława Podobińskiego Akademii im. Jana Długosza w Częstochowie, 2014.

Maciejewski, Łukasz. *Aktorki. Portrety*. Kraków: Znak literanova, 2015.

Olczak, Małgorzata. *Trening twórczości – współczesna i efektywna forma wychowania przez sztukę*. Kraków: Oficyna Wydawnicza „Impuls”, 2009.

„Krytyka teatralna.” W Patrice Pavis, *Słownik terminów teatralnych*, przełożył, opracował i uzupełnieniami opatrzył Sławomir Świątek, 264. Wrocław, Warszawa, Kraków: Wydawnictwo Zakład Narodowy im. Ossolińskich, 1998.

Rapsodia życia i teatru. Rozmowy z aktorami przeprowadził Krzysztof Lubczyński. Warszawa: Wydawnictwo „Książka i Wiedza”, 2007.

Strauss, Anselm L. *Continual Permutations of Action*. New York: Aldine De Gruyter, 1993.

Źródła internetowe

„Dwa zero czy zero? Blogi o tematyce kulturalnej a przemiany kultury uczestnictwa.” Instytut Kultury Miejskiej, Gdańsk 2015, opracowanie:

Grzegorz D. Stunża, Radosław Bomba, Piotr Siuda, Krzysztof Stachura, Dostęp: 20.07.2016. http://blogiwkulturze.ikm.gda.pl/raport_IKM_2.0_czy_0_singles.pdf

Clarke, Adele E. i Reiner Keller. „Engaging Complexities: Working Against Simplification as an Agenda for Qualitative Research Today. Adele Clarke in Conversation With Reiner Keller”, Dostęp 20.07.2016. <http://www.qualitative-research.net/index.php/fqs/article/view/2186>.

Filiciak, Mirosław. „Blogi kulturalne: między szufladą a instytucją.” W *Dwa zero czy zero? Blogi o tematyce kulturalnej a przemiany kultury uczestnictwa*, za: PSBV, B(V)log Power (2015), Dostęp: 20.07.2016. http://www.psbv.pl/BlogPower_raport.pdf.

Urbaniak, Mike, „Nie jestem godzien, czyli list śmiesznego geja do Małgorzaty Szczęśniak”. Dostęp: 20.07.2015. <http://www.e-teatr.pl/pl/artykuly/212109,druk.html>.

„Teatr. Zwierciadło rzeczywistości”, rozmowa ze Zbigniewem Lisowskim. Dostęp 20.07.2016. http://www.250teatr.pl/artykuly,164,teatr?_zwierciadlo_rzeczywistosci.

<http://teatralny.pl/opinie/teatralne-blogi-misja-czy-hobby,886.html>. Dostęp 20.07.2016.



Marta KOSIŃSKA

Uniwersytet im. A. Mickiewicza w Poznaniu, Instytut Kulturoznawstwa

CIAŁO PEDAGOGICZNE. SKRYPT PERFORMATYWNY I BADANIE POPRZECZ SZTUKĘ

„Bez ludzkiej zdolności do uczenia się kultury, jej analiza nie byłaby możliwa.”¹

Dell Hymes

W interdyscyplinarnej optyce pedagogiki krytycznej szkoła jest szczególnym miejscem złożenia praktyki-i-języka, dyskursywnego zestawu wikłającego ją w złożone mechanizmy semiotyki władzy. Widziane z post-fo-caultiańskiej perspektywy formy wiedzy dystrybuowanej przez szkołę są uwikłane w relacje władzy zarówno jako pochodne wobec stosunków dominujących, jak i jako formatywne dla przyszłych struktur dominacji i podporządkowania. Nie tylko struktury dominacji podlegają podtrzymywaniu w systemie edukacji, szkoła jest także zwornikiem reprodukcji społecznej i kulturowej i może być rozpatrywana jako zestaw praktyk językowych działających według określonych reguł dyskursywnych - ukrywających zasady, według których możliwe jest ich społeczne funkcjonowanie. To mechanizm charakterystyczny dla porządków ideologicznych działających jako znaczeniowe mapy potoczności. Jako te struktury widzialności, które niemalże automatycznie rejestrowane są jako oczywiste, zwyczajne, traktowane z niezachwianą pewnością, odczuwane jako na pewno takie, którymi się wydają.²

Repertuar najtrudniejszych ideologicznych potoczności związanych z instytucją szkoły, najtrudniejszych, gdyż nie poddają się one łatwej demitologizacji, odsłonił Peter McLaren, wskazując na obiegowe stereotypy charakteryzujące dyskurs publiczny pobudzany sytuacjami wewnątrzszkolnych konfliktów i problemów z tzw. trudną młodzieżą. Należą do nich: obraz „szkoły jako dżungli”, młodzieży z terenów defaworyzowanych jako źródła przemocy, nauczyciela jako zagrożonego przemocą uczniów urzędnika. Lista McLarena jest tym bardziej cenna, że zawiera wszystkie te cechy, które sam jej autor przypisywał szkolnej instytucji w czasie, gdy pracował w niej jako nauczyciel. W jego *Placzu u zbiegu ulic (Cries from the Corridor)*, dzienniku nauczyciela zatrudnionego w szkole podstawowej na przedmieściach Toronto, słychać głos - jak sam się po latach określił McLaren - „postępowego młodego nauczyciela o dobrych intencjach”, który nie potrafił pisać inaczej o swojej przedmiejskiej szkole niż jako

o wylęgarni przemocy, o swoich uczniach jako o nieprzystosowanych, o edukacji zaś jako o beznadziejnie mało skutecznym narzędziu rozumienia tegoż nieprzystosowania. Ten liberalny w duchu obraz sytuacji wyposaża nauczyciela w kilka narzędzi społecznej bezradności: w poczucie misji pedagogicznej, która w istocie nie jest w stanie rozwiązywać problemów uczniów; w poczucie bezradności wobec ich postaw; w poszukiwanie ukrytych za gniewem i nieposłuszeństwem wychowanków i wychowanków przyświecających im złych intencji, w stan zagrożenia wobec wizji niezrealizowanych celów pedagogicznych; i w końcu - w mechanizm obarczania się winą za niepowodzenia uczniów. McLaren pisał: „Wydawało mi się, że radziłem sobie w miarę dobrze. Jednak nękała mnie myśl, że tak naprawdę nie przyczyniłem się w znaczący sposób do poprawy losu moich uczniów, że nie pomogłem im osiągnąć lepszej przyszłości.”³

Obraz szkoły jako instytucji nie emancypującej, ale w istocie konserwującej zastany porządek społeczny ufundował także głośną dyskusję na gruncie socjologii. Zainicjowała ją socjolingwistyczna koncepcja Basila Bernsteina - kodów językowych: ograniczonego (charakterystycznego dla przedstawicieli klasy robotniczej) i rozwiniętego (specyficznego dla klasy średniej), głęboko różnicujących sposoby komunikacji młodych uczniów pochodzących z tych odmiennych środowisk.⁴ Wedle tej koncepcji, szkoła jako społeczne środowisko mowy sankcjonując znaczenie kodu rozwiniętego, sama aranżuje permanentną sytuację defaworyzacji uczniów posługujących się kodem ograniczonym, których kompetencje komunikacyjne, społeczne i kulturowe nie wystarczają do radzenia sobie w procesie edukacji waloryzującym pozytywnie tylko jeden z kodów. Równolegle wypracowane zostało także odmienne ujęcie, pokazujące, że niska kompetencja komunikacyjna nie pociąga za sobą ograniczonych możliwości kognitywnych, i że uczniowie niechętnie uczestniczący w oficjalnych kodach językowych szkoły potrafią z dużą wirtuozerią operować językiem w swoich grupach rówieśniczych. Kluczowe jednak dla obydwu tych ujęć było wskazanie, że często instytucja szkoły wzmacnia takie społeczne mechanizmy przypisywania znaczeń, które pozwalają na podstawie zdolności komunikacyjnych uczniów wnioskować o ich zdolnościach poznawczych i uruchamiać tym samym mechanizm samospełniającej się przepowiedni - szacowanych jako niewielkie ich sukcesów edukacyjnych. W konsekwencji dla ujęć krytycznych najciekawsze były więc potencjalne konsekwencje i możliwości płynące z badań szkoły jako środowiska mowy. Utrzymywanie mechanizmów edukacji w separacji względem pogłębionej świadomości dotyczącej społecznych i kulturowych kontekstów zdarzeń, które w środowisku szkoły zachodzą - może prowadzić jedynie do wzmacniania maszyny edukacyjnej jako sprawnego reproduktora istniejących społecznych nierówności oraz bogatego repertuaru ideologicznych znaczeń (a także procesów ich generowania), które owe nierówności podtrzymują, sankcjonują i uzasadniają w sferze wyobrażeń społecznych.

Szkoła, etnografia i lingwistyka

Szkoła od dawna stanowi przedmiot analiz kulturowych, jak również teren badań językoznawczych spoglądających na tę instytucję jako na pole kontestacji, wewnętrznego konfliktu i zróżnicowanych form oporu. Socjolingwistyka, etnografia mówienia i studia performatywne w aspekcie pragmalingwistycznym podtrzymywały zainicjowane jeszcze w latach sześćdziesiątych zainteresowanie socjologii szkołą jako obszarem ścierania się sił społecznych, oraz wyodrębniania się subkultur. Szkoła jako obszar walki klas stanowiła także obiekt badań rozpalonego w latach siedemdziesiątych impetu brytyjskich studiów kulturowych. Nie są więc niczym nowym ujęcia pragmalingwistyczne analizujące konstytutywne dla społecznego środowiska szkoły praktyki językowe jako formy kulturowego działania. Szkoła stanowi bowiem obszar niezwykle interesującej sytuacji językowej: zróżnicowanie praktyk językowych uczniów pochodzących z różnych środowisk oraz idące z nimi w parze wielorakie sposoby „meblowania świata” zderzają się z generatywnym mechanizmem edukacji szkolnej - ujednolicania sposobu nazywania i definiowania rzeczywistości.

Motto niniejszego tekstu, zapożyczone od Della Hymesa, który przekonuje, że „bez ludzkiej zdolności do uczenia się kultury, jej analiza nie byłaby możliwa” pokazuje, że badanie kultury jest nieodzownie sprzężone z problemem edukacji. Badacze kulturowi są chyba w największym stopniu uwikłani w przedmiot swoich analiz – w kultury, w których żyją, którymi mówią, i o których chcieliby opowiadać. Etnograficzne badania szkoły w aspekcie kulturowym, tak jak usiłował konstruować je Hymes jeszcze w latach siedemdziesiątych dwudziestego wieku, mogą więc tworzyć sytuację swoistego laboratorium, w którym zachodzi odklejanie znaczeń od kulturowych systemów,

ich cytowanie, a następnie refleksjonowanie nad nimi oraz nad uwikłaniem samych badaczy w te systemy. Paradygmat etnografii mówienia w badaniach nad edukacją w naczelnym miejscu stawiał kwestię znaczeń konstytuujących systemy szkolnictwa. Chodziło w pierwszym rzędzie o znaczenia pochodzące ze środka tych systemów, o sposoby rozumienia i używania znaczeń związanych ze szkołą przez jej uczestników.⁵ Z tego względu, według Hymesa, zwykła inwentaryzacja tego, co składa się na szkolnictwo nie może wyczerpywać jego opisu. Kluczowe jest raczej sensowne odtwarzanie systemu interpretacji, który konstytuuje system szkoły. Wartość badań etnograficznych dla analiz szkolnictwa zasadza się więc na odkrywaniu ludzkich światów życia w tym fragmencie świata społecznego, a także podmiotowych praktyk uspołniania znaczeń w integralne całości pozwalające sensownie „sklejać” ludzkie życia. Dell Hymes w latach siedemdziesiątych formułował dla etnografii mówienia w kontekście badań nad edukacją kryteria wynikające przede wszystkim ze świadomości „trudnego wydobywania” w rejestr danych ukrytych znaczeń kulturowych, a więc na przykład artykułowania przekonań kulturowych zaledwie milcząco respektowanych w praktykach kulturowych - takich przekonań, które nie są wprost wypowiediane przez podmioty kulturowe w postaci ich przekonań i światopoglądów. Etnografia mówienia znacząco wykraczała obserwacją oraz uczestnictwem poza odpowiedzi uzyskiwane w kwestionariuszach ankiet oraz w wywiadach pogłębionych właśnie po to, aby przeniknąć pod warstwę sprzeczności pomiędzy tym, co ludzie mówią, a tym, co robią i dotknąć ukrytych znaczeń kulturowych oraz mechanizmów ich wytwarzania. Także połączenia, relacje, wiązania oraz ich jakości konstytuujące kulturową dialektykę **kultury jako procesu i kultury jako produktu** są możliwe do analizy właśnie dzięki podejściu etnograficznemu opartemu na obserwacji i uczestnictwie.

W moim mniemaniu perspektywa Hymesa jest na tyle drogocenna, że można ją włączyć nie tylko na grunt interdyscyplinarnej analizy kulturowej, godzącej perspektywy studiów kulturowych, performatyki, pragmatycznego językoznawstwa oraz etnografii, ale także stosować ją w badaniach inspirowanych sztuką oraz przy analizie artystycznych performansów. Przesądza o tym refleksyjny charakter podejścia Hymesa⁶ oraz ta jego jakość, która otwiera się na działania laboratoryjne, eksperymentalne – związane przede wszystkim z wykorzystaniem gatunków narracji pozanaukowych, w szczególności artystycznych, osobistych i literackich. Hymes myślał o nich jako o rodzaju „werbalnej prezentacji kultury”, zdolnych ujawniać „jakość i teksturę” procesów kulturowych - jak u Cliffora Geertza w opisie walki kogutów na Bali.⁷ Co istotne, rola narracji osobistych i literackich w badaniach nad systemami znaczeniowymi nie powinna zdaniem Hymesa być wyizolowana i ograniczona jedynie do wykorzystania we wstępnych stadiach analizy, ale lepiej, aby była wbudowana w analizę całą jako jej „stan permanentny”. Zdecydowanie przyznaje więc: „problem nie polega na tym, jak wyeliminować narracje, ale w jaki sposób je sprawnie pozyskiwać”.⁸

Spróbujmy zastanowić się zatem, czy artystycznie inspirowane projekty performatywne są w stanie dodawać coś do pragmatycznych i dyskursywnych studiów nad kulturową instytucją szkoły? Czy działania realizowane we współpracy z uczestnikami społeczno-kulturowego środowiska szkoły mogą przynosić efekt emancypacyjny dla tych środowisk? Na czym polegałby zestaw scenicznych operacji umożliwiających analizę językowego repertuaru polskiego szkolnictwa? Czy sztuka, w szczególności sceniczne sztuki performatywne, mogą być dogodnym narzędziem do analizy pragmatycznego wymiaru instytucji takich, jak szkoła? Jakie są potencjalne koszty artystycznego badania środowiska szkoły i publicznego dyskusowania wyników takiej analizy?

Przyjrzyjmy się mechanizmowi scenicznego performansu, wystawianego w Instytucie Teatralnym im. Raszewskiego w 2015, pt. *Ciało pedagogiczne*. Był to w istocie adresowany do nauczycieli projekt z zakresu pedagogiki teatru. W jego efekcie powstało działanie sceniczne, oparte o skrypt performatywny wypracowany wspólnie przez nauczycielską grupę oraz dramaturżki: Justynę Sobczyk, Justynę Wielgus i Justynę Lipko-Konieczną. Nauczyciele wcielili się w nim w role przedstawicieli własnej grupy zawodowej.

Język i ciało

W jednej z pierwszych scen *Ciała pedagogicznego* nauczyciele siedzą w rzędzie pod ścianą i co jakiś czas odruchowo zgłaszają się podnosząc ręce.⁹ Gest ten wygląda jak zdegenerowany, bezwiednie przechowywany w ciele odruch. Rytmicznie zakładają nogę na nogę. Kategoryczność zarówno samego gestu, jak i uzyskanej w ten sposób

pozy znamionują nauczycielską nawykowość zamieszkującą w ciele. Potem następuje powolne, jakby zmęczone zakładanie pedagogicznego stroju (garsonka, garnitur), butów na wysokim obcasie, mokasyń. Podchodzenie do widowni, ociężałe - jest ich tylu, a jednocześnie wszyscy wydają się jednym - ich ruchy są odindywidualizowane, ale dzięki temu uzyskują specyficzną siłę wyrazu: walor powszedniości, habitualności, odruchowości. Po kolei wyrzucają z siebie kaskadę mechanicznych zachowań językowych. Nie można mieć wątpliwości, że przynależą one środowisku szkoły: „czy wszyscy już zajęli miejsca? cisza! proszę wyłączyć telefony! nie wierć się! jemy tylko na przerwie! proszę schować już zabawki! co się śmiesz? proszę się przesiąść! schowaj nogi! znowu się spóźniłeś! nie nagrywamy! proszę się nie śmiać! guma do kosza! czy wszyscy już są gotowi? możemy już rozpocząć lekcję!?” Pojawia się niepewność, czy stojący na scenie, to podmioty, które intencjonalnie wypowiadają te kwestie, czy też jest na odwrót: szkolne frazy mówią się niejako same używając medium nauczycielskiej mowy.

Sceniczna drama wykonywana w ramach projektu opartego na współpracy z grupą nauczycieli operuje habitusem szkolnego zawodu na co najmniej dwóch poziomach. Wydaje się, że preparuje małe środowisko liczebnej grupy zawodowej, odtwarzając w mikroskali reguły jej funkcjonowania - wszystkie elementy, w tym działania językowe, składające się na budulec ostatecznego działania performatywnego pochodzą od samych nauczycieli i spełniają tym samym jedną z reguł lingwistycznej analizy: struktury reguł językowych w małych, ścisłych grupach ujawniają dalece większą kompleksowość, aniżeli uporządkowania w szerokich środowiskach społecznych.¹⁰ Performens sceniczny działa więc jak rodzaj badawczej lupy, powiększając obraz analizowanych elementów. Wytworzona laboratoryjnie wspólnota językowa daje wgląd w sieć wielorakich pól językowych składających się na system polskiego szkolnictwa. Szkolnictwa rozumianego jako specyficzna, historycznie ukształtowana, zinstytucjonalizowana forma nauczania, wraz z jej placówkami, personelem, regułami, aranżacjami przestrzeni, skryptami komunikacyjnymi i habitusem.¹¹

Szkoła i wspólnoty mowy

W optyce analizy pragmatolingwistycznej na sytuację szkoły składają się, między innymi, postawione naprzeciw siebie kultury oraz języki uczniów i nauczycieli, tworząc w istocie pole sytuacji społecznej szczególnie newralgicznej, bo publicznie obserwowanej. Jak więc zaklasyfikować język, którym mówi polskie ciało pedagogiczne? Czym jest instytucja szkoły, jeśli patrzeć na nią jako na **system wypowiedzania**? Co z mowy szkoły zachowuje sceniczny cudzysłów, nawias, cytat? Jak nauczycielska wspólnota mowy wybrzmiewa, kiedy jest „zszyta” z ujednolicającym mechanizmem lingwistycznym instytucji szkoły, i co jest w stanie poznawczo zaoferować, kiedy, mniej lub bardziej refleksyjnie, „odkleja się” od wewnątrzszkolnego dyskursu? Co się dzieje ze środowiskowym językowym zróżnicowaniem grupy zawodowej nauczycieli (wszak także i oni pochodzą z rozmaitych środowisk)? Czy działa ono z potencjałem rozbrajania szkolnego mechanizmu społecznej reprodukcji, czy bez niego? I w końcu, co z mowy szkoły zachowuje sceniczny cudzysłów, nawias, cytat?

Przynależność do danej wspólnoty mowy znamionuje nie tylko zestaw lingwistycznych (fonologicznych, syntaktycznych, czy leksykalnych) własności wspólnego systemu praktyk językowych, ale przede wszystkim zasady społecznych interakcji, które tę przynależność w codziennych sytuacjach normatywizują. Natomiast warunkuje ją nie tyle stopień zaangażowania w gęstą sieć interakcji składających się na wspólnotę mowy, ale chęć identyfikacji z nią.¹² Spoglądanie na szkołę jako na **system wypowiedzania i interakcji** pokazuje więc przynależność do danej wspólnoty (mowy i działania) jako przynależność z wyboru - sama znajomość reguł pola językowego szkoły nie przesądza jeszcze o tym, że językiem szkolnictwa chętnie mówi się na co dzień. Wszak wszyscy znamy ten język, ale często świadomie nie chcemy go używać. Normy i wartości orientujące funkcjonowanie, a także specyfika instytucji formatywnych dla danej społeczności to te czynniki, które wpływają na ostateczny kształt wspólnoty mowy. Nigdy nie jest on zupełnie jednolity, można wyodrębnić w jego obszarze repertuar różnych języków i stylów. Będą one znamionowały także te części dyskursu polskiego szkolnictwa (*schooling*), których konstelacje każdorazowo uruchamiane są podczas dyskusji na ten temat w przestrzeni publicznej.

Słowniki

Ciało pedagogiczne to projekt, który wymagał wejścia i badawczego zaangażowania w specyfikę konkretnej grupy zawodowej i ostatecznie wyprodukował rodzaj scenicznego skryptu, który można traktować jako pre-tekst do pobudzania oraz podtrzymywania dyskusji zarówno o szkolnictwie, jak i o możliwych formach zaangażowanej pedagogiki teatru w środowisku szkoły. Jego akuszerki: Justyna Sobczyk, Justyna Wielgus oraz Justyna Lipko-Konieczna pracowały z grupą warszawskich nauczycieli realizując model edukacji teatralnej noszący znamiona projektów partycypacyjnych. Doświadczenia, style mówienia, szkolny habitus nauczycieli były przetwarzane w rodzaj „eksperymentalnej narracji”, o którą ubiegał się jeszcze w swoim projekcie etnografii mówienia Dell Hymes. Sam zaś sposób wypracowywania owej eksperymentalnej narracji – w toku projektu edukacyjnego – zawiązywał sytuację swoistego kulturowego laboratorium, niezwykle interesującą dla performatywnie zorientowanych badań kulturowych. Sztuka w tym projekcie dostarczyła nowych, refleksyjnych sposobów działania, pozwoliła pogłębić wiedzę społecznych podmiotów na temat strukturalnych, systemowych uwarunkowań ich zawodowego życia. Pedagożki teatru, ze spojrzeniem usytuowanym na zewnątrz systemu edukacji szkolnej, w którym tkwią nauczyciele, mogły pełnić rolę dyskursywnej i psychologicznej siły wybijającej nauczycieli z utartych sposobów mówienia, myślenia i działania. Ich dociekliwość poznawcza – same bowiem uprawiały działalność poznawczą, na poły badawczą – wytrącała performerów z ich świata, odklejając i uwalniając tym samym nadwyżki jego znaczeń.

Publiczna dyskusja zorganizowana po drugim graniu w Instytucie Teatralnym odsłoniła słownik dyskursu szkolnictwa, potem kumulowany i rozpraszany w różnych głosach wokół projektu i orientujący także łańcuchy interpretacyjne, którymi posługiwali się sami aktorzy. Logika pola dyskursywnego, które na chwilę rozwinął skrypt *Ciała pedagogicznego* odzwierciedlała bipolarną strukturę jednostka-system. Po stronie jednostki umieszczony został nauczyciel, a raczej Nauczycielka, z całym bagażem pauperyzacji, jaki niesie ze sobą feminizacja tego zawodu oraz specyficzna mieszanka społecznych wyobrażeń na temat kobiecości i nauczycielskości, ostatecznie skutkująca przypisaniem tej profesji misjonarskiego poświęcenia w ramach pracy częściowo tylko opłacanej. Warto zwrócić uwagę na fakt, że misjonarskość nie jest tym samym, co zawodowe zaangażowanie i przynależy raczej do konserwatywnej z ducha wizji instytucji społecznych jako na poły filantropijnych, a w związku z tym uzależnionych od potrzeby nieustannego pobudzania ducha „potrzeby serca” i charytatywności. W tym polu znaczeniowym kryje się także paradoks podbudowany społeczną wizją opłacalności pracy w kapitalizmie, w kontekście której misjonarskość jawi się jako naiwność, niezaradność, znacząco obniżając autorytet zawodu Nauczycielki. Z drugiej strony, kapitalistyczny kontekst społecznej recepcji tego zawodu aktywizuje także jego zgoła odmienną waloryzację: jako grupy wygodnej, roszczeniowej, rozleniwionej budżetowym etatem, nie przystającej do etosu pracy, wyznawanego przede wszystkim, przez polskiego „przedsiębiorcę”, przyzwyczajonego od czasu transformacji ustrojowej pracować „bez wytchnienia”. Dyskusja wokół *Ciała pedagogicznego* podniosła więc pytanie o to, w jaki sposób przywrócić godność profesji nauczycielskiej, niestety skanalizowała jego potencjalnie wywrotowy charakter w dość naiwnej wizji romantycznej rewolucji Nauczycielek (postulat Kazimierza Szczuki). Jednak w największym stopniu tematem *Ciała pedagogicznego* i dyskusji wokół niego jest **system**, rozumiany jako głęboka rytualizacja relacji pomiędzy społecznymi aktorami w polu polskiego szkolnictwa, paraliżująca i absurdałna biurokracja oraz skostniałe struktury zależności charakterystyczne dla porządku folwarcznego, w którym praca Nauczycielki jest całkowicie podporządkowana autorytarnej woli Dyrektora i Dyrektorów placówek.

Nauczycielski performans w Instytucie Teatralnym pokazuje jednak, że oglądanie szkolnictwa przez pryzmat opozycji jednostka-system daje obraz fałszywy i komplikuje ogląd sytuacji. Demaskuje bowiem i odsłania wymiar, w którym dochodzi do konstruowania systemu niejako poza formami dyskursywnej świadomości, na poziomie ciała. Także i język tego systemu pokazywany jest nie w odsłonięciu świadomości i intencjonalnie wykonywanych, upodmiotowionych praktyk komunikacyjnych, ale odruchowych, behawioralnych zachowań językowych, i to nie kogo innego, jak nauczycieli właśnie. Stąd pochodzi paradoksalna sytuacja performatywna, którą funduje projekt *Ciała pedagogicznego*: folwarczna struktura szkoły to przestrzeń stresu przechowywanego w ciele, jednak podmiot tego stresu jest zbiorowy i zbiorowe są mechanizmy tworzenia i kumulowania jego niezwykle skondensowanych znaczeń. Nauczyciele są współtwórcami i twórczym tego systemu równocześnie. Niełatwo jest „odkleić” ich głos od habi-

tualnych rytuałów polskiej szkoły, jeszcze trudniej uruchomić refleksyjny rejestr tego głosu. Dlatego, jeśli publiczne działanie performatywne niesie ze sobą zdolność uwłasnowolnienia i emancypacji grup pragnących wprowadzić zmianę w dotychczasowych sposobach zarządzania ich społeczną widzialnością, to w tym wypadku efektem, który osiągają nauczyciele, jest wyprodukowanie pewnej nadwyżki, dystorsji, parodii, aberracji znaczeń - otwierających pole nieoczywistego, poszerzających skodyfikowaną potocznymi wyobrażeniami sferę wyobrażeń o polskiej szkole. Zmiana językowa może pojawiać się w społecznościach o zagrożonym lub niepewnym statusie. Na wytworzenie dobrze ustabilizowanej specyfiki lokalnych form mówienia mogą sobie pozwolić tylko społeczności i wspólnoty czujące się pewnie i bezpiecznie. Tu jednak mamy do czynienia z sytuacją grupy nauczycieli w poczuciu kryzysu, „odklejających się” od swojej potocznej, zinstytucjonalizowanej mowy. Nauczycielki i jeden Nauczyciel biorący udział w projekcie w sposób oczywisty mówią na co dzień językiem szkoły, na poły świadomie wybierając go jako swój język, a sytuacja projektu zmusza ich do wzięcia tego języka w nawias, naśladowania samych siebie w chwilach, kiedy go używają. To rozerwanie stosunku identyfikacji z językiem szkolnictwa, naśladowanie go, przedrzeźnianie, mimikra. Jest ona „silnikiem” tego performansu: mimikra służy tutaj jako forma kodyfikacji rzeczywistości – szkolnego, cielesnego, karnego i zdyscyplinowanego habitusu.

Najpierw jednak nauczyciele biorący udział w performansie zostali pojęciem systemu zainfekowani, zaciekawieni, zafrapowani. Projekt realizował się poprzez ramę poznawczo-refleksyjną do tego stopnia, że zaangażowane weń podmioty weszły w tryb dociekania natury systemu, w którym na co dzień tkwią. Oni sami skłonni byli definiować strukturalne uwarunkowania swojej pracy poprzez bipolarną logikę jednostka-system. Postawieni naprzeciw niego i osamotnieni – opór wobec systemu jest bowiem unieszkodliwiany poczuciem zagrożenia: „bo mamy swoje życie prywatne, tak? Ja na przykład nie chciałabym ryzykować, bo mam kredyt do spłacenia, tak? Jest rodzina, są jakieś sprawy i człowiek boi się wchodzić w jakąś taką ryzykowną sytuację, w której mógłby, nie wiem, stawiając opór, stracić...”¹³ W najbardziej bolesny, a zarazem paradoksalny sposób odczuwają oddzielenie od uczniów, a także ich osamotnienie:

„- i że uczeń jest gdzieś daleko ...
- że on jest gdzieś tam w środku ...
- albo go nie ma ...
- obudowany ...
- jest tak zakryty ...
- tak...”¹³

Sytuację oddzielenia od uczniów koloryzuje nie tylko osamotnienie, lecz także poczucie strachu przed nimi. Lęk i obawa towarzyszą relacji klienckości. Nauczyciele przyznają, że czują sytuację zagrożenia w pracy z uczniami, których zadowolenie jest gwarantem nauczycielskiego, zawodowego bytu:

„- ale teraz też my od ucznia wymagamy mniej niż kiedyś... teraz my się boimy ucznia, że on nam zaszkodzi. Kiedyś my byliśmy jednak tym autorytetem, a teraz jest coś takiego, że my jesteśmy w szkole i musimy koło niego chodzić i chuchać i dmuchać i się cieszyć, że on jest, bo dzięki niemu mamy pracę.

- nauczyciel to jest teraz tylko urzędnik, który wypełnia rubryki ...”

Rubryki, rutyna pracy, na którą w odczuciu nauczycieli składają się sytuacje konstruowane z:

„- z papierów ...
- z habitusów ...
- z zarządzeń, rozporządzeń...
- z osób, które wymyślają pewne rzeczy!
- ale nie mają pojęcia z praktyką ...
- ale nie mają pojęcia jak to później wygląda...
- roszczeniowość,”

to wszystko buduje odkrywaną w procesie urefleksyjnienia, systemowość polskiej szkoły widzianą oczami nauczy-

cieli. Codzienne warunki pracy jawią się w tym świetle jako permanentne poczucie zagrożenia. Do walki z nim nauczyciel nie ma narzędzi dających mu poczucie bezpieczeństwa oraz pewności działania:

„- to tak, jak z całym szacunkiem, do nauczycieli akademickich. Na studiach, jak są, przynajmniej na moich, nie wiem, jak na waszych dziewczyny było, przedmioty typu pedagogika, psychologia, jakieś takie rzeczy, które mają nas przygotować do wejścia do szkoły, my tam nie dostajemy nic, co by nam się rzeczywiście przydało ...

- i idziemy goli i weseli na wojnę tak naprawdę!”

Optyka ukazująca szkołę jako instytucję w pierwszym rzędzie wychowawczą, a nie placówkę edukacyjną, pozwala zadać pytanie o rzeczywiste wyposażenie nauczycieli w narzędzia radzenia sobie z procesami kształtowania postaw. Jedna z pedagożek pracujących w projekcie z nauczycielami, Justyna Wielgus, zauważyła: „[...] przecież nauczyciele, którzy pracują dziewięć miesięcy z trzydziestką [uczniów] i śledzą proces trzydziestu uczniów przez cztery lata na przykład – nie mają superwizji! To jest nie do pomyślenia, niewyobrażalne! I za chwilę klasa odchodzi i dostają następną, i nie ma roku przerwy. To jest przerażenie ludzkie! One nie mają z kim porozmawiać. Na próbach jedna z nich powiedziała: nas nie nauczył nikt, jak mam rozmawiać z uczniem o śmierci jego mamy! One nie są na to przygotowane, a od nich się tego oczekuje! Albo nie wiem jak mam sobie dać radę z dzieckiem z adhd? Jest tak bardzo dużo braków na poziomie przygotowania! A my oczekujemy jako rodzice, że - a to są przecież normalne osoby wykonujące jeden z zawodów – że nagle będą umiały się zmierzyć ze wszystkimi pytaniami.”

Wypowiadane *explicite* nauczycielskie formuły na temat charakteru systemu szkolnictwa separują tę grupę zawodową od jego formatywnych mechanizmów. Nauczyciele mają poczucie, że tkwią w systemie, w kieracie, ale nie odpowiadają za jego kształt. Są także w stanie rozpoznawać interpretowany niemal jako spiskowy charakter systemu: uwikłanie jego kształtu w mechanizmy utrwalania władzy: „słuchajcie, łatwiej takim społeczeństwem rządzić, takimi dziećmi i zobaczcie, że może nauczyciel też sprawiając, że uczeń jest taki sam – też łatwiej nim rządzić.” Poczucie misji zawodowej, za którym tęsknią nauczyciele, zostaje zastąpione - w gruncie rzeczy bardzo aktywną i wymagającą – postawą nieustannej samokorekty. Ta natomiast przechowywana jest już w na poziomie ciała.

To postawa kontrolna: „żeby w coś za głęboko nie wejść, nie być o coś posądzonym, czego się w ogóle nie miało zamiaru. I myślę, że właśnie ten system takiego właśnie mocowania się trochę, wyznaczania właśnie tych granic.” To także poczucie uwięzienia pomiędzy funkcjonowaniem jak mistrz, a z drugiej strony „ocenami z zewnątrz, ewaluacjami, testami, jak wypadłem, porównywanie ...” „Uzewewnętrznianie” - to termin, za pomocą którego nauczyciele-aktorzy korygowali swoje możliwe zachowania na scenie. Przynosi ono poczucie utraty komfortu, rozbicia fasady powagi, lęku przed znalezieniem się w sytuacji obnażenia. Strach przed obnażeniem nie był w relacjach nauczycieli metaforą, raczej przywoływali oni realne sytuacje obnażenia rozumianego jako demaskacja, na przykład odkrycia przez ucznia gimnazjum, że jego nauczycielka „dorabia w weekendy” pracując na kasie w Biedronce. Słabe uposażenie, bieda, problemy w życiu prywatnym, fakt, że czasami „kupi się w sklepie wino,” to wszystko kryje się za fasadowym wyglądem Nauczycielki, która czuje, że nie jest obdarzana autorytetem.

Jak wygląda nauczycielka?

Ciało, praca z ciałem, wygląd ciała, ubiór przykrywający ciało – to one głównie tworzyły w performensie przestrzeń zmagania, konfliktu, negocjacji, właśnie z tego względu, że to na tym polu toczyła się walka o utrzymanie i zachowanie fasady obronnej:

„- dziewczyny mówiły: jesteście bardzo trudne w pracy! Bo czasem były takie sytuacje, że wychodzimy i mówimy Nie! Nie zrobimy tego!

- nie przeberzemy się w takie i takie kostiumy, nie ...

- tak było!”

Przełamanie lęku przed naruszeniem fasady cielesnej, właściwie pierwsza bariera do pokonania w jakimkolwiek sensownym działaniu z zakresu pedagogiki teatru, w tym wypadku stanowiło kluczowe i najtrudniejsze osiągnięcie w pracy z nauczycielami:

„- bo bałyśmy się,
- bałyśmy się,
- bałyśmy się ośmieszenia.”

Przełamanie strefy komfortu, o której nauczyciele mówią, że jej nie mają, że w postawie autokorekcyjnej walczą nie tyle o jej zachowanie, ile w ogóle o jej stworzenie, w tym wypadku stanowiło osobiste, wielkie osiągnięcie performerów. Po spektaklu nauczycielki z dumą stwierdzały:

„- też, że się nie wstydzimy ...
- mówić o takich w sumie rzeczach, że jesteśmy drętwe, źle ubrane, nieumalowane, niewykształcone ...
- że mamy taki dystans do siebie i odwagę ...”

W jednej z pierwszych scen *Ciała pedagogicznego* aktorzy przywdziewają garsonki i garnitur. W ten sposób nauczyciele wchodzą w swoje role. W trakcie pracy nad performensem spędzili dużo czasu na omawianiu historii ich szkolnego wyglądu. Jedna z nauczycielek rozpoczynając pracę zrezygnowała z noszenia kolczyków, inna z kolorowego stroju punkowy, żadna nie pozwala sobie na ekstrawagancję w ubiorze. Ich ciała w garsonkach zaczynają specyficznie się poruszać, machinalnie, ale rytmicznie, maszerują, tupią obcasami, odwracają głowy i gestykulują w taki sam sposób, stają się jednym ciałem: „schody, schody, schody, drzwi, drzwi, wszyscy cieszą się, bie-gnie-my przed siebie, rozbiegamy się, rozchodzimy w różne miejsca, patrzymy na coś!, patrzymy na coś!, cały czas coś robimy!, cały czas coś się dzieje!” – skandują.

To ciała zdyscyplinowane, ale jednocześnie dyscyplinujące. Zacierają ręce, podchodzą do widowni, powoli, groźnie, pytają: „możemy już rozpocząć lekcję...?” Gestem wskazują, gdzie kto ma usiąść, co ma zrobić, kołyszą się na obcasach. W jednej ze scen Nauczycielka powolnym i dobitnym sposobem mówienia oraz gestami tłumaczy widowni na czym polega jej praca: „Dzieci robią to, co ja im pokazuję. Co wolno, a czego nie wolno robić. A jeśli czegoś nie wiedzą, ja je uczę, uczę, uczę, uczę, uczę, uczę, uczę” – powtarza głośno i powoli uderza się palcem wskazującym w głowę. To parodiowanie swoich własnych gestów – nauczyciele nie cytowali ich, raczej performatywnie przedrzeźniali – pytani, odpowiadali, że rozpoznają siebie w tych zachowaniach. Rozpoznawali siebie, jak przez mgłę, tak, jakby gesty te stanowiły już bardzo odległe mimetyczne odwzorowanie pierwowzoru, kopię kopii. Szare sukienki, urzędniczy strój: „dlaczego na przykład jak ktoś ze mną rozmawia, poznaje mnie, mówi: „- ty chyba jesteś nauczycielką – dlaczego? – no bo tak głośno mówisz i w ogóle, prawda?

(...) tak, mój mąż mówi, że obetnie mi struny głosowe.”

Elin Diamond w *Unmaking Mimesis* poddaje dyskusji możliwe dwa pojęcia mimetycznej reprezentacji, z których raczej to drugie będzie wchodziło tu w grę: (1) mimesis jako reprezentacja, z takimi składowymi, jak model, tożsamość, podmiot (Irigaray, Derrida), (2) mimesis jako „model lektury poddający swój przedmiot transformacji w *gestus* lub obraz dialektyczny (Benjamin, Brecht)”¹⁴. Paradoksalnie – obie te koncepcje stawiają w centrum uwagi postać samego performerera oraz produkcji. W pojęciu mimesis istnieje więc napięcie pomiędzy dziełem, które reprezentuje pewną prawdę i w tym sensie osiąga moc obiektywną, a mimesis jako siłą generatywną, ekspresywną, performatywną, wskazującą nie tyle na obiektywizm przedstawienia, ile na subiektywność i swoistość interpretatora, wykonawcy oraz widza. Diamond podąża tą ścieżką, w której szesnastowieczni krytycy włoscy poddawali krytyce Arystotelesowski model mimesis z *Poetyki* – model dostarczający etycznych uniwersaliów, normatyvizujący. W teoriach neoklasycystycznych i renesansowych do siedemnastego wieku obowiązywał w sztuce wciąż model „lustra natury” – jednak kładziono już większy nacisk na aktywność i wolność artystów, aniżeli wierność zewnętrznym modelom przedstawień. Pojawiło się rozróżnienie na imitację (*imitare*) – odbieganie od modelu i ulepszenie go – oraz kopiowanie (*ritrare* - potretowanie) – reprodukcja. Także u Diderota - sztuka zyskuje prawo zniekształcania, sprzeniewierzenia się swym pierwotnym modelom. Za Göramem Sörbomem, Diamond odnajduje te znaczenia mimesis, które pochodzą od *mimema*, *mimemata* i czasownika *mimesthai* (aktywność reprezentowania), odnalezionych w czwartym rozdziale *Poetyki* Arystotelesa – *mimos*, *mimetes* – osoby, które wykonują pewne aktywności. „Mimos to zarówno performer, jak i to, co performowane, podobnie jak mimesis denotuje aktywność reprezentowania, jak i jej rezultat, zarówno wytwarzanie, jak i rzecz stworzoną; zarówno generatywną ucieleśnio-

na aktywność reprezentowania (włączając w to improwizację w muzyce i tańcu) oraz (prawdziwą) reprezentację (modelu).¹⁵ Diamond zwraca więc uwagę na „niemożliwą podwójność” mimesis, która zawiera w sobie zarówno rozum, jak i szaleństwo, zarówno porządek, jak i chaos. Przedstawienie mimetyczne w kontekście tej niemożliwej podwójności osiągać może więc zarówno to, co tożsame, jak i to, co inne: **inny efekt**. Staje się to tym bardziej jasne, im dłużej rozważamy performatywny aspekt mimesis – przedstawienie, które dopuszcza subiektywne elementy wdzierające się w model adekwatności odtwarzania, a w końcu skutkuje parodią, zniekształceniem, mimikrą (jak przypomina Diamond, tym, czego Platon bał się najbardziej). W performatywnym działaniu mimos nie jest tym samym, ale staje się **innym** wobec modelu.

W tym generatywnym, performatywnym modelu mimesis kryje się o wiele więcej interesujących rzeczy, aniżeli w pojęciu habitusu. Aktorzy nie są w stanie osiągnąć w *Ciele pedagogicznym* pełnego zobrazowania swojego szkolnego zachowania, nie czują się także do końca sobą w rolach, które grają, nie zachodzi efekt ucieleśnienia w ich własnych ciałach. Osiągają **inny efekt**. Przesunięcia wobec pierwowzoru. Zniekształcenia. Pozwala to szukać w „szkolnym przedstawieniu” nie tożsamości z systemem szkolnictwa, ale różnicy. Przedrzeźnianie nauczycielskiego habitusu przyjmuje postać mimikry, przerysowania. Dodatkowo mimikry dokonuje kobieta, Nauczycielka, to jej ciało wystawione jest na widok. Rozważanie teatralnej reprezentacji w kontekście teorii feministycznej pozwala przecież zadawać pytania: „kto mówi? Kto słucha? Czyje ciało jest wystawione na widok, a czyje jest schowane? Kto jest przedmiotem reprezentacji, jak jest ona konstruowana, z jakim efektem? Kto lub co przejmuje kontrolę?”¹⁶ W tradycji Platońskiej kobieta to istota mimetyczna, ściągająca iluzję, zwodząca – według Fromy Zeitlin – kobieta to zwodnicza figura trikster. W *Ciele pedagogicznym* jest siłą generatywną dla bezlitosnej mimikry polskiej szkoły, jednak z drugiej strony sama jest demaskowana, odsłaniana, podlega parodii. W jednej ze scen aktorzy dzielą się na dwie grupy – Nauczycielek i ucznia. Jedna z kobiet, przy głośniejszej muzyce, wykrzykuje do mikrofonu: „Dzieci, sala, biurko, pomagamy przy wzroście! Jesteśmy!, towarzyszymy! Wyglupiamy się! Robimy teatryki! Cyrk! Zooo! Dom wariatów! Leżakowanie! Chcę do mamy! Chcę do mamy! Chcę do mamy! Chcę do mamy! Chcę do mamy!”

Przerywa jej uczeń, który zginając się w pół denuncjuje: „Ma pani szminkę za zębami! Ma pani szminkę na zębami! Ma pani szminkę na zębami!”

Wszystkie kobiety natychmiast wstydliwie odwracają się i nerwowo, histerycznie zaczynają czyścić palcami swoje zęby. Nauczycielka jest w tej scenie zmęczoną, smutną Klauną.

System opresyjny wydaje się być głęboko wpisany w szkolny habitus, nauczyciele ćwiczący dramę *Ciała pedagogicznego* nie byli w stanie uchylić się od jego funkcjonowania. Gesty przemocy wykorzystane w performensie były ich gestami, także po premierze obstawali przy interpretacjach uzasadniających konieczność utrzymywania rygoru w szkołach: „Bo szkoła musi mieć element ucisku, inaczej nie będzie dyscypliny ...

- Bo tak trochę jest.
- Bo tak jest. Może przez to, że boimy się, żeby ten uczeń, ten straszny gimnazjalista nam czegoś na lekcji nie zrobił, nie powiedział, no to my troszeczkę na początku musimy pokazać mu, kto tutaj rządzi ...
- Spacyfikować.
- (...) ja nienawidziłam liceum i te wszystkie właśnie takie hasła padające, to od razu mi przypomina moje liceum, i ja też, tak, sztywnieję, tak? Od razu widać reakcję widowni, że oni się prostują automatycznie ...
- Myśmy to gdzieś tam też odczuły ... w dzieciństwie powiedzmy ...”

Nauczyciele najczęściej sięgali po uzasadnienia odwołujące się do, jak sami to określali – „przysłowiowego kosa na głowie” – symbolu uczniowskiej przemocy nad nauczycielem. Relację z uczniami chętnie opisywali jako grę sił, wyjście na prowadzenie, często bez słów, a za pomocą postawy, gestów, spojrzenia, tonu głosu – ustanowienia reguł interakcji. Wyznaczanie granic już na początku kontaktu z uczniami wydaje się być kluczowe dla tych reguł i nie ma nic wspólnego z odczuwaniem komfortu. Przestraszona Nauczycielka może rozmawiać z uczniami w ostry sposób, czując się przy tym bardzo niewygodnie. Stawka tej relacji jest bardzo wysoka: chodzi o społeczne uznanie, że Nauczycielka radzi sobie, a więc w istocie sprawdza się w swoim zawodzie, może i potrafi go wykonywać. Performerzy na scenie wykonywali milczące gesty wskazujące, gdzie i co dokładnie uczeń ma zrobić, w jaką stronę

pójść, na którym krześle usiąść. To skomplikowany zestaw reguł gry ciał, system relacji pomiędzy typami osobowości, a zakresem wolności przyznawanym w regułach interakcji:

- „- i dzieci dobrze wiedzą ...
- i dzieci wiedzą, co z którą mogą zrobić ...
- i na ile mogą sobie pozwolić!
- i jeżeli już przy jednej dziecko jest super grzeczne, idealne, to przy drugiej może spróbować zupełnie diametralnie inaczej.”

Scenariusz

„(...) nie ma grzechotki, bierzemy tamburyn! A tutaj przychodzimy i nagle uuu ... nic!”

Wiele wątków przepracowywanych w *Ciele pedagogicznym* sytuuje się poza sferą dyskursywności, nie są one artykułowane w języku. Jak pisał Paul Willis, niektóre sensory kulturowe mogą być organizowane naprzeciw ekspresji językowej lub w specyficznym napięciu z nią.¹⁷ Zdaje się, że na tym właśnie poziomie operuje szkolny habitus i jego niedyskursywność jakoś zaznacza się jednak i pozostawia ślad w mowie wspólnot językowych szkoły, ciało odznacza się w języku. To sprzężenie objawiałoby się w różnych sposobach organizacji, uporządkowania, rytymizowania życia szkoły. Jeśli patrzeć na szkolnictwo jako na przestrzeń produkcji i reprodukcji kulturowej, to jego cielesny wymiar będzie realizował się w kulturowych skryptach tej wytwórczości. Jednym z nich jest scenariusz. Spełnia on tutaj podwójną rolę. Po pierwsze jest używanym przez Nauczycielki, sposobem organizacji ich pracy, po drugie jest skryptem samego performansu. Performerki-nauczycielki tworzące *Ciało pedagogiczne* przyznawały, że ta swoista niewola pracy na scenariuszu została wyniesiona już ze studiów pedagogicznych, przedstawiona jako jedyna możliwa, bez alternatywy. Cechuje ona także specyficzny układ instytucjonalnych wymagań wobec pracy Nauczycielki: „no jeżeli dyrektor spyta, co będziesz dzisiaj robić z uczniami – powiesz – nie wiem? Coś tam z nimi sobie wymyślimy ... ?” Scenopis pracy pedagogicznej w systemie polskiego szkolnictwa rytymizuje życie Nauczycielki:

- „- rozkład materiału
- tak
- podstawa programowa, na której my musimy bazować,
- cały rok trzeba sobie w sierpniu najpierw rozpisać,
- i są rozmowy z dyrektorem, gdzie się omawia scenariusz lekcji ...
- mamy plany miesięczne, plany roczne, z czego jesteśmy rozliczani ...
- są rozpiski tygodniowe, miesięczny rozkład materiału trzeba oddać do dyrekcji, wklepywanie w Librusa, to cały czas się mieli ...
- cały czas jest zaplanowane ...”

System polskiego szkolnictwa, który dla nauczycieli-performerów stał się przedmiotem odsłaniania, nazywania, demaskowania wydaje się być w całości organizowany w oparciu o zestaw scenariuszy działania i pracy, skrywających głębsze skrypty kulturowe. Scenariuszowość rutynizuje pracę Nauczycielki, nadaje też jej poczucie sensu, a także dostarcza generatywnych instrukcji do działań z uczniami, dzięki którym zachowane zostaje bezpieczeństwo, że na pewno się wie, co się robi.

Sytuacja edukacyjno-warsztatowo-performerska wytworzona w *Ciele pedagogicznym* była dramatycznie przewrotna z tego przede wszystkim względu, że nauczycielom odebrano możliwość pracy na scenariuszu. Zaproponowano tworzenie spektaklu, w którym nie ma wyjściowego porządku, a skrypt do działania pochodzi od samych performerów - w tym wypadku „odklejających” nadwyżki urefleksyjnionego sensu od szkolnego habitusu. Nauczyciele stali się podmiotami działania edukacyjnego w kontekście pedagogiki teatru, które jest nastawione nie na cel, ale na proces. Stworzyło to dla nich dyskomfort nieprzewidywalności i stało się największym pretekstem do kontestowania całego projektu, buntowania się, a nawet wypowiedzania swojego uczestnictwa w nim:

„- to było też przełamanie naszego schematycznego myślenia, gdzie my dzieci uczymy w ten sposób, na raz, dwa trzy! Prawda? (...)”

- Jesteśmy przyzwyczajone pracować na jakimś scenariuszu, konspekcie zajęć, coś w tym rodzaju, mamy z góry zaplanowany cel, co chcemy osiągnąć, a tutaj tak naprawdę, do ostatniego tygodnia przed premierą, my nie wiedzieliśmy co my pokażemy na scenie ...

- to było stresujące ...

- męczące,

- ten brak finału, przynajmniej dla mnie, był niekomfortowy, bo na pedagogice nas się uczy, że jeżeli coś z dziećmi robimy, z uczniami, w ogóle, starszymi czy młodszymi, muszą wiedzieć finał. (...) Dla mnie była to niekomfortowa sytuacja, którą właśnie odebrałam, że jestem w coś wmanewrowywana, wmanipulowywana, że ktoś mną gra.”

Pozbawienie nauczycieli biorących udział w projekcie bazowego scenariusza otworzyło problemową, także konfliktotwórczą przestrzeń produkcji znaczeń. Jak przyznawały pedagogożki pracujące z nauczycielami, odebranie nauczycielom możliwości pracy na scenariuszu pozbawiło ich poczucia kontroli: „Nieufność się pojawiła, kiedy się okazało, że one nie mogą w pełni kontrolować. My odwróciłyśmy im sytuację, to my ich o coś prosiłyśmy, one są do tego nieprzyzwyczajone, zazwyczaj są po tej drugiej stronie: zarządzania zadaniami.”

Jednak sytuacja niepewności, o której pedagogożki powiedzą, że była to sytuacja „ryzyka, do samego końca i one się dziwiły i dziwiły” – była sytuacją luki, zawieszenia, wytrącenia, osłabienia, a jednocześnie umożliwiła uwalnianie znaczeń. Wiele spośród nich to znaczenia ostatecznie wyartykułowane już podczas wywiadów grupowych przeprowadzonych przeze mnie z nauczycielami – moment badania charakteru tego performansu nieoczekiwanie domknął ostatecznie cały proces znaczeniowotwórczy, pozwolił mu się dopełnić, dał okazję performerom do wejścia na taki poziom refleksyjności, jaki był potrzebny, aby niektóre interpretacje i sposoby rozumienia w ogóle mogły się pojawić. Ostatecznie więc skrypt, który udało się wspólnie wypracować, był „zlepkiem różnych stanów, trampoliną, dzięki której można coś o sobie powiedzieć.”

Paranoja, terapia, tam i z powrotem

W sensie teatralnym nacisk performerów *Ciała pedagogicznego* na pracę na podstawie wcześniej przygotowanego scenariusza był walką nauczycieli o wizję klasycznego teatru, gdzie tak, jak opisywała Erika Fischer-Lichte, od końca osiemnastego wieku podejmowano liczne próby minimalizowania nieprzewidywalnych elementów i w konsekwencji sprowadzano obecność widza do wewnętrznego, cichego odbioru. „Wiązało się z tym propagowanie idei »wczuwania się« widzów, którą Friedrich Teodor Vischer skonceptualizował i upowszechnił jako »akt użyczenia duszy«.”¹⁸ Nacisk na przygotowanie ścisłej i zdyscyplinowanej inscenizacji zamykał wizję edukacji teatralnej w nawias tradycyjnej edukacji kulturalnej (zamiast kulturowej), z biernym, intelektualnym odbiorem zdystansowanej wobec „dzieła” widowni. Tymczasem zaplanowane tu strategie inscenizacyjne zupełnie odmiennie „rozdawały karty”: performerzy wraz z publicznością odtwarzali na moment realny kształt wirtualnej wspólnoty szkoły. O ile tworzenie tymczasowych wspólnot jest cechą zarezerwowaną dla scenicznych sytuacji performatywnych, które sprawiają, że wspólnoty te są następnie, przynajmniej przez moment, odczuwane jako realne formy rzeczywistości społecznej,¹⁹ tak w tym wypadku – realna wspólnota społeczna skoncentrowana wokół instytucji szkoły, składająca się z rodziców, nauczycieli oraz szerokiej opinii publicznej (szkoła jest instytucją generującą ogromną ilość potocznych „ekspertyz”) staje się na moment wspólnotą rzeczywistej dyskusji. Performerki i jeden performer odgrywali w niej bardzo newralgiczną rolę: niejako denuncjatorów choroby systemu – musieli więc czuć na sobie społeczną odpowiedzialność za rodzaj treści transferowanych do publicznej debaty. Z drugiej strony, w wymiarze osobistym traktowali swój udział w dramie *Ciała pedagogicznego* jako terapeutyczny. Zupełnie inaczej niż w katalogu cech przypisywanych przez Fisher-Lichte scenicznym sytuacjom performatywnym, w którym strategie inscenizacyjne tworzą wymienną rolę pomiędzy widownią a performerami i tym samym zawiązują sytuację równouprawnienia, pozycja aktorów *Ciała* była dalece niewygodna i odmienna od sytuacji widowni. Nauczycielka jako siła mimikry systemu, denuncjatorka, ponosi koszt dokonywanej publicznej demaskacji – odsłaniając naturę systemu, odsłania jednocześnie sama siebie. Wydaje się, że tego rodzaju paradoksalny koszt jest nieusuwalny. Nauczycielka, Dzielna i Smutna Klaunika to figura specyficznego performatywnego ucieleśnienia, które można rozumieć nie jako odgrywanie postaci poprzez wczuwanie się w nią, albo ćwiczenie ciała ku postaci, także nie jako formatowanie ciała

fenomenalnego w ciało semiotyczne, ale raczej tak, jak z pracy z ciałem Grotowskiego wypreparowała znaczenie ucieleśnienia Fischer-Lichte – jako taki rodzaj manipulacji postacią sceniczną, aby dzięki temu możliwe stało się „preparowanie własnej osobowości”. W tym wypadku owo preparowanie jest szczególnie skomplikowane, bo trudno jest odnaleźć przestrzeń poza społeczną i teatralną rolą: „(...) wychodzimy z roli nauczyciela, a potem znowu na scenie w niej jesteśmy.”

Niemówność zdystansowania się od swojej roli, która w istocie staje się raczej rodzajem karykatury, przerysowania, przywodzi na myśl sytuację opisywaną przez Ervinga Goffmana w *Relacjach w przestrzeni publicznej* – poczucia paranoi w środowiskach pracy. Bazując na badaniach Edwina M. Lemerta osób chorych z zespołem paranoicznym,²⁰ Goffman tematyzował mechanizmy działania normatywnej kontroli społecznej. Przenosząc je na grunt relacji społecznych, zarządzania kontaktami społecznymi – pokazywał sytuacje wykroczeń, a następnie sankcji społecznych jako skutkujące zmianą w rodzaju społecznego umocowania jednostki, jej społecznej „przylepności”, relacyjności (podobnie choroba psychiczna była definiowana przez Goffmana w kategoriach społecznego układu odniesienia). Sankcje spotykające osoby dokonujące wykroczeń niekoniecznie muszą prowadzić do skrajnego ostracyzmu, czy zupełnego wykluczenia ze wspólnoty. Często mogą konstruować niezdrowe warunki permanentne, w których winowajca i poszkodowany tkwią w pewnej formie ograniczonego, ale współzależniającego kontaktu. „To ciało obce nie zostaje ani wydalone, ani wydzielone z organizmu, lecz mimo to organizm nie umiera. Poszkodowany i sprawca mogą być na siebie skazani, a ich gniew i dyskomfort będą wynikały z uwarunkowań społecznych, ze zorganizowanej dezorganizacji.”²¹

Podobnie można traktować status performatywnego głosu *Ciała pedagogicznego*. Artystyczna, teatralna rama uruchomionej krytyki systemu zdołała unieszkodliwić jej potencjalnie wyrotowy charakter. Krytyczna siła została uruchomiona, a następnie pozostawiona sama sobie. Goffmanowski opis zespołu paranoicznego całkiem sprawnie może oddawać sytuację nauczycieli-performerów i ich mimikryczne zachowania. Przyczynami wystąpienia zespołu paranoicznego mogą być utrata statusu pracy lub zagrożenie utraty statusu zawodowego. „Pacjent” zaczyna praktykować swoje symptomatyczne zachowanie, które wywołuje zamęt organizacyjny. Wykazuje (1) opór wobec nieformalnej kontroli sprawowanej przez środowisko zawodowe, (2) mniejszą skłonność do przestrzegania zasad swojego środowiska zawodowego, (3) stawia „niestosowne” żądania, (4) przestaje wymieniać się informacjami, (5) zaczyna zachowywać się „bezcelnie i arogancko”, (6) obnaża nieoficjalną strukturę władzy, (7) nie trzyma się swojego miejsca w hierarchii. Ten paranoiczny katalog wykroczeń spotyka się z szeregiem posunięć wspólnoty, począwszy od izolowania od procesów podejmowania decyzji (nauczyciele obawiali się konsekwencji uczestnictwa w performansie w swoich miejscach pracy), poprzez wznoszenie muru obojętności: „- Ktoś powiedział, że przejrzał się jak w lustrze (...),

- ale w sumie to on dostrzegł, ale zobacz, mógł dzisiaj nawet, było nagłościone, mógłby przyjść drugi raz, porozmawiać jeszcze raz z nami, co my oczekujemy, albo jakąś debatę zrobić, konferencję, nie, on po prostu odebrał to, że on sobie wspominał jak to było i cisza i nic”); poprzez tworzenie wokół winowajcy konspiracyjnej sieci, unikanie go, celebrowanie szczególnej „solidarności płynącej z posiadania wspólnego wroga”, aż po jawną denuncjację winowajcy jako osoby szalonej. Podmiot staje się uwikłany w cały łańcuch sytuacji przemilczeń i uników, a w konsekwencji nie on sam, ale jego środowisko staje się paranoiczne: „takt i dyskrecja mogą w efekcie zamknąć paranoika w prawdziwie paranoicznym środowisku”.²² Rama interakcyjna paranoicznej mimikry rysuje obraz dyskusji o szkole podjętej w kontekście artystycznym, która jest głęboko nieskuteczna, niekończąca się i męcząca. Znamienny jest fakt, że nauczyciele-performerzy niechętnie zabierali głos w uruchomionych wokół *Ciała pedagogicznego* debatach. Nie dysponowali także językiem, w którym debaty te się odbywały. Nie mieli także przekonania o politycznej skuteczności swojego działania. Jedynie właśnie prawo sądenia w prywatnym modusie „cichego odbioru dzieła” było tą ostateczną instancją, w którą byli w stanie uwierzyć już po wszystkim:

„- od czego trzeba zacząć ...
- od siebie samego.
- dokładnie.”

PRZYPISY

¹ Dell Hymes, „What is Ethnography?,” w Idem, *Ethnography, Linguistics, Narrative Inequality. Toward an Understanding of Voice* (London: Taylor & Francis, 1996), 13.

² Stosuję tu takie rozumienie porządków ideologicznych, które jest charakterystyczne dla recepcji koncepcji Louisa Althussera w obszarze brytyjskich studiów kulturowych, w szczególności w koncepcji Stuarta Halla. Na tym gruncie dokonało się bowiem interesujące przepisanie mechanizmów odtwarzania ideologii na kulturowe praktyki semiozy, kodowane nie tylko w języku, ale także w porządkach wizualnych, w tym także w przestrzennych aranżacjach instytucji szkoły, zob., np. Dick Hebdidge, „Subkultura: znaczenie stylu,” w *Kultura i hegemonia. Antologia tekstów szkoły z Birmingham*, red. Michał Wróblewski (Toruń: Wydawnictwo Naukowe UMK, 2012). Zob. także *Culture, Media, Language. Working Papers in Cultural Studies 1972-79*, red. Stuart Hall, Dorothy Hobson, Andrew Lowe, Paul Willis (Birmingham: Routledge, 1980); Stuart Hall, *The Hard Road to Renewal. Thatcherism and the Crisis of the Left* (London, New York: Verso, 1988).

³ Peter McLaren, *Życie w szkołach. Wprowadzenie do pedagogiki krytycznej*, tłum. Agnieszka Dziemianowicz-Bąk, Jan Dzierżkowski, Marcin Starnawski (Wrocław: Wydawnictwo Naukowe Dolnośląskiej Szkoły Wyższej, 2015), 17.

⁴ Basil Bernstein, *Class, codes and control*. Vol. I: *Theoretical studies towards a sociology of language* (London: Routledge & Kegan Paul, 1971).; *Language, Culture, and Education*, red. Roger D. Abrahams i Rudolph C. Troike (Prentice-Hall, Inc., 1970).; *Directions in Sociolinguistics*, red. John J. Gumperz i Dell Hymes (New York: Holt, Rinehart, and Winston, 1972).; John J. Gumperz i Jenny Cook-Gumperz, „The Communicative Basis of Language Problems in Education,” w *Sociolinguistics* (Mysore (India): Central Institute of Indian Languages (CIIL), 1974).

⁵ Hymes, „What is ethnography?,” 9.

⁶ Refleksyjność podejścia Della Hymesa dotyczy niemal każdego aspektu konstruowanej przez niego koncepcji etnografii mówienia w kontekście badań edukacyjnych, jednak w tym miejscu warto zaznaczyć zdolność tej koncepcji do modyfikacji jej pierwotnych hipotez pod wpływem przebiegu badania. Co ciekawe, podstawą dla elastyczności etnograficznej analizy jest dla Hymesa jeszcze stary model analizy lingwistycznej Kennetha Pike’a z 1965 roku i wyróżnione przez Pike’a trzy stadia analizy: (1) etyczne 1: ogólna rama, od której zaczyna się badanie, (2) emicjne: analiza aktualnego systemu, (3) etyczne 2: rekonfiguracja/modyfikacja wstępnych założeń pod wpływem analizy emicjnej: Kenneth L. Pike, *Language in Relation to a Unified Theory of the Structure of Human Behavior* (The Hague: Mouton: 1965). Na temat modyfikacji początkowych założeń pod wpływem przebiegu badania, także powołuje się Hymes na: W. H. Goodenough, „Residence rules,” *Southwestern Journal of Anthropology* 12 (1956): 22–37.

⁷ Clifford Geertz, „Deep Play: Notes on the Balinese Cockfight,” *Daedalus* 101 (1972): 1-37.

⁸ Dell Hymes, „What is ethnography?,” 13.

⁹ *Ciało pedagogiczne* było spektaklem wypracowanym w ramach szkolenia dla nauczycieli w zakresie pedagogiki teatru, organizowanym przez Warszawskie Centrum Innowacji Edukacyjno-Społecznych i Szkoleń (WCIES). Spektakl miał premierę 19 marca 2015 roku w Instytucie Teatralnym im. Z. Raszelewskiego w Warszawie. Po drugim graniu odbyła się inspirowana spektaklem dyskusja na temat sytuacji polskiej szkoły, w której udział wzięli: Magdalena Smak, Kazimiera Szczuka, Zdzisław Hoffman, Jarosław Szulski, Justyna Lipko-Konieczna i Justyna Sobczyk.

¹⁰ Dell Hymes, „Speech and Language: On the Origins and Foundations of Inequality among Speakers,” w *Ethnography, Linguistics, Narrative Inequality*, 30.

¹¹ Zob. rozróżnienie pomiędzy szkolnictwem (*schooling*) a edukacją w: *Unpopular Education. Schooling and social democracy in England since 1944*, Vol. IV: Centre for Contemporary Cultural Studies Classical Texts (London and New York: Routledge, 2012). Education Group (Steve Baron, Dan Finn, Neil Grant, Michael Green, Richard Johnson).

¹² Hymes, „Speech and Language: On the Origins and Foundations of Inequality among Speakers,” 32.

¹³ Wszystkie cytowane w tekście wypowiedzi nauczycieli-performerów pochodzą z wywiadów, które przeprowadziłam z nimi oraz z dramaturżkami projektu tuż po jego zakończeniu. Wywiady miały charakter pogłębiony i zbiorowy, w cytowaniach zachowuję anonimowość rozmówców-nauczycieli.

¹⁴ Elin Diamond, *Unmaking Mimesis. Essays on feminism and theater* (London, New York: Routledge, 2006).

¹⁵ Ibidem, V.

¹⁶ Ibidem.

¹⁷ Paul Willis, *Wyobrażenia etnograficzna*, tłum. Ewa Klekot (Kraków: Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, 2005).

¹⁸ Erika Fishcer-Lichte, *Estetyka performatywności*, tłum. Mateusz Borowski, Małgorzata Sugiera (Kraków: Księgarnia Akademicka, 2008), 59.

¹⁹ Ibidem.

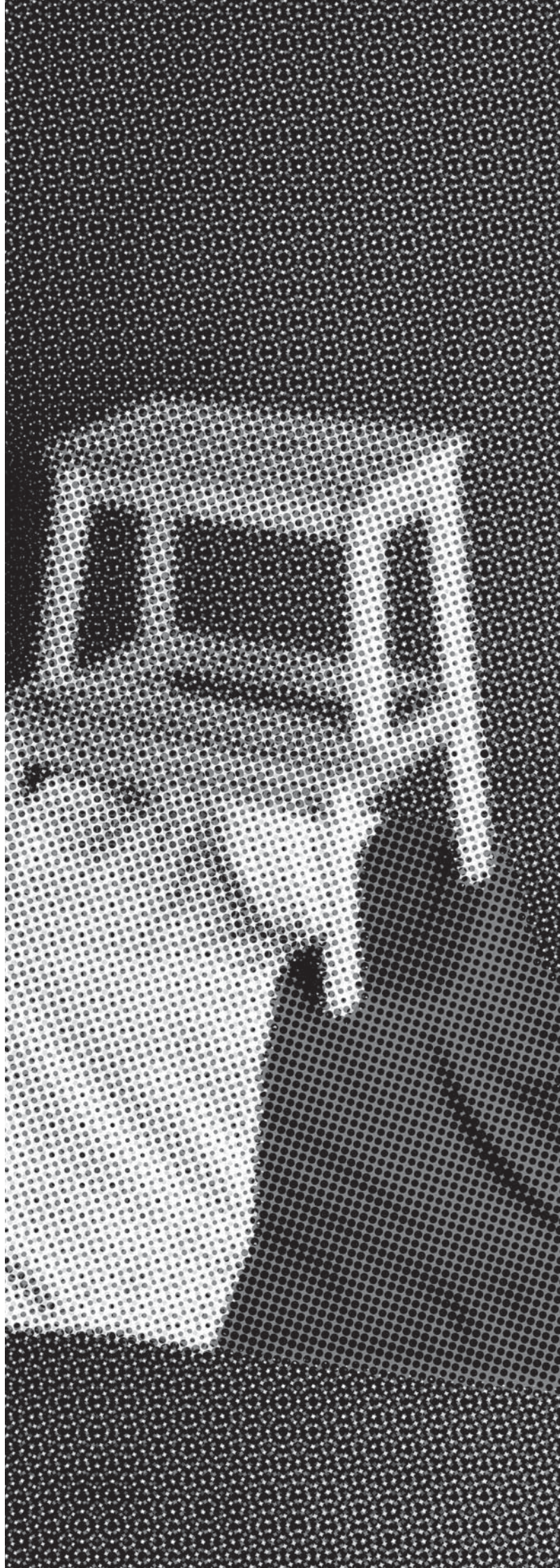
²⁰ Edwin M. Lemert, „Paranoia and the Dynamics of Exclusion,” *Sociometry* 1 (25) (1962): 2-20.

²¹ Erving Goffman, „Aneks. Oblęd miejsca,” w *Relacje w przestrzeni publicznej* (Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN, 2011), 426.

²² Ibidem, 440.

BIBLIOGRAFIA

- Bernstein, Basil. *Class, codes and control*. Vol. 1: *Theoretical studies towards a sociology of language*. London: Routledge & Kegan Paul, 1971.
- Culture, Media, Language. Working Papers in Cultural Studies 1972-79*, red. Stuart Hall, Dorothy Hobson, Andrew Lowe, Paul Willis. Birmingham: Routledge, 1980.
- Diamond, Elin. *Unmaking Mimesis. Essays on feminism and theater*. London, New York: Routledge, 2006.
- Directions in Sociolinguistics*, red. **John J. Gumperz, Dell Hymes**. New York: Holt, Rinehart, and Winston, 1972.
- Fischer-Lichte Erika. *Estetyka performatywności*. Tłum. Mateusz Borowski, Małgorzata Sugiera. Kraków: Księgarnia Akademicka, 2008.
- Geertz, Clifford. „Deep Play: Notes on the Balinese Cockfight.” *Daedalus* 101 (1972): 1-37.
- Goffman, Erving. „Aneks. Obłęd miejsca.” W *Relacje w przestrzeni publicznej. Mikrostudia porządku publicznego*, tłum. Olga Siara, 409-474. Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN, 2011.
- Gumperz, John J. i Jenny Cook-Gumperz. „The Communicative Basis of Language Problems in Education.” W *Sociolinguistics*. Mysore: Central Institute of Indian Languages, 1974.
- Hall, Stuart. *The Hard Road to Renewal. Thatcherism and the Crisis of the Left*. London, New York: Verso, 1988.
- Hebdidge, Dick. „Subkultura: znaczenie stylu.” W *Kultura i hegemonia. Antologia tekstów szkoły z Birmingham*, red. Michał Wróblewski, 51-78. Toruń: Wydawnictwo Naukowe UMK, 2012.
- Hymes, Dell. „What is Ethnography?” W Idem, *Ethnography, Linguistics, Narrative Inequality. Toward an Understanding of Voice*, 3-17. London: Taylor & Francis, 1996.
- Hymes, Dell. „Speech and Language: On the Origins and Foundations of Inequality among Speakers.” W Idem, *Linguistics, Narrative Inequality. Toward an Understanding of Voice*, 25-63. London: Taylor & Francis, 1996.
- Language and Cultural Diversity in American Education*, red. Roger D. Abrahams i Rudolph C. Troike. Englewood Cliffs, NJ: Prentice-Hall, 1972.
- Lemert, Edwin M. „Paranoia and the Dynamics of Exclusion.” *Sociometry* 1 (25) (1962): 2-20.
- McLaren, Peter. *Życie w szkołach. Wprowadzenie do pedagogiki krytycznej*. Tłum. Agnieszka Dziemianowicz-Bąk, Jan Dzierzgowski, Marcin Starnawski. Wrocław: Wydawnictwo Naukowe Dolnośląskiej Szkoły Wyższej, 2015.
- Pike, Kenneth L. *Language in Relation to a Unified Theory of the Structure of Human Behavior*. The Hague: Mouton, 1965.
- Unpopular Education. Schooling and social democracy in England since 1944*. Vol. IV: Centre for Contemporary Cultural Studies Classical Texts. London and New York: Routledge, 2012.
- Willis, Paul. *Wyobrażenia etnograficzna*. Tłum. Ewa Klekot. Kraków: Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, 2005.





EN GLISH SUM MA RIES

English Summaries

Bogusław JASIŃSKI

THE IDEA OF DEMOCRACY IN KARL R. POPPER'S SOCIAL PHILOSOPHY - THE RATIONALISTIC MYTH OF MODERN EUROPE

The article presents a sketch of Karl Popper's philosophical opinions. Popper belongs to those philosophers who came to strictly philosophical questions from problems concerned with the natural sciences. This development of their thought has particular consequences for their philosophical style. On the one hand – as one can note in Popper – their philosophy is one which is low on poetic turns of phrase and high on logical rigor. On the other hand, their thought is characterized by a greater dose of certainly, of an apodictic tendency even, than is that of those philosophers who, educated in the traditions of the humanities, are more burdened by the weight of tradition. Such an attitude has perhaps two consequences: it leads either to the trivial repetition of other people's insights or to a certain unquestionable originality. The author maintains that, in the case of Popper, we are dealing with the second eventuality. In the article he presents chosen elements illustrative of the originality of Popper's thought.

In Popper philosophy the rational is always contradicted by the irrational. And the 'despair of reason', as he states, always leads to limitation of freedom and closed society. So the alternative is based on dramatic choice: 'reason or violence' or/and 'reason or revolution'. The reason for Popper is - in fact - the same as humanities. Historicism, the way of thinking in historical categories, is exempt from thinking because it is based on firm rules and thus its result is totalitarianism. Here is the focal point of Popper's thinking - his *a priori* established faith in reason implies a certain type of humanism; the one who believes in the unlimited possibilities of man whose chief weapon becomes reason. We believe in reason – that is a dogma. And reason enables criticism (critical rationalism), that is a falsification of (any) theory. That's why the social science has an inevitable conjectural character. Popper's methodological individualism that is based on belief in his own reason is a dogma as well. The only way out to deprive reason of its irrationality is to place it in the horizontal and not the vertical perspective, on the level of practical life, in between individual men. After the Holocaust there is nothing 'above' or 'beyond'. Our decisions are rooted in already reason-guided life, and so are the political institutions – not in a meta-level rationalism.

Edward KAROLCZUK

CONTRADICTIONS IN THE FUNCTIONING OF ATHENIAN DEMOCRACY

Contemporary advocates of the democratic system often refer to the Athenian democracy functioning in ancient times. While speaking about democracy, they often overlook social conflicts affecting its emergence. However, one of the main reasons determining its development was an interest in the use of demos (the people) in the fight between the competing social groups of the aristocracy and oligarchy and of the participation of demos in wars waged. Thus, democracy was both a form and a plane for the clash of interests between the people and the oligarchy. The latter tried also to use democratic institutions for their own good.

Although the origin of Athenian democracy is attributed to the reforms of Cleisthenes, in fact its rise was the effect of a complex process. His reforms prevented a direct clash between the people and the oligarchy, which gained a strong position after the reforms of Solon and saved the aristocracy from the distribution of their land. Therefore, the democratic system didn't mean widespread consensus and harmony, but only introduced a new way of putting an end to the fiercest and the bloodiest social struggles. When in 507 B.C Cleisthenes introduced popular vote, it by no means aimed at contradicting conflicts dividing the society of that time, but was about ending them in a peaceful way and finding rules for solving social problems that would be acceptable for the majority of citizens. The struggle between demos and the aristocracy and oligarchy took place throughout the whole lifetime of the democracy and influenced its defeat. The relationship between democracy and social struggle is still an issue of considerable controversy. Contrary to the popular idea of the functioning of Athenian democracy, the majority of officeholders were selected by lot and not elected. It was regarded as an expression of the divine will and the equality of all citizens and incompetence was counterbalanced by other virtues. The contradictions of this system are visible also in the functioning of the people's courts. Politicians' remuneration was varied with regard to different political figures and office holders and in different periods and corruption was a structural element of Athenian democracy.

Iwona SZMELTER

**PHENOMENA OF THE SOCIAL ROLE OF
ART AND DEMOCRATIZATION - FROM
THE DAWN OF CULTURE TO KANTOR AND
ABAKANOWICZ. PERCEPTION, CARE AND
PROTECTION**

Art is not a collection of objects but a form of human activity with great social impact. It is in constant process with the next audiences and their successive generations. Based on Gadamer's hermeneutic circle it can be interpreted as an action in the democratic sense, a kind of game. The following principal case study is analyzed:

Tadeusz Kantor (1915-1990), an excellent painter and interdisciplinary creator organized a programme of conceptual art called *Multipart* (multiplication and participation). The first exhibition in the series was held in the Foksal Gallery in Warsaw on February 21st 1970 as an "exhibition of one image in 40 copies". Numbered copies of a single picture, entitled *Parapluie-emballage*, were made according to the artist's instructions. A big broken umbrella, (at that time an symbol associated with the art of Kantor) was glued onto canvas on a stretcher measuring 110cm × 120cm and everything was painted white. At the launch of the exhibition, all the pictures were sold for a symbolic price. Buyers had to sign a contract with Kantor, according to which they could add to the image: "Insults, expressions of approval, praise, sympathy, swear words, (...) erasures, deletions, drawings (...) changes to the image according to their own tastes (...) pierce it, burn it (...) sell, buy, speculate, steal it". The important thing was that the buyers were obliged to re-exhibit the works in the Foksal Gallery after a year of such treatment. Thus, on 20 February 1971, a second exhibition of works by Kantor was held, *Multipart 2*. This presented the year-old participatory works *parapluie-emballage* and there were surprising forms of 'participation'.

One unique form of 'participation-democratisation' included in the programme *Multipart*, was the picture which was bought by the "Zuzanna group". They sowed cress seeds on the image, then treated it as a dish at banquets. Moreover the picture that they had bought was used as a banner in the May 1st communist parade in 1970, where students chanted 'Kantor' instead of 'Lenin', which was then risky. The event was immortalized in the artistic film *Multipart* by Christopher Kubicki and Mark Młodecki, which was shown during the exhibition at the

Foksal Gallery in 1971. Kantor was positively surprised by the democratisation of his project.

This was not the end of the participation of owners. After the exhibition the picture was officially buried in the earth along with a 'procession' to the accompaniment of string instruments.

After 44 years, at the request of a group of architect-owners, on the 18th of May 2015 conservators undertook the careful exhumation of the object under the title *Multipart in process*. The remains were removed from the ground and conserved, making reference to documentation of its state before burial and was reassembled on a mount.

Very important is the sense of *Multipart*. Kantor, by departing from his personal creation of the works, questioned and redefined the very concept of a work of art, traditionally treated as the creation of specific authors, the effect of the artist's work. In this case, the idea of these works was his and he created and presented their concept and their technical description. Denying the uniqueness of works of art, at the same time Kantor challenged the position of museums, galleries and collectors – directly to democracy in art. The action *Multipart* is one of the best-known projects organized by Kantor. It opened a new chapter in thinking about art in the world and in Poland. Paradoxically the *Multipart* continues (!) as does interest in it among collectors and museums. Due to the unusual character of the work and the need of dissemination, the arrangement of the 'learning zone' explains the conceptual design of Kantor and presents his ideas and their consequences in terms of the fate of an object called *Multipart in process*.

Other case studies are devoted to the spectrum of time, starting from a democratic sense of paleolithic art as well as from the contemporary sense of Magdalena Abakanowicz's art in public space. The phenomena of art, which consists in its constant inclusion and conservation, allows various forms of social roles to be presented and preserved. Finally, the idea of democracy is based on a paradoxical antinomy: 'art in process - process in art'. It also requires maintenance for subsequent generations, protection, conservation and sometimes reconstruction.

Jerzy HANUSEK

THE POLITICS OF JERZY BEREŚ'S ART IN A POLITICAL CONTEXT

The oeuvre of Jerzy Bereś (1930-2012) is considered to be one of the most politically engaged in the Polish art scene of the second half of the twentieth century. Its interpretation is facilitated by the context of post-war events, which led Poland to lose its real independence. A massively distorted image of that time was propagated for nearly half a century and nowadays the aftereffects are still noticeable. After the second Soviet invasion of Poland in 1944, public awareness of a threat to the country's independence was widespread. The process leading to the annihilation of this knowledge took over a dozen years, tens of thousands of people were killed and hundreds of thousands repressed in various ways.

After the tragic experiences of German occupation, Polish citizens desired to return to the life they once had. Nevertheless, the society was terrorized and subjected to total indoctrination. They began to slip more and more into torpor, a lethargy that was a sort of self-preservation as well. People dreamed a dream whispered by the communist regime. Security Services were preventing any disruption of this sleep, using thousands of secret agents and collaborators. Bereś wanted to break that false dream. He engaged himself in disputation with the totalitarian reality through the field of art.

Assuming that an important role of art is, among others, to make apparent what is invisible, the artist gave himself the most challenging task out of all possibilities. In the Polish People's Republic, the issue pushed most deeply into the realm of shadow and invisibility was the lack of real independence. Bereś constantly strove to remind the public of it and he biting criticized socio-political mechanisms prevailing in Eastern Bloc countries. The aim of his art was to provoke and induce the public to judge the reality around them. The artist elaborated in numerous sculptures and actions a unique method of universalizing local experiences. An emblem of his relationship to the world was the image of a white and red penis, present in his artworks through almost his whole artistic career. His attitude was unique since most Polish artists of that time understood freedom in art as being unconnected with politics. He had the opportunity to witness a process that seemed impossible to happen: the transition from a totalitarian system to democracy. The latter had been an idealized myth for decades, an elusive paradise with

social freedom and wealth. After the fall of communism in 1989 this myth collided with the realities of the market economy. Then, the politics of Bereś's art gained a new and different meaning.

Przemysław CHODĄĆ

EVERYDAY LIFE AND POLITICS. THE SOCIAL DIMENSION OF NEW SPIRITUALITY IN POLISH CONTEMPORARY ART

Current interest in religion, religiosity and spirituality may be viewed as belonging to a post-secular turn, representatives of which are related to critical, social and philosophical, leftist theory. Literary studies of the Bible, traditional religious iconography and contemporary art have become sources of extra-ecclesiastical, feminist and queer theology. Post-humanist thought is an equally significant theoretical context or the so-called 'new spirituality' in Polish contemporary art as post-secularism. In her essential study, *Bio-transfigurations. Art and Aesthetics of Posthumanism*, Monika Bakke argues that it is impossible to speak today about a single posthumanism, however, for Rosi Braidotti, the leading spokesperson for posthumanism, post-secularism seems to be a notable point of reference. It is also note-worthy that numerous tenets of Braidotti's posthumanism seem to correspond with extant conceptualisations of posthumanism in academic discourse: the struggle for emancipation of subjects (new spirituality speaks of transgression and transcending individual limitations); immanentism (sacrum accessible in earthly life); deconstruction of oppositions and a tendency towards holism, or even monism (in posthumanism, Spinoza-inspired new/vitalist materialism of Braidotti); emphasis on the affective dimension of cognitive processes (including, in social sciences); importance of experience; and connecting a critical with an affirmative approach.

The work by Ola Koziół, Honorata Martin and Magdalena Starska provides examples of individualised spirituality, focused on everyday life, with an interest in interpersonal and inter-species relationships. The political in these artforms is expressed in an examination of risks and direct

formulation of postulates for social change (Kozioł), but its primary expression is a commitment to everyday life, opening an individual to a search for meanings beyond themselves, in group activities, in a dialogue with others, with nature and in inter-species relationships (Kozioł, Starska, Martin). A posthumanist perspective points at new forms of spirituality, manifested in a very different realm than the religion of the future, proclaimed by the pioneer of sociology, Emil Durkheim, or 'the cult of the individual'. It presupposes a communality and a relational construction of meanings; it has feminist aspects and sometimes reiterates counter-cultural postulates, resembling those put forward by the 1960s counter-culture.

Emilia ZIMNICA-KUZIOLA

THEATRICAL CRITICISM - BETWEEN MAINSTREAM AND DEMOCRATIC HYDE PARK

In the age of the Internet, theatrical portals and theatrical blogs, professional critics writing about theatre are not the only circles shaping public opinion. Traditional criticism is enclosed in a hermetic world, into which the common spectator rarely peeks.

In the field of theatre criticism, one can talk about the process of 'de-distanciation' (a term coined by K. Mannheim), the decreasing distance of the legally valid culture and the one that is not institutionally legitimized. On web portals, qualified critics (theatre theorists, theatre makers) conduct discussions with theatre goers, bloggers provide information on what is worth seeing in Polish theaters and express synthetic opinions that are relevant to people interested in theatre repertoire. This phenomenon can be called a diversification of criticism, although I prefer to talk about the process of the democratization of theatrical discourse. Blogs in a sociological sense are a manifestation of individuals' grassroots activity. The advantage of this communication platform is independence (freedom from 'content guards', that is, 'gatekeepers'), non-hierarchical structure, the possibility to publish content quickly, the practical realization of participatory culture. Blogs fulfill informational, documentary, unmasking, popularization and integration functions. They promote institutions,

events, publications, symbolic content; they embark a critical reflection, animate interest in culture, build communities of people who initiate dialogue, focused around the blog. The distinctive feature of this on-line journal is the interactivity and the possibility of post graphics and multimedia content.

Marta KOSIŃSKA

THE PEDAGOGICAL BODY. PERFORMATIVE SCRIPT AND ART BASED RESEARCH

The subject of the investigation is the theatrical performative action treated as a para-exploratory, para-analytical practice. The questions posed relate to the possibilities and consequences of pragmalinguistic analysis used in artistic practices concentrated on the institution of school and its social subjects. On the basis of *The Pedagogical Body*, a performance created by a group of school teachers from the Theatrical Institute in Warsaw, the author analyzes the collective mechanisms for the creation of a performative script and on that basis – for further cultural scripts generated for Polish school institutions. The performative action is treated here as a reflexive practice, focused on the professional activity of teachers and operating within the category of mime. The social aspects of participation in projects of this kind are analyzed in terms of paranoid reactions and mechanisms of exclusion in the work places.







Antje VON GRAEVENITZ

JOSEPH BEUYS ABOUT FREEDOM, INSPIRED BY FRIEDRICH VON SCHELLING

A revolution without the concept and the aim of freedom seems impossible. So when the German artist Joseph Beuys (1921-1986), wrote the Italian sentence 'La rivoluzione siamo noi'¹ ('We are the revolution') onto his photographic poster which he used as his artwork and which showed himself seeming to walk directly towards the viewer, he implicated that we be able to free ourselves in understanding that human beings in general are creators and reviewers. Like this work, there are several other works of Beuys presenting statements or the term freedom within diagrams, often written on blackboards during lectures or other demonstrations of his esthetic and social-political theories. It was symptomatic for him that he not only made drawings, sculptural works, plastic ensembles, environments and performances, which he called actions, but that he also gave countless lectures for students, exhibition visitors and members of political organizations. The diagrams drawn with chalk on blackboards which contain his general view on matters such as the organization of the cosmos, the mind, art and the social or judicial order, were meant as a support for his talks. Mostly afterwards, collectors and gallery owners were eager to fix the chalk-drawings before they would vanish forever. Very often not only the word 'freedom' appears in the diagram, but also names of philosophers, such as the main characters of the so called German idealism of the time of the Romantics: Fichte, Schelling and Hegel. I haven't heard this particular lecture of 1972 for which this diagram was written,² and there exists no registration of the spoken text, but one can construct why Beuys did write the name of Schelling on this blackboard. Both Friedrich Wilhelm Joseph Schelling (1775-1854) and Beuys are connected in their concept of freedom. Therefore it seems reasonable to compare Schelling's essay *Über das Wesen der menschlichen Freiheit* (1809)³ with Beuys' thoughts about the same subject, as he made explicit in his works and quotations.

This is the reason why I will:

1. explain in short Beuys' idea about freedom by his quotations and by a selection of his works,
2. try to sum up the complicated philosophy of Schelling on the concept of freedom, using later also Martin Heidegger's (1889-1976) comments, as stated in his university-lectures, which were published in 1971 entitled *Schellings Abhandlung. Über das Wesen menschlicher Freiheit* (1809), in which he sharpened Schelling's ideas.⁴
3. I want to say a few words about Rudolf Steiner's adaption of Schelling's essay about freedom, as the anthroposopher,

who in his early years wrote an essay about *Die Philosophie der Freiheit*.⁵ As Steiner's many publications were the main source of Beuys' theory he could have discovered Schelling's essay through Steiner.

4. And finally it is necessary to look at Beuys' ideas about freedom again with Schelling's arguments in mind, just to know if Beuys adapted the romantic philosophy or altered it.

For Schelling as well as for Beuys the central questions are human freedom, the role of artistic freedom as a cornerstone, the necessity of the integration of man and nature and finally, the obligation of human beings to work and function in a social community.

As a result of the French revolution of 1789, the subject of Freedom came to play a new role in philosophic and artistic discourse.

But the term 'revolution' and also the term 'freedom' very soon took a more allegorical and even abstract role as a pure potentiality of human beings in the cosmos, in nature and the human society and the argument was about artistic freedom as such. Could the last one be declared as autonomous?

For Beuys the term 'revolution' meant the following: „Unter einer Revolution verstehe ich, dass der Mensch in diesem Sinne [...] sich selbst betrachtet nach seinen Möglichkeiten hin, dass er aber über diese philosophischen Fragen, also über die Menschenerkenntnisfragen hinaus nicht vernachlässigt, was sozusagen am Tage geschieht. Dass er also, indem er sich ausbildet und danach fragt: Wie kann ich mich zu einem besseren Instrument innerhalb der Welt machen? Danach zugleich fragt: Wie geht es meinem Nebenmann, wie geht es meinem Bruder/Also einfach zu fragen: Wie sind die Verhältnisse in der Welt? [...]Also ist da noch zu fragen: Was ist los in unserem politischen System, was kann ich vorschlagen?“⁶ Well, that he proposed a system of direct democracy, referenda and an abolition of the army, is not of main interest for our discussion here, but the fact that he wanted men to reflect about their position and the mistakes they made in the world and what they can do to alter the world for a better future. In his view, these questions form the essence of the word 'brotherhood', which belongs together with 'freedom' and 'equality' to the three main devices of the French Revolution; but nevertheless, Beuys had to accept that there would be a tension between what an individual person wants to change in the world and how society reacts with acceptance or rejection. The only proposal Beuys made to solve this friction was that human beings should understand themselves as revolutionaries and as creators. Every man is an artist, he declared as often as he could,⁷ which because he was misunderstood, he rephrased as: everybody is creative. If one would accept this as the essence of the figure of Christ and not Jesus with his personal biography, then this could be a solution against mistakes: everybody would be interested in reacting against mistakes in the world and in a continuous revolution aimed at renewal and creation. "Is this so difficult to understand?" he asked.⁸ In these arguments he gave art its position in the world of a revolutionary power, obviously demonstrated in his comparison: "creativity = capital". Reflecting his position in the world, man can only understand himself as 'Freiheitswesen' (a being of liberty), who has the task to think, speak and act freely. This form of self-reflection, Beuys declared, is a form of 'inner revolution'.⁹ Furthermore he put this idea into the context of christianity, stating: "Der Mensch hat eine Seele, ein Denkvermögen und zwar auf sehr verschiedenen Ebenen. Er hat einen Willen, und das alles gehört doch in die Kreativitätsforschung hinein. Und ob der Mensch ein freies oder ein abhängiges Wesen ist, und wie frei oder abhängig er ist, das spürt doch erst die Kunst auf. Da fängt es doch erst an, dass der Mensch in den Mittelpunkt rückt, indem er sich allmählich als eine Art Gott erkennt, als eine Art Kreator..."¹⁰ Did the beginning of the Evangelium of Johannes In the Beginning was the word" inspire him to one of his most definite sentence: "Denken ist bereits Plastik."¹¹ It seems so, because his former student Johannes Stüttgen remembers him saying: „Die einzelnen Philosophien sind wie Kunstwerke, sind wie Plastiken zu betrachten. Das ist der richtige Weg.“¹² but, he argued: „Es geht darum, sich in jede Philosophie hineinzubegeben und das Leiden nachzuvollziehen. Mitleiden! Dabei entwickelt sich eine neue Substanz.“ [...] „Wir müssen nun aber zu einer exakten Erkenntnistheorie vorstossen. Dafür ist es erforderlich, das Denken selbst als Vorgang zu betrachten, nicht nur wie bisher, seine Inhalte, sondern als realen plastischen Prozess. Dabei wird sich herausstellen, dass wir selbst die Erzeuger des Denkens sind, dass genau da der Freiheitspol des Individuums entdeckt und real nachgewiesen werden kann. [...] Die Erde bietet die Basis. Wir sind in sie hinabgestiegen. Nur im Widerstand der Materie kann sich der Mensch seine Freiheitskraft erwerben. Nun müssen wir mit der neuerworbenen Freiheitskraft wieder hinaufsteigen zur Idee. Das besagt der Christussatz: Ich werde Dich freimachen.“¹³

Beuys did not remain by his ideas about freedom and his definition of Christ as the incarnation of creative man, he also wanted to bring into being with his art as a forerunner: in 1971 he founded the Organization for Democracy, which in 1972 mainly as a forum for discussions about what should be done in future became his artistic contribution at the global exhibition of the documenta 5 in Kassel in 1972. Furthermore, in the same year he founded the FIU, Free International University for creativity and interdisciplinary research, mainly anthropology and natural science: 'free' because this university acts outside of the public and private universities otherwise and has no fixed location. He also initiated his so-called 'social sculptures'. One of them is the project *Aktion 7000 Eichen* for Kassel,¹⁴ in which trees were planted in and around the city with a basalt-stone standing next to each tree, meaning a realized allegory of the body next to the living soul. Although the philosophers that inspired him, apart from Rudolf Steiner, did not realize the consequences of their idealism, as Beuys did as an acting artist, there are similarities as well as differences between Beuys and these philosophers, this lecture, however, will mainly be focused on one of them, Schelling.

Friedrich Wilhelm Joseph Schelling in 1809 sketched a new teleological cosmos with freedom as a sort of touchstone of it in "the centre" of the world, as he said. Not so much inspired by the French Revolution, although this dated only 20 years before, but by the philosophy of Kant, Leibnitz and his criticism of the philosophy of Fichte and especially of Spinoza. He stated that everything was in a status of becoming which means that it is open and free for another being, for which existence is longing. He designed a world in three steps: 1) the so called 'Ungrund' (no-ground) which is absolute and indifferent, 2) the 'Grund' (foundation), which initiates the 'system' (constitution) for 3) the existence. For Schelling the 'Grund' (Foundation) and the existence both together are called God. The human being takes part in this: on the one hand man is able to feel freedom, and on the other hand human beings knows that freedom is a quality of the system and existence, because of its openness for the future. In this process, which cannot take place without freedom at all, human beings can play a role also apart from God as human beings are able to decide if they want to act in the sense of 'evil' or in the sense of being 'good'. Only in acting reasonable and thus good, can a human being take part in the love of God and will be integrated in the 'Grund' (foundation) and existence. If he wants to act badly, he places himself outside of a future existence and the love of God. This new position, which Schelling offered in his philosophy, was to design a new relationship between the three steps of the genesis as a process of becoming and the place of man in this as being able to decide about his deeds, being good or evil, in his own free will as the bridging principle in this relationship. In this concept, freedom is defined as supernatural because it belongs to the system of existence and is much more than a human feeling. Being a part of God, man gets his freedom and because of his free decision for good and against evil, he will be integrated again in the realm of God which is the central being ('Das Zentralwesen'), he will in fact be bound with God, otherwise he will fall into Nothing which Schelling called 'Ungrund'.

If Beuys had read in Schelling's essay that this reintegration of man into the realm of God as being "directly creative" he would have agreed completely.¹⁵ Probably also with this statement of Schelling: „Gott aber kann nur offenbar werden in dem, was ihm aehnlich ist, in freien aus sich selbst heraus handelndem Wesen; für deren Sein es keinen Grund gibt als Gott, die aber sind, so wie Gott ist.“¹⁶

Furthermore Schelling wrote about the principle of freedom as being with God: „So wenig widerspricht sich Immanenz in Gott und Freiheit, dass gerade nur das Freie, und sowie es frei ist, in Gott ist, das Unfreie, und soweit es unfrei ist, notwendig ausser Gott.“¹⁷ Schelling gave freedom in this sentence a subjectiveness, that freedom was 'das Freie' (the free) and speaking about the opposite as 'das Unfreie' (the unfree), arguing that freedom has an autonomous position from human beings, declaring strictly: „Nur der Mensch ist in Gott, und eben durch dies In-Gott-Sein der Freiheit fähig.“¹⁸

This new system of freedom and necessity, being part of God by a good decision or being nothing by a bad one that is also the consequence of the free will of man, had a fresh effect on thinking. Previously, Kant had offered the idea in his book *Kritik der reinen Vernunft* (1781) that reason and the normalization of the moral laws would be the aim of man when he had to decide freely. But Kant did not integrate this concept of freedom in a new universal order of God. Fichte thought that God was a pure concept of man's mind which was the proof of God's reality, whereas Schelling kept the dualistic idea of God and man, but in a network of relations mainly with freedom as the cornerstone.

So Schelling criticized Fichte and even more Spinoza,¹⁹ because this philosopher designed a pantheism in a static order of determination, where freedom cannot not have any place at all, according to Schelling.

Coming back to Joseph Beuys: in 1981 I wrote an article about Beuys and his inspiration by Richard Wagner. Beuys heard of it and without having read the text, he argued that I had written about him being inspired by the philosophy of Fichte. Therefore he would never agree to the article to be published in a French catalogue for an exhibition he took part in. Well, it was not true at all, I never wrote a word about Fichte and certainly not in relation to Beuys and his work, so it was possible to persuade him about my article. But this little anecdote seems very interesting for our discussion here: he avoided Fichte's vision of a world with God which is totally man-made by his perception and spirit and he definitely would be more involved in Schellings thought of a free man in order to craft his future in good and reasonable shape.

In fact he was mostly inspired by the anthroposoph Rudolf Steiner; when he came back from the Second World War as a former soldier, he found people at the academy in Düsseldorf in 1948 discussing books and essays by Steiner. As Beuys eagerly read the visionary written texts of Steiner, he must have found one of his earliest texts entitled: "Die Philosophie der Freiheit – Grundlagen einer Weltanschauung" (1894). This title makes clear that Steiner also argued about 'Freedom' as being the cornerstone for the constitution of the universe. In a subtitle he named his thoughts "Seelische Beobachtungsergebnisse nach naturwissenschaftlicher Methode" (spiritual results of observation after scientific methods) which contains already in a nutshell the main aims of his later anthroposophy. According to Steiner, there is also a dualism in the term freedom, firstly as being part of human feelings, and secondly apart from man, as a part of the "sinnlichkeitsfreies Denken". A kind of bridge between both parts was indeed possible: „Durch Denkerfahrung erlebt er die Überschreitung jener Grenze, welche der Intellekt durch seine freiwillige Bindung an das nur noch durch „Mass, Zahl und Gewicht-Erforschte“ sich selbst errichtet hat, das von der Sinnenwelt befreite Denken ist Gliedprozess der geistigen Welt. Um so bewusster erfährt sich dieses Denken als in den geistigen Urgründen des Daseins verwurzelt.“²⁰ Steiner does not speak about God, but about the spiritual world as such, to which the act of human perception forms a relationship enhanced by the knowledge of freedom, because the act of perception is, as he wrote, the synthesis of perception and understanding. „Ich wollte darstellen“ he summarised his thoughts, „wie derjenige, der das sinnlichkeitsfreie Denken als ein rein Geistiges im Menschen ablehnt, niemals zum Begreifen der Freiheit kommen könne, wie aber ein solches Begreifen sofort eintritt, wenn man die Wirklichkeit des sinnlichkeitsfreien Denkens durchschaut.“²¹

The similarity to Schelling on the one hand might be clear because of his declaration of freedom as part of a spiritual world with which one can come into contact by the knowledge of freedom and the use of it. On the other hand, there exists Steiner's dissimilarity with Schelling's position by taking a distant position to his naming the spiritual and factual world God and arguing about potential decisions for good or for evil. Beuys most probably took that position, as he never named the potential of evil decisions: in his eyes creativity as such can only be a free decision for good.

Heidegger especially appreciates Schelling's essay because of Schelling's idea not so much to design a system of the world as a static and regulative one (as Kant did), but as a becoming one, a potential, an energy grounded on the longing for something and the will for that to come into being, to create the ground which should be formed in a future existence, the potential of which only can work in freedom. 'Freiheit', he wrote in agreement, is „Selbstbestimmung aus dem eigenen Wesensgesetz“, which means that existence and also human beings, can start freely to act, they are not bound, they are free from something, free to bind themselves to something and – as humans – are free to think.²² When Kant wrote about freedom, he did not point to it as the main relationship between God and men, not so ostentatiously as Schelling, who demonstrated freedom as the power and potentiality as such between 'Grund', 'Existenz' and the 'human being' and that the subject, which is the 'I', could be defined and understood only by the term of freedom.²³ This definition must have been in the line of Beuys. Whether he read Heidegger or not is in our discussion not necessary to know, but as both, Heidegger and Beuys were reading Schelling, they must have understood this point as the main one. Heidegger even wrote about art: „Die Kunst wird mit die massgebende Weise der freien Selbstentfaltung menschlichen Schaffens und zugleich eine eigene Weise der Eroberung der Welt für das Auge und das Ohr.“²⁴

It seems now very important to know, what Beuys actually did say in interviews about Schelling: He mentioned him sometimes, also in a critical way. First of all, he agreed that Kant had to be criticized in his one-sided praise of the ratio and said: „Die Kategoriensysteme Fichtes, Schellings und Hegels wichen erheblich von dem Kants ab.“²⁵ On his

blackboard of 1972 he designed a concept of the world in three steps: 1. The chaos and the will,²⁶ 2. movement and direction, directed with a line, and 3.– after a long line of intersection – which he mostly declared to be a pause for a selection in functional and dis-functional processes– and behind this intersection presented ‘Gegenwartskultur’, idea, thought or form. There exists another drawing called *Partitur*, that Beuys made for Dieter Koepplin in 1969, showing the same design somewhat clearer, although the names of Schelling next to Fichte and Hegel are not mentioned.²⁷ In another drawing, entitled *Evolution* Beuys sketched a big sun to the right as Jupiter (we can say God) and at the bottom to the right again an alchemical process with sal/sel as the becoming result for thought/act/or form and, as he wrote it here: „Erkenntnis: Object/Subject.“²⁸ Furthermore he drew the opposites as a union: materiality plus freedom. According to Beuys, from the German Idealism until nowadays, philosophers mostly were busy with ideas about the material world, whereas they forgot freedom, the reason for creativity. Already in September 1971,²⁹ he told Georg Jappe that freedom was necessary to give man his ‘Selbstbestimmung’ (self determination) for his creation without any determination of his situation, because men are free beings, they belong to a higher nature, which has itself been incarnated into the human. If a human is able to reflect about his own freedom, which can only be reached by creativity, then one gets an idea of what art is going to be. Otherwise, in an interview of the 30th of January 1980 he criticized Schelling, who did not define human potential as a capital as Goethe and Schiller had done. There exists a drawing by Beuys of a tree of life, referring to referendum and revolutionary values, in order to make democracy possible by avoiding political parties. A lot of little cubes are hanging in the tree like fruit with the letter K written on the side: K represents the German word for capital.³⁰ It must be clear that he did not mean money or other forms of economical capital, but capital as a human word for power and the potentiality for a creative thinking, acting and forming. One month later, on 12.10.1971 he stated, by quoting the ideas of the romantic period, that creativity in fact can only be developed, if freedom and individuality are guaranteed.³¹ Only then would it be possible to open science and art to a new and unified definition of creativity, which would give human beings, then more conscious and skilled, a new scientific idea of love and maybe this would have an effect on the political structure in general and in detail. On the 27th of September 1976 he stated to feel spiritually related to the romantic philosophers because of German Idealism and their natural philosophy unifying spiritual science and natural-science. He must have meant Schelling especially, because of his so called ‘nature-philosophy’, but he did not mention him in this interview. He did this in other ones, such as on the 8th of August 1979, the (1972) 8th and the 23rd of November 1979, the 19th of July 1980 and the 30th of January 1982, when ever the discussion was about definitions of man, creativity and freedom.

To sum up this comparison, one can say that Schelling composed a genesis in three parts: ‘Ungrund’, which is the absolute and not-God, ‘Grund’, ‘Existenz’, which both are called God. Whereas Beuys designed a genesis in chaos/will, movement/energy and thought/form/idea as a union of the ‘Plastic’. Both denote love as the aim of everything, the aim that makes it possible to come back to God. For Beuys in fact, love makes it possible to act as a social being and to feel the warmth, the sun, which for him is God.³² So he gave his bronze figure of Christ hanging on the cross the head of a sun.³³ Schelling did not mention Christ at all, but Beuys argued that Christ is the leading figure for human beings, for being free and creative. Schelling’s problem in this werelbbeeld (world view) is the Evil. In the end Schelling gives evil a main role for the free will of man, choosing instead good, which without a choice would not happen. In doing so, good is part of evil, because otherwise a human would never find God and his love. As for Beuys he does not name Evil as an important principle as such, but as an evil evident by a more and more materialistic development in the world as well as in detailed mistakes in society, which for him are anti-creative.³⁴ Schelling did not argue in the name of revolution, his perspective lay completely outside the historical event. But of course, the principle of freedom was a subject of all romantic thinkers of that time, writing more or less in the realm of the French Revolution. Beuys on the other hand kept for himself the memory of the German revolutionary Anacharsis Cloots for his identification. In fact Cloots lost his head under the guillotine, but just before this happened, he bowed to all sides, to the West, the North, the East and the South, always repeating the words: ‘Freiheit, Gleichheit, Brüderlichkeit’.³⁵ Maybe Beuys would have expanded that speech with ‘creativity’, nevertheless he put the bronze head of Cloots, which was in fact formed by one of his female students, in a sort of grave-showcase of glass together with his own lynx-mantle. In doing so he made his own monument, called *Palazzo regale* and a monument for Cloots, which we can understand as his lifelong striving for freedom.

NOTES

¹ Comparison of a text about Joseph Beuys: „La rivoluzione siamo noi, un socialismo liberale e democratico, Joseph Beuys” by Lucio Amelio, Achile Bonito Oliva, Renato Guttuso, Fabio Mauri, Filibert Menna, in *Ubi Fluxus ibi Motus 1990-1962* in *Ubi Fluxus ibi Motus 1990-1962. A cura di Achile Bonito Oliva. Venezia, Ex Granai della Repubblica alle Zitelle (Giudecca), 26 maggio - 30 settembre 1990*, edited by Achile Bonito Oliva (Milan: Nuove Edizioni Gabriele Mazzotta, 1990), 137-140. Exhibition catalogue.

² Diagram-drawing from Documenta 5, Kassel, 1972. Illustration in: Johannes Stüttgen, *Der Ganze Riemen. Der Auftritt von Joseph Beuys als Lehrer – die Chronologie der Ereignisse an der Staatlichen Kunstakademie Düsseldorf 1966–1972*, hrsg. Hessisches Landesmuseum Darmstadt (Köln: Verlag der Buchhandlung Walter König, 2008), 972.

³ F. W. J. Schelling, *Über das Wesen der menschlichen Freiheit* (1809), einl. u. anm. v. Horst Fuhrmann (Stuttgart: Reclam-verlag, 1964).

⁴ Martin Heidegger, *Schellings Abhandlung über das Wesen der menschlichen Freiheit (1809)*, hrsg. v. Hildegard Feick (Tübingen: Max Niemeyer Verlag, (1971) 2. durchges. Aufl. 1995).

⁵ Quoted in: Johannes Hemleben, *Rudolf Steiner in Selbstzeugnissen und Bilddokumenten* (Reinbek bei Hamburg: Rowohlt Verlag, (1963) 1977), 62-65.

⁶ *Joseph Beuys. Provokation Lebensstoff der Gesellschaft / Kunst und Antikunst (Podiumsdiskussion „ende offen. Kunst und Antikunst“ zwischen Max Bense, Joseph Beuys, Max Bill, Arnold Gehlen, Wieland Schmied, 27 Januar 1970)*, einl. Eugen Blume (Köln: Buchhandlung Walter König, 2003), 35. Nr. III der Schriftenreihe des Joseph Beuys Medien-Archivs, Heft mit DVD.

⁷ For example in: *Gespräche mit Beuys - Joseph Beuys in Wien und am Friedrichshof. Friedrichshof, Hochschule für angewandte Kunst, Wien* (Klagenfurt: Ritter-Verlag, 1988), 131.

⁸ Ibidem, 52.

⁹ „Beuysnobiscum,” in *Joseph Beuys. Kunsthau, Zürich, 26 November 1993 - 20 Februar 1994* (Zürich: Pro Litteris, Kunsthau, cop., 1993), 279-280. Exhibition catalogue.

¹⁰ *Vorträge zum Werk von Joseph Beuys*, hrsg. v. Arbeitskreis Block Beuys Darmstadt im Verein der Freunde und Förderer des Hessischen Landesmuseums Darmstadt (Darmstadt: Verlag Jürgen Häusser, 1995), 94.; Compare: *Ein Gespräch/una discussione. Joseph Beuys, Jannis Kounellis, Anselm Kiefer, Enzo Cucchi*, hrsg. v. Jacqueline Burckhardt (Zürich: Parkett-Verlag, 1986), 104-105.

¹¹ *Joseph Beuys - Denken ist bereits Plastik. Zeichnungen zur plastischen Theorie aus der Sammlung van der Grinten*, Museum der Stadt Langen, Altes Rathaus, 25.1.1991 - 1.4.1991 (Langen: Magistrat der Stadt Langen, 1991). Exhibition catalogue.

¹² Stüttgen, *Der Ganze Riemen*, 135.

¹³ Stüttgen, *Der Ganze Riemen*, 136.

¹⁴ See Beuys’ opinion in: *Gespräche mit Beuys*, 1988, 67

¹⁵ Schelling, *Über das Wesen der menschlichen Freiheit*, 56

¹⁶ Ibidem, 57

¹⁷ Ibidem, 58

¹⁸ Ibidem, 132 (1781)

¹⁹ Ibidem, 48-50

²⁰ Steiner paraphrased by Hemleben in: Hemleben, *Rudolf Steiner in Selbstzeugnissen und Bilddokumenten*, 62.

²¹ Steiner quoted by Hemleben in: Hemleben, *Rudolf Steiner in Selbstzeugnissen und Bilddokumenten*, 64.

²² Heidegger, *Schellings Abhandlung über das Wesen der menschlichen Freiheit*, 106.

²³ Ibidem, 111

²⁴ Ibidem, 38

²⁵ Wolfgang Zumdick, *Der Tod hält mich wach. Joseph Beuys – Rudolf Steiner. Grundlagen ihres Denkens*, überarb. neuausg. (Dornach: Pforte Verlag, 2006), 118-119, and footnote 42. The author does not write about the relation: Beuys/Schelling.

²⁶ As for the meaning of the ‘will’ see: Beuys, *Provokation Lebensstoff*, 40.

²⁷ Joseph Beuys, *Partitur für Dieter Koepplin* (1969) private collection, Munich. Illustrated in *Joseph Beuys. Natur - Materie - Form. Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen, 30 November 1991 - 9 Februar 1992*, hrsg. u. Texten v. Armin Zweite (München: Verlag Schirmer & Mosel, 1991), 12. Exhibition catalogue.

²⁸ *Beuys. Die Revolution sind wir*, hrsg. v. Eugen Blume und Catherine Nichols (Göttingen: Steidl-Verlag, 2008), 313. With a text of Volker Harlan, 365ff. Exhibition catalogue. Nationalgalerie im Hamburger Bahnhof-Museum für Gegenwart, Berlin im Rahmen der Ausstellungsreihe *Kult*

des Künstlers, 3 Oktober 2008 - 25 Januar 2009.

²⁹ The following interviews are summarized in: Monika Angerbauer-Rau, *Beuys Kompass, ein Lexikon zu den Gesprächen von Joseph Beuys* (Cologne: Dumont Verlag, 1998).

³⁰ Diagram of a plastic-sack for a street-action in Hohe Str. in Cologne, 1971.

³¹ Theodora Vischer did not write anything about Schelling, Fichte or Hegel in: Theodora Vischer, *Beuys und die Romantik* (Köln: Walter König, 1983).

³² *Beuys. Die Revolution sind wir*, 198.; Zumdick, *Der Tod hält mich wach. Joseph Beuys – Rudolf Steiner*, 28 and footnote 39.

³³ For his meaning about the sun or light, see: *Gespräche mit Beuys. Joseph Beuys in Wien und am Friedrichshof*, 126

³⁴ Stüttgen, *Der Ganze Riemen*, 135.; Compare: Zumdick about the Evil in Steiners's thoughts in: Zumdick, *Der Tod hält mich wach. Joseph Beuys – Rudolf Steiner*, 59.

³⁵ Zumdick, *Der Tod hält mich wach. Joseph Beuys – Rudolf Steiner*, 139.

BIBLIOGRAPHY

Angerbauer-Rau, Monika. *Beuys Kompass, Ein Lexikon zu den Gesprächen von Joseph Beuys*. Cologne: Dumont-Verlag, 1998.

Beuys, Joseph. *Partitur für Dieter Koeplin*. In *Joseph Beuys. Natur - Materie - Form. Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen, 30 November 1991 - 9 Februar 1992*. Hrsg. u. Texten v. Armin Zweite, 12. München: Verlag Schirmer & Mosel, 1991. Exhibition catalogue.

Beuys. Die Revolution sind wir. Hrsg. v. Eugen Blume und Catherine Nichols. Göttingen: Steidl-Verlag, 2008. Exhibition catalogue.

„Beuysnobiscum.“ In *Joseph Beuys. Kunsthau, Zürich, 26 November 1993 - 20 Februar 1994*, 279-280. Zürich: Pro Litteris, Kunsthau, cop., 1993. Exhibition catalogue.

Ein Gespräch/una discussione. Joseph Beuys, Jannis Kounellis, Anselm Kiefer, Enzo Cucchi. Hrsg. v. Jacqueline Burckhardt. Zürich: Parkett-Verlag, 1986.

Gespräche mit Beuys. Joseph Beuys in Wien und am Friedrichshof. Friedrichshof, Hochschule für angewandte Kunst, Wien. Klagenfurt: Ritter-Verlag, 1988.

Heidegger, Martin. *Schellings Abhandlung über das Wesen der menschlichen Freiheit (1809)*. Hrsg. v. Hildegard Feick. Tübingen: Max Niemeyer Verlag, (1971) 2. durchges. Aufl. 1995.

Hemleben, Johannes. *Rudolf Steiner in Selbstzeugnissen und Bilddokumenten*. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt Verlag, (1963) 1977.

Joseph Beuys - Denken ist bereits Plastik. Zeichnungen zur plastischen Theorie aus der Sammlung van der Grinten. Museum der Stadt Langen, Altes Rathaus. Langen: Magistrat der Stadt Langen, 1991. Exhibition catalogue.

Joseph Beuys. Provokation Lebensstoff der Gesellschaft / Kunst und Antikunst (Podiumsdiskussion „ende offen. Kunst und Antikunst“ zwischen Max Bense, Joseph Beuys, Max Bill, Arnold Gehlen, Wieland Schmied, 27 Januar 1970). Einl. Eugen Blume. Köln: Buchhandlung Walter König, 2003.

„La rivoluzione siamo noi, un socialismo liberale e democratico, Joseph Beuys“ by Lucio Amelio, Achile Bonito Oliva, Renato Guttuso, Fabio Mauri, Filibert Menna. In *Ubi Fluxus ibi Motus 1990-1962 in Ubi Fluxus ibi Motus 1990-1962. A cura di Achille Bonito Oliva. Venezia, Ex Granai della Repubblica alle Zitelle (Giudecca), 26 maggio - 30 settembre 1990*, edited by Achile Bonito Oliva, 137-140. Milan: Nuove Edizioni Gabriele Mazzotta, 1990. Exhibition catalogue.

Schelling, F. W. J. *Über das Wesen der menschlichen Freiheit (1809)*. Einl. u Anm. v. Horst Fuhrmann. Stuttgart: Reclam-verlag, 1964.

Stüttgen, Johannes. *Der ganze Riemen. Joseph Beuys - der Auftritt als Lehrer an der Kunstakademie Düsseldorf 1966-1972*. Hrsg. v. Hessischen Landesmuseum Darmstadt. Köln: Verlag der Buchhandlung Walther König, 2009.

Vischer, Theodora. *Beuys und die Romantik*. Köln: Walter König, 1983.

Vorträge zum Werk von Joseph Beuys. Hrsg. v. Arbeitskreis Block Beuys Darmstadt im Verein der Freunde und Förderer des Hesischen Landesmuseums Darmstadt. Darmstadt: Verlag Jürgen Häusser, 1995.

Zumdick, Wolfgang. *Der Tod hält mich wach. Joseph Beuys – Rudolf Steiner: Grundlagen ihres Denkens*. Dornach: Pforte Verlag, 2006.



Ezra BENUS, Tamara BREUGELMANS, Cristina BUTA, Sepp ECKENHAUSSEN, Astrid KERCHMAN, Christa- Maria LERM HAYES, Emily RHODES, Jeroen DE SMALEN, Frederike SPERLING

STRIJD ∞ – A PERFORMATIVE EXHIBITION

Contemporary art can intervene directly at crucial times of protest or historical change. The ways in which it accomplishes this are as diverse as the contexts to which it responds. We would here like to point to just one project, *Strijd ∞*, an exhibition inaugurated in March 2015 in Amsterdam, which has been shown further afield, morphed into various formats and through which the experimental exhibition project *Strijd ∞* aimed to support and complement the visual culture of protest at the Maagdenhuis (seat of the Board of the University of Amsterdam). The building was appropriated by staff and students in response to severe cuts to the Humanities budget, the eviction of students from a previously occupied building and, generally, the more and more managerial and financial emphasis at the university – in Amsterdam and elsewhere. The protest was covered in the press internationally and protesters at other universities referenced Amsterdam and linked with the main student and staff initiatives, de Nieuwe Universiteit (DNU) and ReThink UvA respectively.¹ As an art-historical initiative, *Strijd ∞* is rooted in Warburgian thinking, combined with contemporary solidarity.

This initiative grew out of an art-historical undergraduate module, led by Christa-Maria Lerm Hayes, which had as its main case study discussed the Van Abbemuseum Eindhoven's and the International Art Academy Ramallah's (IIAP) *Picasso in Palestine* project, 2011.² The Van Abbe and the IIAP transported Picasso's canonical painting *Buste de femme* (1943) from The Netherlands to Palestine to bring to light all practical and legal hurdles that exist and complicate a project that would be unremarkable elsewhere: a simple art loan. In doing so, they acted in Picasso's

own interest, while simultaneously challenging the contradiction between modernist ideals of universalism with which *Buste de femme* is imbued - including 'art for humanity' - and the contemporary international jurisdiction that systematically limits the Palestinians free movement, safety and culture in their daily lives. *Strijd ∞* was thus borne from an appreciation of what one can broadly call performative exhibition-making, or, more broadly, experimental institutionalism.³ There was no canonical artwork to be 'used' in Amsterdam, however, and we wished to act quickly and create a professional, but also cheap and ultimately 'removable' exhibition.

Compilation of Material

We drew on the experience and sources of a photo exhibition curated ten years earlier for an anniversary of the founding of the university's student union, as well as images available at the Amsterdam Museum and on the internet. The material that initially constituted *Strijd ∞* includes historical documentary photographs, (reproductions of) visual art, (reproductions of) historical protest posters and wall texts. Notably, the selected material not only gave a visual overview of the Maagdenhuis' history of protests and other student and staff protests, but also of the creativity involved in all such protests (singing, poster-design, organizing lectures and cultural events). The images were all copied on A3 paper (using university photocopiers) and the edges were surrounded with red and white 'police' tape. Hung in the appropriated Maagdenhuis, *Strijd ∞* complemented the protest's visual culture and adopted its DIY aesthetics, whilst remaining clearly distinguishable. The red and white tape that we decided to use - reminiscent of the tape the police use when marking off a certain place - stresses the urgency of the message that we wanted to convey with our exhibition and perhaps was also a provocation towards the police and the violent way in which they acted towards - and eventually evicted - the protestors.

We have always considered *Strijd ∞* to be an ongoing project and seeing as there were multiple student protests going on - or sparking up - at the same time, we wanted to show our solidarity towards our fellow protestors in other countries. Thus, we started creating 'care parcels': full sets of exhibition panels accompanied by a letter of solidarity, instructions for display, bluetack, and red and white tape. The idea behind our care parcels was that we would send a complete set of our exhibition to other university protest movements, able to be mounted anywhere else easily. In turn, they could add documents of their own protests to the exhibition's tumblr-page and later its website - as an ongoing and organic exhibition; hence our name: infinite struggle. For instance, the *Strijd ∞* exhibition was mounted in a lecture room at the Freie Universität in Berlin to accompany the lecture series *The Art of Protest* with speakers like W.J.T. Mitchell,⁴ Ariella Azoulay, Gregor Raunig and Oliver Marchart. In return, they allowed us to participate in the lecture series via Skype. That gave us opportunities to meet and create more 'care parcels'. The one sent to the FU was apparently removed by cleaners there.

Gradually, *Strijd ∞* developed from a documentary exhibition that sought to focus and mobilise an important and effective history of protest for present and future democratic changes in the university, into a self-reflecting research project examining the possibilities of contemporary curatorial practice. As an open-source and growing exhibition, *Strijd ∞* has been on display at several locations of the University of Amsterdam; the Freie Universität (FU) Berlin; Goldsmiths College London; The EYE Film Museum Amsterdam (for an evening of a 'research lab' led by students) and Basis voor Actuele Kunst (BAK), Utrecht (accompanied by an event with Charles Esche, Emma Mahony, Ahmet Ögüt and Gregory Sholette, 18 May 2016). At BAK, but especially already in May/June 2015 at the Van Abbemuseum, Eindhoven, the project changed in nature. At every occasion *Strijd ∞* was exhibited from then on, installation shots were taken and these were added to the exhibition material along with complementary wall text panels. As such, *Strijd ∞* overtly reflects on it being an exhibition: the origins in the site of protest are clearly seen, however, art, curating and the museum become overtly involved. This conjures them up as further practices and sites of research, as well as seeks to bridge university protests with protests in art spaces. In 2011, a new Dutch government radically cut the art budget. The resulting protests were heartfelt, but not well organized - and did not elicit much response from universities. *Strijd ∞* may not be successful in joining forces, but it at least gestures towards a common cause by inhabiting both spaces. At the Van Abbemuseum, *Strijd ∞* came to be exhibited within the framework of Ahmet Ögüt's retrospective. His *Silent University*, involving refugee academics, is clearly inspired by Beuys' FIU, but caters for those who now need a forum to 'barter' education in order to be what is necessary for their lives.

Strijd ∞'s proliferating exhibition history gave us the opportunity to adjust the format to different constituencies. In the new Art History and Cultural Studies Department of the UvA (the old building was a casualty of real estate speculation), a reading table with books on art and politics was installed, as well as a pin board added: teaching and learning resources, as well as means for a reflection on the role of art (exhibitions) in protests in general. The exhibition became a reading room and a classroom, as e.g. Occupy Wall Street had been.

Currently, the exhibition lives on its website⁵ and can be added to and / or printed / installed freely by others. Several publications on *Strijd ∞* have been created, including an entry in *The Nomos of Images: Manifestation and Iconology of Law*.⁶ Furthermore, we organized a symposium on "art, activism and the university" at BAK (as mentioned with lectures by Emma Mahony, Gregory Sholette, Charles Esche, and Ahmet Ögüt). A book publication is also envisaged. Recently, *Strijd ∞* and complementary documentary material have been collected by the International Institute of Social History archive, to be consulted by contemporary and future protesters, exhibition-makers and researchers.

***Strijd ∞* and the internet**

Strijd ∞ stays true to its essence as a living/performative curatorial initiative, in part because of the internet's capabilities on many fronts. This might seem to be obvious or trivial, but the importance of the internet as a tool and mirror for the democratization and also for the *Strijd ∞* group's curatorial practice and goals cannot be overstated. An internet page is characteristically referred to as a 'cool' medium, in the terminology of media theorist Marshall McLuhan, who accounts for the way *Strijd ∞* exists on the internet. Hot pages are 'linear, clear, unambiguous, high resolution', while cool pages are 'cluttered, soft, ambiguous, and changeable' and the cool medium has a 'multisense mode of transmission'.⁷ The exhibition, as it is on the website, utilizes a plethora of modes of transmission of protest and information, such as re-disseminating photographs of the protests, or (more indirectly) showing photographic documentation of the different physical installations of *Strijd ∞*, a video recording of lectures of the event at BAK and plain text describing the history of the protests and the chronology of the *Strijd ∞* exhibition itself.

Strijd ∞ originally had a tumblr blog page, but the capabilities of that were insufficient, once *Strijd ∞* extended its mission as a self-reflexive and more widespread curatorial endeavor and so the website was created in its place. The website was only published and utilized at the end of August 2015, months after the end of the Maagdenhuis appropriation and the presence of *Strijd ∞* at the Van Abbemuseum and the FU, but it quickly became a means for the continuation of our group's work and the hub for the exhibition's 'snowball' distribution. It also enabled the extension of Ezra Benus' involvement in the group, despite the fact that his year at the UvA as an exchange student had come to an end and he returned to New York. Skype meetings now enable continuous involvement - and the internet creates ways in which remote participation is possible and vital. The work, however, could not have been begun without the Maagdenhuis as a hub and without the group of students coming together in a classroom in the first place. Now virtual means help to bridge the gap between face-to-face meetings. It is also the case that personal connections have spawned the additional installments of the exhibition. 'Purely' internet-enabled contact led to the exhibition at the FU, Berlin. The others involved us personally installing the exhibition (differently) again and again.

The protests at the UvA, though far from over, can be deemed as gaining considerable success in terms of the outcomes of the administrative and cultural changes that have taken place or are underway: the University's Board members resigned one by one; two committees were installed to investigate Finances and Real Estate, as well as Democratization and Decentralization. They have reported. The latter committee effected a referendum (December 2016), the outcomes of which are already envisaged: an inclusive Senate, as well as a Charter of principles that will form the basis for how we will work at the University. About two thirds of staff (more among students) wish there to be change in the management structure of the university. How changes in this latter area will be implemented is as yet unknown. Further reform will take time and energy.

The relative success of the protest in 2015, as opposed to some of the previous ones at the UvA, was aided in part by the specific enabling function of the internet age. This culture of the internet is known as the age of secondary oral culture, which "is the re-emergence of an oral type of discourse within literate cultures; it is a mixture of literate, oral, and electronic cultures in contemporary discourse".⁸ This term, coined by media theorist Walter Ong, has socio-



1



2



3

Images from:
<http://www.strijdinfinitum.com>

1, 2, 3
 Strijd at the occupied Maagdenhuis



4



5



6

4, 5,
Janneke Van Loon's work
included in Strijd at
Maagdenhuis
6
Strijd at the UvA Art History
Department

political ramifications, because secondary orality generates a sense for groups immeasurably larger than those of primary oral culture – McLuhan’s ‘global village’. Moreover, before writing, oral folk were group-minded because no feasible alternative had presented itself. In our age of secondary orality, we are group-minded self-consciously and programmatically.⁹

There is no question that the sharing of information and organizing of the protest through social media, created a ‘group-minded’ democratic culture in the occupation of the Maagdenhuis, where The New University (DNU), ReThink UvA and The University of Colour came into existence - in the analogue world. It is a truism that the internet also divides attention and aids participants of a movement speaking to like-minded people only, which is not conducive to effecting social change. *Strijd ∞* now provides opportunities to reflect on the modalities of change, as when Martha Rosler came to teach at the UvA as Stedelijk Museum / RKD / OSK Visiting Fellow in January 2017. She was particularly pleased to see the exhibition materials and linked her art-based struggles since the Vietnam War to the insight that people make changes and such projects gather these people around them (whether virtually enabled or not).

The digital presence of the groups just named and *Strijd ∞* marks the continued investment of people in the common cause - and aids international networks at a time when the urgency of our work only seems to be increasing. The internet version of the exhibition aids the real-time display in various places, where the infinite and global struggle for democratic education in the humanities and education at large are being discussed and fought for. The performative quality of the exhibition is, we hope, further enhanced by its accessibility to a global audience by way of the website and articles such as this.

Warburgian Rootedness

It is possible to discern similar forms of protest and gestures of solidarity in various times and locations. The images included in *Strijd ∞* show protesters from different decades with very similar body language: interlocking arms, sitting on the floor cross-legged, raised fists, determined looks, intense conversations with widespread arms, singing together in a circle, etc. Taken out of the chronological context of the exhibition, it is often hard to tell whether an image depicts the 1969 or 2015 protests, or any of the ten instances of university protests in Amsterdam in between. Not all gestures of protest, however, were always part of the ‘Maagdenhuis tradition’. Adopted from the Occupy movement, for instance, ‘common assemblies’ and ‘temperature checks’ were central to the repertoire of the 2015 protests and had not been used in the Maagdenhuis before. Thus, the various gestures of protest show both locally bound transhistorical solidarity and contemporary transnational solidarity.

Strijd ∞ does not wish to suggest protesters are caught in loopholes, bound to act like their predecessors or peers – or that it is futile to protest. Those academics at the UvA who are currently in positions of power find themselves confronted with their own active participation in the 1979 occupation etc. Thus an ‘us and them’ division was avoided. When many students and staff members ask the question what a university is, that inquisitive stance is shown to have a tradition at this institution. By extension, *Strijd ∞* shows both venerable university history and a root for the excellence of the institution.

An image or gesture is never singular, but is also never merely a duplicate. In every act of repetition the recurring gestures and tropes, Aby Warburg’s *pathos formulae*, are transformed to fit changing contexts. Observing such diachronic gestures reveals the affective quality of the protest and, in Warburg’s wake, we analyze a continuum of moves between rationality and irrationality: the continuous fight for things to work (a university to operate) according to well-reasoned and rounded arguments, rather than being reduced to facile number-crunching that hides hunger for power and feelings of inadequacy in equal measure. Values and facts will never coincide, but – as Warburg was himself incessantly trying¹⁰ – the evidence that *Strijd ∞* provides of generations of academic communities tackling this rift again and again has nothing short of humble heroism. In showing the visual history of university protests, while not suggesting any determining mechanism for the behaviour or an easy solution for the success of current and future protests, *Strijd ∞* tries to provide a productive sense of transhistorical and transnational solidarity.

Between protest and institution

The Bungenhuis and Maagdenhuis occupations by students and staff protesters in February 2015 responded not only to severe austerity measures within the University of Amsterdam's Faculty of the Humanities, but also respond to the broader neoliberal tendencies of financialisation, economic inequality, gentrification, delocalization, workers' exploitation, social stratification and instability that characterizes the modern welfare state.¹¹ Capitalism's deficiencies are reflected in many recent working-class uprisings and socio-political protests around the world. As W.J.T. Mitchell rightly notes, "the Occupy movement [...] is thus the verbal-visual image that unites the revolutionary movements from the Arab Spring to Occupy Wall Street".¹² While all these movements are fundamentally distinct in their origins and tactics, *occupation* fundamentally resides on the insistent and imperative collective demand for being heard. *Occupatio* is a seizure, a rapid appropriation of public or institutionalized ground and a "tactic of taking the initiative in a space where one knows in advance that there will be resistance and counterarguments".¹³ The protest site offers a shared platform for assembly, speech and action, while *Strijd ∞* enriches, records and reflects on such processes. In light of the protests' immediacy and call for civil action, how can we account for the role of the project as a curatorial one?¹⁴

As a performative curatorial project, *Strijd ∞* aligned itself with the democratic ideas of the protests, yet at the same time remains an independent, growing project. A transient form of archival and activist expression, *Strijd ∞* does not rest on an aestheticized assemblage of precious artworks, but rather embodies and circulates the historical moment of re-instituting democracy and remembering its autonomous values. Through its continuity after the Maagdenhuis events in various spaces from the occupied building to the university round-table and to the art museum, *Strijd ∞* can be seen as an irregular curatorial object. By bringing the UvA protests' visual archive and its symbolic meaning within the institutionalized museum space, it can thus transfer ideas and has the tendency to bridge the gap between 'the street' and the institution. The exhibition's presence at BAK, The Van Abbemuseum, FU, in the virtual space or more recently, in November 2016 at one of the working conferences *Commoning UvA*, attest to its versatile and productive nature. As a form of curatorial activity, it remains a collective and ongoing mode of 'occupying' the public, institutional and individual consciousness.

Making the Common

Essential to understanding the way in which *Strijd ∞* contributes to making the common, a term that will be elaborated, is a further contextual description of the appropriated Maagdenhuis. During the time it was occupied by protesters, the doors of the Maagdenhuis were always open, effectively making the building accessible to anyone interested in being there, including students, staff, homeless people, members of the University Board, safety guards continuing their usual jobs, journalists, fellow protesters etc. A flourishing program of lectures, concerts, workshops, debates, film screenings, general assemblies, a community kitchen and other activities was established that can in hindsight be grouped under the general theme of '(creating) direct democracy'. For instance, David Graeber ('We are the 99%') gave a lecture and activist musician Typhoon performed a concert. Needless to say, all of these events and activities were free of charge. Furthermore, a myriad of (connected) social and activist movements sprung up in and around the Maagdenhuis protest, including, as mentioned, Humanities Rally, The New University, University of Colour, and ReThink. Many of these initiatives still exist, often developed or devolved into institutionally embedded formations and continue to connect people in action. Thus, the appropriated Maagdenhuis was no longer the gated seat of the University Board, nor a public (i.e. state-governed and -regulated) space, but rather a community-governed space for gathering, action and creation: a commons. Through collective action - physical as well as mental - the protesters performatively formed a community and with that community occupied a building and in that building constituted a shared space for the co-creation of knowledge, culture and change. Hence, the entire appropriation of the Maagdenhuis can be characterized as a project of 'making the commons'.

Michael Hardt and Antonio Negri are fond users of the term 'the common' (in singular), which they define twofold as "the common wealth of the material world - the air, the water, the fruits of the soil, and all nature's bounty [...]" and "[...] those results of social production that are necessary for social interaction and further production, such as knowledge, languages, codes, information, affects, and so forth".¹⁵

In the case of knowledge and social relations, especially the second category of the common is of importance. Hardt and Negri describe the production of this part of the common as dual: ‘the common is produced and it is also productive’.¹⁶ The relation between an individual or collective and the common is thus always one of performativity. Moreover, there is a third component to this relation: a use of the common that creates the common is always performed in common. This is evident when looking at language, to take Hardt and Negri’s example: “our power to speak is based in common, that is, our shared language; every linguistic act creates the common; and the act of speech itself is conducted in common, in dialogue, in communication”.¹⁷

What can be discerned in the images of protest in *Strijd ∞* is exactly this kind of performative action of making the common by using the common in common. The protesters receive their power to act from a common repertoire of protest (to speak and act out - in a physical way - the democratic right to resist); the actions of the protestors contribute to the repertoire of protest; the protestors’ acts of protest are always directed **against** someone or something and performed **with** others, making the protest an inherently social act. In this specific case, the last point is of great importance, as the common protest created the community of protesters, which in turn created the site of direct democracy in the Maagdenhuis. What *Strijd ∞* shows by juxtaposing pictures of the performative repetition of gestures of protest at the UvA is the politically significant “recognition that [...] social bodies [are] produced and continually reproduced through our everyday performances [and] that we can perform differently, subvert those social bodies and invent new social forms”.¹⁸

The making of the common, then, can be recognized as an important project of creating (direct) democracy. *Strijd ∞* relates to this project through showing, in a Warburgian manner, images – trans-historical tropes - of the performance of people that makes the commons. With this exhibition, we acknowledge the importance of the commons in the university in as well as in neoliberal society in general and hope to contribute to the promotion of democratic values and their performance in a visual way - questioning and challenging, in the process, currently dominant regimes of distribution of the sensible (to borrow Jacques Rancière’s term). According to this acknowledgement, we work in close collaboration with Commoning UvA, an interdisciplinary group of students and researchers at the University of Amsterdam and further afield that seeks to promote the transformation of systems and discourses informed by the commons ecology of thought.

We hope that the exhibition will continue to function as a reminder of the principle of the university being the common intellectual property of the academic community, of the immense intellectual and creative energy expended in protesting and reforming education over time, that it may travel further and have encouraging and even (however obliquely) have tangible positive effects elsewhere.

NOTES

¹ <http://www.rethinkuva.org>; De Nieuwe Universiteit; <http://universityofcolour.com>.

² Els Roelandt, ed., *Picasso in Palestine, A prior magazine #22*, Ghent: A prior 2013, <http://aprior.schoolofarts.be/pdfs/APM22.pdf>. Christa-Maria Lerm Hayes herself had researched Joseph Beuys’ work and is thus interested in artists’ educational initiatives, such as Beuys’ Free International University for Interdisciplinary Research, from 1973 onwards, which still exists in Amsterdam. In 2014 she curated an exhibition in Belfast, in order to hold in it a workshop for elected representatives of the Northern Irish Assembly: *Equilibrium? Royden Rabinowitch: Historical Turning Points and Artists’ Solidarity*, Golden Thread Gallery, Belfast, 9-29 January 2014. This exhibition shares methodological traits with *Picasso in Palestine*.

³ Charles Esche, “Coda: The Curatorial,” in Jean-Paul Martignon, ed., *The Curatorial: A Philosophy of Curating* (London, Oxford: Bloomsbury, 2013), 241-244.

⁴ W.J.T. Mitchell, *Cloning Terror: The War of Images, 9/11 to the Present* (Chicago: U of Chicago P, 2011). When Mitchell speaks about the scopic regimes of the ‘War on Terror’ serving to repeat violence, the ‘repetition’ of images of peaceful protest may create reminders of successful movements of democratization - and repeat them.

⁵ <http://www.strijdinfinit.com/>.

⁶ Christa-Maria Lerm Hayes, Ezra Benus, Tamara Breugelmans, Sepp Eckenhaussen, Astrid Kerchman, Emily Rhodes, Jeroen de Smalen, Frederike Sperling: “*Strijd ∞*”, in *Aesthetics of Resistance, Pictorial Glossary, The Nomos of Images*, blog of the Minerva Research Project ‘The Nomos of Images’, Max-Planck-Institute for Art History in Florence, 3 December 2015. <http://nomoi.hypotheses.org/259>.

⁷ Edmond H Weiss. ‘From Talmud Folios to Web Sites: HOT Pages, COOL Pages, and the Information Plenum,’ *IEEE Transactions on Professional Communication* vol. 41 no. 2 (1998): 97, 100.

⁸ Liliana Bounegru, “Secondary Orality in Microblogging,” *Masters of Media Blog*, University of Amsterdam, October 13, 2008.

⁹ Walter J. Ong, *Orality and Literacy: The Technologizing of the Word* (London: Methuen, 1982), 136.

¹⁰ For some of the political implications of Warburg’s work see: Christa-Maria Lerm Hayes, “Das Jüdische Erbe in Aby Warburg’s Leben und Werk,” *Menora 5: Yearbook for German-Jewish History 1994*, ed. Julius H. Schoeps, Salomon Ludwig Steinheim Institute of German-Jewish History at the University of Duisburg (Munich, Zurich: Serie Piper, 1994), 141-169.

¹¹ For a more detailed discussion and in-depth account of the relation between capitalism, the positioning of the creative class and the Occupy movement see Martha Rosler’s essay “The Artistic Mode of Revolution: From Gentrification to Occupation,” *e-flux*, March 2012, <http://www.e-flux.com/journal/33/68311/the-artistic-mode-of-revolution-from-gentrification-to-occupation/>, and the interview with Noam Chomsky “Conversations with History” at the Institute of International Studies, UC Berkeley, <http://globetrotter.berkeley.edu/people2/Chomsky/chomsky-con2.html>.

¹² W.J.T Mitchell, “Image, Space, Revolution: The Arts of Occupation,” *Critical Inquiry* 39.1 (Autumn 2012): 11.

¹³ Quoted in: H. A. Kelly, “Occupatio as Negative Narration: A Mistake for Occultatio/Praeteritio,” *Modern Philology* vol. 74 (Feb. 1977): 311–315.

¹⁴ We remember Martha Rosler’s scepticism regarding art’s potential for bringing social change. She notes that ‘people and movements make social change’ while the art’s task is to shape their feelings and energies. 8 January, 2017. Stedelijk Museum Amsterdam.

¹⁵ Michael Hardt and Antonio Negri, *Commonwealth* (Boston: Harvard UP, 2009), vii.

¹⁶ Michael Hardt and Antonio Negri, *Multitude: War and Democracy in the Age of Empire* (London: Penguin, 2006), 197.

¹⁷ Ibidem, 201.

¹⁸ Ibidem, 200.

BIBLIOGRAPHY

Bounegru, Liliana. “Secondary Orality in Microblogging.” *Masters of Media Blog*. University of Amsterdam. October 13, 2008, <http://mastersofmedia.hum.uva.nl/blog/2008/10/13/secondary-orality-in-microblogging/>.

Esche, Charles. “Coda: The Curatorial.” In Jean-Paul Martignon, ed., *The Curatorial: A Philosophy of Curating*, 241-244. London, Oxford: Bloomsbury, 2013.

Hardt, Michael and Negri, Antonio. *Commonwealth*. Boston: Harvard UP, 2009.

Hardt, Michael and Negri, Antonio. *Multitude: War and Democracy in the Age of Empire*. London: Penguin, 2006.

Kelly, H. A.. “Occupatio as Negative Narration: A Mistake for Occultatio/Praeteritio.” *Modern Philology* vol. 74 (Feb. 1977): 311-315.

Lerm Hayes, Christa-Maria; Benus, Ezra; Breugelmans, Tamara; Eckenhaussen, Sepp; Kerchman, Astrid; Rhodes, Emily; Smalen, Jeroen de; Sperling, Frederike. “*Strijd ∞*,” *Aesthetics of Resistance, Pictorial Glossary, The Nomos of Images*, blog of the Minerva Research Project The Nomos of Images, Max-Planck-Institute for Art History in Florence, 3 December 2015. <http://nomoi.hypotheses.org/259>.

Lerm Hayes, Christa-Maria. “Das Jüdische Erbe in Aby Warburg’s Leben und Werk.” *Menora 5: Yearbook for German-Jewish History 1994*, ed. by Julius H. Schoeps, Salomon Ludwig Steinheim Institute of German-Jewish History at the University of Duisburg, 141-169. Munich, Zurich: Serie Piper, 1994.

Mitchell, W.J.T. *Cloning Terror: The War of Images, 9/11 to the Present*. Chicago: U of Chicago P, 2011.

Mitchell, W.J.T. “Image, Space, Revolution: The Arts of Occupation.” *Critical Inquiry* 39.1 (Autumn 2012): 8-32.

Ong, Walter J. *Orality and Literacy: The Technologizing of the Word*. London: Methuen, 1982.

Roelandt, Els, ed. *Picasso in Palestine, A prior magazine #22*. Ghent: *A prior*, 2013. <http://aprior.schoolofarts.be/pdfs/APM22.pdf>.

Weiss, Edmond H. “From Talmud Folios to Web Sites: HOT Pages, COOL Pages, and the Information Plenum.” *IEEE Transactions on Professional Communication* vol. 41 no. 2 (1998): 97-106.



Howard McCALEBB

BLACK FACES MATTER. TRIBALISM IN A POST-ENLIGHTENMENT WORLD

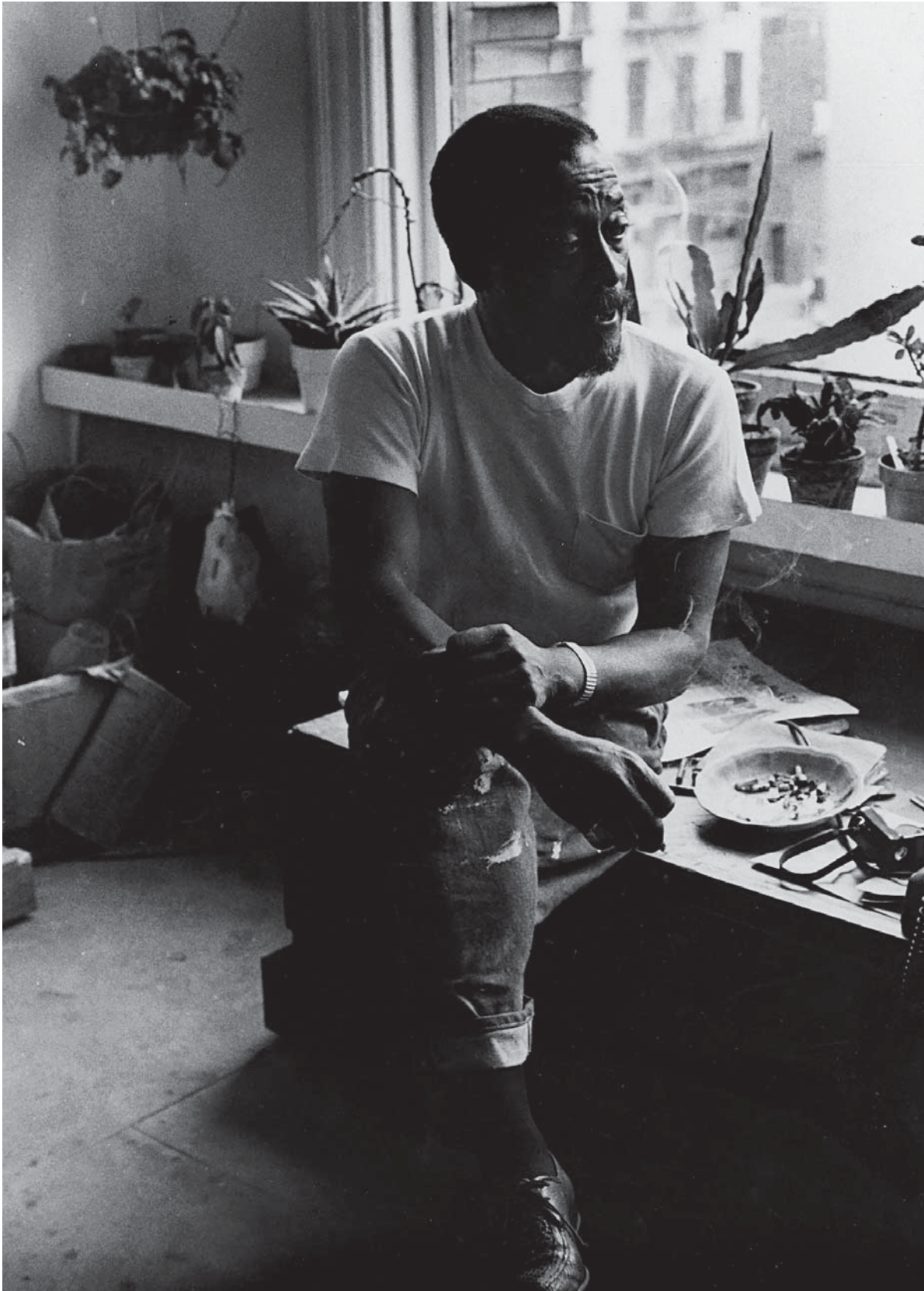
The relationship between the art world and democracy is a ridiculous situation in which everything goes wrong and egalitarianism becomes a sham. The term 'utopia' was coined Sir Thomas More in 1516 for his idealized fictional society. Eutopia, derived from the Greek ('good' or 'well') and ('place'), means 'good place'. As a pun - the almost identical Greek word 'ou-topos' meaning 'no place' or 'nowhere' is sometimes substituted for 'eutopos', which means 'good place'. In regard to the Western art world, 'ou-topos' seems most apt!

The Western art world, which enjoys a bogus reputation, as a bastion of liberalism, is an organism poised in self-defense, to protect white privilege and its assimilation models. It is perhaps the most racist and conflict ridden institution in Western society.

Democracy tenets are based on three Republican virtues – *Liberte, Egalite, and Fraternite*. This Republicanism is not to be confused with the Republican political party, the GOP (Grand Old Party), in the United States. Republican virtues are ideas that are designed to help citizens shape and maintain a society that works for the common people and for the common good of people. Unfortunately, the term 'democracy' in its contemporary usage has about as much semantic clarity as the word 'modern'.

A virulent Tribalism has overtaken the utopian project. Tribes are like huge families with traditions, language, religion and other binding ties. It is an evolutionary adaptation that gave groups the social cohesion necessary to defend a territory and resources - from other tribes. Tribalism displays the same kinds of loyalties that are recognized in Nationalism. Nations have borders, language and culture, a formal government, and laws. Caucasian tribalism has morphed from a local primitive survival strategy, into a form of global chauvinism that has undone many of the social gains that came from utopian idealism, the Enlightenment, and the conceptualization of Civilization.

The Enlightenment (also known as the Age of Enlightenment) dominated the world of ideas in Europe in the eighteenth century, when the intellectuals were a minuscule specialized elite. It included a range of concepts that came to advance ideals such as liberty, progress, tolerance, fraternity, constitutional government, and separation of church and state. Celebrated as the foundation of modern Western political and intellectual culture, the Enlightenment brought political modernization to Western society, by introducing Democratic values and institutions, and the creation of modern liberal democracies.



Norman Lewis, circa 1970–73, photograph taken in his Grand Street, New York studio & home. Photo credit: Mary Ellen Andrews.

Currently, historically and globally, Western culture is in a transition away from the Enlightenment ideals. The post-modern condition and the signifier 'Post-Modern' are understood as 'Post-Enlightenment'. The paradox we are experiencing at the present crossroads, having reached the enantiodromia moment, is the tendency of things to change into their opposites. The potential for Hybris and Nemesis was always implicit in the Enlightenment project. The central concerns of the Enlightenment philosophies are now being actively negated and emptied of meaning. The post-modern condition means the negation of all Enlightenment values and ideals, and most noticeably of its central principle of EQUALITY.

For the Western art world (particularly that which has been appropriated by a post-colonial United States) equality is equated with the disappearance of 'whiteness'. That sociopolitical malaise, and lack of inspirational inclusion, everyone keeps complaining about has several names: Bigotry, Racism, and Xenophobia.

To make an oblique reference to a magnificent title for a book: *For a Critique of the Political Economy of the Sign* by the cultural theorist Jean Baudrillard: What is Black is not White!¹ Similarly, to appropriate the title of the art historian and critic Hal Foster's essay in *Art in America*: "Signs Taken for Wonders"²: What is Black and not White is a sign that represents particular things.

Consider, for example, the Abstract Expressionist painter Norman W. Lewis (July 23, 1909 – August 27, 1979): Lewis rarely complained in public about the struggles of being an African-American artist in the United States. But in 1979, dying of cancer, he made a prediction to his family. He said: "I think it's going to take about 30 years, maybe 40, before people stop caring whether I'm black and just pay attention to the work."³ An artist's ethnicity is not simply about signs. It is also about appreciating humanity, and understanding the artwork itself in the context of global history, and art history as the history of art practice.

The claim that the Western art world, in all of its institutions and ambitions, upholds the principles of democracy is a fallacy. It is a conceit of both the ignorant and the diabolical. The Western art world, in its convoluted notions on race and class - is unabashedly elitist. The vanity of the profound artistic genius, real or otherwise, is purposefully distinct and remote from ordinary reality and 'common' people. Too often the white art establishment perceives the artwork by ethnic minorities as of 'lesser' significance. These tendencies are among the greatest failures of a standard of moral or ethical courage, and decision-making pressure on the powers that be, for the basic ways in which Democracy is supposed to function. Consequently, the art world and art practice plays no significant social role, in the demands and aspirations on a national or international level. The belief that it does is held in the face of strong contradictory evidence - which is a delusion.

The underlying principle of Western art scholarship is to identify that ephemeral state of culture and society known as the *zeitgeist*, and to reflect it back at the world in artworks, would suggest that what has been happening in curatorial and critical practice actually reflects a broader reality. Two Belgian researchers from the University of Leuven's Faculty of Economics and Business, published "The Conundrum of Modern Art," and found that art experts are not any better than non-experts at distinguishing authentic artworks from fakes. Some images, 'real' and 'fake', were imprinted with a MoMA (Museum of Modern Art) watermark. "The experts were just as bad as the laypersons at spotting the fakes." What tricked the experts was clearly the MoMA watermark. The art experts preferred the fakes if they had the prestigious stamp. The researchers then concluded: "The finding suggests that art experts are particularly inclined to agree with what has previously been deemed prestigious, rather than evaluating artwork solely on its own merits." In short, the study's outcome is summed up by the subtitle of its abstract: "Prestige-driven coevolutionary aesthetics trumps evolutionary aesthetics among art experts."⁴

Racial stamps can also be problematic when used in communicating information about people. The consequences of subtyping 'African-Americans' from 'Blacks' (or Negro) - these racial labels often have a disparate impact on how they are perceived by white people. Too many whites believe that the label 'Black' evokes a mental representation of a person with lower socioeconomic status, education, competence, and warmth than the label 'African-American'. Whites 'will react more negatively' toward 'Blacks' than toward 'African-Americans'. Entire generations have been reducing people to single identities - and then generalizing. As such, African-American

artists are only one thing, and that is simple. Black artists are only one thing, and that is alien. When the Western art world thinks about black people they focus on inner-city poverty, garbage strewn lots and basketball players.⁵

Ethnic minority and women artists have been largely excluded from Western art history. When curators do seek out the artwork of black artists, for example, figuration is useful as a form of representation (*The Political Economy of the Sign*). African-American artists like Norman Lewis were at a great disadvantage because they worked as abstractionists, and were perceived as not ‘picturing’ the black experience (Black Faces Matter). When making an effort towards inclusion, the approach of the white art establishment is to meander their way through racial and ethnic labels, using stereotypes and clichés as source materials. In the interim, the term ‘Black artist’ has gone from being an adjective to a noun, a simplistic commercial identity that signs racial categorization.⁶ “the most significant change since the 1970s has not been full integration or equality, but the development of a two-tiered system of cultural institutions, one ‘mainstream’ and the other ‘culturally specific’. This is segregation in the guise of integration.”⁷

The rejection of democracy is empowered by ersatz democratic forces that defend Eurocentric cultural authority. This hegemony is tasked with the responsibility to prevent the rewriting of ‘their’ history - by including ethnic minority artists in a more visible and meaningful way. The specter that someone else’s contributions and ideas might be valued as equal to or perhaps even greater than one’s own, causes the very fabric of an entire society to be corrupted, simply to protect tribal pride. This is undoubtedly true in post-colonial North and South America, Australia, New Zealand, the former Apartheid South Africa, Western Europe in the midst of their anti-immigrant fever, and in former Communist Eastern European enclaves where Neo-Nazis and organizations such as PIGIDA are now rearing their ugly heads.

“A stable modern European culture is a fiction.”

Mieke Bal

No matter how post-racial we think we are, most of us are carrying around some degree of racial and social bias. The only way to get past these biases is by recognizing that these biases exist - and to confront them.

The art world and art practice does not represent some kind of higher order within human affairs. At this very moment, class-warfare is taking place in Los Angeles. In the last several years, a number of art galleries have opened up in the neighborhood of Boyle Heights, creating tension by raising concern from the mostly Mexican-American population that the galleries will spur gentrification, and force them out of their homes.⁸ The mostly white artists and gallerists are lobbying the authorities to charge the Latino protestors with hate crimes, by exploiting the contrasting (signs) ethnicities between the apposing communities.

Lowery Stokes Sims, the first African-American curator at the Metropolitan Museum of Art and later the president of the Studio Museum in Harlem has been around long enough to know that the art world does not always move in a consistent direction. She warned that any progress in many ways remains fragile. “The canon is like a rubber band,” she said. “You can stretch it, but there’s always the danger it’s going to snap back.”⁹

The so-called art world aristocracy (self anointed power players) may or may not have a useful background or experience. The current crop of collectors, curators, and gallerists may have the talent, drive, ambition, and resources to revolutionize the art world, but most simply lack the vision and or the courage to do so.

Binding humanity will require a way of finding a shared identity. If we want to improve race relations, it is not enough to have a conversation simply about race. We also have to emphasize identities people have in common across humanity’s spectrum. If you can engage disparate cultures, and different people, together, you can build an empathetic relationship, in which human beings can learn to respect one another’s unique experiences naturally. The scenario looking forward however is that we will continue to live in a world where the liberal rhetoric will not match the intransigent reality.

NOTES

¹ Jean Baudrillard, *For a Critique of the Political Economy of the Sign* (St. Louis, Mo: Telos press Ltd., 1981).

² Hal Foster, "Signs Taken for Wonders," *Art in America* vol. 74, no. 6 (June 1986): 80-91.

³ Randy Kennedy, "Black Artists and the March Into the Museum," *New York Times*, November 28, 2015. <https://www.nytimes.com/2015/11/29/arts/design/black-artists-and-the-march-into-the-museum.html>.

⁴ Alyssa Buffenstein, "Art Experts Easily Tricked by Prestige, Study Claims. Herd behavior in the art world? You don't say," *artnet*, News, November 25, 2016. <https://news.artnet.com/art-world/art-experts-tricked-by-prestige-study-761507>.

⁵ Esther J. Cepeda, "The landmine in labeling someone 'black'," *Washington Post*, December 25, 2016. https://www.washingtonpost.com/opinions/esther-cepeda-the-landmine-in-labeling-someone-black/2014/12/25/7425e72a-8c9b-11e4-8ff4-fb93129c9c8b_story.html.

⁶ David Brooks, "The Danger of a Dominant Identity," *New York Times*, November 18, 2016. <https://www.nytimes.com/2016/11/18/opinion/the-danger-of-a-dominant-identity.html>.

⁷ Isaac Kaplan, "How African-American Artists Fought to Diversify Museums," *artsy*, Editorial, December 27, 2016. <https://www.artsy.net/article/artsy-editorial-how-african-american-artists-fought-diversify-museums>.

⁸ Fiona Ng and Natalie Chudnovsky, "On Boyle Heights, art galleries, changing neighborhoods and rising rents," AirTalk / KPCC, November 4, 2016. <http://www.scpr.org/programs/airtalk/2016/11/04/52960/anti-gentrification-anger-in-boyle-heights-turns-t/>.

⁹ Kennedy, "Black Artists and the March Into the Museum."

BIBLIOGRAPHY

Baudrillard, Jean. *For a Critique of the Political Economy of the Sign*. St. Louis, Mo: Telos press Ltd., 1981.

Brooks, David. "The Danger of a Dominant Identity." *New York Times*, November 18, 2016. <https://www.nytimes.com/2016/11/18/opinion/the-danger-of-a-dominant-identity.html>.

Buffenstein, Alyssa. "Art Experts Easily Tricked by Prestige, Study Claims. Herd behavior in the art world? You don't say." *artnet*, News, November 25, 2016. <https://news.artnet.com/art-world/art-experts-tricked-by-prestige-study-761507>.

Cepeda, Esther J. "The landmine in labeling someone 'black'." *Washington Post*, December 25, 2016. https://www.washingtonpost.com/opinions/esther-cepeda-the-landmine-in-labeling-someone-black/2014/12/25/7425e72a-8c9b-11e4-8ff4-fb93129c9c8b_story.html.

Foster, Hal. "Signs Taken for Wonders." *Art in America* vol. 74, no. 6 (June 1986): 80-91.

Kaplan, Isaac. "How African-American Artists Fought to Diversify Museums." *artsy*, Editorial, December 27, 2016. <https://www.artsy.net/article/artsy-editorial-how-african-american-artists-fought-diversify-museums>.

Kennedy, Randy. "Black Artists and the March Into the Museum." *New York Times*, November 28, 2015. <https://www.nytimes.com/2015/11/29/arts/design/black-artists-and-the-march-into-the-museum.html>.

Ng, Fiona and Natalie Chudnovsky. "On Boyle Heights, art galleries, changing neighborhoods and rising rents." AirTalk / KPCC, November 4, 2016. <http://www.scpr.org/programs/airtalk/2016/11/04/52960/anti-gentrification-anger-in-boyle-heights-turns-t/>.



Cornelia LAUF

MY DEMOCRACY IS NOT YOURS

The murder of a Russian ambassador in an art gallery in Ankara and the felling of Pope John Paul II by a meteor, at least as depicted by Maurizio Cattelan, are not too distant or disparate events. The former act - horrendous, frightening, ominous - is no more real than the latter and used the artificial calm of cultural space to explode the myth that those of us in this field are safe in our ivory towers. The latter occupies real space, and depicts real people to create real art in a mediate way (the artist's goal) that reached millions as well. By doing so, the latter work creates an even more lasting image, an eternal one, which will long outlive the very good photograph of the Russian ambassador's death, steeped as it also is, in thorough knowledge of sculpture and the figure.

This is the power of art and it is a power that those of us on the culture-producing front, must and can harness at a delicate moment in history.

Many of us and I speak for myself, have grown up in a West that has not seen war. Our parents and grandparents' generations did and I - a perpetual immigrant due to this war, on some level - know first-hand from family members, that those who endured famine and bombing, or the consequences of mass destruction of home and country, are irrevocably altered by these experiences.

My own family ranges from strong conservatives to assimilated Jews who hid in plain sight, from military generals to intellectuals who mysteriously disappeared in the mid-1940s, with labels such as "mental illness," as their final address. Dictatorship and the curtailment of democratic values directly influenced the course of events that made my parents leave a ruined post-war Germany and seek haven in the great United States of America.

Today, the shadow of a new and abusive Reich, with the most perilous politician on earth at its helm, afflicts the very country that has been a lighthouse worldwide for several hundred years, despite its own terrible record in the matter of First Nations, slavery, reckless industrial development and so on.

Long-lasting peace has brought about a certain complacency. Personally, I am not proposing a new political imagery, or that art must now embrace the political. Images of political assassinations older than David's *Death*

Wall to Wall

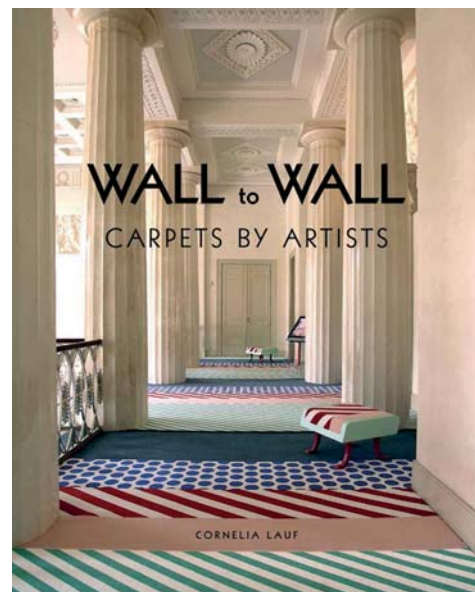
Carpets by Artists

Wall to Wall: Carpets by Artists is curated by Dr. Cornelia Lauf and features work from a wide cross-section of contemporary artists and their weaving partners, taking as its point of departure a history of art, rather than a history of medium. The carpet will be used as a pedagogical device to show how artists can integrate deep philosophical and formal resolutions into the very nature of an object and its material.

Wall to Wall reflects a history of art in which the achievements of significant artists motivate paradigm shifts. Artists like Andy Warhol, Rosemarie Trockel, Chuck Close, and Heimo Zobernig are considered with respect to their abilities to work in a medium that is often at odds with the ethos of movements to which they have been ascribed. The exhibition holds that this contradiction is the space in which creative revolution happens.

Technique and production is also considered; the interchange between artist, producer, and artisan is of utmost importance. Wall to Wall considers the waning of artisanal traditions, presenting the artist's carpet as a compelling example of delegation in a post-Duchampian mode, indexing hand-made approaches for even the most hard-line conceptual artists.

Published on the occasion of the exhibition at MOCA Cleveland, United States, 23 September 2016 — 8 January 2017.





Paulina Ołowska
Oksza, 2014
Gobelin and Polyamide
78 3/4 x 52 3/8 x 10 5/8 inches
200 x 133 x 27 cm
Courtesy of the artist and Metro Pictures, New York



Marcus Geiger at the *Wealth of Nations* exhibition, CSW, Warszawa, 1991. By courtesy of the artist.s

of *Marat*, date back earlier than the *Dying Gaul* of the National Archaeological Museums of Rome and are expressed in the first depictions of tyrannicide or war, from the dawn of artistic time. They do not captivate the imagination any better than a Japanese haiku, or Aesop's fables. Political art - and all culture-making is 'political' in a way - must engage the soul, just as beauty without mandate does.

Those of us curating, creating visual imagery, working with material culture, need to be asking ourselves what our conjunctions of images and constructions of meaning actually effect. We are witnessing a worldwide decline of so-called liberal values, in so-called 'first' nations, such as that of Donald Trump, not to speak of countries like Turkey, where harassment and silencing has been an inexorable and increasingly inescapable fact of cultural life.

We have been isolated in our self-congratulatory bubbles, used language that baffles and alienates many, used iconography that repelled more.

It seems I'll have an occasion to curate an exhibition in a Muslim country this year. Another exhibition might go to the Middle East. I've worked in Cairo and Istanbul, and in Prague, Krakow, and Warsaw, in moments of turbulence and not some danger, such as immediately just after the fall of the Iron Curtain. But in those moments, there seemed to be an opening and optimism in the air. I curated a work with the Viennese artist, Markus Geiger, in the year 1990. His idea was to cover a Polish tank with pink terrycloth, then a novel use of fabric indeed. Geiger and I cheerfully approached Polish military generals, with the indefatigable aid of the Centre for Contemporary Art Ujazdowski Castle's curator, Milada Slizinska. To our amazement and surprise, the gallery was successful in its requests and I was able to include a pink actual tank exhibited like so many bronze sculptures of fallen warriors, in the park outside the gallery.

In the climate of today, in many countries, including Poland, such a request might not be granted so easily. If I were to exhibit Persian prayer rugs in the Muslim country, as modified by Western artists - and I have assembled a small dossier - would I be potentially exposing the artists or myself to danger? And to whom am I speaking if I choose to organize an exhibition about the modification of a holy item by another culture? I once worked with a cross-dressing performance artist, Hunter Reynolds, on the enactment of an "O Party," in a show on Fluxus that Susan Hapgood and I curated at the New Museum and Hallwalls in New York. The construction of a political rally and creation of a political moment in a museum, was, as in the case of Geiger, a powerful experience.

The example of Paulina Olowska is a very compelling one right now. Olowska, as very few other artists, does not use her native Poland's vernacular culture in a derisive, ironic, or post-Pop way. She utilizes techniques, imagery, and materials that are a mournful homage to the Poland of her youth and a contemporary Poland, split between post-industrial and agrarian models, seeking universals and stability in a return to authorities which hark back to Cold War times. Olowska's ability to conjure up the 1970s, at the same time as launching a critique on environmental desecration, her keen sense of social justice, her love of artisanal crafts that are dying like so many languages, makes for a splendid and variegated artistic practice. I'm a deep admirer of an artist who does not fear embroidery and textiles, ceramics, and bronze, while at the same time, fearlessly creating tableaux with paint and brush. Her decision to live consonant with the materials and themes she uses, is also compelling - another generation than one that may be quoting Indiana, but lives in L.A.

I particularly love her ceramics and weavings. The purple carpet in an exhibition on carpets I curated for the Museum of Contemporary Art Cleveland is one such example: it reminds the viewer of interior décor conventions of the 1970s, down to the color and is titled after an endangered wildflower, - while being knit out of industrial wastes, quite the contrary to its fuzzy and welcoming appearance. A kick in the pants of complacency, an affront on the idea of craft as a mute carrier of meaning. A work of art, a carpet, a wall textile, a brilliant statement.

I wonder if the media and communications behind Hillary Clinton's campaign or even behind the current resistance wave against Trump could not use the full power of contemporary art to their advantage. Clinton's most powerful message in the waning days of her candidacy gave Trump mileage even in her slogan "Love Trumps Hate," itself an unclear phrasing also interpretable as "(Please) Love Trump's Hate." Currently, the most powerful image circulating positively is one of millions of women demonstrating, but no single political symbol. has been created to unite those who resist the rapid build up of a potential world disaster and recent rallies consistently use weak colors, bad fonts, unclear verbiage, in order to galvanize. Typeface and design are important at this very moment, as well as positing values and practices that are convincing alternatives to fascism, autocracy and the abridgement of democratic values.

By inhabiting our own spaces in cultural with maximum *gravitas* and taking seriously the needs and concerns of people outside of our world, we can learn to harness the enormous potential of art, the only shaping device that gives a face to time.

Art must necessarily be created and curated to address this moment and it is our duty to take each moment, each occasion, to speak of universal truths and values, as best as we can. Shining so many lights is the only action possible, in a sea of darkness.

We are at a crossroads in art too and it is no coincidence that there is a rise in attention to decorative arts and that ancient Eastern media, such as the carpet, are rising in significance, during a waning of attention toward the incomprehensible, jargon-filled posturing of an intellectual elite.

It could be a good time to crystallize and convene and infiltrate the very structures that threaten us most.

These just a few thoughts on preserving our fragile and hard-won democracies, in this perilous moment, in so many places and ways.



Veronica POSTH

TIMEA ANITA ORAVECZ – MIGRATIONS INTO ART

Timea Anita Oravec lives and works in Berlin. She is an artist whose works of art are related to her own personal story and shed a light on what it means to be an immigrant today.

Facing bio and geo-political issues as a female artist coming from Eastern Europe, she plainly describes the practicalities involved in obtaining citizenship. Gaining permissions and following rules, she speaks clearly about the process to hand in all the necessary papers in order to obtain legal status.

The procedure is exhausting and sometimes even hard to accomplish since the bureaucratic requests are complicated and difficult to fulfil.

Arriving at an enervating mental and physical state in order to achieve what is needed, she makes clear through the use of diverse medium, how fatiguing is to move from some countries to others, been particularly critical towards practices of the European Community.

Oravec's latest works, presented in the 17th Serbian Art Biennial, *SEE Art Gates: States of Reality* curated by Marijana Kolarić, are a strong statement about the EU and in particular about political decisions taken by the policies of Prime Minister Viktor Orbán and his ruling Fidesz party. These decisions based on concepts such as 'national unification' and 'a central arena of power' direct towards a change of elites, power politics and an era of 'revolutionary circumstances'.

Considering this objectionable situation and looking at the right-wing movement spreading out through Europe, it is quite urgent to observe and question this worrying inclination.

Timea Anita Oravec reports her personal story as a migrant and considers aspects of legal/illegal migrations. Working on these issues she creates her work from the position of a witness denouncing illegitimate practices and unequal treatments.

Some of the artworks are made to reflect on the strongly arduous and in most of the cases tragically draining process of migration. To reflect the extremely distinctive and immensely respectable force these human beings have.

Through the works presented in the Serbian Biennial, she criticizes Hungarian political policy and she calls into question the equal rights and opportunities within the socio-political and cultural environment of the European Union.

Spreading out powerful and explicit messages in *Windless, Variations for the EU Flag Nr.1*, 2016, she uses multi-coloured kitchen knives stabbed into a wall to create the circle of stars of the European Union; the same circle, strongly explicative is created on another blue wall in *Windless, Variations for the EU Flag Nr.2*, 2016, using Japanese *shuriken* as shiny star-shaped weapons.

In the sculpture *Welcome to the EU*, 2016, the message is encircled or ‘crowned’ by a sharpened wheel of stars; again as a reminder of the actual treatment given to people who are trying to reach the chance of a better life.

The barbed-wire construction of the barrier along the border with Serbia is another urgent theme taken into consideration by Oravec. It has been made lying on the floor, formed by 10 metre long Nato Razor Wire with little gummy bears placed in between. Creating an analogy with the Berlin Wall (1961-1989) she underlines the absurdity of actual geo-political decisions, taken after such a recent, close and tragic event.

András Bozóki, Professor of Political Science at the Central European University (CEU) Budapest writes:

“The first Orbán government (1998–2002) used culture to strengthen its own power and the second one, by contrast, sees culture as a source of unnecessary costs and potential criticism. It does not engage in a cultural struggle because it does not want to argue.”

If culture is considered as a struggle, moreover it is the artistic work that speaks clearly about geo and bio political dynamics and Timea Anita Oravec is indeed one of those artists who is able and honest enough to report facts and denounce events which are highly condemnable from Ethical and Political perspectives.

Quoting again Prof. András Bozóki, it is important to remember that: “Democracy can only be preserved if, along with its values, a plethora of dedicated people help it thrive”. I firmly believe that political art can strongly help this process to proceed.



Timea Anita Oravec
Windless, Variations for the EU Flag Nr.1, 2016
 Wall-Installation
 Long: 300 cm x High: 200 cm x Depth: 30 cm
 Wall painting: colour Pantone Reflex Blue, RGB: 0/51/153;
 12 kitchen knives
 installation view, 17th Art Biennial, Serbia, 2016
 photo © Vladimir Pavic

Timea Anita Oravec
Windless, Variations for the EU Flag Nr.2, 2016
 Wall-Installation
 Long: 300 cm x High: 200 cm x Depth: 3 cm
 Wall painting: colour Pantone Reflex Blue, RGB: 0/51/153;
 12 Shuriken
 installation view, 17th Art Biennial, Serbia, 2016
 photo © Vladimir Pavic



Timea Anita Oravec
Welcome to the EU, 2016
Sculpture
Long: 115 x High: 153 cm x Wide: 100 cm
Welded iron
installation view, 17th Art Biennial, Serbia, 2016
photo © Vladimir Pavic



Tassilo von BLITTERSDORFF

THE EGO AND THE OUTSIDE

Conditions of social norm are in permanent conflict with personal freedoms. Human history is mostly a history of repression. There are few instances in which states were not only used like fiefdom for the ruling classes but also developed democratic hopes. Now the progress seems to be going more towards a total control and manipulation of people as opposed to a more libertarian direction. Small groups that have power and privileges can dominate and manipulate immense numbers of people. The psychology and technology of communication has become perfectly prepared for this use. Mechanisms have become much more sophisticated and complex. Moral repression, fears and market and power interests together stimulate racist and nationalistic obsessions and provoke religious fanaticism to the point of mass killing.

Art is based on two sources: the subjectively of the artist's fantasy and imagination and on his impressions of the outside, of the 'objective' world. He is in a permanent 'inside-outside-dilemma' and is predisposed to react sensitively to all pressures coming from the outside. This means that the term 'politics' has for an artist more of a general and philosophical meaning, not in the sense of daily or party politics. The artist is allowed to play with some absurd ideas and create concepts and models instead of making real politics.

From the very beginning of my artistic work in the early 1970s this concept of communication became important for me.

Artist's statement to *Angsthelm-serie* (*Helmet of Anxiety series*).

'Macht' (German) means 'to make' and 'power'.



1



2



3



4

1, 2
Angsthelm-serie (Helmet of Anxiety series).

3, 4
Angsthelm-serie (Helmet of Anxiety series) - play on word 'Macht'.

