

363 Annales Universitatis
Paedagogicae Cracoviensis

ISSN 2081-3325

Studia de Arte et Educatione

redakcja
Beata Cyboran, Diana Wasilewska

16 • 2021

Recenzenci/Reviewers

dr hab. Paweł Tański, prof. UMK; prof. dr hab. Anna Markowska; dr Łukasz Kołoczek; prof. dr hab. Konrad Zieliński; dr Edyta Gawron; dr Anna Taszycka; dr hab. Sylwia Słowińska, prof. UZ; dr Agnieszka Majewska-Kafarowska; dr Joanna Golonka-Legut; dr Beata Nosek

Rada naukowa/Advisory board

prof. Rafał Solewski (Uniwersytet Pedagogiczny w Krakowie), prof. Artur Piskorz (Uniwersytet Pedagogiczny w Krakowie), prof. Kamila Żyto (Uniwersytet Łódzki), prof. Ričardas Bartkevičius (Uniwersytet Wileński), prof. Liam Kelly (Ulster University w Belfaście), prof. Maria Hussakowska-Szysko (Uniwersytet Jagielloński w Krakowie)

Redakcja/Editorial board

Diana Wasilewska (redaktor naczelna), Krzysztof Siatka (zastępca redaktor naczelnej), Bernadeta Stano (sekretarz redakcji), Patrycja Włodek, Natalia Bursiewicz, Weronika Plińska

© Copyright by Wydawnictwo Naukowe UP, Kraków 2021

Wersją pierwotną tomu jest plik dostępny na stronie internetowej:

<http://studiadearte.up.krakow.pl>

ISSN 2081-3325

e-ISSN 2300-5912

DOI 10.24917/20813325.16

Wydawnictwo Naukowe UP

30-084 Kraków, ul. Podchorążych 2

tel. / faks 12-662-63-83, tel. 12-662-67-56

e-mail: wydawnictwo@up.krakow.pl

<http://www.wydawnictwoup.pl>

Spis treści

Beata Cyboran, Diana Wasilewska	
Od Redakcji	5
Diana Wasilewska	
W poszukiwaniu żydowskiego „idiomu”. Kryteria i retoryka ocen dzieł sztuki w krytyce antysemitki okresu międzywojennego	7
Bernadeta Stano	
Haptyczne doświadczania historyka sztuki. Obiekt/obraz industrialny Gerarda Kwiatkowskiego	26
Rafał Solewski	
Interpretacja artystyczna w filmie Ogród rozkoszy ziemskich Lecha Majewskiego i jej prawdziwość. Według intuicji intermedialności w myśli estetycznej Władysława Stróżewskiego i Romana Ingardena	40
Patrycja Włodek	
<i>Memory studies</i> i kino nostalgiczne	52
Olga Wesołowska	
Świadkowie, ofiary, mściciele. Żydowscy bohaterowie w niemieckich i austriackich filmach o procesach zbrodniarzy wojennych na przykładzie <i>Murer: Anatomia procesu</i> i <i>Labiryntu kłamstw</i>	66
Julia Kluzowicz	
Sztuka zaangażowana i action research – wspólna droga ku zmianie	85
Weronika Plińska, Dominika Tomczewska-Iskrzycka	
Wywiad narracyjny zorientowany biograficznie jako metoda badawcza: przykład badań nad biografiami polskich twórczyń komiksu	97
Beata Cyboran	
Zastosowanie <i>path dependence</i> do badań nad przemianami instytucji kultury w Polsce	114
Dorota Gierszewski	
Kulturowa partycypacja dorosłych w ramach idei lifelong learning (LLL). Polaryzacja czy wieloparadygmatyczność w przestrzeniach edukacji kulturowej?	129

[4]

Jakub Fabiś, Justyna Gomolla

Znaczenie aktywności artystycznej w późnej dorosłości.
Analiza fenomenu aktywności artystycznej w starości
z zastosowaniem badań jakościowych

138

Jakub Kosek

Metal Music Studies w Polsce.
Obszary, perspektywy i wyzwania badawcze

154

Od Redakcji

Prezentowany numer rocznika „Annales Universitatis Paedagogicae Cracoviensis. Studia de Arte et Educatione” został poświęcony zagadnieniu perspektyw metodologicznych i podejść badawczych wykorzystywanych w naukowym namyśle nad różnymi zagadnieniami z obszaru kultury i sztuki. Znajdziemy w nim teksty o charakterze ściśle metodologicznym, jak również takie, które prezentują wyniki badań, a na ich tle wskazują zastosowanie określonych podejść analitycznych w praktyce naukowej. Opracowania te mogą zostać potraktowane jako zbiór swoistych „przykładów” zastosowań określonych perspektyw badawczych w naukach humanistycznych i społecznych. Za celowością takiego wyboru tematu przemawia fakt, że doskonale wpisuje się on w misję dydaktyczną naszego rocznika, a nie był, jak dotąd, podejmowany na jego łamach. Zbór artykułów naukowych ukazujący szeroki wachlarz możliwości metodologicznych będzie mógł stanowić materiał edukacyjny dla studentów i doktorantów oraz wspomóc ich w realizacji własnych projektów naukowo-badawczych. Przyczyni się to również do popularyzacji pisma wśród tej grupy odbiorców.

Prezentowany rocznik zawiera 11 artykułów, których autorzy, mimo iż reprezentują różne dyscypliny naukowe, podejmują badania ukierunkowane na interesujące i aktualne zjawiska z obszaru kultury i sztuki. Ich wielowymiarowość i złożoność wymusza interdyscyplinarne analizy i korzystanie z paradygmatów badawczych przynależnych także innym dziedzinom nauki.

Numer otwiera tekst Diany Wasilewskiej, badaczki zajmującej się analizą krytyki artystycznej dwudziestolecia międzywojennego i korzystającej z narzędzi wypracowanych przez teoretyków literatury. W tym wypadku uwaga autorki skupia się na zagadnieniu kryteriów i retoryki ocen dzieł sztuki w publicystyce antysemickiej międzywojnia. Kolejny artykuł, autorstwa Bernadety Stano, poddając omówieniu obraz Gerarda Kwiatkowskiego *Bez tytułu*, przybliżyła podejście badawcze bazujące na wielozmysłowym doświadczeniu dzieła. Tekst Rafała Solewskiego, odwołujący się do myśli estetycznej Władysława Stróżewskiego i Romana Ingardena, stanowi z kolei egzemplifikację ujęcia fenomenologicznego w badaniu sztuki współczesnej na przykładzie filmu *Ogród rozkoszy ziemskich* Lecha Majewskiego. Także kolejny artykuł pozostawia nas w kręgu sztuki filmowej. To propozycja autorstwa Patrycji Włodek, wykorzystującej podejście *memory studies* do analizy produkcji filmowo-serialowych reprezentujących obszar kina nostalgicznego. Z nieco innym podejściem stosowanym w badaniach filmoznawczych mierzy się artykuł Olgi Wesołowskiej, wprowadzający czytelnika w metodologię badań z zakresu komparatystyki kulturowej. Bazując na tej perspektywie i analizując sylwetki żydowskich

protagonistów w dwóch wybranych filmach, autorka wykazuje również odmienność rozliczenia się Niemiec i Austrii z ich nazistowskiej przeszłości. W zupełnie inne obszary badań zabiera nas Julia Kluzowicz, proponując namysł nad tzw. sztuką zaangażowaną poprzez ujęcie jej w perspektywie *art based research* oraz *action research*. Wspólny horyzont nauk społecznych i sztuki stoi także u źródeł badań Weroniki Plińskiej i Dominiki Tomczewskiej-Iskrzyckiej. Autorki, analizując biografie współczesnych polskich twórczyń komiksu, jako metodę obierają wywiad narracyjny zorientowany biograficznie. Beata Cyboran przybliży z kolei pojęcie *path dependence*, odnosząc je do procesu transformacji ustrojowej w Polsce, ze szczególnym uwzględnieniem przemian zachodzących wówczas w polityce kulturalnej państwa i w sektorze instytucji kultury. W kolejnym artykule, autorstwa Doroty Gierszewski, polem badawczym staje się edukacja kulturowa, a ściślej zagadnienie kulturowej partycypacji dorosłych w ramach idei *lifelong learning* (całociągłego uczenia się). Zbliżony obszar eksplorują również autorzy następnego artykułu. Jakub Fabiś i Justyna Gomolla przeprowadzają badania jakościowe w środowisku aktywnych twórczo seniorów, chcąc poznać znaczenie, jakie analizowana grupa nadaje swojej aktywności. Naszą publikację zamyka artykuł Jakuba Koska, otwierając jednocześnie przestrzeń do całkowicie odmiennych badań, a mianowicie interdyscyplinarnych studiów nad kulturą muzyki metalowej w Polsce, w tym jej perspektyw teoretyczno-metodologicznych.

Artykuły zebrane w prezentowanym tomie wskazują na rozległość i interdyscyplinarność współczesnych nauk o sztuce. Identyfikują wielość metodologiczny, jak również wzajemne przenikanie się nauk humanistycznych i społecznych. Wierzymy, iż mogą stać się cenną inspiracją dla studentów i badaczy wielu dyscyplin.

Beata Cyboran, Diana Wasilewska

Annales Universitatis Paedagogicae Cracoviensis

Studia de Arte et Educatione 16 (2021)

ISSN 2081-3325

DOI 10.24917/20813325.16.1

Diana Wasilewska

Uniwersytet Pedagogiczny w Krakowie

W poszukiwaniu żydowskiego „idiomu”. Kryteria i retoryka ocen dzieł sztuki w krytyce antysemitkiej okresu międzywojennego

„Słowa mogą być jak malutkie dawki jadu,
połyka się je niepostrzeżenie,
wydają się nie mieć żadnego skutku,
a jednak po pewnym okresie następuje trujące działanie”
(Klemperer, 1983: 23-24).

Wprowadzenie

Antysemityzm w sferach artystycznych II Rzeczypospolitej wydaje się być faktem bezspornym, znajdującym również potwierdzenie w ówczesnej publicystyce. Mimo to nie stanowił on, jak dotąd, przedmiotu szczególnej uwagi badaczy w kręgach rodzimej nauki. W ostatnich latach jej dorobek powiększył się o kilka znaczących publikacji, które jednak z rzadka tylko dotyczą obszaru kultury wizualnej¹. Co więcej, ich autorzy skupiają się raczej na zdaniu relacji z poglądów publicystów, obficie cytując,

1 Warto zwrócić tu uwagę choćby na studium Joanny Beaty Michlic, analizujące różne przejawy wrogości wobec Żydów w Polsce na przestrzeni wieków (Michlic, 2015), dysertację Pawła Brykczyńskiego, rzucającą nowe światło na zabójstwo prezydenta Narutowicza, jego tło i konsekwencje (Brykczyński, 2017) czy nowe, uzupełnione wydanie książki Olafa Bergmanna, poświęconej Narodowej Demokracji w latach 1918–1929 i jej stosunkowi do Żydów w obszarze zarówno politycznym, gospodarczym, jak i kulturalno-edukacyjnym, do którego autor włącza również kwestie religii i sportu (Bergmann, 2015). Monografia Bergmanna, choć mierzy się również z antysemityzmem w obszarze kultury polskiej, nie porusza jednak zagadnień plastyki żydowskiej i jej przedstawicieli. Podobną sytuację można zaobserwować w książce Małgorzaty Domagalskiej, poświęconej co prawda publicystyce Adolfa Nowaczyńskiego, omawianej jednak na szerokim tle wypowiedzi innych autorów publikujących na łamach „Myśli Narodowej” i „Prosto z Mostu” (Domagalska, 2004). I tu jednak sprawy kultury schodzą na dalszy plan, ograniczone do zdawkowych informacji autorki na temat antysemitycznej recepcji poezji Skamandrytów z jednej, i programu ideowego literatury nacjonalistycznej – z drugiej strony. Szerzej debacie dotyczącej kultury żydowskiej w okresie międzywojennym przygląda się Dariusz Konrad Sikorski, badając „przypadek Romana Brandstaettera” (Sikorski, 2011). Ale nawet tu, mimo szeroko ujętego kontekstu, kwestia sztuk plastycznych zostaje ledwie wzmiankowana. Nacjonalistyczna krytyka literacka doczekała się swej monografii autorstwa Macieja Urbanowskiego (Urbanowski, 1997), próżno jednak szukać podobnej pozycji w obszarze sztuk wizualnych. Tym ostatnim zagadnieniom poświęcone zostały dwa teksty Dariusza Konstantynowa (Konstantynów, 2009: 411–425; 2016: 475–495), monografia Re-

czy nawet streszczając, ich wypowiedzi. Metoda streszczania tekstów, piętnowana przez teoretyków literatury, z Januszem Sławińskim czy Michałem Głowińskim na czele już w latach 70. XX wieku (Sławiński, 1974: 7–25), ma wciąż wielu zwolenników wśród literaturoznawców, szczególnie mocno pokutuje jednak w badaniach historyków sztuki zajmujących się krytyką artystyczną. Niezwykle rzadko ich uwaga skupia się na języku krytycznym, rozumianym – tak jak to widział Sławiński – jako „system pojęć (ideologia) i sposobów ich wypowiedania (retoryka), który w danym czasie i miejscu umożliwiał generowanie wypowiedzi krytycznych i któremu zawdzięczają one to, że są nawzajem porównywalne, że reprezentują ten sam »styl« myślenia i mówienia o faktach twórczości” (Sławiński, 1973: 126).

Niniejszy tekst ma za zadanie uzupełnić tę lukę, tj. przyjrzeć się przede wszystkim językowi antysemitkiej krytyki epoki międzywojnia, ze szczególnym naciskiem na retorykę tych wypowiedzi, nie zaś głoszone przez publicystów poglądy. Bo, jak słusznie zauważyła Bożena Keff, „antysemityzm nie jest takim samym poglądem czy punktem widzenia, jak inne poglądy. Nie jest w ogóle poglądem. Nie ma żadnej wartości – poznawczej, intelektualnej czy moralnej. Jest uprzedzeniem” (Keff, 2013: 10). Analizując wybrane teksty czy fragmenty wypowiedzi postaram się przede wszystkim zademonstrować, w jaki sposób, tj. za pomocą jakich środków stylistycznych i strategii retorycznych, usiłowano zdewaluować i zdyskredytować artystów żydowskiego pochodzenia, ukazać obcość ich sztuki, a zwłaszcza odrębność wobec twórczości „rdzennie polskiej” oraz zdemaskować jej rzekomo niemoralny, niejako z definicji, charakter. Przedmiotem uwagi będą tu przede wszystkim wypowiedzi publikowane w pismach nacjonalistycznych lub chrześcijańsko-narodowych – tu bowiem antysemityczne obsesje, nierzadko sięgające psychozy, a czasem wręcz obłądu (za: Miłosz, 2011: 273), znalazły najlepsze ujście.

Antysemityzm w kulturze międzywojennej w Polsce

Język kategoryzuje, kształtuje świadomość, ale ma też charakter performatywny – stymuluje określone postawy i zachowania (Butler, 2010: 11–15). Wyzwała demony, produkuje klisze myślowe i utrwała stereotypy. Degraduje i napędza nienawiść. Na jego siłę sprawczą zwracał uwagę już w połowie lat 50. XX wieku amerykański psycholog Gordon Allport, prezentując „piramidę nienawiści” mającą zilustrować zależność między mową a działaniem. Allport dowodził, że językowe formy wykluczenia prowadzą do izolacji i marginalizacji, następnie do ostracyzmu i usunięcia ze wspólnoty, na dalszym etapie skutkując przemocą fizyczną i eksterminacją (Allport, 2020: 206–211). Przykładów skażenia języka, które poprzedziło „splugawienie życia i godności”, dostarczyć może antysemitcka publicystyka z lat 1918–1939, zwłaszcza jeśli spojrzymy na nią z perspektywy tragicznych, wojennych wydarzeń.

W 1918 roku w granicach odrodzonej Polski żyła ponad trzymilionowa społeczność żydowska – niezwykle zróżnicowana, zarówno pod względem statusu ekonomicznego, jak też edukacji, języka, a nawet religii. Obok stosunkowo nielicznej,

naty Piątkowskiej (Piątkowska, 2004) oraz artykuł Diany Wasilewskiej (Wasilewska, 2020: 317–331).

choć rosnącej liczby zasymilowanej inteligencji² (w tym licealnej i akademickiej młodzieży) istniała spora grupa stojącej na straży tradycji ortodoksji, a w sąsiedztwie zamożnej plutokracji żyły masy biedoty utrzymujące się z chałupnictwa, drobnego handlu i rzemiosła. Żydzi, z uwagi na charakter zatrudnienia, zamieszkiwali przede wszystkim tereny miejskie, w wielu z nich stanowiąc znaczny (a nawet dominujący) procent ogółu ludności. Relacje między społecznością żydowską a chrześcijańską niepozbawione były animozji i resentymentów, trwale obecnych zwłaszcza w ludowych przesądach i wierzeniach, dodatkowo podsycanych przez kler i propagandę środowisk skrajnej prawicy. Owe antagonizmy, obecne od stuleci, zaczęły się nasilać szczególnie w okresie II Rzeczypospolitej, nie bez udziału rosnącej w siłę Narodowej Demokracji, której w sukurs przyszedł w latach 30. dojmujący kryzys gospodarczy, a także – obecny właściwie w całej ówczesnej Europie – wzrost tendencji nacjonalistycznych i ksenofobicznych. Mimo podpisania w 1920 roku traktatu mniejszościowego, a rok później konstytucji gwarantującej wszystkim obywatelom polskim równość, wolność wyznania i prawo zachowania odrębności narodowej (Żebrowski, 1993: 8), eskalacja niechęci, a nawet nienawiści wobec Żydów następowała z każdym rokiem, przybierając charakter publicystycznej nagonki, nawoływania do bojkotu ekonomicznego, aktów przemocy fizycznej i otwartej dyskryminacji. Antyżydowskie obsesje znalazły ujście nie tylko na ulicy, ale również w działaniach i decyzjach rządu, który po śmierci Józefa Piłsudskiego coraz wyraźniej przechylał się w kierunku nacjonalistycznej prawicy. Wreszcie, dotyczyły one nie tylko kwestii społecznych czy ekonomicznych, ale również szeroko rozumianej kultury i nauki.

Antysemicki, co więcej, wyraźnie przemocowy, model kultury stawał się z czasem wzorcem jeśli nie dominującym, to w coraz większym stopniu uzyskującym legitymizację także w szerokich kręgach inteligencji. Inteligencji, która na ogół krytykowała fizyczne ataki i chuligańskie wybryki młodzieży, a zarazem co najmniej milcząco wspierała tych „pałkarzy”, których bronią – tylko z pozoru mniej groźną i dotkliwą – stał się wówczas przede wszystkim język. Swoistą platformą porozumienia wielu ówczesnych krytyków, często różniących się światopoglądowo, było przekonanie o zdecydowanej nadreprezentacji twórców pochodzenia żydowskiego w obszarze kultury polskiej, a także o ich zasadniczo zgubnym wpływie na całokształt tej kultury. Niewolne od antysemickich uprzedzeń i stereotypów było nawet środowisko liberalne, związane choćby z „Wiadomościami Literackimi” (Szapowska, 2012). Jednak zdecydowany prym wiodli tu nacjonałiści – wierni kontynuatorzy antysemickiej ścieżki zainaugurowanej przez „Rolę”³, niestrudzeni tropiciele i „żandarmi krwi”. W przekonaniu o ważnej, społecznej misji krytyki

2 Przed wojną nieliczni tylko Żydzi – literaci czy historycy literatury – pisali po polsku. Do wyjątków należeli m.in.: Julian Klaczko, Wilhelm Feldman, Antoni Lange, Ostap Ortwin, Stanisław Lack czy Bolesław Leśmian. W międzywojniu środowisko zasymilowanych badaczy i twórców kultury było już znaczące, dominowało również w kręgach czytelników czy ogólnie odbiorców sztuki.

3 Pismo „Rola”, wydawane od 1886 roku przez Jana Jeleńskiego, stworzyło wzorce retoryki antysemickiej, z powodzeniem kontynuowanej i rozwijanej w środowiskach skrajnej prawicy w okresie międzywojennym. Więcej na ten temat zob. Domagalska, 2015; Gała, 2012: 267–273.

– jako sumienia artystów, strażnicy moralności i narodowej posługi – podejmowali oni walkę ze zgubnym, jak twierdzili, „zażydzeniem kultury polskiej”. Ranga sprawy miała tu stanowić wystarczające usprawiedliwienie dla bezpardonowej, nienawistnej mowy, nierzadko sięgającej po leksykę militarną i dehumanizujące przeciwnika zwroty. W sferach artystycznych oznaczało to całkowitą dyskredytację twórców i usunięcie ich dzieł nie tylko z pola sztuki wartościowej, ale z obszaru sztuki w ogóle.

„Przerost mózgu” i wrodzona niezdolność twórcza – nacjoniści o sztuce awangardowej

Przedmiotem ataku krytyków antysemitów była przede wszystkim szeroko rozumiana awangarda⁴. Z uwagi na swój intelektualny, nierzadko abstrakcyjny i w dużym stopniu internacjonalistyczny charakter, stała ona na antypodach nacjonalistycznego myślenia o sztuce, wyrastającego z estetyki romantycznej szukającej w twórczości śladów duchowości artysty i odrębności narodowej (wyrażającej się tak w tematyce, jak i w stylu). Powielając opinie o specyfice umysłowości żydowskiej, z jej tendencją do spekulacji, abstrakcyjnego myślenia i „talmudycznej logiki”, krytycy bardzo chętnie łączyli ją z awangardowością, szczególnie dbając przy tym o sprawdzanie faktycznej proveniencji twórców. Rozwiązanie ewentualnych dylematów znalazł zresztą Stanisław Pieńkowski, jeden z najbardziej aktywnych publicystów endeckich piszących o sztuce⁵. Stworzył bowiem termin judoformizm – mający obejmować zarówno artystów-Żydów, jak i tworzących „pod ich dyktando” artystów polskich, którzy w jego przekonaniu dali się uwieść lub omamić międzynarodowemu Żydostwu, wybierając tę „z gruntu niepolską” ścieżkę laboratoryjnych eksperymentów formalnych, uderzających w fundamentalne wartości sztuki. „Judoformizm” – jako sztuka „sztuczna”, udawana, oparta na wymyślonej teorii – został przezeń uznany za pozbawiony artyzmu i wyrugowany z pola sztuki prawdziwej, którą znamionować miały: subiektywność, uczuciowość, równowaga formy i treści oraz specyficzny nastrój (Pieńkowski, 1929d: 286). Przypisywany Żydom „przerost mózgu” i oparcie na wielowiekowej tradycji Talmudu pozwoliło krytykom uderzyć w „akrobatykę formalną”, rozumowość i a tematyczność awangardy, zwłaszcza w jej wersji skrajnej, abstrakcjonistycznej. Z drugiej strony atakowano wartości artystyczne sztuki nowoczesnej, próbując dowieść, że odrzucenie zasad klasycznego malarstwa to efekt nieuctwa, dyletanctwa i artystycznego niedośięstwa – których źródła leżą także we wrodzonej niezdolności Żydów do tworzenia, wzmocnionej pielęgnowanym przez stulecia lękiem przed idolatrią. W ten sposób nie tylko odbierano znaczenie obrazom, zredukowanym do roli „kolorowanych rysunków technicznych” czy „rozumowych kolorystycznych szarad” (Trepka, 1921: 2), ale też

4 Więcej na temat recepcji awangardy w krytyce nacjonalistycznej zob. Wasilewska, 2021.

5 Stanisław Pieńkowski (1872–1944) – krytyk sztuki, literatury i teatru, tłumacz (z francuskiego, niemieckiego i sanskrytu), poeta. W młodości socjalista, jeszcze przed I wojną światową przeszedł na pozycje skrajnie nacjonalistyczne i antysemitów. Publikował przede wszystkim w „Myśli Narodowej” i w „Gazecie Warszawskiej”. Więcej na temat krytyki Pieńkowskiego zob.: Wasilewska, 2020.

uderzano w jeden z nadrzędnych postulatów awangardy – jej programową nowatorskość. Nie przeszkadzało to oczywiście krytykom antysemitki, mistrzom godzenia wszelkich aporii, sięgać po kontaminacje żydokomuny i oskarżać artystów o „żydowski bolszewizm”. Asocjacje z rewolucją ograniczały się tu do wskazania na tendencje do działań destrukcyjnych i głoszenia wielkich haseł nieadekwatnych do czynów. Jak dowodził Marcełi Nałęcz-Dobrowolski⁶, Żydzi tylko udają pionierów postępu – nie zasiewają bowiem „nowych plonów na pradawnym gruncie odwiecznej przyszłości”, lecz są „wiecznie niespokojnym fermentem, psującym tkanę otaczającą, niestwarzającym nowych ustrojów” (Nałęcz-Dobrowolski, 1923: 61). I po raz kolejny, w duchu bliskim rasizmowi psychologicznemu, szukano wyjaśnień w charakterze żydowskiej psychiki: we właściwym jej sprycie, oszustwie i „jarmarcznym wrzasku”, którym mieli mamić publiczność – nieświadomą, że „blichtr ostatniej nowości” przykrywa jedynie „śmieszność bezsensownie użytych deformacji i niechlujstwo kolorytu” (Kozicki, za: Konstantynow, 2016: 488)⁷.

Awangarda zatem – w krytyce antysemitki niemal bez wyjątku kojarzona z żydowskością – uznana została za sztukę pozbawioną artyzmu zarówno z uwagi na swą nadmierną „mózgowość”, jak też z powodu odrzucenia prawideł malarzkich. A jako taka obwieszczona została nietwórczą, oportunistyczną i pseudo-nowatorską. Sięganie po kryterium nowatorstwa, tak przecież kluczowe dla twórców pretendujących do miana awangardowych, miało na celu wytrącić im z rąk ten nadrzędny atut. Więcej nawet – krytycy nie poprzestawali bowiem na zarzutach pozornej odkrywczosci i pionierstwa „judofornizmu”, próbowali również wykazać, że cechuje je imitatorstwo, naśladownictwo, a nawet kopiowanie cudzych pomysłów. Wrodzony defekt, czyli tak chętnie przywoływany przez krytyków „patologiczny przerost mózgu”, miał prowadzić Żydów do zaniku intuicji, zamykając im w konsekwencji drogę do prawdziwie twórczych, oryginalnych działań. W zgodzie z nacjonalistyczną koncepcją sztuki warunkiem oryginalności było nawiązywanie do dziedzictwa przodków, bez przenoszenia obcych wzorów: „Z pożyczonej formy (...), z cudzej szkoły, nikt nie stworzy rzeczy, która by życie miała w sztuce” – przekonywał Zygmunt Wasilewski (1921: 39)⁸. W ujęciu krytyków Żydzi, jako wyrwani ze swego rdzennego środowiska, nie mogli zatem tworzyć sztuki własnej, oryginalnej. Życie w obcym otoczeniu wytworzyło w nich jednak wyjątkowe umiejętności imitatorskie, naśladowcze, dzięki którym – jak dowodził tajemniczy Lucian André – posługują się „prawem praktycznej mimikry życiowej”: uczą się „krakać, podpatrują jak to się robi, ale ich krakanie nie może być nigdy autentycznie wronie. Może być

6 Stanisław Marcełi Nałęcz-Dobrowolski (1876–1959) – historyk sztuki i malarz, przedstawiciel symbolizmu. W okresie międzywojennym aktywny publicysta, zaangażowany m.in. w prowadzenia skrajnie antysemitki Towarzystwa „Rozwój”, organizującego m.in. Konferencje Żydoznawcze oraz wydającego druki pod szyldem „Biblioteki Żydoznawczej”.

7 Rasizm psychologiczny od rasizmu propagowanego przez nazistów różnił się głównie tym, że bazował na cechach psychiczno-kulturowych a nie biologicznych i plemiennych.

8 Zygmunt Wasilewski (1865–1948) – publicysta, krytyk literacki, polityk (senator z ramienia Stronnictwa Demokratycznego w latach 1930–1935), redaktor naczelny „Gazety Warszawskiej” (1918–1925) oraz „Myśli Narodowej” (1925–1939).

tylko lepiej lub gorzej podrobione, udane, zmajstrowane". W efekcie, konkludował krytyk, miast „żywego tworu sztuki artystycznej powstają golemy” (André, 1936: 5).

Zarzut naśladownictwa, w krytyce antysemitycznej funkcjonujący na ogół jako retoryczny wytrych, kierowano nie tylko w stronę awangardzistów, choć w ich przypadku miał on z pewnością największą moc retoryczną. Niemniej chętnie wykorzystywano go także do oceny dokonań twórców, którzy z awangardą nie mieli wiele wspólnego, a nawet przynależeli do ugrupowań zasadniczo zyskujących sympatię nacjonalistów. Za przykład posłużyć może choćby Bractwo św. Łukasza – powstała pod skrzydłami Tadeusza Pruszkowskiego grupa, która kładła nacisk przede wszystkim na warsztat malarski, nie unikając jednocześnie wyraźnych formalno-tematycznych nawiązań do renesansowego czy barokowego malarstwa. Jej wystawy cieszyły się ogromną popularnością i uznaniem wielu krytyków – zwłaszcza tych o umiarkowane lub skrajnie zachowawczych poglądach artystycznych. Ci ostatni czynili jednak wyjątek dla zasilających szeregi bractwa artystów żydowskich – jak Elias Kanarek czy Jan Gotard – także i w tym przypadku przekonując, że próba przystosowania się do obcego środowiska nie może być udana, a jej owocem są jedynie dzieła „bezduszne, martwe i nieinteresujące” (J. R, 1930: 4)⁹. Genealogia zdecydowanie przysłaśniała tu jakiegokolwiek inne aspekty, zwłaszcza czysto artystyczne, stąd cały wysiłek piszących szedł raczej w kierunku zwycięstwa w turnieju inwektyw niż stworzenia rzetelnej, krytycznej analizy. Mistrzem stylistycznej logorei, pełnej kalamburów, paronomazji i słownej chłosty był niewątpliwie Stanisław Pieńkowski. Nie wystarczyło mu proste oskarżanie twórców o naśladownictwo, brak indywidualności i kompilacyjny charakter dzieł – sięgał zwykle po leksykę odzwierzęcą czy metaforykę choroby, by w ten sposób przedmiot swej krytyki zdeprecjonować, ośmieszyć czy zdemonizować. Chcąc odebrać żydowskim twórcom jakiegokolwiek znamiona indywidualizmu, sprowadzał ich choćby do „oślizgłej, chłodnej i wstrętnej plazmodii” (Pieńkowski, 1929a: 120, 124).

Porównania Żydów do pasożytów z niemalą częstotliwością powracały też w tekstach innych autorów, a „pasożytowanie” stało się jednym ze słów-kluczy, które – z uwagi na swój obrazowy i nacechowany aksjologicznie charakter – z powodzeniem wykorzystywano także w krytyce artystycznej. Żydzi pasożytują na obcej twórczości – pisali publicyści – a zatem nie tylko imitują, naśladowują, przejmują obce wzorce, ale też zawłaszczają „skarby ducha” innych narodów (Hurajewicz, 1921: 32)¹⁰. Są więc dla kultury, w której żyją, wysoce niebezpieczni. By dowieść tego w sposób bardziej sugestywny, Henryk Eysymontt porównał sztukę żydowską do jemioli – pasożytniczej rośliny żerującej na drzewach i spijającej z nich wodę czy

9 Przedmiotem krytyki jest tu przede wszystkim twórczość braci Efraima i Menasze Seidenbeutelów.

10 Niestety nie udało mi się znaleźć informacji dotyczących tego publicysty. We wstępie do swego artykułu deklarował on wprawdzie, iż zamierza wznieść się ponad namiętność rasową, narodową i religijną – jego tekst wpisuje się jednak wyraźnie w retorykę właściwą publicystom nacjonalistycznym. Owa deklaracja wynikała być może z faktu, iż „Ogniwo”, krakowski miesięcznik „poświęcony polityce, nauce i sztuce” i wydawany w latach 1921–1922 nie miał wyraźnego profilu antysemitycznego, jak to miało miejsce z jego imiennikiem, redagowanym przez Kazimierza Gajewskiego w Łodzi w latach 30.

sole mineralne (Eysymontt, 1935: 394)¹¹. Dalsze uzasadnienia nie były już potrzebne – z taką frazeologią trudno dyskutować. Zdarzały się jednak próby egzemplifikacji, mające te oskarżenia uprawomocnić, a przynajmniej nadać im pozory dyskursu krytycznego. Wskazywano zatem na konkretne zapożyczenia czy imitacje¹², głównie sztuki francuskiej, rzadziej rosyjskiej, widząc w nich odbicie typowo żydowskich skłonności „asymilacyjno-symulatorskich” (Żyznowski, 1921: 4), obecnych także w innych dziedzinach życia. Jako kontrprzykład przytaczano nazwiska artystów rdzennie polskich, którzy mimo pobytu za granicą potrafili stworzyć odrębną, oryginalną sztukę narodową (Pieńkowski, 1929c: 270; J. R., 1930: 4; Piasecki, 1930: 6).

Uznanie za pewnik, że sztuka „tkwi korzeniami mocno w psychice narodu” (Dębicki, za: Urbanowski, 1997: 78) uruchamiało obraz „zniaczenia, a nawet całkowitego zniszczenia” w niej cech rdzennie polskich (Urbanowski, 1997: 55). Dlatego też z taką pasją i zjadłością „strażnicy narodowych wartości” zwalczali artystów zasymilowanych, zaszczepiających obce wzory „żydowskiej międzynarodówki”. Emocjonalnie nacechowany język zastępował tu na ogół rzeczową argumentację, stąd tworzenie pod szyldem polskości interpretowano jako „przecinanie tętnic”, „pozbawianie mowy”, „zadawanie ciosu w serce”, „sianie spustoszenia duchowego” czy „prostytuowanie sztuki” (Pieńkowski, 1930b: 238). Aksjomat pasożytniczego charakteru psychiki żydowskiej otwierał zatem dwa, jakże kluczowe dla nacjonalistycznego modelu kultury, problemy: z jednej strony kwestię obcości wynikającej z sięgania po zagraniczne wzorce, z drugiej zaś – „podszywanie się” pod etykietę polskości, co – jak widzieliśmy – grozić miało destrukcją narodowej kultury.

Krytycy nacjonalistyczni niewątpliwie zadawali sobie niemało trudu, by sztukę tworzoną przez Żydów pokazać jako z definicji wtórną, imitatorską, pozbawioną istotnych wyróżników tudzież posiadającą jeden zasadniczy wyróżnik, tj. „bezystylowość”. Taka etykieta służyła dyskredytacji, wyrugowaniu tych twórców z panteonu artystów prawdziwych. Przede wszystkim jednak miała na celu podkreślić skrajną obcość, odmienność ich dzieł od dokonań artystów polskich. Lektura tekstów krytycznych, w których poszczególne dokonania twórców doczekały się nieco dokładniejszej analizy (a przynajmniej opisu) dowodzi, że antysemitcy publicyści próbowali jednak znaleźć jakiś żydowski „idiom”, ujawniający się bez względu na reprezentowany przez twórców kierunek czy styl. Doktryna rasizmu psychologicznego, nakazująca we wszystkich twórcach kultury widzieć cechy i dyspozycje (choćby fantazmatyczne i bazujące na stereotypach) ich autorów, stała się i tu kluczowym narzędziem wspomagającym analizę i stojącym u podstaw oceny dzieł.

„Sztuka żydowska” i jej stosunek do rzeczywistości – przyroda i człowiek

Nacjonalistyczni krytycy nie mieli wątpliwości, że specyfika żydowskiej duszy – widziana w samych pejoratywach – wpływa na wypaczenie wyobraźni artystów,

11 Henryk Eysymontt był aktywnym publicystą i krytykiem pisującym o sztuce w dwóch naczelnym organach prasowych endecji: w „Myśli Narodowej” oraz „Gazecie Warszawskiej”.

12 W opinii Hurajewcza Eugeniusz Zak „plagiatował” mistrzów średniowiecznych, Kissling francuskich postimpresjonistów, Markus Braque’a, a L. Gottlieb Olafa Gullbransona. Zob. Hurajewicz, 1921: 33–34.

a w związku z tym rzutuje również na sposób spojrzenia na rzeczywistość i jej odzwierciedlenie w sztuce. Tym faktem tłumaczono choćby predylekcję żydowskich twórców do wedut, a zarazem ich niechętny stosunek do malowania pejzaży wiejskich. Żyd, odwiecznie związany z miastem, postrzegany był na ogół jako przeciwnik przyrody, a nawet jej szkodnik: „Obecność Żyda plugawi przyrodę” – obwieszczał, z właściwym sobie tupetem, Stanisław Pieńkowski (Pieńkowski, 1919b: 4). Kierując się dość przewrotną logiką krytyk przekonywał, że skoro Żyd „nie ma słońca w duszy”, nie może ukazywać go w sztuce – i tym tłumaczył skłonność twórców żydowskich do przedstawiania rzeczywistości w duchu pospolitego, brutalnego realizmu¹³, z naciskiem na to, co brzydkie, odpychające, zdeformowane bądź groteskowe. Podobnych uzasadnień szukał recenzent chadeckiego „Głosu Narodu”, przyczynę dysharmonijnych kompozycji i odrzucenia klasycznego piękna widząc w niezdolności Żydów do szczerego, naiwnego zachwytu i uwielbienia (emel, 1930: 4). Sytuację, w której jedne twierdzenia służą wyjaśnianiu innych, nie mniej aksjomatycznych twierdzeń, znajdujemy w ówczesnym dyskursie antysemitycznym niezwykle często. Równie nagminnym zwyczajem było sięganie po podziały dychotomiczne. Stąd przyrodę „załamana w oku Żyda” widziano niezmiennie jako „brudną, zimną, bezharmonijną, posępną i złą” (Pieńkowski, 1919b: 4), w ujęciu malarza-aryjczyka stawała się natomiast „pełna uderzeń serdecznych krwi, głęboka, czująca i przesycona słońcem” (Pieńkowski, 1919b: 4), a także „przepyszna”, „pełna smaku i równowagi w pomysłach i wykonaniu” (Heydukowska, 1937: 17, 19). Co ciekawe, w tych spolaryzowanych zestawieniach sztuka polska traktowana była na ogół jako spadkobierczyni klasycznych kanonów piękna, żydowską charakteryzował zaś niepohamowany dynamizm i niemal barbarzyńska dzikość. Pieńkowski, porównując pejzaże Zygmunta Nirsteina i Mieczysława Trzczińskiego, w tych pierwszych widział „rozpanoszone chamstwo, arogancką krzykliwość, niechlujną zachłanność”, w drugich zaś harmonię zmysłów, spokój i wytworność (Pieńkowski, 1922: 5). Taka opozycja, lokująca po stronie polskości klasyczne piękno, cieszyła się dużą popularnością w krytyce nacjonalistycznej, w której polską kulturę nader chętnie wywodziło się z tradycji rzymskiej, uznając ją za wschodnią redutę Ordon (sic!). Analogicznie chrześcijaństwo, odarte ze swoich judaistycznych korzeni, poddawano hellenizacji, umieszczając je w antycznym rodowodzie¹⁴ i zderzano z judaizmem, który – łączony wyłącznie z Talmudem – nabierał cech zabobonnej, średniowiecznej i skostniałej w swym konserwatyzmie religii, która nie miała nic wspólnego z kolebką

13 Jak widać, krytykowi zupełnie nie przeszkadzał fakt, że sam w wielu miejscach podkreślał, iż to antymimetyczne obrazowanie jest typową cechą sztuki żydowskiej.

14 Jak tłumaczył związany z endecją pisarz Karol Hubert Rostworowski, „Grecja stworzyła Rzym, Rzym zrodził papieżstwo, a papieżstwo zrodziło kulturę łacińską, którego wschodnią redutą Ordon jest Polska. Fakt przyjęcia tej kultury wśród tych, a nie innych narodów, jest dowodem ich rasowego i duchowego pokrewieństwa” (Rostworowski, za: Prokop-Janiec, 1992: 133) Podobną tezę już w latach 30. rozwijał też Feliks Koneczny, autor późniejszych wielotomowych opracowań z zakresu cywilizacji łacińskiej, żydowskiej, bizantyjskiej i innych. Koneczny, podobnie jak Rostworowski, cywilizację łacińską (zachodnią) wiązał z kościołem katolickim i wykazywał jej wyższość wobec cywilizacji Wschodu (w tym żydowskiej), która w jego przekonaniu stała na przeszkodzie w procesie doskonalenia się człowieka. Zob. m.in. Klag, 2016: 111–130.

chrześcijaństwa i wielką kulturą zachodu. Czy decydujące znaczenie odegrał tu mit sarmacji, czy też sięgano po wzorce antysemitki krytyki włoskiej¹⁵, trudno orzec. Niemniej, takie opozycje funkcjonowały nie tylko w odniesieniu do religii, ale także kultury i tradycji, i stanowiły poręczny argument również w ocenie sztuki współczesnej. Zderzano zatem klasyczne piękno twórczości rdzennie polskiej z orientalizmem i barbarzyństwem twórców żydowskich, przyczyn owych różnic doszukując się w odmienności środowiska naturalnego – i nie przeszkadzało zupełnie piszącym, że mówią o twórcach, których rodziny od wielu pokoleń zamieszkiwały tę samą glebę. Taki wywód znajdujemy choćby w tekstach Mieczysława Skrudlika¹⁶, który dowodził, że malarzom żydowskim brak typowego u polskich artystów „szerokiego oddechu, przestrzeni i światła”, ponieważ są w stanie malować to tylko, co kojarzy im się z „atmosferą wschodu”, którą próbują niezdarnie „przeplancować na lechicką ziemię” (Artifex, 1936: 6). W duchu rasizmu psychologicznego, choć z użyciem odmiennej argumentacji, swe dowodzenie przeprowadzał też Józef Almak¹⁷ – zgadzał się ze stwierdzeniem o pospolitości i ordynarności przyrody widzianej okiem malarza żydowskiego, wyjaśnień szukał jednak w „starczej lubieżności właściwej rasie, która się przeżyła” (Almak, za: Konstantynów, 2016: 484).

Miasto, jako naturalne środowisko Żydów, z pewnością dominowało w malarzskich pejzażach żydowskich artystów. Krytycy nie poprzestawali jednak na stwierdzeniu oczywistego faktu, szukali również źródeł tej artystycznej predylekcji. W ich przekonaniu już sam wybór motywu miejskiego dowodził „wyrwania z korzeni”, a zatem braku łączności z ziemią i tradycją polską. Ożywiana w tym celu figura Żyda-wiecznego tułacza miała wystarczyć za dostatecznie silny i udokumentowany argument. Przeciwności jej metaforykę korzeni i grecki mit Anteusza, widząc w nim egzemplifikację typowo polskiego przywiązania do ziemi traktowanej jako źródło życiodajnej siły¹⁸: „Gdy Żyd z rasowego instynktu swego jest tułaczem i wędrowcem, my wrośliśmy w ziemię korzeniami naszych dusz” – podkreślał z patosem Zdzisław Dębicki¹⁹ (Dębicki, 1922, za: Urbanowski, 1997: 78). Jak z kolei wyjaśniał Karol Hubert Rostworowski²⁰, prawdziwie polskim artystą jest ten tylko, „którego

15 Także włoska krytyka, zwłaszcza pisma redagowane przez Telesia Interlandiego, bardzo często sięgała po takie opozycje, chcąc w ten sposób zaakcentować obcość sztuki tworzonej przez włoskich Żydów. Zob. Cassata, 2008.

16 Mieczysław Skrudlik (1887–1941) – historyk sztuki, publicysta o poglądach wyraźnie nacjonalistycznych, antysemitki, jeden z najgorliwszych przeciwników masonerii, którą utożsamiał z Żydostwem i walką z kościołem katolickim. Publikował w takich pismach, jak „Gazeta Warszawska”, „Polak-Katolik”, „Przegląd Katolicki”, „Rodzina Polska”

17 Na temat Józefa Almaka niestety nie udało mi się znaleźć żadnych informacji.

18 Anteusz to w mitologii greckiej syn Posejdona i Gai, gigant żyjący w Libii. Dotknięcie ziemi, jego matki, przywracało mu siły. Za: <https://encyklopedia.pwn.pl/haslo/Anteusz;3869863.html> (dostęp z dnia 11.02.2019)

19 Zdzisław Dębicki (1871–1931) – młodopolski poeta, publicysta, krytyk, redaktor naczelny „Tygodnika Ilustrowanego” (1918–1929). Po I wojnie związany z ruchem narodowo-demokratycznym.

20 Karol Hubert Rostworowski (1877–1938) – dramaturg, muzyk, działacz Narodowej Demokracji, stronnik Obozu Wielkiej Polski, radny reprezentujący Stronnictwo Narodowe, członek Polskiej Akademii Literatury.

przeżycia, zwyczaje, obyczaje i wierzenia (...) poczęły się, rozwinęły i dojrzały w środowisku rdzennie polskim” (Rostworowski, 1929, za: Prokop-Janiec, 1992: 119). Żydzi, jako społeczność tułaczy i wędrowców, nie tylko zostali wyłączeni z obszaru polskości, ale też zdeklasowani do anty-narodu – żyjącego w rozproszeniu na całym świecie, nigdzie w pełni niezakotwiczonego.

Predylekcję żydowskich twórców do wyboru tematów miejskich tłumaczono za pośrednictwem figury wiecznego tułacza, natomiast sposób opracowania tych tematów czytano przez pryzmat żydowskiej duszy. Widoki rozpadających się koślawych domów, ciasnych, brudnych zaułków i sławojek²¹, które Skrudlik widział w pejzażach z Kazimierza Dolnego, miały zatem wynikać z rzekomej fascynacji Żydów śmietnikiem i brudem, z ich naturalnej skłonności do „stylu ruderowego”²². Stylu, który Witold Bunikiewicz²³, zniesmaczony „upiorną, brudną i potworną” atmosferą małych miasteczek, pełnych zaśmieconych podwórzy i gnijących ścian, uznał za dowód wsteczności i malarskiej lichoty (Bunikiewicz, 1933: 4).

A skoro sposób widzenia przyrody i miasta miał być odbiciem typowych dyspozycji psychiki żydowskiej, nie może dziwić, że wyjątków nie czyniono także dla wizerunków człowieka. Obserwacje były w zasadzie jednakowe: tu również brzydotę widziano jako uderzający znak rozpoznawczy dzieł artystów żydowskich. Pieńkowski miał oczywiście najbardziej dosłowne, a zarazem nienawistne skojarzenia: skoro Żydzi sami „są karykaturą człowieka, więc też karykatura jest najbardziej zgodna z duchem żydowskim” (Pieńkowski, 1922: 5). Równie mało subtelny był Hurajewicz, gdy próbował wykazać, jak bardzo wygląd postaci na obrazach Zaka, Meli Muter, Gottlieba czy Merkla zależy od „spaczonej, brzydkiej wyobraźni” artystów. W konglomeracie figur ukazanych na obrazach wymienionych twórców krytyk dostrzegał jedynie kaleki (o „zdeformowanych łbach, mięsistych ustach, cebulastych oczach” i ruchu epileptyków) bądź przypominające zwierzęta monstra (o wargach godnych hipopotama, łapach orangutana, nogach słonia). Nie zabrakło również ośmieszających skojarzeń ze świata przedmiotów martwych: święty Franciszek Mondscheina przypominał Hurajewiczowi..., „długą rurę blaszaną do pieca, zakończoną nie głową – lecz karpielem” (Hurajewicz, 1921: 34, 35).

21 Sławojka to słowo ukute w dwudziestoleciu międzywojennym na określenie sanitarium, których budowanie było popierane przez premiera Felicjana Sławoja-Składkowskiego. „Do powstania nazwy przyczyniły się kontrole sanitarne ustępów, dokonywane podczas licznych podróży Składkowskiego po kraju, co było obiektem kpin i licznych anegdot”. Zob. Leszczyński, 2014.

22 Jakże odmiennie o krajobrazach z Kazimierza Dolnego pisał, analizując prace Rabinowicza, krytyk żydowskiego pochodzenia, a zarazem malarz-kolorysta Henryk Weber: „Nigdzie może rachityczne i reumatyczne uliczki, z poranionymi tyłami domów i postrzępionymi parkanami nie mają tak pysznych rumieńców i tyle słoneczno-kolorowego humoru, co tutaj. Miejscami przypomina się chora, obandażowana noga wysunięta na błyszczące i wonne wiosenne słońce...”. (Weber, 1934: 8).

23 Witold Kazimierz Bunikiewicz (1885–1946) – pisarz, historyk i krytyk sztuki, tłumacz. Autor książki *Żywy diabłów polskich* (1930). Stały recenzent plastyczny „Kurier Warszawski” (do 1939 roku), czasopisma powiązanego ze Stronnictwem Chrześcijańsko-Narodowym.

Najczęściej jednak w malowanych czy rzeźbionych postaciach widziano wzorcowe typy semickie. W tym przypadku rasizm psychologiczny zyskiwał wsparcie w klasycznej teorii rasistowskiej, wzmocnionej pseudonaukowymi założeniami antropometrii. Pozwoliło to w wyrazie twarzy utrwalonych na płótnach osób widzieć obrazy „żydowskiej psychiki”, a także wskazywać na „typowy” dla Żydów układ ciała czy sposób poruszania się. Na związek „rasy żydowskiej” z fizjonomią postaci wskazywał choćby Pieńkowski, o pomniku Chopina, dłuta frankisty Szymanowskiego, pisząc: „Wyraz jego twarzy, głównie nosa i ust – wyraz wybitnie wzgardliwy i wstrętny – od razu wskazuje na przynależność tego osobnika do »narodu osobliwego«. Ruch obu rąk w połączeniu z ruchem głowy i tułowia jest czysto żydowski. Takiego ruchu nóg (kolana zbliżone, stopy rozstawione) – nikt u żadnego Aarii nie widział i nie zobaczy: to ruch anatomicznie i fizjologicznie żydowski” (Pieńkowski, 1938: 15). Podobnych przypadków możemy znaleźć więcej – kwestia pomników stawianych wielkim Polakom była bowiem dla nacjonalistycznych krytyków sprawą szczególnej rangi. Doskonale pokazuje to głośny – także w konserwatywnej prasie – spór o pomnik Adama Mickiewicza dla Wilna, po wielu perturbacjach zleony do wykonania Henrykowi Kunie, konwertycie pochodzącemu z ortodoksyjnej rodziny żydowskiej. Rozpętana przez Stanisława Cata-Mackiewicza antyżydowska nagonka, prowadzona na łamach wydawanego przezeń „Słowa” przy współudziale zaproszonych do ankiety mieszkańców Wilna, dowiodła po raz kolejny trwałości rasizmu psychologicznego, znajdującego doskonałe ujęcie w ocenach sztuk plastycznych. Jednak Wasilewskiemu i Pieńkowskiemu, dwóm naczelnym krytykom-żydożercom, konstatacja, że dzieło sztuki przejmuje cechy umysłowości (duchowości) autora nie wystarczała. Twierdzili oni bowiem, że pomnik, a ściślej ukazana na nim postać, wprost upodabnia się do twórcy! A zatem Polak wyrzeźbiony przez artystę-Żyda musi wyglądać jak Żyd. I zgodnie z tą zasadą Wasilewski na wileńskiej statule widział cadyka, a Pieńkowski – rabina (Wasilewski, 1932: 632; Wasilewski, 1934c: 315; Pieńkowski, 1938: 15). W sposób zaiste absurdalny popularne „prawo psychologiczne” stopiło się z myśleniem typowym dla rasizmu biologicznego w demaskatorskiej wypowiedzi Ludomira Czerniewskiego²⁴, gdy ów analizował fizjonomię Mickiewicza dłuta Kuny. Rzekomo płaską pierś i kaprawe (dłatego osłaniane dłonią – a ściślej, jak pisał, „nabrzękłą łapą”) oczy wieszczą krytyk tłumaczył bowiem typowo żydowskimi ułomnościami wynikającymi z lat strawionych na studia talmudyczne, a „zsemityzowaną” głowę Mickiewicza miał jego zdaniem zdradzać układ ust, szczególnie zaś wyraz twarzy, w której widział on „wybitną pyszałkowatość” i arogancję, znamionującą większość bankierów żydowskich. „Gdyby jeszcze przyprawić mu długą brodę i włożyć myckę – podsumowywał swe dywagacje Czerniewski – [Mickiewicz] zamieniłby się w cadyka z Góry Kalwarii, który z Talmudem w dłoniach wędruje do Palestyny” (Czerniewski, 1932: 6).

Za typowo żydowską cechą somatyczną uznawano też otyłość. Wykorzystując popularność stereotypowego wizerunku Żydów – w którym obfite, zwaliste kształty znamionowały życie w przepychu i (osiągniętym spekulacją czy lichwą) dobrobycie,

24 Ludomir Czerniewski – jeden z przywódców Stronnictwa Chrześcijańsko-Narodowego, publicysta „Kuriera Warszawskiego” i wydawnictw skrajnie nacjonalistycznego „Rozwoju”, związany z Towarzystwem Zachęty Sztuk Pięknych (jako jeden z „Miłośników”).

rażącym zwłaszcza wobec przesadnie eksponowanej chudości rzekomo wyzyskiwanych Polaków – wzmocniano przekonanie o amoralnej postawie tej grupy społecznej. Opisy postaci, szczególnie w ujęciu Stanisława Pieńkowskiego, nie pozostawiały co do tego wątpliwości: krytyk pisał o „typowo rasowych” głowach kobiet w rzeźbach Kuny, które „obrastają sadłem aż do utraty inteligencji” czy o ukrzyżowanym Chrystusie, ukazanym jako postać „tłusta i dobrobytem ciała wielmożna”, obdarzona nadto „bujnością podskórnego tłuszczu” i „miękkością ruchu, jakby po obfitej wieczerzy do ciepłego snu się układał” (Pieńkowski, 1929e: 350). Cel takiej retoryki był oczywisty: wykazanie wątpliwej moralności żydowskich artystów, ale przede wszystkim wzbudzenie w czytelniku uczucia niechęci, a najlepiej wstrętu, by dzięki temu nie tylko podzielił on druzgocącą ocenę krytyka, ale też wzmocnił swoje negatywne odczucia do ogółu Żydów – jako kreatur odpychających tak swą fizycznością, jak i mentalnością.

Otyłość – jako wyróżnik fizjologiczny, ale też idiom etyczny – w opisach krytyków współistniała na ogół z wybujałym erotyzmem i wyuzdaniem, równie chętnie przypisywanym społeczności żydowskiej. Sięgając do źródeł judaizmu widzianego w krzywym zwierciadle stereotypowo postrzeganego Talmudu, próbowano wykazać, iż dominującą cechą natury żydowskiej jest przywiązanie do cielesności, a nawet skłonność do wszelkich fizjonomicznych obrzydliwości. Takich aluzji, a nawet bezpośrednio stawianych zarzutów, nie brakowało również w krytyce artystycznej. Specyficznie żydowski erotyzm najprościej można było wykazać, omawiając malarskie akty – i tu faktycznie piszący dawali upust swym, zupełnie nietajonym, awersjom, wpływając również na uczucia odbiorcy. Skrudlik, pisząc o kobietach na płótnach Romana Kramsztyka, widział w nich jedynie wyuzdanie, bezwstydną niefrasobliwość i „obrzydliwie niesmaczny erotyzm”. Wzmocnieniu tych jednoznacznych epitetów służyć miało szarżowanie znanymi opozycjami: „Te młode i kształtne czarnookie piękności mają w swych ruchach i gestach wyuzdanie i bezwstyd, wobec którego – szydził krytyk – nawet zawodowa prostytutka aryjska jest sobie niewinnym stworzeniem” (Artifekx, 1937: 6). Właściwą żydowskim postaciom frywolność i lubieżność opisał też Pieńkowski, budząc w czytelniku rozbawienie zmieszane z uczuciem odrazy do opisywanego przedmiotu: „Młody bankierczyk w cętkowanej piżamie leży na konarze jabłoni i wdzięcznym ruchem nagina gałąź. Salcza, a może Dobruchna?, zrywa jabłko. Druga Salcza, a może Rzepichna? – zapina sobie podwiązkę na górnej stronie uda, zresztą – ubrana od Hersego. Niżej, schylony nad koszykiem jabłek, liczy je ze sceptycznym wyrazem twarzy prokurent z Nalewek, zresztą w marynarce – zapewne Leszek. Ów na gałęzi zawieszony bankierczyk, zapewne Mieszko Zawisza, ma wyraz słodko-wzgardliwie-ironiczno-mdły, a wszyscy, jak z jednej rodziny, mają włosy brudne – rude, kudłate, lepkie i parchate” (Pieńkowski, 1927: 6–7). Mieszko Jabłoński, autor opisanego obrazu, był – czego zresztą dowiódł przed sądem – czystej krwi aryjczykiem. Pieńkowski jednak, mimo przegranej sprawy, zdania swego nie zmienił, podtrzymując przekonanie o żydowskim charakterze płócien malarza. Jaskrawego dowodu dostarczały dlań właśnie sportretowane przez artystę postacie: o twarzach „sceptycznych, wzgardliwych, wstrętnych i sennych” oraz „ciałach nagich, różowo-białych, spasionych i mdłych” (Pieńkowski, 1929b: 5).

Specyficzny, niemal sadystyczny erotyzm czy lubieżność – kojarzone z opastym starcem o mięsistych, wydatnych ustach, jakże popularnym w antysemitkich karykaturach tego czasu²⁵ – traktowano jako swoisty emblemat Żydostwa, wynikający z przyrodzonego im „lubowania się materią”, z perwersyjności smaku, dekadencji i przywiązania do najniższych zmysłów (smak, powonienie)²⁶: „Pasja do wpatrywania się w cielesność – pisał Józef Almak – jest dominującą cechą psyche żydowskiej. Erenburg babrze się w opisach ohydy nie dla osiągnięcia siły wyrazu, ale przez skłonność do obrzydliwości. Weiss wprowadza do swego malarstwa ekscytującą pospolitość, ordynarność, codzienność i nie jest to przejaw malarskiej zmysłowości, lecz właściwa tej rasie starcza lubieżność” (Almak: 1929, za: Konstantynów, 2016: 484). Fantazmat Żyda-erotomana był tak silny, że determinował sposób, w jaki krytycy patrzyli na malarskie czy rzeźbiarskie wizerunki postaci. Podobna sytuacja miała miejsce na niwie poetyckiej: pisano o typowo semickiej zmysłowej wyobraźni, widząc w wierszach poetów żydowskich „mięsiste, wilgotne, lepkie, wonejące i smakowite metafory” (Wasilewski, 1934a: 5)²⁷ mające dowieść trwałości „przedcywilizacyjnej zmysłowości”, która miłość sprowadza do czystej seksualności (Wasilewski, 1934b: 72). Ukuta przez Slavoja Žižka figura „złodzieja rozkoszy” (Ambroziak, 2011: 42–43) wydaje się doskonale wyjaśniać obsesje krytyków, którzy analizując dzieła artystów pochodzenia żydowskiego, dostrzegali wszędzie (czy to w języku form, czy metafor) objawy erotycznego pobudzenia, rozbuchanej zmysłowości, a nawet zboczenia. Już samo mówienie o tych zakazanych czynnościach – być może skrycie pożądanych – stanowić mogło substytut niedostępnej przyjemności, a w pewnym stopniu nawet rodzaj rozkoszy. Niewątpliwie bowiem dyskurs antysemitki cechowała szczególnego typu namiętność, objawiająca się choćby w obsesyjnym wyliczaniu obscenicznych zwyczajów, rytuałów i praktyk przypisywanych Żydom.

Barwa, linia i reakcje odbiorcze

„Barwa to nie żydowska rzecz” – kwitował Pieńkowski, po raz kolejny przywołując Talmud jako źródło predylekcji żydowskich twórców do geometrycznych kształtów i linii oraz lekceważenia spraw koloru (Pieńkowski, 1930a: 190). Podobne twierdzenia znajdziemy też w tekstach innych recenzentów, zgodnie przyznających, że swoistym znakiem rozpoznawczym żydowskich artystów jest brak wyczucia barwy. Przyczyn szukano w tradycji, ale również w „typowo semickiej wyobraźni” – odwołującej się do niższych zmysłów, jak smak czy dotyk, a bagatelizującej wzrok i dźwięk. Jednak najczęstszą odpowiedzią było wskazanie na specyfikę żydowskiej duszy, której, jak twierdzono, obce są radosne, czyste i szlachetne barwy. Popularne

25 W takich sposób portretowano choćby „typowego” Żyda w karykaturach – zarówno tych znanych z prasy III Rzeszy, jak i polskich gazet okresu międzywojennego. Zob. Konstantynów, 2013: 35–48; Maciudzińska, 2011: 83–91.

26 Podobne zarzuty stawiano poezji „kryptożydowskiej”. Wasilewski widział tam nawet „orgię powonienia”. Wasilewski, 1934b: 73.

27 Z kolei Aleksander Rogalski, pisząc o Łące Leśmiana, widział w niej „niesłuchanie zmysłowe aż do monstrualności posunięte widzenie rzeczywistości” (Rogalski, 1938: 1).

w ówczesnej krytyce ekspresyjne traktowanie koloru, pozwalające na tej podstawie orzekać o stosunku twórcy do świata, a przede wszystkim o jego stanach emocjonalnych, ułatwiało taką interpretację. Gdy zatem pisano o obrazach twórców pochodzenia żydowskiego, zwracano uwagę nie tylko na upodobanie do barw ciemnych, zimnych, „brudnych”, „przypieczonych”, „jakby przesyconych dymem”, ale też widziano w nich „realny koloryt getta” (Artifex, 1937a: 6) – zakodowane i niedające się wykazać cechy żydowskiej psychiki, co „ani na krok z pierwotnych swych brudów” nie wyszła (Pieńkowski, 1929e: 350). „Brudny” – to przymiotnik najczęściej przywoływany w próbach opisu kolorystyki tych płócien, czasem obudowany porównaniami: do „ścierki z pomyj wyciągniętej” (Pieńkowski, 1919a: 184) czy ciała „w stanie rozkładu” (Artifex, 1937b: 4). Bez względu jednak na to, czy pisano o kolorze „mocno brudnym”, czy też „blaszanym”, złamanym, niechlujnym bądź „na granicy zabrudzenia”, celem było wskazanie na konotacje z dekadencją, groteską, deformacją i dionizyjskim upojeniem – którym przeciwstawiano czystość barw kojarzoną z harmonią, klasycznym pięknem, ładem i pierwiastkiem apollińskim. Częsta frekwencja tego przymiotnika w krytyce może wskazywać, że jednak nie tylko o walory artystyczne chodziło tu krytykom – po raz kolejny powracał stereotypowy, fantazmatyczny wizerunek Żyda (z jego upodobaniem do brudu), mający wywołać w czytelniku uzasadnioną fizjologiczną idiosynkrazję. Co więcej, przekonanie że obraz, a zwłaszcza kolor, oddaje duszę twórcy, jest wyrazem jego wrażliwości i uczuciowości, pozwalał na wyciągnięcie samonarzucającego się wniosku: „dusza Żyda jest brudna, zimna i posępna” (Pieńkowski, 1919b: 3).

Kolor w wypowiedziach piszących był zresztą nie tylko brudny, ale też niesmaczny, arogancki, zszargany, tępy czy blaszany – krytycy sięgali zarówno po określniki wskazujące na reakcje odbiorcze, jak i mówiące o mentalnych czy intelektualnych dyspozycjach ludzkich. Stosunkowo najrzadziej poprzez ocenę warstwy barwnej dzieł próbowano dowieść nieudolności artystycznej twórców – znajdujemy to w tekstach Pieńkowskiego: o „judoformiście” Aleksandrze Rafałowskim, chlapiącym „tępymi, surowymi barwami” (Pieńkowski, 1929d: 286) czy o Rytmistach, których krytyk opisał z właściwą sobie humorystycznie-szyderczą pogardliwością: „W rubryce zupełnego i rozbijającego w swej nieświadomości nieuctwa – czytamy – zamieścić należy przede wszystkim obrazy trzech żydów: p. Gottlieba, Husarskiego i Kramsztyka. W szczególności dwaj pierwsi czynią wrażenie chłopczyków bawiących się pędzlami i farbami: p. Gottlieb jako niegrzeczny Dyzio (z powieści Żeromskiego), a pan Husarski jako ten z bajki Tadeuszek, co nałapał w szklaneczkę muszek” (Pieńkowski, 1929e: 350). Drwiący chichot krytyka sprowadzał malarzy do „chlapiących” farbą dzieci, których nie trzeba brać na poważnie i którzy w związku z tym nie mają szansy zasilić panteonu artystów „prawdziwych”. Ubytki warsztatowe jeszcze łatwiej można było wykazać poprzez ocenę rysunku czy kształtu. W przypadku awangardzistów zarzut niedoskonałości formalnej (niedołęstwo, „kształt bez wyrazu”, „modelacja bez cienia”) pozwalał uderzać w artystów ich własną bronią (Pieńkowski, 1929d: 286). Jednak w dyskursie antysemitycznym cel krytyka nie ograniczał się do oceny wartości artystycznej omawianych dzieł – dużo bardziej istotne było wpływanie na emocjonalny i odpowiednio ukierunkowany

odbiór. Dlatego też rysunek wykonany przez twórcę żydowskiego nie był po prostu „niechlujny” czy „banalny”, ale dodatkowo też „nędzny”, „ordynarny” i „plugawy”.

Język międzywojennej krytyki artystycznej, w którym uprzedzenia górowały nad potrzebą rzetelnej analizy i oceny dzieł, rządził się mechanizmami mowy manipulowanej, a nierzadko retoryki nienawiści (Głowiński, 1990; 2007: 19–27). Myślenie opozycjami, arbitralność sądów, wyrokowanie jednoznacznych i niekwestionowalnych ocen, którym podporządkowywano znaczenie, a nade wszystko nadrzędność funkcji perswazyjnej – oto wyróżniki tego pisarstwa, które miało oddziaływać na umysł, zmysły, a zwłaszcza uczucia czytelników. W związku z tym nawet najbardziej bezwzględne i kategoryczne oceny, jak uznanie dzieł za bezwartościowe czy nieartystyczne, mogły nie wystarczać. Krytycy wyrażali obawy, że artystom żydowskim, dzięki ich wrodzonym zdolnościom (jak oszustwo, spryt i reklamiarstwo) uda się omamić nie dość uświadomionych widzów. Dbali więc o taki dobór nacechowanych emocjonalnie określników, które mogłyby ukierunkować i odpowiednio stymulować reakcje odbiorcze, a zarazem odrzucić możliwość odmiennej percepcji. Zdarzały się naturalnie epitety, które mieściły się w obszarze wartości estetycznych, choć miały charakter wyłącznie negatywny. Pisano zatem o „jakże brzydkich kwiatach”, „nikomu niepotrzebnych obrazach” czy „przykrych i niesmacznych dla polskiego oka” aktach (Almak, 1929, za: Konstantynów, 2016: 484; Heyukowska, 1937: 17). Przede wszystkim jednak dominowały tu wartości inwersyjne, jak wstręt czy obrzydzenie. Tym celom służyła metaforyka entomologiczna, w tekstach Pieńkowskiego dodatkowo wzmocniona lawiną rozmaitych negatywnych reakcji: „Na widza z obrazu tego spływa, nie! zlatuje «wstrząs bebechowy». Śmiech, politowanie, pogarda, a nade wszystko odraza, obrzydzenie i mdłości, jak na widok robaczywego paskudztwa” (Pieńkowski, 1927: 6). Krytycy nie pozostawiali wątpliwości: niższość „rasy żydowskiej”, tak silnie zaznaczona w sztuce, dla „widza-Aryjczyka” musiała być „niestrawna i wstrętna” (Artifex, 1937a: 6) i tylko dusza „pozbawiona wszelkiej poezji i plastyki” mogła na to patrzeć bez odrazy (Pieńkowski, 1920: 7). Impresywną funkcję pełniła w tych tekstach również metaforyka choroby, a zwłaszcza słowa wskazujące na „psychopatologiczne zboczenia” i ułomności. Pisano więc o sztuce obłąkanej, skażonej, chorej, a nawet – wzorem retoryki nazistowskiej – zdegenerowanej²⁸.

Podsumowanie

Antysemityzm jest zagadką. Mimo przebogatej literatury przedmiotu, do dziś w pełni nie udało się badaczom wyjaśnić, dlaczego akurat Żydzi (wraz z ich tradycją kulturowo-religijną) stanowili – i wciąż stanowią – tak silne źródło problemów w świadomości niemal wszystkich społeczeństw na świecie. W przedziwnym społecie kumulowały się tu zarówno najgorsze przesady, uprzedzenia i stereotypy, jak też założenia metafizyczne, ontologiczne i psychologiczne, których trudno szukać w innych obiektach nienawiści. Nowoczesny XIX-wieczny antysemityzm, bazujący na dawnym antyjudajzmie i korzystający z istniejących uprzedzeń i resentymentów,

²⁸ Hurajewicz np. traktował realizm żydowski jako „wyraz psychopatyczny ich natury, który musi budzić odrazę” (Hurajewicz, 1921: 34).

zyskał dodatkowe wsparcie dzięki doktrynie rasistowskiej i spiskowej teorii dziejów. W latach 30. XX stulecia, z uwagi na wzrost tendencji ksenofobicznych i nacjonalistycznych, rewolucje i wojny, wreszcie pogłębiający się kryzys ekonomiczny – polityczny antysemityzm znacząco rósł w siłę, objawiając się w niemal wszystkich sferach życia społecznego ówczesnej Europy. Jak mogliśmy zauważyć, niewolna od niego była również krytyka artystyczna tego czasu tworzona w Polsce, zwłaszcza pod szyldem Narodowej Demokracji. Jej „drewniany język”²⁹ nie służył bowiem do opisu rzeczywistości, był raczej narzędziem manipulacji pozwalającym przenosić negatywne emocje piszącego na odbiorcę i sterować jego uczuciami. Nienawistne słownictwo, występujące w dużym zagęszczeniu, pozwalało uznać zwalczanych twórców za „rozsadników zarazy” dążących do „zaczadzenia Aryjczyków” – a tym samym przygotować grunt do „walki z pomorem”. „Spuszczony ze smyczy” język, w którym wszelkie reguły zostały zawieszona, dawał piszącym nie tylko asumpt do rozmaitych stylistyczno-retorycznych popisów, ale też utrzymywał ich w obszarze niezmiennych kryteriów oraz powielanych i powtarzanych z iście obsesyjną frekwencją zarzutów. Te z kolei – nadużywane i powtarzane – zyskiwały status „naturalnej” kategorii opisowo-oceniającej. Co więcej, coraz silniej utrwały się w świadomości odbiorców, przybliżając „demaskatorów zła” do wyznaczonego celu, jakim było usunięcie żydowskich twórców z obszaru polskiej kultury. Zdemaskowany i obnażony wróg stawał się nie tyle mniej groźny, co – dzięki przygotowaniu psychologicznemu – łatwiejszy do usunięcia. Jak pisała Maria Janion, retoryka eksterminacyjna „poprzedza eksterminację po to, aby ją oswoić”. Aby Żyd – „odczłowieczony, zdehumanizowany, upluskwiony” był już nie tylko „obcy”, ale i „zdalny do uśmiercenia” (Janion, 2000: 139).

Bibliografia

- Allport, G.W. (1979). *The Nature of Prejudice*. New York: Basic Books.
- Ambroziak, K. (2011). *Co wyraża dyskurs antysemicki*. W: P. Kuciński, G. Krzywiec (red.). *Analizować nienawiść. Dyskurs antysemicki jako tekstowe wyzwanie*. Warszawa: IBL PAN.
- André, L. (1936). Wenus w mykwie. *Prosto z Mostu*, 2: 5.
- Artifex [M. Skrudlik]. (1936). Malarstwo pod znakiem sławojek. *Goniec Warszawski*, 329: 6.
- Artifex [M. Skrudlik]. (1937a). Wystawa Romana Kramsztyka. *Goniec Warszawski*, 325: 6.
- Artifex [M. Skrudlik]. (1937b). IX salon malarski. *Goniec Warszawski*, 343: 4.
- Bergmann, O. (2015). *Narodowa Demokracja a Żydzi 1918–1929*. Poznań: Wydawnictwo Poznańskie [I wyd. 1998].
- Brykczyński, P. (2017). *Gotowi na przemoc. Mord, antysemityzm i demokracja w międzywojennej Polsce*. Warszawa: Wydawnictwo Krytyki Politycznej.
- Bunikiewicz, W. (1933). Najazd małego miasteczka na malarstwo. *Świat*, 3: 4.
- Butler, J. (2010). *Walczące słowa. Mowa nienawiści i polityka performatywna*. Warszawa: Wydawnictwo Krytyki Politycznej.

29 Pojęcie przejmując od Francois Thoma. Za: Wieczorek, 1994: 268.

- Cała, A. (2012). *Żyd – wróg odwieczny? Antysemityzm w Polsce i jego źródła*. Warszawa: Nisza i ŻIH.
- Cassata, F. (2008). *La Difesa della Razza. Politica, ideologia e immagine del razzismo fascista*. Torino: Einaudi.
- Czerniewski, L. (1932). Cadyk z Góry Kalwarii w drodze do Palestyny (jeszcze o żydowskim pomniku). *Rozwój*, 14: 6.
- Domagalska, M. (2015). *Zatrute ziarno. Proza antysemicka na łamach „Roli” 1883–1912*. Warszawa: Neriton.
- Domagalska, M. (2004). *Antysemityzm dla inteligencji? Kwestia żydowska w publicystyce Adolfa Nowaczyńskiego na łamach „Myśli Narodowej” (1921–1934) i „Prosto z Mostu” (1935–1939) (na tle porównawczym)*. Warszawa: ŻIH.
- emel. (1930). Pierwsza wystawa żydowskich plastyków w Krakowie. *Głos Narodu*, 52: 4.
- Eysymontt, H. (1935). Sztuka jemioły. *Myśl Narodowa*, 39: 594.
- Głowiński, M. (1990). *Nowomowa po polsku*. Warszawa: Pen.
- Głowiński, M. (2007). Retoryka nienawiści. *Nauka*, 2: 19-27.
- Heydukowska, M. (1937). Trzy wystawy. *Ruch Kulturalny*, 2: 17, 19.
- Hurajewicz, M. (1921). O żydach malarzach w sztuce polskiej. *Ogniwo*, 1: 32.
- J. R. (1930). Szkoła warszawska. *Gazeta Warszawska*, 65: 4.
- Janion, M. (2000). *Do Europy tak, ale razem z naszymi umarłymi*. Warszawa: Sic!
- Keff, B. (2013). *Antysemityzm. Niezamknięta historia*. Warszawa: Wydawnictwo Czarna Owca.
- Klag, W. (2016). Obraz cywilizacji żydowskiej (Podstawowe założenia teorii Feliksa Konecznego. *Racjonalia*, 6:111-130.
- Klemperer, V. (1983). *LTI. Notatnik filologa*. Kraków–Wrocław: Wydawnictwo Literackie.
- Konstantynów, D. (2009). Żydzi i architektura [z perspektywy polskiego nacjonalizmu lat 30 XX wieku]. *Kwartalnik Historii Żydów*, 4 (232): 411–425.
- Konstantynów, D. (2013). *Antysemickie rysunki z prasy polskiej 1919–1939*. W: M. Budkowska (red.). „*Obcy i niemili*”. *Antysemickie rysunki z prasy polskiej 1919–1939*. Warszawa: ŻIH.
- Konstantynów, D. (2016). „Sztuka żydowska”. O jednym z pojęć nacjonalistycznej krytyki artystycznej w Polsce międzywojennej. *Kwartalnik Historii Żydów*, 2 (258): 475–495.
- Leszczyński, A. (2014). Wychodek premiera Sławoja. *Gazeta Wyborcza*, (07.07) <https://wyborcza.pl/alehistoria/7,121681,16278532,wychodek-premiera-slawoja.html>.
- Maciudzińska, M. (2011). *Propaganda antysemicka w prasie niemieckiej pierwszej połowy XX wieku*. W: M. Geron, J. Malinowski (red.). *Szpetne w sztukach pięknych. Brzydota, deformacja i ekspresja w sztuce nowoczesnej*. Kraków: Libron.
- Michlic, J. B. (2015). *Obcy jako zagrożenie. Obraz Żyda w Polsce od roku 1880 do czasów obecnych*. Warszawa: ŻIH.
- Miłosz, Cz. (2011). *Wyprawa w Dwudziestolecie*. Kraków–Wrocław: Wydawnictwo Literackie.
- Nałęcz-Dobrowolski, M. (1923). *Żydzi a sztuka*. W: *Pamiętnik I Konferencji Żydoznawczej*. Warszawa: Rozwój.

- Piasecki, S. (1930). Szkoła warszawska. Druga edycja uczniów prof. Pruszkowskiego w „Zachęcie”. *ABC*, 40: 6.
- Piątkowska, R. (2004). *Między „Ziemiańską” a Montparnass’em*. Roman Kramsztyk. Warszawa: Neriton.
- Pieńkowski, S. (1919a). Zakupy Ministerium Sztuki. *Rozwój*, 26: 184.
- Pieńkowski, S. (1919b). Salon Wiosenny. *Gazeta Warszawska Poranna*, 146: 3–4.
- Pieńkowski, S. (1920). Salon 1919. *Gazeta Warszawska*, 20: 5–7.
- Pieńkowski, S. (1922). Wystawy Zachęty. *Gazeta Warszawska*, 243: 5.
- Pieńkowski, S. (1927). Salon Doroczny. *Gazeta Warszawska Poranna*, 333: 6–7.
- Pieńkowski, S. (1929a). *Plazmatyzm getta i futuryzmu*. W: tenże. *W ogniu walki. Szkice w sprawie żydowskiej*. Warszawa: Dom Książki Polskiej.
- Pieńkowski, S. (1929b). Salon Zachęty. Wrażenia ogólne. *Gazeta Warszawska*, 10: 5–6.
- Pieńkowski, S. (1929c). Salon Garlińskiego. *Myśl Narodowa*, 46: 270.
- Pieńkowski, S. (1929d). Sztuka bez artyzmu. *Myśl Narodowa*, 47:286.
- Pieńkowski, S. (1929e). Wystawa grupy Rytm. *Myśl Narodowa*, 52: 350.
- Pieńkowski, S. (1930a). Bez serc, bez ducha..., *Myśl Narodowa*, 12: 190.
- Pieńkowski, S. (1930b). Z Zachęty. *Myśl Narodowa*, 15: 237–238.
- Pieńkowski, S. (1938). Pomniki. *Kurier Poznański*, 117:15.
- Prokop-Janiec, E. (1992). *Międzywojenna literatura polsko-żydowska jako zjawisko kulturowe i artystyczne*. Kraków: Universitas.
- Rogalski, A. (1938). Kultura polska wobec inwazji żydowskiej. *Kultura*, 26: 1.
- Rostworowski, K.H. (1929). O uzdrowienie literatury polskiej. *Polonia*, 1876.
- Sikorski, D.K. (2011). *Spór o międzywojenną kulturę polsko-żydowską. Przypadek Romana Brandstaettera*. Gdańsk: Słowo – obraz – terytoria.
- Sławiński, J. (1973). [głos w dyskusji]. W: A. Helman (red.), *Współczesne problemy krytyki artystycznej. Materiały z sesji. Warszawa 9-10 marca 1972*. Wrocław–Warszawa–Kraków–Gdańsk: Ossolineum.
- Sławiński, J. (1974). *Krytyka jako przedmiot badań krytycznoliterackich*. W: J. Sławiński (red.), *Badania nad krytyką literacką. Seria I*. Wrocław–Warszawa–Kraków–Gdańsk: Ossolineum.
- Szpakowska, M. (2012). „*Wiadomości Literackie*” prawie dla wszystkich. Warszawa: Wydawnictwo W.A.B.
- Trepka, J. (1921). Formiści – malarze normalni. *Głos Narodu*, 35, s: 2.
- Urbanowski, M. (1997). *Nacjonalistyczna krytyka literacka. Próba rekonstrukcji i opisu nurtu w II Rzeczypospolitej*. Kraków: Arcana.
- Wasilewska, D. (2020). Dyskurs antysemicki w krytyce artystycznej Stanisława Pieńkowskiego na łamach „Myśli Narodowej” (1924–1937). *Teksty Drugie*, 4: 317–331.
- Wasilewska, D. (2021). „Judoformizm” i „pudełkowa żydowszczyzna”. Awangarda w recepcji krytyki nacjonalistycznej dwudziestolecia międzywojennego. *Pamiętnik Sztuk Pięknych. Numer specjalny: Dwieście lat polskiej krytyki artystycznej*, 16: 139–149.
- Wasilewski, Z. (1921). *O życiu i katastrofach cywilizacji narodowej*. Warszawa: Księgarnia i Skład Nut.
- Wasilewski, Z. (1932). Głosy. *Myśl Narodowa*, 43: 632.

- Wasilewski, Z. (1934a). Wzór poezji judeo-polskiej. *Myśl Narodowa*, 1: 5–6.
- Wasilewski, Z. (1934b). Wampiryzm poezji semickiej. *Myśl Narodowa*, 6: 71–75.
- Wasilewski, Z. (1934c). Żydowski pomnik Mickiewicza. *Myśl Narodowa* 21: 315.
- Weber, H. (1934). Obrazy H. Rabinowicza. *Nowy Dziennik*, 70: 8.
- Wieczorek, U. (1994). O dychotomicznym widzeniu świata, czyli o zwalczaniu wroga za pomocą słów. *Język Polski*, 4/5: 268.
- Żebrowski, R. (1993). *Wstęp do: Dzieje Żydów w Polsce. Wybór tekstów źródłowych 1918–1939*. Warszawa: ŻIH.
- Żyznowski, J. (1921). Artystyczny separatyzm żydowski. Wystawa sztuki żydowskiej. *Rzeczpospolita*, 285: 4.

Abstrakt

Artykuł prezentuje dotąd nierozwinięte, w szczególności w polskiej literaturze przedmiotu, zagadnienie obecności i miejsca antysemityzmu w krytyce dwudziestolecia międzywojennego. Przede wszystkim jest jednak próbą analizy retoryki antysemickiej badanej przede wszystkim na podstawie prasy nacjonalistycznej. Przedmiot uwagi stanowią tu zarówno kryteria wartościowania dzieł (tak sztuki awangardowej, jak i tradycyjnej), wybór tematów i stosunek artystów do rzeczywistości, jak też retoryka ocen (barwa, rysunek, jakości estetyczne). Analizie poddane zostały chwytły stylistyczne i strategie retoryczne mające zdewaluować i zdyskredytować artystów pochodzenia żydowskiego, ukazać obcość ich sztuki, a zwłaszcza odrębność wobec twórczości „rdzennie polskiej”.

Słowa kluczowe: antysemityzm, krytyka artystyczna, sztuka żydowska, dwudziestolecie międzywojenne, retoryka, mowa nienawiści

Bernadeta Stano

Uniwersytet Pedagogiczny w Krakowie

Haptyczne doświadczenia historyka sztuki. Obiekt/obraz industrialny Gerarda Kwiatkowskiego

„na skraju prawdy rośnie dotyk”
Zbigniew Herbert, *Dotyk*

Kolaż czy obraz-przedmiot?

Mniej więcej w połowie lat 90. moje zainteresowania badawcze koncentrowały się na fenomenie nieformalnej wspólnoty artystów, działającej w Krakowie na przełomie lat 50. i 60. XX wieku, pod nazwą „grupa 5-ciu” lub „grupa nowohucka” (Stano, 1999). Jej członkowie uprawiali wówczas malarstwo materii. Nazwa ta okrzepła wśród historyków sztuki dopiero po kilku latach od ich debiutu w Krzysztoforach w 1960 roku. Krytycy, szukając adekwatnego słownictwa, chętnie stosowali, znany już wówczas dobrze za sprawą opisu dzieł kubistów czy surrealistów, termin „kolaż”. To pewne nadużycie, bo nie każdy obraz budowany środkami pozamalarskimi można określać tym mianem. Przede wszystkim kolaż to, jak definiuje *Słownik terminologiczny sztuk pięknych* (1996: 73), „technika polegająca na zestawianiu na płaszczyźnie wycinków różnych materiałów w zamierzoną całość kompozycyjną za pomocą klejenia, spawania i innych metod montażu”. Mieczysław Porębski (1986: 81), chcąc na podstawie badań awangardy stworzyć własną definicję, pisał o nowej, konsekwentnie rozwijanej metodzie, która „demonstrowała czysto operacyjny, instrumentalny charakter przestrzennej konstrukcji, właśnie jej sztuczność, właśnie arbitralność, materialną konkretność, przeciwstawiając się rzekomej naturalności, jedności, absolutnej apriorycznej konieczności przestrzeni tradycyjnej”.

Natomiast malarstwo materii to nurt w sztuce odnotowany w drugiej połowie lat 50. XX wieku, posługujący się m.in. kolażem, choć również innymi mieszanymi technikami, upodabniającymi obrazy do tkaniny czy reliefu i co szczególne, z własną – przemyślaną przez twórców i uwidocznioną w środkach artystycznych lub nadbudowaną przez krytyków – filozofią, kładącą akcent na takie kategorie, jak: pamięć, braki i magazynowanie czasu, transformacje materii, jej obumieranie, destrukcję czy uszlachetnianie. Był on też mocno związany z kontekstem społecznym, w którym powstawał – z poczuciem straty, niestabilnością egzystencji, brakiem mieszkań i pracowni, szarzystą degradowanych centrów i permanentnie niewykończonych peryferii. Tworzyli go ludzie dorastający w okresie wojny, zatem mimo

iż zdecydowali się na wybór konwencji abstrakcji, również poprzez nią starali się przemycić swoje indywidualne historie¹.

Różnice pomiędzy kolażem a obiektami malarstwa materii odnajdziemy także w warstwie formalnej dzieł, na poziomie przygotowywania podłoża czy obróbki tworzyw. W przywołanej wyżej definicji kolażu padło sformułowanie „zestawianie na płaszczyźnie”, które nie odpowiada w większości przypadków strategiom malarzy materii. W miejsce płaszczyzny malowanej „fajkami, znaczkami pocztowymi, widokówkami lub kartami do gry, świecznikami, kawałkami ceraty, sztywnymi kołnierzykami, tapetą, gazetami” (Porębski, 1986: 84), rzeczami stanowiącymi, jak tłumaczył Georges Braque „element pewności” (Porębski, 1986: 86), strukturaliści proponowali przedmiot traktowany jako całość – jeżeli istniał w nim obcy fragment, to materia malarska lub inna, rzemieślniczo spreparowana, pochłaniała go. Nierzadko powstały obiekt nadawał się do oglądania z wszystkich stron, a żeby te strony odkryć, należało go wziąć do ręki, dotknąć. „Materiiści”² na ogół samodzielnie i starannie przygotowywali masy szpachlowe, nakładali je na podobrazie (płótno, deskę, sklejkę, metalową ramę). Następnie w mokrej lub już wyschniętej paście dłubali, ryli i dokomponowywali doń (przyszywali, zatapiali, przybijali) inne znalezione tworzywa pozamalarskie (odrzuty cywilizacji i komponenty natury). To właśnie owe akty łączenia dały przyczynek do prostych skojarzeń ich kompozycji z kolażem kubistów. Ale Picasso podkreślał, że atrakcyjne są dla niego przede wszystkim połączenia tradycyjnej świetności materii malarskiej z „aroganckim ubóstwem materiałów” (Porębski, 1986: 86). W malarstwie materii trudno byłoby dokonać takiego wyróżnienia i kontrastowego zestawienia, cały obraz-przedmiot był zgrzebny lub rzadziej, promieniujący własnym blaskiem. Użyte tworzywa traciły część swoich dotychczasowych cech (chropowatość, usłojenie drewna, połysk naturalnej skóry, sploty płótna), a zyskiwały jakości powstałe w wyniku wysychania i pęknięcia farb czy niespokojnego tężenia mas szpachlowych. W malarstwie materii, zrywającym na ogół z dyscypliną podziałów geometrycznych na rzecz inspiracji przyrodą nieożywioną, nacisk położony był na bogactwo i światłocieniowość faktury, niuanse tonalne, co skutkowało nierzadko zupełnym brakiem akcentów i kontrastów kolorystycznych. Technika kolażu takich ograniczeń w zakresie zestawień barwnych nie miała i nie ma, choć pierwsze kolaże kubistów również stanowiły pochwałę umiaru.

Tym, co łączy te dwa zjawiska: technikę kolażu i malarstwo materii jest z pewnością fascynacja pozamalarskim tworzywem, w szerszym ujęciu – materia, budowaniem kompozycji i kolejnych warstw obrazu-przedmiotu. Zbieżny wydaje się

1 Por. Stano, 2021: 143–157; Majewski, 2006.

2 Loda Kałuska w „Gazecie Krakowskiej” w artykule *Malarstwo – nie malarstwo*, starała się pokazać genezę owych eksperymentów w tradycji malarstwa europejskiego i w jego umownej definicji zawartej w czterech słowach: „imitacja farbą innych materii”. W pracach młodych artystów zauważyła redukcję tej definicji do owych „innych materii” i ostrożnie, zapewne po raz pierwszy oficjalnie, nazwała ich „materiiistami”, co tłumaczylibyśmy, zgodnie z wprowadzoną kilka lat później do literatury nomenklaturą: malarzami materii (Kałuska, 1960: 3). Po raz pierwszy odnalazłam w polskiej prasie określenie „malarstwo materii” w 1961 roku (Osęka, 1961: 9). Od 1962 r. lansuje ten termin w prasie i opracowaniach naukowych Piotr Krakowski.

także stosunek pierwszych kubistów z malarzami materii w kwestii relacji artysty do modelu – motywu z otoczenia. Mieczysław Porębski, pisząc o kubistach, tak ów stosunek opisał: „Przedmiotu, modelu nie można naprawdę zobaczyć, wyczerpać. Można go tylko aproksymować, ujmując myślowo i sygnalizując środkami plastycznymi pewne jego strony, właściwości, fragmenty. Naturalna koncepcja przestrzeni zakłada, że odwzorowanie modelu może być poprawne lub nie. Koncepcja kubiistyczna na żadną poprawność nie liczy. Między przedmiotem a jego obrazem nie ma podobieństwa, są tylko częściowe analogie, fragmentaryczne zbliżenia” (Porębski, 1986: 82). Zanik owego podobieństwa redukuje ilustracyjność obrazów – rzadko posiadają one też tytuł pomagający w ich interpretacji, a ich narracyjność wynika ze środków użytych do budowania formy. Ewa Chojecka, biorąc pod uwagę to, że **źródłem inspiracji i analogią dla różnych nurtów sztuki eksponującej materię**, bywają wytwory natury, wskazuje: „Sztuka z opowiadającej zdarzenie staje się manifestacją ekspresyjnych treści formy: symetria, zagęszczenie, rozrzedzenie, wibracja, ruch i bezruch, krystaliczność bądź ciastowatość, lśnienie i chropowatość, fenomeny przestrzennego modelowania, synestezja doznań wzrokowych, słuchowych i dotykowych” (Chojecka, 1991: 12).

W omówionej w trzeciej części tego tekstu pracy Gerarda Kwiatkowskiego można będzie wskazać cechy zarówno wynikające z zastosowania technologii kołażu, jak i powiązać ją, ze względu na kontekst powstania i ujawniającą się w nim proindustrialną ideologię, z nurtem malarstwa materii.

Oglądać czy „obmacywać”... wzrokiem?

Określenie „haptyczny”, czyli innymi słowy dotykalny – cecha dzieła sztuki, które działa bardziej właściwościami materialnymi, np. porowatością niż wizualnymi, np. kolorem – bardzo dobrze odpowiada charakterystyce sztuki materii. Jednak większość historyków sztuki, zarówno tych reprezentujących tzw. złotą epokę, jak i współczesnych, wyraża opinię, że na dzieła sztuki należy patrzeć lub/i je czytać, a zmysł dotyku wart jest zainteresowania, o ile artysta zechciał go przedstawić jako alegorię. Jeżeli nawet w swojej metodologii sygnalizują oni obecność innych zmysłów, to zwykle słowa „dotyk” lub „haptyczny” używają metaforycznie. Ja wychodzę z innego założenia, podobnego jak badacze promujący muzealnictwo multisensoryczne, że by zrozumieć i zinterpretować dzieło, musi dość do połączenie poznania rozumowego i zmysłowego (Golding, 2010: 237). Zapewne wynika to z mojego artystycznego wykształcenia i nieprzerwanych kontaktów z twórcami, którzy powierzą mi przygotowanie wystaw³. Bliskie mi są również poglądy artystów i teoretyków przywołanych przez Wojciecha Bałusa (2019) w artykule *Dotykanie wzrokiem*.

3 W okresie od 2019–2021 organizowałam 5 wystaw zbiorowych i indywidualnych studentów i pracowników Wydziału Sztuki oraz zaproszonych artystów, w tym: *Metafizyka obecności* w Muzeum Archidiecezji w Krakowie 8 XI 2019 – 26 I 2020, *Istota rzeczy* w Muzeum Diecezjalnym w Rzeszowie 6 XII 2019 – 20 I 2020; *Pamięć morza II* w galerii Fundacji Tytano 1–12 X 2019 oraz *Rosa Caelestis. Agnieszka Dąca malarstwo* w Galerii Krypta u Pijarów 19 X 2021 – 10 XI 2021, czy *Via et veritas* w Międzynarodowego Centrum Kultury w Krakowie, 4–10 XII 2021.

O pojęciu *haptyczności* w klasycznej nauce o sztuce. Autor przypomina w nim m.in. metodę pracy nad szczegółami rzeźb Adolfa von Hildebranda, zwaną „obmacywaniem” wzrokiem oraz pojęcie „haptyczności” u przedstawiciela wiedeńskiej szkoły historii sztuki Aloisa Riegla.

Zatrzymajmy się na moment przy tym drugim. Riegl zaliczany jest do formalistów, czyli zwolenników tezy, że twórczość polega na oddawaniu kształtów w przestrzeni. Na początku XX wieku badał głównie sztukę starożytną. Wskazał na zjawisko haptycznej nieprzenikalności materii (szczególnie rzeźb z kręgu sztuki staroegipskiej) i nakazywał patrzeć na wybrane obiekty z tego kręgu kulturowego z bardzo bliska (*nahsichtung*). W trakcie takiego patrzenia podstawowe ich składniki, takie jak grudki farby czy ślady podmalówki, stawały się nie tylko składnikami mimesis – iluzjonistycznego odwzorowania świata, ale pozwalały osiąść wiedzę o „zamkniętej, indywidualnej jedności poszczególnych przedmiotów” (Piwocki, 1970: 51). „W stworzonym dziele – tłumaczy koncepcję Riegla Bałus – oglądać można było zatem tylko materialną płaszczyznę ujętą w kontur zewnętrzny i podzieloną wewnątrz innymi podobnymi liniami. Płaszczyzna taka była dla wzroku tożsama ze świadectwem dotyku (...)” (Bałus, 2019: 203).

Kolejne stadium sztuki starożytnej – sztukę grecką klasyczną – Riegl nazywa już „dotykowo-optyczną” i stwierdza, że do jej oglądu należy stosować „widzenie z bliska i daleka”, czyli normalne. W odniesieniu do fazy przemysłu artystycznego późnego cesarstwa rzymskiego, który stanowił wówczas główny przedmiot jego badań, proponował patrzenie z daleka (*frensichtung*), dające możliwość zajęcia się wrażeniami barwnymi wywoływanymi przez przedmioty i architekturę (Riegl, 1901: 27). Sztukę mu współczesną – impresjonizm – uznał z kolei za produkcję wyłącznie optyczną, bo zanikała w niej namacalna postać przedmiotów. Ostatecznie zaprzeczał, że do percepcji i badania sztuki potrzebne jest badaczowi angażowanie doświadczeń płynących ze zmysłu dotyku⁴. Zatem używane przez niego pojęcie „haptyczności”, jak dowodzi Bałus, „nie ma nic wspólnego z udziałem dotyku w powstawaniu i percepcji obrazu i rzeźby, lecz wynika ze sposobu opracowywania medium tak, aby wzrok odbierał ukształtowaną formę jako dotykalaną w każdym punkcie” (Bałus, 2019: 203). Rieglowska koncepcja haptyczności wydaje się wobec tego mało przydatna do odczytywania nowych awangardowych form sztuki XX wieku, gdyż tak naprawdę mówi ona nie tyle o haptycznej percepcji, co o haptycznym widzeniu (Smolińska, 2020: 59). Być może badacz skłoniłby się ku tej pierwszej, gdyby dożył pojawienia się kołazu, zmarł bowiem w 1905 roku. Z drugiej strony, uznając przestrzeń za główny problem sztuki początku XX wieku, wskazał na kluczowe zagadnienie, jakie potem narzucili sobie kubiści (Porębski, 1986: 75–82). Kolejny, przywołany przez Bałusa historyk sztuki, Heinrich Wölfflin, pisząc około 1915 roku – zatem w momencie, kiedy w użyciu było już kilka awangardowych technologii eksponujących materię – o wartościach dotykowych dzieła, również potraktował to sformułowanie jako metaforę.

4 „Teraz dopiero rozumiemy pozornie paradoksalne twierdzenie, że wraz ze wzrastającą przestrzennością i trójwymiarowością postaci w dziele sztuki następowało równocześnie, zupełnie równoległe jej odmaterializowanie” (Riegl, 1901: 122–124, cyt. za.: Piwocki, 1970: 58). Riegl wraca do tego wątku, analizując obrazy Rembrandta (Riegl, 1902: 189).

Różnorodność sztuki przełomu XX i XXI wieku, a przede wszystkim jej sensualność, prowokuje badaczy różnych specjalności do ponownego przyjrzenia się udziałowi zmysłów w tworzeniu i percepcji dzieła. Taką metodologię wybiera Marta Smolińska (2020), prowadząc badania współczesnej sztuki polskiej ostatnich dekad. W monografii pt. *Haptyczność poszerzona. Zmysł dotyku w sztuce polskiej drugiej połowy XX i początku XXI wieku* wskazuje, że jej spojrzenie wiąże się ze współczesną „modą na dotyk”, praktykowaną w ramach antropologii, socjologii i nauk o literaturze oraz ze zwrotem materialnym (*material turn*) i somatycznym (*somatic turn*)⁵. Autorka rozpatruje różne sytuacje w sztuce, m.in. taką, kiedy widzenie artysty poprzez dotyk stymuluje użycie w kolażu czy asamblażu trójwymiarowych przedmiotów znalezionych. O takim geście Kantora z 1964 roku pisze, używając całego wachlarza własnych „haptycznych” pojęć: „(...) Kantor uzyskał wolność, aktywizując haptyczne widzenie poprzez zastosowanie parasola – przedmiotu z rączką, którą, idąc w deszczu, trzyma się w dłoni. Umieścił w obrazie ‘przynętę’ dla zmysłu dotyku i zmysłowej pamięci haptycznej podmiotu, który nie może oprzeć się pokusie wyciągnięcia dłoni ku uformowanemu właśnie dla niej uchwytowi” (Smolińska, 2020: 119).

To oczywiście tylko jeden z opisanych przez nią przypadków angażowania zmysłów autora i odbiorcy dzieła. Jednak zmiany w dyscyplinie nauk o sztuce dokonują się nie tylko za sprawą oryginalnej i emancypacyjnej koncepcji Smolińskiej. Można również zarejestrować szersze zjawisko, takie mianowicie, że tradycja ikonograficzna – czyli objaśniająca „treści” – odsuwana jest na plan dalszy, a w centrum zainteresowania wszystkich koncepcji metodologicznych historii sztuki umieszczona zostaje struktura wizualna dzieła oraz kontekst jego powstania. To przesunięcie akcentów określa się w teorii sztuki „powrotem do dzieła”, po dziesięcioleciach praktyki odsuwania się od niego (Poprzęcka, 1994: 5–7).

Poza Smolińską nie dostrzegam jednak w polskiej nauce o sztuce sygnałów owej „haptyczności poszerzonej”, czyli, jak ją definiuje autorka, zdolności postrzegania i przeżywania podmiotowości, angażującej w równym stopniu zmysły, co emocje i umysł. Bardzo przekonujące są natomiast dla mnie słowne relacje z percepcji dzieł autorstwa Janusza Krupińskiego. Swoją metodę filozof nazywa „(przy) widzeniem”, co można by uznać za kontynuację metody bardzo bliskiego oglądu, proponowanej ponad sto lat temu przez Riegla. Przytoczę fragment takiego opisu prowadzącego wprost ku interpretacji: „To moja lekcja Rembrandta (moje (przy) widzenie?): *Autoportret* Rembrandta, 1668 (...): Cud wyłaniania się – z i spoza materii, z i spoza ziemistych substancji farb – twarzy człowieka. Pozamaterialnej, akosmicznej twarzy (gdy się ją widzi, nie widzi się bruzd zmarszczek, skóry, ciała...). To druga twarz? To Twarz? ‘Człowieka wewnętrznego’? Fantom tylko? W ten sposób, także dzięki odczuciu materialnych jakości malowidła, w dziele Rembrandta, wyraża się pewna antropologia, wręcz metafizyka człowieka” (Krupiński, 2006).

5 Skromny udział poznawania i badania sztuki innymi zmysłami poza wzrokiem, na gruncie historii sztuki w pewien sposób rekompensują inne obszary badawcze, np. fenomen estetyki haptycznej, która w procesie percepcji angażuje takie rejestry, jak dotyk, zmysł kinestetyczny, zmysł równowagi, zmysł temperatury oraz zmysł bólu.

Ciekawe jest również to, że autor wzmacnia w dalszej części tekstu owe „poetycko-wulgarne”, jak sam je określa, słowa, charakteryzujące obrazy mistrza: „Autoportret Rembrandta uśmiechającego się (...). Na powierzchni malowidła... przełamujące się, zachodzące na siebie, stapiające się wzajem rozmazy..., magma oślizła, zlewna, (o)leista, bez rysów, bez punktu, bez linii krystalizacji..., czasem skrzep, i on nawet nie zapowiada jakiejś postaci..., rozmyty padoł przypadku, wzburzenia bezformii..., tutaj żadnej podstawy, żadnego gruntu, żadnego podłoża, żadnego fundamentu, żadnego oparcia..., gliniasty, flegmiasty maz jeno..., flegma, nawet nie mięso...” (Krupiński, 2006). Krupiński dobiera oczywiście język opisu świadomie i celowo, podejmuje bowiem dyskurs z recepcją Rembrandta innego filozofa – Romana Ingardena, który sprowokował go, pisząc o „płaszczynie z rozsmarowanymi farbami” (Krupiński, 2006).

Sekcja kolażu/malarstwa materii *Bez tytułu* Gerarda Kwiatkowskiego

Przywołany powyżej dosadny opis cielesności i fizjologii malowidła (nie reprodukcji!) Rembrandta pokazuje jak wzrokiem penetrować arcydzieło, którego nie można po wielokroć dotykać, bo grozi to zniszczeniem jego delikatnej tkanki. Obiektu *Bez tytułu* Kwiatkowskiego takie drakońskie ograniczenia nie dotyczą, choć nie oznacza to, że można z niego zrobić dowolny użytek – uczynić np., zgodnie z sugestią Duchampa, deskę do prasowania. Obraz na co dzień spoczywa w magazynie Centrum Sztuki Galeria EL w Elblągu, zapewne dlatego, że jego stan zachowania jest bardzo zły i gdyby nie nazwisko znanego polskiego artysty i animatora kultury, twórcy tej instytucji i emigranta, pewnie zostałby już umieszczony na śmietniku. Niejaką ochronę gwarantuje mu karta katalogowa, przygotowana bardzo starannie przez konserwatora, o czym świadczy fachowa terminologia i szczegółowość relacji. To w niej przeczytamy o odspojeniu płótna od pilśniowego podłoża prawie na całej powierzchni, o licznych jego spękaniach i rozwarstwieniach, o wypaczonych i pofalowanych fragmentach ubrań roboczych – właściwych komponentach kolażu oraz o odpryskach zaprawy aplikowanej na powierzchnię. Taki stan powstał zapewne za skutek niewłaściwego przechowywania obiektu od momentu powstania, czyli od 1965 roku⁶ i braku jakichkolwiek zabezpieczających prac konserwatorskich⁷.

Kilka lat temu, kiedy prowadziłam badania nad mecenatem przemysłowym Zamechu, dano mi go ostrożnie do rąk i mogłam mu się z bliska przyjrzeć. Wrażenie kruchości, którego nawet przy owej dziwnej ramie trudno było uniknąć, budziło mój niepokój. Pośpiesznie skreśliłam notatki i zrobiłam dokumentację fotograficzną. Obiekt skojarzył mi się z trupem dzieła, pewnie lepiej byłoby powiedzieć – reliktem

6 Przyjmuję tę datę za kartą katalogową, ale w katalogu *Gerard Kwiatkowski. Założyciel Galerii EL w Elblągu* (Dzieweczyńska, 2014: 138), zamieszono rok 1961. Jest to data możliwa do przyjęcia, bo zachowało się kilka innych prac w Galerii EL, datowanych na początek lat 60. o podobnej stylistyce. W tej samej książce Józef Robakowski pisze zapewne o tym właśnie cyklu, wymieniając rok 1955, ale znając rozwój malarstwa materii w Polsce to wczesne datowanie wydaje mi się mylne (Dzieweczyńska, 2014: 71).

7 Obraz był fotografowany na potrzeby katalogu prac artysty zapewne w 2014 roku (Dzieweczyńska, 2014: 138), ja widziałam go w 2016 i stwierdzam, że rama od tego momentu jeszcze bardziej się wykruszyła.

– poprzedniej industrialnej epoki, o której gromadziłam wówczas wiedzę. Nie śmiałam go nawet podnieść i postawić, by zobaczyć go w takiej pozycji, w jakiej zapewne kiedyś był wystawiany. Dodatkowo te oględziny poprzedził spacer po terenie widocznego z dziedzińca Galerii EL, Zamechu – między budynkami, które zmieniły już swoją funkcję lub pustostanami, które na taką dopiero czekają.

Konserwator zasugerował, że rama nim trafiła wtórnie do kompozycji Kwiatkowskiego już była zniszczona, ale nie w takim stopniu, jak wtedy, gdy miałam ją w rękach, kiedy w narożniku sterczały tylko fragmenty metalowego zbrojenia. Był to inny rodzaj destrukcji niż w przypadku materiału pozyskanego z kombinezonów. Rama zapewne została pierwotnie uszkodzona w czasie wojny, mogła służyć ozdobie i zabezpieczeniu lustra lub innego cennego, może nawet sakralnego obrazu. Spustoszeń w akantowych i małżowinowych ornamentach dokonał czas. Ubrania robocze, z których pozyskano materiał do kolażu, stały się zbędne. Materiały, z których zostały uszyte, jak wykazały badania laboratoryjne, miały różną jakość, zapewne nie pochodziły z tego samego sortu. Zatem, kiedy artysta dopasowywał do siebie ich ścinki, musiały różnić się nie tylko odcieniem, ale i gramaturą. I tu dochodzimy do właściwych warstw kolażu i jego malatury. Kiedy ostrożnie brałam obiekt do rąk, nie wiedziałam, z czego się dokładnie składa i co weń wsączono. Wydawał się ciężki, co sugerowało rodzaj podłoża. Nawet jeżeli był kiedyś dłużej zawilgocony, jak wskazywał opis, to nie miał własnego znaczącego zapachu.

Zawsze poszukuję i podziwiam w malarstwie kolor. Czy ten obraz miał jakąkolwiek charakterystyczną barwę poza szarościami, efektami procesu płowienia? O recepcji koloru całości tej kompozycji decydowała rama, jej złotawy odcień. O dziwo na pulmencie i w zaprawie klejowo-kredowej potwierdzono obecność resztek płatków złota! Ten sam, choć zgaszony i zszarzały kolor, uzyskany tajemniczym zestawem środków, odkryłam wśród naszytych tworzyw. Wtedy, kiedy patrzyłam na obraz, myślałam, że kolor ten był tylko prostą konsekwencją doboru różnych odcieni materiału, jak w patchworku. Kilka rozczytanych, trudnych do zdefiniowania barw, o bardzo subtelnym ziemistych odcieniach, wprowadzało zgrzebną powierzchnię w lekkie pulsowanie. Przeszycia i klejenia miejscami pękały i bezwstydnie odkrywały podobrazie. Równocześnie jego twardość dawała przyzwolenie, by przejechać palcami po chropawej strukturze, bez lęku o nieumyślne zranienie obiektu. Mimo wyraźnych geometrycznych podziałów, powierzchnia zdawała się być jednolita i sugerowała podobne odczucia: obecność rozsianych tam drobnych grudek i draśnień. Ale sam dotyk niczego więcej nie był w stanie podpowiedzieć. Pytania o okoliczności narodzin dzieła i o środki, po jakie twórca sięgnął, by ten efekt uzyskać, pozostawały bez odpowiedzi. Lektura karty katalogowej obiektu oraz kwerenda dokumentów zgromadzonych w Archiwum Centrum Sztuki Galerii EL musiały uzupełnić te okrucy wrażeń z sekcji zwłok.

„Obraz wykonany z klejonych fragmentów ubrań roboczych, tkanych. Pierwotnie przytwierdzonych klejem do płótna i następnie do podłoża (płyta pilśniowa). Podłoże osadzone w ramie historycznej z przełomu XVIII i XIX wieku sztukateriowanej, na stelażu metalowym, złożonej. Poszczególne elementy aplikowanych na płótno fragmentów ubrań roboczych były pokrywane prawdopodobnie olejem maszynowym, pastami technicznymi, klejem, smołą oraz cementem. Wtórnie malowane punktowo

farbą olejno-żywiczną z dodatkiem przepalonego oleju maszynowego.”⁸ Tylko specjalista od rzeczy materialnych i cennych mógł dokonać takich odkryć, nawet najbliższe Rieglowskie przypatrywanie się czy Hildebrandowskie „obmacywanie” tej wiedzy by nie dostarczyło. Karta informuje również, że należy on do cyklu datowanego na ten sam rok – kolaży z kolan kombinezonów robotników malarzy wykańczających kadłuby statków, pracowników elbląskiego Zamechu. Ta wiedza nie wynika jednak z fizycznych i chemicznych badań laboratoryjnych, ale stanowi potwierdzenie, że kolejni pracownicy Galerii EL przechowywali informacje, które wydały się im istotne w kontekście tożsamości ich instytucji. Zapewne o tej właśnie serii pisze też we wspomnieniach o artyście Józef Robakowski: „Jest też cały cykl tzw. ‘szaraków’ – obrazów szarych, szytych czy raczej naklejanych. Są to ostro cięte kolana z kombinezonów robotników malarzy, którzy malowali statki i Gerard właśnie z tych kolan sklejał duże kolażowe płaszczyzny – metr czy metr dwadzieścia na osiemdziesiąt centymetrów. Pamiętam tę serię, była bardzo ciekawa przez to, że farba w tych pracach była niesłychanie przypadkowo nawarstwiona. To były grube kolaże, na te czasy – (...) – fenomenalne. Ale kiedy Gerard niespodziewanie opuścił Elbląg, ktoś tę serię prac rozproszył, ludzie je porozbierali...” (Dzieweczyńska, 2014: 71).

Pozostając w kręgu analizy warstwy formalnej obiektu, spróbujmy odpowiedzieć na pytanie o zasadność użycia w stosunku do niego określenia „kolaż”. W opisie konserwatorskim nie znajdziemy go, jest tam natomiast mowa o technice mieszanej, aplikacji oraz naprzemiennie: o obrazie, i o obiekcie. Lektura wspomnianego wyżej tekstu Janusza Krupińskiego zasugerowała mi również myśl, że jego skład nie pozwala mówić o nim jako o „obrazie malarskim” (Krupiński, 2006). Podstawą łączenia materiałów było klejenie. Obraz zbudowano z tworzyw tekstylnych, a nie namalowano. Jedynie można mówić o podmalowaniu powierzchni, czy o znakowaniu farbą lub inną substancją. Wspomniane pulsowanie zbliżonych temperaturowo plam nie buduje zróżnicowanych planów. Obraz pozostaje dwuwymiarowy, bez znamion iluzji malarskiej. Mięsiistość ramy wysuwa ten element nieznacznie na pierwszy plan, przed lico obrazu. Jednak szczególnie, gdy wyobrażę go sobie bez owych ram, nabiera on dla mnie charakteru obrazu-przedmiotu malarstwa materii. Artyście bardzo zależało, by scalić zestawione starannie materiały i zatrzeć pomiędzy nimi różnice. Plamy nie tylko nie wyróżniają się, ale też nie sugerują żadnych konkretnych kształtów. Widzowi pozostaje kontemplacja konkretnego materiału, a nie poszczególnych dowodów istnienia jakiś konkretnych przedmiotów. Proces starannego dobierania, przycinania i osadzania materiału, komponowanie plam, także w zakresie kolorystyki i faktur, maskuje jego pierwotną genezę, którą tak skrupulatnie opisano w karcie katalogowej. Kiedy czytałam ten zestaw substancji, których użył Kwiatkowski do ujednoczenia obrazu, przypomniał mi się *Srebrny* – obraz Witolda Urbanowicza, który powstał pięć lat wcześniej w Krakowie na Dębnikach (Stano, 2000: 25–26). Krakowski malarz detalicznie opisywał, co robił, by z płyty, płócien, nici, kleju i zaprawy uzyskać pożądany efekt, który ostatecznie opatrzył nobilitującym tytułem. Obraz Kwiatkowskiego również doskonale ilustruje

8 Karta: *Kompozycja Bez tytułu*, maszynopis w: Archiwum Centrum Sztuki Galeria EL w Elblągu

ów proces uszlachetnienia codziennej użytkowej materii, opisywany w kontekście propozycji innych ówczesnych artystów hołdujących malarstwu materii, takich jak Janusz Tarabuła, Adam Marczyński, Danuta Urbanowicz czy Bronisław Kierzkowski, chociaż zauważmy, że powstał on już w okresie, kiedy moda na ten kierunek przemijała. Ramy obiektu Kwiatkowskiego to symbolicznie podnoszący wartość dodatek do tego typu kompozycji, bo większość obrazów materii była bez ram lub miała skromne listwy. Pomysł wtórnego użycia ram, niekoniecznie ozdobnych, bo również ram okiennych, to oczywiście rozwiązanie nienowe w połowie lat 60. XX wieku. Już kubiści, dadaiści czy surrealiści po nie sięgali, a spośród malarzy materii, których prace mógł Kwiatkowski zobaczyć na wystawach, były np. wysmakowane estetycznie, obramione w spróchniałe deski, *Obrazy* Tarabuły. I choć u obu tych artystów dochodzi do analogicznego zjawiska uszlachetniania i „usztuczniania” (uczynienia sztuką) codziennych tworzyw (u Tarabuły głównie desek i szmat), to tu kończą się podobieństwa. Tarabuła podążał bowiem wyraźnie w stronę sakralizacji owych materii, wchodząc w obszar znaków i tematów religijno-filozoficznych, a cykl Kwiatkowskiego można odczytywać jako wyraz silnej jego identyfikacji z innym, bliższym mu środowiskiem, zdecydowanie świeckim, jego ówczesnym miejscem pracy – Zakładami Mechanicznymi im. Gen. Karola Świerczewskiego Zamech – doskonale prosperującym w PRL megaprzedsiębiorstwem.

Należy zatem przypomnieć, dlaczego autor tego obiektu „malował” właśnie roboczymi ubraniami zamechowskich malarzy. Wtedy, kiedy powstał obraz *Bez tytułu* Kwiatkowski był zatrudniony w Zamechu jako plastyk zakładowy (z zawodu monter telefoniczny). Prowadził tam dekoratornię na „niskim parterze” biurowca i od początku lat 50. obok zamówień pracodawcy: szyldów, propagandowych hasel, wykonywał własne prace plastyczne (Tomczyk, 2008: 11–23). Można zatem określić go w tym okresie mianem artysty-amatora, jednak jego przyjaciel, malarz Janusz Hankowski, po latach znajomości z Kwiatkowskim nie pozwalał nazywać go samoukiem: „To był samorodny talent. On nie przeszedł okresu tzw. amatorskiego gryzmolenia. On od razu był jakiegoś rodzaju twórcą (...) On zawsze był profesjonalny w tym co robił. To zadziwiające. A jednocześnie nie był wtórny, nie był naśladowcą” (Dzieweczńska, 2014: 53).

Pracownia zakładowa, dekoratornia, zwana w artykułach prasowych również „warsztatem”, dawała Kwiatkowskiemu oparcie materiałowe. Z wyższych pięter biurowca widział ruiny poklasztorne. Postanowił je uratować od rozbiórki, wynajdując dla nich nowy model użytkowania, zgodny ze swoimi zainteresowaniami. Skonsolidowane celowe działanie, na początku czterech osób: Kwiatkowskiego i trzech inżynierów Zamechu oraz inicjowane przez nich akcje tzw. czynu społecznego, pozwoliło uporządkować budynek i otoczenie. W pierwszych pismach do urzędów plastyk prosił o przekazanie mu ruin na pracownię, już o przeznaczeniu tylko artystycznym, i tę zgodę otrzymał. Została ona „uczepiona gdzieś szalenie wysoko, jak jaskółcze gniazdo, w ostrołukowej niszy z ostrołukowym sklepieniem. Wnętrze miała zaciszne i piękne, ale z dojściem po dyndających w powietrzu drabinach” (Bukowicz, 1964: 4). Kwiatkowski jednak zaraz po realizacji tego celu podjął dalsze kroki, by rozpocząć działalność wystawienniczą w zsekularyzowanym kościele. W krążankach i kruchcie 21 lipca 1961 roku urządzono pierwszą „wystawę

młodej plastyki” – obrazów Kwiatkowskiego i Janusza Hankowskiego. Wtedy prawdopodobnie nie było jeszcze cyklu z kombinizonów malarzy. Domyślam się jednak, że pokazano ten zachowany obiekt *Bez tytułu* w jego murach w grudniu 2014 roku na wystawie „Gerard Kwiatkowski – retrospektywa”. Zatem pytania o sakralizację industrialnych tworzyw w jego pracach nie są takie zupełnie bezzasadne.

Wizerunek siebie jako robotnika, członka społeczności proletariackiej, Kwiatkowski swobodnie prznosił na pole działalności artystycznej. Hankowski wspominał: „Nie udawał artysty. Nigdy. Chodził w roboczym fartuchu, takim ‘do wszystkiego’” (Dzieweczyńska, 2014: 55). Wydaje się, że wizerunek ten tak cenił, że przedkładał go nad pozycję urzędnika, którym w jakimś stopniu się stawał, kierując Galerią EL, nawet wbrew obowiązującym przepisom (brak stosownego wykształcenia). Obraz ten ewoluował w pojęcie „robotnika sztuki” – akcentujące motyw pracy fizycznej w obrębie sfery, która z nią nie bywa na ogół kojarzona – twórczości. To, że nie wstydził się swojej profesji i jej znaków, mogło przełożyć się wprost na wybór takich, a nie innych tworzyw do omawianego cyklu. Ponadto obserwowanie z bliska i na co dzień „prawdziwej” produkcji statków i maszyn oraz znajomość sposobów obróbki tworzyw, stopniowo okazywała się użyteczna do konstruowania obiektów i obrazów tworzonych poza zamówieniami zakładowymi. Myślę, że jednym z pierwszych przejawów fascynacji surową estetyką industrialną były prace ekipy Kwiatkowskiego nad kawiarnią w poklasztornej kotłowni, gdzie świadomie zaanektowano do wystroju zarzewiały rury kanalizacyjne.

Jego twórczość artystyczna ewoluowała od malarstwa naśladowującego najbliższe otoczenie (np. *Widok Starego Miasta w Elblągu*, 1952)⁹, które około 1958 roku szybko weszło w fazę eksperymentów ze wzbogacaniem powierzchni obrazu o tworzywa niemalarskie (np. *Kompozycje w technice mieszanej z 1962 roku*)¹⁰ do zdyscyplinowanych kompozycji geometrycznych. Obiekt z 1965 roku można by usytuować zatem gdzieś pomiędzy tymi dwoma etapami jego drogi twórczej, jednak bliższy jest tym wcześniejszym kompozycjom *Bez tytułu*, w typie malarstwa materii, które można było zobaczyć w większej liczbie na retrospektywie Kwiatkowskiego w Galerii EL w 2014 roku. I, co bardzo istotne, jego powstanie, jeżeli przyjmiemy ten sugerowany przez kartę katalogową rok 1965, czasowo wiązałoby się z animowaniem przez Kwiatkowskiego I Biennale Form Przestrzennych w Elblągu. Związek ten ma jednak charakter raczej ideowy – cykl kolaży chwali, jeżeli nie gloryfikuje, środowisko przemysłowe. Wtedy artyści szczerze liczyli na korzyści z tej sztucznie inicjowanej przez władze interakcji. Dodajmy, że kiedy gościnny mecenas zaoferował cenne tworzywo – metal – Gerard, podobnie jak inni zaproszeni na plener artyści, skorzystał z tej oferty (*Forma przestrzenna*, stal, 1965 r.). Znał już je dobrze, bo sięgnął po nie już we wczesnych kompozycjach obrazowych¹¹. Podstawową zasadą kompozycyjną powstających od tego mniej więcej czasu jego obiektów przestrzennych było operowanie wielokrotnym powtórzeniem jednego modułu (np. cykl + =) (Denisiuk, 2014:

9 Reprodukacja zamieszczona w katalogu (Dzieweczyńska, 2014: 132).

10 Reprodukacja zamieszczona w katalogu (Dzieweczyńska, 2014: 137–141).

11 Chociaż jeszcze na początku lat 70. zdarzało się recenzentom nazywać go „malarzem”. *Sztuka i cywilizacja*. (1971). Argumenty, 22, 5.

36). Ta predylekcja do komponowania układów rytmicznych widoczna jest, choć w skromniejszej formie, również w omawianej pracy.

Wróćmy jeszcze do kwestii związanych ze zmianą postrzegania osoby Gerarda Kwiatkowskiego w środowisku artystycznym. Jak już wskazano, jego obiekty i kolaże, eksponowane wraz z innymi podobnymi propozycjami profesjonalistów, nie były traktowane jako wytwory amatora. Przeciwnie, zasiłały one zbiorowe pokazy galeryjne (udział w wystawie *Argumenty*'63, *Konfrontacje*'64 i *Makiety form przemysłowych* w MN w Warszawie 1965), kolekcje prywatne i muzealne, a po wyjeździe Kwiatkowskiego z Polski w 1974 roku, także zagraniczne. Zresztą obrazów tego typu, jak obiekt *Bez tytułu*, abstrakcyjnych, z recyklingowych materiałów, oprawnych w dziwne znalezione ramy, próżno byłoby szukać wśród artbrutowców nawet dzisiaj, kiedy ta twórczość bywa tak różnorodna i jest publicznie doceniana. Przypieczętowaniem sukcesu Kwiatkowskiego jako artysty i animatora kultury było zdobycie nagrody Ministra Kultury i Sztuki na I Ogólnopolskim Sympozjum Naukowców i Artystów w Puławach w 1966 roku. Rosnąca pozycja Galerii EL skutkowałam dla niego licznymi zaproszeniami. Jego indywidualne prezentacje wyszły poza granice Elbląga, pierwsza, jeszcze przed Sympozjum, do Galerii Krzywego Koła (1965r.), kolejna, także do Warszawy, do eksperymentalnej galerii „Studio 66” przy Domu Plastyka, inne odbyły się we Wrocławiu i Opolu (wszystkie trzy w 1966 roku). Ten rok 1966 wydaje się zatem szczególnie ważny dla kariery artysty¹², ale dopiero w 1970 roku, kiedy przyznano Galerii EL pierwsze fundusze i dwa etaty, jeden dla intendenta, drugi dla kierownika, Kwiatkowski odszedł z etatu plastyka w Zamechu.

Zatem obiekt z Galerii EL dowodzi, podobnie jak inne jego ówczesne prace, że Kwiatkowski konsekwentnie budował swoją karierę, nie tylko na bazie osobistych kontaktów ze znanymi artystami, ale też czerpiąc pełnymi garściami inspiracje ze swojego codziennego otoczenia i praktyki pracy w zakładzie przemysłowym. W 1967 roku na podstawie dorobku Komisja ZPAP przyjęła go do grona członków rzeczywistych. Zatem proces akceptacji Kwiatkowskiego jako artysty był stosunkowo krótki, zapewne miał na to wpływ fakt, że przebiegał w okresie sprzyjającym zmianie w myśleniu o profesjonalizmie w sztuce współczesnej. Znoszenie tych różnic na prowincji następowało szczególnie powoli (Świdziński, 1971: 5). W Elblągu, który znajdował się również daleko od centrów sztuki, Kwiatkowski zyskiwał na współpracy z profesjonalistami i szerzej – na umiejętności pracy w zespole¹³.

Może czytelnikowi wydać się pewnym nadużyciem przywołanie w tym momencie kompozycji *Bez tytułu*. Jednak intuicja podpowiada mi, że ów kolaż można potraktować jak symboliczny obraz takiej pracy zespołowej, a poszczególne mocno zunifikowane malaturą ścinki kombinezonów jako odpowiedniki konkretnych ludzi, którzy je nosili. Ich praca – malowanie kadłubów okrętów, choć wykonywana na terenie zakładu przemysłowego, mogła budzić skojarzenia z rzemieślniczo-charłupniczym odpowiednikiem tego zawodu oraz profesją artysty. Warto w tym kontekście przypomnieć fakt, że kiedy artysta został przyjęty do ZPAP rozpowszechniał

12 O dalszej karierze artysty zob.: Stano, 2019: 163–168.

13 Na podstawie rozmowy autorki przeprowadzonej z Ryszardem Tomczykiem dnia 27 I 2017.

pogląd, że „każdy może być artystą, czy nim jest świadczyć będą jego prace (...) (Kwiatkowski, 1971: 6). Kwiatkowski nie musiał mieć na myśli jakiejś konkretnej grupy zawodowej, np. malarzy kadłubów statków, ale wokół siebie gromadził taką, która skłonna była razem z nim, jeżeli nie uprawiać sztuki, to przynajmniej ją z przekonaniem wspierać. Tego fenomenu doświadczył zarówno na etapie adaptacji ruin kościoła, jak i przede wszystkim w trakcie przygotowywania rzeźb na poszczególne edycje biennale, kiedy robotnicy Zamechu zyskiwali miano „współtwórców”¹⁴. Andrzej Ekwiński interpretował te umiejętności Kwiatkowskiego-„społecznika” jako wzór dobrego gospodarza, który potrafi skupić i rozszerzyć „grono osób dobrej roboty” (Ekwiński, 1971: 9). To niezbyt typowa postawa dla plastyka zakładowego, zwykle ukrywającego się w zaciszu swojego warsztatu, żyjącego w poczuciu niższości wobec fachowców i inżynierów.

W karierze społecznikowskiej Kwiatkowskiego nie bez znaczenia był fakt wpiśnięcia się ze swoimi pomysłami w ramy proponowanej ogólnie polityki kulturalnej, dotyczącej upowszechniania kultury wśród mas pracujących i aktywizacji profesjonalnych artystów dla estetyzacji przestrzeni miast, osiedli i miejsc pracy (Stano, 2019: 364–371). Obiekt z galerii jest takim przykładem przedmiotu, który mógł się podobać (kiedy był nowy), choć równocześnie laicy, sceptycznie nastawieni do braku motywów figuratywnych w obrazie, mogli deklorować, że go nie rozumieją. Warto w tym miejscu wspomnieć, że Kwiatkowski wraz ze swoją ekipą już w drugiej połowie lat 50. pracował nad edukowaniem elbląskiego środowiska, sprowadzając do miasta obrazy Olgi Boznańskiej czy Tadeusza Makowskiego, a nieco później także przedstawicieli awangardy, np. Mariana Bogusza. Takim warunkiem akceptacji byłoby zapewne ujawnienie pochodzenia owych użytych do kolażu ścinków, czyli to, co Braque nazywał przywracaniem „pewności”. Kubistom chodziło jednak o „pewność” w czysto artystycznym wymiarze, zadaniem wklejonego tworzywa lub przedmiotu było to, by mógł wokół niego rekonstruować się na nowych prawach obraz¹⁵. Materie tekstylne Kwiatkowskiego również budują niezależną kompozycję, ale dla twórcy, dla pierwszych odbiorców i dla tych, którzy dotrą do opisu z karty katalogowej, był i będzie on nade wszystko materialnym dowodem aktywności konkretnego środowiska ludzi pracy i artysty związanego z industrią. Podzielał zatem myśl Marty Smolińskiej dotyczącą mocy przedmiotów gotowych w kolażu: „Ich wolumeny indagują odbiorców, często przypominając im o pełnionych przez nie funkcjach” (Smolińska, 2020: 119). Prowadząc od kilku lat badania różnych zjawisk z pogranicza sztuki i przemysłu, również przynależnych do innych epok, mogę chyba pozwolić sobie na refleksję, że specyficzna materialność i utylitaryzm industrialnego otoczenia, które oferowano artystom, wyzwala u badacza potrzebę niezapośredniczonego, fizycznego kontaktu z dziełem.

14 Taką opinię utwierdzał sam Kwiatkowski np. w wywiadzie udzielonym w 1971 roku: „Kiedy robotnik biorący udział w produkcji seryjnej otrzymuje zadanie unikalne, jakim jest realizacja dzieła sztuki, wówczas robotnik ten musi uruchomić całą soję pomysłowość, wyobraźnię i wiedzę, musi wziąć odpowiedzialność – właśnie w tym momencie staje się współtwórcą dzieła” (Kwiatkowski cyt. za: Zdanowicz, 1971: s. 3).

15 Tak tłumaczy intencje G. Braque’a M. Porębski (1986: 86).

Bibliografia

- Bałus, W. (2019). Dotykanie wzrokiem, O pojęciu haptyczności w klasycznej nauce o sztuce. *Konteksty*, 4.
- Bukowicz, A. (1964). Galeria EL. *Sztandar Młodych*, 3.
- Chojecka, E. (red.). (1991). *Sztuka a natura. Materiały XXXVIII Sesji Naukowej Stowarzyszenia Historyków Sztuki 23–25 XI 1989 w Katowicach*. Katowice: Oddział Górnośląski Stowarzyszenia Historyków Sztuki.
- Denisiuk, J. (2014). *O retrospektywie Gerarda Kwiatkowskiego w Kunststation Kleinsassen 9.01–17.04.2005 uwag na marginesie kilka*. W: K. Dzieweczyńska (red.). *Gerard Kwiatkowski. Założyciel Galerii EL w Elblągu*. Elbląg: Wydawnictwo Bernardinum.
- Dzieweczyńska, K. (red.). (2014). *Gerard Kwiatkowski. Założyciel Galerii EL w Elblągu*. Elbląg: Wydawnictwo Bernardinum.
- Ekwiński, A. (1971). *Laboratorium. Argumenty*, 22.
- Golding, V. (2010). *Dreams and Wishes. The multi-sensory museum space*. W: S. H. Dudley (eds.), *Museum Materialities. Objects, Engagements, Interpretations*. London, New York: Routledge
- Kałużka, L. (1960). Malarstwo – nie malarstwo. *Gazeta Krakowska*, 55.
- Krupiński, J. (2006). Obraz a malowidło. Rembrandt contra Ingarden. *Estetyka i Krytyka*, 2/11, https://krupinski.asp.krakow.pl/index.php?page=docs/phasma_-_twarz.htm&type=teksty.
- Kubalska-Sulkiewicz, K., Bielska-Łach, M., Manteuffel-Szarota A. (red.). (1996). *Słownik terminologiczny sztuk pięknych*. Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN.
- Kwiatkowski, G. (1971). Każdy może być artystą. *Nadodrże*, 19.
- Kwiatkowski, G. (1972). *Notatnik Robotnika Sztuki*. T. 1. Elbląg: Centrum Sztuki Galeria EL.
- Majewski, P. (2006). *Malarstwo materii w Polsce jako formuła „nowoczesności”*. Lublin: Wydawnictwo: Towarzystwo Naukowe KUL.
- Oseka, A. (1961). Rzeczy i znaki. *Współczesność*, 20.
- Piwocki, K. (1970). *Pierwsza nowoczesna teoria sztuki. Poglądy Aloisa Riegla*. Warszawa: Państwowe Wydawnictwo Naukowe.
- Poprzęcka, M. (1994). *Przemysławie historię sztuki. Materiały XIII seminarium metodologicznego Stowarzyszenia Historyków Sztuki, Nieborów 15–17 października 1992*. Warszawa: Wyd. Naukowe Seper.
- Porębski, M. (1986). *Kubizm. Wprowadzenie do sztuki XX wieku*. Warszawa: Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe.
- Riegl, A. (1901). *Die spätrömische Kunstindustrie*. Wien: Druck Und Verlag Der Kaiserlich-Königlichen Hof- Und Staatsdruckerei.
- Riegl, A. (1902). *Das holländische Gruppenporträt. Jahrbuch des allerhöchsten Kaiserhauses*.
- Smolińska, M. (2020). *Haptyczność poszerzona. Zmysł dotyku w sztuce polskiej drugiej połowy XX i początku XXI wieku*. Kraków: Universitas.
- Stano, B. (1999). Odzieranie świata z uroków. O malarstwie artystów Grupy Nowohuckiej. *Modus. Prace z Historii Sztuki*, I: 45–74.

- Stano, B. (2019). *Artysta w fabryce. Dwa oblicza mecenatu przemysłowego w PRL*. Kraków: Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu Pedagogicznego im. Komisji Edukacji Narodowej w Krakowie.
- Stano, B. (2000). *Destrukcja czy konstrukcja*. W: M. Tarabuła, M. Branicka (red.). *Malarstwo materii 1958–1963. Grupa Nowohucka*, Kraków: Wydawnictwo Galeria Zderzak.
- Malarstwo materii 1958–1963. Grupa Nowohucka*, red. M. Tarabuła, M. Branicka, Kraków.
- Stano, B. (2021). Kolor śladu / ślad koloru. Jak chromatyczne walory malarstwa materii mogą stworzyć na rzeczywistość pozamaterialną? *Saeculum Christianum*, 28, 143–157.
- Świdziński, J. (1971). Sztuka uwięziona w układzie. *Nadodrże*, 19: 5.
- Tarabuła, M., Branicka, M. (red.). (2000). *Malarstwo materii 1958–1963. Grupa Nowohucka*. Kraków: Wydawnictwo Galeria Zderzak.
- Tomczyk, R. (2008). *Nie samym chlebem*. Elbląg: Seka.
- Zdanowicz, E. (1971). Każdy może być artystą. *Za i Przeciw*, 9: 3.

Abstrakt

W tekście analizie poddany zostaje obraz Gerarda Kwiatkowskiego *Bez tytułu*, przechowywany w Centrum Sztuki Galeria EL w Elblągu. Autorka wskazuje na jego warstwę materialną, która wiąże go z techniką kolażu, szczególnie z taką jego formą, jaką zainicjowali kubiści oraz z nurtem malarstwa materii ze względu na ujawniającą się w nim pochwałę środowiska industrialnego. Ponadto przygląda się różnym momentom rozwoju historii sztuki, podkreślając znaczenie dotyku w recepcji dzieła sztuki. Inspiracją do napisania tego tekstu była IX Międzynarodowa Konferencja Szkoleniowo-Naukowa z cyklu „Psychiatria i Sztuka”, zorganizowana przez prof. Grażynę Borowik na Uniwersytecie Pedagogicznym w Krakowie w 2018 roku, pod hasłem *Dlaczego kolaż?*

Słowa kluczowe: haptyczność, grupa nowohucka, kolaż, malarstwo materii, Gerard Kwiatkowski

Rafał Solewski

Uniwersytet Pedagogiczny w Krakowie

Interpretacja artystyczna w filmie *Ogród rozkoszy ziemskich* Lecha Majewskiego i jej prawdziwość. Według intuicji intermedialności w myśli estetycznej Władysława Stróżewskiego i Romana Ingardena**Wprowadzenie**

Poniższy tekst powstał w ramach badań nad możliwościami zastosowania narzędzi fenomenologicznych do sztuki współczesnej, prowadzonych przeze mnie od kilku lat. Zaowocowały one licznymi artykułami, które w zamierzeniu zebrane mają być w osobną monografię. Jednocześnie, mój wywód korzysta z refleksji nad sztuką Lecha Majewskiego, którego laudację wygłosiłem podczas przyznawania artyście tytułu doktora honoris causa Uniwersytetu Pedagogicznego w dniu 14.10.2021 roku.

***Ogród rozkoszy ziemskich* – film i obraz**

Ogród rozkoszy ziemskich to film z roku 2003, wyreżyserowany przez Lecha Majewskiego według scenariusza opartego na jego powieści *Metafizyka* z roku 2002 (Majewski 2002; Lebecka 2010). Tematem obydwu dzieł jest miłość inżyniera studiującego budowę łodzi i okrętów oraz badaczki sztuki zafascynowanej dziełami Hieronima Boscha. W powieści, stylizowanej na list do zmarłej kochanki, są to Louis Malten i Bea Cossan, którzy poznają się w Londynie. W filmie bohaterowie noszą tylko imiona, inne niż w powieści, teraz to Chris i Claudia. Mężczyzna niespodziewanie dowiaduje się o nieuleczalnej chorobie ukochanej. Czas pozostały do jej śmierci para spędza w Wenecji. Pobyt tam służył ma stworzeniu dokumentalnego filmu o dziele Boscha, z komentarzem Claudii i zdjęciami Chrisa – filmowca amatora. Przebywanie w różnych miejscach miasta filmowane jest ruchomą, często niestabilną kamerą, jakby w całości przez Chrisa, w istocie często przez samego reżysera (kamerą cyfrową, „z ręki”). Mimo stale towarzyszącej obydwójgu świadomości nadchodzącej śmierci, ostateczne odejście kobiety wywołuje u mężczyzny traumę, wzmaganą przez przypominane filmowe obrazy.

Motywy powracającym w powieści jest pogłębiona interpretacja tryptyku *Ogród rozkoszy ziemskich* (namalowanego przez Hieronima Boscha ok. 1500 roku)¹. Dzieło to, gdy otwarte, przedstawia: w lewym skrzydle stworzenie Ewy wśród rajskiego krajobrazu, w środkowej kwaterze tytułowy ogród z nagimi ludźmi oddającymi się grzesznym przyjemnościom (w ujęciu rodzajowo-realistycznym i symbolicznym), a w prawym skrzydle ciemne i groteskowo-symboliczne *Piekiło muzykantów*. Zamknięty tryptyk ukazuje stworzenie świata – dysk w błękitnej kuli na ciemnym tle.

W ujęciu fenomenologicznym, ten obraz istnieje intencjonalnie, czyli konkretyzowany jest z udziałem świadomości odbiorcy i w niej identyfikowane są barwy, wyglądy i treść – świat przedstawiony oraz temat literacki (Ingarden, 1958b: 7–111). Malowidło na desce jest tylko podstawą bytową dzieła.

Film wykorzystuje tytuł tego obrazu oraz przywołuje to dzieło (także prezentowany w Wenecji *Sąd Ostateczny* autorstwa Boscha) w różnych scenach, ujęciach, zbliżeniach, wreszcie w zachowaniu postaci inspirowanych obrazem. Wypowiadane w filmie są też słowa interpretacji malarskiego dzieła, wcześniej zapisane w powieści.

Malowidło Boscha obecne jest więc jako obraz także w interpretacji. Obraz jest najpierw dziełem sztuki w odbiorze przez widza – w percepcji. Następnie interpretowany jest w powieści, a potem w filmie. Zachodzi trojaki sposób jego intencjonalnej obecności. Najpierw obraz obecny jest w doświadczeniu percepcyjnym Lecha Majewskiego jako odbiorcy, potem w doświadczeniu interpretacyjnym i twórczym Lecha Majewskiego jako pisarza, a następnie reżysera. Różnice mediów używanych przez interpretatora nadają odbiorowi obrazu i interpretacjom charakteru intermedialności (Higgins, 2000: 117; Higgins, 1984). W każdym z mediów obraz stanowi materiał do intencjonalnego identyfikowania właściwych mu tematów, jednak różne są możliwości polifonicznego zestroju jakości estetycznie wartościowych w percepcji obrazu, lekturze powieści, oglądaniu filmu (Ingarden, 1936:165, 189, 183; Ingarden, 1957b: 382). Inna jest estetyczna prawdziwość osobnych dzieł, choć intermedialność oznaczać może też podobne doświadczenia, na przykład emocjonalne lub synestetyczne² – zarówno podczas lektury, jak i w czasie odbioru wizualnego. Wywoływać je może choćby podobny charakter wyglądom świata przedstawionego, opisanego w medium korzystającym ze słowa, lub bezpośrednio prezentowanego w medium korzystającym z obrazu. Także słowo zapisane w powieści może być wiernie wypowiedane w filmie, co będzie niżej analizowane. Wreszcie prawdziwość sensu, ostatecznej wymowy dzieł o takich samych lub wyraźnie podobnych tematach, może być t a k a sama (mimo różnej prawdziwości estetycznej), choć sens nie będzie dokładnie t e n sam.

Wydobywanie sensów dzieła Boscha to przykład interpretacji. Właśnie o interpretacji wyraźnie pisał Władysław Stróżewski, korzystający z obserwacji Gadamera i Ricoeura. Zaznaczał jednak, że relacja pomiędzy interpretacją prawdziwością

1 Tryptyk o wymiarach 220×390 cm, wykonano w technice olejnej na desce. Przechowywany i eksponowany jest w madryckim Prado. Por. https://pl.wikipedia.org/wiki/Ogr%C3%B3d_rozkoszy_ziemskich, dostęp: 07.12.2021.

2 O tym, że można słyszeć to, co widzialne, pod warunkiem doboru odpowiedniej narracji, tłumaczącej doświadczenie, por. Bał, 2009: 847, 856, 869, 924-925.

i „artystyczno-krytyczną” to osobny problem (Stróżewski, 2002b: 254). Poniższe rozważania dotyczą właśnie tej relacji. Fenomenologiczny namysł poszerzony zostanie zatem o hermeneutyczną refleksję o interpretacji, rozwijającą zagadnienie zauważone przez Stróżewskiego. Znaczenie intermedialności dla interpretacji odsłonią omawiane różnice w doświadczeniu estetycznym oraz w rozumieniu sensu w odbiorze obrazu, powieści i filmu, powiązanych jednak różnorodną obecnością dzieła Boscha. Wzbogaci to rozważania Romana Ingardena i Władysława Stróżewskiego o jakość przez nich nieomawianą.

Warstwowy charakter dzieł i rola w nich sądów

Według Ingardena i przyjmującego jego poglądy Stróżewskiego, dla intencjonalnego dzieła sztuki literackiej właściwe są warstwy brzmień słownych, znaczeń słów i zdań, wyglądown, przedstawionych przedmiotów i stanów rzeczy (Ingarden, 1957a: 131–136). W powieści *Metafizyka* najważniejsze są warstwy brzmień słownych i znaczeń (czyli „dwuwarstwa” językowa) w sposób zwyczajowy dla dzieła sztuki literackiej. Natomiast fazowe rozwijanie dzieła i następowanie po sobie wydarzeń nie ma typowego charakteru. Retrospekcje, w tym przedstawienia rozmów kochanków, dygresje, szczególnie związane z lejtmotywem interpretacji *Ogrodu rozkoszy ziemskich*, wreszcie niemal techniczne sprawozdania z działań filmowca, modyfikują bowiem narrację prowadzoną z perspektywy Louisa. Stylizacja na list pisany do ukochanej nie od razu jest czytelna i nie zawsze jest jednoznaczna. Również niektóre z sądów mogą się wydać innymi od właściwych literaturze *quasi*-sądów (zdań prawdziwych w intencjonalnym dziele i w jego „jakby” rzeczywistości, różnych od realnych sądów *sensu stricto* w rzeczywistości realnej) (Ingarden 1957c: 393n; Stróżewski, 2002b: 235–237, 246–247). Pojawiające się fragmenty interpretacji *Ogrodu rozkoszy ziemskich* Boscha, rozszerzane o dyskurs antropologiczny i metafizyczny, wydać się mogą niekiedy sądami *sensu stricto* rzeczywistych badaczy sztuki, obyczajów i wierzeń. Czytelnik domyśla się tylko, że mogą być słowami albo myślami, czyli sądami Louisa, albo, co bardziej prawdopodobne, Bei (lub wyobrażanymi sobie lub przypominanymi przez Louisa jako słowa Bei). Jako słowa postaci literackiej zachowywałyby wtedy charakter *quasi*-sądów. Wreszcie opisane wydarzenia z życia Louisa i Bei, ukazujące intensywną miłość przerwana śmiercią, korespondują z wymową tryptyku Boscha, eksponującego ulotność rozkoszy. To z kolei sprawia wrażenie, jakby przytaczana interpretacja informująca o tej wymowie w słowach dyskursu naukowego lub popularnonaukowego, oddziaływała lub przenosiła się na całe artystyczne dzieło literackie. Powieść *Metafizyka* byłaby interpretacją „rozrośniętą” i artystyczną, korzystającą z poetyckiego paralelizmu losów pary bohaterów literackich i kondycji ludzi w obrazie Boscha. I jedni, i drudzy, konstruują sobie „raj” (Lebecka, 2010: 128), pełen intensywnych doznań. Chciałoby się wierzyć, że to raj wieczny lub przynajmniej długotrwały, *Tysiącletnie Królestwo* to jeden z alternatywnych tytułów obrazu Boscha. Okazuje się jednak, że intensywne doświadczenie szczęśliwości jest doraźne i ulotne. W pewnym sensie powieść kontynuowałaby tak temat literacki obrazu.

Film skupia się na akcji rozgrywającej się w Wenecji, jednak kilka początkowych (i późniejszych, retrospektywnych) ujęć i scen z Londynu sugeruje, że tam poznała się para. Szczególnie ważne dla dalszej interpretacji są sceny filmowanego tłumaczenia przez Claudię obrazów z londyńskiej National Gallery i wykładu bohaterki dotyczącego *Ogrodu rozkoszy ziemskich*. Kolejne fragmenty tego wykładu powracać będą jako lejtymotyw wielokrotnie w trakcie całego filmu. Dzieło reżysera zachowuje temat literacki, ale „przekłada” go na jakości właściwe dla warstw obrazu (plam barwnych, wyglądy i przejawianych przez nie przedmiotów przedstawionych). Obraz zastępuje opis, a to, co wizualne zmienia i ukonkretnia świat przedstawiony. Wydać się może, że następuje powrót do kondycji właściwej dziełu wizualnemu, podobnej do wynikłej z percepcji malowidła. Jednak teraz obraz (to co widzi odbiorca) jest fotografowany i wprawiony zostaje w filmowy ruch. Powoduje to pojawienie się fazowości, najbardziej wiążącej film z dziełem sztuki literackiej (Ingarden, 1958a: 304–305; Lebecka, 2010: 140)³. Rolę powieściowego narratora przejmuje ten, który kontroluje kamerę i działania oraz wypowiedzi aktorów. To ten, który odpowiada też za montaż zdjęć i kolejność scen, m.in. zabiegi retrospektywne i retardacyjne, wstrzymujące teraz rozwój wydarzeń dla kontemplowania obrazu. Film jest więc ostatecznie dziełem reżysera, który w tym wypadku był też autorem pierwotnego materiału literackiego. Fotografowana rzeczywistość, jako materia intencjonalnego dzieła sztuki filmowej staje się jednocześnie artystyczną rzeczywistością pozorną (Ingarden, 1958a: 300–301).

Idąc za konstatacjami Ingardena, można rozważać nazwanie zdjęć (klatek, kadrów) w takim artystycznym filmie *quasi*-obrazami. Według filozofa bowiem, w literaturze funkcjonują *quasi*-sądy, różne od realnych sądów *sensu stricto*. Gdyby zatem przyjąć, że generalnie obraz to „widok kogoś lub czegoś”, albo to, co widzimy w rzeczywistości⁴, to taki obraz widziany w rzeczywistości byłby obrazem *sensu stricto*. Natomiast obraz artystyczny, jeśli przedstawia jakąś rzeczywistość (wyraża ją w obrazach, szczególnie artystycznych), to byłby *quasi*-obraz. Wyrażające *quasi* rzeczywistość kadry filmu mogłyby być *quasi*-obrazami (Ingarden, 1958b: 9–22, 23–30; Ingarden, 1958a: 306, 301)⁵.

3 Ingarden pisał o „głębokim” spokrewnianiu” widowiska filmowego i dzieła sztuki literackiej właśnie przez „fazowość” i „przechodzenie w siebie obrazów płynnych”. O tym, że w opisywanym filmie „obraz ruszył, drgnął” pisze też Lebecka (2010).

4 Por. *Obraz*, <https://sjp.pwn.pl/slowniki/obraz.html>, dostęp: 15.10.2022

5 W terminologii Ingardena dotyczyłoby to szczególnie obrazów z tematem literackim (ukazujących zdarzenie z jego domyślną historią), ale także obrazów odtwarzających konkretny wygląd (portretów) albo „czystych” - przedstawiających „jakiś” wygląd. W opisywanym rozumieniu fotografia dokumentalna lub reportaż zachowywałyby charakter obrazu *sensu stricto*, mimo że nie byłyby obrazami-widokami bezpośrednio widzianymi. Filozof pisał wprost tylko o tym, że „podstawowym środkiem przedstawienia filmowego jest ciąg wyglądów płynnych, quasi-spostrzeżeńowych” (Ingarden, 1958a: 306).

Malarstwo w filmie. Filmowa interpretacja malarskiego obrazu i jej prawdziwościowy charakter możliwy przez wspólnotę jakości estetyczne wartościowych

W filmie obecne są architektura Wenecji i namalowane obrazy, nie tylko Boscha. Obiekty, poznawane i rejestrowane wizualnie jako dzieła sztuki konkretyzowane intencjonalnie, filmowane są w różnych ujęciach. To często bezpośrednia praca reżysera. Ze szczególną częstotliwością i na różne sposoby obecny jest tytułowy *Ogród rozkoszy ziemskich*. Obraz zostaje pokazany we wspomnianej już scenie wykładu-interpretacji w początkowej części filmu, powracającej i rozwijanej w częściach dalszych. W scenie tej Claudia, widz domyśla się, że widziana/ filmowana przez Chrisa, interpretuje wypowiedzianymi słowami tryptyk *Ogród rozkoszy ziemskich*, stojąc w obrębie zdjęcia tego obrazu, wyświetlanego z projektora. Scenę można uznać za symbolicznie znaczącą dla całości filmowego dzieła Lecha Majewskiego.

Z jednej strony wyeksponowane bowiem zostaje to, że w filmie słowa osób są przez nie wypowiedzane i rzeczywiście słyszane przez odbiorcę (zmienia się bardzo literacka rola dwuwarstwy językowej). Istotna jest jakość dźwiękowości mówionego słowa. Następuje Ingardenowskie współdziałanie spostrzegania wzrokowego i spostrzeżenia słuchowego (synteza percepcyjna) w odbiorze widowiska filmowego. Zachodzi też estetyczna wielogłosowość widowiska, wynikająca z funkcjonowania na pograniczu wielu sztuk (literatury, malarstwa, teatru, muzyki) które „współdziałają” i „splatają się” (Ingarden, 1958a: 303). Te określenia Ingardena zdradzają być może intuicję intermedialności. Podobnie jak w innych filmowych dziełach Majewskiego, ograniczona jest rola dialogów (o czym, jako właściwym dla sztuki filmowej, Ingarden pisał wprost) (Ingarden, 1958a: 307; Lee, 2006). Najczęściej mówi Claudia, Chris odzywa się rzadko.

Z drugiej więc strony, scenę odczytać można jako czytelne wskazanie, jak ważna jest malarskość. Właściwe dla niej kolorystyczne, świetlne, fakturowe jakości plam barwnych i wyglądy obrazu filmowego, a także jego świat przedstawiony i konwencja przedstawiania tego świata, wynikają z estetycznie wartościowych jakości obrazu konkretyzowanego w oparciu o malowidło Boscha. Interpretacja może je nazywać, dopowiadać, tłumaczyć i wzmacniać ich rolę. Interpretacja artystyczna wykorzystuje teraz podobną do malowidła wizualność, skutkującą konkretyzacją filmowego dzieła jako obrazu (jest przecież rzeczywiście ciągiem przesuwających się obrazów). Rezultat pracy reżysera jest więc nie tylko inspirowany namalowanym obrazem, ale interpretuje dzieło, lecz inaczej niż powieść. Ta jest raczej wykorzystywana jako wcześniejszy sposób interpretowania, podrzędny wobec filmu. Film zaś dąży już nie tylko do intermedialnej korespondencji, o polifonii ograniczonej wyrazistą odmiennością obrazu i literatury, ale do artystycznego scalenia w widowisku filmowym. Jego własny polifoniczny zestrój jakościowy można rozważać jako przedłużenie i rozszerzenie polifonii malarskiego tryptyku. Film łączy w siebie interpretowany obraz malarski i interpretującą go powieść, (nawet jeśli całościowa polifoniczność możliwa jest tylko do pewnego stopnia).

Ingardenowskie określenie „widowisko filmowe”, eksponuje rolę widzianego obrazu w filmie i do pewnego stopnia teatralność projekcji/pokazu dla widzów. To

znaczące w odniesieniu do sztuki Majewskiego, bo reżyser preferuje kinowe projekcje z odpowiednią atmosferą⁶. Widowisko filmowe powstające dzięki filmowi Majewskiego intermedialnie korzysta z literatury i scala ze sobą malarski obraz. Potwierdza więc podstawową tezę Ingardena o miejscu takiego widowiska na pograniczu wielu sztuk. Tym bardziej, że subtelność dialogów w filmie dopełnia muzyka Józefa Skrzeka, delikatnym dźwiękami wzmagająca smutek ujęć afirmatywnie skoncentrowanych na postaci Claudii, które Chris odtwarza na magnetowidzie. Towarzyszą one scenom wspólnego „odgrywania” fragmentów obrazu Boscha, tuż przed retrospektywną sceną poinformowania kochanka o chorobie kobiety. Muzyka nie tylko wiąże się ze wspomnieniowo-nostalgicznym nastrojem, ale przez swą ascetyczno-wzniosłą estetykę otwierać może metafizyczną perspektywę, właściwą tematyce eschatologicznej. Powoduje więc doświadczenie tego, co ostateczne przekracza ulotność rozkoszy. Wywołuje refleksję o śmiertelności, może pytania o to, czy miłość przekroczyć może śmierć. Taką myśl i towarzyszące jej uczucie grozy zdaje się wyrażać oszczędna obecność dźwięków pianina. Przywołują one lewą kwaterę tryptyku Boscha, a zarazem korespondują z wymową całego filmu. Być może Ingarden zauważył mógłby właściwą dla filmu muzyczność „harmonizującą z muzyką dźwiękową” (Ingarden, 1958a: 313) i akcentującą w filmie interwały czasowe. Akcentowanie zachodziło przez wyeksponowanie tego, co emocjonalnie i metafizycznie najsilniejsze, związane z ostatecznym sensem dzieła.

Filozof dużo miejsca poświęcał sytuacjom granicznym w tekstach o każdej z dziedzin sztuki (filmie, literaturze, muzyce, architekturze). Miał może sugerowaną wyżej intuicję intermedialności. Podkreślał kształtowanie się polifonicznego zestroju jakościowego w dziełach „granicznych” i jego prawdziwością rolę (Ingarden, 1958b: 92n, 1958c: 153n, 1958d: 251n; 1957c: 402, 1970: 177–183). Ingarden nie użył chyba nigdzie pojęcia *Gesamtkunstwerk*. Wskazywał jednak na rolę syntezy w percepcji jakości estetycznie wartościowych i ich zestrzajaniu podczas konstytuowania intencjonalnego dzieła jako przedmiotu estetycznego (Ingarden, 1958b: 102). Być może warto użyć tego terminu w analizowanym przypadku, szczególnie w kontekście zagadnienia prawdziwości. Prawdziwość estetyczna wynika z polifonicznego i harmonijnego zestroju jakości. Stróżewski podkreślał, że taka prawdziwość służyć może *p r a w d z i e* jako idei, czyli wartości nadestetycznej – metafizycznej (Stróżewski, 1983: 76–78; 2002c: 198–202). Podobnie wspólnota sztuk, nazywana *Gesamtkunstwerk*, według niektórych interpretacji osiąga swą wartość, m.in. przez łączność, integralność i jednolitość, czyli właściwe sobie jakości estetycznie wartościowe, na poziomie metafizycznym (Gieysztor-Miłobędzka, 1995: 73, 88). Interpretacja artystyczna, która scala ze sobą malarski obraz oraz korzysta z literatury i muzyki, osiągałaby wartość metafizyczną prawdy przez swą prawdziwość estetyczną, przekraczającą granice mediów.

6 „Dewastacja, jeśli chodzi o kino, jest ogromna. Dodatkowo ci, którzy mają platformy streamingowe przejęli tak naprawdę formę pokazywania filmów. Teraz sprzęt jest taki, że ludzie mogą mieć u siebie w garażu rzutnik i opuszczany ekran, zaprosić innych i wyświetlać filmy, a na platformach są ich tysiące. Właściwie kino straciło urok – stwierdził reżyser”, <https://kultura.onet.pl/film/wiadomosci/lech-majewski-na-festiwalu-polskiego-kina-w-rzymie-powiedzial-o-kryzysie/yxbfbjb>, dostęp: 27.11.2021.

Charakter wspólnoty sztuk, sugerowany ostatecznie w opisanej scenie, nie tylko podtrzymuje przekonanie, że interpretacja, wprost wypowiedzana przez Claudię, przenosi się w medium nie literackie już, ale filmowe. Jakość wspólnotowości, właściwa dla *Gesamtkunstwerk*, podkreśla, że interpretacja w filmie rozszerza się (przez działania reżysera) na interpretację filmową (lub interpretację filmem) i przekształca w nią. Interpretacja jako film nabiera własnych artystycznych i estetycznie wartościowych jakości. Estetyczna prawdziwość filmu odsłania prawdę wspólnego źródła sztuki, mimo jej różnych dziedzin. Prawdziwość służy zarazem odsłanianiu prawdy poprzez tłumaczenie uniwersalnego sensu dzieła Boscha. Taki sam sens ma bowiem film Majewskiego, dziejący się jednak wspólnie.

Estetycznie wartościowe jakości „przełożenia” literatury na film. Malarskość obrazu filmowego

Przeniesienie powieści interpretującej obraz w medium filmu umożliwia selekcje scen, regulacje ich czasu, ale też wybór tła, komponowania kadru, regulowania intensywności oświetlenia. Jakości estetycznie wartościowe, które się wtedy pojawiają, to np. syntetyczność, asymetryczna i niestabilna „migotliwość”, przeważająca słoneczna i ciepła jasność. Służą one odsłanianiu wartości malarskiej malowniczości. Właściwa jest ona również dziełom Boscha, także *Ogrodowi rozkoszy ziemskich*. Malarskość filmów Lecha Majewskiego, wynikającą nie tylko z inspiracji dziełami malarzy, jest często podkreślana (Lebecka, 2010: 6, 83, 116, 146, 162n. i w wielu miejscach). Warto w tym kontekście zwrócić uwagę, że Ingarden uznawał rolę właśnie malarstwa (szczególnie obrazów „z tematem literackim”) za podstawową dla filmu (Ingarden, 1958a: 304n). Dzieła Majewskiego wydają się dowodzić wprost trafności tego przekonania.

Jednocześnie malowniczość, nie tylko malarską, można rozumieć jako odmianę metafizycznej wartości piękna⁷, także afirmowanego i kultywowanego przez Majewskiego. To malarskie piękno dawane jest przez niego celowo do kontemplacji w zabiegach retardacyjnych. Artysta w filmie często zwalnia rozwój akcji, kiedy kamera skupia się na malowidłach, nie tylko Boscha, zbliża się do nich, tak jak oko patrzącego podczas konkretyzacji. Wtedy często padają też słowa interpretacji. W tych scenach reżyser jakby wstrzymywał czas i wprawiał go w ruch inny, właściwy dla świątecznego i wspólnotowego przeżywania sztuki (Gadamer, 1993: 24n, 34n, 53n). Zgodnie z przekonaniem Gadamera, to wtedy odnajduje się, dzięki sztuce, zagubioną prawdę, która jest piękna. Reżyser zdaje się wskazywać, że piękno prawdy zdolne jest przypomnieć malarstwo, które „nagle zatrzymuje i skłania do skupienia uwagi” (Gadamer, 1993: 21), właśnie dla odnalezienia prawdy. Czas w filmie Majewskiego nieraz toczy się w tempie właściwym dla afirmatywnej kontemplacji i przesuwają zgodnie z osobnym porządkiem, właśnie gdy dochodzi do konfrontacji z malarskim obrazem. W tym osobnym porządku czas można też skondensować (np. skumulować akcję przede wszystkim w Wenecji) albo przyspieszyć, gdy wiąże się to z intensyfikacją doznań. W ten sposób czas okazuje się wieloraki i względny, można

⁷ O malowniczości jako „pięknie natury” albo „piękności dodatkowej” por. np. Gilpin, 1989: 56.

go „zawiesić” dla kontemplacji piękna i przez to poznania metafizycznej prawdy. Można też dynamizować upływ czasu dla intensywności, która do prawdy dociera poprzez erotyczną zmysłowość (Gadamer, 1993: 20-21). Choć w realnym świecie i rozumowym ujęciu manipulowanie czasem nie jest możliwe, możliwe jest jednak w sztuce.

W tych podstawowych artystycznych zabiegach reżysera Majewski ujawnia dążenie uniwersalistyczne i metafizyczne. Po zatrzymaniu czasu i wyznaczeniu jego różnych porządków konfrontuje bowiem widza z obrazem, który ma przekraczać te porządki, dzięki wartościom piękna oraz prawdy, odsłanianymi na różne sposoby.

Prawdziwość intencjonalnego charakteru dzieła sztuki ujawniana przez interpretację

Estetyczne wartości filmowego sposobu interpretacji malarstwa powiązane zostają też z możliwą refleksją o ontologii artystycznego obrazu (także filmowego), jego intencjonalności i prawdziwości.

We wspomnianej nawracająco-rozwijanej scenie, wyświetlanie zdjęcia jakby dodaje kolejną płaszczyznę podstawy bytowej dzieła sztuki. Tą płaszczyzną jest świetlna projekcja zdjęcia, powielająca i multiplikująca obraz. Tak jak zresztą robi to film, też wprawiający obraz w ruch powtarzanymi zdjęciami i czyniący go *quasi-obrazem* – przedstawieniem „jakby rzeczywistości”. To wyświetlanie może z jednej strony krytycznie wskazywać na możliwość namnażana kopii, które dewaluują dzieło sztuki przez wykorzystywanie specyfiki „nowych mediów”. Z drugiej jednak strony, wywołuje to wyświetlanie fenomenologiczną refleksję o tym, że dzieło sztuki, które jest wprawdzie związane z konieczną dlań podstawą bytową, jednak jako twór intencjonalny nie jest tą podstawą. Stąd manipulacje przy podstawie zmieniają jednorazową wprawdzie tożsamość dzieła jako „tego samego”, jednak tożsamość „niemal takiego samego” wyświetlonego obrazu zachować może jak najwięcej z prawdziwości dzieła, widzianego na innym nośniku.

Co najważniejsze w tej refleksji, w takim dziele jako jego wyświetleniu (zachowującym własną prawdziwość w rozumieniu tożsamości „takiego samego”), niejako bierze udział Claudia. Przyjmuje ona „na siebie” jego plamy barwne, wyglądy i świat przedstawiony, który jednocześnie tłumaczy w wypowiedzanych słowach. Skala postaci i obiektów przedstawionych w dziele Boscha nie jest równomierna, a jeszcze bardziej zmienia się, gdy kamera zbliża się do interpretowanych właśnie osobnych motywów. „Branie na siebie” fragmentów obrazu powoduje wrażenie stawania się Claudii częścią plam barwnych, wyglądów i świata przedstawionego w obrazie. Ten świat staje się zarazem częścią świata przedstawionego filmu. Jednocześnie świat przedstawiony filmu staje się częścią świata przedstawionego (tematu literackiego) obrazu Boscha. Claudia sama świat ten wzbogaca, poszerza i ożywia. Łączy interpretowany obraz i interpretujący film.

Jednocześnie słowa i zdania wypowiedzane podczas prelekcji o wyświetlanym obrazie *Ogród rozkoszy ziemskich* autorstwa Hieronima Boscha, robią wrażenie sądów *sensu stricto*, nabierających prawdziwościowego charakteru, właściwego

naukowej analizie i interpretacji dzieła przez badaczkę sztuki⁸. Tym bardziej ich wygłaszanie z projekcją obrazu rzutowaną na siebie i ekran za sobą, kiedy Claudia staje się częścią namalowanego obrazu, wzmagają doświadczenie prawdziwości. Słowa Claudii Stróżewski nazwać by mógł prawdziwością interpretacją dzieła sztuki, wierną mu, a zarazem ujawniającą rzeczywistość transcendentną, przez opisaną już artystyczność intermedialnej filmowej interpretacji (Stróżewski, 2002b: 250–255). Film, który zawiera wypowiedź Claudii – historyka sztuki, wypowiedź tę rozwija jako filmowa interpretacja artysty – Chrisa, który wydać się może *alter ego* Lecha Majewskiego. Postacie filmowe prezentują właściwie różne perspektywy artysty, których wzajemne oddziaływanie jest istotą „intermedialnej fuzji” (Higgins, 2000: 117). Metafizyczność interpretacji, która przez swą prawdziwość odsłania wartość prawdy, korespondować więc może z metafizycznością dzieła sztuki, wynikającą z odpowiedniego działania malarskich i filmowych jakości estetycznie wartościowych (Stróżewski, 2002a: 118–119). Koresponduje też z metafizycznością w dziele, bo jest ona jego tematem. Wygłaszana wprost interpretacja porusza tematy antropologiczne i metafizyczne, dotyczące erotyczności, ale i śmiertelności, bo są one obecne w dziele Boscha. Należy też przypomnieć, że tytuł powieści Lecha Majewskiego brzmiał *Metafizyka*.

Zależność oraz prawdziwość sądów i obrazów

W opisywanej scenie, o jakościach i treści dzieła Boscha mówi Claudia w sądach, które sprawiają wrażenie sądów *sensu stricto*. Jednak to *quasi*-sądy, bo film jako dzieło sztuki pozostaje rzeczywistością jakby realną, widzianą w *quasi*-obrazach. Także w powieści, materiale pierwotnym wobec filmu, funkcjonowały *quasi*-sądy, właściwe dla literackiego dzieła sztuki. W filmie pozostają nimi wypowiedzi bohaterów (także opisana powyżej, mimo wrażenia wygłaszania sądów *sensu stricto*). Pokazana rzeczywistość, choć fotografowana jako najbardziej realna, stając się materią świata przedstawionego tworzy filmowego twórcy *quasi*-obrazy. Przedstawia je filmujący narrator. Realizuje on, obecną tu bardziej niż w powieści, konstrukcję właściwą dla mowy pozornie zależnej. Tu należałoby mówić może o „spojrzeniu pozornie zależnym”. Nierzadko filmowana jest Claudia widziana z perspektywy Chrisa. Kobieta często potwierdza słowami, że za kamerą stoi Chris. Jednak równie często widziana jest para, też wśród innych osób, jakby z perspektywy „wszechwiedzącego” narratora-reżysera. Opisy dzieł Boscha zastępują zdjęcia, jednak słowa interpretacji wypowiada Claudia, wtedy ona przejmuje narratorską kontrolę nad spojrzeniem. Częściej też Claudię, a w powieści Beę, uznać można za *porte-parole* Lecha Majewskiego (Lebecka, 2010: 131), choć *alter ego* reżysera wydawać się mógł filmujący Chris. Narrator zajmuje różne miejsca, ma różne kompetencje i różny poziom obiektywizmu. Ponownie uwidaczniają się różne perspektywy spojrzenia, przypominające o intermedialności.

Zależność sądów i obrazów od fikcyjnych bohaterów filmu, wraz z pytaniem o możliwy obiektywizm narratora i jego relacje z postaciami Claudii i Chrisa, są szczególnie ważne w kontekście przywołanej wartości prawdy i jej możliwej

8 Zawierają rzeczywiste sądy historyków sztuki, por. Lebecka, 2010: 131.

obecności w dziele Majewskiego. Tym bardziej, że współczesny świat przedstawiony w filmie zdecydowanie oddala całość utworu filmowego od interpretacji malarskiego obrazu. Nie sprzyja też prawdziwościowej interpretacji koncentracja na parze bohaterów przedstawianej w rozciągłej filmowej narracji. Jednak estetyczna polifoniczność artystycznych dzieł okazuje się być powiązana z polifonią emocjonalną i jednością sensu, scalającą obraz malarski, powieść i filmowe widowisko.

Prawdziwość doznań i wspólnota sensu

Bohaterowie filmu stają wobec sytuacji granicznych, naznaczonych chorobą, spodziewaną i zachodzącą śmiercią, utratą. Wcześniej jednak miłość staje się ich prawdziwym uczuciem, łączącym, obnażającym wzajemnie przed sobą (przenośnie i dosłownie), odsłaniającym kolejne tajemnice. Jest to wizualnie czytelne w intencjonalnym odbiorze filmowego dzieła. W swej wyodrębniającej ich łączności, a jednocześnie szczerości służącej prawdzie, są to osoby jakby wykluczone ze zwykłej, realnej codzienności. Taka refleksja jest już interpretacją, a zarazem kolejnym miejscem, w którym sam film okazuje się artystyczną interpretacją obrazu Boscha. W swym wyodrębnieniu ze „zwykłego” świata kochankowie tym bardziej przynależą do świata przedstawionego obrazów Boscha. I dzieje się to nie tylko przez wizualną iluzję możliwą podczas projekcji. Świat malarski, pozornie nierozwijający się w czasie, rozszerzony zostaje o świat Wenecji. I wzbogacony jest o doświadczenia bohaterów opisywane w powieści i pokazywane w filmie jako zachodzące w czasie. Ten świat poszerzony jest także o ich wypowiedzi – *quasi*-sądy. Interpretując naraz obraz malarski i widowisko filmowe, można więc zidentyfikować Chrisa i Claudię jako Adama i Ewę przedstawionych na lewym skrzydle tryptyku, obnażonych w doświadczeniu zmysłowej i wspólnej rozkoszy szczęścia w Wenecji – własnym ogrodzie rozkoszy ziemskich. Potem Chris jest wszakże sam w piekle utraty, po śmierci Claudii.

Przyjmując jednak wcześniej przedstawianą perspektywę widowiska filmowego jako wspólnoty sztuk – *Gesamtkunstwerku*, to raczej film jakby przejmuje świat przedstawiony obrazu, modyfikując jego konwencję na bardziej realistyczną, wręcz naturalistyczną. W niej Chris i Claudia wciąż mogą być Adamem i Ewą, doświadczającymi jednak bardziej realnie, bo na to pozwala współczesny film, mimo że operuje *quasi*-obrazami.

W Wenecji choroba Claudii się nasila, jest okrutna i brzydka, przychodzi śmierć, a wynikła z niej utrata jest nie do zniesienia, wzmaga „niedopasowanie” do świata, owocuje przewrażliwieniem i niezwykłym zachowaniem.

Rozszerzenie obrazu przez interpretację filmową, łączącą się z dziełem Boscha w artystyczny *Gesamtkunstwerk*, zachodzi wówczas w estetyce wykraczającej poza malowniczość. Doświadczenia są pokazywane naturalistycznie, jako intensywne, a te estetycznie wartościowe jakości (naturalistyczna prawdziwość, intensywność) służą wartości prawdy miłości i śmierci. Znów dzieje się to tak, jak w obrazie Boscha, w którym sensory erotycznej, a potem piekielnej groteski, odsłaniają się w interpretacji symboli. Malarski obraz, powieść i film łączy zatem estetycznie i harmonizuje

polifonia jakościowa nie tylko malarskiego piękna i malowniczości rozumianej jako odmiana piękna, ale i realistycznej intensywności doświadczenia.

Ta intensywność związana jest najbardziej ze wspólnotą sensu, koresponduje bowiem z grozą śmierci. Wobec niej, ostatecznie, wartości malowniczości-piękności i intensywności poddane zostają wzniosłości, stale obecnej w muzyce Józefa Skrzeka i muzyczności filmu. Zestawienia intensywnych, granicznych, fantastycznych, tragicznych i tragikomicznych, wreszcie wzniosłych i metafizycznych doświadczeń obecnych w malarskim świecie, powieści i filmie nie są tylko efektywnym paralelizmem w artystycznym interpretowaniu obrazu Boscha. Służą one bowiem zróżnicowanemu i intensyfikowanemu odsłanianiu własnych, prawdziwych doświadczeń reżysera. Miłość przerwana przez grozę i moc śmierci, utrata i ból, poczucie ulotności szczęścia są prawdziwe, bo prawdziwie zna je Lech Majewski. Reżyser utracił swą ukochaną, Beatę, w wypadku z roku 1997 (Lebecka, 2010: 119–123, 127). Dramatyczne, ale i intymne przeżycie oddziało w sposób wyjątkowo intensywny na emocje i sztukę, właśnie na opisywane powieść i film. Dlatego intensywność erotycznych i często wręcz naturalistycznych ujęć wkraczających w intymność, a także naturalność zdjęć z kamery prowadzonej „z ręki”, dokładnej w cyfrowym zapisie, były w filmie jakościami estetycznie wartościowymi odsłaniającymi wartość prawdy. Można zastanawiać się w tym miejscu, czy malowniczość filmu opisywana wcześniej wynikać mogła nie tylko z afirmacji malarstwa przez Lecha Majewskiego, ale i z wpływu na malarskie piękno intensywności doświadczenia, wytrącającego z równowagi. Malowniczość bowiem to piękno zmieniające się i wymykające stabilnej jednolitości. Mimo owego wymykania się, jakości wzmagały wręcz prawdziwość. Odczuwało się, że zdjęcia wykonała realna osoba o określonym spojrzeniu, sile i wrażliwości. Ujawniała się jeszcze jedna perspektywa silnie oddziałująca w intermedialnej fuzji.

Niestabilność kamery, zaskakujące asymetrie kompozycji sprawiały wrażenie nadwrażliwości. Łączyło to kontrolującego kamerę reżysera ze wspomnianą nadwrażliwością postaci, korespondujących też z całym ekspresyjnym *oeuvre* Boscha. Artysty, który wydawać się może naraz afirmatywnym wobec świata, ale i refleksyjnym wobec różnorako rozumianych inności i osobliwości, właściwych dla ludzkiego poszukiwania szczęścia. Także takie właśnie postaci w filmie, nadwrażliwe i nieprzystawalne do świata, okazują się najbardziej prawdziwe.

W sztuce Lecha Majewskiego odnaleźć można częste artystyczne solidaryzowanie się i utożsamianie z postaciami „niedopasowanymi” do codzienności przez trwanie w sytuacji granicznej i otwartości na miłość. To współuczestniczenie w wykluczeniu nadwrażliwych jest też widoczne w jego konsekwentnym trwaniu przy własnym sposobie wyrażania. To sposób niepopularny wśród masowych odbiorców, rzadko też doceniany wśród hollywoodzkich krytyków. Postawa taka oznacza odsłanianie prawdy także przez wierność sobie i przez siebie cenionej i uprawianej sztuce, którą wyznacza prawda właśnie i piękno.

Opisywane wyżej jakości były odpowiednie dla tematu ulotności miłostnego szczęścia, nietrwałego wobec wzniosłej potęgi śmierci. Ten sens łączy obraz malarski (tytułowany też *O próżnej sławie i ulotnym smaku truskawki lub poziomki* albo *Tryptyk Fałszywego Raju*) oraz powieść i film intermedialnie, czyli w intencjonalnej

przestrzeni kontrolowanej przez reżysera. Temat oznaczał też postawienie pytania o prawdziwe szczęście. Prawdziwość odnajdywana w estetycznych jakościach, prawdziwość wrażliwości postaci, wreszcie prawdziwościowe pytanie czytelne w interpretacji, służyły odsłanianiu metafizycznej wartości prawdy. Mimo że doświadczone były obrazy, dźwięk, wypowiedzi o relatywizującym charakterze „quasi”, „jakby” – właściwym dla dzieła sztuki.

Podsumowanie. Konkretyzacja dzieła oraz interpretacja prawdziwościowa i artystyczna

Film Lecha Majewskiego pokazuje, że interpretacja werbalna w *quasi*-sądach w powieści albo pozornie w sądach *sensu stricto* badaczki sztuki w filmie, wydają się niewystarczające, tak jak i samo hermeneutyczne rozumienie w interpretacji. Pełniejsze jest intencjonalne konstytuowanie interpretującego dzieła sztuki, które intermedialnie wykorzystało różne perspektywy pisarza i reżysera. Kiedy dzieło Boscha „rozrasta się” poza konkretyzację, w filmową interpretację artystyczną, wtedy polifoniczność jakości estetycznie wartościowych plam barwnych, wyglądów i świata przedstawionego obrazu i filmu (złożonego z *quasi*-obrazów) odsłania prawdę w doświadczeniu zmysłowym, świadomym, emocjonalnym i estetycznym. To zatem interpretacja, która jest polifonicznie zharmonizowana estetycznie z malarskim obrazem. Taka artystyczno-filmowa interpretacja nabiera cech interpretacji prawdziwościowej, pozwalającej nie tylko na zrozumienie dzieła, ale na doświadczanie go w sposób współczesny. Nowe media z intensywnością wydobywają dzieło spośród masowego nadmiaru przeestetyzowanej rzeczywistości, a percepcyjna synteza odbiorcy odpowiada intermedialności możliwej dzięki artyście. W tej syntezie poznawany jest sens uniwersalny obrazu Boscha, transcendentny, dotyczący zdolności do miłości i śmiertelności. Artystyczna interpretacja wykorzystuje zatem intermedialność dla ostatecznego poznania o prawdziwościowym charakterze.

Bibliografia

- Bal, M. (2009). *Odpowiedź*, tł. M. Bryl. W: M. Bryl, P. Juszkiewicz, P. Piotrowski, W. Suchocki (red.), *Perspektywy współczesnej historii sztuki. Antologia przekładów „Artium Quaestiones”*. Poznań: Wyd. UAM.
- Bal, M. (2009). *Wizualny esencjalizm i przedmiot kultury wizualnej*. W: M. Bryl, P. Juszkiewicz, P. Piotrowski, W. Suchocki (red.), *Perspektywy współczesnej historii sztuki. Antologia przekładów „Artium Quaestiones”*. Poznań: Wyd. UAM.
- Gadamer, H-G. (1993). *Aktualność piękna. Sztuka jako gra, symbol i święto*, tł. K. Krzemieniowa. Warszawa: Oficyna Naukowa.
- Gieysztor-Miłobędzka, E. (1995). W obronie „całościowości”. Pojęcie Gesamtkunstwerk. *Kultura Współczesna*, 3–4: 73, 88.
- Gilpin, W. (1989). *Esej I. O pięknie malowniczym*, tł. A. Morawińska. W: E. Grabska, M. Porzącka (red.), *Teoretycy, artyści i krytycy o sztuce 1700–1870*. Warszawa: PWN.
- Higgins, D. (1984). *Synesthesia and Intersenses: Intermedia*. W: tenże. *Horizons, the Poetics and Theory of the Intermedia*. Carbondale: Southern Illinois Univ. Press IL, <https://www.artesonoro.net/artesonoroglobal/intermedia.html>.

- Higgins, D. (2000). *Intermedia*, tł. M. Zieliński i T. Zielińska. W: tenże. *Nowoczesność od czasu postmodernizmu*, tł. K. Brzeziński i inni. Gdańsk: Słowo/Obraz /Terytoria.
- Ingarden, R. (1936). Formy poznawania dzieła literackiego. *Pamiętnik Literacki*, 33/1/4: 165, 179, 183.
- Ingarden, R. (1957a). *O poznawaniu dzieła literackiego*. W: tenże. *Studia z estetyki*. T. I. Warszawa: PWN.
- Ingarden, R. (1957b). *O różnych rozumieniach „prawdziwości” w dziele sztuki*. W: tenże. *Studia z estetyki*. T. I. Warszawa: PWN.
- Ingarden, R. (1957c). *O tak zwanej „prawdzie” w literaturze*. W: tenże. *Studia z estetyki*. T. I. Warszawa: PWN.
- Ingarden, R. (1958a). *Kilka uwag o sztuce filmowej*. W: tenże. *Studia z estetyki*. T. II. Warszawa: PWN.
- Ingarden, R. (1958b). *O budowie obrazu*. W: tenże. *Studia z estetyki*. T. II. Warszawa: PWN.
- Ingarden, R. (1958c). *O dziele architektury*. W: tenże. *Studia z estetyki*. T. II. Warszawa: PWN.
- Ingarden, R. (1958d). *Utwór muzyczny i sprawa jego tożsamości*. W: tenże. *Studia z estetyki*. T. II. Warszawa: PWN.
- Ingarden, R. (1970). *Graniczny przypadek dzieła literackiego*. W: tenże. *Studia z estetyki*. T. III. Warszawa: PWN.
- Ingarden, R. (2000). *O tak zwanej prawdzie w literaturze. Czy zdania twierdzące w dziele sztuki literackiej są sądami sensu stricto?* W: tenże. *Szkice z filozofii literatury*. Kraków: Znak.
- Lebecka, M. (2010). *Ludzie Polskiego Kina. Lech Majewski*. Warszawa: Biblioteka Więzi.
- Lee, N. (2006). *Asking the Great Questions While Lounging About Venice*, The New York Times, 22.06.2006, E6, <https://www.nytimes.com/2006/06/22/movies/asking-the-great-questions-while-lounging-about-venice-in-the-garden.html>
- Majewski, L. (2002). *Metafizyka. Powieść*. Kraków: Wydawnictwo Literackie.
- Stróżewski, W. (1983). *Dialektyka twórczości*. Kraków: PWM.
- Stróżewski, W. (2002a). *O metafizyczności w sztuce*. W: tenże. *Wokół piękna. Szkice z estetyki*, Kraków: Universitas.
- Stróżewski, W. (2002b). *O prawdziwości dzieła sztuki. Prawdziwościowa interpretacja dzieła sztuki literackiej*. W: tenże. *Wokół piękna. Szkice z estetyki*. Kraków: Universitas.
- Stróżewski, W. (2002c). *Wartości estetyczne i nadestetyczne*. W: tenże. *Wokół piękna. Szkice z estetyki*. Kraków: Universitas.

Abstrakt

Tekst przybliży charakter filmu *Ogród rozkoszy ziemskich* w reżyserii Lecha Majewskiego, interpretującego obraz Hieronima Boscha. Wprowadza pojęcia używane w filozofii Romana Ingardena, rozwijane przez Władysława Stróżewskiego. Rozważania o warstwowej budowie obrazu, o dziele literackim i roli w nim quasi-sądów, o widowisku filmowym zastosowane zostają do analizy wybranych aspektów filmowego dzieła Lecha Majewskiego. Wprowadzone dodatkowo pojęcie intermediów pozwala wskazać odkrywanie sensu dzieła Hieronima Boscha przez filmową, artystyczną interpretację, która nabiera prawdziwościowego charakteru.

Słowa kluczowe: Fenomenologia, film, malarstwo, intermedia, interpretacja

Annales Universitatis Paedagogicae Cracoviensis

Studia de Arte et Educatione 16 (2021)

ISSN 2081-3325

DOI 10.24917/20813325.16.4

Patrycja Włodek

Uniwersytet Pedagogiczny w Krakowie

Memory studies i kino nostalgiczne

Wprowadzenie

W poniższym artykule poruszony zostanie temat *memory studies*, ich ogólnej definicji, zakresu badań oraz ramowych pytań, na które odpowiadają. Jednym z obszarów, w którym studia pamięciologiczne okazują się zasadne i użyteczne, jest filmoznawstwo, a konkretnie analiza produkcji filmowo-serialowych w kontekście reprezentacji przeszłości. Ponieważ ich spektrum jest niezwykle szerokie, konieczne jest zawężenie tematu. Dlatego jako egzemplifikacja zagadnienia posłuży kino nostalgiczne, jego rozumienie i zakres, a także wybrane strategie stosowane przez twórców definiujących i redefiniujących ekranowe problematyzacje przeszłości – kształtujące, ale też kształtowane przez pamięć zbiorową. Jest to zasadne oraz istotne, ponieważ popkultura drugiej połowy XX wieku oraz początku XXI wieku została zdominowana przez modę retro, stałe przywoływanie przeszłości oraz poddawanie popkultury nieustannemu recyklingowi.

Studia pamięciologiczne

Memory studies, które będą określała także mianem studiów pamięciologicznych, można zdefiniować jako szeroko zakrojone, interdyscyplinarne badania nad rozmaitymi przejawami pamięci; obszar nauki, który w szczególnie intensywny i systematyczny sposób zaczął rozwijać się w latach 80. XX wieku. Oczywiście powyższa definicja jest bardzo ogólna i dalece niewystarczająca, także dlatego, że już samo pojęcie pamięci jest nieprecyzyjne i zależy od dziedziny, w jakiej się ją bada. Nauki, których częścią stają się *memory studies* są bardzo od siebie odległe, wprowadzając w omawiany obszar odmienne metodologie i aparaty terminologiczne – poczynając od historii, poprzez socjologię, antropologię, etnografię, nauki polityczne, filozofię aż po kulturoznawstwo, medioznawstwo, nauki o sztukach i literaturze. *Memory studies* to jednak nie tylko obszar humanistyki, ale także neurologia, a nawet kryminalistyka i studia nad pamięcią świadków.

Jak widać, jest to zakres tak rozległy i obejmujący tak wiele tematów, że nie sposób postrześć go całościowo, choć oczywiście ścieżki badawcze poszczególnych

dziedzin nieustannie się przecinają, uzupełniają i warunkują. Stąd konieczność dalszego precyzowania i zawężania tematu. Pierwszym krokiem w tym kierunku jest dokonanie podstawowego dla *memory studies* rozróżnienia na pamięć zbiorową (zwaną też kolektywną, kulturową bądź społeczną) oraz indywidualną. Dlatego nazwiskiem konstytutywnym dla studiów pamięciologicznych, pojawiającym się w większości artykułów na ten temat, jest Maurice Halbwachs, który w pierwszej połowie XX wieku prowadził prace nad *mémoire collective*, czyli właśnie pamięcią zbiorową. Już wówczas koncepcja ta była dyskutowana – chociażby współczesny Halbwachswi Marc Bloch zarzucał mu „proste przeniesienie koncepcji związanych z psychologią jednostki na poziom zbiorowy” (Erll, 2008: 1). Jak pokazał rozwój dziedziny, było to jednak uproszczenie, aczkolwiek analogiczny proces stał się impulsem rozwoju *memory studies* w latach 80. XX wieku, gdy szczególnym zainteresowaniem cieszyły się badania nad pamięcią indywidualną. Dopiero stopniowo obserwacje dotyczących jej mechanizmów zaczęto rozszerzać na pamięć kolektywną oraz zagadnienia publicznego nią „zarządzania” (na przykład w naukach politycznych).

Pierwsza fala zainteresowania pamięcią nastąpiła więc wraz z XX wiekiem, gdy wielu naukowców zaczęło koncentrować się w swych badaniach na „przecięciach między kulturą a pamięcią” (Erll, 2008: 2), by wymienić tylko Zygmunta Freuda, Henri Bergsona, Emile’a Durkheima, Aby Warburga i Waltera Benjamina. Różnica pomiędzy ówczesnymi badaniami nad pamięcią a współczesną odsłoną *memory studies* polega jednak na tym, że wtedy były to osobne, wręcz indywidualne studia, które nie składały się na interdyscyplinarny fenomen, którym – po fazie pierwotnego rozproszenia – są one dzisiaj.

Choć pojęcie pamięci kolektywnej zaczęło obowiązywać i okazało się bardzo nośne, także dziś zdarza się, że *memory studies* budzą wątpliwości. Dotyczą one przede wszystkim tożsamości całego obszaru oraz pewnej płynności pojęcia pamięci zbiorowej – na przykład tego, czy jest ona czymś zasadniczo innym (i domagającym się odmiennego sposobu badania) niż mity, tradycje bądź pamięć indywidualna? Astrid Erll (2008: 2) zwraca jednak uwagę, że to właśnie rozległość obszaru *memory studies* pozwala na dialog interdyscyplinarny, połączenie powyższych terminów oraz związanych z nimi perspektyw badawczych, a także na „dostrzeżenie (niekiedy funkcjonalnych, niekiedy analogicznych, niekiedy metaforycznych) relacji między takimi zjawiskami, jak antyczne mity i osobiste wspomnienia niedawnych wydarzeń”.

Poza pierwotnym podziałem na pamięć indywidualną i zbiorową, drugim istotnym punktem wyjścia dla *memory studies* jest sposób rozumienia pamięci kolektywnej. Oczywiście jest to zjawisko równie złożone, jak sama pamięć, jednak (roboczo) i najogólniejsza definicja mówi, że będzie to „wzajemna zależność między przeszłością a terażniejszością w kontekście społeczno-kulturowym” (Erll, 2008: 2). Takie rozumienie jest podstawą dla dalszego doprecyzowywania i operacjonalizowania w ramach poszczególnych nauk, co sprawia, że przedmiotem *memory studies* mogą być zarówno pamięć w rodzinie, wspomnienia weteranów, wielkie traumy (najważniejszą w badaniach europejskich pozostaje Holocaust), zagadnienia antropologii, takie jak tradycja wynaleziona i postpamięć, jak też kwestia archiwów oraz badania nad instytucją muzeum.

Poszczególne badacze i badaczki odnoszą się do zupełnie innych obszarów każdego z trzech elementów składowych podanej definicji, czyli przeszłości, teraźniejszości oraz kontekstu, korzystając z narzędzi i technik właściwych poszczególnym dyscyplinom, takich jak przeprowadzanie i analiza wywiadów (istotna jest tu rola historii oralnej), analiza prasy i kwerendy archiwalne, ale też – na przykład w ramach filmoznawstwa i medioznawstwa – interpretacja filmów/przekazów medialnych pod wybranym kątem. Tak dzieje się chociażby w ramach badań postkolonialnych, gdzie poszukuje się elementów postpamięci, strategii „przepisywania” kolonialnej oraz imperialnej przeszłości, konstruowania nostalgicznych obrazów tamtej rzeczywistości, a także dokonuje zmiany punktu widzenia z właściwej kolonizatorom na przynależną kolonizowanym – zarówno w warstwie fabularnej, ikonograficznej, jak i doboru środków filmowych (Loska, 2016). Analogicznie, jeden bardziej globalny temat często łączy kilka dziedzin i znajduje w nich odmienne, ale wzajemnie spójne aktualizacje, na przykład w ramach historii oralnej można badać pamięć indywidualną o II wojnie światowej, w filmoznawstwie – reprezentacje tego konfliktu na wielkim ekranie, na gruncie nauk politycznych i społecznych – zarządzanie ową pamięcią oraz funkcjonowanie polityki historycznej.

Wszystkie te węższe tematy lokują się w obrębie ramowych pytań stawianych w odniesieniu do pojęcia pamięci zbiorowej: „Jak kolektywne formy pamiętania funkcjonują w roli zbiorowych reprezentacji przeszłości?”. „W jaki sposób konstruują spectrum kulturowych źródeł dla tożsamości społecznych i historycznych?”. „W jaki sposób uprzywilejowują wybrane opcje i marginalizują inne?” (Keightley, Pickering, 2013: 2). Są one dość szerokie i – jak wspomniałam – w poszczególnych dyscyplinach składających się na *memory studies* będą nie tylko odmiennie zawężane, ale i sam proces poszukiwania odpowiedzi będzie uzależniony od metod i technik właściwych poszczególnym dziedzinom. Co istotne dla filmoznawstwa, kluczowa dla istnienia *memory studies* jest rola mediów oraz zjawisko mediatyzacji pamięci – nie tylko zbiorowej. Także pamięć indywidualna może bowiem opierać się, a wręcz zależeć od przekazów medialnych, poczynając od fotografii oraz *home movies* (domowych nagrań), a kończąc na powszechnie dostępnych materiałach (wiadomości, filmy dokumentalne, fabularne). Za przykład tego zjawiska może posłużyć powtarzana przy różnych okazjach historia dotycząca klasyki polskiego kina, czyli filmu *Kanał* (1956) Andrzeja Wajdy, na podstawie scenariusza (oraz przeżyć) Jerzego Stefana Stawińskiego. Zarówno reżyser, jak i scenarzysta opowiadali, iż zdarzało im się słyszeć wspomnienia ludzi, które były w istocie scenami zapamiętanymi z filmu, którego sugestywna materia niepostrzeżenie spłotła się z pamięcią jednostkową.

Wielu badaczy i badaczek *memory studies* podkreśla istotność roli mediów (poczynając od spisywania kronik historycznych) w procesie kształtowania pamięci, także zbiorowej. Stwierdzenie, że współcześnie „telewizja staje się podstawowym źródłem, z którego najwięcej ludzi uczy się historii” (Gray, 2008: 79) można odnieść również do innych mediów masowych o podobnej sile oddziaływania, w tym do kina i Internetu. Dla studiów pamięciologicznych ma to znacznie nie tylko dlatego, że konstytuuje obszar badań, a także metodologie i spektrum technik, ale również ze względów tożsamościowych. Warto się bowiem zastanowić, czemu *memory studies* pojawiły się akurat w latach 80. XX wieku, choć przecież wydarzenia badane w ich

ramach istniały dużo wcześniej, na przykład Holocaust bądź konsekwencje rozpadu systemu kolonialnego. To jednak dopiero w ósmej dekadzie XX wieku

(po «śmierci historii» oraz zwrotach: narracyjnym i antropologicznym) pamięć zbiorowa, początkowo powoli, potem w zapierającym dech w piersiach tempie, rozwinęła się w modne hasło nie tylko w świecie akademickim, ale także na arenie politycznej, w mediach i sztuce (Erl, 2008: 9).

Przynajmniej częściowej odpowiedzi na to pytanie dostarcza teza o zbieżności gwałtownego rozwoju *memory studies* z dalszym przyspieszeniem medialnym, które w nową fazę wkroczyło jeszcze w latach 50. XX wieku. Czas ten przyniósł w Stanach Zjednoczonych najpierw dostępność, a potem raptowną popularyzację telewizji – o ile w 1950 roku liczba odbiorników wynosiła półtora miliona, to w 1951 roku wzrosła do piętnastu milionów. W 1958 roku telewizory miało już 85% gospodarstw domowych (McLean, 2005: 204). Kolejny, nawet większy skok technologiczny, przyniosły lata osiemdziesiąte – była to pierwsza dekada, w której większość gospodarstw domowych miała dostęp także do telewizji kablowej i magnetowidu (Sirota, 2011). Oznaczało to, że – poczynając od lat pięćdziesiątych – przeszłość zaczynała być elementem teraźniejszości na zupełnie innych prawach niż wcześniej. Również dlatego, że telewizje emitowały wybrane stare filmy, które dawniej, po zejściu z wielkich ekranów, odchodziły do przeszłości zamkniętej, nie było ich już bowiem jak zobaczyć (leżały zapomniane w archiwach, czasem były nawet niszczone).

Lata osiemdziesiąte i rynek kaset VHS, a potem DVD, VOD, a zwłaszcza Internetu i repozytoriów, takich jak You Tube bądź archiwa cyfrowe, zintensyfikowały zjawisko dostępności. W jego wyniku przeszłość stała się immanentnym składnikiem teraźniejszości nie tylko w stopniu nigdy wcześniej nieosiągniętym, ale też w sposób rozproszony, jednoczesny i chaotyczny, a nie – jak dotychczas – linearny i uporządkowany. Oczywiście historia zawsze była utrwalana – w piśmie i obrazie – jednak po pierwsze, były to formy dostępne tylko dla elit, a po drugie, dopiero fotografia zaczęła zachowywać przeszłość w sposób możliwie dosłowny, doprowadzony niemal do doskonałości w dobie Internetu. Pierre Nora, prekursor badań nad „miejscami pamięci” (*lieux de memoire*), określił dwudzieste stulecie „wiekiem wspomnień” – „zrywem pamięci”, który „żwawo odtwarza przeszłość” „gromadząc ją” i narzucając narodom oraz jednostkom „obowiązek pamiętania” (Gray, 2008: 80). Sprawia to, że XX wiek, również dzięki mediom masowym, przyniósł przedefiniowanie samego postrzegania historii – dawniej przeszłość była bowiem uważana za coś jednolitego i ustalonego. W dobie „zrywu pamięci” historia przestała być już lyotardowską metanarracją (wielką narracją), stała się natomiast zmienna i dynamiczna, czego przykładem mogą być badania postkolonialne i postimperialne.

Film nostalgiczny

Najistotniejszy rodzaj relacji między pamięcią zbiorową a mediami dotyczy ich wzajemnego zapośredniczenia, czyli sytuacji, kiedy media funkcjonują jako narzędzia kształtowania oraz przechowywania pamięci. W tym ujęciu do charakterystyk pamięci kolektywnej zalicza się jej mediatyzowany i konstruktywistyczny charakter,

selektywność i związane z nią ograniczenie do konkretnej perspektywy (w przestrzeni publicznej konkurują więc ze sobą pamięć „oficjalna” oraz kontrapamięć – lub kontrapamięci). Co szczególnie istotne, pamięć kolektywna musi być fundowana na „historiach o wspólnej przeszłości, oferujących orientację w teraźniejszości i nadzieję na przyszłość” (Erll, 2011: 34).

Dlatego jedną z możliwości wprowadzenia *memory studies* na grunt filmoznawczy, zwłaszcza w obszarze kina popularnego, jest posłużenie się pojęciem reprezentacji. Oznacza to poszukiwanie odpowiedzi na pytanie, kto, jak, przy użyciu jakich środków i w jakim celu przedstawia wybrany fragment przeszłości oraz daną grupę/społeczność. Badania akurat w kinie głównego nurtu są uzasadnione (między innymi) wnioskami teoretyków i teoretyczek specjalizujących się w gatunkach. To bowiem one, jako jeden z kluczowych przejawów filmowego mainstreamu, określane są mianem

kulturowych metafor i psychicznych zwierciadeł różnych społeczności. Gatunki mówią do nas – widzów – jako całość, a przemawiają tak jak mity, których znaczenie (...) nie pokrywa się ze znaczeniem fabuły (...), lecz zawiera w samej strukturze opowiadań (Stachówna, 2001: 16).

Kino głównego nurtu, *ex definitione* inkluzyjne i adresowane do jak najszerszej publiczności, może być więc traktowane zarówno jako „komunikat, za którego pomocą wypowiada się zbiorowa, społeczna nieświadomość” (Stachówna, 2001: 17), jak też jako reprezentacja rzeczywistości (na poziomie fabuły, środków filmowych i narracji). Ona z kolei formuje wspomnianą nieświadomość oraz pamięć kolektywną.

Fikcja, zarówno literacka, jak i filmowa, ma potencjał generowania i formowania obrazów przeszłości, które będą przekazywane przez pokolenia. Historyczna akuratność nie jest troską „wytwarzających pamięć” książek i filmów (...), które kreują obrazy przeszłości wspólnie z pamięcią kulturową (Erll, 2008: 389).

W takiej optyce – w ramach wyznaczonych przez badania pamięciologiczne – filmy będą więc funkcjonowały przede wszystkim jako teksty zbiorowe. Astrid Erll definiuje to pojęcie w odwołaniu do zachowań czytelniczych, jej propozycję można jednak odnieść do mediów *en bloc*, w tym do kina. Teksty zbiorowe, literackie, filmowe, kultury w ogóle

nie są odbierane jako elementy wiążące i obiekty pamięci kulturowej, które należy zapamiętać, lecz jako wehikuły kolektywnej i medialnej konstrukcji oraz transmisji określonej wersji rzeczywistości i przeszłości. Teksty zbiorowe wytwarzają, nadają perspektywę oraz wprowadzają w obieg treści pamięci zbiorowej (Erll, 2009: 233).

Co znamienne,

teksty zbiorowe często należą do literatury popularnej (...), sięgającej do zasobów symbolicznych, przypisywanych pamięci kulturowej (...), tworzącej i umacniającej mity oraz przekazującej schematy typowe dla danej kultury (Erll, 2009: 233).

Dobitym przykładem obecności *memory studies* w badaniach nad kinem popularnym są rozważania na temat filmu nostalgicznego (wpisującego się w przytoczoną powyżej kategorię tekstów zbiorowych), zwłaszcza w artykułach Fredrica Jamesona publikowanych na początku lat 90. XX wieku. Z jednej strony wiążą się one ze wzmożonym zainteresowaniem *memory studies* i strategiami uobecniania przeszłości w teraźniejszości, z drugiej, odnoszą się do praktyk twórczych nasilających się w Hollywood od końca lat sześćdziesiątych. To bowiem wówczas, wraz z nastaniem postmodernizmu, w kinematografii zaczęła dominować – silnie obecna do dziś – moda retro, której wczesne przykłady to *Bonnie i Clyde* (*Bonnie and Clyde*, 1967, reż. Arthur Penn), *Ojciec chrzestny* (*The Godfather*, 1972, reż. Francis Ford Coppola), *Żądło* (*The Sting*, 1973, reż. George Roy Hill), *Wielki Gatsby* (*The Great Gatsby*, 1974, reż. Jack Clayton) bądź *Ojciec chrzestny II* (*The Godfather: Part II*, 1974, reż. Francis Ford Coppola).

Rozważania nad kinem nostalgicznym wymagają doprecyzowania dwóch podstawowych terminów, czyli retro i nostalgii. W najbardziej ogólnym, potocznym rozumieniu retro będzie oznaczać odwoływanie się do przeszłości na poziomie estetycznym. Simon Reynolds w *Retromanii* definiuje je jako „świadome fetyszyzowanie minionej epoki (poprzez muzykę, stroje oraz stylistykę wnętrza i przedmiotów), a realizowane dzięki twórczemu wykorzystaniu pastyszu i cytatu”¹ (Reynolds, 2018: 12). Szerzej pisze o retro jako o luźnym określeniu wszystkich zjawisk odnoszących się do względnie nieodległej przeszłości kultury popularnej. Definicja ta obejmuje cały jej obszar (głównym tematem książki jest muzyka) i okazuje się trafna także w odniesieniu do kina amerykańskiego. Wyszczególnia też dwa kluczowe elementy badanego zjawiska. Po pierwsze, retro jest rozumienie jako kategoria estetyczna, dla której kluczowy jest autorefleksyjnie cytowany bądź odtwarzany styl danej epoki. Po drugie, retro dotyczy stosunkowo niedawnej przeszłości, co odróżnia je od zawsze obecnego w kulturze sięgania do historii „zamkniętej”, której świadkowie już odeszli. Retro jest zatem „fascynacją stylem, modą, dźwiękami i gwiazdami, które zaistniały w naszej pamięci”² (Reynolds, 2018: 13).

Reynolds wyróżnia też inne konstytutywne cechy retro. Po pierwsze, strategia ta nie jest ani idealizująca, ani sentymentalizująca (co odróżnia ją od nostalgii). Po drugie, opiera się na dosłownym zapisie – fotografiach, nagraniach wideo, rejestracji dźwięku. W tym kontekście istotne są ramy czasowe retro, które obejmują nie całą historię i wszelkie nawiązania do przeszłości, ale okres od rewolucji przemysłowej. Pokrywa się on bowiem z wynalezieniem mediów dosłownie rejestrujących rzeczywistość. Po trzecie, obiektami zainteresowania mody retro będą artefakty kultury popularnej – w odróżnieniu od wcześniejszych odrodzeń opierających się przede wszystkim na obiektach tak zwanej kultury „wysokiej” i antykwarycznej.

Ta cecha, czyli poszerzanie spektrum artystycznych inspiracji o pogardzaną wcześniej kulturę masową, wiąże się z kolei z dominującym w drugiej połowie

1 W oryginale – „samoświadome” (*self-conscious*) fetyszyzowanie, nie „świadome”, co ma istotne znaczenie, ponieważ retro jest z definicji autorefleksyjne i autotematyczne (Reynolds, 2011: 12).

2 W oryginale – „żywej” (*living*) pamięci, nie „naszej”, co ma istotne znaczenie dla rozumienia retro jako obejmującego relatywnie nieodległą przeszłość (Reynolds, 2011: 14).

XX wieku paradygmatem postmodernistycznym (retro i film nostalgiczny są zresztą rozpatrywane jako jego kluczowe kinowe przejawy). W przeciwieństwie do poprzedzających go realizmu i modernizmu, „postmodernizm jako system sygnifikacji zwraca się z kolei ku przeszłości. Pełna realizacja tego kodu następuje w chwili, gdy może on oprzeć się na dokonaniach już istniejących” (Lewicki, 2007: 77). Dlatego wśród kluczowych strategii twórców postmodernizmu znajdziemy pastisz, cytat intertekstualny i autotematyzm, techniki „możliwe tylko w momencie, gdy istnieje dająca się przywołać tradycja” (Lewicki, 2007: 77), funkcjonująca w mediach i poprzez nie. Powoduje to, że pamięć zostaje „pochwycona w ramy (sidła) schematu mediów, a to oznacza, że większość (...) wspomnień dotyczy kultury popularnej” (Burszta, Kuligowski, 2005: 62).

Konstruowane w kinie retro reprezentacje przeszłości są rzecz jasna nieobiektywne i powstają jako funkcja licznych kontekstów, na przykład dominujących trendów (obecność retro w popkulturze także poza kinematografią, w muzyce, wzornictwie, modzie), czynników produkcyjnych (kapitalizowanie mody oraz powielanie sukcesów filmów, które dobrze się sprzedają) bądź politycznych (jako element polityki historycznej). Oznacza to, że filmowe reprezentacje przeszłości są efektem estetycznej kolonizacji – „uogólnionej manifestacji (...) w komercyjnej sztuce i smaku”, na którą „otwierają się okresy generacyjne” (Jameson, 1988: 75–76). Jesteśmy bowiem „skazani na oglądanie historycznej rzeczywistości przez pryzmat potocznych wyobrażeń i stereotypów o niej, podczas gdy ona sama pozostaje na zawsze poza naszym zasięgiem” (Jameson, 1998: 201). Innymi słowy, historia stylu zastępuje historię rzeczywistą, wraz z jej społecznym, ekonomicznym i politycznym kontekstem, który także zresztą ulega przedefiniowaniu w zależności od doraźnych potrzeb.

Wpisując estetyczną kolonizację w szerszą optykę pamięciologiczną, można przywołać pojęcie orientacyjnych punktów pamięci – „ukształtowanych w kulturze i obowiązujących w społeczeństwie «obrazów pamięci»”.

Pamięć kulturowa jest zorientowana na utrwalone punkty w przeszłości. Także ona nie potrafi przechować przeszłości jako takiej. Przemienia ją więc w symboliczne figury, na których się wspiera (Assman, 2009: 69).

Funkcjonują one także w kinie, ponieważ pamięć zbiorowa, z definicji mediatyzowana, zaczyna dotyczyć – na przykład – określonych typów postaci bądź konkretnych przestrzeni (jak *femme fatale* albo miasto w *film noir*). Mogą to być także punkty pamięci przywołujące szersze doświadczenie kulturowe i/lub społeczne, kondensujące w sobie znaczenie na zasadzie *pars pro toto* (jak figura włości – *hobo* – w kontekście wielkiego kryzysu, w produkcjach zarówno klasycznego Hollywood, jak i późniejszych, na przykład *Podróże Sullivana* [*Sullivan's Travels*, 1941, reż. Preston Sturges] i serial *Mad Men* [2007-2015]).

Najlepszym przykładem takiego funkcjonowania mody retro jest film nostalgiczny, choć należy zaznaczyć, że retro i nostalgia nie są terminami wymiennymi ani synonimicznymi. Retro jest bowiem kategorią estetyczną, a nostalgia emocjonalną i psychologiczną – „nostalgia (od *nostos* – „wracać do domu – i *algia* – „tęsknota”)

jest tęsknotą za domem, który już nie istnieje, albo nie istniał nigdy” (Boym, 2002: 273). O ile więc retro pozostaje neutralne, o tyle nostalgia „wiąże się z poczuciem nieodwracalnej utraty raju, jako że może istnieć tylko dzięki odruchowi retrospektywnej idyllizacji” (Popescu, 2002: 107–108). Niemniej jednak stworzenie filmu nostalgicznego wymaga posługiwania się estetyką retro (będącego w tym wypadku kategorią szerszą, ale niewymienną), ponieważ wszystkie filmy nostalgiczne muszą być retro – jako osadzone w samoświadomie rozumianej przeszłości i/lub ją przetwarzające. Zarazem jednak należy pamiętać, że nie każde retro będzie nostalgiczne (więc utożsamianie tych pojęć o różnych zakresach jest błędne) – ten ostatni aspekt będzie zależał od konkretnych środków wyrazu filmowego, łączonych w danej produkcji z przytoczonymi powyżej wyznacznikami retro.

Przeszłość pamiętana nostalgicznie ulega zatem przekształceniom innego rodzaju. W modzie retro dokonuje się wyboru konkretnych mód i artefaktów (z pominięciem innych) poddawanych recyklingowi oraz praktykom pastiszowania. Nostalgizacja wymaga natomiast już nie tylko selekcji, ale też jednoznacznej idealizacji, postrzegania przeszłości jako czasów lepszych, prostszych i stabilniejszych, niezależnie od ich kontekstu politycznego, społecznego bądź ekonomicznego (który jest często rugowany z ekranu).

W ten sposób refleksja nad filmem nostalgicznym oraz samoświadomym powracaniem do przeszłości w kinie mieści się w ramowych pytaniach *memory studies* – o genezę i kulturowe źródła tożsamości społecznych i historycznych, a także uprzywilejowanie wybranych zbiorowych reprezentacji przeszłości (w tym wypadku mitologizowanych) kosztem innych (na przykład antagonistycznych, określanych mianem kontrapamięci).

Zdefiniowany przez Fredrica Jamesona film nostalgiczny oznacza połączenie, czy raczej nałożenie się na siebie, kategorii retro i nostalgii. „Ujęty wąsko, obejmowałby bez wątplenia tylko filmy o przeszłości i szczególnych wydarzeniach pokoleniowych” (Jameson, 1998, 197–198), prezentowanych w korzystnym świetle. Film nostalgiczny „przekazywał «przeszłość» dzięki lśniącym cechom obrazu” oraz „atributom mody”, posługując się „«intertekstualnością» będącą zamierzoną, wbudowaną cechą estetycznego efektu, operatorem nowej konotacji «przeszłości» i pseudohistorycznej głębi, w której historia stylów estetycznych zastępuje «prawdziwą» historię” (Jameson, 1988: 75).

W tym sensie retro – sięganie do estetycznej przeszłości i minionych stylów – zostaje poddane działaniu nostalgii, co dobrze widać w przytoczonym przez Jamesona przykładzie. W *Amerykańskim graffiti* (*American Graffiti*, 1973) George Lucas wraca bowiem w mityzowane czasy swej nastoletniości, czyli lata 50. XX wieku, które spędził w małomiasteczkowej Ameryce. Tworząc „nie tyle konstrukt generacji, ile jej iluzję”, zapoczątkował ideę „kina jako implantu pamięci [zbiorowej]” (Hoberman, 2019, Kindle Locations: 244–245). Również Astrid Erll (2008: 390), badając obraz II wojny światowej w beletrystyce i filmach, podkreśla, że jednym z porządków reprezentacji, które mogą wywołać konkretny tryb pamięci kulturowej, jest porządek mityczny (obok eksperymentalnego, antagonistycznego i refleksyjnego).

Jameson proponuje jednak także drugie, mniej oczywiste, rozumienie filmu nostalgicznego, który „w szerszym sensie (...) chciał przywrócić atmosferę i styl”

(Jameson, 1998, 197-198) minionych epok, czego przykładem są *Gwiezdne wojny* (*Star Wars*, 1977), także w reżyserii Lucasa.

Amerykańskie graffiti i Gwiezdne wojny jako filmy nostalgiczne

Amerykańskie graffiti spełnia kryteria węższej definicji filmu nostalgicznego – za pomocą samoświadomych środków idealizuje wybrany okres z relatywnie nieodległej przeszłości, w tym wypadku ery Eisenhowera. Idealizacja ta wynikała zarówno z pobudek indywidualnych – podobnie jak większość ludzi, także twórcy z pokolenia Lucasa trawieni byli tęsknotą za swoim dzieciństwem i nastoletniością – jak i bardziej globalnych. Niepokoje lat sześćdziesiątych i siedemdziesiątych generowały bowiem intersubiektywną potrzebę powrotu do przysłowiowych „dawnych, dobrych czasów”, przez co właśnie w tamtym okresie lata pięćdziesiąte zaczęły stawać się „uprzywilejowanym, straconym obiektem pożądania” (Jameson, 1988, 75). Jak obserwuje J. Hoberman, George Lucas

obwiniając niekończącą się wojnę w Wietnamie (...) zdecydował, że nadszedł czas, aby ludzie wychodząc z kina czuli się lepiej niż kiedy do niego wchodzili (Hoberman, 2019, Kindle Locations: 181–183).

Stąd potrzeba zrobienia filmu, który mitologizował erę Eisenhowera, kreując

mit generacji i kolektywne *Wyśnione Życie* (*Dream Life*), którego społeczeństwo doświadczało przez media masowe (Hoberman, 2019, Kindle Locations: 195–198).

Tendencja ta, zapoczątkowana jeszcze w latach siedemdziesiątych (podtrzymana w 1978 roku przez niezwykle popularny musical *Grease* [reż. Randal Kleiser]), znalazła kulminację w kolejnej dekadzie i administracji konserwatywnego prezydenta Ronalda Reagana. Jego retoryka polityczna opierała się na dwóch głównych, powiązanych ze sobą filarach: obietnicach powrotu do (rzekomego) konserwatywnego rajy lat 50. XX wieku oraz demonizowaniu okresu kontestacji i kontrkultury, co doskonale korespondowało z kinem nostalgicznym wracającym do ery Eisenhowera.

Nostalgizacja oznaczała więc eliminację obszarów konfliktu i skupienie się na estetyce, a zwłaszcza tych jej elementach, które zostały podniesione do rangi ikon. Dlatego twórcy z lat osiemdziesiątych, wzorem Lucasa osadzający akcje filmów w erze Eisenhowera, przywoływali jej wykreowaną w popkulturze, pastelową atmosferę oraz cytowali konkretne, pochodzące z niej dzieła. Zwielokrotniali w ten sposób mitologizację, przenosząc na metapoziom nie tylko filmową hiperrzeczywistość, ale i samą nostalgię. Przykłady znajdziemy w *Powrocie do przyszłości* (*Back to the Future*, 1985, reż. Robert Zemeckis), *Peggy Sue wyszła za mąż* (*Peggy Sue Got Married*, 1986, reż. Francis Ford Coppola) albo *Stań przy mnie* (*Stand by Me*, 1986, reż. Rob Reiner). Diegezy tych filmów były symulakrami, dodatkowo wypełnionymi cytatami intertekstualnymi (na przykład nawiązania do gwiazd, filmów, muzyki). Dlatego w wielu z nich, zwłaszcza charakteryzujących się luźniejszą narracją i pretekstową fabułą, jak *Amerykańskie graffiti*, znaczenie mają nie tyle perypetie bohaterów, ile ich kulturowa przynależność do fetyszyzowanego świata kina i popkultury,

konstruowanego za pomocą typów postaci i rekwizytów podniesionych do rangi ikon (jak buntownik w dżinsach, skórzanej kurtce i fryzurze na Elvisa).

Proces ten rzeczywiście jest przykładem zastępowania „prawdziwej” historii przeglądem stylów i estetyki, potwierdzającym obserwację, że „nostalgia w swej istocie jest historią bez winy” (Boym, 2002: 274). W *Amerykańskim graffiti* dokonuje się bowiem proces dokładnie odwrotny niż w gatunkach progresywnych, gdzie jedną ze strategii „zachowywania pewnych cech formuły gatunkowej, przy jednoczesnym posługiwaniu się logiką nieumiarkowania (*excess*)” było „wypełnianie fabuł elementami subwersywnymi (seksualnymi, tanatycznymi, skatologicznymi), które podlegały represjonowaniu (wy tłumieniu) w modelu klasycznym” (Klejsa, 2008: 122). W nostalgii za epoką rock’n’rolla wszelkie treści problematyczne zostają natomiast wyparte przez konserwatywne.

Przykładem szerszego rozumienia filmu nostalgicznego są z kolei *Gwiezdne wojny*, czysta fikcja nieodnosząca się do rzeczywistości historycznej. Inaugurująca Kino Nowej Przygody³ *space opera* Lucasa przywracała jednak konkretne doświadczenie kinematograficzne i telewizyjne typowe dla lat pięćdziesiątych. Lucas był wówczas dzieckiem wychowywanym na tanich *science-fiction* i „sobotnio-popołudniowych serialach w rodzaju *Królika Rogera* – łajdacy przybywający z kosmosu, prawdziwi amerykańscy bohaterowie, bohaterki w opałach”. *Gwiezdne wojny* „zaspokajały głęboką (...) tęsknotę za powtórny ich przeżyciem”, „przywracały nastroj i kształt specyficznych obiektów artystycznych dawnego okresu”; dzięki nim „dorosła publiczność zdolna jest zaspokoić głębsze i prawdziwie nostalgiczne pragnienie powrotu do tamtego okresu i powtórnego przeżycia dawnych, obcych wytworów jego estetyki” (Jameson, 1998: 198–199).

Co interesujące, ta cecha *Gwiezdných wojen* okazała się trwała ze względu na wyjątkową popularność i fenomen serii Lucasa. Pierwszy film, nakręcony w 1977 roku, przywracał bowiem emocje po raz pierwszy przeżywane w latach pięćdziesiątych i opisane przez Jamesona. Z kolei *Przebudzenie mocy* (*Star Wars: Episode VII – The Force Awakens*, 2015, reż. J. J. Abrams) jest obliczone na podobny efekt w odniesieniu do widzów, którzy widzieli wcześniejsze odsłony kosmicznej sagi jako dzieci i nastolatki w latach siedemdziesiątych i osiemdziesiątych. Twórcy wykorzystują ich nostalgię całkowicie świadomie, *Przebudzenie mocy* odwołuje się bowiem nie tylko fabularnie, ale też estetycznie do części pierwszej, łącząc cechy sequela i remake’u. Film jest więc requelem (inna nazwa to legacyquel), opartym na podobieństwie (ale też ciągłości) fabuły, analogicznych postaciach (oraz ich funkcjach w opowieści), a także doborze środków filmowych (jak poetyka zdjęć).

Tak zarysowane kryteria filmu nostalgicznego – przywołującego nie realną przeszłość, lecz konkretne doświadczenie kinematograficzne i kulturowe o charakterze intersubiektywnym – spełnia coraz więcej współczesnych produkcji, szczególnie tych planowanych w oparciu o marketing nostalgii. Można wskazać *La La Land*

3 Za początek Kina Nowej Przygody uważa się rok 1977, gdy premierę miały *Gwiezdne wojny* oraz *Bliskie spotkania trzeciego stopnia* (*Close Encounters of the Third Kind*, 1977) Stevena Spielberga. Największy rozkwit tego zjawiska przypadł na lata osiemdziesiąte i właśnie z nimi jest kojarzony, co związane było z premierą filmu *Indiana Jones i poszukiwacze zaginionej arki* (*Raiders of the Lost Ark*, 1981, reż. Steven Spielberg).

(2016, reż. Damian Chazelle), autorefleksyjnie oparty na sentymencie za starymi musicalami, dynamiczny rozwój uniwersum *Gwiezdnych wojen*, a zwłaszcza każdy remake klasycznych animacji Disneya typu *live action*. Przykładem niech będą *Piękna i Bestia* (*Beauty and the Beast*, 2017, reż. Bill Condon) oraz *Król lew* (*The Lion King*, 2019, reż. Jon Favreau), do tego stopnia bazujące na popularności pierwszych filmów (*Beauty and the Beast* 1991, Gary Trousdale, Kirk Wise; *The Lion King*, 1994, reż. Roger Allers, Rob Minkoff), że odtwarzające je omal dosłownie (identyczne ujęcia, kostiumy, ta sama muzyka). Nieprzypadkowo producenci, wybierając disneyowskie hity mające być pierwowzorami remake'ów, szczególnie chętnie sięgają po te, które miały premiery w latach 90. XX wieku (choć oczywiście nie tylko) – ówczesny podstawowy target tych produkcji to dzisiejsi trzydziesto-, czterdziestolatkwie, akurat wkraczający w fazę nostalgii za sielskim dzieciństwem.

Szczególnie dobitnym przykładem współczesnego funkcjonowania kina nostalgicznego (w szerszym rozumieniu Jamesona), jest serial *Stranger Things* (2016–). Wpisuje się on w wszechobejmującą modę na retro, ze szczególnym uwzględnieniem obecnie kluczowej roli kulturowej lat osiemdziesiątych. Wtedy jest osadzona akcja, ale – co znacznie ważniejsze – właśnie wówczas narodził się wspomniany fenomen Kina Nowej Przygody, do którego serial nawiązuje na wszystkich możliwych poziomach autotematyzmu. Przede wszystkim są to liczne – i rozpoznawalne dla pokolenia wychowanego na ówczesnej popkulturze – nawiązania do dziesiątków kultowych już dziś klasyków z epoki, takich jak *E.T. (E.T. the Extra-Terrestrial)*, 1982, reż. Steven Spielberg), *Duch (Poltergeist)*, 1982, reż. Tobe Hopper), *Ciemny kryształ (The Dark Crystal)*, 1982, reż. Jim Henson i Frank Oz) albo *Staż przy mnie*. Co więcej, wypełniają one fabułę zorganizowaną w ramach formuł charakterystycznych dla lat osiemdziesiątych, takich jak na przykład Kino Nowej Przygody (ze szczególnym uwzględnieniem fantasy) i kino nowego barbarzyństwa. Pojawiają się także konkretne cytaty intertekstualne związane z kulturą czasu wolnego, ikonografią oraz muzyką, co zapewniło piosenkom Kate Bush (*Running Up That Hill*) i Metalliki (*Master of Puppets*) powtórną popularność u millenialsów oraz nową rozpoznawalność wśród Gen Z. *Stranger Things* na wiele sposobów przywołują więc popkulturowe doświadczenie, przez które przefiltrowane i zdefiniowane zostaje kolektywne wyobrażenie czasów reaganizmu (na przykład w kontekście wszechobecnych lęków wynikających z zaostrzenia relacji zimnowojennych).

Co interesujące, w zestawieniu z „oryginalnymi” filmami nostalgicznymi z lat siedemdziesiątych i osiemdziesiątych, opiewającymi erę Eisenhowera, następuje tu zarówno powielenie mechanizmu ich wytwarzania oraz funkcjonowania, jak też znaczące przesunięcie. Z jednej strony serial jest wynikiem procesu kreatywnego i pragnień nostalgicznych ludzi będących z kinem lat osiemdziesiątych w relacji takiej samej, jaka łączyła Lucasa i popkulturę lat pięćdziesiątych (twórcami są bracia Matt i Ross Duffer); adresowanym do publiczności już wychowanej w kulturze retro i nastawionej na nostalgiczne przeżywanie konkretnej dekady wiązanej z dzieciństwem i młodością. Serial *Stranger Things*, podobnie jak wcześniej *Gwiezdne wojny*, jest więc przede wszystkim fenomenem generacyjnym, który zdobył popularność także wśród młodszych pokoleń. Z drugiej strony, rzeczywistości, jaką przywołuje, nie da się opakować w fałszywą i naiwną niewinność, cechującą pamięć zbiorową

dotyczącą ery Eisenhowera. Reaganizm – mimo niesłabnącej popularności zarówno samego Ronalda Reagana, jak i hiperamerykańskiej popkultury tamtego okresu – po prostu nigdy nie zyskał tożsamości, która miałaby rys wyłącznie optymistyczny.

Wprawdzie powrót do dzieciństwa z reguły konotuje idealizację przeszłości, ale – paradoksalnie – nostalgia *Stranger Things* ma charakter „cyniczny, mówiący, że ta dekada była bólem, nie szczęściem i kampem” (Wetmore, 2018: 3). Z owego bólu twórcy wybierają zaś fragmenty i przebliski rzeczywistości, które można idealizować, na przykład solidarność i sprawczość nastolatków w konfrontacji z przerażającym i ponurym światem dorosłych.

Podsumowanie

Filmowe reprezentacje przeszłości wynikają z charakteru pamięci kolektywnej, mogąc też na nią wpływać. Powstanie *Amerykańskiego graffiti* w 1972 roku z jednej strony wynikało z popkulturowych trendów lat siedemdziesiątych, z drugiej zainspirowało cały nurt kina kolejnej dekady (nostalgia za epoką rock'n'rolla), który wraz z atmosferą polityczną (reaganizm) utrwalił stereotypowe i uproszczone wyobrażenia o erze Eisenhowera. Obrazy takie są z reguły kontrowersyjne, ponieważ kolektywna pamięć nigdy nie może obejmować całej zbiorowości, ale jedynie jej wybrane grupy. W tym sensie będzie więc zarazem łączyła i dzieliła. Jak jednak zauważa Astrid Erll, „pamięciotwórczy efekt literatury i kina nie leży w jednoznaczności ideologicznej wytwarzanych przez nie obrazów, ale w potencjale pobudzania dyskusji”, zwłaszcza w rzeczywistości, w której „umysł kulturowy” (*cultural mind*) nieodwracalnie i w coraz większym stopniu zamienia się w „umysł medialny” (*medial mind*) (Erll, 2008: 396).

Bibliografia

- Assman, J. (2009). *Kultura pamięci*, tł. A. Kryczyńska-Pham. W: M. Saryusz-Wolska (red.), *Pamięć zbiorowa i kulturowa. Współczesna perspektywa niemiecka*. Kraków: Universitas.
- Boym, S. (2002). *Nostalgia i postkomunistyczna pamięć*, tł. L. Stefanowska. W: F. Modrzejewski, M. Sznajderman (red.), *Nostalgia. Eseje o tęsknocie za komunizmem*. Wołowiec: Czarne.
- Burszta, W.J., Kuligowski, W. (2005). *Sequel. Dalsze przygody kultury w globalnym świecie*. Warszawa: Muza.
- Erll, A. (2008). *Towards a Conceptual Foundation for Cultural Memory Studies*, W: A. Erll, A. Nünning (red.), *Cultural Memory Studies: an International and Interdisciplinary Hand-book*. Berlin-New York: DeGruyter.
- Erll, A. (2008). *Cultural Memory Studies: An Introduction*. W: A. Erll, A. Nünning (red.), *Media and Cultural Memory*. Berlin-New York: DeGruyter.
- Erll, A. (2008). *Literature, Film, and the Mediality of Cultural Memory*, W: A. Erll, A. Nünning (red.), *Media and Cultural Memory*. Berlin-New York: DeGruyter.
- Erll, A. (2009). *Literatura jako medium pamięci zbiorowej*, tł. M. Saryusz-Wolska. W: M. Saryusz-Wolska (red.), *Pamięć zbiorowa i kulturowa. Współczesna perspektywa niemiecka*. Kraków: Universitas.
- Erll, A. (2011). *Memory in Culture*. London: Palgrave Macmillan.

- Gray, A. (2013). *Televised Remembering*. W: E. Keightley, M. Pickering (red.), *Research Methods for Memory Studies*. Edinburgh: Edinburgh University Press.
- Hoberman, J. (2019). *Make My Day: Movie Culture in the Age of Reagan*. New York–London: The New Press.
- Jameson, F. (1988). Postmodernizm albo kulturowa logika późnego kapitalizmu, tł. K. Malita. *Pismo Literacko-Artystyczne*, 4.
- Jameson, F. (1998). *Postmodernizm i społeczeństwo konsumpcyjne*, tł. P. Czapliński. W: R. Nycz (red.), *Postmodernizm. Antologia przekładów*. Kraków: Wydawnictwo Baran i Suszczyński.
- Keightley, E., Pickering, M. (2013). *Introduction Methodological Premises and Purposes*. W: E. Keightley, M. Pickering (red.), *Research Methods for Memory Studies*. Edinburgh: Edinburgh University Press.
- Klejsa, K. (2008). *Filmowe oblicza kontestacji*. Warszawa: Trio.
- Lewicki, A. (2007). *Sztuczne światy. Postmodernizm w filmie fabularnym*. Wrocław: Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego.
- Loska, K. (2016). *Postkolonialna Europa. Etnoobrazy współczesnego świata*. Kraków: Universitas.
- McLean, A. (2005). *1958 – Movies and Allegories of Ambivalence*, W: M. Pomerance (red.), *American Cinema of the 1950s. Themes and Variations*. New Brunswick–New Jersey–London: Rutgers University Press.
- Popescu, S. (2002). *All that Nostalgia*, tł. Justyna Struzińska. W: F. Modrzejewski, M. Sznajderman (red.), *Nostalgia. Eseje o tęsknocie za komunizmem*. Wołowiec: Czarne.
- Reynolds, S. (2011). *Retromania: Pop Culture's Addiction to Its Own Past* New York: Faber&Faber.
- Reynolds, S. (2018). *Retromania. Jak popkultura żywi się własną przeszłością*, tł. F. Łobodziński. Warszawa: Kosmos Kosmos.
- Sirota, D. (2011). *Back to Our Future: How the 1980s Explain the World We Live in Now – Our Culture, Our Politics, Our Everything*, New York: Ballantine Books (wydanie elektroniczne).
- Stachówna, G. (2001). *Niedole miłowania. Ideologa i perswazja w melodramatach filmowych*. Kraków: Rabid.
- Wetmore, K.J. Jr. (2018). *Introduction: Stranger (Things) in a Strange Land or, I Love the '80s?* W: K.J. Wetmore Jr. (red.), *Uncovering Stranger Things. Essays on Eighties Nostalgia, Cynicism and Innocence in the Series*. Jefferson: McFarland & Company.

Abstrakt

Artykuł koncentruje się na zagadnieniu *memory studies*, interdyscyplinarnych badań nad fenomenem pamięci indywidualnej i zbiorowej oraz relacji między nimi wzajemnie, przeszłością a teraźniejszością oraz kontekstem społecznym. *Memory studies* funkcjonują na przecięciu wielu różnorodnych dyscyplin, a w ramach filmoznawstwa ich egzemplifikacją mogą być choćby badania nad postmodernizmem filmowym, a zwłaszcza filmem nostalgicznym i modą retro, które zostają zdefiniowane i omówione na przykładach pochodzących z kina amerykańskiego lat siedemdziesiątych obrazujących strategie stosowane przez twórców definiujących i redefiniujących ekranowe reprezentacje przeszłości, kształtowane, ale też kształtujące, pamięć zbiorową.

Słowa kluczowe: *memory studies*, pamięć, film nostalgiczny, nostalgia, retro, retromania

Olga Wesołowska

Uniwersytet Łódzki

Świadkowie, ofiary, mściciele. Żydowski bohaterowie w niemieckich i austriackich filmach o procesach zbrodniarzy wojennych na przykładzie *Murer: Anatomia procesu* i *Labiryntu kłamstw*

Komparatystyka jako metodologia

Czym zajmuje się współczesna komparatystyka? Odpowiedź na tak postawione pytanie nie jest łatwa, gdyż mamy do czynienia z – jak komparatystykę określa Peter Brooks – „niezdyscyplinowaną dyscypliną” (Brooks, 1995: 98). Na początku XXI wieku wielu badaczy zapowiadało śmierć tak zwanych studiów porównawczych (Hejmej, 2010: 53–54), o czym przypomina tytuł wydanej w 2003 roku książki Gayatri Spivak *The Death of a Discipline*. Andrzej Hejmej zauważa jednak, że Spivak tak naprawdę nie wieszczy upadku komparatystyki, tylko przeprowadza krytyczną rewizję tej dyscypliny. Może ona posłużyć jako impuls dla nowych badań, także nad filmem (Hejmej, 2010: 55). Wprawdzie tradycyjna komparatystyka jest zazwyczaj kojarzona z literaturoznawstwem bądź językoznawstwem, lecz – jak zauważa Alicja Helman (1980: 9) – „(...) rodowód filmoznawstwa jest komparatystycznej właśnie proveniencji”. W cytowanym powyżej artykule Helman zajmuje się przed wszystkim tym, co dzisiaj funkcjonuje jako komparatystyka mediów. Filmoznawczyni koncentruje się na analizach porównawczych zestawiających film z innymi mediami, m.in. z teatrem i literaturą (Helman, 1980: 9–23). Jest to jedynie pewna część dzisiejszej komparatystyki, która określana jest mianem „dyscypliny nomadycznej” (*une discipline nomade*) (Hejmej, 2010: 60–61). Nie można jej już ściśle wiązać z badaniami nad literaturą i językiem. Niniejszy artykuł, idąc tym tropem, stanowi analizę porównawczą filmów powstałych w Austrii i Niemczech¹, opowiadających o procesach zbrodniarzy wojennych. W centrum zainteresowania znajdują się wizerunki Żydów, które kreują reżyserzy pochodzący z tych dwóch krajów. Warto więc na wstępie przyjrzeć się możliwościom metodologicznym współczesnej komparatystyki.

Ważną tendencją w dzisiejszych badaniach jest tzw. komparatystyka kulturowa, również nazywana „nową”, „kulturoznawczą” bądź też „nie-klasyczną” (Hejmej,

1 Ten artykuł powstał w oparciu o badania prowadzone przeze mnie do doktoratu poświęconego wizerunkom Żydów (Ocalonych i kolejnych pokoleń) we współczesnym kinie austriackim i niemieckim.

2010: 57). W przeciwieństwie do klasycznej komparatystki nie jest ona literaturocentryczna. To jeden z powodów, dla których będzie stanowiła ważne zaplecze metodologiczne dla niniejszych rozważań. „W porównawczych studiach kulturowych przedmiotem badań są wytwory kultury, włączając w nie literaturę i inne formy ekspresji artystycznej” (Dąbrowski, 2011: 212) – wyjaśnia Steven Tötösy de Zepetnek. Oznacza to, że również film jest obiektem zainteresowania komparatystyki kulturowej.

Przywołane słowa Tötösy’ego de Zepetneka świadczą o tym, jak obszerny jest zakres badań komparatystyki kulturowej. Wymaga on często od badaczy podejścia interdyscyplinarnego. Z tego powodu komparatystyka jest krytykowana jako dyscyplina, która nie wypracowała własnych metod. Dylemat ten trafnie podsumował Mieczysław Dąbrowski:

Metodologia takich badań nie jest ustalona; komparatysta, a już zwłaszcza komparatysta kulturowy, jest klasycznym przykładem *bricoleura* (majsterkowicza), który tworzy w zasadzie dla każdego przypadku odrębny, analityczny język (...) (Dąbrowski, 2011: 215-216).

Dlatego niektórzy przedstawiają komparatystykę jedynie jako perspektywę badawczą (Weninger, 2012: 29-36). Adam Franciszek Kola (2008: 56) opisuje komparatystykę jako metodę pomocną tylko przy wyborze tematu badawczego. Sposób, w jaki ten wybór może przebiegać, objaśnia z kolei Matthias Freise (2015: 21):

Komparatystyczne porównanie też musi mieć wystarczające podstawy. Ponieważ podstawy te nie są obecne, ale wywołane, tj. muszą od czegoś pochodzić, zadaniem badań komparatystycznych jest wywodzić odpowiednie powody dostateczne dla zaobserwowanych wyróżniających się podobieństw, przeciwieństw albo wzajemnych przynależności różnych elementów.

Podstawę do zastosowania perspektywy komparatystycznej w tym artykule stanowi wyraźna odmienność podejścia Niemiec i Austrii do ich nazistowskiej przeszłości. Oba państwa ponoszą odpowiedzialność za wydarzenia z okresu II wojny światowej, jednak ich stosunek i sposób rozliczenia z nazistowską przeszłością wyglądały zupełnie inaczej. Wpłynęło to m.in. na debaty o Holokauście. Także powojenne życie mniejszości żydowskiej w tych krajach układało się w różny sposób. Dla mniejszości żydowskiej w Niemczech kluczowy był przyjazd uchodźców z byłego ZSRR w latach 90. *Kontingentflüchtlinge* (pol. uchodźcy kwotowi)² stanowią znaczący procent dzisiejszych gmin żydowskich w tym kraju³. Przyjęcie uchodźców było ważnym ruchem w próbie odbudowy żydowskiego życia po 1945. Zupełnie inaczej wygląda sytuacja w Austrii. Podkreślał to Eric Kandel w przemowie z okazji otwarcia

2 W ten sposób określa się osoby, które mogą przyjechać do danego kraju jako uchodźcy bez ubiegania się o azyl. Kraj przyjmujący ustala liczbę uchodźców, jaką może przyjąć.

3 Około 90% członków żydowskich gmin w Niemczech stanowią dzisiaj migranci z krajów byłego Związku Radzieckiego. Zob. Belkin, D. (2017). *Jüdische Kontingentflüchtlinge und Russlanddeutsche*, <https://www.bpb.de/themen/migration-integration/kurzdosiers/252561/juedische-kontingentfluechtlinge-und-russlanddeutsche/#node-content-title-1>, dostęp: 07.06.2021.

wiedeńskiego Haus der Geschichte Österreich (pol. Dom Historii Austrii) w 2018 roku:

Niemcy podjęli świadome starania, aby sprowadzić z powrotem Żydów i odrodzić żydowskie gminy (...). Na początku XXI wieku Niemcy posiadają jedyną rozrastającą się społeczność żydowską w Europie. Na poziomie kraju, a także krajów związkowych rywalizuje się w budowaniu pięknych synagog, żydowskich szkół i innych budynków. W Austrii sytuacja wygląda całkiem inaczej (...). W Niemczech współczesna mniejszość żydowska stanowi około 18,7% swojej wielkości z roku 1933. W Austrii ten stosunek jest jeszcze mniejszy i wynosi około 3,4%. Ten kontrast jest szokujący. Podczas gdy mała, żydowska społeczność w Niemczech Zachodnich powiększa się, to mniejsza żydowska diaspora w Austrii maleje (Kandel, 2018)⁴.

To znacząca różnica, o której nie powinno się zapominać, ponieważ obecność Żydów w przestrzeni publicznej może oddziaływać również na sposób budowania ich filmowych wizerunków.

Wpływ komparatystyki nie ogranicza się w przypadku tego artykułu jedynie do wyboru tematu. W dalszej części zostaną opisane teorie, które tworzą jego podłoże. Trzeba podkreślić, że analiza reprezentacji żydowskich bohaterów wymaga interdyscyplinarnego podejścia. Istotne będą odniesienia do teorii m.in. z zakresu studiów nad pamięcią czy też tzw. *jewish studies*. Natomiast z obszaru studiów porównawczych znaczące dla rozwinięcia tematu wydają się dwa koncepty: komparatystyka typologiczna oraz imagologia. Komparatystyka typologiczna zajmuje się odkrywaniem różnic i analogii między tekstami. Nie chodzi jednak o elementy wpisane w analizowane teksty, lecz o „odkryte” zależności, które stają się widoczne dzięki komparatystycznemu ujęciu tematu. Choć według Wacława Borowego jest to „metodologiczny błąd” (Borowy, 1921: 67–68), to w nowych publikacjach można odnaleźć inną ocenę takiego podejścia. Matthias Freise (2015: 24–25) uważa, że komparatystyka kulturowa powinna zajmować się właśnie takimi zagadnieniami. W swoim artykule przekonuje o korzyściach wynikających z zastosowania komparatystyki typologicznej:

Stwierdzenie, że X jest inne niż Y, nie formuje jednak żadnych korelacji i dlatego nie umożliwia żadnych uogólnień. Natomiast kulturowa komparatystyka, która ustanawia ekwiwalencje między tekstami, które bezpośrednio ani nie odwołują się do siebie wzajemnie, ani nie stykają się, ani nie należą do tych samych gatunków literackich, może być podstawą do porównań typologicznych o wysokim stopniu ogólności (Freise, 2015: 25).

Komparatystyka typologiczna pozwala więc, w przypadku tego artykułu, na ujęcie pewnych schematów w ukazywaniu Żydów, które mogą mieć ponadnarodowy charakter. Dzięki temu można wskazać motywy, które często pojawiają się w portretowaniu tej diaspor, a także dokładniej przyjrzeć się temu, jakie role są przypisywane żydowskim bohaterom.

Druga teoria z zakresu komparatystyki, która wydaje się istotna dla podjętego tematu, to wspomniana już imagologia. Według Dąbrowskiego (2011: 224–230)

4 Wszystkie cytaty ze źródeł obcojęzycznych podaję w tłumaczeniu własnym, chyba że zaznaczone zostało inaczej.

stanowi ona znaczącą część dzisiejszej komparatystyki kulturowej. Imagologia posiada długą tradycję w badaniach porównawczych. Aż do II wojny światowej pozostawała pod wpływem romantycznych idei. Pierwsza faza imagologii

(...) trwająca mniej więcej do połowy XX wieku, a ostatecznie skompromitowana przez doświadczenie II wojny światowej, skupiała się na analizie tzw. charakteru narodowego tej czy innej nacji, operowała pojęciami »duszy narodu« czy »racji narodowych« (Dąbrowski, 2011, 224–226).

Dla powyższego artykułu znacząca będzie druga faza imagologii, w której badacze zajmują się obrazami Innego, tworzonymi przez dany naród:

Kategorią najważniejszą w tym myśleniu jest obcość i inność, zarówno konstataowane jako jakości istniejące „obiektywnie”, jak i wytwarzane w procesie kreowania obrazu literackiego, a zatem z gruntu estetyczne. Imagologia bazująca na materiale literatury, a nie na przekazach ustnych (obyczajowych), nie odpowiada współcześnie na pytanie, jaki jest dany naród, lecz w jaki sposób i jakim językiem dana literatura wytwarza obraz Innego, jak konfrontuje go z „naszym”, jak takie spotkanie wartościuje (Dąbrowski, 2011: 226).

Imagologia koresponduje więc z zagadnieniami kluczowymi dla studiów postkolonialnych, co ponownie świadczy o interdyscyplinarności komparatystyki. Warto również w tym kontekście odnieść się do badań nad stereotypami (Dąbrowski, 2011: 226–229). Wybrane do analizy filmy są skierowane głównie do nieżydowskiej publiczności, którą stanowią społeczeństwa większościowe w Austrii oraz Niemczech. Dla tych widzów Żydzi to często właśnie Inni oraz Obcy. To podstawowa przesłanka, aby odwołać się w tej pracy właśnie do imagologii.

Kontekst historyczny – procesy zbrodniarzy wojennych

Rozliczenie z nazistowską przeszłością w Austrii i Niemczech miało m.in. wymiar prawny i doprowadziło do procesów zbrodniarzy wojennych. To właśnie o nich opowiadają filmy, które zostaną podane analizie – *Labirynt kłamstw* (*Im Labyrinth des Schweigens*, 2014, reż. Giulio Ricciarelli) oraz *Murer: anatomia procesu* (*Murer: Anatomie eines Prozesses*, 2018, reż. Christian Frosch). Ricciarelli skupia się na tzw. drugim procesie oświęcimskim, który odbył się we Frankfurcie nad Menem w 1963 roku. Natomiast austriacki reżyser przypomina historię procesu Franza Murera przed sądem w Grazu w tym samym roku⁵.

Aby zrozumieć społeczno-polityczny kontekst, w którym toczyły się te procesy, warto cofnąć się o dekadę. W Austrii i Niemczech lata 50. naznaczone były cudem gospodarczym i pragnieniem eskapizmu. Pytania o winę, odpowiedzialność i konieczność dokonania rozrachunków nie pojawiały się zbyt często. Zapowiedź zmian w RFN przyniósł proces w Ulm w 1958 roku, po którym utworzono

5 Jest to powód, dla którego procesy norymberskie nie zostaną dokładniej opisane w tym artykule, chociaż w historii rozliczeń ze zbrodniami nazistowskim odegrały one istotną rolę. Odbywały się one nie przed austriackimi bądź niemieckimi sądami, lecz przed Międzynarodowym Trybunałem Wojskowym, który został powołany z inicjatywy aliantów.

Centralę Badań Zbrodni Narodowosocjalistycznych (niem. *Zentrale Stelle der Landesjustizverwaltungen zur Aufklärung nationalsozialistischer Verbrechen*) w Ludwigsburgu. Przełom nastąpił jednak dopiero w roku 1961, gdy 23 maja David Ben-Gurion oświadczył, że w Argentynie schwytano Adolfa Eichmanna i zostanie on postawiony przed sądem w Izraelu. Do Jerozolimy przyjechało wtedy wielu niemieckich dziennikarzy.

Proces Eichmanna uznaje się za wydarzenie, które zapoznało społeczeństwo z narodowosocjalistyczną polityką Zagłady i skierowało jego uwagę na los ofiar. Można je określić cezurą, punktem zwrotnym albo katalizatorem pamięci o Holokauście (Keilbach, 2018: 5).

Jak zauważa Judith Keilbach, był to moment dużo istotniejszy dla RFN-u niż dla Austrii. Podczas gdy w Niemczech Zachodnich proces Eichmanna był ważnym tematem podejmowanym przez media, ORF (niem. *Österreichischer Rundfunk*)⁶ nie poświęcało mu wiele uwagi, do Jerozolimy nie wysłało nawet jednego korespondenta (Keilbach, 2018: 4–10):

W Austrii, która postrzegała siebie jako pierwszą ofiarę Hitlera, zajmowanie się narodowosocjalistyczną polityką Zagłady nie budziło zainteresowania, dlatego ORF nie potrzebowało mieć korespondentów na miejscu, aby zbierać materiał z procesu. Natomiast Niemcy wysłali do Jerozolimy dwóch korespondentów, którzy dwa razy w tygodniu opowiadali o wydarzeniach z sali sądowej podczas specjalnej edycji *Eine Epoche vor Gericht* (z niem. *Epoka przed sądem*). Wtedy w niemieckiej telewizji pracowała grupa dziennikarzy, którzy byli bardzo świadomi odpowiedzialności za nazistowskiej zbrodnie (...) (Keilbach, 2018: 9–10).

Reakcje na proces Eichmanna pokazują, jak różna była polityka pamięci w Austrii oraz w Niemczech w tamtym okresie. Odzwierciedlają to również procesy sądowe, które ukazywane są w wybranych do analizy filmach.

W tzw. drugim procesie oświęcimskim, który rozpoczął się 20 grudnia 1963 roku we Frankfurcie nad Menem, zostały oskarżone 24 osoby, które pełniły służbę w obozie koncentracyjnym w Auschwitz i obozie Zagłady Auschwitz-Birkenau. Oficjalnie proces nazywał się „sprawa karna Mulki”, ponieważ głównym oskarżonym był komendant obozu Robert Mulka. We frankfurckim ratuszu zeznawało 359 świadków z różnych państw. W sierpniu 1965 ogłoszono wyroki, tylko trzy osoby zostały uniewinnione⁷. Jednak wymierzone kary wielu uznało za zbyt łagodne, w tym Fritz Bauer⁸, ówczesny prokurator generalny Hesji, który był zaangażowany w ściganie zbrodniarzy wojennych. Mimo to procesom we Frankfurcie nad Menem przypisuje się dzisiaj ogromne znaczenie, podkreślając rolę, jaką odegrały dla niemieckich rozrachunków z nazistowską przeszłością:

6 Jest to austriacki publiczny nadawca radiowo-telewizyjny.

7 Zob. https://www.auschwitz-prozess.de/materialien/M_01_Urteil/, dostęp: 07.06.2021.

8 Zob. *Vor 55 Jahren: Urteil im Frankfurter Auschwitz-Prozess*, <https://www.bpb.de/kurz-knapp/hintergrund-aktuell/314099/vor-55-jahren-urteil-im-frankfurter-auschwitz-prozess/>, dostęp: 07.06.2021.

Procesy pomogły jednak w rozpoczęciu debat, które określiły sposób, w jaki w kolejnych latach i dekadach obchodzono się z nazistowskimi zbrodniami. Więcej osób zrozumiało, że nie można grubą kreską oddzielić narodowosocjalistycznych zbrodni. Równoległe do procesu w Bundestagu dyskutowano nad tym, że morderstwo nie powinno ulegać przedawnieniu, a w 1979 roku uchwalono stosowne ustawy, co umożliwiło ściganie nazistowskich zbrodniarzy⁹.

Znaczenie drugich procesów oświęcimskich dla niemieckiego społeczeństwa oraz dla debat rozliczeniowych może potwierdzić to, że już w 1965 roku Peter Weiss wystawił *Sledztwo*, tym samym przenosząc wydarzenia z frankfurckiej sali sądowej na scenę teatralną. Jego sztuka, utrzymana w konwencji tzw. *dokumentarisches Theater* (pol. teatr dokumentalny) wpisuje się również w dyskusję o możliwości reprezentacji Zagłady i antysemityzmu, na co zwraca uwagę Gertrud Koch (1992: 234–244). Także kinematografia szybko włączyła się w debatę o procesach. Dowodzą tego dwa filmy telewizyjne z lat 60. – *Morderstwo we Frankfurcie* (oryg. *Mord in Frankfurt* 1968, reż. Rolf Hädrich) z serii *Tatort* oraz *Świadek z piekła* (oryg. *Zeugin aus der Hölle* 1966, reż. Zika Mitrović) (Haselberg, 2016: 44, 235–238).

Podczas gdy procesy oświęcimskie wpłynęły na przebieg niemieckich debat rozrachunkowych, to proces Franza Murera z 1963 roku można uznać za przykład *par excellence* austriackiej „ucieczki przed odpowiedzialnością” (Sachslehner, 2018). Murer, znany jako „rzeźnik z Wilna”, został postawiony przed sądem w Grazu dzięki inicjatywie Simona Wiesenthala, określanego mianem „łowcy nazistów”. Wiesenthal rozpoczął poszukiwania zbrodniarzy wojennych zaraz po zakończeniu wojny. Jesienią 1961 roku otworzył w Wiedniu Centrum Dokumentacyjne Związku Żydów Prześladowanych przez Reżim Nazistowski (niem. *Dokumentationszentrum des Bundes Jüdischer Verfolgter des Naziregimes*). Franzowi Murerowi zarzucano siedemnaście morderstw, mimo to został uniewinniony:

Murer może opuścić sąd jako wolny człowiek, jego zwolennicy świętują. W Grazu wykupiono wszystkie bukiety. Skandaliczny wyrok, który sztydzi z ofiar i czyni ze sprawy zwyciężę, niszczy uznanie dla austriackiego wymiaru sprawiedliwości, a w stosunkach z Izraelem doprowadza do kryzysu (Sachslehner, 2018).

Proces Murera nie był przypadkiem odosobnionym, wiele spraw przeciwko zbrodniarzom wojennym kończyło się w Austrii uniewinnieniem¹⁰. Na dodatek Austria nie opowiedziała się za zniesieniem przedawnienia w sprawach o morderstwo (Schmidt, 2022). Natomiast w Niemczech od 2011 roku możliwe jest ściganie osób współodpowiedzialnych za to, że „(...) nazistowska maszyna zabijania mogła funkcjonować”¹¹. Zmiana ta nastąpiła w trakcie procesu Demjaniuka. Wcześniej konieczne było udowodnienie oskarżonemu udziału w morderstwie. Podczas gdy

9 Tamże.

10 Zob. http://www.nachkriegsjustiz.at/prozesse/geschworeneng/35prozesse56_04.php, dostęp: 07.06.2021.

11 Zob. *Vor 55 Jahren: Urteil im Frankfurter Auschwitz-Prozess*, <https://www.bpb.de/kurz-knapp/hintergrund-aktuell/314099/vor-55-jahren-urteil-im-frankfurter-auschwitz-prozess/>, dostęp: 07.06.2021.

w Niemczech wciąż zapadają nowe wyroki w sprawach o zbrodnie z okresu II wojny światowej (niedawno w Münster zakończył się proces strażnika ze Stutthofu), to w Austrii prawne rozliczenia z nazizmem są już zamkniętym rozdziałem.

Procesy zbrodniarzy wojennych można interpretować jako zwierciadło niemieckiej oraz austriackiej polityki pamięci. W Austrii tożsamość Drugiej Republiki opierała się na micie pierwszej ofiary Hitlera (Uhl, 2001: 19–34). Dopiero debata wokół afery Waldheima w latach 80. złamała tabu¹². Natomiast w Niemczech problem rozliczenia się z przeszłością był istotnym tematem już od lat 60. (Glaser, 2002: 337). Austriackie i niemieckie rozliczenia różnią się nie tylko momentem, w którym się odbywały. Równie ważny jest sposób, w jaki dyskutowano. Trafnie opisuje to Joanna Jabłkowska (2017: 8):

O ile w Niemczech przeważały – z małymi wyjątkami – patos, poczucie misji, ogromna odpowiedzialność za słowa (co powoduje niekończące się, prawie akademickie spory), przez które przebijają wpojone od dzieciństwa poczucie niezmywalnej winy, to w Austrii – także z małymi wyjątkami – dominował i dominuje ton prześmiewczy, ironia (przede wszystkim samoironia), czarny humor, nawet groteska.

Choć rozliczenia z przeszłością dokonywały się w tych krajach inaczej, to zarówno austriaccy, jak i niemieccy reżyserzy interesują się procesami byłych zbrodniarzy wojennych. Warto więc postawić pytanie, na ile wspomniane różnice oddziałują na filmy o sądowych rozliczeniach. Wybrane do analizy dzieła pochodzą z początku XXI wieku. Oznacza to, że powstały one wówczas, gdy w Niemczech toczyły się kolejne procesy nazistów (2011 – Demjanjuk, 2015 – Göring, 2020 – Dey). Nie można wykluczyć, że ostatnie rozprawy sądowe, a w szczególności ich obecność w mediach¹³, wpływają na twórców filmowych i budzą zainteresowanie procesami z lat 60.

Filmowe reprezentacje procesów zbrodniarzy wojennych

Procesom nazistowskich zbrodniarzy od samego początku towarzyszyło zainteresowanie mediów audiowizualnych. Już w Norymberdze utrwalano je na taśmie filmowej (Heinzelmann, 2009). To jednak sprawa Eichmanna odegrała najważniejszą rolę dla rozrachunków z tym tematem dokonywanych przez X Muzę. Wiązało się

12 Kurt Waldheim (były przewodniczący ONZ) wygrał w 1986 roku wybory prezydenckie w Austrii. W trakcie kampanii na jaw wyszła jego nazistowska przeszłość (przynależność do oddziałów SA, Wehrmachtu, a także prawdopodobny udział w masakrze tysięcy jugosłowiańskich cywili i w deportacjach Żydów z Salonik). Informacje te wstrząsnęły międzynarodową opinią publiczną, ale nie uniemożliwiły Waldheimowi zwycięstwa. Co więcej, po ujawnieniu tych informacji w austriackiej przestrzeni publicznej można było zobaczyć naklejki z hasłem „Teraz tym bardziej”. Wybór kontrowersyjnego kandydata mocno podzielił opinię publiczną w kraju, a także doprowadził do izolacji Austrii na arenie międzynarodowej. Więcej o przeszłości Waldheima pisał m.in. Hans Sarfian, zob. Sarfian, H. (2015). *Wehrmacht, Deportationen von Juden und Jüdinnen aus Griechenland und die Waldheim-Debatte*. W: L. Dreidemy i in. (red.), *Bananen, Cola, Zeitgeschichte, Oliver Rathkolb und das lange 20. Jahrhundert*. Wien-Köln-Weimar: Bohlau Verlag, 417–429.

13 O tych procesach donosiła nie tylko niemiecka, ale również austriacka prasa.

to z faktem, iż proces był transmitowany w telewizji i radiu, przez co stał się pewnego rodzaju wydarzeniem medialnym. Również kontrowersyjna książka Hanny Arendt (1998) *Eichmann w Jerozolimie. Rzecz o banalności zła* przyczyniła się do tego, że o tych wydarzeniach nie zapomniano. Wśród obrazów, które opowiadają o postawieniu Eichmanna przed sądem w Izraelu znajdują się m.in.: *Operation Eichmann* (pol. *Operacja Eichmann*, 1961, reż. R.G. Springsteen), *Człowiek, który pojmał Eichmanna* (*The Man Who Captured Eichmann* 1996, reż. William Graham), *Specjalista* (*Un spécialiste, portrait d'un criminel moderne* 1999, reż. Eyal Sivan), *Eichmann* (2007, reż. Robert Young), *Eichmanns Ende – Liebe, Verrat, Tod* (pol. *Koniec Eichmanna – Miłość, Zdrada, Śmierć*, 2010, reż. Raymond Ley), *Hannah Arendt* (2012, reż. Margarethe von Trotta), *Fritz Bauer kontra państwo* (*Der Staat gegen Fritz Bauer* 2015, reż. Lars Kraume), *Eichmann Show* (*The Eichmann Show* 2015, reż. Paul Andrew Williams) czy też *Ostateczna operacja* (*Operation Finale* 2016, reż. Chris Weitz).

Także drugi proces oświęcimski we Frankfurcie nad Menem szybko stał się interesującym materiałem dla twórców filmowych. Na początku temat ten występował w produkcjach telewizyjnych. Natomiast w pełnometrażowych filmach przeznaczonych do dystrybucji kinowej proces we Frankfurcie pojawił się dużo później. Nawiązania do niego można odnaleźć w amerykańsko-niemieckim *Lektorze* (*The Reader*, 2008, reż. Stephen Daldry), który bazuje na powieści Bernharda Schlinka o tym samym tytule. Jednakże to właśnie *Labirynt kłamstw* uznawany jest za najważniejsze filmowe dzieło o tych wydarzeniach. W kontekście procesu Franza Murera trudno mówić o jakiegokolwiek artystycznej reakcji na faktyczne wydarzenia. Film Froscha stanowi tak naprawdę jedną z pierwszych prób rozliczenia się z historią ułaskawienia „rzeźnika z Wilna”.

Frosch i Ricciarelli różnią się podejściem do tematu procesów. Głównym bohaterem niemieckiej produkcji jest młody prawnik Johann Radmann, który nie ma pojęcia, co wydarzyło się w Auschwitz. Przez przypadek dowiaduje się, że były nazista jest nauczycielem w pobliskiej szkole. Rozpoznał go Ocalały z Holocaustu, artysta Simon Kirsch. Dziennikarz Thomas Gnielka¹⁴ uważa, że nazista powinien trafić przed sąd, jednak jego apel spotyka się z niezrozumieniem. Jedynie Radmann okazuje zainteresowanie sprawą. Na własną rękę zaczyna prowadzić śledztwo. Szybko pojmuje, że na ławie oskarżonych powinno zasiąść wiele innych osób, nie tylko zdemaskowany nauczyciel. Tak rozpoczyna się poszukiwanie świadków i przygotowania do ogromnego procesu przeciw zbrodniarzom z Auschwitz i Auschwitz-Birkenau. Radmann zostaje przedstawiony w filmie niczym superbohater – młody, przystojny, odważny, decyduje się na walkę ze wszystkimi w imię prawdy. Jego jedynym oparciem są: prokurator generalny Fritz Bauer oraz dziennikarz Gnielka. Akcja filmu kończy się w momencie, gdy rozpoczyna się proces. *Labirynt kłamstw* nie koncentruje się ani na zbrodniarzach, ani na świadkach, lecz na zmaganiach głównego bohatera z przeszłością. Radmann musi się skonfrontować z tym, co wydarzyło się w Auschwitz, a także z prawdą o własnym ojcu, który wcale nie należał do ruchu oporu w III Rzeszy, lecz był członkiem NSDAP. Postawa młodego prawnika

14 W filmie pojawia się wiele historycznych postaci, jedną z nich jest właśnie Gnielka.

stanowi, jak słusznie zauważa Magdalena Saryusz-Wolska (2016), zapowiedź ruchu studenckiego roku 1968 i pokolenia, które żądało rozliczenia z przeszłością. Dlatego żydowscy bohaterowie odgrywają w *Labiryntcie kłamstw* drugoplanową rolę.

Inaczej do tematu podszedł Frosch. W jego filmie pojawia się wielu żydowskich bohaterów, przede wszystkim w roli świadków. *Murer: anatomia procesu* to dramat sądowy, a sceny ze składaniem zeznań stanowią znaczącą część *sujetu*. Poza świadkami w austriackiej produkcji pojawia się też żydowska dziennikarka z USA, która przyjeżdża do Grazu jako korespondentka, a także inicjator procesu – Simon Wiesenthal. W przypadku tego filmu trudno jednoznacznie stwierdzić, kto jest głównym bohaterem. W pierwszej scenie pokazany zostaje Murer razem z żoną i adwokatem w trakcie przygotowań do rozprawy. To właśnie jego nazwisko pojawia się w tytule, a akcja rozgrywa się wokół jego procesu. Jednak nie jest to film o oprawcy. Reżyser kieruje uwagę widza na wiele grup. Murer staje się dla Froscha „(...) narzędziem wielogłosowej opowieści, która *peu à peu* tworzy przerażający obraz tamtych czasów” (Balkenborg, 2018). *Murer: anatomia procesu* pokazuje zarówno problemy prokuratora, który otrzymuje pogróżki, jak i moralne dylematy adwokata, który z początku wydaje się cynicznym obrońcą, a dopiero pod koniec filmu odkrywa inne oblicze. Jest to także, a może przede wszystkim, portret austriackiego społeczeństwa, które widzi siebie jako pierwszą ofiarę Hitlera, o czym przypomina scena z mowami końcowymi. Obrońca Murera rozpoczyna swoje wystąpienie w następujący sposób: „Austria jest wolna. Minęło osiem lat¹⁵ od momentu, w którym mogliśmy wiwatować. Koszmar nazistowskiej władzy i okupacji zakończył się”¹⁶. Tematem filmu Froscha jest również niechęć władzy do jakichkolwiek rozliczeń z przeszłością.

Dla analizy filmu *Murer: anatomia procesu* znacząca jest pierwsza scena w sądzie. Na sali jest głośno, wszyscy szukają swoich miejsc. Z niezrozumiałego szumu udaje się wyłowić trzy wypowiedzi, które powracają jeszcze w dalszej akcji. Można je zinterpretować jako zapowiedź tego, co w tej historii jest dla Froscha istotne. Brzmia one tak: „Eichmann wspomniął Murera w trakcie procesu, więc austriackie sądy nie mogły pozostać bezczynne”, „Morderca!” oraz „oko za oko”. Pierwsza wypowiedź przypomina o tym, że austriackiej jurysdykcji nie zależało na przeprowadzaniu procesów zbrodniarzy wojennych. Postępowanie przeciwko Murerowi odbyło się tylko dlatego, że został on wymieniony w trakcie procesu Eichmanna w Jerozolimie. Wzbudziło to międzynarodowe zainteresowanie i zmusiło austriackie sądy do działania. Okrzyk „Morderca!” odsyła do ofiar, które podczas zeznawania dają ponieść się emocjom. Natomiast starotestamentowe „oko za oko” zapowiada motyw żydowskiej zemsty.

Zarówno *Labirynt kłamstw*, jak i film *Murer: anatomia procesu* można uznać za pewnego rodzaju portrety społeczeństw tamtych lat. Niemiecki reżyser, jak już wspomniałam, ukazuje kraj w epoce powojennego rozkwitu gospodarczego, gdy o nazistowskiej przeszłości milczano. Oryginalny tytuł filmu (*Im Labirynth des Schweigens*) to właściwie labirynt milczenia, a nie kłamstw. Magdalena Saryusz-Wolska (2016)

15 W 1955 roku został podpisany traktat państwowy.

16 Cytuję za ścieżką dialogową filmu *Murer: anatomia procesu*.

podkreśla, że początkowa niewiedza głównego bohatera „(...) ilustruje znaną tezę o latach 50. jako epoce milczenia, w której społeczeństwo RFN cieszyło się cudem gospodarczym pod przywództwem Adenauera, zamiast rozliczać się z przeszłością”. Zauważa też, że jest to mało prawdopodobne, aby osoba o pozycji Radmanna, dorastająca wśród prawniczej elity, rzeczywiście nie miała pojęcia o tym, co się działo w obozach koncentracyjnych (Saryusz-Wolska, 2016). Natomiast austriackie dzieło *Murer: anatomia procesu* wiernie ukazuje Austrię lat 60., w której dyskurs o przeszłości zdominowany był przez mit pierwszej ofiary Hitlera. Oskarżony, gdy kolejni świadkowie zeznają przeciwko niemu, niczym mantrę powtarza, że musiało dojść do pomyłki. Przypomina to późniejszą aferę Waldheima i jego słynne tłumaczenie: „Wykonywałem tylko swój obowiązek” (Uhl, 1986). Koledzy Murera oraz jego przełożeni powołani na świadków twierdzą, że o zbrodniach dowiedzieli się dopiero po wojnie, z gazet. Frosch trafnie portretuje austriacki dyskurs wokół wydarzeń II wojny światowej. Pokazuje, jak historie opowiadane przez Ocalałych nie mieszczą się w społecznych ramach pamięci w rozumieniu Maurice’a Halbwachsa (1969). Ówczesna polityka pamięci w Austrii zrównywała wszystkie ofiary II wojny światowej – Żydów i poległych żołnierzy Wehrmachtu. W dyskursie publicznym nie pojawiała się więc refleksja o wyjątkowości Zagłady (Beckermann, 2005: 42).

Różne podejścia Froscha i Ricciarelliego do tematu procesów wpłynęły na reprezentację żydowskich bohaterów w ich filmach. *Labirynt kłamstw* koncentruje się na zmaganiach niemieckiego adwokata. To sprawia, że Żydzi odgrywają drugoplanowe role. Nie jest ich zbyt wielu: Simon Kirsch, pani Mandelbaum oraz Fritz Bauer. W filmie pojawiają się jeszcze inni Ocalali z Auschwitz, jednak nie można jednoznacznie stwierdzić, czy wszyscy są Żydami. Więcej żydowskich bohaterów występuje w filmie *Murer: anatomia procesu*. Można to wyjaśnić m.in. polifonicznością opowieści prowadzonej przez austriackiego reżysera. Istotne dla tej analizy jest pytanie, w jaki sposób twórcy konstruują bohaterów, aby widzowie nie mieli wątpliwości, że mają do czynienia z Żydami, a także to, jakie motywy związane z żydowskim życiem można odnaleźć w tych dziełach.

Reżyserzy starający się przedstawić żydowskich bohaterów nie-żydowskiej publiczności, stoją przed poważnym wyzwaniem. Odwoływanie się do niektórych stereotypów czy klisz grozi reprodukcją antysemitycznych przekonań¹⁷. W przypadku postaci historycznych, jak Fritz Bauer czy Simon Wiesenthal, można założyć, że parateksty są źródłem informacji o ich żydowskich korzeniach. Jednak nie wszyscy bohaterowie są wzorowani na prawdziwych postaciach, do których pozafilmowych biografii można by się odnieść. Dlatego twórcy muszą sami scharakteryzować ich jako Żydów. Lea Wohl von Haselberg (2016: 119) zaznacza, że postaci muszą być w sposób widzialny i słyszalny rozpoznawalne jako Żydzi. Można stwierdzić, że przy kreowaniu żydowskich bohaterów twórcy mają cztery istotne punkty odniesienia: judaizm (wraz z jego symboliką i tradycjami), Izrael, Holokaust oraz „żydowski folklor”, nierozłącznie związany z tym, co Zagłada unicestwiła, czyli z kulturą

17 W sposób symboliczny przypomina o tym scena w *Murer: anatomia procesu*, w której austriacki dziennikarz szkicuje portret jednego ze świadków. Można zauważyć typowe dla antysemitycznych karykatur cechy, m.in. duży nos.

wschodnioeuropejskich Żydów. Te elementy są obecne (w mniejszym lub większym stopniu) w analizowanych dziełach.

Judaizm

Choć nie wszyscy Żydzi są religijni i stosują się do zasady halachy, to twórcy często charakteryzują bohaterów właśnie poprzez odwoływanie się do tradycji judaistycznych. Zarówno w *Labiryncie kłamstw*, jak i *Murer: anatomia procesu* pojawiają się żydowskie święta, uroczystości i modlitwy. Kirsch prosi Radmanna, żeby zmówił kadisz za jego rodzinę zamordowaną w Auschwitz. Natomiast w austriackiej produkcji jeden z bohaterów wspomina pierwsze Jom Kippur po zakończeniu wojny. Kolejnym istotnym elementem jest koszerność. Nathan Abrams (2012: 160–182) podkreśla rolę jedzenia w przedstawianiu żydowskich bohaterów w kinie, przy czym nie chodzi jedynie o judaistyczne zasady przygotowywania posiłków. Koszerność, która pojawia się w filmie Froscha, stanowi element różnicujący między bohaterami żydowskimi i nie-żydowskimi. Scena, w której jeden ze świadków pyta się na stołowie, czy jedzenie jest kosherne, pozwala reżyserowi pokazać powierzchowną wiedzę Austriaków o judaizmie. Kelnerka odpowiada bowiem, że w potrawie nie ma wieprzowiny. Można to odczytywać jako wyraz ogromnego dystansu i braku porozumienia między tymi dwiema grupami.

Powiązanie bohaterów z judaizmem następuje również w warstwie wizualnej, dzięki wykorzystaniu judaików jako rekwizytów bądź elementów scenografii. Z tego zabiegu korzysta Frosch, gdy w tle umieszcza obraz przedstawiający menorę. Kilku bohaterów nosi też w filmie kipę. Nie zaskakuje, że w austriackiej produkcji odnajdujemy więcej znaków żydowskości niż w niemieckim filmie. Wiąże się to z tym, że w *Labiryncie kłamstw* pojawia się niewielu żydowskich bohaterów.

Folklor

Od lat 80. XX wieku w Niemczech oraz Austrii można obserwować wzrost zainteresowania żydowskimi tematami. Odzwierciedla się to m.in. w ilości festiwali poświęconych żydowskiej kulturze. Ruth Gruber (2004) opisuje ten fenomen jako „wirtualną kulturę żydowską”. Jest w tym nie tylko coś z nostalgii, ale też z filosemityzmu. Haselberg (2016: 166–167) stawia tezę, że od lat 90. w Niemczech boom klezmerski sprawił, że muzyka ta stała się jednym z najważniejszych symboli żydowskości. Pokazuje to, jak silnie unicestwiona przez Holokaust kultura Żydów wschodnioeuropejskich wpływa na dzisiejsze postrzeganie mniejszości żydowskiej. Nie dziwi więc, że zarówno Ricciarelli, jak i Frosch sięgają do muzyki. W *Labiryncie kłamstw* żydowsko brzmiąca muzyka pojawia się w scenie przesłuchania Ocalałych. Reżyser zdecydował się zrezygnować z tragicznych opowieści na rzecz dźwięków emocjonalnych. Publiczność widzi, jak świadkowie rozmawiają z głównym bohaterem i może się jedynie domyślać, o jakich tragediach opowiadają. O tym, że są to rzeczy straszne, świadczą reakcje Radmanna i stenotypistki. Przemilczenie zeznań i zastąpienie ich sekwencją montażową z żydowską muzyką prowadzi do zatracenia indywidualności historii ofiar. Świadkowie stają się symbolem, zbiorowym przedstawicielem narodu Żydowskiego.

W *Murer: anatomia procesu* pojawiają się natomiast piosenki w jidysz (*Du Geto majn* i *Mir lebn ejbik*), które zostały napisane w wileńskim getcie, gdzie stacjonował oskarżony. Piosenki łączą więc bohaterów z miejscem tragedii. Świadczą też o pewnej wspólnocie Ocalałych, ponieważ wszyscy znają ich teksty. W jednej ze scen śpiewają razem. Równie ważny wydaje się język. Jidysz jest kolejnym elementem kultury wschodnioeuropejskich Żydów, który dzisiaj uchodzi za wyróżnik żydowskości (Haselberg, 2016: 168–169). Niektórzy bohaterowie znają jedynie jidysz, dlatego też na sali sądowej jest tłumaczka. Kilka osób mówi po hebrajsku bądź po niemiecku z silnym akcentem. Pojawiają się też jidyszyzmy. Szczególnie Wiesenthal w filmie Froscha ma skłonność do wplatania w swoje wypowiedzi pojedynczych słów z jidysz. W *Labiryntcie kłamstw* pierwszy przesłuchiwany Ocalały zna polski. To jedyny świadek, którego wypowiedź widzowie słyszą. Można więc postawić tezę, że język odgrywa znaczącą rolę w charakteryzowaniu bohaterów jako Żydów. Jednocześnie podkreśla ich status jako Innych, gdyż w komunikacji pośredniczy często tłumacz. Z warstwą językową łączy się też używanie określonych nazwisk, które sprawiają, że bohaterowie odbierani są jako Żydzi (Haselberg, 2016: 144). Tak jest w przypadku doktora Feinberga w filmie *Murer: anatomia procesu* oraz pani Madelbaum w *Labiryntcie kłamstw*, gdzie tak naprawdę jedynie nazwisko sugeruje widzom żydowskie korzenie bohaterki.

Obok jidysz i muzyki klezmerskiej Haselberg (2016: 154–164) wymienia jeszcze żydowski humor jako istotny element utożsamiany z tą kulturą. W *Labiryntcie kłamstw* nie pojawia się on jednak w ogóle, a w *Murer: anatomia procesu* funkcjonuje tylko na marginesie. Przyczyna leży zapewne w tym, że obie produkcje koncentrują się na motywie Żydów jako ofiar, co nie konweniuje z użyciem humoru. Niemniej w filmie znajduje się scena, w której do głosu dochodzi cynizm, kojarzony często z żydowskim humorem¹⁸, zjawiskiem bardzo trudnym do zdefiniowania (Dorchain, 2012). W trakcie przerwy w obradach sądu kelnerka pyta się jednego ze świadków, czy chciałby wodę z gazem. On zaprzecza i podkreśla, że chce wodę bez gazu. Następnie komentuje całą sytuację cynicznie: „Nawet jeśli chodzi o wodę, Niemcy nie mogą obejść się bez gazu”¹⁹. To jedyna scena, w której można doszukać się elementów żydowskiego humoru. Aby powiązać swoich bohaterów z żydowskością, Frosch i Ricciarelli sięgają do „żydowskiego folkloru”, a to przede wszystkim manifestuje się w warstwie audialnej – muzyce i języku.

Izrael

Izrael stanowi istotny punkt odniesienia dla obu filmów. Ricciarelli wplata do fabuły wątek współpracy Bauera z izraelskimi tajnymi służbami podczas poszukiwania

18 Warto zaznaczyć, że „żydowski humor” jest pewnego rodzaju stereotypem, który powstał pod wpływem m.in. antologii „żydowskich dowcipów”. Trudno nie zauważyć jego znaczenia dla kultury popularnej i procesu kodowania żydowskości w filmach, chociaż badacze wskazują na wiele problemów wiążących się z koncepcją „typowego żydowskiego humoru”. Zob. Meyer-Sickendick, B. (2016). *Jüdischer Witz und deutsch-jüdische Moderne*. W: H.O. Horch (red.), *Handbuch der deutsch-jüdischen Literatur*. Berlin, München, Boston: De Gruyter Oldenbourg, 448–461.

19 Cytuję za ścieżką dialogową filmu *Murer: anatomia procesu*.

Eichmanna i doktora Josefa Mengele. Dla widzów, którzy nie znali biografii Bauera przed seansem, może być to dodatkowa wskazówka pozwalająca zidentyfikować tego bohatera jako Żyda. W przypadku austriackiej produkcji mamy do czynienia m.in. z Ocalałymi, którzy po wojnie zamieszkali w Izraelu. Wielu posługuje się hebrajskim, lecz wyróżnia ich nie tylko język. Frosch sięga również po wizualne symbole kraju. W scenie, w której zeznaje kobieta z Izraela, za jej plecami widoczny jest obraz z menorą, utrzymany w biało-niebieskich tonacjach, narodowych barwach państwa Izrael, stanowi więc nawiązanie do godła. Warte zauważania wydaje się zaangażowanie przez Froscha izraelskich aktorów (Doval'e Glickman, Ariel Nil Levy). Mimo to dużo ważniejszą rolę niż Izrael odgrywa kultura wschodnioeuropejskich Żydów. W końcu *Murer: anatomia procesu* opowiada o Ocalałych z wileńskiego getta.

Holokaust

Główny bohater *Labiryntu kłamstw* mierzy się z prawdą o wydarzeniach w Auschwitz, a *Murer: anatomia procesu* to historia zbrodni popełnionych w wileńskim getcie. Żydzi, którzy pojawiają się w obu filmach, są Ocalałymi z Zagłady. Jednak to przede wszystkim w niemieckiej produkcji odnajdziemy odniesienia do ikonografii Holokaustu. Akcja *Labiryntu kłamstw* rozgrywa się wprawdzie po 1945 roku, ale reżyser zdecydował się sięgnąć do ikonografii typowej dla przedstawienia obozów. Jedną z ikon, którą wymienia Haselberg (2016: 225), jest drut kolczasty. Jego reminiscencję u Ricciarelliego można znaleźć w pierwszej scenie, w której Kirsch rozpoznaje Schulza, byłego strażnika w obozie. Bohaterów dzieli wtedy żelazne ogrodzenie. Reżyser nawiązuje także do selekcji więźniów na rampie w obozie, gdy Schulz rozstawia dzieci na boisku. Poprzez odwołania do ikonografii Zagłady pokazuje, kto w tej konstelacji jest sprawcą, a kto ofiarą. Kolejnym ważnym symbolem Holokaustu, który odgrywa znaczącą rolę w filmowych reprezentacjach Ocalałych, jest numer obozowy wytatuowany na przedramieniu. Haselberg zauważa, że prawie zawsze jest on pokazywany w zbliżeniach. Tak dzieje się również w *Labiryntie kłamstw*.

Tatuaż jest nie tylko symbolem tego, że Kirsch przeżył Auschwitz, ale też stygmatyzuje bohatera jako Innego. „Z jednej strony jest on [numer obozowy – przyp. O.W.] częścią tożsamości i biografii Ocalałych (...). Z drugiej strony sprawia, że dla środowiska (a także dla widowni) stają się oni rozpoznawalni i tym samym dochodzi do podziału” – twierdzi Haselberg (2016: 154–164). Warto w tym miejscu zaznaczyć, że wszystkie powyższe strategie charakteryzowania bohaterów jako Żydów sprawiają, że wpisywani są oni przez nie-żydowską publiczność w kategorię „Inny”, „Obcy”. Różnica może przebiegać na poziomie kulturowym (co pokazał aspekt związany z wykorzystaniem „folkloru”), ale również poprzez silne łączenie żydowskich bohaterów z traumą Holokaustu i sprowadzania ich jedynie do roli ofiar. Status Kirscha jako „Innego” zostaje podkreślony w scenie, w której Redmann pyta go, jak po tym wszystkim może jeszcze mieszkać w Niemczech. Tym samym zostaje niejako wyłączony z niemieckiego społeczeństwa.

Fakt, że ikonografia związana z Holokaustem jest obecna przede wszystkim u Ricciarelliego, a nie u Froscha można powiązać z tym, że *Labirynt kłamstw* opowiada o Auschwitz – obozie, który stał się niejako symbolem Zagłady. Natomiast

austriacka produkcja skupia się na zbrodniach popełnionych w wileńskim getcie, więc reżyser nie mógł np. odwołać się do takich symboli, jak tatuaże na przedramieniu. Mimo to Frosch również portretuje Żydów jako ofiary. Wprawdzie nie odnosi się do wizualnych symboli Holokaustu, lecz pozwala wybrzmieć ich świadectwom w trakcie procesu.

Ofiara

Istotne jest nie tylko, w jaki sposób bohaterowie zostają scharakteryzowani jako Żydzi, ale również to, w jakie schematy wpisują się te przedstawienia oraz jakie motywy wykorzystują reżyserzy. W analizowanych filmach o procesach zbrodniarzy nazistowskich pojawia się przede wszystkim przedstawienie Żydów jako ofiar, ale także motyw żydowskiej zemsty.

W *Labiryntie kłamstw* straumatyzowaną ofiarą jest głównie Kirsch. Podobnie postrzegana może być pani Madelbaum. Świadczy o tym scena, w której bohaterka wchodzi do pokoju przesłuchań. Na chwilę zatrzymuje się i patrzy w dal. Wydaje się przestraszona, możliwe, że po raz pierwszy będzie komuś opowiadać o swoich doświadczeniach z Auschwitz. Tę scenę można interpretować również jako przedstawiającą moment przełamania symptomatycznego milczenia, o którym pisała Aleida Assmann (2020: 56–57). Także Kirsch nie ma odwagi opowiadać o tym, co spotkało go w obozie. Gdy w nauczycielu pobliskiej szkoły rozpoznaje jednego ze strażników z Auschwitz, to nie on, lecz Gnielka stara się, by prokuratura zajęła się sprawą. Kirsch pozostaje bierny. Nie chce być też świadkiem w procesie. Na prośbę Radmanna reaguje bardzo emocjonalnie, zaczyna się z nim szarpać. Kiedy po chwili uspokaja się, opowiada historię swoich córek bliźniaczek, które padły ofiarą eksperymentów Mengele. Gdy kończy mówić, wpada w szloch. Gnielka przytula go. Poza, którą przyjmują, przypomina matkę pocieszającą dziecko.

Ricciarelli skupił się na figurze Ocalałego jako straumatyzowanej ofiary, która boi się mówić o swoich doświadczeniach. Natomiast Frosch portretuje żydowskich bohaterów w sposób bardziej zróżnicowany. Jest to związane przede wszystkim z tym, że mamy do czynienia z wieloma Ocalałymi. Niektórzy jeszcze z trudem wspominają wydarzenia z getta, inni – jak np. doktor Feinberg – opisali swoje przeżycia w książce. Bohaterowie, którzy nie panują nad emocjami, bardziej odpowiadają wyobrażeniu o Żydach jako ofiarach niż Feinberg, który dość chłodno opowiada o przeszłości. Jest on postacią ambiwalentną. Jako członek Judenratu wykonywał polecenia nazistów, m.in. przeprowadzał aborcje u Żydówek w getcie, o czym przypomina mu jeden ze świadków, który w ten sposób stracił dziecko. Ponadto w filmie wspomniana zostaje lepsza sytuacja osób należących do Judenratu²⁰. Do kategorii „ofiary” bardziej pasują osoby, które w trakcie zeznań płaczą, krzyczą („Morderca”, „Bestia”), a nawet w przypływie emocji rzucają się na Murrera. Emocjonalność ukazywana u Froscha koresponduje z tym, co działo się na prawdziwych procesach zbrodniarzy wojennych. Żydowskie świadkowie często byli dyskredytowani przez sędziów, ponieważ ich zaangażowanie podważało wiarygodność zeznań (Stengel,

20 W swojej głośniejszej książce o procesie Eichmanna Hannah Arendt krytykowała zachowanie Judenratów w trakcie wojny. Inspiracja jej dziełem wydaje się bardzo prawdopodobna, ponieważ refleksje Arendt dotyczące procesu w Jerozolimie pojawiają się w filmie.

2017: 577–610). Austriacki reżyser nie kwestionuje wypowiedzi żydowskich bohaterów, ale z pewnością emocjonalność niektórych świadków kontrastuje ze spokojem, jaki Murer zachowuje przez prawie cały proces.

Mściciel

Żydowscy bohaterowie w *Labiryncie kłamstw* to głównie straumatyzowane ofiary. Pozostają one bierne i milczące aż do momentu, w którym Radmann zainteresował się ich historią. Scenę, w której pierwszy świadek zdejmuje opaskę z oka, zakrywającą bliznę, można potraktować jako symbol dostrzeżenia prawdy o zbrodniach w Auschwitz i Auschwitz-Birkenau. Bohater odsłania rany, ale to Radmann jest tym, który podejmuje działania. Młody prawnik stara się o wymierzenie sprawiedliwości, popadając przy tym niemal w obsesję.

Inaczej jest w filmie *Murer: anatomia procesu*. Frosch sięga bowiem do znanego w popkulturze motywu żydowskiej zemsty (Haselberg, 2022: 149–154). Łączy się on z dwoma bohaterami – Simonem Wiesenthalem oraz Leonem Schmigelem, który przyjeżdża do Grazu z Izraela, by zeznawać przeciwko Murerowi. Świadkowie zeznający na korzyść oskarżonego zarzucają Wiesenthalowi rozpoczęcie nagonki. Jednak Wiesenthal nie został przez Froscha sportretowany jako żądny zemsty łowca naziistów, nawet jeśli niektórzy tak go określają. Z motywem zemsty bardziej związana jest postać Schmigela. Murer zastrzelił syna Schmigela na jego oczach, a następnie zmusił go, aby ten posprzątał miejsce zbrodni. Bohater nie tylko planuje opowiedzieć przed sądem tę wstrząsającą historię, ale również przygotowuje zemstę. Ma ze sobą nóż, którym chce zaatakować oskarżonego i – prawdopodobnie – również jego dzieci, które siedzą na sali sądowej i śmieją się z Ocalałych. Podstawą jego zemsty jest starotestamentowa zasada „oko za oko, ząb za ząb”, którą sam bohater cytuje. Ten wątek wyraźnie koresponduje z toposem mściwego Żyda. Haselberg (2016: 241) podkreśla, jak skomplikowana jest moralna ocena żydowskich bohaterów, którzy nie są ofiarami przemocy, lecz jej sprawcami. Schmigiel jednak rezygnuje ze swojego planu. Tym samym w filmie motyw zemsty nie zostaje domknięty. Dzieło to pokazuje natomiast, jak można połączyć motyw ofiary i sprawcy.

Żyd intelektualista

Ofiara i sprawca to dwie z czterech kategorii, które Omer Bartov (2005: 9–10) wskazuje jako znaczące dla budowania reprezentacji Żydów w kinie²¹. W *Labiryncie kłamstw* oraz w filmie *Murer: anatomia procesu* odnajdziemy jeszcze jeden istotny motyw związany z przedstawianiem Żydów w kinie – żydowskiego intelektualisty. Według Haselberg (2016: 56) stał się on dość popularny w Niemczech po roku 1945. Stereotypowego żydowskiego intelektualistę w austriackim dziele reprezentuje doktor Feinberg – osoba wykształcona, pochodząca prawdopodobnie z wyższych sfer społecznych. Frosch nie pogłębia tego tropu. Motyw ten rozwija Ricciarelli, który wpisuje postać Kirscha nie tylko w schemat ofiary, ale również żydowskiego intelektualisty. Jest on mężczyzną o delikatnym typie urody, a sposób, w jaki się ubiera, sugeruje jego artystyczne skłonności. Jest nie tylko malarzem, ale również świetnie gra na pianinie. W tym kontekście można mówić o pewnego rodzaju pozytywnym

21 Pozostałe dwie stanowi para: bohater i antybohater.

stereotypie. Warto zaznaczyć, że portretowanie Żydów jako delikatnych mężczyzn, ma też swoje antysemickie konotacje. W nazistowskiej propagandzie bardzo silny był stereotyp zniewieściałego Żyda (Pufelska, 2022).

Żydzi, którzy nie są Żydami

„W takich filmach jak *Drabina do nieba* (niem. *Himmelsleiter*), *Labirynt kłamstw* czy *Dom świadków* (niem. *Zeugenhaus*) (...) figury żydowskich Ocalałych to podstarzali mężczyźni, a to pasuje do konwencji przedstawień świadków historii” – zauważa Haselberg (2016: 216). Autorka zdaje się traktować wszystkich Ocalałych w filmie jako Żydów, podczas gdy tylko Kirsch i Mandelbaum zostali jednoznacznie scharakteryzowani jako Żydzi. Pierwszy świadek, z którym rozmawia Radmann, nazywa się Wyszyński i mówi po polsku bez akcentu. Na poziomie audialnym jest on więc scharakteryzowany jako Polak. Może on być polskim Żydem, ale nie musi, gdyż wśród więźniów w Auschwitz nie znajdowali się tylko Żydzi. O innych Ocalałych, przesłuchiowanych przez bohatera, widz praktycznie niczego się nie dowiaduje. Nie można więc jednoznacznie stwierdzić, do jakiej grupy ofiar należą.

Tezę Haselberg, że Ocalali są Żydami, daje się wytłumaczyć tym, że scenie ze świadkami zbrodni w obozach towarzyszy opisywana już wcześniej żydowska muzyka. Można więc odnieść wrażenie, że mamy do czynienia z żydowskimi ofiarami. Warto jednak zauważyć, że w czasie rozmowy z Wyszyńskim ta muzyka nie pojawia się. Potwierdzałoby to przypuszczenie, że nie jest on Żydem. Nie zostaje to jednak w żaden sposób odnotowane przez Haselberg. Dlatego można założyć, że autorka ma na myśli też Wyszyńskiego, gdy pisze o „starszych mężczyznach”. Argument, że muzyka charakteryzuje bohaterów jako Żydów, jest problematyczny. Wszystkim Ocalałym towarzyszy Hermann Langbein, założyciel Międzynarodowego Komitetu Oświęcimskiego. Langbein był więźniem w Auschwitz ze względów politycznych, nie był on jednak Żydem.

Wydaje się, że świadkowie w *Labiryncie kłamstw* odbierani są jako Żydzi nie tylko ze względu na muzykę, ale głównie dlatego, że w Niemczech Auschwitz kojarzone jest przede wszystkim z Zagładą Żydów. „Od dawna Auschwitz funkcjonuje jako symbol, a nawet synonim masowego mordu na europejskich Żydach w trakcie II wojny światowej” – zauważa Frank Bajohr (2020). Takie przekonanie mogło wpłynąć nie tylko na perspektywę Haselberg, ale ogólnie niemieckiej publiczności. Dlatego też Wyszyński oraz Langbein mogą być traktowani jako Żydzi, choć wcale nimi nie są. Odbieranie nie-żydowskich postaci jako żydowskich można określić terminem „żydowskich momentów” (ang. *jewish moments*). Koncept ten rozwija Jon Stratton (2000: 300) w odniesieniu do terminu *queer moments* Alexandra Dotysa. To spostrzeżenie koresponduje z postulatem Lisy Silvermann (2011: 27–45), aby w obrębie *jewish studies* korzystać też z teorii z zakresu *gender studies*.

Wnioski

Labirynt kłamstw został wyróżniony przez *Deutsche Film und Medienbewertung*²² jako szczególnie cenne dzieło. Ricciarelli wpisuje się swoim filmem bardzo dobrze

22 Niemiecka instytucja zajmująca się oceną filmów i mediów.

w niemieckie debaty o przeszłości – pamięć triumfuje nad milczeniem. Jednak w centrum zainteresowania znajdują się nie ofiary, lecz pokolenie, który musi zmierzyć się z przeszłością rodziców. Dlatego Ocalałym z Holocaustu reżyser nie poświęca zbyt wiele uwagi, odgrywają oni drugorzędną rolę. Pozostają anonimowymi ofiarami, symbolem. Nawet historia Kirscha zamyka się w kilku scenach. Symboliczne wydaje się więc zdanie, które pada w filmie: „Ten kraj chce waty cukrowej, a nie prawdy”. *Labirynt kłamstw* można uznać za historię sukcesu niemieckich rozliczeń, która ukazuje społeczeństwo w momencie złamania tabu. Dzieło Froscha jest natomiast ostrą krytyką powojennego społeczeństwa w Austrii. Podczas gdy w Niemczech milczy się o zbrodniach, austriackie społeczeństwo zakłamuje historię, uznając się za pierwszą ofiarę Hitlera. Obraz Żydów w *Murer: anatomia procesu* jest bardziej złożony niż w niemieckiej produkcji. Reżyser portretuje Żydów zarówno jako ofiary, sprawców i potencjalnych mścicieli.

Chociaż Frosch i Ricciarelli w różny sposób podeszli do ukazywania żydowskich postaci, można zauważyć pewne podobieństwa w charakteryzowaniu bohaterów jako Żydów. Obaj sięgają do żydowskiej muzyki, pracują z różnymi językami, nadają bohaterom żydowsko brzmiące nazwiska, odnoszą się w dialogach do judaistycznych tradycji i świąt, a także włączają do fabuły postaci historyczne, które były Żydami, jak Wiesenthal albo Bauer. Okazuje się, że naznaczanie bohaterów jako Żydów może mieć charakter ponadnarodowy, podczas gdy filmowe rozliczenia z procesami zbrodniarzy wojennych przyjmują bardzo różnorodne formy – w zależności od kraju i jego polityki pamięci.

Bibliografia

- Arendt, H. (1998). *Eichmann w Jerozolimie: rzecz o banalności zła*, tł. A. Szostkiewicz. Kraków: Znak.
- Assmann, A. (2020). *Formen des Vergessens*. Göttingen: Wallstein
- Bajohr, F. (2020). *Es mordeten Menschen, nicht eine Maschinerie*, <https://www.zeit.de/wissen/geschichte/2020-01/holocaust-gedenken-auschwitz-zweiter-weltkrieg-erinnerung-gedenkstaette>, dostęp: 17.06.2022.
- Balkenborg, J. (2018). *Kuchen zwischendurch*. Der Freitag, 47, <https://www.freitag.de/autoren/der-freitag/kuchen-zwischendurch>, dostęp: 17.06.2022
- Bartov, O. (2005). *The „Jew“ in Cinema. From The Golem to Don't Touch My Holocaust*. Bloomington: Indiana University Press.
- Beckermann, R. (2005). *Unzugehörig. Österreicher und Juden nach 1945*. Wien: Löcker.
- Belkin, D. (2017). *Jüdische Kontingentflüchtlinge und Russlanddeutsche*, <https://www.bpb.de/themen/migration-integration/kurzdossiers/252561/juedische-kontingentfluechtlinge-und-russlanddeutsche/#node-content-title-1>, dostęp: 07.06.2022.
- Borowy, W. (1921). *O wpływach i zależnościach w literaturze*. Kraków: Krakowska Spółka Wydawnicza.
- Brooks, P. (1995). *Must We Apologize?* W: Ch. Bernheimer (red.), *Comparative Literature In The Age Of Multiculturalism*. Baltimore/London: Johns Hopkins University Press.
- Dąbrowski, M. (2011). *Komparatystyka kulturowa*, W: tenże (red.) *Komparatystyka dla humanistów*. Warszawa: Wydawnictwa Uniwersytetu Warszawskiego.

- Dorchain, C. S. (2012). *Jüdischer Humor in Deutschland*, www.bpb.de/themen/deutschlandarchiv/132866/juedischer-humor-in-deutschland, dostęp: 24.06.2022.
- Freise, M. (2015). Próba typologii podstawowych zagadnień komparatystycznych. *Litteraria Copernicana*, 2(16).
- Glaser, H. (2002). *Kultura RFN. Zarys historii 1945–1989*, tł. K. Krzemieniowa. Warszawa: Oficyna Naukowa.
- Gruber, R. (2004). *Odrodzenie kultury żydowskiej w Europie*, tł. A. Nowakowska, Sejny: Pogranicze.
- Halbwachs, M. (1969). *Społeczne ramy pamięci*, tł. M. Król, Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN.
- Heinzelmann, H. (2009). *Schuld und Gerechtigkeit. Über den Umgang von Filmen mit NS-Tätern vor Gericht*, www.kinofenster.de/filme/archiv-film-des-monats/kf0902/schuld_und_gerechtigkeit, dostęp: 17.06.2022.
- Hejmej, A. (2010). Komparatystyka kulturowa: interpretacja i egzystencja. *Teksty Drugie*, 5.
- Helman, A. (1980). *Komparatystyka i integracja w filmoznawstwie współczesnym*. W: tejsze. (red.), *Z badań porównawczych nad filmem*. Warszawa/Kraków: Państwowe Wydawnictwo Naukowe.
- Jabłkowska, J. (2017). Rozliczenie z przeszłością czy wicherzycielstwo. O austriackich debatach. *Tygiel Kultury*, 2.
- Keilbach, J. (2018). *Der Eichmann-Prozess im österreichischen Fernsehen. Ein Medienereignis mit geringer Resonanz*. S:I.M.O.N. Shoah: Intervention. Methods. Documentation, 5 (1).
- Kandel, E. (2018). *Österreich: Ein Land ohne Juden*, <https://www.hdgoe.at/festrede-kandel>, dostęp: 07.06.2022.
- Koch, G. (1992). *Die Einstellung ist die Einstellung: visuelle Konstruktionen des Judentums*. Frankfurt am Main: Edition Suhrkamp.
- Kola, A. F. (2008). Nie-klasyczna komparatystyka. W stronę nowego paradygmatu. *Teksty Drugie*, 1–2.
- Meyer-Sickendick, B. (2016). *Jüdischer Witz und deutsch-jüdische Moderne*. W: H.O. Horch (red.), *Handbuch der deutsch-jüdischen Literatur*. Berlin, München, Boston: De Gruyter Oldenbourg.
- Pufelska, A. *Moc obrazów obcego – Stereotyp „Żyda” w Polsce i Niemczech*, <http://www.polska-niemcy-interakcje.pl/articles/show/48>, dostęp: 11.07.2022.
- Sachslehner, J. (2018). *Skandal um NS-Täter Franz Murer. Wie der „Schlächter von Wilna“ davonkam*, <https://www.spiegel.de/geschichte/franz-murer-wie-der-schlaechter-von-wilna-davonkam-a-1196765.html>, dostęp: 07.06.2022.
- Sarfian, H. (2015). *Wehrmacht, Deportationen von Juden und Jüdinnen aus Griechenland und die Waldheim-Debatte*. W: L. Dreidemy i in. (red.), *Bananen, Cola, Zeitgeschichte, Oliver Rathkolb und das lange 20. Jahrhundert*. Wien-Köln-Weimar: Bohlau Verlag.
- Saryusz-Wolska, M. (2016). Śledczy historii. Recenzja filmu „Labirynt kłamstw” Giulio Ricciarellago. *Kultura Liberalna*, 367 (3), <https://kulturaliberalna.pl/2016/01/19/sledczy-histarii-labirynt-klamstw-recenzja/>.
- Schmidt, C. M. (2022). *Prozesse gegen NS-Verbrecher: Auf ewig versäumte Gerechtigkeit*, <https://www.derstandard.de/story/2000136104393/prozesse-gegen-ns-verbrecher-auf-ewig-versaeumte-gerechtigkeit>.

- Silverman, L. (2011). *Beyond Antisemitism: A Critical Approach to German Jewish Cultural History*. W: W.C. Donahue, M. B. Helfer (red.), *Nexus 1. Essays in German Jewish Studies*. Rochester: Boydell & Brewer.
- Spivak, G. (2003). *Death of a Discipline*. New York: Columbia University Press.
- Stengel, K. (2017). Opferzeugen in NS-Prozessen. Juristische Zeugschaft zwischen Beweis, Quelle, Trauma und Aporie. *Jahrbuch des Dubnow-Instituts*, 16.
- Uhl, H. (1986). *Die Waldheim-Affäre*, https://www.hdgoe.at/waldheim_afaere_1986.
- Uhl, H. (2001). Das »erste Opfer«: der österreichische Opfermythos und seine Transformationen in der Zweiten Republik. *Österreichische Zeitschrift für Politikwissenschaft*, 30 (1).
- Weninger, R. (2012). Komparatystyka na rozdru. *Tekstualia*, 4 (31).
- Wohl von Haselberg, L. (2016). *Und nach dem Holocaust? Jüdische Spielfilmfiguren Im (west-)deutschen Film und Fernsehen Nach 1945*. Berlin: Neofelis.
- Wohl von Haselberg, L. (2022). »... the face of Jewish vengeance« Filmische Rache und widerständiges Kino. W: M. Wenzel i in. (red.), *Rache. Geschichte und Fantasie. Begleitband zur Ausstellung im Jüdischen Museum Frankfurt*, München: Hanser, Carl GmbH + Co.
- <https://www.auschwitz-prozess.de/>.
- <https://www.bpb.de/kurz-knapp/hintergrund-aktuell/314099/vor-55-jahren-urteil-im-frankfurter-auschwitz-prozess>.
- http://www.nachkriegsjustiz.at/prozesse/geschworeneng/35prozesse56_04.php.

Abstrakt

Artykuł podejmuje problematykę kreowania wizerunku żydowskich protagonistów w filmach *Labirynt kłamstw* (*Im Labyrinth des Schweigens*, 2014, reż. Giulio Ricciarelli) oraz *Murer: Anatomia procesu* (*Murer: Anatomie des Prozesses*, 2018, reż. Christian Frosch). Podstawowym celem badawczym jest tu wskazanie strategii, z jakich korzystają twórcy tych dzieł w procesie kodowania żydowskości. Refleksji poddane zostają także motywy i role przypisywane żydowskim postaciom. Materiał badawczy stanowią współczesne produkcje z Austrii oraz Niemiec. Komparatystyczna analiza umożliwi podjęcie refleksji nad tym, na ile odmienna polityka pamięci i przebieg rozliczeń z nazistowską przeszłości wpływają na filmowe wizerunki Żydów.

Słowa kluczowe: komparatystyka, Żydzi, kino austriackie, kino niemieckie, polityka pamięci

Annales Universitatis Paedagogicae Cracoviensis

Studia de Arte et Educatione 16 (2021)

ISSN 2081-3325

DOI 10.24917/20813325.16.6

Julia Kluzowicz

Uniwersytet Jagielloński

Sztuka zaangażowana i action research – wspólna droga ku zmianie

Wstęp

Odrębność nauki od sztuki, ustalona w ubiegłych stuleciach i pieczołowicie pielęgnowana przez badaczy w obawie przed utratą własnego statusu i tożsamości, w dzisiejszych czasach coraz bardziej traci na znaczeniu, a granice obu obszarów zaczynają się zacierać, przenikając się nawzajem i czerpiąc od siebie inspiracje. Z jednej strony artyści współcześni, zafascynowani nową technologią i zdobyczami nauki chętnie włączają je do twórczych eksploracji, poszerzając pole swojej aktywności o sfery będące dotychczas poza kręgiem ich zainteresowań (jak choćby *bio art* czy *cyber art*), z drugiej zaś nowy nurt w badaniach jakościowych nawołuje do wychodzenia poza sztywne kanony metodologiczne i poszukiwań badawczych rozwiązań poza utartymi dotąd ścieżkami (np. etnografia performatywna, etnografia CAP, pisanie jako metoda badawcza). Ostatnie dziesięciolecie ukonstytuowały natomiast *art based research*, czyli jakościowe badania oparte na sztuce, wykorzystujące procesy artystyczne w celu zrozumienia i wyrażenia subiektywności ludzkiego doświadczenia.

Tym, co wyłania się jednak z opisywanego rozmycia granic pomiędzy nauką a sztuką jest wciąż polaryzacja polegająca na użyciu jednego obszaru w służbie drugiemu – albo nauka wykorzystuje narzędzia artystyczne w celach badawczych, albo sztuka inspirowana nauką, poszerzając pole swoich działań. Istnieją jednak przestrzenie, w których zarówno sztuka, jak i nauka mogłyby realizować w pełni zamierzone przez siebie cele, nie ustępując sobie miejsca, ale łącząc istotę praktyk i końcowy zamiar w artystyczno-naukowe przedsięwzięcie. Rozwiązanie zaproponowane przeze mnie w niniejszym artykule to koncepcja połączenia sztuki zaangażowanej i *action research* we wspólnych działaniach.

Pokusa zaangażowania

Sztuka rozumiana jako zjawisko społeczne ma potężną siłę oddziaływania na ludzi i ich postawy. Poprzez zaangażowanie w sprawy istotne może stawać się narzędziem zmiany postrzegania rzeczywistości, a oddziałując na emocje ludzi, ma

ogromną moc wpływania na opinię publiczną, a tym samym formułowanie myśli społecznej.

Trudno jednoznacznie ustalić genezę sztuki zaangażowanej. Czy możemy za nią uznać prehistoryczne malunki naskalne, przestrzegające przed konsekwencjami nieudanego polowania? Albo wojenne tańce plemienne mające wystraszyć przeciwnika? Czy starożytny dramatopisarz Arystofanes, dający w swoich sztukach wyraz sprzeciwu wobec wojny peloponeskiej był reprezentantem nurtu zaangażowanego? Sztuka towarzyszy nam od początków ludzkości i od jej początków intencje estetyczne przeplatały się z próbami wpływu za jej pomocą na otaczającą rzeczywistość.

Na przestrzeni dziejów na przemian pojawiały się próby włączania sztuki w dyskurs polityczny i społeczny oraz manifestacje jej odrębności, odseparowania od rzeczywistości i życia codziennego wraz z jego problemami. Sztuka wciąż mierzy się z zagadnieniem swojej autonomii, rozpościerając się pomiędzy ambicją tworzenia „dla tworzenia” i pozostania wyłącznie w polu estetyki, a pociągającą możliwością zabrania głosu w ważnych sprawach i przyłączenia się do walki o „lepszy byt”. Funkcją sztuki może być przecież nie tylko wywoływanie doznań estetycznych, ale również reagowanie na bieżące zagadnienia związane z życiem społecznym. Dzieła artystyczne stają się wtedy próbą ustosunkowania do problemów otaczającej rzeczywistości, zwróceniem uwagi na niepokojące zjawiska, buntem i niezgodą na obecny stan sytuacji społecznej, a nawet chęcią jej zmiany.

Jacek Zydorowicz w swojej książce *Artystyczny wirus. Polska sztuka krytyczna wobec przemian kultury po 1989 roku* podjął się definicji sztuki zaangażowanej. Opierając ją na teoriach Szkoły Frankfurckiej oraz postmodernistycznych rozważaniach Jeana-François Lyotarda, Jeana Baudrillarda i Michela Foucaulta, odróżnił dwa typy sztuki zorientowanej na sprawy społeczne. Pierwsza to sztuka zaangażowana, rozumiana przez niego jako

wszystkie działania, które krytycznie podejmują istotne społeczne problemy, operują stosunkowo radykalnymi środkami wypowiedzi i zawierają w przesłaniu rodzaj pozytywnego programu (Zydorowicz, 2005: 70).

Druga to sztuka krytyczna, dla której charakterystyczne jest

problematyzowanie rozmaitych aktualnych zjawisk i dyskursów (...) komentowanie różnych napięć z obrzeży dyskursów, ale nie ich wyjaśnianie, nie neutralizowanie napięć – przeciwnie zadrażnianie ich (...) do takich punktów ekstremalnych, w których rozsadzona zostaje ich logika (Zydorowicz, 2005: 63).

Innymi słowy, sztuka krytyczna oznacza w tym ujęciu niezgodę na sytuację, natomiast sztuka zaangażowana niezgodę i aktywne przeciwdziałanie danej sytuacji (Kozik, 2010).

Inną klasyfikację, mieszczącą się w ramach nurtu zaangażowanego proponuje Katarzyna Niziołek, wyodrębniając sztukę zaangażowaną (aktywistyczną, polityczną), sztukę publiczną oraz sztukę społecznościową (*community art*), traktowaną jako narzędzie rozwoju lokalnych społeczności. Podczas gdy wyróżnikiem sztuki zaangażowanej jest polityczna postawa artysty zmierzającego do wywołania

określonej, zwykle świadomościowej zmiany społecznej, sztukę publiczną charakteryzuje obecność dzieła lub działania w przestrzeni publicznej, sztukę społeczno-sociową zaś – uczestnictwo i współpraca artystów z nie-artystami (Niziołek, 2015).

Zaangażowanie polityczne i społeczne sztuki wielokrotnie w dziejach ludzkości przynosiło efekty tragiczne. Artyści XX wieku, którzy wspierali totalitarne reżimy, przyczynili się do skompromitowania możliwości uczynienia z niej jakiegokolwiek narzędzia społecznego czy politycznego. Od tamtej pory wszelka zmiana wywołana zaangażowaniem sztuki stawała się podejrzana. Ze splotu wstydu i lęku wywołanego skutkami swych działań wyniknęła jej chęć do ponownej alienacji. Wolność od służby społecznej miała znów przywrócić sztuce należyte znaczenie. Traumatyczne doświadczenie „bycia użytym” przyniosło efekt zrywania wszelkich więzi i zależności twórczości artystycznej od polityki, religii, nauki i obyczajowości. Trudno jednak całkowicie uciec sztuce od siły, którą dysponuje.

Każdy skutek kojarzy się z władzą, a posiadania władzy sztuka obawia się najbardziej. Kłopot tylko w tym, że tę władzę ma. Ma władzę nazywania, definiowania, ingerowania w porządku kulturowe, wytwarzania nacisku na elementy struktury społecznej poprzez włączanie ich do artefaktów. A artefakt jest przecież aparatem aktywnie modelującym fragmenty rzeczywistości. Jeżeli polityka jest władzą nazywania, to sztuka taką władzę posiada – być może nawet wbrew własnej woli (Żmijewski, 2007: 17).

W odpowiedzi na opisane wyżej kontrowersje, w latach 90. XX wieku pojawiła się w Polsce wspomniana wyżej sztuka krytyczna, stanowiąca nową odsłonę nurtu zaangażowanego. Polityczność i wiedza stały się jej produktem ubocznym. Twórcy sztuki krytycznej wypracowali sobie stanowisko tych, którzy sądzą i oceniają, stanowisko zaangażowanego obserwatora, wypracowali także własne strategie krytyki społecznej. Jako materię wzięli na warsztat realne sytuacje, a metody ich działań przestały brać rzeczywistość w nawias. Czołowy reprezentant sztuki krytycznej tamtych lat, Artur Żmijewski, w swoim manifestie *Stosowanych sztuk społecznych* pisał:

By rozpoznać rzeczywistość, sztuka nie traktuje jej protekcyjnie, sztuka jest z nią tożsama. (...) Komu i do czego ma dziś służyć sztuka? Czy ma prowadzić dyskusję polityczną zawsze ułomną wobec dyskursu filozofów i socjologów? Odpowiedź brzmi: tak, ma prowadzić taką dyskusję. Dyskusję cenną, ponieważ umie się posługiwać odmiennymi strategiami, jest za pan brat z intuicją, wyobraźnią i przecuciem (Żmijewski, 2007: 17).

O ile w Polsce lat 90. XX w. sztuka krytyczna była dominującym prądem sztuki współczesnej, o tyle jej zaangażowanie ograniczało się na ogół do współtworzenia publicznego dyskursu z pozycji świata sztuki. Dopiero pierwsza dekada XXI wieku, wraz z większym zainteresowaniem partycypacją publiczną, przeniosła punkt ciężkości praktyk artystycznych w stronę oddolnego kreowania zmiany społecznej poprzez współpracę artystów z nie-artystami: społecznościami lokalnymi, organizacjami pozarządowymi czy aktywistami (Niziołek, 2015). Działania te zazwyczaj sytuują się w obszarze *community art*.

Jej powstanie datowane jest na lata 60. ubiegłego stulecia i związane jest ściśle z przemianami społeczno-kulturowymi tamtego okresu. Prekursorem tych działań

był teatr uliczny Jubilee Arts z Birmingham. Idea *community art* nawołuje do traktowania kultury i sztuki jako sposobu na obalenie politycznych i klasowych barier dzielących społeczeństwo. Kultura i sztuka rozumiane są przez *community art* jako wspólna praca i twórczość, a ich rolą jest wspieranie zmian na rzecz bardziej sprawiedliwego społeczeństwa. Uczestnictwo w kulturze oznacza bowiem możliwość jej współtworzenia, a także wolność wyrażania indywidualnej i kulturowej tożsamości przez jednostki i grupy. *Community art* angażuje się na rzecz tak rozumianej demokracji kultury i sztuki, będąc jednocześnie deklaracją powstrzymywania się przed traktowaniem artysty czy działacza społecznego jako ostatecznego autorytetu w rozstrzygnięciu o znaczeniach otaczającej rzeczywistości. Zamiast tego staje się on raczej akuszerem, inicjatorem wspólnych działań (Ptak, 2008).

Działania *community art* przyjmują zazwyczaj formę, która w bezpośredni i wyraźny sposób staje się częścią społecznych wydarzeń i otwiera nową przestrzeń do toczącej się społeczno-politycznej debaty. Modus działania wynika natomiast ze sposobu formułowania problemu w języku określonej grupy, czemu podporządkowany jest również sposób realizacji. Wspólne działanie w kulturze ma wedle *community art* odpowiadać na problemy, które „tu i teraz” dotyczą konkretnych osób i grup. Ostateczna forma, jaką przybierają działania *community art* angażujące artystę oraz społeczność, jest nieodłączna od prowadzącego do niej procesu. Również czas trwania projektu ściśle wynika z danego kontekstu. Działania interwencyjne są zazwyczaj przeprowadzane szybko, tak aby były jak najbardziej skuteczne. Inaczej jest w przypadku, w którym projekt nie jest podporządkowany ściśle określonej efektowi, a wynikać ma ze wspólnej pracy, dzielenia długotrwałych doświadczeń i celów uwzględniających niepowtarzalność rodzącej się w tym czasie społeczności.

Projekty *community art* wymagają na ogół zdobycia wzajemnego zaufania, które poprzedzają długie rozmowy i spotkania artysty z uczestnikami (Ptak, 2008). Praca artysty *community art* rozpoczyna się od stworzenia członkom zbiorowości możliwości do wyrażania własnych opinii, a kończy na wykreowaniu trwałych relacji społecznych, struktur organizacyjnych oraz przestrzennych (Rogozińska, 2009). Rola artysty w nurcie *community art*, poza aktem twórczym obejmuje również działalność organizacyjną, gromadzenie informacji, negocjacje, spotkania i udział w codziennym życiu danej zbiorowości. Artysta staje się zatem również uczestnikiem kultury społeczności, w której przeprowadza swoje działania (Ptak, 2008).

Art based research – sztuka jako narzędzie nauki

Prowadząc namysł nad powiązaniem sztuki a nauką, nie sposób nie wspomnieć o nurcie *art based research* (ABR), który co prawda nie musi być bezpośrednio związany z kontekstem sztuki zaangażowanej w perspektywie *action research*, natomiast historycznie przeciera szlaki pomiędzy tymi dwoma obszarami.

W pewnym uproszczeniu, ABR polega na

wykorzystaniu poznawczego potencjału różnych dziedzin sztuki i przejawów aktywności artystycznej w diagnozowaniu, rozumieniu i interpretowaniu aktualnych, istotnych

problemów społecznych. Nie jest to jednak badanie sztuki i aktywności artystycznej jako takiej, ale posłużenie się nią jako medium poznania naukowego lub społecznego badania i działania (Kubinowski, 2013: 207).

Art based research w badaniach jakościowych sankcjonuje przekonanie o tym, że sztuka jest również praktyką poznawczą. Dojrzewało ono w ciągu ostatnich dekad, wraz z pojawianiem się istotnych dla humanistyki zwrotów – refleksyjnego, narracyjnego, wizualnego czy performatywnego (Kosińska, 2016). Już w latach 70. ubiegłego stulecia zachwiana została pozycja badacza jakościowego, co zbiegło się z opisywanymi przez Yvonnę S. Lincoln i Normana K. Denzina historycznymi fazami rozwoju metod badań jakościowych, wśród których wyłoniono fazę rozmytych gatunków (Denzin, Lincoln, 2009). Na konstytuowanie się ABR miały również wpływ studia kulturowe (Willis, 2005), w których sztuka obecna była niemal od początku rozbudowywania i tworzenia ich metodologii, gdzie pojęcia estetyczne i sposób charakterystyczny dla działań artystycznych zaczęły być używane do badania realnego świata. Sztuka stała się dla studiów kulturowych zarówno narzędziem, jak i twórczą analogią, a tym samym została uznana za równie dobrą w tworzeniu sensów, jak inne kategorie poznawcze (Kosińska, 2016).

Art based research wykorzystuje sztukę jako komplementarną część badań, mając swoje źródło w paradygmacie badań jakościowych w naukach społecznych. Szczególne znaczenie ma tu pytanie o to, w jaki sposób doświadczenie sztuki może wzbogacać pracę badawczą oraz w jaki sposób sztuka może przekazywać wiedzę. Zwolennicy ABR wychodzą z założenia, że z poziomu twórczości można dotrzeć do doświadczenia przed-językowego. W takim ujęciu sztuka i obcowanie z nią ma głęboko afektywny i empatyczny wymiar, wykraczający poza świadome procesy kognitywne. Sztuka pozwala przeżyć poruszane problemy, utrwalić wiedzę na ich temat oraz wzbogacić procesy rozumienia wykraczającego poza tę wiedzę (Sporadyk, 2021).

Działania twórcze, łączące współpracę artystów i np. psychologów czy socjologów, mogą być podstawą zupełnie nowych, opartych na sztuce sposobów gromadzenia informacji, w których wypowiedź artystyczna staje się źródłem danych, jakich z różnych powodów (np. zahamowań osób badanych, ograniczonych możliwości werbalizacji czy różnego rodzaju tabu) w inny sposób nie udałoby się zdobyć. Naczelną ideą tak rozumianych badań jest twierdzenie, że wypowiedź artystyczna może być wiarygodnym źródłem informacji. Ponadto sztuka jest medium, dzięki któremu wizualizowanie i opracowywanie danych, a także popularyzacja wyników prac, mogą stać się dostrzeżone również poza społecznością akademicką. I co najważniejsze – uczestnicy badań mogą wypowiedzieć się przez własną twórczość. Sztuka w *art based research* staje się bowiem narzędziem umożliwiającym poruszanie się w obrębie myślenia symbolicznego i metaforycznego, do którego podczas normalnego wywiadu badacz ma ograniczony dostęp. Otwiera też możliwość badania odbierania rzeczywistości w sposób wielozmysłowy. Dzielenie doświadczenia i empatii oraz cielesnych sposobów rozumienia i funkcjonowania tego, co nas otacza, możliwe jest właśnie dzięki aspektom sztuki, poprzez działania plastyczne, teatralne czy literackie, wykorzystywane zarówno przy tworzeniu, jak i odbieraniu artystycznego komunikatu (Sporadyk, 2021).

Jak pisze Susan Finley, w naukach społecznych, zwłaszcza od czasów postmodernizmu, można zaobserwować dążenie ku badaniom coraz bardziej zaangażowanym w problemy społeczne i zorientowanym na działanie oraz ku zaangażowanej, wspierającej rozwój społeczeństwa sztuce. Jakościowe badania społeczne są jej zdaniem coraz częściej definiowane jako badania ukierunkowane na zmianę konkretnego fragmentu rzeczywistości. W przypadku badań posługujących się sztuką, tym, co je wyróżnia, a zarazem stanowi o ich zaangażowanym charakterze, jest roszczenie do uznania sztuki za dziedzinę równie skuteczną w procesie odkrywania wiedzy, co nauka. Badacze posługujący się sztuką przekraczają granice tradycyjnie rozumianej nauki, poddając w wątpliwość uprzywilejowane, oparte na języku, sposoby poznania (Finley, 2009).

Action research jako sposób na zmianę rzeczywistości

Badania w działaniu (*action research*) zasadniczo opierają się na synergii rozumiejącego poznawania i konstruktywnego zmieniania i są wyrazem nauki społecznej zorientowanej praktycznie. Impulsem do ich wykorzystania staje się zazwyczaj rozpoznanie problemu czy kryzysu w konkretnym organizmie społecznym oraz intencja wsparcia w jego transformacji. Efektywność tak rozumianych badań ocenia się poprzez ewaluację praktycznej skuteczności zaprojektowanych i wdrażanych zmian, natomiast korzyści poznawcze są tu produktem wtórnym, choć również znaczącym dokonaniem naukowym (Kubinowski, 2020).

Poprzez *action research*, którego teoretycznych początków doszukiwać się można u Kurta Lewina, rozumie się cały zbiór metod badawczych, których istotną cechą jest uznanie najwyższej kompetencji członków danej społeczności do rozumienia jej własnych prawideł. Przedstawiciele tego nurtu, zamiast narzucać swoje interpretacje i propozycje rozwiązań, starają się przede wszystkim usłyszeć i zrozumieć członków społeczności, które zamierzają badać. *Action research* odznacza się rezygnacją z teoretycznych modeli badawczych na rzecz uznania badanej zbiorowości za zdolną do definiowania tego, co jest dla niej ważne. Sprowadza się raczej do wspierania społeczności w radzeniu sobie z problemami definiowanymi w taki sposób, w jaki ona sama je postrzega, zamiast klasycznego decydowania, co jest problemem i wymyślania za nią rozwiązań. (Góral i in., 2019).

Tym, co charakteryzuje podejście *action research* jest założenie, że poznanie możliwe jest poprzez działanie. Badania w działaniu mają zazwyczaj charakter emancypacyjny, zarówno w wymiarze badawczym, jak i przedmiotowym. Dwa główne założenia odróżniają nurt badań w działaniu od pozostałych metod badawczych: po pierwsze, realizowane są w partnerskiej relacji z badanymi – ci, którzy w tradycyjnym podejściu są przedmiotem dociekań naukowych, stają się równoprawnymi partnerami w procesie badania; po drugie, pozwalają zgłębiać i zmieniać na lepsze rzeczywistość organizacyjną i społeczną (Góral i in., 2019).

Podejście *action research* zakłada zarówno podejmowanie działania, jak i tworzenie wiedzy lub teorii opartej na tym działaniu (Coghlan, 2019). Rezultatem badań w działaniu ma być więc nie tylko nowa wiedza, ale też konkretne działanie – praktyczny rezultat, nad którym badający podejmuje refleksję. To perspektywa

odmienna od tradycyjnego sposobu realizowania badań naukowych, nakierowanych na rozumienie rzeczywistości organizacyjnej bez intencji ingerencji w jej przebieg (Góral i in., 2019). W ramach *action research* badacz dąży zatem do połączenia działania i refleksji, praktyki i teorii, poprzez współpracę z badanymi, pomocną w dążeniu do osiągnięcia praktycznych rozwiązań problemów, z jakimi się zmagają. Są to działania zorientowane na poprawę sytuacji badanych wspólnot, a ich celem jest stworzenie praktycznych rozwiązań i nowych sposobów ich rozumienia.

Zaczątki koncepcji *action research* sięgają początków XX w. i filozofii pragmatycznej. U jej podstaw stoi twierdzenie, że człowiek nadaje znaczenie swojemu życiu poprzez aktywną interakcję z otaczającą rzeczywistością społeczną, którą może zmieniać dzięki swoim działaniom (Almeder, 1986). Drugim filarem badań w działaniu jest deweyowska idea demokracji, oparta na komunikacji i społecznym konsensusie. Demokracja jest według Johna Deweya sprzęgnięta z edukacją, która czyni ludzi wolnymi i wpływa na reformy społeczne oraz postęp. Dewey uważał też, że rozumienie polega na działaniu i obserwowaniu jego efektów, a następnie na analizie i nadawaniu sensu swoim doświadczeniom. Proces ten ma formę cykliczną, w której działania poddaje się analizie, wyciąganiu wniosków teoretycznych, a następnie podejmuje się ponowne działanie. Jego zdaniem działanie i refleksja są elementami nierozłącznymi (Dewey, 1916).

Za ojca *action research* uznaje się natomiast niemiecko-amerykańskiego psychologa społecznego Kurta Lewina (1890–1947), którego ambicją było połączenie teorii naukowej z praktyką organizacyjną. Jako Żyd i uchodźca z nazistowskich Niemiec poszukiwał on w swoim projekcie możliwości upełnomocnienia grup defaworyzowanych (Johansson, Lindhult, 2008). Wypracowana przez niego metoda miała pozwalać na rozwiązywanie praktycznych problemów organizacyjnych, przy jednoczesnym poszukiwaniu prawideł rządzących życiem społecznym. Umożliwiają to cykle planowania, działania oraz poszukiwania danych na temat rezultatów tego działania. Badania w działaniu w ujęciu Lewina to „sposoby, w jakie grupy ludzi organizują warunki, które pozwoliłyby im na uczenie się nawzajem ze swoich doświadczeń i na dzielenie się tymi doświadczeniami z innymi” (McTaggart, 1991: 170). Podejście Kurta Lewina, nazywane przez niego samego „racjonalnym zarządzaniem społecznym” lub „społeczną inżynierią” dało podwaliny rozwojowi demokracji przemysłowej, polegającej na angażowaniu pracowników w zmianę organizacyjną (Góral i in., 2019).

Podstawowy cykliczny model badań w działaniu zakładał według Lewina pięć faz:

- zbieranie i analizę faktów dotyczących zidentyfikowanego problemu;
- planowanie sposobów rozwiązania problemu;
- działanie polegające na wdrożeniu zmiany;
- obserwację i analizę skutków wprowadzenia zmiany;
- refleksję nad skutecznością rozwiązania problemu i ponowne działanie.

Co wydaje się istotne, Lewinowi zależało nie tylko na badaniu procesów społecznych, ale przede wszystkim na zwiększaniu poczucia własnej wartości grup defaworyzowanych społecznie i pomocy w dążeniu do uzyskania przez nie niezależności (Góral i in., 2019).

Przedstawione powyżej fazy modelu *action research* stanowią jedynie pewien zarys następujących po sobie działań. W rzeczywistości przeplatają się one ze sobą, zachodząc na siebie i płynnie się przenikając. O ile w klasycznych podejściach badawczych proces badawczy jest sekwencją wyodrębnionych sztywno zabiegów metodologicznych, w badaniach w działaniu proces badawczy współtowarzyszy zjawiskom społecznym, mającym swoją własną wewnętrzną logikę, wobec czego podlega nieustannym modyfikacjom, w zależności od potrzeb grupy. Konsekwencją takiego podejścia jest płynność kryteriów rzetelności i poprawności badawczej, chociażby w odniesieniu do tego, co jest, a co nie jest przedmiotem badania, co jest, a co nie jest efektem działania badacza. Proces badawczy stanowi tu cykl działań, które nie mają jasnych ograniczeń czasowych, a eksploracja badanej rzeczywistości przebiega stale (Dutkiewicz, 2011).

W ramach badań w działaniu istnieje wiele rozmaitych podejść. Dzieli się one na dwa główne nurty: pragmatyczny i emancypacyjny. Nurt pragmatyczny (nazywany też tradycyjnym), wywodzący się bezpośrednio z myśli Kurta Lewina i Johna Deweya, nastawiony jest głównie na udoskonalenie działania organizacji, współpracę i dialog. Wiedza zdobywana w toku badań staje się praktycznym narzędziem rozwiązywania problemów społecznych. Natomiast nurt emancypacyjny, reprezentowany przez Paola Freire, kieruje swoje działania na transformację w sferze wartości, polegającą na odkrywaniu i zwalczaniu sił ograniczających człowieka i na rozwoju jego krytycznej świadomości w zakresie zwalczania tych ograniczeń. W tym nurcie umieścić można partycypacyjne badania w działaniu, nastawione na walkę ze społecznymi patologiami, jak wyzysk czy nierówności społeczne. Poprzez partycypację podkreśla się w tym nurcie proces zaangażowania uczestników oraz negocjację znaczeń między zaangażowanymi stronami w zakresie możliwości przezwyciężenia problemu (Góral i in., 2019).

Innym rozróżnieniem w obrębie *action research* są strategie działania, wśród których znajdują się: indywidualne badania w działaniu (1st person *action research*), charakteryzujące się samodzielnymi studiami badacza nad własną praktyką; kolektywne badania w działaniu (2nd person *action research*), angażujące dwie lub więcej osób i zakładające tworzenia się społeczności badaczy oraz społeczne badania w działaniu (3rd person *action research*), odnoszące się do procesów pomiędzy ludźmi, którzy nie mają ze sobą bezpośredniego kontaktu – jego celem jest rozszerzenie relatywnie małych projektów badań i zwiększenie ich wpływu (Góral i in., 2019).

Realizacja *action research* możliwa jest na wiele sposobów, a ich katalog ulega ciągłej zmianie i poszerzeniu. Do najpopularniejszych zaliczyć można: *action research*, *participatory action research*, YPAR – *participatory action research with youth*, *action science*, *collaborative action research*, *cooperative inquiry*, *educative research*, *appreciative inquiry*, *self-study*, *emancipatory praxis*, *community based participatory research*, *teacher research*, *participatory rural appraisal*, *feminist action research*, *feminist, antiracist participatory action research*, *advocacy activist/militant research*, *critical participatory action research*, *clinical inquiry*, *collaborative management research*, *critical utopian action research* czy *insider action research* (Coghlan, Brannick, 2014).

Action research i sztuka zaangażowana – wspólny horyzont

Przyglądając się założeniom sztuki zaangażowanej, zwłaszcza tej, która konkretyzuje się w nurcie *community arts*, można zauważyć wiele podobieństw z koncepcją badań *action research*. Zarówno sztuka zaangażowana, jak i *action research* opierają się na podobnych ideach – partycypacji, zmianie społecznej i ingerowaniu w rzeczywistość. Można by zatem założyć, że te dwa podejścia, jedno artystyczne, a drugie badawcze, da się połączyć w przedsięwzięcia artystyczno-badawcze. Aby było to jednak możliwe, konieczne jest spełnienie pewnych warunków. Po pierwsze artysta i badacz powinni znać i rozumieć warsztat pracy obu obszarów działań – zarówno sztuki zaangażowanej, jak i badań *action research*. Powinni też cechować się podobną wrażliwością społeczną. Po drugie muszą współpracować ze sobą w trakcie całego procesu – od zapoznania się z daną społecznością, wysłuchania jej głosów i skonkretyzowania problemu, poprzez wspólne z podmiotami działań ustalenie planu zmiany, wdrożenie jej, a następnie namysł i analizę skutków tych działań oraz wprowadzanie następnych. Zadania artysty i badacza w tak rozumianym wspólnym przedsięwzięciu są komplementarne – choć obojgu przyświeca ten sam cel, każdy z nich odpowiedzialny jest za inny aspekt funkcjonowania projektu. Artysta dba o naturę estetyczną działań i jej wymiar należący do sztuki, natomiast badacz musi cechować się znajomością metodologii *action research* i umiejętnością prowadzenia tego typu badań. Oczywiście, może się zdarzyć, że artysta jest jednocześnie badaczem, należy jednak pamiętać, że aby mówić o wykorzystaniu w działaniu artystycznym *action research*, muszą mieć miejsce badania, które wymagają od artysty kompetencji metodologicznych.

Twórcy działający w nurcie sztuki zaangażowanej często widzą siebie samych jako badaczy społecznych. Ich wiedza niejednokrotnie zresztą wykracza daleko poza ramy artystycznego warsztatu i historii sztuki, sytuując się na styku ekonomii, polityki, socjologii i różnego rodzaju praktyk społecznych. Bliżej im do antropologów niż do artystów w klasycznym, akademickim rozumieniu. Dlatego też postrzeganie ich twórczości w optyce *action research* stanowić może dla nich atrakcyjną alternatywę.

Istotną zaletą badań w działaniu jest ich dyspozycja do systematycznej obserwacji działań twórczych. W toku *action research* badacz i artysta mogą na bieżąco rejestrować i analizować zachowania osób biorących udział w procesie (twórczym), kierunek ich myślenia, reakcje emocjonalne uczestników towarzyszące poszczególnym etapom procesu twórczego oraz klarowanie się celów, które również w trakcie tego procesu ulegają przeformułowaniu. Jak pisze Krzysztof Szmidt,

możemy wobec tego być świadkami materializowania się myśli twórczej i powstawania dzieła, będącego rezultatem tej myśli. A zatem: badania w działaniu dobrze służą badaniu procesu twórczego, a nie – jak inne strategie – tylko wytworów twórczości (Szmidt, 2013: 649).

Wspólnym horyzontem *action research* i sztuki zaangażowanej jest społeczność, w której za sprawą artystycznych zabiegów ma nastąpić transformacja. Uczestnicy tak rozumianego artystyczno-badawczego projektu są tu głównymi ekspertami od

spraw, które ich dotyczą, a zarazem współbadaczami i artystami. Są oni zarówno materia artystycznych działań, ich współtwórcami, jak również głównymi beneficjentami zmian, które dzięki metodologii *action research* mają szansę stać się trwałe. Umieszczenie społeczności uczestników w centrum działań i oddanie im podmiotowości wymaga zarówno od artysty, jak i badacza przyjęcia odpowiedniej postawy – otwartości, zrozumienia i autentycznej chęci pomocy w dokonującej się zmianie.

Przyjęcie optyki *action research* może być dla artysty sporym wyzwaniem. Ów cykl planowania, działania i ustalania faktów na temat rezultatu działania, którym charakteryzuje się *action research* (Lewin, 2010) wymaga od twórcy pokory, ukazującej się w przyjęciu perspektywy społeczności, z którą pracuje oraz elastyczności, przejawiającej się w dyspozycji do nieoczekiwanych zmian kierunku działań, zgodnie z wolą i potrzebami tej społeczności.

Można by rzec, że *action research* weryfikuje prawdziwe intencje artysty zaangażowanego – oddzielając autentyczną potrzebę dążenia do społecznej zmiany za pomocą artystycznych narzędzi od własnych ambicji i używania problemów społecznych oraz ich aktorów do zaspokajania własnego ego. Weryfikuje też podejście do drugiego człowieka jako samodecydującego za siebie podmiotu i partnera, a nie tylko materii działań artystycznych. Manifestuje się to w adekwatności proponowanych działań do potrzeb ich uczestników, ich kompetencji, a także do lokalnego kontekstu.

Historyczka sztuki Claire Bishop zwraca uwagę na fakt, że sztuka społecznie zaangażowana nie zawsze powstaje w porozumieniu z osobami zainteresowanymi (Bishop, 2015). Aby uczynić ją zaangażowaną i w tym zaangażowaniu skuteczną, artyści niejednokrotnie uciekają się do brutalnych działań wobec uczestników swoich projektów. Za przykład niech posłużą prace Santiago Sierry – choćby *250 cm Line Tattooed on 6 Paid People* (1999), w której artysta wynajął sześciu młodych Kubańczyków, po czym wytatuował na ich plecach prostą linię. Poprzez reprodukcję niesprawiedliwości, finansowej zależności i nadużyć, Sierra odtworzył w swojej pracy mechanizmy, którymi gardzi, aby poddać je krytyce. Inny przykład to performans Christophera Schlingensiefela (*Bitte liebt Österreich!*; 2000), performans wykorzystujący formułę reality show, w którym wzięli udział imigranci starający się o azyl w Austrii: w ustawionych w centrum Wiednia kontenerach zamieszkała grupa osób stale filmowana przy pomocy kamer, z których obraz transmitowano na żywo. Artysta zachęcał Austriaków do cotygodniowego głosowania, w wyniku którego deportowano kolejnych spośród uczestników projektu. Takie prace mają na celu nie tyle wywołanie bezpośredniej zmiany, co wytworzenie krytycznej świadomości poprzez odkrywanie tego, co społeczeństwo wolałoby ukryć. W efekcie dzieła te wyzwalają w nas wstyd i poczucie, że mimo wszystko powinniśmy jakoś zareagować, ponieważ to my jako członkowie społeczeństw popełniamy przestępstwa, których stajemy się świadkami (Malzacher, 2018). Powyższe przykłady, które weszły już do kanonu sztuki współczesnej, a w podręcznikach do historii sztuki najnowszej opisywane są jako egzemplifikacje niezwykle skutecznych społecznie i politycznie działań artystycznych, mogą jednak budzić zastrzeżenia natury moralnej. Wiele spośród tego rodzaju projektów opiera się na fasadowej, pozorowanej partycypacji lub przemocowej interwencji (Niziołek, 2015), a badacze nie bez powodu nazywają

ją „piekłami” (Bishop, 2015), „tyranią” (Cooke, Kothari, 2001) czy „koszmarem” (Miessen, 2019).

Metodologia *action research* mogłaby stać na straży tego rodzaju nadużyć, jednocześnie sprawiając, że skuteczność artystycznych działań partycypacyjnych wzmocniona zostaje badaniami i ciągłą ewaluacją zmierzającą w kierunku dokonania realnej poprawy rzeczywistości, w której funkcjonuje społeczność. Sztuka zaangażowana wnieść może z kolei potencjał narzędzi artystycznych, dzięki którym analizy *action research* zostają poszerzone o aspekty pozawerbalne i trudne do uchwycenia w tradycyjnie rozumianych badaniach społecznych. Tak rozumiana współpraca mogłaby przynieść obopólną korzyść zarówno działaniom artystycznym, jak i badawczym. W tym sensie przedstawiona powyżej koncepcja wykracza poza formułę *art based research*, w której środki artystyczne wykorzystywane są przez badaczy jako medium naukowego poznania. Pokazuje raczej nowe pole współpracy, w której badacze i artyści stają się partnerami i wnosząc do kolektywnego działania kompetencje ze swoich dziedzin, wspólnie realizują zamierzony cel.

Bibliografia

- Almeder, R. (1986). A Definition of Pragmatism. *History of Philosophy Quarterly*, 3(1): 79–87.
- Bishop, C. (2015). *Sztuczne piekła. Sztuka partycypacyjna i polityka widowni*. Warszawa: Fundacja Nowej Kultury Bęc Zmiana.
- Coghlan, D. (2019). *Doing Action research in Your Own Organization*. London: SAGE Publications Ltd., Thousand.
- Coghlan, D., Brannick, T. (2014). *Doing Action research in Your Own Organization*. London: SAGE.
- Cooke, B., Kothari, U. (2001). *Participation. The new tyranny?* London, New York: Zed Books.
- Denzin, N. K., Lincoln, Y. S. (2009). *Dziedzina i praktyka badań jakościowych*. W: N. Denzin, Y. Lincoln (red.), *Metody badań jakościowych*. Tom 1. Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN: 19–62.
- Dewey, J. (1916). *Democracy and Education*. New York: Macmillan.
- Dutkiewicz, M. (2011). Metodologiczny kontekst badań aktywizujących. *Animacja Życia Publicznego. Zeszyty Centrum Badań Społeczności i Polityk Lokalnych*, 2(5): 4–6.
- Finley, S. (2009). *Badania posługujące się sztuką. Rewolucyjna pedagogika oparta na performansie*. W: *Metody badań jakościowych*. Tom 2. W: N. Denzin, Y. Lincoln (red.), Warszawa: PWN: 57–77.
- Góral, M., Jałocha, B., Mazurkiewicz, G., Zawadzki, M. (2019). *Badania w działaniu. Książka dla kształcących się w naukach społecznych*. Kraków: WUJ.
- Johansson, A.W., Lindhult, E. (2008). Emancipation or Workability?: Critical Versus Pragmatic Scientific Orientation in Action research. *Action research*, 6(1): 95–115.
- Kosińska, M. (2016). Między autonomią a epifanią. Art based research, badania jakościowe i teoria sztuki. *Sztuka i Dokumentacja*, 14.

- Kozik, A. (2010). Sztuka zaangażowana a antropologia zaangażowana. Rozważania w kontekście badań terenowych w Stoczni Gdańskiej. *Zeszyty Naukowe Uniwersytetu Jagiellońskiego. Prace Etnograficzne*, 38.
- Kubinowski, D. (2013). *Idiomatyczność – synergia – emergencja. Rozwój badań jakościowych w pedagogice polskiej na przełomie XX i XXI wieku*. Lublin: Makmed.
- Kubinowski, D. (2020). *Trajektorie legitymizacji naukowej innowacyjnych metod pedagogicznych badań jakościowych: badanie w działaniu, badanie przez sztukę, autoetnografia*. W: J. Madalińska-Michalak, A. Wiłkomirska (red.), *Pedagogika i edukacja wobec kryzysu zaufania, wspólnotowości i autonomii*. Warszawa: WUW: 443–457.
- Lewin, K. (2010). *Badania w działaniu a problem mniejszości*, W: H. Cervinkova, D. Gołębnik (red.), *Badania w działaniu: Pedagogika i antropologia zaangażowane*, przekł. R. Ligus. Wrocław: Wydawnictwo Naukowe DSW: 5–18.
- Malzacher, F. (2018). *Pisuar wraca do ubikacji*, W: F. Malzacher (red.), *Prawda jest konkretna. Artystyczne strategie w polityce*. Warszawa: Fundacja Nowej Kultury Bęc Zmiana.
- McTaggart, R. (1991). Principles for Participatory Action research. *Adult Education Quarterly*, 41(3): 168–187.
- Miessen, M. (2019). *Koszmar partycypacji*. Warszawa: Fundacja Nowej Kultury Bęc Zmiana.
- Niziołek, K. (2015). *Sztuka społeczna. Koncepcje – dyskursy – praktyki*. Białystok: Fundacja Uniwersytetu w Białymstoku.
- Ptak, A. (2008). *Community arts: wprowadzenie do idei*. W: I. Kurz (red.), *Lokalnie: animacja kultury/community arts*. Warszawa: WUW: 36–52.
- Rogozińska, A. (2009). Animacja kultury a zmiana społeczna. *Kultura Współczesna*, 4: 90–102.
- Sporadyk, M. (2021). Poza tekst? W stronę badań opartych na sztuce. *Elementy. Sztuka i Design*, 1.
- Szmidt, K. (2013). *Pedagogika twórczości*. Sopot: Gdańskie Wydawnictwo Psychologiczne.
- Willis, P. (2005). *Wyobraźnia etnograficzna*, tłum. E. Klekot. Kraków: WUJ
- Zydorowicz, J. (2005). *Polska sztuka krytyczna wobec przemian kultury po 1989 roku*. Warszawa: NCK
- Żmijewski, A. (2007). Stosowane sztuki społeczne. *Krytyka Polityczna*, 11/12.

Abstrakt

Współcześnie coraz częściej w badaniach jakościowych nawołuje się do wychodzenia poza sztywne kanony metodologiczne i poszukiwań badawczych rozwiązań poza utartymi dotąd ścieżkami (np. etnografia performatywna, etnografia CAP, pisanie jako metoda badawcza). Ostatnie dziesięciolecia ukonstytuowały także *art based research*, czyli jakościowe badania oparte na sztuce, wykorzystujące procesy artystyczne w celu zrozumienia i wyrażenia subiektywności ludzkiego doświadczenia. Przenikanie się nauki i sztuki może prowadzić do interesujących badawczo wniosków, stąd też pojawia się prezentowana w niniejszym artykule koncepcja połączenia sztuki zaangażowanej i *action research* we wspólnych działaniach.

Słowa kluczowe: *art based research*, *action research*, sztuka zaangażowana

*Weronika Plińska**Dominika Tomczewska-Iskrzycka*

Uniwersytet Pedagogiczny w Krakowie

Wywiad narracyjny zorientowany biograficznie jako metoda badawcza: przykład badań nad biografiami polskich twórczyń komiksu

Wprowadzenie

Celem artykułu jest ukazanie tego, jak narzędzia badawcze stosowane tradycyjnie w naukach społecznych mogą znaleźć swoje zastosowanie także w badaniach nad sztuką. Artykuł prezentuje badania Dominiki Tomczewskiej-Iskrzyckiej przeprowadzone w ramach jej pracy magisterskiej pt. *Biografie polskich twórczyń komiksu*, napisanej pod kierunkiem Weroniki Plińskiej i obronionej z wyróżnieniem na kierunku Sztuka i Edukacja w Instytucie Malarstwa i Edukacji Artystycznej UP w 2022 roku. Główną metodą wykorzystaną w badaniach, będących przedmiotem tego artykułu, jest wywiad narracyjny zorientowany biograficznie. W artykule opisujemy to narzędzie metodologiczne oraz jego modyfikację dokonaną przez badaczkę. Prezentujemy także wnioski płynące z badań nad biografiami współczesnych, polskich twórczyń komiksu.

Czym jest komiks?

Komiks to „celowa sekwencja sąsiadujących ze sobą obrazów plastycznych i innych, służąca przekazywaniu informacji i/lub wywołaniu reakcji estetycznej u odbiorcy” – tak brzmi definicja sformułowana przez Scotta McClouda (2015: 9), którą zawarł w opracowaniu zatytułowanym *Zrozumieć komiks*, będącym jednym z najbardziej znanych opracowań przybliżających komiks jako gatunek na poły literacki, a na poły posługujący się przedstawieniem graficznym, oparty jednak na jedności ikonolin-gwistycznej (Wróblewski, 2010: 153). Choć korzenie komiksu są niewątpliwie literackie, sam gatunkiem *stricte* literackim nie jest.

Komiks stał się popularny w okresie narodzin kultury masowej, czemu towarzyszył dynamiczny rozwój prasy. Z powodu tego związku, rysownikom i scenarzystom komiksów długo odmawiano statusu artystów, a samo medium utożsamiano jedynie z humorystycznymi historyjkami. Tymczasem, współczesne komiksy głównego nurtu w Polsce to zwykle komiksy autorskie, gdyż zawód „komiksiarza”, czyli etatowego „rysownika komiksów” właściwie u nas nie istnieje. W Polsce niewiele

osób utrzymuje się z rysowania komiksów, toteż często są one tworzone „po godzinach”. Co ważne, rynek polskiego komiksu jest zdominowany raczej przez twórców męskich, zwykle tworzących dla dorosłego odbiorcy. W polskim środowisku komiksowym pojawia się jednak coraz więcej kobiet, a zainteresowanie ich twórczością rośnie.

Wywiad narracyjny zorientowany biograficznie jako metoda badawcza

Wywiad jako metodę badawczą stosuje się w jakościowych badaniach społecznych, m.in. w socjologii czy w antropologii kulturowej, ponieważ dostarcza on informacji nie tylko na temat określonych wydarzeń, ale przede wszystkim na temat motywów i poglądów osób biorących w nich udział (Hammerslay, Atkinson, 2000: 132–134). Rozmówca, uczestnicząc w wywiadzie, dokonuje własnego, subiektywnego opisu zjawisk, których badania dotyczą. Choć część zdobytej w ten sposób wiedzy nie zawsze musi odpowiadać rzeczywistości, stanowi ona cenne i ważne źródło informacji o danej grupie i tworzących ją jednostkach.

Wywiad narracyjny zorientowany biograficznie jest stosowany szczególnie w obszarze socjologii. Metoda biograficzna, początkowo stosowana w socjologii miasta przez jej znakomitego przedstawiciela w osobie Floriana Znanieckiego, a z czasem także w badaniach nad historią społeczną, jest, jak można wywnioskować z pracy Kai Kaźmierskiej (1997), precyzyjnie skonstruowaną metodą badania ludzkich życiorysów, mającą przynieść efekt w postaci zbioru ciągłych narracji, których opracowanie prowadzi do kolejnego kroku, jakim jest stworzenie ich typologii.

Celem tej metody badawczej jest zatem pozyskanie narracji czyli opowieści o życiu jednostki, którą następnie badaczka analizuje w oparciu o przyjęte założenia (Kaźmierska, 1997: 35). W odróżnieniu od klasycznego wywiadu kwestionariuszowego, stosowanego zarówno w socjologii, jak i w badaniach antropologicznych, wywiad narracyjny nie zakłada prostego schematu pytanie–odpowiedź, ale otrzymanie swobodnej opowieści, której snucie jest jedynie „wspomagane” przez osobę badacza. Jak pisze Kaja Kaźmierska, „respondenta” zastępuje tutaj narrator, który udziela informacji o swoim życiu, zwracając uwagę słuchacza na jego konkretne momenty.

Klasyczny wywiad narracyjny zakłada, że narrator opowie swoją biografię w porządku chronologicznym. Pozwala to na spojrzenie całościowe, a także na śledzenie rozwoju wydarzeń jako splecionego ze sobą ciągu, nie zaś pojedynczych punktów na osi czasu, co ułatwia zauważenie powiązań pomiędzy nimi (Kaźmierska, 1997: 38). Klasyczny wywiad narracyjny składa się z kilku faz:

1. Początek wywiadu – nie jest zwykle utrwalany, ale jest niezwykle ważnym etapem. Zadaniem badacza jest tutaj stworzenie przyjaznej, swobodnej atmosfery, w której narrator będzie mógł poprowadzić swoją opowieść, a także oswoić się z urządzeniem, za pomocą którego wywiad jest nagrywany.
2. Faza „stymulacji” – etap ten polega na wyjaśnieniu narratorowi, czego badacz od niego oczekuje, a także uczuleniu go na fakt, że w przypadku wywiadu narracyjnego bardzo ważne dla badacza jest usłyszenie osobistej opowieści narratora dotyczącej jego osobistych przeżyć, przekonań, poglądów, nie zaś np. grupy, do której dana osoba należy.

3. Faza „narracji” – powinna być swobodna, nieprzerywana przez badacza i spontaniczna. Etap ten może być trudny dla narratora, gdy np. nie wie on, jak płynnie poprowadzić swoją opowieść lub dotyka trudnych dla siebie spraw, traumatycznych przeżyć, itp. Ta faza bywa trudna także i dla badacza, gdyż wymaga od niego długiego i cierpliwego wysłuchania narracji bez jej przerywania.
4. W kolejnej fazie badacz zadaje narratorowi pytania, należy jednak zaznaczyć, że etap ten następuje nie wcześniej niż w momencie, gdy narrator skończy swoją opowieść. Pytania te należą do dwóch grup. Pierwsze mają za zadanie doprecyzować szczegóły dotyczące opowieści narratora. Jeśli badacz, przykładowo, uzna, że narracja jest w jakimś momencie niekompletna, pewne jej fragmenty zostały pominięte, a ciąg przyczynowo-skutkowy uległ zakłóceniu, jego zadaniem jest dowiedzieć się, dlaczego tak się stało i jakie elementy opowieści zostały z niej usunięte.
5. Zakończenie wywiadu jest jego ostatnią fazą. Polega ona na wyłączeniu urządzenia rejestrującego dźwięk oraz przeprowadzeniu swobodnej rozmowy, która pomoże narratorowi „wrócić do współczesności”. Jest to bardzo ważny etap, gdyż badacz powinien okazać narratorowi wdzięczność za usłyszaną opowieść. Celem tego etapu jest niedopuszczenie do tego, by narrator poczuł, że w zamian za okazane badaczowi zaufanie i opowieść został potraktowany przedmiotowo (Kaźmierska, 1997: 36).

Po zakończeniu wywiadu następuje znany z badań etnograficznych etap *desk*, kiedy badacz przystępuje już do analizy otrzymanego materiału. Celem tego działania jest „uporządkowanie” narracji poprzez ustalenie kolejności zdarzeń oraz sieci powiązań pomiędzy nimi. Tak opracowaną narrację powinien zwieńczyć komentarz argumentacyjny narratora, czyli jego rozważania, uwagi, opinie, itp. Ważnym etapem jest też tzw. *koda*, w której narrator wiąże przeszłość z teraźniejszością i ocenia to, jak opisywane wydarzenia wpłynęły na jego życie, a także podsumowuje swoją narrację. Ostatnim etapem analizy materiału pochodzącego z wywiadu narracyjnego jest tzw. analityczna abstrakcja, w ramach której badacz wyszukuje cechy wspólne pomiędzy narracjami różnych autorów oraz te cechy, które są właściwe tylko dla wybranej opowieści.

Obecnie metody zaczerpnięte z nauk społecznych coraz częściej stosowane są jako metoda badawcza również w badaniach prowadzonych przez historyków sztuki. Jeden z nich, Jakub Banasiak (2020: 23), we wstępie do swojej monografii pt. *Proteuszowe czasy. Rozpad państwowego systemu sztuki 1982–1993* zauważa, że sztuka danego czasu jest nierozzerwalnie związana ze specyficznymi dla tego czasu uwarunkowaniami społecznymi. Badacz przywołuje artykuł *Polska 1956–1976: w poszukiwaniu paradygmatu* autorstwa historyków Błażeja Brzostka i Marcina Zaremby, którzy postulowali, aby badania nad polityką i historią PRL-u uzupełniać właśnie o badania z zakresu historii społecznej. Banasiak zauważa, że o ile inne dyscypliny naukowe zaczynają dostrzegać korzyści płynące z włączania w swoje metodologie elementów badań społecznych, to w przypadku historii sztuki ten aspekt wciąż jest zbyt często pomijany. Autor zaleca więc, aby historyk sztuki, podobnie jak badacz społeczny, starał się spojrzeć na opisywane na zjawiska tak, jak były one rozumiane przez samych aktorów społecznych. Banasiak postuluje tym samym, aby

historyk sztuki starał się odejść od oceny działań jednostki z dzisiejszej perspektywy, na rzecz próby zbadania i lepszego zrozumienia kierujących nią motywów (Banasiak, 2020: 57).

Zastosowanie wywiadu biograficznego w badaniach nad polskim komiksem

Badania, na których opiera się niniejsze opracowanie, składały się z dwóch etapów. W pierwszym autorka pracy przesłała swoim rozmówczyńom kwestionariusz składający się z ośmiu pytań:

1. Co skłoniło Cię do stworzenia pierwszych form komiksowych?
2. Dlaczego wybrałaś charakterystyczną dla Ciebie tematykę komiksów?
3. Jak wygląda Twoja praca nad warsztatem rysowniczką? Czy posiadasz wykształcenie kierunkowe (jeśli tak, to jakie)? A może wybrałaś inny sposób nauki rzemiosła (samokształcenie, edukacja prywatna, etc.)?
4. Skąd czerpiesz inspiracje? Czy masz swoich mistrzów? Jeśli tak, to kim są ci twórcy/twórczynie i w jaki sposób zetknęłaś się z ich twórczością?
5. W jaki sposób podjęłaś decyzję o publikacji swoich prac w Internecie? Czy przed publikacją internetową publikowałaś/próbowałaś publikować swoje prace gdzieś indziej (czasopisma, magazyny, samodzielne publikacje papierowe, etc.)?
6. Jaka jest Twoja opinia na temat twórczości komiksowej głównego nurtu?
7. Czy Twój komiks sięga po wątki edukacyjne? Co skłoniło Cię do wplecenia do niego takich treści?
8. Jaka rolę pełni humor w Twojej twórczości?

Inaczej niż teoretycy wywiadu narracyjnego, autorka pracy magisterskiej, na której wynikach opiera się prezentowany artykuł, użyła szczegółowego kwestionariusza, bardziej charakterystycznego dla wywiadu etnograficznego stosowanego w antropologii kulturowej. Stało się tak dlatego, że – inaczej niż badaczy społecznych – interesowały ją wyłącznie biografie artystyczne twórczyń komiksu. Dla potrzeb badań własnych wraz z promotorką zmodyfikowała więc metodę wywiadu narracyjnego zorientowanego biograficznie po to, aby zbadać biografie artystek, ale w ścisłym powiązaniu z ich twórczością. Na dokonaną modyfikację wpływ miała także pandemia Covid-19. Ze względu na sytuację epidemiologiczną w Polsce, w okresie od listopada do stycznia 2021 roku badaczka początkowo nie miała w ogóle możliwości spotkania się z artystkami, a one same potrzebowały bardziej szczegółowego wprowadzenia w interesujące ją zagadnienia. Oczywiście, klasyczny wywiad biograficzny powinien odbyć się w formie rozmowy bezpośredniej. Za sprawą Fritza Schütze'ego, posługującego się metodą wywiadu narracyjnego w badaniach nad traumą osób ocalałych z Zagłady, zwraca się bowiem szczególną uwagę także na momenty, w których w biograficznych narracjach pojawiają się nieciągłości i zerwania. Ważna jest więc bezpośrednia obserwacja emocjonalnych reakcji narratora.

W przypadku prezentowanych badań zaproponowany został bardziej szczegółowy kwestionariusz, który rozesłano drogą mailową. Odpowiedzi na pytania początkowo trafiały do badaczki w formie pisemnej – o taką formę zresztą była przez niemal wszystkie uczestniczki proszona.

Drugi etap badań miał już postać rozmów na żywo lub wideo-rozmów za pomocą komunikatorów internetowych i tu w znacznie większym stopniu została wykorzystana opisana wcześniej metoda wywiadu narracyjnego. Mimo to, nie wszystkie artystki wyraziły zgodę na rozmowę na żywo lub poprzez komunikator internetowy z kamerą. W takich wypadkach badaczka pisała do konkretnej osoby i starała się wyjaśnić jej, o jaki rodzaj narracji jest proszona i na co warto zwrócić uwagę w trakcie jej tworzenia (np. by opisała swoje odczucia towarzyszące wyszczególnionym wydarzeniom etc.). W ten sposób magistrantka próbowała uzyskać choćby namiastkę informacji, które mogłaby zdobyć stosując wywiad narracyjny w formie rozmowy na żywo.

Biografie polskich twórczyń komiksu

Pierwsza uczestniczka badań, **Joanna Karpowicz**, to jedna z najbardziej znanych artystek komiksowych w Polsce. Jej komiksy wydawane są w wersjach albumowych w kraju i za granicą, a plansze do jej *Anastazji* zakupiło Muzeum Sztuki Współczesnej w Krakowie.

Jak wynika z badań, pierwszy kontakt Joanny Karpowicz z komiksem nastąpił już w czasach jej dzieciństwa i początkowo była ona zafascynowana pracami takich twórców, jak Baranowski, Christa czy Chmielewski. Artystka przez cały czas skupiała się jednak przede wszystkim na poszukiwaniu komiksów malarskich, a nie rysunkowych. Jej własne prace powstawały już od 1997 roku, co zbiega się z czasem rozpoczęcia studiów. Karpowicz posiada wykształcenie kierunkowe: ukończyła Państwowe Liceum Sztuk Plastycznych w Krakowie, a następnie studia na Wydziale Malarstwa w krakowskiej Akademii Sztuk Pięknych im. Jana Matejki. Mimo to, jej zdaniem, aby tworzyć komiksy nie jest konieczne wykształcenie w zakresie sztuk pięknych. Potrzebne umiejętności to: „zdolność obserwacji, krytycznego patrzenia na własną twórczość, odporność na komplementy, chęć i determinacja, oraz odrobina talentu. Resztę się wypracuje”¹.

Komiksowym debiutem Joanny Karpowicz była *Szminka*, choć to komiks *Jutro będzie futro* powstał jako pierwszy. Jednak artystka, w chwili pokazywania komuś swoich komiksów, została zaczepiona przez znanego scenarzystę komiksowego, Jerzego Szyłaka, który zapytał ją: „A ty nie chciałybyś coś namalować do mojego scenariusza?”. Artystka w wywiadzie wspomniała tamtą chwilę jako coś niezwykle dla niej ważnego: „Poczułam się bardzo wyróżniona”. Mimo iż w tamtym czasie komiks według scenariusza i rysunków autorstwa artystki pt. *Jutro będzie futro* był już prawie ukończony, został on jednak odłożony na bok, gdyż dla Karpowicz ważniejsza była właśnie współpraca z „prawdziwym scenarzystą”.

Późniejszy dobór tematyki komiksów stał się więc zarówno jej świadomym wyborem, jak i dziełem przypadku: „Ludzie często mówią, że to jest dla

1 Wszystkie poniższe cytaty, to wypowiedzi respondentek, które pochodzą z wywiadów Dominiki Tomczewskiej-Iskrzyckiej, przeprowadzonych w ramach badań do jej pracy magisterskiej pt. *Biografie polskich twórczyń komiksu*, napisanej pod kierunkiem Weroniki Plińskiej i obronionej z wyróżnieniem na kierunku Sztuka i Edukacja w Instytucie Malarstwa i Edukacji Artystycznej UP w 2022 roku.



Il. 1. Joanna Karpowicz, „Anastazja” plansza, 2017, Gildia.pl, <https://assets.gildia.pl/system/thumbs/000/313/949/313949/1483187891/800.jpg>, dostęp: 20.04.2022.



Il. 2. Joanna Karpowicz, „Kwaśne jabłko” plansza, 2017, Gildia.pl, <https://assets.gildia.pl/system/thumbs/000/344/860/344860/1504212578/800.jpg>, dostęp: 19.04.2022.

mnie charakterystyczna tematyka. To jest trochę, częściowo, kwestia przypadku. Oczywiście, nie wzięłabym scenariusza, gdybym go nie chciała namalować”. Pracą, którą Karpowicz wspomina jako wyzwanie, była ta nad komiksem *Anastazja* do scenariusza Magdaleny Lankosz, który porusza takie tematy, jak toksyczne relacje czy wykorzystanie seksualne nieletnich: „To komiks, który ciąży po przeczytaniu”. Najtrudniejsze do stworzenia było natomiast *Kwaśne jabłko* dotyczące tematu przemocy domowej.

Artystka uważa, że trudnością w pracy twórców komiksu jest to, że w czasie, gdy tworzy się komiks, artysta nie zarabia pieniędzy, a jest to praca bardzo czasochłonna. Joanna Karpowicz tworzy więc komiksy w przerwach między malowaniem obrazów na wystawie.

Kolejną uczestniczką badań, **Magdalena Gałęzia**, jest autorką popularnej postaci Kota Jaśniepana, a jej komiksy, notesy i kalendarze można dziś znaleźć niemal w każdej księgarni. Humorystyczna seria o kocie wyrosła z historyjek i memów przeznaczonych do publikacji w Internecie, które początkowo autorka tworzyła wyłącznie dla „własnej przyjemności”. Artystka jest absolwentką Papieskiej Akademii

Teologicznej (obecnie Uniwersytet Papieski Jana Pawła II w Krakowie) na kierunku sztuka liturgiczna, gdzie zetknęła się z malarstwem i rysunkiem. Oprócz rysunku, jej pasją było pisanie własnych tekstów: „Później rysunki i teksty zlały się w jedno – w komiks”. Zapytana o to, co skłoniło ją do rysowania komiksów, Gałęzia odparła, że był to przypadek. W początkach swojej komiksowej kariery artystka prowadziła sklep zoologiczny, w którym spędzała dużo czasu. Z nudów zaczęła wtedy rysować zwierzęta. W tym samym czasie (ok. 2010 r.) zaadoptowała też dwa kociątka i to one stały się głównymi bohaterami jej rysunków.

O tym, że popularne komiksy z serii *Kot Jaśniepan* ukazują się właśnie w Internecie znów zdecydował przypadek. Wedle słów artystki, pierwsze rysunki z kotami zostały przez nią opublikowane w sieci dla rozrywki. Stanowiły one coś w rodzaju internetowego pamiętnika, który z czasem stał się coraz bardziej popularny i zaczął „żyć własnym życiem”. Mimo to, zapytana o stosunek do treści edukacyjnych zawartych w komiksie, Gałęzia przyznała, że chciała pomóc ludziom w lepszym zrozumieniu kotów, a także w ogóle innych istot. Zdaniem artystki, w ten sposób ludzie rozwijają w sobie tolerancję dla inności, poszerzają horyzonty i mogą dostrzec, że inność może być czymś wartościowym.



Il. 3. Magdalena Gałęzia, „Kiedy podaję kotu codzienny przysmaczek”, 2022, Miłozwierz, www.facebook.com/milozwierz, <https://www.facebook.com/photo?fbid=531054875048343&set=a.261514372002396>, dostęp: 19.04.2022.

Maria Apoleika to z kolei autorka serii *Psie Sucharki*, które są zarówno humorystycznymi, *quasi* biograficznymi historyjkami o życiu psa i jego opiekunki, jak i, konsultowanymi z lekarzami weterynarii, profesjonalnymi poradnikami dotyczącymi opieki nad psem. W rozmowie przeprowadzonej przez Dominikę Tomczewską-Iskrzycką Apoleika stwierdziła, że zamiłowanie do sztuki wyniosła jeszcze z domu, gdzie czytano, oglądano albumy i chadzano na wystawy. Początkowo artystka zamierzała zająć się filmem, a jej pierwsze *Sucharki* powstały dla znajomych i dla niej samej. Bardzo szybko jednak zyskały one popularność, a wkrótce potem ich autorka zajęła się publikacją własnych albumów i książek.

Zanim zadebiutowała w Internecie, Apoleika ilustrowała książki i czasopisma papierowe. Przyznaje jednak, że sieć jako miejsce publikacji szczególnie przypadła jej do gustu i dlatego dziś chętnie udostępnia swoje prace za pośrednictwem właśnie tego medium: „Lubię Internet, mam łatwość generowania popularnych treści, podoba mi się, że w Internecie jest się stosunkowo niezależnym od innych podmiotów, stąd decyzja”. Zapytana o twórczość głównego nurtu, artystka odpowiedziała krótko: „Lubię klasyczny, dobry technicznie komiks”, jednocześnie jednak wtrąciła, że nie przepada za polską sceną komiksową, gdyż uważa ją za przepełnioną współzawodnictwem, a przy tym snobistyczną. Do wplecenia w komiksy wątków edukacyjnych, a należy zaznaczyć, że rysunkowe historie Apoleiki to swoista mieszanka uroczego humoru i rzetelnego poradnika, artystkę skłoniło to, że poprzez swoją twórczość, której głównymi bohaterami są psy, chce ona poszerzać u czytelników wiedzę o ich hodowli. Mimo poważnych i szczytnych celów, Apoleika przyznała jednak, że w jej komiksie funkcję podstawową pełni humor.



Il. 4. Maria Apoleika, „Zostaw to natychmiast”, 2022, psiesucharki.pl, <https://www.facebook.com/psiesucharki/photos/a.808522252533944/5191687127550746>, dostęp: 19.04.2022.

Kolejną uczestniczką badań Dominiki Tomczewskiej-Iskrzyckiej, **Katarzyna Dziergaczow** znana jako Falauke, początkowo publikowała wyłącznie w Internecie, a dopiero potem zaczęła tworzyć publikacje papierowe. Jej komiksy reprezentują bardzo szeroki zakres tematów: od zabawnych historii autobiograficznych, po te zawierające wątki dotyczące przemocy domowej czy aborcji.

W wywiadzie artystka stwierdziła, że jako osoba przeżywająca swoje dzieciństwo w latach 90. XX w., od początku była zanurzona w świecie komiksu. Wspominała popularne wówczas serie, takie jak *Czarodziejka z księżycą* czy komiksy TM-Semic, które kupowało się w kioskach z prasą. Falauke w dzieciństwie pisała listy, do których często dołączała komiksy jako ilustracje opisywanych w nich wydarzeń. Matka artystki jest malarką z zawodu i wykształcenia, toteż Falauke zawsze chciała iść w jej ślady – „Nigdy nie wyobrażałam sobie robienia niczego innego”. W wieku szesnastu lat artystka rozpoczęła edukację w liceum plastycznym, jednak po roku zmuszona była do jej przerwania i emigracji. Po powrocie do Polski nigdy nie podjęła już edukacji kierunkowej.

Falauke zadebiutowała w 2011 roku w Internecie na portalu soup.io. Publikowała tam krótkie, humorystyczne historyjki, będące dla niej samej formą rozrywki i relaksu po pracy. Swoje pierwsze prace nazywała „protokomisami”, a nawet memami. Jej prace szybko zyskały jednak popularność, co zmotywowało artystkę do dalszej twórczości. Niestety, odkryła również, że największą popularnością cieszą się humorystyczne prace – to, co tworzyła „na poważnie” nie spotykało się z podobnym zainteresowaniem. Falauke nie chciała zajmować się w swojej twórczości wyłącznie satyrą, w 2017 r. podjęła więc decyzję o publikacji prac w formie papierowej. Od tego czasu zaczęła rozsyłać swoje prace do różnych antologii komiksowych. Były to głównie opowieści autobiograficzne. Na podstawie doświadczenia w Internecie powstał np. jej komiks pt. *Długi i nieśmieszny komiks o tym dlaczego zaczęłam i przestałam rysować komiksy*.

Falauke przyznaje, że swojej twórczości nie zamyka się w konkretnej tematyce. Jest autorką komiksu aborcyjnego wydanego w antologii *Własnym głosem. Herstorie aborcyjne*, jednak nie wie, czy będzie kontynuować podobną tematykę. Zaznacza, że zwykle, o ile nie korzysta z gotowego scenariusza, w swoich komiksach bazuje na wątkach autobiograficznych, a osobistego doświadczenia aborcyjnego nie posiada. Jej komiks do *Herstorii* powstał jednak z potrzeby chwili. Jak mówiła w wywiadzie: „Wreszcie mogłam gdzieś przekierować cały mój gniew. Mogłam ulepić z niego coś, co może jakoś wpłynąć na tę sytuację”. W przypadku komiksu do *Herstorii* Falauke korzystała z gotowego scenariusza, który powstał na bazie prawdziwej historii zebranej przez Fundację Aborcja bez Granic. Wszystkie zaangażowane w projekt artystki otrzymały zbiór historii, z których powstać miały scenariusze komiksów. Przeglądając je, Falauke natrafiła na jedną, która szczególnie ją poruszyła: „Przy niej zaczęłam płakać...”. Żadne słowa w dymkach nie zostały przez nią wymyślone, a wiele z nich bardzo zapadło jej w pamięć.

Artystka stworzyła też komiks z serii zatytułowanej *Przewodniki po śmierci. Kremacja krok po kroku*. Zapytana o tak oryginalny dobór tematu, Falauke wyjaśniła, że wszystko zaczęło się od jej zainteresowania Death Positivity Movement. Jest to ruch rozwinięty w USA, który ma na celu przywrócenie „prawidłowego”

postrzegania procesu umierania, śmierci, pogrzebu i przeżywania żałoby jako czegoś będącego elementem życia. Artystka zwróciła uwagę na fakt, że prawo związane z pogrzebami jest w Polsce przestarzałe, a ludzie niewiele wiedzą o pochówkach i związanych z nimi przepisach prawnych. Celem Dziergaczow było więc stworzenie serii komiksów opowiadających w przystępny sposób o tym, co zrobić, gdy ktoś z naszych bliskich odejdzie, jak wyglądają wszystkie procedury związane z pogrzebem, co wolno według polskiego prawa, a co jest zakazane.

Rozmawiając z artystką, badaczka zwróciła uwagę na to, że zawsze w swoich pracach stara się ona empatyzować z odbiorcą, a tematy trudne podejmuje w przystępny sposób. „Bardzo ważna też jest dla mnie normalizacja tematu” – stwierdziła Falauke. – „Może to wynika z tego, że całe życie czułam się odrzutkiem?”. Obecnie, zdaniem artystki, społeczeństwo otwiera się na takie tematy, które jeszcze do niedawna były wyrzucane poza nawias debaty publicznej i dlatego pragnie ona „pochnąć do przodu” postępujące zmiany: „Moim zadaniem jest wykorzystać swój głos, który mam jako komiksiara i dać się usłyszeć”.



Il. 5. Katarzyna Dziergaczow, komiks do antologii „Własnym głosem – Historie aborcyjne” (fragment), 2022, archiwum artystki.

DLUGI I NIEŚMIESZNY KOMIKS O TYM, DLACZEGO ZACZĘŁAM I PRZESTAŁAM RYSOWAĆ KOMIKSY

ZAWSZE BYŁAM ŚMIUTKA I DLATEGO W 2011 ZACZĘŁAM RYSOWAĆ ŚWIETE KOMIKSY I WEDZIAĆ NA GŁOŚNO



RYSOWANIE PIERWOCIE PĄDNIŁO I ROZKŁADOWYWAŁO ŚPIRUS.



NIC MI NIE WSTĘPIŁO NIE CIESZYŁO, NIE MIAŁAM BRANNOŚCI CELU W ŻYCIU, ŻADNYCH MARZEŃ, NIE NIE SPRAWIAŁO MI PRZYEMNOŚĆ. NAWET WYOBRAŻAŁEM SOBIE, ŻE ŻEBYŁAM OBRÓCIĆ SIĘ W BOGATĄ I POGADAM HAREM ŚMIESZNYCH GRUBYCH ANIOŁÓW.



CZUKAŁAM SIĘ TOTALNIE PUSTA.



Il. 6. Katarzyna Dziergaczow, „Długi i nieśmieszny komiks o tym, dlaczego zaczęłam i przestałam rysować komiksy” (fragment), 2016, archiwum artystki.

Beata Sosnowska, kolejna uczestniczka badań Dominiki Tomczewskiej-Iskrzyckiej, to artystka multimedialna, autorka filmów dokumentalnych i eksperymentalnych, poetka i rysownicza komiksowa. Jej ulubioną formą kontaktu z odbiorcą jest *self-publishing*, a tematyka prac oscyluje wokół wątków feministycznych i zagadnień dotyczących problemu wykluczenia społecznego.

Artystka, jak sama wspomina, rysowała już od najmłodszych lat. Często jej aktywność rysunkowa przeplatała się z wymyślaniem przez nią postaci i historii, co pozwalało jej uciec od domowych konfliktów. Mieszkając w latach 1968–1974 na wsi, Sosnowska miała utrudniony dostęp do instytucji kultury. Były to czasy, gdy w telewizji emitowano filmy z serii *W starym kinie*. Stylistyka tych filmów i czarno-białych, klasycznych komiksów, wpłynęła potem na monochromatyczną tonację jej własnych prac.

Sosnowska jest absolwentką liceum plastycznego i filologii polskiej na Uniwersytecie Gdańskim. Rysuje zarówno analogowo, jak i cyfrowo, a jej ulubioną obecnie technika to papier i tusz. Po swoim pierwszym kontakcie z komiksem, artystka przez wiele lat nie sięgała już do tego gatunku, zajmując się zamiast tego malarstwem, pisarstwem czy fotografią. Wspomina, że mając około trzydzieści lat, na jakiś czas w ogóle przestała zajmować się sztuką. Powrót do komiksu miał jednak związek z przemianą w niej samej: „Do komiksu wróciłam po wielu latach, już nie chcąc uciec od rzeczywistości, ale żeby ją komentować”. Dziś o tematyce prac artystki decyduje to, że sztukę traktuje ona przede wszystkim jako drogę do zdefiniowania samej siebie i określenia swego miejsca w świecie. Beata Sosnowska w przeszłości miała poczucie, że brakuje komiksów opowiadających o osobach społecznie wykluczonych. Artystka wspomina, że sama czuła się wykluczona jako kobieta w męskim gronie twórców komiksów oraz w polskim społeczeństwie – jako kobieta nieheteronormatywna. Szukała w tym czasie opowieści, które pomogłyby jej oswoić swoje własne, wewnętrzne poczucie tabu związanego z queerową tożsamością.

Artystka opowiada, że kiedy działała w kolektywie artystycznym Dream Team, w latach 2012–2015, razem z koleżankami często spotykały się i rozmawiały. „Jak pracowałyśmy nad *Pracami i robótkami*, to myśmy najpierw zaczęły opowiadać sobie różne historie związane z pracą, z doświadczeniem pracy, szukaniem pracy, jej braku, a ja sobie siedziałam i zapisywałam te wypowiedzi”.

Jeszcze przed *Pracami i robótkami* Dream Team prowadził różnego rodzaju warsztaty. „Zaczął interesować mnie kontakt z osobami, które nie potrafią rysować, a jednak mogą coś opowiedzieć o sobie za pomocą jakiś metod plastycznych, tekstu, albo opowiadając” – wspomina artystka.

Zbiór komiksów pt. *Krew* był autorskim projektem Sosnowskiej, w którym wzięły udział niektóre artystki z Dream Teamu, a także zaproszone twórczynie spoza kolektywu. Powstawanie albumu było bardzo ciekawym procesem: tworzył się on niejako w czasie spotkań i rozmów i, poza motywem krwi, nie miał jednego, narzuconego odgórnie przez Sosnowską tematu, był cały czas modyfikowany przez zespół. Artystki spotykały się regularnie, rozmawiały o projekcie, pokazywały sobie szkice i scenariusze. Sosnowska w wywiadzie podkreślała, że ważne było dla niej to, by między uczestniczkami wytworzyła się więź. Komiks miał początkowo opowiadać o motywie krwi w historii, ale uczestniczki chciały bardziej osobistych



Il. 7. Beata Sosnowska, „Lesbijska Inspira – Super procenta”, 2017, Feminoteka.pl, <https://feminoteka.pl/wp-content/uploads/2017/10/beata-sosnowska-procenta-3.png>, dostęp: 04.05.2022.



Il. 8. Beata Sosnowska, „Stworzenie”, komiks do albumu „Krew”, strona internetowa artystki, http://www.beatasosnowska.pl/wp-content/uploads/2017/04/1-2_bez-spadu.jpg, dostęp: 04.05.2022.



BIĄŁE DALIE, TO UKOCHANE KWIATY NASZEJ LEKARKI INTERNISTKI. TO PRACOWNIA KOBIETA I DOBRA LEKARKA. JEST WŁAŚCICIELKA PRYWATNEJ PRZYCHODNI I MAMYŚĆ CE HEKTARÓW SWOJEJ ZIEMI. WOKÓŁ DOMU SAMĄ, WŁASNORĘCZNIE OBSADZIŁA DALIAMI SETKI METRÓW. DOŚŁOWNIE. RAZ POMYLIŁA UKŁAD KOLORYSTYCZNY I KILKADZIESIĄT DALII POPRZESADZAŁA, TAK, BY BYŁY NA WŁAŚLIWYM MIEJSCU.

Il. 9. Beata Sosnowska, „Zeszyciki prowincjonalne”, strona własna artystki, <http://www.beatasosnowska.pl/zeszyciki-provincjonalne-fragment-cyklu-opublikowany-w-magazynie-pismo/>, dostęp: 04.05.2022.

opowieści, dotyczących raczej więzów krwi w kontekście historycznym i religijnym: „Stwierdziłam, że skoro one tak chcą, no to dobrze, ja muszę zrezygnować z tego swojego pomysłu na album, bo po to się spotykamy, żeby faktycznie miała miejsce wymiana”. Komiks artystki zawarty w tym albumie nosi tytuł *Istota* i jest jej wersją opowieści o stworzeniu świata i powstaniu pierwszych ludzi.

Sosnowska w wywiadzie podkreślała to, jak cennym doświadczeniem jest dla niej słuchanie opowieści snutych przez nieznaną osobę. W ten sposób powstały jej *Zeszyciki prowincjonalne* i *Pytam dlaczego?*: „Pytam dlaczego?” to był projekt, który robiłam na Generatorze Malta, w ramach Malta Festiwal w Poznaniu. Tematem Festiwalu była sztuka jako narzędzie pokoju. Miałam swoje stoisko i ludzie losowali pytania. Odpowiadali na nie, a ja zapisywałam odpowiedzi i do nich potem robiłam rysunki i portrety tych osób, i te osoby w zamian zadawały swoje pytanie, które się musiało zaczynać od słowa *dlaczego*. Stworzyłam taki rodzaj łańcucha

dialogujących osób, które być może nigdy by się nie spotkały, bo to byli przechodnie, a finalnie spotkali się w tej mojej książeczce. Chciałam pokazać, że dopóki pytamy się i staramy odpowiadać na pytania, to jest dialog i wzajemne słuchanie się, dzięki czemu możemy uniknąć konfliktów, w tym wojennych”. Artystka podkreśliła, że to właśnie warsztaty utrwaliły w niej przekonanie o ogromnym szacunku do osoby opowiadającej.

Sosnowska zapytana o to, jak to się stało, że wybiera tematy postrzegane jako trudne czy kontrowersyjne, wskazuje na fakt, że choć czuje się już zmęczona sztuką zaangażowaną, to wciąż tkwi w konkretnej rzeczywistości, którą próbuje komentować: „Cały czas próbuję tą rzeczywistość w jakiś sposób opisać i to, jak ja się w niej czuję. Nie lubię za bardzo ludzi, a jednocześnie obserwuję tych ludzi i mam nadzieję, że z wrażliwością ich słucham, i wydaje mi się, że gdy ja opowiadam te osoby w swoich komiksach, to bronię tych osób. Jest w tym jakaś sprzeczność, ale może to jest mój jakiś sposób na trwanie w świecie”.

Superprocenta: homoseksualna, sympatyczna i bezpośrednia bohaterka wykreowana przez Beatę Sosnowską, została stworzona z inspiracji żywą osobą, Moniką Rak. Siostrzaną postacią Superprocenty miała być Magda Mścicielka, która nigdy jednak nie powstała. Artystka odkryła bowiem, że Magda przypomina jej postać już stworzoną przez innego artystę i zarzuciła projekt. Magda Mścicielka miała być: „taką osobą (...), która sobie jeździ środkami komunikacji, chodzi po mieście i wprowadza w czyn, to, co my sobie myślimy czasami, albo reaguje na sytuacje, w których chciałoby się zareagować, ale człowiek z różnych powodów tego nie robi”.

Artystka w ogóle nie publikuje w Internecie, ponieważ jak sama stwierdziła: „Po pierwsze nie mam czasu i serca do Internetu. Dlatego dość nieregularnie zamieszczam posty na Instagramie czy Facebooku, nie mówiąc o aktualizowaniu swojej strony www”. Jej ulubioną formą udostępniania prac jest *self-publishing*, zarówno, gdy chodzi o wydawanie albumu komiksowego za własne pieniądze, jak i wtedy, gdy chodzi o samodzielne drukowanie kilkunastu egzemplarzy na własnej drukarce i rozdawanie ich wybranym osobom. Artystka bardzo lubi spotkania z odbiorcami i sprzedawanie swoich prac w czasie różnego rodzaju targów. Jak sama mówi: „Internet daje zasięgi, ale nie daje fizycznego kontaktu z drugim człowiekiem”.

Podsumowanie

Powody wyboru właśnie komiksu jako preferowanej formy wypowiedzi artystycznej są w przypadku omawianych artystek różne. Można jednak zaryzykować stwierdzenie, że w przypadku większości twórczyń potrzeba zajmowania się komiksem pojawiała się od dzieciństwa, a inspiracje czerpały one głównie z otaczającej je ikonosfery: czy to z innych, dostępnym wówczas komiksów, czy też ze świata prasy, kina i telewizji.

Elementem wspólnym dla biografii wszystkich omawianych artystek jest wątek wykształcenia kierunkowego. We wszystkich przypadkach dotyczy ono dziedzin artystycznych: czy to malarstwa na Akademii Sztuk Pięknych, czy filmu animowanego, czy nawet sztuki liturgicznej, liceum plastycznego i studiów humanistycznych. Wspólny dla zdecydowanej większości artystek jest także wyższy stopień

wykształcenia. Niemal wszystkie artystki podkreślały także wagę ciągłego samokształcenia i pracy nad warszatem, różniły się jednak w wyborze preferowanych technik.

W przypadku preferowanej przez artystki tematyki też pojawiają się różnice. Często wynikają one z tego, że niektóre artystki piszą własne scenariusze, a inne współpracują ze scenarzystami. W przypadku Joanny Karpowicz widać różnicę pomiędzy *Jutro będzie futro*, do którego artystka sama stworzyła scenariusz, a komiksami stworzonymi przez nią do gotowych scenariuszów Jerzego Szyłaka, gdzie przeważa bardziej mroczna tematyka. Karpowicz zaznacza jednak, że realizuje tylko te scenariusze, które jej się podobają. Falauke, czyli Katarzyna Dziergaczow, realizuje głównie cudze scenariusze, jednak ich zróżnicowanie tematyczne jest znaczne. Od tematyki humorystycznej czy tej skierowanej do najmłodszego odbiorcy jak *Bardzo ważne* aż po komiksy erotyczne, dotyczące przemocy domowej czy aborcji. Artystka twierdzi, że jest otwarta na niemal każdy temat i nie chce się ograniczać. Prace Beaty Sosnowskiej zwykle oscylują wokół wątków dotyczących szeroko pojętej kobiecości i problemu wykluczenia społecznego. Artystka sama tworzy scenariusze do komiksów, lubi jednak bazować na prawdziwych historiach opowiedzianych jej przez inne osoby. Tematyka prac Marii Apoleiki i Magdaleny Gałęzi jest raczej zamknięta w pewnym konkretnym kręgu problemów. Ważnym zagadnieniem dla tych artystek jest uwrażliwienie odbiorcy na potrzeby zwierząt, a stosowanym przez nie środkiem wyrazu artystycznego pozostaje humor, który pomaga w nawiązaniu porozumienia pomiędzy światem ludzi i zwierząt.

Wszystkie artystki mówiły o tym, że inspiruje je otaczająca rzeczywistość. W przypadku Marii Apoleiki i Magdaleny Gałęzi jest to obserwacja żywych stworzeń z ich otoczenia. Falauke podkreśla wagę wątków autobiograficznych w swojej twórczości, a Beata Sosnowska wartość opowieści zasłyszanych. Joanna Karpowicz wskazuje na obserwację natury: koloru, formy, światła, etc. Artystyczni mistrzowie artystek są bardzo różni. W przypadku Joanny Karpowicz to głównie komiksowi twórcy polscy, Katarzyna Dziergaczow ceni sobie japońskiego rysownika i reżysera Hayao Miyazakiego, Maria Apoleika ilustratorów europejskich, w tym także polskich, Beata Sosnowska twórców europejskich, amerykańskich i azjatyckich, jak Melinda Gebbie, Alison Bedhel czy Rutu Modan, zaś Magdalena Gałęzia malarzy, takich jak Zdzisław Beksiński czy Salvador Dali.

Kolejnym wątkiem wspólnym dla biografii wszystkich artystek jest papierowa forma publikacji ich komiksów. Zachodzą tu, co prawda, różnice. W przypadku Falauke to będą głównie ziny, u Joanny Karpowicz albumy komiksowe, u Beaty Sosnowskiej publikacje typu *self-publishing*, a u Marii Apoleiki i Magdaleny Gałęzi – książki. Natomiast, jeśli chodzi o publikacje w Internecie, to Joanna Karpowicz nie publikuje tam sama swoich prac, choć niektóre jej komiksy są dostępne *online*, tak samo jak Beata Sosnowska, za wyjątkiem fragmentów lub prac dla innych podmiotów, np. Feminoteki. Falauke publikowała w sieci, ale zrezygnowała z tej formy na rzecz publikacji papierowych, zaś dla Marii Apoleiki i Magdaleny Gałęzi Internet, a zwłaszcza portale typu Facebook, są nadal głównym miejscem publikacji. Należy także podkreślić, że to właśnie w Internecie debiutowała większość omawianych artystek: Katarzyna Dziergaczow, Maria Apoleika i Magdalena Gałęzia.

Nieco różna jest także opinia artystek na temat komiksów głównego nurtu, choć zasadniczo jest ona negatywna. Magdalena Gałęzia stwierdza, że nie zna komiksów głównego nurtu, Katarzyna Dziergaczow przyznaje, że nie czytuje tego typu publikacji, Joanna Karpowicz uważa je za odpowiedź na potrzeby rynku, która z czasem być może wykształci odbiorcę o bardziej wyszukanej guście, zaś Maria Apoleika podkreśla, że lubi dobry technicznie komiks, zaś nie cierpi przesadnego elitaryzmu. Beata Sosnowska wskazuje na nieobecność w głównym nurcie opowieści nietypowych, które stałyby niejako w opozycji do tego, co sztamowe i sztuczne.

Wątki edukacyjne pojawiają się w pracach wszystkich omawianych autorek. W przypadku Marii Apoleiki i Magdaleny Gałęzi będzie to swoista edukacja poprzez humor i zabawę, mająca na celu wprowadzenie czytelnika w świat istot nie-ludzkich widziany ich oczami. Natomiast w pracach Falauke bardzo ważne jest emaptyzowanie z czytelnikiem i normalizacja takich wątków, jak śmierć czy homoseksualizm. Joanna Karpowicz stwierdza, że edukacja to nie jej tematyka, jednak jej prace głęboko przesiąknięte są problematyką społeczną, ekologiczną i feministyczną, a ich często wstrząsająca fabuła uwrażliwia odbiorcę. Natomiast Beata Sosnowska chce zarówno poszerzać horyzonty swoich odbiorców, np. poprzez komiksy feministyczne, jak i sama uczyć się od swoich czytelników.

Według wszystkich artystek humor pozostaje ważnym elementem twórczości komiksowej, co w ciekawy sposób wpisuje się w historyczny związek pomiędzy komiksem a rysunkiem satyrycznym. W przypadku Marii Apoleiki i Magdaleny Gałęzi, jest to prosty humor, ich prace przepełnione są radością, która ma wytworzyć pewną więź i przybliżyć inne światy. U Falauke, czyli Katarzyny Dziergaczow, humor ma ułatwiać osvajanie trudnych tematów, zaś u Joanny Karpowicz pojawia się subtelny, czarny humor, mający bardzo różne zadania – niekiedy wzmocnienie dramatyizmu, swoiste „podbicie go” poprzez kontrast, kiedy indziej załagodzenie napięcia. U Beaty Sosnowskiej humor ma za zadanie uczynić tekst prawdziwym i bliskim odbiorcy, bez przesadnego patosu, sprawić, by komiks był bardziej przystępny, nawet gdy dotyka on trudnych czy poważnych tematów.

Kolejną ciekawą cechą komiksu tworzonego przez kobiety współcześnie w Polsce jest to, że niemal nigdy nie jest to tzw. komiks mainstreamowy, czyli opowieść o superbohaterach utrzymana w klimacie *fantasy*. Zarówno artystki tworzące zdecydowanie lżejsze formy, jak i te podejmujące trudne tematy, unikają raczej mainstreamu. Co ciekawe, wszystkie w swoich pracach poruszają zagadnienia trudne, uznawane do niedawna za tematy tabu, zakładające wywołanie określonej zmiany społecznej. W przypadku Joanny Karpowicz będą to tematy dotyczące przemocy domowej, wykorzystania seksualnego, toksycznych relacji, etc., w przypadku Magdaleny Gałęzi i Marii Apoleiki wątki mówiące o konieczności zrozumienia potrzeb istot pozaludzkich, w przypadku Beaty Sosnowskiej będzie to temat kobiecej nieheteronormatywności, a w przypadku Falauke – śmierć. Często to właśnie komiks staje się dla artystek sposobem na przyjrzenie się kwestiom żywo dyskutowanym przez polityków, ale już z perspektywy kobiet i ich doświadczenia. Jest to zatem komiks wrażliwy społecznie i taka problematyka jest zdecydowanie częściej podejmowana przez polskie twórczynie niż przez twórców. Twórczynie cenią sobie dokumentalny walor komiksu. Podkreślają one to, że ich prace powstają z inspiracji

otaczającą rzeczywistością. Katarzyna Dziergaczow i Beata Sosnowska wręcz cytują zasłyszane opowieści z szacunku dla ich narratorek. Magdalena Gałęzia i Maria Apoleika obserwują życie swoich zwierząt. Być może w ten sposób chcą one nie tylko oddać głos innym – słabszym – i go wzmocnić, ale także wzmocnić własną podmiotowość jako kobiet w świecie twórców komiksów i obywaterek.

Bibliografia

- Banasiak, J. (2020). *Proteuszowe czasy. Rozpad państwowego systemu sztuki 1982–1993*. Warszawa: Wydawnictwo Muzeum sztuki Nowoczesnej, Akademia Sztuk Pięknych w Warszawie.
- Hammersley, M., Atkinson, P. (2000). *Metody badań terenowych*. Warszawa: Wydawnictwo Zysk i S-ka.
- Kaźmierska, K. (1997). *Wywiad narracyjny – technika i pojęcie analityczne*. W: M. Czyżewski, A. Piotrowski, A. Rokuszewska-Pawełek (red.). *Biografia a tożsamość narodowa*. Łódź: Uniwersytet Łódzki.
- McCloud, S. (2015). *Zrozumieć komiks*. Warszawa: Wydawnictwo Kultura Gniewu.
- Wróblewski, M. (2010). Wstępna charakterystyka powieści graficznej. W stronę genologii humanistycznej. *Zagadnienia Rodzajów Literackich*, 53 (1–2).

Abstrakt

Celem artykułu jest przybliżenie możliwości zastosowania narzędzi badawczych zaczerpniętych z nauk społecznych w badaniach nad sztuką. Główną metodą wykorzystaną w opisywanych badaniach jest wywiad narracyjny zorientowany biograficznie. Artykuł prezentuje to narzędzie metodologiczne oraz jego modyfikację dokonaną przez badaczkę oraz wnioski płynące z badań nad biografiami współczesnych, polskich twórczyń komiksu.

Słowa kluczowe: biografia, narracja, wywiad, komiks, sztuka, badania, metoda, rysownicza, scenarzystka

Beata Cyboran

Uniwersytet Pedagogiczny w Krakowie

Zastosowanie *path dependence* do badań nad przemianami instytucji kultury w Polsce

Wprowadzenie

Dynamika procesów kulturowych, jakie zachodzą we współczesnym świecie, skłania ku poszukiwaniu uwarunkowań ich przebiegu. Szczególnie intrygujące, a zarazem bardzo trudne do analizy, wydają się zjawiska, których trajektorie rozwojowe uzależnione są od wielu różnorodnych czynników. Nie sposób przyjrzeć się wszystkim aspektom konstytuującym proces ich powstawania, stąd konieczność dokonywania wyboru kwestii poddawanych analizom. Aby proces badawczy przebiegał w naukowo poprawny sposób, ważne jest przyjęcie określonej perspektywy badawczej (określanej także często mianem paradygmatu), która wyznacza swoiste ramy dla prowadzonego rozpoznania. W niniejszym artykule podjęłam próbę przybliżenia koncepcji *path dependence*, mieszczącej się w nurcie nowego instytucjonalizmu historycznego, która może stanowić ciekawe podejście w analizowaniu trajektorii rozwojowych różnych zinstytucjonalizowanych zjawisk społeczno-kulturowych.

Przydatność analityczną charakteryzowanej koncepcji można wykazać na przykładzie przemian instytucji kultury w Polsce po 1989 roku w odniesieniu do polityki kulturalnej państwa z początkowego okresu transformacji ustrojowej. Podejście *path dependence* zostało bowiem z sukcesem wykorzystane do analizowania procesów transformacyjnych oraz do charakterystyki demokratyzacji systemów politycznych i wzajemnych powiązań pomiędzy polityką wewnętrzną a międzynarodową w krajach przechodzących różnorakie przemiany społeczno-gospodarcze (Pierson, Skocpol, 2002: 693–694). Instytucje kultury w Polsce przeszły w ostatnich dziesięcioleciach wiele znaczących przekształceń, ale ich efektywność bywa przez badaczy intensywnie kontestowana. Stąd też koncept zastosowania perspektywy *path dependence* do objaśnienia instytucjonalnych trajektorii rozwojowych w obszarze kultury¹.

1 Szerzej analizuję to zagadnienie w swojej publikacji z 2018 roku pt. *Animacja w systemie zależności instytucjonalnych. Uwarunkowania rozwoju animacji społeczno-kulturalnej na tle polskiej polityki kulturalnej po 1989 roku*. Kraków: Wydawnictwo UJ.

Źródła koncepcji *path dependence*

Path dependence mieści się podejściu instytucjonalnym, a uszczegóławiając – w nurcie nowego instytucjonalizmu historycznego. W klasycznej wersji instytucjonalizm pojawił się na gruncie ekonomii po I wojnie światowej, podczas zjazdu *Amerykańskiego Stowarzyszenia Ekonomicznego*, za sprawą Waltona Hamiltona (Pieliński, 2012: 4), a następnie został przetransponowany do innych nauk społecznych. W socjologii podejście to zostało ugruntowane za sprawą Emila Durkheima i stanowi jeden z podstawowych paradygmatów badawczych. Instytucjonalizm w naukach społecznych nie jest podejściem jednorodnym, bo sami instytucjoniści mają problem z pojęciem „instytucja”. Wielość definicji tej kategorii i pojawiające się pomiędzy nimi większe i mniejsze różnice mogą skłaniać do stwierdzenia, że trudno mówić o jednym podejściu badawczym, jakim jest instytucjonalizm, jeżeli u przedstawicieli jednego paradygmatu nie istnieje zgoda co do tego, w jaki sposób definiować kluczowe dla tego podejścia pojęcie (Pieliński, 2012: 7–9). Tym, co jednak łączy instytucjonalizm, jest fakt, że u podstaw niemal wszystkich definicji „instytucji” leży założenie „że instytucje trzeba traktować przede wszystkim jako szeroko rozumiane reguły, które określają – na podstawie zasad – sposoby odnoszenia się ludzi do siebie i do ich otoczenia” (Chmielewski, 2011: 230). W ujęciu Elinor Ostrom (2013: 70) kategorią konstytuującą pojęcie „instytucji” są należące do powszechnej wiedzy reguły, które się stosuje, monitoruje i egzekwuje. Te „instytucjonalne szczegóły” mają duże znaczenie, bo stan równowagi indywidualnej i społecznej zależy od reguł i struktur otaczających nas instytucji. Jeszcze kilkadziesiąt lat temu termin ten służył przede wszystkim do opisu poszczególnych elementów struktury państwa. Dzisiaj odnosimy go do zespołów nawet codziennych praktyk, jak również do sformalizowanych aspektów naszego życia społecznego.

Współcześnie rozwijane jest podejście określane mianem „nowego instytucjonalizmu”, w ramach którego Peter Hall i Rosemary Taylor (1996: 937–950) wyróżniają instytucjonalizm racjonalnego wyboru, socjologiczny oraz historyczny. Ten pierwszy traktuje instytucję jako pochodną działań racjonalnych jednostek, służącą zaspokajaniu potrzeb, szczególnie tych wymagających kooperacji. Instytucjonalizm socjologiczny charakteryzuje z kolei instytucje jako element społecznie umotywowanych kulturowych praktyk, które kształtują tożsamość i światopogląd jednostek. W tym ujęciu instytucje w większym stopniu kształtują życie społeczne niż jednostka. Instytucjonalizm historyczny stoi na stanowisku, iż instytucje nie powstają po to, aby zaspokoić potrzeby określonych jednostek czy też grup, ale są wytworem nierzadko przypadkowych wydarzeń, następnie ukształtowane przez nie wpływają na wybory i sposoby ich realizacji przez jednostki. Bardzo silnie zaakcentowany został tutaj nieracjonalizm działań wielu instytucji, wymykający się wszelkim instrumentalnym praktykom, a rzutuący w znacznym stopniu na rozwój różnorodnych, łączonych z nimi zjawisk. Badacze związani z tą koncepcją podejmują się analizowania wpływu przeszłości instytucji na obecne funkcjonowanie systemów politycznych. Co ciekawe, raz zaadoptowane rozwiązania instytucjonalne mają tendencję do trwania w czasie. Instytucje są bowiem wytworami historii. Były najczęściej projektowane przez działających w przeszłości aktorów politycznych, którzy tworzyli

je z myślą o własnych interesach i preferencjach i nie muszą odpowiadać współczesności (Pieliński, 2013: 45–50). Instytucje są nośnikami tych rozwiązań i bezwiednie je utrwalają. Każdorazowa próba modyfikacji tego systemu okupiona jest wielkimi kosztami, przez co najczęściej nie jest podejmowana, co w efekcie prowadzi do reprodukcji rozwiązań rozbieżnych z rzeczywistością.

Instytucjonalizm historyczny znalazł zastosowanie w badaniach polityki społecznej, wyjaśniając zależności pomiędzy funkcjonowaniem systemów politycznych a efektami polityki społecznej w danym zakresie. Przyczyn odmienności systemów politycznych niekoniecznie należy szukać w kulturowej odmienności i odmiennym uwarunkowaniu społeczno-gospodarczym. Równie dobrze można się ich doszukiwać w specyficznym kształcie norm i reguł kierujących życiem politycznym danego kraju. Owe normy i reguły mają bowiem ogromne znaczenie dla formy, jaką przyjmuje polityka publiczna realizowana w poszczególnych państwach. Co ciekawe treść norm i reguł obowiązujących w poszczególnych systemach politycznych nie jest powiązana z interesami, celami i strategiami aktorów politycznych, którzy muszą się im podporządkowywać. Szczególną uwagę badaczy przykuwały odmiennie modele polityki społecznej rozwijane w krajach zachodnich, gdzie pomimo podobnych założeń wyjściowych przybrały one różnorodny kształt. Podstawowe tezy instytucjonalizmu historycznego stanowiły dobre wyjaśnienie rozwoju odmiennych systemów polityk społecznych w krajach o podobnych podziałach społeczno-gospodarczych. Wielu autorów sądziło, że owa różnorodność modeli państwa opiekuńczego wynika z odmiennego kształtu instytucji regulujących relacje pomiędzy poszczególnymi podmiotami życia politycznego i społecznego (Pieliński, 2012: 47). Analizy tego rodzaju stanęły u podstaw rozwoju badań porównawczych w polityce społecznej, co wcześniej było bardzo skomplikowanym wyzwaniem.

Z koncepcji instytucjonalizmu historycznego zaczęły wyodrębniać się z czasem nowe kierunki. Jednym z nich są analizy dotyczące wpływu czasu na przebieg różnych procesów społecznych i politycznych. Paul Pierson (2004) jest orędownikiem tezy, że wiele procesów społecznych jest warunkowanych przez mechanizm zależności od szlaku/ścieżki (*path dependence*), gdyż konsekwencje wydarzeń, które miały miejsce w przeszłości mogą być bardzo długo odczuwalne, a historia nie zawsze eliminuje praktyki społeczne, które hamują postęp i są społecznie irracjonalne. Nawet racjonalne jednostki podporządkowują się „spadkowi” historycznemu, który umacnia społeczne patologie (Putnam, 1995: 279–280).

Współcześnie występujące zjawiska społeczne są według Piersona determinowane przez wydarzenia mające często miejsce w mniej lub bardziej odległej przeszłości. Efekt końcowy jakiegoś procesu społecznego lub politycznego nie jest uzależniony jedynie od tego, jakie czynniki go kształtowały, ale również od tego, w jakiej kolejności się pojawiały. Raz wybrany sposób regulacji określonej sytuacji społecznej w miarę upływu czasu jest coraz trudniejszy do skorygowania. W myśl tego ujęcia jednorazowo przyjęte rozwiązania instytucjonalne, niezależnie od tego, jak bardzo nieefektywne i nieskuteczne lub też niesprawiedliwe, mają większe szanse na to, aby nadal trwać niż ulec zmianie. Mechanizm samowzmacniania się rozwiązań jest szczególnie widoczny w początkowych decyzjach instytucjonalnych. Dokonane w tym okresie wybory sprzyjają powstawaniu złożonych sieci

społecznych i gospodarczych, których modyfikacja jest bardzo kosztowna, co oczywiście zniechęca do poszukiwania innych rozwiązań.

Jeżeli mechanizmy funkcjonowania systemów politycznych są tak silnie uwarunkowane przez wewnętrzne instytucje, to problematyczna staje się możliwość wprowadzenia jakiegokolwiek zmiany. Raz ustalony porządek rzeczy, raz określone ramy systemu politycznego wyznaczają jego dalsze funkcjonowanie na wiele dziesięcioleci. Badacze związani z instytucjonalizmem historycznym i koncepcją *path dependence* usiłowali odejść od tej fatalistycznej wizji funkcjonowania społeczeństwa, odwołując się do pojęcia punktu zwrotnego (*critical juncture*). To moment, w którym mechanizmy sprzężenia zwrotnego w funkcjonowaniu instytucji i jej otoczenia przestają działać i pojawia się na krótko możliwość zasadniczej zmiany (Pieliński, 2013: 59). Uwypukla to inną cechę życia społecznego, jaką jest jego nieprzewidywalność. Bo przecież tak naprawdę nie można przewidzieć, kiedy pojawi się punkt zwrotny. Funkcjonowanie układów instytucjonalnych obciążonych historycznym balastem oraz wynikająca z niego nieracjonalność w podejmowaniu decyzji strategicznych wydaje się niezwykle inspirującym podejściem dla analiz polityki kulturalnej w naszym kraju.

Potencjał eksplanacyjny *path dependence*

Koncepcja *path dependence* upowszechniła się w latach osiemdziesiątych XX w. na gruncie ekonomii za sprawą Paula A. Davida i Briana Arthura. Arthur zaproponował posłużenie się tym terminem na określenie procesów wrażliwych na własną historię (Dzionek-Kozłowska, 2010: 88). David (1997, 2001) opisał ten proces na przykładzie upowszechnienia się klawiatury typu QWERTY, jako standardu, którym posługujemy się od stuleci, a który spowalnia tempo pisania, zamiast klawiatury DVORAKA, która została stworzona, by dzięki intuicyjności zmaksymalizować tempo pracy użytkowników klawiatur. Ekonomisci wykorzystują to podejście do opisu sposobu tworzenia się instytucji w życiu społeczno-gospodarczym i badania kosztów wynikających z funkcjonowania w wymianie rynkowej instytucji, która podlega ograniczonej racjonalności. Koncepcja ta została spopularyzowana jeszcze silniej po otrzymaniu przez Elinor Ostrom i Olivera Williamsona w 2009 r. Nagrody Nobla w dziedzinie ekonomii za stworzenie właśnie tej teorii. Ekonomisci, charakteryzując koncepcję „ścieżki rozwoju” nakreślają sytuację, w której powstaje zbiór powtarzalnych działań realizowanych przez różne podmioty i traktowanych jako odpowiedź na taką samą potrzebę lub na rozwiązanie tego samego problemu. Tak powstaje sytuacja, która odwzorowuje proste założenie, że jeśli powtarzamy jakieś zachowanie, to jest ono zapewne wynikiem wcześniej podjętego zracjonalizowanego wyboru. Ten pierwszy wybór jednak wcale nie musi być racjonalny, a wręcz może być wynikiem przypadkowego zbiegu okoliczności.

Te pierwsze zdarzenia mają według Piersona (2000: 252) kluczowe znaczenie, bo tylko na początku można skutecznie zablokować rozwój ścieżki, później zaś, zgodnie z logiką kostek domina, jest to bardzo trudne, a czasem wręcz niemożliwe. Podstawowym warunkiem koncepcji *path dependence* jest więc powtarzalność zachowań warunkowana ograniczoną racjonalnością. Rozwój zaś jest rozumiany

jako wytworzenie pewnej jednej postawy, poglądu, normy, strategii postępowania, które powstają w wyniku utrwalenia jakiegoś powszechnego zachowania (Szmigiela-Rawska, 2014: 156). Ważną cechą tego nurtu jest podkreślanie znaczenia uwarunkowań czasu i przestrzeni występowania danych zjawisk (Pierson, 2000: 252). Wpływ przeszłości na teraźniejszość i przyszłość jest złożonym zjawiskiem, niepoddającym się prostym wyjaśnieniom i prognozowaniu.

Czynnikiem wprowadzającym dodatkowe komplikacje jest ponadto fakt, iż wiele instytucji, pomimo świadomości nieracjonalności swojego działania, trwa przy nim przez długi czas, zanim wprowadzone zostaną zmiany, ponieważ koszty dokonania tych przemian są bardziej dotkliwe niż nieracjonalne działanie. Instytucje obrastają więc sieciami różnorodnych interesów, które utrudniają lub wręcz uniemożliwiają dokonanie znaczących zmian. Stąd też każda racjonalnie działająca jednostka będzie działała na rzecz podtrzymania istniejącej już instytucji, niezależnie od tego, jak bardzo będzie ona dysfunkcyjna (Pieliński, 2012: 91). Określane jest to mianem „zamknięcia na ścieżce” (*lock-in*).

Path dependence można analizować w szerokim i wąskim ujęciu. W szerokim ujęciu słabością tej koncepcji jest fakt, że wnosi ona niewiele oryginalnego ładunku teoretycznego. Jest to w zasadzie zwrócenie uwagi na ograniczającą rolę historii, co w naukach społecznych wyrażano za pomocą starszych teorii – m.in. kumulatywnej przyczynowości (*cumulative causation*). W węższym ujęciu natomiast rozpatrywać możemy dwie zasadnicze kwestie: wydarzenia odpowiedzialne za powstanie danego procesu oraz czynniki odpowiadające za reprodukcję wybranego rozwiązania (Jasiński, 2010: 52–53). W takim ujęciu *path dependence* wydaje się bardzo interesującym założeniem koncepcyjnym. Zdaniem Piersona, aby koncepcja *zależności od ścieżki* spełniała kryteria perspektywy badawczej, musi zawierać w sobie takie założenia, jak: podstawowe znaczenie ma czas rozpoczęcia i sekwencja kolejnych zdarzeń, w początkowej fazie istnieje możliwość pojawienia się alternatywnych rezultatów, wydarzenia znaczące mogą być rezultatem stosunkowo drobnych i przypadkowych sytuacji. James Mahoney (2000: 510–512) uważa z kolei, że istnienie sekwencji występuje tylko wtedy, gdy znaczące wydarzenie (*contingent event*) nadaje zjawisku charakter przyczynowo-skutkowego ciągu. Równocześnie spełnione muszą być następujące warunki:

- wyróżnienie punktu początkowego, który rozpoczyna sekwencję wydarzeń (moment ten nie jest łatwy do przewidzenia i nie poddaje się oczywistym wyjaśnieniom),
- wczesne fazy procesu mają fundamentalne znaczenie dla dalszego jego przebiegu,
- udowodnienie, że przebieg procesu, zapoczątkowanego specyficznym wydarzeniem jest ciągiem przyczynowo-skutkowym, mającym charakter albo kumulacyjnego sprzężenia zwrotnego (*self reinforcing sequences*), albo przyczynowego związku sekwencyjnego (*reactive sequences*).

Nieprzewidywanym wydarzeniem mogą być zarówno indywidualne decyzje, jak i losowe zdarzenia o dużej skali – wojny, katastrofy naturalne czy krachy na giełdach. Ten silny determinizm koncepcji wzbudza wiele kontrowersji. Szczególnie dyskusyjne wydaje się jedno z podstawowych założeń *path dependence*, czyli związek pomiędzy warunkami początkowymi a efektem „na wyjściu”. Podważany jest

także sposób określania kosztowności przechodzenia z jednego rozwiązania do innego (Liebowitz, Margolis, 1995).

Według Mahoneya (2000: 512–535) analizie *path dependence* najlepiej poddają się procesy, które zapoczątkowane były znaczącymi wydarzeniami i wzbudziły rozwój jednej z dwóch rodzajów ścieżek: samowzmacniająca się (*self-reinforcing*) lub reakcyjną (*reactive*). Ścieżka samowzmacniająca się ma miejsce wtedy, gdy specyficzne wydarzenie nadaje danemu zjawisku kierunek, który następnie zostaje reprodukowany na skutek kumulujących się okoliczności. Wybór początkowy pobudza do rozwoju w danym kierunku, co po pewnym czasie staje się trudne bądź wręcz niemożliwe do odwrócenia. Reprodukacja danej struktury instytucjonalnej może być wyjaśniana w kategoriach zysków, jak również w kategoriach funkcjonalnych (służby interesom elit lub decydentów) czy legitymizacyjnych (struktura jest utrzymywana, ponieważ wierzy się w jej słuszność). Ścieżka reakcyjna jest z kolei sekwencją uporządkowanych i połączonych ze sobą wydarzeń, w których każde jest zarówno reakcją na wydarzenia wcześniejsze, jak i przyczyną późniejszych. Największą trudnością w analizie ścieżek reakcyjnych jest określenie punktu początkowego, bez odnalezienia którego można wpaść w pułapkę „nieskończonego regresu”. Stąd proponuje się uznanie za moment rozpoczynający daną sekwencję jakiegoś punktu zwrotnego lub krytycznego, który nadaje procesowi nowy kierunek.

Determinizm koncepcji „zależności od ścieżki” został nieco zmodyfikowany przez samego Piersona dzięki koncepcji przerwanej równowagi (Mazur, 2015: 15–16). Zakłada ona, że w sytuacji znaczących zmian, które dotyczą daną instytucję może dojść do jej modyfikacji lub zmiany. Te okresy silnych przemian charakteryzują się przyspieszonymi procesami uczenia się, ograniczonymi przez istniejące już praktyki instytucjonalne (zasady, rutyny, schematy postępowania). Etapy przemian przeplatają się z kryzysami wynikającymi z walki o utrzymanie istniejącego stanu rzeczy. Wszystko to może prowadzić do zasadniczej przemiany porządku instytucjonalnego w danym obszarze, ale w wydłużonej perspektywie czasowej. Zmiany są możliwe szczególnie wtedy, gdy struktura odpowiedzialna za powstanie danego kierunku rozwoju jest niestabilna (*non-convex*). Czas, w którym zjawisko jest w stanie niestabilności, określa się punktem zwrotnym (*turning point, critical juncture*). Pojęcie to jest szczególnie użyteczne, gdyż definiuje początek danej sekwencji rozwojowej. Znalezienie punktu początkowego danej trajektorii rozwojowej oraz śledzenia procesów, które utrzymują wybrany kierunek rozwoju, to główne zadania badaczy posługujących się takim ujęciem *path dependence* (Pierson, 2010: 125).

Charakteryzowana perspektywa badawcza ma duży potencjał eksplanacyjny i jest wykorzystywana do analizy przemian społeczno-gospodarczych w krajach postkomunistycznych, gdzie przebieg i skutki zmiany ustrojowej są odmienne. Oczywiście mamy tutaj do czynienia z wieloma oddziałującymi na siebie czynnikami i trudno jest ustalić wszystkie zależności między nimi, ale do wyjaśnienia typów transformacji najistotniejsze wydają się następujące grupy czynników: dziedzictwo przeszłości i warunki wyjściowe, nowy układ instytucjonalny, kierunki polityki nowego rządu oraz zakres pomocy zewnętrznej (Ekiert, 2011: 503). Uważa się, że różnic w procesach transformacyjnych należy upatrywać w dziedzictwie przeszłości i warunkach wyjściowych każdego państwa, przyjmując właśnie perspektywę

„zależności od szlaku”. Zerwanie z przeszłością nigdy nie jest bowiem całkowite. „W niej tkwią nie tylko czynniki dysfunkcyjne wobec demokratycznego i rynkowego ładu, ale także czynniki sprzyjające zmianom. Należą do nich m.in. przeszłe doświadczenia kryzysów politycznych, próby reform ekonomicznych i liberalizacji politycznej (choćby nieudane), pragmatyzm komunistycznych elit, powstanie opozycji politycznej i kulturalnej, otwarcie na Zachód” (Ekiert, 2011: 501). Perspektywa *path dependence* łączy refleksję nad doświadczeniami historycznymi z analizą jednostkowych wydarzeń znaczących i ich sekwencją czasową, co pozwala wyjaśnić, dlaczego niektóre kraje odnoszą sukcesy na drodze transformacji, a inne nie mogą wydobyć się z kręgu niemocy. Postkomunistyczne transformacje można więc scharakteryzować jako „proces kumulowania się pozytywnych lub negatywnych efektów” (*increasing returns process*) z silnym wpływem czynników historycznych.

Z historycznego punktu widzenia dla procesów transformacyjnych uznano za znaczące: uwarunkowania międzynarodowe ukształtowane przed okresem przemian (członkostwo w organizacjach międzynarodowych, układ stosunków z krajami spoza bloku komunistycznego, współpraca gospodarcza); uwarunkowania instytucjonalne „odziedziczone” po komunizmie (ład instytucjonalny lub jego brak); warunki wyjściowe na pierwszym etapie przemian (Ekiert, 2011: 512–519). David Stark (1992: 29–51) za te znaczące uwarunkowanie uznaje ponadto: stosunek do prywatyzacji, strategie prywatyzacyjne i przebieg procesów prywatyzacyjnych. Obejmując analizami Niemcy Wschodnie, Czechosłowację, Polskę i Węgry, ukazuje różnice w procesach demokratyzacji państw oraz przyjętych przez te państwa typach gospodarki rynkowej, poprzez pryzmat procesów prywatyzacyjnych, które miały miejsce w początkowej fazie transformacji ustrojowej. Kontynuacją tych rozważań w znacznie bardziej rozbudowanej formie jest publikacja Davida Starka i Laszlo Bruszt (1998). W przeciwieństwie do oponentów instytucjonalizmu historycznego, którzy kontestują założenie o teraźniejszości w pełni zdeterminowanej przez przeszłość, autorzy ci postrzegają zaszłości jako „instytucjonalne zasoby teraźniejszości”. Udowadniają, że transformacja jest „uzależniona od ścieżki”, ale dzięki temu otwierają się różne możliwości i konfiguracje rozwojowe w różnych krajach. Zróznicowanie ramy instytucjonalnej odegrały decydującą rolę w kierunkach i sposobach prywatyzacji majątku państwowego i także tym można tłumaczyć różnorodność w procesie zmian politycznych w krajach postsocjalistycznych. Konkluzją przywołanej publikacji jest teza, że najważniejszym czynnikiem wzmacniającym rynek i gospodarkę jest silne i sprawne państwo wraz z racjonalnie projektowaną i realizowaną przez nie polityką publiczną (Stark, Bruszt, 1998: 110–111).

Na ograniczającą spuściznę instytucjonalną po PRL zwrócili uwagę Jerzy Hausner, Bob Jessop i Klaus Nielsen (Hausner i inni, 1995), akcentując, iż kondycja struktury politycznej i gospodarczej oraz sposób funkcjonowania systemu społecznego w Polsce tkwią w dużej mierze w okowach „zależności od ścieżki” systemu komunistycznego, przez co ich ewolucja jest ograniczona i przebiega w wielu obszarach w niesatysfakcjonującym tempie. Niestety budowanie ustroju demokratycznego w Polsce dokonywało się w początkowym okresie transformacji na bazie zastanych struktur instytucjonalnych. Doprowadziło to do wprowadzenia wielu ówczesnych przemian na niefortunne ścieżki rozwojowe, z których nie sposób się

uwolnić lub z których „wyzwolenie się” jest bardzo rozciągnięte w czasie i okupione znacznymi wysiłkami.

***Path dependence* w analizach przemian instytucjonalnego otoczenia kultury w Polsce**

Path dependence zakłada istnienie zależności pomiędzy wydarzeniami mającymi miejsce w fazie początkowej danego procesu a jego stanem obecnym. Przemiany transformacyjne sektora kultury po 1989 roku wydają się być zjawiskiem doskonale wpisującym się w koncepcję „zależności od ścieżki”, ponieważ niezależnie od podejmowanych zmian i przekształceń obszar ten uznawany jest nadal za jeden z najmniej podatnych na przemiany. Przy takim założeniu *path dependence* wydaje się bardzo interesującym podłożem koncepcyjnym. Wykorzystując metodę *desk research*, czyli analizę danych zastanych dotyczących sektora kultury i stworzonych w latach 1989–2016 dokumentów w postaci: sprawozdań, raportów, ekspertyz, diagnoz, dokumentów strategicznych i programowych oraz aktów prawnych, można uchwycić wiele interesujących kwestii, które prowadzą do znaczących konstatacji². Przyjęta perspektywa nadaje badaniu takich materiałów charakter opisowo-wyjaśniający, gdyż wykorzystanie wniosków z analiz danych zastanych dostarcza kontekstu historycznego i pojęciowego (Cyboran, 2018). Odnosząc się do wymienionych wcześniej warunków, jakie powinno spełniać badanie realizowane z perspektywy *path dependence*, za punkt początkowy, który rozpoczyna sekwencję wydarzeń uznać można początek transformacji ustrojowej w Polsce, który był momentem zwrotnym w działalności instytucji sektora kultury, a wczesne fazy tego procesu miały fundamentalne znaczenie w kontekście dalszego jego przebiegu.

Dla sektora kultury początek transformacji ustrojowej nie był korzystnym czasem. Kultura była podporządkowana przemianom gospodarczym, generującym „transformacyjne koszty społeczne”, których niwelowanie było traktowane priorytetowo. Powszechny brak środków finansowych doprowadził do przekształceń sektora w bardzo ograniczonym zakresie, pozostawiając chociażby niezreformowany system administracji kulturalnej. Cechy komunistyczne tych podmiotów stały się „ciężką przeszłością przyszłych przemian”, ciężącą na instytucjach kultury i polityce w tym sektorze.

Koncepcja *path dependence* nakazuje skupianie się nad wydarzeniami, które są odpowiedzialne za przebieg danego procesu lub odpowiadają za reprodukcję wybranego rozwiązania. Wyznaczenie takich „punktów znaczących” w przemianach polskiego sektora kultury po 1989 roku nie jest łatwe, gdyż procesy te miały i nadal mają charakter ciągły, a nie skokowy. Warto więc zastanowić się nad ujęciem „punktów znaczących” w układzie obszarowym, a nie temporalnym. Za historycznie istotne dla obecnego kształtu instytucji kultury w Polsce uznać można wtedy:

2 Przywołane w tej części wnioski powstały przy okazji badań na temat rozwoju animacji kultury na tle polskiej polityki kulturalnej w latach 1989–2016. Pełny wykaz przeanalizowanych materiałów źródłowych i raportów (ponad 120 dokumentów) znajduje się w przywołanej już przeze mnie publikacji (Cyboran, 2018: 363–375), a najważniejsze zostały zamieszczone w bibliografii.

- marginalizację finansową sektora kultury w pierwszym etapie przemian transformacyjnych;
- niską jakością merytoryczną dokumentów legislacyjnych dotyczących kultury;
- brak wizji i kierunków prowadzenia polityki kulturalnej – reaktywność i dostosowywanie się oraz postulatyność dokumentów programowych i strategicznych;
- brak zainteresowania ze strony polityki kulturalnej na poziomie państwowym i samorządowym przekształcaniem instytucji kultury;
- instytucjonalny spadek po okresie PRL (Cyboran, 2018).

Wymienione kwestie nie są punktami znaczącymi „sensu stricto”, ale uznać można, że miały charakter hamujący i generujący dysfunkcjonalność sektora. Za pierwszy „punkt znaczący” przyjąć można znaczące niedofinansowanie sektora kultury w pierwszym etapie przemian transformacyjnych. Skutkowało to budowaniem „strategii przetrwania” przez instytucje kultury, a nie poszukiwaniem nowych form działalności. Okres transformacji to także pojawienie się wielu dokumentów legislacyjnych dotyczących kultury o niskiej jakości merytorycznej, na co nakładał się brak wizji i kierunków prowadzenia polityki kulturalnej przez państwo. Dokumenty programowe i strategiczne cechowała postulatyność oraz reaktywność i dostosowywanie się do zmian zachodzących w otoczeniu polityki kulturalnej. Polityka kulturalna państwa w pierwszych latach transformacji, zarówno na szczeblu centralnym, jak i lokalnym, nie sprecyzowała koncepcji prowadzenia działalności kulturalnej w Polsce i nie stworzyła ram formalnych dla przemian w interesującym nas obszarze. Próby reformowania organizacji i finansowania działalności kulturalnej były mało efektywne. Brakowało im teoretycznego osadzenia, a wiedza ekspercka w tym zakresie wykorzystywana była w stopniu minimalnym. Barię dla reform był także opór środowiska związanego z sektorem kultury przed wdrażaniem nowych rozwiązań systemowych, jak również brak determinacji politycznej w ich wprowadzaniu. Szczególnie wolno przekształcenia zachodziły w domach kultury. Kolejnym ograniczeniem rozwoju sektora kultury był spadek po okresie PRL w postaci niezreformowanych instytucji kultury, działających na podstawie schematów z poprzedniego okresu, w których nie było miejsca na „eksperymentowanie” z nowymi kierunkami działań.

Być może właśnie te zdarzenia, które dokonały się w początkowej fazie tworzenia nowej polityki kulturalnej państwa, mają dla jej obecnego kształtu znaczenie zasadnicze. W polityce kulturalnej „zależność od ścieżki” ma również swoje podłoże w historycznie utrwalonym społecznym wartościowaniu kultury oraz relacjach instytucjonalnych wypracowanych w poprzednich okresach. To „zamknięcie w ścieżce” wiąże się także w dużej mierze z bagażem po okresie przedtransformacyjnym, a także utrwaloną marginalizacją sektora kultury w pierwszym okresie zmian ustrojowych.

W badaniach procesów transformacyjnych w krajach postkomunistycznych wyróżnia się zasadniczo dwie perspektywy analityczne: polityczną i instytucjonalną. Perspektywa polityczna nakłania do podejmowania szerokich analiz skupionych głównie nad wpływem partii czy ugrupowań politycznych, które stały się znaczące w wielopartyjnych demokracjach krajów postkomunistycznych. Ich stanowiska, preferencje i decyzje polityczne uznawano za zasadnicze dla dokonujących się

przekształceń transformacyjnych w sferze społeczno-gospodarczej. Podejście instytucjonalne rozwinęło się w latach 90. XX wieku i w jego centrum znalazły się dociekania na temat roli państwa i instytucji publicznych w projektowaniu i realizacji przemian (Inglot, 2010: 268–269). Brak radykalnej przebudowy instytucji i, co za tym idzie, trudne dziedzictwo komunizmu stanowiły i stanowią nadal czynnik hamujący przemiany społeczno-ekonomiczne zachodzące w krajach byłego bloku wschodniego. Analiza ewolucji polskiej polityki kulturalnej po 1989 roku wskazywać może na takie właśnie zależności. Zasoby instytucjonalne, w tym sektora kultury, zostały w okresie PRL tak dalece zniekształcone, że podjęte po 1989 roku modyfikacje nie odniosły zakładanych rezultatów. Michał Federowicz (2003: 369–374) wskazuje także na wielość działań pozorujących przekształcanie np. instytucji organizujących życie społeczne, polegające na oficjalnym wprowadzaniu zmian przy jednoczesnym nieformalnym działaniu wspierającym i utrwalającym stan zastany. Często są także sytuacje, gdy nowe instytucje, nawet idealnie zaprojektowane, ulegają w konfrontacji z otoczeniem wzajemnie przenikających się tradycyjnych porządków znaczącemu osłabieniu. W konsekwencji odchodzą od swojej innowacyjności na rzecz dostosowania się do starych struktur. Zjawiska takie można zidentyfikować w procesie ewolucji polityki kulturalnej i transformacji sektora kultury w Polsce.

Pierwsze dziesięciolecie okresu transformacji ustrojowej było najbardziej znaczące dla kierunków przemian polskiego sektora kultury. Na większość przemian polityka kulturalna nie miała istotnego wpływu, ponieważ fakty społeczne wyprzedzały decyzje polityczne. Polityka kulturalna państwa charakteryzowała się głównie deklaratywnością. W wielu dokumentach ministerialnych wyrażana była wola realizowania aktywnej polityki kulturalnej, formułowane były różne priorytety, ale zamierzenia blokowane były niewydolnymi strukturami organizacyjnymi oraz niedoborami finansowymi. Decentralizacja w sektorze kultury przeprowadzona w ograniczonym zakresie nie zmniejszyła roli i znaczenia sektora publicznego w prowadzeniu i finansowaniu działalności kulturalnej. Kultura utrzymywana była i jest nadal głównie ze środków publicznych i zarządzana przez administrację publiczną.

Podsumowanie

Badania procesów społeczno-kulturowych są trudne i skomplikowane. Poszukiwanie więc nowych interesujących perspektyw analitycznych wydaje się być ze wszech miar znaczące. Oczywiście każde podejście może być bardziej lub mniej zasadne do określania przemian w obszarze poddawanym rozpoznaniu, a przyjęte perspektywy badawcze mogą prowadzić do niepełnych wniosków lub rzutować na ich wiarygodność. Optyka *path dependence* może być uznana za zbyt deterministyczną, ale jednocześnie pozwala na uwzględnienie wielu czynników, które w analizach dokonywanych z innej perspektywy mogą być pomijane. W jednym z najnowszych opracowań dotyczących funkcjonowania domów kultury w Polsce, którym jest raport z 2021 roku zrealizowany na zlecenie Narodowego Centrum Kultury pt. „Oswajając zmienność. Kultura lokalna z perspektywy domów kultury” (Wiśniewski i inni,

2021), charakteryzowana perspektywa badawcza została wykorzystana, co świadczy o ciągłym zainteresowaniu badaczy tym podejściem.

Path dependence pozwala uporządkować wydarzenia społeczno-gospodarcze w sekwencję o charakterze wyjaśniającym, co może wspomóc poszukiwanie odpowiedzi na pytanie: dlaczego proces potoczył się w takim, a nie innym kierunku i dlaczego kierunek ten jest utrzymywany, mimo że istnieją inne drogi rozwoju? W badaniu procesów transformacyjnych koncepcja ta jest szczególnie atrakcyjna, gdyż można przy jej pomocy objaśniać przyczyny trudności w zmianach instytucjonalnych. Trwałość określonych struktur i rozwiązań wynika bowiem z historycznych uwarunkowań, ale także z jakości kapitału ludzkiego

Kultura jest obszarem dóbr powszechnych. Jest wymieniana jako jedna z kategorii usług publicznych o charakterze społecznym, w której rola administracji polega na sprzyjaniu jej rozwojowi. Analiza opracowań raportowych dotyczących sektora kultury ukazała, że polityka kulturalna państwa po 1989 roku, zarówno na szczeblu centralnym, jak i lokalnym, nie sprecyzowała spójnej koncepcji prowadzenia działalności kulturalnej w naszym kraju i nie stworzyła sprzyjających ram formalnych dla przemian instytucjonalnych w interesującym nas obszarze. W początkowym okresie transformacji ustrojowej w naszym kraju nie wypracowano skutecznych form włączania obywateli w proces kształtowania polityki kulturalnej, czego skutkiem jest kontynuowanie „odgórnego” sposobu zarządzania kulturą, z silnie ograniczoną autonomizacją instytucji kultury od struktur państwowych i samorządowych.

Bibliografia

- Chmielewski, P. (2011). *Homo agens. Instytucjonalizm w naukach społecznych*. Warszawa: Wydawnictwo Poltex.
- Cyboran, B. (2018). *Animacja w systemie zależności instytucjonalnych. Uwarunkowania rozwoju animacji społeczno-kulturalnej na tle polskiej polityki kulturalnej po 1989 roku*. Kraków: Wydawnictwo UJ.
- David, P.A. (1997). *Path dependence and the quest for historical economics: one more chorus of the ballad of QWERTY*. University of Oxford. Discussion Papers in Economic and Social History, 20, <https://www.economics.ox.ac.uk/materials/papers/2256/david3.PDF>.
- David, P.A. (2001). *Path dependence, its critics and the quest for 'historical economics'*. W: P. Garrouste, S. Ioannides (eds.), *Evolution and path dependence in economic ideas: past and present*. Cheltenham: Edward Elgar Publishing Limited.
- Dziesięć-Kozłowska, J. (2010). Rynek versus państwo w świetle dyskusji o path dependence. *Ekonomia i Prawo*, 6: 87–99.
- Ekiert, G. (2011). Prawidłowości transformacji w Europie Wschodniej. *Studia Socjologiczne*, 1(200): 501–526.
- Federowicz, M. (2003). Institutions and culture. *Polish Sociological Review*, 4(144): 369–374.
- Hall, P., Taylor, R. (1996). Political science and the three new institutionalisms. *Political Studies*, 44(5): 936–957.

- Hausner, J., Jessop, B., Nielsen, K. (1995). *Strategic choice and path-dependency in post-socialism. Institutional dynamics in the transformation process*. Aldershot: Edward Elgar.
- Inglot, T. (2010). *Welfare state w Europie Środkowo-Wschodniej w latach 1917–2004*, tłum. M. Zieleńska, J. Dzierzgowski. Warszawa: Wydawnictwo Wyższej Szkoły Pedagogicznej TWP.
- Jasiński, M. (2010). Teoria zależności od ścieżki a małe gospodarki wspiarskie. *Zeszyty Naukowe Kolegium Gospodarki Światowej*, 28: 52–72.
- Liebowitz, S.J., Margolis, S.J. (1995). Path dependence, lock-in, and history. *Journal of Law, Economics, & Organization*, 11(1): 205–226.
- Mahoney, J. (2000). Path dependence in historical sociology. *Theory and Society*, 29(4): 507–548.
- Mazur, S. (2015). Założenia teoretyczne i metodologiczne nauk o polityce publicznej. *Wrocławskie Studia Politolologiczne*, 18: 7–27.
- Ostrom, E. (2013). *Dysponowanie wspólnymi zasobami*, tłum. Z. Wiankowska-Ładyka. Warszawa: Wydawnictwo Wolters Kluwer Polska SA.
- Pieliński, B. (2012). *Instytucjonalizmy w analizach polityki społecznej*. <http://www.rszarf.ips.uw.edu.pl/pdf/obce/instytucjonalizmy.pdf>, dodano: 11.03.2012, dostęp: 5.06.2017.
- Pieliński, B. (2013). Instytucjonalizm historyczny w kontekście polityki społecznej. *Problemy Polityki Społecznej. Studia i Dyskusje*, 3(22): 45–63.
- Pierson, P., Skocpol, T. (2002). *Historical institutionalism in contemporary political science*. W: I. Katznelson, H.V. Milner (eds.), *Political science: the state of the discipline*. New York–London: Norton & Company.
- Pierson, P. (2000). Path dependence, increasing returns, and the study of politics. *American Political Science Review*, 94(2): 251–267.
- Pierson, P. (2004). *Politics in time: history, institutions, and social analysis*. Princeton: Princeton University Press.
- Pierson, P. (2010). Ograniczenia planowania: powstawanie instytucji i zmiany instytucjonalne, tłum. R. Śmietana. *Zarządzanie Publiczne*, 2(12): 112–131.
- Putnam, R. (1995). *Demokracja w działaniu. Tradycje obywatelskie we współczesnych Włoszech*, tłum. J. Szacki. Kraków: Wydawnictwo Znak.
- Stark, D. (1992). Path dependence and privatization strategies in East Central Europe. *East European Politics and Societies*, 6: 17–54.
- Stark, D., Bruszt, L. (1998). *Postsocialist pathways: transforming politics and property in East Central Europe*. New York: Cambridge University Press.
- Szmigiela-Rawska, K. (2014). Koncepcja zależności od ścieżki jako narzędzie wyjaśniania w badaniach ekonomicznej geografii politycznej. *Prace i Studia Geograficzne*, 54: 149–161.
- Wiśniewski, R., Pol, G., Płasek, R., Bąk, A. (2021). *Oswajając zmienność. Kultura lokalna z perspektywy domów kultury*. Warszawa: Wydawnictwo NCK.

Wybrane akty prawne i dokumenty programowe poddane analizie

- Ministerstwo Kultury. (2004). *Narodowa Strategia Rozwoju Kultury 2004–2013*. Warszawa, http://bip.mkidn.gov.pl/media/docs/Narodowa_Strategia_Rozwoju_Kultury.pdf, dostęp: 27.10.2015.

- Ministerstwo Kultury. (2005). *Uzupełnienie Narodowej Strategii Rozwoju Kultury na lata 2004–2020*. Warszawa, <http://bip.mkidn.gov.pl/media/docs/050617nsrk-uzupelnienie.pdf>, dostęp: 18.08.2013.
- Ministerstwo Kultury i Dziedzictwa Narodowego. (2007). *Mecenat pełnowymiarowy. Polityka kulturalna państwa 2005–2007*. [wstęp M. Ujazdowski], Warszawa: MKiDN.
- Ministerstwo Kultury i Dziedzictwa Narodowego. (2011). *Strategia Rozwoju Kapitału Społecznego. Projekt dokumentu po konsultacjach społecznych*. Warszawa, http://ks.mkidn.gov.pl/media/download_gallery/20111014_SRKS_po_konsultacjach_spo%C5%82ecznych_tekst_glowny.pdf, dostęp: w 18.08.2013.
- Ministerstwo Kultury i Dziedzictwa Narodowego. (2013). *Strategia Rozwoju Kapitału Społecznego 2020*. Warszawa, <http://prawo.sejm.gov.pl/isap.nsf/DocDetails.xsp?id=WMP20130000378>, dostęp: 18.08.2013.
- Ministerstwo Kultury i Dziedzictwa Narodowego. (2016). *Wicepremier o priorytetach polityki kulturalnej*. 13.01.2016, <http://www.mkidn.gov.pl/pages/posts/wicepremier-o-priorytetach-polityki-kulturalnej5981.php>, dostęp: 20.06.2017.
- Ministerstwo Kultury i Sztuki. (1993). *Polityka kulturalna państwa. Założenia*. Warszawa: MKiS.
- Ujazdowski, K.M. (2000). *Kultura racją stanu. Program działania Ministra Kultury i Dziedzictwa Narodowego*. Warszawa: MKiDN,
- Ustawa z dnia 21 listopada 1996 r. o muzeach, Dz.U. z 1997 r. Nr 5, poz. 24.
- Ustawa z dnia 23 lipca 2003 r. o ochronie zabytków i opiece nad zabytkami, Dz.U. z 2003 r. Nr 162, poz. 1568.
- Ustawa z dnia 25 października 1991 r. o organizowaniu i prowadzeniu działalności kulturalnej, Dz.U. z 1991 r. Nr 114, poz. 493.
- Ustawa z dnia 27 czerwca 1997 r. o bibliotekach, Dz.U. z 1997 r. Nr 85, poz. 539.
- Ustawa z dnia 30 czerwca 2005 r. o kinematografii, Dz.U. z 2005 r. Nr 132, poz. 1111.
- Ustawa z dnia 31 sierpnia 2011 r. o zmianie ustawy o organizowaniu i prowadzeniu działalności kulturalnej oraz niektórych innych ustaw, Dz.U. z 2011 r. Nr 207, poz. 1230.

Wybrane raporty poddane analizie

- Adamiak, P., Dworakowska, Z., Herbst, J., Przewłocka, J. (2013). *Współpraca w obszarze kultury – samorządy, publiczne instytucje kultury, organizacje pozarządowe*. Warszawa: Stowarzyszenie Klon/Jawor.
- Buczek, M., Głowacki, J., Gronicki, M., Hausner, J., Markiel, K., Purchla, J., Szeliga-Sanetra, J., Wąsowska-Pawlik, A., Worek, B. (2009). *Kultura w kryzysie czy kryzys w kulturze. Raport przygotowany na zlecenie Ministerstwa Kultury i Dziedzictwa Narodowego*, http://nck.pl/media/attachments/302374/kultura_w_kryzysie_czy_kryzys_w_kulturze_wpelna.pdf dostęp: 8.05.2015.
- Burszta, W., Duchowski, M., Fatyga, B., Nowiński, J., Pęczak, M., Sekuła, E.A., Szlendak, T. (2009). *Raport o stanie i źródnicowaniach kultury miejskiej w Polsce. Raport opracowany na zlecenie Ministerstwa Kultury i Dziedzictwa Narodowego, jako jeden z Raportów o Stanie Kultury*. Warszawa, <http://www.kongreskultury.pl>, dostęp: 12.02.2010.
- Celiński, A., Burszta, J., Penza, Z., Sęk, M., Wenzel, M. (2016). *DNA Miasta. Miejskie polityki kulturalne. Edycja 2016*. Warszawa: Fundacja Res Publica, <http://nck.pl/media/attachments/318571/Raport-DNA-Miejskie-Polityki-Kulturalne-2016.pdf>, dostęp: 15.09.2017.

- Drozdowski, R., Fatyga, B., Filiciak, M., Krajewski, M., Szlendak, P. (2014). *Praktyki kulturalne Polaków*. Toruń: Wydawnictwo Naukowe UAM.
- Fatyga, B., Bakulińska, J.A. (2015). *Projekt autoewaluacji i ewaluacji programów ministra kultury. Raport z badań. Propozycja metod i narzędzi*. Warszawa–Wrocław–Olsztyn–Białystok–Gdańsk: Obserwatorium Żywej Kultury-Sieć Badawcza, <http://nck.pl/badania/raporty/projekt-autoewaluacji-i-ewaluacji-programow-ministra-kultury>, dostęp: 17.05.2017.
- Fatyga, B., Nowiński, J., Kukołowicz, T. (2009). *Jakiej kultury Polacy potrzebują i czy edukacja kulturalna im ją zapewnia? Raport o problemach edukacji kulturalnej w Polsce dla Ministerstwa Kultury i Dziedzictwa Narodowego, przygotowany jako jeden z Raportów o Stanie Kultury*. Warszawa, <http://www.kongreskultury.pl>, dostęp: 12.02.2010.
- Filiciak, M., Buchner, A., Danielewicz, M. (2014). *Kulturotwórcy – niekulturocentryczny raport o kulturze*. Warszawa, https://ngoteka.pl/bitstream/handle/item/211/raport_kulturotworcy.pdf?sequence=5, dostęp: 6.09.2015.
- Głowacki, J., Hausner, J., Jakóbiak, K., Markiel, K., Mituś, A., Żabiński, M. (2009). *Finansowanie kultury i zarządzanie instytucjami kultury. Raport opracowany na zlecenie Ministerstwa Kultury i Dziedzictwa Narodowego, jako jeden z Raportów o Stanie Kultury*. Kraków: UEK, MSAP, <http://www.kongreskultury.pl>, dostęp: 12.02.2010.
- Hausner, J., Malczyk, K., Maźnica, Ł., Strycharz, J. (2015). *Diagnoza potencjału podmiotów kultury w zakresie realizacji Programu Rozwoju Kultury 2020. Analiza sytuacji zastanej*. Kraków: Fundacja GAP, http://nck.pl/media/attachments/317966/doskonalenie_polityki_kulturalnej_w_warszawie_obszar_instytucje_kultury_diagnoza.pdf, dostęp: 2.02.2016.
- Hieropolitańska, A. (2012). *Raport z badania „Kultura do finansowania”*. Punkt Kontaktowy ds. Kultury, <http://mkidn.gov.pl/np/pages/strona-glowna/finanse/srodki-europejskie/przyszlosc-programow-europejskich/badanie-kulturado.finansowania.php>, dostęp: 18.02.2017.
- Knaś, P., Piątkowska, M., Hoinkis, D. (2017). *Diagnozy w kulturze*. Kraków: FRDL Małopolski Instytut Samorządu Terytorialnego i Administracji, http://www.mistia.org.pl/wpcontent/uploads/2017/07/1_Raport_koncowy_Diagnozy-w-kulturze.-Badania-i-analzy-w-projektowaniu-i-wdra%C5%BCaniu-samorz%C4%85dowych.pdf, dostęp: 26.10.2017.
- Kowalik, W., Matlak, M., Nowak, A., Noworól, K., Noworól, Z. (2011). *Kultura lokalnie. Między uczestnictwem w kulturze a partycypacją w zarządzaniu*. Kraków: MIK.
- Kultura we współczesnej Polsce*. (2016). http://www.kongreskultury2016.pl/wp-content/uploads/2016/10/Mapa_Kultury_w_Polsce.pdf, dostęp: 19.10.2016.
- Raport końcowy z badania sektora kultury. Krakowska kultura – stan obecny i perspektywy rozwoju*. (2015). Warszawa: Agrotec Polska Sp. z o.o., file:///C:/Users/user/AppData/Local/Temp/218311_0.pdf, dostęp: 15.02.2016.
- Rewolucja kulturalna. Manifest Komitetu na rzecz Radykalnych Zmian w Kulturze*. <http://www.wywrota.pl/kultura/16951-rewolucja-kulturalna.html>, dostęp: 14.05.2015.
- Szultka, S., Zbieranek, P. (red.) (2012). *Kultura – Polityka – Rozwój. O kulturze jako „dźwigni” rozwoju społecznego polskich metropolii i regionów*. Gdańsk: Instytut Badań nad Gospodarką Rynkową.

Walczak, B., Jewdokimow, M., Pazderski, F. (2016). *Praktyki uczestnictwa w kulturze wśród ludności wiejskiej. Studium socjologiczne*. Warszawa: Instytut Spraw Publicznych, <http://www.isp.org.pl/publikacje,22,911.html>, dostęp: 4.09.2017.

Znaczenie gospodarcze sektora kultury. Wstęp do analizy problemu. (2010). Warszawa: Instytut Badań Strukturalnych, Narodowe Centrum Kultury.

Abstrakt

Dynamika procesów kulturowych, jakie zachodzą we współczesnym świecie, skłania ku poszukiwaniu uwarunkowań ich przebiegu. Szczególnie intrygujące, a zarazem bardzo trudne do analizy wydają się zjawiska, których trajektorie rozwojowe uzależnione są od wielu różnorodnych czynników. W niniejszym artykule podjęto próbę przybliżenia koncepcji *path dependence*, mieszczącej się w nurcie nowego instytucjonalizmu historycznego, która może stanowić ciekawe podejście w analizowaniu trajektorii rozwojowych różnych zinstytucjonalizowanych zjawisk społeczno-kulturowych. Przydatność analityczną charakteryzowanej koncepcji można wykazać na przykładzie przemian instytucji kultury w Polsce po 1989 roku w odniesieniu do polityki kulturalnej państwa z początkowego okresu transformacji ustrojowej.

Słowa kluczowe: path dependence, sektor kultury, polityka kulturalna

Dorota Gierszewski

Uniwersytet Jagielloński

Kulturowa partycypacja dorosłych w ramach idei lifelong learning (LLL). Polaryzacja czy wieloparadygmatyczność w przestrzeniach edukacji kulturowej?

Wprowadzenie

Badanie współczesnych zjawisk społecznych i kulturowych jest procesem bardzo złożonym. Dla wyjaśnienia wielu zjawisk nie wystarczy odpowiednio dobrana metodologia, znacznie ważniejszą okazuje się przyjęta perspektywa badawcza. W naukach społecznych określa się ją mianem paradygmatu bądź teorii. W niniejszym artykule podjęłam próbę odpowiedzi na pytanie: czy w sferze edukacji kulturowej mamy do czynienia z polaryzacją, czy raczej ze znacznie bardziej rozbudowaną różnorodnością paradygmatów?

Kulturowa partycypacja osób dorosłych

Zmiany demograficzne są jednymi z największych współczesnych wyzwań. Wyjątkowo istotny jest problem struktury demograficznej, szczególnie w zakresie trendów starzenia się społeczeństwa przy jednocześnie malejącej grupie dzieci i młodzieży. Stałe pomniejszanie potencjału demograficznego uniemożliwia odtwarzanie się populacji i przyczynia się do wzrostu udziału ludności w wieku poprodukcyjnym. Te niekorzystne proporcje będą się pogłębiać, edukacja kulturalna na pewno musi odpowiadać na wyzwania związane z tą sytuacją.

Do analizy zjawiska kulturowej partycypacji potrzebne są pewne ustalenia terminologiczne, zasadne wydaje się choćby odniesienie go do pojęcia „edukacji kulturalnej”. Nadal usytuowana jest ona w obszarze edukacji ogólnej, w której rozwijać można osobowość. Edukacja ta wiąże się z:

- wprowadzeniem do wiedzy (historii, tradycji) i oceny dziedzictwa kulturowego oraz do uczestnictwa we współczesnym życiu kulturalnym;
- zaangażowaniem w procesy upowszechniania kultury;
- uwrażliwianiem na godność kultur i na podstawową więź łączącą dziedzictwo ze współczesnością;
- edukacją estetyczną i artystyczną;
- kształceniem do wartości moralnych i obywatelskich;

- przygotowaniem do krytycznego korzystania z masowych środków przekazu oraz edukacją interkulturową i wielokulturową (Wojnar, 2000: 174).

Edukacja kulturalna wspiera więc zarówno rozwój zainteresowań kulturalnych, kształtowanie umiejętności artystycznych, rozbudzanie potencjału twórczego, jak i rozwijanie kompetencji kulturowych. Bycia kulturowo kompetentnym nie należy mylić z gromadzeniem wiedzy, jest ono równoznaczne z posiadaniem zdolności do skutecznego funkcjonowania w różnym otoczeniu kulturowym, poprzez uruchamianie głęboko zakorzenionych zasobów niezbędnych do przezwycięzania różnych globalnych problemów. Edukacja kulturalna może być przeżywana jako proces partycypacyjny oparty na współpracy, w którym perspektywy i postawy są generowane, rejestrowane i rozpowszechniane w procesie publicznych konsultacji. Społeczności i jednostki są więc nieustannie angażowane w te procesy i pomagają określić tkankę kulturową danego społeczeństwa, kształtując jednocześnie przestrzeń publiczną.

Wydarzenia polityczne ostatnich lat pokazują, że społeczne perspektywy na przyszłość będą w coraz większym stopniu zależać od miękkich czynników, takich jak kultura czy edukacja. Ponadto kultura i edukacja odgrywają ważną rolę, ponieważ mogą wzmacniać rozwój tożsamości. Richard Stang (2005: 305) wymienia następujące zadania edukacji kulturalnej dorosłych, należą do nich: promowanie kreatywności, uwrażliwianie na różne formy ekspresji artystycznej oraz na konteksty życia społeczno-kulturowego i międzykulturowego, a także poszerzanie umiejętności kulturowych i komunikacyjnych oraz mądre korzystanie z nowoczesnych technologii.

Celem edukacji kulturalnej jest między innymi animowanie do kulturowej partycypacji, która dotyczy kontaktów odbiorcy z wszelkimi wytworami kultury, a także z jej twórcami. Marek Krajewski (2013: 49) twierdzi, że uczestnictwo w kulturze odnosi się głównie do sytuacji bycia aktywnym i jest podtrzymywaniem, modyfikowaniem, konstruowaniem, destruowaniem sieci stosunków konstytuujących pewną całość społeczną. Uczestnictwo w kulturze to zatem proces wiązania ze sobą ludzi i obiektów materialnych, w efekcie którego przeobrażaniu ulegają elementy składające się na określoną zbiorowość. Szczególnie w fazie późnej dorosłości, kiedy praca zarobkowa traci na znaczeniu, jest to ważna forma socjalizacji. Z terminem uczestnictwo kulturowe związane jest pojęcie kulturowej partycypacji (Della Porta, Mattoni, 2013: 171).

Uczestnictwo (partycypacja) jest jednym z kluczowych słów współczesnej sztuki. W trakcie rozwoju dyskursu na temat kultury pojawił się wątek odniesienia do kultury partycypacji. Pojęcie to zaproponowane zostało przez amerykańskiego badacza mediów Henry'ego Jenkinsa (2009: 6), który definiuje ją jako kulturę ze stosunkowo niskimi barierami dla ekspresji artystycznej i zaangażowania obywatelskiego. Stanowi ona swoistą formę wzajemnego nieformalnego uczenia się. W obszarze partycypacji kulturowej pojawia się możliwość przekazywania wiedzy w ramach nieformalnego mentoringu, a osoby zaangażowane konstruują społeczeństwo obywatelskie, stając się jego aktywną częścią. Uczestnicy czują, że ich wkład ma znaczenie oraz odczuwają pewien rodzaj więzi społecznej między sobą.

Kulturową partycypację rozumieć można jako

(...) indywidualny udział w zjawiskach kultury – przyswajanie jej treści, używanie jej dóbr, podleganie obowiązującym w niej normom i wzorom, ale także tworzenie nowych jej wartości oraz odtwarzanie i przetwarzanie istniejących (Tyszka, 1971: 122).

Ten rodzaj partycypacji nie jest zorientowany wyłącznie na przeżycie estetyczne. Jej celem może być również uzyskanie prestiżu czy tworzenie tożsamości kulturowej; może być także wykorzystana jako narzędzie umożliwiające integrację społeczną. Rozszerzanie obszaru partycypacji wiąże się z jednej strony ze zwiększaniem zakresu różnorodności działań, które mogą być interpretowane jako formy przejawiania aktywności kulturalnej. Z drugiej zaś ograniczona zostaje „zdolność do identyfikacji poszczególnych zachowań jako zachowań kulturowych” (Kisiel, 2017: 55). Uznać należy to za cechę współczesnej kulturowej partycypacji. Partycypacja ta z pewnością przyczynia się do spójności społecznej. Za Anną Nacher (2014: 52) podaję w wątpliwość, czy jednak nie staje się ona fetyszem lub obowiązkowym elementem strategii upowszechniania dóbr kultury.

W tym kontekście warto zastanowić się, jakie społeczeństwo chcemy budować, wspierając takie rozumienie partycypacji w kulturze? W związku z szybkim tempem zmian społecznych, przed edukacją dorosłych stoi zadanie zorientowania się na grupy osób starszych i umożliwienie im partycypacji kulturowej przez zapewnienie im odpowiednich ofert edukacyjnych. W związku z tym, że wszystko wokół nas się zmienia, podkreślić warto, iż także zasoby kultury ulegają usieciowieniu i digitalizacji. Nigdy wcześniej nie mieliśmy łatwiejszego dostępu do różnego rodzaju dóbr kultury. Praca kulturalna z osobami starszymi mieści się w ramach geragogiki kulturowej, która ma na celu profesjonalizację pracy artystycznej i kulturalnej z osobami starszymi. Geragogika kulturowa łączy wiedzę z pedagogiki kultury, gerontologii i geragogiki. Tworzy oferty kulturalno-edukacyjne, które opierają się na biografii i środowisku życia osób starszych oraz metodycznie i dydaktycznie uwzględniają ich zachowania związane z uczeniem się (De Groote, 2012: 823). Geragogika ta zajmuje się uczeniem się osób starszych, którzy wnoszą do procesów uczenia się inne zainteresowania, potrzeby i wymagania edukacyjne niż młodsze grupy wiekowe. Te odmienne warunki uczenia się wymagają swoistej dydaktyki i metodyki pracy. Zawsze jednak chodzi o kształtowanie i rozwój percepcji sensorycznej oraz chęci do aktywnego działania w świecie kultury. Dzięki temu praca kulturalna z osobami starszymi jest ważną częścią pomyślnego rozwoju przez całe życie.

Idea całożyciowego uczenia się (lifelong learning)

Uczenie się przez całe życie jest dziś niezbędne. Świat XXI wieku stawia przed człowiekiem szereg wyzwań, a proces uczenia towarzyszący nam w codziennym życiu, w ramach różnorodnych interakcji z otoczeniem często przebiega przypadkowo i nie jest postrzegany jako uczenie się, lecz jako zdobywanie nowych doświadczeń życiowych, kształtowanie postaw, kreowanie tożsamości lub przekształcanie i wprowadzenie zmian w zachowaniach. W tym obszarze mieści się również wspomniana kulturowa partycypacja.

Traktując edukację w życiu dorosłych jako działanie, którego celem ma być zestaw wiedzy i umiejętności, jakie dorosły musi posiadać, należy brać pod uwagę zarówno procesy edukacji instytucjonalnej, jak również edukacji związanej z uczestnictwem w szeroko pojmowanym świecie, czyli edukacji nieformalnej. Proces całościowego uczenia się może bowiem odbywać się w trakcie uczenia formalnego, nieformalnego bądź też incydentalnego. Aktywna obecność w różnych praktykach społecznych uzależniona jest w dużej mierze od tego, czy środowisko społeczno-kulturowe stwarza jednostkom szanse do bycia uczącymi się podmiotami zgodnie z własną osobowością, doświadczeniem i zdolnościami. Celem współczesnej edukacji dorosłych staje się zatem przygotowanie do życia w warunkach nieustannej zmiany, w świecie owianym niepewnością i relatywizmem.

Idea całościowego uczenia się pojawiała się pod koniec lat 80. wraz z przemianami ekonomicznymi w demokracjach zachodnich. Życie według niej zaczęło oznaczać uczenie się, nieustanne dopasowywanie się do zmiennych warunków, a w jego centrum znalazł się człowiek i chęć stworzenia lepszego jakościowo społeczeństwa. Całościowe uczenie się wyraźnie przeniosło punkt ciężkości z działań wykonywanych przez instytucje edukacyjne na samodzielność uczących się podejmowanych indywidualnie w ramach nieformalnego uczenia się. Słusznie spostrzegł Peter Jarvis (2012: 19), iż pojęcie „kształcenie” wyraźnie zniknęło z pierwszego planu i zostało zastąpione terminem „uczenie się”: „Mamy dziś zatem uczące się społeczeństwo, uczące się społeczności, uczące się organizacje oraz, oczywiście uczenie się przez całe życie”. W związku z tym całościowe uczenie się jest oczywistością i nie sposób uniknąć go we współczesnym świecie. Jednocześnie idea ta spotkała się z krytyką z powodu przerzucania zbyt dużej odpowiedzialności na dorosłe osoby uczące się (Arnold, 1999; Biesta, 2006).

Aplikacja całościowego uczenia się znajduje odzwierciedlenie w ukształtowanych kompetencjach jako narzędziu funkcjonowania człowieka w świecie (Jurgiel-Aleksander, Jagiełło-Rusiłowski, 2013: 66). Kompetencje te pozwalają na zarządzanie wiedzą i umiejętnościami, postrzegane są także mechanizmy wytwarzania doświadczeń edukacyjnych. Warto zaznaczyć, że dyskurs całościowego uczenia się nie sposób sprowadzić do prostej idei. Nastawienia do uczenia się nie można bowiem zredukować do nabywania nowej wiedzy i umiejętności, wymaga ono bowiem „świadomości uczenia się i poznawczej tożsamości” (Malewski, 2010: 206). Warto pamiętać, że całościowe uczenie się pełni funkcje aktywizujące oraz związane z tym funkcje integracyjne względem poszczególnych jednostek. Z perspektywy edukacji dorosłych, zmiany społeczne w stosunku do zmian w organizacji uczenia się należy rozpatrywać w kontekście uczenia się przez całe życie, które wyraża się z zmienionych kulturach uczenia się.

Zmiany paradygmatyczne

Proces całościowego uczenia się wymógł paradygmatyczne przesunięcia w obszarze organizacyjnym. Zmiana paradygmatu stała się przedmiotem działań edukacji dorosłych i może zostać opisywana z kulturowo-teoretycznej perspektywy uczenia się. To przesunięcie stało się orientacją wyznaczającą zmiany w myśleniu o uczeniu

się. Pozwala ono obserwować uczenie się poprzez doświadczanie. Robert Barr i John Tagg (1995) zaczęli posługiwać się zwrotem *the shift from teaching to learning* na oznaczenie paradygmatycznego przesunięcia. U podstaw tego paradygmatu leży założenie wskazujące na komponent wiedzy jako na konstrukt funkcjonujący w umyśle człowieka, ukształtowany w wyniku indywidualnych doświadczeń. Przyczyniło się to do odejścia od behawiorystycznych koncepcji uczenia się, w których uczenie definiowane było przede wszystkim jako zależne od zewnętrznych bodźców i sytuacji. W ujęciu kognitywno-konstruktywistycznym stwierdzono, że osoby uczące się przetwarzają informacje nie tylko pasywnie i w ramach biernego sterowania z zewnątrz, lecz uczenie się jest procesem sterowanym od wewnątrz, aktywnym, konstruktywnym i zorientowanym na cel (Shuell, 1989). Uczenie traktowane jako aktywno-konstruktywny proces oznacza, że nabywanie wiedzy i umiejętności odbywa się przy współdziałaniu samokontroli, a bez niej jest prawie niemożliwe. Towarzysząca temu zmiana polega na tym, iż współcześnie w centrum uwagi nie stoi już nauczyciel, lecz podmiot uczenia się, który w ramach podjętej przez siebie indywidualnej strategii uczenia się i w kontekście własnych korzyści i możliwości przyswaja kompetencje.

Dyskusja nad paradygmatyczną zmianą odnosi się nie tylko do obszarów związanych z instytucjonalnie organizowanym procesem uczenia się, lecz wiąże się z całościowym uczeniem się, przenosząc punkt ciężkości na uczące się osoby dorosłe i społeczności lokalne. W rzeczywistości edukacyjnej dostrzec można wyraźnie dwa przesunięcia paradygmatyczne, które stają się przedmiotem działań edukacyjnych. Paradygmat najogólniej oznacza pewien sposób widzenia rzeczywistości (wzorzec) w danej dziedzinie. Przy czym rozumienie paradygmatu przejmuję za Zbigniewem Kwiecińskim (1993: 18) jako

zbiór ogólnych i ostatecznych przesłanek w wyjaśnianiu jakiegoś obszaru rzeczywistości, przyjętych w społeczności uczonych – przedstawicieli danej dyscypliny naukowej, a następnie upowszechniony jako wzór myślenia w normalnych zbiorowościach użytkowników nauki.

Pierwsze przesunięcie paradygmatyczne powiązane jest z postrzeganiem współczesnego świata i koniecznością odmiennej edukacji, która odpowiadałaby indywidualnym potrzebom człowieka oraz była osadzona w życiowych sytuacjach (Malewski, 2010: 68). Wiąże się to z przeniesieniem ciężkości z edukacji formalnej, w której kryterium charakteru wiedzy jest obiektywne, a cel związany z wyposażeniem poszczególnych członków społeczeństwa w kompetencje „twarde”, na rzecz edukacji pozaformalnej, gdzie wiedza jest intersubiektywna i proponuje kompetencje „miękkie” (w znaczeniu umiejętności interpersonalno-organizacyjnych). Edukacja ta przestaje mieć formę instytucjonalną, transmitującą instrumentalno-techniczną wiedzę, a zaczyna być realizowana przez instytucje społeczne, co w konsekwencji prowadzi do gruntownej zmiany charakteru edukacji dorosłych. Rozproszenie praktyk edukacyjnych sprzyja skutecznemu uczeniu się, opartemu na wiedzy samodzielnie wytworzonej przez uczących się i przetestowanej w różnego rodzaju działaniach zbiorowych. To przesunięcie paradygmatyczne prowadzi do całościowego uczenia się, bazującego na teoriach kapitału społecznego i uczącej się

organizacji, wiąże się z emancypacyjną funkcją edukacji, w której zdecydowanie dominuje ukierunkowanie na subiektywność i tożsamość w postaci „ja podmiotowe-go”, a edukacja dorosłych jest autonomiczna (Malewski, 2002: 208). W ten sposób w edukacji dorosłych ugruntowuje się model całożyciowego uczenia się szerokiej populacji, który często realizowany jest w ramach zespołowego uczenia się.

Drugie paradygmatyczne przesunięcie spowodowane zostało przeobrażeniami społeczeństwa nowoczesnego na ponowoczesne. Nie sposób nie zauważyć gwałtownych przemian we wszystkich dziedzinach codziennego życia. Zmianie ulegają także dotychczas pełnione role społeczne, co pozwala na wszechstronny rozwój człowieka i wpływa na jego zdolność formowania nowych zachowań. Zaistniałe we współczesnym świecie transformacje łączą się z wdrażaniem nowoczesnych narzędzi, jakimi są media audiowizualne. Co ważne, zajmują one istotne miejsce w procesie uczenia się, usprawniają bowiem proces komunikowania się, zdalną współpracę, rozpowszechnianie opinii oraz ich ocenianie i wyjaśnianie. W kontekście technologii cyfrowych szczególnie istotny jest paradygmat humanistyczny oraz konstruktywistyczny. Podczas, gdy pierwszy uwzględnia samorealizację, znaczenie relacji interpersonalnych, odpowiedzialność za własne decyzje i działania; drugi zwraca uwagę na aktywność poznawczą opartą na odkrywaniu. Technologie cyfrowe stwarzają możliwość uczącym się bycia zaangażowanym uczestnikiem procesu edukacyjnego, a nie tylko biernym odbiorcą. Należy jednak pamiętać o istotnych strukturalnych wymiarach nierówności, które pojawiają się, gdy mamy do czynienia z nowymi mediami i technologiami. Na przykład wówczas, gdy wymagany jest pewien poziom znajomości mediów, aby mieć dostęp do niektórych z nich lub gdy kolejnym progiem jest umiejętność tworzenia i odbioru mediów i kultury oraz uczestnictwo w sieciach komunikacyjnych (*online* i *offline*).

W obu przesunięciach w obrębie paradygmatów dostrzec można zmianę postrzegania procesu uczenia się, a mianowicie uczenie refleksyjne uważane jest za warunek wstępny wytyczający kulturę uczenia się i samoorganizacji. Istotnym kryterium, które ukierunkowuje podejmowanie działań zgodnych z danym paradygmatem winna być podmiotowość, zaangażowanie, aktywność, chęć samorozwoju, jak również zasada wzajemnego uczenia się i użyteczności wiedzy. W tym kontekście można zastanawiać się na tym, jak procesy uczenia się mogą być powiązane jako złożone formy współpracy w ramach kulturowej partycypacji. Należy jednak podkreślić, że pojawiają się tutaj pewne wyzwania, np. jak w obliczu różnych paradygmatów mogłyby się one wzajemnie stymulować.

W naukach humanistycznych, których celem jest próba rekonstrukcji i interpretacja rzeczywistości, możliwe jest jednoczesne występowanie wielu paradygmatów o równoprawnym statusie (Rutkowiak, 2009: 30). W obecnej rzeczywistości dostrzec można w ramach edukacji dorosłych kilka równocześnie funkcjonujących paradygmatów. A co ważne, żaden paradygmat nie ma monopolu na prawdę (Hejnicka-Bezwińska, 1995: 20).

Edukacja kulturowa, a więc i partycypacja winna uwzględniać zmiany i wieloznaczność istniejących paradygmatów. Wybór paradygmatu ma swoje konsekwencje dla określonej grupy osób, w analizowanym tu przypadku, osób dorosłych. Działania skierowane na dorosłych mogą dotyczyć tworzenia wspólnot uczących

się, które bazują na współpracy z innymi. Mogą również, stawiając dorosłego w centrum i czyniąc go podmiotem, widzieć go w przestrzeni publicznej wraz z jej kulturowymi uwarunkowaniami. Uczenie się odbywa się jako efekt interakcji człowieka z doświadczanym światem. Pozwala to na działanie całościowe skierowane na rozwój osoby uczącej się, identyfikowanie własnych możliwości, poszukiwanie sensu życia i samorealizację.

Zakończenie

We współczesnym świecie transformacja i kryzys to cechy teraźniejszości. Takie tematy, jak cyfryzacja czy zmiany strukturalne i klimatyczne stanowią wyzwanie dla społeczeństwa. Zjawisko polaryzacji obecne w dyskursie publicznym przyczynia się do powstawania dwubiegunowości w obrębie systemu wartości. Obecnie, w czasach nieustannej zmienności, zjawisko to najczęściej kojarzy się z obszarem polityki. Polaryzacja jest jednakże dostrzegalna także w sferze kultury. Kulturowa partycypacja może reprezentować sprzeczne przestrzenie, przez które przecinają się nierówności strukturalne, pęknięcia i wykluczenia. Zjawisko polaryzacji może mieć wpływ na tworzenie zamkniętych grup i wyraźnych podziałów w kontekście społecznym, to z kolei wspiera proces trwania silnych podziałów i spadku zaufania oraz ogranicza efektywność wymiany kulturowej. Polaryzacja często idzie w parze z absolutnym domaganiem się do wyboru tylko jednej „właściwej” drogi bez jakichkolwiek alternatyw. Uważne przyjrzenie się obszarowi kulturowej partycypacji pozwala dostrzec, iż trudno tu o wyraźną polaryzację. W świetle przedstawionych refleksji trzeba stwierdzić, że raczej można mówić o różnorodności paradygmatów, a w tym upatrywać duże szanse rozwojowe edukacji kulturalnej.

Istotna zatem jest świadomość paradygmatyczna jako wyznacznik podejmowania praktycznych działań. W związku z tym, o czym mowa w tekście, istnieje konieczność podkreślenia znaczenia refleksyjnych procesów uczenia się w sytuacjach zmiany społecznej. Wieloparadygmatyczność stwarza możliwość dla tworzenia odmiennych lub uzupełniających się obszarów uczenia się dorosłych. Uczenia, które pomogą będzie w poszerzaniu horyzontów, wywierając jednocześnie istotny wpływ na życie społeczne.

Bibliografia

- Arnold, R. (1999). *Vom „autodidactic” zum „facilitative turn” – Weiterbildung auf dem Weg ins 21. Jahrhundert*. W: R. Arnold, W. Gieseke (red.), *Die Weiterbildungsgesellschaft*. T. 1. Neuwied, Krefeld: Luchterhand.
- Barr, R., Tagg, J. (1995). From teaching to learning – a new paradigm for undergraduate education. *Change*, 27(6): 13–26.
- Biesta, G. (2006). What’s the Point of Lifelong Learning if Lifelong Learning Has No Point? On the Democratic Deficit of Policies for Lifelong Learning. *European Educational Research Journal*, 5(3–4): 169–180. DOI:10.2304/eej.2006.5.3.169
- De Groote, K. (2012). *Kulturelle Bildung im Alter*. W: H. Bockhorst, V-I. Reinwand, W. Zacharias (red.), *Handbuch Kulturelle Bildung*. München: Kopaed.

- Della Porta, D., Mattoni, A. (2013). *Cultures of Participation in Social Movements*. W: A. Delwiche, J.J. Henderson (red.), *The Participatory Cultures Handbook*. London: Routledge. DOI: 10.4324/9780203117927
- Hejnicka-Bezwińska, T. (red.) (1995). *Racjonalność pedagogiki*. Bydgoszcz: Wydawnictwo Uczelniane WSP.
- Jarvis, P. (2012). Globalizacja, wiedza i uczenie się przez całe życie. *Teraźniejszość – Człowiek – Edukacja*, 2(58).
- Jenkins, H. (2009). *Confronting the Challenges of Participatory Culture. Media Education for the 21st Century*. Cambridge: the MIT Press.
- Jurgiel-Aleksander, A., Jagiełło-Rusiłowski, A. (2013). Dyskurs uczenia się przez całe życie: administrowanie kompetencjami czy pytanie o ich sens i znaczenie? *Rocznik Andragogiczny*, 20: 65–74.
- Kisiel, P. (2017). *Zmiany w polu kultury. Dynamika współczesnych form uczestnictwa w kulturze*. W: C. Obacht-Prondzyński, P. Zbieranek (red.), *Pomorskie poszerzenie pola kultury. Dylematy – konteksty – działania*. Gdańsk: Wydawnictwo UG.
- Krajewski, M. (2013). W kierunku relacyjnej koncepcji uczestnictwa w kulturze. *Kultura i Społeczeństwo*, 1: 29–67.
- Kwieciński, Z. (1993). *Mimikra czy sternik? Dramat pedagogiki w sytuacji przesilenia formacyjnego*, W: Z. Kwieciński, L. Witkowski (red.), *Spory o edukację*. Toruń: Edytor.
- Malewski, M. (2002). *Edukacja dorosłych w pojęciowym zgiełku. Próba rekonstrukcji zmieniającej się racjonalności andragogik*. W: E.A. Wesołowska (red.), *Edukacja dorosłych w erze globalizmu*. Biblioteka Edukacji Dorosłych, 25, Płock: Wydawnictwo Naukowe NOVUM.
- Malewski, M. (2010). *Od nauczania do uczenia się. O paradygmatycznej zmianie w andragogice*, Wrocław: Wydawnictwo Naukowe Dolnośląskiej Szkoły Wyższej Edukacji.
- Nacher, A. (2014). *Poza fetysz partycypacji*. W: R. Koschany, A. Skórzyńska (red.), *Edukacja kulturowa. Poręcznik*. Poznań: Centrum Kultury Zamek.
- Rutkowiak, J. (2009). *Wielość paradygmatów a wspólny mianownik realności życia. Ku pytaniom o przekłady międzyparadygmatyczne*. W: L. Hurło, D. Klus-Stańska, M. Łojko (red.), *Paradygmaty współczesnej dydaktyki*. Kraków: Oficyna Wydawnicza Impuls.
- Shuell, T.J. (1988). The role of student in learning from instruction. *Contemporary Educational Psychology*, 13: 276–295.
- Stang, R. (2005). *Nachrichten aus der Luxusabteilung – Kulturelle Bildung in der Erwachsenenbildung*. W: M. Fuchs, G. Schulz, O. Zimmermann (red.), *Kulturelle Bildung in der Bildungsreformdiskussion. Konzeption Kulturelle Bildung III*. Berlin: Deutschen Kulturrat.
- Tyszka, A. (1971). *Uczestnictwo w kulturze. O różnorodności stylów życia*. Warszawa: PWN.
- Wojnar, I. (2000). *Humanistyczne intencje edukacji*. Warszawa: Wydawnictwo Akademickie Żak.

Abstrakt

Procesy demograficzne mają wpływ na praktykę edukacji. W obliczu starzenia się społeczeństw i ustawicznie rosnącej grupy seniorów podejmowane są decyzje, które prowadzą do realizacji różnorodnych działań na rzecz wspierania osób starszych oraz włączania ich do pełnego udziału w życiu, także kulturalnym. Problematyka artykułu została zogniskowana wokół rozważań istotnych z punktu widzenia aktywności kulturalnej dorosłych, pojmowanej

jako proces uczenia się i wpisującej się w ideę całościowego uczenia się. W artykule można znaleźć refleksje dotyczące tego, jak zmiany społeczne wiążą się ze społeczną praktyką uczenia się oraz jakie miejsce zajmuje w tym kulturowa partycypacja. Rozważania dotyczą także próby odpowiedzi na pytanie: Czy w sferze edukacji kulturowej mamy do czynienia z polaryzacją, czy raczej ze znacznie bardziej rozbudowaną różnorodnością paradygmatów?

Słowa kluczowe: kulturowa partycypacja, *lifelong learning*, całościowe uczenia się, edukacja kulturalna

Annales Universitatis Paedagogicae Cracoviensis

Studia de Arte et Educatione 16 (2021)

ISSN 2081-3325

DOI 10.24917/20813325.16.10

Jakub Fabiś

Uniwersytet Łódzki

Justyna Gomolla

Uniwersytet Jagielloński

Znaczenie aktywności artystycznej w późnej dorosłości. Analiza fenomenu aktywności artystycznej w starości z zastosowaniem badań jakościowych

Wprowadzenie

Wkraczanie w starość wiąże się z wieloma zmianami w funkcjonowaniu człowieka. Perspektywa przemijania i większa ilość czasu wolnego skłaniają seniorów do refleksji nad sensem istnienia, ale są także przyczynkiem do rozpoczęcia lub rozwinięcia swoich pasji i zainteresowań. Doświadczenie sztuki i działalność artystyczna może zaspokajać wielorakie potrzeby osób w wieku późnej dorosłości. Artystyczna aktywność jest jedną z tradycyjnych form aktywności twórczej (Stańko-Kaczmarek, 2013), w związku z czym na potrzeby niniejszego tekstu terminy te będą stosowane zamiennie. Celem niniejszej pracy jest rozpoznanie znaczeń, jakie nadają owej aktywności seniorzy oraz wskazanie, na ile perspektywa badań jakościowych może być przydatna w analizach tego typu zjawisk.

Starość i aktywne starzenie się

Starość jest naturalnym etapem życia człowieka. W ujęciu definicyjnym kategoria starości przyjmuje wieloraką formę, głównie ze względu na brak powszechnie przyjętej granicy wiekowej, po przekroczeniu której uznaje się, iż jednostka wkracza w starość. Z tego względu w literaturze przedstawiane są zróżnicowane stanowiska dotyczące periodyzacji tego etapu życia. Istniejące różnice w podejściu do starości uwarunkowane są m.in. wydłużaniem się średniej długości życia, a na skutek tego także okresu starości, zróżnicowanym tempem starzenia się jednostek oraz niejednorodnym psychologicznym, społecznym czy biologicznym obrazem starości (Kucharewicz, 2016). Według Światowej Organizacji Zdrowia (WHO) starość rozpoczyna się w momencie ukończenia 60 r.ż. (Adamczyk, 2017), jednak w literaturze najczęściej przyjmuje się granicę 65 lat (Krzyżowski, 2005).

Starość wiąże się z wieloma zmianami na poziomie fizjologicznym. Zaostrzają się stany chorobowe wieku średniej dorosłości, a także pojawiają się choroby charakterystyczne dla wieku podeszłego (Kucharewicz, 2016). Zachodzą także zmiany

w funkcjonowaniu poznawczym, sprawiające że coraz trudniej jest jednostce przystosować się do zmieniającego się świata (Hill, 2009). Jednocześnie starość może stać się również okresem spokoju i swobody spowodowanej większą ilością czasu wolnego, którą seniorzy wykorzystać mogą w sposób twórczy i pożyteczny (Nowicka, 2006).

Zjawisko starzenia się społeczeństwa stanowi obecnie poważne wyzwanie społeczno-gospodarcze na całym świecie. Czasy, w których żyjemy wymagają od seniorów stałego podejmowania odpowiednich działań adaptacyjnych (Szarota, 2020). Większe zdolności przystosowania się do zmieniającego się świata wykazują osoby realizujące model zdrowego i aktywnego starzenia się (Klimczuk, 2017). Aktywność można rozumieć jako podmiotową dyspozycję realizowaną w konkretnych działaniach. Aktywność w starości jest ukierunkowanym na cel działaniem wynikającym z indywidualnych i społecznych potrzeb oraz zainteresowań jednostki. Sprawia ona, że seniorzy uczą się nowych sposobów radzenia sobie w nowych sytuacjach i wykorzystywania potencjału, jaki daje rozwijający się świat (Chabior, 2011).

Jednym z rodzajów aktywności, w którą mogą angażować się osoby starsze, jest aktywność twórcza. Rozumiana jest ona jako oparte na własnych pomysłach, podejmowane chętnie i sprawiające przyjemność działanie, mające na celu stworzenie czegoś nowego (Jankowska, 2013). Działanie w obszarze różnych dziedzin sztuki jest sposobem wyrażania siebie i swojej obecności w kulturze, która jest dla seniorów równie istotna jak dla przedstawicieli młodszych generacji. Niektórzy ludzie dopiero na emeryturze mają szansę odkryć w sobie artystyczne zamiłowania, ponieważ wcześniej natłok obowiązków nie pozwalał im na wygospodarowanie czasu, który mogliby przeznaczyć na własny rozwój (Jabłońska, 2011).

Korzyściami, jakie przynosi artystyczna aktywność twórcza osobom starszym zajmuje się dział gerontologii społecznej zwany gerontologią kreatywną, który łączy w sobie wiedzę psychologiczną i gerontologiczną (Klimczuk, 2017). Udowodniono, że aktywność artystyczna seniorów pozytywnie wiąże się z ich poczuciem psychicznego i fizycznego dobrostanu. Aktywizuje procesy emocjonalne, społeczne, poznawcze i motoryczne, pomagając tym samym utrzymać elastyczność poznawczą oraz sprawność intelektualną (Jabłońska, 2011). Może pełnić funkcję terapeutyczną lub przystosowawczą. Pomaga łamać stereotypy oraz radzić sobie ze stresem i poczuciem utraty, stanowiąc nie tylko źródło radości, ale czasami także nowego sensu egzystencji (Sienkiewicz-Wilowska, 2016).

Niezwykle istotne wydaje się podkreślenie, że angażowanie się w twórcze aktywności daje seniorom pole do autokreacji. Autokreacja oznacza intencjonalne działania prowadzące do rozwoju jednostki (Pietrański, 2009). Jest niczym innym jak procesem współtworzenia siebie samego. U jej podstaw leży potrzeba twórczej ekspresji (Wróblewska, 2011), a jej skutkiem jest tzw. twórcza adaptacja rozumiana jako optymalne przystosowanie do otaczającej jednostkę rzeczywistości (Andrukowicz, 2001, za: Wąsiński, 2018). Pozwala na przeżywanie nie tylko swojej relacji ze światem, ale także samym sobą (Wąsiński, 2018).

Podstawy procedury badawczej

Problem badawczy obecnego badania stanowił fenomen aktywności artystycznej wśród osób starszych. Celem poznawczym był rozumiejący wgląd w zjawisko twórczej aktywności seniorów, obejmujący jej genezę, znaczenia, jakie osoby starsze jej nadają, doświadczaną dzięki niej satysfakcję oraz trudności, z którymi zmagają się osoby starsze w kontekście jej realizacji. Pytania badawcze, na które chcieliśmy uzyskać odpowiedź prezentowały się następująco:

- Jakie znaczenie osoby starsze nadają swojej artystycznej aktywności na przestrzeni życia?
- Jakie miejsce w życiu osób starszych pełni sztuka?
- Jakiej satysfakcji doświadczają osoby starsze poprzez swoją aktywność artystyczną?
- Jakie trudności napotykają osoby starsze w realizacji swojej artystycznej aktywności?

Osoby biorące udział w badaniu rekrutowane były metodą kuli śnieżnej. Aktywni artystycznie seniorzy, do których udało nam się dotrzeć, korzystając z zasady dostępności, umożliwiali nawiązywanie kontaktów z kolejnymi zaangażowanymi w różne rodzaje sztuki rówieśnikami, udostępniali kontakt do osób, z którymi przeprowadzone mogły zostać wywiady. Grupę narratorów tworzyło osiem zaangażowanych artystycznie osób w przedziale wiekowym 65–85 lat. Imiona osób biorących udział w procedurze badawczej zostały zmienione w celu zapewnienia poufności badania. Seniorzy zostali także poinformowani o możliwości wycofania się z badania na każdym jego etapie.

Barbara, 74 lata: Zaczęła tworzyć po przejściu na emeryturę. Maluje i szyje, zajmuje się rękodziełem. Wcześniej miała kontakt ze sztuką dzięki pracy w szkole.

Anna, 72 lata: Interesuje się malarstwem od dawna, lubi odwiedzać muzea i obcować z oryginalnymi dziełami. Sama malować zaczęła na kilka lat przed przejściem na emeryturę. Wtedy też ukończyła studia z zakresu designu.

Regina, 65 lat: Śpiewa od dzieciństwa, była finalistką programu muzycznego i nadal koncertuje.

Daniela, 67 lat: Swoją aktywność artystyczną rozwinęła na emeryturze dzięki zajęciom w domu kultury. Wcześniej tworzyła dla swoich dzieci.

Ilona, 70 lat: Swoje działania artystyczne zaczęła w ramach Uniwersytetu Trzeciego Wieku. Zajmuje się rękodziełem, szydełkuje, maluje, tworzy lalki, biżuterię, nadaje drugie życie meblom.

Jerzy, 84 lata: Swoją aktywność artystyczną zaczął w młodości. Gra na pianinie, przez 63 lata śpiewał w chórze.

Mariusz, 65 lat: Pisze od lat młodzięcych. Tworzy wiersze oraz wydaje książki.

Ewelina, 65 lat: Swoją działalność artystyczną realizuje poprzez projektowanie i tworzenie wystaw. Zajmuje się także upowszechnianiem sztuki graficznej.

Zrealizowane badanie miało charakter jakościowy. Badania jakościowe charakteryzują się tym, że materiałem empirycznym poddanym analizie jest tekst, nie liczby, jak ma to miejsce w ujęciu ilościowym (Flick, 2012). W przypadku opisywanego badania wspomnianym materiałem do analizy stały się transkrypcje

przeprowadzonych z aktywnymi twórczo seniorami wywiadów. Badanie jakościowe umieszcza badacza w świecie osób, które biorą udział w badaniu. Próbuje on interpretować konkretne zjawiska i nadać im sens, korzystając z terminów, których używają badane osoby (Denzin i Lincoln, 2009, za: Flick, 2012). Obecne badanie jest osadzone w paradygmacie interpretatywnym (Burrell i Morgan, 1979, za: Sławecki, 2012). Koncentruje się wokół sposobów widzenia rzeczywistości wszystkich uczestników badania, na znaczeniach, jakie nadają oni otaczającym ich zdarzeniom, na ich wiedzy i codziennym funkcjonowaniu. Poznanie indywidualnych perspektyw pozwoliło na ich interpretację i porównanie z pozostałymi narracjami osób badanych, w wyniku czego wyłonione zostały wspólne konstrukty nadawania znaczeń działalności twórczej.

Procedura badawcza polegała na przeprowadzeniu wywiadów swobodnych ze standaryzowaną listą poszukiwanych informacji (Konecki, 2000) z aktywnymi artystycznie seniorami. Wywiad taki charakteryzuje się ustaloną z góry listą informacji, które badacz zamierza uzyskać od osób biorących udział w badaniu. Pytania zadawane osobom badanym mają doprowadzić do odpowiedzi na pytania związane z problemem badawczym, jednak nie muszą mieć ściśle określonej formy. Swobodna formuła wywiadu oznacza, że badacz korzysta z dowolności w formułowaniu i kolejności zadawanych pytań, dostosowując ich treść i formę do uczestników badania (Konecki, 2000). Przeprowadzony w badaniu wywiad składał się z dziewięciu pytań obejmujących swoją tematyką początki aktywności twórczej seniorów, jej cel, motywację do tworzenia oraz znaczenia nadawane aktywności artystycznej, a także jej rolę w życiu osób badanych. Zapytaliśmy również o doświadczaną satysfakcję, plany na przyszłość i trudności, które seniorzy napotykają na drodze do realizacji swoich zainteresowań. Długość trwania wywiadu zależała od złożoności wypowiedzi. Najkrótszy z nich trwał dwadzieścia minut, natomiast najdłuższy siedemdziesiąt pięć minut.

Istotnym elementem procedury badawczej, będącym jednocześnie podstawą indukcyjnej analizy danych jest kodowanie. Pozwala ono na kategoryzowanie zebranych danych zainspirowanych pytaniami badaczy. Polega na opisywaniu odpowiednimi sformułowaniami krótkich fragmentów zebranego materiału badawczego, np. pojedynczych zdań lub akapitów ilustrujących jakieś pojęcia teoretyczne lub opisowe (Gibbs, 2015). Możliwości wyboru zakresu tekstu jest jednak wiele, zazwyczaj jest to kodowanie po frazie, ale można kodować także po wierszu, a nawet po słowie (Charmaz, 2009). Fragmenty dotyczące tego samego zjawiska łączy w rezultacie wspólny kod. Kody mogą mieć formę prostych opisów, które można nazwać kodami inicjalnymi. Stanowią one podstawę do tworzenia kategorii opartych na głównych ideach wynikających z uporządkowania danych (Fabiś, 2018).

Podczas analizy zebranego materiału posłużono się procedurą „3K” zaproponowaną przez Marylin Lichtman (2014). Polega ona na serii przekształceń pozwalających na przejście od surowych danych, a więc poddanych transkrypcji wypowiedzi seniorów do syntezy wyższego rzędu (Tesch, 2013) poprzez posłużenie się kolejno: kodami, kategoriami i konceptami (pojęciami) (Lichtman, 2014). Tworzenie konceptów i kategorii przebiega w kilku etapach. Pierwszy polega na otwartym kodowaniu wszystkich wypowiedzi. Drugi na porządkowaniu kodów tematycznych (Patton,

2014). Trzeci na tworzeniu wstępnej listy kategorii opisowych z wykorzystaniem pogłębionej analizy porównawczej. Procedurę „3K” kończy wyłonienie konceptów, a więc kluczowych pojęć służących stworzeniu opisów, wniosków i interpretacji (Fabiś, 2018; za Lichtman, 2006).

Proces kodowania i kategoryzowania wieńczyć może stworzenie tzw. drzewa kodowego, czyli graficznej reprezentacji uzyskanych kategorii. Na rysunku nr 1 zaprezentowano drzewo kodowe będące skutkiem analizy danych zebranych w niniejszym badaniu.

W procedurze kodowania zebranego materiału w postaci poddanych wcześniejszej transkrypcji wywiadów, posłużono się oprogramowaniem NVivo 11 Pro. Oprogramowanie to pozwala badaczom przechowywać zebrane dane, zarządzać nimi oraz wyszukiwać i analizować nieustrukturyzowane dane w dowolnym formacie (Philips i Lu, 2018). W przypadku obecnego badania pozwoliło na kodowanie i kategoryzowanie treści zapisanych w edytowalnych plikach tekstowych. Korzystanie z NVivo znacznie ułatwia proces opracowania zebranego materiału badawczego dzięki przejrzystości, którą zapewnia oraz intuicyjności użytkowania.

Źródła artystycznych zainteresowań seniorów i wpływ sztuki na ich życie

Analiza wywiadów pozwoliła na wyciągnięcie wniosków dotyczących znaczeń, jakie zaangażowani artystycznie seniorzy nadawali swojej aktywności twórczej. Mówili między innymi o roli, jaką pełni w ich życiu sztuka oraz o jej znaczeniu w kontekście realizowania życiowych celów. Wywiady pozwoliły także na poznanie historii seniorów oraz ich planów na przyszłość. Wnioski, które wyciągnęliśmy, zostały zilustrowane egzemplifikacjami wypowiedzi osób, z którymi rozmawialiśmy.

Pomimo, że w chwili przeprowadzania wywiadów wszyscy uczestnicy badania byli aktywnie zaangażowani artystycznie, różnili się oni pod względem genezy swojego zainteresowania. Części seniorów, z którymi przeprowadzone zostały wywiady, sztuka towarzyszyła od dzieciństwa. Mówili oni o dużej wartości, jaką przypisywano sztuce w środowiskach, w których wzrastali. Wspomnienia te wiązały się zwykle z pozytywnymi emocjami i nostalgią:

Odziedziczyłam to po przodkach: po mamie, babci i prababci i tacie – Barbara, 74 l.

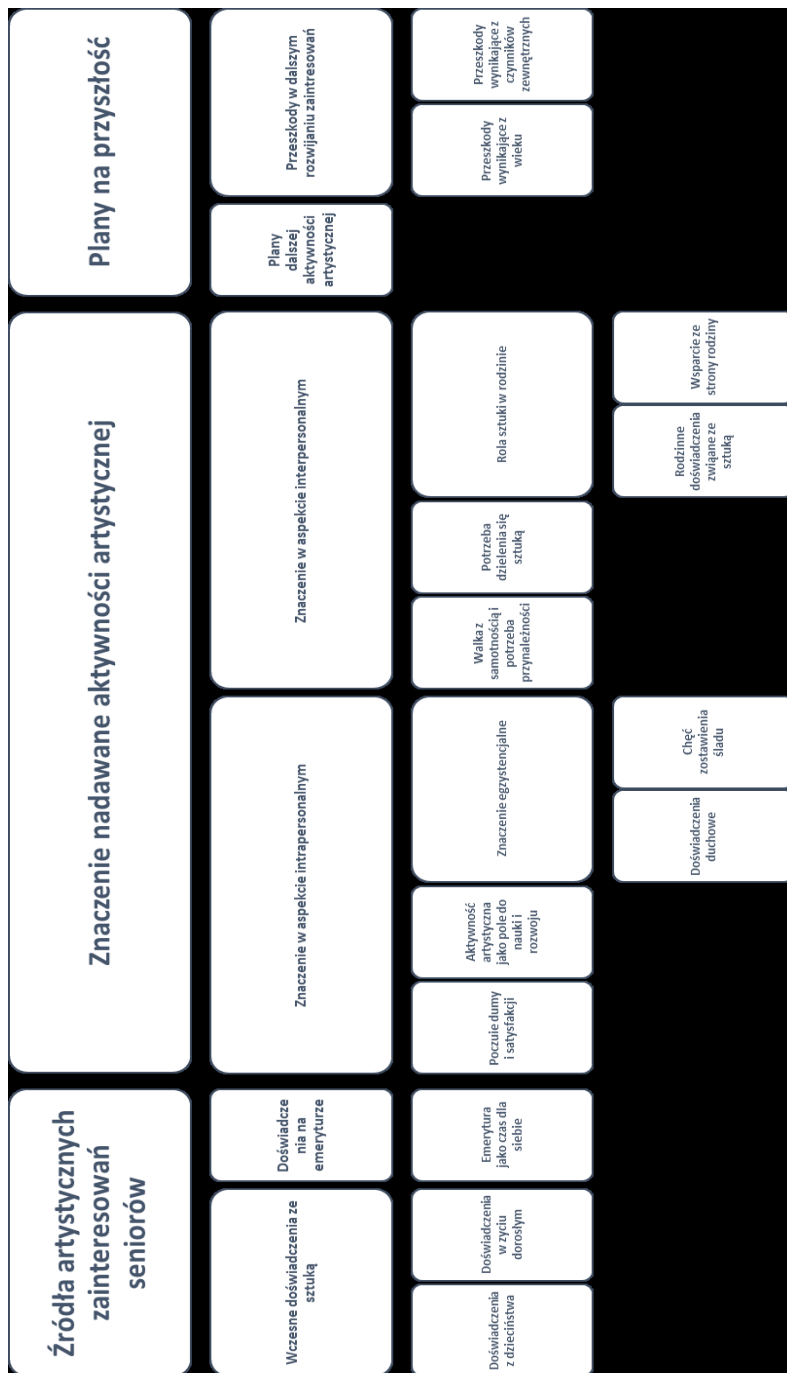
Moje życie ze sztuką praktycznie rozpoczęło się od dziesiątego roku życia, ponieważ ktoś tam wykrył u mnie talent śpiewania – Regina, 65 l.

Inni w podobnym tonie opowiadali o wydarzeniach, które przyczyniły się do rozwoju ich pasji już w życiu dorosłym:

Na pewno towarzyszyła mi [sztuka] jako zainteresowanie pracami największych, jak również kierunkami w sztuce i historią sztuki. W czasach, kiedy byłam bardziej zajęta zawodowo to było w czasie wakacji” – Anna, 72 l.

Nawet trudno określić, kiedy te wiersze zacząłem pisać, ale wydaje mi się, że podstawą do tego był (...) pamiętnik wujka. Po jego śmierci wzięłem ten pamiętnik i zacząłem

Rysunek 1. Drzewo kodowe



Źródło: Opracowanie własne

przepisywać na komputerze, tak pięknie napisał, więc trzeba było siedzieć i to rozszfrowywać” – Mariusz, 65 l.

Część badanych przyznawała, że sztuka towarzyszyła im już na wcześniejszych etapach życia, inni jednak zainteresowali się nią dopiero w wieku późnej dorosłości. Dalsza analiza zebranego materiału wskazuje jednak, że niezależnie od tego, kiedy zainteresowali się sztuką, pełni ona w ich życiu ważną rolę i nadają jej podobne znaczenia.

Tym, co łączyło seniorów, niezależnie od genezy ich zainteresowania, było przekonanie, że przejście na emeryturę pozwoliło im zadbać o swoje potrzeby i rozwinąć zainteresowania. Niektórzy mówili, że wcześniej cały ich czas pochłaniała aktywność zawodowa. Inni wspominali o konieczności wykonywania obowiązków związanych z prowadzeniem domu:

Nie wiedziałam, że ja potrafię malować, że ja potrafię coś stworzyć (...), bo nie było czasu. Wychowywało się dzieci – Ilona, 70 l.

W tej chwili jestem szczęśliwą, spełnioną osobą. Proszę mi wierzyć, naprawdę szczęśliwą. Mam czas i czuję, że żyję nie tylko dla wnuków, dla dzieci. Pomagam im bardzo dużo, (...) ale ja po prostu kieruję się przede wszystkim miłością przez całe życie. Miłością także do sztuki, zarówno do rzeźb, do malarstwa, do muzyki klasycznej – Daniela, 67 l.

Widoczny w przytoczonym fragmencie sprzeciw wobec sprowadzania seniorów jedynie do roli babci czy dziadka był motywem, który często pojawiał się w wypowiedziach osób biorących udział w badaniu:

To jest coś do czego dążyłam przez całe życie, żeby mieć wreszcie czas, żeby się tym zająć. (...) [seniorzy] mają prawo do własnego życia i do realizowania tych pasji, bo teraz wreszcie mają ten moment. (...) Nie chcemy być tylko usługodawcami dla młodszych pokoleń. To jest nasz czas na powrót lub rozwijanie swoich pasji – Anna, 72 l.

Opisane podejście do emerytury pozostaje w zgodzie z literaturą przedmiotu. Przechodzący na emeryturę seniorzy mogą przyjmować zgoła odmienne do niej nastawienie, przedstawiające często krańce pewnego kontinuum. Niektórzy rozumieją ją jako koniec aktywności i produktywnego okresu życia, inni traktują ją jak wyczekiwany urlop i szansę na zadbanie o własne potrzeby (Krzyżanowska, 2011). Seniorzy biorący udział w badaniu w widoczny sposób należeli do tej drugiej grupy.

Aktywni artystycznie seniorzy podzielali zdanie, że doświadczanie sztuki zarówno w aspekcie jej tworzenia, jak i odbioru pozytywnie wpływa na człowieka:

Sztuka ogromnie uszczęśliwia – Daniela, 67 l.

Życie bez sztuki? To po co żyć? Po prostu człowiek musi czerpać ze sztuki. Sztuka jest czymś, co [pozwala odczuć]człowiekowi, zupełnie inne emocje – Ewelina, 65 l.

W odniesieniu do własnych doświadczeń, szczególnie silnie seniorzy podkreślali rolę aktywności artystycznej w utrzymaniu psychicznego i fizycznego dobrostanu i dobrego samopoczucia. W swoich wypowiedziach dzielili się wiarą, że ich aktywność pozwala cieszyć się zdrowiem oraz zapewni im długie życie:

Najpierw nic nie robiłam i zaczęłam chorować, a potem mi lekarz powiedział, trzeba coś robić, myśleć głową twórczą i tak dalej (...) Jestem dzięki temu zdrowa, szczęśliwa i usatysfakcjonowana – Barbara, 74 l.

Nie mam czasu na chorowanie, chociaż mogłabym, bo zawsze coś tam strzyka, ale się stoi na nogach dla [sztuki] – Ilona, 70 l.

Posiadanie pasji jest znaczące we wszystkich etapach życia jednostki, jednak szczególną rolę odgrywa w okresie późnej dorosłości. Jest to powiązane z zachodzącymi w organizmie zmianami, takimi jak: osłabienie funkcji regulacyjnych układu nerwowego, spowolnienie szybkości przewodzenia impulsów nerwowych czy utrata masy i mięśni (Janiszewska-Rain, 2013). Jednocześnie, rozwijanie zainteresowań i podejmowanie aktywności uruchamia zdolności poznawcze mające wpływ na podtrzymanie prawidłowej kondycji psychofizycznej. Ponadto wpływają one na wzmocnienie pozytywnej samooceny, która w okresie późnej dorosłości warunkuje dobrostan jednostki (Trempeła, 2015).

Znaczenie nadawane przez seniorów aktywności twórczej w aspekcie interpersonalnym i intrapersonalnym

Osoby biorące udział w badaniu zdawały sobie sprawę z faktu, że w starości często przerzedzają się sieci społecznych kontaktów. Zaprzestanie pełnienia dotychczasowych ról i zmniejszenie społecznych aktywności w świecie zewnętrznym powoduje zmiany w obszarze kompetencji społecznych (Kilian, 2020). Redukcja kontaktów społecznych wśród osób starszych związana jest z teorią wycofania, wedle której osoby starsze wycofują się z dotychczasowych relacji i ról społecznych, w celu przygotowania się na odejście i ustąpienia miejsca młodszemu pokoleniom (Szukalski, 2005). W przypadku badanych aktywność artystyczna dawała im możliwość socjalizacji oraz poznawania nowych osób, przeciwdziałając tym samym poczuciu samotności:

Ja się cieszę, że mogę wyjść między ludzi, że się mogę pomalować, że mogę iść do kosmetyczki, bo tak jakbym była w domu, to bym chodziła od rana do wieczora w podomce, wieczorem może bym się umyła, może nie, a tak to jest takie coś, co się nakręca. To cię pobudza – Ilona, 70 l.

Jest to na pewno forma aktywizacji, jest to też możliwość spotkania innych. To jest bardzo ważne, jeżeli chodzi o nawet jeden z czynników długości życia – Anna, 72 l.

Priorytetem w relacjach międzyludzkich osób starszych staje się wzajemność i jakość relacji. Zatem dokonywanie selekcji w doborze towarzystwa pożytkuje ograniczone zasoby energii na relacje najlepiej rokujące, gwarantujące satysfakcję, umniejszając przy tym rangę wielkości osobistej sieci kontaktów (Kilian, 2020). Mimo iż liczba relacji społecznych zmniejsza się wraz z wiekiem, to stan bliskich więzi społecznych wraz z poziomem wsparcia emocjonalnego jest relatywnie stabilny w trakcie całego życia (Due, Holstein, Lund, Modvig, Avlund, 1999). Przebywanie

wśród ludzi, którzy dzielają tę samą pasję pomagało seniorom zaspokajać potrzebę przynależności do określonej społeczności:

Poznałam masę ludzi z tego środowiska, wiesz ile ja mam koleżanek? (...) Co roku już chyba teraz byliśmy ósmy rok tam [na plenerze], bo ja wszystko organizuję i potem one jadą ze mną i dziękują – Barbara, 74 l.

Wie pan co jest jeszcze ważne w tym wszystkim? Nie tylko realizacja pasji, ale nawiązujące się przyjaźnie. Opowiadamy sobie o swoich wnukach, o ich osiągnięciach czy osiągnięciach dzieci i cieszymy się. To jest takie szczęście, przynależność do społeczności – Daniela, 67 l.

Seniorzy mówili także o swojej potrzebie dzielenia się sztuką z innymi. Pozwalało im to budować relacje, dzielić się swoją pasją, sprawiać innym przyjemność oraz wzmocnić poczucie swojej użyteczności w świecie społecznym (Zalewska, 2009):

Ja lubię przynosić ludziom radość. Jeżeli człowiek mnie odbiera pozytywnie, to ja z tego powodu bardzo się cieszę. Jak ja widzę, kiedy śpiewam, że ludzie mnie bardzo słuchają (...) to schodzę ze sceny i idę w publiczność, ponieważ chcę mieć z nimi kontakt, a oni się cieszą, jakby były malutkimi dziećmi, to jest dla nich niesamowita radość – Regina, 65 l.

W dawaniu moich obrazów mam przyjemność, daje mi to jakąś energię, jest w tym trochę mnie. Więc ta moja dobra energia poprzez to moje dzieło gdzieś tam gości. (...) Moje obrazy zdobią ściany domów znajomych – Anna, 72 l.

Wśród potrzeb seniorów znajduje się chęć wykonywania społecznie użytecznych działań oraz uznanie za część społeczności, w której mogą oni odgrywać określone role (Spyrka-Chlipała, 2014). Możliwość podzielenia się wytworami swojej aktywności pozwala także na zwiększenie poczucia użyteczności, a więc przydatności w funkcjonowaniu społeczeństwa, co pozwala na lepszą adaptację do starości (Zalewska, 2009). W starości szczególnego znaczenia nabiera, będąca efektem rozwiązania jednego z kryzysów rozwojowych (Erikson, 2004) generatywność, rozumiana jako chęć objęcia troską młodszych pokoleń i wzięcia odpowiedzialności za ich dobro (Cichosz-Sadowska i in, 2019). Generatywność pozwala na lepsze przystosowanie się do zmieniającej się z wiekiem roli, jaką pełni osoba w rodzinie i społeczeństwie, a wieku późnej dorosłości zwiększa umiejętność adaptacji zmian zachodzących w otaczającej jednostkę rzeczywistości (Adams-Price i in, 2018).

Zamiłowanie do sztuki opisywane było także jako ogniwo spajające rodzinę, stanowiące przestrzeń wspólnych zainteresowań i międzypokoleniowej integracji:

Ja śpiewałam i moja córka też ładnie śpiewa, nie chcąc się chwalić, ale ładnie śpiewa. No i jak jest wigilia, to wszyscy cała rodzina śpiewa kolędy. Ja gram na pianinie, oni śpiewają – Jerzy, 84 l.

Nasza rodzina, jest bardzo twórcza, plastyczna (...) Ja mam cały dom w obrazach, bo i moja córka jest plastykiem i wnuczka teraz jest plastykiem, także wszystkich ich mam w domu galerię obrazów – Barbara, 74 l.

Seniorzy mówili o tym, jak ważne jest dla nich wsparcie, jakiego udzielają im członkowie rodziny i zrozumienie dla ich twórczej pracy:

Mój mąż się przyzwyczył, obiady gotuje, a ja twórczo pracuję – Barbara, 74 l.

Był program [muzyczny w telewizji] i mąż do mnie: Wiesz co, mogłabyś wystąpić w tym programie! Musisz tam wystąpić! – Regina, 65 l.

Uciechę i zadowolenie miałem z tego, że moja żona to akceptowała, bo nie jest łatwo iść bez żadnego wsparcia (...) i do dzisiaj jest zadowolona i ja też – Jerzy, 84 l.

Obawy związane z przemijalnością i chorobami zwiększają potrzebę akceptacji, miłości oraz podtrzymywania pozytywnych kontaktów (Spyrka-Chlipała, 2014). Istotnym aspektem dla seniorów jest uczestnictwo w życiu codziennym wspólnot rodzinnych, towarzyskich czy lokalnych (Trafiałek, 2002). Osoby w wieku senioralnym cechują się wysoką czułością i wrażliwością na wszelkie przejawy akceptacji lub jej braku (Spyrka-Chlipała, 2014). Zatem wsparcie rodzinne seniorów w ich działalności artystycznej jest nie tylko dodatkową motywacją do dalszej aktywności, ale także okazaniem wobec nich szacunku i akceptacji.

Seniorzy deklarowali, że tworzą nie tylko po to, aby dzielić się sztuką z innymi. Często tworzyli dla siebie, ich aktywność miała charakter osobisty i intymny, a efekt ich pracy dawał im poczucie samospełnienia i satysfakcji:

[Sztuka daje mi] zadowolenie, satysfakcję, dobry humor. Nie wszyscy umieją to docenić, ale ja doceniam swoją pracę bardzo – Ilona, 70 l.

Nie mam takich, wie pan, chyba ambicji, żeby w tym wieku stać się sławną. Nie wiem, czy chciałabym nawet pokazywać to w social mediach. To jest takie coś mojego, to jest taka, no nie wiem, trudno powiedzieć, moja tajemnica – Anna, 72 l.

Osiągnięcia na polu twórczej aktywności często były dla aktywnych seniorów powodem do dumy, która budowała w nich poczucie własnej wartości i chęć do dalszego rozwoju:

Cała Polska pokochała mnie, można powiedzieć, bo to prawda. No ja się nie chwale, tylko ja się cieszę. Jestem tak szczęśliwa z tym wszystkim, że tego się nie da opisać po prostu, że tak wyszło, jak wyszło, wyszło pięknie, no i potem jeszcze telewizja przyjechała! – Regina, 65 l.

Ostatnio ktoś mi powiedział, że jestem naprawdę artystką niewykształconą, ale artystką z powołania z genów, zaangażowania – Barbara, 74 l.

Sprzyjająca pozytywnemu starzeniu się (Hill, 2009) aktywność artystyczna jest szczególnego rodzaju polem dla autokreacji seniorów. Autokreację w tym kontekście rozumieć należy jako kluczową na każdym etapie życia aktywność, zorientowaną na osiągnięcie osobowej dojrzałości, która zachodzi między innymi dzięki uczeniu się, rozwojowi i odkrywaniu w sobie nowych możliwości (Wąsiński, 2018). Aktywni artystycznie seniorzy podkreślali, jak ważna jest dla nich możliwość nauce się czegoś nowego:

Człowiek obcując po prostu ze sztuką się rozwija. (...) Światopogląd nam się po prostu rozszerza. Jesteśmy w stanie, że tak powiem, nawet błysnąć w towarzystwie czy coś powiedzieć. No sztuka zawsze jest tym tematem, o którym jest bardzo wiele [do powiedzenia] – Ewelina, 65 l.

Takim ukoronowaniem może tego zainteresowania to było zrobienie po pięćdziesiątym roku życia podyplomowych studiów na Politechnice Gliwickiej – Anna, 72 l.

Jedną z wartości wynikających z aktywności artystycznej było dla seniorów to, że umożliwiała im ona produktywne zagospodarowanie czasu. Zaangażowanie się w swoją pasję pozwalało dodatkowo uniknąć nudy i poczucia monotoni wynikającej z przejścia na emeryturę i zmniejszenia się liczby obowiązków:

Ja nie mogę zrozumieć i nadziwić się, dlaczego niektórzy ludzie się nudzą, czują się samotni na tej emeryturze smutni, zagubieni... Nie rozumiem tego, przecież jest tyle możliwości, tyle dróg, tyle furtek, które sobie można otworzyć lub wyważyć – Daniela, 67 l.

Mi się wydaje, że ja bym tak osiadła, bo teraz wakacje i ja się nudzę ja sobie sama szukam pracę w domu coś tu zrobię, a tu [śpiewanie]poćwiczę (...) Aktywny senior przedłuża sobie życie – Regina, 65 l

Posiadanie pasji i umiejętność zarządzania wolnym czasem są jednymi z najważniejszych czynników wpływających na jakość życia osoby starszej (Pikula, 2015). Bezczynność kojarzona jest bowiem z byciem nieużytecznym i niedołącznym (Zalewska, 2009). Niektórzy unikają jej poprzez wydłużenie okresu pracy zawodowej, inni skupiają się na własnych pasjach i zainteresowaniach.

Egzystencjalne znaczenie nadawane aktywności twórczej przez seniorów

Doświadczenie sztuki oprócz doznań zmysłowych czy emocji, angażuje wszelkie funkcje psychiczne i intelektualne. Ważnym procesem jest myślenie refleksyjne, w wyniku którego człowiek dokonuje wartościowania przeżywanych doświadczeń (Uchnast, 2003). Może mieć to wpływ na wybory życiowe seniora oraz tworzyć własną koncepcję siebie oraz otaczającego świata. Poprzez doświadczenie i symboliczny kontakt ze światem człowiek kreuje siebie (Uchnast 2003). Dla wielu seniorów obcowanie ze sztuką i proces tworzenia wiązały się z przeżyciami duchowymi. Nawiązywali do metafizycznego aspektu kontaktu ze sztuką:

Obcowanie z oryginałem... Żaden album najlepszy sztuki nie odda tych wrażeń, prawda? (...) To daje ukojenie. No to mówię, to jest rodzaj takiej jakby medytacji. W pewnym sensie prawda jest to bycie sobą, ale też wydobywanie czegoś... To jest coś co daje mi takie poczucie spełnienia – Anna, 72 l.

Sztuka to jest jak gdyby religia dla mnie – Barbara, 74 l.

Seniorzy mówili czasami o sztuce jako o czymś, co nadaje sens ich życiu. Często podkreślali, że sztuka jest dla nich najważniejsza lub prawie najważniejsza zaraz po najbliższej rodzinie. Sens życiu może nadawać aktywność skierowana na znaczenie,

a więc zaangażowanie w coś, na przykład w realizację zainteresowań oraz hobby (Sygulska, 2016):

Jakby nie [sztuka] to ja bym już dawno nie żyła chyba, bo to mnie trzyma. (...) Dla mnie to jest teraz całe życie – Ilona, 70 l.

No nie, nie wyobrażam sobie w ogóle życia bez sztuki. (...) Ludzie, którzy z tą sztuką nie mają kontaktu, no moim zdaniem bardzo dużo tracą – Ewelina, 65 l.

Wielu aktywnych artystycznie seniorów poszukiwało sensu i celu tworzenia w chęci pozostawienia czegoś przyszłym pokoleniom. W wypowiedziach zauważyć można było dużą świadomość śmiertelności i przemijania. Ich działania artystyczne stały się domeną bycia człowieka starego w świecie, uobecnianiem siebie w nieprzewidywalnej rzeczywistości (Jabłońska, 2011). Owoc swojej twórczej pracy seniorzy opisywali jako swego rodzaju ślad, który chcieli zostawić dla przyszłych generacji:

To ja chcę po prostu, żeby moje dzieci, moje prawnuki mieli po mnie coś, żeby coś zostało i może to być i może to nawet trwać wiecznie. Proszę zobaczyć, że innych artystów już nie ma, a o nich wszyscy pamiętają – Regina, 65 l.

Myślę, że coś trzeba zostawić tym następnym pokoleniom, dzieciom, jakieś rzeczy, może kiedyś wrócą do tego, może kiedyś będą czytać i rozumieją, wtedy dopiero przeważnie się rozumie i wraca myślami do tych wspomnień, w rodzaju: co tata chciał tam powiedzieć, przekazać? Wtedy tego nie zauważyliśmy. Kiedyś może zauważą – Mariusz, 65 l.

W swoich artystycznych aktywnościach seniorzy odnajdują sposób wyrażania siebie i zaznaczenia swojej obecności. (Jabłońska, 2011). Aspiracje związane ze wcześniejszą działalnością zawodową zostają zastąpione potrzebą akceptacji otoczenia. Uwaga osób starszych koncentruje się na bilansowaniu życia oraz pozostawieniu po sobie czegoś wartościowego (Spyrka-Chlipała, 2014).

Seniorzy deklarowali dalszą chęć rozwoju. Traktując emeryturę jako czas, który mogą poświęcić swoim pasjom, wyrażali nadzieję na dalsze doskonalenie się w swojej dziedzinie i osiąganie związanych z tym sukcesów:

Na pewno [chcę] poznać nowe techniki. To jest tak, że wie pan coś się właśnie zaczyna robić, no to się okazuje, że brakuje albo jakiegoś narzędzia, albo jakiejś wiedzy i to się cały czas zgłębia, być może zrobię kiedyś jakąś niedużą wystawę swoich prac – Anna, 72 l.

Tak teraz mi się zdaje, że będę szła w taką nową technikę. (...) No z ciekawością czekam na wrzesień – Ilona, 70 l.

Postrzegane przez seniorów przeszkody w realizacji twórczej aktywności

Pomimo dużych chęci i planów dalszego rozwoju, niektórzy seniorzy wspominali o przeszkodach związanych z wiekiem i pogarszającym się stanem zdrowia stających na drodze dalszej aktywności artystycznej. Starość wiąże się ze zmianami funkcji fizjologicznych organizmu. Mogą one powodować obniżenie sprawności

fizycznej oraz mnogie patologie, czyli występowanie kilku dolegliwości jednocześnie (Krzywiński, 1993, za: Straś-Romanowska, 2000). Wśród narracji seniorów wymienione zostały problemy zdrowotne związane ze wzrokiem, pamięcią oraz różnego rodzaju dolegliwości bólowe. Mimo wskazanych trudności związanych z wiekiem, badani seniorzy starają się utrzymywać swoją aktywność artystyczną lub znaleźć inne alternatywy umożliwiające im dalszą realizację swoich pasji.

To już na starość umysł i pamięć nie ta i wzrok przede wszystkim nie ten. Na przykład lewym okiem, mam obrzęk siatkówki, widzę, oczywiście, tylko muszę zamykać lewe oko, jak maluję szczegóły. To bywa bardzo trudne i bardzo mnie to martwi – Daniela, 67 l.

Sama to przyjemność była śpiewać, nie mogłem się doczekać, kiedy próby były. Teraz niestety emeryt schorowany, ale jeszcze ta gra na pianinie chociaż zostaje – Jerzy, 84 l.

Seniorzy zwracali także uwagę na fakt, że pomimo iż liczba osób w ich grupie wiekowej stale wzrasta, polski rząd zdaje się nie dostrzegać ich potrzeb rozwoju i aktywności. Uważali, że brakuje systemowych rozwiązań, które wspierałyby osoby starsze w zgłębianiu swoich pasji. Zwracali także uwagę na kłopoty, z jakimi zmagają się branża artystyczna z powodu niedofinansowania, w tym o zamykających się instytucjach kultury:

Państwo rzeczywiście nie jest przygotowane na taką ilość seniorów – Daniela, 67 l.

Ponieważ autentycznie gdziekolwiek bym nie chciała zrobić wystawę, gdziekolwiek nawet mi tę wystawę proponują, niestety artyści muszą wszystko załatwiać we własnym zakresie. Nieraz nie ma i nawet na kartkę papieru (...) Jest to po prostu dramat. Wszystkie instytucje, które są instytucjami państwowymi, nie mają po prostu pieniędzy – Ewelina, 65 l.

Podsumowanie

Celem badania było rozpoznanie fenomenu aktywności artystycznej wśród osób starszych: jej genezy, nadawanych jej znaczeń, doświadczanej satysfakcji oraz trudności, z którymi zmagają się seniorzy. Jakościowa analiza treści wywiadów z aktywnymi twórczo seniorami pozwoliła na sformułowanie ogólnych wniosków dotyczących badanego zjawiska.

Niezależnie od tego, czy zainteresowanie sztuką towarzyszyło osobom starszym od młodych lat, czy też odkrycie nowych pasji i rozpoczęcie działalności artystycznej miało miejsce w wieku senioralnym – pełni istotną rolę w życiu badanych, często pomagając nadać sens ich egzystencji i stanowi źródło satysfakcji. Satysfakcja ta wynika z możliwości samorealizacji, ale przede wszystkim wart podkreślenia jest społeczny aspekt tworzenia zarówno w kontekście integracji z innymi zaangażowanymi artystycznie seniorami oraz rodziną, jaki i chęć dzielenia się swoją twórczością z jej odbiorcami. W przedstawionych narracjach zauważalny jest wątek międzypokoleniowy. W historiach seniorów, którzy zdecydowali się opowiedzieć o swoich doświadczeniach, sztuka jawi się jako podłoże do wzmacniania relacji rodzinnych, temat do rozmowy i dzielenia wspólnych zainteresowań. Procesowi twórczemu

w większości przypadków towarzyszy chęć pozostawienia czegoś po sobie, przekazania swojego dorobku przyszłym pokoleniom, a tym samym zapewnienia sobie symbolicznej nieśmiertelności, która wzmacnia przekonanie o odgrywaniu znaczącej i akceptowalnej roli w społeczeństwie (Fabiś i Fabiś, 2011).

Seniorzy nadają dużą wartość czasowi wolnemu na emeryturze. Osoby starsze, z którymi prowadziliśmy wywiady, mają obecnie możliwość realizacji swoich pasji i zadbania o swoje potrzeby. Stanowczo podkreślali, że jest to czas, który chcą przeznaczyć dla siebie, sprzeciwiając się sprowadzaniu ich jedynie do roli babć i dziadków.

Ostatni z wniosków wskazuje na dużą świadomość przeszkód stojących na drodze artystycznego rozwoju osób starszych. Są oni świadomi związanych z wiekiem dolegliwości, ale także systemowych niedogodności utrudniających twórczą aktywność, wobec których wyrażają swój sprzeciw. Mimo opisanych przeszkód seniorzy wykazują sporą determinację do dalszego artystycznego spełniania się i planują kolejne przedsięwzięcia.

Bibliografia

- Adamczyk, M.D. (2017). Starzenie się społeczeństwa polskiego wyzwaniem dla zrównoważonego rozwoju. *Zeszyty Naukowe Politechniki Śląskiej Organizacja Zarządzanie*, 106: 107–113.
- Adams-Price, C., Nadorff, L., i in. (2018). The Creative Benefits Scale: Connecting Generativity to Life Satisfaction. *The International Journal of Aging and Human Development*, 86(3), 242–265. DOI:10.1177/0091415017699939.
- Chabior, A. (2011). *Aktywizacja i aktywność ludzi w okresie późnej dorosłości*. Kielce: Wszechnica Świętokrzyska.
- Charmaz, K. (2009). *Teoria ugruntowana. Praktyczny przewodnik po analizie jakościowej*. Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN.
- Cichosz-Sadowska, J., Jezierski, K., Winnicka, B. (2019). *Generatywność, aktywność i subiektywny dobrostan w późnej dorosłości*. W: M. Kielar-Turska (red.), *Siła umysłu w starości*. Kraków: Wydawnictwo Naukowe Akademii Ignatianum: 387–408.
- Due, P., Holstein, B., Lund, R., Modvig, J., Avlund, K. (1999). Social relations: Network, support and relational strain. *Social Science and Medicine*, 48(5): 661–673.
- Erikson, E. H. (2004). *Tożsamość a cykl życia*. Poznań: Wydawnictwo Zysk i Sk-a.
- Fabiś, A. (2018). *Troski egzystencjalne w starości. Ujęcie geragogiczne*. Kraków: Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu Pedagogicznego.
- Fabiś, A., Fabiś, A. (2011). *Śmierć jako wyzwanie dla opiekunów i osób wspierających ludzi starszych*. W: Z. Szarota (red.), *Starość zależna – opieka i pomoc społeczna. Perspektywa gerontologii społecznej*. Kraków: Krakowskie Towarzystwo Edukacyjne – Oficyna Wydawnicza AFM: 141–157.
- Flick, U. (2012). *Projektowanie badania jakościowego*. Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN.
- Gibbs, G. (2015). *Analizowanie danych jakościowych*. Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN.
- Hill, R. (2009). *Pozytywne starzenie się. Młodzi duchem w jesieni życia*. Warszawa: Wydawnictwo Laurum.

- Jabłońska, M. (2011). *Fenomen aktywności artystycznej ludzi w okresie starości*. W: M. Małec (red.), *Edukacyjne, kulturowe i społeczne konteksty starości*. Wrocław: Oficyna Wydawnicza ATUT – Wrocławskie Wydawnictwo Oświatowe: 57–74.
- Janiszewska-Rain, J. (2013). *Okres późnej dorosłości. Jak rozpoznać potencjał ludzi w wieku podeszłym*. W: A. I. Brzezińska (red.), *Psychologiczne portrety człowieka*. Gdańsk: Gdańskie Wydawnictwo Psychologiczne: 591–622.
- Jankowska, M. (2013). Aktywność twórcza osoby starszej. *Przegląd Naukowo-Metodyczny. Edukacja dla Bezpieczeństwa*, 2: 197–206.
- Kilian, M. (2020). *Funkcjonowanie osób w starszym wieku*. Warszawa: Wydawnictwo Difin.
- Klimczuk, A. (2017). *Gerontologia kreatywna*. W: A. Zych (red.), *Encyklopedia starości, starzenia się i niepełnosprawności*. Tom I. Katowice: Thesaurus Silesiae: 529–531.
- Konarzewski, K. (2000). *Jak uprawiać badania oświatowe. Metodologia praktyczna*. Warszawa: Wydawnictwa Szkolne i Pedagogiczne Spółka Akcyjna.
- Konecki, K. (2000). *Studia z metodologii badań jakościowych. Teoria ugruntowana*. Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN.
- Konecki, K. (2005). Analiza danych jakościowych. Procesy i procedury. *Przegląd Socjologiczny*, 54(1–2): 267–282.
- Krzyżanowska, Ł. (2011). „Urlop” czy „zesłanie” – stosunek Polaków do emerytur. W: J. Mucha, Ł. Krzyżowski (red.), *Ku socjologii starości. Starzenie się w biegu życia jednostki*. Kraków: Wydawnictwo AGH: 105–130.
- Krzyżowski, J. (2005). *Psychogeriatrya*. Warszawa: Wydawnictwo Medyk.
- Kucharewicz, J. (2016). Wybrane aspekty dobrostanu osób starszych aktywnych zawodowo. *Zeszyty Naukowe Politechniki Śląskiej. Organizacja i Zarządzanie*, 95: 237–247.
- Lichtman, M. (2014). *Qualitative Research for the Social Sciences*. London: SAGE Publications. DOI:10.4135/9781544307756.
- Nowicka, A. (2006). *Wybrane problemy osób starszych*. Kraków: Oficyna Wydawnicza Impuls.
- Patton, M. (2014). *Qualitative Research and Evaluation Methods. 4th Edition*. London: SAGE.
- Phillips, M., Lu, J. (2018). A quick look at NVivo. *Journal of Electronic Resources Librarianship*, 30: 104–106. DOI: 10.1080/1941126X.2018.1465535.
- Pietrasieński, Z. (2009). *Ekspansja pięknych umysłów. Nowy renesans i ożywcza autokreacja*. Warszawa: Wydawnictwo CIS.
- Pikula, N. (2015). *Poczucie sensu życia osób starszych. Inspiracje do edukacji w starości*. Kraków: Oficyna wydawnicza Impuls.
- Sienkiewicz-Wilowska, J. (2016). Twórcze, edukacyjne i rozwojowe aspekty aktywności artystycznej osób w wieku późnej dorosłości uczestniczących w terapii zajęciowej w Dziennych Domach Pomocy Społecznej. *Studia Edukacyjne*, 39: 395–411.
- Sławecki, B. (2012). *Znaczenie paradygmatów w badaniach jakościowych*. W: D. Jemielniak (red.), *Badania jakościowe. Podejścia i teorie*. Tom 1. Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN: 57–88.
- Spyrka-Chlipała, R. (2014). Uwarunkowania i struktura potrzeb życiowych seniorów. *Roczniki Teologiczne*, 41(1): 238–239.

- Stańko-Kaczmarek, M. (2013). *Arteterapia i warsztaty edukacji twórczej*. DOI: 10.13140/RG.2.1.1299.7847.
- Straś-Romanowska, M. (2000). *Późna dorosłość. Wiek starzenia się*. W: B. Harwas-Napierała, J. Trempała (red.), *Psychologia rozwoju człowieka*. T. 2. *Charakterystyka okresów życia człowieka*. Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN: 263–292.
- Sygulska, K. (2016). Poczucie sensu życia osób starszych – refleksje z badań. *Dyskursy Młodych Andragogów*, 17: 109–122.
- Szarota, Z. (2020). Indywidualne strategie adaptacyjne osób starszych w czasach pandemii COVID-19. *EXLIBRIS Biblioteka Gerontologii Społecznej*, 2(19): 13–31.
- Szukalski, P. (2005). Poczucie samotności i osamotnienia wśród sędziwych seniorów a ich sytuacja rodzinna. *Auxilium Sociale – Wsparcie Społeczne*, 2(34): 217–238.
- Szukalski, P. (2012). *Solidarność pokoleń. Dylematy relacji międzypokoleniowych*. Łódź: Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego.
- Tesch, R. (2013). *Qualitative research: Analysis types and software tools*. London: Routledge.
- Trafiątek, E. (2002). *Polska starość w dobie przemian*. Katowice: Wydawnictwo Naukowe Śląsk.
- Trempała, J. (2015). Dyskryminacja ze względu na wiek a funkcjonowanie i rozwój ludzi starszych. *Zeszyty Naukowe WSHE*, 40: 36–43.
- Uchnast, Z. (2003). Osoba ludzka jako przedmiot psychologii. Implikacje założeń podejścia fenomenologicznego i psychologii postaci. *Studia z Psychologii w Katolickim Uniwersytecie Lubelskim*, 11: 11–20.
- Wąsiński, A. (2018). *Autokreacja małżonków bezdzietnych do wielowymiarowego rodzicielstwa adopcyjnego. Perspektywa pedagogiczno-antropologiczna*. Łódź: Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego.
- Wróblewska, M. (2011). Rozwój przez nabywanie kompetencji (w aspekcie uwarunkowań aktywności twórczej). *Chowanna*, 1: 59–69.
- Zalewska, J. (2009). *Stary człowiek w kulturze młodości. Doświadczenie starości wśród warszawskich seniorów*. Warszawa: Instytut Filozofii i Socjologii Polskiej Akademii Nauk, [niepublikowana praca doktorska].

Abstrakt

Artykuł przedstawia fenomen aktywności artystycznej wśród osób w okresie późnej dorosłości. Przeprowadzone badanie miało na celu poznanie znaczenia, jakie seniorzy nadają swojej twórczej aktywności. Żeby odnaleźć odpowiedzi na postawione w ramach badania pytania przeprowadzono wywiady ze standaryzowaną listą poszukiwanych informacji z ósemką seniorów w przedziale wiekowym 65–85 lat. Zebrane materiały poddano procedurze kodowania przy pomocy oprogramowania NVivo 11 Pro. Badania wykazały, iż działalność artystyczna seniorów pełni w ich życiu istotną rolę w kontekście intrapersonalnym, umożliwiając samorealizację i satysfakcję, oraz w aspekcie interpersonalnym, wspomagając relacje społeczne. Przejście na emeryturę stało się dla osób badanych szansą na pełniejsze realizowanie swoich artystycznych zainteresowań.

Słowa kluczowe: badania jakościowe, aktywność artystyczna seniorów

Annales Universitatis Paedagogicae Cracoviensis

Studia de Arte et Educatione 16 (2021)

ISSN 2081-3325

DOI 10.24917/20813325.16.11

Jakub Kosek

Uniwersytet Pedagogiczny w Krakowie

Metal Music Studies w Polsce. Obszary, perspektywy i wyzwania badawcze

“Heavy metal” now denotes a variety of musical discourses, social practices, and cultural meanings, all of which revolve around concepts, images, and experiences of power.

Robert Walser (1993: 2)

Metal to nieślubne dziecko rock and rolla.

Ian Lemmy Kilmister (Wiederhorn, Turman, 2014: 21)

Metal to styl życia [...].

Jose Mangin (Wiederhorn, Turman, 2014: 21)

Wprowadzenie

Celem prezentowanego artykułu jest syntetyczne omówienie rozwijających się w ostatnich latach w Polsce interdyscyplinarnych studiów nad kulturą muzyki metalowej, wskazanie kluczowych obszarów i przedmiotów badań podejmowanych i analizowanych przez krajowych badaczy/ki zajmujących się wskazaną problematyką, a także nakreślenie perspektyw teoretyczno-metodologicznych i wyzwań związanych z rozwojem subdyscypliny określanej w międzynarodowej nomenklaturze jako *metal music studies*.

Charakterystyka rodzimych studiów w tym zakresie zostanie zarysowana na tle rozwoju szerzej pojmowanych badań muzykologicznych¹ (w terminologii anglosaskiej znanych jako *popular music studies*), które w Polsce mają już także swoją tradycję. Przekrojowo omówiony zostanie stan badań z zakresu *metal studies*, szczególnie najnowsze opracowania z tego obszaru oraz główne inicjatywy akademickie związane z krajowymi studiami nad kulturą muzyki metalowej.

1 Warto podkreślić odmienną specyfikę badań muzykologicznych (*musicology*) od muzykologicznych (*popular music studies*). Ujmując rzecz w znacznym skrócie, muzykologiczność koncentruje się na m.in. kulturoznawczo, filologicznie, antropologicznie, socjologicznie i medioznawczo, zatem inter- i transdyscyplinarnie zorientowanych badaniach nad muzyką, szczególnie tzw. popularną XX i XXI wieku. Na ten temat por. np. Covach, 1999: 453–455.

Metal Music Studies w perspektywie międzynarodowej

Początki *metal music studies* datuje się przeważnie na rok 2008, wówczas w dniach 3–5 listopada w Salzburgu w Austrii miała miejsce pierwsza międzynarodowa konferencja poświęcona muzycznej kulturze metalowej pod tytułem *Heavy Fundamentalisms: Music, Metal and Politics*. Przez kilkanaście ostatnich lat odbyły się dziesiątki tego typu wydarzeń akademickich o zróżnicowanym zasięgu w wielu ośrodkach badawczych na świecie. Niezwykle ważną inicjatywą dla ukonstytuowania się studiów nad metalem jako pełnoprawnej interdyscyplinarnej subdyscypliny badawczej było założenie w 2014 roku m.in. przez Karla Spracklena (Leeds Beckett University) i Nialla Scotta (University of Central Lancashire) recenzowanego czasopisma naukowego zatytułowanego „Metal Music Studies” (Intellect, Bristol, UK)². Warto podkreślić, że na łamach periodyku opublikowanych zostało wiele inspirujących artykułów poświęconych wyłącznie obszarom muzyki, kultury i sztuki metalowej, autorstwa licznych międzynarodowych uznanych autorów i autorek. Pozostaje żałować, że w aktualnym krajowym wykazie czasopism naukowych Ministerstwa Edukacji i Nauki, wspomniane czasopismo przypisane do dyscypliny nauk o sztuce otrzymało zaledwie 20 punktów³, co z perspektywy procesu ewaluacji polskich jednostek naukowych pozycjonuje nisko wyniki badań opublikowanych w tym bardzo dobrym pod względem merytorycznym i jakościowym periodyku.

Historię powstania *metal music studies* z zaznaczeniem m.in. początków badań nad problematyką (metalowych) subkultur omawiała w krajowej literaturze przedmiotu Anna Baka (2018: 6–18). Autorka przywołała także kluczowe międzynarodowe publikacje z interesującego nas zakresu studiów. Od publikacji artykułu w kwartalniku „Annales Universitatis Paedagogicae Cracoviensis. Studia de Cultura” (2018) minęło już jednak kilka lat, podczas których wydano wiele inspirujących opracowań o zasięgu globalnym. Warto wspomnieć między innymi o pracach poświęconych kulturze metalowej w perspektywie zjawiska medievalizacji (Barratt-Peacock, Hagen, 2019), problematyce nierówności płci w procesie produkcji muzyki metalowej (Berkers, Schaap, 2018), black metalowi w kontekście zjawiska traumy i doświadczeń niepełnosprawności (Shadrack, 2020), jak również o monografiach omawiających muzyczne sceny funkcjonujące w konkretnych obszarach geokulturowych, na przykład w Australii (Hoad, 2019), Argentynie (Scariciottoli, Varas-Díaz, Nevárez Araujo, 2020), nie wspominając już o pracy sprzed kilkunastu lat poświęconej muzyce metalowej w Wielkiej Brytanii (Bayer, 2009).

Spośród zapowiedzianych zagranicznych publikacji warto przywołać tom *Living Metal. Metal Scenes around the World* (Bardine, Stueart, 2022), w którym autorki i autorzy trzynastu rozdziałów analizują rozmaite społeczności związane z muzyką metalową na świecie, od miejscowości Dayton w stanie Ohio przez

2 Zob. <https://www.intellectbooks.com/metal-music-studies>, dostęp: 30.03.2021.

3 Stan na dzień: 31.12.2021 r., zob. https://www.gov.pl/web/edukacja-i-nauka/komunikat-ministra-edukacji-i-nauki-z-dnia-21-grudnia-2021-r-o-zmianie-i-sprostowaniu-komunikatu-w-sprawie-wykazu-czasopism-naukowych-i-recenzowanych-materialow-z-konferencji-miedzynarodowych?fbclid=IwAR1XIg9XGjcF5F2a1qD_zG0k_wobrJNmVQEKVoTLr0UTxdhFIauWBa6dw.

Estonię po Republikę Południowej Afryki. W monografii *Heavy Metal Music, Texts, and Nationhood. (Re)sounding Whiteness* badaczka Catherine Hoad (2021) analizuje z kolei reprezentacje białej męskości (*white masculinity*) w odniesieniu do scen i praktyk heavymetalowych. Interesujące rozważania na temat tekstów utworów metalowych odnajdziemy w pracy *Multilingual Metal Music: Sociocultural, Linguistic and Literary Perspectives on Heavy Metal Lyrics* (Valijärvi, Doesburg, DiGioia, 2020). Naturalnie, prowadzono już wcześniej badania z zakresu *metal song lyrics studies*, analizy publikowano m.in. we wspomnianym wcześniej czasopiśmie tematycznym oraz w licznych monografiach (zob. np. Brown, Spracklen, Kahn-Harris, Scott, 2016; Karjalainen, 2018). Redaktorki przywołanej pracy Riitta-Liisa Valijärvi, Charlotte Doesburg i Amanda DiGioia zebrały jednak kilkanaście artykułów koncentrujących się na analizie nieanglojęzycznych tekstów utworów metalowych oraz wybranych piosenek w języku angielskim, wykorzystujących zapożyczenia z innych języków. Badaczki podkreślają szeroki zakres geograficzny materiału, którego dotyczą omówienia, od Norwegii i Rosji po Azję Wschodnią. Należy wspomnieć także o monografii *Metal Music and the Re-imagining of Masculinity, Place, Race and Nation* wydanej w serii „Emerald Studies in Metal Music and Culture” autorstwa niezwykle zasłużonego dla studiów nad kulturą metalową angielskiego badacza Karla Spracklena (2020), w której to pracy w odniesieniu do kategorii męskości, populizmu i nacjonalizmu, analizie poddana została twórczość takich grup muzycznych, jak m.in. Manowar, Iron Maiden, Bathory czy Enslaved.

Studia nad kulturą muzyki metalowej w Polsce – stan badań, wydarzenia, idee

Za pierwszą krajową publikację akademicką poświęconą kulturze metalowej uznaje się podoktorską książkę Barbary Major *Dionizos w glanach. Ekstazy i muzyka metalowej* (2013) utrzymaną w nurcie antropologii kulturowej. Niestety, pomimo zainicjowania w polskim dyskursie akademickim poważnej refleksji naukowej nad tą tematyką, nadal ukazywały się tylko pojedyncze artykuły w czasopismach i rozdziały w monografiach wieloautorskich. Sytuacja uległa zmianie w 2017 roku, wówczas w dniach 8–9 czerwca odbyła się w Uniwersytecie Pedagogicznym im. Komisji Edukacji Narodowej w Krakowie ogólnopolska konferencja naukowa zatytułowana „Ku polskiemu wariantowi Metal Music Studies”, podczas której referaty wygłosili przedstawiciele i przedstawicielki różnych dyscyplin nauki z kluczowych ośrodków akademickich w Polsce. Wśród prelegentów znaleźli się zarówno doświadczeni pracownicy naukowcy, jak i młodzi adepci, a także studenci/cki. Asumptem do organizacji tego typu wydarzeń naukowych i tym samym otwarciu, przynajmniej w pewnym stopniu, krajowych studiów nad kulturą muzyki metalowej były prężnie rozwijające się międzynarodowe *metal music studies*, a także organizowane w Polsce konferencje poświęcone badaniom kultury rocka, nazywanym także rockologią (zob. np. Kasperski, 2021: 273–298⁴), w terminologii anglojęzycznej funkcjonującym zaś

4 Autor artykułu omawia przekrojowo stan badań nad kulturą rocka w Polsce i wskazuje kluczowe inicjatywy oraz ośrodki zajmujące się tą tematyką, informacje te nie będą więc powtarzane w tym miejscu. Zaznaczone zostaną tylko wybrane sztandarowe cykliczne wydarzenia i serie wydawnicze.

jako *rock music studies*. Wspomnieć należy przede wszystkim najstarsze cykliczne przedsięwzięcie poświęcone szeroko pojmowanej kulturze rocka, zatytułowane „Unisono w wielołosie”, organizowane od 2009 roku z inicjatywy Radosława Marcinkiewicza z Uniwersytetu Opolskiego. Odbyło się już trzynastą edycję, początkowo w Tułowicach, zaś od 2021 roku w Korfantowie. Na 31.05–2.06.2023 r. zapowiedziano już czternastą odsłonę tego wydarzenia. Opublikowanych zostało sześć inspirujących pokonferencyjnych tomów (zob. Marcinkiewicz, 2010; 2011; 2012; 2013; 2014; 2019).

Innym ważnym ośrodkiem naukowym w Polsce, w którym konsekwentnie prowadzone są badania nad rockiem jest Uniwersytet Mikołaja Kopernika w Toruniu, gdzie już w 2011 roku odbyła się sesja naukowa poświęcona fenomenowi brytyjskiej grupy Depeche Mode („Depeche Mode – muzyka, zjawisko, recepcja”, 18–19.02.2011 r.), następnie zaś zorganizowane zostały cztery konferencje z cyklu „Kultura rocka” (w roku: 2015, 2016, 2017, 2019). W grudniu 2016 r. odbyło się dodatkowo wydarzenie naukowe na temat polskiego rocka lat 80. Wydanych zostało sześć ważnych publikacji stanowiących pokłosie wspomnianych sesji (Jurzysta, Pranke, Tański, 2017; Jeziński, Pranke, Tański, 2018; Osiński, Pranke, Tański, 2019a, 2019b⁵, 2019c; Jeziński, Kuligowski, Pranke, Tański, 2020). W książkach odnaleźć można także rozdziały wpisujące się tematycznie w obszar *metal music studies*. Planowana jest również kolejna ogólnopolska konferencja w Toruniu, tym razem zatytułowana „Blues-rock. Media – sceny – rezonanse” w dniach 20–21 kwietnia 2023 roku.

Krakowska konferencja dotycząca kultury muzyki metalowej zapoczątkowana w 2017 roku również miała swoją kontynuację. W dniach 7–8 czerwca 2018 roku odbyła się sesja poświęcona muzycznym scenom i artystom/kom metalowym. W kolejnym roku (6–7.06.2019) głównym tematem wydarzenia były media muzyczne i konteksty audiowizualne kultury metalowej. W dniu 13.02.2020 r. z okazji 50. rocznicy premiery debiutanckiej, eponimicznej płyty prekursorskiej grupy Black Sabbath zorganizowane zostało w Uniwersytecie Pedagogicznym w Krakowie również seminarium *50 lat heavy metalu!*. Ze względu na pandemię COVID-19 obrady czwartej edycji konferencji z cyklu *metal studies* skoncentrowanej wokół problematyki żywiołów i ideologii, odbyły się w formie zdalnej 22.10.2020 r. Do stacjonarnej formuły powrócono jednak w kolejnym roku, w dniach 28–29.06.2021 uczestnicy i uczestniczki wydarzenia dyskutowali na temat metod, ujęć teoretycznych i rewizji badań kultury muzyki metalowej. Warto nadmienić, że wśród prelegentów zdarzali się również przedstawiciele nauk ścisłych. W 2021 roku po raz pierwszy wydarzenie miało na poziomie organizacyjnym charakter międzyuczelniany, obrady odbywały się w Uniwersytecie Pedagogicznym, a także w Akademii Muzycznej im. Krzysztofa Pendereckiego w Krakowie. W dniach 20–21 października 2022 roku odbędzie się szósta edycja zatytułowana „Głosy, instrumentarium, produkcja” w murach AMKP oraz UP w Krakowie.

5 Publikacje pokonferencyjne z dwóch początkowych edycji wydano najpierw w wersji elektronicznej (zob. Kultura rocka. Twórcy, 2015; Kultura rocka 2, 2016).

Stan krajowych badań z zakresu *metal studies* jest jeszcze ciągle słabo zaawansowany, jednak od wydania wzmiankowanej wyżej pracy autorstwa Barbary Major ukazały się cztery wieloautorskie publikacje poświęcone wyłącznie kulturze muzyki metalowej. Są to dwa numery tematyczne czasopisma „Annales Universitatis Paedagogicae Cracoviensis. Studia de Cultura”, kolejno 10(3) z 2018 roku – tom zatytułowany „Metal Studies. Studia nad kulturą metalową” (Kosek, 2018) oraz 11(3) z 2019 roku pt. „Kultura metalowa w przestrzeni rytualnej i medialnej” (Kosek, 2019b), a także dwie prace zbiorowe – *Artyści i sceny metalowej (kontr)kultury* (Kosek, 2020) oraz *Żywioły i ideologie w narracjach muzyki metalowej* (Kosek, 2022b). Na 2023 rok zaplanowane jest także wydanie numeru czasopisma „AUPC. Studia de Cultura” poświęconego głosom, językom i strategiom artystycznym w kulturze metalowej.

Ważnym krokiem w rozwoju krajowych *metal studies* są również powstające na ten temat prace dyplomowe, licencjackie, magisterskie i doktorskie w różnych ośrodkach akademickich w Polsce. Praca doktorska piszącego te słowa, obroniona w Uniwersytecie Pedagogicznym w Krakowie w czerwcu 2017 roku dotyczyła narracji o charakterze (auto)biograficznym właśnie twórców (heavy)metalowych, szczególnie prekursorów gatunku (Kosek, 2019a). Anna Baka w lipcu 2020 roku uzyskała w Uniwersytecie Wrocławskim stopień naukowy doktora nauk o kulturze i religii za wyróżnioną i nagradzaną rozprawę doktorską pt. *Konstruowanie tożsamości w oparciu o mity na przykładzie subkultury metalowej: w stronę teorii kognitywnej*. Z kolei w maju 2021 roku Mateusz Żyła obronił w Akademii Techniczno-Humanistycznej w Bielsku-Białej dysertację doktorską zatytułowaną *Inspiracje literaturą Młodej Polski w tekstach heavymetalowych (Miciński, Przybyszewski)*. Kolejne doktoraty i monografie z zakresu *metal music studies* są sukcesywnie opracowywane. Warto tu wspomnieć o przygotowanej przez Karolinę Karbownik w Instytucie Nauk o Kulturze i Religii SWPS Uniwersytetu Humanistycznospołecznego w Warszawie rozprawie doktorskiej, zatytułowanej *Transgresyjność i kontrkulturowość muzyki metalowej w Polsce w warunkach komercjalizacji i komodyfikacji kultury*.

Podkreślić należy także inicjatywy mające wkład w umiędzynarodowienie krajowych studiów nad kulturą metalową. Anna Svetlova, doktorantka Uniwersytetu Jagiellońskiego, jest inicjatorką dwóch edycji (w roku: 2019, 2021) międzynarodowego seminarium naukowego poświęconego nordyckiej muzyce metalowej („Nordic Metal Music Seminar”⁶). W lecie 2021 roku polscy badacze i badaczki nawiązali kontakt ze środowiskiem akademickim skupionym wokół Uniwersytetu Masaryka w Brnie. Reprezentujący czeską uczelnię dr Miroslav Vrzal zorganizował pierwsze międzynarodowe seminarium naukowe poświęcone badaniom kultury metalowej w Europie Środkowo-Wschodniej. Wydarzenie odbyło się w trybie zdalnym 8 grudnia 2021 roku i stanowiło okazję do wysłuchania referatów przygotowanych przez badaczy/ki z Węgier, Austrii, Niemiec, Anglii, Czech i Polski. Ważnym elementem programu był wykład inauguracyjny spotkanie, wygłoszony przez jednego z prekursorów światowych *metal studies*, wspomnianego już wcześniej prof. Karla Spracklena z Leeds Beckett University, zatytułowany „The Genesis and Evolution

6 Zob. <http://nordicmetalmusicseminar.tilda.ws/start>, dostęp: 1.03.2022.

of Metal Music Studies”. Planowana jest także publikacja będąca zaproszeniem do prowadzenia szerszych dyskusji i pogłębionych badań metalowej kultury muzycznej w państwach Europy Środkowo-Wschodniej. Stopniowo zapowiadane są także kolejne edycje seminariów i konferencji tematycznych organizowanych w krajach sąsiadujących z Polską⁷.

(Metal) Song Studies – przestrzenie i perspektywy badawcze

W przywoływanych wyżej krajowych, wydawanych jak dotąd w Krakowie, opracowaniach poświęconych kulturze muzyki metalowej *sensu stricto*, można odnaleźć artykuły historyków, religioznawców, medioznawców, muzykologów i przedstawicieli nauk społecznych. Przeważają jednak ujęcia filologiczne, literaturoznawcze i kulturoznawcze. Wydaje się, że w kontekście dominujących tendencji, narzędzi badawczych i ujęć metodologicznych w rodzimych *metal music studies*, swego rodzaju „wspólnym mianownikiem” mogłyby być inter- i transdyscyplinarnie rozwijane studia nad piosenkami/songami⁸. Muzykolodzy i teoretycy muzyki drobiazgowie analizie poddawaliby warstwę dźwiękowo-muzyczną kompozycji, natomiast językoznawcy, literaturoznawcy, kulturoznawcy, medioznawcy, antropolodzy, a także badacze innych nauk, szczególnie choć nie wyłącznie humanistycznych i społecznych – pozostałe konteksty, wątki i obszary związane z powstawaniem, tworzeniem, wykonywaniem, dystrybucją i recepcją songów. Inspirującą perspektywą poznawczą, mającą w krajowych studiach charakter incydentalny, jest także refleksja nad rolą muzyki metalowej w procesie kształtowania się tożsamości człowieka. Badania skoncentrowane na rozpoznawaniu i rozumieniu znaczeń, jakie odbiorcy nadają utworom muzycznym czy też indywidualnemu doświadczaniu muzyki popularnej stanowią interesujący i oczekujący szerszych opracowań obszar studiów.

Na teoretyczno-metodologiczne problemy i wyzwania związane z *song studies* zwracał już uwagę Paweł Tański (2021: 31–32), akcentując znaczny potencjał dziedziny badań, jaką jest poetyka. Toruński badacz celnie przywoływał w tym kontekście ustalenia Michała Głowińskiego, który już przed laty opowiadał się za „rozszerzonym pojmowaniem poetyki, takim, które nie ograniczałoby sfery jej zainteresowań wyłącznie do utworów literackich” (Głowiński, 1997: 223). Należy zaznaczyć, że piosenki analizowane w różnych kontekstach stanowiły już przedmiot inspirujących krajowych, choć szczególnie literaturoznawczych, opracowań (zob. np. Łuszczkiewicz, 2009; Maleszyńska, 2013; Kiec, 2013; Tański, 2016; Gajda, 2017; Kurkiewicz, 2019; Regiewicz, 2020; Tański, 2021). W ostatnich dwu latach widać jednak szczególnie działania zmierzające do wyodrębnienia i ukonstytuowania w polskiej przestrzeni akademickiej subdyscypliny badawczej zwanej *song studies*.

W badaniach kultury muzyki metalowej prowadzonych w zarysowanym kontekście interesujące poznawczo mogłyby się okazać m.in. analizy dyskursów songów heavy-, power-, stoner- czy blackmetalowych, by wymienić tylko kilka

7 Warto nadmienić, że w samych Czechach odbyło się już pięć ogólnokrajowych konferencji akademickich poświęconych *metal music studies*, kolejne są zapowiadane. W innych krajach Europy Środkowo-Wschodniej także nie brakuje badaczy/ek tej tematyki.

8 O szerszym zakresie semantycznym pojęcia „songu” zob. Kuligowski, 2021: 7-10.

charakteryzujących się swą szczególną specyfiką podgatunków metalowych. Songi jako narracyjne teksty multimodalne wchodzą w (ko)relacje z innymi środkami komunikacji artystycznej, platformami medialnymi, przestrzeniami kulturowymi, warto aby były zatem analizowane z uwzględnieniem takich aspektów, jak m.in. głos wykonawcy/czyni, gatunek, a także kontekstów performatywnych, scenicznych, wizerunkowych, medialnych. Metalowe utwory słowno-muzyczne, które „rozwijane” są nierzadko za pośrednictwem powstających do kompozycji teledysków, ikonografii okładowej, kreatywnych działań promocyjnych, fanowskich interpretacji wizualnych (*fan art*), muzycznych (amatorskie covery), rozpatrywać zatem warto w perspektywie transmedialnej⁹, a także cyberkulturowej. Muzyka metalowa stanowi również istotny obszar kształtowania się tożsamości odbiorców¹⁰. Rozpoznawanie potencjału muzyki metalowej w życiu człowieka z perspektywy indywidualnych doświadczeń jej odbiorców jest bardzo ważnym aspektem dla zrozumienia jej roli, ważności i wartości – nie tylko dla kształtowania się tożsamości człowieka, ale również tworzenia się społeczności. Z zagranicznych opracowań warto w tym kontekście przywołać pracę Pauli Rowe (2018) zatytułowaną *Heavy Metal Youth Identities: Researching the Musical Empowerment of Youth Transitions and Psychosocial Wellbeing*. Badania oscylujące wokół tej problematyki, pozwalające dostrzec m.in. przemiany i dynamikę zmian kulturowych, oczekują znacznego pogłębienia na rodzimym gruncie.

Uwagi końcowe

Przewodnią intencją zaprezentowanego szkicu było zwrócenie uwagi na relatywnie nowy obszar studiów akademickich nad kulturą muzyki metalowej, funkcjonujący jednak w obrębie badań z długą, ugruntowaną w krajach zachodnich tradycją *popular music studies*¹¹, które z kolei lokowane są przeważnie w obrębie *cultural studies*. Na polskim gruncie uprawianie *metal studies* stanowi ciągle wyzwanie, choć zwrot, który nastąpił kilka lat temu względem badań nad kulturą rocka, przynosi nadzieję, że tematyka ta będzie traktowana coraz poważniej i rozwijana w większej liczbie krajowych ośrodków akademickich. Powstające prace dyplomowe z tego zakresu wyraźnie pokazują przekrojowość i oryginalność ujęć metodologicznych.

W celu zrozumienia tekstów kultury metalowej, nierzadko skomplikowanych, innowacyjnych, silnie intertekstualnych, badacze/ki muszą wykazywać się znajomością zróżnicowanych kodów kulturowych, wiedzą z zakresu m.in. historii sztuki, literatury czy filmu. W przypadku dość płynnych, heterogenicznych przedmiotów badań z zakresu *metal music studies*, podejmowanych prac badawczych nie ułatwiają sztywno wyznaczone dyscypliny naukowe. Nierzadko opracowania pod względem ich zawartości oscylują na styku nauk o sztuce, nauk o kulturze i religii,

9 Na temat songów w ujęciu transmedialnym zob. np. Kosek 2019a, Kosek, 2022a.

10 W kontekście funkcji socjalizacyjnej muzyki rockowej oraz problematyki kształtowania się tożsamości jej odbiorców zob. pracę Marka Jezińskiego, *Muzyka popularna i jej odbiorcy w poszukiwaniu autorytetu*, Toruń 2017.

11 Warto wspomnieć choćby o prestiżowych międzynarodowych czasopismach naukowych jak „Popular Music”, „Journal of Popular Music Studies” czy „Popular Music and Society”.

literaturoznawstwa czy nauk społecznych. Ciągłe brakuje także interdyscyplinarnego krajowego periodyku naukowego poświęconego wyłącznie kulturze muzyki popularnej, w którym mogłyby być publikowane opracowania muzykoznawcze. To wyzwania, które należy jeszcze podjąć w przyszłości. Pokrzepiające jest jednak wzrastające zaangażowanie coraz większego grona krajowych badaczek i badaczy, których entuzjazm sprawia, że *sound-*, *music-* i *song studies* są coraz wyraźniej widoczne w rodzimej przestrzeni akademickiej.

Bibliografia

- Baka, A. (2018). Metal Studies – historia powstania i przegląd badań. *Annales Universitatis Paedagogicae Cracoviensis. Studia de Cultura*, 10(3): 6–18.
- Bardine, B., Stueart, J. (2021). *Living Metal. Metal Scenes around the World*. Chicago: The University of Chicago University Press.
- Barratt-Peacock, R., Hagen, R. (red.). (2019). *Medievalism and Metal Music Studies: Throwing Down the Gauntlet*. Bingley: Emerald Publishing Limited.
- Bayer, G. (red.). (2009). *Heavy Metal Music in Britain*. Farnham: Ashgate Publishing.
- Berkers, P., Schaap J. (2018). *Gender Inequality in Metal Music Production*. Bingley: Emerald Group Publishing.
- Brown, A.R., Spracklen, K., Kahn-Harris, K., Scott, N. (red.). (2016). *Global Metal Music and Culture: Current Directions in Metal Studies*. New York-London: Routledge.
- Covach, J. (1999). *Popular Music, Unpopular Musicology*. W: N. Cook, M. Everist (red.), *Rethinking Music*. New York: Oxford University Press, 453–455.
- Gajda, K. (2017). *Szarpidruły i poeci. Piosenka wobec przemian społecznych i kulturowych ostatnich dekad*. Poznań: Wydawnictwo Uniwersytetu im. Adama Mickiewicza.
- Głowiński, M. (1997). *Narracje literackie i nieliterackie*. Kraków: Universitas.
- Hoad, C. (2021). *Heavy Metal Music, Texts, and Nationhood: (Re)sounding Whiteness*. Londyn: Palgrave Macmillan.
- Hoad, C. (red.). (2019). *Australian Metal Music: Identities, Scenes, and Cultures*. Bingley: Emerald Publishing Limited.
- Jeziński, M. (2017). *Muzyka popularna i jej odbiorcy w poszukiwaniu autorytetu*. Toruń: Wydawnictwo UMK.
- Jeziński, M., Kuligowski, W., Pranke, M., Tański, P. (red.). (2020). *Kultura rocka 4. Muzyczny rok 1969*. Toruń: Wydawnictwo UMK.
- Jeziński, M., Pranke, M., Tański P. (red.). (2018). „Głowa mówi...” *Polski rock lat 80*. Toruń: „ProLog. Interdyscyplinarne Czasopismo Humanistyczne” Zakład Antropologii Literatury i Edukacji Polonistycznej. Instytut Literatury Polskiej Uniwersytetu Mikołaja Kopernika.
- Jurzysta, M., Pranke, M., Tański, P. (red.). (2017). „Chodząc w ich butach”. *Depeche Mode – muzyka, zjawisko, recepcja*. Toruń: „ProLog. Interdyscyplinarne Czasopismo Humanistyczne” Zakład Antropologii Literatury i Edukacji Polonistycznej Instytut Literatury Polskiej Uniwersytetu Mikołaja Kopernika w Toruniu.
- Karjalainen, T.-M. (red.). (2018). *Sounds of Origin in Heavy Metal Music*. Newcastle: Cambridge Scholars Publishing.
- Kasperski, J. (2020). Rozwój polskiej rockologii. *Załącznik Kulturoznawczy*, 7(1): 273–298.

- Kiec, I. (2013). *W szarej sukience? Autorki i wokalistki w poszukiwaniu tożsamości*. Warszawa: Wydawnictwo Naukowe Scholar.
- Kosek, J. (red.) (2018). Metal Studies. Studia nad kulturą metalową. *Annales Universitatis Paedagogicae Cracoviensis. Studia de Cultura*, 10/3.
- Kosek, J. (2019a). *(Auto)biograficzne narracje transmedialne twórców rockowych*. Kraków: Wydawnictwo Edukacyjne.
- Kosek, J. (red.) (2019b). Kultura metalowa w przestrzeni rytualnej i medialnej. *Annales Universitatis Paedagogicae Cracoviensis. Studia de Cultura*, 11/3.
- Kosek, J. (red.) (2020). *Artyści i sceny metalowej (kontr)kultury*. Kraków: Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu Pedagogicznego.
- Kosek, J. (2022a). Tilla Lindemanna songi transmedialne. *Forum Poetyki*, 27(1) (w druku).
- Kosek, J. (red.) (2022b). *Żywioły i ideologie w narracjach muzyki metalowej*. Kraków: Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu Pedagogicznego (w druku).
- Kuligowski, W. (2021). *Wprowadzenie: kulturowe «światy» piosenek i ich badanie*. W: W. Kuligowski, P. Tański (red.), *Song Studies. Poetyka i polityka wytwarzania piosenki*. Poznań: Instytut im. Oskara Kolberga: 7–10.
- Kurkiewicz, M. (2019). *Dźwięki w słowach, słowa na tle dźwięków: o korelacjach akustyczno-tekstowych w literaturze i muzyce*. Bydgoszcz: Wydawnictwo Uniwersytetu Kazimierza Wielkiego.
- Łuszczkiewicz, P. (2009). *Piosenka w poezji pokolenia ery transformacji 1984–2009*. Poznań: Wydawnictwo Uniwersytetu im. Adama Mickiewicza.
- Major, B. (2013). *Dionizos w glanach: ekstatyczność muzyki metalowej*. Kraków: Księgarnia Akademicka.
- Maleszyńska, J. (2013). *Apologia piosenki. Studia z historii gatunku*. Poznań: Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu im. Adama Mickiewicza.
- Marcinkiewicz, R. (red.) (2010). *Unisono na pomieszane języki (1). O rocku, jego twórcach i dziełach (w 70-lecie Czesława Niemena)*. Opole–Sosnowiec: Wydawnictwo Gad Records.
- Marcinkiewicz, R. (red.) (2011). *Unisono w wielogłosie 2. W kręgu nazw i wartości*. Sosnowiec: Wydawnictwo Gad Records.
- Marcinkiewicz, R. (red.) (2012). *Unisono w wielogłosie 3. Rock a korespondencja sztuk*. Sosnowiec: Wydawnictwo Gad Records.
- Marcinkiewicz, R. (red.) (2013). *Unisono w wielogłosie 4. Rock a media*. Sosnowiec: Wydawnictwo Gad Records.
- Marcinkiewicz, R. (red.) (2014). *Unisono w wielogłosie 5. W stronę typologii i terminologii rocka*. Sosnowiec: Wydawnictwo GAD Records.
- Marcinkiewicz, R. (red.) (2019). *Unisono w wielogłosie 6. Rock na pograniczach*. Opole: Wydawnictwo Uniwersytetu Opolskiego.
- Osiński, J., Pranke, M., Tański P. (red.) (2019a). *Kultura rocka 1. Twórcy, tematy, motywy*. Toruń: Wydawnictwo UMK.
- Osiński, J., Pranke, M., Tański, P. (red.) (2019b). *Kultura rocka 2. Słowo, dźwięk, performance*. Toruń: Wydawnictwo UMK.
- Osiński, J., Pranke, M., Tański, P. (red.) (2019c). *Kultura rocka 3. Tradycje, poszukiwania, kontynuacje*. Toruń: Wydawnictwo UMK.

- Regiewicz, A. (2020). *Głośne pióra. Obecność muzyki popularnej we współczesnej literaturze polskiej*. Częstochowa: Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu Humanistyczno-Przyrodniczego im. Jana Długosza w Częstochowie.
- Rowe, P. (2018). *Heavy Metal Youth Identities: Researching the Musical Empowerment of Youth Transitions and Psychosocial Wellbeing*. Bingley: Emerald Publishing Limited.
- Scaricaciottoli, E., Varas-Díaz, N., Nevárez Araujo, D. (red.). (2020). *Heavy Metal Music in Argentina: In Black We Are Seen*. Bristol: Intellect Limited.
- Shadrack, J. H. (2020). *Black Metal, Trauma, Subjectivity and Sound: Screaming the Abyss*. Bingley: Emerald Publishing Limited.
- Spracklen, K. (2020). *Metal Music and the Re-imagining of Masculinity, Place, Race and Nation*. Bingley: Emerald Publishing.
- Tański, P. (2016). *Nowe sytuacje polskiego rocka: teksty, głosy, interpretacje*. Poznań: Wydawnictwo Instytut Kultury Popularnej.
- Tański, P. (2021). *Głosy i performanse tekstów. Literatura – piosenki – ciało*. Toruń: Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu Mikołaja Kopernika.
- Valijärvi, R.-L., Doesburg, C., DiGioia, A. (red.). (2020). *Multilingual Metal Music: Sociocultural, Linguistic and Literary Perspectives on Heavy Metal Lyrics*. Bingley: Emerald Publishing Limited.
- Walser, R. (1993). *Running with the Devil: Power, Gender, and Madness in Heavy Metal Music*. Middletown: Wesleyan University Press.
- Weinstein, D. (2000). *Heavy Metal: The Music and Its Culture*. New York: DaCapo Press.
- Wiederhorn, J., Turman K. (2014). *Głośno jak diabli. Kompletna historia metalu bez cenzury*, tł. Ł. Szymański. Poznań: Kagra.

Abstrakt

W artykule dokonano syntetycznej charakterystyki rozwijających się w ostatnich latach w Polsce interdyscyplinarnych studiów nad kulturą muzyki metalowej, wskazano kluczowe kierunki, tematy i obszary prac podejmowanych przez rodzimych badaczy i badaczki. Przekrojowo omówiono stan międzynarodowych badań z zakresu *metal music studies* oraz główne krajowe inicjatywy akademickie, nakreślono także wyzwania związane z rozwojem tej subdyscypliny studiów nad kulturą muzyki popularnej.

Słowa kluczowe: kultura muzyczna, *metal music studies*, muzyka metalowa, *song studies*

