



**Sztuka w przestrzeni publicznej.**  
Artystyczne wymiary wytwarzania  
kapitału społecznego i kulturowego



# Sztuka w przestrzeni publicznej. Artystyczne wymiary wytwarzania kapitału społecznego i kulturowego

redakcja  
Bogusław Dziadzia  
Barbara Głyda-Żydek  
Sabina Piskorek-Oczko

Fundacja Animacji Społeczno-Kulturalnej  
Bielsko-Biała – Cieszyn  
2015

**Recenzent:**

dr hab. prof. UAM Marek Krajewski

**Korekta:**

zespół

**Wydawca:**

Fundacja Animacji Społeczno-Kulturalnej  
Bielsko-Biała – Cieszyn

**ISBN: 978-83-64812-01-9**

**Skład oraz projekt okładki:**

Magdalena Szadkowska

**Publikacja powstała przy współpracy**

z Zakładem Edukacji Kulturalnej  
Wydział Etnologii i Nauk o Edukacji  
Uniwersytet Śląski  
oraz z Zakładem Malarstwa  
Wydział Artystyczny  
Uniwersytet Śląski

**Patronat**

Polskie Towarzystwo Kulturoznawcze



Redakcja informuje, że wersją pierwotną tej publikacji jest wersja elektroniczna (on-line). Materiały ilustracyjne publikujemy na prawach cytatu, nie jest on objęty formułą Creative Commons.

Uznanie autorstwa – Użycie niekomercyjne – Bez utworów zależnych 3.0 Polska (CC BY-NC-ND 3.0 PL) <https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/3.0/pl/>



## spis treści

Od redakcji .....	7
<i>Bogusław Dziadzia</i> Kiedy sztuka wytwarza kapitał. Zaangażowanie i sztuka w przestrzeni publicznej .....	15
<i>Barbara Głyda-Żydek</i> Miasto – władza. O tym jak władza kształtuje miejską przestrzeń i jak miasto się władzy wymyka .....	33
<i>Joanna Winnicka-Gburek</i> Przemoc sztuki w przestrzeni publicznej – nieunikniony konflikt czy erozja wspólnoty? .....	47
<i>Michał Rauszer</i> Ciało rewolucji w sztuce ulicy – serce ludu w Chiapas .....	69
<i>Katarzyna Ferworn-Horawa</i> Parecja jako postawa Krzysztofa Wodiczki w przestrzeni publicznej .....	91
<i>Paulina Skorupska</i> Ich duchy. Pamięć odziedziczona w miejskich projektach <i>site-specific</i> . Doświadczenie Łodzi .....	109

<i>Artur Jerzy Filip</i>	
Partnerskie działania artystyczne i ich rola w kształtowaniu wielkoprzestrzennych wizji urbanistycznych .....	121
<i>Marianna Michałowska</i>	
Sztuka jako narzędzie anamnezy przestrzeni miejskiej – przypadek Bratysławy .....	137
<i>Patryk Oczko</i>	
Realizacje rzeźbiarskie w przestrzeni miejskiej Tychów .....	165
<i>Mirosława Pindór</i>	
Pod cieszyńskim i czeskocieszyńskim niebem. Działania teatralne w przestrzeni miast granicznych po 1989 roku .....	189
<i>Ireneusz Botor</i>	
Nowe ujęcie nadgraniczności Cieszyna do wykorzystania .....	211
<i>Bartosz Bednarczyk</i>	
Technika transcendencji – transcendencja techniki. O maszynach i o drodze .....	221







## Od redakcji

Mówiąc o sztuce w przestrzeni publicznej należałoby nade wszystko odnieść się do zrodzonego w XX wieku ruchu kontestacji oficjalnego systemu instytucji odpowiedzialnych za status i jakość tego, co uosabia sztuka. Wtedy to dla artystów i kuratorów interesujące stały się przestrzenie pierwotnie nieprzewidywane dla lokowania w nich działań i obiektów artystycznych. Były to zarówno tradycyjne aktywności twórcze jak rzeźba czy malarstwo, ale też nowe formy: instalacje, happeningi, performance. Kontestacja, alternatywność i opozycja wobec istniejącego pola sztuki, tworząc nowe jakości, w dłuższej perspektywie czasu utraciła status bycia czymś nowym czy nowoczesnym. Wraz z upowszechnieniem tego rodzaju form aktywności artystycznych, działania te stały się skonwencjonalizowane, oczywiste tak samo jak miejska architektura i pomniki, współtworząc ostatecznie oficjalny dyskurs oraz rynek sztuki. Po kilkudziesięciu latach istnienia tego typu działań, być może trafniejszym jest mówienie o sztuce w przestrzeni publicznej w szer-

szym kontekście i to z wszystkimi tego konsekwencjami. Publikacja, którą oddajemy czytelnikom w ręce, jest tego rodzaju otwartym na różnorodność opracowaniem.

Sztuka w przestrzeni publicznej w przedstawionej tu pracy stanowi rodzaj faktu społecznego, złożonego z różnych praktyk kulturowych. Przedmiotem wypowiedzi nie jest krytyczna analiza dyskursu nad kategoryzacją pojęć i wytyczanie granic pomiędzy tym, co stanowi sztukę publiczną sensu stricte a co sztukę w przestrzeni publicznej jedynie umieszczoną. Nie dotyczy też rozstrzygania kiedy sztuka znajduje się w relacyjnym odniesieniu do przestrzeni publicznej. Jak trafnie zauważa Ryszard Kluszczyński „w rzeczywistości bowiem dzieło sztuki, na poziomie jego odbiorczego doświadczenia, zawsze wchodzi w jakieś relacje z miejscem publicznym, w którym jest ulokowane (choćby relacje niedostosowania lub obojętności), a relacje te współokreślają jego możliwe znaczenia, czyniąc je umiejscowionymi. Umiejscowienie znaczeń wpływa oczywiście na kształt i przebieg procesu doświadczenia układu relacji dzieła i jego otoczenia.”<sup>1</sup> A pamiętać musimy, iż tymi przestrzeniami nie są dziś jedynie materialne terytoria obszarów zurbanizowanych. Na równi z przestrzenią fizyczną (mierzalną geografią i topografią terenu), są obszary mediów cyfrowych – te, w których sieć interakcji społecznych daleka jest od potocznego rozumienia pojęcia wirtualności. Przyjmujemy jednakże, iż nawet pojawienie się intermedialnych przejawów aktywności artystycznych, tych które rozrywają tradycyjne rozróżnienia sfer tego co jest sztuką, a co przestrzennym kontekstem (integrując całość jako akt sztuki<sup>2</sup>), nie umożliwia kategorycznego doprecyzowania omawianego tu zjawiska. Wciąż bowiem aktualne są słowa które zapisała Patricia Philips o tym, iż choć sztuka publiczna w końcu

---

<sup>1</sup> R. Kluszczyński, *Sztuka mediów w przestrzeniach publicznych*, [w:] *Między estetyzacją a emancypacją. Praktyki artystyczne w przestrzeni publicznej*, D. Koczanowicz, M. Skrzeczkowski (red.), Wydawnictwo Naukowe DSW, Wrocław 2010, s. 42-57.

<sup>2</sup> Dodać należy, iż nie chodzi tu jedynie o zintegrowanie materii fizycznej przestrzeni z wirtualnie prowadzoną narracją. Niejednokrotnie mamy tu do czynienia z procesem w którym artysta angażuje ludzi stanowiących aktorów sceny publicznej jako niezbędny czynnik konstytuujący dzieło.

XX wieku wyłoniła się jako rozwinięta dyscyplina, jest to wciąż obszar pozbawiony jasnych definicji.<sup>3</sup> Świadomi tych problemów definicyjnych pozostawiamy wiele zagadnień nierozstrzygniętych<sup>4</sup>. Nie delibrujemy nad hipotetyczną nieprzystawalnością tego, co jest sztuką, do tego co publiczne, nie roztrząsamy na ile sztuka ta jest demokratyczna czy upolityczniona. Pozostajemy świadomi złożoności problemów społecznych, wynikających ze splotu praktyk artystycznych z polityką władz lokalnych, rynkiem sztuki, prawem, kształtowaniem tożsamości, wreszcie odpowiedzialnością i zmianą społeczną, którą sztuka może inicjować. Przede wszystkim jednak przestrzeń publiczna w zebranych tu wypowiedziach jest tworzywem i materią emanacji artystycznego, a za sprawą ulokowania, również społecznego zaangażowania.

Dla powstania niniejszej publikacji nie bez znaczenia jest kontekst artystycznych wydarzeń, jakim towarzyszyło spotkanie autorów zawartych tu tekstów. Najważniejszym jest Biennale w Wenecji Cieszyńskiej, którego pierwsza edycja miała miejsce w 2012 roku, gromadzące w przestrzeniach miasta ponad stu dwudziestu artystów. Idea towarzysząca wydarzeniu zakładała ekspozycję prac profesorów obok studentów, prace tych, którzy wystawiali w znaczących galeriach, obok prac debiutantów. W roku 2013 roku jako rodzaj kontynuacji Biennale odbyły się Spotkania Sztuki w Wenecji Cieszyńskiej. W 2014 roku miała miejsce druga edycja Biennale. Zarówno wydarzeniu z 2013, jak i 2014 roku, towarzyszyło spotkanie naukowe, stanowiące próbę teoretycznego namysłu nad statusem sztuki uobecnianej w przestrzeni publicznej. Dla relatywnie prowincjonalnego środowiska jakim jest Cieszyn, organizacja dużej imprezy artystycznej nie była sprawą oczywistą, ani szcze-

---

<sup>3</sup> P. Phillips, *The Public Art Machine: Out of Order*, „Artforum” 1988, nr 27, s. 93, cyt. za: R. Deutsche, *Agorafobia*, [w:] Mariusz Bryl, Piotr Juszkiewicz, Piotr Piotrowski, Wojciech Suchocki (red.), *Perspektywy współczesnej historii sztuki. Antologia przekładów „Artium Quaestiones”*, UAM Wydawnictwo Naukowe, Poznań 2009, s. 597.

<sup>4</sup> Warto tu spojrzeć w szereg publikacji analizujących dyskurs nad sztuką publiczną w sposób analityczny, spośród których odsyłamy m.in.: G. Dziamski, *Sztuka publiczna*, „Kultura i Społeczeństwo” 2005, nr 49/1, s. 47-55; M. Krajewski, *Co to jest sztuka publiczna?*, „Kultura i Społeczeństwo” 2005, nr 49/1, s. 57-77; H. Taborska, *Współczesna sztuka publiczna. Dzieła i problemy*, Wydawnictwo Wiedza i Życie, Warszawa 1996.

gólnie oczekiwaną. Jak zanotowano w katalogu I Biennale w Wenecji Cieszyńskiej: „Jedną z pierwszych reakcji na organizację Biennale było zwyczajne „dlaczego?”. Wyraźne i nieskrywane powątpiewanie w to, że może się to udać. I ta prosta odpowiedź na wyżej postawione pytanie o przyczynę: „a dlaczego by nie?”. Dało się odczuć pewien rodzaj szaleństwa, który artystów tak często pcha do przodu. Bez budżetu, bez znaczącego umocowania w kontekście pola sztuki czy obecności w lokalnym środowisku społecznym. Ową wiarę w powodzenie przedsięwzięcia najlepiej ilustrują słowa głównego propagatora pomysłu, Michała Ogińskiego: „nie wiemy jak, nie wiemy gdzie, ale to zrobimy.”<sup>5</sup> W 2013 roku Spotkaniom Sztuki w Wenecji Cieszyńskiej towarzyszyła konferencja *Upowszechnianie sztuki – sztuka w przestrzeni publicznej. Šíření umění - umění ve veřejném prostoru* (Cieszyn 30.04.2013, Wydział Etnologii i Nauk o Edukacji, Uniwersytet Śląski). W 2014 roku konferencja miała swą kontynuację w przestrzeniach Zamku Cieszyn. Odbываła się pod hasłem: *Sztuka w przestrzeni publicznej. Artystyczne wymiary wytwarzania kapitału społecznego i kulturowego* (29.04.2014). Obydwa spotkania były wspólnym przedsięwzięciem Zakładu Edukacji Kulturalnej oraz Zakładu Malarstwa (Uniwersytet Śląski). Warto zaznaczyć, iż niestety jedynie część z wygłoszonych wystąpień doczekała się formy artykułu, który moglibyśmy zamieścić w naszej publikacji.

Hasłem wywoławczym dla powstania publikacji było: *Sztuka w przestrzeni publicznej. Artystyczne wymiary wytwarzana kapitału społecznego i kulturowego*. Autorzy, wywodząc się z różnych środowisk, dostarczyli interesujących perspektyw dostrzegania form, języków wyrazu, funkcji, czucia jak i pamiętania poprzez to, co zgodnie jesteśmy w stanie nazywać sztuką w przestrzeni publicznej. Opisane rozliczne formy unaocznień tej sztuki oraz wytwarzanych przez nie relacji, umożliwiło poszczególnym autorom pośrednio nawiązać do podtytułu publikacji, wskazując jak aktywność twórcza spaja i łączy w kapitał społeczny i kultu-

---

<sup>5</sup> B. Dziadzia, *I Biennale w Wenecji Cieszyńskiej*, [w:] *Katalog Biennale w Wenecji Cieszyńskiej*, Fundacja Animacji Społeczno-Kulturalnej, Bielsko-Biała 2012, s. 14. ([http://fundacja.kek.edu.pl/wp-content/uploads/2012/11/Biennale\\_2012.pdf](http://fundacja.kek.edu.pl/wp-content/uploads/2012/11/Biennale_2012.pdf)).

rowy; w postaci praktyk kulturowych, aktów ekspresji artystycznej czy politycznych decyzji o charakterze administracyjnym. By lepiej zrozumieć perspektywy z jakich autorzy patrzą na zaproponowany obszar dyskusji, każdy z tekstów poprzedzony został krótką notą, wskazującą na afiliację jak i obszar teoretycznych dociekań poszczególnych autorów. Publikacja składa się z dwunastu artykułów. Całość otwiera tekst *Kiedy sztuka wytwarza kapitał. Zaangażowanie i sztuka w przestrzeni publicznej* którego autorem jest Bogusław Dziadzia. Stanowi on próbę refleksyjnego opisu jak sztuka może zmieniać ład społeczny. Łączy wymiary obecności sztuki w codzienności z kwestiami odpowiedzialności twórcy wraz uwikłaniem w dyskurs polityczny i ideologiczny. Kolejny tekst Barbary Głydy-Żydek *Miasto – władza. O tym jak władza kształtuje miejską przestrzeń i jak miasto się władzy wymyka*, wskazuje na zasadniczy aspekt władzy, kształtującej miejską przestrzeń. Jednocześnie w mieście pojawiają się estetyczne znaki oporu, interpretowane przez autorkę jako próba odzyskania przestrzeni publicznej. Następny artykuł Joanny Winnickiej-Gburek *Przemoc sztuki w przestrzeni publicznej – nieunikniony konflikt czy erozja wspólnoty?*, ukazuje problem przemocy symbolicznej jako środka oddziaływania sztuki w przestrzeni miejskiej. Zakładając, iż przestrzeń publiczna należy do nas wszystkich i że każdy z nas może się w niej znaleźć, umieszczając w tejże przestrzeni dzieło sztuki, zgadzamy się na jego nieograniczone oddziaływanie. Autorka wskazuje na ważny wymiar odpowiedzialności autora dzieła wobec widza, co w przypadku sztuki w przestrzeni publicznej staje się problemem naczelnym, a niestety często pomijanym zarówno przez twórców, jak i kuratorów<sup>6</sup>. Sztuka jako środek ideologicznej walki pojawia się również w kolejnym tekście. Artystyczne środki stają się narzędziem rewolucyjnej walki w działaniach zapatystów, o czym wnikliwie pisze Michał

---

<sup>6</sup> Przykładem sporu wokół dzieła zaistniałego w przestrzeni publicznej, zwłaszcza w jej dźwiękowym wymiarze, jest projekt Konrada Smoleńskiego, przedstawiony na Biennale w Wenecji w 2012 roku w pawilonie polskim. Zasadniczym elementem projektu były bijące co godzinę dzwony, których bicie wzmocnione było przez odpowiedni sprzęt. Okoliczni mieszkańcy wnieśli protest, skutkiem czego instalację wyłączono, co właściwie zniweczyło odbiór sensu całości.

Rauszer w tekście *Ciało rewolucji w sztuce ulicy – serce ludu w Chiapas*. Tekst otwiera nas na próbę zrozumienia sztuki, także w jej ludowych odcieniach, będącą platformą porozumienia, mobilizacji i wyrażenia wspólnotowości. Natomiast Katarzyna Ferworn-Horawa, w artykule zatytułowanym *Parezja jako postawa Krzysztofa Wodiczki w przestrzeni publicznej*, interpretuje działalność polskiego artysty poprzez pojęcie parezji – mówienia prawdy. Tematy poruszane przez Wodiczkę są trudne, bolesne, a ich artykulacja w przestrzeni wspólnej powoduje, iż nie możemy od nich uciec – musimy się skonfrontować z przemocą, która dzieje się tuż obok.

Kolejne wypowiedzi: Pauliny Skorupskiej, Artura Jerzego Filipa, Marianny Michałowskiej, Patryka Oczko, Mirosławy Pindór i Ireneusza Batora, mówią nam o doświadczeniach poszczególnych miast. I tak, Marianna Michałowska w tekście *Sztuka jako narzędzie anamnezy przestrzeni miejskiej – przypadek Bratysławy*, wprowadza nas w problemy urbanistyczne współczesnej Bratysławy, które jednocześnie wiążą się z problemem pamięci miasta i jego mieszkańców, których już nie ma. *Partnerskie działania artystyczne i ich rola w kształtowaniu wieloprze-strzennych wizji urbanistycznych* – artykuł Artura Jerzego Filipa pokazuje możliwości leżące w działaniach artystycznych i społecznych, będących siłą napędową pozytywnych zmian w przestrzeni miejskiej, a tym samym wskazuje na możliwość włączania mieszkańców w procesy planowania przestrzeni. Tekst *Realizacje rzeźbiarskie w przestrzeni miejskiej Tychów* Patryka Oczki ma charakter monograficzny, to próba zebrania i podsumowania realizacji artystycznych powstałych w mieście Tychy na przestrzeni ostatnich kilkudziesięciu lat. Kto nie zna miasta może być zaskoczony wielością artystycznych rozwiązań. Warto również zaznaczyć, że artykuł zawiera niepublikowane wcześniej ustalenia, dotyczące atrybucji i datowania części omówionych dzieł. Mirosława Pindór w swojej wypowiedzi *Pod cieszyńskim i czeskocieszyńskim niebem. Działania teatralne w przestrzeni miast granicznych po 1989 roku* zabiera nas w świat teatru, tego, którego sceną staje się ulica czy rynek. Autorka skupia się przede wszystkim na zdarzeniach teatralnych obec-

nych w Cieszynie i Czeskim Cieszynie; które odbywają się od 1990 roku w ramach festiwalu teatralnego „Bez Granic” w tych dwóch miastach, podzielonych granicą i rzeką, a będących kiedyś jednym organizmem urbanistycznym. Paulina Skorupska w tekście *Ich duchy. Pamięć odziedziczona w miejskich projektach site specific. Doświadczenie Łodzi* opisuje próby przywołania przez artystów wypartej pamięci o Żydach i ich obecności w mieście. *Nowe ujęcia nadgraniczności Cieszyna do wykorzystania*, to artykuł Ireneusza Batora, w którym autor wskazuje na potrzebę znajomości miejsca, jego historii i kultury, które są kluczowe dla zaistnienia w przestrzeni artystycznych projektów. Zbiór zamyka tekst Bartosza Bednarczyka *Technika transcendencji – transcendencja techniki. O maszynach i o drodze*, w którym autor snuje filozoficzną refleksję zmierzającą do wykazania analogii w myśleniu o sztuce i maszynie.

Profesorowi Markowi Krajewskiemu dziękujemy za wnikliwą lekturę i cenne uwagi o całości publikacji, a wszystkim autorom za wkład w naszą publikację.

Cieszyn, 05.05.2015





## Bogusław Dziadzia

Adiunkt w Zakładzie Edukacji Kulturalnej na Uniwersytecie Śląskim. Autor prac z zakresu problematyki dotyczącej kultury popularnej oraz upowszechniania kultury. Członek Polskiego Towarzystwa Kulturoznawczego. Współzałożyciel Fundacji Animacji Społeczno-Kulturalnej. Poza pracą naukowo-dydaktyczną zajmuje się praktycznymi wymiarami animacji kultury (współtworząc m.in. Biennale w Wenecji Cieszyńskiej), uprawia malarstwo sztalugowe, fotografię, projektowanie graficzne, jak również hobbystycznie pisarstwo.

## Kiedy sztuka wytwarza kapitał Zaangażowanie i sztuka w przestrzeni publicznej

„By rozpoznać rzeczywistość, sztuka nie traktuje jej protekcyjnie, sztuka jest z nią tożsama. To niemożliwe – powie nauka – obserwator musi być zewnętrzny wobec obiektu obserwacji. Sam akt obserwacji, umieszcza go *na zewnątrz*. Sztuka tymczasem powiada, że tak być nie musi. Nawias i jego obserwator przenikają się w totalizującym poznawczym doświadczeniu.”<sup>1</sup>

### Przestrzeń i zaangażowanie

Sztuka w przestrzeni publicznej w niniejszym tekście traktowana jest jako zestaw potencjałów do wytwarzania kapitału społecznego i kulturowego. Na wstępie przyjmuję założenie, że każde upublicznienie dzieła sztuki może mieć znaczenie dla wytwarzania kapitału. Upublicznienie

---

<sup>1</sup> A. Żmijewski, *Stosowane sztuki społeczne*, „Krytyka Polityczna” 2007, nr 11/12, s. 20.

należy tu rozumieć jako zaistnienie relacji dzieło-odbiorca; relacji związanej zarówno intencjonalnie, jak i przypadkowo, kiedy w niezamierzony sposób mieszkaniec czy użytkownik danego obszaru wchodzi w kontakt z artystycznymi formami ingerencji w przestrzenną tkanę miasta. Relacja ze sztuką pozostawia ślady w świadomości, nawet jeśli doświadczenie to nie jest podparte głębszą refleksją. Zakładając powstanie tych śladów w świadomości, możemy rozmawiać o skutkach do jakich może prowadzić kontakt ze sztuką – konsekwencji o charakterze społecznym, kulturowym i ekonomicznym. Nie sposób określić który z warunków zaistnienia sztuki jest tu najważniejszy. A mówimy tu o artyście, jego dziele i odbiorcy – tym który dokonuje tego dzieła (a poniekąd zamysłu artysty) recepcji. Towarzyszący temu układowi relacji proces twórczy w pełni realizuje się w przeżyciu estetycznym<sup>2</sup>, które to jak mówił Roman Ingarden nie tyle polega na odbiorze, co na stawianiu się dzieła sztuki. Dla Ingardena dzieło sztuki domaga się czynnika istniejącego poza samym dziełem, który je „konkretyzuje”<sup>3</sup>. Czynnikiem tym jest wchodzący w relacje z dziełem człowiek wraz z całym instrumentarium znanych pojęć, znaków, przekonań, przeżyć i emocji. Nie da się przewidzieć wszystkich kryteriów jakie determinują odbiór u konkretnego człowieka. Uznajemy sztukę jako ważny składnik naszej kultury. Jednakże traktujemy ją jako tajemniczy jej składnik. Już Cyceron twierdził, że „wszyscy ludzie choćby nie znali sztuki i jej zasad, umieją sądzić ukrytym jakimś *zmysłem*, co jest dobrego, co złego w dziełach sztuki i jej zasadach.”<sup>4</sup> Tajemnica podmiotowości relacji wobec i do sztuki w ostatnich latach obudowana została wynikami badań z zakresu neuroestetyki, a wskazują one, że jesteśmy jako ludzie, w swych umysłach, predysponowani do wchodzenia w relacje ze sztuką. Dowodzić tego mają

---

<sup>2</sup> Zob. M. Gołaszewska, *Estetyka i antyestetyka*, Warszawa 1984, s. 21-25.

<sup>3</sup> R. Ingarden, *Studia z Estetyki*, tom III, Państwowe Wydawnictwo Naukowe, Warszawa 1970, s. 267.

<sup>4</sup> Cyt. za: W. Tatariewicz, *Historia estetyki*, tom 1, Ossolineum, Wrocław-Warszawa-Kraków 1960, s. 252.

badania z wykorzystaniem rezonansu magnetycznego<sup>5</sup>. Mimo to pewni być możemy niekompletności naszej wiedzy i niemożność wyliczenia „algorytmu przeżywania” sztuki. Bo też nie o algorytm wskazujący na przewidywalne skutki tego obcowania chodzi (skądinąd bazując na socjotechnice, elementarnych właściwościach psychiki ludzkiej i behawiorystce, wiele można w tym zakresie „zaprogramować”). Podobnie nie chodzi tu jedynie o wspomniane przeżycie estetyczne, nawet jeśli pamiętamy, że pojęcie *estetyka* wywodzi się od greckiego *aisthētikós*, co oznacza postrzeganie zmysłami. Sztuka w przestrzeni publicznej wykracza poza klasyczne ramy myślenia o twórczości artystycznej i dziełach sztuki. Sztuka w przestrzeni publicznej, w myśl tego jak ją na użytek niniejszych rozważań chcę traktować, to taka sztuka która *wymaga*, taka która stawia *warunki*, mówi jednocześnie o koniecznościach i o tym kim jesteśmy – czasem aspirując do mówienia nam kim mamy się stać.

Rozpoznając rzeczywistość artystyczną, nie mamy do czynienia jedynie z triadą: dzieło, artysta, odbiorca. Z układu relacji przywołanych tu elementów wynika znacznie więcej, aniżeli zwykły przyjmować widz czy sam twórca. Szczególnego rodzaju polem unaoczniania działań artystycznych jawi się tutaj przestrzeń publiczna. O ile bowiem w klasycznych instytucjach kultury, jak galerie czy muzea, relacja do sztuki jest mniej lub bardziej wolicjonalnym aktem tego, kto wstępuje w progi „świątyni sztuki”, o tyle zaś sztuka w przestrzeni publicznej nie pyta przechodnia czy chce, oczekuje, pragnie. Staje przed swym odbiorcą w sposób nagły, nieoczekiwany, a jeśli stanowi część codzienności, jest nierozzerwalną częścią habitusu – łącząc oczywistość z banałem i niezauważalnością.

Mówiąc w tym tekście o sztuce w przestrzeni publicznej, nie przyjmuje się jako punktu wyjścia jakiegoś wąskiego dziedzinowo obszaru aktywności twórczej. Chodzi o szerokie spektrum działań artystycznych, których pojmowanie obejmuje tak różne klucze interpretacyjne, jak wspomniana wyżej estetyka czy powiązana z upolitycznieniem

---

<sup>5</sup> Por. O. Vartanian, M. Skov, *Neural correlates of viewing paintings: evidence from a quantitative meta-analysis of functional magnetic resonance imaging data*, „Brain and Cognition” 2014, nr 87, s. 52-56.

przemoc symboliczna o jakiej pisze np. W. J. T. Mitchell<sup>6</sup>. Nie można tu też pominąć faktu, iż teoretyczny podział na sztukę unaocznianą we wnętrzach klasycznych instytucji sztuki, jak galerie i muzea, obecnie za sprawą mediów przestaje być czytelny. Jak mówi Joanna Winnicka-Gburek „każda sztuka staje się właściwie sztuką publiczną”<sup>7</sup>. Od strony definicyjnej, obszar analizy jest w znacznym stopniu niejasny. Próby diagnozy tej sytuacji podjęła się Rosalyn Deutche wskazując, iż „obecne niepokoje dotyczące kategorii „sztuka publiczna” mogą służyć jako podręcznikowy przykład postmodernistycznej idei, iż obiekty badań są bardziej efektem niż podstawą dyscyplinarnej wiedzy”<sup>8</sup>. Dlatego też wiele wątków występujących w tym tekście, mówi nie tyle o sztuce publicznej czy też umieszczonej w przestrzeni publicznej, ale o ogólnym statusie i znaczeniu sztuki w kulturze oraz życiu społecznym. Pamiętać należy, iż intencja tworzenia dzieła jako przedmiotu sztuki publicznej – a więc tej w zamyśle mającej mieć unaocznienie (ulokowanie w myśl zasady *site-specificity*) w przestrzeni pozainstytucjonalnej – nie wyklucza wprowadzenia jej w mury tradycyjnych instytucji sztuki, a nawet jej zmuzeifikowania. Podobnie wiele praktyk upowszechniania, realizowanych poprzez muzea czy galerie, wykracza poza obszar ich murów. Przywołane tu wątpliwości i zastrzeżenia nie pozbawiają jednak istotności mówienia o specyfice wytwarzania przez sztukę kapitałów: społecznego, kulturowego i ekonomicznego, właśnie poprzez jej manifestacje w przestrzeni publicznej.

Potoczny odbiór sztuki uobecnianej w przestrzeni publicznej jest procesem względnie nieskomplikowanym, zaś kapitał społeczny wytwarzany za sprawą obecnej tam sztuki, ma przy tym głównie dwójaki

---

<sup>6</sup> W. J. T. Mitchell, *The Violence of Public Art. Do the Right Thing*. „Critical Inquiry”, 1990, nr 16, s. 880-889.

<sup>7</sup> J. Winnicka-Gburek, *Przemoc sztuki w przestrzeni publicznej – nieunikniony konflikt czy erozja wspólnoty?*, [w:] *Sztuka w przestrzeni publicznej. Artystyczne wymiary wytwarzania kapitału społecznego i kulturowego*, s. 49.

<sup>8</sup> R. Deutsche, *Agorafobia*, [w:] M. Bryl, P. Juskiewicz, P. Piotrowski, W. Suchocki (red.), *Perspektywy współczesnej historii sztuki. Antologia przekładów „Artium Quaestiones”*, tłum. P. Leszkowicz, UAM Wydawnictwo Naukowe, Poznań 2009, s. 597.

charakter. Pierwszym są relacje do działań klasyfikowanych jako artystyczne – od elementarnych przejawów malarstwa plenerowego, po działania o charakterze interwencyjnym (społecznie zaangażowanym). Drugi wymiar, to sfera budującej codzienność przestrzeni estetycznej – a jednocześnie funkcji tak różnych jak ornament i perswazja. Prowokacyjnie zapytać tu można o to, czy istnieje prawdziwa kultura bez zaangażowania, neutralna, obojętna w swojej swojskości? Przyjąć musimy, że tak. Istnieje. Pamiętając o tym jak istotna w osiągnięciu przez określony artefakt statusu dzieła sztuki jest rola odbiorcy, możemy przyjąć brak choćby powierzchownego zaangażowania. Jednak czyjeś zaangażowanie być musi. Ostatecznie nie możemy popadać w skrajny egalitaryzm i tym samym stwierdzić, że sztuka jest dla wszystkich (nawet jeśli do wszystkich jest adresowana) i zawsze taka sama. Nie chodzi tu o pewnego rodzaju elitaryzm – choć jako piszący te słowa, tak traktuję zdolność do obcowania ze sztuką. Jak zauważył Roger Scruton „sztuką jest wszystko, co ktoś w dobrej wierze za nią uzna, ponieważ sztuka jest kategorią funkcjonalną.”<sup>9</sup> Nie wyczerpuje to jednak spektrum wyzwań jakie stawia sztuka. Kiedy bowiem sztuka związana jest z zaangażowaniem, to ktoś w przestrzeni publicznej ponosi za nią odpowiedzialność. Zaangażowanie natomiast bez odpowiedzialności może być traktowane jako wyraz ignorancji – zarówno wobec odbiorcy, jak i artysty wobec siebie oraz swego dzieła. Przyjąć też trzeba, jak sądzę, niezgodę na traktowanie przestrzeni publicznej jako intymnego obszaru wolności, jaką artysta cieszy się wewnątrz swojej pracowni. Bowiem wolność artysty nie powinna być okupiona ceną zniewolenia odbiorcy. Jednocześnie zauważmy – nie ujmuje to możliwości dokonywania przez artystę prób przemiany tego, co o sobie i świecie myśli odbiorca jego działań.

---

<sup>9</sup> R. Scruton, *Kultura jest ważna. Wiara i uczucie w osaczonym świecie*, tłum. T. Bieroń, Zysk i S-ka, Poznań 2010, s. 25.

To zaangażowanie – artyści, jak i to po stronie odbiorcy – rodzi potencjał tworzenia kapitału społecznego. Kapitał ten może mieć wymiar łączący<sup>10</sup> jak i spajający. W myśli Roberta Putnama kapitał społeczny z jednej strony służy wspólnocie interesów, poprzez zawiązywanie różnych form kooperacji (na co szczególnie zwracał uwagę piszący wcześniej o kapitale społecznym Pierre’a Bourdieu<sup>11</sup>), ale też służy budowie spójności grupy społecznej. Integralność ta ma ten walor, że służy bezpieczeństwu i tożsamości wynikającej z przynależności. Jednocześnie to, co wewnątrz spaja, niesie niebezpieczeństwo upraszczania i stereotypizowania tego, co poza grupą; marginalizowania wszelkich elementów niestanowiących o spójności wewnętrznej, być może nawet traktując je jako niebezpieczne i obce. Przenosząc te ustalenia na pole sztuki w przestrzeni publicznej, wystarczy przyjrzeć się dowolnym przykładom uobecniania sztuki, które to akty ekspresji twórczej przez środowiska związane z kulturą i sztuką przyjmowane są jako oczywisty fakt działalności artystycznej (częstokroć zaangażowania społecznego artysty), a jednocześnie są odbierane z oporem lub obojętnością tych, którzy zasiedlają daną przestrzeń i są właściwymi (!) odbiorcami wspomnianych działań. Jedna i druga grupa ma przy tym niejednokrotnie poczucie niejakiej kulturowej wyższości nad drugą. Nie wynika to tylko z ukonstytuowanej nieformalnie i oddolnie wspólnoty, ale jest zwykle pokłosiem systemu społecznego, w którym obie z grup funkcjonują. Może to w szerokich ramach być wynikiem układu politycznego, rozumianego tu jako instytucjonalna legitymizacja określonych form uprawiania sztuki, jak i edukacji w tym zakresie. Ponadto najszersze zaangażowanie artysty może być traktowane jako obce i nieautentyczne. Nie zawsze wszak spełniony jest warunek, by artysta brał pod uwagę bardziej swego deklarowanego odbiorcę, aniżeli swą artystyczną wizję, potrzebę ekspresji, czy przypodobanie się członkom

---

<sup>10</sup> R. Putnam, *Turning in, turning out: the strange disappearance of social capital in America*, „Political Science and Politics” 1995, nr 28/4, s. 664-665.

<sup>11</sup> P. Bourdieu, *The Forms of Capital*, [w:] J. G. Richardson (red.), *Handbook of Theory and Research for the Sociology of Education*, Greenwood Press, New York 1986.

bliskiego mu środowiska artystycznego (w tym krytyków sztuki). Wejście w relację ze sztuką wymaga odpowiednich kompetencji nadawczych i odbiorczych. Jednakże nie zawsze. Tak, jak to się częstokroć dzieje w sztuce nowych mediów, odbiorcy dana jest wolność współtworzenia dzieła. Już nie tylko Ingardena „konstituowanie się” dzieła w umyśle, ale i fizyczna sprawczość, dopełnia aktu sztuki. Szereg działań artystycznych „rozgrywanych” w przestrzeni publicznej ma podobny charakter. De facto spełniając warunki istnienia dzieła o których mówił Ingarden, bowiem bez odbiorcy/uczestnika działanie tego rodzaju zaistnieć nie może. Sądzę, iż nawet tego rodzaju epizodyczne relacje mogą przekładać się na wytwarzanie kapitału społecznego i kulturowego.

Sztuka ma potencjał oddziaływania nawet na tych odbiorców, którzy nie są do jej odbioru dostatecznie przygotowani. Możemy niczym *flâneur* Charlesa Baudelaire'a<sup>12</sup>, którego to obserwatora miejskich pasaży Walter Benjamin ujrzał m.in. w jarzmie konsumpcji, doświadczać sztuki bez specjalnego skupienia, przeżycia, kontemplując to, co ulotne, i jako takiemu doświadczeniu, pozwalając mu się rozpląnąć w morzu sytuacji i wrażeń. Czasami tylko będąc pobudzonym, wyrwanym z nudnawej powtarzalności zdarzeń. Jednakże nawet traktując odbiór sztuki jako jeden z wymiarów konsumpcji, mamy do czynienia z zawiązaniem się relacji, więzi, mniejszego bądź większego zaangażowania. To jednak nie wystarcza. Wyzwaniem jest jakość partycypacji ze sztuką. Wyzwania, jakie stawia sztuka wyjęta z ram klasycznych galerii, są ogromne. Co ma zatem zrobić nieprzygotowany do odbioru odbiorca z artefaktem, który nie jest zmuzeifikowany, a tym samym nie jest uświęcony murami klasycznych galerii? W pierwszej kolejności dochodzą do głosu emocje. W wielu działaniach jest to efekt pożądany. Musimy sobie zdawać sprawę, że wiedza może utrudniać wejście w relację z dziełem. Wszak każdy, kto dysponuje elementarnymi informacjami z historii i współczesności malarstwa, nie jest w stanie patrząc na obrazy Rembrandta,

---

<sup>12</sup> Zaczepnięta przez Waltera Benjamina figura *flâneura* u Charlesa Baudelaire'a była pierwotnie postacią wędrującego ulicami artysty (poety) który przeżywanie egzystencji realizował poza czterema ścianami swojego mieszkania.

Moneta czy Bacona zapomnieć o wymiarze ekonomicznym, jaki uosabiają te dzieła; mając wiedzę o technikach malarskich, nie podziwiać warsztatu – jako zestawu czynności realizowanych przez nieżyjących dziś autorów. O ileż bardziej bezpośrednio i prawdziwsze byłoby obcowanie z tymi dziełami na co dzień? Jest to możliwe, o ile nad stołem kuchennym możemy sobie powiesić Rembrandta. Dla większości potencjalnych odbiorców sztuki tę bezpośredniość relacji daje właśnie sztuka w przestrzeni publicznej, bo ona styka się z codziennością. A poprzez obcowanie z nią, może dochodzić do zmiany społecznej, mobilizacji, aktywności. Sytuacja jednak, pomimo zawiązania tej potencjalnie sprawczej relacji, nie jest nadal prosta.

Cytowany na wstępie tekstu Artur Żmijewski, sporządzając manifest *Stosowane sztuki społeczne*, widział potrzebę, by sztuka miała widoczne skutki społeczne<sup>13</sup>. Kapitał społeczny to w znacznej mierze te wspomniane skutki społeczne. Ale przecież sztuka zawsze niosła ze sobą tego rodzaju konsekwencje – na poziomie małych grup, jak i w szerszych kontekstach. Być może nie w każdym wymiarze. Zwłaszcza w perspektywie długiego trwania bywała siłą sprawczą nader często. I nie chodzi tu tylko o społeczne oddziaływania sztuki socrealizmu, tych czy innych totalitaryzmów. Zmiany tej dokonywała literatura (można wymieniać tak skrajne przykłady jak *Młot na czarownice* z 1487 r. ze znaczeniem tej publikacji dla praktyk stosowanych przez Inkwizycję, czy *Pan Tadeusz* Adama Mickiewicza, jako epepeja narodowa), architektura (weźmy tu dla przykładu skrajności w postaci ascetycznych wnętrz protestanckich świątyń i przepych katolickiego baroku), jak i malarstwo (możemy tu wskazać na ulotność chwili, ujętą w malarstwie impresjonistów czy polityczny wymiar jaki niosła *Guernica* Pabla Picassa w roku 1937 – wyeksponowana w Pawilonie Hiszpańskim, podczas paryskiego *Exposition Internationale des Arts et Techniques dans la Vie Moderne*). Nie wszystkie dawne formy uprawiania sztuki miały swe unaocznienie w przestrzeni publicznej, te jednak które ją miały, często spełniały funkcje oddziały-

---

<sup>13</sup> A. Żmijewski, *Stosowane...*, s. 15.



wania na społeczeństwo. Możemy tu wymieniać symboliczne znaczenie świątyń, pomniki, działania teatralne itd. Z pewnością poprzestawanie jedynie na instytucjonalnych formach unaoczniania i udostępniania sztuki – jak muzea i galerie – byłoby znaczącym niedopatrzeniem. Co więcej, tego rodzaju instytucje są w znacznym stopniu tworam sztucznymi – jak mówił Maurice Merleau-Ponty: „W Muzeum mamy nieczyste sumienie, czujemy się jak złodzieje. Od czasu do czasu przychodzi nam na myśl, że jednak te dzieła nie zostały zrobione po to, by skończyć w tych ponurych murach.”<sup>14</sup> Tradycje arystokratyczne, z których wywodzą się muzea, stanowiły i stanowią pewnego rodzaju barierę mentalną dla szerokiego traktowania w społeczeństwie tych miejsc jako swe własne. Postępujący, głównie od romantyzmu, nurt emancypacji sztuki i artystów, pogłębił rozdźwięk pomiędzy światem sztuki a rzeczywistością społeczną, w której jest sztuka osadzona. Dlatego nie jest tak trudno zgodzić się z tezą Artura Danto, że „świat sztuki ma się tak do rzeczywistego świata, jak państwo Boże do państwa ziemskiego.”<sup>15</sup> Inaczej jednak rzecz się ma ze sztuką wychodzącą na ulice, w obszary codziennych interakcji. Tam sztuka często się objawia, zanim ktoś podejmie decyzję o pragnieniu wejścia z nią w kontakt.

## Od dekoracji do przemocy symbolicznej

Nikt nie widzi w dziele sztuki prawdy, gdyż ta jest poza samym dziełem. Jak pisał Nicolai Hartmann „Zarówno ktoś estetycznie kontemplujący wiosenny krajobraz, jak ktoś oceniający go ze względów praktycznych, mają w równie małym stopniu do czynienia ze zmysłowo daną rzeczywistością. (...) Dla obu spoza tego, co bezpośrednio widoczne, wyłania się coś niewidocznego, o wiele ważniejszego; spojrzenie ich przedziera się *schaut hindruch* ku czemuś innemu, co skupia ich uwagę. Zatrzymują się

<sup>14</sup> M. Merleau-Ponty, *Proza świata. Eseje o mowie*, Warszawa 1976, s. 205. Cyt. za: M. Golka, *Socjologia sztuki*, Difin, Warszawa 2008, s. 155.

<sup>15</sup> A. C. Danto, *Świat sztuki. Pisma z filozofii sztuki*, tłum. L. Sosnowski, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 2006, s. 44.

właśnie przy nim – jeden z nich oceniając go w aspekcie ekonomicznym, drugi w duchowym wyzwoleniu, jakie niesie z sobą kontemplacja.”<sup>16</sup> Nie rzecz, jak sądzę, w precyzji określenia czym jest owo „inne”. Wyzwaniem jest wielość kierunków myśli, jakie może wyzwolić określona relacja i jak odległa być może od tego, co dane bezpośrednio zmysłom.

Relacje ze sztuką stanowią szerokie spektrum oddziaływań. Rozpościerają się od funkcji dekoracyjnych, po przemoc symboliczną. W skrajnych przypadkach sztuka współczesna ingeruje w sferę bezpieczeństwa fizycznego (czy raczej nienaruszalności fizycznej) wchodzących z nią w kontakt ludzi. Nawet jednak kiedy skupimy się na najbardziej elementarnych wymiarach sztuki jako dekoracji, sztuka w przestrzeni publicznej uosabia potencjał „miękkich” oddziaływań, wynikający ze współobecności. Bowiern jest to w takim przypadku rodzaj sztuki oswojonej, stanowiącej część środowiska naturalnego. Czy ma jednak wtedy potencjał do skutecznego zmieniania rzeczywistości społecznej? Czy nie grozi jej zaszufladkowanie w estetycznych ramach dekoracji, koloratury bez znaczenia dla przewodniej myśli dzieła, czy ideologii którą uosabia – pozbawiając zaangażowania wykraczającego poza przyjemność?

Choć wydawać się to może wewnętrznie sprzeczne, linia pomiędzy dekoracją a przemocą symboliczną jest wątła. Kontekst społeczny, a szczególnie perspektywa historyczna, może ukazać jak wiele spośród tego, co wydaje się tylko niewiele znaczącym doznaniem zmysłowym, waży na postrzeganiu relacji społecznych i ustalaniu hierarchii tego co ważne. Obcowanie z określonymi symbolami (np. religijnymi czy narodowymi), słuchanie muzyki, doświadczanie form kultuwowania tradycji regionu, nawyki żywieniowe (nie wylęczając zasad estetyki, towarzyszących posiłkom), to tylko niektóre z wymiarów kontekstualności socjalizacji – w której tak trudno oddzielić czyste doznanie zmysłowe od wpływu dokonującego zmiany postaw. I nie zawsze więc musi tu chodzić o burzenie lub stawianie pomników; realny przykład świadomej walki

---

<sup>16</sup> N. Hartmann, *Sposób istnienia i struktura przedmiotu estetycznego*, [w:] M. Gołaszewska (red.), *Estetyka w świecie. Wybór tekstów*, Uniwersytet Jagielloński, Kraków 1984, s. 268.

o ideologiczną tożsamość przestrzeni, odnajdujemy w postaci niszczenia przez talibów posągów Buddy w Bamianie (Afganistan, 2001). Podobnie jak w sporze, który rozgorzał w Polsce w 2013 roku wokół tęczy na Placu Zbawiciela w Warszawie (sporu wynikłego z połączenia symboliki przymierza, miłości i nadziei z manifestacją tolerancji dla mniejszości seksualnych). Miękkim oddziaływaniem, takim, którego perswazji możemy nie odczuć, może być estetyka przestrzeni urbanistycznych. Czasem owo miękkie oddziaływanie może być na granicy uznania intencjonalności, kiedy artystyczna akcja performatywna nie zakłada sprecyzowanych celów. Moim ulubionym przykładem tego rodzaju działania jest performance Waldemara Piórko i Katarzyny Przywary, który odbył się w 2012 roku podczas Biennale w Wenecji Cieszyńskiej. Akcja odbyła się pod hasłem „Obiad na rzece” i w istocie polegała na zjedzeniu posiłku pośrodku rzeki (ówczesna jej głębokość umożliwiła ustawienie w wodzie stołu, dwóch krzeseł, zastawy obiadowej). Akcja odbyła się w niedużej odległości od mostu, łączącego Cieszyn z Czeskim Cieszynem. Nie można wykluczyć odczytania wydarzenia jako jednego z ekscesów, jakich realizacji podejmują się artyści. Założmy jednak, że nie wiemy o wcześniejszym doświadczeniu artystycznym i performerским zaangażowanych osób. Dla przypadkowego przechodnia, spontanicznie zastającego tego rodzaju sytuację na rzece, jest to zdarzenie będące w znaczącej sprzeczności z jego doświadczeniem. Rutyna, przewidywalność i powtarzalność zdarzeń dnia codziennego zostaje tu przerwana i w pewien sposób zakwestionowana. Obiad na rzece Olzie uosabiał refleksyjność w rozumieniu Donalda Schöna, jako refleksyjność w działaniu. Dotyczyło to zarówno autorów działania, jak i tych, którzy mniej lub bardziej świadomie weszli z wydarzeniem w kontakt. Performance łamiąc oczywistość dnia codziennego, sprawił, iż postrzeganie rzeczywistości może już nie będzie takie samo jak wcześniej. Chciałbym podkreślić, iż tak interpretowane działania artystyczne umożliwiają traktowanie sztuki jako nieobojętnej społecznie, również dla tych, którzy nie wiedzą, że ze sztuką właśnie obcuja.

Wracając do podstawowego rozróżnienia kapitałów na ekonomiczny, kulturowy i społeczny, zauważamy, że w przeciwieństwie do wielu wymiarów uobecniania, sztuka umieszczana w przestrzeni publicznej wydawać się może w najmniejszym stopniu akumulować kapitał ekonomiczny. Pozór ten może się brać z przykładania tej samej metody odczytywania kapitału ekonomicznego dzieł, które zastać można w galeriach czy muzeach, jak dla współczesnych realizacji sztuki publicznej. Bowiem w przypadku tej ostatniej, akumulacji kapitału ekonomicznego należałoby poszukiwać nie tyle na poziomie jednostek, co grup społecznych (np. poprzez wzrost prestiżu miejsca zamieszkania, a więc i cen nieruchomości, na skutek zachodzących procesów gentryfikacyjnych czy rewitalizacji), jak też ekwiwalentu finansowego w budżecie promocji miasta. Miara sztuki wiążąca się z wartością ekonomiczną, wpływa na budowę prestiżu osób jak i instytucji. Fakt posiadania określonych dzieł sztuki w jednoznaczny sposób w pewnych środowiskach określa pozycję społeczną. Otwarty dostęp wyklucza elitarność. Powszechny dostęp utrudnia generowanie znaczących zysków finansowych z inwestowania w tego rodzaju sztukę. Nadmienić warto, iż wartości dzieła sztuki, które odnajdujemy w przestrzeni publicznej (jak rzeźby, murale itd), zazwyczaj pojawiają się ze względu na pozycję kulturową autora. Niezmiernie rzadko zdarza się, by (jak w przypadku twórczości Banksy'ego) dzieło z ulicy trafiło do znaczących kolekcji, uzyskując wysokie notowania nie tylko artystyczne, ale i ekonomiczne. Sztuka przestrzeni publicznej z definicji pojmowana jest jako alternatywa wobec sztuki elitarnych galerii i muzeów. Ma wchodzić w dialog z odbiorcą, współkształtować przestrzeń miast. Przestając być jedynie dekoracją, staje się społecznie zaangażowana, a nawet agresywnie ingerująca w tkankę społeczną.

Przy szczególnie perswazyjnym charakterze oddziaływań pojawić się muszą pytania o własność przestrzeni publicznej. Czy może być ona zaanektowana przez artystę i jego idee? A tym samym czy może on ingerować w sferę wolności osobistej tych, którzy tę przestrzeń traktują jako swą własną? Do pewnego stopnia intymną i oswojoną? Wreszcie kto ponosi odpowiedzialność za interwencje artystyczne i skutki oddziały-

wania sztuki w przestrzeni publicznej? Bowiem wykraczamy tu dalece poza estetyczną zdolność do odczytywania dzieła, o której przekonywał przez wieki Cyceron jako o uwewnętrznionym pojęciu smaku wobec dzieła sztuki, tym, co wyprzedza estetyczne doznanie. Nie mówi się tu też o *habitusie* jako predyspozycjach kulturowych do obcowania ze sztuką. Drugorzędną jest też pozbawiająca subiektywności przynależność społeczna – ta rozumiana, jak określa Nathalie Heinich, jako „guwernantka snobizmu”<sup>17</sup>. Wartość sztuki mierzy się tu nade wszystko pełnioną w społeczeństwie funkcją. A funkcja ta powinna wynikać z intencji artysty.

## Artystyczne wytwarzanie kapitału, a wolność i odpowiedzialność

Sztuka przestrzeni publicznej odczytywana w kategoriach gromadzenia kapitałów, to identyfikacja z kulturą danego miejsca i z wartościami, które uosabia zamieszkujące dane terytorium społeczeństwo. Nawet kiedy poprzez działania artystyczne następuje negacja dominujących nurtów kultury, to z samego faktu ich społecznego zaistnienia wyrasta spoistość społeczna i akumulacja kapitału kulturowego i społecznego. Sprawą drugorzędną jest w tym miejscu stwierdzenie, czy rzeczywistą wartością gromadzonego kapitału jest utrzymanie status quo, czy zmiana społeczna. Sztuka jest tutaj składnikiem życia codziennego. Nie przestaje nim być również kiedy traktowana zostaje jako intruz. Tak samo ma potencjał do gromadzenia kapitału kiedy wywołuje niepokój, jak wtedy, gdy jest odbierana jako zestaw pozytywnych emocji, bezrefleksyjnie co do istoty znaczenia, funkcji czy perswazji. Oczywiście odpowiedzialne działanie artysty w przestrzeni publicznej można traktować podmiotowo, jak u Ervinga Goffmana, który mówił o tym, jak „podmiot ma pewną wizję siebie, którą pragnie potwierdzać

---

<sup>17</sup> N. Heinich, *Socjologia sztuki*, tłum. A. Karpowicz, Oficyna Naukowa, Warszawa 2010, s. 72.

w oczach obecnych osób, między innymi poprzez swoje bieżące zachowanie.”<sup>18</sup> Sztuka w przestrzeni publicznej to działania i artefakty w szczególny sposób korespondujące z rzeczywistością społeczną. To działania trudne do odczytywania w redukującym zakresie „sztuki dla sztuki”. Odpowiedzialność w odniesieniu do tego rodzaju działań nie stoi tylko po stronie artysty. W znacznej mierze odpowiedzialność taka leży po stronie zarządzających przestrzeniami, a więc po stronie samorządów miast i osób prywatnych (jako tych, którzy posiadają obiekty w tychże przestrzeniach). Jak zauważył Marek Krajewski: „Artystom tworzącym na ulicy najlepiej tworzy się w dzień i przy współudziale mieszkańców miasta, a przynajmniej za ich aprobatą i (duchowym choćby) wsparciem. Nie potrzebują oni opieki ze strony miasta, bo taki hierarchiczny związek przeczy ideom, które powołały do życia sztukę ulicy. Najbardziej optymalna wydaje się dla nich współpraca z miastem, w której traktowani są oni jako poważny partner mogący zrobić coś wartościowego dla miasta, a nie jako tania siła robocza, która w krótkim czasie upiększy miasto albo wykreuje rocznicowe graffiti na zaniedbanym murze. Czy gdziekolwiek taka forma współpracy zaistniała? Mam wrażenie, że wciąż funkcjonuje ona jako rodzaj pięknego, ale z definicji niemożliwego do zrealizowania ideału.”<sup>19</sup> Być może odniesienie do graffiti nie jest w prowadzonym tu wywodzie najtrafniejsze, ale opisuje wszak sytuację relacji pomiędzy artystami, a tymi, którzy są dysponentami terytorium miasta, przestrzeni unaoczniania sztuki. Bowiernie idzie tu jedynie o samą dekorację – choć i w tym zakresie mamy przecież dzieła znaczące, budujące tożsamość miejsca i zamieszkujących je ludzi. Jednym tchem – być może prowokacyjnie – wskazać tu chcę i na Gaudiego w Barcelonie, i na Lwa Władimirowicza Rudniewa Pałac Kultury i Nauki w Warszawie. Mówiąc o artystycznym wytwarzaniu kapi-

---

<sup>18</sup> E. Goffman, *Relacje w przestrzeni publicznej*, tłum. O. Siara, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 2011, s. 341.

<sup>19</sup> M. Krajewski, *Street art i władze(a) miasta*, [w:] M. Duchowski, E. Anna Sekuła (red.), *Street art. Między wolnością a anarchią*, Akademia Sztuk Pięknych w Warszawie, Warszawa 2011, s. 31.

tału społecznego i kulturowego, mamy na uwadze przede wszystkim tę sztukę, która działaniem artysty wyraża określony przekaz. Sztuka, która nic nie mówi, nie jest sztuką – w każdym razie do czasu odpowiedniej recepcji. Zaangażowanie w tkankę społeczną może tu być bardzo różne. Może być głosem radykalnych prądów politycznych (uosabiając określoną frakcję walki o prawa mniejszości, wyważać kwestie narodowe, religijne itp.), ale też być prywatną (choć przeżywaną kolektywnie) przestrzenią wrażeń zmysłowych. W obu tych skrajnych wymiarach (wraz ze wszelkimi stanami pośrednimi) może dochodzić do stanu oswojenia z działaniami artystycznymi. I o ile pamiętamy relację, jaka u Antoine'a de Saint-Exupéry'ego zrodziła się pomiędzy Małym Księciem a Lisem, to mówiąc o przestrzeni publicznej i sztuce, trudno wskazać kto kogo oswaja. Czy to artyści swą działalnością oswajają publiczne przestrzenie i ludzi, czy to przestrzeń, wraz z normami kulturowymi mieszkańców i kodyfikacją zasad społecznych, obłaskawia twórców? W imię komunikacji i potencjału zmiany społecznej strony przestają być przeciwstawne – stają się *sytuacją*.

Sztuka dawna niosła ze sobą wartość świadomości ideologii. Mogła to być dystynkcja pozycji społecznej, wyrażana sztuką (np. portretami), podobnie kodyfikacja zasad wiary i przynależności do określonych struktur religijnych. Tak też we współczesnej sztuce przestrzeni publicznej, samo postrzeganie określonych artefaktów nie musi pociągać za sobą pełnego rozumienia (co nie wyklucza jakiegos stopnia oddziaływania). Być może na rzecz odbioru sztuki w przestrzeni publicznej najbezpieczniej byłoby odnieść się do kategorii prekariusza (termin prekariat wprowadził Guya Standing w 2001 roku, dla określenia osób zatrudnianych na pozbawionych długoterminowej stabilizacji formach zatrudnienia). Odbiorców sztuki (nie tylko tej umieszczanej w przestrzeni publicznej) cechuje niepewność i w uprawniony sposób można ich określić „kulturalnym prekariatem”. Brak bowiem jednoznacznych fundamentów, zasad, dyrektyw, za którymi można podążać w rozumieniu i identyfikowaniu tego, co i jak bardzo w kulturze jest ważne. Zygmunt Bauman pisał, iż „niezależnie od pochodzenia i rangi wszyscy preka-

riusze cierpią – ale każdy z nich cierpi samotnie, a cierpienie każdego to zasłużona, indywidualnie wymierzona kara za indywidualnie popełnione grzechy: niedostatek sprytu i wysiłku.”<sup>20</sup> Z odczytywaniem sztuki jest nieco podobna sytuacja, z tą jednak różnicą, że nawet gdy bezpośrednio dotyka wymiarów egzystencjalnych, może być zbyt obojętnością, brakiem namysłu. Pytaniem otwartym jest, szczególnie w odniesieniu do sztuki w przestrzeni publicznej, czy brak właściwej recepcji to brak rzeczowego sprytu i wysiłku „kulturalnego prekariusza”, czy artyści nieprecyzyjnie adresującego swe działania? Mówiąc o wytwarzaniu przez sztukę kapitału społecznego i kulturowego, powyższa kwestia zdaje się przybierać formę pytania retorycznego.

---

<sup>20</sup> Z. Bauman, *O nie-klasie prekariuszy*, za: <http://www.krytykapolityczna.pl/Opinie/BaumanOnie-klasieprekariuszy/menuid-197.html>. (24.08.2014).







## Barbara Głyda-Żydek

Adiunkt w Zakładzie Edukacji Kulturalnej (Uniwersytet Śląski). Absolwentka animacji społeczno-kulturalnej, malarstwa, doktoranckich studiów literaturoznawczych na Uniwersytecie Śląskim i podyplomowych muzealnych studiów kuratorskich na Uniwersytecie Jagiellońskim. Doktor nauk humanistycznych w zakresie kulturoznawstwa. W swoich publikacjach porusza głównie problemy władzy, przestrzeni miejskiej i ciała, jak również upowszechniania kultury, w tym sztuki współczesnej. Prywatnie amatorka sportu i długich spacerów z psem.

### Miasto – władza

O tym jak władza kształtuje miejską przestrzeń i jak miasto się władzy wymyka

„Chcemy, żeby władza wróciła w ręce ludzi jako zbiorowości. Chcemy Wyzwolić ulicę”<sup>1</sup>.

„Jeśli chcecie zmienić miasto – musicie przejąć kontrolę nad ulicami”<sup>2</sup>.

Miejska przestrzeń poddana jest władzy. Dyskurs władzy kształtuje założenia urbanistyczne miast, kształtuje także wygląd poszczególnych brył architektonicznych w mieście i przestrzeń między nimi. Poprzez te architektoniczne założenia władza kieruje ciałem ludzkim, manipuluje zachowaniem, wymusza określone postawy. Architektura, przestrzeń miejska są narzędziami w rękach władzy, umożliwiającymi zachowanie ładu społecznego, narzucenie określonych zasad społeczeństwu, a w nim jednostkom. Jednak społeczności nie pozostają bierne,

---

<sup>1</sup> Z materiałów propagandowych RTS [w:] N. Klein, *No Logo*, tłum. H. Pustuła, Wydawnictwo Świat Literacki, Izabelin 2004, s. 341.

<sup>2</sup> Tamże, s. 340.

poszczególne grupy starają się wytworzyć własne strategie oporu, co widać zwłaszcza we współczesnych wielkich metropoliach. Siły są rzecz jasna nierówne: władza dysponuje możliwościami nieporównywalnymi z oddolnym sprzeciwem jednostek, czy grup. Jednak próby oddolnego oporu przeciwko dominującej strategii urbanistycznej są podejmowane, czego przykładem mogą być street art, wlepka i szablon, pojawiające się na miejskich murach. Te nielegalne formy wypowiedzi w przestrzeni miejskiej przełamują monopol władzy i w miejsce jednego niepodważalnego dyskursu, wprowadzają własne treści.

Władza kreuje miejską przestrzeń w taki sposób, aby ta wyrażała dominującą ideologię. Architektura i miejska przestrzeń nie są asemiotyczne, nieme, ale przekazują określone treści, założenia, także ideologie wyznawane przez twórców i fundatorów. Pojęcie władzy rozumiem za Michelelem Foucaultem: „pojęcie władzy-wiedzy zakłada, że władza nie działa ze szczytów, od klasy panującej do poddanej, lecz jest immanentna i rozprzestrzenia się na wszystkich poziomach społeczeństwa. Po drugie wiedza *savoir* nie jest idealna i abstrakcyjna, lecz materialna i konkretna, i w związku z tym nie można jej oddzielić od działań władzy przenikających całe społeczeństwo, na wszystkich poziomach. Po trzecie – co wynika z drugiego – nauki nie da się arbitralnie oderwać od ideologii, gdyż jako forma wiedzy *connaissance* osadzona jest w stosunkach władzy *pouvoir-savoir*”<sup>3</sup>. Władza przenika wszystkie sfery naszego życia. W przypadku przestrzeni miejskiej władza rzeczywiście staje się materialna i konkretna: to konkretne, materialne bryły i przestrzeń między nimi stanowią definicję władzy.

I tak; jedne ciała są wykluczane z miejskiej przestrzeni publicznej, inne – uprzywilejowane. Ciało musi „znać swoje miejsce”, co jest szczególnie istotne dla władz totalitarnych (przestrzeń miejska w państwach totalitarnych jest także najbardziej jaskrawym przykładem relacji władza – przestrzeń), można wręcz określić proporcję – im mniej demokratyczna władza, tym większą kontrolę stara się ona sprawować nad ciałami

---

<sup>3</sup> C. C. Lemert, G. Gillan, *Michel Foucault, Teoria społeczna i transgresja*, tłum. D. Leszczyński, L. Rasiński, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa-Wrocław 1999, s. 171.

podwładnych. Ciało „musi znać swoje miejsce” także w tym sensie, iż musi dokładnie znać, odczuwać siłę władzy – i znów, im bardziej autorytarna władza, tym bardziej bezkrytycznego posłuchu się domaga. Autorytaryzm władzy w przestrzeni miasta, przejawia się w kształcie, a przede wszystkim w warstwie semiotycznej architektury. Nie bez przyczyny wszystkie znane totalitaryzmy tak chętnie posługują się monumentalną bryłą w celu podkreślenia swej potęgi, czy placem – wielką, pustą przestrzenią, w której jednostka czuje się zagubiona, może być jedynie częścią tłumu.

Dokonania na polu urbanistyki krajów socjalistycznych czy III Rzeszy nie pozostawiają złudzeń – władza to siła, a siła musi się przejawiać, nie pozostawiać obywatelom złudzeń, muszą ją – władzę – odczuwać na co dzień. Architektura, przytłaczająca swym ogromem, spełnia doskonale funkcje stabilizatora społecznych zachowań – potęga wyrażona w bryle gmachu, jest tak monumentalna, że nie sposób nawet myśleć o próbie buntu. W przypadku rzeczywistości współczesnej – demokratycznej, sprawa nie wydaje się tak prosta, równie wyrazista; władza nadal kształtuje przestrzeń miejską, ale mechanizmy stają się bardziej ukryte. Władza w państwach współczesnych, zachodnich i demokratycznych, nadal realizuje swoje cele; powszechny panoptyzm, korporacje stymulujące konsumpcję, wszechobecne ekrany tejże konsumpcji i równie wszechobecna pustka jest narzędziem w ręku władzy gwarantującymi ład społeczny. Z powyższych stwierdzeń wyłania się dość czarna wizja rzeczywistości, w której jesteśmy zniewoleni przez macki władzy-wiedzy, jesteśmy marionetkami władzy, a przestrzeń publiczna determinuje nasze zachowania, potrzeby, a wręcz – myśli. Rzeczy jednak nie mają się tak źle, jak można by było przypuszczać i aby przywołać hasło zapisane na murze: „Nie wątp nigdy, że mała grupa troskliwych ludzi mogłaby zmienić świat. Tak naprawdę, to jedyna rzecz, która go kiedykolwiek zmieniała”. Mimo wszechogarniającej władzy, władzy kształtującej i kontrolującej miasto i jego mieszkańców, w przestrzeni istnieje opór, widoczna próba buntu przeciw władzy. Strategia wizual-

nego oporu na dobre już zadomowiła się we współczesnych miastach, a jej narzędzia to przede wszystkim graffiti, wlepka i szablon – techniki, którymi posługuje się street art.

Początków street art’u możemy dopatrywać się w pierwszych mozolnych staraniach człowieka, aby w sposób plastyczny zamani-  
festować swą obecność – dokładnie te same cele przyświecały/przy-  
świecają autorom tagów. „Słowo *Tag* dla Demetriusa – pierwszego  
autora tagów, pokrywającego swoim podpisem ściany, wagony metra,  
słowem – miejsca w których się znalazł podczas swojej pracy kuriera  
w Nowym Jorku – i jego naśladowców, oznacza krótką ksywkę, w języku  
angielskim ma kilka znaczeń: najprostszym z nich jest *etykieta*, inne to:  
*identyfikator*, *pointa*, ale pośród nich znajdujemy również *grę w berka*,  
a dokładnie – dotknięcie kogoś w trakcie tej zabawy. Tagowanie było  
rodzajem etykietowania przestrzeni, oznaczaniem jej własnym kodem”<sup>4</sup>.  
Jak czytamy w tekście Izabeli Paluch *Na szarym murze domu*, znajdu-  
jącym się w albumie *Polski street art: Pierwotnie* mianem *graffiti* okre-  
ślano anonimowe napisy i rysunki, wyrte na murach starożytnych miast,  
takich jak Pompeje czy Rzym, zazwyczaj o treści politycznej, nierzadko  
zabarwionej humorem. Określenie to stosowano również do naniesio-  
nych w podobny sposób wzorów ozdobnych na naczyniach i kamieniach.  
Nazwa wywodzi się od starożytnej *sgraffito* (lub *sgraffiato*) – sposobu  
dekoracji ceramiki, a później techniki malarskiej popularnej w okresie  
renesansu, która polegała na częściowym zdrapaniu barwnych warstw  
tynku lub glazur. W języku włoskim *graffiare* oznacza *drapać* lub *skrobać*,  
co tłumaczy nazwę starożytnych działań komunikacyjnych w prze-  
strzeni publicznej, anonimowe napisy i rysunki były bowiem wydra-  
pywane na murach, tabliczkach, dzbanach. Ponieważ starożytne znale-  
ziska stanowią unikalny zapis ówczesnej mowy potocznej, dosyć często  
pojawiają się odwołania do innej etymologii słowa *graffiti* – greckiego  
czasownika *graphein*, czyli *pisać*<sup>5</sup>. Ten krótki rys historii zjawiska miał

---

<sup>4</sup> E. Dymna, M. Rutkiewicz, *Polski Street art*, Wydawnictwo Carta Blanca, Warszawa 2010, s. 358.

<sup>5</sup> Tamże, s. 357.

jedynie unaocznic ważkość działań wizualnych w przestrzeni miejskiej, a znajdujących się poza prawem – zarówno w odległych epokach, jak i współcześnie samowolne ozdabianie murów, czy umieszczanie na nich informacji było działalnością nielegalną.

Dla mnie interesujące są szczególnie działania, określane mianem street artu, podejmowane w przestrzeni współczesnych miast. Jak to już jednak zaznaczyłam, street art ma głębokie korzenie, tkwiące w naturalnych potrzebach człowieka, jakimi są ekspresja, komunikacja, a przede wszystkim manifestacja własnego ja, własnej indywidualności, która wykracza poza ramy narzucone przez władzę.

Próba oswojania przestrzeni z jaką mamy do czynienia w działaniach streetartowskich, jest również próbą odzyskania/zdobywania<sup>6</sup> przestrzeni. Można wręcz przyjąć założenie, że te dwie potrzeby – oswojenia i odzyskania/zdobywania – były pierwotne dla graffiti, wlepek, szablonów. W polskiej historii, takie „odzyskanie przestrzeni” jest głęboko zakorzenione w ramach walk wyzwoleniczych. Podczas II wojny światowej w Polsce istniał ruch oporu, podejmujący działania zakrojone na szeroką skalę, działania militarne, bojowe, ale także propagujące tak zwany „mały sabotaż”. „Mały sabotaż” był podejmowany z powodzeniem także przez ludność cywilną, a polegał między innymi na lekceważeniu zaleceń okupanta, czy opieszalej na jego rzecz pracy. Aleksander Kamiński jako redaktor naczelnny podziemnego *Biuletynu Informacyjnego* tak pisał na jego łamach: „Každy z nas – mężczyźni, kobiety, młodzież, zorganizowani chodzący luzem – każdy z nas musi wziąć czynny udział w akcji *małego sabotażu*. Sabotażu, który nie narazi nikogo na szkody, a jednocześnie utrudni wybitnie codzienne życie okupanta”<sup>7</sup>. Do działań podejmowanych w ramach „małego sabotażu” miały należeć tak zwane „psie figle”, czyli przyklepanie na murach, parkanach, słupach ogłosze-

<sup>6</sup> Zależnie od sytuacji politycznej, historycznej, społecznej możemy mówić o odzyskiwaniu przestrzeni publicznej (działania w okupowanej Warszawie będą właśnie próbą odzyskiwania przestrzeni) lub jej zdobywaniu.

<sup>7</sup> A. Kamiński, cyt. za: I. Paluch, *Na szarym murze domu*, [w:] E. Dymna, M. Rutkiewicz, dz. cyt., s. 359.

niowych antyniemieckich wierszy, aforyzmów, dowcipów. Nalepki z czasem zyskują na wartości, gdyż cechują się wyjątkowo łatwą dostępnością: krótka i dobitna treść pozwalała na uchwycenie sensu, nie zatrzymując się w marszu; przechodzień nie musiał się zatrzymywać i czytać treści, ale ta wbiła się w jego świadomość. Pierwszym znakiem oporu na ulicach Warszawy była litera „V”, symbolizująca zwycięstwo (z angielskiego *victory*). Szybko pojawiły się kolejne wizualne znaki nawołujące do walki z okupantem: „(...) z inspiracji brytyjskiej w 1941 roku walkę ekonomiczną z okupantem obrazował rysunek żółwia, występujący także pod postacią akronimu pPp (pracuj, Polaku, powoli). W 1942 roku do ikonografii AK dołączył znak Polski Walczącej (PW), z charakterystyczną kotwicą, symbolizującą solidarność, nieustępliwość i niosącą Polakom nadzieję na odzyskanie niepodległości. Znak został wybrany spośród propozycji zgłoszonych na konspiracyjny konkurs, ogłoszony przez Biuro Informacji i Propagandy KG AK<sup>8</sup>. Kolejny rozdział w polskiej historii ulicznych strategii oporu zajmuje Solidarność.

Maksyma Le Corbusiera „We must kill the street” jest kwintesencją działań podejmowanych na całym świecie przez architektów i urbanistów przy wsparciu władzy, a mających na celu zdławienie jakichkolwiek aktów organizowania przestrzeni poza jurysdykcją władzy. Władza sygnuje zmiany, wspiera je ekonomicznie, legitymizuje w sensie prawnym. To, co wykracza przeciw władzy jest nielegalne, a zatem podlega deprivacji, ale również deprawacji; działania wykraczające przeciw prawu, są však przestępstwem. Ulica, jej żywotne siły, muszą być nie tylko poddane władzy, ale muszą zostać ostatecznie zneutralizowane, aby wprowadzić prawo. Ulica jako żywy byt, przejawia te wszystkie elementy, jakie przejawia samo życie – jest niezdeterminowana, nieprzewidywalna. Ulica nie daje się łatwo usidlić i wytworzyła własne alternatywne sposoby, strategie oporu przeciwko dominacji struktur władzy. Władza posiada wszystkie możliwe atuty, aby ulicę sobie podporządkować, jednak nie jest tak, że ulica z góry skazana jest na porażkę, czego dowody, mam

---

<sup>8</sup> Tamże, s. 360.



nadzieję przedstawić poniżej. Żywotność ulicy jest tak duża, że mimo oczywistej przewagi władzy, ulica jest w stanie wytworzyć osobne strategie oporu, skutecznie przeciwstawiające się dominacji ekonomicznej, prawnej czy politycznej.

Robert Moses – jeden z największych wizjonerów modernizmu – mawiał: „Kiedy działasz w zbyt gęsto zaludnionym metropolis, jesteś zmuszony wyrębać sobie drogę tasakiem”<sup>9</sup>. Dla Mosesa i jemu podobnych wizjonerów, kwestie społeczne nie miały znaczenia; urbanistyka to przede wszystkim sztuka kształtowania przestrzeni w sensie estetycznym i/lub funkcjonalnym, ze względu na komunikację miejską, pozycja mieszkańców, szczególnie dzielnic biedy, jest znikoma. Moses doskonale realizował poglądy Le Corbusiera: „harmonijne miasto musi być najpierw zaplanowane przez ekspertów, którzy rozumieją naukowy sens urbanistyki; albo: eksperci opracowują swoje plany w absolutnej niezależności od tendencyjnych nacisków i szczególnych interesów; kiedy ich plany zostaną sformułowane, muszą być realizowane bez sprzeciwu; lub też: musimy budować na oczyszczonym terenie”<sup>10</sup>. To ostatnie sformułowanie nawiązuje bezpośrednio do doświadczeń takich twórców przestrzeni miejskiej jak Georges-Eugene Haussmann (który zmodernizował Paryż za Napoleona III) czy Ildefonso Cerda – twórca Barcelony. Jak pisze o tym Ewa Rewers w *Post-polis. Wstęp do filozofii ponowoczesnego miasta*, takie postawienie sprawy – tworzenie nowego świata na ruinach dawnego – bierze się z „kartezjańskiej metafizyki fundamentów, czyli rozpoczynania budowy od usunięcia pozostałości starego gmachu oraz dawnych, także religijnych utopii budowania Celestial City na ziemi. To, co jednym wydawać się może figurą dystonii, inni, jak łatwo zauważyć, wskażą jako punkt wyjścia nowoczesnej utopii miejskiej. Dlatego zapewne modernistyczne projekty miast, perfekcyjnie uporządkowane, geometryczne przestrzenie prezentujące „chłodne piękno”, lecz wyludnione, jak np. projekt Antonia Sant’Elii, budziły już

<sup>9</sup> E. Rewers, *Post-Polis. Wstęp do filozofii ponowoczesnego miasta*, Universitas, Kraków 2005, s. 263.

<sup>10</sup> Tamże, s. 262-263.

u współczesnych mieszane uczucia. Jak wszystkie utopie miejskie obiecywały, że dzięki odpowiedniemu rozplanowaniu przestrzeni, formom architektonicznym podporządkowanym funkcjom społecznym obiektów, można zmienić ludzkie życie i inicjować nowe relacje społeczne. Zmiana oznaczać miała oczywiście postęp, lecz najnowsze technologie służyły przede wszystkim do segregowania form życia społecznego, przestrzennego separowania warstw i klas społecznych zgodnie z wizją architekta, a nie mieszkańców miasta<sup>11</sup>.

Takie stawianie sprawy tchnie egotyzmem planistów przestrzeni: oni sami najlepiej bowiem zdawali się wiedzieć, czego potrzeba mieszkańcom i to bez jakiegokolwiek próby z nimi porozumienia. Przekonanie Le Corbusiera – „projektowanie miasta jest zajęciem zbyt ważnym, by pozostawić je mieszkańcom” – przywołuje na myśl średniowieczną koncepcję boskiego architekta i poważanie jakim właśnie architekci cieszyli się w tej epoce, gdyż – jak wierzano – czynili podobnie jak czynił Bóg, stawiając gmach świata – architekci powtarzali czyn Boga tworząc katedrę – Boskie Jeruzalem, siedzibę Jednego Boga na ziemi. Po tym jak Nietzsche ogłosił „śmierć Boga” architekci czy planiści nie powtarzali już niczyjego gestu stworzenia, ale tworzyli ex nihilo, sami będąc jedynymi i ostatecznymi kreatorami rzeczywistości miejskiej.

Śledząc zagadnienie na przykładzie działalności Roberta Mosesa, można zauważyć ogólną tendencję podporządkowującą jedne klasy społeczne wymaganiom klas wyższych. I tak w roku 1959 władze Nowego Jorku rozpoczęły realizację Cross Bronx Expressway projektu Mosesa. Projekt przewidywał wybudowanie autostrady łączącej New Jersey z Long Island. Mimo możliwych alternatyw Moses zdecydował się przeprowadzić autostradę przez sam środek Bronx'u, gęsto zaludnionego przez gorzej sytuowane (w każdym tego słowa znaczeniu: ekonomicznym, społecznym i politycznym) grupy etniczne. Bronx był zamieszkały głównie przez „blu collar workers”, którzy tworzyli sieć relacji lokalnych o charakterze rodzinnym czy towarzyskim – krótko

---

<sup>11</sup> Tamże, s. 262.

mówiąc, ludzie ci tworzyli lokalną społeczność ze wszystkimi społecznymi relacjami i więziami, a których podstawę stanowiła przestrzenna bliskość. Tasak Mosesa podzielił Bronx, rujnując w dużej mierze stworzony przez mieszkańców mikroświat. „W konsekwencji zburzono setki mieszkalnych i handlowych budynków. Narastające zanieczyszczenia i hałas związany z ruchem drogowym zmusiły wielu mieszkańców do opuszczenia lokali położonych w pobliżu autostrady, co z kolei spowodowało gwałtowny spadek cen nieruchomości. Nieomal równolegle Moses wyburzył starą zabudowę Bronx’u, którą uznawał za slumsy niegodne nowej metropolitarnej elegancji. W latach 60. i na początku lat 70. XX wieku zniszczono około 60 tysięcy mieszkań i wysiedlono około 170 tysięcy ludzi – prawie 40 procent z nich miało inny niż biały kolor skóry”<sup>12</sup>. Taka ingerencja w miejską przestrzeń musiała pociągnąć za sobą reperkusje społeczne: w roku 1977 przez najbiedniejsze dzielnice Nowego Jorku przeszła fala zamieszek, a zdewastowany Bronx stał się symbolem biedy i zaniedbania.

Przemoc, alienacja i wykluczenie społeczne stały się kanwą nowo powstającej muzyki, tańca i działań wizualnych w przestrzeni miejskiej. „Na słynną modernistyczną maksymę autorstwa Le Corbusiera „*We must kill the street*” ulica odpowiedziała pełnym życia światem hip-hopu”<sup>13</sup>. Ulica podnosi głowę; początkowo są to działania pełne desperacji, jak zamieszki czy rozboje. Z czasem jednak ulica wytwarza własne strategie oporu, które w różnych formach nadal są obecne na ulicach miast całego świata. Muzyka hip-hop czy rap, brakedance i graffiti zdobyły osobne miejsce na polu kultury i sztuki. Istnieją one także, a może należałoby rzec – przede wszystkim, w spopularyzowanej, komercyjnej formie. Zarówno formy muzyczne jak i wizualne zostały skomercjalizowane, wchłonięte przez rynek. Jednak zarówno w przypadku muzyki, tańca jak i form plastycznych istnieje ich niszowa, alternatywna odsłona wierna ideałom, z których te wyrosły w latach siedemdziesiątych. Dla mnie najbardziej interesujące pozostają wizualne formy buntu.

<sup>12</sup> J. Dąbrowski, *Modernistyczny tasak v. Puszka spreju*, „Arteon” 2010, nr 4, s. 24.

<sup>13</sup> Tamże, s. 25.

Graffiti stało się jednym z plastycznych sposobów na wyrażanie sprzeciwu wobec władzy, obok wlepek i szablonów. Graffiti jest obecne na ulicach miast wszystkich regionów świata. „Jedynym wyjątkiem – jak zaznacza Rafał Drozdowski w książce *Obraza na obrazy. Strategie społecznego oporu wobec obrazów dominujących* – są tu chyba miasta Azji Południowo-Wschodniej, w których od początku przyjęto zasadę *zero tolerancji dla graffiti* i w których twórcy graffiti narażeni są na kary finansowe idące w tysiące dolarów oraz na kary więzienia o podwyższonym *resocjalizacyjnym* rygorze”<sup>14</sup>. Można zaryzykować twierdzenie, że im mniej demokratycznie rządzone państwo, tym mniejsze przyzwolenie dla działań nielegalnych grup zawłaszczających przestrzeń miejską. Graffiti, wlepka czy szablon są narzędziami w walce z władzą, gdzie stawką jest właśnie przestrzeń miasta, czy dzielnicy. Naomi Klein w książce *No Logo* jednoznacznie stwierdza, że współczesna przestrzeń publiczna staje się łupem ponadnarodowych korporacji. Korporacje zawłaszczają i faktycznie prywatyzują przestrzeń miasta, zagęszczają ją korporacyjnymi znakami towarowymi i wdzierającymi się w naszą świadomość reklamami zewnętrznymi<sup>15</sup>. Pusta przestrzeń przestaje istnieć, a fasady domów przesłaniane są kolejnymi emblematami światowych korporacji. Przestrzeń publiczna podlega także gettyzacji ze względu na ekonomiczne podziały: podział na biedne i bogate dzielnice to jedno, innym aspektem ekonomicznych podziałów jest dostępność przestrzeni publicznej, podlegająca jednak restrykcjom natury symbolicznej: ukształtowanie przestrzeni, nadanie jej odpowiedniego „tonu” powoduje wyraźne wymogi, co do preferowanych użytkowników.

Powołując się raz jeszcze na książkę *Obraza na obrazy* Rafała Drozdowskiego, za autorem można stwierdzić, co następuje: Używając terminu *odzyskiwanie przestrzeni publicznej*, sugeruje się istnienie otwartego konfliktu, w którym stawką jest dla jednych obronienie statusu przestrzeni publicznej jako przestrzeni (rzeczywiście) publicznej (otwartej,

---

<sup>14</sup> R. Drozdowski, *Obraza na obrazy. Strategie społecznego oporu wobec obrazów dominujących*, Zysk i S-ka, Poznań 2009, s. 92.

<sup>15</sup> N. Klain, dz. cyt.

egalitarnej, niepodporządkowanej funkcjonalnie niczym partykularnym interesom), dla drugich natomiast – jej zabór (prywatyzacja, półzamknięcie, *semantyczne ocenianie* itd.)<sup>16</sup>. Można zatem stwierdzić, iż nielegalne działania wizualne w przestrzeni miejskiej (te najbardziej mnie interesujące czyli graffiti, wlepka, czy szablon) są nie tyle zawłaszczaniem, co odzyskiwaniem/zdobywaniem<sup>17</sup> owej przestrzeni przez jej prawowitych użytkowników. Prawo głosu w przestrzeni publicznej winno bowiem należeć nie do tych, którzy posiadają władzę, czyli przewagę polityczną i/lub społeczną, ale do faktycznych użytkowników przestrzeni – mieszkańców miast. Tymczasem przestrzeń jest zawłaszczana przez koncerny, prywatyzowana i cenzurowana. Władza ma środki i metody, które pozwalają przestrzeń publiczną kształtować i kontrolować, a przeciw nim występują jednostki „uzbrojone” w puszkę spreju.

Władza – wiedza jest immanentna i przenika wszystkie poziomy życia społecznego. Przenika również i kształtuje przestrzeń miejską. Miasto kreowane przez władzę stanowi przestrzeń zaprogramowaną tak, aby kierować ciałem w określony sposób. Przestrzeń miasta jest namacalną realizacją władzy; władzy, która ujarzmi ciało. Ale także mieszkańcy mogą kreować miejską przestrzeń, walcząc o swoje prawa, o realizację projektów, które są społecznie uprawnione. Jednak śledzenie historii relacji społeczność – władza, zawsze doprowadza nas do stwierdzenia, że to ta ostatnia ma uprzywilejowane prawo decydowania o tym, co w mieście dozwolone, o tym, jak miasto będzie się zmieniało. Przykładem może służyć projekt Joanny Rajkowskiej – Dotleniacz, instalacja zrealizowana przez artystkę na Placu Grzybowskim w Warszawie. Wzbogacony tlenem sztuczny staw, trawnik i futurystyczne ławki stały się elementami zagospodarowania placu. Aparatura instalacji tworzyła bulgoczące bąbelki gazu w stawie i sztuczną mgiełkę, unoszącą się nad taflą wody, a także charakterystyczną woń ozonu, prawie kompletnie

<sup>16</sup> R. Drozdowski, dz. cyt., s. 88.

<sup>17</sup> Można zadać zasadne pytanie: czy przestrzeń publiczna należała kiedykolwiek i w jakim stopniu do społeczności ją zamieszkującej? Odpowiedź na to pytanie wymagałaby jednak szerszego przeglądu historycznego, przekraczającego ramy tej pracy.

rozkładającego się na tlen w wyniku ozonowania wody stawu. Zestaw uzupełniał obszerny trawnik naokoło stawu i obecność wodnych roślin. Celem budowy placu była integracja okolicznych mieszkańców. Cel został osiągnięty. Na zimę instalacje rozebrano, ale władze obiecały ją odbudować. Wbrew woli mieszkańców, instalacja nigdy nie została oddana do ponownego użytku. Naczelnik wydziału estetyki przestrzeni publicznej w stołecznym Biurze Architektury uznał, że mieszkańcy okolicy nie mogą zawłaszczać przestrzeni placu. Wydarzenia odbiły się szerokim echem w mediach, a problemem do dyskusji pozostaje jaki wpływ winna mieć lokalna społeczność na kształt swojej najbliższej okolicy. Czy tak zwani „zwykli ludzie” nie mogą decydować o miejscu, w którym mieszkają? Takie poglądy były bliskie Le Corbusierowi, czy Mosesowi, ale czy powinny pozostawać aktualne współcześnie? Na te pytania nie ma łatwej odpowiedzi, ale warto je zadać myśląc o wizji naszych współczesnych i przyszłych miast. Miasto nie jest bowiem li tylko „kamienną pustynią”, ale jest miejscem w którym żyjemy i w którym chcielibyśmy czuć się dobrze, bezpieczni i wolni – jak w domu.



Il. 1. Znak drogowy w centrum Lizbony.  
(fot. Barbara Głyda-Żydek, 2011)





## Joanna Winnicka-Gburek

Adiunkt w Zakładzie Edukacji Kulturalnej na Wydziale Etnologii i Nauk o Edukacji (Uniwersytet Śląski). Zainteresowania naukowe koncentrują się wokół problemów etycznej krytyki artystycznej, estetyki i historii sztuki najnowszej.

### Przemoc sztuki w przestrzeni publicznej – nieunikniony konflikt czy erozja wspólnoty?

Przyjrzyjmy się dwóm wypowiedziom filozofów reprezentujących odmienne, żeby nie powiedzieć – skrajne – stanowiska metafizyczne.

„Chciałbym objąć tym terminem (epifania – przypis JWG) wyobrażenie dzieła sztuki jako *locus* manifestacji, która sygnalizuje nam obecność czegoś, co jest w inny sposób niedostępne, a co posiada najwyższe moralne i duchowe znaczenie.”<sup>1</sup>

„Znaczenie estetyczności polega nie tylko na jej zdolności bycia krytycznym narzędziem służącym do zgłębiania społecznych praktyk, ale także spełniania roli drogowskazu wytyczającego kierunek społecznej poprawy.”<sup>2</sup>

---

<sup>1</sup> Ch. Taylor, *Źródła podmiotowości*, tłum. zbiorowe, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 2001, s. 772.

<sup>2</sup> A. Berleant, *Wrażliwość i zmysły. Estetyczna przemiana świata człowieka*, tłum. S. Stankiewicz, Universitas, Kraków 2011, s. 209.

Zarówno Charles Taylor, jeden z najwybitniejszych filozofów współczesnych, jak i Arnold Berleant, rozwijający myśl Johna Deweya w swej koncepcji estetyki społecznej, nazywający doświadczenie estetyczne doświadczeniem percepcyjnym i odwołujący się do pierwotnych doświadczeń człowieka – przypisują sztuce, każdy na swój sposób funkcję pomnażania dobra. Czy można mówić o sztuce będącej „drogowskazem” i jednocześnie formą przemocy?

## Przemoc sztuki publicznej a przemoc

Chyba najlepiej scharakteryzował przemoc symboliczną Pierre Bourdieu. Miała to być według niego presja tej lepiej urodzonej i lepiej wykształconej grupy społeczeństwa, która mając dostęp do wartościowych dzieł kultury, uzurpuje sobie sprawowanie władzy nad tymi, którzy nie mieli dostępu do kultury wysokiej. Nie chodzi tu o władzę w potocznym rozumieniu tego słowa, ale o prawo do narzucania innym swojej hierarchii wartości, definicji i znaczeń, a więc także prawomocnych sposobów uprawiania twórczości artystycznej. Pole artystyczne, czy też świat sztuki, jest polem walki o dominację i rywalizacji o kulturową prawomocność. Podstawową tezę teorii przemocy symbolicznej Bourdieu sformułował w sposób następujący: „Każda władza o przemocy symbolicznej, to znaczy każda władza, której udaje się narzucić znaczenia, i to narzucić je jako uprawnione, ukrywając układy sił leżące u podstaw jej mocy, dorzuca do owych układów sił swoją własną moc, to znaczy moc czysto symboliczną”.<sup>3</sup> Z dzisiejszego punktu widzenia krytycy artystyczni i inni – stosując terminologię Bourdieu – „agencji” dominującej kultury, postępują w sposób potwierdzający diagnozy francuskiego socjologa. Czy przypadkiem nie jest tak, że przemoc symboliczna sztuki „zniewalając” w sferze wartości, symbolicznymi środkami może w niektórych przypadkach wzmacniać przemoc realną?

---

<sup>3</sup> P. Bourdieu, J.-C. Passeron, *Reprodukcja*, tłum. E. Neyman, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 2006, s. 73.

Znany amerykański teoretyk i historyk sztuki T. S. Mitchell w *The Violence of Public Art* opisał mechanizmy rządzące zjawiskiem polityczności sztuki w przestrzeni publicznej. Każde dzieło sztuki, umieszczone w sferze publicznej jest polityczne – to główna jego teza. Sztuka, która wchodzi do sfery publicznej „musi się liczyć” z tym, że zostanie odebrana jako prowokacja lub przemoc. Artysta musi się w tej sytuacji liczyć również z często spotykaną „odpowiedzią” publiczności, polegającą na przykład na aktach zniszczenia nazywanych wandalizmem.

Autor proponuje nam rozróżnienie trzech głównych form przemocy, które stosowane są w sztuce. Zjawisko to ma miejsce gdy dzieło sztuki 1) jest samo aktem przemocy na odbiorcach lub celem przemocy (akty wandalizmu, celowego zniszczenia); 2) używane jest jako oręż przemocy (w służbie ideologii lub środek do przymusowej reorganizacji przestrzeni publicznej); 3) reprezentuje przemoc (realistyczna imitacja aktu represji, albo pomnik jako dokument minionej przemocy).<sup>4</sup> Utopijny ideał sfery publicznej, do której mógłby należeć każdy człowiek – pisze Mitchell w duchu Pierre’a Bourdieu – jest nieprawdziwy, bo oczywistym jest fakt restrykcyjnego wykluczenia z tej sfery osób nieposiadających pożądanych cech i kompetencji.

Niewątpliwie zasługą Mitchella jest zwrócenie uwagi na to, że obecnie właściwie wszystko co dotyczy sztuki dzieje się w sferze publicznej. Do nie tak dawna potencjalne skandale i konflikty miały wymiar tylko świata sztuki, ograniczonego do zamkniętych przestrzeni galerii, muzeów, prywatnych kolekcji – dziś dzięki mediom, które nadają każdemu wydarzeniu artystycznemu rozgłos niespotykany na taką skalę w przeszłości, każda sztuka staje się właściwie sztuką publiczną; sytuacja zmieniła się diametralnie. Zjawisko przemocy symbolicznej zostało zdiagnozowane jako coś normalnego dla współczesnej sztuki. „Bitwa przeniosła się do wnętrza muzeów i szkół artystycznych. Prywatność miejsca wystawy nie stanowi już ochrony dla sztuki, która dokonuje symbolicznej przemocy w stosunku do szanowanych osób publicz-

<sup>4</sup> W.J.T. Mitchell, *The Violence of Public Art. Do the Right Thing*, „Critical Inquiry” 1990, nr 16, s. 889.

nych, takich jak zmarły burmistrz Chicago lub w stosunku do publicznych emblematów i obrazów takich jak amerykańska flaga lub chrześcijański krzyż.”<sup>5</sup> Mitchell odnosi się tu do dwóch budzących kontrowersje wydarzeń w School of the Art Institute of Chicago (SAIC), które miały miejsce w latach A) 1988 i B) 1989 oraz do słynnej pracy C) Andresa Serrano *Piss Christ* z roku 1987.

Czy warto sięgać do tych, wydawałoby się, już bardzo odległych w czasie, amerykańskich przykładów przemocy sztuki w sferze publicznej? Przypomnienie tamtych wydarzeń pokazuje wyraźnie, że bulwersujące wtedy tematy, poruszane przez artystów, stanowią ciągle aktualny model europejskiego i polskiego „konfliktu” – dla jednych będącego kandydatem do rozbrojenia, dla drugich, wręcz przeciwnie – konstytucją demokracji radykalnej, w owym konflikcie upatrującej swój fundament założycielski.

Próba rekonstrukcji:

A) W maju 1988 roku, jeden ze studentów SAIC namalował obraz pod tytułem *Mirth & Girth* (nawiązującym do nazwy organizacji gejowskiej). Na płótnie został przedstawiony czarnoskóry, otyły mężczyzna, ubrany w damską bieliznę. Publiczność rozpoznała w wizerunku mężczyzny zmarłego kilka miesięcy wcześniej, pierwszego w historii USA czarnoskórego burmistrza Chicago, Harolda Washingtona. Obraz został „aresztowany” przez grupę radnych, czyli usunięty przemocą z przestrzeni publicznej. Czynności procesowe, w których padały oskarżenia o naruszenie wizerunku powszechnie szanowanej, zmarłej osoby oraz roszczenia o zadośćuczynienie w związku z wykroczeniem przeciwko swobodzie wypowiedzi artystycznej trwały 6 lat, przyczyniając się do coraz większej popularności młodego malarza i jego „dzieła sztuki”. W ich wyniku student otrzymał odszkodowanie za zniszczenia pracy, powstałe w czasie usuwania jej z galerii uniwersyteckiej, a dziekan artystycznej szkoły obiecał, że obraz będący przedmiotem sporu nie będzie ani wystawiany w galeriach, ani wystawiony na sprzedaż.

---

<sup>5</sup> Tamże, s. 883.

Tyle mówi, przedstawiony w skrócie, fakt zaistniały przed ćwierćwieczem. Ale to nie koniec tej historii. Historia obrazu i jego liczne reprodukcje dostępne są w internecie.<sup>6</sup> Jest to doskonały przykład rozszerzonej w nieskończoność sfery publicznej. Harold Washington na zawsze pozostanie zapamiętany jako „temat” szyderczego wygłupu, a nazwisko owego studenta-artysty, Davida Nelsona, łączone jest do dziś tylko z tą sytuacją sprzed lat.

B) W lutym 1989 roku, student tej samej artystycznej szkoły w Chicago, Scott Tyler wykonał instalację pod tytułem *What is the Proper Way to Display a U.S. Flag?* (Jaki jest najlepszy sposób eksponowania Flagi Stanów Zjednoczonych?). Instalacja składała się z flagi rozłożonej na podłodze, małego podium i leżącej na nim książki, w której widzowie mieli zapisywać swoje uwagi na temat ekspozycji. Zamysł krytyczny polegał na takim ustawieniu elementów, aby widzowie w celu dokonania wpisu musieli stąpać po fladze.

Konflikt został wywołany. Przeciwno opowiadali się między innymi weterani wojenni, a szkole, pod presją opinii publicznej, cofnięte zostały federalne dotowania. Tego typu artystyczne eksperymenty z symbolami narodowymi, takimi jak flaga czy godło, znane są z polskiej sceny artystycznej, czy też polskiej sfery publicznej, ponieważ konflikt nie zawsze jest prowokowany przez artystów, ale również przez inne wpływowe grupy nacisku np. polityków czy przedstawicieli mediów.

C) Trzeci przywołany przez Mitchella przykład - dyskusje wokół *Piss Christ* Serrano – jest również ciągle aktualny. Spory wokół interpretacji trwają nieprzerwanie do dzisiaj, tym bardziej, że dzieła sztuki, obierające sobie krzyż jako temat działań, pojawiają się co jakiś czas na artystycznej scenie (czyli już w rozszerzonej przestrzeni publicznej) i wtedy krytycy często odwołują się do fotografii Serrano. Spośród

---

<sup>6</sup> Opisała je Wikipedia, szerokie komentarze pojawiają się na portalach czarnoskórych obywateli amerykańskich, ostatnio obraz został znów omówiony i reprodukowany w związku z wystawą rosyjskiego malarza Konstantina Altunina (Petersburg, sierpień 2013), który namalował aktualnych prezydenta i premiera Rosji w damskiej bieliźnie. W wyniku interwencji władz malarz był zmuszony poprosić o azyl we Francji.

wielu kontrowersyjnych sposobów, na które współcześni artyści wykorzystują symbol krzyża, poza sztuką sakralną (przeznaczoną do przestrzeni kultu) i religijną w ścisłym sensie (tworzoną z inspiracji religijnych), można wymienić dwa spotykane najczęściej.

Jednym z nich jest wykorzystywanie symboliki związanej z Pasją w celu porównania ukrzyżowania Chrystusa z cierpieniem współczesnego człowieka. „Wszyscy jesteśmy Chrystusami”- zdają się mówić artyści. Mamy tu do czynienia, jak pisze Renata Rogozińska, z „nadmierną hominizacją przedstawięń religijnych”, „identyfikacją męki Jezusa z dramatycznym losem świata”, a w związku z tym z „nadmierną sakralizacją życia”.<sup>7</sup> Często wyobrażenia w sposób czytelny nawiązujące od symbolu ukrzyżowania, inspirowane są wojennym ludobójstwem, kataklizmami lub „tylko” indywidualnymi, egzystencjalnymi zmaganiem artystów. Przykładem tych tendencji może być reprodukowany tu obiekt *Męczennik*, 2007, duetu Guerra de la Paz, który można było obejrzeć w ramach wystawy *In God we Trust* w 2013 r. w Warszawie.

Drugi, popularny sposób reprezentować mogą działania „wywrotowe”, czyli takie, gdzie artysta deklaruje intencje skrajnie przeciwne do odczuć religijnego odbiorcy. Serrano sugerując w komentarzu autorskim umieszczenie krzyża w moczu, nie miał na celu profanacji i prowokacji, ale chciał sprzeciwić się powszechnej sekularyzacji i lekceważeniu najważniejszego przesłania chrześcijaństwa. Stwierdził również, że jego prace artystyczne wynikają z nieuporządkowanych uczuć wobec wychowania katolickiego, które otrzymał w dzieciństwie i pomagają mu przedefiniować i spersonalizować związek z Bogiem. Sztuka jest dla niego obowiązkiem moralnym i duchowym, nie akceptuje wszelkiego pozoru i przemawia bezpośrednio do duszy.<sup>8</sup>

Natomiast Dorota Nieznalska o swojej realizacji z 2001 roku powiedziała – *Pasja* w żaden sposób nie była związana z religią czy wiarą, a dotyczyła wyłącznie obecnej w naszej kulturze namiętności do uzbra-

---

<sup>7</sup> R. Rogozińska, *Inspiracje pasyjne w sztuce polskiej w latach 1970-1999*, Księgarnia Świętego Wojciecha, Poznań, 2002, s. 182.

<sup>8</sup> L. Lippard, *Andres Serrano: The Spirit and the Letter*, „Art in America”, 1990, april, s. 239.

jania męskości w mięśnie podczas uporczywych ćwiczeń w siłowniach, została błędnie potraktowana jako atak na największe świętości.<sup>9</sup> (Przy okazji tej prezentacji i precedensowego skazania artystki prawomocnym wyrokiem sądu za obrazę uczuć religijnych, na nowo rozgorzała prawniczka dyskusja o tym, czy działania artystyczne powinny zostać objęte kontratypem, to znaczy czy ich artystyczność powinna zostać potraktowana jako okoliczność wyłączająca karną bezprawność czynu?).

Spektakularnym wydarzeniem artystycznym, doskonale wpisującym się w konflikt w przestrzeni publicznej, jest pokazanie pracy Grzegorza Markiewicza *Adoracja* (po dwudziestu latach od powstania), na wystawie *British British Polish Polish* w CSW Zamek Ujazdowski w Warszawie w 2013 roku.<sup>10</sup> „Świadomie subwersywne wykorzystywanie ikonografii chrześcijańskiej pojawia się w akcie męskim w sztuce krytycznej lat 90. w celu podważenia tradycyjnej i konserwatywnej polityki obyczajowej i wizualnej, wspieranej przez Kościół katolicki w Polsce po 1989 roku. (...) Najciekawszy pod względem radykalnej seksualizacji ciała Chrystusa jest film Jacka Markiewicza z 1993 roku, pokazywany pod tytułem „Bez tytułu” lub „Adoracja”. Nagi artysta pięci leżący krucyfiks pochodzący z kolekcji średniowiecznej Muzeum Narodowego w Warszawie. (...) Tego typu prace wywołują kontrowersje i dyskusje wokół sztuki współczesnej, kryje się jednak za nimi coś więcej niż prosta prowokacja lub współczesna polityka obyczajowa. Jest to pisanie poprzez sztukę alternatywnej historii wyobraźni religijnej. Artystki i artyści wyczuwają perwersyjne zakamarki chrześcijańskiej tradycji, teksty i wizerunki

<sup>9</sup> M. Kowalczyk, *Profanacje, detronizacje, odwrócenia – karnawalizacja chrześcijańskiego sacrum w sztuce współczesnej*, [w:] A. Radomski, R. Bomba (red.), *Granicz w kulturze*, Wydawnictwo Portalu Wiedza i Edukacja, Lublin, 2010, s. 136.

<sup>10</sup> Kuratorzy zestawili sztukę lat 90. i pierwszej dekady XXI w. Polski i Wielkiej Brytanii. Jeśli chodzi o sztukę angielską punktem odniesienia była wystawa „Freeze” w Londyńskich dokach w 1988 r. zorganizowana przez ówczesnego studenta Goldsmiths College Damiana Hirsta oraz jego koleżanki i kolegów, co stanowiło początek zjawiska, nazywanego później Young British Artists. W Polsce równoległym wydarzeniem w początkach lat 90-tych była działalność grupy studentów Wydziału Rzeźby warszawskiej ASP z pracowni prof. Grzegorza Kowalskiego, do której należeli między innymi Katarzyna Kozyra, Jacek Markiewicz, Jacek Adamas, Paweł Althamer.

heretyckie, mistyczne, apokryficzne, w których radykalne akty ucieleśnienia służyły teologicznym celom lub religijnej ekstazie<sup>11</sup> – pisze znany teoretyk sztuki w krytycznym tekście. Trudno jednak zaliczyć sytuację, która miała miejsce w trakcie trwania wystawy pod gmachem i wewnątrz gmachu CSW do „kontrowersji i dyskusji”. Był to czynny protest, manifestacja obrażonych, rozjuszonych ludzi, których można by nazwać „obrońcami krzyża”, które to określenie zyskało sobie trwałe miejsce w polskiej najnowszej historii sporów i czasem wręcz czynnej walki w przestrzeni publicznej. Stacje telewizyjne relacjonowały zajścia, a w prasie codziennej i poświęconej sztuce ukazywały się komentarze o wydźwięku uzależnionym od opcji światopoglądowej autorów. Konflikt wywołany przez ponowną prezentację zapomnianego dzieła i nagłośnienie sprawy w mediach, doprowadził do symbolicznego usunięcia pracy z wystawy, a minister kultury odmówił finansowania artystycznego przedsięwzięcia.

Porównanie historii wszystkich omówionych powyżej sytuacji, będących tylko wybranymi przykładami spośród wielu, potwierdza, że sztuka, nazwijmy ją poawangardową, wchodząc do przestrzeni publicznej rodziła i w dalszym ciągu prowokuje konflikty.

## Polityka, sfera publiczna i wspólnota

Od dawna diagnozuje się we współczesnym społeczeństwie liberalnym doświadczenie rozpadu wszelkiej wspólnotowości, atomizację społeczeństwa, powszechny brak troski o wspólne sprawy. Sytuacja ta jest głównym powodem krytyki współczesnego liberalizmu z co najmniej trzech pozycji – konserwatyizmu, programu komunitariańskiego<sup>12</sup> i rady-

---

<sup>11</sup> P. Leszkowicz, *Jacek Markiewicz i akt chrześcijański*, „Obieg”, <http://www.obieg.pl/felieton/30503> (19.11.2013). Por. tegoż autora: *Nagi mężczyzna. Akt męski w sztuce polskiej po 1945*, Wydawnictwo Naukowe UAM, Poznań 2012, s. 58-67.

<sup>12</sup> Komunitarianizm jest nurtem we współczesnej filozofii polityki, w którym podstawową kategorią jest wspólnota. Podkreśla się jej wagę w społecznym życiu człowieka. Najbardziej znani komunitarianie to Amitai Etzioni, Charles Taylor, Michael Walzer, Alasdair MacIntyre, Robert Putnam, Robert Bellah, Michael Sandel, Patrick Hunout .



kalnej lewicy. Kategorią, która jest krytykowana najbardziej jest skrajny indywidualizm i rzekomo gwarantowana przez liberalizm wolność jednostki, oferująca równe prawa w przestrzeni publicznej. Ograniczając teraz rozważania do koncepcji krytycznych, wymienionych jako dwie ostatnie – komunitarianizmu i demokracji radykalnej – spróbujemy zastanowić się jak te dwa odmienne sposoby rozwiązywania konfliktów w przestrzeni publicznej determinują myślenie o roli sztuki w tej przestrzeni.

Polityka, zdaniem Arystotelesa, jest sztuką rządzenia państwem, której celem jest dobro wspólne: „Celem państwa jest zatem szczęśliwe życie, a reszta to środki do tego celu wiodące. Państwo zaś jest w s p ó ł - n o t ą rodów i miejscowości dla doskonałego i samowystarczającego bytowania. To znów polega, jak powiedziałem, na życiu szczęśliwym i pięknym. Trzeba tedy przyjąć, że wspólnota państwowa ma na celu nie współżycie, lecz piękne uczynki (podkr. JWG).”<sup>13</sup> Dalej filozof dopowiada, że „Państwo zaś jest pewną wspólnotą równych, mającą na celu możliwie doskonałe życie.”<sup>14</sup>

We współczesnej refleksji filozoficznej o polityce niewiele się zmieniło i za główne zadanie polityki uważa się budowanie i zachowanie jedności społeczeństw/grup ludzkich, złożonych z różniących się od siebie jednostek. W różnych koncepcjach polityki, z których za najważniejsze uznaje się sformułowane przez Thomasa Hobbesa, Carla von Clausewitza, Carla Schmitta i Hannah Arendt, przedstawia się natomiast różne kategorie wiodące, wokół których budowane są te koncepcje. Dla rozważań dotyczących związków sztuki i polityki ważne jest szczególnie rozumienie miejsca polityki wśród innych sfer ludzkiej

<sup>13</sup> Arystoteles, *Polityka*, tłum. L. Piotrowicz, [w:] Tegoż, *Dzieła wszystkie*, t. I, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 2003, s. 66.

<sup>14</sup> Tamże, s. 170. Na marginesie wypada odnotować, że w politycznej koncepcji arystotelesowskiego państwa, nie znalazło się miejsce dla artystów. Dla swego istnienia państwo potrzebuje jedynie rolników, rzemieślników, sił zbrojnych, zasobów pieniężnych, kapłanów w celu wypełniania i propagowania służby Bożej oraz tych, którzy orzekają o tym co sprawiedliwe i pożyteczne. Do spełnienia duchowych potrzeb społeczeństwa wystarczy religia i jej kapłani.

aktywności oraz akceptowane sposoby „niwelowania” różnic i stopień akceptacji inności wśród „aktorów życia społecznego”. Polityka jest procesem interakcji społecznej, którego podstawą jest uznanie różnic między ludźmi za element konstytutywny świata społecznego. Różnice te są aprobowane i akceptowany jest zakaz dążenia do ich eliminacji. To „polityczne udomowienie różnicy” ma swe źródło w uznaniu równej ważności moralnej wszystkich członków wspólnoty politycznej.<sup>15</sup> Celem polityki jest więc dobro wszystkich członków wspólnoty. Nie wszyscy jednak rozumieją dobro w ten sam sposób. To rodzi konflikty prowadzące często do wojen. Polityka jest zatem sposobem przewyższania konfliktów między ludźmi, czyli przymuszaniem ich do podporządkowania się ideom i programom zapewniającym wymaganą jakość współżycia, nie przy użyciu przemocy fizycznej, a symbolicznej.

W życiu człowieka istnieją cztery sfery, w których realizuje różne aktywności. Pierwsza, najszersza sfera to sfera społeczna. Człowiek realizuje się w stosunku do grupy, wspólnoty do której należy, czy chce, czy też nie. Sfera druga, publiczna, obejmuje te aspekty naszego życia, które podlegają publicznemu ujawnieniu. Sfera trzecia, prywatna, jest obszarem naszych działań, które nie podlegają publicznemu ujawnieniu; wreszcie sfera intymna, obejmująca te aspekty naszego życia, których nie ujawniamy nawet w sferze prywatnej.

Interesująca nas teraz sfera publiczna, jest zatem wspólną przestrzenią, gdzie nie tylko zostają ujawnione różne aspekty naszego życia, ale rozważane są ważne dla społeczności sprawy i gdzie można dojść do porozumienia w sprawie rozwiązywania ważnych dla wspólnoty problemów. „Sfera publiczna jest centralnym elementem współczesnego społeczeństwa – stwierdza Charles Taylor – do tego stopnia, że wszędzie tam gdzie została faktycznie zniszczona albo poddana kontroli, trzeba ją sfabrykować”.<sup>16</sup> Potrzebą społeczną jest samoakcep-

---

<sup>15</sup> A. Chmielewski, *Polityka i etyka Alasdaira MacIntyre’a*, [w:] A. MacIntyre, *Etyka i polityka*, tłum. zbiorowe, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 2009, s. 34.

<sup>16</sup> Ch. Taylor, *Polityka liberalna a sfera publiczna*, [w:] K. Michalski (red.), *Spoleczeństwo liberalne*, Wydawnictwo Znak, Kraków 1996, s. 22.

tacja siebie jako człowieka wolnego i samorządnego, a więc mającego prawo do uczestniczenia w debacie publicznej, dotyczącej własnej przyszłości, do wyrażania własnej opinii na temat ważnych dla siebie spraw. Dlatego też w państwach totalitarnych obserwujemy zjawisko sztucznego fabrykowania przestrzeni publicznej (reżyserowane debaty, przymusowe „spontaniczne” demonstracje itd.) Rodzi się pytanie, czy we współczesnych państwach demokratycznych możliwa jest naprawdę niekontrolowana i niepodlegająca manipulacji publiczna dyskusja? Taylor wymienia jako potencjalne czynniki zagrożenia: zależności finansowe, niejawne naciski władzy oraz, co ważne, specyficzny charakter niektórych mediów, który uniemożliwia otwartą i wielostronną wymianę poglądów, która jest warunkiem kształtowania się opinii publicznej.

W przestrzeni publicznej bowiem, rodzi się opinia publiczna, którą trzeba odróżnić od opinii powszechnej. Opinia powszechna jest sądem na temat rzeczywistości, który podziela całe społeczeństwo albo nawet cała ludzkość. Przyjmowana jest w sposób bezrefleksyjny przez każde kolejne pokolenie, bez pośrednictwa dyskusji i krytyki.

„Opinia publiczna natomiast ma 1) być rezultatem refleksji, 2) wyłaniać się w wyniku dyskusji, 3) odzwierciedlać czynnie wypracowany consensus.”<sup>17</sup> Na podkreślenie zasługuje tu dynamiczny charakter tej kategorii, krytycyzm i zrodzona w swobodnej dyskusji zgoda co do zjawiska, którego dotyczy. Niezbywalnym warunkiem dla procesu powstawania opinii publicznej jest apolityczność sfery publicznej. Sfera publiczna nie może być dozorowana przez polityków bo jest usytuowana poza sferą władzy, natomiast obowiązkiem moralnym władzy jest branie pod uwagę opinii publicznej.

Obok apolityczności, warunkiem konstytucyjnym przestrzeni publicznej jest jej świeckość. Fakt bezpowrotnego końca epoki, w której władza polityczna i cała organizacja społeczeństwa była podporządkowana wierze, jest niezaprzeczalny. Taylor słusznie dowodzi, że nie oznacza to końca religii osobistej. Wręcz przeciwnie, fakt sekulary-

---

<sup>17</sup> Tamże, s. 24.

zacji przestrzeni publicznej, czyli w tym rozumieniu uwolnienie jej od zewnętrznej, religijnej organizacji, stwarza zupełnie nowe możliwości zaistnienia religii, a więc i sztuki powstającej z religijnej inspiracji w tejże przestrzeni. Filozof uważa, że „Nowoczesność jest świecka, lecz nie w często stosowanym, luźnym znaczeniu tego słowa, które oznacza nieobecność religii. Świeckość wyraża się w tym, że religia zajmuje inne miejsce w porządku, zgodnie z koncepcją, wedle której wszelkie działania społeczne odbywa się w czasie świeckim.”<sup>18</sup> Chodzi tu o to, że wszystkie wspomniane wydarzenia i charakterystyczne dla przestrzeni publicznej rozwiązywanie problemów, istnieją tylko w jednym wymiarze czasowym (doczesnym) i są związane przyczynowo z innymi wydarzeniami tego samego rodzaju. Sfera publiczna i opinia publiczna scharakteryzowane w powyższy sposób są niezbywalnymi elementami wspólnoty, będącej podstawową kategorią dla tego myślenia o społeczeństwie i jego dobru.

Wszyscy ludzie są umieszczeni we wspólnotach i poza nimi nie są w stanie siebie zrozumieć ani zyskać swej tożsamości. Wspólnotę charakteryzują najlepiej dwie cechy – wspólne praktyki porządkujące postępowanie, które można porównać do reguł gry, oraz odwołanie do tradycji pojmowanej jako pamięć, opowieści „o historii wirtuozów praktyki.”<sup>19</sup> Na terenie wspólnoty można i powinno się dążyć do powszechnego dobra, z zaangażowaniem i nadzieją na jego osiągnięcie. Służy temu debata publiczna, w której wszystkim uczestnikom chodzi o wspólne dobro. Zdaniem MacIntyre’a w pewnych przypadkach może zaistnieć sytuacja konieczności pozbawienia kogoś głosu w tej debacie, jak pisze „Nie jest to kwestia stłumienia pewnego punktu widzenia w ramach debaty. Jest to kwestia wykluczenia kogoś z debaty. W takim przypadku przedmiot lub sposób wypowiedzi – lub też jedno i drugie – są uznawane za powód do dyskwalifikacji mówcy, jako uczestnika debaty.

---

<sup>18</sup> Ch. Taylor, *Nowoczesne imaginaria społeczne*, tłum. A. Puchejda, Wydawnictwo Znak, K. Szymaniak, Kraków 2010, s. 259.

<sup>19</sup> P. Śpiewak, *Poszukiwanie wspólnot*, [w:] P. Śpiewak (red.), *Komunitarianie. Wybór tekstów*, Fundacja Aletheia, Warszawa 2004, s. 9.

To, co powiedział, lub jak to powiedział, zniszczyło jego konwersacyjną pozycję. Taka wypowiedź nie może być tolerowana.”<sup>20</sup> Pozostawmy kwestię tego, jakie konkretnie zachowania ma na myśli amerykański filozof, koncentrując się na samym fakcie dopuszczenia możliwości zrezygnowania z czyjegoś głosu w debacie, w imię dobra wspólnoty. Powodem takim mógłby stać się zacytnie nieusuwalnego, destrukcyjnego, w jakimś konkretnym przypadku – konfliktu.

## Agonizm zamiast wspólnoty

Rosalyn Deutsche w *Agorafobii*, tekście o funkcjonowaniu sztuki w przestrzeni publicznej<sup>21</sup>, nawiązuje do ustaleń teoretyków demokracji radykalnej – Claude’a Leforta, Chantal Mouffe czy Ernesto Laclau. W świetle ich rozważań jedność i dostępność przestrzeni publicznej to utopia. Przestrzeń publiczna nie tylko jest miejscem stałych konfliktów, ale jest produktem konfliktu. Mouffe pisze: „Na pewno liberalizm wymaga krytyki, o tyle, o ile w swych racjonalistycznych i indywidualistycznych sformułowaniach nie jest w stanie zaakceptować zarówno niemożności wykorzenia antagonizmu, jak i całkowitego racjonalnego pojednania społeczeństwa. (...) Debata demokratyczna nie jest deliberacją nakierowaną na osiągnięcie jedyne racjonalnego rozwiązania możliwego do zaakceptowania przez wszystkich, ale konfrontacją między przeciwnikami. W rzeczy samej kategoria przeciwnika jest kluczowa dla redefiniowania liberalnej demokracji w taki sposób, że nie neguje ona polityczności w jej antagonistycznym wymiarze. Przeciwnik jest w pewnym sensie wrogiem, ale wrogiem uznanym, z którym można znaleźć wspólny grunt. Przeciwnicy walczą ze sobą, ale nie podają w wątpliwość legitymizacji swych pozycji. Podzielają oni przywiązanie do etyczno-politycznych zasad liberalnej demokracji. Różnią się jednak w określaniu ich znaczenia i form zastosowania, a taki spór nie może być rozwiązany

<sup>20</sup> A. MacIntyre, *Etyka i polityka*, A. Chmielewski (red.), Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 2009, s. 294.

<sup>21</sup> R. Deutsche, *Agorafobia*, tłum. P. Leszkowicz, „Artium Quaestiones”, 2002, XIII.

poprzez racjonalną argumentację. Pojmowana w ten sposób liberalno-demokratyczna polityka może być widziana jako spójne, ale nigdy w pełni nie zrealizowane zadanie przekształcenia antagonistycznego potencjału obecnego w stosunkach międzyludzkich. Tworząc warunki do tego, by możliwy konflikt przyjął formę konfrontacji między przeciwnikami (agonizm), próbuje ona uniknąć frontalnej walki między wrogami (antagonizm)<sup>22</sup>.

Deutsche wskazuje na praktyki niedopuszczające do głosu grup zmarginalizowanych. Gdy cytowany przez autorkę *Agorafobii* postmodernistyczny krytyk, zastanawiając się nad publiczną funkcją sztuki za najważniejszą kwestię uznał pytanie o to „(...) kto definiuje sferę publiczną, manipuluje nią i z niej korzysta?”<sup>23</sup>, musimy przyznać, że pytanie które stawia ma charakter uniwersalny, obowiązujący i decydujący nie tylko dla teoretycznych dyskusji o sztuce i przestrzeni publicznej, ale dla artystycznej praktyki i krytyki. Pytanie to można sformułować również inaczej: kto dokonuje przemocy i na kim? – przyjmując, że opresja to marginalizowanie określonych grup społecznych w celu podkreślenia uprzywilejowania opresora.

Zarys estetyki politycznej, będącej w opozycji do Charlesa Taylora rozumienia związków tego, co estetyczne z tym, co etyczne, a w symbiozie z większością tez estetyki społecznej Arnolda Berleanta przedstawił ostatnio Adam Chmielewski. Oto główne jego założenia:

A) Estetyka jest dyscypliną polityczną. Sztuka ma potencjał krytyczny i sprawczy w przekształcaniu rzeczywistości: „(...) bardzo łatwo można wykazać, że nawet ograniczone pojmowanie zakresu estetyki jako badania dzieł sztuki ma ważki wymiar polityczny, albowiem treścią

---

<sup>22</sup> Ch. Mouffe, *Introduction: Schmitt's Challenge*, [w:] Ch. Mouffe (red.), *The Challenge of Carl Schmitt*, Verso, London – New York 1999, s. 4, cyt. za: L. Koczanowicz, *Antagonizm, agonizm i radykalna demokracja. Koncepcja polityki Chantal Mouffe*, [w:] Ch. Mouffe, *Paradoks demokracji*, Wydawnictwo Naukowe Dolnośląskiej Szkoły Wyższej Edukacji TWP, Wrocław 2005, s. 14.

<sup>23</sup> C. Owens, *The Yen of Art*, [w:] H. Foster (red.), *Discussion in Contemporary Culture*, Bay Press, Seattle 1987, cyt. za: R. Deutsche, *Agorafobia*, tłum. P. Leszkowicz, [w:] *Perspektywy współczesnej historii sztuki. Antologia przekładów*, „Artium Quaestiones”, Poznań 2009, s. 609.

sztuki nie jest sama rzeczywistość lecz jej przedstawienie. W obszarze wyobrażeń zawartych w dziele sztuki obowiązywanie zasad i zakazów reglamentujących rzeczywistość ulega zawieszeniu. Sztuka jest zaproszeniem do wyobrażenia sobie innej rzeczywistości, a więc do krytyki i do przekształcenia istniejącej.”<sup>24</sup>

B) Sztuka walczy o wolność i dlatego jest represjonowana: „Dlatego nic nie podlega silniejszym represjom niż ucieleśnione w sztuce swobodne wyobrażenia ludzkiego ducha, który zdołał przełamać własną agorafobię i okazał się na tyle śmiały aby pokazać, że inny świat jest możliwy. (...) sztuka zawsze była i pozostaje sferą walki ze skrępowaniem wewnętrznym. Jest ona jednakże nade wszystko walką ze skrępowaniem zewnętrznym, przybierającym postać zmiennego, lecz nieodmiennie represyjnego kanonu tego, co estetyczne – polityczne – dopuszczalne. Na płaszczyźnie zbiorowości jest sferą zmagania o wolność, a zarazem przedmiotem nieustannego krępowania więzami politycznymi.”<sup>25</sup>

C) Artystyczny, wolny duch jest odważny i potrafi pokonać irracjonalny lęk przed otwartą przestrzenią, który autor nazywa agorafobią, czyli niechęcią do aktywności w przestrzeni publicznej, której pierwowzorem ma być grecka agora, miejsce gdzie toczyło się życie polityczne i religijne starożytnego miasta.

Jeśli jednak weźmiemy pod uwagę, że autor odwołuje się do wpływowego eseju Deutsche, musimy przyjąć, że akceptuje główną, zawartą tam tezę o konflikcie wpisanym z definicji w przestrzeń publiczną.

---

<sup>24</sup> A. Chmielewski, *Cząstki w przestrzeni: Charles Taylor i estetyka polityczna*, [w:] Ch. Grabowski, J. P. Hudzik, J. Kłós (red.), *Charlesa Taylora wizja nowoczesności. Rekonstrukcje i interpretacje*, Oficyna Wydawnicza ŁOŚGRAF, Warszawa 2012, s. 50.

<sup>25</sup> Tamże, s. 51.

## Dwa łuki w przestrzeniach

Powróćmy na koniec do konkretnych działań artystycznych, umieszczonych tym razem nie w „medialnie rozszerzonej” – jak ją nazwałam – lecz w tradycyjnej przestrzeni publicznej. Będziemy mieć do czynienia z co najmniej kilkoma niezbywalnymi elementami, do których należą: A) artystyczny zamysł i intencje, B) miejsce w przestrzeni C) reakcja odbiorców.

Mitchell, w *The Violence of Public Art* przypomina kontrowersje, jakie wzbudziła jedna z pierwszych prezentacji sztuki publicznej – rzeźba Richarda Serra (*Tilted Arc*, 1981) umieszczona na Federal Plaza w Nowym Jorku. Sporych rozmiarów (ok. 36m x 3,6m) rzeźba w kształcie wygiętego łuku została wykonana na zamówienie rządowego programu, lecz po protestach, w których brali udział głównie urzędnicy administracji państwowej, pracujący w okolicznych biurach, została usunięta z miejsca swego pierwotnego przeznaczenia. Nastąpiło to, mimo protestów przedstawicieli świata sztuki, po trzydniowej konsultacji i debacie publicznej w 1985 r. i w wyniku głosowania członków GSA (General Services Administration), czyli niezależnej agencji rządu Stanów Zjednoczonych, powołanej (w 1949 roku) w celu pomocy i kontroli agencji federalnych. Protestował osobiście również autor budzącego emocje dzieła. Serra nie zgodził się na przeniesienie rzeźby w inne, wskazywane miejsce argumentując, że *Tilted Arc* jest dziełem typu *site-specific*, czyli było stworzone z myślą o funkcjonowaniu właśnie w tym, precyzyjnie określonym miejscu.<sup>26</sup> Instalacja nie miałaby sensu w innym miejscu, czyli tam gdzie nikomu by nie przeszkadzała, ponieważ była tworzona właśnie z intencją zakłócenia rutynowego i schematycznego wykorzystywania przestrzeni miejskiej przez jej użytkowników. W związku z tym praca została rozebrana.

---

<sup>26</sup> Prace *site-specific* często polegają na połączeniu elementów rzeźbiarskich z elementami krajobrazu, bądź architekturą. Zgodnie z definicją artystyczny projekt powinien być poprzedzony badaniami krajobrazu kulturowego czyli aspektów historycznych, środowiskowych, społecznych.



Drugi przykład to realizacja projektu *Tęcza* przez Julitę Wójcik. Dzieło artystki to metalowy łuk pokryty różnobarwnymi, sztucznymi kwiatami, układającymi się w sześciobarwny pas, tworząc znak tęczy. Historia związana z tym projektem zaczyna się w roku 2010, w Wigrach, gdzie „pokryty sztucznymi kwiatami łuk dotykał wzniesienia, na którym znajduje się zespół pokamedulski. Artystka wykorzystała uniwersalny symbol – obecności Boga, przymierza, mostu miłości, pokoju, miłosierdzia, nadziei, ale też – we współczesnym świecie – chociażby ruchów emancypacji mniejszości seksualnych.”<sup>27</sup> Wójcik podobną tęczę zrealizowała jesienią 2011 na placu przed Parlamentem Europejskim w ramach serii projektów artystycznych w przestrzeni publicznej Brukseli, zatytułowanej *Fossils and Gardens*, odbywającej się z okazji pierwszej polskiej prezydencji w Unii Europejskiej. W czerwcu 2012 roku *Tęcza* stała na Placu Zbawiciela w Warszawie.

Mimo że artystka przekonywała o swoich apolitycznych intencjach – „*Tęcza* pojawiła się w momencie organizacji wielu wydarzeń: 2 czerwca odbyła się Parada Równości, za chwilę będziemy mieć Boże Ciało, a zaraz potem – otwarcie Euro 2012. Ona pasuje niejako do wszystkich tych wydarzeń, co sprawia, że tym samym podkreśla moje główne założenie: żeby *Tęcza* nie była zaangażowana społecznie czy politycznie, aby była całkowicie wolna od jakichkolwiek narzuconych znaczeń. Po prostu – aby była piękna”<sup>28</sup> – obiekt jest już od kilku lat powodem konfliktów, których eskalacja w sferze artysta – publiczność – władze – przyjęła niespotykane dotąd rozmiary. Nie jest moim celem rekonstruowanie tu przebiegu kolejnych protestów, podpaleń, interwencji, oskarżeń o wandalizm i mocnych deklaracji władz miejskich o utrzymaniu konstrukcji „na zawsze”, tym bardziej, że sprawa ta

<sup>27</sup> K. Sienkiewicz, <http://culture.pl/pl/tworca/julita-wojcik> (08.06.2012).

<sup>28</sup> J. Wójcik, „*Tęcza*” *Julity Wójcik w Warszawie*, <http://culture.pl/pl/wydarzenie/tecza-julity-wojcik-w-warszawie> (14.09.2014).

jest opisana w mediach i dostępna zainteresowanym. Powróćmy natomiast do wymienionych wcześniej elementów sytuacji, która rodzi się w momencie umieszczenia dzieła sztuki w przestrzeni publicznej, tak jak to miało miejsce w obu ostatnio opisanych przykładach.

A) Intencje. Oboje artyści, tworząc duże instalacje miejskie, zakłócili przestrzeń publiczną. W przeciwieństwie do Serry, który deklarował wprost swe intencje, Wójcik wyraźnie broniła się przed zarzutami o chęć artystycznej prowokacji. Z kilku powodów *Tęcza* mogła prowokować. Samą kompozycję ograniczoną do sześciu kolorów, trudno interpretować inaczej niż „symbol dumy społeczności gejów i lesbijek”, którą w 1978 roku zaprojektował i wykonał Gilbert Baker z San Francisco. *Tęcza*, która pojawiła się na niebie po Potopie, a która była znakiem pojednania i przymierza – miała siedem kolorów.

B) Miejsce. W pierwszym przypadku, amerykański artysta projektował monumentalny łuk znając miejsce jego ustawienia. Dla drugiej realizacji, po zakończeniu prezentacji w Brukseli, trzeba było znaleźć jakieś inne miejsce. Został wybrany Plac Zbawiciela w Warszawie, biorący swą nazwę od parafialnego Kościoła Najświętszego Zbawiciela z początku ubiegłego wieku. Tak jak w przypadku *Tilted Arc*, po ponawiających się protestach, w tym kilkakrotnym podpaleniu *Tęczy*, podniosły się głosy o nieodbudowywaniu instalacji w dotychczasowym miejscu, ale przeniesienie jej na przykład w okolice ronda w dzielnicy Mokotów, które od 2011 r. nosi nazwę Ronda Unii Europejskiej. Wtedy prezentacja pracy, zamówionej w ramach europejskiego projektu i będącej pamiątką Polskiej prezydencji, byłaby w swej wymowie naturalną kontynuacją pierwotnej inspiracji. Ale w tym wypadku zadziałał mechanizm prac *site-specific*, bo Plac Zbawiciela nie został wybrany przypadkowo.

Ponieważ umieszczenie kontrowersyjnego symbolu w sąsiedztwie kościoła katolickiego i na placu o boskim imieniu, stanowiło nową „specyfikę” funkcjonowania dzieła, nie ma mowy o jego przeniesieniu. Jak mówi Rosalyn Deutsche „prace *site-specific* stają się częścią przestrzeni, w której się znajdują, właśnie za sprawą przekształcenia, jakie w niej powodują; przekształcenia – a może nawet odnowienia – poma-

gającego odbiorcy zrozumieć konflikty i niepewności, które zostały stłumione w trakcie tworzenia tych pozornie spójnych przestrzeni.”<sup>29</sup> W Nowym Jorku artysta „przegrał” bitwę o *przechylony łuk*, a *kolorowy łuk* w Warszawie, odbudowywany po kolejnych zniszczeniach, będzie długo „pomagał nam zrozumieć konflikty i niepewności”.

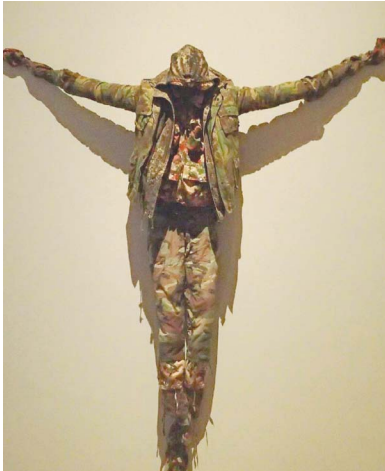
C) Sztuka publiczna, ze swej natury, może być kontrowersyjna, ponieważ w większości jej odbiorcy mają niewielką wiedzę o sztuce współczesnej i niewielką pulę doświadczenia w tym względzie, w przeciwieństwie do w pewien sposób wyselekcjonowanej grupy bywalców muzeów i galerii. Właśnie dlatego ci odbiorcy są podatni na wszelkie manipulacje ze strony krytyków i innych komentatorów, należących do grupy uprzywilejowanej. Jeśli jednak obiekty sztuki rodzą stały konflikt i są przyczyną frustracji dla jakiejś grupy społeczeństwa, wtedy problematyczna staje się rola sztuki i konkretnego dzieła. Tego typu konflikty rodzą nieufność i co najmniej obojętność, jeśli nie agresję, wobec całej współczesnej sztuki i umacniają przepaść jaka ją dzieli od szerokiej i często przypadkowej publiczności.

Gdy opinia publiczna na jakiś ważny temat jest podzielona, rodzi się konflikt. Kształtowanie się opinii w przestrzeni publicznej dotyczy również sztuki, jako jednego ze zjawisk ważnych dla człowieka. Sztuka może być przedmiotem debaty, może pomóc w krytycznej dyskusji lub ją zantagonizować. Przy akceptacji takiej natury sztuki współczesnej, ważne jest to, w jaki sposób myślimy o jej roli w życiu publicznym. Nie ma bowiem, tak jak w wielu kwestiach, jednego, obowiązującego stanowiska w tej sprawie. Możemy bowiem chcieć dążyć – z akcentem na zaimek „my” – do wspólnotowego dobra, lub raczej skłaniać się do tworzenia społeczności agonicznej. Nie można jednak wtedy zapominać, że żaden z tych wyborów nie jest neutralny i każdy z nich wymaga akceptacji konsekwencji, które w ich wyniku mogą się pojawić.

---

<sup>29</sup> R. Deutsche, *Evictions. Art. and Spatial Politics*, MIT Press, Cambridge 1996, s., 262, cyt. za: M. Szcześniak, *Spory o przestrzeń. Kilka uwag o uczestnictwie w konflikcie*, „Kultura popularna” 2012, nr 4 (34), s. 63.





Il. 1. Męczennik, 2007, Guerra de la Paz (Allain Guerra, Neraldo de la Paz). Tkanina, metal. Obiekt prezentowany w ramach wystawy In God we Trust, kurator Maria Brewińska, Zachęta Narodowa Galeria Sztuki, Warszawa, 06.09 - 11.11 2013. (fot. Antoni Gburek)



Il. 2. Tęcza, 2012, fot. Mateusz Opasiński, repozytorium wolnych multimediów z(wikimedia.org/wikipedia/commons/0/07/Tęcza\_na\_pl.\_Zbawiciela\_w\_Warszawie\_(remont)\_2).JPG?uselang=pl)



## Michał Rauszer

Etnograf i kulturoznawca. Pracuje w Instytucie Etnologii i Antropologii Kulturowej na Uniwersytecie Śląskim. Zajmuje się badaniami nad konstruowaniem tożsamości kulturowej, kulturową historią buntu oraz historią teorii krytycznej. Wielbiciel rock and rolla i kina popularnego z lat osiemdziesiątych.

### Ciało rewolucji w sztuce ulicy – serce ludu w Chiapas

#### Od makroekonomii do pustego podmiotu polityki

Każda aktywność związana z buntem i oporem produkuje specyficzną formę prezentacji estetycznej, najczęściej służącą zarysowaniu brzegów przestrzeni politycznej. Sztuka w takim kontekście może spełniać funkcję krytyki, budowania specyficznego tożsamości, może także wytwarzać pole dialogiczności, być kanałem reprezentacji kulturowego przekazu. W przypadku rewolucji zapatystów w Chiapas mamy do czynienia ze zjawiskiem wytworzenia specyficznego kanału dialogicznego, który jest jedynym kanałem w jakim ludzie z autonomicznego rejonu Chiapas porozumiewają się ze „światem zewnętrznym”. Dodać muszę od razu, że kanał ten jest formą ściśle estetyczną, a więc odbywa się za pomocą alegorii i symboli, będących reprezentacjami „ludu Chiapas”, który w relacji do zewnątrz występuje wyłącznie z zasłoniętymi twarzami. W swoim artykule chcę pokazać w jaki sposób rewolucjonistom z Chiapas udało się przekształcić zasadniczy model estetyczności politycznej, w której służy ona jako reprezentacja całego pola politycznego, jakim jest ten autonomiczny rejon Meksyku. Ten model

estetyczności ma istotne znaczenie, gdyż wyznacza cięcie pomiędzy światem, który, zdaniem rewolucjonistów, wymaga zmiany/obalenia, a ciałem politycznym jakim jest zróżnicowany lud Chiapas.

Wprowadzenie szczeliny w neoliberalny model polityczny, forsowany w Meksyku przynajmniej od lat 80. XX wieku, wymusił zmianę strategii walki rewolucyjnej. Zasadniczym celem zapatystów stało się więc odcięcie rejonu od wpływów polityki tzw. Konsensusu Waszyngtońskiego, a więc m.in. przekształcania prawa własności ziemskiej (opartej od lat 20. XX wieku na spółdzielniach rolniczych tzw. *ejidos*) i oparcie go na tzw. „wolnym rynku”, który umożliwił spekulację i wywłaszczanie rolników, zasilających w ten sposób klasę bezrolnej i niewykwalifikowanej siły roboczej<sup>1</sup>. Punktem wyjścia zmiany systemowej od lat 70. XX wieku, jest przekształcenie polityki makroekonomicznej w duchu neoliberalizmu Szkoły Chicagowskiej Milтона Friedmana. Model taki zakładał dążenie do zrównania prawa i zasad ekonomii do modelu amerykańskiego.

Zdaniem Jana Sowy zasadniczą kwestią, stanowiącą o istocie modelu neoliberalnego, jest relacja pomiędzy ulokowaniem kapitału i miejsca produkcji. Legislacyjne zabezpieczenie prawa własności w Stanach Zjednoczonych, uzupełnione o idee bezwarunkowej wolności indywidualnej, ufundowane zostało na bazie umiejscowienia produkcji w krajach, gdzie koszty pracy i produkcji są zminimalizowane. „Dzięki temu, że ten, kto pracuje, nie głosuje tam, gdzie kapitał realizuje swoje zyski, polityczne konsekwencje udało się zmniejszyć do minimum. Szantaż likwidacji kolejnych miejsc pracy i dalszego przenoszenia produkcji na peryferia, skutecznie stopuje żądania radykalnej zmiany w redystrybucji tych zysków”<sup>2</sup>.

---

<sup>1</sup> Por. A. Saad-Filho, *Ekonomia polityczna neoliberalizmu w Ameryce Łacińskiej*, tłum. J. P. Listwan, [w:] A. Saad-Filho, D. Johnston (red.), *Neoliberalizm przed trybunałem*, Wydawnictwo Książka i Prasa, Warszawa 2009, s. 354-355.

<sup>2</sup> J. Sowa, *Ciesz się, późny wnuku. Kolonializm, globalizacja i demokracja radykalna*, Wydawnictwo ha!art, Kraków 2008, s. 446.



Nowoczesny model władzy opierał się przede wszystkim na zasięgu przestrzennym, związanym z pewnym modelem zarządzania. Model ten można rozpoznać po tym, co mu się przeciwstawia. W większości polityk buntu i rewolucji, jakie pojawiały się w kontekście nowoczesnego modelu władzy, chodziło o przejęcie jej narzędzi<sup>3</sup>. Choć oczywiście można odnaleźć wiele znaczących wyjątków, to jeżeli spojrzeć się na dyskurs „nowoczesnych buntowników i buntowniczek”, to nawet wtedy, kiedy nie mieli oni zamiaru władzy przejmować, jawiła się ona jako pewna, nieomalże cielesna, namacalna forma. Przynajmniej od lat 70. XX wieku ten model się zmienia. Nie mamy już od czynienia z władzą jako dyspozycją osób czy organizacji, ale władzą jako dyspozycją wyłącznie pola ekonomicznego. Formalna, rzeczywista władza służy zabezpieczeniu i gwarancji ekonomicznych mechanizmów „niewidzialnej ręki”<sup>4</sup>. Z tej perspektywy nie jest istotne czy mamy do czynienia z komunistycznym rządem Chin, czy liberalnym Stanów Zjednoczonych; są one w takim samym stopniu uwikłane w zależności ekonomiczne. Koniec historii to jednocześnie początek ekonomii.

Podstawowym celem zapatystów było i jest wprowadzenie radykalnego rozdziału pomiędzy tą sferą zależności uwikłanych w „neoliberalny wolny rynek”, a sferą autonomiczną. Taka strategia była bezpośrednią konsekwencją zmiany modelu władzy. W dyskursie zapatystowskim władza Meksyku jest tylko organem zarządzającym bezpieczeństwem sfery „wolnego handlu” i jako taka, nie jest bezpośrednim przedmiotem ani ataku (jest nim tylko jako obrońca „niewidzialnej ręki rynku”), ani pragnienia jej przejęcia. Takie cięcie odrywa pewną sferę polityczną (autonomiczny rejon Chiapas) opierając go na zupełnie innym paradygmacie funkcjonowania. Punktem wyjścia polityki zapatystów było zabezpieczenie autonomii rejonu, w którym dbano przede wszystkim

---

<sup>3</sup> Dokonuję tutaj dużego uproszczenia, gdyż chodzi w tym momencie o pokazanie przejścia od nowoczesnego paradygmatu władzy do neoliberalnego, w którym władza nie jest dyspozycją pewnej osoby lub grupy, ale narzędzi ekonomicznych, na które deleguje się władzę.

<sup>4</sup> M. Ratajczak, *Wielość: produkcja wspólnotowości*, „Praktyka Teoretyczna”, 2010, nr 1, s. 159.

o zrównanie praw wszystkich bez wyjątku, oraz zabezpieczenie dostępu do darmowej edukacji, opieki medycznej i społecznej, pozostawiając całkowitą swobodę konstituowania tożsamości kulturowych i jednostkowych. Zapatyści wprowadzili odwrócenie nowoczesnego modelu rewolucji, opierającego się na reprezentowaniu ludu, bądź jakiejś innej ustanowionej wspólnoty i w jej imieniu przyjęciu aparatu władzy.

Problematyczne jest tutaj ujęcie owego „ludu”. Jak wskazują to Michael Hardt i Antonio Negri w słynnym „Multitude”, istnieje radykalna różnica pomiędzy „ludem” w klasycznym rozumieniu a *wielością* [*multitude*], czyli projektowaną przez nich podmiotowością polityczną, o której za chwilę. Ludność w tym rozumieniu składa się z wielu rozmaitych indywidualności, klas i społecznych różnic, pojęcie „ludu” redukuje te różnice tworząc wspólną tożsamość<sup>5</sup>. Z całej zróżnicowanej masy ludzi powstaje ich reprezentacja w postaci „ludu”, w imieniu której dokonuje się zmiana polityczna. Problem z takimi projektami polega na tym, że strategie polityczne, dyskurs itd. nie odwołują się do konkretnych ludzi, ale do ich wyobrażeniowej reprezentacji w formie rzeczy, jednostkowej tożsamości ludu. Zapatyści odwracają ten model. Ich polityka polega na budowaniu dosłownie pustej, autonomicznej formy, w której każdy może się rozpoznać. Ta polityczna pusta forma jest przestrzenią wyłączoną, stwarza punkt wyjścia do budowania tożsamości kulturowych i społecznych.

Wyłączenie to jest osią inicjującą powstanie politycznej podmiotowości w Chiapas, jak pisał podkomendant Marcos: „Kolektywna praca, demokratyczne myślenie i podporządkowanie decyzjom większości, to więcej niż tradycja w strefach Rdzennych ludów. One były jedynymi wyznacznikami przetrwania, oporu, godności i buntu. Te *diabelskie idee*, jak widzieli je posiadacze ziemscy i biznesmeni, stają naprzeciw kapita-

---

<sup>5</sup> M. Hardt, Antonio Negri, *Multitude. The War and Democracy in the Age of Empire*, The Penguin Press, New York 2004, s. 99.

listycznych przykazań typu *wiele w rękach niewiele*<sup>6</sup>. Zasadnicza różnica polega na tym, że tożsamości kulturowe nie wynikają tutaj z dialektyki wobec zniewalających je form polityczności, czy to „ludu”, czy ekonomicznego i kolonialnego podporządkowania, ale właśnie wobec formy dosłownie pustej, zapewniającej tylko elementarną bazę potrzeb materialnych; forma ta jest u zapatystów reprezentowana przez powszechne zasłanianie twarzy.

To zasłanianie twarzy przez zapatystów i mieszkańców Chiapas posiada podwójny sens. Jest przedstawieniem pustej formy politycznej oraz reprezentuje fakt, że w układzie ekonomicznych zależności i dyskursu kolonialnego, w którym ci ludzie funkcjonowali jako niewolnicy, dosłownie przestają istnieć, wrywają się z niego. W koncepcji Negriego i Hardta taka forma polityczności, z jaką mamy do czynienia w Chiapas, jest *wielością* [*multitude*] w ścisłym tego słowa znaczeniu. Rzeszę należy odróżnić od ludu, gdyż zakłada ona współmierność wielu różnych tożsamości i osobowości. Lud jest uwikłany w relację z władzą, która nadaje mu ciało polityczne. Miejsce ludu, w tej koncepcji, jest już założone w politycznym ciele. Rewolucyjna strategia polega na przesunięciu go w inne miejsce<sup>7</sup>. Wielość natomiast lokuje się w opozycji do takiego politycznego ciała w całości, stąd też może składać się z wielu różnych elementów. Taka właśnie opozycja wielości została ustanowiona w Chiapas. Tym jednak, co odróżnia praktyczne funkcjonowanie wielości od indywidualności w modelu współczesnego kapitalizmu (odwołującego się do kategorii jednostkowości, samorozwoju itd., a więc poniekąd posługującego się własnym pojęciem „wielości”) jest wprowadzenie radykalnego cięcia, oddzielenie sfery politycznej autonomiczności Chiapas. Dzięki temu cięciu wielość może pojawić się jako pusta, polityczna forma (reprezentowana przez zasłonięcie twarzy), gdyż w ramach władzy dyskursu neoliberalnego, takie podmioty nie istnieją. Gdyby wielość w Chiapas

<sup>6</sup> Subcomandante Marcos, *Chiapas: The Southeast in Two Winds* [w:] *Zapatistas! Documents of the New Mexican Revolution*, s. 39 <http://lanic.utexas.edu/project/Zapatistas/> (10.07.2014).

<sup>7</sup> Tamże, s. 99-10.

starła się jakoś odnaleźć w ramach porządku neoliberalnego, choćby w formie opozycji, to nawet w takiej postaci uwikłałaby się w logikę wartości w ramach tego systemu. Dlatego jedyną możliwą opcją jest pojawienie się tylko jako pusty, niemożliwy podmiot polityczny, od którego wielość wychodzi budując swoje poszczególne tożsamości.

## Ciało skolonizowane

Kluczowym momentem dla latynoamerykańskiej nowoczesności jest pojawienie się struktury nowoczesnego dyskursu dotyczącego ciała, a więc momentu zetknięcia się z praktykami dyscyplinującymi kolonizatorów. Badacze określają nawet to zjawisko jako pojawienie się *ego conquiro*, a więc tożsamości, która w europejskiej nowoczesności była nieobecna, co więcej funkcjonowała na długo przed kartezjańskim *ego cogito* (które jest konstytutywne dla wyłonienia się europejskiej nowoczesności i kapitalizmu). Mówiąc w bardzo dużym skrócie; jeżeli w Europie struktura opisująca jednostkę była dwoista i podzielona na ciało i duszę, funkcjonującą i odnoszącą się do Boga, to kontekst latynoamerykański wprowadza trzecie pojęcie. Struktura duszy i ciała od Boga zostaje oddzielona ego konkwistadora, które zawłaszcza pod sobą rzeczywiste ciała podbitych ludów (zgodnie z logiką: „Bóg jest w niebie, król jest daleko, ja tu rządę”)<sup>8</sup>.

W swojej słynnej analizie teologii politycznej, konstytuującej władzę w Europie przynajmniej do czasów Rewolucji Francuskiej, Ernst Kantorowicz przywołał metaforę podwójnego ciała króla. Ciało króla posiadało swój dwojaki sens, z jednej strony było formą całego obszaru zasięgu władzy politycznej, dosłownie stanowiło podstawę obszaru nad którym sprawowało władzę<sup>9</sup>. Drugie ciało króla było ciałem rzeczywistej osoby, ciałem biologicznym. Ostatecznym odniesieniem tego wznio-

---

<sup>8</sup> L. M. Andrade, *Ameryka Łacińska. Religia bez odkupienia*, tłum. Z. M. Kowalewski, Wydawnictwo Książka i Prasa, Warszawa 2012, s. 21.

<sup>9</sup> E. H. Kantorowicz, *Dwa ciała króla. Studium ze średniowiecznej teologii politycznej*, tłum. M. Michalski, A. Krawiec, Państwowe Wydawnictwo Naukowe, Warszawa 2007, s. 322.

słego ciała był Bóg. Poza sferą relacji ziemskiej władzy istniał tylko Bóg i nic innego. W momencie podbojów i kolonizacji pojawił się problem, w jakie ramy ująć ludzi zamieszkujących Ameryki? Czy ich status jest ludzki? Czy wywodzą się od Adama i Ewy? Pytania te spowodowały, że pojmowanie rdzennych mieszkańców kolonii było inne od statusu hierarchicznie zorganizowanej struktury nowoczesnej Europy, nawet jeżeli weźmiemy najniższy szczebel tej hierarchii. Stąd też relacja kolonialnych władców względem ludności zamieszkujących te ziemie była inna, bo opierała się na wytworzeniu swoistej mentalności *ego conquiro*, która wchodziła pomiędzy ciało polityczne władzy (wzniosłe ciało króla), Boga i tych rdzennych mieszkańców. Innymi słowy ontologiczny status rdzennych mieszkańców kolonii był względem władzy zapośredniczony przez władzę kolonialną. Oni pojawiali się w ramach wzniosłego ciała króla tylko jako podporządkowani pod *ego conquiro*. Nelson Maldonado-Torres za Enrique Dusselem mówi o „byciu kolonialnym”. Koncepcja ta wychodzi od założenia, że kolonialne relacje władzy odcisnęły swoje piętno nie tylko na wiedzy, seksualności i ekonomii, ale przede wszystkim na samym doświadczeniu życia przejawiającym się w języku<sup>10</sup>. Kluczowe jest zatem uświadomienie sobie, że *ego conquiro* stanowi punkt wyjścia nie tylko dla wyłączenia w planie ekonomicznym i w planie władzy, ale przede wszystkim wyznacza nowy rodzaj budowania tożsamości (kolonialnej) w Ameryce Łacińskiej. Stanowi więc pole, punkt wyjścia dla dialektycznego formułowania podmiotowości, nawet jeżeli jest ona zakładana jako powrót do rzeczywistości przedkolonialnej.

Przykładem takiego dialektycznego przepracowania tożsamości (i zarazem przekucia jej w podmiotowość emancypacyjną<sup>11</sup>) jest wykorzystanie mitologii indiańskiej do stworzenia specyficznej formy folk-

<sup>10</sup> N. Maldonado-Torres, *On the Coloniality of Being*, „Cultural Studies”, 2007, nr 21, s. 242.

<sup>11</sup> Różnicę pomiędzy tożsamością a podmiotowością można wyrazić odnosząc tożsamość do pojęcia reprodukcji, a więc odtwarzania pewnego społecznego wzorca (jakkolwiek byłby on zmienny), czy reprodukcjonowania pewnego założycielskiego mitu, wyznaczającego tożsamościową podstawę. Podmiotowość rozumiem tutaj za Sylvianem Lazarusem, jako dyspozycję emancypacyjną, a więc dialektyczne przepracowanie tożsamości w taki sposób, że staje się ona punktem przekształcenia

loru emancypacyjnego u zapatystów. Wielu rdzennych mieszkańców Chiapas było niepiśmiennych, stąd też dla zarysowania pewnej postawy identyfikacyjnej wykorzystano figurę Votán Zapaty. Figura ta ustanawiała pomost pomiędzy intelektualistami tworzącymi ruch, a niepiśmiennymi ludźmi zamieszkującymi rejon. Co ciekawe, figura ta jednocześnie wprowadza rodzaj spekulacji dialektycznej, w stylu iście heglowskim, co, moim zdaniem, nie jest dziełem przypadku.

Figura pojawia się po raz pierwszy w liście, skierowanym do intelektualistów w miastach, napisanym przez podkomendanta Marcosa. Opowieść ta ma formę wręcz gawędy ludowej i rozpoczyna się od przywołania czasów formowania Zapatystowskiej Armii Wyzwolenia Narodowego (EZLN) w dżungli. Marcos wspomina, że około roku 1985 spotkał w pewnej górskiej osadzie mężczyznę, nazywanego starym Antonio. Zapytał go czy wie, kim są i jakie mają zamiary, gdyż władza rozpuszczała plotki jakoby grabili rdzennych mieszkańców. Stary Antonio udał, że nie wie (później okazał się być lewicowym dysydem z lat 60. i 70., który zaszył się w górach) i poprosił o wyjaśnienia. Marcos zaczął więc opowiadać mu całą historię walki Emiliano Zapaty oraz ich własny punkt wyjścia, podsumowując: „... i to jest właśnie Zapata”. Stary Antonio odparł jednak, że to nie jest Zapata i zaczął opowiadać. „Dawno temu, kiedy pierwsi bogowie stworzyli świat, był czas, że chodzili jeszcze po nim nocą i opowiadali o dwóch, stanowiących jedność bóstwach Ik`ol i Votán. Odwracając jedno, widziało się drugie, a razem były swoimi przeciwnościami. Jedno było światłością, jak poranek w maju nad rzeką, a drugie – ciemnością, jak noc lub mroczna jaskinia. Byli tym samym, ale nie mogli się poruszać. *Co powinniśmy zrobić? – pytali się nawzajem. – Życie jest smutne w tym stanie. Chodźmy* powiedział jeden. *Jak?* spytał drugi. I obaj zauważyli, że mogą się poruszać, jeżeli jeden będzie pytał *jak*, a drugi *gdzie*. Zrozumieli, że jeżeli jeden najpierw poruszy głową, a potem drugi, to mogą się przemieścić i tak zaczęli chodzić, aż zapo-

---

pewnego porządku społecznego. Zob. Michał Rauszer, *Tożsamość czy podmiotowość. Antropologia jako polityka* [w:] W. J. Burszta, M. Czubaj (red.), *Ściągna konsumpcyjne. Próby z kulturoznawstwa krytycznego*, Gdańsk 2012, s. 129-165.

mnieli kto zaczął, bo byli szczęśliwi, że mogą się poruszać. Stwierdzili, że nie ma znaczenia, kto zaczął, kiedy oboje mogą się poruszać i ze szczęścia zaczęli tańczyć. Później, kiedy zmęczyli się tańcem i zaczęli znowu zastanawiać się, jak się poruszać, zrozumieli, że *razem, ale osobno w zgodzie*<sup>12</sup>. „Kiedy już skończył opowiadać, Marcos zapytał: *no ale kim jest Zapata?* Na co Antonio odpowiedział: *Już się nauczyłeś, że żeby coś osiągnąć i iść naprzód, musisz najpierw zacząć pytać i to jest właśnie Zapata*”<sup>13</sup>.

Powracając do wspomnianej na początku tego artykułu koncepcji wielości, możemy zauważyć, że taka folklorystyczna narracja, opowieść o *Votán Zapacie*, jest kluczowa dla budowania wspólnotowej podstawy emancypacyjnej, zakłada pewien punkt wspólny, punkt oporu, w którym zagęszcza się wiele różnych tożsamości. Od rdzennych plemion indiańskich przez wywłaszczonych rolników, intelektualistów, kobiety czy ludzi w jakikolwiek sposób ekonomicznie i świadomościowo wykluczonych, wszyscy oni mogą się rozpoznać w tym dialektycznym ruchu przeciwieństw, które razem dopiero mogą iść naprzód. Ta folklorystyczna narracja przekształca więc strategię polityczną (wielości) w narrację folklorystyczną.

Musimy sobie tutaj uświadomić model funkcjonowania takiego tekstu. Kiedy mamy z nim do czynienia w formie pisemnej, jego działanie wynika z pewnego trybu narracji, formy dyskursywnej i odnosi się do rozumienia. Natomiast kiedy jest opowiadany, szczególnie wśród rdzennych plemion, przekształca się w formę wizualną. Jego narracyjna władza przechodzi we władzę obrazu, poszczególne jego części stają się figurami wyobrażeniowymi, reprezentacjami pewnych procesów społecznych. Mamy więc tutaj do czynienia z wykorzystaniem narzędzi folkloru narracyjnego, które przekuwają formuły strategii politycznej (opartej o figurę *Emiliano Zapaty*) na formy wizualne. Takie formy wizualne (ścieranie się przeciwieństw, ruch) stają się więc dosłownie podsta-

<sup>12</sup> L. Stephen, *Zapata Lives! Histories And Cultural Politics In Southern Mexico*, University of California Press, Berkeley-Los Angeles-London 2002, s. 161.

<sup>13</sup> Tamże.

wowymi ramami konceptualizacji rzeczywistości. Na poły boski byt Votán Zapaty jest przedstawiany jako strażnik i jednocześnie bijące serce ludzi w Chiapas.

W komunikacie z marca 1996 roku, pt. „Nasze słowa są naszą bronią”, zapatyści pokazują w jaki sposób taka wizualność wiąże rzeczywiste ciała w jeden podmiot polityczny. „Votán Zapata jest strażnikiem i sercem ludu, powraca by śpiewać swą pieśń wojenną dla nawet najmniejszego potomka tej ziemi, nadaje rytm walki w sercach i umysłach prawdziwych kobiet i mężczyzn, którzy śpiewają słowami chodzącymi nocą i żyjącymi w górach”<sup>14</sup>. Takie formy wizualne, w momencie kiedy są częścią strategii politycznej, stają się performatywnymi gestami. Przekształcają rzeczywistość, gdyż wyznaczają jej swoiste, konceptualne ramy. Tutaj mamy do czynienia właśnie z wyznaczeniem jednego rytmu dla serc „prawdziwych kobiet i mężczyzn”, a więc rzeczywiste ciała mogą się pojawić tylko przez przekształcenie praktyki ciała wpisanego w ramy niewoli, przekształcenie przez figurę Votán Zapaty.

W ten sposób tożsamość, powstała w ramach pewnej formy „świadomości skolonizowanej”, przekształca się w podmiotowość emancypacyjną, a punktem zwrotnym są tutaj właśnie wizualne (i nie tylko) strategie performatywnej ingerencji w rzeczywistość. Votán w mitologii Tzeltal jest symbolem ludzi, dlatego, że zrodził się z połączenia przeciwieństw w ruchu. Jak podaje Lynn Stephen, takie bóstwo nigdy nie istniało w mitologii Tzeltal, a opowieść o Votanie została stworzona na potrzeby konsolidacji politycznej różnych plemion, aczkolwiek przyjęła się i jest dzisiaj opowiadana jako prastara opowieść<sup>15</sup>.

---

<sup>14</sup> Komunikat z marca 1996, *Our Word is Our Weapon*, s. 5-12, cyt. za: J. Contant, *A Poetic of Resistance. The Revolutionary Public Relations of the Zapatist Insurgency*, AK Press, Oakland-Edinburgh 2010, s. 80.

<sup>15</sup> L. Stephen, dz. cyt., s. 162.



## Zmartwychwstanie wolnego ciała

Własność ziemska pod rządami kolonizatorów opierała się w Meksyku na tzw. *haciendas*. Był to rodzaj własności ziemskiej, opartej na prawie feudalnym, który nie zmienił się nawet po walkach narodowowyzwoleńczych około roku 1831. Klasa, która przejęła władzę po kolonizatorach, po prostu zastąpiła ich w zarządzie *haciendas*. Stosunki te trwały przynajmniej do początku XX wieku, kiedy to za sprawą rewolucji Emiliano Zapaty i Pancho Villi, przekształcano je w spółdzielnie rolnicze, tzw. *ejidos*. Jaki był status pracy w *haciendas*? Jako własności oparte na prawie feudalnym, pracujący w nich chłopci nie funkcjonowali w ramach relacji wymiany zapłaty za pracę, ale funkcjonowali w ramach modelu pracy żywej (niekapitałowej, a więc nie będącej wymienianej na pieniądze). Marks wprowadził rozróżnienie na pracę najemną (robotnik sprzedający swoją pracę) i pracę żywą (*Nicht-Kapital*, a więc przedkapitałistyczne formy pracy bezpośredniej). Praca żywa dotyczy pracy, którą wykonuje się ze względu na pozycję społeczną i formy kulturowego funkcjonowania jako jednostka. Przykładem pracy żywej jest praca niewolnika, który nie sprzedaje swojej pracy, ale pracuje w ramach stosunku własności. Jeżeli w pierwszym momencie wyzwolenia mieliśmy do czynienia z przejściem aparatu władzy w Meksyku, to razem z nim pozostają wszystkie kulturowe i społeczne zależności, na czele z podziałem klasowym utrzymującym stosunki podległości.

Jak pisał Luis Martínez Andrade, moment przebudowy władzy kolonialnej wraz z walkami narodowowyzwoleńczymi, skonfigurował „podwójną świadomość”. Formalne zastąpienie władzy kolonialnej spowodowało wykształcenie się swoistej klasy kreoli, opartej na różnicy „rasowej” i odniesieniu do europejskiego dziedzictwa. „Trzon kreolski (składający się z potomków wyspiarzy iberyjskich), posiadając odmienny od Afroamerykanów, metysów czy Indian, kapitał somatyczny, czuje

się związany z europejskimi praktykami dyskursywnymi. (...) Podwójna świadomość metyska, somatycznie naznaczona przez mieszanek Europejczyka i Indianina, jest ambiwalentna wobec procesów kolonizacyjnych<sup>16</sup>. Ambiwalencja wobec procesów kolonizacyjnych odnosi się do ich wyparcia, a więc do nieuznawania wykluczenia z dostępu do władzy za czynnik wywołany przez relację zależności kolonialnej i wiążącą się z nią przemocą. Zamiast tego, predestynowanie do rządzenia i ekonomicznej władzy opiera się na czynnikach rasowych.

Klasa kreolska, która przejęła władzę po kolonizatorach, wywodzi swoje predestynowanie do rządzenia przez to, że są oni jakoby spadkobiercami władzy, ze względu na więzy pokrewieństwa z europejskimi panami. Innymi słowy to ciało i „biologiczne” właściwości mają predestynować do rządzenia. Wyraźnie widać jak bardzo władza wiąże się bezpośrednio ze sferą somatyczną. Jeżeli więc cechy rządzących opierają się na cielesności, to również i ta cecha predestynuje do bycia rządzonym. Proces, jaki nastąpił w Ameryce Łacińskiej wraz z kolonizacją można opisać jako, po pierwsze wprowadzenie formy kolonialnej tożsamości jako wiążącej dla ludzi zamieszkujących ten obszar (badacze używają do opisu tego mechanizmu *ego conquiro* i „świadomość kolonialna”), po drugie jako przekształcenie wszelkich antagonizmów (władza-niewola, praca-kapitał itd.) na antagonizmy wynikające z różnicy „cielesnej” (rasowej, płciowej). W ten sposób stają się one nieuchronne i niepodlegające zmianie, bo tkwiące w „obiektywnych” mechanizmach biologii.

Dla walki z kolonializmem ważnym punktem stało się odzyskanie własnego ciała, czy raczej możliwości kształtowania go. Proces ten ma na celu zastąpienie somatyki kolonialnej, własną kulturą ciała. Walka z kolonializmem ma więc podwójny wymiar. Z jednej strony jest to walka stricte polityczna (partyzantka, rewolucje, narzędzia walki wyborczej i mechanizmy obywatelskie), a z drugiej walka na poziomie świadomości, a więc kształtowania własnego imaginariu kulturowego. Ta druga walka odbywa się w przestrzeni imaginacji, a więc wizualnych

---

<sup>16</sup> L. M. Andrade, dz. cyt., s. 47-48.

reprezentacji, pojawiających się jako reprezentacje szerokiego spektrum problematyki cielesnej. Mamy więc tutaj do czynienia z wykorzystaniem narzędzi sztuki, z tym, że sztuka ta sytuuje się na styku folkloru, kształtowania podmiotowości, sztuki, a jej celem jest wyrwanie ciała pewnej władzy.

Jedną ze strategii takiego wyrwania jest ustanowienie ciała na nowo, a więc swoiste przepracowanie, którego efektem miałyby być wytworzenie nowej formy, w jakiej ciało, już jako ciało człowieka wolnego, może się pojawić. Analizowany już mit o „sercu ludu” w Chiapas taką funkcję spełnia. A mit ten, jako podstawa nowej formy, łączy tutaj dziedzinę swojej estetyki politycznej (mit zawsze ma postać wizualną, estetycznie przystępną) i polityki, gdyż wytwarza nową tożsamość. Jednak nie da się jednoznacznie określić, gdzie przebiega linia wyznaczająca każdą z tych dziedzin.

Odzyskiwanie ciała dotyczy jakiegoś konkretnego ciała, konkretnej osoby, jednak zawsze jakoś uwikłanej w dialektykę ze swoją wspólnotą. Mówimy więc o doświadczeniu wspólnotowym, które staje się podstawą do wytworzenia swojej indywidualności. Po raz kolejny można tutaj zaobserwować w jaki sposób praktycznie funkcjonuje koncepcja wielości. Wielość ukazuje w jaki sposób tożsamości (zróżnicowane, indywidualne tożsamości i doświadczenia) mogą pojawić się przechodząc przez wspólnotowy pryzmat emancypacyjny. Przypomnijmy jak prezentowany jest *Votán Zapata*, jako „rytm serca w wielu sercach”. Jedną z wielu strategii wprowadzenia takiego rytmu, który zrywałby z tożsamością skolonizowaną, była i jest w Ameryce Łacińskiej teologia wyzwolenia. Jak pisała Marcela Maria Althus-Reid: „Teologia wyzwolenia skupiła swoją argumentację na problematyce społecznej organizacji (dyscypliny ciała w warunkach terroryzmu państwa) i strategii dezorganizacji (niszczenie ciał pozostających w opozycji w trakcie politycznych prześladowań), na przykład procesu dezorganizacji ciała wspólnoty jako ciała politycznego (albo ciała w opozycji) przez represyjny reżim rządzący w latach siedemdziesiątych. W tym represyjnym reżimie, jak i w dyskursie wyzwolenia, chrześcijańskie ciało było konstruowane w oparciu o filliacyjne miłosne

procesy między jednostkami tworzącymi naród"<sup>17</sup>. Althus-Reid obserwuje tutaj zjawisko rozpuszczania uwikłania w kontekst podporządkowania, przez zniesienie zależności w tym dyskursie założonych i będących dla jego tożsamości konstytutywnymi.

Wyobraźmy sobie banalny przykład patriarchalnego uwikłania tożsamości ciała. Taka tożsamość, np. męska, konstituuje się przez dyskursywnie założony stosunek względem kobiecego ciała. Budowanie tożsamości męskiej (określonej kulturowo) wymaga patrzenia na kobiece ciało jako obiekt, wymagający użycia siły. Innymi słowy męskość konstituuje się jako wizualna, bo oparta na spojrzeniu warunkującym działanie, opozycyjnie względem kobiecości. Strategie uwalniania, czy odzyskiwania ciała, odnoszą się do rozerwania takiej dyskursywnej relacji (opozycji męskie/żeńskie), opartej na przemocy (na stosunku Pan-niewolnik) i wprowadzenie na ich miejsce ciał skonstruowanych w „oparciu o filliacyjne miłosne procesy między jednostkami”. Takie „miłosne procesy” wymagają jednak zwornika, jakiejś płaszczyzny przez którą konstatuje się nowe cielesne tożsamości. Taka płaszczyzna najczęściej łączy w sobie proveniencję religijną i artystyczną. Althsu-Reid podaje przykład budowania religijnej ontologii wokół masażu stóp, czy wokół fetyszu stóp w ogóle. „Istotą sprawy jest to, iż ostatecznie stopofetyzizm obsrywa to, co duchowe, gdyż przerywa dyskurs przypisujący ciału jakieś szczególne (i uniwersalne) duchowe *bycie danym*”<sup>18</sup>. Badaczka dość obrazowo mówi tutaj o „obsrywaniu”. Takie działanie estetyki „na opak” ma za zadanie uwidocznic strategie kulturowego konstruowania tożsamości, które znikają jako „dane” odwieczne i niezmiennie, a więc mylone z naturą. W koncepcji *ego conquiro* relacja względem tożsamości podporządkowanych jest biologiczna, „naturalna”, a więc jawi się jako ahistoryczna i niepodważalna. Zarówno więc strategia podwa-

---

<sup>17</sup> M. M. Althus-Reid, *Stopofetyzizm. Woń latynoamerykańskiej teologii ciała*, „Praktyka teoretyczna”, 2013, nr 2, s. 153-154.

<sup>18</sup> Tamże, s. 145-146.

żenia ciała skolonizowanego przez proces miłosny w teologii wyzwolenia, jak i „obsrywanie”, ma na celu wyprowadzenie rzekomo naturalnych strategii podporządkowywania ciała „na scenę”, uwidocznienie ich.

## Sztuka w służbie rewolucji

Sztuka, w kontekście walk w Ameryce Łacińskiej, ujawnia podporządkowanie ciała kolonialnym dyskursom władzy oraz modele jego odzyskania. Takie odzyskanie idzie w parze z zapewnieniem autonomiczności i podstawowej bazy materialnej dla ludzi, których owo przekształcenie ciał dotyczy. Punktem granicznym dla takiego działania jest odzyskanie ciała, już nie z kolonialnej zależności, ale neokolonialnej. Na przełomie lat 80 i 90 biskupem San Cristól de las Casas (Chiapas) był Samuel Ruiz, znany z tego, że był jednym z głównych meksykańskich postaci teologii wyzwolenia. W 1975 roku opublikował *Teología Bíblica de la Liberación*, gdzie Chrystus jest przedstawiony jako prorok rewolucji. Jako biskup Chiapas zajął się misjonarstwem wśród rdzennej ludności i razem z obecnymi na tych terenach zakonnikami (jezuici, dominikanie i zakony żeńskie) stworzył sieć ponad 7000 rdzennych katechetów i około 3000 niehierarchicznych społeczności religijnych<sup>19</sup>. W sieci tej, wątki emancypacyjne teologii chrześcijańskiej przenikały się z rdzennymi wyobrażeniami i wierzeniami, z teorią walki rewolucyjnej oraz, przede wszystkim, z wątkami odzyskiwania ciała (tożsamości). Najbardziej sugestywnym motywem owego odzyskiwania jest niezgoda na śmierć, ożywianie, interpretowane w ramach teologii wyzwolenia jako odtworzenie zmartwychwstania.

W koncepcjach rewolucyjnej antropologii w Ameryce Łacińskiej uwidacznia się wątek śmierci, która jest nieustannie przesuwana, jest to rodzaj fetyszyzowania śmierci, odsuwania jej i unieważniania. Znane są zdjęcia zrobione po zasadzce i zamordowaniu Emiliano Zapaty, które

<sup>19</sup> M. Löwy, *The War of Gods. Religion and Politics in Latin America*, Wydawnictwo Verso, Londyn-Nowy Jork 1996, s. 128-129.

miały dowieść wszystkim, że rzeczywiście umarł. Niezgoda na śmierć przybiera formę „ożywienia”, a więc ukazania reprezentacji danej osoby. Odbywa się to przez przybranie imienia danej osoby, lub powielanie jej wizerunków. Jedne z popularnych wizerunków na murach Chiapas przedstawiają Zapatę, wybijającego się z ziemi i rozrywającego kajdany. Wizerunek przywołuje tutaj reprezentację danej osoby oraz wszystko to, co się z nią wiązało. Unieważnienie śmierci przez odróżnienie od ziemi, zerwanie kajdan.

Niedawno świat obiegła informacja, jakoby podkomendant Marcos zrezygnował ze swojej funkcji, lub zginął (różnie interpretowano tę „zmianę warty”). O 2:08, 25 maja 2014 roku z Chiapas w świat popłynęła taka informacja: „Niniejszym oświadczam, że osoba znana jako Podkomendant Powstania Marcos przestała istnieć”<sup>20</sup>. To przedziwne oświadczenie jest swoistym gestem performatywnym, gestem uniemożliwiającym śmierć. 2 maja członkowie paramilitarnej organizacji CIOAC-Histórica, powołanej przez rząd w celu walki z zapatystami, zaatakowała oddział zapatystów w La Realidad; zniszczono szkołę i klinikę, 15 członków EZLN zostało rannych, a Jose Luis Solis Lopez został zamordowany. Jose Solis Luis Lopez był nauczycielem w szkole w Chiapas, a kiedy uzupełnił oddziały powstańcze przyjął imię „Galeano”, od nazwiska autora książki „Otwarte żyły Ameryki Łacińskiej” (wydanie Polskie: Wydawnictwo Literackie, Kraków 1983, tłum. Irena Majchrzakowa, Marek Majchrzak)<sup>21</sup>. W oświadczeniu z 25 maja można dalej przeczytać, że: „Wierzimy, że jeden z nas musi umrzeć, żeby Galeano mógł żyć, żeby śmierć nie zabrała osoby, tylko imię”<sup>22</sup>. Taki performatywny gest przejścia imienia powoduje, że to, co imię reprezentuje – zmartwychwstaje. Wyznaczenie modelu komunikacji na poziomie symbolicznym, zarządzanym przez autonomiczną wspólnotę powoduje, że

---

<sup>20</sup> L. Oikonomakis, F. Marcos, *Long Live Subcomandante Galeano*, [w:] <http://roarmag.org/2014/05/subcomandante-marcos-steps-down-galeano/> (10.07.2014).

<sup>21</sup> Tamże.

<sup>22</sup> Tamże.

zniesieniu ulega opozycja pomiędzy sztuką i życiem. Mamy tutaj do czynienia z trzema komplementarnymi poziomami: poziomem kreacji, komunikacji i działania.

Zniesienie opozycji sztuki i życia powoduje, że kategoriaalne granice oddzielające te trzy poziomy przestają obowiązywać, a co za tym idzie, ujawnia się ich kulturowa konstrukcja. Weźmy przykład komunikacji. Sprawna transmisja językowa zakłada nieświadomienie reguł językowych, wiemy to od czasów przynajmniej Ferdynanda de Saussure'a. Oznacza to, że w rozmowie wszystkie reguły, dzięki którym mowa symboliczna jest stwarzana, muszą pozostać nieświadome (nie nieświadomiane). Musimy się zachowywać tak, jakby nazwa rzeczywiście odsyłała do przedmiotu odniesienia (choć rzeczywiście wiemy, że nie jest to takie oczywiste). Kiedy kupujemy coś w sklepie, musimy się zachowywać tak, jakby papierowe pieniądze faktycznie niosły ze sobą wartość, a nie były tylko wynikiem umowy społecznej<sup>23</sup>. W momencie uwidocznienia tych reguł, komunikacja nie tyle ulega destrukcji, co uruchamia pewnego rodzaju refleksyjność wobec samej materii komunikacji.

Dla rewolucji zapatystowskiej taki model urefleksyjnienia reguł językowych jest zasadniczą stawką całej praktyki, gdyż pozwala podważyć „kolonialność bytu”, a więc uwikłanie modelu tożsamościowego i kulturowego w kolonialne zależności, o których pisałem w pierwszej części artykułu. Przykładem takiego podważenia jest emancypacja kobiet. W pierwszej kolejności należy uwidocznić sposoby dyskursywnego urzeczowienia kobiet w strukturze kulturowej kolonialnego Meksyku, aby na tej podstawie oprzeć emancypację. Przykładowo, zapatystowska konstytucja (Revolutionary Law) upubliczniona podczas zajęcia rejonu Chiapas w 1994 zakłada, że: „kobiety, niezależnie od rasy, religii czy politycznej afiliacji, mają prawo brać czynny udział w rewolucyjnej walce

---

<sup>23</sup> S. Žižek, *Wzniosły obiekt ideologii*, tłum. J. Bator, P. Dybel, Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego 2001, s. 30-31.

na stanowisku i w randze zgodnie ze swoją wolą”<sup>24</sup>. W podobny sposób ukazywane są wizualne reprezentacje kobiet w Chiapas. Ich przedstawienia opierają się na podkreśleniu równorzędności płci. Emancypacyjne reprezentacje występują zawsze z zasłoniętymi twarzami (jak wszyscy zapatyści), w otoczeniu symboliki wyzwolenczej, ludowej, nierzadko na równi z mężczyznami.

W przedstawionych powyżej poziomach mamy najczęściej do czynienia z podziałem przebiegającym wzdłuż linii nieświadomego. Rozumiem przez to, że w przypadku współczesnej sztuki na plan pierwszy wysuwają się właśnie jej nieświadome modele konstruowania świata, jej stawką jest odkrycie tych mechanizmów. W przypadku praktyki jak i komunikacji, mamy do czynienia z czymś zupełnie odwrotnym. Tutaj stawką jest uczynienie reguł konstruowania świata nawet nie nieświadomymi (gdyż jako takie mogą być poddane urefleksyjnieniu, jak reguły językowe, które znamy, ale w konkretnym akcie komunikacji zachowujemy się tak, jakby były one nieuświadomiane), ale wręcz nieuświadomianymi, uznanymi za naturalne. Chodzi więc o to, że konkretna językowa i dyskursywna konstrukcja świata, w konkretnym momencie jest uznana za naturalną, niezmienną, obiektywną itd. Wracając do roli kobiet, to przykładem takiej reguły konstrukcji uznanej za naturalną, jest dyskursywne podporządkowanie kobiety jako figury biernej. Wynika to z pewnego układu władzy, ale kluczem do jego zachowania jest unieświadomienie tego modelu. Innym takim przykładem może być dyskurs kolonialny, mówiący o „obiektywnej”, „rasowej” predestynacji do rządzenia. Tutaj struktura relacji klasowej zostaje zastąpiona rzekomo obiektywną strukturą „rasową”, prymitywną biologią.

Model gospodarki neoliberalnej i oparty na niej dyskurs kulturowy, bazuje się na takim samym procesie unieświadomienia reguł konstruowania świata, a więc na uznaniu jawnie krzywdzących, opartych na przemocy reguł ekonomicznych, za obiektywny model „wolnego

---

<sup>24</sup> Yolanda, *Exercise of the Revolutionary Women's Law*, tłum. H. Gales [w:] *Participation of Women in Autonomous Government*, <http://intercontinentalcry.org/free-zapatista-textbook-now-available-english/> (11.08.2014).



rynku” (bardzo często zresztą ten model przejmuje język rasistowski, patriarchalny, kolonialny czy klasowy)<sup>25</sup>. Dla zapatystów kluczowe jest odzyskanie języka, a więc zniesienie praktyk podporządkowujących i „wywłaszczeniowych”, obecnych w języku kolonialnym i neoliberalnym. Takie urefleksyjnienie reguł opiera się u zapatystów na swoistej poetyce, na estetyzacji sfer dyskursywnych, gdyż w ten sposób można ukazać w jaki sposób one działają.

Jedną z charakterystycznych cech komunikatów zapatystów jest swoista poetyka ich języka. Przykładem takiej praktyki, *au rebours* wręcz, jest „milczący marsz”. W grudniu 2012 r. tysiące zapatystów i ich zwolenników przemaszewowało w całkowitej ciszy przez największe miasta rejonu Chiapas. Komunikat towarzyszący marszowi głosił: „by być słyszany, maszerujemy w ciszy”<sup>26</sup>. W ten sposób pojawia się spłot dwóch wzajemnie warunkujących się czynników. W momencie kiedy znikają kategoriałne granice pomiędzy sztuką, komunikacją i praktyką, ujawniają się modele językowego konstruowania świata oraz te procesy, które w konkretnym momencie i konkretnym dyskursie służyły zatarciu procesów podporządkowania. Kategoriałne granice pomiędzy sztuką i pozostałymi dziedzinami rozumiem tutaj za Pierre’em Bourdieu. Są to więc dziedziny o ściśle określonych formach wyrażania się i twórczej ekspresji. Slavoj Žižek doskonale zobrazował ten proces w odniesieniu do kultury popularnej<sup>27</sup> i niektórzy twierdzą, że to on jest jej autorem, a słoweński filozof tylko ją parafrazuje). „Paradoksalne jest to, że dużo łatwiej wyobrazić sobie koniec życia na ziemi, niż dużo mniejszą, ale radykalną zmianę w kapitalizmie”<sup>28</sup>. Innymi słowy mamy pewne pole wyobrażeń na temat zmiany (zagłady ludzkości), w którym możemy

<sup>25</sup> A. Bihl, *Nowomowa neoliberalna*, tłum. A. Łukomska, Wydawnictwo Książka i Prasa, Warszawa 2008, s. 18-20.

<sup>26</sup> L. Oikonomakis, *Zapatist: „To be heard, we march in silence”*, [w:] <http://roarmag.org/2012/12/zapatistas-march-chiapas-mayas/> (11.08.2014).

<sup>27</sup> Myśl ta pojawia się także u Frederika Jamesona, zob. tegoż: *Future City*, „New Left Review” nr 21, 2003 <http://newleftreview.org/11/21/fredric-jameson-future-city> (11.08.2014).

<sup>28</sup> „Žižek!”, 2005, reż. Astra Tylor.

dokonywać nieskończonej liczby twórczych przekształceń (wirus, asteroidea, obcy), ale nie możemy naruszać samej kategorialnej zasady owego pola. Zniesienie granic pomiędzy tak skonstruowanymi polami powoduje, że ujawniają się mechanizmy tworzące owo pole.

W przypadku zapatystów zatarciu ulega granica pomiędzy praktyczną działalnością, komunikacją (językiem) i sztuką. Wizualnymi prezentacjami takiego zatarcia są charakterystyczne murale i popularne obrazy<sup>29</sup>. W przypadku prezentowania postaci mamy do czynienia z dwoma strategiami. Jeżeli postaci reprezentują lud, są przedstawieniami organu bez konkretnego ciała, reprezentują pewne idealne wyobrażenie – występują wtedy z odsłoniętymi twarzami. Jeżeli natomiast mają reprezentować ludzi z Chiapas – występują z twarzami zasłoniętymi.

Przykładem takiego wizerunku jest obraz matki boskiej z zasłoniętą twarzą, który znajduje się na ścianach jednego z kościołów. Obraz ten łączy w sobie nie tyle synkretyczne wątki ludowej kolorystyki, chrześcijańskich wyobrażeń i zapatystowskich symboli, co jest właśnie ukazaniem modelu budowania emancypacyjnej wielości w opozycji do zewnętrznego dyskursu podporządkowania. Innymi słowy figura ta reprezentuje sposób, w jaki zapatyści komunikują się ze światem „zewnętrznym”. Dla pola symbolicznego, w którym ważne są czynniki ekonomicznego wykluczenia, zapatyści chcą być niemi i pozbawieni twarzy. Oni nie mówią w tym języku, nie mają w nim także miejsca dla siebie jako osób (w tym dyskursie ich miejsce jest miejscem niewolników jak wynika z obrazu świata zapatystów). Każda wizualna reprezentacja zapatystów opiera się więc na komunikacie wysyłanym na zewnątrz, zawartym w symbolach rewolucji, twarzy Emiliano Zapaty zrywającego kajdany itd. oraz na wizualizacjach samych zapatystów z zasłoniętymi twarzami.

---

<sup>29</sup> Większość z omawianych przeze mnie reprezentacji można zobaczyć na stronie: <http://flickrhivemind.net/Tags/chiapas,zapatista/Interesting>.





## Katarzyna Ferworn-Horawa

Absolwentka Wydziału Architektury Wnętrz ASP w Warszawie. Doktorantka na Wydziale Sztuki Mediów ASP w Warszawie w Pracowni Przestrzeni Malarskiej prof. Leona Tarasewicza oraz w Pracowni Sztuka Domeny Publicznej prof. Krzysztofa Wodiczki. Jako artysta wizualny łączy przestrzeń, ruch, obraz i słowo w działaniach na styku różnych mediów i kanałów percepcji.

## Parezja jako postawa Krzysztofa Wodiczki w przestrzeni publicznej

Michel Foucault w wykładach wydanych w dwóch anglojęzycznych pozycjach: *Fearless speech* i *The Courage of the Truth* przypomina i analizuje znaczenie słowa *parezja*. Krzysztof Wodiczko, którego działania w przestrzeni publicznej oraz działalność edukacyjną chcę przeanalizować, proponuje studentom *Fearless speech*, jako pierwszą lekturę na zajęciach w swojej pracowni Sztuka Domeny Publicznej na Wydziale Sztuki Mediów ASP w Warszawie. Pyta za autorem *Słów i rzeczy* o to, kto może mówić prawdę, o czym, z jakimi konsekwencjami, oraz w jakiej relacji do władzy.

Serię sześciu wykładów *Fearless speech* wygłoszonych najpierw w College de France, a następnie w 1983 na Uniwersytecie Californii w Berkeley, Michel Foucault rozpoczyna od stwierdzenia: „Moją intencją nie było zajęcie się problemem prawdy, ale problemem mówiącego-prawdę, lub mówienia-prawdy jako aktywności (...)”<sup>1</sup>.

---

<sup>1</sup> M. Foucault, *Fearless Speech*, J. Pearson (red.), Semiotext, Los Angeles 2001.

Kontynuuje cykl, kolejnymi dziewięcioma wykładami, tuż przed śmiercią w czerwcu 1984 r., w swojej Katedrze Historii Systemów Myślenia w College de France. Dwa amfiteatry uniwersyteckie nie mogły pomieścić tłumu studentów, wykładowców i badaczy. Zaczyna od ponownego podkreślenia: „(...) interesujące jest przeanalizować warunki i formy typów działania, za pomocą którego podmiot manifestuje siebie kiedy mówi prawdę (...) myśli o sobie i jest postrzegany przez innych jako mówiący prawdę”<sup>2</sup>.

Foucault nazywa to studiowaniem form „aleurgicznych” w odróżnieniu od studiowania struktur epistemologicznych wypowiedzi. Zwraca uwagę w swojej analizie historycznej, że już w kulturach greckiej i rzymskiej mówienie prawdy i mówienie prawdy o sobie było ważną zasadą moralną, która ulegała zmianom wraz z postepowaniem myśli filozoficznej.

Słowo *parresia* pojawia się po raz pierwszy w literaturze greckiej u Eurypidesa w V wieku p.n.e. (tłumaczone po francusku *Franc-parler*, po niemiecku – *Feimuthigkeit*) i etymologicznie oznacza „mówienie wszystkiego”. Parezjasta mówi co ma na myśli, nie ukrywa niczego, otwiera swoje serce i umysł przed innymi oraz czyni jasnym fakt, że to są jego własne opinie. Mówi jasno, prostym językiem, unika retoryki, aby dotrzeć bezpośrednio do swojego odbiorcy, a nie wpływać na jego odbiór. Parezjasta ponadto występuje w sytuacji społecznej, gdzie zachodzi różnica jego statusu i odbiorcy na jego niekorzyść i wiąże się dla niego z ryzykiem. Platon używa słowa parezja również pejoratywnie jako „paplanie”, mówienie wszystkiego i czegokolwiek bez kwalifikacji, pokazując ją jako zły przykład praktykowania demokracji, gdzie każdy obywatel może głosić myśli głupie lub niebezpieczne. Podobnie tradycja chrześcijańska przeciwstawia parezję dyscyplinie ciszy i kontemplacji.

Czy parezjasta mówi prawdę ponieważ *wie*, że to prawda czy dlatego, że to *jest* prawda – zastanawia się następnie Foucault. Porównuje greckie rozumienie prawdy z kartezjańską koncepcją dowodu. Kartezjusz nie jest pewien prawdy, dopóki nie znajdzie jej jasných dowodów

---

<sup>2</sup> M. Foucault, *The courage of the Truth (The Government of Self and Others II)*, tłum. G. Burchell, Palgrave Macmillan LTD, Basingstoke 2011.

w swoim doświadczeniu. Grecy natomiast nie mają wątpliwości co do prawdy mówionej przez perezjastę, ze względu na jego cechy moralne, w tym przede wszystkim odwagę. Myśliciele Grecji i Rzymu bardziej interesowała osoba mówiącego prawdę i co powoduje, że możemy go nazwać perezjastą. Idąc ich tokiem myślenia – nauczyciel mówiący prawdę uczniowi nie jest perezjastą, ale jest nim artysta lub filozof, który mówi co myśli wbrew opinii publicznej lub władzy, ryzykuje i wykazuje się odwagą, perezjastą jest. Opinia publiczna lub władza nie używa zwykle perezji, gdyż nie ryzykuje. Perezjasta pozostaje więc w relacji z Innym, ale przede wszystkim ważna jest dla niego relacja z samym sobą. Jest to gra między interlokutorem a sobą, i jest formą krytyki Innego lub siebie. Rozmówca ma władzę nad perezjastą i może jej użyć – jest w pewnym sensie chroniony przed prawdą. Obowiązkiem perezjasty jest zatem powiedzieć co myśli, choć nikt go do tego nie zmusza – jest to akt dobrowolny. Perezja to relacja do odpowiedzialności i wolności.

Perezjasta Wodiczko uczy perezji innych – swoich odbiorców, uczestników swoich prac i młodych artystów. W marcu 2014 roku, w studenckiej Galerii Turbo na warszawskiej ASP odbyła się wystawa pt. *Poza trzech studentek pracowni Sztuka Domeny Publicznej*. Kuratorka Zuza Rutkowska pokazała trzy prace: *Nie znaczy nie* Julii Goluchowskiej, *Sąsiad* Marty Kachniarz i Aleksandra Kozielskiego oraz *Rolowanie po wietnamsku* Quynh Trang Nguyen. Krzysztof Wodiczko uważa, że są to dobre próby, aczkolwiek wymagają dalszej pracy.

Forma pracy Julii Goluchowskiej, to gotowe ścieżki dźwiękowe (zawierające krótkie słowa sprzeciwu: „Nie!” „Zostaw mnie!” „Prze- stań!”), uruchamiane przez fotokomórkę przy przekraczaniu drzwi galerii, oraz możliwość nagrania własnych słów. Julia porusza problem gwałtu seksualnego na kobietach: „Nagraj swój sprzeciw, niezależnie od tego jakich słów użyjesz – twój głos powinien być słyszany i akceptowany! Możesz rzucić krótkie *nie*, krzyknąć, szepnąć, masz prawo do każdej formy wypowiedzi.”

Artystka proponuje działanie, wspierające swobodne wyrażenie sprzeciwu. Odtwarzanie i nagrywanie słów protestu kobiecym głosem, oswoja z możliwością wypowiedzania się i uruchamia refleksję na temat tego, na ile podobne komunikaty są słyszane i akceptowane.

Marta Kachniarz i Aleksander Kozielski zwracają uwagę na postać sąsiada, który wzbudza zainteresowanie dopiero jako zwłoki, stając się problemem do usunięcia. Podają prostą instrukcję posprzątania po nim za pomocą octu. W Galerii stały piramidy butelek z octem, pozbawionych firmowych etykiet – artyści proponują swoje własne etykiety z instrukcją użycia. Dopełnieniem jest projekcja rozmowy z dziewczyną, do której przyszedł sąsiad we śnie.

Trzecia praca *Rolowanie po wietnamsku* to performance Wietnamki z pochodzenia, Quynh Trang Nguyen. Artystka wykorzystuje popularność pierogów w kuchni polskiej oraz wietnamskiej i podejmuje działania, które ma oba narody otworzyć na siebie. Zwraca uwagę na uprzedzenia Wietnamczyków wobec Polaków i zaprasza swoich rodaków do skosztowania tradycyjnych, przez siebie ulepionych, polskich pierogów na terenie hali wietnamskich kupców. W Turbo pokazuje dokumentację filmową i zaprasza Polaków do robienia sajgonek.

Profesor Krzysztof Wodiczko bywa w Polsce raz na miesiąc. Odkłada obowiązki profesora *Art, Design and the Public Domain* w *Graduate School of Design* na Uniwersytecie Harvardu, gdzie realizuje autorski program, i przylatuje do swoich studentów w Warszawie. Przy okazji takiej wizyty w marcu 2014 roku przeprowadziłam z nim rozmowę na temat roli pareżji w życiu i pracy artysty. Na pytanie po co pareżjasta mówi, w jakim celu wychodzi na zewnątrz, Wodiczko mówi bez wahania: „Po to żeby wprowadzić zmianę na lepsze w imię większej potrzeby społecznej. Artysta będzie wyciągał na wierzch to, co wychodzi z jego wnętrza i doświadczeń, ale jest zarazem wspólne dla części społeczeństwa, po to by nastąpiła zmiana na lepsze dla wszystkich. Istnieje również zła pareżja. Głupia szczerłość, która nie ma odpowiedzialnego celu. To jest trudna sprawa, ponieważ, wychodząc od wnętrza, nie od razu widać co



należy ujawniać. Relacja między światem wewnętrznym i zewnętrznym formułuje się za pomocą prób. Uczelnia jest dobrym miejscem do prób na ile ta wewnętrzna rzecz jest społeczna.”

W konsekwencji wydaje się, że Akademia Sztuk Pięknych powinna uczyć parezji, a nie sztuki, i taką wizję akademii ma Wodiczko, zastrzegając, że nie chce tworzyć modelu uniwersalnego. Dopuszcza istnienie różnych akademii i dodaje, że zadanie jest trudne, ponieważ mówienie prawdy w sposób niebezpośredni, ale poprzez sztukę, wydaje się fałszem dla większości. „Trzeba zawsze sprawdzić na ile przekaz artystyczny ujawnia prawdę, a nie przechwytuje prawdę, żeby na niej pasożytować”<sup>3</sup>. Akademia jest miejscem analizy i szukania wspólnego języka, żebyśmy mogli się porozumiewać – ustalamy ramy. Projekt wpisuje się w serię prób i tylko jako taki jest dobry. Parezja wynika z samowiedzy – to postawa etyczna przeżywania świata.

Krzysztof Wodiczko podkreśla, że istnieje różna sztuka i jest po wszystkich stronach – sztuka burżuazyjna, sztuka polska, sztuka konserwatywna, sztuka rewolucyjna. Dla artysty najważniejszym pytaniem jest, gdzie jest jego serce. Wodiczkę nie interesuje liberalizm i mówi, że trzeba opowiedzieć się po którejś stronie. Każdy ma prawo być przeciwno, na tym polega demokracja. Każdy ma prawo do tworzenia, ale też każdy ma prawo do krytycznej oceny: „Zgadza się co do pola i co do prawa sprzeciwu, ale artysta musi odpowiedzieć sobie na pytanie, po której stronie jest jego serce. To jest bardzo ważne”<sup>4</sup>.

Krzysztof Wodiczko pełniąc rolę profesora wizytującego w Departamencie Terapii Artystycznej na Uniwersytecie Nowego Yorku, stał na stanowisku, że tzw. „zdrowe społeczeństwo” wymaga terapii. Patrząc z punktu widzenia traumy parezjasty, jego terapia może objąć szerzej społeczeństwo, czyli parezjasta jest zarówno lekarzem, jak i pacjentem. „Leczy znieczulicę społeczną, ale i własną niemotę”<sup>5</sup>. Dzieło sztuki jest

---

<sup>3</sup> Fragment niepublikowanego wywiadu przeprowadzonego przeze mnie z Krzysztofem Wodiczką w 2014 roku.

<sup>4</sup> Tamże.

<sup>5</sup> Tamże.

efektem leczenia siebie, by przy okazji uleczyć innych. Na swoich zajęciach poleca lekturę książki Judith Herman *Trauma and Recovery: The Aftermath of Violence—from Domestic Abuse to Political Terror*<sup>6</sup>.

Wszystkie prace Wodiczki mają atrybuty pareżji – są interwencjami w świecie publicznym. Podejmują tematy ryzykowne, stawiają „opór” w rozumieniu Foucaulta, kwestionują przyjęty dyskurs, który nami rządzi, dają głos wykluczonym.

W Tijuanie w Meksyku, w ramach InSite 2000, Krzysztof Wodiczko wykonał projekcję na ścianie budynku El Centro Cultural de Tijuana spontanicznych wypowiedzi kobiet, pracujących w lokalnych fabrykach, na tematy dalece niewygodne dla właścicieli i związanych z nimi grup interesów w mieście i nie tylko. Pracownicy przełamały tabu – mówiły o gwałtach, kazirodztwie, szkodach dla zdrowia i użyciu środków trujących. W Polsce artysta zrealizował szereg projekcji na budynkach różnych miast. Głosem bezdomnych z Pogotowia Społecznego przy ul. Borówki przemówiła wieża ratusza w Poznaniu. W Krakowie na zaproszenie Andrzeja Wajdy, Wodiczko ponownie ożywił siedzibę władz miasta głosem „niesłyszalnych” krakowian: inwalidów, narkomanów, chorych na AIDS, ofiar przemocy w rodzinie. W *Pomnikoterapii* pokazywanej na fasadzie Zachęty w Warszawie, kobiety opowiadały o biciu, upokorzeniach, gwałtach.

Częścią książki towarzyszącej projekcji *Pomnikoterapia* w 2005 roku w warszawskiej Zachęcie, był tekst belgijskiej uczzonej Chantal Mouffe. Tam, oraz w wydanej przez Wydawnictwo Krytyki Politycznej książce *Polityczność. Przewodnik krytyki politycznej*, Mouffe podważa ideę demokracji, dążącej do wspólnego dobra<sup>7</sup>. Analizując dzisiejszą demokrację liberalną, filozofka tłumaczy w jakim stopniu dążenie do powszechnej zgody jest procesem tłumienia sporów. Odwołując się do greckiego pojęcia *agon*, w opozycji do słowa antagonizm, tworzy

---

<sup>6</sup> J. Herman, *Trauma and Recovery: The Aftermath of Violence—from Domestic Abuse to Political Terror*, Basic Books, Nowy Jork 1992.

<sup>7</sup> Ch. Mouffe, *Polityczność. Przewodnik krytyki politycznej*, tłum. Joanna Erbel, Wydawnictwo Krytyki Politycznej, Warszawa 2013.

koncept agonicznego uprawiania demokracji. Pokazuje konieczność utrzymywania sporów i konfliktów na powierzchni, gdzie będą widoczne w życiu społecznym. Neutralizacja odmiennych opinii, postaw i interesów prowadzi do antagonizmów. Dla Mouffe konflikt społeczny jest konieczny i rozwojowy. Ważna jest nieustanna debata w obszarach spornych, otwieranie przestrzeni sporów i odważne ich nagłaśnianie.

Parezja Krzysztofa Wodiczki jest postawą świadomą siebie i świata otaczającego, który wymaga zmiany. Artysta buduje wydarzenie w przestrzeni publicznej, które umożliwiałoby parezję – czyli odważny akt mówienia swojej prawdy pomimo ryzyka. W Tijuanie kobiety pokazały twarze ryzykując odwet osób, w które godziła ta prawda. Wodiczko opowiada o żmudnej pracy z osobami często wykluczonymi, aby zdobyć ich zaufanie i spowodować parezjański akt mówienia. W przykładach z Polski zwraca się z prośbą o szczerą wypowiedź do osób, które niekoniecznie chcą być widziane i słyszane, i których my nie chcemy widzieć i słyszeć. Stawia wtedy odbiorcę w sytuacji przymuszenia do słuchania – zaatakowania prawdą. Pozornie atakuje przestrzeń, budynek czy pomnik – atakuje nas odbiorców, fałsz dyskursu, który toczymy w sobie.

Świadomy siebie i innych, Krzysztof Wodiczko zaprasza uczestników swoich prac do wypowiedzenia prawdy. Nasuwa się pytanie o świadomość uczestników i na ile artysta „używa” swoich bohaterów do spektaklu prawdy. Czy umożliwienie im wypowiedzenia się i wyjścia z ukrycia jest wystarczającym powodem, by uczynić ich aktywnymi twórcami spektaklu? Czy ujawnianie prawdy jest wystarczającym powodem, by uczynić ich widzialnymi i słyszczanymi? Foucault rekonstruuje pojęcie parezji starożytnych, podkreśla rolę samoświadomości mówiącego. Prawdę wywodzi nie z obiektywnych przesłanek, lecz z przymiotów i postawy życiowej mówiącego. Czy zatem nie budzi wątpliwości akt ujawniania prawdy przez osoby, które oczywiście wierzą w to co mówią, lecz nie poświadczają tego własną postawą moralną? Czy parezja może ujawniać czyjąś prawdę? Czy pozostaje ona wtedy prawdą w sensie parezjańskim?

Pytanie o istotę prawdy ujawnianej w akcie twórczym za pomocą wypowiedzi innych, przestaje być tak kontrowersyjne, kiedy spojrzymy na akt terapeutyczny, który zachodzi zarazem. Judith Herman wskazuje na wagę opowiedzenia o traumatycznym wydarzeniu w procesie leczenia traumy: „Konflikt między pragnieniem zaprzeczenia strasznym wydarzeniom a potrzebą wykrzyczenia ich na głos, stanowi o dialektyce psychicznego urazu.”<sup>8</sup> Opisuje jednak ten proces jako wielostopniowy – po akcie wypowiedzenia i bycia wysłuchanym, konieczny dla odzyskania zdrowia jest akt żałoby, symbolicznego pożegnania się ze zdarzeniem traumatycznym i powrót do społeczeństwa w nowej oczyszczonej postaci. Herman mówi o „odnowieniu związków ofiary z jej społecznością”<sup>9</sup>. Prace Wodiczki przyjmują rolę terapeutyczną do pewnego etapu wychodzenia z traumy, ale pozostawiają jej ofiary w niedokończonym procesie zdrowienia. Pytanie co dzieje się z bohaterami widowiska po zakończeniu pracy z artystą? Czy wracają do swych marginalizowanych i niewidzialnych światów? Na ile taka czasowa współpraca może retraumatyzować? Nieczytelne w pracach jest, kogo artysta wskazuje jako odpowiedzialnego za ciąg dalszy – siebie czy odbiorcę? Pozostajemy zbombardowani prawdą, ale co z nią zrobimy i co z nią robi artysta wydaje się zasadniczym pytaniem moralnym, które uderza w artystę również.

Wodiczko podejmuje konsekwentną pracę nad nagłaśnianiem krzywd, a jego uwaga jest skierowana na podnoszenie świadomości. „Wojny to usankcjonowane zbiorowe szaleństwo” – czytamy pierwsze zdanie przedmowy Krzysztofa Wodiczki do książki *Obalenie wojen*<sup>10</sup>. Jeden z rozdziałów – *Kultura wojny* – oparty jest na wykładzie inauguracyjnym, przygotowanym przez autora na międzynarodowe sympozjum zatytułowane *Krzysztof Wodiczko: Art and War*, zorganizowane przez Kitanaka School w Yokohamie w ramach Yokohama Triennale 2011. Wodiczko śmieje się zresztą, że od otrzymania w 1998 roku Międzyna-

---

<sup>8</sup> J. Herman, *Trauma and Recovery: The Aftermath of Violence-from Domestic Abuse to Political Terror*, Basic Books, Nowy Jork 1992, s. 11.

<sup>9</sup> Tamże.

<sup>10</sup> K. Wodiczko, *Obalenie wojen*, Muzeum Sztuki Współczesnej, Kraków 2013, s. 13.

rodowej Nagrody Hiroszimy za wkład jako artysta w pokój na świecie, próbuje na nią zasłużyć. Jest zagorzałym przeciwnikiem wojen i uważa, że muszą zostać obalone: Muszą być zdelegalizowane i traktowane jako przestępstwo. Ponieważ są one inicjowane i podtrzymywane przez współczesne działania i tradycję kultury wojny, kultura ta musi być kwestionowana przez kontrdziałania analityczne i proaktywne – zakłócana, podawana w wątpliwość, traktowana z poważnym krytycznym dystansem.<sup>11</sup>

Zdaniem Wodiczki sztuka może przyczynić się do wprowadzenia twórczego konfliktu i bezkrwawego dyskursu. Proponuje nowe słowo „nie-wojna” w odróżnieniu od słowa „pokój”, które niesie w sobie potencjał kolejnych wybuchów wojennej agresji. Transformowanie świadomości i tworzenie sztuki dla wielu artystów, którzy kierują się zasadą przyjemności, jest sprzeczne z ich tradycją i pojmowaniem roli sztuki. Proces, w którym uczestniczy artysta łączący świadomość społeczną i intuicję artystyczną, to proces rewolucyjny. „W istocie świadomość i sztuka to mieszanka potencjalnie wywrotowa, stanowiąca zasadniczy element procesu rewolucji (...) Dekonstrukcja kultury wojny przy równoczesnym tworzeniu nowej kultury nie-wojny stanowi najpilniejsze zadanie dla artystów”<sup>12</sup>.

Artyści od pokoleń angażują się w transformację konfliktów oraz stresu potraumatycznego, związanego bezpośrednio z wojną. Prawdą jest jednak też to, że sztuka była i jest angażowana do dyskursu upamiętniającego zwycięstwa, oplakującego klęski, gloryfikującego bohaterów i ofiary wojen. Wodiczko szczególnie zaangażował się w praktyki artystyczne, mające na celu przedefiniowanie idei pomników wojennych. „Przeobraźmy je z maszyny, która determinuje w nas ukierunkowane na wojnę zbiorowe superego, w proces artystyczny, który może ujawnić i odinstalować owo superego, torując drogę dla nowej świadomości niewojennej i cywilizacji wolnej od wojen”<sup>13</sup>. Zajął się tworzeniem alternatywnych monumentów i przeobrażaniem istniejących.

---

<sup>11</sup> Tamże.

<sup>12</sup> Tamże.

<sup>13</sup> Tamże.

Ożywił sztywny i konwencjonalny w formie pomnik Abrahama Lincolna na Union Square w Nowym Yorku za pomocą projekcji postaci weteranów wojen, które opowiadają o swoich traumatycznych przeżyciach w działaniach wojennych i skutkach tych doświadczeń w życiu, które prowadzą po powrocie. „Strategia projekcji na pomniku polega na niespodziewanym zaatakowaniu go za pomocą przeźroczy”<sup>14</sup>. Interwencja dotyczy nie tylko samego pomnika i jego symbolicznego życia, ale braku refleksji w życiu społecznym wokół pomnika i traktowaniu skweru, jako strefy beztroskiego relaksu. Projekcje ożywiające pomnik to 23 minutowe świadectwa 14 weteranów wojen w Wietnamie, Iraku i Afganistanie, które można było obejrzeć codziennie od 18.00 do 22.00 w listopadzie i grudniu 2012 roku.

Sądzę, że istnieje konieczność ciągłego demaskowania ideologicznych oddziaływań pomników wojennych i zakłócania ich roli we wzmacnianiu prowojennego kulturowego superego. Istnieje również potrzeba alternatywnych, niemonumentalizujących sposobów czczenia pamięci (...) Musimy przeobrazić i przygotować istniejące pomniki wojenne do nowej proaktywnej roli w dostarczaniu wyposażenia moralnego, kulturalnego i pedagogicznego środowiskom symbolicznym, a także komunikatywnych warunków służących tworzeniu świadomości zbiorowej i nowej kultury – kultury nie-wojny dla świata wolnego od wojen<sup>15</sup>.

Wodiczko proponuje nie-pomniki, pomniki nie-wojny, ale też twierdzi, że żyjący świadkowie wojen są żywymi pomnikami swoich traum. Performatywny charakter projektów nie-wojny, czyni możliwym podzielenie się traumatycznym doświadczeniem w przestrzeni publicznej i jest leczące dla weteranów. Odbiorcy równocześnie zbliżają się do prawdziwych traum wojennych. Zmniejsza się dystans, obojętność i lęk przed tymi doświadczeniami. Niewygodne, upublicznione relacje uniemożliwiają wyparcie i cenzurowanie prawdziwej rzeczywistości wojny oraz jej idealizowanie.

---

<sup>14</sup> Tamże.

<sup>15</sup> Tamże.

W duchu przekształcania pomników wojennych, które zdaniem artysty „to symboliczno-ideologiczne maszyny, które wzmacniają i utrwalają (...) kultywowanie konfliktów zbrojnych, tragiczne i heroiczne wspomnienia o minionych wojnach, pozorną nieuchronność wojny, jej antycypację i wymaganie naszej potencjalnej gotowości”<sup>16</sup>. Krzysztof Wodiczko przygotował projekt przekształcenia Łuku Triumfalnego w Paryżu w *Światowy Instytut na Rzecz Obalenia Wojen*. Widzi go jako część szerszej psychoanalizy wojny, w tym co wyrażają, a co ukrywają pomniki wojen. Tłumienie uważa za część zbrodni wojny – mówi o „zbrodni tłumienia”.

Łuk Triumfalny jako jeden z najstarszych pomników wojennych w Europie, to anachroniczny symbol ogólnoswiatowej masakry, jaką były wojny napoleońskie i I-sza wojna światowa. Zawiera w sobie Grób Nieznanego Żołnierza i Wieczny Znicz. Jako urbanistycznie centralny, architektoniczny obiekt ikoniczny i symboliczny, pokryty jest reliefami, które szczegółowo obrazują wojny w ich heroicznym aspekcie, stawiającym nas w domniemanej gotowości do bohaterskich czynów na rzecz ojczyzny. Milczy o okropnościach, zniszczeniu i zagładzie oraz traumie zaszczerpionej w tych, którzy przeżyli. Jest obowiązkowym punktem zwiedzania nie tylko Paryża, ale i Europy dla turystów z całego świata. Porwani majestatem bryły (wysokość 51 metrów, szerokość 45 metrów i głębokość 23 metry), zestrzają się bez namysłu z ideologią wojny, którą głosi pomnik. Ogromna skala reliefów, a zarazem niemożność zbliżenia się, by obejrzeć, wprowadza w podziw nie dając możliwości głębszej refleksji. Projekt Wodiczki polega na obudowaniu bryły budowli konstrukcją o znaczeniu funkcjonalnym i symbolicznym. Przede wszystkim da widzowi taki dostęp, żeby mógł z bliska obejrzeć szczegóły rzeźb i zetknąć się z ich warstwą narracyjną. Tym samym stanąby na równi z nimi i zniwelowana zostałaby relacja drobnej istoty ludzkiej w odniesieniu do ogromnej bryły. Fizycznie i symbolicznie widz stałby w tym dyskursie jako aktywny partner, a nie bierny słuchacz. Świa-

---

<sup>16</sup> Tamże.

towy Instytut na rzecz Obalenia Wojen mieściłby się w owej konstrukcji, wyposażonej w ruchome pomosty, podnośniki, windy i poruszające się w pionie platformy widokowe. Łuk triumfalny byłby instytucją zajmującą się badaniami i uwarunkowaniami, powodującymi dawne i obecne wojny oraz dawne i obecne wysiłki na rzecz pokoju.

Powyższe przykłady działań doświadczonego artysty-filozofa jakim jest Krzysztof Wodiczko, jak również stawiających pierwsze kroki studentów, którzy reprezentują młode pokolenie, pokazują, że możemy porzucić wątpliwości co do prawdy, mówionej przez pareżjastę, ze względu na jego cechy moralne, w tym przede wszystkim odwagę. Artysta lub filozof, który mówi co myśli wbrew opinii publicznej lub władzy, ryzykuje i wykazuje się odwagą, co czyni go pareżjastą. Pareżjasta pozostaje więc w relacji z Innym, ale przede wszystkim ważna jest dla niego relacja z samym sobą. Odbiorca takiej sztuki ma władzę nad pareżjastą i może jej użyć odwracając się od niej – jest w pewnym sensie chroniony przed prawdą. Obowiązkiem pareżjasty jest zatem powiedzieć co myśli, choć nikt go do tego nie zmusza – jest to akt dobrowolny. Sztuka tak pojmowana i uprawiana to relacja do odpowiedzialności i wolności.





Il. 1. Plakat wystawy Poza, Galeria Turbo w Warszawie.



Il. 2. Marta Kachniarz i Aleksander Kozielski, Sąsiad, Galeria Turbo w Warszawie.  
(fot. Marta Kachniarz)

## Ilustracje



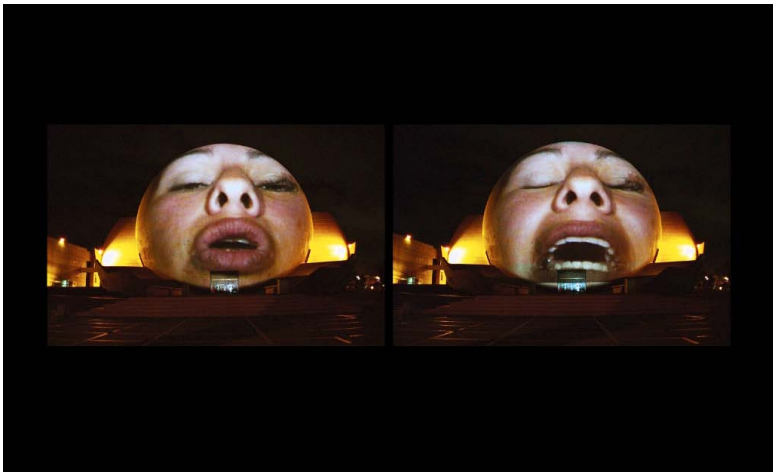
Il. 3. Marta Kachniarz i Aleksander Kozielski, Sąsiad, Galeria Turbo w Warszawie.  
(fot. Marta Kachniarz)



Il. 4. Quynh Trang Nguyen, Rolowanie po wietnamsku, Galeria Turbo w Warszawie.  
(fot. Zuzanna Rutkowska)



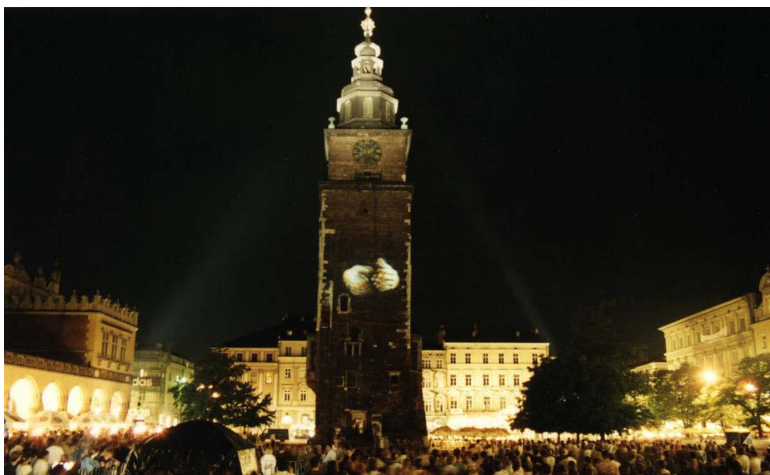
Il. 5. Quynh Trang Nguyen, Rolowanie po wietnamsku, Galeria Turbo w Warszawie.  
(fot. Zuzanna Rutkowska)



Il. 6. Krzysztof Wodiczko, projekcja na El Centro Cultural de Tijuana, Tijuana, Meksyk,  
2001, w ramach InSite 2000.  
(fotografia użyczona przez artystę)



Il. 7. Krzysztof Wodiczko, projekcja na El Centro Cultural de Tijuana, Tijuana, Meksyk, 2001, w ramach InSite 2000.  
(fotografia użyczona przez artystę)



Il. 8. Krzysztof Wodiczko, projekcja na ścianie wieży ratuszowej na Rynku Głównym w Krakowie.  
(fotografia użyczona przez artystę)



Il. 9. Krzysztof Wodiczko, projekcja na elewacji budynku Zachęty w Warszawie.  
(fotografia użyczona przez artystę)



## Paulina Skorupska

Absolwentka kulturoznawstwa i wiedzy o teatrze na Uniwersytecie im. Adama Mickiewicza w Poznaniu. Doktorantka w Katedrze Dramatu, Teatru i Widowisk Wydziału Filologii Polskiej i Klasycznej UAM. Autorka artykułów poświęconych teatrowi społecznemu, współautorka performatywnych projektów społeczno-artystycznych oraz przedstawień dokumentalnych realizowanych w Teatrze Ósmego Dnia w latach 2009-2014, koordynatorka licznych projektów interdyscyplinarnych. Zajmuje się przede wszystkim sztuką miejską, teatrem politycznym i społecznym oraz twórczością angażującą grupy wykluczone.

### **Ich duchy. Pamięć odziedziczona w miejskich projektach *site-specific*. Doświadczenie Łodzi**

Polscy twórcy, artyści i kuratorzy projektów realizowanych w miejskich przestrzeniach, coraz częściej tematem swoich prac czynią sposób funkcjonowania przeszłości w teraźniejszości – w miejskiej przestrzeni oraz w świadomości i pamięci społeczeństwa i społeczności lokalnych. Niejednokrotnie odnoszą się do problemu Zagłady i tego, co po niej zostało – do (nie)obecności przeszłości żydowskiej w tkance współczesnych miast. Próbują dociekać jak jest pamiętana i upamiętniana w miejscach, w których znajdowały się zamieszkałe przez Żydów dzielnice, ulice, domy, żydowskie świątynie, a w końcu getta, obozy zagłady, cmentarze. Stawiają pytania o tożsamość społeczeństwa, które nieumiejętność poradzenia sobie ze szczególną rolą – świadka traumatycznej historii – doprowadziła do pracy na rzecz zapomnienia.

Artystyczne próby eksplorowania żydowskiej przeszłości polskich miast ujawniają warianty funkcjonowania pamięci, a przede wszystkim postpamięci w społecznościach zamieszkujących miejsca dawniej należące do Żydów. Postpamięć w definicji Marianne Hirsh służy opisaniu przeniesienia traumatycznego doświadczenia i wiedzy z jednego poko-

lenia na kolejne, które nie brało udziału w wydarzeniach, ale „pamięta” je dzięki opowieściom, obrazom i zachowaniom, wśród których dorastało, a które stały się w końcu fundamentem jego własnej pamięci<sup>1</sup>. Pojęcia postpamięci używa się zazwyczaj w odniesieniu do doświadczenia dzieci ofiar Zagłady, choć jak sugeruje Marianne Hirsh, dotyczyć ono może również potomków sprawców czy świadków. Właśnie w miejscach, w których mieszkają dzieci i wnuki świadków, realizowane były prace *site-specific*, którymi się tu zajmuję.

Te przestrzenie trudno dziś nazwać miejscami antropologicznymi – historycznie zdefiniowanymi, relacyjnymi, tożsamościowymi, służącymi identyfikacji. Czym więc są opuszczone synagogi, zaadaptowane do innych użytkowych celów, jak m.in. salon mebli, skup złomu, pływalnia, szalet miejski, sklep AGD, kino czy wiele innych, znajdujących się w polskich miastach i miasteczkach, a utrwalonych na fotografiach Wojciecha Wilczyka, pokazanych w ramach wystawy i w albumie o znamienym tytule *Niewinne oko nie istnieje* (2009). Czym są ulice o zmienionych nazwach, czy osiedla budowane na żydowskich cmentarzach, dzielnice, których nowa zabudowa niemal całkowicie zatarła ślady poprzedniej?

Claude Lanzmann, twórca filmu *Shoah*, opuszczone, niezamienione w pomniki pamięci czy muzea, zdeformowane tereny po obozach Zagłady, w których obecne są tylko ślady przeszłości<sup>2</sup> niezatarte przez czas, opisywał za pomocą terminu *nie-miejsca pamięci* (*les non-lieux de memoire, non-places of memory*). Odniosła się do niego krytycznie Dolores Hayden, gdyż w jej opinii odebranie tym terenom statusu miejsca zwalnia nas z konieczności analizowania ich charakteru – w zamian proponuje ona termin *złe miejsca* (*bad places*) – określa nim obszary, w których dokonała się bezpowrotna strata<sup>3</sup>. W kierunku nieobecności

---

<sup>1</sup> Zob. M. Hirsch, *Pokolenie postpamięci*, „Didaskalia. Gazeta teatralna” 105/2011, s. 29.

<sup>2</sup> C. Lanzmann, *Le lieu et la parole*, [w:] M Deguy (red.), *Au sutej de Shoah. Le film de Claude Lanzmann*, Paryż 1990, s. 290, cyt. za: D. LaCapra, *Lanzmann's „Shoah”*, „Here There Is No Why”, „Critical Inquiry” 1997, nr 2, s. 240.

<sup>3</sup> Zob. D. Hayden, *The Power of places*, Cambridge 1996, s. 18.



kieruje swoją uwagę również Andreas Huyssen, który pisząc o Berlinie lat 90. używa określenia *pustka* – uzasadniają ją ruiny, place budowy, nowa architektura zacierająca ślady przeszłości czy tereny na lata opuszczone i nieużywane, które pozostały po wojnie – wszystko to powoduje, że miejski tekst odczytywany jest przede wszystkim przez brak<sup>4</sup>. *Pustka*, zaproponowana przez Huysseena, wydaje się pojęciem najlepiej definiującym miejsca realizacji opisywanych przeze mnie prac *site-specific* – jest w stanie pomieścić w sobie różnorodność interpretowanych przez artystów przestrzeni, których cechą wspólną jest właśnie nieobecność – przynajmniej na powierzchni – fizycznych miejsc i pamięci o nich<sup>5</sup>.

Twórcy podejmują się analizy tych obszarów, spoglądając na nie przez pryzmat pojemnej, spopularyzowanej w odniesieniu do miasta metafory palimpsestu (gr. *palimpseston*, od *palin* – ponownie i *psao* – ścieram) – rękopisu spisanego na używanym już wcześniej materiale piśmiennym, z którego usunięto poprzedni tekst. W swoich pracach uwydatniają *pustkę*, kierując uwagę widzów w stronę tego, co wcześniej wypełniało przestrzenie. Miejsca, które stają się tematem ich artystycznej refleksji, istnieją jednocześnie wtedy i teraz, chociaż ich codzienne funkcjonowanie nie podkreśla przeszłości.

Prace artystyczne, podejmujące temat nieobecności żydowskiej historii, są szczególnie liczne w miejscach o długiej żydowskiej tradycji, a również tradycji sztuki miejskiej. Jednym z nich jest Łódź, której przestrzeń naznaczona śladami wyparcia, ale też jawnego, manifestowanego na murach antysemityzmu, staje się inspiracją dla kolejnych artystów. W sposób dosłowny odniosła się do niej izraelska grupa *Public Movement*, realizując akcję *Gwiazda za gwiazdę* (2008). Jej działanie stało się manifestacją ponownej obecności Żydów w przestrzeni publicznej

<sup>4</sup> Zob. A. Huyssen, *Berlińskie pustki*, tłum. J. Mostowska, [w:] M. Saryusz-Wolska (red.), *Pamięć zbiorowa i kulturowa. Współczesna perspektywa niemiecka*, Kraków 2009, s. 435-457.

<sup>5</sup> Zob. R. Sendyka, *Robinson w nie-miejscach pamięci*, „Konteksty” 2 (301)/2013, s. 98-104 oraz M. Saryusz-Wolska, *Pamięć i miasto*, [w:] *Spotkania czasu z miejscem. Studia o pamięci i miastach*, Wydawnictwo Uniwersytetu Warszawskiego, Warszawa 2011, s. 130-194.

– radykalną odpowiedzią na konkretne jej oznaczenia, czyli gwiazdy Dawida niechlujnie zarysowane spray'em, towarzyszące widniejącym na murach napisom: *Widzew Żydzew, Żydzi do gazu, Jude Raus*. Kolektyw Public Movement zareagował prostym gestem przekształcenia znaku. Artyści wyruszyli w przestrzeń miasta z farbami i szablonami z wyciętą gwiazdą Dawida, by w miejsca niestarannych symboli nanieść swoje – wyraźne, skrupulatnie wykonane, równoramienne gwiazdy, które przekształcały antysemicki rysunek w dumny znak Żydów i Izraela. Przejęli przestrzeń poprzez ponowne jej oznakowanie. W swojej pracy artyści odnieśli się do symbolu najczęściej pojawiającego się w łódzkim grafitti, o czym wokalista punkowego, łódzkiego zespołu *Jude*, propagator kultury industrialnej Wiktor Skok pisał:

„Znaki na ścianach wskazują, kto zaludnia te strefy. Kolejne pokolenie przejmujące schedę braku. (...) Nie unosi się nic. Żadnej aury. Żadnego śladu. Wszystko, czym były te miejsca, kto je budował i wcześniej zasiedlał zostało zapomniane, zatarte lub usunięte (...) Jedynym świadectwem, mimowolnym i absolutnie pozbawionym świadomości, pozostają plugawe, obelżywe napisy na ścianach. Kaligrafujący swoje wulgarne slogany młodzi mieszkańcy tych rejonów nawet nie zdawali sobie sprawy, że latami, mimowolnie zapisują jedyne świadectwo. Czteroliterowe słowo. Nieprzypadkowo w języku niemieckim. Synonim potępienia. Ostatecznej nienawiści. Sześcioramienne gwiazdy zaczęły się pojawiać na murach na początku lat 80., pamiętam ich masowy wylew dokładnie około 1983, 1984, 1985. Kibice na meczach zaczęli krzyczyć: *Jude Jude Jude!* (...) Nikt nie zwrócił na to uwagi. (...) Słowo *Jude* na murach jest jedynym publicznym znakiem. To właśnie ono wrosło w to miasto, nie pomniki czy tablice”<sup>6</sup>.

W Łodzi podczas II wojny światowej mieściło się Litzmannstadt-Getto – pierwsze w okupowanej Polsce całkowicie odizolowane od reszty miasta, obejmujące teren dzielnicy Bałuty. Istniało od 18 października 1941 r., gdy dotarł do niego pierwszy transport z 1082 mieszkańcami

<sup>6</sup> W. Skok, *Teren*, [w:] T. Majewski, A. Zeidler-Janiszewska (red.), *Pamięć Shoah. Kulturowe reprezentacje i praktyki upamiętniania*, Wydawnictwo Officyna, Łódź 2011, s. 205.

Berlina do sierpnia 1944 r.<sup>7</sup> Podobnie jak w wielu innych miastach Polski tak i tu historia żydowska stała się na lata publicznym tabu – pojedyncze gesty służące upamiętnianiu – zbyt rzadkie i nazbyt niewyraźne – nie zatrzymały procesu społecznego zapominania i fizycznego zacierania śladów historii. W miejscu dawnego żydowskiego cmentarza jeździ dziś tramwaj, w innym – stoją bloki mieszkalne. Pojedyncze tablice znajdują się w miejscach dziś peryferyjnych. Skok pisze o Łodzi jako o mieście „z imputowaną pamięcią”<sup>8</sup>, w którym nawet dawną ulicę Żydowską nazwano ulicą Bojowników Getta Warszawskiego. Tomasz Majewski nazywa współczesną przestrzeń miasta „teatrem zapomnienia”<sup>9</sup>.

Próbę oznaczenia terenu getta i przypomnienia o jego istnieniu podjęto w 2000 roku, w 60 rocznicę jego zamknięcia i wyizolowania z miasta. Wówczas uczniowie łódzkich gimnazjów i liceów wraz z młodzieżą z Izraela zaczęli oznaczać granice getta białym, szablonowym napisem na chodnikach i ulicach: *Litzmannstadt Getto 1940-1944*. „Nie podoba mi się, że Żydzi coś nam malują”, „O co tu chodzi?”, „Jak byłem mały, to sam często przejeżdżałem przez getto. Moi rodzice mieli też wielu znajomych Żydów”<sup>10</sup> – przeplatały się komentarze.

Na terenie dawnego łódzkiego getta, na Bałutach, powstał projekt Weroniki Fibich *Rysunek z pamięci* (2012) oparty na historii mówionej – wspomnieniach i opowieściach byłych i obecnych mieszkańców dzielnicy. Fibich wybrała kilka przestrzeni położonych w bliskiej okolicy cmentarza żydowskiego. Pierwsza z nich miała być miejscem związanym z historią getta, a jednocześnie funkcjonującym w dzisiejszej rzeczywistości. Stał się nim skwer między blokami – z trawnikiem, ławkami i wysokimi, starymi drzewami, pochodzącymi jeszcze z ogrodu, który znajdował się tu w czasie wojny i graniczył z gettem. To miejsce rozpoczęcia opowieści. Tu na co dzień bawią się dzieci, na ławkach zasiadają

<sup>7</sup> Por. T. Majewski, *Litzmannstadt Ghetto*, [w:] *Pamięć...* dz. cyt., s. 127-130.

<sup>8</sup> W. Skok, *Teren*, [w:] *Pamięć...* dz. cyt., s. 205.

<sup>9</sup> T. Majewski, *Ulice bez pamięci*, [w:] *Pamięć...* dz. cyt., s. 211.

<sup>10</sup> J. Podolska, *Zaznaczenie granic getta*, „Gazeta Wyborcza”, cyt za: [www.centrumdialogu.com](http://www.centrumdialogu.com) (12.02.2014).

sąsiedzi, mieszkańcy okolicznych bloków wychodzą na spacer z psami... Zatrzymanie w tym miejscu miało odsłonić wcześniejsze warstwy jego palimpsestowej struktury – przywołać dwie egzystujące obok siebie rzeczywistości z czasu wojny – ogród Florczaka i cmentarz Feldmana. Obaj, każdy po innej stronie muru uprawili ziemię. Florczak sadził jaśmin i róże, Feldman – również pasjonat ogrodnictwa – po drugiej stronie muru, na terenie przycementarnym, w dwóch szklarniach hodował rośliny, a jednocześnie od wiosny do jesieni kopał doły.

Na skwerze, zgodnie z jego obecnym, rekreacyjnym przeznaczeniem, pomiędzy drzewami rozłożono koce. Ukryto pod nimi głośniki, z których płynęły opowieści odnoszące się do innego porządku czasowego. Ich tematem nie były jednak wspomnienia Zagłady, ale sam problem mówienia o niej. Rozmówcami Weroniki Fibich byli: ocalona z obozu – Halina Elczewska, wnuczka pieśniarza z getta, oraz mężczyzna, który przeprowadzał wywiady z ocalonymi – dla zachowania pamięci. Trzy pokolenia, różne doświadczenia i różny stosunek do tematu narracji o Zagładzie.

Halina Elczewska, której matka i ojciec zginęli w Auschwitz, nie mówiła swoim córkom o przeżyciach z getta i obozu – nie utrzymywała swojej historii w tajemnicy, ale też nigdy nie uczyniła z niej opowieści. Niemówienie było wynikiem świadomej decyzji, warunkiem przyszłego życia: „Czasami milczenie (...) jest dobre” – relacjonowała – „aczkolwiek mam świadomość tego, że to jest zależne od człowieka. Że niektórym pomaga mówienie o tym, dzielenie się. Może potrzebne im jest współczucie słuchaczy. Być może mnie to nie było potrzebne. (...) Być może mnie była potrzeba świadomości tego, że robię coś dobrego, że mam energię pozytywną, którą przekazuję innym”.

Druga opowieść – kilkunastoletniej dziewczynki – dotyczyła niemówienia z perspektywy trzeciego pokolenia Holocaustu, któremu dziadkowie nie opowiedzieli swojej historii – nie opowiadali ani swoim dzieciom, ani wnukom: „Nikt nie chce o tym mówić. Nawet teraz”.

Niedobór narracji odczuwany przez kolejne pokolenia potwierdza męczyzna, który nagrywał rozmowy z ocalonymi – chciał je zatrzymać dla ludzi urodzonych w czasie i tuż po wojnie, którzy niewiele słyszeli od swoich rodziców. W trakcie jego pracy pojawiły się jednak wątpliwości, okazywało się, że wielu z jego rozmówców mówiło o tym po raz pierwszy po kilkudziesięciu latach: „Zaczynali o tym mówić, ale dla nich to było bardzo niebezpieczne, bo (...) przeżywali to na nowo i w dosyć krótkim czasie odchodzili z tego świata”.

Ta pierwsza instalacja wprowadzała widzów w temat opowieści, sugerując jednocześnie istnienie granic ingerencji w prywatną historię. Wskazywała, że wyruszając na spacer po Bałutach otrą się o osobiste narracje, z których dowiedzą się tyle, ile będą gotowi opowiedzieć bohaterowie. Już w sposobie rozmowy z nimi ujawniła się egzocentryczna motywacja Weroniki Fibich – kuratorka pozwoliła im opowiedzieć tyle, ile mogli, i z tego następnie tworzyła narrację projektu – z niedopowiedzenia czyniąc jeden z ważniejszych wątków swojej pracy.

Ze skweru przewodnik prowadził widzów do czteropiętrowego bloku, zbudowanego w latach pięćdziesiątych, znajdującego się tuż za murem cmentarza. Widok z okien klatki schodowej wychodził na Pole Gettowe (kwatery usytuowane w południowej części cmentarza z grobami ofiar hitlerowskiej eksterminacji Żydów). Na każdym półpiętrze ustawiono fotele z poduszkami – widzowie, po przyłożeniu do nich ucha, mogli wsłuchać się w wypowiedzi ludzi, którzy codziennie przechodzą nieopodal cmentarnego muru. Pytani, co wiedzą o Żydach i przeszłości Bałut, przypominali sobie strzępy informacji zapamiętane z dzieciństwa, których nigdy nie musieli weryfikować: swoje wyobrażenia o zwyczajach życia i pochówku Żydów – niejednokrotnie powtarzali utrwalone stereotypy o wystawianiu ciała na widok publiczny w domu przedpogrzebowym, o chowaniu Żydów „w kucki” lub „na siedząco”, ich świadomość żydowskiej kultury była całkiem powierzchowna – przede wszystkim związana z cmentarzem i grobami, na które nie kładzie się

kwiatów, tylko kamienie. Ta część projektu miała charakter edukacyjny – przewodnik odpowiadał na każde z wyobrażeń dementując, uzupełniając lub objaśniając żydowską tradycję oraz rytuały.

Następnym miejscem, do którego docierała publiczność był strych domu Juszczaaka – mężczyzny, który w czasie wojny był dzieckiem. Wiedział, że za murem mieszkali Żydzi, ale nie zastanawiał się, dlaczego nosili na ramionach gwiazdy, a drzwi tramwaju, gdy przejeżdżał przez teren getta, nie otwierały się. Z kolegami wspinali się na mur i rzucali dla zabawy kamieniami w konduktu żałobne.

Na strychu tego domu można było wysłuchać opowieści najbardziej osobistej i jedynej dotyczącej bezpośrednio pobytu w getcie – opowieści Haliny Elczewskiej o próbach ocalenia dziewczęcości i kobiecości. Intymność tej historii podkreślał sposób zaaranżowania przestrzeni – kilkanaście krzeseł dla widzów i kilka z teksturowymi formami w kształcie sylwetek postaci. Na jednej z nich pojawiła się projekcja z Haliną Elczewską – sfilmowana została jednak nie w momencie opowiadania historii, ale słuchania jej – kamera rejestrowała każdy uśmiech i grymas twarzy. Słuchali więc razem – narratorka i widzowie.

Po tej ostatniej historii widzowie mogli, już bez przewodnika, wejść na teren cmentarza żydowskiego i do znajdującego się tam domu przedpogrzebowego z pomieszczeniem służącym dawniej do rytualnego obmycia przed pochówkiem – miejsca na co dzień niedostępnego. Otwarcie jego drzwi było symbolicznym przekroczeniem granicy. Brama prowadząca na żydowski cmentarz mieści się w bocznej uliczce, więc wielu okolicznych mieszkańców nawet koło niej nie przechodzi – na co dzień idą wzdłuż wysokiego muru cmentarza, odwiedzanego z rzadka i przede wszystkim przez turystów spoza Łodzi. To wszystko czyni to miejsce kolejną wyłączoną z okolicznego życia, a przez to tajemniczą przestrzenią. Nierozpoznaną, więc oswajaną za pomocą mitów, podobnych do tych, które ujawniły się podczas pracy nad projektem Teatru Ósmego Dnia pt. *Podwórko: Zgierska 38* (2013) zrealizowanym na jednym z bałuckich podwórek, na podstawie rozmów z jego mieszkańcami.

Mimo że tematem projektu nie była żydowska przeszłość miejsca, to praca nad nim, niejako na marginesie, ujawniła wyobrażenia o Żydach. Postpamięć ujawniała się w języku, jakim opowiadali o przeszłości i terażniejszości. Mieszkańcy podwórka mówili o Żydach niemal bez używania słowa Żyd, w jego miejsce stosując zaimki oddzielające ich od tych, których nigdy nie znali, a których przywołanie przypomina, że ich ojcowie okradali żydowskie domy lub budowali swoje na żydowskich cmentarzach. Kolejne pokolenie usprawiedliwiała rodziców tym samym argumentem, którym oni sami siebie usprawiedliwiali: „przecież ich i tak już nie było”. Kolejne pokolenie radzi sobie usuwając Żydów z języka: „Każdego roku przyjeżdżają tu młodzi ludzie z ciemnymi oczami i włosami, i fotografują. To pewnie ich wnuki...”, a także oswajając ich za pomocą tworzonych legend: „Chodziliśmy na kirchy, na tych pomnikach się bawiliśmy. Później zaczęto je wywozić i powstały tam bloki. (...) I ciągle się tam paliło – ludzie mówili, że to ich duchy wzniesają pożary”.

Analizując rejestracje historii mówionej wykorzystywanej w projektach *site-specific*, jak również recepcję tych projektów, możemy zaobserwować, skąd bierze się społeczny problem z ich akceptacją. Postpamięć mieszkańców pożydowskich przestrzeni nie prowadzi do żądania upamiętnienia. Zajmują oni bowiem miejsca, które pozostawiły po sobie pustkę, których użytkownikiem był ktoś, kogo nieobecność jest wciąż obciążeniem – nakłada symboliczną winę na obecnych mieszkańców, nawet jeśli należą do kolejnego pokolenia, które, o czym wcześniej była mowa, nie może pamiętać wydarzeń sprzed lat. Mieszkają w miejscach obciążonych znakami pamięci – w większości zatartymi, do których można jednak dotrzeć porównując mapy, plany, przyglądając się architekturze i topografii. Nowi użytkownicy próbują zapomnieć, by nie żyć w cieniu historii, którą znają z opowieści rodziców-świadków, jednak przypominają im o niej wciąż – bardziej lub mniej sporadycznie – artyści, „wycieczki śladami” czy fotografowie dokumentujący to, co zostało. Świadomość obecności w nieswoim miejscu towarzyszy im latami i powoduje wytwarzanie mechanizmów obronnych – szukania ucieczki od obciąż-

żającej pamięci. Roma Sendyka podkreśla, że place po wyburzonych świątyniach, zdewastowane cmentarze, opuszczone budynki „są dla otaczającej je wspólnoty niewygodne w takim sensie, że ich upamiętnienie jest większym zagrożeniem dla zbiorowej tożsamości niż (również grożące krytyką) poniechanie upamiętniania”<sup>11</sup>.

---

<sup>11</sup> R. Sendyka, *Pryzma – zrozumieć nie-miejsce pamięci*, [w:] D. Czaja (red.), *Inne przestrzenie, inne miejsca*, Wydawnictwo Czarne, Wołowiec 2013, s. 281.







## Artur Jerzy Filip

Architekt, urbanista, doktorant na Wydziale Architektury Politechniki Warszawskiej. W ramach swojej pracy bada obywatelskie partnerstwa, działające na rzecz rozwoju wielkoprzestrzennych założeń urbanistycznych w miastach Ameryki Północnej. Autor zaangażowany był też w rozwój warszawskich projektów obywatelskich takich jak Kwartał Muzyczny czy Warszawska Droga Kultury na Skarpie.

### **Partnerskie działania artystyczne i ich rola w kształtowaniu wielkoprzestrzennych wizji urbanistycznych**

Oddolne działania artystyczne, podejmowane przez mieszkańców lub we współpracy z nimi (tzw. sztuka społeczna – *community arts*), odgrywają istotną rolę we wzmacnianiu miejskich wspólnot i aktywizowaniu działań na rzecz przekształcania miejskiej przestrzeni. Wzajemna zależność pomiędzy poziomem kapitału społecznego a jakością środowiska miejskiego jest przyjmowana za podstawę działań planistycznych. Także zjawisko miejskiej partyzantki artystycznej coraz częściej postrzegane jest jako nowatorskie narzędzie planistyczne.

Szczególny typ działań artystycznych podejmowany jest przez tych, których celem jest nie tyle samo lokalne „obudzenie” mieszkańców, co raczej zintegrowanie szerszej grupy aktywistów na rzecz realizacji (lub ochrony) wielkoprzestrzennych założeń urbanistycznych. Działania takie muszą być odpowiednio zaplanowane w przestrzeni i w czasie oraz mieć charakter strategiczny, wymagają więc specyficznego podejścia organizacyjnego. Przykładem mogą być projekty budowane jako Partnerstwa Liniowe.

W niniejszym referacie zaprezentowane zostaną przykłady działań podejmowanych przez organizacje obywatelskie, działające na rzecz realizacji zielonych szlaków (*greenways*) w miastach Ameryki Północnej – Minneapolis i Nowym Jorku – oraz doświadczenia autora z realizacji projektu Warszawskiej Drogi Kultury na Skarpie.

## Działania partnerskie w mieście

Na fali społecznych protestów lat 60. i 70. XX wieku, których istotnym elementem był sprzeciw wobec odgórnie definiowanej polityki miejskiej, filozof Henri Lefebvre ukuł hasło „prawo do miasta”. Slogan ten do dzisiaj mobilizuje i integruje miejskich aktywistów, a David Harvey tłumaczy: „prawo do miasta jest czymś o wiele szerszym niż prawo dostępu jednostki lub grupy do zasobów, które zawiera miasto: jest prawem do zmiany i wynajdywania miasta na nowo takim, jakim go pragniemy”<sup>1</sup>. W tym samym czasie miejska aktywistka Jane Jacobs, organizując sąsiedzkie ruchy sprzeciwu wobec narzucanych odgórnie planów urbanistycznych w mieście Nowy Jork, udowodniła, że zmobilizowani oddolnie obywatele są w stanie skutecznie wpływać na politykę przestrzenną władz miejskich. Obywatelski sprzeciw po obu stronach Atlantyku wymierzony był w samą istotę panującego systemu planowania, w którym „jak we wszystkich Utopiach, prawo tworzenia planów każdej rangi należy tylko do planistów będących u władzy”<sup>2</sup>.

Jacobs proponowała, w opozycji do modernistycznego paradygmatu planowania urbanistycznego, aby budować miasta na fundamencie istniejących wartości społecznych i kulturowych. Najcenniejsze jej zdaniem były te trudno mierzalne czynniki, jak osobiste relacje między ludźmi, wzajemne zaufanie czy tożsamość sąsiedzka, dlatego szczególne znaczenie przyznawała poziomowi kapitału społecz-

---

<sup>1</sup> D. Harvey, *Bunt miast. Prawo do miasta i miejska rewolucja*, tłum. A. Kowalczyk, W. Marzec, M. Mikulewicz, M. Szlinder, Fundacja Nowej Kultury Bęc Zmiana, Warszawa 2012, s. 22.

<sup>2</sup> J. Jacobs, *The Death and Life of Great American Cities*, Vintage Books, New York 1992.

nego, który traktowała jako wskaźnik społecznej witalności. Lokalne społeczności, zdolne dbać o własne interesy, miały być gwarantem zrównoważonego rozwoju organizmu miejskiego. Wydaniem swojej książki „Śmierć i życie wielkich amerykańskich miast”<sup>3</sup>, Jane Jacobs na stałe wprowadziła pojęcie kapitału społecznego do języka współczesnej urbanistyki.

Socjologowie badający zjawisko kapitału społecznego, tacy jak Robert Putnam, udowadniają istnienie bezpośredniego związku, występującego pomiędzy poziomem kapitału społecznego danej społeczności a jakością środowiska miejskiego przez nią zamieszkiwanego: „Na obszarach o wysokim poziomie kapitału społecznego przestrzenie publiczne są czystsze, ludzie są bardziej przyjaźni, a ulice bezpieczniejsze”<sup>4</sup>. Kapitał społeczny jest też jednym z fundamentów tzw. „kreatywności obywatelskiej”, będącej zdaniem Charlesa Landry’ego najistotniejszym i najbardziej pożądanym czynnikiem rozwoju współczesnych miast<sup>5</sup>. Dlatego inicjowanie akcji artystycznych, mających zwracać uwagę na istotne miejskie kwestie, aktywizować mieszkańców do dbania o własne interesy, a nawet bezpośrednio wpływać na proces planistyczny, ma dla współczesnych miast kluczowe znaczenie i jest pożądane.

Należy jednak zauważyć, że kapitał społeczny to pojęcie mające związek przede wszystkim z relacjami lokalnymi, sąsiedzkimi, występującymi w niewielkiej skali przestrzennej. Jak pisze Putnam, „małe jest lepsze z punktu widzenia kapitału społecznego. Włączanie się w sprawy wspólnotowe jest bardziej zachęcające – czy też powstrzymywanie się mniej atrakcyjne – kiedy skala codziennego życia jest

---

<sup>3</sup> Tamże.

<sup>4</sup> R. Putnam, *Samotna gra w kregle. Upadek i odrodzenie wspólnot lokalnych w Stanach Zjednoczonych*, tłum. P. Sadura, S. Szymański, Wydawnictwa Akademickie i Profesjonalne, Warszawa 2008.

<sup>5</sup> C. Landry, *The Art of City Making*, Earthscan, London & Sterling, VA 2006.

mniejsza i ma bardziej osobisty charakter"<sup>6</sup>. Stąd socjologowie wskazują jednocześnie na ciemne strony kapitału społecznego, określając go również mianem negatywnego<sup>7</sup>.

Chcąc rozwijać miasto jako byt otwarty, dostępny i heterogeniczny, działania obywatelskie powinny skupiać się nie tylko na punktowych interwencjach przestrzennych<sup>8</sup>, ale na jednoczesnym integrowaniu tych działań i nadawaniu im spójnych narracji. Temu celowi służyć może, między innymi, budowanie tzw. Partnerstw Liniowych, czyli organizacji osób i instytucji zlokalizowanych liniowo w przestrzeni miasta, działających na rzecz kreacji wieloprzestrzennych ciągów urbanistycznych: ich rozwijania, ochrony ich wartości kulturowych, podnoszenia standardu związanych z nimi przestrzeni publicznych oraz ich ożywiania. Efektem działania takich partnerstw jest nie tylko ożywianie wybranych miejsc w mieście, ale przede wszystkim traktowanie ich systemowo i w efekcie wpływanie na kształtowanie ładu przestrzennego w ponadlokalnej skali.

Zbudowana w gronie partnerów wspólna wizja urbanistyczna ma szansę być konsekwentnie wspierana przez wszystkich uczestników projektu. Jednocześnie lider Partnerstwa Liniowego, będąc reprezentantem spójnej wizji, ma możliwość występować w roli wiarygodnego partnera dla przedstawicieli władzy publicznej, biznesu czy sektora akademickiego. Partnerstwo Liniowe może stać się wtedy elementem szerszego partnerstwa międzysektorowego.

Zadaniem stojącym przed liderami takich partnerstw jest między innymi inicjowanie i wzmacnianie poczucia wspólnej tożsamości wśród koalicjantów oraz integrowanie ich działań. Wyzwaniom tym sprzyjać może podejmowanie działań artystycznych. Niemniej jednak, działania te w tym przypadku muszą mieć inny charakter – przede wszystkim szczególnie rozmach związany z ponadlokalną i wieloprzestrzenną wizją,

---

<sup>6</sup> R. Putnam, dz. cyt., s. 347.

<sup>7</sup> K. Growiec, *Kapitał społeczny. Geneza i społeczne konsekwencje*, Wydawnictwo SWPS Academica, Warszawa 2011, s. 25.

<sup>8</sup> K. Świeżewska, *Mikrointerwencje jako alternatywne narzędzia rewitalizacji współczesnych miast*, „Urbanistyka” 2011, s. 103-142.

której mają służyć. W dalszej części tekstu autor prezentuje omówienia trzech przykładów miejskich, zielonych szlaków, ze szczególnym naciskiem na organizowane przez partnerów, wspólne działania artystyczne i ich znaczenie dla powodzenia całego projektu.

## Midtown Greenway w Minneapolis

W mieście Minneapolis, uznanym przez magazyn *Bicycling* za jedno z najbardziej rowerowych miejsc w Ameryce Północnej<sup>9</sup>, realizowany jest projekt Midtown Greenway – najpopularniejszy zielony szlak Ameryki<sup>10</sup>. Projekt jeszcze w latach 90. XX wieku zainicjowany został przez mieszkańców, Georga Puzaka i Tima Springera, którzy nie tylko dostrzegli potencjał tkwiący w dawnym, nieużywanym kolejowym korytarzu, ale byli również zdolni stworzyć spójną wizję całego założenia urbanistycznego, która odnosiła się jednocześnie do kwestii społecznych, transportowych i przyrodniczych<sup>11</sup>. W 1996 roku aktywiści założyli organizację non-profit – Midtown Greenway Coalition, która formalnie zintegrowała działania kilkunastu organizacji sąsiedzkich, działających na szlaku trasy.

Z czasem władze miasta bezpośrednio zaangażowały się w projekt i wraz z obywatelskimi organizacjami stworzyły szersze partnerstwo – Midtown Community Works Partnership, co umożliwiło uruchomienie środków finansowych i prowadzenie prac realizacyjnych. Niemniej jednak, rzecznikiem całej wizji założenia zielonego szlaku pozostaje wciąż grupa obywatelska, dbając o spójny rozwój przestrzenny w okolicy i korzystne dla zielonego szlaku zmiany w zapisach planów miejscowych, ale też bezpieczeństwo na szlaku, czy program kulturalno-ar-

---

<sup>9</sup> K. Asp, *The Midtown Greenway: Minneapolis' Super Highway*, "Rails to Trails", winter 13, s. 10.

<sup>10</sup> Ocena według magazynu „USA Today”, <http://www.usatoday.com/story/travel/destinations/2013/07/23/best-urban-bike-paths-across-the-usa/2576801/> (20.05.2014).

<sup>11</sup> Tim Springer, pierwszy prezes organizacji Midtown Greenway Coalition, wywiad przeprowadzony przez autora w dniu 03.09.2013.

tystyczny, którego celem jest nie tylko promocja zielonego szlaku, ale przede wszystkim budowanie bliższego związku emocjonalnego mieszkańców z projektem<sup>12</sup>.

Wśród organizowanych przez koalicję akcji, najbardziej charakterystyczną jest odbywający się w maju, coroczny festiwal Greenway Glow, który łączy w sobie wątki rowerowe, społeczne i artystyczne. Jak podają organizatorzy: „są to dwa wydarzenia w jednym: darmowy całonocny festiwal artystyczny oraz nocny rajd rowerowy, który organizowany jest jako zbiórka pieniędzy na Zielony Szlak Midtown”<sup>13</sup>. W ramach odbywającego się w tym czasie ogólnomiejskiego festiwalu Northern Spark, zaproszeni artyści realizują na zielonym szlaku projekty i instalacje, w które aktywnie zaangażowani są uczestnicy festiwalu. 14 maja 2014 roku było to 18 projektów artystycznych: instalacje muzyczne i świetlne, performances, a nawet tymczasowe konstrukcje architektoniczne. Wydarzeniom towarzyszą otwarte przez całą noc lokale gastronomiczne.

Główną atrakcją jest jednak sam rajd rowerowy, który przypomina znane w Polsce wyścigi mydelniczek. Uczestnicy przebijają siebie oraz swoje rowery, budując nieraz naprawdę niezwykle konstrukcje – w 2014 roku, wśród wielu innych pomysłów, zaprezentowany został wielki, biały niedźwiedź napędzany ruchem dziesięciu rowerzystów, ukrytych pod jego futrem (sic!). Udział w rajdzie jest płatny, a zebrane fundusze zasilały działalność koalicji. W zamian uczestnicy otrzymują pamiątki i wstęp do punktów gastronomicznych. Przede wszystkim jednak, rywalizują ze sobą o nagrody w kategoriach: największy zespół, najlepsze kostiumy, najhojniejsi uczestnicy czy rowerzyści używający najbardziej kreatywnego oświetlenia swojego pojazdu<sup>14</sup>.

---

<sup>12</sup> Soren Jensen, drugi prezes organizacji Midtown Greenway Coalition, wywiad przeprowadzony przez autora w dniu 03.09.2013.

<sup>13</sup> <http://midtowngreenway.org/projects-and-programs/greenway-glow/> (30.05.2014).

<sup>14</sup> <http://greenwayglow2014.kintera.org/faf/home/default.asp?ievent=1102289> (30.05.2014).



Innym, regularnie organizowanym wydarzeniem jest coroczny „Arbor Day”, również odbywający się w maju, podczas którego „wolontariusze świętują sadząc drzewa i krzewy”<sup>15</sup>. Dzięki udziałowi profesjonalnych ogrodników akcja ma wymiar edukacyjny, natomiast sami organizatorzy zapewniają napoje i przekąski dla uczestników. Dzięki tej i podobnym akcjom mieszkańcy bezpośrednio angażują się w prace na rzecz zielonego szlaku, uzupełniając regularną opiekę, sprawowaną przez profesjonalistów.

Poza organizowanymi w wybrane dni roku akcjami artystyczno-społecznymi, liderom projektu przyświeca też wizja przekształcenia całego szlaku w całoroczną, miejską galerię sztuki. Składają się na nią różne działania: realizacja „przystanków” – miejsc odpoczynku, które projektowane są razem z mieszkańcami i mają rzeźbiarski charakter, symbolicznie nawiązujący do lokalnych cech miejsc; działania plastyczne, które przekształcają urządzenia infrastruktury technicznej, jak na przykład skrzynki elektryczne, w małe „dzieła sztuki”; oraz prace malarskie powstające na murach budynków.

Na tę ostatnią działalność warto zwrócić szczególną uwagę. Graffiti obecne było w tym miejscu już wcześniej, zanim mieszkańcy rozpoczęli akcję na rzecz przekształcenia pokolejowego korytarza w przestrzeń publiczną. Wtedy było jednak wyrazem opuszczenia miejsca i traktowane było jako przejaw wandalizmu. Dzisiaj koalicja Midtown Greenway Coalition stara się o zalegalizowanie prawa do tworzenia murali na całej długości szlaku, eksponując je jako jeden z atrakcyjnych elementów krajobrazu.

## Bronx River Greenway w Nowym Jorku

Innym wartym przestudiowania przykładem jest Zielony Szlak Rzeki Bronx w Nowym Jorku. Podobnie jak projekt w Minneapolis, także i ta wizja nastawiona jest na realizację spójnego szlaku biegnącego przez

---

<sup>15</sup> <https://www.facebook.com/events/204405762921066/> (30.05.2014).

całą dzielnicę, której podstawowy program wyznacza przestrzeń parkowo-rekreacyjna oraz szlak pieszo-rowerowy. Jednak w szerszej perspektywie projekt postrzegany jest jako katalizator głębszych przemian społeczno-przestrzennych w dzielnicy.

Kręgosłup całego założenia wyznacza rzeka Bronx, o której Linda Cox, obecna szefowa opiekującej się rzeką organizacji Bronx River Alliance, wspomina: „To była rzeka, o której albo nie wiedziałeś, albo – jeśli wiedziałeś – myślałeś o niej jak o otwartym ścieku... I tak było całkiem niedawno”<sup>16</sup>. Ale właśnie ta rzeka okazała się wyzwaniem, wokół którego mieszkańcy zintegrowali swoje siły. Jeszcze w latach 70. XX wieku, mieszkający w dzielnicy Bronx, Ruth Anderberg i Anthony Bouza, powołali do działania grupę Bronx River Restoration Project, która organizowała społeczne siły na rzecz oczyszczania rzeki i porządkowania jej nabrzeży. W końcu lat 80. grupa rozpoczęła również działania na rzecz realizacji ścieżki rowerowej wzdłuż rzeki i projekt ten uznawany jest za pierwowzór Zielonego Szlaku Rzeki Bronx<sup>17</sup>.

Dzisiaj cały projekt rozwijany jest przez organizację Bronx River Alliance – szerokie partnerstwo utworzone przez ponad 60 organizacji społecznych oraz Biuro Parków i Rekreacji miasta Nowy Jork. Powstała tym samym bardzo specyficzna sytuacja, w której „Bronx River Alliance jest jedną nogą po stronie społecznej, a drugą nogą po stronie władzy. Organizacja jest niezależna, sama zdobywa fundusze na swoje działania, ale jednocześnie jej szefowa Linda Cox jest etatowym pracownikiem miejskiego biura. Również siedziba organizacji mieści się w budynku Biura Parków i Rekreacji”<sup>18</sup>. Niemniej jednak, choć sami liderzy projektu zwracają uwagę na szczególną dwuznaczność powstałej sytuacji, to głównym rzecznikiem całej wizji i jej obywatelskiego wymiaru, podobnie jak w przypadku projektu w Minneapolis, pozostaje strona społeczna.

---

<sup>16</sup> Linda Cox, wywiad w serwisie BronxnetOPEN, 2011, <http://www.youtube.com/watch?v=nrkzafUKk-0> (11.12.2013).

<sup>17</sup> Joan Byron, Maggie Scott Greenfield, *Bronx River Greenway Plan*, Bronx River Alliance, New York 2006.

<sup>18</sup> Joe Linton, wywiad przeprowadzony przez autora w dniu 07.09.2013.

Zadaniem, jakie stale stoi przed liderami, jest utrzymanie ciągłego zainteresowania mieszkańców. Organizacja stara się zachęcać nowojorczyków do spędzania czasu w noworealizowanych parkach, ale też pozyskiwać wolontariuszy chętnych do czynnej współpracy. Stąd, poza podstawowymi czynnościami projektowo-konserwatorskimi, organizacja wzbogaca program przestrzeni publicznych o organizowane wydarzenia kulturalne, rekreacyjne i społeczne.

Głównym, corocznym wydarzeniem organizowanym przez Bronx River Alliance jest performance Golden Ball Festival. W 1999 roku zorganizowano go po raz pierwszy, jako artystyczny happening polegający na spławieniu rzeką wielkiej złotej kuli. Pomysłem artystów było, aby w ten sposób podkreślić spójność całej rzeki, zmanifestować jej ciągłość. Sens tego wydarzenia tłumaczy Maggie Scott Greenfield, obecna wice-szefowa organizacji Bronx River Alliance: „Ludzie mogą mieszkać w północnej części Bronxu koło rzeki Bronx i mogą nie znać ludzi mieszkających w dolnej części rzeki (...) dlatego chcieliśmy celebrować tę rzekę, która nas łączy”<sup>19</sup>. W czasie spławiania złotej kuli, na brzegach rzeki odbywają się lokalne akcje artystyczne, happeningi i wydarzenia kulturalno-społeczne. Każde z nich może mieć charakter lokalny – może być przygotowane we współpracy z mieszkańcami lokalnych osiedli – ale dzięki spójnej narracji, jaką nadaje przemierzająca się złota kula, wszystkie łączą się w jedno wielkie święto rzeki i zielonego szlaku. Aż do 2007 roku akcją powtarzano cyklicznie, następnie przekształcając ją w jeszcze większe wydarzenie kulturalne, czyli Festiwal Rzeki Bronx.

Ponadto, organizowane są regularnie spływy kajakowe i wycieczki rowerowe, koncerty, projekcje filmów czy akcje zachęcające do wspólnego sadzenia drzew i oczyszczania rzeki<sup>20</sup>. Celem organizowanych wydarzeń jest przede wszystkim popularyzacja powstającego zielonego szlaku oraz zachęcanie mieszkańców do współpracy przy jego

<sup>19</sup> M. Scott Greenfield, wypowiedź w serwisie The Bronx Journal 2012, <http://www.youtube.com/watch?v=EHlIMS3lAP4> (11.12.2013).

<sup>20</sup> <http://www.bronxriver.org> (30.05.2014).

realizacji, choć nie bez znaczenia są też możliwości, jakie wydarzenia publiczne dają organizatorom dla zbierania pieniędzy, przeznaczonych na dalsze prace organizacji.

Cały projekt Zielonego Szlaku Rzeki Bronx, w tym program towarzyszących wydarzeń artystycznych, ma głęboki wpływ na zmiany zachodzące w dzielnicy. Jednym z haseł, którym lokalne organizacje promowały swoje działania, był slogan „zazielenić getto”. Dzisiaj widać, że efektem rozwoju idei zielonego szlaku jest powoli zachodząca zmiana charakteru przekształcanych obszarów i ich otoczenia z „czarnych” – kojarzonych z biedną, afroamerykańską ludnością, na „zielone” – będące wyrazem zdrowego trybu życia i rekreacji.

## Warszawska droga kultury na skarpie

Trzecim, wartym przedstawienia przykładem jest, zainicjowany przez autora niniejszego tekstu, projekt obywatelski Warszawskiej Drogi Kultury na Skarpie. Na przestrzeni ostatnich stu lat warszawski odcinek Skarpy Wiślanej, która przebiega przez całe miasto na długości kilkunastu kilometrów, był przedmiotem licznych opracowań planistycznych, jednak poza realizacją pojedynczych fragmentów przestrzeni publicznych, nie udało się dotychczas zbudować silnej identyfikacji skarpy jako całości. Skarpa pozostaje wciąż rozbita na niezależne fragmenty – zarówno fizycznie, przez dzielące je przegrody, takie jak drogi czy ogrodzenia, jak i mentalnie. Wciąż niezrealizowana pozostaje przedwojenna wizja alei Na Skarpie.

W 2011 roku autor niniejszego tekstu zainicjował powstanie nieformalnej koalicji licznych instytucji kultury, ulokowanych na szlaku Skarpy<sup>21</sup>: „Na szlaku Skarpy zlokalizowanych jest wiele wspaniałych instytucji publicznych – przede wszystkim instytucji kultury. Wiele z nich włączyło się już w działania partnerstwa i razem tworzą Warszawską

---

<sup>21</sup> A. J. Filip, *Skarpa Warszawska – rewolucja obywatelska*, „Stolica”, 2011, Grudzień, s. 29-32.

Drogę Kultury na Skarpie<sup>22</sup>. To, czym jest Warszawska Droga Kultury, oddają słowa: „Dzisiaj proponujemy nowe spojrzenie na Skarpę, która przede wszystkim jest niezwykłym fenomenem kulturowym. To właśnie we współpracy leżących na jej szlaku instytucji kultury tkwi potencjał dokonania przemiany funkcjonalno-przestrzennej tego niezwykłego obszaru i ściślejszego zintegrowania go ze strukturą całego miasta<sup>23</sup>”.

Jednym z elementów strategii działania koalicji jest „wzmacnianie świadomości społecznej”, czyli zachęcanie ludzi do odwiedzenia obszaru Skarpy, spędzania tu wolnego czasu i promowania jej jako wyjątkowego elementu struktury przestrzenno-przyrodniczej miasta. W tym zakresie kluczową rolę odgrywają organizowane w jej obszarze działania artystyczne i społeczne, które raz w roku składają się na wielkie, ogólnomiejskie wydarzenie kulturalne – Majówkę na Skarpie.

Majówka organizowana jest od 2012 roku, w każdą ostatnią niedzielę maja. Współorganizujące ją instytucje mają pełną swobodę w przygotowaniu swoich wydarzeń, jeśli tylko spełniają one kilka podstawowych warunków, takich jak np. bezpłatny wstęp. Natomiast całe przedsięwzięcie jest finalnie promowane przez koordynatora jako jedno wspólne wydarzenie. Podczas pierwszej edycji autor niniejszej pracy samodzielnie pełnił rolę koordynatora całego wydarzenia, natomiast w kolejnych latach rolę tę przejęła, mająca na Skarpie swoją siedzibę, fundacja Culture Shock – jeden z partnerów projektu.

W roku 2014 Majówkę na Skarpie zorganizowało 28 instytucji kultury, a na cały program składało się 66 wydarzeń. Wszystkie wydarzenia rozciągały się na przestrzeni 8 kilometrów: „Teren Majówki obejmuje szeroki pas zieleni, alejek i parków położonych na Skarpie Warszawskiej wzdłuż Wisły od Parku Żeromskiego do Królikarni<sup>24</sup>”. Bogaty program został podzielony na pięć kategorii wydarzeń, tak zwanych „ścieżek”: przyrody, muzyki, sztuk wizualnych, historii oraz sportu i rekreacji. Zabieg ten ma nie tylko pomóc uczestnikom w zapoznaniu się z całym szere-

---

<sup>22</sup> [www.drogakultury.waw.pl](http://www.drogakultury.waw.pl) (30.05.2014).

<sup>23</sup> Tamże.

<sup>24</sup> <http://drogakultury.waw.pl/majowka-na-skarpie/#majowka-na-skarpie> (30.05.2014).

giem atrakcji, ale przede wszystkim podkreśla ich tematyczną różnorodność, która odpowiada różnorodności samej Skarpy, jako bytu morfologicznego, przyrodniczego, ekologicznego, architektonicznego, kulturowego, społecznego etc.

Wśród przygotowywanych wydarzeń szczególną rolę odgrywają te, mające charakter ponadlokalny, które organizowane są partnersko i w sposób bezpośredni przyczyniają się do ukazania Skarpy jako spójnej całości. Są to zorganizowane przejazdy rowerowe szlakiem całej Skarpy, gry miejskie wymagające od uczestników obecności w wielu punktach Drogi Kultury czy sieć pikników organizowanych w przestrzeni publicznej.

Bogata oferta kulturalna jest co roku zachętą dla warszawiaków do przyścia i wzięcia czynnego udziału w wydarzeniu, a akcja promocyjna samej Majówki jest jednocześnie akcją promocyjną całego projektu. To dzięki Majówce na Skarpie, raz do roku w przestrzeni publicznej obecne jest hasło: „Warszawa leży na Skarpie!”.

## Podsumowanie

Zaprezentowane przykłady pokazują, że działania artystyczne są nieodłącznym elementem działalności społecznej na rzecz przekształceń w przestrzeni publicznej, także w sytuacjach, gdy liderem projektu pozostaje organizacja partnerska, zrzeszająca kilkudziesięciu partnerów, a celem organizacji jest realizacja zakrojonej na wielką skalę wizji. Jednak działania te mają swój specyficzny charakter i można sprowadzić je do dwóch charakterystycznych kategorii. Są to albo działania koordynujące ze sobą wiele mniejszych inicjatyw, które dzięki wspólnej narracji nabierają spójnego znaczenia, albo jest to realizacja pojedynczych wydarzeń, które jednak z racji swojego szczególnego charakteru obejmują swoim zasięgiem całe wielkoprzestrzenne założenia.

Z tej perspektywy najciekawszy wydaje się performance z użyciem złotej kuli w Bronxie, gdyż ma on cechy obu kategorii działań. Z jednej strony sam spław kuli jest projektem artystycznym samym w sobie. Jednak z drugiej strony, dzięki towarzyszącym mu licznym aktywno-

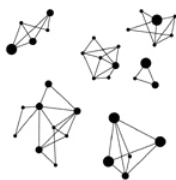
ściom na brzegach rzeki, jest to element uspołniający szereg niezależnych wydarzeń. Zaletą tego projektu jest również umiejętne połączenie przez organizatorów dwóch wątków składających się na cały projekt – wody (błękitnego szlaku) i lądu (zielonego szlaku).

Na koniec warto podkreślić jeszcze jeden aspekt partnerskiego organizowania wydarzeń artystycznych i społecznych, który nie jest dostrzegalny dla uczestników wydarzeń, ma jednak zasadnicze znaczenie dla powodzenia projektów. Jest nim sam proces wspólnych przygotowań, w ramach których wzmacniane są więzi między koalicjantami, budowane jest wzajemne zaufanie, a samo partnerskie działanie stwarza nowe możliwości, niedostępne dla każdego z partnerów z osobna. Proces ten pozwala budować cenny kapitał społeczny, który z czasem może mieć przełożenie na kolejne, podejmowane w przyszłości, wspólne akcje.

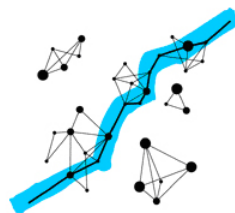
## Ilustracje



1.



2.



3.

II. 1. Ideogram Partnerstwa Liniowego (opracowanie: A. J. Filip)

1. Partnerstwo funkcjonalne

2. Partnerstwa lokalne

3. Partnerstwo Liniowe



II.2. Nighttime Post – jeden z projektów realizowanych podczas festiwalu Greenway Glow.  
(za zgodą: Midtown Greenway Coalition)





Il.3. Złota Kula na Zielonym Szlaku Rzeki Bronx.  
(za zgodą: Bronx River Alliance)



Il. 4. Jedno z miejsc na Skarpie Warszawskiej podczas Majówki na Skarpie 2012.  
(fot. Katarzyna Piądlowska, za zgodą autorki)



## Marianna Michałowska

Adiunkt w Instytucie Kulturoznawstwa Uniwersytetu im. Adama Mickiewicza w Poznaniu. Absolwentka UAM oraz Studium Fotografii Profesjonalnej ASP (obecnie Uniwersytet Artystyczny) w Poznaniu. Prowadzi badania nad sferą wizualną współczesnej kultury artystycznej (fotografia, studia miejskie). W tekstach krytycznych zajmuje się problematyką medialną. Autorka realizacji wykorzystujących fotografię i kuratorka wystaw.

### Sztuka jako narzędzie anamnezy przestrzeni miejskiej – przypadek Bratysławy<sup>1</sup>

Miasta środkowoeuropejskie przypominają popularny w Galicji tort Pischinger, którego cienkie, wafłowe warstwy przekładane są różnymi rodzajami nadzienia. W Bratysławie, Krakowie, Budapeszcie nakładają się na siebie języki i tradycje kulturowe heterogenicznych narodów. Po katastrofie II Wojny Światowej, poszczególne warstwy zostały usunięte za sprawą socjalistycznej polityki homogenizacji i przymusowej migracji grup etnicznych. Jeśli komuś nie odpowiada wcześniej zastosowane, cukiernicze porównanie, można użyć też innej, rozpowszechnionej przez ponowoczesną refleksję nad miastami, metafory

---

<sup>1</sup> Tekst wykorzystuje badania prowadzone w Zakładzie kultury miasta w Instytucie Kulturoznawstwa UAM, w ramach programu NCN „Rozwój kultur miejskich w Europie Centralnej” – 2011-2014 (kierownik grantu: prof. dr hab. Ewa Rewers) i wykorzystuje materiały opracowywane do anglojęzycznej publikacji „The Rise of City Cultures in Central Europe”. Składam podziękowania Peterowi Michalíkwowi i Magdalenie Kuchtovej, rozmowy z którymi pomogły mi inaczej zobaczyć Bratysławę oraz Palo Škorvánkowi za użyczenie fotografii.

– palimpsestu<sup>2</sup>. Ten wielokrotnie zapisany tekst odnosiłby się również do wymazania zróżnicowanej tkanki urbanistycznej i zastąpienia jej architektonicznym modernizmem. Jednak takiego zastąpienia nie można osiągnąć w sposób pełny, ślady przeszłości, obrazowane przez wcześniejszy tekst lub okruszki ciasta są widoczne. Do tych braków odwołują się współcześni artyści i działacze miejscy, czujący potrzebę wypełnienia luk w wiedzy historycznej nam współczesnych, za pomocą narzędzi sztuki. Instalacje przestrzenne, publikacje, akcje miejskie mają na celu jedno – przypomnienie kształtu miasta i jego dawnych mieszkańców.

Dwudziesty wiek w dziejach Bratysławy jest w kontekście tworzenia identyfikacji narodowej znamieny. Choć historia dwudziestego wieku w podobny sposób przekształcała dzielnice miast polskich: dlatego też Stare Mesto porównuje się ze staromiejskimi fragmentami Gdańska i Warszawy, zaś socjalistyczną Petržalkę z krakowską Nową Hutą<sup>3</sup>, to dzisiejsza stolica Słowacji niemal w niczym nie przypomina miasta sprzed 1919 roku. Ślady kształtowania narodowej tożsamości oraz wynikające z nich problemy międzykulturowe, odnajdujemy już w samej nazwie dzisiejszej stolicy Słowacji. Nazwa Bratysława zostaje wprowadzona 22 lutego 1919 roku, gdy po rozpadzie monarchii Austro-Węgierskiej powołano do istnienia Republikę Czechosłowacką. Zastąpiła ona używane wcześniej: niemiecki Pressburg, słowacki Prešporok i przede wszystkim węgierskie Pozsony<sup>4</sup>. Daniel Luther podkreśla związek zmian w nazewnictwie z tendencjami nacjonalistycznymi. Bratysława

---

<sup>2</sup> Taką metaforę popularyzowali m.in. Andreas Huyssen i Michel de Certeau, por. A. Huyssen, *Present Pasts. Urban Palimpsests and the Politics of Memory*, Stanford University Press, Stanford, California 2003; M. de Certeau, *The Practice of Everyday Life*, tłum. S. Rendall, University of California Press, Berkeley, London 1988.

<sup>3</sup> A. Stenning et al., *Domesticating Neo-Liberalism. Spaces of Economic Practice and Social Reproduction in Post-Socialist Cities*, Wiley-Blackwell, Oxford 2010; P. Salner, A. Stawarz, *Warszawa – Bratysława. Etniczne i społeczne zróżnicowanie miasta (do 1939 r.)*, Polskie Towarzystwo Ludoznawcze, Warszawa 1997.

<sup>4</sup> To w katedrze Św. Marcina w Pozsony przechowywane są regalia królów węgierskich. Daniel Luther, *Nacjonalizm w życiu społecznym Bratysławy (1919-1939)*, [w:] *Warszawa – Bratysława. Etniczne i społeczne zróżnicowanie miasta*, dz. cyt., s. 119. D. Luther, *Z Prešporoka do Bratislavy*, Albert Marenčin Vydavateľstvo PT, Bratislava 2009, s. 27.

powstała by „przekształcić to zasłużone węgierskie miasto w słowackie”<sup>5</sup>. Bratysława, w okresie międzywojennym naznaczona silną wielokulturowością, po drugiej wojnie światowej stała się już miastem innym, w którym wieloetniczność zastąpiono symboliczną „jednością” Słowaków i Czechów (także krytykowaną i ostatecznie zlikwidowaną w 1989 roku), której symbolem stała się socjalistyczna nowoczesność, w przestrzeni urbanistycznej reprezentowana przez satelickie, robotnicze blokowiska.

Budowa przelotowych arterii w miejscu dawnych, wielokulturowych dzielnic, była w powojennych latach w Środkowej Europie dość często spotykana. Można więc porównać linię mostu przez Dunaj, zastępującego dawne Podhradie, do poznańskiej ulicy Solnej, przedłużonej przez most prowadzący na drugi brzeg Warty. Arterie komunikacyjne budowano w miejscach zniszczonych w wyniku działań wojennych, opuszczonych przez mieszkańców – zrujnowane i bezлюдne dzielnice żydowskie nadawały się do ponownej zabudowy znakomicie. Dlaczego jednak Nový Most w Bratysławie zbudowano tak późno? Wiele lat po rekonstrukcji Warszawy, Gdańska czy Poznania.

Pokrótkie zauważmy, że zostały one zdeterminowane powojennym dążeniem do urbanizacji i uprzemysłowienia. Ponieważ rozrastająca się po drugiej wojnie światowej Bratysława wchłonęła tereny podmiejskie i sąsiadujące wsie, jej rozbudowa wymagała stworzenia nowych połączeń komunikacyjnych. W latach sześćdziesiątych dwudziestego wieku zdecydowano, by w miejsce dawnej dzielnicy żydowskiej zbudować most – główną arterię łączącą przeobrażaną na dzielnicę przemysłową Petržalkę z lewym brzegiem Bratysławy. Uznano, że najkorzystniejszą lokalizacją dla Nowego Mostu będzie teren Podhradia, ponieważ obszar ten po wojnie pierwotnych mieszkańców pochodzenia żydowskiego i niemieckiego, wtórnie zasiedlony przybyłszymi spoza miasta, postrzegano jako zaniedbany i niedopasowany do nowoczesnej wizji miasta.

---

<sup>5</sup> D. Luther, *Z Prešporka do...*, dz. cyt., s. 7.

W tekście interesuje mnie, jak przebudowa z lat 1967-1972 postrzegana jest przez artystów wizualnych i autorów książek o mieście? Ich pracę nazywam anamnezą, ponieważ podobnie jak w *anamnesis*, wydobyciu z pamięci treści zapomnianych, najważniejsze jest przywołanie z podświadomości treści wypartych, lecz przecież nie w pełni. Natrafiamy na okruszki prowadzące nas w przeszłość.

## Spacer miejski

Pozwólcie Państwo, że zanim przedstawię i poddam analizie wybrane prace artystów, zmienię się na chwilę w przewodniczkę turystyczną i oprowadzę krótko po interesującej mnie przestrzeni.

Kiedy przyjeżdża się do Bratysławy pierwszy raz, oczom przybysza ukazuje się szczególnego rodzaju pęknięcie. W przestrzenną szczelinę, pomiędzy rozbudowanym wzgórzem zamkowym a Starym Miastem, wbija się betonowa linia Nowego Mostu<sup>6</sup> – tryumfalnej konstrukcji socjalistycznej nowoczesności, łączącej lewobrzeżną Bratysławę z prawobrzeżną Petržalką. Most, zamiast stanowić element strukturalny planu urbanistycznego, zdaje się być sztuczną ingerencją w miasto. Zamiast wypełniać miejsce puste, ową pustkę podkreśla.

Po jednej stronie dwupasmowej arterii znajduje się linia odnowionych nieco kamienic, po drugiej, ulica niemal wbija się w fasadę zabytkowej katedry św. Marcina. Fotografia dobrze oddaje wrażenie niespójności, warto jednak zauważyć, że doświadczenie spaceru obejmuje także przeżycia poza-wizualne. W wypadku trasy wzdłuż mostu możemy zwrócić uwagę na takie elementy przestrzeni miejskiej jak hałas samochodów, męcząca odległość związana z koniecznością nadłożenia drogi aż do przejścia pod wiaduktem, czy brak cienia charakterystycznego dla miejskich uliczek. Poczucie nieprzystawalności architektury mostu do starannie odnowionej zabytkowej tkanki Starego Miasta

---

<sup>6</sup> Nový most to określenie nieoficjalne. Pełna nazwa mostu to Most SNP – Most Słowackiego Powstania Narodowego.

wzrasta, gdy zbliżamy się do rzeki. Obraz zostaje zdominowany widokiem znajdującego się pod wiaduktami, zaniedbanego dworca autobusowego, nieco odświeżonego działaniami twórców umieszczonych na filarach murali.

Punktem kulminacyjnym spaceru jest UFO, punkt widokowy i restauracja na szczycie pylonu Mostu, zmienionego dzisiaj w ikonę modernistycznej Bratysławy. Przekroczenie Dunaju, a zwłaszcza obejście panoramy miasta z punktu widokowego na szczycie pylonu Novego mostu, pozwala jednak zmienić perspektywę i zobaczyć miasto jako panoramę. Dla Michela de Certeau widok panoramiczny wyrwa patrzącego z doświadczenia spaceru i zmienia miasto w „optyczny artefakt”. Pisze francuski badacz: „miasto-panorama jest *teoretycznym* (to jest wizualnym) symulakrum, w skrócie obrazem, którego warunkiem możliwości jest zapomnienie i niezrozumienie praktyk”<sup>7</sup>. Całość, z której wyłaniają się charakterystyczne punkty: z jednej strony mostu i ulicy Stefanika – zamek, zaś z drugiej – wieża katedry św. Marcina, pozwalają zrozumieć założenie urbanistów i planistów, którzy poszukiwali sposobu wprowadzenia do Bratysławy skutecznego systemu komunikacji.

Jednak to, co z góry wygląda atrakcyjnie, nie musi iść w parze z doświadczeniem spacerującego. O tym także przekonuje de Certeau pisząc, że ten, który patrzy z wysoka zostaje wyobcowany z codziennych praktyk. Tymczasem to właśnie te „oddolne” praktyki tworzą tekst miasta w większym stopniu niż panorama. O wędrujących de Certeau pisze: „są spacerowiczami, *Wandersmänner*, których ciała podążają zagęszczenia i rozrzedzenia miejskiego *tekstu*, który piszą bez możliwości jego przeczytania”<sup>8</sup>. Czy rzeczywiście zatem ze szczytu pylonu możemy zobaczyć lepiej? Zjedźmy z wieży UFO na dół, a przekonamy się, że wszelka wyobraźniowa spójność panoramy miasta rozpadnie się w trakcie przechadzki.

<sup>7</sup> M. de Certeau, *The Practice of...*, dz. cyt., s. 93.

<sup>8</sup> Tamże, s. 93.

Historię przebudowy rejonu Podhradia poznajemy, oglądając wystawę wzdłuż ciągu spacerowego mostu, wracając na lewy brzeg Dunaju. Ten projekt, o nazwie Galéria Most, prezentuje fotograficzną narrację, opowiadającą o budowie mostu. Na fotografiach widzimy pozostałości dawnego Podhradia, sceny efektownych wyburzeń oraz konstrukcję pylonu. Narracja ekspozycji, z konieczności linearna, prowadzi przez obrazy zniszczenia i odbudowy. Pamiętajmy jednak, że oglądamy fotografie na wolnym powietrzu, co pozwala na konfrontację zarejestrowanych obrazów z realnym, współczesnym stanem okolicy. Najbardziej uderza porównanie zdjęcia, prezentującego efektowny gmach synagogi o dwu wieżach z obecnym stanem przestrzeni. Na fotografii widać dwa budynki świątynne: synagogę i w jej tle katedrę św. Marcina. W rzeczywistej przestrzeni pozostała jedynie, niejako wciśnięta pod most, katedra. W miejscu synagogi wyrasta kilka drzew i dziwnie pozostawiona sama sobie kamienica. W ten sposób realnie możemy odczuć „brak” pierwotnego budynku.

Przekroczenie granicy linii komunikacyjnej jest kłopotliwe. Musimy albo przejść pod nieprzyjemnym i brudnym wiaduktem, albo wspiąć się na schody. Przejście ze strony zamku na stronę Starego Miasta (lub w przeciwnym kierunku) wymaga więc wysiłku. Spacer wokół mostu dostarcza tym samym wrażeń niejednoznacznych i każe zwiedzającej miasto zadawać pytania o przyczyny takiego kształtu architektonicznego okolicy. Dlaczego w tym akurat miejscu usytuowano most? Sam spacer nie dostarczy nam odpowiedzi, de Certeau pisze przecież, że w trakcie spaceru doświadczamy, lecz jest to doświadczenie fragmentaryczne i czasowe. Podążajmy dalej szlakiem wycieczki.

Schodząc z mostu na stronę Starego Miasta, na placu, w którego przestrzeni stała ukazana na fotografiach Neologiczna Synagoga, obecnie znajduje się pomnik, złożony z dwu części: z granitowej płyty z reliefowym wizerunkiem synagogi oraz pomnik pamięci ofiar Holocaustu, nawiązujący formą do księgi. Najciekawszy jednak jest ów relief, reprezentujący rodzaj odwróconego (jasnego na ciemnym tle) cienia budynku.



Również on wkomponowany jest w wymuszoną przebudowę pustkę – między dworcem autobusowym, widokiem wzgórza zamkowego a turystyczną przestrzenią Starego Miasta.

Także wędrówka po drugiej stronie mostu, w stronę zamku, podkreśla tąpnięcie między modernistyczną linią betonowej konstrukcji a malowniczymi zakątkami, pozostawionymi na wzgórzu zamkowym. Są to przestrzenie typowo turystyczne i spacerowe, pozbawione codziennej aktywności mieszkańców. Tej nie zapewniają nieliczne uzupełnienia nowych budynków mieszkalnych – uliczki pozostają puste, z nielicznymi kawiarniami i hotelami.

Czy można zatem rejon wokół mostu uznać za turystyczny? Pod pomnikiem regularnie zatrzymują się grupy wycieczkowe, którym zapewne tłumaczony jest kontekst miejsca, lecz nic w tej przestrzeni nie zatrzymuje zwiedzającego, nic nie zachęca w obrębie placu, by spędzić na nim czas. W przeciwieństwie do dzielnicy staromiejskiej zaczynającej się kilka ulic dalej, w okolicy pomnika nie ma ławek i kawiarenek. Kiedy pierwszy raz zwiedzałam Bratysławę i zatrzymałam się pod pomnikiem, a było to zanim wgłębiłam się w historię przestrzeni urbanistycznej, nie rozumiałam jego znaczenia. Minęłam, po chwilowym zatrzymaniu u jego stóp. Nie dlatego, że byłam niezainteresowana przesłaniem, lecz dlatego, że zderzenie czarnego granitu, pustego placu z obiektem pośrodku wywołuje obcość. Czy byłby to rodzaj nie-miejsca? Jak pamiętamy, terminem tym Marc Augé określał przestrzenie, które „istnieją tylko za pośrednictwem słów, które je przywołują”<sup>9</sup>. W zasadzie miejsce, w którym znajduje się pomnik istnieje, jednak czy jest zdolne do wytworzenia obrazu przeszłości? Pozostawmy to pytanie na później, gdy przyjrzemy się próbom artystów, którzy nie-miejsca trasy przelotowej usuwają powtórnie „umiejscowić”. Tymczasem nasz spacer dobiega końca.

<sup>9</sup> M. Augé, *Nie-miejsca*, tłum. Emiliano Ranocchi, „Autoportret. Pismo o dobrej przestrzeni” 2008, nr 2 (23), s. 5.

## Lektura obrazów miasta

Wcześniej próbowałam zrekonstruować miejski tekst za pomocą przechadzki. Taka lektura ma jednak słabe punkty, zatrzymuje się na chwilowym doznaniu. Tymczasem, jeśli chcemy przebić powłokę wrażenia, musimy powrócić do czytania klasycznego, pogłębiającego „spojrzenie turysty”. Przede wszystkim trzeba porównać własne, turystyczne doznanie z doświadczeniami innych podmiotów miejskich: mieszkańców i historyków (którzy oczywiście mieszkańcami mogą być). Historię Bratysławy przybliżają publikacje z takich serii jak „Edícia Bratislava – Pressburg”: cykl książek prezentujących międzywojenne aspekty kulturowe, polityczne, kulturowe i artystyczne miasta, a także liczne wydawnictwa pocztówkowe: historyczne i dokumentalne. To one pełnią funkcję łącznika przybliżającego tożsamość nie-miejscu i zmienić je w miejsce „wypowiedziane”, które stwarza obraz, tworzy mit i tym samym puszcza go w obieg<sup>10</sup>. Przyjrzyć się kilku ich rodzajom: pocztówkom, publikacji „Stratené mesto”, książce Daniela Luthera „Z Prešporka do Bratislavy” i albumowi „Búranie Podhradia”.

Zacznijmy od pocztówek. Przede wszystkim znajdujemy wiele, zawierających napis „Pozsony – Pressburg”. Wprowadzają one w zakłopotanie, bowiem z jednej strony ujawniają kłopotliwą historię miejsca („dlaczego te nazwy, a nie Bratysława?”), z drugiej – odsyłają do popularnego *fin de siècle’owego* wyobrażenia Austro-Węgier, który kojarzy się z malowniczym widokiem miasta, wypełnionego przechodniami w eleganckich strojach, winiarniami i piwiarniami, w których toczy się sielskie życie. Jedną z najczęściej spotykanych reprodukcji jest widok Rybného námestia (wyburzonego później pod Nový most) z charakterystyczną kolumną w stronę wzgórza z ruinami zamku bądź w stronę synagogi. Równie często publikowane są zdjęcia z pierwszego dwudziestolecia dwudziestego wieku, ukazujące charakterystyczny narożny

---

<sup>10</sup> Tamże, s. 5.

budynek między ulicami Židovská a Mikulašská. Efektowny narożnik domu znajduje się na zbiegu dwu linii perspektywicznych, każdej równie pełnej życia – wypełnionej przechodniami.

Zderzenie obu obrazów – dawnej dokumentacji i współczesnego stanu – wykorzystywane jest w książce, będącej częścią projektu „Stratené mesto”<sup>11</sup>. Realizowany w latach 2010-2013 składał się przede wszystkim z dwóch działań: czasowej rekonstrukcji budynku synagogi (lato 2012) oraz publikacji książkowej. Zaczę od przybliżenia książki. Umieszczono w niej montaż fotograficzny, w których sklezione zostały zdjęcia, ukazujące dawne i dzisiejsze widoki podzamcza<sup>12</sup>. Na okładce znajduje się opisywane już wcześniej zdjęcie ulic Židovskej i Mikulašskej – ikona przebudowy. Tym razem jednak obraz zmontowano z dwóch ujęć. Barwne, współczesne ujęcie stopniowo przechodzi w czarno-białe.

Poprzez zastosowanie efektu częściowej przejrzystości, figury ludzkie uległy rozmyciu. Na pierwszym planie czarnobiałej części obrazu wyeksponowano zimowy widok ulicy, i ludzkie postaci. Zwraca uwagę widok dziecka na sankach. To samo wrażenie przechodzenia z jednej epoki w inną, a jednocześnie ich komplementarności odnajdujemy w widoku Rybnego Placu. Czarno-biały gmach synagogi nakłada się na barwny gmach katedry św. Marcina. Współcześni Bratysławianie podążają w stronę nieistniejących budynków. Wizualizacje w książce urzeczywistniają to, czego w mieście dokonać już nie można – pokazują miasto, które mogłoby istnieć, gdyby nie gwałtowne społeczne i polityczne zmiany. Pozostawmy na chwilę „Stracone miasto”, powróć do niego w ostatniej części tekstu, a tymczasem poddajmy analizie inne publikacje książkowe.

<sup>11</sup> Z. Ševčíková et al., Stratené Mesto - Lost City - Verlorene Stadt – Elvezsett Város. Bratislava - Pozsony - Pressburg, Sprievodca Historickou Pamätou, (Bratislava: Izraelská obchodná komora na Slovensku, 2013). <http://www.archa-atelier.estranky.sk/clanky/stratene-mesto---lost-city---verlorene-stadt---elvezsett-varos.html>

<sup>12</sup> Warto zauważyć, że takie fotomontaże są dość często spotykane i dotyczą różnych miast, m.in. Paryża, zob. <http://rue89.nouvelobs.com/rue89-culture/2013/03/24/paris-1914-2013-en-photos-grimpez-dans-notre-fabuleuse-machine-remonter-le> (8.04. 2014).

Wizualizacje w książce, tak samo jak popularne pocztówki, wykorzystują powszechny nurt miejskiej nostalgii, gdy porówna się je z tymi samymi, opustoszałymi już miejscami, oglądanymi podczas spaceru. Teoretycy są zgodni, że nostalgia jest związana z idealizowaniem przeszłości, co sprawia, że jej utrata wydaje się tym bardziej dojmująca. Pisze Simona Popescu: „Wszelka nostalgia wiąże się z poczuciem nieodwracalnej utraty raj, jako że może istnieć tylko odruchowi retrospektywnej idealizacji”<sup>13</sup>. Omawiane obrazy wspierają wyobrażenie miasta, by tak powiedzieć, „nad pięknym, modrym Dunajem”: pełnym pięknych gmachów, uroczych uliczek i malowniczych targów – świata zmiecionego przez modernizm. Jednak w wydawnictwach odnajdujemy także bardziej zdystansowany i mniej emocjonalny dyskurs. Dokumentalne fotografie Viliama Malíka lub Juraja Bonco z lat 1935–1944 wprowadzają odmienną wizję przeszłości. Czarnobiałe zdjęcia nie są już tak malownicze, jak reprodukcje zdjęć z początku wieku. Kadry z góry ukazują szersze plany, które pozwalają wydobyć kontrasty architektoniczne budynków modernistycznych i dziewiętnastowiecznych, zaniedbane place. Na jednej z fotografii widzimy także temat „niepocztówkowy” – fragment miasta zbombardowanego w 1944 roku.

Jeśli mówimy o anamnezie, to jakie treści pamięci są najczęściej przywoływane? Niewątpliwie, będzie to mit złotego wieku Bratysławy – Pozsony – Prešporka, zmiecionego socjalistyczną przebudową. Co prawda zarysowywane są kontury miasta, w którym konkurowały nacjonalizmy słowacki i czeski z nacjonalizmami węgierskim i niemieckim, lecz pokrywane są patyną urokliwej nostalgii. Z wyobrażeniem idylli z początku wieku wyraźnie kontrastuje konstrukcja Novego mostu. Jak traktować przebudowę Podhradia? Jako kulturowe przestępstwo? Zniszczenie dzielnicy? Czy konieczność? Przypomnijmy jednak, że współczesne rozumienie wartości, takich jak dziedzictwo czy ochrona wielokulturowości, różni się od kontekstu społeczno-politycznego lat powojennych. Łatwo nam dzisiaj krytykować socjalistyczne ideały wiary w postęp, unifi-

---

<sup>13</sup> S. Popescu, *All that Nostalgia*, [w:] *Nostalgia Eseje o tęsknocie za komunizmem*, F. Modrzejewski, M. Sznajderman (red.), Wydawnictwo Czarne, Wołowiec 2002, s. 107-108.

kację społeczną i uprzemysłowienie. Jednak krytyczna analiza tekstów pozwala zerwać z przekonaniem o stracie i powrócić do czasów, gdy pojęcia odbudowy i rekonstrukcji pojmowano inaczej niż dziś.

Peter Michalík o dzisiejszej recepcji przebudowy Podhradia pisze następująco: „Obecnie dewastacja Vydricy, Zuckermantel i dzielnicy żydowskiej jest postrzegana przez mieszkańców jako głęboka trauma, zafundowana im przez lokalne socjalistyczne władze.”<sup>14</sup> W latach powojennych jednak trauma towarzysząca wyburzeniom była tylko elementem kontekstu szerszego i bardziej skomplikowanego. Bratysława, uznana w 1938 roku za stolicę Słowacji, nie tylko jak inne miasta regionu ucierpiała w tkance miejskiej (tutaj zniszczenia nie były tak poważne jak w miastach polskich), lecz ponownie stała się częścią Czechosłowacji, co więcej dramatycznie zmieniła się jej struktura etniczna (eksterminacja Żydów, wyrzucenie Niemców, asymilacja Węgrów), społeczna i ekonomiczna (upaństwowienie prywatnych firm i własności, rozwój fabryk). Do tego dochodziły kontrowersje między Czechami i Słowakami. Bratysława wymagała wyboru koncepcji odbudowy i wokół tego wyboru toczono dyskusje. Ta wybrana była odbiciem panującej atmosfery politycznej, z drugiej – ówczesnych, nowoczesnych tendencji architektonicznych. Dobrze to widać, gdy przyjrzymy się konstrukcji miejskiej pamięci w publikacjach jej zawartość przybliżających.

„Búranie Podhradia”, książka opublikowana w 2010 roku, reprezentuje widoczną współcześnie tendencję do wizualizacji pamięci miasta<sup>15</sup>. Zarówno tę publikację, jak i „Z Prešporka do Bratislavy” Daniela Luthera, wypełniają fotografie z początku wieku. W pierwszej wręcz ilościowo dominują nad tekstem. Taka decyzja autorów sprawia, że zdjęcia nie są jedynie ilustracjami, lecz przeplatane wspomnieniami konkretnych osób: fotografa dokumentującego proces wyburzania, architekta projektującego nowy wizerunek miasta, czy filozofa, pełniący funkcję wizu-

<sup>14</sup> P. Michalík, *Między postępem i nostalgią*, „Autoportret”, 2012, nr 1 (36), s. 96.

<sup>15</sup> J. Bončo, J. Comaj, *Búranie Podhradia, Svadba Mosta SNP*, Marenčin PT, Bratislava, 2010.

alnej pamięci. Nazwałabym tę konstrukcję foto-tekstem poświęconym nieobecnemu światu. Głosy narratorów będą zmierzały w dwóch kierunkach: produkcji nostalgii bądź rekonstrukcji całościowego kontekstu.

„Búranie Podhradia” zawiera fotografie, uporządkowane na trzy sposoby. W pierwszej grupie mieszczą się widoki Vydricy, Rybného námestia, ulicy Mikulašskej, Žižkovej, Židovskej, Dunajskiego Nabriezia i Zuckermantla od 1910 roku do lat trzydziestych, w drugiej – zdjęcia powojenne, oraz w trzeciej zestawienia fotografii z czasu przebudowy ze współczesnymi. Pierwsza narracja wizualna służy wyobrażeniu miasta żywego, druga – dzielnicy coraz bardziej podupadającej, w stanie agonii (takiego terminu używają autorzy), trzecia autorstwa dokumentalisty – Juraja Bončo, zapisowi historycznemu, rejestrującemu gwałtowną zmianę urbanistyczną. Jak zauważa Bončo, do takiego zestawienia skłoniło go porządkowanie prywatnego archiwum, gdy zorientował się, jak wiele porównywalnych widoków w nim się znajduje.

Fotografie z lat 1910-1940 ukazują brukowane ulice Podhradia, wypełnione ludzkimi postaciami, domy raczej „malowniczo” zaniedbane, mieszkańców niezamożnych. Kontrastują one z widokami bogatych kamienic umiejscowionych bliżej Starego Miasta. Dokumentacje te, z dzisiejszej perspektywy, przypominają nam mogą fotograficzne zapisy wielkich, dziewiętnastowiecznych projektów przebudowy (Marville’a, Atgeta czy Annana). Jednak pamiętajmy, że gdy je wykonywano – o przebudowie z lat siedemdziesiątych nikt jeszcze nie myślał – były to po prostu fotografie, pokazujące codzienne życie mieszkańców.

„Kiedy spoglądam na te stare czarno-białe fotografie, przychodzi mi na myśl, że między przechodniami mógłbym być i ja”,<sup>16</sup> pisze w swoim wspomnieniu Miroslav Marcelli. Jego wypowiedź wyznacza perspektywę osobistą. Jej celem jest odtworzenie obrazu zatartego i zbudowanie mostu między teraźniejszością i przeszłością. To jasny akt, w którym fotografia pełni rolę czynnika poruszającego pamięć. Obrazy umieszczone w książce spełniają zatem podobną funkcję, co fotografie wykorzysty-

---

<sup>16</sup> M. Marcelli, *V medzipriestore mesta*, [w:] J. Bončo, J. Čomaj, *Búranie Podhradia...*, dz. cyt., s. 316.

wane w badaniach wizualnych, a zwłaszcza w wywiadach na podstawie fotografii – są zaczynem opowieści, pozwalającym skonfrontować własną pamięć z zapisanym w materiale światłoczułym świadectwem<sup>17</sup>. I chociaż w badaniach fotografii używane są przede wszystkim po to, by wydobyć dane od informatorów, to w książce pozwalają zbudować płaszczyznę porozumienia nie pomiędzy badaczem i świadkiem, lecz świadkiem i czytelnikiem. Dzieje się tak, ponieważ fotografie ukazują codzienne życie mieszkańców dzielnicy.

Marcus Banks, zastanawiając się nad statusem fotografii wykorzystywanej w badaniach, zwraca uwagę na jej „wielogłosowość”<sup>18</sup>. Należałoby tu uwzględnić nie tylko wielość elementów zarejestrowanych na obrazach, lecz także problemy z określeniem „głosu fotografa”, o wiele trudniejszego do rozpoznania w narracji fotograficznej niż literackiej. Kto fotografował Bratysławę? W książce rozpoznajemy przede wszystkim dwóch: Juraja Bončo (część „Oczami fotografa”) i Josefa Hofera, podpisanego pod fotografiami z lat trzydziestych. Pozostałym autorom wymienionym w stopce redakcyjnej nie można przypisać konkretnych obrazów. Fotografowie zostają sprowadzeni do jednego oka uniwersalnej figury dokumentalisty. Z wewnętrzną wielogłosowością obrazu kontrastuje jednolita konwencja fotografowania, skupienie na perspektywie ulic. Nie ma też indywidualnych portretów. Mieszkańcy pokazani są jako część miasta.

Daniel Luther w książce „Z Prešporka do Bratislavy” przedstawia perspektywę bardziej badawczą, chociaż opartą tak o dokumenty publiczne, jak i osobiste wspomnienia mieszkańców. Także on rozpoczyna od opisanego swojego związku z miastem – pisze, gdzie się urodził, na jakich ulicach wychował. Dzięki temu czytamy jego książkę jako kogoś „stamtąd”, ze środka miasta. Poświęca też więcej uwagi podmiotom przemian miejskich. Przeobrażenia Prešporka w Bratysławę dokonało się za sprawą konkretnych, ludzkich postaw i działań. Autor przybliży spory

<sup>17</sup> M. Banks, *Materiały wizualne w badaniach jakościowych*, tłum. P. Tomczak, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 2009, s. 116-118.

<sup>18</sup> Tamże, s. 116.

narodowościowe i narrację nacjonalistycznej Republiki Czechosłowackiej. Również w jego narracji pobrzmiewa echo tęsknoty za innym czasem. Opowieść ma przejrzyste wyznaczoną chronologię – od powołania do istnienia Bratysławy, przez lata międzywojenne i wojenne, aż do krańca epoki tolerancji. Luther dzieli swoją opowieść na części poświęcone kwestiom politycznym, relacjom międzyetnicznym, codziennemu życiu w domach, na ulicach w mieście i poza miastem, czytamy o magazynach mody, rozrywkach i festynach, czy charakterystycznych postaciach epoki. Ten barwny pejzaż kultur: węgierskiej, niemieckiej, żydowskiej, czeskiej i słowackiej, współistniejących mimo konfliktów i dążenia ku dominacji nad innymi społecznościami, wyraźnie jest przedstawiany jako już przeszły. Narracja zmierza do ukazania ostatecznego końca pewnej epoki. W istocie opisane zostają dwa momenty końcowe: rok 1919 i koniec Austro-Węgier oraz rok 1948 i ostateczny koniec wielokulturowej Bratysławy. Na ostatnich stronach oglądamy zdjęcia wysiedleń. Luther kończy swoją opowieść następująco: „Stary Prešporok ostatecznie zniknął i Bratysława stała się słowackim miastem. Taki był drugi, bardziej okrutny koniec pewnej historii miasta”.<sup>19</sup>

Po 1948 roku nastąpiła nowa historia Bratysławy, która z wcześniejszą miała niewiele wspólnego. Możemy teraz pokusić się o odpowiedź na pytanie stawiane wcześniej: dlaczego wybrano Podhradie na lokalizację dla Mostu SNP? Odnajdziemy ją w książce „Búranie Podhradia”. Prezentowany w publikacji, ogniskujący się wokół przebudowy 1967-1972 spór architektów i konserwatorów, dotyczył możliwych wersji konserwacji Podhradia, a w wersji radykalnej – jego likwidacji. Jednak w istocie za decyzjami kryły się przyczyny ideologiczne. Bončo pisze, że na projekt wyburzenia i lokacji mostu miał wpływ polityczny klimat rządów Gustava Husaka oraz narastające w owym czasie nastroje antyżydowskie. Kontrowersje budzi dzisiaj nie tyle wyburzenie części ulic w dzielnicy, ile dokonana „przy okazji” likwidacja dwóch synagog<sup>20</sup>.

---

<sup>19</sup> D. Luther, *Z Prešporka do...*, dz. cyt., s. 224.

<sup>20</sup> J. Bončo, J. Čomaj, *Búranie Podhradia...*, dz. cyt., s. 215.



Teren wyburzeń objął przede wszystkim Rybné námestie, Vydrice, Zuckerman dl, ulice Židovská i Žižková oraz mniejsze uliczki wzdłuż nabrzeża Dunaju. Ján Čomaj, wspominając te istniejące jeszcze po 1945 roku ulice, pisze: „To nie były zachęcające miejsca. Uderzało w nich osamotnienie i bieda”<sup>21</sup>. Čomaj stopniowo przedstawia stan postępującego upadku dzielnicy, pokazuje jakie znaczenie miał obraz rozkładu architektury dla planów przebudowy. Jego wspomnienia pokazują, że Prešporok – Pozsony – Pressburg umierał stopniowo, kolejne budynki niszczały w czasie II wojny światowej i destrukcji nie zatrzymały lata powojenne. Prezentuje perspektywę osoby, dla której ważny był *genius loci* Podhradia i „romantyczna” atmosfera uliczek prowadzących w stronę zamku. Z kolei Il’ja Skoček wspomina o inspiracjach płynących z prac polskich konserwatorów – rekonstrukcji Gdańska i Warszawy, które stać się miały wzorem dla planu odbudowy Podhradia<sup>22</sup>. O ile sama budowa nowego mostu nie budziła wątpliwości – stary, zniszczony w czasie wojny, funkcjonował w postaci tymczasowej konstrukcji – to nad lokalizacją i nad skalą wyburzeń dyskutowano. Projekt usadowienia mostu w innym miejscu jednak odrzucono, także dlatego że jak pisze Skoček w realizację pomysłu mało kto wierzył, głównie ze względu na charakter Podhradia. Wybrano w ówczesnej opinii jedyną, możliwą opcję, likwidując to, co znajdowało się w ruinie.

Z perspektywy czasu, takie rozpoznanie przyczyn wyboru koncepcji architektonicznej potwierdza Peter Michalík: „Podhradie było domem rzemieślników i kupców należących do niższych klas społeczeństwa, zamieszkujących obszar położony poza murami miejskimi. Było ubogą, peryferyjną okolicą, pozbawioną socjalnych udogodnień i istotnych zabytków. Nawet konserwatorzy, którzy reprezentowali główną siłę w walce przeciwko projektowi zbudowania nowego mostu, nie uzasadniali swojego stanowiska koniecznością ochrony dziedzictwa architektonicznego kraju w ścisłym sensie tego słowa; jako argumenty przywoływali jedynie potrzebę dbałości o starą tkankę miejską oraz sylwetę

---

<sup>21</sup> Tamże, s. 9.

<sup>22</sup> Tamże, s. 209.

miasta.<sup>23</sup> Autor wyraża tu sposób myślenia, którego nadal, po latach bronią autorzy przebudowy, przypominający o politycznym uwikłaniu konceptu Nowego mostu – pomnika socjalistycznej Bratysławy.

„Nie zgadzam się, że powodem była urbanizacja, ponieważ urbanści odegrali w zdarzeniach mniejszą rolę<sup>24</sup>, pisze Štefan Šlachta, główny architekt miasta, i dodaje, że zdecydował ostatecznie plan przyłączenia do miasta i rozbudowy Petržalki. To nie tyle usprawiedliwienie, ile chęć przypomnienia kontekstu, z którym dziś łatwo się nie zgadzać. Znakomicie ukazują to zestawienia widoków wybrane przez Juraja Bončo. Zdjęcia terenów przeznaczonych do likwidacji pokazują nieliczne budynki wśród nieużytków. Należy wątpić, by intencją fotografa było celowe wyolbrzymianie skali zniszczeń. Jednak jeden obiekt każe przemyśleć skutki przebudowy raz jeszcze. Oto na zdjęciu z roku 1967 fotograf uwiecznił gmach synagogi (dodajmy, że w latach 1959 – 1968 pełniący funkcję studia telewizyjnego). Imponujący gmach, w dobrym stanie, wyraźnie kontrastuje z okolicznymi budynkami i zaniedbanym placem przedstawionym na pierwszym planie. To wspomnienie tego gmachu symbolizuje dzisiaj zburzenie Podhradia.

Posługując się w tekście pojęciem anamnezy – jakże bogatym w tradycji humanistyki, chcę przywołać tu jego rozumienie za Jean-François Lyotardem. Francuski filozof sytuował je w obszarze zachodnioeuropejskiego technologosu, gdzie pamięć przybiera trzy formy: pierwszą jest rodzaj mechanicznego przechowywania danych; drugą – ich przetwarzanie. „Zapamiętywanie, zakłada identyfikację i klasyfikację tego, co zostało zapamiętane według reguł kalendarza i kartografii<sup>25</sup>. Te dwa rodzaje obchodzenia się z danymi, oparte na kumulacji i kombinatoryce, bliskie są tak istotom ludzkim jak i maszynom. Istnieje jeszcze trzeci rodzaj pamięci, *anamnesis*, wyróżniający człowieka; co więcej nad *anamnesis* umysł ludzki nie ma władzy, Lyotard nazywa ją stanem przejścia. Zauważmy, iż nie chodzi tu o platońskie przypomi-

<sup>23</sup> P. Michalík, *Między postępem i nostalgią...*, dz. cyt., s. 96.

<sup>24</sup> J. Bončo, J. Čomaj, *Búranie Podhradia...*, dz. cyt., s. 147.

<sup>25</sup> J-F. Lyotard, *The Inhuman*, tłum. G. Bennington and R. Bowry, Polity Press 1991, s. 51.

nanie sobie wpisanych w uniwersalny porządek świata, idei, lecz o rodzaj freudowskiego „przepracowania”. Anamneza jest procesem, przepracowywaniem tego, co już się oddaliło. Powtarzając dane pojawia się nagle element nieprzewidywany, tąpnięcie, które zmienia całkowicie przewidywalną kombinację znaków. Filozof lokuje *anamnesis* w filozofii Wschodu, a nie Zachodu i dla uzasadnienia swego twierdzenia przywołuje słowa z traktatu mistrza Dôgena „Shobôgenzô”: „obecność, której lustro nie może odbić, lecz która rozbija jego taflę w drobne kawałki”<sup>26</sup>. Anamneza to zatem nagle zrozumienie, przywołanie tego, czego refleks pojawia się w ułamkach zwierciadła.

Jak powyższe rozumienie *anamnesis* rozumieć, gdy przyglądamy się miastu? Powiedziałabym, że chodzi o owe rozbite fragmenty luster, w których poza terazniejszą obecnością przypadkiem odbija się przeszłość.

## Anamnesis w przestrzeni

Celem artystów i aktywistów miejskich jest zasugerowanie, że miejsca, w których żyją, mają swoją przeszłość. Do analizy tego rodzaju zjawisk współczesna humanistyka wypracowała m.in. pojęcie post-pamięci.<sup>27</sup> Tutaj jednak nie chodzi o to, by uzupełniać luki w wiedzy historycznej kolejnej generacji, ponieważ często ta kolejna generacja Bratysławian została zastąpiona mieszkańcami niepowiązanymi rodzinnie z Prešporczanami. Chodzi o to, by przypomnieć treści odległe i zasadniczo obce współczesności.

Najprostszą metodą jest wywoływanie nostalgii za światem przedwojennym, która polega na próbie przewyciężenia socjalizmu. Michalik pisze: „na tym polega sama natura naszej (post)socjalistycznej kondycji. Wydaje się, że po epoce fascynacji postępowem, nastąpiła epoka

---

<sup>26</sup> Tamże, s. 55.

<sup>27</sup> M. Hirsch, *Family Frames*, Harvard University Press, Cambridge Massachusetts, London England 2002, s. 22-25; James E. Young, *At Memory's Edge. After-Images of the Holocaust in Contemporary Art and Architecture*, Yale University Press, New Haven, London 2000, s. 245.

zwrotu w kierunku przeciwnym. Po kilku dekadach permanentnego zapatrzenia w przyszłość, nasiliła się tęsknota za utraconą przeszłością, w której zmierzch idei postępu idzie w parze z nostalgią<sup>28</sup>. Stąd dzisiejsza dyskusja o przywróceniu Podhradia. Jego brak doskwiera, ponieważ współcześnie jesteśmy świadomi, iż jego odbudowa jest niemożliwa. Nie tylko dlatego, że każda rekonstrukcja tego terenu byłaby bliższa parkowi tematycznemu niż przestrzeni oryginalnej, lecz także dlatego, że wymagałaby usunięcia mostu, który został otoczony aurą nostalgii (a właściwie ostalgii) na równi z Podhradiem i funkcjonuje jako Bratysławska ikona i pamiątkowy gadżet.

Wpisuje się zatem w nostalgię za czasami socjalizmu, odczytywaną niekiedy jako tęsknota za czasami, w których podziały były jasne i proste. Przywoływana wcześniej Simona Popescu w odniesieniu do epoki komunizmu pisze o nostalgii negatywnej, „zbundetowanej, która nie każe ci wracać do przeszłości, lecz sprawia, że starasz się przeżyć na nowo czas, który ci ukradzono, odzyskać wszystko”<sup>29</sup>. Popescu przypomina w swoim tekście pogląd Milana Kundery o paternalistycznym charakterze systemu totalitarnego. Zgodnie z nim, dorośli byli infantyliizowani, zwalniani od odpowiedzialności, ponieważ tę przejmował system. „Nostalgia – czytamy – odczuwana dziś przez niektórych ludzi wiąże się z tą perwersyjną infantylizacją, która dawała im iluzję małej wolności i – co więcej – niewinności”<sup>30</sup>. W tym sensie dzisiejszy odbiór samego mostu jak i socjalistycznych kronik, może być przejawem przewrotnej, infantyliлизованей niewinności.

Artyści i miejscy aktywiści mogą zatem jedynie metaforycznie i symbolicznie przybliżyć obraz tego, co ostatecznie utracone. W szczególności uwaga dzisiejszych „rekonstruktorów pamięci” skupia się na niegdysiejszym, efektownym wymazaniu z tkanki miejskiej budynku synagogi. Nieobecność tego właśnie obiektu w dzisiejszym kształcie miasta interesuje artystów. Wystarczy spojrzeć na formę pomników

---

<sup>28</sup> P. Michalík, *Między postępem...*, dz. cyt., s. 96.

<sup>29</sup> S. Popescu, *All that Nostalgia...*, dz. cyt., s. 103.

<sup>30</sup> Tamże, s. 108.

na placu po synagodze, lub wspomnianego wcześniej projektu „Straténe mesto”. To, co w wirtualny sposób urzeczywistniały opublikowane w książce montaż fotograficzne, na chwilę przywracała miastu czasowa rekonstrukcja budynku synagogi. W ramach projektu zdecydowano na kilka miesięcy postawić w miejscu oryginalnego budynku konstrukcję tenże symulującą. Była to tylko atrapa gmachu – do środka struktury z metalu i powłok nie można było wejść. Mimo to, efekt był uderzający – nagle pojawił się obiekt, który dziwność przestrzeni powiększał. Bowiem przywrócenie synagogi wcale nie uczyniło przestrzeni spójniejszą. Wręcz przeciwnie, zadziałało coś w rodzaju Brechtowskiego efektu dziwności. Miejsce nawiedził duch naznaczony obcością, ponieważ jego obecność została usunięta z pamięci współczesnych. Zarówno wizualizacja projektu, jak też dokumentacja budowy i gotowej makiety, nie tyle odtwarzały realny budynek, ile – w symboliczny sposób – uzmysłowiały jego przeszłą obecność. Konstrukcja była mniejsza od oryginalnego gmachu i jej pomysłodawcy nie ukrywali teatralnych konotacji projektu – namalowano ją na sposób teatralnych dekoracji, a nie realistycznie odbudowano. Nie udawała zatem budynku, którego już nie ma, ale tworzyła pomost między przeszłością a terażniejszością. Była właśnie *makieta*, modelem konstrukcji, której restytucja w oryginalnym kształcie jest już niemożliwa. Zastosowano zatem zasadę przybliżania przeszłości, a nie podszywania się pod nią. Dokumentacja akcji ujawnia poszczególne warstwy miejskiej analizy: granitowy blok pomnika stanowi zwierciadło zarówno dla reliefu przedstawiającego gmach synagogi, jak i parateatralnej makiety budynku.

Projekty artystyczne, których celem jest „wywołanie ducha” Podhradia, najczęściej wykorzystują w jakiś sposób archiwalne obrazy dzielnicy. Michalik opowiada o projekcie „Tramwaj pamięci historycznej”. Przemieszczający się po trasie historycznej tramwaj wyposażony w panele LCD, na których będzie się wyświetlać materiały archiwalne, pozwalały zobaczyć rekonstrukcje obrazu dawnego miasta.

Nieco inny charakter ma praca Magdalény Kuchtovéj „Lokalny kontekst” z roku 2010. Artystka umieściła u stóp wzgórza zamkowego, w miejscu Vydricy litery układające się w napis „patrząc w dół, nie widzisz”<sup>31</sup>. Jak sama mówi, zależało jej na tym, by litery nie były widoczne od ulicy. Trzeba spojrzeć z perspektywy, użyć tego spojrzenia, które de Certeau nazywał „teoretycznym”. Co ciekawe, realizacja Kuchtovéj w przestrzeni miejskiej wykorzystuje to, co bywa nazywane za Benjaminem „pamięcią mimowolną”, albo właśnie Lyotardowską *anamnesis*. Zgodnie z jej założeniami zapamiętujemy obrazy nieświadomie, dopiero szok może je przywołać do pamięci świadomej. Kiedy widzimy u podnóża zamku litery, ich widok powinien przywołać strzępy obrazów przeszłości (bądź pamiętanych z własnego doświadczenia bądź z publikacji). Ekspozycja w galerii pozwala zapoznać się z „lokalnym kontekstem” szerzej, ponieważ dokumentacja akcji jest wystawiona wraz z dokumentacją przebudowy z lat 70. oraz z planami inwestorskimi z lat 80.

Zadać można pytanie, czy celem artystów jest rekonstrukcja Podhradia? Nie sądzę, ich głosy wypowiadają raczej historię alternatywną. To nie tylko odreagowanie traumy, o której pisał Michalík, lecz także sugestia dla projektów rewitalizacyjnych. Nasi rozmówcy w Bratysławie<sup>32</sup> wyrażali obawę przed chaotyczną zabudową, wprowadzaną przez wykupujących tereny podzamcza deweloperów. Artystyczne projekty, przywołujące historyczne obrazy i konteksty, zawierają cień idealistycznej idei uświadomienia obecności przeszłości. Nawet jeśli życie dzisiejszych, młodych Bratysławian toczy się gdzie indziej, poza Podhradiem i starym miastem, to nadal jego cień wydaje się istotny, stanowiąc niebagatelny dowód, że przed Bratysławą istniał Prešpork – Pozsony – Pressburg.

---

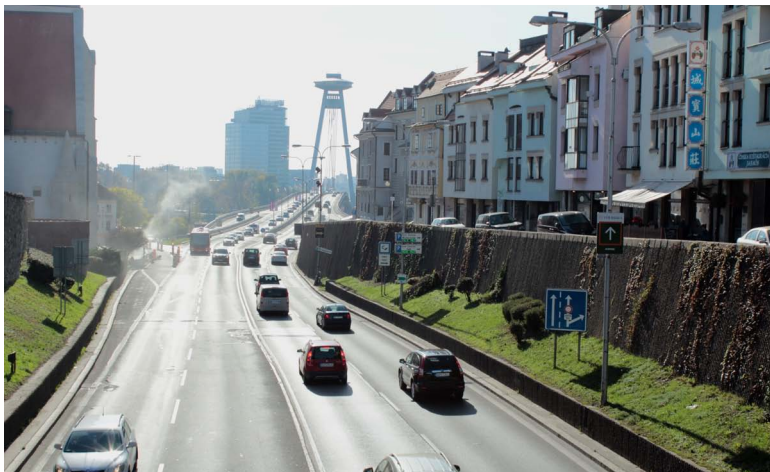
<sup>31</sup> Rozmowa z artystką, materiały na stronie <https://sites.google.com/site/magdalena-kuchtova/works/2010> (11. 01. 2014), także P. Michalík, *Między postępem i nostalgią...*, s. 96.

<sup>32</sup> Badania w Bratysławie prowadziłam wspólnie z Piotrem Juskowiakiem, naszymi informatorami byli m.in. Peter Michalík, Pavel Šuska, Jurgen Rendl, Olga Triaška Stefanovič i Magdaléna Kuchtová.

## Konkluzja

Opisywane w tekście działania artystów, teksty wspomnieniowe i fotografie miały na celu przywrócenie pamięci o nieistniejącym. Jakimi sposobami jest to czynione? Niewątpliwie twórcy eksperymentują zarówno z fizyczną przestrzenią miasta, jak i fotograficznymi i wyobrażonymi jej obrazami. Jedną ze strategii jest *anamnesis*, rozumiane tutaj jako przepracowywanie danych z archiwów (Daniel Luther), inną – podejście narracyjne (tekstowe i wizualne), w którym świadkowie innych czasów (np. Viliam Malíka lub Juraj Bonco) snują opowieść o własnej przeszłości w Bratysławie. Zauważyć warto, że obie mają wydźwięk nostalgiczny. Odmienne jednak należy potraktować te działania, które odwiedzający miasto napotyka w przestrzeni miejskiej (rekonstrukcja Synagogi, pomniki, działania artystyczne). Ich celem jest wywoływanie szoku poprzez podsuwanie odbiorcom fragmentów „rozbitego zwierciadła” historii. Twórcy są świadomi, że koła czasu nie da się odwrócić. Nový most nie zniknie, by w jego miejsce powrócił Rybny Targ i Vydrica. Zresztą nie ma powodu, by powracać do stanu z początku XX wieku. Dzisiaj także ikona socjalistycznego modernizmu stała się kolejną warstwą miejskiego palimpsestu. Ważne jest nie to, by „rekonstruować” przeszłość, lecz by sprawić, by obraz tamtego, dawnego i niejednoznacznego miasta nas nieustannie nawiedzał, gdy wędrujemy po jego współczesnym wcieleniu.

## Ilustracje

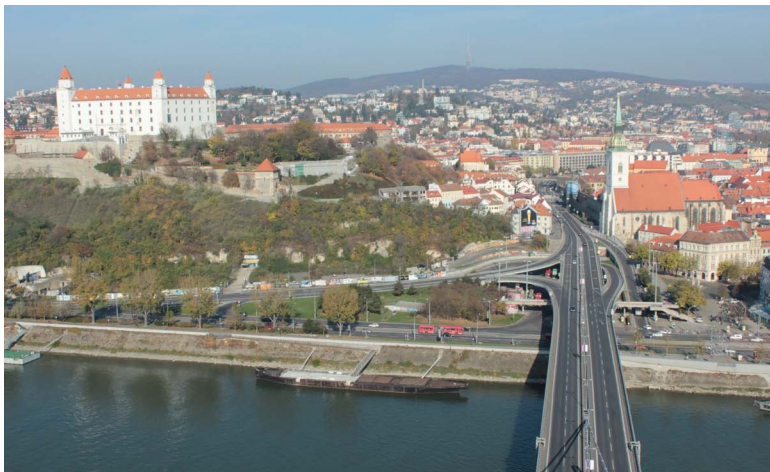


Il. 1. Ulica Żydowska i trasa przelotowa prowadząca do Nowego Mostu.  
(fot. M. Michałowska)



Il. 2. Murale na ścianach wiaduktu.  
(fot. M. Michałowska)





Il. 3. Widok na lewobrzeżną Bratysławę z UFO.  
(fot. M. Michałowska)

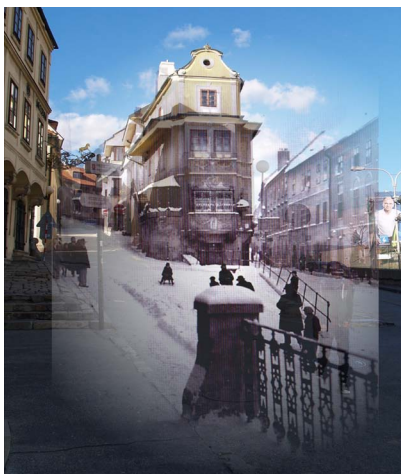


Il. 4. Widok Novego mostu w stronę katedry św. Marcina.  
(fot. M. Michałowska)

## Ilustracje



Il. 5. Pomnik Pamięci Ofiar Holocaustu.  
(fot. M. Michałowska)



Il. 6. Narożnik ulic Židovskej i Mikulašskej.  
(fot. dzięki uprzejmości Palo Škorvánek)



Il. 7. Rybné námestie.  
(fot. dzięki uprzejmości Palo Škorvánek)



Il. 8. dokumentacja rekonstrukcji synagogi, 2012.  
(fot. dzięki uprzejmości Palo Škorvánek)

## Ilustracje



Il. 9. Magdaléna Kuchtová, Lokalny kontekst, 2010.  
(fot. za zgodą autorki)





## Patryk Oczko

Absolwent archeologii i historii sztuki na Wydziale Historycznym Uniwersytetu Jagiellońskiego. Pracownik Muzeum Archeologicznego i Etnograficznego w Łodzi, następnie zatrudniony w Dziale Sztuki w Muzeum w Bielsku-Białej. Obecnie prowadzi Dział Sztuki w Muzeum Miejskim w Tychach. Członek Stowarzyszenia Historyków Sztuki (Oddział Górnoląski).

## Realizacje rzeźbiarskie w przestrzeni miejskiej Tychów

Tychy są organizmem specyficznym – jako miasto młodym, lecz równocześnie posiadającym bogatą, przedmiejską historię. W ciągu ostatnich kilkudziesięciu lat to wielowiekowe dziedzictwo oraz nawarstwiające się treści nowego miasta wytworzyły oryginalną przestrzeń kulturową. Jej ważnym elementem stały się realizacje artystyczne reprezentujące różnorodne dziedziny sztuki.

Niniejszy artykuł stanowi przegląd najważniejszych prac rzeźbiarskich z obszaru miasta Tychy, od lat powojennych po dzień dzisiejszy. Większość przedstawionych tutaj realizacji funkcjonowała dotychczas, z różnych względów, jedynie w świadomości społeczności miejscowej, pozostając prawie zupełnie nieznaną szerszemu odbiorcy. Tylko niektóre obiekty, i to sporadycznie, pojawiały się w literaturze fachowej. Wiele kwestii, takich jak np. autorstwo, czy datowanie części rzeźb, do niedawna nie było rozwiązyanych. Celem poniższego omówienia nie jest pogłębiona analiza poszczególnych dzieł w kontekście społecznym – to dopiero wskazanie ich znacznego potencjału w tym zakresie.

Jesienią 1950 roku Prezydium Rządu Rzeczypospolitej Polskiej podjęło uchwałę w sprawie rozbudowy Tychów, której następstwem było nadanie ówczesnej gminie wiejskiej praw miejskich. Nastąpiło to 1 stycznia 1951 roku. W kolejnych miesiącach rozpoczął się trwający przez kilka następnych dziesięcioleci dynamiczny rozrost tkanki architektonicznej<sup>1</sup>. Dla rozszerzającego się organizmu miejskiego używano początkowo nazwy Nowe Tychy, która nigdy jednak nie została oficjalnie usankcjonowana. Sukcesywnie powstawały nowe osiedla mieszkaniowe, a wraz z nimi różnego rodzaju realizacje rzeźbiarskie. Bywały one efektem rozlicznych inicjatyw, a co za tym idzie pełniły rozmaite funkcje – odzwierciedlały zmieniające się idee społeczno-polityczne, odnosiły się do miejscowej tradycji lub stanowiły formy czysto dekoracyjne. Równocześnie odzwierciedlały one aktualnie panujące w sztuce tendencje. Niezależnie od powyższych uwarunkowań – łączy je w szczególności jedno – wszystkie powstały w celu wytworzenia estetycznej przestrzeni, z którą mogliby się identyfikować i utożsamiać mieszkańcy miasta.

Pierwsze tyskie osiedle mieszkaniowe zostało zrealizowane w latach 1951-1956, według projektu prof. Tadeusza Teodorowicza-Teodorowskiego. Założenie to, nazwane osiedlem A, miało stanowić wierne odzwierciedlenie doktryny socrealistycznej, uznawanej wówczas za jedyną słuszną metodę pracy twórczej. Nowo powstające dzieła architektury i szeroko pojętej plastyki miały być socjalistyczne w treści i narodowe w formie. Zastosowany w realizacji osiedla styl, wyrastał ze sztuki dawnych epok historycznych, a konkretnie tych okresów, w których dominował klasycyzyzm i harmonia. W nowo kreowanej przestrzeni urbanistycznej pojawiły się więc różnorodne elementy i motywy zaczerpnięte z renesansu, klasycyzmu oraz neoklasycyzmu. W zakresie rzeźby

---

<sup>1</sup> Por. T. Brodziak, *Budownictwo i gospodarka mieszkaniowa w mieście Tychy i powiecie tyskim*, [w:] J. Kantyka (red.), *Zarys rozwoju miasta i powiatu*, Śląski Instytut Naukowy w Katowicach, Katowice 1975, s. 547; M. Lipok-Bierwiaczonek, A. Ociepa, *To było tak...* [w:] M. Lipok-Bierwiaczonek (red.), *To było tak... Z życia tyszan w latach 1950-1990*, Muzeum Miejskie w Tychach, Tychy 2011, s. 3-4.



i malarstwa odwoływano się również do XIX wiecznego realizmu. Inspiracje te, prócz funkcji estetycznych, służyły legitymizacji nowego ustroju w kontekście dziejów sztuki i kultury<sup>2</sup>.

Kluczowe cechy charakteryzujące osiedle A to uporządkowanie, symetria, jasność i czytelność kompozycji. Plan założenia został oparty na dwóch głównych osiach, północ-południe oraz wschód-zachód, na których przecięciu usytuowano rozległy plac z okazałym gmachem domu kultury. Realizacje z zakresu szeroko pojętych sztuk plastycznych (rzeźby pełne, płaskorzeźby oraz malowidła ścienne) zostały w bardzo przemyślany sposób wkomponowane w przestrzeń osiedla – tak w zakresie rozmieszczenia, jak i formy oraz treści. Powstał w ten sposób zintegrowany, silnie nasycony ideologią socjalistyczną obszar, w którym obiekty sztuki stały się narzędziem propagandy. Wprowadzanie elementów dekoracyjnych w przestrzeń założenia odbywało się w latach 1953-1955<sup>3</sup>.

Najbardziej rozpoznawalną rzeźbą osiedla, z racji usytuowania, jest murarka, zwana też przodownicą pracy. Znajduje się ona na skwerze wpisanym w rozwidlenie głównej ulicy, prowadzącej na centralny plac przed dawnym domem kultury (ten ciąg komunikacyjny wpisuje się w oś północ-południe całego założenia). Autorem rzeźby jest Stanisław Marcinow<sup>4</sup>, twórca związany od 1945 roku ze śląskim środowiskiem artystycznym. Jego dzieło cechuje monumentalizowany realizm, dumna postawa, heroizacja i patos; przy czym kobieta ubrana jest w codzienny strój (zwykła sukienka okryta fartuchem), w prawej ręce trzyma kielnię, w lewej model budynku. Postać stoi na prostopadłościennym postumencie i wspiera się o fragment filara. Naturalnym tłem murarki jest

<sup>2</sup> Por. W. Włodarczyk, *Socrealizm. Sztuka polska w latach 1950-1954*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1991.

<sup>3</sup> Por. M. Lipok-Bierwiazzonek, *A jak Anna. Wczoraj i dziś pierwszego osiedla „Nowych Tychów”*, Muzeum Miejskie w Tychach, Tychy 2009.

<sup>4</sup> Stanisław Marcinow [Marcinów] (1901-1980) – studiował na Wydziale Architektury Politechniki Lwowskiej i w Akademii Sztuk Pięknych w Krakowie. Po 1945 roku związał się ze śląskim środowiskiem artystycznym, a następnie, od lat 50. także warszawskim. Uprawiał rzeźbę (głównie o charakterze pomnikowym).

perspektywa ulicy, flankowana ciągami budynków i zamknięta fasadą domu kultury przy placu centralnym. Z czasem tysiące zaczęły niesłusznie identyfikować rzeźbę, jako pomnik Hanny Adamczewskiej-Wejchert. W ostatnich latach zmieniające się otoczenie przyniosło jednak nową możliwość odczytywania realizacji. Gdy naprzeciw murarki w latach 2005-2012 powstawał kościół p.w. Miłosierdzia Bożego (zaprojektowany przez Grzegorza Ratajskiego), automatycznie nasuwało się skojarzenie, że postać spogląda w jego kierunku, jakby z zamiarem przyłączenia się do budowy. Dziś kobieta z dumą patrzy na ukończoną świątynię. Te nowe sposoby recepcji rzeźby stoją oczywiście w całkowitej sprzeczności z jej pierwotnym znaczeniem – na osiedlu A nie przewidziano w ogóle miejsca dla kościoła<sup>5</sup>.

Bogatą oprawę w postaci realizacji artystycznych zyskał plac centralny, co było związane z zaplanowanymi dla niego funkcjami. Prócz domu kultury, zlokalizowano w jego przestrzeni punkty usługowe, handlowe oraz obiekty służące rekreacji. Plac stanowił również miejsce obchodów różnego rodzaju uroczystości, przede wszystkim świąt państwowych. Istotne znaczenie w tym kontekście miało przyjęte nazewnictwo – wpraw, przez krótki czas nosił on imię Józefa Stalina, następnie Wincentego Pstrowskiego. Obecnie jest to plac św. Anny. Jego centralnym punktem jest reprezentacyjny i monumentalizujący w formie gmach domu kultury. Elewacje bocznych skrzydeł budowli zdobią symetrycznie rozmieszczone, płaskorzeźbione grupy figuralne. Te ponadnaturalnych rozmiarów realizacje (około 3 metry wysokości) ukazują mieszkańców osiedla, a zarazem użytkowników domu kultury. Po prawej stronie znajduje się przedstawienie rodziny robotniczej, wykonane przez krakowskiego rzeźbiarza Józefa Potępę<sup>6</sup>. W centrum tej kompozycji dumnie stoi rosły, ubrany w strój hutnika mężczyzna, ze wzrokiem utkwionym gdzieś w przestrzeni. Po jego prawicy znaj-

<sup>5</sup> M. Lipok-Bierwiazzonek, *A jak Anna. Wczoraj...*, dz. cyt., s. 44.

<sup>6</sup> Józef Potępa (1915-2002) – absolwent Akademii Sztuk Pięknych w Krakowie, do 1986 roku pracownik macierzystej uczelni, zajmował się rzeźbą – zarówno małymi formami jak i realizacjami monumentalnymi.

duje się kobieta trzymająca w prawym ręku wiadro, po lewicy dziewczynka bawiąca się hula-hopem. Zarówno matka jak i córka zwrócone są w kierunku głowy rodziny. Na elewacji lewego skrzydła znajduje się płaskorzeźba autorstwa tyskiego rzeźbiarza Augustyna Dyrdy<sup>7</sup>. Jej tematyka odnosi się już bezpośrednio do funkcji budynku – po prawej ukazana została tańcząca kobieta w śląskim stroju ludowym, a po lewej mężczyzna grający na wiolonczeli, ubrany w strój górniczy. Twórcom obu wyżej przedstawionych płaskorzeźb udało się uzyskać spójność formalną, przy czym realizacja Józefa Potępy ma charakter statyczny, natomiast kompozycję Augustyna Dyrdy cechuje dynamika<sup>8</sup>.

Dekoracji placu centralnego dopełniają cztery malowidła ścienne. Ich głównym tematem jest gloryfikacja pracy i pokoju. Wszystkie zostały wykonane przez Zygmunta Acedańskiego<sup>9</sup> w technice sgrafitto. Rozmieszczone są one symetrycznie względem siebie, na elewacjach bloków mieszkalnych, zamykających przestrzeń placu od wschodu i zachodu. Trzy kolejne realizacje artysty w tej samej technice, powstały na elewacjach budynków osiedla od strony przebiegającej od zachodu linii kolejowej.

Powróćmy jednak do dzieł rzeźbiarskich. Na tyłach bocznych skrzydeł domu kultury znajdują się dwie kolejne, wykonane ze sztucznego kamienia realizacje – po prawej postać górnika, autorstwa Stefana Chorembalskiego<sup>10</sup>, a po lewej stronie hutnika, autorstwa Jerzego Egona Kwiatkowskiego<sup>11</sup>. Obie rzeźby cechuje heroizacja – przedstawiciele

<sup>7</sup> Augustyn Dyrda (ur. 1926) – absolwent Akademii Sztuk Pięknych w Krakowie, zajmuje się rzeźbą – od form kameralnych, po realizacje monumentalne.

<sup>8</sup> Wywiad z Augustynem Dyrdą, Tychy 5.07.2013, materiały własne.

<sup>9</sup> Zygmunt Acedański (1909-1991) – studiował w Państwowej Szkole Technicznej we Lwowie, zajmował się głównie grafiką warsztatową i użytkową. Po II wojnie światowej związany był ze śląskim środowiskiem artystycznym.

<sup>10</sup> Stefan Chorembalski (1905-1969) – zajmował się rzeźbą, w dużej mierze pomnikową, przez całe życie związany był ze środowiskiem artystycznym Śląska i Zagłębia Dąbrowskiego.

<sup>11</sup> Jerzy Egon Kwiatkowski (1928-2005) – absolwent Państwowej Wyższej Szkoły Sztuk Plastycznych we Wrocławiu, zajmował się rzeźbą, przez całe życie związany był ze śląskim środowiskiem artystycznym.

klasy robotniczej zostali zrealizowani w rozmiarach nieco przewyższających rzeczywistość postacią ludzką, oraz usytuowani na wysokich cokółkach. Rangę obu ukazanych profesji podkreśla również sposób przedstawienia postaci – harmonijne proporcje oraz układ anatomiczny (charakterystyczny dla klasycznej rzeźby greckiej kontrapost). Robotnicy ubrani są w typowe dla ich zawodów stroje, oraz dzierżą odpowiednie narzędzia. Tematyka rzeźb była bardzo istotna również w kontekście funkcjonalnym osiedla. Naprzeciw tych „herosów” pracy socjalistycznej, znajdowały się bliźniacze budynki szkół podstawowych. Wychodzący z nich uczniowie regularnie stykali się więc z monumentalnymi rzeźbami, ukazującymi przedstawicieli najbardziej cenionych wówczas zawodów.

W przestrzeń osiedla A wkomponowana została jeszcze jedna realizacja Stanisława Marcinowa – przedstawienie siedzącej kobiety z dzieckiem. Dekoruje ona budynek ówczesnego żłobka (konkretnie centralną ścianę tarasowego ciągu schodów, prowadzącego do wejścia do budynku), identyfikując równocześnie jego funkcję. Wykonane ze sztucznego kamienia postaci, zagłębione są częściowo w niszy zamkniętej półkolistym łukiem. Omawiana rzeźba znacząco różni się w wyrazie od innych realizacji z terenu osiedla – pozbawiona jest monumentalizmu. Cechuje ją natomiast liryzm i kameralny wyraz. W zakresie kompozycji, rzeźba nawiązuje do przedstawienia Madonny z Dzieciątkiem. O kontekście powstania dzieła świadczy jedynie współczesny strój oraz upięte w charakterystyczny sposób włosy kobiety.

Wystroju plastycznego osiedla A dopełniały dekoracje w formie płaskorzeźbionych plaki, których autorem jest m.in. Tadeusz Głód<sup>12</sup>. Wszystkie realizacje tego typu znajdują się ponad otworami wejściowymi budynków. Bardziej rozbudowane płaskorzeźby przedstawiające sceny figuralne, zdobią fasady jednej ze szkół podstawowych oraz dwóch przedszkoli osiedla. Skromniejsze dekoracje umieszczono ponad wejściami do klatek schodowych części budynków mieszkalnych.

---

<sup>12</sup> Tadeusz Głód (1922-1980) – studiował w Państwowej Wyższej Szkole Sztuk Plastycznych we Wrocławiu oraz Akademii Sztuk Pięknych w Krakowie, zajmował się rzeźbą, działał na terenie Śląska i Małopolski.

W całej przestrzeni osiedla zachowało się kilkadziesiąt plakiet – większość ukazuje zwierzęta, choć pojawiają się również pojedyncze wizerunki roślin. Oprócz funkcji czysto dekoracyjnej, płaskorzeźby posiadały zastosowanie praktyczne – ułatwiały dzieciom orientację w przestrzeni i rozpoznanie właściwej klatki schodowej<sup>13</sup>.

Tuż po ukończeniu realizacji osiedla A, zaczęły pojawiać się nowe koncepcje wzbogacenia przestrzeni rozrastającego się miasta. Jeszcze w 1956 roku Augustyn Dyrda wraz z Tadeuszem Głodem zaprojektowali rzeźbę przedstawiającą przekupkę – zmierzającą na targ kobietę z gęsią, która miała przypominać o dawnym, wiejskim charakterze Tychów. Ostatecznie rzeźba nie została zrealizowana, jednak sam motyw gęsi z postacią ludzką zainspirował pierwszego z artystów do wykonania bardziej rozbudowanej kompozycji. W ten sposób powstała grupa rzeźbiarska „Chłopcy z gęsią”, która stanęła w 1957 roku na budowanym wówczas osiedlu B. Jest to dzieło kameralne w wyrazie, o płynnej i bardzo spójnej kompozycji oraz tanecznym rytmie, którego nadają pełne radości i energii postaci chłopców.

W 1957 roku zawiązał się w Tychach Społeczny Komitet Odbudowy Powstańczego Pomnika<sup>14</sup>. Poprzedni monument – dzieło Wincen-tego Chorembalskiego, został w 1939 roku zniszczony przez hitlerowców. Nowa rzeźba miała stanąć w tym samym miejscu – na pustym cokole, znajdującym się na tyskim placu Wolności. Realizację nowego posągu powierzono Augustynowi Dyrdzie. Do odsłonięcia pomnika doszło 22 lipca w 1958 roku<sup>15</sup>. Tym samym plac Wolności odzyskał swą dawną funkcję – jak przed 1939 rokiem, stał się miejscem uroczystości o charakterze patriotycznym. Nowa rzeźba zdecydowanie różniła się od poprzedniej – oddawała ducha swej epoki. Siła postaci nie została tym razem wyrażona poprzez dynamiczny ruch – wręcz przeciwnie – poprzez statykę, masywne proporcje, surowe rysy twarzy, prosty i zdecydowany gest wyciągniętej ręki oraz towarzyszące przedmioty.

<sup>13</sup> Por. M. Lipok-Bierwiazzonek, *A jak Anna. Wczoraj...*, dz. cyt., s. 48-57.

<sup>14</sup> „Echo” 1958, nr 8(83).

<sup>15</sup> „Echo” 1958, nr 29(104).

Są nimi sztandar ze śląskim orłem w tarczy herbowej oraz umieszczone na postumencie za postacią, powiększone odznaczenie w formie krzyża. Odmienne tworzywo, czyli sztuczny kamień, nadał powstańcowi cech monumentalizmu.

Na początku lat 60. Augustyn Dyrda podjął się kolejnej realizacji w przestrzeni Tychów. Artysta otrzymał zlecenie na wykonanie rzeźby przedstawiającej niedźwiedzia, którą planowano umieścić na osiedlu B. Powstały trzy gipsowe modele zwierzęcia w różnych pozycjach – wszystkie spodobały się do tego stopnia, że zostały zamówione u twórcy jako grupa rzeźbiarska<sup>16</sup>. Wykonane ze sztucznego kamienia „Niedźwiadki” ustawiono ostatecznie na terenie parku, powstającego pomiędzy osiedlami B, C i E. Niezwykle przyjazne w odbiorze i mogące służyć dziecięcym zabawom zwierzęta, stały się z czasem jedną z wizytówek miasta<sup>17</sup>.

„Niedźwiadki” zakończyły na dłuższy czas proces wzbogacania przestrzeni Tychów plenerowymi realizacjami rzeźbiarskimi. Zmniejszenie zainteresowania rzeźbą, nie oznaczało jednak zaniechania realizacji o charakterze artystycznym. Położono nacisk na inne dziedziny sztuki. Począwszy od początku lat 60., w przestrzeni miasta coraz większą popularność zaczęło zyskiwać malarstwo monumentalne, przede wszystkim mozaiki, które cieszyły się znaczną popularnością aż do końca lat 70.<sup>18</sup>

Nawrót do zainteresowań dużymi, czy wręcz monumentalnymi formami rzeźbiarskimi, nastąpił w mieście w pierwszej połowie lat 70. W 1973 roku ogłoszono konkurs na projekt Pomnika Zwycięstwa, który miał jednocześnie uczcić 30 rocznicę PRL. Przedsięwzięcie było inicjatywą PZPR. Spośród zgłoszonych propozycji wybrano koncepcję Augustyna Dyrdy (w konkursie brali również udział Edward Halek oraz Stanisław Hochuł wraz z architektem Markiem Dziekońskim). Pomnik

---

<sup>16</sup> Gipsowy model tej grupy rzeźbiarskiej znajduje się w zbiorach Muzeum Miejskiego w Tychach.

<sup>17</sup> M. Lipok-Bierwiazzonek, *Od socrealizmu do postmodernizmu. Unikatowe Nowe Tychy. Przewodnik po szlaku miejskim*. Tychy 2011, s. 34.

<sup>18</sup> Por. M. Lipok-Bierwiazzonek, *Tyskie mozaiki*, Urząd Miasta Tychy, Tychy 2011.

planowano wybudować na terenie Parku Miejskiego. Monument miał stanowić tym samym podsumowanie i zaakcentowanie dotychczasowej budowy miasta<sup>19</sup>.

Po wprowadzeniu niezbędnych korekt, zwycięski projekt Augustyna Dyrdy został zatwierdzony do realizacji. Monument powstawał w tzw. czynie społecznym – przy wsparciu osobowym oraz finansowym „ludzi pracy i społeczeństwa ziemi tyskiej”<sup>20</sup>. Odślonięcie Pomnika Walki i Pracy, bo taką ostatecznie nadano mu nazwę, miało miejsce 5 maja 1975 roku. Uroczystość ta była wielką manifestacją ideologii socjalistycznej, w której uczestniczyło wg informacji prasowych około 40 tysięcy osób<sup>21</sup>. Wysokość całego zrealizowanego obiektu wynosi 24 metry (w tym samej rzeźby 6 metrów), a jej ciężar to 142 tony (w tym część brązowa 11,5 tony)<sup>22</sup>. Realizacja przedsięwzięcia o takiej skali była niezwykle złożonym procesem. Szczegółowy projekt wymagał nie tylko wiedzy i praktyki z zakresu rzeźby, ale również architektury. W tej kwestii z Augustynem Dyrdą współpracował Emilian Piasecki<sup>23</sup>.

Na temat treści oraz szczegółów konstrukcji pomnika, Augustyn Dyrda wypowiedział się w wywiadzie udzielonym tuż po odślonięciu: „Pomnik składa się z trzech części. Pierwsza, prześwietlona symbolizuje bramę triumfalną, pod którą można przechodzić. Na tej podstawie znajdują się rzeźby, obudowane wokół wysokich, pionowych pylonów, zwieńczonych u góry orłem (...). Mój pomnik, jako całość, jest pewnego rodzaju znakiem. Natomiast detale to są rzeźby przedstawiające, które mają określić jego treść. Jest to sprawa trudna do przedstawienia w kilku słowach. Tychy są miastem zupełnie nowym. 90 proc. mieszkańców to ludność napływowa. Wydawało mi się, że ten element należy wziąć pod uwagę. Tychy leżą na południu. Ludzie, głównie młodzi, przyjeżdżali więc tu z północy, aby przeistaczać swoją ziemię, aby właśnie tutaj

<sup>19</sup> *Pomnik Zwycięstwa stanie w Tychach*, „Echo” 1973, nr 21(877).

<sup>20</sup> *Dla uczczenia 30-lecia Polski Ludowej. W czynie społecznym buduje się Pomnik Zwycięstwa w Tychach*, „Echo” 1974, nr 7(915).

<sup>21</sup> *Pomnik Walki i Pracy odślonięto w Tychach*, „Echo” 1975, nr 19(979).

<sup>22</sup> *ABC o pomniku*, „Echo” 1975, nr 20(980).

<sup>23</sup> *Dla uczczenia 30-lecia...*

założyć własny dom. Dlatego od południowej strony rzeźba przedstawia wyłaniające się ze sztandaru dwie postacie młodych ludzi z ogniem w dłoniach, symbolizującym ognisko domowe. Chciałem w rzeźbach wyrazić syntezę przemian i zjawisk na przestrzeni XXX-lecia. Zamknąć okres wysiłku ludzi pracy, którzy budowali i budują miasto kosztem wielu wyrzeczeń. (...) Strona północna to dwie sylwetki ludzi pracy. Jedna przedstawia górnik, jako że dominującą gałęzią przemysłu w regionie tuskim jest górnictwo. Druga postać jest wyrzeźbiona tak, aby pasowała do każdego innego zawodu<sup>24</sup>.

Monument zaakcentował przestrzeń, która stała się miejscem uroczystości o charakterze oficjalnym. Pod pomnikiem urządzano warty honorowe, przysięgi junaków i różnego rodzaju ślubowania<sup>25</sup>. Próbowano również wprowadzić zwyczaj składania kwiatów u stóp monumentu przez nowożeńców. Tuż po opuszczeniu Urzędu Stanu Cywilnego (mieszczącego się w pobliskim gmachu Prezydium Miejskiej Rady Narodowej), młode pary udawały się z wiązankami pod pomnik, gdzie były fotografowane, a efekty tych sesji publikowano na łamach tygodnika „Echo”<sup>26</sup>.

Z czasem znaczenie ideowe pomnika zaczęło się zatracać, czemu sprzyjała zmieniająca się sytuacja polityczna w kraju. Do potocznego użytku weszło odwołujące się do ogólnej formy obiektu, nieco ironiczne określenie „żyrafa”. Obecnie mieszkańcy miasta rzadko używają nazwy Pomnik Walki i Pracy – obiekt stał się raczej architektoniczno-plastycznym akcentem przestrzennym, swoistym „znakiem”, o którym wspominał w cytowanym wyżej wywiadzie Augustyn Dyrda. W 2010 roku, podczas XIII edycji festiwalu Śląska Jesień Gitarowa, monument na kilka miesięcy zyskał zupełnie nową formę – został „ubrany” w wielkich rozmiarów pudło rezonansowe oraz gryf, stając się monumentalną gitarą akustyczną.

---

<sup>24</sup> K. Konecka, *Zanim stanął pomnik. Wywiad z Augustynem Dyrda*, „Echo” 1975, nr 19(979).

<sup>25</sup> (Kon), *Harcerski patronat nad pomnikiem*, „Echo” 1975, nr 20(980); S. Kantyka, *Upamiętnione miejsca walk*, Tychy 1989, s. 6; *Przysięga junaków OHP*, „Echo” 1975, nr 20(980).

<sup>26</sup> *Młode pary małżeńskie składają wiązanki kwiatów*, „Echo” 1975, nr 20(980).



Powróćmy jednak do lat 70. W drugiej połowie tej dekady, Tychy stały się miejscem intensywnych działań artystycznych pracowników i studentów Akademii Sztuk Pięknych w Krakowie. W 1975 roku w Spółdzielczym Domu Kultury Tęcza została zorganizowana Wystawa Projektów Rzeźby Plenerowej dla osiedla D-3. Była ona efektem współpracy podjętej pomiędzy Spółdzielnią Mieszaniową Oskard, a Wydziałem Rzeźby krakowskiej uczelni. Z jej strony przedsięwzięciem kierowali dwaj docenci: Antoni Hajdecki, ówczesny prorektor Akademii i wykładowca na Wydziale Rzeźby oraz Stefan Borzęcki, wówczas dziekan Wydziału Rzeźby. Krakowscy artyści wykonali projekty różnego rodzaju form przestrzennych z uwzględnieniem planów osiedla, chcąc osiągnąć efekt w pełni zintegrowanej przestrzeni. Wiele z zaprezentowanych na tyskiej wystawie propozycji, kierownictwo spółdzielni Oskard zaakceptowało do szybkiej realizacji. Wybrano prace Antoniego Hajdeckiego, Stefana Borzęckiego oraz kilku młodszych twórców, m.in. Jerzego Nowakowskiego (starszego asystenta w pracowni Stefana Borzęckiego) i Józefa Sękowskiego (adiunkta w pracowni rektora Akademii – Mariana Koniecznego)<sup>27</sup>.

W 1975 roku w przestrzeni osiedla D stanęły cztery rzeźby plenerowe, wykonane ze sztucznego kamienia. W ogrodzie Przedszkola nr 22 powstała rzeźba o złożonej, wielocłonowej, abstrakcyjnej formie, której poszczególne elementy przywodzą na myśl różnego rodzaju fantastyczne stworzenia. Realizacja ta jest dziełem Antoniego Hajdeckiego<sup>28</sup>. Druga rzeźba została wykonana przy obecnej ulicy Darwina

<sup>27</sup> Wywiad z Jerzym Nowakowskim, Kraków, 24.01.2014, materiały własne; Wywiad z Józefem Sękowskim, Kraków, 24.01.2014, materiały własne; K. Konecka, *Ciekawa współpraca Akademii Sztuk Pięknych w Krakowie z SM „Oskard” w Tychach. Rzeźby przestrzenne dla osiedla „D-3”*, „Echo” 1975, nr 37(997); Krystyna Nowakowska, *Jerzy Nowakowski – rzeźba, medale/sculpture, medals*, Kraków 2004, s. 225.

<sup>28</sup> Antoni Hajdecki (1927-1991) – absolwent Akademii Sztuk Pięknych w Krakowie, przez całe życie związany zawodowo z macierzystą uczelnią, uprawiał rzeźbę w kamieniu, drewnie i metalu.

przez Stefana Borzęckiego<sup>29</sup>. „Kosmosonda”, bo taki tytuł nadał jej artysta, jest również kompozycją o charakterze abstrakcyjnym. Wydaje się, że nazwa była dla autora raczej kwestią drugorzędną i niezobowiązującą – stanowiła ona raczej pretekst do rozważań nad przenikaniem się różnorodnych kształtów i form w przestrzeni. Kolejna rzeźba plenerowa stanęła na skwerze przy obecnej alei Niepodległości. Jej twórcą jest Jerzy Nowakowski<sup>30</sup>. Pierwotnie funkcjonowała ona pod tytułem „Doznania kosmiczne”, jednak podobnie jak w przypadku realizacji Stefana Borzęckiego, nazwa była pretekstem do dociekań czysto formalnych. Omawiane dzieło jest również kompozycją abstrakcyjną, ukazującą charakterystyczne dla ówczesnej twórczości artysty przenikanie się brył o różnorodnych formach, z jednej strony płynnych i organicznych, z drugiej geometrycznych i masywnych. Czwarta rzeźba, „Hokeista” autorstwa Józefa Sękowskiego<sup>31</sup>, stanęła naprzeciw powstającej wówczas hali sztucznego lodowiska. Kubizująca postać sportowca przenika się z dwoma szachownicowo zakomponowanymi bryłami o geometrycznie opracowanych powierzchniach. Statyce i symetrii masywnych bloków, artysta przeciwstawił dynamiczny układ silnie przechylonej na prawo postaci sportowca, która jakby przełamuje materię mało plastycznego z natury tworzywa.

Współpraca Akademii ze spółdzielnią Oskard była kontynuowana w latach kolejnych.

Zrealizowano dwa projekty placów zabaw. Pierwszy, zlokalizowany na osiedlu D, wyposażono w cztery niewielkie rzeźby o płynnych, zoomorficznych kształtach. Twórcami tych wykonanych ze sztucznego kamienia realizacji są m. in. Jerzy Nowakowski i Józef Sękowski. Drugi

---

<sup>29</sup> Stefan Borzęcki (ur. 1930) – absolwent Akademii Sztuk Pięknych w Krakowie, do przejścia na emeryturę związany z macierzystą uczelnią, uprawia rzeźbę, przede wszystkim w drewnie.

<sup>30</sup> Jerzy Nowakowski (ur. 1947) – absolwent Akademii Sztuk Pięknych w Krakowie, związany z macierzystą uczelnią, uprawia rzeźbę i medalierstwo.

<sup>31</sup> Józef Sękowski (ur. 1939) – absolwent Akademii Sztuk Pięknych w Krakowie, do przejścia na emeryturę związany z macierzystą uczelnią, uprawia rzeźbę monumentalną, głównie ze spawanego metalu.

plac zabaw powstał w 1979 roku na sąsiednim osiedlu G. Na rozległej przestrzeni pomiędzy budynkami mieszkalnymi zrealizowany został zespół rzeźbiarskich form zabawowych, autorstwa dwóch ówczesnych asystentów – Wojciecha Firka<sup>32</sup> oraz Andrzeja Gettera<sup>33</sup>.

W 1979 roku krakowscy artyści zrealizowali również rzeźby o charakterze czysto dekoracyjnym. Stefan Borzęcki, tym razem na osiedlu M, wykonał kolejną kompozycję abstrakcyjną. Jest to dynamiczna forma rzeźbiarska, złożona z prostych brył geometrycznych, przenikających się z pustymi, cylindrycznymi przestrzeniami, nawiązującymi do wcześniejszej „Kosmosondy”. Do swej poprzedniej realizacji nawiązał również Jerzy Nowakowski. Rzeźba artysty powstała także na osiedlu M, lecz w zupełnie innej jego części – w pobliżu obecnej ulicy Dmowskiego. Jest to ustawiony na prostopadłościennym cokole płaski cylinder o gładkiej powierzchni, który przenika się z nieregularnymi, płynnie ukształtowanymi, obłymi formami o chropowatej, niejednorodnej strukturze. Rzeźby Jerzego Nowakowskiego i Stefana Borzęckiego zostały wykonane ze sztucznego kamienia. Po inny niż uprzednio materiał, sięgnął natomiast Józef Sękowski. Przy ulicy Edukacji, w miejscu gdzie łączy się ona z ulicą Wyszyńskiego, stanęła rzeźba wykonana ze spawanych blach miedzianych. Jak wspomina autor, realizacja nie funkcjonowała pod konkretnym tytułem – jest to typowo estetyczna, abstrakcyjna forma przestrzenna<sup>34</sup>. Tworzą ją dwie prostokątne w planie, faliście ukształtowane bryły, spiętrzone jedna na drugiej. Całość kompozycji spoczywa na prostopadłościennej, betonowej podstawie. W 1979 roku powstała jeszcze jedna forma przestrzenna – jej autorem jest Antoni Porczak<sup>35</sup>, ówczesny asystent na Wydziale Rzeźby. Jego realizacja została umiesz-

<sup>32</sup> Wojciech Firk (ur. 1944) – absolwent Akademii Sztuk Pięknych w Krakowie, związany z macierzystą uczelnią, uprawia rzeźbę pomnikową i kameralną, w tym kompozycje inspirowane muzyką.

<sup>33</sup> Andrzej Getter (ur. 1947) – absolwent Wydziału Architektury Politechniki Śląskiej w Gliwicach i Akademii Sztuk Pięknych w Krakowie, związany zawodowo z Akademią, uprawia rzeźbę pomnikową, rysunek i projektowanie architektoniczne.

<sup>34</sup> Wywiad z Józefem Sękowskim, Kraków, 24.01.2014, materiały własne.

<sup>35</sup> Antoni Porczak (ur. 1945) – absolwent Akademii Sztuk Pięknych w Krakowie, związany z macierzystą uczelnią, uprawia rzeźbę, rysunek, akcje, zajmuje się teorią sztuki.

czona na osiedlu F, przy ulicy Edukacji (w pobliżu ulicy Beskidzkiej). Jest to czworoboczna rama wykonana z nierdzewnej blachy, zamocowana w betonowej podstawie. Pierwotnie obiekt posiadał płynnie ukształtowane zwieńczenie z blachy miedzianej (obecnie niestety niezachowane).

Rzeźby zrealizowane przez pracowników krakowskiej ASP spotkały się z różnym przyjęciem, nierzadko dość chłodnym. Przeważał pogląd, że bliższe mieszkańcom byłyby formy w widoczny sposób nawiązujące do świata realnego. Miejskowa prasa zdawkowo wspominała, iż w nowo powstających dzielnicach ustawiono „abstrakcyjne rzeźby kamienne, które – jednym się podobają a drugim nie”<sup>36</sup>. Uważano, że „(...) jeśli nie rażą [one] co bardziej tradycyjnych odbiorców sztuki to i nie zachwycają nowoczesnych estetyów. Pozostają obojętne, nie wywołują bliższych skojarzeń, nie współgrają z wystrojem budynków – dalekich przecież od ekstrawaganckich form współczesnej architektury”<sup>37</sup>.

Trudno zgodzić się jednak z tak negatywnymi opiniami. Jak pokazują fotografie z lat 70., surowa materia rzeźb dobrze korespondowała z otaczającą zabudową, a ich zdecydowane formy z powodzeniem wpisywały się w rytm architektury miasta. Dziś odbiór tych realizacji został zniekształcony przez zmiany w ich pierwotnym otoczeniu. Dla większości mieszkańców miasta, omawiane rzeźby są dziełami anonimowymi, będącymi ewentualnie efektem „jakiegoś” pleneru z krakowskiej Akademii Sztuk Pięknych. Dobrze znane są natomiast „na zewnątrz” – funkcjonują w literaturze tematu, a dla samych twórców stanowią znaczące osiągnięcia w dorobku artystycznym.

Lata 80., jeśli chodzi o realizacje rzeźbiarskie były zdecydowanie skromniejsze od poprzedniej dekady. Warto tu wspomnieć o „Karolinie”, rzeźbie plenerowej, która stanęła w 1984 roku na głównym placu osiedla

---

<sup>36</sup> *Tychy – miasto fontann, kamiennych rzeźb i wybrukowanych placów*, „Echo” 1975, nr 47(1007).

<sup>37</sup> Bow., *Nasza szykowna*, „Echo” 1982, nr 35(1358).

K. Ta wykonana przez Augustyna Dyrkę ze sztucznego kamienia praca, przedstawia bohaterkę pieśni „Poszła Karolinka do Gogolina”, a zarazem imienniczkę osiedla, ubraną w śląski strój ludowy<sup>38</sup>.

Pierwsze lata po przełomie politycznym, związanym z wydarzeniami 1989 roku, nie sprzyjały myśleniu o nowych realizacjach artystycznych. Zaszły jednakże istotne zmiany w postrzeganiu tych już istniejących, jak w przypadku opisanego wyżej Pomnika Walki i Pracy, który stał się „Żyrafą”.

Znaczne ożywienie w zakresie wzbogacania krajobrazu miasta przez pomniki i rzeźby plenerowe, nastąpiło po roku 2000. Powstało kilka nowych realizacji Augustyna Dyrki, w tym rekonstrukcja wspomnianej rzeźby powstańca śląskiego, autorstwa Wincentego Chorembalskiego. W ten sposób historia w nieoczekiwany sposób zatoczyła koło. W 2007 roku nowy-stary powstaniec zastąpił na placu Wolności posąg wykonany przez Augustyna Dyrkę w 1958 roku, który z kolei stanął w 2012 roku przed gmachem Muzeum Miejskiego w Tychach.

W ostatnich latach w przestrzeni miasta silnie zaznaczyła się działalność młodego, tyskiego rzeźbiarza Tomasza Wenklara<sup>39</sup>. Jedną z najciekawszych jego realizacji jest rzeźba plenerowa, przedstawiająca tragicznie zmarłego lidera bluesowo-rockowego zespołu Dżem – Ryszarda Riedla. Jest to nie tylko bardzo trafne i plastyczne ujęcie ekspresyjnej osobowości muzyka, ale również upamiętnienie zasłużonego tyszanina. Rzeźba stanęła w 2011 roku w pobliżu przystanku przy alei Niepodległości, z którego muzyk często odjeżdżał w kierunku Katowic.

Interesującym dziełem Tomasza Wenklara jest również rzeźba plenerowa, upamiętniająca Hannę i Kazimierza Wejchertów – generalnych projektantów miasta Tychy. Ta powstała w 2013 roku realizacja, została wkomponowana w oś zieloną, biegnącą wzdłuż obecnej ulicy Darwina. W koncepcjach urbanistycznych obojga twórców, miała ona przecinać miasto z północy na południe, będąc zarazem przestrzenią

<sup>38</sup> M. Lipok-Bierwiaczonek, *Od socrealizmu do...*, dz. cyt., s. 55.

<sup>39</sup> Tomasz Wenklar (ur. 1977) – absolwent Akademii Sztuk Pięknych w Krakowie, uprawia rzeźbę – zarówno formy kameralne jak i monumentalne.

komunikacyjną i rekreacyjną. Postaci architektów spoglądają na południe, w kierunku planowanego przez nich centrum miasta, które nie zostało ostatecznie zrealizowane<sup>40</sup>.

W niniejszym artykule omówiona została jedynie część realizacji rzeźbiarskich, znajdujących się na terenie Tychów. Nie zostały wspomniane prace takich artystów jak m.in. Antoni Szkudło, Fryderyk Kubica czy Edward Halek; nie wymieniono też wszystkich realizacji Augustyna Dyrdy. Artykuł nie pretenduje jednak do roli dogłębnego studium tematu. Jest on nakreśleniem różnorodności i kierunków rozwoju rzeźby na terenie miasta, na przestrzeni ostatnich kilkudziesięciu lat. Zarówno te omówione, jak i pominięte z różnych względów realizacje, spotykały się z całym wachlarzem reakcji mieszkańców miasta. Dziś tyskie rzeźby należy odbierać nie tylko przez pryzmat sztuk plastycznych – stanowią one przecież dziedzictwo kulturowe, kształtujące tożsamość miejsca i ludzi.

---

<sup>40</sup> Wywiad z Tomaszem Wenklarem, Tychy, 10.02.2014, materiały własne.



Il. 1. Widok na główną oś (N-S) osiedla A. Na pierwszym planie rzeźba autorstwa Stanisława Marcinowa przedstawiająca murarkę.  
(fot. Patryk Oczo)



Il. 2. Rzeźba autorstwa Stanisława Marcinowa przedstawiająca murarkę. Zmieniony kontekst – postać spogląda na kościół p.w. Miłosierdzia Bożego.  
(fot. Patryk Oczo)

## Ilustracje



Il. 3. Płaskorzeźba autorstwa Józefa Potępy przedstawiająca rodzinę robotniczą, znajdującą się na elewacji prawego skrzydła domu kultury na osiedlu A.  
(fot. Patryk Oczko)



Il. 4. Rzeźba autorstwa Jerzego Kwiatkowskiego przedstawiająca hutnika, znajdującą się za domem kultury na osiedlu A.  
(fot. Patryk Oczko)





Il. 5. Rzeźba autorstwa Stefana Choremalskiego przedstawiająca górnika, znajdującą się za domem kultury na osiedlu A.  
(fot. Patryk Oczko)



Il. 6. Płaskorzeźbiona plakieta nad wejściem do jednej z klatek schodowych na osiedlu A.  
(fot. Patryk Oczko)

## Ilustracje



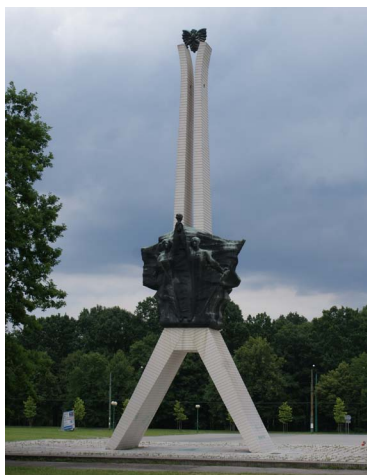
Il. 7. Chłopcy z gęsią autorstwa Augustyna Dyrdy i Tadeusza Głoda – osiedle B.  
(fot. Patryk Oczeko)



Il. 8. Pomnik Powstańca Śląskiego autorstwa Augustyna Dyrdy. W głębi widoczna rekonstrukcja przedwojennej rzeźby powstańca również wykonana przez Augustyna Dyrde.  
(fot. Patryk Oczeko)

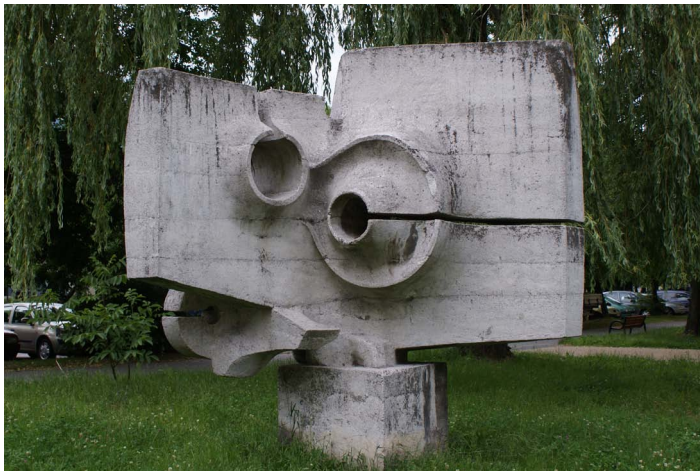


Il. 9. Jeden z niedźwiadków autorstwa Augustyna Dyrdy – Park Niedźwiadków.  
(fot. Patryk Oczko)



Il. 10. Pomnik Walki i Pracy wykonany wg projektu Augustyna Dyrdy – Park Północny.  
(fot. Patryk Oczko)

## Ilustracje



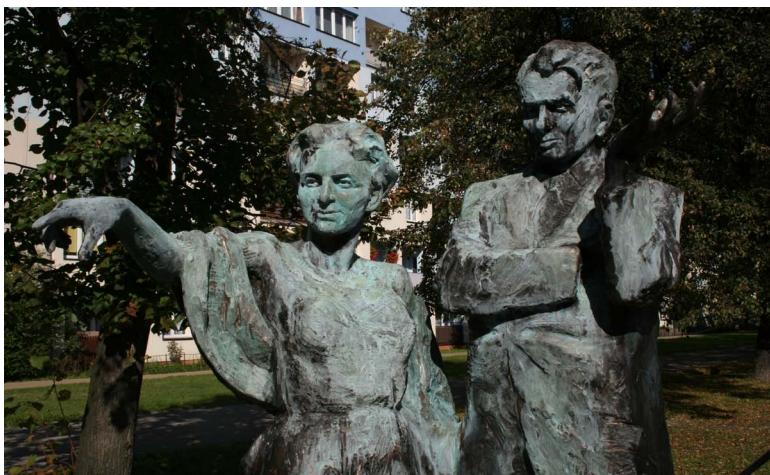
Il. 11. Rzeźba abstrakcyjna autorstwa Stefana Borzęckiego – osiedle D.  
(fot. Patryk Oczko)



Il. 12. Rzeźba abstrakcyjna autorstwa Jerzego Nowakowskiego – osiedle D.  
(fot. Patryk Oczko)



Il. 13. Hokeista autorstwa Józefa Sękowskiego – osiedle D.  
(fot. Patryk Oczko)



Il. 14. Fragment Rzeźby plenerowej przedstawiającej Hannę i Kazimierza Wejchertów  
autorstwa Tomasza Wenklara.  
(fot. A. Szymula)



## Mirosława Pindór

Teatrológ. Adiunkt w Zakładzie Edukacji Kulturalnej na Wydziale Etnologii i Nauk o Edukacji w Cieszynie (Uniwersytet Śląski w Katowicach), dr nauk humanistycznych w zakresie literaturoznawstwa. Członkini Komisji ds. Stosunków Polsko-Czeskich i Polsko-Słowackich Oddziału Polskiej Akademii Nauk w Katowicach, Towarzystwa Miłośników Języka Polskiego – Oddziału w Cieszynie, Polsko-Czeskiego Towarzystwa Naukowego – Komisji Nauk Filologicznych.

### **Pod cieszyńskim i czeskocieszyńskim niebem. Działania teatralne w przestrzeni miast granicznych po 1989 roku**

„Teatr współczesny stara się być jednym z nieodłącznych elementów miejskiej przestrzeni”<sup>1</sup>. Coraz częściej powstają inscenizacje plenerowe, „jako fragment konkretnie już danego miejsca (...) z jego zabudową i ludźmi”<sup>2</sup>, zatem wykorzystujące i przyswajające zastane realia, bądź też realia te na potrzeby określonych działań teatralnych przekształcające, nadające im nową jakość. Mnożą się festiwale teatralne przestrzeń publiczną – wspólną dla wszystkich mieszkańców danego organizmu miejskiego – zagospodarowujące, anektujące ją w sposób nierzadko nader ekspansywny. Powstają „tematyczne” festiwale teatralne z miastem związane<sup>3</sup>. Marta Karasińska pisze wręcz o „manifestacyjnie

---

<sup>1</sup> M. Karasińska, *Pod namalowanym niebem. Miasto, czyli pisanie teatru*, [w:] W. Sajkiewicz, E. Wąchocka (red.), *Przestrzenie we współczesnym teatrze i dramacie*, Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, Katowice 2009, s. 124.

<sup>2</sup> Tamże.

<sup>3</sup> Między innymi Festiwal Teatralny Miasto w Legnicy.

dziś przez teatr eksponowanej obecności w architektonicznym pejzażu<sup>4</sup>. Teatr w plenerze staje się przedmiotem opisu, analizy i interpretacji<sup>5</sup>. Nie można również zapominać o kwestii niezwykle istotnej – działania teatralne (parateatralne) w przestrzeni publicznej to zarazem zwrócenie się do początków teatru, który od czasów najdawniejszych „dział się” „w miejscu oznaczonym” „pod gołym niebem”<sup>6</sup>.

Powyższy nurt teatralny zaobserwować można również od 31 maja 1991 roku (data pierwszego przedstawienia plenerowego) w miastach granicznych: Cieszynie i Czeskim Cieszynie. Zakreślony tytułem artykułu temat domaga się jednakże uściślenia. Niniejszy tekst nie będzie bowiem wywodem o wszystkich, rozgrywających się pod gołym niebem na obszarze wymienionym w czasie przywołanym, działaniach teatralnych, czy parateatralnych. Nie będą zatem przedmiotem rozważań cykliczne, plenerowe inscenizacje ważnych wydarzeń historycznych, związanych z cieszyńskim zamkiem, opatrzone wspólną nazwą „Zamkowe spotkania z historią”, organizowane od 29 kwietnia 2006 roku na Górze Zamkowej przez Zamek Cieszyn (wcześniej: Śląski Zamek Sztuki i Przedsiębiorczości)<sup>7</sup>. Nie zostaną też omówione dzia-

---

<sup>4</sup> Tamże. (Chociaż mamy i do czynienia z sytuacją odwrotną – wycofywania się teatru z przestrzeni publicznej, na co zwraca uwagę Joanna Ostrowska, przyczyn powyższego stanu rzeczy upatrując w fakcie, iż przestrzeni publicznej w miastach „jest coraz mniej” z racji jej stopniowego prywatyzowania. Przestrzeń niegdyś wspólna „zaczyna należeć (...) do kogoś”. Zob. J. Ostrowska, *Czy możliwy jest jeszcze uliczny teatr alternatywny?*, [w:] *Przestrzenie we współczesnym teatrze i dramacie...*, s. 397.

<sup>5</sup> Zob. A. Jarzyńska, „Prawdziwy dramat rozgrywa się w mieście”. *Przestrzeń miasta przestrzenią teatru*, [w:] A. Gleń, J. Gutorow, I. Joskiel (red.), *Miasto. Przestrzeń, topos, człowiek*, Opole 2005; J. Ostrowska, *Teatr – ulica – plener. Pustka* [w:] *Teatr – przestrzeń – ciało – dialog. Poszukiwania we współczesnym teatrze*, M. Gołaczyńska, I. Guszpit (red.), Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego, Wrocław 2006; E. Rybicka, *Teren miasto. Od spektaklu do działania w przestrzeni miejskiej*, [w:] „Kultura Miasta. Miasto w kulturze” 2008, nr 1, s. 109-117. J. Tyszka (red.), *Teatr w miejscach nieteatralnych*, Poznań 1998.

<sup>6</sup> B. Frankowska, *Teatr w plenerze*, [w:] M. Fik (red.), *Encyklopedia kultury polskiej XX wieku. Teatr. Widowisko*, Instytut Kultury, Warszawa 2000, s. 115.

<sup>7</sup> Pierwszą z cyklu (29.04-1.05.2006) była impreza plenerowa pn. „Od plemienia do państwa”. W jej programie znalazł się między innymi spektakl *Książę Wiślan* w wykonaniu aktorów pozaintytucjonalnego Cieszyńskiego Studia Teatralnego. „Publiczność miała także okazję zobaczenia zaimprovizowanej insceni-



łania parateatralne i teatralne, podejmowane okazjonalnie przez miejscowe i ościenne grupy rekonstrukcji historycznych z racji ważkich dla Cieszyna i całego Śląska Cieszyńskiego wydarzeń, typu rekonstrukcja przemarszu wojsk króla Jana III Sobieskiego dana w Cieszynie (trasa: Rynek – Wzgórze Zamkowe) 12 września 2014 roku z okazji obchodów 330. rocznicy Odsieczy Wiedeńskiej<sup>8</sup>. Tego rodzaju – coraz powszechniejsze w Cieszyńskim – praktyki artykułownia przeszłości, jej wizualizacji za sprawą języka teatru, przynależą do nurtu *living history* („żywa historia”). W równym stopniu spełniają zadania edukacyjne (w obszarze historii), jak i społeczne (poczucie budowania wspólnoty), w mniejszym wymiarze realizują funkcję artystyczną.

Niniejszy artykuł dotyczy wyłącznie plenerowych zdarzeń teatralnych o wymiarze artystycznym, podejmowanych przez teatry profesjonalne oraz uznane zespoły nieinstytucjonalne w przestrzeni miast granicznych w następstwie transformacji systemowej państw Europy Środkowo-Wschodniej, zapoczątkowanej wydarzeniami 1989 roku, które przyniosły – wraz z kolejno po nich następującymi ważkimi faktami politycznymi (członkostwo w Unii Europejskiej, wejście w Strefę Schengen) – wymierne korzyści dla jakości życia teatralnego polsko-czeskiego pogranicza. Artykuł ten jest zatem przede wszystkim przywołaniem spektakli i działań podejmowanych w plenerze przez teatry polskie, czeskie, słowackie i węgierskie podczas dwudziestu pięciu edycji, odbywającego się od maja 1990 roku w obu Cieszynach, Międzynarodowego Festiwalu Teatralnego „Bez granic”/ Mezinarodního divadelního festi-

---

zacji najazdu wojsk Świętopełka Wielkomorawskiego na gród w Podborze”. Zob. [http://forum.gazeta.pl/forum/w,36341,40123324,40123324,\\_Zamkowe\\_spotkanie\\_z\\_historia\\_.html](http://forum.gazeta.pl/forum/w,36341,40123324,40123324,_Zamkowe_spotkanie_z_historia_.html) (24.04.2014).

<sup>8</sup> W ramach przedsięwzięcia pod nazwą *Victoria 330* aktorzy Sceny Polskiej Těšínského Divadla z Czeskiego Cieszyna przedstawili plenerową inscenizację, której tematem były dzieje cieszyńskiej tablicy upamiętniającej zwycięstwo pod Wiedniem. Zob. D. Chlup, *Czy Jan III Sobieski był w Cieszynie?*, „Głos Ludu”, 2013, nr 109, s. 1.

valu „Bez hranic” (do maja 2003 roku Międzynarodowego Festiwalu Teatralnego „Na Granicy”/ Mezinarodního divadelního festivalu „Na hranici”). Omówione zostaną również wychodzące z budynku teatralnego w przestrzeń miejską przedstawienia Sceny Polskiej Těšínského divadla z Czeskiego Cieszyna oraz przywołane zostanie spektakularne multimedialne widowisko „Olza”, będące artystyczną konsekwencją wejścia państw Czworokąta Wyszehradzkiego w struktury Unii Europejskiej.

Z założeń programowych transgranicznego polsko-czesko-słowackiego Festiwalu Teatralnego „Bez Granic”: łamanie granic geopolitycznych, językowych i mentalnych, dążność do wzajemnego poznania się Polaków, Czechów, Słowaków (także Węgrów) poprzez prezentację najciekawszych i najbardziej reprezentatywnych dzieł teatralnych czterech narodów, wynika uwzględnianie w jego programie spektakli plenerowych i działań ulicznych. Ich niemalże coroczna na festiwalowym afiszu obecność, wpisuje się również w wypracowane na początku lat 90. XX wieku trzy podstawowe kryteria doboru festiwalowych spektakli: artystyczne, reprezentatywności i „graniczności”.

Ogółem w ciągu dwudziestu pięciu edycji Festiwalu odbyło się trzydzieści sześć przedstawień plenerowych w nurcie głównym oraz kilkanaście spektakli i działań ulicznych w ramach dziesięciu edycji tzw. Off Festiwalu (realizowanego od 2000 do 2009 roku), przy czym liczba przedstawień nie przekłada się na liczbę zaproszonych na Festiwal, działających w przestrzeni otwartej teatrów; tych było bowiem w nurcie głównym dwadzieścia trzy: piętnaście z Polski, trzy z Czech, trzy ze Słowacji, jedna czesko-francuska grupa teatralna (pn. Décalages) z siedzibą w Pradze, jeden teatr z Węgier. Niektóre zespoły podczas jednej wizyty prezentowały dwa różne spektakle<sup>9</sup> bądź grały ten sam tytuł po obu stronach

---

<sup>9</sup> Tak było przykładowo w przypadku Krakowskiego Teatru Otwartego (KTO), który 31 maja 1991 roku wystąpił najpierw na płycie cieszyńskiego Rynku ze spektaklem *Do góry nogami*, by następnego dnia zagrać na Rynku w Czeskim Cieszynie *Apokryf*, czy też gdańskiego Teatru Snów, który 6 października 1993 roku zagrał w Czeskim Cieszynie *Wizytę*, a dzień później w Cieszynie *Republikę Marzeń*.

granicę<sup>10</sup>, niektóre zapraszane były na Festiwal kilkakrotnie<sup>11</sup>. W latach 1990-2014 w Cieszynie polskim dano ogółem dwadzieścia osiem przedstawień plenerowych, w Czeskim – osiem (skromną tę liczbę uzupełnić jednak należy o działania uliczne, happeningi pod gołym niebem, plenerowe zdarzenia teatralne odbywające się od 1998 roku w ramach Festiwalowego Hyde Parku, usytuowanego po czeskiej stronie granicy).

Pod względem proponowanej formy i tematyki zapraszane były i są na Festiwal teatry plenerowe różnych możliwości – legendarne teatry dawnej kontrkultury, współczesne, uznane zespoły alternatywne, działające z powodzeniem zarówno w przestrzeniach wielkomiejskich, jak i małomiasteczkowych, najnowsze grupy offowe, sceny zawodowe i niezawodowe, teatry wielo- i jednoosobowe, także sceny dramatyczne okazjonalnie podejmujące działania w plenerze. Teatrom tym przypisać można funkcje różnorakie, w tym niewątpliwie: poznawczą, społeczno-polityczną, edukacyjną, rzadziej – ludyczną; gross zapraszanych do obu miast zespołów dawało bowiem na wolnej przestrzeni spektakle „ambitne (...) biorące się za bary ze światem (...), pragnące go w miarę możliwości ulepszać”<sup>12</sup>. Ta uwaga Jacka Sieradzkiego, sformułowana na łamach miesięcznika „Dialog” w następstwie wizyty na Festiwalu w charakterze jurora w roku 1999, dotyczy przede wszystkim teatrów polskich, których w nurcie głównym Festiwalu wystąpiło do tej pory piętnaście, a były to: Teatr 8 Dnia, Teatr Biuro Podróży, Teatr Strefa Ciszy, Teatr Asocjacja 2006, Teatr Fuzja – wszystkie z Poznania, Krakowski Teatr Otwarty, Teatr Snów z Gdańska, Akademia Ruchu, Teatr Ruchu „Akt” i Teatr Delikates z Warszawy, Teatr Cogitatur z Katowic, Teatr Formy z Wrocławia, Centrum Sztuki Kontrast i Teatr „Banialuka” z Biel-

<sup>10</sup> W czwartym roku (październik 1993) Festiwalu Anton Anderle jako jednoosobowe Tradičné bábkové divadlo z Bańskiej Bystrzycy przedstawił swojego *Don Juana (Don Sajn)* na Rynkach obu miast.

<sup>11</sup> Przykładowo poznański Teatr 8 Dnia wystąpił ze swoimi spektaklami plenerowymi przed publicznością festiwalową dwukrotnie: z *Mięsem* (1991) i *Szczytem* (1999), Teatr Strefa Ciszy z Poznania trzykrotnie: z *Judaszami* (1999), *Wodewilem Miejskim* (2001), *Nauka latania* (2007).

<sup>12</sup> J. Sieradzki, *Granica śmiechu i powagi na Olzie*, „Dialog”, 2000, nr 1, s. 176.

ska-Białej, Cieszyńskie Studio Teatralne. W ramach Off Festiwalu wystąpił kilkakrotnie Teatr Gry i Ludzie z Katowic, zaprezentowała się Klinka Lalek z Wolimierza. Dla obecnych na Festiwalu reprezentantów krytyki czeskiej i słowackiej jako szczególnie interesujący jawił się polski teatr alternatywny o obliczu kontestującym (zwłaszcza poznańskie Ósemki), teatr niezgody na otaczającą rzeczywistość, boleśnie ją diagnozujący.

Teatr czeski w wersji plenerowej reprezentowany był na Festiwalu przez trzy zespoły w tzw. nurcie głównym: ostrawskie Divadlo loutek (Teatr Lalek), Divadlo „Kvelb” (Teatr „Kramik”) z Czeskich Budziejowic i Divadlo Continuo z Malovic oraz w nurcie off przez Bílé divadlo (Biały teatr) z Ostrawy (zespół wystąpił na Festiwalu kilkakrotnie) Divadelní společnost Koňmo (Stowarzyszenie Teatralne „Na Koniu”) z Pragi, teatr słowacki przez profesjonalne Tradičné bábkové divadlo Antona Anderle (Tradycyjny teatr lalkowy Antona Anderle) z Bańskiej Bystrzycy, Teatro Tatro z Nitry i amatorski Divadelni súbor Jána Palárika (Zespół Teatralny im. Jána Palárika) z Čadcy, teatr węgierski przez budapeszteński Teatr Maskarás (2001). Obecność pod gościnnym, cieszyńskim niebem teatrów lalkowych: czeskiego i słowackiego, zgodna była z powszechnym przeświadczeniem o ogromnych możliwościach wyrazowych lalki jako aktora przemawiającego do widza poprzez swoją formę plastyczną, nadany mu przez lalkarza ruch, rytm, zatem bez potrzeby tłumacza. Artystyczną rację transgranicznego bytu miały także narracje wizualno-muzyczne, w których działania fizyczne (elementy pantomimy, tańca, akrobatyki) na równych prawach współistniały z fragmentami muzycznymi, dźwiękami, by przywołać bodaj *Przychodnię „Exit”* warszawskiego Teatru Mauritius, wychodzącą poza skonwencjonalizowany język klasycznej pantomimy w kierunku dramaturgii ruchu, muzyką inicjowaną, czy *Velvet blues* międzynarodowej grupy teatralnej Décalages, gdzie para akrobatów realizowała temat poszukiwania sensu życia za pośrednictwem ulicznego „bluesa na szal, trapez, linę, gitarę i flet”.

W ramach Festiwalu pojawiły się również inne międzynarodowe widowiska plenerowe, tym razem na klasyce europejskiej się zasadzające, nad którymi pracowali artyści z Polski i Słowacji. W 1993 roku przedsta-

wiono na płycie cieszyńskiego Rynku plenerowe działanie polsko-słowackie *Pieśń o Rolandzie/Píseň o Rolandovi* w wykonaniu grup amatorskich: bielskiego Centrum Sztuki „Kontrast” i Zespołu Teatralnego im. Jána Palárika z Čadcy, w 1994 roku tychże samych zespołów *Sen o Hamlecie* zagrany na Wzgórzu Zamkowym. W 2006 dano na Rynku w Cieszynie kolejny, tym razem w pełni profesjonalny słowacko-polski projekt: *Proroka Ilję* Tadeusza Słobodzianka w wykonaniu Teatru „Teatro Tatro” z Nitry. Tym samym narodziła się nowa artystyczna jakość i wskazanie w jakim między innymi kierunku podążać powinny działania plenerowe, podejmowane w przestrzeni miast granicznych. Jakość tę uhonorowano – zespół z Nitry otrzymał główną nagrodę Festiwalu „Złamany Szlaban”. Przywołane teatralne dwugłosy zaświadczyły nadto o istnieniu uniwersalnego języka teatru, zdolnego zamienić granice pomiędzy narodami i państwami we wspólną przestrzeń podstawowych symboli człowieka.

Jeżeli chodzi o miejsca prezentacji poszczególnych przedstawień plenerowych, to przede wszystkim zaanektowano dla nich Rynki obu Cieszynów, okazjonalnie na miejsca inscenizacji wybierano również inne przestrzenie – miejskie parki (cieszyński Park Regera, park przy Ośrodku Społeczno-Kulturalnym „Strzelnica” w Czeskim Cieszynie), dziedzińce (dziedziniec Muzeum Śląska Cieszyńskiego, plac przed budynkiem teatru w Czeskim Cieszynie). Miejscem prezentacji dokonań nurtu offowego Festiwalu w zakresie działań plenerowych była przede wszystkim przestrzeń Czeskiego Cieszyna: w roku 2000 była to uruchomiona na czas przeglądu tzw. „Gospoda Festiwalowa”, usytuowana tuż za Mostem Przyjaźni na nadrzecznej skarpie, ostatnie zaś edycje Festiwalu systematycznie odbywały się w parku przy Ośrodku Społeczno-Kulturalnym „Strzelnica”, tuż za Mostem Wolności, to tam – w przestrzeni realnie ograniczonej – wydawała się realizować przestrzeń wolności, jakiej nośnikiem staje się niczym nieograniczona sztuka teatru.

Gromadząca się w miejscach widowisk plenerowych publiczność była nierzadko w równej mierze publicznością zorganizowaną, jak i zupełnie przypadkową. Przypadkowość dotyczyła jednakże bardziej mieszkańców Czeskiego aniżeli polskiego Cieszyna. Wynikało to z odmien-

ności dróg polskiego, czeskiego i słowackiego teatru: teatr plenerowy, uliczny nie ma w Czechach takiej tradycji jak w Polsce<sup>13</sup>, dlatego polskie teatry otwartych przestrzeni zaskakiwały mieszkańców Czeskiego Cieszyna swoją odmiennością i oryginalnością w zakresie rozwiązań formalnych, ale też i niezrozumiałością zwerbalizowanej tematyki. Świadomi tychże ograniczeń organizatorzy Festiwalu starali się prezentować za Olzą przede wszystkim teatry bezsłownej narracji, teatry ruchu i gestu, jako zespoły poprzez uniwersalność użytych środków najłatwiej pokonujące granice państw, narodów, kultur, a przede wszystkim języków. Pomimo to zdarzało się w pierwszych latach trwania Festiwalu, iż mieszkańcy Czeskiego Cieszyna nieprzyzwyczajeni do tego typu widowisk, niejednokrotnie je ignorowali, przechodzili pośpiesznie obok, nierzadko traktując plenerowe zdarzenie teatralne jak Obcego niepokojąco wchodzącego w statyczną, uporządkowaną i oswojoną tkanę miasta; w rezultacie teatralne działania plenerowe cieszyły się po czeskiej stronie granicy znacznie mniejszym powodzeniem aniżeli po polskiej, gdzie były bardziej oczekiwane<sup>14</sup>, wśród stylowych kamienic niemalże zadowolone, także te spoza granicznego szlabanu. Odebrany jednakowo pozytywnie po obu stronach granicy (w równej mierze przez publiczność dziecięcą, jak i dorosłą) był słowacki aktor lalkarz Anton Anderle i jego teatr marionetek z małą scenką, pięknymi, starymi lalkami i ludowymi fabułami odziedziczonymi po dziadkach. Nawiązujące do tradycji wędrownych trup teatralnych Tradičné bábkové divadlo, sztuką *Don Sajn / Don Juan* swobodnie weszło w codzienne życie obu Cieszynów i życie cieszyńnian z obu stron Olzy. Jak pisała na łamach „Teatru” Elżbieta Kalemba-Kasprzak „poezja tego teatru wydaje się czymś naturalnym

---

<sup>13</sup> Zwracał na to uwagę Vladimír Hulec w artykule *Hranice jsou inde*, „Divadelní noviny”, 1993, nr 13.

<sup>14</sup> Przykładowo mieszkańcy Czeskiego Cieszyna przygotowaną przez gdański Teatr Snów (1993) interesującą „parafrazę donkichowskiego tematu prezentowanego pod tytułem *Wizyta*” niemalże zignorowali. „O tym, że sytuacja na drugim brzegu Olzy jest zdecydowanie inna, świadczyło przedstawienie *Republika snów*, grane zaraz następnego dnia na Rynku w Cieszynie” – donosiły czeskie publikatory (zob. K. Wojnar, *Divadlo bez hranic*, „Svoboda”, 12.10.1993).

na rynku otoczonym kamieniczkami, z dziećmi wracającymi ze szkoły i ciekawie przycupniętymi tuż pod sama sceną. Świeci słońce, czasem zaszczeka pies (z którym aktor podejmie „dialog”: „cicho piesy” – M. P.). Don Juan umawia się na spotkanie z Doną Karoliną (sic!)... jak sto lat temu na tym samym rynku (...). Anton Anderle dwoi się i troi przemawiając, śpiewając i poruszając swoimi lalkami, czasem zagada do widzów, czasem jakby mimochodem skomentuje akcję... Widownia klaszcze z entuzjazmem (...) nabieramy przekonania, że właśnie tu mamy do czynienia z autentycznym spotkaniem poprzez prawdziwe, niewymuszone uczestnictwo w spektaklu, który jednocześnie daje się oglądać od sceny i od kulis, który wchodzi w codzienne życie miasta i nie boi się ingerencji tej codzienności w spektakl<sup>15</sup>”.

Tak zdarzało się również w przypadku kilku późniejszych przedstawień „na powietrzu”, gdy widzowie stawali się bądź to bezwiednie unoszeni siłą zbiorowych emocji, bądź w pełni świadomie, ich rzeczywistymi współtwórcami, w pewnych momentach bezpośrednio przyłączającymi się do akcji i – co istotne – czerpiącymi z tego faktu dużo radości. Dość przywołać plenerowe widowiska *Judasze* i *Wodewil Miejski* poznańskiego Teatru Strefa Ciszy<sup>16</sup>, angażujące – w myśl realizowanej przez zespół idei „teatru dla ludzi i teatru ulicy” – zarówno zorganizowaną festiwalową publiczność, jak i przypadkowych przechodniów. Tematem *Judaszy* (1999) była „burleskowa parodia prowincjonalnego wesela”<sup>17</sup>, gdzie do wspólnej zabawy zapraszani/wciągani byli widzowie. Główna akcja rozgrywała się w ustawionej na środku cieszyńskiego Rynku atrapie nędznego pokoju, którego ściany zaopatrzone w judasze, dzięki nim zgromadzeni wokół mogli podglądać zamkniętych wewnątrz biesiadników, tym samym „stawali się częścią uczest-

<sup>15</sup> E. Kalemba-Kaszprzak, *Na granicy*, „Teatr” 12/1993, s. 33.

<sup>16</sup> Sami twórcy swoje działania teatralne w plenerze określają jako „happeningi z uzasadnionymi pretensjami do rangi teatru plenerowego”. Zob. H. Klimsza, M. Pindór, P. Vidlak, J. Wania (red.), *Program do X Międzynarodowego Festiwalu Teatralnego „Na Granicy”/ Mezinarodního divadelního festivalu „Na hranici”*, Český Těšín 1999.

<sup>17</sup> J. Sieradzki, *Granica śmiechu i powagi na Olzie...*, dz. cyt., s. 178.

nikami, częściowo podglądaczami”<sup>18</sup>, mówiąc wprost – gapiami. Klimat swojskości panujący wewnątrz atrapy pokoju, pozwalał zaproszonym do biesiadowania widzom na tyle poczuć się swobodnie, że po pewnym czasie trudno było odróżnić widzów od aktorów, spora część akcji toczyła się także na zewnątrz, również z aktywnym udziałem publiczności. Jednakże taki sposób „poprowadzenia” przez poznański zespół cieszyńskich widzów, wydał się Jackowi Sieradzkiemu w pewnym stopniu dyskusyjny. W zamieszczonym na łamach „Dialogu” artykule czytamy bowiem: „Może budzić uznanie socjotechniczna sprawność zespołu Adama Ziąskiego, umiejętność rozluźniania widzów, wyzwiania ich z rozmaitych skrupowań, wciągania w zabawę. Tyle że spacerowicze bynajmniej nie bronili się przed rolą weselników. Ochotnie wchodziłi w ślubne rytuały, bez trudu wyczuwali konwencje. Swój udział traktowali z przymrużeniem oka, ale też gruba toporność weselnego folkloru, jego blichtr, knajackość i chamstwo nie raziły ich w najmniejszym stopniu. Między skarykaturowanymi, ćwierćinteligentnymi postaciami czuli się jak między swymi. Oto paradoks: pomysłowość i sprawność realizacyjna widowiska obróciła się przeciw jego sensowi (...) spektakl miał być krwawą kpina – przeciwskuteczną, ponieważ nikomu nawet nie przemknęło przez myśl choć trochę się zawstydzic (...)”<sup>19</sup>. A może po prostu widzowie uznali, że owo zawstydzenie mogło być przez aktorów Teatru Strefa Ciszy poczytane za przejaw dystansowania się od uczestnictwa w teatralnych działaniach, stąd bezrefleksyjne poniekąd wejście w zaproponowaną przez poznaniaków konwencję.

Niewątpliwie ideę „teatru dla ludzi” realizowały także wszelkie teatralne i parateatralne działania (w tym parady, przemarsze inaugurujące Festiwal), podejmowane na dwóch głównych ulicach miast, prowadzących do Mostu Przyjaźni, po obu jego stronach – polskiej i czeskiej, przedsięwzięte zarówno przez teatry uliczne polskie (między innymi Teatr Ruchu Akt, Teatr Gry i Ludzie), jak i czeskie (w tym niezależne stowarzyszenie aktorów, akrobatów i żonglerów Circus Sacra z Pragi, profesjo-

---

<sup>18</sup> Tamże.

<sup>19</sup> Tamże.



nalny teatr ruchu „Divadlo Facka” z Brna), atrakcyjne wizualnie (postacie na szcudłach, wyrazista barwna kolorystyka kostiumów, tańce m.in. z flagami, akrobacje) i muzycznie (wykorzystanie starych i nowych instrumentów, w tym nierzadko ludowych), przełamujące poprzez swą happeningowość, nierzadko jarmarczność barierę aktor-wykonawca, swobodnie wchodzące w codzienny zgiełk ulicy, spotykały się z żywą, sympatyczną reakcją zróżnicowanej językowo publiczności, w pełni się z nią integrując. Swoisty rodzaj integracji zaproponowali mieszkańcom Cieszyna i jego gościom twórcy Teatr Delicates – podczas dwudziestej pierwszej edycji Festiwalu (2010) pojawiła się bowiem nowa forma działania w przestrzeni publicznej – plenerowe słuchowisko *Z głową w chmurach. Marzyciele*. Jego istota polegała na kilkakrotnym w ciągu jednego dnia „oddaniu” (na 21 „spacerowych” minut) kolejnym pięciu widzom-słuchaczom swojej głowy „w chmury”, dzięki nietypowej i ciekawej aranżacji scenografii w kształcie chmur właśnie. Z wnętrza nasadzonej na głowę chmury, widz-słuchacz łowił uchem (za pomocą słuchawek) opowiadaną przez głównego bohatera historię. Zamiast obrazów zaproponowano dźwięk – fonię, a piękno scen, jakie powstawały w głowach w „chmurach”, zależało tylko od wyobraźni słuchaczy, ich wrażliwości. I prawdą było, że i na cieszyńskim Rynku, „kiedy ludzie wychodzili z „chmur”, mieli błogość na twarzy”<sup>20</sup> (co skonstrastowano podczas występu Teatru Delicates w Trójmieście).

Zdarzało się także kilkakrotnie podczas teatralnych działań w plenerze, że za sprawą zastosowanych w spektaklach nader wyrazistych wizualnie środków artystycznego wyrazu, nierzadko wspomaganych „okrutną” muzyką, drażniącymi ucho dźwiękami, widzowie nie tylko że owej błogości nie doświadczali, ale chwilowo wręcz pozbawiani byli luksusu i poczucia bezpieczeństwa oglądu dziejących się na ich oczach wydarzeń. Tak było chociażby w przypadku spektaklu plenerowego *Szczyt* (1999) poznańskich Ósemek, gdy ogromne, mobilne konstrukcje zdawały się wprost najeżdżać na zgromadzonych na cieszyńskim Rynku

<sup>20</sup> Zob. <http://kultura.trojmiasto.pl/Z-glowa-w-chmurach-Marzyciele-s1427.html> (13.06.2014).

widzów, zmuszać ich do aktywności ruchowej, nieustannej czujności, by nie zostać zmiądzonym. W ten sposób Teatr 8 Dnia wprowadził publiczność w rzeczywistość wydarzeń, mających miejsce 5 czerwca 1989 roku na placu Tiananmen w Pekinie, gdy samotny mężczyzna (w spektaklu chłopiec z siatkami w ręku) zagroził drogę kolumnie czołgów, wracających z akcji przeciw demonstrantom.

Podane przykłady dowodzą, że za sprawą festiwalowych plenerowych zdarzeń teatralnych, przedstawień na wolnym powietrzu, jednako angażujących aktorów i widzów, „wzajemne relacje sztuki i życia nabierają nowych znaczeń, tradycja integruje przestrzeń miasta, granica staje się mostem<sup>21</sup>”.

I mosty właśnie, te realne – graniczne, starano się niemalże od zarania Festiwalu objąć działaniami teatralnymi. Z przyczyn geopolitycznych starania te udało się uskuteczyć dopiero 27 maja 2000 roku, wówczas to doszło do bezprecedensowego w historii teatru pogranicza polsko-czeskiego działania teatralnego, które uznać należy za antycypację wydarzeń z 1 maja 2004 roku i 21 grudnia 2007 roku: oto wprost na przejściu granicznym – na Moście Przyjaźni, w otoczeniu mieszkańców obu miast zespolonych wspólnotą pozytywnych emocji, zagrano dwa przedstawienia – polskie i czeskie (*Kuglarza i śmierć Wielkiego Teatryku Świata* z Wir k. Poznania i *Czerwonego koguta lecącego do nieba* Bilého divadla z Ostrawy) oraz obwieszczono po polsku i po czesku werdykt międzynarodowego jury, przyznającego główną nagrodę Festiwalu: „Złamany Szlaban”. Już wówczas określenie „na granicy” znaczyło tyleż co „bez granicy”.

Już w innej – unijnej – rzeczywistości geopolitycznej i społecznej za symboliczny „most kultury”, łączący nie tylko oba Cieszyny – wschodni i zachodni, ale i trzy narodowe kultury – polską, czeską i słowacką – poczynano wprost na granicznej rzece Olzie usytuowane i z wielkim rozmachem zrealizowane plenerowe przedsięwzięcie teatralne – multimedialne muzyczno-taneczne widowisko „Olza”, dane w pierwszą rocz-

---

<sup>21</sup> E. Kalemba-Kaszprzak, *Na granicy...*, dz. cyt.

nicę wejścia Polski, Czech i Słowacji w struktury Unii Europejskiej; efekt międzynarodowej współpracy<sup>22</sup>. Dla potrzeb, inspirowanej legendami i podaniami Śląska Cieszyńskiego, wieloobsadowej<sup>23</sup> inscenizacji przygotowano na polskim brzegu Olzy w pobliżu Mostu Przyjaźni „schodzącą” do rzeki obszerną stalową scenę, dla publiczności zaś – obliczoną na 1380 osób, usytuowaną na czeskim brzegu Olzy, na skarpie – amfiteatralną widownię (wykorzystano naturalne nachylenie terenu); scenę z widownią zespolono pomostem. Widowisko uskutecznione zostało pod rozgwieżdżonym, cieszyńskim i czeskokieszyńskim, majowym niebem trzykrotnie (25-27 maja 2005 roku), z dużym frekwencyjnym sukcesem (na widowni podczas kolejnych wieczorów zasiadło ogółem ponad 4 tys. osób, część widzów śledziła rzecz całą z Mostu Przyjaźni). Niewątpliwie to z ogromnym rozmachem zrealizowane, plenerowe przedsięwzięcie, mające w intencji pomysłodawców przede wszystkim przekonywać, że „Unia Europejska nie niszczy tradycji kulturalnych krajów członkowskich i regionów”<sup>24</sup>, postrzegać należy jako spektakularną formę promocji całego Śląska Cieszyńskiego, jego części polskiej i części czeskiej.

Charakter promocyjny, dotyczący konkretnej teatralnej instytucji – Sceny Polskiej Těšínského divadla, mają również w pewnym stopniu spektakle grane przez tenże teatr corocznie, latem, pod cieszyńskim niebem. Z pomieszczenia zamkniętego na teren otwarty (co oczywiście wymagało modyfikacji danego scenariusza i kształtu danej inscenizacji) przeniesione zostały: *Makbet* Williama Szekspira, *Cyrano de Bergerac* Edmunda Rostanda i *Ondraszek* Renaty Putzlacher - Tomáša Kočko - Bogdana Kokotka. Dwa pierwsze tytuły zagrane zostały kilkakrotnie na Wzgórzu Zamkowym (współorganizatorem występów był Zamek Cieszyn): *Makbet* po raz pierwszy 13 czerwca 2008 roku, potem

<sup>22</sup> Pomysłodawcą widowiska, zarazem jego producentem i kompozytorem był Polak z Zaolzia Leszek Wronka, reżyserem Słowak zamieszkały w Polsce – Laco Adamik, choreografem – Polak Jarosław Staniek.

<sup>23</sup> Na scenie pojawiło się ponad 100 artystów: muzyków i wokalistów z Czech (w tym zaolziański chór Collegium Canticorum z Polskiego Gimnazjum w Czeskim Cieszynie) i Słowacji oraz tancerzy z Polski (Teatru Muzycznego w Gdyni).

<sup>24</sup> Zob. <http://wiadomosci.ox.pl/wiadomosc,1060,olza-nad-olza.html> (27.04.2014).

jeszcze dziewięciokrotnie, *Cyrano* po raz pierwszy 14 września 2012 roku, potem jeszcze trzykrotnie. Spektakle te nadal utrzymują się na „plenerowym” teatralnym afiszu, grane są zwyczajowo późnym wieczorem, dwa razy w roku (w maju/czerwcu i we wrześniu), niezmiennie przyciągając tłumy publiczności z obu stron Olzy (pierwsze wystawienie *Makbeta* obejrzało prawie pół tysiąca widzów, następne każdorazowo ogląda ponad 300 osób). Inscenizacje wykorzystują w pełni zastane naturalne i architektoniczne warunki miejsca (okolice romańskiej Rotundy w przypadku tragedii Szekspira, trzynastowieczna, kamienna, cylindryczna Wieża Ostatecznej Obrony w przypadku sztuki Rostanda), z którymi artyści w żywej pozostając relacji grę swą odpowiednio kształtują (architektura zastana, naturalne warunki atmosferyczne, akustyczne, stają się poniekąd sprawdzianem aktorskich umiejętności, a także probierzem zręczności i gotowości reżysera Bogdana Kokotka w zakomponowaniu sytuacji scenicznych, ruchu aktorów, w tym organizacji scen zbiorowych, odnalezienia się w przestrzeni otwartej z wszystkimi jej pozytywnymi, ale i negatywnymi uwarunkowaniami). Plenery Wzgórza Zamkowego i zabytkowa architektura, niewątpliwie wzbogacają stronę wizualną przedstawień o środki zgoła niemożliwe do użycia w warunkach teatru zamkniętego, typu pirotechnika, żywy ogień, płonące pochodnie, naturalne światło gwiazd i księżyca, efekty dźwiękowe, co skutkuje wytworzeniem nastroju nieosiągalnego w warunkach teatru zamkniętego. Przy czym nadal bardzo ważne w tych spektaklach pozostaje słowo, odpowiednio wypowiedane, modulowane. Zachowany zostaje także tradycyjny, klasyczny podział na miejsce prezentacji i miejsce obserwacji (strefa widza jest wydzielona, spektakle są biletowane). Przyczyną „uplenerowania” *Makbeta*, a potem *Cyrana*, oprócz skłaniających ku temu, naturalnych walorów cieszyńskiego Wzgórza Zamkowego, korespondujących z charakterem wystawianych sztuk, było – wedle słów kierownika literackiego Sceny Polskiej – Joanny Wani – uświadomienie mieszkańcom Cieszyna, „iż niedaleko, za Olzą, istnieje polski teatr”, z życzeniem „aby Cieszyniacy znaleźli drogę do budynku Teatru Cieszyńskiego

w Czeskim Cieszynie i przychodzili na spektakle Sceny Polskiej<sup>25</sup>. Po doskonałym, bo kilkuletnim, rozpoznaniu warunków Wzgórza Zamkowego, przysposobiono doń również historię śląskiego zbójnika Ondraszka; plenerową wersję *Ondraszka* (prapremiera w gmachu czeskokieszyńskiego teatru 2 kwietnia 2005 r.) дано na scenie pod Wieżą Piastowską 20 czerwca 2014 roku. Na okoliczność realizacji tegoż wieloosobowego przedsięwzięcia Zespół Artystyczny Sceny Polskiej zasilony został przez Zespół Pieśni i Tańca Ziemi Cieszyńskiej. O wadze projektu zaświadcza fakt, iż jest on współfinansowany ze środków uzyskanych od Ministerstwa Spraw Zagranicznych RP w ramach konkursu na realizację zadania „Współpraca z Polonią i Polakami za granicą w 2014 roku”. *Makbet, Cyrano de Bergerac, Ondraszek* układają się w pewien tryptyk architektoniczny – akcję poszczególnych narracji scenicznych sprowadzano do konkretnej przestrzeni, konkretnej budowli, wykorzystywanej nie tylko jako tło, ale i spożytkowywanej w całości swego architektonicznego rozwiązania (np. wykorzystanie Wieży Ostatecznej Obrony jako sceny „piętrowej” typu szekspirowskiego w przedstawieniu *Cyrano de Bergerac*).

\*\*\*

Plenerowe działania teatralne: inscenizacje i akcje uliczne realizowane od 1989 roku w przestrzeni otwartej miast granicznych nierzadko sprawiały, iż na czas niektórych z nich obydwie przedzielone granicą państwową Cieszyny stawały się miastami scalonymi, a przestrzeń – rzeką i mostem podzielona – przestrzenią wspólnych doświadczeń estetycznych. Tym samym teatr w plenerze posłużył odbudowywaniu więzi społecznych, kulturowych rozdzielonego granicą miasta, które do 10 sierpnia 1920 roku stanowiło jedną administracyjną całość. Widowiska plenerowe dane przed 1 maja 2004 roku, poprzez zanegowanie fizycznego i politycznego podziału miasta, a zarazem tej części Europy, antycypowały ważne decyzje polityków diametralnie zmieniające funkcjonowanie państw Europy. Spełniały na równi z widowiskami prezento-

<sup>25</sup> Zob. <http://gazetacodzienna.pl/artukul/konkursy/szekspirowskie-wiedzmy-zapraszajacyli-makbet-na-wzgorzu-zamkowym> (30.05.2014).

wanymi w przestrzeniach zamkniętych funkcję poznawczą w zakresie kultur teatralnych sąsiadujących państw, nurtujących ich idei, oswajały nieoswojonych (zwłaszcza widownię czeskojęzyczną) z formą, mającego w Polsce bogatą tradycję, teatru „napowietrznego”, by przywołać określenie Edmunda Wiercińskiego<sup>26</sup>. Plenerowe działania teatralne realizowane po 1 maja 2004 roku, decyzje polityków fetowały i praktycznie spożytkowywały, wpisując się w euroregionalną ideę współistnienia narodów i narodowości na pograniczu. Nie można zatem odnieść do teatru plenerowego, realizowanego w przestrzeni miast granicznych, uogólniającej konstatacji Bożeny Frankowskiej, iż wpływ społeczny zjawisk określonych mianem teatru pod gołym niebem bywa „raczej incydentalny, marginalny, krótkotrwały”<sup>27</sup>. Tutaj, na granicy polsko-czeskiej – jest istotny, długofalowy. Nie bez znaczenia jest także fakt, iż narracje plenerowe stanowią niewątpliwą atrakcję turystyczną obu miast granicznych, należy je postrzegać w perspektywie stale rozwijającej się turystyki kulturowej.

Teatry grające w ciągu minionego ćwierćwiecza pod cieszyńskim i czeskocieszyńskim niebem jako teren dla konstruowania teatralnych opowieści wykorzystywały w pełni przestrzeń miejsca zastanego w całym jego bogactwie: naturalnym (Wzgórze Zamkowe, parki miejskie, brzegi Olzy, kanał Młynówka), architektonicznym – zabytkowym (romańska kaplica grodowa, Wieża Piastowska, Wieża Ostatecznej Obrony, klasycystyczny Ratusz, stylowe kamienice, dziedzińiec Muzeum Śląska Cieszyńskiego) i nowoczesnym (mosty graniczne) oraz zurbanizowanym (Rynki i ulice obu miast). Realizowały zatem podstawowe nurty „teatru napowietrznego”: „pierwszy - w *gołej naturze*, drugi - z *oparciem o architekturę*”<sup>28</sup>. Struktura przestrzenna miast granicznych, zwłaszcza

---

<sup>26</sup> Zdefiniował on w ten sposób teatr odbywający się „pod gołym niebem, na szerokich przestrzeniach przyrody lub architektury, o śmiałym rozmachu zespołowych form artystycznych i żywiołowej sile zbiorowych wzruszeń”. Zob. Edmund Wierciński, *Pamiętnik z pierwszego objazdu Reduty*, Wstęp i opracowanie Anna Chojnacka, „Pamiętnik Teatralny”, 1986, nr 1, s. 49-54.

<sup>27</sup> B. Frankowska, *Teatr w plenerze...*, dz. cyt., s. 135.

<sup>28</sup> E. Wierciński, *Pamiętnik...*, dz. cyt., s. 67-68.

Cieszyna, stwarza ku temu doskonale okazje. Są zapewne jeszcze w obu miastach, pomimo ich terytorialnej małości, miejsca mogącego spełniać funkcje kulturowe, miejsca do teatralnego zagospodarowania, wręcz predestynowane do bycia przestrzeniami scenicznymi<sup>29</sup> (np. wzgórze z kampusem uniwersyteckim w Cieszynie Bobrku, place szkolne, boiska sportowe, przestrzenie przykościelne<sup>30</sup>, miejskie zaułki, brzegi Olzy itp.). Temat *działania teatralne w przestrzeni miast granicznych* jest bowiem tematem otwartym, tak jak niebo nad Cieszynami.

---

<sup>29</sup> W rozumieniu Patrice Pavis „przestrzeń sceniczna” to „ograniczona przestrzeń rzecz-wista, w której odbywa się gra teatralna: jest to przestrzeń sceny lub strefa rozszerzona niekiedy na widownię lub na całą przestrzeń budynku teatralnego. (Niekiedy przedstawienia wykorzystują jako przestrzeń sceniczną miejsce inne niż budowle teatralne: ulicę, rynek, fabrykę, pałac, dworzec kolejowy, kościół)”. P. Pavis, *Słownik terminów teatralnych*, Wrocław 1998, s. 404.

<sup>30</sup> W kontekście architektury sakralnej, wspomnieć należy o prezentacji multimedialnej *Krzyż na fasadzie kościoła Jezusowego w Cieszynie*, autorstwa Piotra Klaji i Moniki Serafin (XXII edycja Festiwalu „Bez Granic”, 2011).

## Ilustracje



Il. 1. Anton Anderle na rynku w Cieszynie.

(Materiały z archiwum teatru Sceny Polskiej, Těšínské divadlo Český Těšín, reprodukowane za zgodą dyrekcji teatru)



Il. 2. Anton Anderle na rynku w Czeskim Cieszynie.

(Materiały z archiwum teatru Sceny Polskiej, Těšínské divadlo Český Těšín, reprodukowane za zgodą dyrekcji teatru)





II. 3. Przedstawienie Cyrano de Bergerac, Wzgórze Zamkowe, Cieszyn.  
(fot. Marian Siedlaczek)



II. 4. Przedstawienie Cyrano de Bergerac, Wzgórze Zamkowe, Cieszyn.  
(fot. Marian Siedlaczek)

Ilustracje



Il. 5. Przedstawienie Makbet, Wzgórze Zamkowe, Cieszyn.  
(fot. Marian Siedlaczek)



Il. 6. Przedstawienie Makbet, Wzgórze Zamkowe, Cieszyn.  
(fot. Marian Siedlaczek)





## Ireneusz Botor

Adiunkt w Zakładzie Malarstwa Instytutu Sztuki Wydziału Artystycznego w Cieszynie (Uniwersytet Śląski w Katowicach).

### **Nowe ujęcie nadgraniczności Cieszyna do wykorzystania**

Istnieje silna tendencja do kosmopolityzacji sztuki. Sięgnięcie po lokalne uwarunkowania kulturowe może wzbogacić inspiracje i oprzeć się bezosobowej tendencji. Czy sztuka w przestrzeni publicznej może wziąć udział we współczesnych dyskusjach, dotyczących kulturowej tożsamości? Zadaję sobie te pytania i zastanawiam się, jakie może być miejsce bogatego, choć niewykorzystanego potencjału Cieszyna? Temat posiada odniesienia znacznie szersze niż lokalne.

Nadgraniczność jako kategoria dotycząca Cieszyna, jest kojarzona przede wszystkim z jego położeniem nad Olzą, na styku dwóch państw i rozdzieleniem na dwa miasta. Jest ona często wykorzystywana w tworzeniu nazw inicjatyw kulturalnych, niekiedy obiektów. Pojęcie to może mieć jednak jeszcze inne znaczenia. Mogą one umożliwić miastu uczestnictwo w najnowszych, ponadlokalnych i ponadnarodowych, kulturotwórczych narracjach, takich jak budowanie tożsamości kulturowej Europy Środkowej. Położenie blisko obszaru industrialnego, a jednocześnie kontakt z różnorodnością kulturową, charakterystyczną dla połączonych niegdyś w monarchii habsburskiej krajów, pozwala na

uczestnictwo w różnych paradygmatach kulturowych. Nadgraniczność rozumiana jako obszar przepływu, stwarza wyjątkową szansę na rozwój kultury, nie tylko danego miejsca.

Od początku lat dziewięćdziesiątych dwudziestego wieku, Międzynarodowe Centrum Kultury w Krakowie podejmuje inicjatywę budowania pamięci i tożsamości środkowoeuropejskiej. Odpowiadając na potrzeby współczesności, odnosi się ona do dziedzictwa ponadnarodowego obszaru, przede wszystkim do krajów dawnej monarchii habsburskiej.

Nawiązując do pewnej mitologii i faktów, że złożoność warunków, która w tym czasie panowała na tym obszarze wydała wielu wybitnych twórców, którzy wnieśli ważny wkład do kultury uniwersalnej. Wśród nich wymienić można pisarzy Franza Kafkę i Roberta Musila. W dziedzinie muzyki wymienić można Gustava Mahlera czy Arnolda Schönberga. W plastyce zaznaczyli swoją obecność Gustav Klimt, Oskar Kokoschka i Egon Schiele. Spośród naukowców wskazać można na Sigmunda Freuda. Wymienieni, związani byli głównie ze środowiskiem wiedeńskim, lecz wiele znakomitych przykładów wywodzi się też z innych rejonów, czego dowodzi Galicja ze środowiskami lwowskim i krakowskim, a na jej tle na przykład twórczość Bruno Schulza. Środkowoeuropejskość zaczyna dziś być postrzegana jako światopogląd i pytanie o tożsamość. Wyzwaniem staje się, jak to określa Jacek Purchla, jej budowanie i wyraźniejsze określanie na tle Europy.<sup>1</sup> Środkowa część kontynentu, to topografia bardziej wyobrażona niż określona. Istnieją dzisiaj tendencje do jej odkrywania i określenia. W literaturze już dawno pojawiła się auto-refleksja dotycząca tego obszaru w odniesieniu do XIX wieku. Występuje w *Człowieku bez właściwości* Roberta Musila. Dziś, nowy wymiar tej refleksji dopiero się tworzy. Wszyscy zgadzają się co do tego, że była to kraina z obecnością wielu języków. Jest to cecha która brzmi dzisiaj bardzo współcześnie. Tradycja, modernizacja i urbanizacja stały się wtedy gigantycznym motorem rozwoju miast, które osiągnęły poziom

---

<sup>1</sup> J. Purchla, *Od redakcji*, „Herito”, 2013, nr 10, s. 1.

rozwoju Zachodu.<sup>2</sup> Co ciekawe, nie podkreśla się industrializacji.<sup>3</sup> Czynnikiem unifikującym cały obszar było nowoczesne prawo, samorząd terytorialny, społeczeństwo obywatelskie i wysokie standardy edukacyjne, których symbolem było gimnazjum klasyczne.<sup>4</sup> Ktoś żartobliwie zdefiniował Europę Środkową jako miejsce, w którym w jadłospisie występuje strudel.<sup>5</sup> Czy w sztuce występują jakieś cechy charakterystyczne, typowe tylko dla tego obszaru? Na tak postawione pytanie najczęściej wymienia się sztukę modernistyczną przełomu XIX i XX wieku. Czeski historyk sztuki Vojtěch Lahoda, autorytet od czeskiego i środkowoeuropejskiego modernizmu, podkreśla jej ekstatyczność, psychologiczną niestabilność, neurotyczność, indywidualizm z elementami schizofrenii i szaleństwa, czasem idylliczną gładkość i sentymentalizm, przy jednoczesnym zwróceniu się ku starym mistrzom.<sup>6</sup> Trudne jest określenie specyfiki współczesnej sztuki środkowoeuropejskiej. Ten sam wymieniony autor stwierdza, że prawdopodobnie cechy wspólne tej sztuki dziś nie istnieją, lecz poszukiwania jej historycznego kontekstu mają sens.<sup>7</sup> Korzystanie z tego dziedzictwa może mieć charakter archeologiczny. Wyraźnie określa to Simona Skrabec w książce pt. „Geografia wyobrażona”. Podkreśla, że na ten obszar nie można patrzeć jak na homogeniczną kulturę ukształtowaną na sposób liniowy. W miejsce takiego myślenia proponuje ujęcie przypominające stanowisko archeologiczne, które nie zakłada niczego z góry, lecz jest stopniowym odkrywaniem tego, co pozostawia miniony czas.<sup>8</sup> Autorka postrzega ten region geograficzny jako miejsce występowania i współobecności wykluczających się lub dopełniających tożsamości, które walczą o dominację nad innymi lub o przetrwanie w swojej osobności. Owo nieustanne

<sup>2</sup> J. Purchla, *Miasto Europy Środkowej i jego tożsamość*, „Herito”, 2013, nr 10, s. 76.

<sup>3</sup> Tamże, s. 77.

<sup>4</sup> Tamże, s. 77.

<sup>5</sup> K. Jagodzińska, *Sztuka: co zostało z Europy Środkowej*, „Herito”, 2013, nr 10, s. 19.

<sup>6</sup> Tamże, s. 19-20.

<sup>7</sup> Tamże, s. 20.

<sup>8</sup> S. Skrabec, *Geografia wyobrażona. Koncepcja Europy Środkowej w XX wieku*, Międzynarodowe Centrum Kultury, Kraków 2013, s. 15.

ścieranie się tworzy charakterystyczny dla tego obszaru rodzaj spójności.<sup>9</sup> Dalej stwierdza, że to ujęcie jest tylko jej propozycją, z którą nie wszyscy muszą się zgodzić.

Przedstawiona koncepcja należy do jednej z ważnych dyskusji naszej współczesności. Wpisuje się w problem zagrożenia tożsamości, narastający wobec procesów globalizacyjnych i unifikującej się Europy. Chciałbym postawić pytanie, czy uczestnictwo w tak ważnych dyskusjach i narracjach naszego czasu może być przedmiotem działań sztuki w przestrzeni otwartej? Odpowiedź wydaje się oczywista. A jak to przebiegało w przeszłości na przykładach klasyki sztuki realizowanej w przestrzeni otwartej? Działania Christo koncentrowały się na opakowaniu. Powierzchnia przedmiotu stała się znakiem niedostępnej istoty rzeczy. Jest to refleksja związana z przegrodą, zasłoną, niemożnością dogłębnego zrozumienia, choć opakowane przedmioty są w jakiś sposób rozpoznawalne.<sup>10</sup> Od strony formy wpisuje się w obsesyjny kult opakowań, mający swe odniesienia w kulturze masowej. A więc refleksja uniwersalna. Jego opakowania dotyczą jednak konkretnych miejsc o różnej nośności znaczeniowej i rozpoznawalności. Przykładem niech będzie opakowanie wybrzeża w Australii, czy opakowanie budynku Reichstagu. Nieco inaczej można kwalifikować różne działania sztuki ziemi. Często są one ingerencją w nieskażoną dziką przyrodę. Pobrzmiewa w tym wszystkim pewien klimat tradycji romantycznej, koncentrującej się na kontemplacji człowieka w naturze, jego relacji do niej. Można też znaleźć ukryte odniesienia do filozofii dalekowschodnich, czy współczesnej ekologii.<sup>11</sup> Przywołam jeden przykład tego kierunku – „Spiralną grobleń” Roberta Smithsona, zrealizowaną na słonym jeziorze w stanie Utah w USA w 1970 r. Realizacja kieruje myśli ku śmierci, potędze natury i znikomości człowieka.<sup>12</sup> Podkreśla to wprzęgnięcie w dzieło natural-

---

<sup>9</sup> Tamże, s. 31-32.

<sup>10</sup> W. Włodarczyk, *Wokół pop-artu. Przedmiot i postać*, [w:] *Sztuka świata*, tom 10, s. 111.

<sup>11</sup> U. Czartoryska, *Od pop-artu do sztuki konceptualnej*, Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe, Warszawa 1973, s. 240.

<sup>12</sup> W. Włodarczyk, *W poszukiwaniu istoty. Minimal-art i konceptualizm*, [w:] *Sztuka Świata*, tom 10, s. 164.



nych procesów rozpadu, czy w tym konkretnym przypadku rozpuszczenia. Zagadnienia i refleksje, jakich dotyczy ta realizacja wy płynęły zapewne z potrzeb czasu w którym powstała. Chciałbym przywołać jeszcze jeden przykład z zamierzchłych czasów – działania Daniela Burena. Twórca przygotowane wcześniej plansze z namalowanymi regularnymi, pionowymi pasami wywieszał w różnych punktach miasta, za każdym razem zmieniając kontekst. Repetycja formy zderzana była ze zmiennym otoczeniem. Intencją Burena było ostentacyjne oddzielenie się od zdegenerowanego, według niego, malarstwa i jego symbolizmu oraz zwrócenie uwagi na pewne zagadnienia samej sztuki. Te kontemplujące sztukę działania Burena, nie „mieszczą się” już w czasie dzisiejszym; nie mają już dzisiaj sensu, dlatego sprawiają na mnie wrażenie zamierzchłych. Świat żyje dziś innymi problemami. Inny jest zakres żywych spraw. Należą do nich chociażby płynna tożsamość lub problem odniesienia się do różnych pamięci, czy niepamięci. Czy są one szansą czy zagrożeniem? Przywołam jeszcze dwa przykłady z naszego czasu i z polskiego podwórka. Pierwszym jest myślenie Artura Żmijewskiego, które ujawniło się w jego koncepcji niedawnego Biennale Sztuki Współczesnej w Berlinie. Zakłada oderwanie od zmaterializowanego przedmiotu artystycznego i skoncentrowanie na socjotechnicznych manipulacjach grupami ludzkimi. Twórca ten ujawnił też zainteresowania i odniesienia do problemu manipulacji pamięcią. Przejawiło się to w zrealizowanym filmie pt. „80064”, w którym sam autor nakłania byłego więźnia obozu koncentracyjnego Auschwitz do zrewaloryzowania wytatuowanego numeru obozowego. Argumentuje, że zabytki trzeba odnawiać. Z pewnością problemy, których dotyczą, są żywe w naszym czasie. Drugim przykładem są znane realizacje i koncepcje w przestrzeni publicznej Joanny Rajkowskiej. Chodzi mi o zrealizowaną w Warszawie „Palmę” i Dotleniacz, ale też pomysł ucharakteryzowania nieczynnych, wysokich kominów na kształt minaretów. Jeśli sztuka jest odbiciem stanu ducha współczesności, to autorka wpisuje się we współczesny kryzys tożsamości, a co za tym idzie, w sztukę dekonstrukcji. Dotleniacz i Palma czerpią bardziej z socjologii niż kultury. Pomysł zrealizowania minaretów niewątpliwie

dotyczy tematu kultury i tożsamości. Realizacje te rodzą nowe pytania o tożsamość. Mogą wywołać pewien niepokój. To są ważne elementy nowej rzeczywistości, która jest naszym udziałem.

A jaka jest specyfika i uwarunkowania Cieszyna? Problem rozpatrywać można pod różnymi względami: w kontekście całego kraju, przydatności dla sztuki w przestrzeni otwartej czy współczesnego dyskursu, jaki toczy się aktualnie przy określaniu tożsamości kulturowej środkowej Europy. Z pewnością ważnym elementem tej specyfiki jest mit założycielski miasta, sięgającego w swej historii ponad tysiąc lat, rotunda świętego Mikołaja, zamek Piastów cieszyńskich, tradycja Habsburgów i odkryta niedawno figura Madonny z praskiej pracowni rzeźbiarskiej Parlera. Warta podkreślenia jest dbałość miasta o swoją pamięć, przejawiająca się w wystawach, jak chociażby upamiętniająca manewry cesarskie które odbyły się w okolicy na szerokim obszarze wielu kilometrów w 1906 roku. Przejawia się również w wydawnictwach muzealnych<sup>13</sup>. Przykładem mogą być też inicjatywy Książnicy Cieszyńskiej, takie jak wystawa pt. „Dobre austriackie czasy na Śląsku Cieszyńskim”.<sup>14</sup> Specyfiką Cieszyna jest też dominujący etos ewangelicki. Ważny i charakterystyczny jest zapewne podział miasta na dwa organizmy, znajdujące się w innych państwach. Pamięć o różnych sytuacjach związanych z niedawnym jeszcze przejściem granicznym, funkcjonuje w świadomości mieszkańców. Dziś miejsce to na moście oznaczone jest linią świetlną. Jest jeszcze inna granica o której chciałbym powiedzieć. Związana jest z bliskim położeniem górnośląskiego obszaru przemysłowego. Historia wynikająca z rozdzielenia przed I wojną światową, wykształciła do pewnego stopnia odmienną specyfikę i inny system wartości. Dotychczasowa kultura, której upraszczając, symbolem było gimnazjum klasyczne i wielorodność, zestawiała się z wartościami, które wytworzyła ponad dwustuletnia industrializacja. Myślę o pragmatyzmie, rozwijającym się od dwustu lat myśleniu technicznym i rozwiniętym na jego

---

<sup>13</sup> Mam tu na myśli m.in. publikacje wydawane przez Muzeum Těšínska oraz Muzeum Śląska Cieszyńskiego (Cieszyńskie Studia Muzealne/Těšínský Muzejní Sborník).

<sup>14</sup> Wystawa odbyła się w Książnicy Cieszyńskiej w 2013 roku.

bazie etosie pracy. Wartości te zresztą dobrze zestawiły się z ewangelicką kulturą pracy oraz obecnością przemysłu w zagłębiu ostrawsko-karwińskim i w Trzyńcu. Jak wiadomo, każda granica jest też obszarem przepływu i dyfuzji wartości, które ubogacają się nawzajem. To nadgraniczne położenie, ulokowane w sferze świadomości, stanowi o specyfice Cieszyna, jakkolwiek kulturowy kontekst byśmy nie przyjęli. Emil Brix w swoich esejach i szkicach wskazuje na dzisiejszą szansę obszarów nadgranicznych. Według niego mogą one stanowić wyzwanie dla kulturowych centrów. Nie muszą dziś być traktowane wyłącznie jako obszar, który powinien zostać ucywilizowany.<sup>15</sup>

Sztuka może zajmować się uniwersalnymi problemami człowieczeństwa, formułować problemy zrozumiałe w każdym zakątku świata. Może być też diagnozą rzeczywistości, stosować prowokacje, aby przekaz był czytelny. Może też odnieść się do kwestii kulturowej tożsamości. To istotne zagadnienie w obecnym czasie przewartościowań, utraty czy przemiany znaczeń. Obszar sztuki jest najlepszym polem do tego typu badań, a także do nowych sformułowań w tym względzie. Łączy się to z kwestią pielęgnowania pamięci, wynikającą z coraz częstszego jej zawłaszczania lub manipulacji. Sztuka może uczestniczyć w kwestiach konstruowania kulturowych tożsamości. Dotyczy to też z natury ulotnej sztuki w przestrzeni otwartej, bo może oddziaływać na świadomość większych społeczności. Poruszanie się w obszarze znaczeń, wymaga wyrazistości otoczenia, jakiegoś zdefiniowania przestrzeni w której jest prezentowana. Cieszyn jest taką przestrzenią, niosącą wiele nakładających się na siebie znaczeń. Gdyby chcieć od strony kulturowej bardzo szkieco i niestereotypowo to określić, powiedziałbym, że jest to przestrzeń świadomości sytuująca się pomiędzy odnalezioną niedawno Madonną z pracowni Parlera, Merkurem jako symbolu handlu, którego wizerunki spotkać można w starej architekturze, etosem ewangelickim i bliskością przemysłu.

---

<sup>15</sup> E. Brix, *Z powrotem w Europie Środkowej. Eseje i szkice*, Międzynarodowe Centrum Kultury, Kraków 2012, s. 119.

A co z nadgranicznością? Przypuszczam, że funkcjonująca od czasu międzywojennego bliskość położenia śląskiego okręgu przemysłowego, stanowi cechę szczególną na tle innych miast Europy Środkowej. To szczególnie rodzaj nadgraniczności. Dodaje bliską obecność systemu wartości, wynikającego z pragmatyzmu, kultury pracy i myślenia technicznego. Ujmując jednak wszystko w sposób kompleksowy, powiedziec można, że wiele jest granic na których leży Cieszyn, a on je łączy w sposób dla siebie charakterystyczny.

A jak wiedza o tym, że Cieszyn uczestniczy w różnych, kulturowych systemach wartości wpłynąć może na konkretne realizacje w sztuce? Być może pojawią się koncepcje i projekty z jednej strony korzystające z tradycji wielorodności, z drugiej zaś mające cechy pragmatycznej użyteczności. Jaki plastyczny wyraz może korzystać z wielorodności? Dopuszczyć można wiele motywów. Literatura dawno wyprzedziła plastykę w tym względzie. Sięgała do bogactwa tego obszaru. Metodę archeologicznego odkrywania spotkać można w różnych utworach. Niech jako przykład posłuży książka Józefa Wittlina pt. *Sól ziemi*. Opis sytuacji związanej z cesarzem liczy 194 wersety.<sup>16</sup> Opis zaś korony św. Szczepana zajmuje 24 wersety.<sup>17</sup> Literatura posiada charakter intymny, sztuka w przestrzeni otwartej posiada zróżnicowany charakter. Komunikaty nadawane przez inne media różnią się, bo inny jest charakter odbioru. Granice obszaru inspiracji teoretycznie mogły być podobne. Dobrym przykładem korzystania z dziedzictwa Cieszyna była akcja wizualnego zszycia obu brzegów Olzy, która odbyła się przed kilku laty, jak i niedawno zrealizowany „Tramwaj” Gabrieli Pienias. Ostatni przykład wpisuje się w metodę archeologiczną, o której mówiła Simona Skrabec. Makieta tramwaju, prawie w skali jeden do jednego, stanęła na cieszyńskim rynku w miejscu, w którym niegdyś był przystanek. Pomysł nawiązuje do historii tego miejsca. Pamięć o nim nadal żyje w świadomości mieszkańców. Tramwaj, jedna z ostatnich inwestycji czasów habsbur-

---

<sup>16</sup> J. Wittlin, *Sól ziemi. Powieść o cierpliwym piechurze*, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1979, s. 9-14.

<sup>17</sup> Tamże, s. 136.

skich, do 1920 roku łączył dwie części Cieszyna, które potem przedzieliła granica. Jego wymowa posiada wyraźną znaczeniowość. Jest symbolem jedności miasta i swobodnego przepływu, przemieszczania się, co potem unicestwiły szlabany i kontrole graniczne. Tramwaj jest też symbolem pewnej dumy mieszkańców. Został założony w czasie intensywnego rozwoju miasta. Jest niepisany symbolem integracji obu, przedzielonych granicą części miasta. Oznacza przepływ różnych jakości w obie strony. Przykład ten jest nie tylko archeologicznym odkrywaniem, ale wpisuje się jeszcze w formułę użyteczności, która obok bogatej kultury, jest pragmatyczną cechą mieszkańców. Prawdopodobnie złożoność tych cech określa specyfikę tego miejsca.

W swoim artykule chciałem skoncentrować się na uwarunkowaniach samego Cieszyna i możliwościach, jakie te uwarunkowania niosą. Prawdopodobnie ten konkretny przypadek ma znaczenie głównie na tym obszarze, bo łączy się ze splotem tutejszych uwarunkowań. Można jedynie wyciągnąć wnioski dla innych miejsc. Informacje, które przekazałem, mogą prawdopodobnie zwrócić uwagę na szczególne cechy miejsca, jakim jest Cieszyn i być może, mam nadzieję, wzbogacić jego postrzeganie. Twórcom zaś, którzy podejmują działania w tym mieście proponuję, aby nie zajmowali się tematami błahymi, a tylko takimi, które w jakimś stopniu wpłyną na rzeczywistość. Przypuszczam, że w kreacji artystycznej w przestrzeni otwartej wykorzystać można powyższą wiedzę. Zaprezentowane ujęcie dotyczy jednej z wielu dyskusji, jakie odbywają się w dzisiejszej Europie. Ważne, aby sztuka tworzona aktualnie, brała udział w ważnych dyskusjach. Sztuka w przestrzeni otwartej może w jakimś stopniu wydobyć na światło dzienne te z nich, które toczą się w elitarnych kręgach. Stwarza to nowe warunki rozwoju dla wszystkich stron. Zarówno dla samych twórców, jak też miejsca i szerszego obszaru.



## Bartosz Bednarczyk

Absolwent Edukacji Filozoficzno-Społecznej (Uniwersytet Śląski). W okresie tworzenia artykułu wykonujący pracę kierowcy ciężarówki.

### Technika transcendencji – transcendencja techniki. O maszynach i o drodze

Tematem artykułu jest obecność przedmiotu artystycznego w przestrzeni codzienności. Do techniki transcendencji – transcendencji techniki, dojdziemy przez rozjaśnienie zwrotu: „obecność przedmiotu artystycznego w przestrzeni codzienności”. Zwrot ten wspaniale pokrywa się ze zwrotem: *technika transcendencji*, ponieważ jest nią właśnie Sztuka, ujęta jako pewnego rodzaju *techné*, czyli rozumne dysponowanie elementami bytu w celu wydobycia ich istoty. Jest to greckie pojęcie i odwołuje się ono do *poiesis*, rozumianego właśnie jako *wydobywanie istoty*<sup>1</sup>. Powiemy sobie o transcendencji w jej najbardziej prawidłowym znaczeniu, czyli w znaczeniu uniwersalnym. Nie mamy tutaj zamiaru uniwersalizacji pewnych wartości jako apriorycznych struktur kultury, ponieważ założeniem ogólnym naszych rozważań jest, że już są one uniwersalne<sup>2</sup>. Subiektywizacja pewnych obiektywnych struktur

---

<sup>1</sup> Platon, *Uczta* (205b), tłum. A. Serafin, Sic!, Warszawa 2012.

<sup>2</sup> Uniwersalność nie musi oznaczać obiektywności. Uniwersalne narzędzie, jakim jest klucz francuski, nie obiektywizuje jego użycia.

rozumowych a'priori wiąże się najwyżej z ignorowaniem odkryć nauki, dotyczących budowy mózgu człowieka. Są to fakty. Unikanie ich uniwersalności – pomimo że są rodzajem konwencji – to ignorancja. A są to odkrycia doniosłe – myślę, że nasz wielki geniusz, Leonardo da Vinci, odczułby rodzaj euforii wynikającej z zachwyty nad pięknem materialnego świata. Umysł – jako funkcja neuronalnej struktury mózgu<sup>3</sup> – może być relatywizowany. Jego indywidualność jednak nigdy nie jest zamkniętą monadą subiektywnego, niejako *planimetrycznego* spojrzenia na wyizolowaną rzeczywistość. Relatywizacja to *kontekstualizacja* jakiejś zawsze konwencjonalnej, uniwersalnej rzeczywistości<sup>4</sup>. Wskazuje Ernst Cassirer na „obiektywną wartość kultury”<sup>5</sup>, której poszczególne formy dyskursywne (sztuka, nauka i technika, religia) są jej modusami.

Nie negujemy tutaj *autonomiczności* poszczególnych dyskursów kulturowych czy etnicznych, wskazując jednak na ich symboliczne powiązanie. Odrzucamy tutaj *autoteliczność*; to ona właśnie – w stopniu mniejszym nawet od obiektywizacji – zagraża autonomii dyskursów ze względu na to, że rzecz-sama-w-sobie jest *ekstrapolacją* właściwości bytu poprzez ich *reifikację*, rozumianą tutaj jako niepotrzebne mnożenie bytów<sup>6</sup>. Pamiętajmy o takiej prostej zasadzie, że coś samego-w-sobie, łącznie z dyskursami zamkniętymi na korelacje z innymi dyskursami, popada w tautologię. Wówczas niczym metaforyczny wąż Uroboros – zjada własny ogon, zamieniając transcendentną funkcję sztuki w „sztukę

---

<sup>3</sup> Zob. Mateusz Hohol, *Wyjaśnić umysł. Struktura teorii neurokognitywnych*, Copernicus Center Press, Kraków 2013.

<sup>4</sup> Rzeczy-wistości; widzialności-rzeczy w pewnej ich konwencjonalnej optyce.

<sup>5</sup> K. Chrobak, *Kultura a odpowiedzialność człowieka*, „Archiwum Historii Filozofii i Myśli Społecznej”, 2011, nr 56, s. 305-306.

<sup>6</sup> 1) *Pluralitas non est ponenda sine neccesitate*. Z łac: *Różnorodności (jednostki/bytu) nie należy mnożyć bez potrzeby*. William Ockham, 2) *We are to admit no more causes of natural things than such as are both true and sufficient to explain their appearances*. Isaac Newton.



dla sztuki”<sup>7</sup>. Tymczasem w sztuce prawdziwej, której *praxis* i *ratio*<sup>8</sup> są nieodłączne – tak jak tworzenie dzieła i kontemplacja – zawsze chodzi o to, aby stała się czymś innym. Aby swoją funkcją wnikała w byt i go przekształcała. Immanuel Kant twierdził, że granica pomiędzy sztuką i naturą (bytem) może zostać przezwyciężona w momencie, kiedy sztuka znosi samą-siebie, co rozumiemy tutaj jako jej otwarcie na inne dyskursy. Afirmujemy *autonomię*, a nie *autoteliczność*. W tym sensie sztuka przenika się z nauką, z techniką i religią. W naszym tekście nawiążemy do techniki jako najbardziej konkretnego, a zarazem – podobnie jak dzieło sztuki – umiejscowionego w szerszym niż ono same kontekście, wytworu ludzkiej *praxis*.

Tym, co łączy sztukę z techniką, a także pozostałe dyskursy, jest *symbol*. Rozumiemy go jako konwencjonalną formę; aprioryczną strukturę rozumową, tworzącą element dyskursywnej tkanki kultury. *Forma* jest tutaj pewnym zarysem, kształtem, określonym przez granicę – również granicę autonomii dyskursu. Czym jednak jest granica? Nie jest tym, co ogranicza, izoluje – wówczas dojdziemy do autotelicznej homogeniczności którejs z praktyk. Rozumiemy granicę po Heideggerowsku: jako to, co *skupia* dyskurs, a nie odcina, nadając mu autonomiczną formę, a zarazem otwartość na pozostałe dyskursy; „granica jest czymś, skąd i od czego coś się zaczyna i (...) nie odpiera, lecz wydobywa postać”<sup>9</sup>. Nie chodzi więc o *rzecz-samą-w-sobie*, tylko pewne relacje ustalone jako fakty. Jako filozofia, na podłożu której Ernst Cassirer ukształtował pojęcie symbolu, „sam idealizm [transcendentalny] dojrzewa do miana nauki dopiero wtedy, kiedy czyni swym obiektem nie rzeczy i procesy,

<sup>7</sup> Nie uwzględniamy takiego spojrzenia na sztukę – byłoby to profanacją jej kulturotwórczej, opiniotwórczej bądź sakralnej powagi. Sztuka nie jest wesołą zabawą w ekspresyjne formy; zamienilibyśmy ją wtedy w afektywną zabawę odciętą od *ratio*, niezrozumiałą dla odbiorcy, zatem w lekceważące go podrygi emocjonalne zapartzonego w siebie egoty, a nie człowieka kształtującego kulturę.

<sup>8</sup> Używamy tutaj zarówno terminów greckich jak i łacińskich. Bardziej istotne od genealogii jest ich znane w naszej kulturze znaczenie. Pragniemy skupić się bardziej na filozofii niż na filologii.

<sup>9</sup> M. Heidegger, *Zasada racji*, tłum. J. Mizera, Wydawnictwo Baran i Suszczyński, Kraków 2001, s. 99-100.

także nie tego rodzaju świadomość, lecz naukowe fakty – fakty samej nauki<sup>10</sup>; fakt dotyczy zarówno intersubiektywnych konwencji ujętych danych nauk empirycznych, jak i dyskursów dotyczących techniki kultury, sztuki, religii i innych form symbolicznych ludzkiej praktyki. Wskazuje Cassirer na równorzędność tych form: transcendencja przekracza jakiegokolwiek bariery i unifikuje wszystkie, zdawałoby się nawet przeciwstawne zjawiska, takie jak sztuka i technika. „Systematyka różnych postaci wiedzy w ostatecznym rozrachunku okazuje się mieć charakter *symboli rzeczywistości*”.<sup>11</sup> Każda z tych postaci – łącznie ze sztuką – jest więc w naszym ujęciu *partykularna*<sup>12</sup> wobec pewnej Całości. W przestrzeni sakralnej, z transcendentnej, a nie planimetrycznej perspektywy bowiem wszelkie podziały przestają w ogóle być istotne, a wydobyta istota Całości jaśnieje blaskiem na tyle potężnym, że w nim wszystko obnaża swój sens jako Jedno. Sens świata leży poza nim<sup>13</sup>.

## Obecność przedmiotu artystycznego

Zacznijmy od „obecności przedmiotu artystycznego”. Czym jest ten ostatni? Czy tylko gotowym, rzemieślniczo wykonanym produktem aktu artystycznego, zwanym potocznie „dziełem sztuki”? W swoim eseju z 1957 roku zatytułowanym: „Sztuka”<sup>14</sup>, Umberto Eco zauważa rodzącą się już w czasach moderny tendencję do dywersyfikacji substancjalnego ujęcia

---

<sup>10</sup> Zob. H. Cohen, *Das Prinzip der Infinitesimal – Methode Und Seine Geschichte*, Hildesheim 2010, s. 146.

<sup>11</sup> P. Parszutowicz, *Wstęp tłumacza* [w:] E. Cassirer, *Substancja i funkcja*, Wydawnictwo Marek Derewiecki, Kęty 2008, s. 17.

<sup>12</sup> Koniecznie zaznaczmy tutaj, że *partykularność* nie ma nic wspólnego z podrzędnością. Jest po prostu głównym rysem autonomii jako formy *relacjonizmu*.

<sup>13</sup> 6.41. *Sens świata musi leżeć poza nim. W świecie wszystko jest tak, jak jest, i dzieje się, jak się dzieje; nie ma w nim żadnej wartości – a gdyby była, to nie miałyby wartości. Jeżeli jest jakaś wartość, która ma wartość, to musi leżeć poza wszystkim, co się dzieje i zachodzi. Albowiem wszystko, co dzieje się i zachodzi, jest przypadkowe. Co zaś czyni je nie-przypadkowym, nie może być w świecie, bo wtedy byłoby znowu przypadkowe. Musi leżeć poza światem.* (L. Wittgenstein, *Tractatus logico-philosophicus*, tłum. B. Wolniewicz, Wydawnictwo Naukowe PWN, 2012, s. 80.

<sup>14</sup> Zob. U. Eco, *Sztuka*, tłum. P. Salwa, M. Salwa, Wydawnictwo M, Kraków 2008.

sztuki. Również Cassirer odchodzi od rozumienia wytworów kultury jako transcendentnych bytów absolutnych<sup>15</sup>. W klasycznym znaczeniu dzieło sztuki było gotowym, zamkniętym w określonych ramach produktem, wyrażającym impresje bądź ekspresje artysty i przekazującym odbiorcy w galerii sztuki mniej lub bardziej określone znaczenia, narracje, interpretacje. W żadnym stopniu nie negujemy takich ujęć, ponieważ są świadectwem mentalności swoich czasów. A jednak – wraz z rozwojem performance’u i kina, doszło do jeszcze głębszego odkrycia teatru, a wraz z nim – do przeniesienia sztuki w przestrzeń otwartą. Odkryto przy okazji – a może wreszcie zrozumiano – pierwotny sens Ikony (prawosławnej), która poetyzuje (*poiesis*) światło, wydobywając je na jaw i anonsując transcendencję ku znaczeniom przekraczającym nawet nią samą. Dlatego też sztuka w naszym *partykularnym* jej ujęciu jest tym, co wykracza poza siebie<sup>16</sup>.

Narodził się performance, w wyniku czego granica pomiędzy twórcą, dziełem sztuki i odbiorcą stała się spoiną, a nie rozdzieleniem. Substancją gotowego produktu-dzieła sztuki zastąpiła horyzontalna<sup>17</sup> przestrzeń i *symbol*, otwarta formuła wydarzenia artystycznego, a przede wszystkim: *kontekstualizacja* dzieła sztuki. Przedmiot artystyczny nie już zamkniętą, gotową rzeczą-w-sobie, tak jak obraz wiszący na ścianie w galerii, tylko *temporalnym*, zawartym w pewnym kontekście znakiem odsyłającym do innych znaków<sup>18</sup>. W ich skonceptualizowanych zgodnie z zamiarem artysty relacjach dochodzi do rozpoczęcia aktu twórczego. Potocznie ujęty „obraz” wiszący na ścianie w galerii jest anonsem, sygnalizującym istnienie ogromnej przestrzeni znaczeń, sensów, domysłów, interpretacji, myśli, emocji, uczuć, archetypów, odmiennych wymiarów, stanów świadomości, przestrzeni duchowej i sakralnej, a także świadectwem zmagania się twórcy z materią, czymś niejako partykularnym

<sup>15</sup> J. Sójka, *O koncepcji form symbolicznych Ernsta Cassirera*, PWN, Warszawa 1988, s. 22.

<sup>16</sup> P. Evdokimov, *Prawosławie*, tłum. J. Klinger, PAX, Warszawa 1986, s. 164.

<sup>17</sup> W prawosławnej ikonografii – wertykalna.

<sup>18</sup> (...) *Odróżnia się znaki pierwotne, które w danym systemie S nie są definiowane, i znaki definiowane w S za pomocą innych znaków tego systemu.* (P. Prechtel, *Leksykon pojęć filozofii analitycznej*, tłum. J. Bremer, WAM, Kraków 2009, s. 317).

wobec głębszego od samej sztuki sensu, poszukiwanego jako uniwersalny. Medium jest tutaj *symbol-znak*<sup>19</sup>. *Szczególnym rodzajem przedmiotu artystycznego jest rzeźba, będąca w istocie świadectwem zmagania się twórcy z twardą, materialną tkanką, odbiciem podejścia artysty do tworzywa, całej filozofii i metafizyki materii, która jako idea stanowi mniej lub bardziej doskonałą jedność z praktyką. Rzeźba stoi (thesis). Stanie to jest „uporczywością prześwitywania”<sup>20</sup> czyli uobecniania się jej sensu.*

Przedmiot artystyczny nie jest więc rzeczą w potocznym ujęciu, tylko *symbolem-znakiem*<sup>21</sup>. Nie jest również jednym, konkretnym wydarzeniem. Koncepcją performance’u, greckiej tragedii lub chrześcijańskiej liturgii, która w ujęciu prawosławnym jest najwyższym aktem sztuki, nie jest celowe dostarczenie gotowych bodźców, emocji, znaczeń, sensów, wrażeń. Spełnienie zamiaru sztuki jest osiągnięte wtedy, kiedy przedmiot sztuki staje się obecny. I właśnie w tym momencie dochodzimy do sedna tematu: *obecność przedmiotu sztuki* nie oznacza potocznego bycia-rzeczą w określonej przestrzeni, tylko ciągle *uobecnianie się w wymiarze symbolicznym*, a to dlatego, że struktura symboliczna jest niejako samorzutna i dynamiczna, ewoluująca w sposób nieprzewidy-

---

<sup>19</sup> *Znak to: Wszelki przedmiot lub zjawisko odsyłające do czegoś zewnętrznego wobec siebie samego, tzn. niosące informacje o czymś, co nie jest dane bezpośrednio* (zob. A. Aduszkiewicz (red.), *Słownik Filozofii*, Świat Książki, Warszawa 2004, s. 548.) *Symbol* to zmienna, będąca czymś umownym jak w: *krzywa łamana jest symbolem ścieżki. (...) Symbole polegające na podobieństwie są czasami nazywane ikonami.* (zob. A. R. Lacey, *Słownik filozoficzny*, tłum. R. Matuszewski, Zysk i s-ka, Poznań 1996, s. 355) W naszym zbliżonym do Cassirerowskiego ujęciu różnica pomiędzy znakiem a symbolem byłaby taka jak pomiędzy przedmiotem transparentnym, będącym nośnikiem-odsyłaczem w relacjach do innych przedmiotów (zob. geometria sferyczna w ujęciu Cassirera), a skupionym w swojej formie przedmiotem będącym nośnikiem znaczeń (odniesień) samych znaków (zob. geometria euklidesowa w ujęciu wspomnianego). Utożsamiamy symbol ze znakiem na mocy rozumienia ich jako *granic* (lub *pojęcia granicznego*), czyli z jednej strony odsyłającego do innych znaków-symboli, a z drugiej strony – skupiającego inne znaczenia/sensy w sobie.

<sup>20</sup> M. Heidegger, *O źródle dzieła sztuki*, tłum. L. Falkiewicz, „Sztuka i filozofia”, 1992, nr 5, s. 61.

<sup>21</sup> *Rzecz* w naszym ujęciu również jest *symbolem*. Nie jest to jednak ujęcie symbolu Cassirerowskie, tylko jako Heideggerowskiego narzędzia, anonsującego całą strukturę odniesień.

walny. Jej atrybutem jest wymiar *temporalny*. Przedmiot sztuki rozumiany jest różnorodnie: jako psychika i emocjonalność artysty i odbiorcy, jako przestrzeń duchowa, bądź zgodnie z rozumieniem człowieka przez Ernsta Cassirera, który w swojej filozofii form symbolicznych ujmując go jako *homo symbolicus*, istota tworząca uniwersum symboliczne<sup>22</sup>. Mamy więc obecność przedmiotu artystycznego – całkowicie temporalną i zmienną, natomiast z drugiej strony – *thesis*, aczasowe stanie wytworu sztuki i techniki w ich kontekście. Dzieje się tak dlatego, że o ile ta uniwersalna struktura kultury ulega ciągłej formacji, re-formacji i de-formacji, o tyle analiza dzieła sztuki pod jego symboliczno-znaczeniowym kątem wymaga od historyka sztuki uwzględnienia możliwie wszystkich aspektów ram czasowych, w których dzieło to zostało stworzone. O ile więc każdy dyskurs jest czasowy, o tyle jego wytwór w owym czasie *stoi* – jest a-czasowy. Gdyby tak nie było, mielibyśmy do czynienia z ekwiwokacją historyczną. Znajomość sztuki, techniki i nauki jest nierozłączna ze znajomością ich historii.

Przedmiot sztuki jest agregatem znaczeń, ich skupiającym *symbolem*. Jest *znakiem*, odsyłającym do uniwersum symbolicznego. Uobecnia się więc symbolicznej rzeczywistości ludzkiej egzystencji, a przez to – sam uobecnia uniwersum symboliczne. *Uobecnienie* nie jest niczym innym, tylko wydobyciem (*poiesis*) jego wyglądu (*fisis*) jako widzialnej prawdy (*aletheia*)<sup>23</sup>, w aktualnym horyzoncie czasowym. Przedmiot sztuki jest więc w całościowym kontekście partykularnym *medium*, poprzez które w codzienności uniwersum symboliczne uobecnia się samo. I nie traktujemy tutaj dzieła sztuki jako samoistnego idola, którego czci się niczym jakiegoś chochoła – byłoby to zamknięcie sztuki w jej monadycznej autoteliczności i zwykłe znieważenie doniosłości starań artysty. Przedmiot sztuki to narzędzie artysty, transcendujące codzienność

<sup>22</sup> P. Parszutowicz, *Wstęp tłumacza*, [w:] E. Cassirer, *Substancja i funkcja*, Wydawnictwo Marek Derewiecki, Kęty 2008, s. 17.

<sup>23</sup> *W istocie prawdy tkwi skłonność ku dziełu, jako znakomitej możliwości dla prawdy, by stać się sama będącą pośród bytu*. (M. Heidegger, *O źródle dzieła sztuki*, tłum. L. Falkiewicz, [w:] „Sztuka i filozofia”, Warszawa, 1992, nr 5, s. 29-30).

rzeczywistość w kierunku ponadczasowego continuum, a-czasowości uniwersum ludzkiej obecności w dziejach świata. Dzieło sztuki jako *thesis*, zatrzymanie czasu, podobne ujęciom momentu w dziełach impresjonistów, transcenduje samą czasowość sztuki w jej ponadczasowe *continuum*. Obecność przedmiotu artystycznego w przestrzeni codzienności w wyniku powyższej refleksji rozumiemy więc następująco: 1) obecność to raczej ciągle uobecnianie się uniwersum symbolicznego w czasowej przestrzeni codzienności. 2) Przedmiot artystyczny to *medium*, poprzez które i wraz z którym uniwersum symboliczne uobecnia się w przestrzeni codzienności. 3) Przestrzeń codzienności jest bytem: surową tkanką, którą sztuka przekształca.

W tym momencie skupimy się na owym *przekształcaniu*, którego specyfiką jest przeniesienie czasowej codzienności w ponadczasowość. Akt sztuki zawsze jest *temporalny*, ponieważ stanowi proces, zachodzący dzięki ciągłemu uobecnianiu. Ale dzieło sztuki czasowe nie jest. Jego istotą jest transcendowanie poza czas, a właściwie: w adekwatny sobie czas<sup>24</sup>. Pablo Picasso wypowiedział się na temat istoty sztuki, że dzieło sztuki jest tylko nowoczesne<sup>25</sup>. Znajdujący się w Kairze staroegipski fresk, przedstawiający *Gęsi z Meidum* z grobu Nefermant i Atet – jest nowoczesny. Dzieła Hieronima Boscha, Rubensa, Van Gocha – są nowoczesne. Jeśli dzieło sztuki nie jest nowoczesne, wówczas nie jest dziełem sztuki

---

<sup>24</sup> *Transcendencja* poza czas nie jest tutaj ujęta jako projekcja symboliki dzieła sztuki w transcendentność myślaną jako zaświaty, ponieważ wówczas mielibyśmy do czynienia z ekstrapolacją. Mistykę zostawiamy – z szacunku do Boga – w sferze milczenia i poza wszelkimi określeniami. Sztuka, kontekst techniki i nauki nie zamkają Boga w sobie – otwierają jedynie zawsze transcendującą możliwość wskazywania na Boga poprzez zamilknięcie i zapadnięcie we własną nicość. Przez *transcendencję* rozumiemy po prostu *przekraczanie* znaku przez samego siebie lub *wydobywanie* (*poiesis*) jego znaczenia przez inne znaki/w ich kontekście. Innymi słowy to, co transcendentne, to po prostu *kontekst* znaku. Ma więc on więcej wspólnego z czasowością niż z wiecznością w ujęciu teologii, natomiast *a-czasowość* samego dzieła sztuki jest po prostu jego *thesis* w adekwatnej mu czasowości. Owo *thesis* – w miarę możliwości interpretatorów dzieł sztuki i historyków sztuki – jest więc autonomiczne wobec dynamicznego całokształtu kultury.

<sup>25</sup> Adekwatna swoim czasem, więc w ich kontekście – współczesna im. Zarazem dzieło sztuki jest *a-czasowe* jako przedmiot analizy.

– mówił wprost Picasso – nie nawiązuje bowiem do a-czasowości i zarazem nie tkwi (*thesis*) w swoich czasach. W swojej temporalności przedmiot sztuki jest najwyżej świadectwem czasów minionych, ale w swej istocie przenosi przestrzeń codzienności tamtych czasów w a-czasowość. Sztuka przekształca przemijalną, czasową, materialną tkanę codzienności w nie-codzienną. Dlatego dzieło sztuki jest medium, nośnikiem sensu transcendencji. Akt twórczy jest głęboką formą praktykowania transcendencji. Głębszą formą jest już tylko praktyka religijna. Transcendencja od *transcendere* – przekraczać<sup>26</sup>, w tym kontekście będzie oznaczać przekraczanie czasowej, przemijalnej doczesności w kierunku a-czasowości. Sztuka przez swoją transcendencję jest filozoficzna na równi z samą filozofią, a jest tak z tego oto powodu, że w sztuce sfera *praxis* (praktyki) stanowi jedno ze sferą *theorein* (teorii)<sup>27</sup>. Filozofia natomiast, mówiąc o transcendencji (*theorein*), zarazem jest *praxis*, ponieważ jej znakami są słowa. W ich strukturze jako relacji wzajemnych anonsów, dokonuje swej *praxis*. W przypadku filozofii, kryterium jej a-czasowości jest adekwatność używanych terminów (znaczeń) do kontekstu swoich czasów, a więc możliwość ich przekształcania. Medium jest tutaj *performatywny akt mowy*<sup>28</sup>. Performatywem sztuki jest samo dzieło, ponieważ rozbieżność między nim i przekształcaniem bytu jest całkowicie wykluczona, podobnie zresztą w przypadku techniki: wyjdzie albo dzieło wraz ze swoją przenikającą czas prawdą jego bycia, albo zużyty i rzucony w nicą materiał estetycznej zabawy, o którym nikt nie będzie pamiętał. Jeśli sztuka nie przekształca codzienności w a-czasowość, jeśli nie transcenduje materii – wówczas nie jest sztuką.

<sup>26</sup> A. Aduszkiewicz (red.), *Słownik Filozofii*, Świat Książki, Warszawa 2004, s. 514.

<sup>27</sup> „Artystą jest się za tę cenę, że się to, co wszyscy nie-artyści nazywają *formą*, odczuwa jako treść, jako *rzecz samą*”. (M. Heidegger, *Nietzsche*, tom I, tłum. A. Gniazdowski, P. Graczyk, W. Rymkiewicz, M. Werner, C. Wodziński, Warszawa 1998, s. 135).

<sup>28</sup> J. L. Austin opracował termin *performatywnego aktu mowy*. Wyrażenia performatywne nie mają charakteru opisowego, dlatego nie są ani prawdziwe, ani fałszywe, tylko realizujące uwarunkowane konwencjami sposoby działania. Obowiązują dwie reguły stosowania performatywów: 1) zaakceptowanie konwencji, 2) zaistnienie okoliczności, poprzez które nawiązujemy do owych konwencji. (P. Prechtel, *Leksykon pojęć filozoficznych*, s. 194).

Jerzy Nowosielski w filozofii swojej twórczości często przywoływał słowa Leonida Uspieńskiego, prawosławnego teologa, który w książce pt: *Teologia Ikony* zawiera tezę, jakoby sensem pisania ikony miało być wydobywanie z ciemności materii światła, a przez to – naśladowanie Chrystusa Pantokratora, gdzie akt zbawczy ma znaczenie kosmiczne<sup>29</sup>. Paul Evdokimov twierdzi, że sednem wniebowstąpienia Chrystusa jest pokonanie starotestamentowej otchłani, dzielącej materię od świata duchowego<sup>30</sup>, rozbitej jedności *Logosu* i *ciała*. Pisanie ikony, od tworzenia podłoża, aż do nałożenia werniksu, to *theosis* – kontemplatywne przebóstwianie materii. Akt zbawczy sztuki ułaskawia naturę, zbawia materię, wydobywa z tkanki codzienności symboliczne światło i transcenduje codzienność w sakralną rzeczywistość znaków. Wpierw więc transcenduje, a jako że kres takiego transcendowania nie jest znany (podobnie jak nie jest znana nam ani wielkość Kosmosu ani coś, co w mikroskali jest bardziej odległe od Długości Plancka), zawsze pośród ostatecznych granic – wciąż poszerzanych – aktualnego sobie, możliwie rozległego kontekstu, milknie, wskazując tylko na to, co mistyczne. Wciąż poszerzaną granicą jest samo źródło podmiotowości człowieka czy też prawdy-bycia jestestwa. Oczywiście rozumiemy podmiotowość również jako podmiotowość kultury<sup>31</sup>. W tym też znaczeniu, również zdaniem Nowosielskiego, każda sztuka jest sakralna – a jeśli nią nie jest – przestaje zasługiwać na miano sztuki<sup>32</sup>.

Sztuka jest techniką transcendencji. Terminy *techne* i *poiesis*, mimo ich paralelności, są często odróżniane w dyskursie filozoficznym. W Grecji czasów Arystotelesa, *techne* dotyczyło rzemiosł bądź sztuk, przy czym

---

<sup>29</sup> Z. Podgórzec, *Teologia i ikona, rozmowa z Jerzym Nowosielski, „Znak”* nr 337 (12), grudzień 1982, s. 1552.

<sup>30</sup> *Teomaterializm: Widzenie całej Natury w Bogu, czyniące wszystko dookoła przezroczystym, pozwalające odczuć obecność niewidzialną [przekraczającą siebie w kierunku kontekstu – B.B].* (P. Evdokimov, *Prawosławie*, s. 307).

<sup>31</sup> 5.632 „Podmiot nie należy do świata, lecz jest granicą świata.” (L. Wittgenstein, *Traktatus... ,* s. 65).

<sup>32</sup> Zob. Z. Podgórzec, *Rozmowy z Jerzym Nowosielskim, Wokół ikony – Mój Chrystus – Mój Judasz*, Znak, Kraków 2009.



przez *sztukę* rozumiano również retoryczną funkcję polityki<sup>33</sup>. *Techne* jest tym, czym dla praktyki jest znajomość zasad i umiejętność ich wykorzystania. Innymi słowy *techne* jest wiedzą i jak już na przykładzie *performatywów* wspomnieliśmy, nie musi różnić się od *theorein*, ponieważ ich zamiarem jest dokonanie czegoś w praktyce; *poiesis* nie może istnieć bez wiedzy – bez *techne* (tak jak ta nie istnieje bez *theorein*). Bez wiedzy jakiegokolwiek *praxis* jest niemożliwe. Nie możemy mówić o sztuce jako afektywnej ekspresji pozbawionej swej warstwy konceptualnej. Afekt nigdy nie kształtował rzeczywistości kultury, co najwyżej ją prowokował bądź niszczył<sup>34</sup>. To nie jest sztuka. Podobnie technika nie istnieje bez *theorein*, *techne* i *praxis*, ponieważ tym, co przekształca ją i udoskonala jest wyłącznie empiryczne doświadczenie.

Mówimy, że technika nie kłamie. Jest w tym wiele racji, ponieważ prawdziwa technika spełnia swoją funkcję, podczas gdy techniczne przekłamania prowadzą do licznych awarii, a nawet zagrożenia życia. W technice nie da się ukryć kłamstwa, ponieważ momentalnie wszystko wychodzi na jaw. Maszyna funkcjonuje sprawnie w swej prawdzie-bycia albo stanowi wytwór zakłamania, bardzo szybko falsyfikowany w *praxis*. Od lat 50-tych do początku lat 90-tych XX w. *praxis* wykazało, że mercedesy to prawdziwe samochody. Można było nimi osiągać przebiegi równe samochodom ciężarowym. Były wygodne, solidne i bezpieczne.

<sup>33</sup> „Nie to samo jest słuszne w polityce i poezji.” (Arystoteles, *Poetyka*, 1460 b 13, [w:] Arystoteles, *Retoryka-Poetyka*, PWN, Warszawa 1988, s. 362).

<sup>34</sup> *Dekonstrukcja* dyskursów w czasach dość pochopnie nazwanych postmodernizmem (zbyt szybko postawiono tutaj diagnozę), nigdy nie polegała na ich destrukcji. *Przewycięzenie* dotychczasowych sensów nie jest ich *odrzucaeniem*, tylko nadaniem wartości ich adekwatności do współczesnych wymogów. Dekonstrukcja to przetworzenie zastanej konstrukcji z jej zawsze niezwykle wartościową tkanką, w formę odsyłającą do kontekstu współczesności. Płasząca apatia wobec horyzontów wartości, podryguje tylko afektywnymi wzburzeniami emocjonalnymi, nie posiadając nic w zanadru. Eksperyment artystyczny czy dekonstrukcja figuratywności nie jest dążeniem do oryginalności przez *odtożsamienie* się od sfery aksjologicznej, tylko właśnie *continuum*. Jest *modernistyczny*, a nie *dekadencki*. To nie jest tak, że po karnawale moderny mamy post. Moderna trwa jako stan intelektualnego złotego środka i poszukiwania horyzontów wartości bez żadnego zwątpienia. Nie potrzebuje karnawału i postu na wielkim kacu. Jest jedną z najgłębszych form wiary człowieka i horyzontem, bez którego lepiej zaniechać praktyki.

Powszechnie przyjęło się mniemanie, jakoby technika tym różniła się od sztuki, że o ile ta pierwsza polega na *z-używaniu* materiału, o tyle sztuka go *używa*. Twierdzenie takie niestety nie jest adekwatne do istoty techniki. Podobnie jak prawdziwy artysta nie podnosi swoich autotelicznych chochołów do rangi źródeł Prawdy<sup>35</sup>, tak inżynier nie traktuje swojego projektu jako powielonego później na taśmie produkcyjnej fetyszu. Sztuka używa płótna, materiału rzeźby, czy też kontekstu i fizycznej czasoprzestrzenności spektaklu teatralnego bądź materialnej podbudowy muzyki – struktury falowo-korpuskularnej fali dźwiękowej. Tymczasem technika używa swojej narzędziowości jako *praxis* symbolicznie odsyłającej w kontekst ogromnej *theorein* i *techne*, a w końcu – jako odkrywka – do materialnego Kosmosu. Rozległość sztuki polega m.in. na umiejętności łączenia ze sobą różnych zakresów działalności człowieka, ich transcendowanie przez skupianie różnorodności odniesień we własnej formie. Projekt inżyniera skupia w sobie rozległy całość kształt dorobku cywilizacji. Na tym polega zdaniem Cassirera humanistyczny wymiar wszelkich aspektów kultury i cywilizacji<sup>36</sup>, a nie na dyktacie roszczeniowej hegemonii któregoś z dyskursów.

---

<sup>35</sup> Pamiętajmy o odróżnieniu metafizycznej Prawdy – ekstrapolacji – od egzystencjalnej prawdy-Bycia jestestwa, wynikającej z modusów ludzkiej egzystencji, do których należy *poiesis/techne/praxis/theorein*. Dzieła sztuki są źródłami prawdy-Bycia, tak jak wytwory techniki są źródłami prawdy-Bycia projektu jako modusu *praxis* i *theorein* prawdy-Bycia jestestw, będących, dajmy na to, inżynierami projektującymi koparki czy samochody ciężarowe, niemniej bez autonomicznego otwarcia na pozostałe sfery znaczeniowe dzieła te pozostają martwe, a jako swoiste monadycznie zamknięte *depozyty Prawdy* narzucają dyktat swojego homogenicznego dyskursu, świadcząc o kłamstwie-Bycia; modusem Bycia jest przecież otwarta horyzontalność. Forma jako granica nie tylko określa kształt, lecz - tak go właśnie skupiając – wskazuje na to, co ku tej granicy zmierza, na to, co stanowi transcendentne jej przekroczenie. *Thesis* dzieła sztuki w granicach jego formy nie polega na wydobywaniu żadnej Prawdy z siebie, tylko na *fsis* (jawności, wygładzie). *Aletheia* taka – jako to, co jawne, jest powierzchnią dzieła, a nie istotą ukrytą (*lethe* to zasłonięcie, to kłamstwo „zaświatowej istoty”) jakoby w środku, niczym Dżin w lampie. Z transcendencją sztuki nie ma to nic wspólnego – jest tylko dialektyczną reakcją na pustkę estetycznej zabawy pozbawionej dalszego sensu.

<sup>36</sup> K. Hamela-Dudek, *Dwa filary Cassirerowskiej koncepcji kultury*, „Estetyka i Krytyka”, 2012, nr 26 (4/2012), s. 102.

Arystoteles rozumiał *techne* w dużej mierze jako *mimesis* – niedoskonałe, ludzkie naśladowanie natury. *Mimesis* to sztuka, lecz i technika. Obie sfery nie byłyby możliwe bez przyrody, bez kosmicznego kontekstu naśladownictwa, którego funkcją nie jest tylko uzurpacja do zawłaszczania Kosmosu poprzez nadawanie mu praw, lecz wysłuchiwanie Natury<sup>37</sup>, znajomość (*techne*) jej praw. Klóci się to z poglądem

---

<sup>37</sup> Rozróżnieniem sztucznie wprowadzonym przez niektórych artystów w celu usprawiedliwienia emocjonalności lub też ustanowienia prymatu własnej dziedziny nad filozofią (często widzimy zniechęcenie sfrustrowanych artystów do estetyki, krytyki sztuki, w ogóle do jakiegokolwiek wykształcenia i dyskursu), nauką czy inżynierią, jest twierdzenie, jakoby poznanie (*episteme*) odbywało się drogą nie tylko racjonalną, algorytmiczną i analityczną. Rozeznanie w rzeczywistości nie może zatem, zdaniem artystów, zostać zawężone do *ratio*. W odpowiedzi na podobne próby dywersyfikacji przez zanurzenie się w szale niezrozumianej *Mnemosyne* możemy przypomnieć – po pierwsze, że odwoływanie się do irracjonalnych czynników nie jest *episteme*, tylko *doxa* – mniemaniem, niejasną intuicją, inspiracją bądź powiązaniem emocji. W tradycji filozoficznej, tego rodzaju praktyka została m.in. przez Tomasza z Akwinu, Williama Ockhama czy David Hume'a uznana za błąd myślowy, polegający na ekstrapolacji, deifikacji i reifikacji, w skrócie: na tworzeniu bytów i projekcji wyobraźni emocjonalnej na rzeczywistość. Otóż o ile są to czynniki inspirowane – nie ulega to żadnej wątpliwości – o tyle ich funkcja jest w obecnym dyskursie filozoficznym klasyfikowana jako *emotywna*, a nie *poznawcza*. Można ją oczywiście poznać na sposób *episteme* dzięki analizie stanów emocjonalnych, jakie wywołują niektóre substancje chemiczne produkowane przez organizm i regulujące przepływ bodźców elektrycznym między neuronami mózgu, możemy je nawet zobrażować w dziele sztuki (jako doświadczanie uczucia wywołanego przez ogrom przyrody, smutek, natchnienie, uniesienie), niemniej pamiętajmy, że jako *doxa* najczęściej wyrażają np. pewnego rodzaju nostalgię bądź melancholię, tęsknotę człowieka za wymiarem mistycznym, miłość etc. Innymi słowy *doksologia* prowadzi do symbolicznego ujęcia tych stanów emocjonalnych czy mistycznych tęsknot w autonomicznych dyskursach artystycznych, lecz nie posiada żadnej funkcji poznawczej. *Doxa* jest również tym, co inspirowuje *praxis*, niemniej dopiero epistemologiczna jej analiza oraz analiza w aspekcie badania rzeczywistości symbolicznej pod kątem ich zależności, roli w kulturze i w historii sztuki może przynieść rezultaty poznawcze w postaci skonwencjonalizowanej wiedzy; wówczas mamy już do czynienia z *episteme*, a nie z *doxa*. Nadto warto wspomnieć, że jeśli chcemy sztukę – zawsze zawierającą w sobie przemyślaną koncepcję – ocalić przed emocjonalnymi i irracjonalnymi zabawami estetycznymi i zachować jej funkcję kształtowania Bytu przez transcendencję, nie powinniśmy sprowadzać roli konwencji – zawsze racjonalnej, o ile zależy nam na komunikatywności, a nie na egotycznym narzucaniu własnych emocji odbiorcy i pretensjonalnym domaganiu się od niego, aby odczuł to samo – do uniesień nad pisuarem Duchampa jako czymś innym niż prześmiewcza prowokacja, dotycząca oryginalności za wszelką cenę. Z drugiej strony *doxa* jest niezmiernie istotnym czynnikiem rozwojowym dla

Cassirera na aprioryczność wiedzy o przyrodzie<sup>38</sup>, niemniej w naszym tekście na taką aprioryczność jako idealizację (ekstrapolację) nie możemy przystać ze względu na wybór innej koncepcji podziału nauk; mamy tutaj do czynienia z granicą pomiędzy nimi jedynie formalną, która nie rozdziela, tylko nadaje formę i tak łącząc – odsyła do siebie wzajemnie. Co prawda o ile u Cassirera wszystkie dyskursy są *równorzędne*<sup>39</sup>, o tyle przez wzgląd na transcendentalne założenia jego filozofii, akcentowanie humanistyki jest nie do pogodzenia z naszą próbą przezwyciężenia klasycznego podziału sztuki i techniki. Prócz funkcji mimesycznej, artyści odwołują się do *niemimetycznej*, ujętej jak poetyczna (*poiesis*). Tym bardziej funkcja ta miałaby odnosić się do odmienności

---

samej *episteme*, ponieważ nic innego jak mniemanie, czyli niejasna intuicja, nie jest w stanie w podobnym stopniu dać bodźców do następujących wskutek tej inspiracji działań stricte racjonalnych, takich jak np. inżynierski projekt nowej maszyny. Pamiętajmy, że wszelka ludzka działalność, jeśli rzeczywiście pragniemy ją rozwijać, musi posiadać podbudowę emocjonalną. Bez radości, inspiracji, a czasem nawet uczuć religijnych, bez pasji nie jesteśmy w stanie utrzymać jakiegokolwiek ciągłości naszej praktyki. Emocjonalność nie wyróżnia sztuki na tle pozostałych dziedzin praktyki. Usprawnienie funkcjonowania mózgu dzięki lepszemu wychwytwowi serotoniny i dopaminy jest jednym z najbardziej istotnych czynników rozwojowych kultury. Tak więc prócz *ratio/logos/eidos, theorein i techne*, mamy *doxę*. Są to modusy autonomiczne, mocno do siebie nawiązujące i w dużym stopniu z sobą tożsame, toteż przez ich wybiórcze traktowanie jako autotelicznych czynników, określających jedną autoteliczną dziedzinę bądź drugą, dojdziemy najwyżej do walki o prym własnej dziedziny. Jest to egoizm, a nie prawda-Bycia. Pamiętajmy również o tym, że filozofowie, naukowcy i inżynierowie to nie są potwory pozbawione życia uczuciowego. Artyści często nie doceniają tytanicznej i pięknej pracy inżynierów. Nie widzą piękna techniczności samochodów, którymi jeżdżą. Stąd – przez afektywne zniechęcenie do nauki – demonizują inżynierów jako chodzące kalkulatory, nie wnoszące do rzeczywistości nic prócz szarej, chłodnej kalkulacji. Filozoficzne czy naukowe systemy teoretyczne bądź projekty maszyn powodują przeżycia często o wiele bardziej emocjonalne, czy wręcz mistyczne – tak jak przy badaniu ogromu kosmosu, otchłani sfery molekularnej – niż w przypadku sztuki. Prawdziwa, poważna Sztuka nigdy i w żaden sposób nie zawłaszcza żadnego ze wspomnianych modusów. Chyba, że chce zapomnieć o człowieku tak wybitnym jak Leonardo da Vinci i nie zachowuje pokornego respektu przed wielkoludem sztuki takim jak Michał Anioł.

<sup>38</sup> Zob. E. Cassirer, *Substancja...*, dz. cyt., s. 58.

<sup>39</sup> K. Hemela-Dudek, *Dwa filary...*, dz. cyt., s. 102.

obu dyskursów. Chodzi nam o *Mnemosyne*<sup>40</sup>, tytanidę, będącą uosobieniem *pamięci*. Jest więc pamięć w dyskursie Greków jednym z fundamentów *anamnesis* (przypominania) idei wrodzonych jako immanentnej drogi ku nadkسیężycowemu Światowi Idei. Sztuka byłaby tutaj przywoływaniem *Mnemosyne*, dzięki niej artysta w uniesieniu transcenduje ku Światowi Nadkسیężycowemu. Tymczasem nie wrywając pamięci z kontekstu myśli greckiej, pamiętajmy (*mnemosyne*), że platoński *natywizm genetyczny* i późniejszy *aprioryzm* tak samo wykluczają teorię *tabula rasy* Arystotelesa<sup>41</sup>, jak *poiesis – creatio ex nihilo*<sup>42</sup>; odsłonięcie *sisis* musi uznać pewną prawdę-Bycia (*aletheia*) wcześniejszą od formy ją wydobywającej. Racjonalizm genetyczny stał się podstawą do idealistycznej koncepcji aprioryzmu<sup>43</sup>, którą rozwinął również Cassirer, sprowadzając go do zastanych już zasad immanentnego dyskursu kulturowego jako „bytu o określonej logicznej stałości i konieczności”<sup>44</sup>. Współcześnie możemy zmodulować empiryzm genetyczny/aprioryzm jako paralelność struktury ludzkiego mózgu i umysłu jako jego funkcji do struktury molekularnej i kosmicznej Wszechświata.<sup>45</sup>

<sup>40</sup> *Mnemosyne*, siostra tytanów, tytanid i cyklopów miała połączyć się z Bogiem (Zeusem), rodząc córki: Erato, Euterpe, Kalliope, Klío, Melpomene, Polihymnię, Talię, Terpsychorę i Uranię – muzy Olimpu. (J. Parandowski, *Mitologia. Wierzenia i podania Greków i Rzymian*, Wydawnictwo Poznańskie, Poznań 1989, s. 53-54).

<sup>41</sup> Arystoteles, *O Duszy*, III cz. 1 Pars, q. 79, a 2, tłum. P. Siwek, PWN, Warszawa 1972.

<sup>42</sup> Por. *Creatio ex nihilo*. [w:] *Religia. Encyklopedia PWN*. T. 3, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 2001, s. 57.

<sup>43</sup> Zob. I. Kant, *Krytyka czystego rozumu*, tłum. R. Ingarden, PWN, Warszawa 1957.

<sup>44</sup> E. Cassirer, *Substancja...*, dz. cyt., s. 299.

<sup>45</sup> W ten sposób symboliczne formy sztuki są konwencjonalnymi nośnikami znaczeń, adekwatnych do zastanej przez człowieka, równie konwencjonalnej struktury znaków w pewnej ich adekwacji względem ukonstytuowanego materialnie umysłu ludzkiego. Funkcja *poetyczna* sztuki w pewnym stopniu polegałaby więc na swoistym zwiastowaniu *mnemosyne*, którą natchniona *anamnesis* wydobywa ze struktur umysłowych różne sposoby formalnego przekształcania bytu w dyskursie sztuki. W ten sposób *techné* jest zdeterminowana przez *mnemosyne* oraz *anamnesis* z jednej strony, a z drugiej strony kształtowana dzięki wydobywaniu jej i ukształtowaniu poprzez uwarunkowane konwencją *praxis*. Na tym też polega formowanie się rozumu ludzkiego. *Mnemosyne* nie ma więc jak widzimy zbyt wiele wspólnego z przywoływaniem ducha tyranidy, wedle którego artysta miałby być kapłanem; to tylko metafora. Po pierwsze, gdybyśmy mieli traktować ją dosłownie, przypominałoby to raczej uwarunkowany

Przed Platonem i Arystotelesem, również Sokrates używał terminu *techne* w znaczeniu wiedzy przydatnej, praktycznie stosowanej i uwarunkowanej wiedzą teoretyczną – w innym przypadku *techne* jako pusta rzemieślnicza umiejętność posiadała wyłącznie zastosowanie estetyczne bądź stricte retoryczne (jako rzemieślnicza podbudowa polityki), w naszym rozumieniu jako sztuki dla sztuki. W ogóle dla starożytnych Greków, kiedy *techne* pojawiało się w znaczeniu sztuki, wówczas było postrzegane negatywnie. W „Państwie” Platona znajomość form *jest niezbędną podstawą filozoficznego rzemiosła orzekania o polityce*<sup>46</sup>, *lecz techne* jako wiedza dotycząca samych ujęć formalnych przestaje być przydatna, a staje się wyłącznie sofisteryą. Współcześnie trudno mówić o sztuce-*poiesis* bez *techne*. Sztuka rozumiana jako *poiesis* ma swoje głębsze znaczenie. Przypomnijmy, że *poiesis* to *wydobywanie* lub *dobywanie*, czyli sięganie po istotę jakiejś rzeczy (*fenomenu*). Jest więc *odsłanianiem* (*aletheia* – prawda jako jawność/*fisis*), przywodem w nieskrytość<sup>47</sup>. Według Heideggera, *techne* we współczesnym znaczeniu techniczności jest odkrywaniem na sposób odkrywki w celu eksploatacji (*używania*), a nie odsłaniania istoty. Tym samym różniłaby się sztuka od techniki. W naszym dyskursie jest inaczej: 1) sztuka jako *techne* poetyzuje rzeczywistość, to znaczy: sięga ku jej *istocie*, ku jej najgłębszej tożsamości, którą znajdujemy niejako poza powierzchnią czasowej przemijalności (w jej transcendencji), 2) technika jest modusem sztuki jako praktyki poetyzującej; sztukę traktujemy narzędziowo (partykularnie) jako jedną z form przejawiania się ludzkiej aktywności. Technika

---

idolatrią w podejściu do wytworów sztuki szamanizm, deifikujący je jako autoteliczne byty. To, co mistyczne, jest w zamknięciu najwyższej anonosowane przez transcendentny dyskurs, mistyką jednak nie będący. Po drugie, jako metaforę można owo *zwiastowanie mnemosyne* w bardzo zgrabny i wręcz identyczny z dyskursem *sztuki* wykazać w przypadku *nauki* i *techniki*. Naukowiec czy inżynier projektuje swoje maszyny w oparciu zarówno o zastane struktury konwencjonalne, jak i w odniesieniu do przyszłości, podobnie jak sztuka formując na nowo i przekształcając byt.

<sup>46</sup> S. Świeżawski, *Dzieje europejskiej filozofii klasycznej*, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa – Wrocław 2000, s. 89-90.

<sup>47</sup> M. Heidegger, *Budować, mieszkać, myśleć. Eseje wybrane*, tłum. K. Wolicki, Czytelnik, Warszawa 1987, s. 230-231.

i sztuka nie są substancjalne. Jako zbiór struktur symbolicznych/znakowych stanowią relację z innymi dyskursami<sup>48</sup>. W ten sposób dochodzi do ich utożsamienia z zachowaniem autonomiczności ich form.

Obecność sztuki i techniki polega więc na *transcendencji*. *Poiesis*, czyli wydobywanie, sięganie do a-czasowości, to transcendencja. Sztuka jest techniką poetycznego dobywania istoty codzienności, która tkwi w nie-codzienności. Temporalność sztuki – tej zdeterminowanej czasem dziedziny kultury – ma swoje *thesis* w a-czasowych dziełach. Temporalny, czasowy ogół wytworów cywilizacji technicznej ma swoje *thesis* w narzędziach i w maszynach. Podobnie jak nie ujmujemy dzieła sztuki jako monady rzeczy-samej-w-sobie (chochołka), tylko jak na narzędzie kultury i racjonalno-emocjonalną *koncepcję* artysty, tak na koparkę, młot pneumatyczny, motocykl, samolot czy wielką ciężarówkę patrzymy w możliwie najszerszym, funkcjonalnym znaczeniu *projektu*, gdzie emocjonalny wymiar również nie jest czymś mało istotnym. Koncepcja i projekt zanadto się od siebie nie różnią. *Thesis* dzieła sztuki zabezpieczonego w galerii jest dla nas tym samym, co *thesis* zabytkowego, nostalgicznego samochodu marki Tatra, stojącego w muzeum Tatry w *Koprivnicy*. Sztuka jako *koncepcja* jest rozumnym *techné* transcendencji. Technika – transcendencją w swój własny kontekst, niezamkniętą jednak na siebie, tylko będący wytworem racjonalności, ukształtowanej przez całą kulturę. Tym, co łączy *sztukę* w jej istotowości z *techniką*, jest właśnie *transcendencja*.

## W przestrzeni codzienności

Przechodzimy teraz do drugiego członu tekstu: do *transcendencji techniki*. Będzie mowa o technice we współczesnym, po części tylko Heideggerowskim jej znaczeniu, jako wysoko rozwiniętej strukturze kompatybilnych mechanizmów i racjonalnych struktur, bez których

<sup>48</sup> „Wewnętrzna struktura (...) jest jednak dostępna dla ludzkiego ducha, ponieważ on sam jest jej twórcą. Mit, język, religia, poezja są obiektami, które są właściwie dostosowane dla ludzkiego poznania”. (E. Cassirer, *Logika nauk o kulturze*, tłum. P. Parsztowicz, Wydawnictwo Marek Derewiecki, Kęty 2011, s. 36-37).

cywilizacja techniczna nie mogłaby funkcjonować<sup>49</sup>. Rozważymy na przykładzie samochodu oraz autostrady istotę cywilizacji technicznej, w której odnajdziemy zarówno sztukę jak i transcendencję. W ujęciu chasydzkim każdy przedmiot codziennego użytku, począwszy od czajnika czy żelazka, na promie kosmicznym skończywszy, ulega zbawieniu<sup>50</sup>. Tym bardziej w intuicjach Prawosławia – w którym *Theosis* jest uniwersalne i obejmujące cały wszechświat, makro i mikrokosmos, ponieważ Matka Boska jest tutaj królową całej możliwej materii, a Chrystus jako *Pantokrator* jest zbawicielem i panem wszystkiego<sup>51</sup>, każdego wymiaru kosmosu i każdego atomu. Każdy byt jest punktem kumulacji wszystkich możliwych intencji, jakie wytworzyły tysiące lat rozwoju ludzkiej

---

<sup>49</sup> Według Cassirera w *naukach przyrodniczych teorie przybierają określoną postać dzięki matematycznemu instrumentarium, za pomocą którego się je wyraża. Z zaznaczeniem jednak, iż treści pojęć matematycznych, np. pojęcia liczby czy figury, a z zakresu fizyki: masy, siły czy atomu, mogą być w pełni uchwycone dopiero wówczas, gdy myśl odzwyczai się od poszukiwania ich zmysłowego odbicia w przedmiotach fizycznych. Również postęp nauk ścisłych w dużej mierze odbywa się dzięki temu, iż materia, którą zajmuje się jedynie nauka, nie istnieje nigdzie jako „percepcja”, lecz zawsze tylko jako „koncepcja” wspomaganą głównie matematycznymi symbolami, a to dlatego, iż intelekt nie czerpie swych praw z przyrody, lecz je przyrodzie nadaje.* (K. Hamela-Dudek, *Dwa filary Cassirerowskiej koncepcji kultury*, „Estetyka i Krytyka”, 2012, nr 26 (4/2012), s. 99-100). Czy możemy w tym tekście przystać na odzwyczajanie myśli od *mimesis materii*? Czy przyjmujemy rozróżnienie pomiędzy *percepcją* i *koncepcją*? W żadnym przypadku! Przypomina to próbę nadania hegemonii przez homogeniczny dyskurs transcendentalny. Innymi słowy jest próbą zredukowania empirii do apriorycznie (w sensie Kantowskim) ukonstytuowanych teorii, podobną do prób wykazania prymatu poznawczego „sięgającej głębiej” sztuki. Materia sama jest pewnym *apriori*, które musimy przyjąć ze względu na to, że myśl jest tworem umysłu jako funkcji materialnego mózgu, innymi słowy: *Techne* – tutaj jako *wiedza, sposób*, a więc *koncepcja* jest zdeterminowana przez *mnemosyne* oraz *anamnesis* jako *aprioryczne* struktury mózgu. Są one jednak stricte materialne – każda *koncepcja* zdeterminowana jest przez *perceptywny* nośnik myśli, jakim jest struktura neuronów w naszej głowie. Koncepcja powstaje wskutek ukształtowania jej poprzez uwarunkowane konwencją *praxis*. *Praxis* jest złożeniem *theorein* z empirycznym doświadczeniem. Nie mamy tutaj ani *Creatio ex Nihilo* – tylko Bóg tak potrafi – ani *tabula rasy*. Człowiek rodzi się z mózgiem.

<sup>50</sup> Chasydyzm jako nurt mistyczny ukształtowany na Judaizmie widział boską obecność w każdym przejawie stworzenia i działalności ludzkiej. Przyjmował, że świat istnieje wewnątrz Boga – dlatego można go czcić nawet najprostszymi zajęciami (zob. Marc-Alain Quaknin, *Chasydzi*, Cyklady, Warszawa 2002).

<sup>51</sup> P. Evdokimov, *Prawosławie*, dz. cyt., s. 269-270.



*praxis* i jako taki stanowi nieodłączny atrybut człowieczeństwa, materię *uczłowieczoną*. Przez ów *punkt kumulacji* rozumiemy skupiającą granicę/formę, czyli *symbol*.

Pomyślmy o śrubce wraz z nakrętką. Została zaprojektowana przez specjalistów od geometrii euklidesowej, od zarania cywilizacji obliczających stopień zagięcia fraktalu na jej powierzchni, zgodnie z przeznaczonym dociskiem. Materiał, z którego wytworzona jest śrubka, to mieszanka stopów odpowiednich do jej przeznaczenia. Jest produktem eksperymentów tysięcy metalurgów i chemików, którzy metodą prób, błędów, dedukcji i indukcji, przyczyniają się do ewolucji przemysłu hutniczego i odlewniczego od tysięcy lat, przykładając rękę do rozwoju racjonalnej cywilizacji kształtującej rozum, a więc i kulturę, w stopniu równym sztuce. *Strukturalnie* i *transcendentnie*, śrubka jako forma *skupia* pracę olbrzymiej huty, składającej się z milionów elementów, będącej wynikiem ciężkiej pracy tysięcy inżynierów, konstruktorów i naukowców na przestrzeni tysięcy lat historii. Śrubki w ilości kilku tysięcy sztuk podtrzymują tysiące elementów samochodu, opracowywanych z równą pieczołowitością od czasów wynalezienia koła. Samochód nie jest wynalazkiem przełomu XIX i XX wieku. Jest wynikiem ewolucji świata, która znalazła swoją kumulację między innymi w jego formie. Jako skupiająca granica, forma ta odnosi się do całokształtu kontekstu kultury, łącznie z jego zaprojektowanym przez rysowników kształtem karoserii i samym użytkownikiem, a także do nauki. Inżynieria samochodu odsyła do praw mechaniki newtonowskiej, zasad koordynacji układu rozrządu w turbodieslu, w którym współdziałanie zaworów ssących mieszankę powietrza, zaworów wydechowych i pompowtryskiwaczy tłoczących paliwo pod ciśnieniem uwzględniającym stopień sprężania, nie może dopuszczać żadnego zakłamania własnej precyzji. W ten sposób samochód jest tworem symbolicznym, a jako *techne* ludzkiego *praxis*, dobywa (*poiesis*) istoty rzeczy i jej dalekosiężnego kontekstu w sposób tak holistyczny, że aż paralelny sztuce.

Obie dziedziny są – przypomnijmy – autonomiczne, lecz nie autoteliczne. Różnica tkwi tylko w kolejności procesów – istotowo jednak sztuka i technika są tożsame: 1) *sztuka* wydobywa na jaw wpieryw *symboliczną formę* skupiającą transcendentne odniesienia i *utrwalając prawdę w konkretnym kształcie*<sup>52</sup> w *powierzchni (fisis)*. 2) *Technika* – skoro kłamać nie może – jako projekt jest *czystą, odkrytą formą jawności prawdy*. W tym sensie, jako prawda w konkretnym kształcie, *ujawnia symboliczną formę skupiającą transcendentne odniesienia*<sup>53</sup>, a to dlatego właśnie, że ujawnia swój dalekosiężny, historyczny i humanistyczny kontekst, strukturalnie paralelny historii sztuki. Mamy więc jedynie wewnętrzną różnicę kolejności wydobywania pewnych odniesień. Nie jest to różnica istotowa. To człowiek – jako ostateczny podmiot sztuki i techniki – jest ich wspólną istotą. Nawoływanie na puszczy, że technika jest odhumanizowana, to jedno z największych nieporozumień. Odhumanizowane może być tylko jej użycie. Podobnie jest w przypadku działań nieudolnie naśladowujących sztukę i zamykających ego twórcy w narcystycznym narzucaniu własnych afektów.

Parametry silnika samochodu uległy w ciągu ostatnich 100 lat następującym zmianom: przy jednoczesnym zmniejszeniu masy o 70%, wydajność momentu obrotowego wzrosła stukrotnie, moc w koniach mechanicznych pięćdziesięciokrotnie, przy jednoczesnym zmniejszeniu

---

<sup>52</sup> M. Heidegger, *O źródle dzieła sztuki*, tłum. L. Falkiewicz, „Sztuka i filozofia”, 1992, nr 5, s. 61.

<sup>53</sup> *U podstaw sensu narzędzi jest zaś dzieło do wykonania („urządzenie”), które nie stanowi ostatecznego punktu odniesienia, lecz uruchamia system odniesień, w jakim coś używa się ze względu na coś innego. W tym systemie odniesień konieczny jest materiał użycia, którym wcześniej czy później staje się przyroda jako wielka rezerwa wszelkich materiałów, mających zawsze charakter „poręcznych”. Zarówno w używanych narzędziach jak i w „otoczeniu” użycia narzędzi, spotykamy przyrodę: raz jako wytwór przyrody służący za narzędzie, a innym razem jako przedmiot użycia narzędzi. Przyroda staje się więc podporządkowana temu co poręczne, co zarazem wskazuje na użycie „do czego” i „z czego” produkowanych narzędzi. Ostatecznym punktem odniesienia jest sam użytkownik, który sprawia, że narzędzia i wyroby nie mają charakteru wyłącznie „poręcznego”, lecz przyjmują kształt bytu „o sposobie bycia jestestwa ludzkiego (Dasein)”, odpowiadającego „zatroskaniu” człowieka. (M. Heidegger, *Bycie i czas*, tłum. B. Baran, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 1994, s. 97-100).*

zużycia paliwa o 2000%. Prędkość maksymalna samochodu została zwiększona pięciokrotnie. Zmniejszeniu masy nadwozia towarzyszy dwudziestokrotne zwiększenie jego sztywności, przy zachowaniu kilkakrotnie wyższego komfortu akustycznego. Metody galwanizacji i ocynkowania elementów stalowych pozwoliły na niemal zupełne wyeliminowanie korozji stali, ewolucja podwozia samochodów sprawiła, że współczesne samochody ciężarowe osadzone na pneumatycznych miechach zapewniają komfort porównywalny z pociągami osobowym<sup>54</sup>.

Samochód porusza się po sieci autostrad zaprojektowanych przez specjalistów od inżynierii drogowej. Struktura systemów odwadniających i zapewniających stabilność podłoża kilkunastu warstw powierzchni, sposób profilowania szosy, czyli pochylenia powierzchni zgodnie z obliczonymi parametrami przyczepności materiału, z którego jest zbudowana, wraz z uwzględnieniem promienia zakrętu, obciążenia nawierzchni, zakładanej prędkości przelotowej samochodów i potencjalnych warunków atmosferycznych, same w sobie dostarczają materiału na głębszą i bardziej poważną refleksję. Jesteśmy świadkami coraz bardziej wyspecjalizowanej, coraz wyższej jakości i coraz bardziej rozległej eksplozji cywilizacji technicznej, przed którą Heidegger ostrzegał jako przed zestawem, który może wymknąć się spod kontroli istotowego namysłu i samoistnie zacznie dostawiać do siebie pozostałe aspekty egzystencji człowieka i świata<sup>55</sup> jako modusu jego horizontal-

<sup>54</sup> J. May, P. Dolling, *James May i jego wspaniałe maszyny. O tym, jak faceci w szopach zmienili nasze życie*, tłum. A. Ufland, Wydawnictwo Insignis, Kraków 2011, s. 100.

<sup>55</sup> Produkty przemysłu technicznego i narzędzia są myślane w kategoriach poręczności, a zarazem współkonstytuują wraz z innymi formami ludzkiej aktywności świat, w którym żyjemy. Należy do niego również *Natura* jako *otoczenie/horyzont*, który pośród narzędzi znajduje swoje ukierunkowanie. Tak jak wcześniej rozważyliśmy, to ukierunkowanie daje również sztuka, traktowana przez nas jako otwarte, autonomiczne narzędzie artysty, a nie autoteliczny *świat-sam-w-sobie* i kształtująca w swoich transcendentnych odniesieniach zastany byt. *Natura* jest tutaj uniwersalnie „dyspozycyjna” w strukturze odniesień dla narzędzi przemysłu oraz wytworów sztuki. W ten sposób byt, z jednej strony istniejący niezależnie i zewnętrznie wobec człowieka, w kontekście jakiegokolwiek działalności praktycznej człowieka jest determinowany przez instrumentalne jego wykorzystanie, zgodnie z kryteriami indywidualnych i międzyjednostkowych potrzeb człowieka. Sens transcendentnej wartości i niez-

ności. Innymi słowy: istnieje zagrożenie, że staniemy się niewolnikami własnych narzędzi. Niektórzy twierdzą, że już się to stało. A jednak *tam, gdzie zagrożenie, tam tkwi również ratunek* – użyczył Heidegger cytatu z poezji Friedricha Hölderlina, aby rozpocząć refleksję nad istotą techniki. Zagrożenia nie można bowiem spodziewać się ze strony samej techniki, tylko sposobu refleksji nad nią, determinującego sferę *praxis*, tak samo jak wiedza *techné*.

Technika to przede wszystkim *metafizyka*<sup>56</sup> – to, co poza-fizyczne, w sensie: fizyczności mającej swoje zewnętrzne wobec niej odniesienie, tak jak sztuka wskazująca na transcendencję, o ile nie jest zamkniętą w sobie, estetyczną igraszką i zabawą w formy<sup>57</sup>. Zdaniem wspomnianego filozofa, to nie elektrownia hydrokinetyczna na rzece Ren jest wstawiona w nurt tej rzeki. Jest wstawiona w zestaw projektów inżynierskich. Most łączący dwa brzegi rzeki nie jest tylko mostem; wstawia w swój zestaw nurt rzeki. Heidegger pokazuje, na ile intensywnie Ziemia i jej Natura zostały podporządkowane technologicznemu zestawowi.

---

leżności bytu odkrywamy, kiedy staje się niedyspozycyjny dla struktury odniesień narzędziowych zarówno kultury jaki i cywilizacji technicznej. Wówczas, kiedy wymyka się instrumentalnemu przeznaczeniu. Dzięki technice i sztuce właśnie odkryliśmy zewnętrzną wartość *Natury*. Zarazem obserwujemy stopień w jakim wymiarze technika i sztuka kształtują ludzkie relacje do ogółu bytu i czyni z nich kryteria własnego powodzenia. ( Por. M. Heidegger, *Bycie i Czas*, s. 104-107).

<sup>56</sup> „Heidegger traktuje istotę współczesnej techniki jako szczyt tradycji metafizycznej, a zwłaszcza humanizmu metafizycznego, który sięga samych początków filozofii. Pojęcie techniki w porządku instrumentalnym jest także wyrazem tego, co głęboko zostało zakorzenione w humanizmie metafizycznym, gdzie człowiek istnieje jako podmiot przedstawiania rzeczywistości i odniesienia do niej jako do przedmiotu. Już w samym przedstawianiu rzeczywistości człowiek wyraża swój stosunek do niej jako do przedmiotu, kontrolując go, manipulując i dominując pod kątem własnych celów. Tenże humanizm metafizyczny, którego logika najpełniej odsoniła się w czasach nowożytnych, ukazuje człowieka jako „władcę bytów”. Heidegger dąży do zdemaskowania i zdekonstruowania tegoż humanizmu metafizycznego.” (St. Warzeszak, *Martina Heideggera filozofia i etyka techniki*, „Warszawskie Studia Teologiczne”, 2002, nr XV, s. 243).

<sup>57</sup> *Sztuka pozostawiona samej sobie, nie-przemyślana, będąca czystą aisthesis, nie wie, co posiada. Dlatego wymaga objaśnienia, interpretacji, teoria. Koło się zamyka.* (P. Dehnel, *Wstęp tłumacza*, [w:] P. Sloterdijk, *Krytyka cynicznego rozumu*, tłum. P. Dehnel, Dolnośląska Szkoła Wyższa, Wrocław 2008, s. 17). Nawiązując do techniki jako prawdziwej sztuki – *technika wie, co posiada*. Nie wiedzą tego jedynie ignoranci.

Węgiel wydobywany w zagłębiach jest dostosowywany do produkcji energii. *Ciepło to wyzywa się, by grzało, grzanie nastawione jest na dostarczanie pary, tej zaś ciśnienie porusza ruchliwe tryby, dzięki czemu nie ustaje ruch w fabryce*<sup>58</sup>. *Rzeka jest wbudowana w siłownię*<sup>59</sup>. *Idąc tropem tych porównań: autostrada nie jest wkomponowana w przestrzeń. To przestrzeń jest podporządkowana w urbanistycznym projekcie autostradzie. Szosa stanowi element infrastruktury miast, które łącząc się z sobą, podporządkowują sobie przestrzeń zgodnie z własnymi potrzebami cywilizacyjnymi. To nie samochód jest dostawiony do asfaltowej drogi. Pojazd mechaniczny jest narzędziem, za pomocą którego człowiek realizuje swoje zamierzenia. Narzędziem dla tego narzędzia z kolei jest właśnie powierzchnia, która jest pod kołami samochodu przesuwana. To projekt szosy współcześnie uwzględnia możliwe parametry samochodu, podobnie jak parametry samochodu – potrzeby człowieka. Wbrew więc obawom Heideggera, nowoczesna technika jeszcze bardziej zwróciła się ku człowiekowi. Obawa rośnie wyłącznie tam, gdzie użytkowana jest w sposób nieprawidłowy, zatem fetyszystyczny (to samo dotyczy sztuki). Narzędzie cywilizacji technicznej jest czymś, co określa kontekst świata wokół tego narzędzia. Młotek, piła, śrubowkrętarka czy wiertarka, zaporą wodną, fabryka, autostrada i samochód stanowią jednostkowe elementy ogólnej struktury, która tworzy cały Kosmos. W tym sensie jest strukturalnie i symbolicznie paralelna sztuce; jako symbol, obie te dziedziny praxis skupiają wszelkie odniesienia, formując rzeczywistość w granicach swojej autonomii. Posłużymy się tutaj powszechnie znanym przykładem obrazu Van Gocha *Para butów*. Pisze Heidegger: z ciemnego wnętrza rozchodzonych butów wyziera trud roboczych kroków. W niezgrabnej ciężkości butów nagromadzona jest uporczywość powolnego stąpania przez rozległe i zawsze jednokie bruzdy roli, nad którą wieje porywisty wiatr. Na skórze osiadła wilgoć i lepkość gleby. Pod podeszwami przesuwa się samotność polnej drogi, wiodącej przez zapadający zmierzch. W butach-narzędziu pulsuje milczące wołanie ziemi, jej*

<sup>58</sup> M. Heidegger, *Pytanie o technikę*, [w:] M. Heidegger, *Budować, mieszkać, myśleć*, Wydawnictwo Baran i Suszczyński, Kraków 2000, s. 223-224.

<sup>59</sup> Tamże, s. 234.

*ciche obdarowywanie dojrzewającym ziarnem i jej niewyjaśnione odmawianie siebie w pustym odłogu zimowego pola. Przez narzędzie to przemawia niema obawa o zapewnienie chleba, bezślowna radość ponownego przetrwania biedy, niepokój w obliczu narodzin i drżenie w obliczu śmierci. Narzędzie to przynależy do ziemi i jest strzeżone w świecie chłopca. Mocą tego strzeżonego przynależenia samo narzędzie powstaje do swego spoczywania w samym sobie<sup>60</sup>. Możemy tutaj zadać pytanie, czy buty Van Gogha to rzeczywiście jego buty. W kontekście naszych rozważań to nie jest istotne, ponieważ mówimy o dziele sztuki i jego opisie; to, do kogo należą buty, w tym przypadku jest sprawą wtórną.*

Heidegger, za pośrednictwem obrazu Van Gogha odnosi się do tych butów, mówi o zużyciu, znoszeniu butów pośród bruzd na polu, zmęczeniu człowieka znojem codzienności. Buty są niejako instrumentem, który dostawia do siebie pracę człowieka, ziemię, urobek<sup>61</sup>. Aby poszerzyć tę intuicję, rozwija nietzscheańską metaforę *Augenblick* – *Okamgnienia*, którą Heidegger porównuje do *prześwitu bycia* jako *miejsca* odsłonięcia jego prawdy-Bycia<sup>62</sup>; jej modusem jest horyzontalność egzystencji jestestwa będącego-w-świecie; ów świat to właśnie jego *horyzont*. W dużym skrócie – *okamgnienie* to jakby *mgnienie oka* całego Wszechświata.

Każda rzecz jest wyłącznie na mocy tego, że jest cały Wszechświat, anonsując go. Kontekstem każdego narzędzia z osobna, czyli zarówno stalowego klucza francuskiego jak i np. prawosławnego *Mandylionu*, jest wszystko, cały byt. Nie jest to żadna uniwersalizacja, tylko właśnie obiektywna uniwersalność. Mówienie o wyrwaniu któregośkolwiek z elementów bytu całościowej bytowości byłoby nieporozumieniem. Gdyby nie cały Wszechświat, nie byłoby tego oto długopisu, tego oto zespołu konstruktorów. Gdyby nie cały Wszechświat, nie byłoby tej oto małej śrubki. Każda biedronka, żaba, człowiek, śrubka, wiertarka,

---

<sup>60</sup> M. Heidegger, *O źródle dzieła sztuki*, „Sztuka i filozofia”, 1992, nr 5, s. 63.

<sup>61</sup> Tamże.

<sup>62</sup> Zob. C. Woźniak, *Okamgnienie, doświadczenie źródłowe*, Wydawnictwo A, Kraków 2007.

są kumulacją ewolucyjnej pracy całego Wszecchświata. Każda najdrobniejsza rzecz, skończywszy na Długości Plancka, jest Okamgnieniem całego Uniwersum, to znaczy: jest całym Uniwersum i jego centrum. Możemy tutaj śmiało porównać ideę *Augenblick* z prawosławnym znaczeniem *Omphalos* – świątyni. Tym bardziej nawiązać możemy do opisu świątyni przez Heideggera. Wg. Evdokimova, świątynia jest przejawem Osoby (*Prosopon*)<sup>63</sup>. Osoba w tym sensie to mistyczna, czyli niesprowadzalna do jakichkolwiek kategorii rozumowych, Boska *hipostaza*, w której tak jak w *Omphalos* (ponieważ ciało jest Świątynią Boga), przebłyскуje Całość Boga naraz w każdej Osobie<sup>64</sup>. Heideggerowskie *Okamgnienie* można zrozumieć podobnie: jako źródłowość bycia-jestestwa, przez którą prześwituje jego prawda-Bycia w całości<sup>65</sup>.

Porównując samochód, buty Van Gogha i jakiegokolwiek inne narzędzia z przedmiotem sztuki, znów wchodzimy w rejony *transcendencji*. Narzędzie odsyła do kontekstu wszechświata. To dość oczywiste. U Evdokimova nie ma jednej cerkwi, a jednak każda z osobna jest centrum Wszecchświata. Podobnie jak świątynia Heideggera przyzywa swoją wieżę błękit nieba, dźwiękiem dzwonów podporządkowując sobie przestrzeń, a fundamentem wspiera skałę, na której została zbudowana<sup>66</sup>, tak każda cerkiew z osobna zawiera w sobie pozostałe cerkwie. Podobnie jest z techniką, której autonomiczna kontekstual-

<sup>63</sup> P. Evdokimov, *Prawosławie*, dz. cyt., s. 66.

<sup>64</sup> „Indywidualność (...) przedstawia szczególnie stop elementów Natury, o kilku rysach charakterystycznych. A mimo to robi wrażenie czegoś *typowego* lub *dobrze znanego*. Mistyk zadziwia swym obliczem jedynym w świecie, swym światłem zawsze bardzo osobistym w sensie absolutnym. Nikt go wcześniej nie widział.” (P. Evdokimov, *Prawosławie*, s. 92).

<sup>65</sup> Zob. C. Woźniak, *Okamgnienie. Doświadczenie źródłowe a granice filozofii*, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 2004.

<sup>66</sup> „Budowla, pewna grecka świątynia, niczego nie odzwierciedla. (...) Obejmuje sobą postać boga i pozwala w tym skrywaniu wznosić się przez odkrytą salę kolumnową ku sferze świętej. Dzięki świątyni bóg uobecnia się w świątyni. (...) Dzieło – świątynia dopiero spaja oraz gromadzi wokół siebie jedność tych horyzontów i odniesień, w których dla istoty ludzkiej postać jej losu uzyskują narodziny i śmierć, klątwa i błogosławieństwo, zwycięstwo i hańba, wytrwałość i upadek. (...) To wynurzenie się i pojawianie, samo i w całości, Grecy dawniej nazywali *fisis*. Rozjaśnia to zarazem owo coś, na czym człowiek zakłada swoje mieszkanie. My nazywamy to ziemią. (...)”

ność może w swojej czasowości jako takiej i w a-czasowości każdego swojego wytworu, bezustannie transcendować. Mamy tutaj do czynienia ze strukturą holarchiczną<sup>67</sup>. Na tym też polega autonomia dzieł techniki

---

Stojąc tu, świątynia otwiera pewien świat, a zarazem odstawia go z powrotem na ziemi, która w ten sposób dopiero wynurza się jako rodzime podłoże." (M. Heidegger, *O Źródle dzieła sztuki*, „Sztuka i filozofia”, 1992, nr 5, s. 29-30).

<sup>67</sup> *Holarchia* to termin Artura Koestlera, a jako koncepcja rozwinięty przez Kena Wilbera, na oznaczenie takiej struktury bytu, w której ewolucja nie polega na wzajemnym podporządkowywaniu sobie poszczególnych struktur, a więc na *hierarchii*, tylko na rozwoju narastających całości (*holonów*). *Holony*, przerastając swoje mniejsze elementy składowe, zawierają je w sobie. Różnica *holarchii* i *hierarchii* polega na tym, że w pierwszym przypadku *niższy wymiar mieści się w wyższym*, podczas gdy w *hierarchii* – *wyższy wymiar mieści się w niższym*. Wynika z tego, że w *holarchii* jej składowe pozostają autonomiczne i współkonstytuujące wyższy wymiar, podczas gdy w *hierarchii* mamy do czynienia wyłącznie z *autotelicznością* wymiaru wyższego, całkowicie podporządkowującego sobie wymiary niższe. Ponadto w przypadku *hierarchii* wykluczenie wymiaru niższego nie wiąże się z utratą hegemonii wymiaru wyższego, podczas gdy w *holarchii*, gdzie *holon* jest kształtowany przez jego autonomiczne elementy składowe, utrata któregośkolwiek elementu mogłaby doprowadzić do rozpadu. Przykładem *holonu* ze świata przyrody jest atom. Rozszczepienie neutronu czy jądra atomowego prowadzi do rozerwania całego atomu i uwolnienia potężnej ilości energii. Podobnie byłoby z *wyjęciem* z Układu Słonecznego któregoś z ciał niebieskich. Zaburzenia pola grawitacyjnego mogłyby spowodować poszybowanie pozostałych ciał w otchłań Kosmosu. Ludzkie ciało to też *holon*. Niemożliwe jest niepodtrzymywane sztucznie funkcjonowanie bez wątroby czy bez serca, mimo że ciało zawiera je w sobie. W przypadku twórców kultury i cywilizacji relacja jest identyczna, tzn. oparta na strukturze *holarchicznej*. Wszelkie *hierarchie* są porządkami wewnątrz dyskursywnymi, natomiast jakakolwiek próba hierarchizacji dyskursów jest odgórnie skazana na klęskę tak jak teoria, jakoby prym poznawczy mogła zawłaszczyć sobie sztukę, wykraczająca rzekomo poza rozum. Po pierwsze, to sam rozum transcenduje poza siebie. Po drugie, autonomiczność w układzie holarchicznym polega również na *wzajemnym zawieraniu się w sobie wszystkich możliwych odniesień z pozostałymi elementami*. Prowadzi to prostego wniosku, że *sztuka zawiera w sobie technikę*, a *technika – sztukę*. Inne są tylko formy akcentowania wewnętrznych struktur, których hierarchiczność pozostaje w dużej mierze arbitralna. Wewnętrzna hierarchia nie ma jednak nic wspólnego z obiektywnością czy uniwersalizmem, bo w tym przypadku to, co dla jednego artysty stanowi swoistą ideę regulatywną, kryterium, czy priorytetowy wyznacznik jego praktyki, dla drugiego może być w ogóle nieistotne. W przypadku projektowania samochodu dochodzi do identycznych relacji pomiędzy doznaniem estetycznym, funkcjonalizmem i inżynierią, choć żadnego z elementu nie możemy pominąć, tak jak w sztuce nie można pominąć praktyki rzemieślniczej i konceptu filozoficznego. Pamiętajmy o tym, że sztuka to filozofia posiadająca formę wizualną, a nie słowną, choć zarówno forma jak i słowo są znakami.



względem samej techniczności jak i pozostałych dziedzin kultury – i na tym polega autonomia sztuki. Każda świątynia, obraz, rzeźba, każda maszyna, każda istota żywa, stanowi jednostkę w strukturze, zawierającą w sobie pozostałe jednostki – i odwrotnie. Narzędzie będące wytworem techniki w momencie jego odłożenia, traci swoją poręczność, bycie w pewnym kontekście, dzięki któremu wydobywana jest jego istotowość<sup>68</sup>. Podobnie jest z dziełem sztuki wyrwanym z kontekstu sztuki jako takiej.

Doskonałym przykładem zależności pomiędzy jednostkowym okamgnieniem a Całością przestrzeni, pewnym kontekstem, w którym jednostka jest zawarta i który zarazem określa, jest właśnie Ikona. Według Pawła Florenskiego, prawosławnego teologa, Ikona wyrwana ze swojego cerkiewnego kontekstu traci swój blask. Kontekstem wartości Ikony jest liturgia wewnątrz cerkwi, jej żywe uczestnictwo w liturgii. Zarazem Ikona stanowi probierz liturgii, jest elementem, który poprzez Ikonostas bezpośrednio wyznacza porządek i sens liturgii; nie tylko Ikona, ale również współczesne wariacje na temat Ikon, według wielu teoretyków sztuki również będące Ikonami<sup>69</sup>. Szałas Adama Molendy ze swojej konceptualnej strony przenosi pierwotny sens Ikony na płaszczyznę pozornie tylko odmiennej przestrzeni. Jako energetyczny, emanujący żywym ciepłem znak nawiązuje do blasku Ikon cerkiewnych. Przestrzenią liturgiczną, którą wyznacza, zarazem wydobywając (*poiesis*) z niej jej transcendentną istotę, jest beskidzki pejzaż. Dostawione do emanującego trójkąta – *ergon* (skupienia energii) – Beskidy same stają się tutaj cerkwią, ponieważ cerkwią jest cały Wszechświat zbawiony przez Pantokratora. Żywa i autentyczna jest tutaj relacja pomiędzy Okamgnieniem, którym jest szałas, a całością cerkwi, którą jest Wszechświat.

Podobnie jest z dziełem sztuki, zwanym samochodem. Maszyna ta transcenduje czas w kierunku a-czasowości. Mimo swojej ewolucyjnej zmienności i pomimo tego, że wbrew podwójnemu ocynkowi

<sup>68</sup> M. Heidegger, *Bycie i czas*, dz. cyt., s. 87, 101-102.

<sup>69</sup> P. Florenski, *Liturgia jako synteza sztuk*, tłum. Roman Mazurkiewicz, „Znak”, 1982, nr 337, s. 1511-1521.

i tak koniec końców zardzewieje i zacznie przypominać buty Van Gogha, samochód stanowi czasowe świadectwo a-czasowości, czyli czasowości transcendującej. Maszyna na drodze jest znakiem transcendencji pojętej właśnie jako droga. Sam czas jest drogą. Ewolucja jest drogą. Transcendując materię, maszyna jest dziełem sztuki w sensie dosłownym, inżynier, który ją projektował – artystą, użytkownik – odbiorcą. W ten sposób sztuka i technika transcendują czas.









ISBN: 978-83-64812-01-9