

POGRANICZE

STUDIA SPOŁECZNE

Tom XXVI

Wokół sztuki społecznej

pod redakcją Katarzyny Niziołek

Białystok 2015

Rada Programowa

prof. dr hab. Grzegorz Babiński (UJ), prof. dr hab. Andrzej Sakson (UAM), prof. dr hab. Marian Malikowski (UR), prof. dr hab. Zbigniew Kurcz (UWr), prof. dr hab. Leszek Gołdyka (US), prof. dr hab. Jerzy Nikitorowicz (UwB), prof. dr hab. Włodzimierz Pawluczuk (UwB), prof. dr hab. Andrzej Sadowski (UwB), dr hab. Kazimierz Krzysztofek (prof. SWPS), prof. dr hab. Sergiej Trojan (Dyplomatyczna Akademia Ukrainy, Kijów), prof. dr hab. Larisa Titarenko (Akademia Nauk, Republika Białoruś), doc. dr Basia Nikiforowa (Instytut Kultury, Wilno), dr hab. Anna Śliz (UO), dr hab. Dariusz Wojakowski (prof. UR), dr hab. Małgorzata Bieńkowska (prof. UwB), dr Katarzyna Sztop-Rutkowska (UwB)

Zespół Redakcyjny

prof. dr hab. Andrzej Sadowski – redaktor naczelny
dr hab. Małgorzata Bieńkowska, prof. UwB
dr Katarzyna Sztop-Rutkowska
dr Urszula Abłazewicz-Górnicka
dr Maja Biernacka
dr Katarzyna Niziołek, mgr Małgorzata Skowrońska – sekretarze redakcji
dr hab. Jan Poleszczuk, prof. UwB – redaktor statystyczny

Zespół Recenzentów

dr Agata Bachórz (UG), dr Galia Chimiak (IFiS PAN), dr Katarzyna Iwińska (Collegium Civitas), dr Marcin Jewdokimow (UKSW), dr Artur Konopacki (UwB), dr Maciej Kowalewski (US), prof. dr hab. Marek Krajewski (UAM), dr Urszula Markowska-Manista (APS), dr hab. Paweł Moźdzynski (UW), dr hab. Wojciech Pawlik (prof. UW), dr Igor Pietraszewski (UWr), prof. dr hab. Tadeusz Popławski (PB), dr Ireneusz Sadowski (ISP PAN), dr hab. Sławomir Sikora (UW), dr Krzysztof Stachura (UG), dr Katarzyna Szostak-Król (UwB), dr Bartłomiej Walczak (UW), dr hab. Mariusz Zemło (KUL), dr Agnieszka Ziętek (UMCS)

© Copyright by Wydawnictwo Uniwersytetu w Białymstoku,
Białystok 2015

ISSN 1230-2392

DOI 10.15290/pss.2015.26

Na okładce wykorzystano fot. Katarzyny Niziołek; Mural-Wiedeń 2012 r.

Redakcja: Janina Demianowicz

Korekta: Zespół

Redakcja techniczna i skład:

Bartosz Kozłowski

Wydawnictwo Uniwersytetu w Białymstoku
15-097 Białystok, ul. M. Skłodowskiej-Curie 14, tel. (085) 745 71 20
<http://wydawnictwo.uwb.edu.pl>, e-mail: ac-dw@uwb.edu.pl

Druk i oprawa: QUICK-DRUK, s.c., Łódź

SPIS TREŚCI

Od redaktora	7
<i>Tomasz Adamski</i> „Dlaczego zrobiono to mojej Pippi?”, czyli szwedzki film zaangażowany społecznie	13
<i>Eliza Urwanowicz-Rojecka</i> Od sztuki <i>site-specific</i> po sztukę partycypacyjną. Sztuka zaangażowana – wybrane współczesne teorie i praktyki artystyczne	31
<i>Katarzyna Niziołek</i> Czy <i>street art</i> jest sztuką społeczną? Kulturotwórczy i obywatelski sens sztuki ulicznej w perspektywie koncepcji społecznych enklaw	49
<i>Maciej Białous</i> Praktyki <i>crowdfundingu</i> w sztuce publicznej	75
<i>Beata Kunat</i> Pomiędzy sztuką a badaniem naukowym. Etnografia wizualna jako źródło wiedzy o rzeczywistości edukacyjnej	89
<i>Anna Młynarczuk-Sokołowska</i> Bliżej odmienności. Twórcza aktywność w międzykulturowej edukacji nieformalnej	103
<i>Karol Łopatecki</i> Nowożytna zabawa w <i>Gospodarstwo</i> a współczesne gry fabularne	115
<i>Katarzyna M. Wyrzykowska</i> Od kontestacji do estetyzacji życia codziennego. Kilka uwag o znaczeniu i funkcji muzyki w życiu młodzieży	131

<i>Małgorzata Skowrońska, Radosław Poniak, Maciej Białous</i> Wielokulturowość a oferta kulturalna. Z badań nad ofertą kulturalną i uczestnictwem w kulturze w Białymstoku	151
Dyskusja Oto czym jesteśmy/jesteście – zrozumieć Białystok (na marginesie książki Marcina Kąckiego <i>Białystok. Biała siła, czarna pamięć</i>)	169
Pracownia Sztuki Społecznej	185

TABLE OF CONTENTS

Editor's note	7
<i>Tomasz Adamski</i> "Why was this done to my Pippi?" – social involvement of Swedish films	13
<i>Eliza Urwanowicz-Rojecka</i> From site-specific to participatory art. Socially engaged art – an overview of contemporary theories and artistic practices	31
<i>Katarzyna Niziołek</i> Is street art a social art? Cultural and civil aspects of street art from the perspective of the concept of social enclaves	49
<i>Maciej Białous</i> Crowdfunding of public art	75
<i>Beata Kunat</i> Between art and scientific research. Visual ethnography as a source of knowledge about the educational reality	89
<i>Anna Młynarczuk-Sokołowska</i> Closer to otherness. Creative activity in the non-formal intercultural education	103
<i>Karol Łopatecki</i> Early modern game <i>The Farm</i> and contemporary role playing games	115
<i>Katarzyna M. Wyrzykowska</i> From resistance to aesthetization of everyday life. Some remarks on the meaning and functions of music in the youths' lives	131

<i>Małgorzata Skowrońska, Radosław Poniak, Maciej Białous</i> Multiculturalism versus cultural events. Observations based on a research of cultural events and cultural participation in Białystok	151
<i>Discussion</i> This is what we/you are. Understanding Białystok (on the side of a book <i>Białystok. Biała siła, czarna pamięć</i> by Marcin Kącki)	169
Social Art Workshop	185

OD REDAKTORA

Tematem XXVI tomu periodyku „Pogranicze. Studia Społeczne” jest szeroko rozumiana sztuka społeczna. W ten sposób określamy działania artystyczne zorientowane na cele społeczne, w szczególności takie działania, które współtworzą sferę publiczną, zakładają uczestnictwo nie-artystów, realizują ideę demokracji kulturowej. Interesują nas więc różne „pograniczne” praktyki, które z jednej strony są sztuką (choćby ze względu na użyte środki albo udział artystów), z drugiej są już jednak czymś innym (edukacją, pracą społeczną, badaniem naukowym, działaniem politycznym albo obywatelskim).

W tym numerze „pograniczne” traktujemy zatem przede wszystkim metaforycznie, jako przestrzeń na styku różnych dyscyplin naukowych (m.in. socjologii, kulturoznawstwa, pedagogiki, historii, teorii sztuki) i dziedzin doświadczenia (twórczości artystycznej, badań naukowych, edukacji, rozrywki, zaangażowania społecznego czy publicznego). Zebrane w nim, przeważnie interdyscyplinarne, analizy mają swoje źródło w bardziej ogólnej refleksji o postępujących we współczesnych społeczeństwach „zachodnich” procesach dyferencjacji (różnicowania się, dzielenia) i hybrydyzacji (łączenia się, mieszania, a nawet stapiania) przestrzeni społeczno-kulturowych. Wydaje się, że za sprawą tych procesów „pograniczność”, traktowana jako sposób myślenia i bycia w świecie, staje się uniwersalną cechą doświadczenia społecznego, a umiejętność poruszania się pomiędzy różnymi dyscyplinami naukowymi, dziedzinami doświadczenia, mediami i formami artystycznymi, a także pomiędzy teorią i praktyką okazuje się nie tylko wymogiem nowej pracy naukowej, pedagogicznej czy artystycznej, ale także przyczynkiem do wyłonienia się nowego typu człowieka, którego Krzysztof Czyżewski z Fundacji „Pogranicze – sztuk, kultur, narodów” określa mianem „praktyka idei”.

W otwierającym numer tekście *Dlaczego zrobiono to mojej Pippi?* Tomasz Adamski przygląda się różnym przejawom społecznego zaangażo-

wania, obecnym we współczesnej szwedzkiej kinematografii. Wskazując na społeczno-kulturowe uwarunkowania tego zjawiska, analizuje filmy takich twórców, jak: Roy Andersson, Lukas Moodysson, Pål Holender, Palle Torsson. Opisuje jak, między innymi poprzez kontrowersje, artyści ci próbują wpływać na zbiorową świadomość problemów społecznych: globalnych nierówności, przemocy wobec kobiet i dzieci, dyskryminacji imigrantów. Omawiane przez niego filmy i towarzyszące im publiczne dyskusje nasuwają pytanie o etyczny i polityczny wymiar sztuki, w szczególności sztuki masowej. Wyłania się z nich obraz społeczeństwa, dla którego zbiorowa refleksyjność, jako cecha późnej nowoczesności, nie jest li tylko teorią socjologiczną.

Wydaje się, że innym przejawem tego rodzaju refleksyjności we współczesnej kulturze jest uspołecznienie praktyk artystycznych, o którym pisze Eliza Urwanowicz-Rojecka. Autorka koncentruje się na zagadnieniach sztuki zorientowanej na miejsce (*site-specific*) i sztuki uczestniczącej (*participatory art*). Przywołuje koncepcje współczesnych badaczy tych zjawisk, takich jak: Claire Bishop, Grant Kester, Miwon Kwon. Zastanawia się nad przyczynami globalnego zwrotu partycypacyjnego w sztuce i jego znaczeniem dla kształtu rzeczywistości społeczno-kulturowej. Zwraca uwagę, że wobec dynamiki współczesnych przemian pola kultury, badanie zjawisk artystycznych musi stać się zajęciem interdyscyplinarnym, łączącym wiedzę z zakresu socjologii, filozofii, historii i teorii sztuki.

Takiego interdyscyplinarnego podejścia wymaga również badanie *street artu*. Pomimo, jak się wydaje, rosnącej popularności tego zjawiska, wciąż pozostaje ono słabo rozpoznane zarówno w wymiarze estetycznym, jak i społecznym. W moim artykule, odnosząc się do pojęcia sztuki społecznej i koncepcji enklaw społecznych, staram się uchwycić hybrydowy – jednocześnie artystyczny i obywatelski – sens tego globalnego fenomenu. Przedstawiam pokrótce genezę sztuki ulicy, jej artystyczny (wizualny i performatywny) repertuar oraz społeczny odbiór. Przyglądam się także procesom instytucjonalizacji i komercjalizacji *street artu*, które jednak nie dezaktualizują podstawowej motywacji artystów tworzących w tym nurcie, związanej z dążeniem do zmian w rzeczywistości estetycznej i społecznej. Również takie cechy *street artu*, jak antyelitaryzm, oddolność, dialogiczność, a nierzadko także partycypacyjność, przede wszystkim zaś przywiązanie do obywatelskich wartości, pozwalają, jak sądzę, przyporządkować to zjawisko do kategorii sztuki społecznej.

Dopełnieniem analiz poświęconych hybrydyzacji współczesnych praktyk artystycznych jest artykuł Macieja Białousa, w którym podejmuje on problem ich finansowania. Dzięki upowszechnieniu Internetu, alternatywę, zarówno w stosunku do państwowego mecenatu, jak i komercjalizacji sztuki, autor dostrzega w tzw. *crowdfunding*, czyli finansowaniu społecznościowym. Stara się więc zdiagnozować zasięg tego rodzaju działalności w Polsce i na świecie. Koncentrując się na sztuce publicznej (rozumianej tradycyjnie, jako sztuka przeznaczona i umieszczana w miejscach publicznych), próbuje także odpowiedzieć na pytanie o znaczenie *crowdfunding* dla jej dalszego rozwoju. W tym miejscu warto przypomnieć, że również Białystok ma na swoim koncie artystyczne projekty sfinansowane lub dofinansowane w tym trybie. Wymienić tu można spektakl *Superbohaterka* w reżyserii Dominiki Kimaty z 2014 r., a także – i w bezpośrednim związku z problematyką artykułu – renowację pochodzącego z czasów PRL-u neonu *Żonkil* w 2015 r.

Teksty Beaty Kunat i Anny Młynarczuk-Sokołowskiej kierują uwagę na zagadnienia pedagogiczne. Pierwsza z autorek potencjalne źródło wiedzy o rzeczywistości edukacyjnej dostrzega w etnografii wizualnej. Dokonuje przeglądu jej zastosowań w badaniach prowadzonych przez pedagogów, a dotyczących przede wszystkim (choć nie tylko) szkoły oraz jej funkcji – jawnych i ukrytych – w zakresie wytwarzania znaczeń, przestrzeni i relacji społecznych. Autorka rozważa przewagi, jakie daje badaczom edukacji wykorzystanie metod wizualnych, odwołujących się u swych podstaw do związków nauki i sztuki.

Anna Młynarczuk-Sokołowska przenosi punkt ciężkości z metodologii badawczej na praktyczne działania edukacyjne. Analizując trzy wybrane projekty z dziedziny edukacji międzykulturowej – konkurs plastyczno-literacki dla dzieci „Różnorodność przestrzeni dialogu” (Białystok), młodzieżowe warsztaty fotograficzne „Uwiecnić Atlantyde” (Wasilków, Krynki) oraz multikulturowe warsztaty artystyczne prowadzone z aresztantkami (Warszawa) – pokazuje, w jaki sposób założenia tego rodzaju edukacji mogą być implementowane na poziomie pracy organizacji społecznych i instytucji publicznych, od szkół po areszty śledcze. Opisane przez nią działania są wyrazem dążenia do rozwoju społeczeństwa wielokulturowego widzianego nie tyle przez pryzmat egzotyki kulturowej (stanowiącej ciekawostkę dydaktyczną), ile codziennych relacji międzyludzkich i międzygrupowych opartych na wzajemnej otwartości, zrozumieniu i akceptacji.

Kolejne dwa artykuły dotyczą praktyk kulturowych o charakterze, przynajmniej do pewnego stopnia, rozrywkowym. Karol Łopatecki, łącząc źródła historyczne z wiedzą o współczesnej kulturze, przeprowadza w swoim tekście porównanie dzisiejszych gier fabularnych (*role-playing games*, RPG) i siedemnastowiecznej zabawy, popularnej wśród ówczesnej najzamożniejszej szlachty – zawierającej elementy teatralne, hazardowe i satyryczne – znanej pod nazwą *Gospodarstwo*. To nietypowe zestawienie prowadzi do wniosku o dziejowej powtarzalności pewnych form kulturowych (tutaj gier i zabaw opartych na wchodzeniu w role, udawaniu kogoś radykalnie innego), służących zaspokojeniu określonych potrzeb psychologicznych i społecznych, takich jak: tymczasowa ucieczka od codzienności, manifestowanie statusu społecznego czy – co być może najciekawsze – „przymierzanie” innych ról społecznych. Zawarta w artykule analiza potwierdza także, że łączenie różnych dyscyplin naukowych istotnie poszerza możliwości opisu i zrozumienia konkretnych zjawisk społeczno-kulturowych, ich ciągłości i przemian.

Katarzyna Wyrzykowska przygląda się muzyce i jej społecznym funkcjom – estetycznej, poznawczej, integracyjnej i innym. Autorkę interesują przede wszystkim konkretne przejawy tych funkcji w życiu wielkomiejskiej, warszawskiej młodzieży – w tym środowisku przez ponad rok realizowała indywidualne wywiady pogłębione i wywiady grupowe, a także prowadziła obserwacje. Ciekawe, że wśród jej rozmówców pojawiają się także gracze RPG, za pomocą muzyki kreujący fantastyczne światy, w których toczą swoje rozgrywki. Zastanawia jednak przede wszystkim brak w wypowiedziach młodych ludzi na temat muzyki odniesień do kontestacji kulturowej czy pokoleniowego buntu. Tutaj nasuwają się bardziej ogólne pytania – o możliwości krytyki społecznej wyrażanej poprzez muzykę, polityczność muzyki czy jej rolę w procesach komercjalizacji kontrkultury, szczególnie jako elementu doświadczeń młodego pokolenia („dzikich” współczesnego świata, jak pisała o nich Barbara Fatyga) szybko absorbującego zmiany technologiczne i kulturowe. Zagadnienie funkcji muzyki wydaje się istotne społecznie ze względu na rolę, jaką w życiu publicznym – między innymi w procesach społecznej mobilizacji – odgrywają, wciąż przez socjologów raczej zaniedbywane, emocje. Z drugiej strony, nie sposób jednak nie zauważyć, że hedonistyczny, a po części także ucieczkowy, charakter uczestnictwa we współczesnej kulturze, dotyczy także muzyki i powiązanych z nią praktyk.

Maciej Białous, Radosław Poniāt i Małgorzata Skowrońska przyglądają się wycinkom badań dotyczących oferty kulturalnej Białegostoku pod kątem jej związków z wielokulturowością, traktowaną, za Andrzejem Sadowskim, jako jeden z możliwych kierunków rozwoju miasta. Wykorzystują dane z wywiadów grupowych (przeprowadzonych z pracownikami instytucji kultury, przedstawicielami organizacji pozarządowych i uczestnikami kultury), jak również z analiz ofert realizacji zadań kulturalnych składanych w otwartych samorządowych konkursach oraz kalendarza kulturalnego miasta. Opierając się na tym materiale, pokazują, w jaki sposób w badanym obszarze „wielokulturowość” jest rozumiana i praktykowana. W świetle ich obserwacji, lokalna polityka kulturalna nie sprzyja wyłanianiu się trwałych form integracji międzykulturowej (wielokulturowości w „mocnym” znaczeniu) w obrębie społeczności Białegostoku: mniejszości etniczne i religijne skupiają się głównie na własnych interesach kulturowych, a władze lokalne wspierają przede wszystkim takie działania, które sprowadzają wielokulturowość do wartości turystycznej i komercyjnej.

Numer zamyka tekst krytyczny poświęcony niedawno wydanej książce Marcina Kąckiego *Białystok. Biała siła, czarna pamięć*. Jest to próba konstruktywnego zakwestionowania z pozycji socjologicznych i literaturoznawczych przedstawionej w tym reportażu wizji lokalnej rzeczywistości (jak również samego sposobu jej przedstawienia) oraz zachęcenia czytelników, białostoczan, nie tylko do krytycznej lektury, ale też pogłębio- nego rozpoznania – w drodze otwartej, publicznej dyskusji – problemów, których książka dotyczy, a których nie wyjaśnia. Wśród nich wymienić można zagadnienia pamięci zbiorowej, relacji centro-peryferyjnych, wielokulturowości. Wydaje się, że są to tematy, dla których łamy „Pogranicza” stanowią naturalny kontekst.

dr Katarzyna Niziołek
redaktor tomu

TOMASZ ADAMSKI
WYDZIAŁ PEDAGOGIKI I PSYCHOLOGII
UNIwersytet w Białymstoku
E-MAIL: STRZAL19@POCZTA.ONET.PL

„DLACZEGO ZROBIONO TO MOJEJ PIPPI?”, CZYLI SZWEDZKI FILM ZAANGAŻOWANY SPOŁECZNIE

Wyróżniającą cechą współczesnej szwedzkiej kinematografii jest to, że znaczna część szwedzkich filmowców stara się w swoich dziełach zawrzeć elementy krytyki społecznej, a także poprzez swoje filmy informować, bądź wpływać na zmianę postaw swoich widzów. W artykule tym chciałbym poddać analizie wybrane współczesne szwedzkie produkcje filmowe pod kątem zaangażowania społecznego, jakie możemy w nich odnaleźć.

Moim zdaniem, ta charakterystyczna dla szwedzkiej kinematografii cecha nie wzięła się z niczego i jest głęboko związana z historią tego narodu, pewną koncepcją świata, ale też z jego uznaną w świecie literaturą, której twórcy nieraz starali się naprawiać świat, w którym żyją, za pomocą uprawianej przez siebie sztuki.

Szwedzi są narodem, który zawsze starał się intensywnie uczestniczyć we wszelkich działaniach mogących mieć wpływ na to, jakim krajem staje się ich ojczyzna; ruchy społeczne przynosiły powstanie wolnych kościołów i stowarzyszeń antyalkoholowych, ok. 90% zatrudnionych Szwedów należy do jakiegoś związku zawodowego [Hutchings 1997], a od 1932 do 2006 r. Szwecję rządziła Szwedzka Socjaldemokratyczna Partia Robotnicza, która dążyła do uczynienia ze wszystkich obywateli równych partnerów w zarządzaniu majątkiem społecznym (partia ta przegrała wybory trzy razy – w 1976, 1991 i 2006 r.). Ponadto, Szwedzi należą do największych w Europie admiratorów prasy codziennej, co również świadczy o ich ogromnym zaangażowaniu we wszelkie sprawy społeczne, dotykające ich kraj.

Nie jest przypadkiem, że południowoafrykański bojownik o wolność Nelson Mandela swoją pierwszą podróż, zaraz po wyjściu z więzienia, odbył właśnie do Szwecji i w tamtejszym parlamencie dziękował za wsparcie, gdyż embargo handlowe, które przyczyniło się do likwidacji rasistowskiego reżimu w RPA, było w znacznym stopniu owocem zabiegów podejmowanych przez szwedzką dyplomację, a zwłaszcza przez premiera Szwecji – Olöfa Palme¹. Szwecja angażowała się nie tylko poza swymi granicami, ale była też krajem szczególnie otwartym na uchodźców, zwłaszcza w latach siedemdziesiątych, kiedy schronienie na jej terytorium znajdowali uciekinierzy z Chile, Iraku czy Erytrei. Także w latach dziewięćdziesiątych kraj ten pozostawał otwarty na napływ obcokrajowców – w trakcie wojen towarzyszących rozpadowi byłej Jugosławii z regionu Bałkanów do Szwecji wyemigrowało ok. 170 tysięcy osób [Penkala 2010: 128].

Ta próba naprawy świata podejmowana była nie tylko przez działania polityczne, ale też artystyczne. Widać to wyraźnie, gdy sięgniemy do szwedzkiej literatury XX w. Wystarczy wspomnieć tylko *Czerwony pokój*² Augusta Strindberga, która to książka wyznacza początek nowej epoki literatury społecznie zaangażowanej, reprezentowanej przez takich twórców, jak powieściopisarka Selma Lagerlöf oraz poeci Gustaw Froding i Erik Axel Karlfeldt. Autorami, którzy cenili społeczne zaangażowanie literatury, byli również twórcy na początku XX w. Hjalmar Soderberg oraz działający w latach dwudziestych Eyvind Johnson. Jego debiutem był tom nowel *Czterej obcy*, wydany w 1924 r., w których udokumentował doświadczenie bezrobocia i głodu, jakie stało się udziałem pokolenia I wojny światowej.

-
- 1 W 2009 r. Instytut Center for Global Development przedstawił wynik rankingu – *Zaangażowanie na rzecz rozwoju*. W ramach tego zestawienia przeanalizowano politykę 22 najbogatszych państw pod kątem tego, w jakim stopniu sprzyja ona rozwojowi krajów najbiedniejszych. Szwecja w tym zestawieniu zajmuje pierwsze miejsce. Autorzy raportu odnotowują następujące pozytywne aspekty szwedzkiej polityki rozwojowej: „Szwedzki program pomocy zagranicznej jest jednym z najlepszych na świecie, zarówno pod względem ilościowym (przy uwzględnieniu rozmiarów państwa), jak i jakościowym. W sytuacjach katastrof humanitarnych Szwecja bierze na siebie znaczną część ciężaru w postaci przyjmowania uchodźców. Kraj ten ma również jeden z najniższych poziomów emisji gazów cieplarnianych. Ponadto rząd Szwecji realizuje przede wszystkim kilka dużych projektów pomocowych, a ponadto nie uzależnia udzielania pomocy rozwojowej od przeznaczania przekazanych środków na zakup szwedzkich dóbr i usług (co jest dość często spotykaną praktyką w zakresie polityki rozwojowej)” [zob. Penkala 2010: 127; także 132, 134].
 - 2 Swoją drogą to swoisty paradoks, że w kraju, w którym jednym z najbardziej uznanych pisarzy jest mizogin i przeciwnik emancypacji kobiet (delikatnie rzecz ujmując), za jakiego uważany był Strindberg, w końcu doszło do takiego równouprawnienia i emancypacji kobiet.

Przyglądając się z kolei literaturze szwedzkiej połowy lat siedemdziesiątych XX w., zauważymy, że coraz częściej twórcy sięgają po aktualne tematy polityczne, społeczne i ideologiczne, dotyczące nie tyle bezpośrednio rzeczywistości szwedzkiej, ile bardziej odnoszące się do zapalnych miejsc na świecie, wojny w Wietnamie czy problemów Trzeciego Świata [Krysztofiak 2000: 183]. W tym okresie od literatury żądano właśnie włączenia się do rozwiązywania spraw społecznych, moralno-religijnych, narodowych i politycznych [Piotrowska 2006: 202].

Jak zauważa Justyna Czechowska, również w ciągu ostatnich lat powstało w tym kraju stosunkowo wiele książek, głównie autorstwa młodych pisarzy, które poruszają problem wielokulturowości, migracji do Szwecji, a co za tym idzie – problem próby asymilacji „nowych Szwedów”³.

Tendencje społeczne obecne są również w sztuce filmowej tego kraju, nawet najwcześniejszego okresu. Wystarczy wspomnieć choćby filmy Victora Sjoströma, takie jak *Ingeborga Holm* z 1913 r. czy *Furman śmierci* z 1921 r. Film w Szwecji prawie od samego początku swego istnienia był bardzo popularną formą wypowiedzi i zyskał wysoki status kulturalny, na co częściowo wpłynęła właśnie pozycja literackich oryginałów. Dziś krytycy filmowi, próbując scharakteryzować szwedzkie kino, często piszą, że jest ono czymś w rodzaju realistycznej konwencji w europejskim stylu, połączonej z wyraźnym zaangażowaniem społecznym, a także pewną bezpardonowością w ukazywaniu stosunków damsko-męskich, od czasów Bergmanowskiego *Lata z Moniką* [1952], a może jeszcze wcześniej określanej mianem „szwedzkiego grzechu” [Tercjak 2009: 82].

Nawet sztuka popularna, której celem jest przede wszystkim dostarczanie widzowi rozrywki, przesiąknięta jest często ostrą krytyką społeczną, co widać szczególnie w słynnym i bardzo popularnym ostatnimi czasy „szwedzkim kryminale”, zarówno w jego literackiej, jak i filmowej formie. Przyglądając się bliżej temu fenomenowi ostatnich czasów, wydaje się, że gatunek ten służy autorom do obnażania wypartych gdzieś głęboko, wstydliwych cech społeczeństwa tego kraju, o którym przecież tak często mówi się w kontekście równouprawnienia, egalitaryzmu, otwartości na imigrantów, sukcesu szwedzkiego modelu państwa. Oglądając czy czytając szwedzkie kryminały, widz dochodzi do wniosku, że słynne i podziwiane przez świat państwo opiekuńcze zaczyna się chwiać w posadach, rozpada się również mit Szwecji jako miejsca tolerancji, schronienia dla tych, którzy

3 http://badanialiterackie.pl/zaangazowana/Literatura_035-040.pdf [19.11. 2012].

z różnych przyczyn musieli opuścić swoje ojczyzny. Bartosz Żurawiecki zwraca uwagę, że:

Kresem niewinności, brutalnym przebudzeniem ze złudzeń stało się niewyjaśnione do dzisiaj morderstwo premiera Olöfa Palme w roku 1986. Od tego czasu na wierzch wyłażą nieprzerwanie zepchnięte przedtem do ciemnego kąta społeczne i prywatne psychozy. Opinią publiczną wstrząsają doniesienia o korupcji, samowoli i bezkarności elit, wielkich przekrętach, handlu żywym towarem, przemocy wobec kobiet i dzieci [Żurawiecki 2009].

Tego przysłowiowego „trupa ukrytego w szafie” wyciągają na powierzchnię szwedzkie kryminały, zazwyczaj bardzo mocno zaangażowane w rzeczywistość polityczną, poczynając od takich twórców jak Maj Sjöwall czy Per Wahlöö, którzy na przestrzeni 10 lat stworzyli dziesięcioczęściową serię politycznych powieści kryminalnych, połączonych osobą bohatera – jest nim kierujący wydziałem zabójstw w sztokholmskiej policji Martin Beck.

Zmierzając ku czasom bardziej współczesnym, również u Stiga Larssona, autora słynnej trylogii *Millenium*, znajdujemy mnóstwo statystyk dających wyobrażenie o skali przemocy wobec kobiet, dzieci, imigrantów [Korolczuk 2010: 209]. Trylogia Larssona staje się w ten sposób krytyką społeczną; oparta na długoletnich badaniach, analizie społecznej sytuacji osób wykluczonych i na dziennikarskich doświadczeniach, jest oskarżeniem instytucji państwowych i międzynarodowych korporacji [Leszczyński 2010: 250].

Innym przykładem może być twórczość Henninga Mankella i jego seria o komisarzu Wallanderze, której kolejne części były przenoszone na ekran przez szwedzką telewizję w latach siedemdziesiątych. Cykl stał się na tyle popularny, że po latach stworzono dalsze losy policjanta z Ystad, oparte na oryginalnych scenariuszach. Przyglądając się szwedzkiemu serialowi *Wallander*⁴, dostrzeżemy bardzo wyraźnie zarysowane elementy krytyki szwedzkiego społeczeństwa, między innymi: problemu przemocy wobec kobiet (w odcinkach: *Wioskowy głupek*, *Mrok*, *Więzy krwi*, *Fotograf*, *Mastermind*, *Haracz*, *Wiolonczelistka*), wrogości wobec imigrantów (*Kontener*, *Afrykanin*, *Wioskowy głupek*, *Złodziej*), wykorzystywania seksualnego dzieci (*Sekta*, *Tajemnica*, *Wina*) czy handlu ludźmi (*Kontener*, *Świadek*).

W kręgu tej problematyki porusza się również szwedzki serial kryminalny *Komisarz Winter* z 2010 r. (na podstawie książek Åke Edwardsona).

4 Przeanalizowałem jedynie dwa pierwsze sezony serialu *Wallander*, które zostały wydane w Polsce na DVD.

Tu fabuła osadzona jest na tle politycznej i społecznej rzeczywistości współczesnej Szwecji, której obywatele muszą mierzyć się z takimi zjawiskami, jak różnorodność kulturowa i grupy imigrantów (odcinek *Najpiękniejsza kraina*, cz. 1 i 2) czy gwałt i przemoc wobec kobiet (*Ostatnia zima*, cz. 1 i 2; *Pokój nr 10*, cz. 1 i 2; *Prawie umarły*, cz. 1 i 2)⁵.

Obok krótkiej charakterystyki szwedzkiej produkcji filmowej i telewizyjnej, w tym miejscu warto przywołać jeszcze pewną symptomatyczną cechę szwedzkiej prasy. Otóż posiada ona łatwo zauważalną skłonność do naprawy świata. Bardzo wyraźnie cechę tę opisuje Maciej Zaremba [za: Błędowska, Wiśniewska 2010: 294]: „Szwedzką publicystykę przenika chęć moralizowania. Dziennikarzom się wydaje, nawet jeśli się do tego nie przyznają, że ich zadaniem jest pokazywać, kto jest dobry, a kto zły, i stanąć po tej słusznej stronie”. Taki sposób myślenia, w moim mniemaniu, jest bardzo zbieżny z treściami, jakie umieszczają w swoich dziełach omawiani przeze mnie szwedzcy reżyserzy: Roy Andersson, Lukas Moodysson, Pål Holender, Palle Torsson.

„Nie łatwo jest być człowiekiem”

Roy Andersson nakręcił do tej pory tylko pięć filmów pełnometrażowych, ale każdemu z nich poświęcił wiele czasu, realizując jednocześnie filmy krótkometrażowe oraz reklamowe (ok. 400 produkcji), często wypowiadając się też jako krytyk filmowy [Pallas 2009: 60].

Tworząc filmy krótkometrażowe, kształtował swój styl i doskonalił warsztat. Zrealizował między innymi takie obrazy, jak: *Sobota, 5 października* [1969], *Ziemia jest wspaniała* [1991] oraz *Coś się stało* [1993]. W tych dwóch ostatnich produkcjach wyłania się temat, który powróci później w jego filmach pełnometrażowych – bezdusznego społeczeństwa, coraz bardziej znieczulonego na ludzką krzywdę [Pallas 2009]. U Anderssona problem ten szczególnie widać w najdrastyczniejszej scenie filmu *Coś się stało*, którego akcja toczy się w trakcie II wojny światowej. Obserwujemy w niej, jak żołnierze w czarnych mundurach wrzucają wielkie bloki lodowe do niedużego basenu z nagim mężczyzną w środku. W tle tych brutalnych czynności słyszymy zaś popularną szwedzką piosenkę z 1943 r. Poprzez ta-

5 Wymieniłem w tym miejscu tylko trzy, najpopularniejsze ostatnio serie kryminalne szwedzkiej produkcji. Takich przykładów jest znacznie więcej, jak choćby serial *Van Veteeren* z 2005 r. czy *Inspektor Irene Huss* z 2007 r.

kie połączenie obrazu z dźwiękiem reżyser zdaje się mówić: To tego słuchali Szwedzi, kiedy właśnie to działo się w Europie [Pallas 2009].

Pierwszym filmem pełnometrażowym po dwudziestopięcioletniej przerwie Anderssona było dzieło *Pieśni z II piętra* [2000]. Film ten składa się z 46 scen kręconych statyczną kamerą, często pełnych czarnego, absurdałnego humoru. Jego bohaterami są starzy, często otyli i trupio bladzi ludzie, którzy filmowani są w zastygłych, somnambulicznych pozach. Z tych portretów wyłania się obraz Szwecji, jako kraju zamieszkałego przez wyprane z emocji, nieruchome manekiny. Wszystko jest zimne, szare i blade. Ulice są albo puste, albo wypełnione stojącymi w korkach samochodami, które dołączają do panującego w tym świecie bezruchu. Ludzie filmowani są we wnętrzach swoich szarych, pustych domów bądź na korytarzach i w salach przeróżnych instytucji, ograniczających człowieka swoimi zimnymi ścianami. Świat ten jest do bólu trywialny i nie ma w nim miejsca na jakiegokolwiek emocje. Nawet magik w trakcie swego występu przecina piłą jednego z widzów, bo nie ma tu miejsca na magię, jest tylko ciężka i wyprana z uczuć codzienność. Dlatego w pustej kawiarni z ust jednego z bohaterów pada kwestia: „Nie łatwo jest być człowiekiem”. Szczególnie, że największym zagrożeniem wydaje się drugi człowiek bądź bezduszne instytucje. W jednej ze scen widzimy, jak imigrant zostaje brutalnie wyrzucony na ulicę i pobity, tylko za to, że szukał Svenssona⁶. W kolejnej scenie, która rozgrywa się na krawędzi skalistego urwiska, widzimy jak instytucje społeczne uosabiane między innymi przez duchownych i ministrów, obserwują strącanie dziecka w przepaść, co tylko podkreśla ich całkowitą obojętność wobec drugiego człowieka.

Poprzez przedstawienie takiej wizji świata szwedzki reżyser zdaje się krzyczeć do swoich rodaków: Obudźcie się wreszcie! Spójrzcie na drugiego człowieka, on jest obok was! Zaczniście ze sobą rozmawiać, nie zachowujcie się jak wyprane z emocji manekiny, bo ten świat będzie umierał, tak jak ten przedstawiony w filmie.

Do ciebie człowieku [2007] to kolejny film Anderssona, w którym albo bardzo grubi, albo bardzo chudzi mieszkańcy Szwecji (postacie w większości grane przez naturšczyków), są przedstawieni jako spełnieni obywatele kraju, w którym niczego nie brakuje. Przyzwyczajeni do dobrobytu, tracą jednak umiejętność odczuwania radości z tego właśnie powodu, że wszystko już posiadają. Szczególnie wymowna jest ostatnia scena, w której

6 Typowo szwedzkie nazwisko, jak w Polsce Kowalski.

nad miasto, przy dźwiękach muzyki gospel, nadlatują bombowce z II wojny światowej. Scenę tę możemy interpretować w ten sposób, że chociaż historia tak wiele Szwecji oszczędziła, Szwedzi nie potrafią z tego wyciągnąć wniosków i po prostu cieszyć się tym, co mają.

Andersson w swoich filmach rzadko sięga po zawodowych aktorów, preferując amatorów, których często znajduje gdzieś na ulicy, w pociągu, tramwaju czy kawiarni i zaprasza do udziału w swoich filmach. Lubi również długie, statyczne ujęcia, w których akcja dzieje się w czasie rzeczywistym. Taki sposób postępowania sprawia, że wykreowana rzeczywistość staje się bliższa tej prawdziwej, przez co krytyka społeczna zawarta w dziełach Anderssona może wybrzmieć w jeszcze bardziej doniosły sposób.

Od *Lilji 4-ever* do *Mamuta*

Innym szwedzkim reżyserem, o którym chcę wspomnieć, jest namaszczony na następcę przez samego Bergmana, Lukas Moodysson. W kontekście jego twórczości chciałbym zwrócić uwagę przede wszystkim na cztery wyreżyserowane przez niego filmy: *Lila 4-ever* [2002], *Dziura w sercu* [2004], *Container* [2006] i *Mamut* [2009].

Lilja 4-ever to film oparty na prawdziwej historii litewskiej dziewczynki, ofiary *traffickingu*. Film wzbudził bardzo żywe reakcje w Szwecji, do której trafia wiele ofiar tego zbrodniczego procederu. Został nawet pokazany w szwedzkim parlamencie, a także w wielu innych krajach, jako film edukacyjny (był dystrybuowany również przez oddziały UN w Mołdawii). Rozpętał debatę medialną, oglądała go także większość uczniów szkół podstawowych. Z myślą o nich opracowano towarzyszący filmowi materiał dydaktyczny, mogący posłużyć za punkt wyjścia do dyskusji w klasie [Pallas 2009].

W filmie tym Moodysson krytykuje ciche przyzwolenie szwedzkich obywateli na napływ młodych prostytuttek ze Wschodu oraz brak jakichkolwiek działań, które mogłyby temu zapobiec. Taką nieczułość szwedzkiego społeczeństwa widzimy szczególnie w scenie, gdy Lilja jest prowadzona pod rękę przez swego szwedzkiego oprawcę (notabene gra go Polak) w sklepie, w którym jest pełno ludzi. Nikt jednak nie reaguje na agresywne zachowanie mężczyzny, kasjerka z uśmiechem przyjmuje od niego pieniądze i pozwala mu odejść z przestraszoną, nastoletnią dziewczyną.

Jak zauważa Anita Piotrowska, „film ten jest dziełem niemal politycznym, oskarżającym szwedzkie społeczeństwo dobrobytu o eksploatację bie-

dy” [Piotrowska 2003: 21], a także, mimo wszystko, o panujące tam nadal nierówności społeczne. Należy zauważyć, że chociaż równouprawnienie w Szwecji zaszło znacznie dalej niż w pozostałej części świata, wciąż jest to kraj, w którym kobiety zarabiają mniej niż mężczyźni, niedostępne są im również, w takim samym stopniu jak mężczyznom, najlepiej płatne prace. Jednak najbardziej wstydlivym problemem, z którym boryka się Szwecja jest właśnie przemoc wobec kobiet, w tym przemoc seksualna. Około 25 tysięcy kobiet rocznie pada ofiarą przemocy, a średnio 16 kobiet co roku ginie z tego powodu [Korolczuk 2010: 207]. Ponadto, wiele kobiet wstydzi się mówić o doświadczanej przemocy, myśląc: „Skoro Szwecja jest jednym z najbardziej równościowych krajów na świecie, a mimo to stałam się ofiarą przemocy, to ze mną musi być coś nie tak” [Korolczuk 2010: 208].

Kobieta jest także jedną z głównych bohaterek filmu *Dziura w sercu*. To film na poły eksperymentalny, który można umiejscowić gdzieś pomiędzy kinem amatorskim, *reality show*, dokumentem a filmem fabularnym czy artystycznym. Bohaterami filmu są cztery osoby zamknięte w podmiejskim mieszkaniu Rickarda, który mieszka wraz z nastoletnim synem Erikiem i zajmuje się kręceniem amatorskich filmów pornograficznych.

„Trzęsąca się” kamera obserwuje, jak postaci gołą się w miejscach intymnych, jedzą, grają w gry, uprawiają seks, rozmawiają, wymiotują czy kłócą się, co jest od czasu do czasu przerywane wmontowanymi obrazami z operacji warg sromowych. Z tych męczących i trudnych do oglądania obrazów wyziera wizerunek społeczeństwa owładniętego kultem pięknego, młodego, wymodelowanego ciała. Wszystkie te nieprzyjemne w oglądaniu elementy służą wyeksponowaniu jednego z głównych tematów filmu – duchowej i egzystencjalnej pustki. Ludzie w tym filmie są zredukowani do swojej cielesności, która jest źródłem ograniczeń, a trzymając duszę na uwięzi, budzi jedynie cierpienie, bo człowiek już dawno przestał umieć rozmawiać z drugim człowiekiem, zostały tylko nieme ciała.

W kręgu sztuki wideo plasuje się również kolejna produkcja Moodyssona, nosząca tytuł *Container*⁷. Tym razem przez godzinę i dziesięć minut oglądamy ziarniste, czarno-białe, często niedoświetlone zdjęcia, które są

7 Film ten pokazywano między innymi w jednej ze sztokholmskich galerii, w sali, która specjalnie na tę okazję została wypełniona śmieciami z planu filmowego. Funkcjonuje on również jako swego rodzaju wideoinstalacja pod nazwą *Inside the Head of Lukas Moodysson: The Container Crypt*, która pokazywana jest między innymi w ICA (*Institute of Contemporary Art*) w Londynie oraz w Danii i Szwecji, co z pewnością poszerza możliwości odbioru i interpretacji tego dzieła.

czymś w rodzaju obrazowego zapisu strumienia świadomości głównego bohatera/bohaterki. Bardzo ważna jest w tym przypadku sama treść monologu. Początkowo może się wydawać, że jest to zlepek połączonych ze sobą w zupełnie bezsensowny sposób przypadkowych wydarzeń, dotyczących życia celebrytów, wybuchu elektrowni w Czarnobylu czy kryzysu w Sudanie. Moodysson przyrównuje jednak ten monolog do nadmiaru komunikatów, które codziennie wylewają się z mediów na każdego z nas. Zastanawia się nad tym, czy rzeczywiście wszyscy dokonujemy selekcji informacji, które są do nas kierowane i co się dzieje z ludźmi, którzy nie mają odpowiedniego mechanizmu obronnego i nie potrafią wybrać z zalewu komunikatów tego, co naprawdę jest dla nich ważne.

Lukas Moodysson, podobnie jak Lars von Trier, przeszedł religijną konwersję i często właśnie tym faktem tłumaczył to, że jego kolejne filmy stały się coraz mroczniejsze i trudniejsze w odbiorze. Oddziaływanie tego rodzaju filmów przyrównuje do zachowania Szwedów, jakie miało miejsce po zatonięciu promu „Estonia”, kiedy w katastrofie zginęło 800 osób. Nagle w coraz bardziej laicyzującej się Szwecji zapełniły się kościoły. Zostało to, według niego, spowodowane pewnego rodzaju skrajnym przeżyciem, jakiego doznali Szwedzi. Uważa on, że kiedy nasze życie znajduje się na krawędzi, tak jak w przypadku tej katastrofy, potrzebujemy wiary, by znów wrócić do normalności. Dlatego jako reżyser chce kręcić właśnie takie filmy, które są na krawędzi naszej emocjonalnej percepcji, byśmy jako widzowie odkryli siebie na nowo.

Jednak w przypadku swego następnego filmu zdecydował się na inną strategię. W ten sposób powstał *Mamut*, najdroższa produkcja w historii szwedzkiego kina, z udziałem hollywoodzkich gwiazd: Gaela Garcii Bernala i Michelle Williams. Mimo znaczących różnic związanych z kosztowną produkcją, pojawia się w nim podobna, a nawet jeszcze ostrzejsza krytyka społeczna. Tym razem Moodysson mierzy się z problematyką globalizacji i konsumpcjonizmu współczesnych społeczeństw.

Film zaczyna się od wspólnej zabawy w jednym z ogromnych nowojorskich apartamentów, w której uczestniczą Ellen, Leo i ich ośmioletnia córka Jackie. W trakcie zabawy w tle słyszymy jednak złowieszczą muzykę, która zwiastuje rychły koniec rodzinnego szczęścia. Leo jest twórcą kultowego portalu internetowego poświęconego grom, dzięki czemu wzbogacił się bardzo szybko. Ellen jest ciągle zapracowanym chirurgiem. W związku z tym ich dzieckiem zajmuje się filipińska opiekunka Gloria, która zostawiła w swoim kraju dwójkę tęskniących za nią synów. Rodzice

zupełnie nie mają czasu dla Jackie: ojciec wyjeżdża do Tajlandii, aby podpisać wielomilionowy kontrakt, a matka wracając z nocnych dyżurów, najczęściej mija się z córką w windzie, gdy ta idzie do szkoły.

Moodysson poddaje krytyce rozrzutność społeczeństwa kapitalistycznego, zbytnie poświęcanie się pracy i brak czasu na bycie z rodziną. Rodzina Ellen jest bardzo bogata, mieszka na najwyższym piętrze w rozległym, świetnie wyposażonym apartamencie, lodówka pęka w szwach od produktów, które się w niej znajdują⁸. Gdy Leo w Bangkoku chce kupić prezent żonie, nie musi się zastanawiać, który jedwab ma wybrać, stać go, więc bierze wszystkie, które mu się podobają. Moodysson pokazuje w tym przypadku, że jeżeli nasze społeczeństwa dalej będą konsumować dobra w tak zawrotnym tempie, to wyginieemy jak tytułowe mamuty, a ktoś kiedyś z naszych kości zrobi piękny, drogi długopis, taki jak ten, który Leo otrzymał od swego współpracownika⁹. Te drogie i wymyślne prezenty przewijają się przez całą fabułę filmu, jednak są niczym wobec braku drugiej osoby. Matka, która ma wyrzuty sumienia, że spędza mało czasu z własną córką, kupuje jej w nagrodę najdroższy teleskop. Jackie bawi się nim tylko przez chwilę, bo woli spędzić czas z opiekunką, która ma jej do zaproponowania coś, czego nie dają jej rodzice – czas. Z kolei Gloria, dręczona wyrzutami sumienia, że nie jest z własnymi dziećmi, kupuje im w Nowym Jorku piłkę do koszykówki, jak się zresztą okazuje wyprodukowaną na jej rodzinnych Filipinach. Ten gest tylko na moment ucisza jednak wyrzuty sumienia związane z opuszczeniem dzieci, zresztą nie z własnej woli, lecz w celu poprawienia sytuacji finansowej rodziny.

Moodysson bardzo wyraźnie, na zasadzie kontrastu, zderza ze sobą dwa światy: świat Jackie – Nowy Jork i biedne Filipiny, gdzie żyją dzieci Glorii. Jackie może zostać kim chce, jak mówi jej Ellen, bo należy do populacji 20% ludzi, którym się poszczęściło i żyją w bogatszej części świata. Filipiny to z kolei biedny, pełen niedokończonych budynków kraj, w którym brakuje niemal wszystkiego, ludzie tłoczą się na małej przestrzeni, by jakoś

8 Moodysson bardzo często podkreśla ten przesyt poprzez kontrastowe zestawienia dwóch światów: Ameryki i Filipin. Widzimy to w scenie, w której Gloria, w Ameryce, sprząta wieczorem naczynia, wkładając je do zmywarki w bogato urządzonej kuchni, a następnie, po montażowym cięciu, obserwujemy matkę Glorii na Filipinach, w ciasnej, ubogiej kuchni, gdy zmywa naczynia w zlewie. Reżyser często używa także pomostu dźwiękowego, łącząc ze sobą różne „światy”, w których przebywają bohaterowie filmu.

9 Ten sam długopis, wart 3000 dolarów, został później sprzedany w Tajlandii przez nieświadomą jego wartości dziewczynę za ok. 30 dolarów.

przeżyć z dnia na dzień, a dzieci z najbiedniejszych rodzin są zmuszane do ciężkiej pracy na śmietniskach. Szczęśliwi wydają się tam być tylko turyści z Zachodu, którzy zostawiają pieniądze w licznych, tandetnych barach, domach publicznych, bądź płacą dzieciom za usługi seksualne. I znów miejsce urodzenia determinuje losy dzieci, tak jak w filmie *Lilja 4-ever*, którego bohaterka urodziła się w tym samym dniu, co Britney Spears, ale w miejscu, w którym nie ma szans na prowadzenie normalnego życia, nie mówiąc już o realizowaniu swoich pasji.

Trafficking, seksualne wykorzystywanie nieletnich, nadmierna konsumpcja, skupianie się na sferze cielesnej, a nie duchowej, nadmiar medialnych komunikatów, pracoholizm, rozbite rodziny – to problemy, z jakimi zmagają się współczesny świat, a które wyciąga na powierzchnię, za pomocą swoich filmów Lukas Moodysson. Niektóre z nich, jak problem *traffickingu* w przypadku filmu *Lila 4-ever*, rzeczywiście wywołały debatę społeczną. Inne nie miały może takiego rezonansu, ale jedno jest pewne – trudno jest obok nich przejść obojętnie i nie zastanowić się choć przez moment nad tym, co próbuje nam powiedzieć o współczesności ten szwedzki następca Bergmana.

„Dlaczego zrobiono to mojej Pippi?”

W 2001 r. szwedzki artysta Palle Torsson stworzył film *Pippi Examples*, zmontowany z fragmentów kultowego serialu o Pippi nakręconego na przełomie lat sześćdziesiątych i siedemdziesiątych. W tym dwudziestopięciominutowym filmie postać Pippi ukazano w sposób pełen seksualnych podtekstów: „Zestawia się ze sobą sceny, w których widać odsłoniętą nogę nieletniej, z ujęciami pokazującymi jej zielone majtki” – pisał o montażu Jacek Borkowski [za: Murzynowska 2007: 53]. Film ten okazał się bardzo kontrowersyjny i wzbudził w mediach gorącą dyskusję, prowokując do zabrania głosu samą Astrid Lindgren, która na łamach prasy pytała: „Dlaczego zrobiono to mojej Pippi?”, a dojrzała już aktorka Inger Nilsson, która za młodu wcieliła się w postać głównej bohaterki, powiedziała, że film jest „brudny, odrażający i graniczy z pedofilią” [za: Murzynowska 2007: 53]. Po medialnej debacie Telewizja Szwedzka i Szwedzki Instytut Filmowy, podając sprawę do sądu, doprowadziły do tego, że film oceniono i w końcu uznano za nielegalny. Wkrótce podjęto także decyzję, aby zniszczyć wszystkie taśmy z kontrowersyjnym nagraniem.

Z jednej strony Torsson zaszokował publiczność, przedstawiając ikonę dzieciństwa w kontekście seksualnym, z drugiej – jego celem nie było tylko wywołanie skandalu, chciał zwrócić uwagę widzów na to, w jaki sposób „publiczne oko telewidza”, wpatrujące się w ekran telewizyjny, uległo od lat siedemdziesiątych „zseksualizowaniu”¹⁰. Oto pewne obrazy, pokazane trzydzieści lat temu były jeszcze czymś normalnym, podczas gdy dzisiaj trudno pozbawić je seksualnych konotacji¹¹. Dzieje się tak dlatego, że to, co można by uważać za seksualnie niewinne, zmienia się z czasem i zależy od punktu widzenia osoby patrzącej na obraz albo czytającej tekst. Niewinność dzieciństwa jest w wielkiej mierze zależna od sposobu, w jaki przygląda się jej oko dorosłego widza. Na potwierdzenie tej tezy wystarczy przypomnieć zachowania głównego bohatera *Lolity* Vladimira Nabokowa [2002], Humberta, dla którego każde niemal zachowanie dwunastoletniej dziewczynki posiadało kontekst erotyczny.

Reżyser, poprzez wyrwanie szwedzkiej ikony, jaką jest Pippi Langstrump, z „naturalnego” kontekstu i przeniesienie w inny, próbuje powiedzieć nam coś bardzo ważnego o naszych czasach, o mediach, z których czerpiemy wiedzę, o otaczającej nas rzeczywistości oraz o zmianie jakiej uległ nasz sposób postrzegania świata. Moim zdaniem to bardzo dużo jak na jeden, skromny, eksperymentalny film.

Buy Bye Beauty

Kolejnym przykładem, który chcę przywołać na poparcie postawionej przeze mnie tezy o zaangażowaniu społecznym szwedzkiego kina, jest film *Buy Bye Beauty* [2001] zrealizowany przez szwedzkiego reżysera i performerę Pålę Hollendra. Film opowiada o łotewskim przemyśle seksualnym i jest przepełniony wywiadami ze szwedzkimi biznesmenami i sexturystami, którzy jadą na Łotwę, by korzystać z usług tamtejszych prostytutek. I choć reżyser tłumaczył, że film jest o Szwedach i dla Szwedów, wywołał nim nie lada kontrowersje zarówno w Szwecji¹², jak i na Łotwie. A u pod-

10 <http://www.palletorsson.com/pippi.php> [27.11.2011].

11 Na potwierdzenie tej tezy wystarczy przytoczyć obrazy Alicji i innych dzieci opublikowane za życia Lewisa Carolla, które w czasach mu współczesnych nie wywoływały żadnych „podejrzeń”. Dzisiaj jednak są problematyczne i budzą wątpliwości.

12 Początkowo przyjęcie filmu w Szwecji było bardzo negatywne i przez pierwsze tygodnie, po wywiadzie udzielonym przez reżysera dla gazety „Dagens Nyheter”, pod jego adresem padały same inwektywy. Zarzuty dotyczyły oczywiście tego, że korzystał on z usług prostytutek za pieniądze

stawy tego zamieszania leżały, jak się zdaje, dwie przyczyny. Po pierwsze, reżyser jako narrator stwierdza, że odsetek łotewskich kobiet uprawiających nierząd wynosi aż 40%. Po drugie, on sam, za pieniądze otrzymane od Szwedzkiego Instytutu Filmowego korzystał z usług prostytutek, co zarejestrował i zamieścił w swoim filmie¹³.

Hollender opublikował na swojej stronie internetowej długi wywiad, w którym przedstawił inspiracje, jakie legły u podstaw powstania filmu¹⁴. Z wywiadu tego możemy się dowiedzieć, że na początku interesowało go przede wszystkim unaocznienie tego, że filmowiec zawsze wykorzystuje osoby, które znajdują się przed kamerą i które mają zachowywać się tak, jak chce reżyser. Początkowo pomysł filmu koncentrował się zatem nie tyle na łotewskich prostytutkach, ile na zależności między artystą a medium. Kolejnym argumentem Hollendra było to, że chciał on pokazać, jak bogaci wykorzystują biedniejszych (Łotwa była wtedy tuż przed wstąpieniem do UE i dostała spory zastrzyk finansowy z unijnych funduszy). Trzeci argument na rzecz obrony filmu był związany z jego wcześniejszym dziełem zatytułowanym *Pelle Polis* [2000], które opowiadało o homoseksualnym policjancie o pedofilskich skłonnościach, a ponieważ jego bohater został przyjęty bardzo negatywnie, reżyser postanowił nakręcić film o heteroseksualnych mężczyznach, by pokazać, że oni też są zdolni do wykroczeń seksualnych. Generalnie wywiad ten, chociaż jest anonsonowany jako przeprowadzony przez łotewską studentkę, przypomina raczej słynny wywiad Ernesta Riffe z Ingmarem Bergmanem, w którym to Bergman, podszywając się pod dziennikarza, rozmawiał sam ze sobą, tłumacząc zawilości swojej sztuki filmowej. W tym przypadku Hollender zdaje się tłumaczyć opinii publicznej z powstania swego filmu.

szwedzkiego podatnika. Film pojawił się również w szwedzkiej telewizji, na kanale TV3. Hollender nie chciał go pokazywać w innych stacjach, bo te proponowały, by pokazać tylko kilka ostatnich minut filmu zawierających sceny seksu. Po projekcji stosunek głosów negatywnych do pozytywnych wobec filmu Hollendra wynosił 90 do 10. Jednak kilka tygodni później zmienił się na 15 do 85 na rzecz pozytywnych komentarzy. Z czasem film wywołał w Szwecji bardzo ważną debatę na temat prostytucji, ale też Łotwy, o którym to kraju, jak się okazało, mieszkańcy Szwecji nie wiedzieli prawie nic, mimo bliskiego położenia geograficznego.

13 Przed rozpoczęciem zdjęć reżyser zapoznawał wszystkich uczestników filmu z głównymi założeniami projektu. Dawał im także do przeczytania dokument, w którym przedstawiał swoje zamiary jako filmowca wobec filmowanych osób. Znajdowały się tam również wyjaśnienia dotyczące przewidzianych scen seksu, między innymi czasu trwania i sposobu filmowania [Interview on... 2006].

14 <http://www.hollender.se> [15.12.2015].

To, co jest interesujące z punktu widzenia tego artykułu, to nie tylko krytyka społeczna zawarta w tym dziele, ale też sposób w jaki reżyser do niej doprowadza, a więc to jak postępuje, by wysłać do społeczeństwa swój komunikat. By znaleźć potwierdzenie dla stawianych przez siebie tez, uprawia seks z łotewskimi prostytutkami. By wywołać publiczną debatę, zachowuje się dokładnie w taki sam sposób, jaki krytykuje w swoim filmie. Film rzeczywiście wywołał debatę, z tym że większą na Łotwie niż w Szwecji. Prezydent Łotwy nazwała film polityczną propagandą, premier tego kraju żądał wytoczenia procesu autorom, a prokurator generalny Łotwy ogłosił zakaz wjazdu Hollendra na terytorium tego bałtyckiego państwa.

Odnosząc się do filmu Hollendra, należy zauważyć, że w Szwecji korzystanie z usług prostytutek jest od niedawna zabronione¹⁵. Warto się jednak zastanowić czy zakaz ten rzeczywiście rozwiązuje problem prostytucji, czy może raczej przyczynia się do zapewniania promów do Polski/Łotwy/Litwy/Estonii? Być może decyzja o zakazie prostytucji uciszyła niejedno szwedzkie sumienie, a może jedynie spowodowała przesunięcie akcentów – nie mogąc kupić fizycznej miłości w swoim kraju, Szwedzi jadą tam, gdzie mogą to zrobić. Myślę, że o takich właśnie problemach opowiada film Hollendra, który przyczynił się do dyskusji na temat problemu prostytucji, a przecież wszelkie, potencjalne zmiany zaczynają się właśnie od rozmowy. W tym przypadku pretekst do jej podjęcia stworzył właśnie film *Buy Bye Beauty*.

Lisbeth Salander na ratunek

Na koniec chciałbym powrócić do wątku, który zasygnalizowałem na wstępie, a mianowicie do faktu, że Szwecja, a szerzej cała Skandynawia, jest ojczyzną zaangażowanej społecznie powieści kryminalnej. Obecnie, głównie za sprawą trylogii *Millennium* Stiega Larssona, powieść kryminalna zyskuje nowy status. Jest nie tylko rozrywką, ale staje się też punktem, z którego autor często broni tych, którzy takiej obrony ze wszech miar potrzebują. Stieg Larsson na przykład bardzo często w swoich powieściach upominał się o prawa kobiet oraz tzw. niewidzialnych: imigrantów, sprzą-

15 Szwedzkie prawo od 1999 r. karze tych, którzy płacą za seks oraz tych, którzy organizują świadczenie takich usług – właściciele domów publicznych, agencji towarzyskich itp. Natomiast prostytutki nie podlegają karze, w świetle prawa są ofiarami.

taczek, prostytutek. Przemoc wobec takich osób jest wyjątkowo łatwa i okrutna, bo nikt nie zauważa ich zniknięcia, nikogo ich los nie obchodzi.

Za tego typu literaturą idzie kino, w którym wątki kryminalne również są jedynie pretekstem do opowiedzenia historii o cierpieniu, niesprawiedliwości i, niejednokrotnie, bodźcem do rozpoczęcia, dzięki rosnącej popularności gatunku, publicznej debaty i działań na rzecz społecznej zmiany.

Trylogia *Millenium* jest także wielkim hitem szwedzkiego przemysłu filmowego ostatnich lat. W kontekście podjętych w tym artykule rozważań, warto zwrócić uwagę na główną bohaterkę tej trylogii – postać Lisbeth Salander. Sam Stieg Larsson określił Salander jako Pippi Langstrump XXI w. [Kapela 2010: 241]. Obie filmowe bohaterki, za swoimi literackimi pierwowzorami, były przez swoje otoczenie społeczne skazane na stygmatyzację i wykluczenie¹⁶. Pomimo, że od powstania pierwszej książki o Pippi Langstrump i jej filmowej adaptacji, minęło już tyle lat, osoby nieprzystosowane społecznie, w jakiś sposób odbiegające od normy, które nie są zagrożeniem, ale walczą o swoje, są niezależne, nadal nie mogą żyć tak, jak chcą. Nie ma dla nich miejsca, zwłaszcza jeśli są kobietami. Przecież Lindgren, opisując idealny świat swoich dziecięcych bohaterów, w istocie ukrywała fakt, jak trudne było w tamtych czasach życie dzieci na prowincji.

Podobnie postępują dziś szwedzkie władze, zamiatając wiele niewygodnych faktów pod dywan. Na szczęście są jednak artyści, którzy mają odwagę, by tę ciemną stronę państwa opiekuńczego wyciągać na powierzchnię i mówić o tym w swojej sztuce. Z pewnością czasami przekraczają granice etyczne, jak zrobił to Pål Hollender, czy granice gustu, jak zrobił to Lukas Moodysson, ale moim zdaniem, to właśnie możliwość przekraczania owych granic doprowadziła do powstania takiej „hybrydy”, jaką jest postać Lisbeth Salander.

Trudno byłoby o taką postać w polskiej literaturze czy filmie. W naszym kręgu kulturowym taki typ bohaterki po prostu nie ma z czego powstać. W Szwecji natomiast, gdzie dopuszczalne są inne modele rodziny¹⁷ niż ko-

16 Tak jak nie mogła tam zostać młoda Lindgren, która z nieślubnym dzieckiem opuściła Smalandię, aby zamieszkać w Sztokholmie. Nie chcąc być skazaną na stygmatyzację i wykluczenie, w „idyllicznej” wiejskiej wspólnotie mieszkać nie mogła.

17 Współcześnie rodzina jako podstawowa komórka społeczna przybiera w Szwecji różne postaci: 20% to rodziny niepełne, w których opiekę nad dziećmi sprawuje samotna matka lub ojciec, 19% par mających dzieci żyje w wolnym związku, co siódme szwedzkie dziecko wychowuje się w tzw. rodzinie mieszannej, czyli takiej, w której rodzic sprawujący prawną opiekę nad dzieckiem jest związany z nowym partnerem. Pary żyjące ze sobą pod jednym dachem określa się mianem *sambos* (od słowa *samboende*, czyli *wspólne zamieszkiwanie*). Konkubinat stanowi coś

bieta, mężczyzna i dwójka dzieci, szybciej możemy znaleźć warunki do wykreowania takiej postaci, jak Lisbeth.

Myślę, że ten inny model społeczeństwa „produkuje” też inny typ artystów, którzy niczym papierek lakmusowy ukazują to, co dzieje się wokół nich, a ponieważ żyją we względnym dobrobycie (w czym pomaga im państwo), mogą brać w obronę tych, którzy są pokrzywdzeni, ale też z uwagą przyglądać się swemu państwu. To właśnie opisani przeze mnie autorzy pokazują, że pod powierzchnią skandynawskich, na pozór optymistycznych społeczeństw, snuje się jakiś niewytłumaczalny mrok, że tamtejsi biznesmeni, przemysłowcy, policjanci uwikłani są niekiedy w neonazistowskie ruchy, handel narkotykami czy żywym towarem. Poprzez naświetlanie pewnych problemów, chcą wywołać na ten temat dyskusję i zmieniać swój kraj, co niejednokrotnie im się udaje.

Kiedy analizujemy pod tym kątem fabuły literackie czy filmowe, pojawiają się oczywiście pytania: czy to Szwecja jest tak strasznym krajem, jak przedstawiają to wywodzący się stamtąd artyści, czy może tak jest wszędzie, ale tylko tam artyści mają odwagę, by o tym mówić w swoich dziełach? W mojej opinii, każda społeczność „chowa swego Fritzla w piwnicy”, ale tylko niektóre są na tyle dojrzałe, świadome i odważne, że potrafią wywoływać demony, które kryją się uśpione pod powłoką codzienności.

Bibliografia

- Błądowska M., Wiśniewska A. (2010), *Szwedzką publicystykę przenika chęć moralizowania*, (w:) *Szwecja. Przewodnik nieturystyczny*, Warszawa
- Hutchings J. (2007), *Szwecja*, Insight Guides, Discovery Channel
- Interview on Buy Bye Beauty* (2006), http://www.hollender.se/05_text/bbbtext.htm [15.12.2015]
- Korolczuk E. (2010), *Równość płci – ideologia, utopia czy rzeczywistość?*, (w:) *Szwecja. Przewodnik nieturystyczny*, Warszawa
- Krysztosiak M. (2000), *Przewodnik po literaturach skandynawskich*, Poznań
- Majmurek J. (2010), *Jajo węża w szafie. Bergman i Strindberg przeciw mieszczaństwu*, (w:) *Szwecja. Przewodnik nieturystyczny*, Warszawa
- Murzynowska D. (2007), *Pippi w polskim dyskursie kulturowym*, Stockholm

w rodzaju instytucji społecznej i jest tak bardzo rozpowszechniony, że w 1988 r. rząd Szwecji uchwalił ustawę o parach żyjących w wolnych związkach. Około 45% małżeństw kończy się rozwodem.

- Nabokow V. (2002), *Lolita*, tłum. Michał Kłobukowski, Warszawa
- Pallas H. (2009), *Nowe kino szwedzkie*, Kraków
- Penkala M. (2010), *Neutralność i prawa człowieka – filozofia szwedzkiej polityki międzynarodowej*, (w:) Szwecja. Przewodnik nieturystyczny, Warszawa
- Piotrowska A. (2003), *Buntownik z wyboru*, „Tygodnik Powszechny”, nr 51–52
- Piotrowska E. (2006), *Mysł filozoficzna Szwecji od mistycyzmu do radykalizmu*, Poznań
- Tercjak J. (2009), *(Nie)banalny prowokator – satyra, groteska i absurd w twórczości Roya Anderssona*, „Film na Świecie”, nr 406
- Żurawiecki B. (2009), *Ponowny potop szwedzki*, „Film”, nr 11

Filmografia

- Buy Bye Beauty*, reż. Pål Hollender (2001)
- Container*, reż. Lukas Moodysson (2006)
- Coś się stało*, reż. Roy Andersson (1993)
- Do ciebie człowieku*, reż. Roy Andersson (2007)
- Dziura w sercu*, reż. Lukas Moodysson (2004)
- Furman Śmierci*, reż. Victor Sjöström (1921)
- Ingeborga Holm*, reż. Victor Sjöström (1913)
- Lato z Moniką*, reż. Ingmar Bergman (1952)
- Lila 4-ever*, reż. Lukas Moodysson (2002)
- Mamut*, reż. Lukas Moodysson (2009)
- Millenium: Mężczyźni którzy nienawidzą kobiet*, reż. Niels Arden Oplev (2009)
- Pelle Polis*, reż. Pål Hollender (2000)
- Pieśni z II piętra*, reż. Roy Andersson (2000)
- Pippi Examples*, reż. Palle Torsson (2001)
- Sobota, 5 października*, reż. Roy Andersson (1969)
- Ziemia jest wspaniała*, reż. Roy Andersson (1991)

SUMMARY

**“Why was this done to my Pippi?”
– social involvement of Swedish films**

In the article I examine the modes of social involvement that are present in contemporary Swedish cinematography. In my opinion, many of the directors from this Scandinavian country are trying to include in their works the elements of social criticism. They also intend to inform, or to change the attitudes of their viewers. Problems that appear in these films are related, *inter alia*, to the questions of equality, globalization, multiculturalism, migration, emancipation of women, trafficking, and consumerism.

Keywords:

equality, migrants, social involvement, Sweden, Swedish film, women

ELIZA URWANOWICZ-ROJECKA

DOKTORANTKA

WYDZIAŁ NAUK SPOŁECZNYCH

KATOLICKI UNIWERSYTET LUBELSKI JANA PAWŁA II

E-MAIL: EURWANOWICZ@GMAIL.COM

OD SZTUKI *SITE-SPECIFIC* PO SZTUKĘ PARTYCYPACYJNĄ. SZTUKA ZAANGAŻOWANA – WYBRANE WSPÓŁCZESNE TEORIE I PRAKTYKI ARTYSTYCZNE

Uwagi wstępne

Sztuka *site-specific* przeszła długą drogę: począwszy od sztuki ściśle i bezpośrednio związanej z miejscem, poprzez sztukę, która w krytyczny sposób się do niego odnosiła, a następnie sztukę, która poddawała je procesom estetyzacji i taką, która w bardzo abstrakcyjny sposób je rozumiała. Pisząc o ostatniej z nich, nawiązuję do początków koncepcji sztuki publicznej i węższego jej pojęcia – *community art*, a także nomadycznego charakteru wybranych, współczesnych działań artystycznych, operujących kategoriami ulotności, nietrwałości czy tymczasowości. Poza pytaniami zadawanymi przez teoretyków oraz sporami przez nich toczonymi – wiele wnoszącymi do współczesnego dyskursu nad sztuką, przemiany sztuki *site-specific* i jej dążenie w kierunku kontekstu społecznego pomagają w (re)definiowaniu kategorii przestrzeni publicznej, społeczności oraz – partycypacji, która jest dziś wspólnym mianownikiem wielu działań artystycznych na całym świecie. Jako cecha współczesnej sztuki, przyjmuje ona charakter globalny, niezależnie od różnic kulturowych, odmiennego kontekstu politycznego czy kwestii instytucjonalnych i/lub związanych z możliwymi sposobami finansowania tego typu sztuki na świecie.

W tekście koncentruję się głównie na analizie przemian praktyki artystycznej typu *site-specific*, prowadzących do fenomenu sztuki partycypacyjnej (*participation art*). Za kluczowych teoretyków tej drugiej uznaje się

między innymi Granta Kestera, zajmującego się etycznymi aspektami sztuki partycypacyjnej oraz Claire Bishop, która bada w tym kontekście napięcia między dyskursem społecznym i artystycznym. Ważną postacią dla analizy opisywanych tendencji w sztuce jest też Miwon Kwon, która zajmując się przemianami praktyk artystycznych z kręgu *site-specific*, będąc między innymi autorką całościowej analizy zjawiska sztuki publicznej i *community art*, od lat współtworzy ożywioną debatę dotyczącą zmieniającego się obrazu artysty i odbiorcy, statusu ontycznego dzieła, możliwych sytuacji odbioru, typów finansowania i sposobu cyrkulacji sztuki oraz jej społecznego zaangażowania.

Analiza fenomenu sztuki partycypacyjnej rodzi następujące pytania: Jakie są przyczyny popularności sztuki partycypacyjnej? Na czym polega jej społeczny wymiar? Czy różne formy zaangażowania społecznego sztuki nie prowadzą do zaniedbań w wymiarze artystyczno-estetycznym? Tekst – poprzez analizę wybranych współczesnych teorii i praktyk artystycznych mieszczących się w kręgu zainteresowań sztuką partycypacyjną oraz poszukiwanie jej proveniencji – będzie próbą odpowiedzi na te pytania.

Przemiany w ramach praktyki artystycznej typu *site-specific*

Spójną charakterystykę podstaw teoretycznych sztuki *site-specific*, przykłady tej praktyki artystycznej oraz zachodzące w jej obrębie przemiany przedstawia Miwon Kwon [2004] w książce *One place after another. Site-specific art and locational identity*. Wspólnym mianownikiem działań artystycznych z tego kręgu jest przenoszenie sztuki poza obręb systemu galeryjno-muzealnego. Jednak na przestrzeni ostatnich trzydziestu lat definicja kategorii „miejsca” (*site*) zmieniała się. Początkowo rozumiane jako „fizyczne ulokowanie”, współcześnie ma charakter dyskursywny, płynny, wirtualny [Kwon 2004: 29–30].

Badaczka wyróżnia trzy paradygmaty, w ramach których mieszczą się działania artystyczne reprezentujące typ sztuki *site-specific*: fenomenologiczny (eksperymentalny), społeczny/instytucjonalny oraz dyskursywny. Celem jej nie jest jednak, jak sama przyznaje, badanie tego typu sztuki jako kolejnego gatunku artystycznego. Przedstawia ona przemiany w ramach sztuki *site-specific* w powiązaniu z kwestiami roli sztuki w przestrzeni publicznej, traktując je jako „mediację kulturową szerszych społecznych, eko-

nomicznych oraz politycznych procesów, które organizują życie miejskie oraz przestrzeń miejską” [Kwon 2004: 3]¹.

Pierwsze działania typu *site-specific*, mieszczące się głównie w ramach paradygmatu fenomenologicznego, datuje się na koniec lat sześćdziesiątych i początek siedemdziesiątych XX w. W swej treści i formie odnosiły się one do charakteru miejsca rozumianego bardzo dosłownie – fizycznie. Fizyczna lokalizacja stała się wtedy integralną częścią produkcji, prezentacji oraz odbioru dzieła sztuki [Kwon 2004: 1]. Praktyki artystyczne były bezpośrednio związane z topografią, wielkością, sposobem oświetlenia lub atmosferą miejsca. Istotnym dopełnieniem dzieła *site-specific* w ramach paradygmatu fenomenologicznego (eksperymentalnego) miała być materialna obecność odbiorcy. Wskazuje to na wagę przypisywaną bezpośredniemu, żywemu odbiorowi sztuki. Działania mieszczące się w ramach tego paradygmatu miały na celu przekroczenie ograniczeń tradycyjnych mediów sztuki (malarstwa czy rzeźby) oraz ich instytucjonalnego uprawomocnienia. Sztuka taka od samego początku przyjmowała antyidealistyczny oraz antykomercyjny charakter.

Kwon wskazuje na wielość alternatywnych nazw działań *site-specific*. Terminy te odzwierciedlają kolejne przemiany w ramach paradygmatu fenomenologicznego. Określenia *site-oriented*, *site-referenced*, *site conscious*, *site responsive* czy *site-related* z jednej strony kierują uwagę na potrzebę nawiązania do antyidealistycznych i antykomercyjnych tradycji tego rodzaju sztuki, z drugiej zaś, nowa terminologia wskazuje na próby transgresji dotychczasowych działań typu *site-specific*, które w pewnym momencie osiągnęły, za sprawą niszczących oddziaływań rynkowo-instytucjonalnych, moment „estetycznego i politycznego wyczerpania” [Kwon 2004: 1]. Niemożność oddzielenia pracy artystycznej od jej lokalizacji, rozumianej w sposób przestrzenny i materialny, a także jej nadrzędna wobec sztuki rola zostają przełamane przez przeformułowanie znaczenia miejsca, określanego, między innymi za sprawą artystki Mierle Laderman Ukeles, jako „rama kulturowa, zdefiniowana przez instytucje sztuki” [Kwon 2004: 13]. W ramach paradygmatu społecznego/instytucjonalnego, artyści inspirowani tendencjami związanymi z krytyką instytucjonalną w swej działalności w polemiczny sposób badają powiązania między poszczególnymi aktorami świata sztuki – galeriami, muzeami, rynkiem sztuki oraz krytyką artystyczną. Po raz pierwszy zwracają również uwagę na często niematerialny charakter „miejsca”, konstytuowanego przez procesy społeczne, eko-

1 Ten i kolejne cytaty z literatury anglojęzycznej – w tłumaczeniu autorki.

nomiczne czy polityczne. Wraz z wyłonieniem się nowego paradygmatu zaczęło być ono postrzegane jako konstrukt społeczno-polityczny. Przykład może stanowić seria performansów Mierle Laderman Ukeles z serii „*Maintenance art*”. W jednym z nich, w 1973 r. w Muzeum Wadsworth Atheneum w Hartford w stanie Connecticut, artystka przez cztery godziny na kolanach zmywała schody wejściowe do budynku, a następnie przez kolejne cztery godziny szorowała podłogi w części ekspozycyjnej. W ten sposób, jak twierdzi Kwon, do pozornie „neutralnej” przestrzeni muzeum przeniosła czynności zwykle kojarzone z domowymi obowiązkami kobiet. Tym samym zwróciła uwagę na hierarchiczność wszelkich „systemów relacji pracy” oraz na skomplikowane podziały w obrębie koncepcji tego, co „publiczne” i „prywatne”, a także związane z tym uwarunkowania społeczne i kulturowe odnoszące się do płci [Kwon 2004: 19].

Istotnym zwrotem w ramach praktyk artystycznych z kręgu *site-specific* był moment, w którym zorientowanie działań artystycznych na umiejscowienie geograficzne przerodziło się w praktyki artystyczne wykorzystujące jako swój punkt odniesienia „przestrzeń publiczną”. Mamy tu do czynienia z pierwszymi działaniami w ramach kategorii sztuki publicznej oraz wyłonieniem się nowych paradygmatów: „sztuki w przestrzeni publicznej” i „sztuki jako przestrzeni publicznej” [Kwon 2004: 5, 60] oraz „nowej sztuki publicznej” (*new genre public art*), [Lacy 1995]. Działania z tego kręgu wspierane były instytucjonalnie między innymi za sprawą programów typu Art in Public Places (National Endowment for the Arts), Art in Architecture (General Services Administration) czy Percent for Art [Kwon 2004: 64].

Pierwszy z tych nowych paradygmatów („sztuki w przestrzeni publicznej”), dominujący od połowy lat sześćdziesiątych do połowy lat siedemdziesiątych, wskazuje na próby integrowania sztuki ze środowiskiem miejskim. Za cel postawiono sobie udostępnienie dzieł sztuki współczesnej szerokiemu odbiorcy. W ramach tego nurtu uznani artyści, tacy jak Isamu Noguchi, Henry Moore czy Alexander Calder, umieszczali obiekty artystyczne w przestrzeniach publicznych rozumianych w sposób bardzo dosłowny – były nimi parki, wejścia do galerii handlowych, kampusy uniwersyteckie.

Wraz z ujęciem „sztuki jako przestrzeni publicznej” pojawia się kwestia jej „użyteczności” [Kwon 2004: 5]. Artyści wizualni i architekci – często w ścisłej współpracy ze sobą – w sposób zinstytucjonalizowany, nierzadko również zinstrumentalizowany, zaczynają projektować przestrzenie publiczne [Kwon 2004]. Przykładem tego typu działań jest realizacja holu budynku Wiesner Arts and Media Massachusetts Institute of Technology, która powstała we

współpracy architektów i artystów – I.M. Pei & Partners oraz Scotta Burtona, Kennetha Nolanda i Richarda Fleischnera [Kwon 2004: 70].

Za sprawą paradygmatów „sztuki w przestrzeni publicznej” i „sztuki jako przestrzeni publicznej” sztuka ponownie wyszła poza instytucje typu muzea czy galerie. Jej cele były jasno i wyraźnie określone: „miała humanizować miejskie środowisko, symbolicznie ożywiać i wizualnie kształtować przestrzeń urbanistyczną” [Dziamski 2005: 47]. Wydaje się jednak, że artyści tworzący w tych nurtach bardzo często zapominali, jak ważne – po przeniesieniu się z galerii czy muzeum do przestrzeni publicznej – stało się docenianie oczekiwań odbiorcy i potencjału interakcyjnego przestrzeni otwartej, która teraz stała się kontekstem ich dzieł. Antidotum dla tego problemu miał stanowić kolejny zwrot. Ten nastąpił głównie za sprawą paradygmatu „nowej sztuki publicznej”, *new genre public art* [Lacy 1995], w ramach którego mieszczą się między innymi działania z kategorii *community specificity* [Kwon 2004: 19].

Praktycy „nowej sztuki publicznej” starali się nie popełniać już błędów zaniedbania odbiorców dzieła czy przestrzeni jego prezentacji, charakterystycznych dla wcześniejszej sztuki w przestrzeniach publicznych. Starano się wchodzić w „dialog” zarówno z podmiotem odbioru, jak i z przestrzenią ekspozycji. Przykładem działalności artystycznej mieszczącej się w ramach paradygmatu „nowej sztuki publicznej” jest projekt „South Bronx Sculpture Park” Johna Ahearna. Miał on polegać na stałej ekspozycji w przestrzeni publicznej dzielnicy rzeźb przedstawiających jej mieszkańców. Co ciekawe, artysta sam mieszkał wówczas (początek lat dziewięćdziesiątych) na południowym Bronxie. Realizacja i sposób przedstawienia zostały uznane przez mieszkańców za niedopuszczalne, podtrzymujące stereotypowy sposób, w jaki byli postrzegani, godzące w ich dumę i interesy. Projekt wywołał falę protestów, wobec czego artysta sam zdecydował się na demontaż rzeźb. Ta historia obrazuje płynność granic między „integracją” a „interwencją” [Kwon 2004: 56–99] w ramach sztuki publicznej, podobnie jak przykład innej realizacji – *Tilted Arc* Richarda Serry. Także ten obiekt został zdemontowany na skutek publicznych protestów.

Realizacja artystyczna Ahearna ukazuje jednocześnie ewolucję sposobów definiowania „miejsca”, zmierzającą ku coraz bardziej abstrakcyjnym kategoriom, związanym z pojęciami socjologicznymi – wspólnoty bądź społeczności (*community*). Jak pisze Kwon [2004: 101–137], przemiany w obrębie sztuki *site-specific* sprawiają, że w pewnym momencie, zamiast koncentrować się na kategorii „miejsca”, zwraca się ona w stronę tych, którzy je „za-

mieszkują”. Odbywa się to poprzez uwzględnienie problemów społecznych, takich jak: rasizm, homofobia, przemoc, seksizm, bezdomność czy AIDS.

W tym kontekście warto przywołać inicjatywę *Culture in Action*, która miała na celu nawiązanie interakcji między artystami a wybranymi lokalnymi społecznościami. Program, kuratorowany przez Mary Jane Jacob, rozpoczął się w 1993 r. w Chicago, dzięki finansowemu wsparciu organizacji *non-profit Sculpture Chicago* [Kwon 2004: 100-102]. W ramach *Culture in Action*, zostało zrealizowanych osiem projektów artystycznych:

1. instalacja autorstwa Suzanne Lacy, składająca się z obiektów (głazów), rozmieszczonych w przestrzeni publicznej Chicago, upamiętniających działalność dziewięćdziesięciu kobiet związanych z miastem oraz organizacja kobiecego spotkania – obiadu;
2. organizacja sąsiedzkiej wieloetnicznej parady (Daniel J. Martinez, VinZula Kara i West Side Three-Point Marchers – Los Desfiladores Tres Puntos del West Side);
3. założenie sklepu z cukierkami, zaprojektowanego i prowadzącego produkcję dzięki stworzonej w tym celu lokalnej spółdzielni, we współpracy z miejscową piekarnią, artystą oraz związkiem zawodowym (Simon Grennan, Christopher Sperandio Bakery, Confectionery and Tobacco Workers' International Union of America);
4. miejska ekologiczna uprawa (założona przez dwunastu uczniów szkół ponadpodstawowych, we współpracy z artystą Markiem Dionem i Chicago Urban Ecology Action Group);
5. ogród wytwarzający jedzenie na potrzeby osób chorych na AIDS (kolektyw artystyczny –Haha: Richard House, Wendy Jakob, Laurie Palmer, John Ploof oraz Flood – organizacja zrzeszająca ochotników, zajmujących się pomocą zdrowotną);
6. uliczna wideo instalacja oraz partia osiedlowa, która powstała we współpracy młodzieży jednego z osiedli oraz Iñigo Manglano-Ovalle, Westtown Vecinos Video Channel i Street-Level Video;
7. produkcja i ekspozycja w przestrzeni miejskiej malowanych tablic przedstawiających życie rezydentów mieszkań komunalnych (Kate Ericson i Mel Ziegler, we współpracy z lokalnymi mieszkańcami);
8. projekt badania telefonicznego (Robert Pickers).

Większość z tych działań spotkała się jednak z krytyką Miwon Kwon [2004: 100-137]. Z jednej strony, zarzuca im ona brak użyteczności spo-

lecznej w postaci długotrwałych efektów i umiejętnego współtworzenia wspólnoty, z drugiej zaś – zwraca uwagę na estetyczno-artystyczne zawilóści tego typu inicjatyw [por. Finkelpearl 2014]. Od tego momentu podobne wątpliwości dotyczące rozdarcia między autonomią sztuki a jej potencjalną użytecznością nieustannie towarzyszą sztuce zaangażowanej społecznie, w tym także sztuce partycypacyjnej.

Paradygmaty sztuki partycypacyjnej

Wychodzenie poza przestrzenie galeryjne, jak również poza materialność obiektów, widoczne w przemianach działań z kręgu *site-specific*, dążenie w kierunku uwzględnienia kontekstu społecznego oraz wzrastająca rola i ranga odbiorcy – doprowadziły do wyłonienia się sztuki partycypacyjnej. Tom Finkelpearl [2014], analizując ten fenomen, proponuje jego podział na trzy paradygmaty – sztukę relacyjną, aktywistyczną i antagonistyczną.

Pierwszy z nich, nawiązujący do „estetyki relacyjnej” Nicolasa Bourriaud, odnosi się do działań kreujących takie sytuacje, w których zachodzące relacje międzyludzkie przyjmują charakter „pozytywnej interakcji społecznej”. Za przykład może posłużyć działanie *Untitled (Free)* Rirkrita Tiravaniji, który na początku lat dziewięćdziesiątych zainicjował serię performansów aranżowanych w przestrzeniach galeryjnych Europy, USA i Azji. Ich motywem przewodnim było wspólne jedzenie. Uczestnik performansu stawał się w nim aktywnym współtwórcą – rozmawiając, gotując, jedząc z artystą. W roku 1996 performans został pokazany w ramach wystawy *Traffic* kuratorowanej właśnie przez Nicolasa Bourriaud.

Kategoria aktywistyczna dotyczy sztuki zaangażowanej społecznie, nastawionej na zmianę społeczną, która, jak twierdzi Finkelpearl [2014], przyjmuje często charakter interwencyjny i instrumentalny. W tym miejscu warto przywołać przykład projektu „Row Houses”, zainicjowanego w Houston w 1994 r. przez grupę afroamerykańskich artystów. Inicjatywa polegała na wyremontowaniu i udostępnieniu społeczności ośmiu domów. Przez kolejne lata odbywały się w nich różnego typu działania lokujące się na pograniczu sztuki i aktywizmu społecznego. Były to między innymi: rezydentury artystyczne, program wsparcia dla samotnych matek, działania edukacyjne skierowane do dzieci, eksperymentalne projekty architektoniczne (realizowane we współpracy z Rice University).

Sztuka partycypacyjna o charakterze antagonistycznym jest z kolei powiązana z ujawnianiem politycznych zależności. Poprzez działania konfliktowe, eksperymenty, angażuje publiczność, która nie ma możliwości negocjowania warunków swego uczestnictwa. Przykładem może być *Tatlin's Whisper #5* – projekt zrealizowany w 2008 r. w londyńskim Tate Modern przez artystkę Tanię Bruguera [Finkelpearl 2014].

Wyróżnione przez Finkelpearla paradygmaty sztuki partycypacyjnej tworzą tło dla innych koncepcji podejmujących kwestie etycznych, społecznych i artystyczno-społecznych wymiarów tego rodzaju praktyk.

Estetyka dialogiczna, sztuka kolaboratywna i etyczny wymiar sztuki partycypacyjnej

Grant Kester, amerykański teoretyk i historyk sztuki, uważa, że kolaboratywne bądź wspólnotowe (*collective*) sposoby produkcji artystycznej przyjmują obecnie charakter globalny [Kester 2011: 1]. Mogą mieć wymiar instytucjonalny, o czym świadczą rosnąca popularność tego typu działań w ramach biennale, zainteresowanie nimi wśród cenionych teoretyków i krytyków sztuki czy wartość dokumentacji z działań najbardziej liczących się artystów na rynku sztuki (np. dokumentacja zdjęciowa projektów artystycznych Richarda Serry). Kestera szczególnie interesuje jednak poza-instytucjonalny wymiar działalności artystycznej. Na potrzeby badania i analizy wspólnotowych sposobów produkcji artystycznej wprowadza on pojęcia „estetyki dialogicznej” [Kester 2005] i „sztuki kolaboratywnej” [Kester 2011]. Zainspirowany Michaiłem Bachtinem, który twierdził, że dzieło sztuki jest rozmową, miejscem styku różnorodnych znaczeń, poglądów, interpretacji – dialogiczną praktykę artystyczną definiuje jako „projekty artystyczne organizowane wokół potocznej wymiany i interakcji” [Kester 2005: 2; Kester 2011: 8]. W estetyce tego typu dużą rolę przypisuje empatii w relacjach artysta – odbiorcy (uczestnicy), a także pomiędzy samymi uczestnikami procesu artystycznego [Kester 2005: 6]. Sztuka kolaboratywna kładzie nacisk na kolektywność, współpracę, a także partycypację i proces. Kategorie te mogą stanowić temat pracy bądź efekt danej praktyki artystycznej [Kester 2013: 17]. Tego typu działania artystyczne, traktowane w sposób całościowy, wpisują się, według autora, z jednej strony w obecną rzeczywistość polityczną, z drugiej zaś – częściowo przełamując charakterystyczne dla niej kategorie estetyczne – w historię sztuki nowoczesnej.

Sztuka oparta na współpracy czy zaangażowana społecznie nie jest w historii sztuki niczym nowym. Kester [za: Skórzyńska, Juskowiak 2013: 16–17] twierdzi, że za ponowne zainteresowanie tego typu praktykami artystycznymi odpowiedzialne są:

szersze przeobrażenia z dwóch ostatnich dekad, które wpłynęły na sposób rozumienia zmiany politycznej. Towarzyszyły one narastającej dominacji neoliberalnej polityki ekonomicznej w Europie i obu Amerykach, która doprowadziła do dramatycznej erozji różnych form „publicznego” wkładu w edukację, służbę zdrowia itd. Będące jej rezultatem napięcia klasowe oraz cięcia budżetowe doprowadziły do wyłonienia się nowych form protestu i oporu. [...] Artyści zdali sobie sprawę ze specyficznych politycznych i ekonomicznych efektów współczesnego neoliberalizmu. W trakcie tego procesu próbują na nowo przemyśleć, co oznacza „bycie razem” na najbardziej podstawowym poziomie.

Rozwojowi sztuki kolaboratywnej sprzyja też dostępność nowych mediów, jako narzędzi wspierających praktykę twórczą.

Sztuka nowoczesna atakowała społeczeństwo i normy społeczne oraz funkcjonowała jako krytyczny komentarz rzeczywistości i forma jej rekompensaty – „kulturowa odpowiedź na destruktywne i dehumanizujące siły modernizmu” [Kester 2011: 21–22]. Sztuka kolaboratywna po części kontynuuje te tradycje [Kester 2011: 11]. Przewartościowaniu ulegają jednak sposoby podejmowania praktyk artystycznych oraz podejście do problemu autorstwa i odbioru. W sztuce nowoczesnej nieodłączną częścią odbioru był szok, zakłócenie pewnych form porządku oraz towarzysząca temu wiara w wyzwalającą siłę doświadczenia estetycznego. Przyjmowano założenie o naiwności percepcyjno-poznawczej odbiorcy oraz sprawstwie, będącym domeną wyłącznie artysty-autora [Kester 2011: 8; Skórzyńska, Juskowiak 2013: 20]. Zmiany zachodzące współcześnie, a nazywane przez Kestera zmianami paradygmatu produkcji kulturowej, dotyczą statusu ontycznego dzieła sztuki, podejścia do kwestii autorstwa, postrzegania artysty oraz doświadczenia estetycznego i wizji odbiorcy.

W ramach estetyki dialogicznej dzieło sztuki przestaje przybierać postać w pełni uformowanego obiektu, wcześniej wykonanego i pokazywanego w gotowej formie odbiorcy. Teoretyk nazywa to zjawisko „odejściem od tekstualnej formy produkcji” [Kester 2011: 10]. Produkt artystyczny coraz częściej zamiast postaci materialnej przybiera formę praktyki artystycznej opartej na interakcji społecznej, zachodzącej między artystą i odbiorcami bądź między uczestnikami – biorącymi ak-

tywny udział w tej praktyce. Autor przestaje się wypowiadać w imieniu publiczności, znaczenia zaś są wypracowywane wspólnie z aktywnymi odbiorcami/uczestnikami. Artysta jest otwarty, słuchający, nastawiony na intersubiektywność [Kester 2011: 1–24; Kester 2005: 5]. Proces artystyczny traci zaś swą autonomię na rzecz otwierania się, przenikania z innymi sferami produkcji kulturowej, takimi jak: urbanistyka, design, edukacja czy aktywizm polityczny. Następuje nowy rodzaj połączenia autorstwa z odbiorem, w którym gotowy wytwór zostaje zastąpiony doświadczeniem o charakterze „uczestniczącym” i „procesualnym” [Kester 2011: 8]. Zmieniający się charakter podstawowych kategorii estetycznych związanych z tworzeniem i odbiorem dzieła sztuki, jak również jej otwarcie na inne formy kulturowej produkcji rodzą z kolei zapotrzebowanie na nowe metody badań w teorii, historii oraz krytyce sztuki.

Przykładami inicjatyw artystycznych o potencjale wspólnotowym, choć mieszczącymi się w dwóch różnych porządkach estetycznych, mogą być projekty *House* Rachel Whiteread (październik 1993 – styczeń 1994) oraz *West Meets East* Loraine Leeson (1992). Oba zostały przeprowadzone na rzecz lokalnych społeczności dzielnicy East End w Londynie. Pierwszy z nich przyniósł artystce rozgłos – otrzymała świetne recenzje krytyków sztuki oraz prestiżową Nagrodę Turnera. Drugi projekt nie odbił się w świecie sztuki szerokim echem. To on jest jednak lepiej oceniany przez Kestera, przyjmującego kryteria estetyki dialogicznej [Kester 2004: 17–25]

Sztuka partycypacyjna – wymiar estetyczny

Początkowo, opisując działania artystyczne spod znaku partycypacji, brytyjska teoretyk Claire Bishop [2006b] określała je mianem „zwrotu społecznego” (*social turn*). Wraz z ewolucją badań nad tym fenomenem stwierdziła, że w rzeczywistości mamy współcześnie do czynienia z „powrotem społecznym” (*return to the social*) [Bishop 2012: 3]. Oznacza to, że sztuka partycypacyjna nie jest nową tendencją. Bishop twierdzi, że w Europie Zachodniej jej początków należałoby szukać w drugiej dekadzie XX w., między innymi w działalności dadaistów. Kolejną falę działalności artystycznej mieszczącej się w tej kategorii przyniosły lata sześćdziesiąte. Rok 1989 i transformacje związane z upadkiem komunizmu w Europie Środkowo-Wschodniej spowodowały powrót znaczenia tego typu praktyk artystycznych. Czasy awangardy, neoawangardy oraz transformacje końca lat osiemdziesiątych to momenty ważnych przemian społecznych i przewrotów politycznych.

W każdym z nich sztuka partycypacyjna przyjmowała odmienny charakter, na nowo poszukując potencjału zaangażowania społecznego.

Obecnie sztuka partycypacyjna bardzo często podejmuje wątki krytyki systemu neoliberalnego i powiązanych z nim dyktatów indywidualizmu oraz utowarowienia. Badaczka twierdzi jednak, że praktyki te nie są pozbawione pewnych sprzeczności, a współgrając z ideowymi nośnikami neoliberalizmu, podtrzymują jego imperatywy, między innymi wykorzystując koncepcje sieciowości, mobilności czy projektowości.

Od lat sześćdziesiątych głównymi motywami przyświecającymi praktykom partycypacyjnym w sztuce były aktywizacja, autorstwo i wspólnota [Bishop 2006a: 12]. Aktywizacja jest tu rozumiana jako odkrywanie sprawczości, budowanie poczucia możliwości wpływania na otaczającą rzeczywistość społeczną bądź polityczną. Autorstwo w sztuce partycypacyjnej jest nastawione na demokratyczność i egalitaryzm – a więc bardzo często jest współdzielone. Artysta rezygnuje z bycia indywidualnym twórcą na rzecz „współtwórcy – producenta sytuacji”, publiczność przyjmuje zaś postać odbiorcy funkcjonującego jako „współproducent” bądź „uczestnik” „projektu” artystycznego [Bishop 2012: 2]. Dzieło sztuki przestaje być skończonym „produktem”, staje się długotrwałym projektem o często nieokreślonym początku oraz końcu. Niehierarchiczny proces artystyczny tworzy nieprzewidywalność i ryzyko jako nowe wartości estetyczne. Trzecią ważką kwestią przyświecającą działaniom artystycznym z kręgu partycypacji jest odnowa więzi społecznych.

Te kluczowe dla sztuki partycypacyjnej pojęcia (aktywizacji, autorstwa, wspólnoty) łączą się bezpośrednio z kwestią włączania „publiczności” (*spectatorship*) oraz powiązanych z tym problemów wspólnotowości i zaangażowania społecznego [Bishop 2013: 27; Bishop 2012]. Badaczka wskazuje na transformacje charakteru publiczności dokonujące się w odniesieniu do rzeczywistości historyczno-politycznej: począwszy od tłumu (początek XX w.), poprzez masy (lata dwudzieste XX w.), wykluczonych (koniec lat sześćdziesiątych oraz lata siedemdziesiąte XX w.), wspólnotę (lata dziewięćdziesiąte XX w.), kończąc zaś na „ochotnikach” (współczesność) [Bishop 2013: 29]. Ostatnia kategoria uwzględnia między innymi odbiorców będących współtwórcami dzieła. Może się to odbywać na różnych poziomach, łącznie z udziałem w projekcie artystycznym, za który uczestnicy otrzymują wynagrodzenie. Autorka *Artificial hells. Participatory art and the politics of spectatorship* nazywa tego typu działania „performansem delegowanym” [Bishop 2012: 4, 219–240; Bishop 2015: 88]. Badaczka zauważa,

że przemiany tożsamości publiczności mogą być interpretowane w dwojaki, skrajnie odmienny sposób. Z jednej strony jako wyraz „wzrastającej aktywności i sprawczości publiczności”, z drugiej zaś jako przejaw „dobrowolnego podporządkowania woli artysty oraz utowarowienia ludzkich ciał w ramach gospodarki usługowej (jako że dobrowolna partycypacja to często nieodpłacona praca)” [Bishop 2013: 29]. Przyznaje, że sztuka bardzo często posiada krytyczną siłę przeformułowywania ogólnie panujących wartości czy uświadamiania dominujących dyskursów. To jednak współcześnie, jej zdaniem, nie wystarcza. Bishop [2006: 34] apeluje o formułę sztuki „zaktywizowanego myślenia”, która traktuje odbiorcę jako sprawczy, niezależnie myślący podmiot. W związku z przesunięciem w procesie artystycznym akcentu na rolę widza/odbiorcy istotnym jest, by zwracać uwagę na to, w jaki sposób sztuka jest do niego adresowana oraz na jakość relacji, które wytwarza w obrębie publiczności [Bishop 2005: 35].

Bishop analizuje sztukę partycypacyjną, ukazując z jednej strony jej potencjał świadomościowy, aktywistyczny i krytyczny, z drugiej zaś – pokazując niebezpieczeństwa, które mogą wynikać z traktowania jej w sposób instrumentalny przez różnorodnych aktorów życia społeczno-politycznego. Autorka podkreśla przewagę sztuki partycypacyjnej nad innymi formami produkcji symbolicznej. Poprzez wizualność – „widzialność” posiada ona niezwykłą zdolność „urzeczywistniania” kwestii niewygodnych i/lub wypartych przez dominujące dyskursy. Jej potencjał stanowi jednocześnie o niebezpieczeństwach, jakie może nieść tego typu praktyka artystyczna, jeśli na przykład zostanie sprowadzona do roli skutecznej tuby ideologicznej. Tego typu działania, wykorzystujące sztukę partycypacyjną na potrzeby prowadzenia polityki kulturalnej, rozumianej jako narzędzie walki z kryzysem państwa opiekuńczego, badaczka nazywa „miękkim inżynierystwem społecznym” [Bishop 2012: 5]. W trakcie rządów Partii Pracy w Wielkiej Brytanii artystyczne działania partycypacyjne były wspierane instytucjonalnie w celu zapobiegania wykluczeniom. Towarzyszyła temu promocja „przemysłu kreatywnego”, jako nowego, postindustrialnego modelu gospodarczego. Nośnymi stały się hasła, głoszone między innymi przez artystów, o „uwalnianiu ludzkiej kreatywności” [Bishop 2015: 82]. Po zmianie władz i wobec początków kryzysu w 2008 r., nastąpiła transformacja myślenia o sztuce partycypacyjnej. Bishop twierdzi, że od tej pory „miała ona zostać przekształcona w darmową służbę na rzecz społeczeństwa, w mechanizm kompensacji strat wynikających z zamykania bibliotek, szkół, przedszkoli, etc.” [Szalewicz 2015: 82–83].

Bishop zauważa jednak, że równocześnie na świecie miały miejsce wydarzenia ukazujące znaczącą rolę partycypacji społecznej w kreowaniu świadomości społecznej oraz – pośrednio – we współtworzeniu rzeczywistości społeczno-politycznej. Przykłady mogą stanowić chociażby działania polityczne wspierane przez wielu artystów, takie jak ruch Occupy Wall Street czy arabska wiosna.

Poza potencjałem i zagrożeniami związanymi z praktykami partycypacyjnymi, powyższe mechanizmy ukazują, z jednej strony, szerszą tendencję sztuki XX w., która, zwłaszcza w momentach kryzysu, podejmowała kwestie „reinwencji relacji społecznych” [Bishop 2015: 85], z drugiej zaś – otwarcie sztuki na inne formy produkcji symbolicznej. Kester widzi w tym siłę działań partycypacyjnych i nowe możliwości sztuki. Bishop [2015: 85] zajmuje w tej kwestii odmienne stanowisko, twierdząc, że poprzez tego typu przenikanie, sztuce grozi „ryzyko utraty tożsamości, sprowadzenia do postaci aktywizmu, który domaga się przemiany stosunków społecznych, albo nieprofesjonalnej formy wiedzy, gdy podejmuje próbę diagnozy tych stosunków”. Stąd apel autorki *Artificial hells...*, by zwłaszcza w krytyce artystycznej, rozdzielać kwestie wartości artystycznej danego dzieła od jego użyteczności społecznej. Na sztukę partycypacyjną powinny się według Bishop [2012: 7] składać aktywność społeczna i symboliczna.

Badaczka zwraca uwagę na funkcjonujące równolegle dwa dyskursy związane ze sztuką partycypacyjną – społeczny i artystyczny. Kluczową wartością dla pierwszego z nich jest zmiana społeczna. Zadaniem sztuki jest skuteczne ulepszanie społeczeństwa, sądy zaś „opierają się na etyce humanistycznej” [Bishop 2013: 28]. Drugi dyskurs dotyczy sądów bezpośrednio związanych z dziełem artysty, ma więc wymiar estetyczny, sztuka zaś, „rozumiana jest tu jako dziedzina stale kwestionująca ustanowione systemy wartości, nie wyłączając pytań o moralność. Istotniejsze od etyki jest w tym przypadku wynajdywanie nowych języków, umożliwiających przedstawienie i kwestionowanie sprzeczności społecznych” [Bishop 2006; Bishop 2013: 30; Skórzyńska, Juskowiak 2013].

Bishop w analizie sztuki spod znaku partycypacji przyjmuje perspektywę agonistyczną. Autorkę najbardziej interesuje „zderzenie między artystycznymi i społecznymi formami krytyki” [Bishop 2013: 28]. Zainspirowana teoriami konfliktu w wydaniu Ernesto Laclau i Chantal Mouffe, Bishop przychyliła się do stanowiska, że prawdziwa demokracja powinna być „relacją antagonizmów”. W innym przypadku staje się „narzuconym konsensem porządku autorytarnego” [Bishop 2006: 34]. Poglądy te mają prze-

łożenie na działalność artystyczną, która często, wywołując dyskomfort, intencjonalnie podtrzymuje napięcie między odbiorcami, uczestnikami i kontekstem. Niekoniecznie jednak tego typu praktyka artystyczna przy tym samym wymiar moralny. Często poprzez zamierzoną prowokację czy wywoływanie antagonizmów jest w stanie wydobyć funkcjonujące w danej rzeczywistości społeczno-kulturowej sprzeczności, uświadomić pewne ukryte mechanizmy jej działania, podważyć dominujące dyskursy. Za przykład tego typu działalności może posłużyć akcja *Please Love Austria* Christopha Schligensiefa z 2000 r. Artysta ten w prowokacyjnym geście – nawiązując do ówczesnego zwycięstwa wyborczego FPÖ, nacjonalistycznej partii o ksenofobicznych poglądach – umieścił w centrum miasta, w okolicach Opery Wiedeńskiej kontener, a na jego szczycie napis „Cudzoziemcy wynoście się stąd”. Wewnątrz kontenera stworzono warunki do realizacji swoistego *reality-show*, na jego uczestników wybierając mieszkańców lokalnego ośrodka dla uchodźców, ubiegających się o azyl. Działania uczestników były transmitowane przez internetową telewizję wefree.tv. Codziennie, o określonej godzinie, widzowie, przy pomocy swoich głosów, decydowali, który – najmniej lubiany uczestnik – zostanie odesłany do centrum deportacji. Zwycięzcy zaś obiecano nagrodę pieniężną oraz austriackie obywatelstwo – uzależnione od możliwości znalezienia ochotnika, chcącego wejść w związek małżeński. Akcja została udokumentowana w postaci filmu *Ausländer raus! Schligensief's Container*, zrealizowanego przez austriackiego filmowca Paula Poeta. Projekt wywołał ożywioną debatę dotyczącą moralności tego typu działań artystycznych oraz ich efektywności społecznej. Bishop podkreśla jego „artystyczną siłę” i skuteczność. Kontener wzbudził bowiem więcej emocji niż faktycznie istniejący ośrodek deportacyjny, cała akcja zaś wydobyła „sprzeczności dyskursu politycznego” [Bishop 2013: 32–34].

Uwagi końcowe

Aktywistyczny charakter, coraz częstsze angażowanie publiczności, szczególnie tej, pochodzącej z grup zmarginalizowanych, wykluczonych oraz procesualność, tymczasowość – to często występujące cechy współczesnych praktyk artystycznych. Podejmowane w ramach sztuki partycypacyjnej oraz pokrewnych jej nurtów działania artystyczne mają na celu inicjowanie zmiany społecznej, budowanie sytuacji sprzyjających interakcjom społecznym czy, poprzez wywoływanie uczucia dyskomfortu, ujawnianie niepokojących, ukrytych mechanizmów funkcjonowania rzeczywi-

stości społeczno-politycznej. Działaniom tym przyświeca często założenie o użyteczności sztuki, która coraz bardziej zbliża się do życia codziennego.

Tego typu praktyki, przyjmując charakter ogólnoswiatowy, wskazują na tendencję przejmowania pewnych funkcji publicznych (choćby państwa opiekuńczego) przez różnego rodzaju inicjatywy społeczno-kulturalne, podejmowane przez różnorodnych aktorów życia społecznego. Potrzeba rozwiązywania problemów społecznych, redefiniowania kategorii społeczno-kulturowych, takich jak wspólnota i tożsamość, czy po prostu budowania postaw obywatelskich jest bardzo często zauważana przez artystów, którzy w ramach swoich praktyk inicjują działania mierzące się z najbardziej palącymi kwestiami współczesności.

Odpowiedzialność idąca w parze z działaniami mieszczącymi się w ramach sztuki zaangażowanej społecznie niesie ze sobą pytania o rzeczywistość jakość oraz efektywność tego typu działań, o ich etyczny wymiar, a także – ich artystyczno-estetyczną nośność. Na ile bowiem działania o charakterze artystycznym są w stanie przynieść trwałe zmiany społeczne? Na ile w sposób odpowiedzialny włączają społeczności wykluczone? Gdzie leży granica między działaniem artystycznym a aktywizmem społecznym? Czy sztuka, coraz bardziej zbliżając się do życia codziennego, tracąca na swej autonomii, nie rezygnuje równocześnie ze zdolności wypracowywania własnego języka, dającego możliwości działania w stosunku do rzeczywistości społeczno-kulturowej analogicznego do „papierka lakmusowego” [Humphries 2000: 165] czy „systemu wczesnego ostrzegania”? [McLuhan 1996: 55]. Czy bez tej zdolności będzie w stanie kreować zmianę społeczną?

Analiza współczesnych teorii i praktyk artystycznych mieszczących się w szerokiej kategorii sztuki zaangażowanej społecznie rodzi wiele pytań, nie dając ostatecznych odpowiedzi. Wydaje się jednak, że narzędzia badawcze, które pozwolą na udzielenie chociaż częściowych odpowiedzi, są dopiero interdyscyplinarnie wypracowywane na styku socjologii, teorii i historii sztuki, filozofii, etnografii czy antropologii.

Bibliografia

- Bishop C. (2006a), *Participation*, Londyn, Oxford
 Bishop C. (2006b), *The social turn: Collaboration and its discontents*, „Artforum”, Febr.

- Bishop C. (2008), *Artificial hells. Participatory art and the politics of spectatorship*, Londyn, Nowy Jork
- Bishop C. (2013), *Partycypacja i spektakl*, „Kultura Współczesna”, nr 2
- Bourriaud N. (2012), *Estetyka relacyjna*, Kraków
- Dziamski G. (2005), *Sztuka publiczna*, „Kultura i Społeczeństwo”, nr 1
- Finkelpearl T. (2014), *Participatory art*, (w:) M. Kelly (red.), *Encyclopedia of aesthetics*, Oxford
- Humphries C. (2000), *Estetyka w Szkole Frankfurckiej*, (w:) K. Wilkoszewska (red.), *Estetyki filozoficzne XX wieku*, Kraków
- Kester G. (2004), *Conversation pieces: Community and communication in modern art*, Berkeley and Los Angeles, California
- Kester G. (2005), *Conversation pieces: The role of dialogue in socially-engaged art*, (w:) Z. Kocur, S. Leung (red.), *Theory in contemporary art since 1985*, Londyn
- Kester G. (2011), *The one and the many: Collaborative contemporary art in a global context*, Durham
- Kester G. (2013), *The device laid bare: On some limitations in current art criticism*, „e-flux”, nr 50
- Kwon M. (2004), *One place after another. Site-specific art and locational identity*, Londyn
- Lacy S. (1995), *Mapping the terrain: New genre Public Art*, Seattle
- McLuhan M. (1966), *Art as anti-environment*, „Art News Annual”, nr 31
- Skórzyńska A., Juskowiak P. (2013), *Do autonomii przez współpracę? Z Grantem H. Kesterem na temat jego koncepcji sztuki dialogicznej i kolaboratywnej rozmawiają Agata Skórzyńska i Piotr Juskowiak*, „Kultura Współczesna”, nr 2
- Szalewicz M. (2015), *Ćwiczenia z choreografii społecznej*, „Notes na 6 Tygodni”, nr 101

SUMMARY

**From site-specific to participatory art. Socially engaged art
– an overview of contemporary theories and artistic practices**

Site-specific art has been changing through the years. Firstly, it was connected with its location and directly corresponding with a given site, then critically reconfiguring it. Later it became art that served aesthetic processes in the site, and finally, art that defined the site in a very abstract way (which marked the beginnings of public and community art). Among different paradigms of artistic practices, the latter may take the form of participatory art. Miwon Kwon, Grant Kester and Claire Bishop are considered to be its key theorists. Changes within site-specific practices and their aspiration for a meaningful social context have helped to (re)define the categories of public space, community, and participation. The last of the three has become globally common for artistic practices, without regard for cultural differences, varied political contexts, or issues of funding of this genre of art. Why participatory art is so popular? What kind of impact does it have on the socio-cultural reality? The paper provides an overview of the changes that have taken place within site-specific artistic practices, showing that even a provisional answer to the above questions cannot be found without an interdisciplinary approach.

Keywords:

participatory art, site-specific art, socially engaged art

KATARZYNA NIZIOŁEK

WYDZIAŁ HISTORYCZNO-SOCJOLOGICZNY

UNIwersytet w Białymstoku

E-MAIL: KATARZYNA.NIZIOLEK@GMAIL.COM

CZY STREET ART JEST SZTUKĄ SPOŁECZNĄ? KULTUROTWÓRCZY I OBYWATELSKI SENS SZTUKI ULICZNEJ W PERSPEKTYWIE KONCEPCJI SPOŁECZNYCH ENKLAW¹

„Chcę, by ludzie poczuli, że świat jest większy i mniej przewidywalny niż sobie wyobrażają i żeby to uczucie zawierało w sobie jakiś rodzaj nadziei lub zaraźliwej myśli, że wszyscy powinniśmy przekształcać nasz świat wciąż od nowa, od nowa i od nowa – i że możemy to zrobić”.
Swoon, artystka uliczna [za: Nguyen, Mackenzie 2010: 327]²

Uwagi wstępne i pojęcie sztuki społecznej

Street art, któremu poświęcam ten artykuł, stanowi, w moim przekonaniu, jedno z najbardziej interesujących współczesnych zjawisk artystycznych³. Choć szeroko spopularyzowany przez takie publikacje, jak choćby dwutomowy *Polski street art* pod redakcją Marcina Rutkiewicza i Elżbiety Dymnej [2010, 2012], na ogół nie jest systematycznie badany i opisywany przez rodzimych socjologów czy szerzej – humanistów. Wyjątki stanowią na przykład praca Aleksandry Niżyńskiej *Street art jako alternatywna forma debaty publicznej w przestrzeni miejskiej* [2011] czy interdyscyplinarny zbiór tekstów

1 Artykuł przygotowano w ramach projektu badawczego „Sztuka społeczna w Polsce. Badanie jakościowe” realizowanego w związku z pracą doktorską pt. *Sztuka społeczna. Obywatelski wymiar działań społeczno-artystycznych*. Projekt został sfinansowany ze środków Narodowego Centrum Nauki oraz Podlaskiego Funduszu Stypendialnego.

2 Ten i pozostałe cytaty z literatury anglojęzycznej we własnym tłumaczeniu autorki.

3 Anglojęzyczny źródłosłów polskiego terminu i popularność jego angielskiego odpowiednika (którego w artykule używam zamiennie) wiąże się z genezą współczesnej sztuki ulicznej i wskazuje na kierunek dyfuzji zjawiska, które do Polski trafia po 1989 r. Wcześniej sztuka uliczna w Polsce (głównie pod postacią szablonu) stanowiła jeden z przejawów aktywności środowisk kontrkulturowych, przede wszystkim punkowych, i kulturowo-opozycyjnych, takich jak Pomarańczowa Alternatywa czy Totart.

pod redakcją Mirosława Duchowskiego i Elżbiety A. Sekuły [2011] *Street art. Między wolnością a anarchią*. Tymczasem jest to zjawisko, które – patrząc z perspektywy socjologicznej – zasługuje na szczególną uwagę, choćby z tego powodu, że znajdują w nim odbicie współczesne przemiany zachodzące w obrębie pola artystycznego z jednej i obywatelskiej sfery publicznej z drugiej strony. Dlatego w tym miejscu chciałabym się mu przyjrzeć bliżej przez pryzmat kategorii sztuki społecznej, łączącej sztukę z obywatelnością.

Mianem sztuki społecznej proponuję określać takie działania artystyczne, które można wyodrębnić z szerszego tła kulturowego dzięki następującym cechom:

1. Cele i efekty takiego działania wyrażane są w kategoriach pozaartystycznych – pożytku publicznego i/lub zmiany społecznej (np. kształtowanie postaw obywatelskich, integracja międzykulturowa, inkluzja społeczna, poszerzenie sfery publicznej, reorganizacja przestrzeni miejskiej).
2. Uczestnicy działania określani są w sposób otwarty i inkluzywny, jako grupy lub zbiorowości (np. wiejska społeczność lokalna, mieszkańcy dzielnicy miasta, imigranci, młodzież, kobiety), zgodnie z założeniem, że każdy może być artystą – bez względu na formalne wykształcenie, posiadany kapitał kulturowy i inne cechy społecznego położenia.
3. Uczestnicy są angażowani w działanie – jako twórcy i/lub odbiorcy sztuki – w sposób aktywny, kreatywny, podmiotowy, sprawczy i wspólnotowy, a ich uczestnictwo w sztuce łączy się z partycypacją obywatelską poprzez sztukę.
4. Działanie zlokalizowane jest w sferze publicznej, pozarządowej lub nieinstytucjonalnej (w rozumieniu Clausa Offego [1995]), na poziomie struktur społecznych średniego szczebla, na zewnątrz zarówno świata sztuki, jak i publicznych instytucji kultury, takich jak: muzea, galerie, teatry.
5. Działanie ma charakter obywatelski, przejawiający się nie tylko w oddolności (prywatnej inicjatywie), samoorganizacji, spontaniczności i responsywności (w rozumieniu Amitaia Etzioniego [2004]), ale też przywiązaniu do obywatelskich wartości⁴.

Tak rozumiana sztuka społeczna stanowi więc specyficzną enklawę społecznej aktywności obywatelskiej [zob. Niziołek 2008; 2009a; 2009b].

Kontestacyjny rodowód, programowa oddolność, spontaniczność i niezależność praktyk artystycznych określanych jako *street art*, a także publiczny

4 Mam oczywiście świadomość, że proponując takie rozumienie sztuki społecznej, nie tworzę „twardej” definicji, lecz kategorię zaledwie „uwrażliwiającą”, oraz że, podobnie jak idea społeczeństwa obywatelskiego, kategoria ta jest nacechowana aksjologicznie.

kontekst tego rodzaju twórczej aktywności sugerują, że przynajmniej pewna jej część ma sens społeczno-obywatelski. Przy czym należy podkreślić, że sztuka ulicy stanowi dziś zjawisko o zasięgu globalnym; nie ma więc powodu, by analizując je pod kątem jego obywatelskiego potencjału, ograniczać się do „polskiego podwórka”. Usieciowienie i międzynarodowa wymiana wydają się być jednymi z kluczowych cech tego fenomenu, funkcjonującego przecież pod tą samą nazwą na całym świecie. Nie jest tu oczywiście moim celem wyczerpująca analiza obserwowanych w polu *street artu* praktyk artystycznych i ich społecznych kontekstów, a jedynie próba sprawdzenia, na ile uzasadnione jest potraktowanie przeze mnie tej dziedziny twórczości artystycznej jako sztuki społecznej i jednocześnie specyficznej enklawy społeczno-obywatelskiej.

Enklawy społeczne, artystyczne i obywatelskie

Refleksja nad społecznymi enklawami, widzianymi zarówno w perspektywie teoretycznej, jak i empirycznej, jest jedną z najnowszych propozycji polskiej socjologii. Jest to, można by powiedzieć, lokalna reakcja intelektualna na zmieniającą się globalnie rzeczywistość społeczną: jej rosnącą złożoność i rosnące zróżnicowanie (wielokulturowość), fragmentaryzację i relatywizację doświadczenia społeczno-kulturowego, sieciowość i demokratyzację społeczeństw. Jakkolwiek niedoprecyzowane socjologicznie pozostaje na razie pojęcie enklawy, większość teoretyków i badaczy jest zgodna co do tego, że odnosi się ono do zbiorowości w jakiś sposób (pod względem pewnych cech) wyodrębniających się i dających się wyodrębnić przez badacza-observatora z otoczenia, „przez pewne okoliczności włączonych w określony obieg społeczny i jednocześnie ze społecznego otoczenia wyłączonych” [Gołdyka, Machaj 2007: 10]. Koncepcja społecznych enklaw używana jest obecnie do opisu i analizy wielu obszarów życia społecznego w Polsce – enklaw statusowych, religijnych, etnicznych, edukacyjnych i społeczno-przestrzennych. Wpisuje się w tradycyjne tematy polskiej socjologii, takie jak: stratyfikacja, struktura narodowo-etniczna czy ekologia społeczna, ale też pozwala włączyć w obręb socjologicznego wyjaśniającego opisu współczesnego społeczeństwa polskiego (w szczególności jego zróżnicowania) nowe lub marginalizowane wątki, takie jak: płeć kulturowa (*gender*), podziały wiekowe (młodzi/starzy), imigracja i uchodźstwo, sport, turystyka, a także sztuka i aktywność obywatelska [Gołdyka, Machaj 2007; Gołdyka, Machaj 2009].

W drugim tomie monografii *Enklawy życia społecznego* Anna Matuchniak-Krasuska [2009] rozpatruje możliwości zastosowania pojęcia enklawy, a tak-

że bliźniaczej – eksklawy⁵, do świata sztuki widzianego z perspektywy strukturalistycznej. Sztukę traktuje jako wspólnotę, w obrębie której możliwe jest wyróżnienie co najmniej czterech rodzajów enklaw, opartych na spajających je więziach: artystycznych (style w sztuce), instytucjonalnych (grupy artystyczne), komunikacyjnych (obiegi sztuki) i przestrzennych (instytucje sztuki), oraz trzech rodzajów eksklaw, opartych na procesach wykluczania: kompetencyjnych (ze względu na niewystarczającą edukację), ekonomicznych (ze względu na niewystarczające zasoby) i politycznych (z powodu cenzury).

Koncepcja enklaw społecznych od dawna jest doceniana także wśród badaczy społeczeństwa obywatelskiego i trzeciego sektora, rozwijających tezę o enklawowości zjawisk obywatelskich w Polsce. Piotr Glišński i Hanna Palska już w 1997 r. zwracali uwagę na enklawowy charakter aktywności obywatelskiej Polaków: „szczególnie intensywną społeczną aktywność obywatelską, która ma miejsce w pewnych, częściowo izolowanych, obszarach życia społecznego i dotyczy względnie wyłączonych środowisk społecznych”, takich jak: inteligencja, środowiska sub- i kontrkulturowe czy trzeci sektor [Glišński, Palska 1997: 371; Glišński 2007a]. Także wśród dziesięciu stylów działania polskich organizacji pozarządowych opisanych przez Glišńskiego [2006], a różnicujących te organizacje ze względu na zakres realizowanego przez nie dobra publicznego, pojawia się styl promieniującej enklawowości obywatelskiej, charakteryzujący się wysoką jakością obywatelskiego zaangażowania (działaniem *pro publico bono*) i widocznym wpływem na społeczne otoczenie organizacji (instytucjonalne i pozainstytucjonalne).

Według tego socjologa enklawowość nie dotyczy jednak tylko obywatelskiej aktywności i trzeciego sektora, ale współczesnego społeczeństwa polskiego w ogóle, które – w wymiarze kulturowo-aksjologicznym – jest społeczeństwem enklawowym, z dającymi się wyróżnić różnymi typami enklaw – między innymi enklawami kultury wyższej (w tym artystycznymi) i etosowymi (w tym kontrkulturowymi i obywatelskimi). Glišński podkreśla przy tym adaptacyjno-obronną funkcję społecznych enklaw wobec kryzysu współczesnej kultury (kryzysu wartości); taka enklawowa struktura społeczeństwa polskiego umożliwia „funkcjonowanie tych grup społecznych, których uczestnicy nie akceptują dominujących trendów społecznych i kulturowych” [Glišński 2009: 144]. W tym ujęciu enklawy społeczne to nisze aktywności nie dominującej, rozwijającej się poza głównym nurtem czy obiegiem społecznym i kulturowym (niemainstreamowej), subkulturowej – w bardzo ogólnym rozumieniu, zwykle zorientowanej kontestacyjnie lub – przeciwnie – eskapi-

5 Pojęcie to wyjaśniam w dalszej części tekstu.

stycznie, niekiedy noszącej znamiona „brudnego” kapitału społecznego (enklawy rzeczywistości zakulisowej).

Nie ulega wątpliwości, że społeczne enklawy mają sens tyleż strukturalny (więziotwórczy), co kulturowy (normotwórczy). Enklawa obywatelska to nie tylko struktury tworzone przez obywateli – od sieci nieformalnych towarzyskich kontaktów, po stowarzyszenia, fundacje, spółdzielnie, wspólnoty, federacje i inne formy oddolnej organizacji, to także enklawa kultury obywatelskiej, której uczestników łączy (upodabnia do siebie) etos społecznej partycypacji i współodpowiedzialności za to, co publiczne. Enklawa artystyczna to nie tylko świat sztuki – sieć instytucji artystycznych (muzeów, galerii, szkół, pracowni, agencji, domów aukcyjnych, wydawnictw) i elitarnych kręgów towarzyskich, ale też określony zestaw wartości, wzorów uczestnictwa w kulturze oraz kompetencji twórczych lub odbiorczych.

Enklawy społeczne nie są *ex definitione* strukturami zamkniętymi, lecz wyróżniającymi się (wyodrębniającymi się) pod względem pewnych cech na tle ich społeczno-kulturowego otoczenia. Ta różnica (czy odrębność) stanowi o poczuciu tożsamości uczestników enklawy. Tak rozumiana enklawowość nie jest więc zaprzeczeniem społecznej integracji i ładu obywatelskiego, lecz przejawem społecznego zróżnicowania – wielokulturowości społeczeństwa, gdzie wielokulturowość oznacza wielość grupowych tożsamości konstruowanych wokół dystynktywnych elementów stylu życia [por. Gliński 2007a].

Przyglądając się enklawom jako tworom społeczno-kulturowym, wyróżnić możemy ich dwa odmienne typy: enklawy inkluzywne (otwarte) i enklawy ekskluzywne (zamknięte)⁶, jak również dwa – odpowiadające im – odmienne typy relacji między enklawą a jej społecznym otoczeniem, określające możliwości oddziaływania enklawy na zewnątrz. Zarówno inkluzywność/ekskluzywność enklaw społecznych, jak też ich „promieniowanie” na otoczenie są cechami stopniowalnymi. Enklawy inkluzywne oddziałują na swoje zewnętrzne otoczenie w większym stopniu niż enklawy ekskluzywne, których wpływ jest z kolei w większym stopniu dośrodkowy, skierowany do wewnątrz enklawy. Niektórzy badacze proponują jednak, by obok pojęcia społecznej enklawy, równolegle używać pojęcia społecznej ekskluzy (jak czyni to m.in. Matuchniak-Krasuska w odniesieniu do świata sztuki). Procesem ustanawiającym społeczną enklawę miałby być wówczas proces społeczno-kulturowej inkluzji, a eksklawę – ekskluzji. W takim ujęciu zbiorowości społecznie wykluczone (np. getta ubóstwa) i samowykluczające się zbiorowości elitarne

6 Rozróżnienie to odpowiada podziałowi kapitału społecznego na pomostowy (*bridging*) i wiążący (*bonding*) wprowadzonemu przez Roberta Putnama [1995].

(np. zamknięte osiedla) nie powinny być w ogóle traktowane jako społeczne enklawy [por. Pirveli, Rykiel 2007].

Przegląd badań i analiz, których autorzy posługują się pojęciem społecznej enklawy przekonuje jednak, że enklawowość może dotyczyć zarówno grup dominujących, jak i podporządkowanych. Przywołane wyżej zjawisko gettoizacji dotyka zarówno warstw najniższych, najuboższych, jak i najwyższych, najbardziej zamożnych – z tym zastrzeżeniem, że w drugim przypadku nie mamy do czynienia z gettoizacją *sensu stricte*, z „zamykaniem” czy „byciem zamykanym”, lecz z „zamykaniem się” (w klasycznym rozumieniu Pitrima Sorokina), tj. monopolizowaniem społeczno-przestrzennych przywilejów własnej grupy. Oba zjawiska równie silnie wiążą się jednak z reprodukowaniem kulturowego doświadczenia każdej z tych grup i w konsekwencji – społecznych nierówności. Oba mają sens strukturo- i kulturotwórczy.

Należy też zauważyć, że społeczno-kulturowe procesy czy też mechanizmy inkluzji i ekskluzji zwykle są względem siebie komplementarne – to znaczy, że włączaniu zwykle towarzyszy wykluczanie. Kategoria „my” („swoi”) musi mieć negatywne odniesienie do kategorii „oni” („inni”, „obcy”). Enklawa zawsze wytwarza jakąś eksklawę i odwrotnie. Rewersem aktywności obywatelskiej (indywidualnej i zbiorowej) są z jednej strony różne enklawy obywatelskiej bierności i apatii [Gliński 2007b], z drugiej – enklawy wartości i postaw antyobywatelskich; sztuka elitarna, wysoka, muzealna (uznana i awangardowa), na jakiej koncentruje się Matuchniak-Krasuska, znajduje swoje dopełnienie w kulturze popularnej i masowej, ale też w różnych innych enklawach artystycznych, takich jak: sztuka ludowa, społeczno-ściowa (*community art*)⁷ czy uliczna.

Street art jako enklawa społeczno-kulturowa

Do kategorii *street artu* zaliczamy murale, graffiti, wlepki, szablony, plakaty i *cut-outy*⁸, przerabiane zewnętrzne reklamy (*adbusting, subver-*

7 *Community art* – sztuka społecznościowa lub wspólnotowa, w której aktywnie uczestniczy lokalna społeczność, tworząc coś wspólnie. Wspólne uczestnictwo jest centralnym momentem tego rodzaju działań. Uczestnicy w grupie sami kierują procesem artystycznym: biorą bezpośredni udział w planowaniu, właściwej pracy twórczej i jej rezultacie – muralu, przedstawieniu, koncercie, filmie, wystawie itp. Często korzystają z pomocy zawodowych artystów, ale nie jest to regułą. Założeniem jest traktowanie samego procesu twórczego na równi z jego efektem. Sztuka społecznościowa jest środkiem przezwyciężenia podziału na artystów i nieartystów; umożliwia uczestnictwo bez względu na poziom kompetencji.

8 *Cut-outy* są to papierowe drukowane obrazy w różnych rozmiarach, kształtach i kolorystyce, przyklejane na murach i elementach miejskiej infrastruktury. Ich przewaga nad malowaniem

tising, *culture jamming*, *brandalism*), a poza obszarem sztuk wizualnych – *street party* (ruch Reclaim the Streets), happeningi, parady, flash moby, rap, hip-hop, *b-boying* (oraz *b-girling*), capoeirę i inne aktywności artystyczne podejmowane „na ulicy”, w otwartych przestrzeniach publicznych, często jako forma społecznego protestu. Przy czym repertuar tych aktywności bardzo szybko się rozszerza, trudno więc wymienić wszystkie gatunki sztuki ulicznej. Dziś należy do niej także „malowanie” światłem (*light writing*), syrkami pigmentami, kredą (*chalk art*) i mchem (*moss graffiti*) oraz tzw. *reverse graffiti* (dosłownie – graffiti odwrócone, znane także jako graffiti ekologiczne)⁹. Wykorzystuje się mozaikę (Invader), ceramikę (NeSpoon) i drewno (Otecki). Coraz większą popularność zdobywa graffiti dziergane (*knit graffiti*), partyzantka ogrodnicza (*guerilla gardening*), artystyczny recykling (wykorzystywanie zużytych przedmiotów i materiałów) oraz różne niekonwencjonalne formy interwencji artystycznej zorientowanej na konkretne miejsce (*site-specific intervention*) i wybudzenie przechodniów z „dogmatycznej drzemki” [por. Sowa 2007], (np. miniaturowe instalacje „Little People” Slinkachu).

Nowym zjawiskiem w obszarze *street artu* jest też jego rozlewanie się poza przestrzenie miejskie. *Street art* coraz częściej pojawia się na wsi (np. murały Daniela Rycharskiego w mazowieckiej wsi Kurówko [zob. Łagodzka 2011]) i w kontekście naturalnego krajobrazu (m.in. Eoin w Irlandii, bracia Icy i Sot w Iranie). Zmiany zachodzą też w obrębie *street artu* miejskiego. O ile wcześniejszy trend polegał na przenoszeniu tej marginalizowanej aktywności przypisywanej niższym warstwom społecznym i zaniedbanym peryferyjnym dzielnicom do centrów miast, o tyle obecnie obserwuje się także trend odwrotny. *Street art* nie zawsze szuka już eksponowanych lokalizacji i kontaktu z przypadkowym, niezainteresowanym sztuką odbiorcą. Część artystów celowo wybiera miejsca „tajemne” – ukryte, peryferyjne, zdegradowane, opuszczone lub obłożone zakazem wstępu, gdzie sztuka musi zostać odnaleziona przez widza świadomego celu swoich poszukiwań. Ten rodzaj *street artu* wytwarza nowe formy aktywności odbiorców, angażujących się w nowy rodzaj odkrywania miasta (*urban exploration*), [RomanyWG 2011].

Przegląd technik i taktyk *streetartowych* oraz obserwacja innowacji w tym zakresie ujawnia wyraźny trend samoograniczania inwazyjności *street*

i pisanie na ścianach wiąże się z tempem ich umieszczenia w przestrzeni publicznej. *Cut-out* wykonuje się w domu, a czas potrzebny na jego wyeksponowanie to czas jego przyklejenia. Pod tym względem *cut-outy* przypominają szablony, choć są bogatsze estetycznie.

9 *Reverse graffiti* polega na czyszczeniu miejskich powierzchni (np. ekranów dźwiękochłonnych czy ścian tuneli) za pomocą myjek ciśnieniowych. Wykorzystuje się do tego szablony, w efekcie czyste części zabrudzonej ściany tworzą wzory, obrazy, napisy.

artu poprzez tworzenie prac efemerycznych (np. *snow graffiti* Akaya, pisane na śniegu czy *leave graffiti* SpYa, układane z kolorowych opadłych liści), programowe nieniszczenie miejskiej architektury i infrastruktury, wybieranie zaniedbanych, niejako już zniszczonych przestrzeni, używanie łatwych do usunięcia lub samorozkładalnych (ekologicznych) materiałów, łączenie *street artu* z dbałością o estetykę miasta (biżuteria miejska) i partycypacją społeczną (wspólne akcje *gardeningowe*, murale społecznościowe). W ten sposób *street art* skutecznie wymyka się stanowiącej poniekąd spuściznę graffiti kategoryzacji jako wandalizm, dewastacja przestrzeni publicznej i oszpecanie miasta.

Aleksandra Niżyńska [2011] proponuje bardziej ogólny podział na *street art* wizualny i performatywny (odpowiadający sztuce akcji). Choć przydatny analitycznie, wydaje się on jednak sztuczny, ponieważ każda forma *street artu* jest jednocześnie jednym i drugim. Wykonywanie muralu lub graffiti często jest spektaklem otwartym dla publiczności. Malowanie sypkimi pigmentami odbywa się poprzez ruch. Gdy pigmenty rozsypują deskorolkarze, najbardziej spektakularną częścią efektu wizualnego jest samo rozsypywanie – pigment unoszony pędem powietrza, tworzący barwne chmury, osiadający na wszystkim wokoło i na ciałach performerów¹⁰. W berlińskim projekcie „Painting Reality” pigmenty rozpuszczone w wodzie były roznoszone na kołach przez przypadkowe samochody, tworząc na jezdni barwne wzory¹¹. Nawet klasyczne tagowanie¹² posiada swój aspekt performatywny: tak samo ważne jak napis jest działanie – szybka akcja podnosząca poziom adrenaliny we krwi, pozwalająca zaistnieć właścicielowi tagu w przestrzeni publicznej, wykazać się odwagą (albo brawurą) i techniczną sprawnością, a jednocześnie uniknąć sankcji prawnych.

Performatywny (a nawet performerski) sens *street artu* wzmacnia jego dokumentacja fotograficzna i wideo, która trafia później do masowego obiegu głównie za pośrednictwem Internetu. W przypadku dzieł efemerycznych, nietrwałych, podobnie jak wtedy, gdy prace są usuwane przez służby miejskie, dokumentacja pozostaje jedyną formą ich istnienia i niejako alternatywną formą gromadzenia artystycznego dorobku twórców *street artu* (jego archiwizacji). W sposób systematyczny dokumentacją *street artu* zajmuje się między innymi nowojorski Wooster Collective, a w Polsce Fundacja Sztuki Zewnętrznej. Prekursorami w tej dziedzinie byli fotografowie Martha Cooper i Henry Chalfant, którzy w latach siedemdziesiątych i osiemdziesiątych XX w.

10 Zob. np.: Wizard Smoke, Salazar: <http://vimeo.com/7640196>; Topheads: <http://vimeo.com/27447330> [13.12.2015].

11 *Painting Reality*, IEPE i anonimowa załoga: <http://painting.iepe.net/> [13.12.2015].

12 Tag – podpis grafficiarza (*writera*).

dokumentowali graffiti powstające na pociągach nowojorskiego metra (*subway art*). Dziś dokumentacja *street artu* ma najczęściej charakter społeczno-ściowy; doskonałym przykładem jest przebogata, z dnia na dzień powiększana przez internautów, kolekcja *Street Art Utopia* (www.streetartutopia.com).

Wraz z rozszerzaniem się *streetartowych* praktyk rozszerza się także publiczne zainteresowanie tą dziedziną twórczości: powstają kolejne albumy, strony internetowe, filmy, artykuły prasowe i publikacje naukowe. *Street art* wywołuje też żywe reakcje otoczenia. Niektóre mają charakter środowiskowy, jak obrona kultowej ściany graffitiarskiej na warszawskim Służewcu; inne społeczny, jak sprzeciw mieszkańców Dudziarskiej wobec realizowanego tam projektu Grzegorza Drozda „Universal”¹³ albo ochrona przez chłopców z Pragi mozaik wykonanych przez nich we współpracy z artystą Jackiem Andrzejewskim. W tym ostatnim przypadku identyfikacja z pracą przynajmniej częściowo wiązała się z udziałem w jej wykonaniu i uznaniem jej za własną. I odwrotnie – brak komunikacji z lokalną społecznością zaowocował negatywnym przyjęciem projektu Drozda. Jak mówi jedna z polskich *street* artystek Mona Tusz [za: Dymna, Rutkiewicz 2010: 153], „czasami trzeba uciekać, a czasami dostaje się od okolicznych mieszkańców obiad z kompotem”. Wobec braku instytucjonalnych zabezpieczeń (ścian muzeum czy galerii) *street art* musi liczyć się z odrzuceniem. Może zostać nierozpoznany jako sztuka i zniszczony (najczęściej zamalowany przez firmy sprzątające) albo nadpisany przez innego artystę (co jest uprawnionym działaniem w obrębie subkultury graffiti). Charakterystyczną cechą zjawiska jest też jego policyzacja (z ang. *policing*)¹⁴ i kryminalizacja; w wielu krajach za nielegalne działania *streetartowe* grożą wysokie kary pieniężne, a nawet więzienie.

Tym, co łączy tak różnorodne i tak dynamicznie rozwijające się działania *streetartowe*, pomimo wewnętrznych antagonizmów (np. między graffitiarzami a twórcami *street artu* „artystowskiego”), jest tożsamość „ulicy” związana z pojęciami kultury niezależnej, oddolnej, pozainstytucjonalnej (często są to działania nielegalne) i alternatywnej (kontestującej zastaną rzeczywistość

13 Zrealizowany w 2010 r. projekt polegał na odtworzeniu w monumentalnej skali obrazów Czarny kwadrat Kazimierza Malewicza i jednej z *Kompozycji* Pieta Mondriana na ścianach trzech bloków należących do tego zgettoizowanego osiedla. „Wrzucone” w środowisko Dudziarskiej obrazy zostały odebrane przez jej mieszkańców – pozbawionych możliwości uczestniczenia w projekcie – jako element obcy i narzucony, do tego przypominający o ich społecznym wykluczeniu.

14 Pojęcie policyzacji protestu do analizy ruchów społecznych wprowadzają Donatella Della Porta i Herbert Reiter. Odnosi się ono do relacji między państwem a ruchami społecznymi, a ściślej między policją a protestującymi. Dotyczy sposobu, w jaki policja reaguje na społeczne protesty. Jest to neutralny termin, którego odpowiednikiem w terminarzu protestujących są „represje”, a w terminarzu policji – „ochrona porządku publicznego” [Della Porta, Reiter 1998].

w wymiarze politycznym lub estetycznym)¹⁵. To odróżnia *street art* od sztuki publicznej. *Street art* nie jest sztuką wyższych (dominujących) warstw społecznych i nie zawiera w sobie elementu przemocy symbolicznej wobec warstw niższych. Podstawowy społeczno-polityczny sens *street artu* polega na przełamywaniu ekskluzywnych struktur świata sztuki, dekonstrukcji „szlachectwa kulturowego”, demokratyzacji kultury – nie tyle w sensie poszerzania dostępu do dzieł sztuki, ile bardziej egalitarnej redystrybucji uprawnień twórczych i „władzy sądenia”. Artyści *streetartowi*, wśród których spotkać można zarówno samouków, jak i absolwentów szkół artystycznych, działają z poziomu „ulicy”, z pozycji grup nieuprzywilejowanych, a nawet wykluczonych (w wymiarze ekonomicznym i kulturowym), [por. Bourdieu 2005].

Źródeł współczesnego *street artu* należy poszukiwać nie tylko w młodzieżowych subkulturach lat siedemdziesiątych i osiemdziesiątych XX w., takich jak punk i hip-hop, i w poprzedzającym go graffiti związanym z aktywnością miejskich gangów znakujących terytoria swoich wpływów (*street art*, jako szerszy zbiór zjawisk artystycznych, jest określany mianem postgraffiti), ale także w tworzonych w latach dwudziestych i trzydziestych XX w. na zamówienie instytucji publicznych dydaktycznych muralach meksykańskich lewicowych artystów, takich jak: José Clemente Orozko, Diego de Rivera, David Alfaro Siqueiros¹⁶, które zainspirowały tzw. *community mural movement* w Stanach Zjednoczonych. Amerykański ruch muralistów przeżył „boom” w latach sześćdziesiątych i siedemdziesiątych XX w., kiedy na scenę polityczną wkroczyły nowe ruchy społeczne, a związani z nimi artyści zaczęli tworzyć prace nie indywidualne, lecz zbiorowe, organizując współpracę z lokalnymi społecznościami (zwykle mieszkańcami etnicznych gett). Powstały wówczas między innymi *Wall of Respect* (William Walker, Chicago, 1967) i *The Great Wall of Los Angeles* (Judy Baca, Los Angeles, 1976) – najwięk-

15 Niekiedy zamiast o sztuce ulicznej mówi się o kulturze ulicy, która jest pojęciem szerszym i zawiera w sobie także elementy niekontestacyjne (np. uliczni grajkowie, mimowie) i nieartystyczne (rowerzyści, deskorolkarze, miejskie subkultury, gangi, uliczni handlarze, żebracy).

16 „Przez całe lata dwudzieste i trzydzieste XX w. artyści ci zaciekle atakowali kapitalizm, Kościół i zagraniczne interesy ekonomiczne, a pozytywnie wypowiadali się na temat historycznych postaci, ruchów i instytucji wspierających robotników i chłopów. Ich murale służyły jako artystyczne środki edukowania w większości niepiśmiennej populacji [Meksyku – dop. KN] na temat historii, polityki i społeczeństwa, stanowiąc skuteczną alternatywę wobec druku i elektronicznych technologii informacyjnych kontrolowanych przez dominujące klasy społeczne i ekonomiczne” [Blum 1993: 465].

szy zewnętrzny mural na świecie. Jak podkreśla we wstępie do *Toward a People's Art* Lucy Lippard [1998: xi]:

Żadna zaangażowana sztuka nie ma takiego poparcia społeczności i długofalowego wpływu społecznego, jak murale – jedyna demokratyczna forma sztuki publicznej, bardzo dobrze widoczna i tworzona w sposób społecznościowy. W latach osiemdziesiątych XX w. aktywność muralistów stawiana była w opozycji do graffiti; „chodziło również o to, by zaangażować mieszkańców biednych dzielnic we wspólne kreowanie ich przestrzeni życia i wzbudzić w nich poczucie odpowiedzialności za nią [Lipiński F. 2011: 25].

Mieszkańcy uczestniczyli w procesie tworzenia muralu, jeśli nie bezpośrednio, to współdecydując o jego formie i treści.

Dziś *street art* jest coraz częściej legalizowany (tzw. legalne ściany), tworzony na prywatne lub publiczne zlecenie. Staje się albo przedłużeniem świata sztuki (*street art* abstrakcyjny, conceptualny), albo ulega banalizacji: służy jako dekoracja miejska lub narzędzie marketingowe. Używanie w odniesieniu do *street artu* alternatywnych terminów, takich jak: *urban art* (sztuka miejska), *wall art* (sztuka naścienna) czy *monumental art* (sztuka monumentalna) jest jednym z symptomów tego procesu – procesu odcinania się od kontrkulturowych, subwersywnych i krytycznych korzeni zjawiska. Obecność *street artu* w eksponowanych lokalizacjach w centrach miast niewątpliwie świadczy o jego rosnącej społecznej legitymizacji – w większym stopniu jednak jako formy sztuki i narzędzia fasadowej rewitalizacji, w mniejszym natomiast jako formy publicznej dyskusji.

Mat Maria Bieczyński [2011] wyróżnia dwie „drogi” *street artu*: uładzoną (artystyczną) i zbuntowaną (nielegalną). Dzięki pierwszej twórczość uliczna została zrehabilitowana w oczach opinii publicznej jako sztuka, ale to ta druga jest wehikułem demokratycznego, demaskatorskiego i kontestatorskiego sensu *street artu*, ponieważ stawia podstawowe dla życia publicznego pytania: do kogo należy przestrzeń publiczna, kto i w jaki sposób ma prawo z niej korzystać, kto i w jakim zakresie może ją kształtować, współtworzyć? Artyści uliczni stale rywalizują o prawo do tej przestrzeni z innymi nadawcami publicznych komunikatów, dziś najczęściej komercyjnych (reklamowych), niekiedy zapożyczając ich metody działania i niejako pokonując adversarzy ich własną bronią – tworząc na przykład alternatywne billboardy, jak: Galeria Rusz, Peter Fuss czy Dwaesha (autor słynnego billboardu *Rzuć wszystko i chodź się całować*).

wać). Czerpiąc z powszechnie zrozumiałych zasobów kultury popularnej i masowej, artyści uliczni dokonują ich sytuacjonistycznych przechwyceń i odwróceń¹⁷. Kwestionując reguły funkcjonowania przestrzeni publicznej, dokonują jej dekonstrukcji i re-kreacji [por. Zańko 2012].

Podobnie jak w latach siedemdziesiątych XX w. graffiti, tak i współczesny *street art* stopniowo przenika do świata sztuki i trafia na rynek sztuki – niekiedy poza wiedzą i wolą twórcy, jak miało to wielokrotnie miejsce w przypadku prac Banksy’ego literalnie zdejmowanych ze ścian, na których powstały¹⁸. Wyraźnie – choć nie bez wewnętrznego oporu¹⁹ – sztuka uliczna wchodzi w fazę instytucjonalizacji, festiwalizacji i komercjalizacji [Frąckiewicz 2015]. W światowych metropoliach powstają alternatywne galerie specjalizujące się w wystawianiu *street artu*, inne wystawiają *street art* obok sztuki współczesnej (czy też włączają *street art* do tej drugiej kategorii); wymienić tu można między innymi: Carmichael Gallery (Los Angeles), Jonathan LeVine Gallery (Nowy Jork), Circuleculture Gallery (Berlin), Galerie L.J. (Paryż), Galerie Magda Danysz (Paryż), Lazarides Gallery (Londyn, New Castel), Stolen Space Gallery (Londyn), A.L.I.C.E. Gallery (Bruksela), Subliminal Projects Gallery (Los Angeles), Iguapop Gallery (Barcelona), N2 Gallery (Barcelona), New Image Art (Los Angeles), V1 Gallery (Kopenhaga), Galleria Patricia Armocida (Mediolan) [za: Nguyen, Mackenzie 2010]. Okazjonalnie prace artystów ulicznych pojawiają się na aukcjach sztuki; przykładem są prace Banksy’ego i JRa sprzedawane przez londyński Sothe-

17 *Détournement* (przechwytywanie) i *renversement* (odwracanie) to kluczowe strategie sytuacjonistyczne. „Jakikolwiek element, nieważne, skąd zaczerpnięty, może zostać użyty do stworzenia nowych rozwiązań artystycznych – pisali w 1956 r. Guy Debord i Gil J. Wolman [2010: 317]. Wzajemne oddziaływanie dwóch światów uczuć, połączenie dwóch niezależnych wyrażań zastępuje oryginalne elementy i wytwarza syntetyczną strukturę o znacznie większej efektywności. Wszystko można wykorzystać”.

18 W ten sposób prace wykonane przez Banksy’ego na Zachodnim Brzegu *Wet Dog* i *Stop & Search* trafiły w 2010 r. do Kershow Gallery w Nowym Jorku. Zob.: *West Banksy* (part 1, part 2) na kanale MontaukLawnChair na www.YouTube.com. Ta sama galeria odkupiła także inną ikoniczną pracę Banksy’ego *Kissing Policemen* (albo *Kissing Coppers*), oryginalnie namalowaną na jednym z pubów w Brighton. Zob. <http://www.guardian.co.uk/artanddesign/2011/apr/21/banksy-kissing-coppers-sold-america> [13.12.2015]. Z drugiej strony, renomowane domy aukcyjne odżegnują się od takich praktyk; londyński Christie’s na przykład wystawia na aukcje tylko prace przeznaczone na sprzedaż przez ich twórców. Polityka tej instytucji nie dopuszcza handlu pracami umieszczonymi w przestrzeni publicznej na stałe, zorientowanymi na miejsce i społeczny kontekst, których twórcy nie mieli zamiaru ich później przemieszczać (dekontekstualizować) czy wystawiać na sprzedaż [Nguyen, Mackenzie 2010: 69].

19 W 2014 r. twórcy jednego z najlepiej rozpoznawalnych (ikonicznych) berlińskich murali, Blu i Lutz Henke zamalowali swoją pracę w geście oporu przeciwko uwikłaniu *street artu* w procesy gentryfikacyjne.

by's²⁰. Coraz częściej sztuka uliczna trafia nie tylko do prywatnych kolekcji, ale też do głównego obiegu muzealno-galeryjnego. Warto wspomnieć tu o podróżującej po świecie od 2004 do 2009 r. amerykańskiej wystawie *Beautiful Losers: Contemporary Art and Street Culture*, która w 2007 r. – poszerzona o prezentację polskiego *street artu* – była pokazywana także w Muzeum Sztuki w Łodzi. W 2008 r. londyńska Tate Modern umieściła na swojej nadrzecznej fasadzie wielkoformatowe prace sześciu artystów *streetartowych*: Blu, Faile'a, JRa, Nunci, Os Gêmeos i Sixearta. Zwiększa się liczba festiwali *streetartowych*; do tych o światowej renomie należą między innymi: Nuart Festival w norweskim Stavanger, londyński Cans Festival, FAME Festival organizowany w Grottaglie we Włoszech; w Polsce są to: gdański Monumental Art, poznański Outer Spaces, toruński Art Moves, warszawski Street Art Doping, wrocławskie Out of Sth i Breakin' the Wall czy Katowice Street Art Festival. Ponadto, kilka organizacji w Polsce zajmuje się systematyczną promocją *street artu*; oprócz wspomnianej Fundacji Sztuki Zewnętrznej, są to warszawska Fundacja VlepVnet i łódzka Fundacja Urban Forms. Niekiedy rolę promotorów *street artu* przyjmują publiczne instytucje kultury; na przykład w Białymstoku coroczny jam East Side Street Art jest organizowany przez Białostocki Ośrodek Kultury w ramach Dni Sztuki Współczesnej. Za „osie obrotu” sztuki ulicznej w Polsce uważane są Warszawa i Wrocław. To we Wrocławiu w 2008 r. odbyła się pierwsza, później cykliczna, międzynarodowa prezentacja sztuki ulicznej w Polsce *ph. Artyści Zewnętrzni. Out of Sth*, notabene zorganizowana przez BWA Galerie Sztuki Współczesnej [por. Bieczyński 2011; Lipiński K. 2011; Nawrot 2011; Ryczek 2011].

Sztuka uliczna jest także źródłem inspiracji dla tzw. przemysłu kontrkulturowego: wzornictwa, mody, reklamy i turystyki. W wielu słynących ze *street artu* miastach, takich jak: Berlin czy Londyn, można łatwo wejść w posiadanie specjalistycznego przewodnika pozwalającego odszukać poszczególne uliczne realizacje (np. przewodnik po Londynie *Banksy Locations and Tours* Martina Bulla [2008]) lub dołączyć do jednej z wielu zorganizowanych wycieczek, która nas do nich zaprowadzi (np. Alternative Berlin Tours albo The Hidden Paths Street Art Tours – po berlińskim Kreutzbergu i Friedrichshain²¹). Prace artystów *streetartowych* są ozdobą niezliczonych pamiątkowych gadżetów: kubków, magnesów, toreb, koszulek, przypinek i tym podobnych. Sami artyści zwykle nie czerpią z tych

20 Pierwsza aukcja polskiego *street artu* została zorganizowana przez galerię Rempex w 2011 r. [Bieczyński 2011].

21 Zob.: <http://alternativeberlin.com/>; <http://thehiddenpath.de/tour> [13.12.2015].

przedsięwziąć żadnych korzyści, a nawet publicznie odcinają się od tego typu handlowych praktyk (np. Banksy). Coraz częściej jednak prowadzą sprzedaż swoich prac i powiązanych z nimi produktów poprzez własne strony internetowe i zakładane przez siebie firmy, takie jak Obey Giant Sheparda Faireya. Dochodzi do tego współpraca z korporacjami w charakterze projektantów, a nawet z politykami. Wspomniany Fairey przeszedł do historii *street artu*, kiedy w 2008 r. stworzył wyborczy plakat-portret późniejszego prezydenta Baracka Obamy *Obama Hope*, wyrażając swoje poparcie dla kandydata demokratów. Niektórym artystom *streetartowym* udaje się więc odnieść komercyjny sukces, choć dochodzą do niego różnymi drogami, raz sprzedając swoje prace kolekcjonerom sztuki, innym razem – koncernom spożywczym, odzieżowym, fonograficznym, telekomunikacyjnym czy medialnym (jak polski twórca Sławek Zbiok Czajkowski). Ci mniej znani nierzadko tworzą reklamowe graffiti i murale na zamówienie mniejszych prywatnych przedsiębiorców, właścicieli pubów, klubów czy sklepów lub uczestniczą w nielegalnych korporacyjnych kampaniach reklamowych wykorzystujących strategię *guerilla marketingu*. W ten sposób *street art* trafia do *mainstreamu*, już nie jako forma sztuki, ale designu, a granica pomiędzy komunikatem komercyjnym a kontestacyjnym zaciera się [por. Wabik 2001].

Coraz wyraźniejszy staje się podział na *street art* komercyjny (tworzony na sprzedaż, drukowany w małych formatach, wystawiany w galeriach i na aukcjach internetowych) i *street art* niezależny (powstający na ulicy, polityczny – wprost kontestatorski lub radykalny w sensie formalnym). Często ci sami artyści tworzą jednocześnie w dwóch obiegach: rynkowo-galerijnym i ulicznym, co metaforycznie można określić jako „*streetartową* schizofrenię”. Poza oczywistym aspektem ekonomicznym (zarobkowym), z jednej strony daje im to możliwość dotarcia do różnych, mniej i bardziej uprzywilejowanych grup odbiorców, a więc głośniejszej artykulacji problemów, o których poprzez swoją sztukę chcą mówić, z drugiej jednak naraża ich na zarzut „atrapowego buntu” [por. Biskupski 2008].

Ciekawym wewnątrzśrodowiskowym komentarzem do procesu urynkowienia sztuki ulicznej jest film wyreżyserowany przez Banksy’ego *Exit Through the Gift Shop* (*Wyjście przez sklep z pamiątkami*), wyprodukowany w 2010 r. W filmie Banksy opowiada historię Thierry’ego, który początkowo zafascynowany *street artem*, przyswaja stopniowo techniki i media typowe dla tej sztuki, by w końcu spróbować własnych sił na ulicy. Praca Thierry’ego pozbawiona jest jednak autentycznego zaangażowania i kryty-

cyzmu właściwego twórcom, takim jak Banksy czy Invader. Thierry szybko zaczyna postrzegać siebie jako artystę. W końcu uruchamia masową produkcję swoich dzieł, które z zyskiem sprzedaje. W rzeczywistości tworzy je, według jego pomysłów, zatrudniony przez niego zespół projektantów, grafików i inżynierów. Film stylizowany jest na dokument. Można jednak przypuszczać, że zarówno opowiedziana w nim historia, jak i postać Thierry'ego są fikcyjne. W ten sposób Banksy komentuje własne uwikłanie – w świat sztuki i świat handlu. „Ktoś, kto odnosi sukces nie może tworzyć jako nieudacznik, udając, że tego sukcesu nie ma” – twierdzi dramaturg René Pollesch [Pollesch, Gruszczyński 2007: 341], ale „może potraktować swój własny sukces jako problem”. Banksy z tej możliwości korzysta nie tylko jako reżyser, ale także jako artysta uliczny – problemu tego dotyczy bowiem szereg jego prac i działań (m.in. podrzucanie własnych obrazów – cytatów z historii sztuki do publicznych galerii).

Na obrzeżach *street artu* pojawiają się też zjawiska nowe, trudne do sklasyfikowania; w Polsce są to z jednej strony tworzone na zamówienie instytucji publicznych okolicznościowe patriotyczne murale (Fryderyk Szopen, Maria Skłodowska-Curie, Powstanie Warszawskie) – efekt polityki „mówienia o historii współczesnym językiem” [Gorczyca 2010], z drugiej tworzona całkowicie oddolnie sztuka kibicowska: piosenki, flagi, transparenty, wlepki, stadionowe oprawy, graffiti i murale. Pod względem stosowanych taktyk działania kibiców bardzo przypominają *street art*, ale przez środowiska *streetartowe* są kategorycznie odrzucane. Powodem tego ostracyzmu ma być niski poziom estetyczny kibicowskiej sztuki. Zastrzeżenia zewnętrznego obserwatora budzi jednak przede wszystkim niejednokrotnie zawarty w niej antyobywatelski przekaz, który posługuje się afirmatywnymi odniesieniami do przemocy i nietolerancji. O ile jednak zamawiane przez instytucje publiczne patriotyczne murale to, jak pisze Łukasz Gorczyca [2011: 58], „działanie na wskroś dydaktyczne, ilustratorskie, idealny produkt zdolnego działu PR, z udziałem sławnych nazwisk i jednocześnie całkowicie pozbawione autentyzmu, radykalizmu, związku z bieżącym życiem miasta”, o tyle kibicowska sztuka do pewnego stopnia broni się jako autentyczna aktywność o charakterze społecznym, pozainstytucjonalnym i niedochodowym, ukierunkowana na wzmacnianie lokalnej i narodowej tożsamości. To konkretne zorganizowane i samofinansujące się grupy kibiców są autorami stadionowych opraw i współautorami projektów murali. Otwartym pozostaje jednak pytanie o jakość i funkcje budowanego w ten sposób kapitału społecznego.

Podsumowanie

Jak widać, sztuka uliczna nie daje się zdefiniować ani poprzez medium, ani poprzez stylistykę. Jeśli chodzi o te dwa aspekty sztuki, ta jej gałąź wydaje się być przysłowiowym workiem bez dna – nie tylko ze względu na różnorodność środków wyrazu, ich programową niekonwencjonalność i dużą dynamikę rozwoju, o czym pisałam wyżej, ale także ogromny nacisk, jaki środowisko *streetartowe* kładzie na indywidualność twórcy i rozpoznawalność jego własnego stylu. Kryterium formalno-estetyczne (artystyczne), o którym pisze Matuchniak-Krasuska jest więc całkowicie nieprzydatne do opisu *street artu* jako enklawy społecznej. Pozostałe trzy kryteria – instytucjonalne, komunikacyjne i przestrzenne znajdują jednak do analizy sztuki ulicznej pełne zastosowanie.

Street art jako enklawa artystyczna nie jest enklawą świata sztuki, a raczej jego eksklawą – alternatywnym światem sztuki, dającym się wyodrębnić w wymiarze społecznym (strukturalnym) i kulturowym. Twórcy *street artu* tworzą dość hermetyczne i niezależne środowisko, jakkolwiek wewnętrznie zróżnicowane i umiędzynarodowione, to posiadające wspólną tożsamość i kulturę (słownictwo, historia, styl życia). Pomimo mezaliansów ze światem sztuki elitarnej i komercyjnej, środowisko *streetartowe* napędza przede wszystkim odrębny, alternatywny obieg sztuki, posiada swoją własną publiczność, którą stanowią przeważnie ludzie młodzi (stąd między innymi atrakcyjność tej dziedziny twórczości jako narzędzia reklamy), i własne instytucje: od stron www, poprzez formalne organizacje, po międzynarodowe festiwale. Eksklawa ta powstaje jednak tyleż na skutek wykluczenia – traktowania *street artu* przez instytucje sztuki jako sztuki niższej, co samowykluczenia środowiska *streetartowego*, a przynajmniej jego ortodoksyjnej części, która pozostaje krytyczna wobec mechanizmów działania świata sztuki – przede wszystkim jego elitaryzmu i urynkowienia. Dystans wobec własnej pozycji w tym świecie jest widoczny w wypowiedziach artystów ulicznych w nim obecnych, którzy pomimo profesjonalnego i komercyjnego sukcesu, nadal stawiają na pierwszym planie „ulicę”, rozumianą zarówno przestrzennie, jak i politycznie, i w niej widzą podstawowy kontekst swojej twórczej aktywności:

Większego kopa zawsze daje mi oglądanie moich prac na ulicy. Przede wszystkim, nie każdy może się wybrać do galerii, a na ulicy ma do nich dostęp o wiele więcej ludzi. Plus, umieszczając je na ulicy, wciąż mam uczucie, jakbym opierał się siłę opresji, w tym sensie, że praktykuję wolność słowa w miejscu publicznym. Pod-

niecenie, jakie daje ulica zawsze pobije podniecenie, jakie daje wystawa w galerii [Shepard Fairey; za: Nguyen, Mackenzie 2010: 379].

Przedstawione w artykule charakterystyki *street artu* jako społeczno-kulturowej enklawy pozwalają umieścić tę grupę praktyk w szerszej kategorii sztuki społecznej, która powstaje na przecięciu aktywności artystycznej i obywatelskiej. *Street art* nie jest tylko narzędziem estetyzacji przestrzeni publicznej i indywidualnej ekspresji. Często łączy się z typową dla sztuki społecznej orientacją na cele pożytku publicznego, takie jak: artykulacja problemów społecznych, przeciwdziałanie wykluczeniu i dyskryminacji, wyrażanie protestów społecznych, mobilizowanie zasobów – materialnych i niematerialnych (pamięć społeczna, kreatywność, społeczne więzi), odzyskiwanie przestrzeni publicznych, komunikacja społeczna (w szczególności między skonfliktowanymi grupami) czy kwestionowanie dominujących wzorów kulturowych (symboliczne wyzwanie), [por. Niziołek 2008]. Motywacją artystów ulicznych nie jest jedynie wyjście poza instytucje sztuki, ale oddolna zmiana rzeczywistości estetycznej i społecznej.

Implikacją wyboru przestrzeni publicznej jako miejsca pracy i ekspozycji jest przede wszystkim otwarty dostęp do uprawianej w ten sposób sztuki. Publiczność *street artu* jest publicznością heterogeniczną (niejednorodną), często nieprzygotowaną do odbioru sztuki i nawet nią niezainteresowaną. Dlatego krytycznym parametrem relacji między artystą a jego publicznością jest w tym przypadku jakość komunikatu – jego zrozumiałość, przystępność, co wcale nie jest tożsame z kompromisem estetycznym. Kluczem do *street artu* nie jest znajomość kultury „wyższej” i akademickie wykształcenie, ale obycie ze światem popkultury i wiedza potoczna, przez Amerykanów nazywana mądrością ulicy (*street wisdom*). W ten sposób *street art* minimalizuje charakterystyczne dla sztuki współczesnej (w tym publicznej) bariery komunikacyjne.

Sztuka uliczna umożliwia także bezpośrednie twórcze zaangażowanie nieprofesjonalistów (nie-artystów) – samodzielnie wycinających i odbijających szablony, korzystających z baz gotowych elementów graficznych (tzw. *sampli*) albo uczestniczących w społecznościowym malowaniu muralu. Wiele strategii *streetartowych*, takich jak *guerilla gardening* czy organizacja *flash mobów*, nie wymaga zaawansowanych umiejętności artystycznych. „Ulica” pozwala na wyeksponowanie kreatywnego potencjału „każdego człowieka” oraz uczynienie ludzi bardziej świadomymi i pewnymi własnej kreatywności jako narzędzia wpływania na swoje otoczenie. *Street art* doskonale wpi-

suje się w postulaty niemieckiego akcjonera Josepha Beuysa, mawiającego, że każdy człowiek jest artystą i rozszerzającego koncepcję sztuki na całokształt ludzkiej aktywności w społeczeństwie [Kaczmarek 2001]. Pozwala myśleć o sztuce w kategoriach demokracji kulturowej, to znaczy egalitarnego dostępu nie tyle do możliwości odbioru sztuki, ile do możliwości tworzenia sztuki.

Pomimo procesów instytucjonalizacji, festiwalizacji i komercjalizacji omówionych wyżej, wielu twórców *street artu* jest wciąż silnie przywiązanych do otwartej przestrzeni publicznej jako miejsca swojej pracy – zarówno w sensie przestrzennym, jak też społeczno-politycznym. Obywatelski sens sztuki ulicznej przejawia się nie tylko w jej oddolności i spontaniczności, ale także przywiązaniu do obywatelskich wartości, takich jak: wolność słowa, aktywność zorientowana na innych (w szczególności słabszych) czy troska o otoczenie i sprawy publiczne.

***Street art* w Białymstoku (przykłady), fot. Katarzyna Niziołek**

Zdjęcie 1. Koronkowa instalacja NeSpoon, Rynek Kościuszki



Zdjęcie 2. Folkowy mural NeSpoon, ul. Mickiewicza



Zdjęcie 3. Mural antyrasistowski (Chekos'Art i Anna Kitlas), ul. Batalionów Chłopskich



Zdjęcie 4. "Ptako-smok" – mural Swanskiego, od ul. Częstochowskiej



Zdjęcie 5. Mural *site-specific* (Natalia Rak), al. Piłsudskiego



Zdjęcie 6. Szablony reklamowe – Opera i Filharmonia Podlaska, ul. Kalinowskiego



Zdjęcie 7. *Street art* nielegalny, al. Piłsudskiego



Zdjęcie 8. *Street art* nielegalny, ul. Legionowa

Zdjęcie 9. Mural kolektywny poświęcony Irenie Sendlerowej, ul. Hetmańska



Zdjęcie 10. Mural kibicowski (fragment), ul. Nowohetmańska



Bibliografia

- Banksy (2010), *Exit Through the Gift Shop*, Paranoid Pictures (film)
- Bieczyński M. M. (2011), *Oswajanie sztuki ulicy*, „Arteon. Magazyn o Sztuce”, nr 7: 14–16
- Biskupski Ł. (2008), Banksy: „Ta rewolucja to atrapa”, „Kultura Popularna”, nr 3: 85–97
- Blum P. Von (1993), *New Visions, New Viewers, New Vehicles: Twentieth-Century Developments in North American Political Art*, „Leonardo”, nr 5: 459–466
- Bourdieu P. (2005), *Dystynkcja. Społeczna krytyka władzy sądzienia*, Warszawa
- Bull M. (2008), *Banksy Locations and Tours*, UK
- Debord G., Wolman G. J. (2010), *Przechwytywanie – instrukcja obsługi*, (w:) E. Rewers (red.), *Miasto w sztuce – sztuka miasta*, Kraków, 316–325
- Della Porta D., Reiter H. (1998), *Policing Protest: The Controll of Mass Demonstrations in Western Democracies*, Minneapolis
- Dymna E., Rutkiewicz M. (red.) (2010), *Polski street art*, Warszawa
- Dymna E., Rutkiewicz M. (red.) (2012), *Polski street art. Między anarchią a galerią*, Warszawa
- Duchowski M., Sekuła E. A. (red.) (2011), *Street art. Między wolnością a anarchią*, Warszawa

- Etzioni A. (2004), *Wspólnota responsywna: perspektywa komunitariańska*, (w:) P. Śpiewak (red.), *Komunitarianie. Wybór tekstów*, Warszawa: 181–203
- Frąckiewicz S. (red.) (2015), *Żeby było ładnie. Rozmowy o boomie i kryzysie street artu w Polsce*, Poznań
- Gliński P. (2006), *Style działań organizacji pozarządowych w Polsce. Grupy interesu czy pożytku publicznego?*, Warszawa
- Gliński P. (2007a), *Enklawowość polskiego społeczeństwa obywatelskiego*, (w:) L. Gołdyka, I. Machaj (red.), *Enklawy życia społecznego*, Szczecin, 125–148
- Gliński P. (2007b), *Obszary aktywności i apatii obywatelskiej*, (w:) A. Kojder (red.), *Jedna Polska? Dawne i nowe zróżnicowania społeczne*, Kraków: 269–303
- Gliński P. (2009), *Enklawy kulturowo-aksjologiczne we współczesnej Polsce – próba wstępnego opisu*, (w:) L. Gołdyka, I. Machaj (red.), *Enklawy życia społecznego. Kontynuacje*, Szczecin: 113–148
- Gliński P., Palska H. (1997), *Cztery wymiary społecznej aktywności obywatelskiej*, (w:) H. Domański, A. Rychard (red.), *Elementy nowego ładu*, Warszawa: 365–392
- Gołdyka L., Machaj I. (2007), *Enklawy życia społecznego kategorią pojęciową socjologii. Prolegomena*, (w:) L. Gołdyka, I. Machaj (red.), *Enklawy życia społecznego*, Szczecin: 9–22
- Gołdyka L., Machaj I. (red.) (2007), *Enklawy życia społecznego*, Szczecin
- Gołdyka L., Machaj I. (red.) (2009), *Enklawy życia społecznego. Kontynuacje*, Szczecin
- Gorczyca Ł. (2010), *Dlaczego Mona Lisa się uśmiecha? O dobrych praktykach artystycznych w przestrzeni publicznej*, „2+3D. Grafika Plus Produkt”, nr 36: 54–58.
- Kaczmarek J. (2001), *Joseph Beuys. Od sztuki do społecznej utopii*, Poznań
- Łagodźka D. (2011), *Street art na wsi*, „Magazyn Sztuki”, nr 1: 133–138
- Lipiński F. (2011), *Miasto murali*, „Arteon. Magazyn o Sztuce”, nr 7: 24–26
- Lipiński K. (2011), *Polifoniczność peryferii*, „Arteon. Magazyn o Sztuce”, nr 7: 20–21
- Lippard L. (1998), *Forward*, (w:) E. Cockroft, J. P. Weber, J. Cockroft, *Toward a People's Art. The Contemporary Mural Movement*, Albuquerque: xi–xv
- Matuchniak-Krasuska A. (2009), *Świat sztuki – enklawa, eksklawa czy wspólnota*, (w:) L. Gołdyka, I. Machaj (red.), *Enklawy życia społecznego. Kontynuacje*, Szczecin: 191–208
- Nawrot A. (2011), *Łódzkie podwórko*, „Arteon. Magazyn o Sztuce”, nr 7: 22–23
- Nguyen P., Mackenzie S. (red.) (2010), *Beyond the Street. The 100 Leading Figures in Urban Art*, Berlin
- Niziołek K. (2008), *Sztuka i aktywność obywatelska*, (w:) A. Kościański, W. Misztal (red.), *Spółczesność obywatelska. Między ideą a praktyką*, Warszawa: 235–265
- Niziołek K. (2009a), *Publiczna, zaangażowana, społecznościowa? O sztuce jako formie aktywności obywatelskiej*, „Trzeci Sektor”, nr 19: 28–37
- Niziołek K. (2009b), *Sztuka jako enklawa aktywności obywatelskiej*, (w:) L. Gołdyka, I. Machaj (red.), *Enklawy życia społecznego. Kontynuacje*, Szczecin: 209–225.
- Niżyńska A. (2011), *Street art jako alternatywna forma debaty publicznej w przestrzeni miejskiej*, Warszawa

- Offe C. (1995), *Nowe ruchy społeczne: przekraczanie granic polityki instytucjonalnej*, (w:) J. Szczupaczyński (red.), *Władza i społeczeństwo. Antologia tekstów z zakresu socjologii polityki*, t. 1, Warszawa: 226–233
- Pirvelli M., Rykiel Z. (2007), *Enklawy i eksklawy społeczne późnej nowoczesności*, (w:) L. Gołdyka, I. Machaj (red.), *Enklawy życia społecznego*, Szczecin: 95–123
- Pollesch R., Gruszczyński P. (2007), *Pollesch: Nie odgrywam posępnego artysty*, „Krytyka Polityczna”, nr 13: 338–341
- Putnam R. (1995), *Demokracja w działaniu. Tradycje obywatelskie we współczesnych Włoszech*, Kraków
- Romany WG (2011), *Out of Sight. Urban Art/ Abandoned Spaces*, UK
- Ryczek J. (2011), *Społeczne murale i refleksyjne billboardy*, „Arteon. Magazyn o Sztuce”, nr 7: 17–19
- Sikorski T., Rutkiewicz M. (red.) (2011), *Graffiti w Polsce 1940–2010*, Warszawa
- Sowa J. (2007), *Stosowane sztuki społeczne: od symulakrum do aktywizmu (i z powrotem?)*, „Obieg”, <http://www.obieg.pl/teksty/1861> [13.12.2015]
- Wabik A. (2011), *Graffiti reklamowe*, (w:) T. Sikorski, M. Rutkiewicz (red.), *Graffiti w Polsce 1940–2010*, Warszawa: 236–241
- Zańko P. (2012), *„Zabijemy was słowami”. Prowokacja kulturowa w przestrzeni miejskiej i w internecie*, Warszawa

SUMMARY

**Is street art a social art? Cultural and civil aspects of street art
from the perspective of the concept of social enclaves**

In spite of its apparently growing popularity, street art still remains largely unexplored both in its aesthetic, and social dimension. The article is an attempt to capture the hybrid socio-artistic sense of this global phenomenon with the use of the concept of social enclaves. For that purpose, the authoress looks into its relation to the art world, on one hand, and civil society, on the other. She shortly presents the origins of street art, as well as its artistic repertoire and social reception. She provides an insight into the present-day processes of its institutionalization and commercialization, which, however, do not seem to weaken the street artists' primary motivation for bringing changes in their aesthetic and social surrounding. Also some other features of street art, such as: anti-elitism, grassroots and dialogical quality, not infrequently – participation, and above all – attachment to civil values, allow her to classify this practice as social art, that is art with a public-good aim.

Keywords:

civil society, social art, social enclaves, street art

MACIEJ BIAŁOUS

WYDZIAŁ HISTORYCZNO-SOCJOLOGICZNY

UNIwersytet w Białymstoku

E-MAIL: MACIEJ.BIALOUS@GMAIL.COM

PRAKTYKI CROWDFUNDINGU W SZTUCE PUBLICZNEJ

Zjawisko *crowdfundingu*, znane w języku polskim również jako finansowanie społecznościowe, jest formą fundowania projektów (biznesowych, naukowych, społecznych, artystycznych i innych) opartą na niewielkich, ale licznych wpłatach, zbieranych przede wszystkim za pośrednictwem społeczności internetowych. Upowszechnienie Internetu oraz powstanie pod koniec pierwszej dekady XXI w. szeregu specjalistycznych portali służących tej formie zbierania kapitału sprawiły, że *crowdfunding* staje się współcześnie w wielu krajach świata zauważalną i coraz istotniejszą formą finansowania oddolnych, innowacyjnych projektów, również poświęconych kulturze i sztuce [Vargas 2011]. W artykule zostanie zaprezentowany obecny stan zainteresowania tym sposobem finansowania sztuki, zarówno zagranicą, jak i w Polsce. Szczególna uwaga zostanie zwrócona na specyfikę *crowdfundingu* sztuki publicznej, rozumianej tutaj jako sztuka przeznaczona dla przestrzeni publicznych i w nich umieszczona [Taborska 1996: 7]. Artykuł jest również próbą odpowiedzi na pytanie, czy popularyzacja mechanizmu finansowania społecznościowego może sprzyjać rozwojowi sztuki publicznej.

Idea *crowdfundingu*

Crowdfunding jako pojęcie pojawił się w dyskursie publicznym w drugiej połowie pierwszej dekady XXI w. Określenia tego użyto po raz pierwszy prawdopodobnie w 2006 r., a za jego autora uważa się Michaela Sullivana, który pisał o *crowdfundingu* na swoim portalu *fundavlog*, promującym mechanizmy finansowania społecznościowego projektów opartych na vi-

deoblogach [Castrataro 2011]. Narodziny pojęcia wiązały się ściśle ze zdobywającym w tym samym czasie popularność określeniem *crowdsourcing* [Mollick 2013: 2], oznaczającym wykonywanie określonych działań projektowych przez bardzo szeroką grupę ludzi, często entuzjastów rekrutowanych za pośrednictwem Internetu. Oba te pojęcia odwołują się więc do innowacyjnych form zdobywania kapitału (ludzkiego, finansowego), w oparciu o media społecznościowe i drobny wkład licznych, korzystających z niego użytkowników. Zjawiska te mogły się rozwijać dzięki upowszechnieniu tzw. Internetu 2.0, to znaczy serwisów, w których podstawową rolę odgrywają treści generowane przez ich użytkowników (współcześnie najbardziej znanymi przykładami są portale społecznościowe, takie jak Facebook)¹. Do podstawowych zalet omawianych zjawisk należałoby należeć częściowe uniezależnienie oddolnych projektów od tradycyjnych mecenasów, przede wszystkim dużych i – w wielu przypadkach – niewystarczająco elastycznych instytucji, takich jak administracja państwowa, samorządy lokalne, banki czy korporacje, oraz rozproszenie kosztów projektu na możliwie najszerszą grupę ludzi, dzięki czemu niewielkie wkłady osób wspierających (*backers*) są w stanie unieść nawet duże i ambitne projekty. Wreszcie, *crowdsourcing* i *crowdfunding* odwołują się do tak zwanej mądrości tłumu (*wisdom of the crowd*), czyli przekonania, że opinie i decyzje powstające w dużych zbiorowościach są często bardziej racjonalne niż te, które formułują i podejmują pojedynczy eksperci² [Surowiecki 2010]. Tym samym, zaangażowanie się dużej liczby uczestników w pewien projekt, miałoby dawać gwarancję jego racjonalności i społecznej funkcjonalności.

Pierwsza fala stron internetowych zajmujących się zbiórkami funduszy – przede wszystkim dla grup muzycznych potrzebujących pieniędzy na profesjonalne nagranie i wydanie swojej muzyki – pojawiła się w latach 2003–2006, a więc jeszcze przed samym pojęciem *crowdfunding*³. Natomiast znaczący wzrost zainteresowania ideą i zwrócenie jej ku nowym sferom życia społecznego rozpoczęły się w 2009 r., wraz z pojawieniem się amerykańskiego

1 Wyraźny rozwój tzw. Internetu 2.0 rozpoczął się w połowie pierwszej dekady XXI w. Za symboliczne potwierdzenie jego wagi można uznać wybór prestiżowego tygodnika „Time”, który za człowieka roku 2006 uznał każdego użytkownika Internetu.

2 Na podobnym przekonaniu opiera się również na przykład projekt Wikipedii, czyli wirtualnej encyklopedii, powstającej na podstawie edytowalnych, stale komentowanych i poprawianych wpisów dużej grupy użytkowników.

3 Dość powszechnie uznaje się, że pierwszą akcją społecznego finansowania w Internecie była zbiórka przeprowadzona w 1997 r. przez fanów zespołu Marillion, która umożliwiła grupie zorganizowanie trasy koncertowej w Stanach Zjednoczonych [Golemis 1997].

portalu internetowego *Kickstarter*, służącego jako platforma do społecznościowego finansowania szerokiego wachlarza projektów. W ciągu pięciu lat działalności *Kickstarter* znacząco się rozwinął i stał się światowym liderem serwisów *crowdfundingowych*. Pomiedzy 2011 a 2013 r. liczba internautów zaangażowanych w finansowanie projektów poprzez ten serwis wzrosła przeszło trzykrotnie i przekroczyła liczbę trzech milionów osób. W tym samym czasie, suma wpłat przechodzących przez portal wzrosła blisko pięciokrotnie i w 2013 r. wyniosła ok. 480 milionów dolarów. Oznacza to, że każdego dnia internauci zasilali projekty twórców sumą wynoszącą średnio 1 300 000 dolarów. Sukcesem zakończyło się ok. 20 tysięcy zbiórek. Najwięcej funduszy na portalu *Kickstarter* spływa do innowacyjnych projektów z dziedziny *hi-tech*, branży gier komputerowych oraz muzyki popularnej. Warto więc w tym miejscu zwrócić uwagę, że współcześnie szereg opracowań – poradników dostępnych na internetowych blogach lub w formie zwartych wydawnictw – traktuje finansowanie społecznościowe przede wszystkim jako model biznesowy [Steinberg, DeMaria 2012] dla młodych przedsiębiorców rozwijających tzw. *start-upy*, czyli najczęściej małe firmy oparte na innowacyjnym pomysle. Niemniej w poprzednich latach poprzez tę platformę *crowdfundingową* udawało się fundować również ponad tysiąc projektów rocznie poświęconych sztuce. W 2012 r. suma pieniędzy przekazanych przez serwis artystom (włączając muzyków, autorów filmów, książek i komiksów), przewyższyła nakłady amerykańskiego Narodowego Funduszu Artystycznego (*NEA, National Endowment for the Arts*), agencji rządowej zajmującej się wspieraniem kultury i sztuki [Chafkin 2013: 96]. Popularność portalu przekroczyła też granice Stanów Zjednoczonych. Obecnie za jego pośrednictwem finansować można projekty powstające w innych krajach, również w Polsce, a osoby wspierające pochodzą z niemal wszystkich państw świata.

Serwis *Kickstarter* uchodzi obecnie za symbol sukcesu mechanizmu *crowdfundingu*, istnieje jednak więcej tego typu portali, zarówno o zasięgu lokalnym, jak i globalnym. Szacuje się, że w 2012 r. poprzez ponad 450 serwisów zebrano łącznie ok. 2 800 000 000 dolarów [Jackson 2012: 14]. Część z internetowych platform zajmowała się obsługą szerokiego wachlarza projektów, inne ograniczały się do konkretnych typów działań, takich jak finansowanie zespołów muzycznych (np. *Sellaband*), wsparcie drobnych przedsiębiorców pracujących nad innowacjami (np. *Microventures*) albo pokrywanie nadzwyczajnych kosztów związanych z osobistym życiem jednostek, takich jak koszty leczenia lub rehabilitacji osób chorych i niepełnosprawnych (np. *GoFundMe*). Do największych portali zajmujących się między innymi projektami z zakresu sztuki

publicznej, oprócz wymienionego wyżej *Kickstartera*, należą amerykańskie *Indiegogo* oraz *RocketHub* czy brytyjski *Crowdfunder*. Również w Polsce działają portale internetowe poświęcone finansowaniu społecznościowemu, choć, oczywiście, w o wiele mniejszej skali niż ich amerykańskie odpowiedniki. Największą lokalną stroną tego typu jest *Polakpotrafi.pl*. Działając od marca 2011 r. zebrała ona do tej pory około trzech milionów złotych na ponad 900 zakończonych sukcesem projektów z różnych dziedzin.

Większość portali *crowdfundingowych*, w tym *Kickstarter*, działa w charakterystycznym dla tego modelu systemie „*all or nothing*”, co oznacza, że twórcy projektów otrzymują pieniądze tylko w przypadku, kiedy zbiorą całość potrzebnej, założonej z góry kwoty pieniędzy. Rzadszym rozwiązaniem, praktykowanym częściowo na przykład przez serwis *Indiegogo*, jest natomiast możliwość wyboru systemu „*keep it all*” (znanego również jako „*flexible funding*”), co oznacza, że twórcy projektu mogą otrzymać wpłacone przez użytkowników kwoty, nawet jeżeli nie uda się zebrać zakładanej całości. Dominacja systemu „*all or nothing*” w znacznej mierze wpływa na specyfikę *crowdfundingu* i relacji, jakie wytwarzają się pomiędzy autorami projektów a wspierającymi. Zostaną one opisane szerzej w dalszej części tekstu.

Specyfika społecznościowego finansowania sztuki publicznej

Do maja 2014 r. na portalu *Kickstarter* zarejestrowano kilkanaście tysięcy projektów poświęconych sztuce, z czego niemal dwa tysiące zostało oznaczonych jako sztuka publiczna (*public art*). Wyświetlane na stronie zbiórki z tej kategorii stanowiły podstawę kwerendy pod kątem zakładanych celów, potrzebnych kwot oraz charakterystyki wsparcia dla projektów.

Do najczęściej powtarzających się typów przedsięwzięć należą zbiórki funduszy na wykonanie murali, pomników, rzeźb czy instalacji, mających wzbogacić konkretną przestrzeń publiczną, szersze projekty rewitalizacji przestrzeni miejskiej oraz organizowanie plenerowych wystaw i ekspozycji muzealnych (co nie zawsze pokrywa się z przyjętą tu definicją sztuki publicznej, a należy raczej do szerszej kategorii sztuki w przestrzeni publicznej [Piekarska 2009: 33]). Kwoty zbierane przez twórców na ich inicjatywy znacznie się wahają. Najmniejsze, szacowane na kilkaset dolarów, to drobne lokalne przedsięwzięcia, na przykład popularne w amerykańskich miastach zbiórki na zaprojektowanie, wykonanie i zainstalowanie w parkach lub innych ruchliwych przestrzeniach „budek z książkami”, czyli przenośnych publicznych bibliotek. Największe stawiają sobie za cel zbiórki kilkudziesięciu lub na-

wet kilkuset tysięcy dolarów. Najdroższe ze skutecznie ufundowanych do tej pory projektów sztuki publicznej na portalu *Kickstarter* zostały wycenione na ponad 100 tysięcy dolarów. Rekordowy był projekt ustawienia w miejscowości Palo Alto – części tak zwanej Doliny Krzemowej – pomnika wynalazcy Nikoli Tesli. Pomnik ten w założeniu twórców miał pełnić nie tylko funkcje estetyczne, ale również społeczne, to jest inspirować do twórczego i innowacyjnego myślenia (co idzie w parze z nastawioną na nowoczesne technologie gospodarką Doliny Krzemowej) oraz skupiać wokół siebie ludzi – także w sensie dosłownym, poprzez zamontowanie wewnątrz rzeźby nadajnika bezpłatnego Internetu. Na ten cel zebrano ponad 127 tysięcy dolarów. Nowojorska artystyczna parada *Mermaid Parade* zebrała w 2013 r. 117 tysięcy dolarów, natomiast trzeci pod względem kosztów projekt dotyczył, na co warto zwrócić szczególną uwagę, nie Stanów Zjednoczonych, lecz Brazylii. Zakładał on kompleksowe pokrycie muralami jednej z faweli w Rio de Janeiro (koszt: blisko 117 tysięcy dolarów). Łącznie około sześćdziesięciu projektów sztuki publicznej, zlokalizowanych w przynajmniej ośmiu państwach (Stany Zjednoczone, Brazylia, Wielka Brytania, Meksyk, Kanada, Niemcy, Kenia, Polska), zostało do tej pory skutecznie zasilonych sumą przynajmniej 20 tysięcy dolarów.

Pierwszy rzut oka na statystyki związane z liczbą wspierających i sumą funduszy przechodzącą przez portal *Kickstarter* pokazuje, że *crowdfunding* rzeczywiście może stać się ważnym źródłem finansowania sztuki publicznej, szczególnie projektów nieszablonych i autentycznie oddolnych, które często mają ograniczone możliwości finansowania ze środków publicznych (np. samorządowych). Dotyczy to nie tylko Stanów Zjednoczonych i krajów wysoko rozwiniętych, czyli tzw. Globalnej Północy, ale również państw Globalnego Południa (np. Meksyk, Kenia, Brazylia). Warto jednak zwrócić uwagę na pewne ograniczenia związane ze specyfiką modelu finansowania społecznościowego. Pobieżna analiza struktury wpłat przy najdroższych projektach sztuki publicznej na serwisie *Kickstarter* pokazuje bowiem, że decydująca dla sukcesu może być nie tyle duża liczba wspierających projekt małymi wpłatami, co kilka większych zastrzyków kapitału, pochodzących od hojnych fundatorów. Widać to wyraźnie na przykładzie najdroższego projektu, pomnika Tesli, który wsparły 722 osoby.

Osiem z nich włożyło w projekt łączną kwotę przynajmniej⁴ 43,5 tysiąca dolarów, co stanowiło ponad 1/3 kosztów statui, w ten sposób decydując –

4 Jest to kwota szacunkowa, ponieważ serwis *Kickstarter* nie udostępnia dokładnych wartości wpłat fundatorów, a jedynie widełki sum, w których się znaleźli.

być może – o powodzeniu całego projektu. W przypadku sześciu z 10 najdroższych (do maja 2014 r.) projektów sztuki publicznej w serwisie średnia kwota wpłaty była przeszło dwukrotnie wyższa od mediany, co pokazuje, że znacząca część wpłat pochodziła od niewielkiej grupy wspierających. Badania nad dynamiką społecznościowego finansowania projektów pokazują, że w związku z dominującym modelem zbiórek typu „*all or nothing*”, skłonność internautów do wkładu jest tym większa im więcej funduszy zostało już zebranych, a więc im bliżej jest do sukcesu przedsięwzięcia [Agrawal, Catalini, Goldfarb 2011: 13]. Tak więc uznać można, że powodzenie projektów, szczególnie tych większych, wzrasta znacząco, jeśli uda się przekonać do niego zaledwie kilku hojnych fundatorów bądź też – co równie powszechne – jeśli na wstępnym etapie zbiórki spłynie do przedsięwzięcia wystarczająco duży kapitał z tzw. segmentu F&F (*Friends and Family*)⁵, czyli krewnych i znajomych, osób związanych już wcześniej z twórcami, gotowych wesprzeć ich bez względu na istotę projektu lub formę zbiórki [Agrawal, Catalini, Goldfarb 2011: 16]. Naturalnie, spostrzeżenia takie nie dyskredytują mechanizmu *crowdfunding*u jako takiego, zwracają jednak uwagę, że w rzeczywistości nie opiera się on wyłącznie na „mądrości tłumu”. Często sukces przedsięwzięcia zależy od precyzyjnie kierowanej kampanii marketingowej lub istniejących wcześniej więzi społecznych. Warto w tym miejscu uzupełnić, że podobne stwierdzenie skierować można również w stronę charakterystycznego dla Polski „akcyjnego” (a nie konsekwentnego, systematycznego) modelu zaangażowania społecznego i filantropii [Przewłocka 2010: 30]. Może to powodować określone skutki uboczne lub patologie. W warunkach polskich, w przypadku odpisów 1% podatku na cele organizacji pożytku publicznego, mówi się na przykład często o przesadnych nakładach organizacji na promocję własną lub o wprowadzaniu potencjalnych darczyńców w błąd (np. za pomocą darmowych programów ułatwiających wypełnianie zeznań podatkowych), [Ćwieluch 2015].

Finansowanie społecznościowe różni się jednak od tradycyjnego modelu zbiórki publicznej na konkretny cel. W przypadku zbiórek, darczyńcy zazwyczaj nie otrzymują nic w zamian, jeśli nie liczyć satysfakcji związanej ze wsparciem istotnej z ich punktu widzenia sprawy lub symbolicznego potwierdzenia zaangażowania w akcję, jak choćby w przypadku popularnych naklejek w kształcie serca, które otrzymują darczyńcy podczas corocznej akcji Wielkiej Orkiestry Świątecznej Pomocy. Tymczasem mechanizm finan-

5 Niekiedy można spotkać się również z na wpół żartobliwym określeniem 3F: *Friends, Fools and Family*, czyli krewni, znajomi i naiwniacy (głupcy), [por. Vargas 2011: 2].

sowania społecznościowego zawiera w większości wypadków pewną obietnicę wymiany. Na portalach *crowdfundingowych* twórcy projektów sami ustalają, na jakie korzyści mogą liczyć osoby, które wpłacą kwoty powyżej konkretnych progów. W przypadku projektów technologicznych lub tych przedsięwzięć ze sfery kultury, których efektem końcowym ma być produkt możliwy do mechanicznej lub elektronicznej reprodukcji (album muzyczny, film, książka itp.), taki rodzaj transakcji jest stosunkowo łatwy. Fundatorzy poprzez wpłaty uzyskują zazwyczaj szybszy, tańszy lub rozszerzony dostęp do końcowego produktu, udział w projekcie jest więc często traktowany jako swego rodzaju inwestycja. Mechanizm taki całkowicie nie przystaje jednak do projektów sztuki publicznej. Po pierwsze, korzyści z nich płynące są przede wszystkim symboliczne. Po drugie, z inicjatyw tych korzystają głównie społeczności lokalne, mieszkańcy okolic, w których dane dzieło sztuki się znajduje. Może to potencjalnie obniżać motywację do finansowania takich przedsięwzięć przez internautów z miejscowości i krajów oddalonych od miejsca projektu. Zachętą do wzięcia udziału w projektach artystycznych są więc, według badaczy zjawiska [Apostolos, Ioannis 2012; Ordanini, Miceli, Pizzetti, Parasuraman 2011: 32], raczej społeczne potrzeby wkładu w czyjś sukces, czyli potrzeba bycia mecenasem (*desire for patronage*) oraz potrzeba uczestnictwa w życiu społecznym (*desire for social participation*).

Oprócz zaspokajania tych potrzeb, twórcy projektów artystycznych starają się jednak również gwarantować wpłacającemu poczucie indywidualnego zysku, wykraczającego poza anonimową satysfakcję ze współtworzenia projektu. Choćby z tego powodu, że wymagają tego zasady obowiązujące na większości popularnych serwisów *crowdfundingowych*. Do najbardziej popularnych form gratyfikacji fundatorów zaliczyć więc można na przykład osobiste podziękowania, dyplomy i certyfikaty, czy też wymienienie nazwisk wspierających osób na tablicy sponsorów umieszczonej przy dziele sztuki. Często są również gratyfikacje materialne, na przykład przesyłana darczyńcy fotograficzna dokumentacja projektu, publikacje na tematy z nim związane oraz inne materiały promocyjne, takie jak bluzki, płócienne torby, przypinki, pocztówki. Oczywiście ich charakter sprawia, że w większości nie mają one dużej wartości materialnej, najbardziej hojni wspierający mogą jednak zazwyczaj liczyć na wyjątkowe prezenty (np. za wpłacenie przynajmniej pięciu i pół tysiąca dolarów na pomnik Tesli można było otrzymać ponad sześćdziesięciocentymetrową, wykonaną z brązu kopię statui). Odpowiedni dobór gratyfikacji dla poszczególnych wysokości wpłacanych kwot może być kluczowy dla sukcesu projektu, zachęcając fundatorów do przekazywania

twórcom większych sum [Palmer 2013]. Tym samym, autorzy muszą poświęcić wiele pracy i uwagi na odpowiednią promocję. Istotne są również próby nawiązania względnie trwałych i pogłębionych więzi z internautami, przekonania ich do wpłacania wysokich kwot, ale również – co niemniej cenne – do przekazywania wiadomości o projekcie dalej, wśród znajomych. Stąd też, dość powszechną praktyką, nie tylko w przypadku projektów ze sfery sztuki, jest nagradzanie najhojniejszych fundatorów osobistymi spotkaniami z twórcami projektu. Warto jednak zauważyć, że promocja może stać się również uciążliwym balastem dla inicjatorów przedsięwzięcia. Zdarza się bowiem na przykład, że zobowiązania wobec fundatorów znacznie opóźniają pracę nad samym projektem [Malone 2012: 8].

Zdecydowanie symboliczny charakter zysków płynących ze wspierania projektów sztuki publicznej sprawia, że *crowdfunding* sztuki uznać można za technologicznie zdeterminowane rozwinięcie idei anonimowego lub zbiorowego mecenatu sztuki, która rozwijała się w Europie od połowy XIX w. [Golka 2008: 102]. Stało za nią dążenie do uniezależnienia artystów i ich twórczości od zapotrzebowania konkretnych, prywatnych mecenasów, co w istotnej mierze wpływało na zachowawczość sztuki. Rzeczywiście, w przypadku platform finansowania społecznościowego, projekty mogą przynajmniej częściowo uniezależnić się od mecenasów instytucjonalnych. Przede wszystkim w sferze finansowej, bowiem artystyczne ingerencje w przestrzeń publiczną i tak zazwyczaj wymagają pozwoleń ze strony władz lokalnych. Trudno jest natomiast określić jaki rodzaj sztuki wspierany jest przez mechanizmy *crowdfundingu*. Sukces konkretnych projektów leży bowiem nie tylko poza opiniami ekspertów (znawców sztuki), ale – jak zostało zauważone wyżej – często również poza tak zwaną „mądrością tłumu”, która może być zważona kilkoma wysokimi wpłatami, na przykład od krewnych i znajomych twórcy. Szanse powodzenia projektu nie muszą więc koniecznie wiązać się ani z wartościami artystycznymi, ani funkcjonalnością pewnych rozwiązań w przestrzeni publicznej, ale z odpowiednio przygotowaną strategią marketingową. Noreen Malone [2012: 8], krytykując model *crowdfundingu* stwierdza, że w dużym stopniu służy on rozwiązywaniu „problemów pierwszego świata” (*First World problems*), co w tym przypadku oznacza kwestie błahe lub pozorne. Pokazuje, że duża część środków jest w istocie marnotrawiona na mało wartościowe projekty, które zdobywają fundusze dzięki wsparciu społeczności internetowych, preferujących żart i widowiskowość nad refleksję i rzeczywistą analizę potrzeb społecznych. Jako przykład takiego projektu ze sfery sztuki publicznej Malone uznała oszacowany na blisko 70

tysięcy dolarów pomnik *RoboCopa*, znanego bohatera filmów *science fiction*, mający stanąć w borykającym się z gospodarczą i demograficzną zapaścią amerykańskim mieście Detroit.

Niektórzy obserwatorzy zjawiska zwracają również uwagę, że rosnąca popularność *crowdfundingu*, szczególnie w sferze kultury, może przynieść niepożądane efekty uboczne. W Stanach Zjednoczonych istnieją już serwisy, takie jak *Citizeninvestor*, które obsługują społecznościowe finansowanie projektów proponowanych przez władze samorządowe, na które nie ma jednak funduszy w lokalnych budżetach. Z jednej strony, rozwiązanie takie sprzyjać może partycypacji obywatelskiej na poziomie lokalnym, z drugiej jednak, jego utrwalenie się może spowodować, że samorządy będą starały się stopniowo minimalizować bezpośrednie finansowanie projektów, których efekty są trudno mierzalne (np. artystycznych), starając się przerzucić koszty ich przeprowadzenia bezpośrednio na obywateli [Malone 2012: 8].

Finansowanie społecznościowe sztuki publicznej w Polsce

Na najważniejszych światowych portalach *crowdfundingowych* odnaleźć można pojedyncze projekty artystyczne twórców polskich lub tworzone w Polsce. Do największych skutecznie ufundowanych należy projekt *Maki* amerykańskiego artysty Billa Goullda. Jest to instalacja przedstawiająca pięć wielkich maków, którą w czerwcu 2014 r. zaczęto ustawiać na lubelskim osiedlu Skarpa, gdzie artysta mieszkał przez pewien czas w latach osiemdziesiątych [Hetman 2014]. Co ciekawe, istotną część projektu stanowiło zaangażowanie lokalnej społeczności, czyli potencjalnych odbiorców. Artysta oraz mieszkańcy Lubelszczyzny wspólnie wykonali ceramiczne płytki wykorzystane następnie do stworzenia płatków kwiatów. Artysta za pomocą *crowdfundingu* na portalu *Kickstarter* zebrał ponad 33 tysiące dolarów⁶.

Kolejne projekty artystyczne odnaleźć można na polskich serwisach *crowdfundingowych*, takich jak *Polakpotrafi.pl*, *Wspieram.to*, czy zorientowanym wyłącznie na przedsięwzięcia kulturalne *Wspieramkulture.pl*. Kwerenda kategorii „sztuka” na największym z nich, portalu *Polakpotrafi.pl*, pokazuje jednak, że stanowi ona margines wszystkich zbiorów. Do czerwca 2014 r. sukcesem zakończyło się dwanaście akcji z tej kategorii, z czego cztery uznać można za projekty z zakresu sztuki publicznej. Były to niezbyt kosztowne

6 Warto zwrócić uwagę, że choć na projekt złożyło się 165 fundatorów, to ponad 40% zebranej sumy pochodzi od zaledwie pięciu osób.

przedsięwzięcia, z których najdroższe – pomnik Jakuba Wędrowycza, bohatera prozy Andrzeja Pilipiuka – zostało wycenione na sześć tysięcy złotych, ostatecznie zbierając blisko 8,5 tysiąca. Trzymetrową, wykonaną z lipowego drewna rzeźbę ustawiono i odsłonięto latem 2013 r. w Wojsławicach, w województwie lubelskim. Pozostałe sfinansowane projekty, to jest pomalowanie schodów na poznańskim osiedlu Wilda, odnowienie i przywrócenie przestrzeni publicznej tzw. rzeźby Tulipana w Toruniu oraz stworzenie muralu pt. *Tolerancja* w krakowskiej dzielnicy Zabłocie, kosztować miały pomiędzy 1 000 a 2 600 złotych, były więc projektami o bardzo małej skali. W tym samym czasie na portalu *Wspieramkulture.pl* dominowały przedsięwzięcia związane z wydaniem książek lub płyt, przygotowaniem wystaw, filmów lub spektakli teatralnych. Część z inicjatyw, na przykład festiwale sztuki ART. eria w Częstochowie oraz Survival we Wrocławiu, dotyczyła prezentacji sztuki w przestrzeni publicznej, ale projekty poświęcone sztuce publicznej jako takiej należały do wyjątków. Jedynym odnalezionym przeze mnie bezdyskusyjnym przykładem wydaje się być zbiórka pieniędzy na neon +48 22. Pierwotnie przygotowany na konkurs *Neon dla Warszawy* nie zyskał uznania głosujących jako artystyczny symbol miasta, osoby wspierające ten projekt postanowiły więc ufundować go poprzez finansowanie społecznościowe. Udało się zebrać na ten cel 3 800 złotych.

Kwerenda kategorii „sztuka” w lokalnych serwisach *crowdfundingowych* pokazuje, że działania artystyczne nie należą do najpopularniejszych kategorii projektów, w których partycypują polscy internauci. Wśród przedsięwzięć poświęconych szeroko rozumianej kulturze dominują natomiast projekty, których efektem końcowym jest możliwe do mechanicznej czy elektronicznej reprodukcji dzieło – film, album muzyczny, książka czy wystawa fotografii. Zachętą do wspierania takich projektów jest z pewnością ich zasięg, wykraczający poza konkretną, lokalną społeczność⁷. W związku z tym wydaje się, że w przypadku lokalnych serwisów, które nie mogą liczyć – jak globalne portale w rodzaju *Kickstartera* – na niemal nieograniczoną liczbę potencjalnych użytkowników, największą szansę na sukces mają niewielkie projekty sztuki publicznej, nie ingerujące zdecydowanie w przestrzeń, nie mające dużych ambicji artystycznych i nie budzące kontrowersji (choć sporna może być na

7 Warto zwrócić uwagę, że w przypadku niektórych projektów sztuki publicznej, na przykład poznańskiego malowania schodów, krakowskiego muralu *Tolerancja*, a przede wszystkim warszawskiego neonu, twórcy projektu zwracają się wprost do mieszkańców tych miast, zakładając zapewne, że internauci z innych miejscowości nie będą zainteresowani finansowym wsparciem tych inicjatyw.

przykład estetyczna wartość zrealizowanego w Wojsławicach pomnika Jakuba Wędrawycza). Projekty te fundowane są prawdopodobnie przede wszystkim przez członków społeczności, do których są kierowane, czyli potencjalnych odbiorców oraz internautów z segmentu *Friends and Family*.

Niestety, portale *crowdfundingowe* nie dają wglądu w przeszłe projekty, które nie uzyskały wymaganej liczby wpłat. Trudno jest więc jednoznacznie określić, czy projekty duże, awangardowe lub kontrowersyjne w ogóle nie pojawiały się w lokalnych serwisach, czy też nie znajdowały odpowiedniego zainteresowania. Monitoring portali *Polakpotrafi.pl*, *Wspieram.to* oraz *Wspieramkulture.pl* od kwietnia do czerwca 2014 r. nie przyniósł jednak żadnych obserwacji tego rodzaju inicjatyw. Można więc założyć, że projekty takie, nawet jeśli się pojawiają, to jedynie sporadycznie.

Zakończenie

Model finansowania społecznościowego, wraz ze swoimi zaletami i wadami, realnie wpływa na współczesną kulturę i sztukę, również sztukę publiczną. *Crowdfunding* bez wątpienia otwiera nowe możliwości finansowania projektów oddolnych i niezależnych. Jednocześnie zmienia relacje pomiędzy artystą a zakładanymi odbiorcami dzieła. Wymusza na twórcach bardziej aktywny udział w Internecie, promowanie własnych pomysłów, nawiązywanie licznych i jak najbardziej trwałych relacji na serwisach społecznościowych, co jest szczególnie istotne w obowiązującym na większości portali *crowdfundingowych* systemie finansowania „*all or nothing*”. Z drugiej strony, zachęca również internautów do większej aktywności. Wsparcie finansowe konkretnego projektu z zakresu sztuki publicznej jest bowiem nie tylko wyrazem aprobaty, ale też realnym aktem włączenia się odbiorców w procesy współtworzenia przestrzeni publicznej. Wzrost popularności *crowdfunding* czy *crowdsourcingu* sprzyjać więc może rozwojowi partycypacji obywatelskiej. Chociażby poprzez upowszechnienie udziału w procesach podejmowania decyzji o wydatkowaniu publicznych pieniędzy, na przykład w postaci tzw. budżetów obywatelskich czy partycypacyjnych, które swoją plebiscytową formułą przypominają nieco akcje *crowdfundingowe*.

Z drugiej strony, mechanizm finansowania społecznościowego ma bardzo ograniczone możliwości kontroli i wpływu na artystyczną i społeczną wartość projektów. Oparcie się na „mądrości tłumu” użytkowników Internetu może prowadzić więc do promocji inicjatyw przeciętnych, nie prezen-

tujących wysokiej wartości estetycznej ani użytkowej, bądź też nie wiążących się ściśle z przestrzenią, w której mają się znaleźć. Istnieją również inne zagrożenia związane z *crowdfundingiem* sztuki publicznej. Wyżej zwrócono uwagę na ryzyko przerzucania tego rodzaju inicjatyw z instytucji publicznych (np. samorządów lokalnych) wyłącznie na barki obywateli. Innym problemem, dotyczącym przede wszystkim projektów biznesowych, ale mogącym pojawiać się również w przypadku projektów artystycznych, jest kwestia praw własności intelektualnej. W większości przypadków, portale *crowdfundingowe* nie ponoszą bowiem odpowiedzialności za ochronę tych praw, a więc pomysł, który raz znajdzie się w sieci, może być następnie wykorzystywany przez innych twórców bez zgody czy wiedzy pierwotnych pomysłodawców.

Rosnące zainteresowanie *crowdfundingiem* w wielu dziedzinach życia społecznego powoduje, że obecnie w licznych krajach świata wprowadza się i przygotowuje ustawodawstwo regulujące ten mechanizm. Trwałe zaangażowanie się finansowania społecznościowego nie tylko w świadomości społecznej obywateli, ale również w systemach prawnych spowodować może, że *crowdfunding* stanie się w przyszłości jedną z najistotniejszych form wspierania i rozwoju sztuki publicznej na świecie, a tym samym ważnym narzędziem kształtowania przestrzeni publicznej.

Bibliografia

- Agrawal A. K., Catalini Ch., Goldfarb A. (2011), *The geography of crowdfunding*, Cambridge
- Apostolos G., Ioannis M. (2012), *Crowd-funding: developing a strategy for crowd participation*, Serres
- Castrataro D. (2011), *A social history of crowdfunding*, Socialmediaweek.org <http://socialmediaweek.org/blog/2011/12/a-social-history-of-crowdfunding/> [01.09.2015]
- Chafkin M. (2013), *Kickstarter can fund your dreams*, „Fastcompany.com”, nr 4
- Crowdfunding*, Wordspy.com, <http://wordspy.com/words/crowdfunding.asp> [01.06.2014]
- Ćwieluch J. (2015), *Jeden procent, dziesięć zmartwień*, „Polityka”, nr 16
- Golemis D. (1997), *British band's U.S. tour is computer-generated*, „Chicago Tribune”, http://articles.chicagotribune.com/1997-09-23/features/9709230071_1_music-fans-newsgroup-marillion [01.09.2015]
- Golka M. (2008), *Socjologia sztuki*, Warszawa

- Hetman M. (2014), *Na Czubach powstanie 8-metrowa rzeźba „Maki”*, „Kurier Lubelski” <http://www.kurierlubelski.pl/artykul/3433629,na-czubach-powstanie-8metrowa-rzezba-maki,id,t.html> [15.06.2014]
- Jackson K. (2012), *Crowdfunding helps kickstart projects*, „PM Network”, nr 7
- Malone N. (2012), *Fund me, I’m useless*, „The New Republic” [06.12.2012]
- Mollick E. (2014), *The dynamics of crowdfunding: An exploratory study*, „Journal of Business Venturing”, nr 29
- Ordanini A., Miceli L., Pizzetti M., Parasuraman A. (2011), *Crowdfunding: transforming customers into investors through innovative service platforms*, „Journal of Service Management”, nr 4
- Palmer A. (2013), *Drinking with your fans*, „New Statesman”, 25-31 października 2013
- Piekarska D. (2009), *[Wyjście z zamknięcia]: WY-kraczanie sztuki poza przestrzeń muzealną, W-chodzenie w przestrzeń publiczną*, „Kultura Miasta”, nr 1
- Przewłocka J. (2011), *Zaangażowanie społeczne Polaków w roku 2010: wolontariat, filantropia, 1%. Raport z badań*, <http://civicpedia.ngo.pl/files/civicpedia.pl/public/raporty/zaangazowanie2010.pdf> [01.09.2015]
- Steinberg S., DeMaria R. (2012), *The crowdfunding bible: How to raise money for any startup, video game, or project*, <http://www.crowdfundingguides.com/The%20Crowdfunding%20Bible.pdf> [01.09.2015]
- Surowiecki J. (2010), *Mądrość tłumu: większość ma rację w ekonomii, biznesie i polityce*, Gliwice
- Taborska H. (1996), *Współczesna sztuka publiczna. Dzieła i problemy*, Warszawa
- Vargas Y.B. (2011), *Crowdfunding realities – an explorative study into crowdfunding and motivations of crowdfunding platform owners, investors and entrepreneurs*, http://www.academia.edu/3635074/Crowdfunding_Realities_-_An_explorative_study_into_Crowdfunding_and_Motivations_of_Crowdfunding_Platform_Owners_Investors_and_Entrepreneurs [01.09.2015]

SUMMARY

Crowdfunding of public art

Crowdfunding is a form of funding projects (business, scientific, social, artistic, etc.) based on small but numerous payments, collected mainly through Internet communities. The article presents the current state of interest in this form of public art funding, both in Poland, and abroad. The analysis of crowdfunding websites shows several features of this mechanism used for public art funding. It encourages artists to engage in more active participation on the Internet, especially on social networks' level, which is particularly important in the all-or-nothing financing system. Crowdfunding also encourages people to be more active citizens, as financial support for specific projects in the field of public art is not only an endorsement, but also a real act of participation in the processes of creation of public space. On the other hand, crowdfunding has very limited ability to control and influence the artistic and social value of projects. Reliance on the "wisdom of the crowd" may therefore lead to the promotion of mediocre initiatives, neither presenting a high aesthetic value, nor bonded to the space in which they are to be found. There are also other risks associated with crowdfunding of public art, such as the risk of rollover of such initiatives from public institutions (e.g. local governments) solely on the shoulders of citizens, or the lack of intellectual property protection.

Keywords:

crowdfunding, Internet, public art, public space

BEATA KUNAT

WYDZIAŁ PEDAGOGIKI I PSYCHOLOGII

UNIwersytet w Białymstoku

E-MAIL: B.KUNAT@UWB.EDU.PL

POMIĘDZY SZTUKĄ A BADANIEM NAUKOWYM. ETNOGRAFIA WIZUALNA JAKO ŹRÓDŁO WIEDZY O RZECZYWISTOŚCI EDUKACYJNEJ

Wprowadzenie

Celem artykułu jest, po pierwsze, ukazanie różnych obszarów relacji sztuki i nauki z perspektywy epistemologicznych i ontologicznych poszukiwań filozofów nauki [Whitehead 1998; Popper 2002] oraz badaczy sztuki współczesnej [Kluszczyński 2011; Broeckmann 2015; Kisseleva 2015; Reichle 2015]. Po drugie – pokazanie istoty interakcji sztuki z pedagogiką, której złożony przedmiot badań sprawia, że otwiera się ona na różne źródła, style, języki poznania i rozumienia świata i człowieka (między innymi język nauki i sztuki). Po trzecie – zwrócenie uwagi na sztukę jako ważne narzędzie analizy edukacji w jakościowych badaniach pedagogicznych usytuowanych w paradygmacie interpretatywnym. W artykule postawiono tezę, że etnografia wizualna oscylująca pomiędzy sztuką a nauką jest cennym źródłem wiedzy o rzeczywistości edukacyjnej. W związku z tym kluczowym zamierzeniem autora tekstu jest zaprezentowanie założeń etnografii wizualnej jako naukowej metody badawczej, odwołującej się do obrazu jako podstawowego medium sztuki. W konsekwencji w artykule dokonano analizy pedagogicznych projektów badawczych odwołujących się do danych wizualnych, realizowanych na gruncie polskim. Na zakończenie wskazano korzyści poznawcze i praktyczne wynikające z odwoływania się w pedagogicznych projektach badawczych do wiedzy oraz kategorii językowych wywodzących się z kręgu sztuki jako źródła wiedzy o rzeczywistości edukacyjnej.

W poszukiwaniu obszarów relacji „sztuki” i „nauki”

Podstawowe dla artykułu pojęcia „sztuka” i „nauka” są wieloznaczne i wielozakresowe. W publikacjach naukowych można odnaleźć wiele ujęć definicyjnych tych kategorii. Poszukując znaczeń terminu „sztuka” warto odwołać się do jej alternatywnej definicji sformułowanej przez Władysława Tatarkiewicza, zgodnie z którą sztuka „jest odtwarzaniem rzeczy, bądź konstruowaniem form, bądź wyrażaniem przeżyć – jeśli wytwór tego odtwarzania, konstruowania, wyrażania jest zdolny zachwycać, bądź wzruszać, bądź wstrząsać” [Tatarkiewicz 1982: 52]. Pojęcie „nauki” odnieść można natomiast do działalności umysłowej lub umysłowo-fizycznej oraz do poznania jako podstawowej i pierwotnej aktywności psychicznej [Kamiński 1992: 13]. Zarówno kategoria sztuki, jak i nauki przez autorkę tekstu są traktowane jako formy ludzkiego poznania i doświadczania świata.

W filozoficznych rozważaniach dotyczących epistemologicznych i ontologicznych podstaw nauki odnaleźć można nurt poszukiwań powiązań między sztuką i nauką [Whitehead 1998; Popper 2002]. Filozof nauki Alfred N. Whitehead podkreśla, że nauka ze sztuką pozostaje w bliskiej łączności, jednak bardziej w sensie podobieństwa niż współzależności [Whitehead 1998: 206–207]. Zgodnie z jego ujęciem, twórczość naukowa i artystyczna mają cechy wspólne: sztuka wchodzi na teren prawdy, widoczny jest także związek nauki i sztuki w aspekcie konstrukcyjno-twórczym [Whitehead 1998]. Liczne podobieństwa sztuki z nauką dostrzega także Karl R. Popper [2002].

Na różne obszary współdziałania czynników naukowych i artystycznych wskazują także badacze sztuki [Kluszczyński 2011; Broeckmann 2015; Kisseleva 2015; Reichle 2015]. Ryszard W. Kluszczyński, analizując charakter relacji występujących pomiędzy sztuką a nauką oraz wynikające z nich konsekwencje, wyodrębnia trzy typy takich związków. Określa je przy użyciu formuł: „nauka dla sztuki”, „sztuka dla rzeczywistości (kształtowanej przez naukę)”, „sztuka dla nauki” [Kluszczyński 2011]. Zgodnie z koncepcją przywoływanego autora typ związku „nauka dla sztuki” jest najbardziej popularny w świecie współczesnych praktyk artystycznych. W jego ramach pojawiają się różnorodne formy obrazowości o charakterze i źródle naukowym (zdjęcia astronomiczne, mikroskopowe, rentgenowskie), dźwięki osiągalne wyłącznie dzięki zastosowaniu narzędzi badawczych, struktury czerpiące kształty ze sfery prac naukowych. W efekcie takich zabiegów są

tworzone dzieła odwołujące się do nowego rodzaju estetyki, wymagające od odbiorców bardziej złożonych kompetencji oraz innego typu wrażliwości.

W typie związków „sztuka dla rzeczywistości (kształtowanej przez naukę)” sztuka spełnia funkcję adaptacyjną, wprowadza odbiorców w rzeczywistość, której wyznaczniki są kształtowane przez naukę. Obrazy, formy czy struktury wydarzeniowe są wytworami procedur naukowych oraz powołują do życia środowiska, których doświadczenie przekracza swym odniesieniem ramy estetyki, stając się formą poznania nowego ładu istnienia. W relacji „sztuka dla nauki” sztuka działa na rzecz nauki dzięki produkowaniu wiedzy, tworzeniu nowych kontekstów i inspiracji. Artysci angażują się w wielowymiarowe przedsięwzięcia, ich działania przekraczają i znoszą granice oddzielające sztukę od innych działań społecznych [Kluszczyński 2011: 32-42].

Sztuka a pedagogika jako nauka badająca rzeczywistość edukacyjną

W artykule przyjmuje się, że egzemplifikacją nawiązania relacji nauki ze sztuką jest pedagogika. Złożony przedmiot badań pedagogiki jako nauki opisującej i wyjaśniającej różne formy i konteksty praktyki edukacyjnej [Rubacha 2004: 21] sprawia, że posługuje się ona wieloma językami (m.in. językiem sztuki), badając złożoną rzeczywistość edukacyjną. Badacze pedagogiki wskazują na potrzebę poszerzania kompetencji multijęzycznych w procesie poznawania wielowymiarowej rzeczywistości edukacyjnej [m.in. Rutkowiak 1994, Hejnicka-Bezwińska 2008]. Jak zaznacza Teresa Hejnicka-Bezwińska [2008: 269], aby rozpoznać współczesny obraz rzeczywistości edukacyjnej niezbędne jest odwołanie się do wielu stylów myślenia oraz różnych języków jej opisywania. Zgodnie z ujęciem Joanny Rutkowiak [1994], obok naukowego, potocznego, filozoficznego oraz religijnego stylu językowego kreowania rzeczywistości edukacyjnej, ważnym źródłem wiedzy o wychowaniu człowieka jest język z kręgu sztuki.

Sztuka stała się dziś ważnym narzędziem poszukiwań jakościowych badań pedagogicznych usytuowanych w paradygmacie interpretatywnym, który jest zakorzeniony w subiektywistycznej wizji natury społecznej i teorii poznania. Perspektywa ta jest zorientowana na zrozumienie rzeczywistości w takiej postaci, w jakiej jawi się ona jej uczestnikom. Poprzez odwołanie się do świadomości, doświadczeń, przekonań, wyobrażeń ludzi, którzy stale konstruują i rekonstruują swoje działania [Sławecki 2012: 78]. Prowadzone w nurcie interpretatywnym badania jakościowe nie są nastą-

wione na dane obiektywne, mierzalne, lecz na procesy i znaczenia, jakie ludzie nadają zdarzeniom w procesie ich doświadczania i przeżywania.

W badaniach jakościowych zauważa się wyraźny rozwój nurtu badań poprzez sztukę [m.in. Barone 2001; Huss, Cwikel 2005; Finley 2005; Cole, Knowles 2007; Taylor, Wilder, Helms 2007], których idea opiera się na synergii poznania naukowego i artystycznego w ramach wszystkich etapów postępowania badawczego nastawionego na pogłębione rozumienie idiomatycznych zjawisk humanistycznych i społecznych. Metoda ta polega na wykorzystaniu poznawczego potencjału różnych dziedzin sztuki i przejawów aktywności artystycznej w diagnozowaniu, rozumieniu i interpretowaniu aktualnych problemów społecznych. Zakłada się, że sztuka i aktywność artystyczna mogą dostarczyć cennej wiedzy humanistyczno-społecznej i w związku z tym aranżuje się twórczość między innymi plastyczną, literacką, teatralną, muzyczną, taneczną, fotograficzną, multimedialną badanych podmiotów w celu partycypacyjnego interpretowania ich rezultatów w kontekście problematyki badawczej [Kubinowski 2013: 207]. Badania poprzez sztukę obejmują podejścia mające na celu poszerzenie tradycyjnych możliwości naukowego uchwycenia i wyrażania kompleksowości ludzkiego doświadczenia w jego różnorodności. Metodologia ta stara się integrować języki, przekazy, formy sztuk literackich, wizualnych, widowiskowych, muzycznych i odwoływać się do ich wrażliwości, logiki i idiomów w procesie badawczym [Kubinowski 2011: 189]. W podejściu tym nakładają się na siebie role badacza, artysty i animatora działań artystycznych badanych. Relacje między badaczem a uczestnikiem badań są intensywne, bazujące na emocjach. Sztuka staje się jednocześnie metodą badań – sposobem i środkiem rozumienia drugiego człowieka oraz instrumentem działań – wzmocnieniem, wzbogaceniem oraz medium autoekspresji [Kubinowski 2011: 190].

Etnografia wizualna jako przykład „czerpania wiedzy” z języka sztuki (obrazu)

Ważnym źródłem wiedzy o rzeczywistości społecznej i edukacyjnej pedagogicznych badań jakościowych są przedstawienia wizualne: obrazy, fotografie, filmy, stanowiące kwintesencję języka sztuk wizualnych. Przykładem badawczego eksplorowania tego swoistego języka w celu poznawania różnych przejawów kultury i codzienności człowieka jest etnografia wizualna. Jest ona traktowana przez badaczy jako metodologia scalająca różne

procedury pozyskiwania, analizowania i interpretowania danych wizualnych [Banks 2009; Pink 2008; Rose 2010]. Jak twierdzi Sarah Pink [2008: 34], etnografia wizualna jest sposobem doświadczania, interpretowania, przedstawiania kultury czy społeczności, który przenika zbiór procedur badawczych. Jest ona metodą zbierania danych, ale także procesem tworzenia i przedstawiania wiedzy opartym na własnych doświadczeniach etnografa. Założenia teoretyczne i metodologiczne etnografii wizualnej odnoszą się do badawczych tradycji antropologii obrazu [zob. m.in. Worth 1981; Collier i Collier 2009; Olechnicki 2003a, 2003b; Sikora 2003; Belting 2007; Banks, Ruby 2011], socjologii wizualnej [zob. m.in. Becker 1995; Koseła 1990; Ferenc 2001; Konecki 2005b; Sztompka 2005; Schnettler 2008; Frąckowiak; Rogowski 2009; Drozdowski, Krajewski 2010] oraz historii sztuki [zob. m.in. Ripa 2010; Mitchell 1994, 2009].

Na gruncie polskiej pedagogiki całościowe podejście do etnografii wizualnej zarówno w kontekście teorii, jak i praktyki badawczej odnaleźć można w publikacji Justyny Nowotniak *Etnografia wizualna w badaniach i praktyce pedagogicznej* [2012]. Zgodnie z ujęciem tej autorki, etnografia wizualna służy potrzebie badania kultury wizualnej szkoły rozumianej jako splot procesów komunikacji wizualnej oraz wszechstronnych interakcji, jakie stają się udziałem członków danej społeczności wtedy, gdy wytwarzają oni artefakty wizualne. Kultura wizualna jest konstrukcją społeczną, a badania wizualne jej odkrywaniem poprzez wykorzystanie jej reprezentacji wizualnych [Nowotniak 2012: 64].

Zastosowanie etnografii wizualnej w badaniach pedagogicznych ma na celu pogłębienie rozumienia człowieka poprzez dopełnienie źródeł mówionych i pisanych, przekazów werbalnych i reprezentacji opisowych wszelkiego rodzaju danymi odbieranymi i analizowanymi wzrokowo [Kubinowski 2013: 183]. Dane wizualne mogą być traktowane jako prawomocne i wartościowe materiały empiryczne, na podstawie których można budować pewne teorie i propozycje teoretyczne. Mogą być rozpatrywane w zestawieniu z innymi, jako pewien uzupełniający typ danych, bądź też wykorzystane jako dane podstawowe projektów badawczych [Nowotniak 2013: 17].

Pedagogiczne projekty badawcze odwołujące się do danych wizualnych

Badania wizualne, rozwijane w szerokim zakresie na gruncie socjologii [m.in. Ferenc 2001, 2005; Konecki 2005a, 2005b, 2008, 2010, 2012; Magała 1978, 2012; Niziołek 2010, 2011, 2012; Olechnicki 2003a, 2003b; Piejko 2008;

Sikora 2004; Sztompka 2005; Worth 1981; Levin 1993; Anker i Nelkin 2003; Dikovitskaya 2005], realizowane są współcześnie także przez pedagogów. W polskiej pedagogicznej praktyce badawczej zauważa się obecnie widoczny zwrot w kierunku stosowania elementów etnografii wizualnej [Bylica, Dąbrowski 2009; Krzychała, Zamorska 2008; Mendel 2006, 2009; Nalaskowski 2002; Nowotniak 2001a, 2001b, 2012, 2013; Pryszmont-Ciesielska 2011; Siarkiewicz 2007; Szejnberg 2006]. Przedstawienia wizualne (m.in. fotografie, filmy, nagrania wideo, prace plastyczne) wykorzystywane są do badania różnych aspektów edukacyjnego funkcjonowania człowieka.

Elementy metodologii etnografii wizualnej stosowane są między innymi w celu rozpoznania symboliki edukacyjnej w sposobie organizowania przestrzeni w instytucjach edukacyjnych. Przykładem tego typu analiz jest projekt badawczy Aleksandra Nalaskowskiego *Przestrzeń i miejsca szkoły* [2002]. Badacz połączył interpretację materiału wizualnego z badaniami ankietowymi. Jako źródło wiedzy o przestrzeni szkoły potraktował rysunki gimnazjalistów na temat szkoły ich marzeń, wizualizacje graficzne szkoły w różnych przestrzeniach symbolicznych, plany architektoniczne budynków szkoły, ilustracje historyczne, grafiki publikowane, obrazy, stare fotografie szkoły. Na podstawie zgromadzonych danych empirycznych autor dokonał typologii miejsc i przestrzeni szkolnych (szkoła jako miejsce spotkań, świątynia, rodzina, fabryka, plac gry, teatr, koszmar), jej przestrzeni w cyklu dnia i roku szkolnego (miejsca publiczne i intymne, „dzielnice” budynku szkolnego) oraz ważnych momentów z życia i kultury szkoły. Egzemplifikacją wizualnej analizy elementów organizacji przestrzeni środowiska uczenia się i nauczania w kontekście jej wpływu na komunikację społeczną jest natomiast projekt Aleksandra Szejnberga i Tadeusza Jasińskiego *Proksemika w komunikacji społecznej* [2007]. W innym przedsięwzięciu badawczym Szejnberg [2006], dzięki odwołaniu do materiałów wizualnych, ukazał wpływ wybranych sposobów przestrzennego usadowienia uczniów na komunikowanie się w klasie.

Kolejny nurt badań wykorzystujących dane wizualne w połączeniu z innymi metodami dotyczy badania codzienności szkolnej. Przykładem odnoszenia się do obrazów jako materiałów empirycznych przy zastosowaniu metody dokumentarnej jest projekt badania codzienności szkolnej Sławomira Krzychały i Beaty Zamorskiej [2008]. Przedsięwzięciem badawczym łączącym różne metody badawcze z analizą danych wizualnych jest też projekt Urszuli Bylicy i Bartosza Dąbrowskiego [2009], mający na celu poznanie wychowawczego znaczenia kabaretów młodzieżowych, ze szcze-

gólnym uwzględnieniem ich roli w zakresie kształtowania krytycznego myślenia uczniów. Podstawę badań stanowiły zogniskowane wywiady grupowe z młodzieżą zajmującą się działalnością kabaretową. Analizie poddano również sfilmowaną przez badaczy twórczość kabaretową uczniów. Inną propozycją łączenia różnych metod badawczych (obserwacja) z analizą danych wizualnych zarejestrowanych za pomocą kamery wideo są badania Ireneusza Kaweckiego [1993, 1994, 2009] dotyczące stosowanych przez nauczycieli sposobów sprzyjających skuteczności uczenia.

Obok badania instytucji szkoły, dane wizualne wykorzystywane są także do analizy innych przestrzeni edukacyjnych [Mendel 2006, 2009]. Eksplorowane są również w pedagogicznych projektach badawczych w kontekście analiz z zakresu poradnictwa [Siarkiewicz 2007] oraz gerontologii edukacyjnej [Pryszmont-Ciesielska 2011].

Szereg pedagogicznych projektów badawczych skoncentrowanych na analizie danych wizualnych zrealizowała Justyna Nowotniak [2001a, 2001b, 2012], między innymi projekty dotyczące przestrzeni szkoły i jej ukrytych programów, odnoszące się do koncepcji kultury szkoły. Badaczka koordynowała także projekty badawczo-dydaktyczne w ramach prowadzonego przedmiotu *Metodologia badań społecznych*. Jeden z nich został poświęcony ubóstwu dzieci w dużym mieście. Studenci pedagogiki prowadzili badania na terenie szczecińskich zaniedbanych posesji (wywiady swobodne, kierowane, wywiady z interpretacją fotograficzną, obserwacje, analiza fotografii). Dzięki analizie materiału badawczego ukazano różne oblicza ubóstwa dzieci w wielkim mieście [Nowotniak 2012]. Inny projekt dydaktyczny dotyczył sposobów spędzania przerw przez uczniów szczecińskich szkół podstawowych, gimnazjów i liceów. Do pozyskiwania danych użyto kilku technik badawczych: wywiadów swobodnych kierowanych, wywiadów z interpretacją fotografii, fotografii wykonanych przez uczniów i studentów na temat „Jak spędzam przerwy w mojej szkole?” oraz obserwacji przerw śródlekcyjnych. Dzięki zastosowaniu metodologii etnografii wizualnej poszukiwano odpowiedzi na pytanie, w jaki sposób uczniowie spędzają przerwę, jakie formy aktywności podejmują w trakcie jej trwania i jak swoje wysiłki wizualizują [Nowotniak 2013].

Przykładem włączenia elementów pozyskiwania, analizy, interpretacji i raportowania danych wizualnych do procesu dydaktycznego są także zespołowe projekty badawcze dotyczące codzienności studentów pedagogiki realizowane w latach 2013–2015 na Wydziale Pedagogiki i Psychologii

Uniwersytetu w Białymstoku pod kierunkiem Alicji Korzenieckiej-Bondar i Beaty Kunat w ramach przedmiotu *Metody badań jakościowych*.

„Uchwycenie tego, co jest widoczne lecz niedostrzegane”¹, czyli możliwości zastosowania etnografii wizualnej w badaniach edukacyjnych

Justyna Nowotniak [2012: 260–263], na podstawie wieloletniego doświadczenia badawczego w zakresie stosowania etnografii wizualnej, wskazuje na jej potencjalne i rzeczywiste możliwości rozpoznawania rzeczywistości edukacyjnej w badaniach naukowych i praktyce edukacyjnej. Podkreśla, że wysoka mobilność danych wizualnych tworzy nową przestrzeń interakcji i uczestnictwa badanego. Obrazy służą poznawaniu rzeczywistości, którą jednocześnie konstruują przez reprezentacje wizualne. Znaczące obrazy mają moc budowania porządku społecznego, jako reprezentacji systemów klasyfikacyjnych i środków legitymizacji porządku społecznego. Obrazy mogą łączyć ludzi, tworząc więzi społeczne, gdyż wykonywanie i oglądanie zdjęć to działania więziotwórcze. Dane wizualne unaocniają zjawisko odchodzenia od rozumienia bytu ludzkiego w kategoriach jedynie substancjonalnych i zastępują je kategorią bytu czasowego, służą uchwyceniu różnorodności sposobów artykułowania społecznych układów czasoprzestrzennych. Badania wizualne stanowią szansę na wykorzystanie bogatego spektrum pojęciowego nauk społecznych w różnorodnych kontekstach rozważań o edukacji. Dzięki nim można poznać kategorie niedostatecznie zbadane w pedagogice, takie jak: miejsce, czas, nuda, śmiech, bezpieczeństwo, prywatność. Obrazy otwierają przed badaczem nowe wymiary, niedostępne przy użyciu danych tekstowych i werbalnych, gdyż złożoności rzeczywistości edukacyjnej nie da się wyrazić tylko za pomocą słów; zmysł wzroku jest w naszej kulturze jednym z najbardziej odpowiedzialnych za obraz świata, jaki wytwarzamy.

Możliwości wykorzystywania materiałów wizualnych w badaniach pedagogicznych wskazuje także Kamila Zdanowicz-Kucharczyk [2010: 130], która twierdzi, że dzięki analizie danych wizualnych (fotografii) można zrekonstruować świat badanego, zrozumieć znaczenia, jakie nadaje on światu i swojemu w nim życiu. Etnografia wizualna może zatem służyć badaniu edukacyjnych kontekstów procesów zinstytucjonalizowanego kształcenia, utworzonych ze zjawisk rozproszonych i amorficznych, składających się na kulturę wizualną szkoły. Rekonstruowanie jej znaczeń jest szansą

1 Metafora użyta w śródtytule za: [Pink 2008; Nowotniak 2012].

na odkrycie złożonych mechanizmów tworzenia i funkcjonowania reguł społecznych i kulturowych, określających jej odmienność. Dzięki swojemu potencjałowi, badania wizualne pozwalają na uchwycenie tego, co jest „widoczne, lecz niedostrzegalne” [Nowotniak 2012: 259]. Dane wizualne są dla pedagogiki szansą otwarcia się na kategorie graniczne, wzbogacające myślenie pedagogiczne i demistyfikujące jej ograniczenia [Nowotniak 2012: 62]. Umożliwiają ukazanie niedookreślonych kategorialnie kontekstów wieloznaczeniowej edukacyjnej codzienności.

Bibliografia

- Anker S., Nelkin D. (2003), *The molecular gaze. Art in the genetic age*, Cold Spring Harbor
- Banks M. (2009), *Materiały wizualne w badaniach jakościowych*, Niezbędnik Badacza, Warszawa
- Banks M., Ruby J. (2011), *Made to be seen: Perspectives on the history of visual anthropology*, Chicago
- Barone T. (2001), *Science, art, and predispositions of educational researchers*, „Educational Researcher”, Oct.
- Becker H.S. (1995), *Visual sociology, documentary photography, and photojournalism: It's (almost) all a matter of context*, „Visual Sociology”, nr 10
- Belting H. (2007), *Antropologia obrazu. Szkice do nauki o obrazie*, Kraków
- Broeckmann A. (2015), *Trudny dialog między „sztuką” a „nauką”*, (w:) Materiały z konferencji *Co sztuka może dać nauce?*, Wrocław, 14.05.2015, <http://wro2015.wrocenter.pl/site/pl/conferences/conference-what-can-art-do-for-science/> [24.08.2015]
- Cole A.L., Knowles J.G. (2007), *Arts-informed research*, (w:) J.G. Knowles, A.L. Cole (red.), *Handbook of the arts in qualitative research*, Thousand Oaks – London – New Delhi
- Bylica U., Dąbrowski B. (2009), *Rola kabaretów młodzieżowych w rozwijaniu kompetencji uczniów w zakresie krytycznego myślenia*, „Pedagogika Kultury”, t. 5
- Collier J. Jr., Collier M. (1999), *Visual anthropology: Photography as a research method*, Albuquerque
- Dikovitskaya M. (2005), *Visual culture. The study of the visual after the cultural turn*, Cambridge
- Drozdowski R., Krajewski M. (2010), *Za fotografię! W stronę radykalnego programu socjologii wizualnej*, Warszawa
- Ferenc T. (2001), *Socjologia obrazu, socjologia fotografii – praktyki badawcze*, „Przegląd Socjologiczny”, nr 2
- Ferenc T. (2005), *Sztuka fotografowania biedy – komu służą zdjęcia nędzy?*, „Kultura i Społeczeństwo”, nr 4

- Finley S. (2005), *Arts-based inquiry. Performing revolutionary pedagogy*, (w:) N.K. Denzin, Y.S. Lincoln (red.), *The Sage handbook of qualitative research*, Thousand Oaks – London – New Delhi
- Frąckowiak M., Rogowski Ł. (2009), *W poszukiwaniu polskiej socjologii wizualnej*, „Kultura i Społeczeństwo”, nr 1
- Hejnicka-Bezwińska T. (2008), *Pedagogika ogólna*, Warszawa
- Huss E., Cwikel J. (2005), *Reserching creations. Applying arts-based research to Bedouin women's drawings*, „International Journal of Qualitative Methods”, t. 4, nr 4
- Kamiński S. (1992), *Nauka i metoda. Pojęcie nauki i klasyfikacja nauk*, Lublin
- Kawecki I. (2009), *Dane wizualne w badaniach pedagogicznych*, „Pedagogika Kultury” 2009, t. 5
- Kisseleva O. (2015), *Artysta jako badacz: nowe procesy i materiały w sztuce współczesnej* (w:) Materiały z konferencji *Co sztuka może dać nauce?*, Wrocław, 14.05.2015, <http://wro2015.wrocenter.pl/site/pl/conferences/conference-what-can-art-do-for-science/> [24.08.2015]
- Kluszczyński R.W. (2011), *Art@science. O związkach między sztuką i nauką*, (w:) R.W. Kluszczyński (red.), *W stronę trzeciej kultury. Koegzystencja sztuki, nauki i technologii*, Gdańsk, CSW, http://www.academia.edu/4485206/art_at_science._O_zwiazkach_miedzy_sztuka_i_nauka [02.09.2014]
- Konecki K.T. (2005a), *Ludzie i ich zwierzęta. Interakcjonistyczno-symboliczna analiza świata społecznego zwierząt domowych*, Warszawa
- Konecki K.T. (2005b), *Wizualne wyobrażenia. Główne strategie badawcze w socjologii wizualnej a metodologia teorii ugruntowanej*, „Przegląd Socjologii Jakościowej” 2005, t. 1, nr 1, http://www.qualitativesociologyreview.org/PL/Volume1/PSJ_1_1_Konecki.pdf [17.02.2014]
- Konecki K.T. (2008), *Wizualna teoria ugruntowana. Rodziny kodowania wykorzystywane w analizie wizualnej*, „Przegląd Socjologii Jakościowej”, t. 4, nr 3 http://www.qualitativesociologyreview.org/PL/Volume8/PSJ_4_3_Konecki.pdf [01.05.2014]
- Konecki K.T. (2010), *Wizualna Teoria Ugruntowana. Nauczanie teorii ugruntowanej przy pomocy obrazów i analizy wizualnej*, „Przegląd Socjologii Jakościowej”, t. 6, nr 2, http://www.qualitativesociologyreview.org/PL/Volume13/PSJ_6_2_Konecki.pdf [17.02.2014]
- Konecki K.T. (2012), *Wizualna teoria ugruntowana. Podstawowe zasady i procedury*, „Przegląd Socjologii Jakościowej”, t. 8, nr 1, http://www.qualitativesociologyreview.org/PL/Volume18/PSJ_8_1_Konecki.pdf [21.05.2014]
- Koseła K. (1990), *Interpretacja fotografii. Krok ku socjologii wizualnej*, „Kultura i Społeczeństwo”, nr 1
- Krzychała S., Zamorska B. (2008), *Dokumentarna ewaluacja szkolnej codzienności*, Wrocław
- Kubinowski D. (2011), *Jakościowe badania pedagogiczne. Filozofia, metodyka, ewaluacja*, Lublin
- Kubinowski D. (2013), *Rozwój badań jakościowych w pedagogice polskiej na przełomie XX i XXI wieku. Idiomatyczność. Synergia. Emergencja*, Lublin
- Levin D. M. (red.) (1993), *Modernity and the hegemony of vision*, Berkeley

- Magala S. (1978), *Fotografia jako element teatralizacji życia społecznego*, „Fotografia”, nr 4
- Magala S. (2012), *Antropologia wizualna*, (w:) D. Jemielniak (red.), *Badania jakościowe. Pojęcia i teorie*, t. 1, Warszawa
- Mendel M. (red.) (2006), *Pedagogika miejsca*, Wrocław
- Mendel M., Ejsmont M., Kosmalska B. (red.) (2009), *Obraz. Przestrzeń, popkultura. Inspiracje badawcze w polu pedagogiki społecznej*, Toruń
- Mitchell W.J.T. (1994), *Picture theory. Essays on verbal and visual representation*, Chicago
- Mitchell W.J.T. (2009), *Zwrot piktorialny*, „Kultura Popularna”, nr 1
- Nalaskowski A. (2002), *Przestrzenie i miejsca szkoły*, Kraków
- Niziołek K. (2010), *Między amatorstwem a etnografią. Fotografia jako narzędzie edukacji* (w:) A. Młynarczyk, M. Sokołowski (red.), *Uwiecznić Atlantyde. Wielokulturowość Podlasia w edukacji nieformalnej*, Białystok, http://fundacja.uwb.edu.pl/images/a_galeria_fundacja/publikacje/ [05.10.2014]
- Niziołek K. (2011), *Fotografia uczestnicząca. Od jakościowych badań światów społecznych do interwencji socjologicznej*, „Qualitative Sociology Review”, t. 7, nr 1, http://www.qualitativesociologyreview.org/PL/Volume15/PSJ_7_1_Niziolek.pdf [11.09.2014]
- Niziołek K. (2012), *Miejskie „laboratorium” wielokulturowości. Socjologiczno-fotograficzna próba obserwacji relacji międzykulturowych w przestrzeni publicznej Białegostoku*, „Pogranicze. Studia Społeczne”, t. 20
- Nowotniak J. (2001a), *Szkoła czyli świat w obrazku*, „Nowa Szkoła”, nr 8
- Nowotniak J. (2001b), *Szkoła w obiektywie uczniów. Fotografia jako narzędzie opisu*, (w:) B. Niemierko, M.K. Szmigiel (red.), *Teoria i praktyka oceniania zewnętrznego*, Kraków
- Nowotniak J. (2012), *Etnografia wizualna w badaniach i praktyce pedagogicznej*, Kraków
- Nowotniak J. (2013), *Badania etnograficzne z elementami wizualnymi w kształceniu akademickim – możliwości i ograniczenia*, „Opuscula Sociologica”, nr 4
- Olechnicki K. (2003a), *Antropologia obrazu. Fotografia jako metoda, przedmiot i medium nauk społecznych*, Warszawa
- Olechnicki K. (red.) (2003b), *Obrazy w działaniu. Studia z socjologii i antropologii obrazu*, Toruń
- Pink S. (2008), *Etnografia wizualna. Obrazy, media i przedstawienie w badaniach*, Kraków
- Piejko M. (2008), *Skarby pamięci. Socjologiczna analiza fotografii rodzinnej*, „Przegląd Socjologii Jakościowej” 2008, t. 4, nr 3, http://www.qualitativesociologyreview.org/PL/Volume8/PSJ_4_3_Piejko.pdf [10.09.2014]
- Popper K.R. (2002), *Wiedza obiektywna. Ewolucyjna teoria epistemologiczna*, Warszawa
- Pryszmont-Ciesielska M. (2011), *Starość w obiektywie*, (w:) M. Malec (red.), *Edukacyjne, kulturowe i społeczne konteksty starości*, Wrocław
- Reichle I. [2015] *Sztuka, nauka i społeczeństwo: kiedy sztuka staje się zinstytucjonalizowaną praktyką społeczną* (w:) Materiały z konferencji *Co sztuka może dać nauce?*, Wrocław, 14.05.2015, <http://wro2015.wrocenter.pl/site/pl/conferences/conference-what-can-art-do-for-science/> [24.08.2015]
- Ripa (2010), *Ikonologia*, Kraków
- Rose G. (2010), *Interpretacja materiałów wizualnych. Krytyczna metodologia badań nad wizualnością*, Warszawa

- Rubacha K. (2004), *Edukacja jako przedmiot pedagogiki i jej subdyscyplin*, (w:) Z. Kwieciński, B. Śliwerski (red.), *Pedagogika*, t.1, Warszawa
- Rutkowiak J. (1994), *Wielość języków pedagogiki a problem jej tożsamości*, (w:) H. Kwiatkowska (red.), *Ewolucja tożsamości pedagogiki*, Warszawa
- Schnettler B. (2008), *W stronę socjologii wiedzy wizualnej*, „Przegląd Socjologii Jakościowej”, t. 4, nr 3, http://www.qualitativesociologyreview.org/PL/Volume8/PSJ_4_3_Schnettler.pdf [10.09.2014]
- Siarkiewicz E. (2007), *W poszukiwaniu skuteczności poradnictwa. Analiza dwóch narracji utrwalonych w fotografii*, „Teraźniejszość – Człowiek – Edukacja”, nr 2
- Sikora S. (2003), *Antropologia wizualna i film etnograficzny*, Warszawa
- Sikora S. (2004), *Fotografia między dokumentem a symbolem*, Izabelin
- Sławecki B. (2012), *Znaczenie paradygmatów w badaniach jakościowych*, (w:) D. Jemielniak (red.), *Badania jakościowe. Podejścia i teorie*, t. 1, Warszawa
- Sztejnborg A. (2006), *Komunikacyjne środowisko nauczania i uczenia się*, Warszawa
- Sztejnborg A., Jasiński T. (2007), *Proksemika w komunikacji społecznej*, Płock
- Sztompka P. (2005), *Socjologia wizualna. Fotografia jako metoda badawcza*, Warszawa
- Tatarkiewicz W. (1982), *Dzieje sześciu pojęć*, Warszawa
- Taylor P.G., Wilder S.O., Helms K.R. (2007), *Walking with a ghost. Arts-based research, music videos, and the re-performing body*, „International Journal of Education & the Arts”, t. 8, nr 7, www.ijea.org/v8n7/index.html [28.08.2015]
- Whitehead A.N. (1998), *Nauka i świat współczesny*, Warszawa
- Worth S. (1981), *Studying Visual Communication*, Philadelphia
- Zdanowicz-Kucharczyk K. (2010), *Fotografia oknem badacza na świat*, (w:) H. Kędzierska (red.), *Jakościowe inspiracje w badaniach edukacyjnych*, Olsztyn

SUMMARY

Between art and scientific research. Visual ethnography as a source of knowledge about the educational reality

The starting point of this article is the relationship of art and science from the perspective of epistemological and ontological insights of philosophers of science and researchers of contemporary art. Further on, the author presents the specificity of the interaction of art and pedagogy, in which the complex subject of the latter opens the field to various sources, styles and languages of knowing and understanding of the world and the human being (including the language of the arts). Seeing art as an important exploration tool for the analysis of education in qualitative pedagogical research, the author summarizes the assumptions of visual ethnography – a research method that, as she explains, oscillates between art and science (with its methodological appeal to the image as the primary medium of the art). In the conclusion, she indicates cognitive and practical benefits which may result from using the concepts that derive from the arts as a source of knowledge about the educational reality.

Keywords:

art, education, methodology, qualitative research, visual ethnography

ANNA MĘYNARCZUK-SOKOŁOWSKA

WYDZIAŁ PEDAGOGIKI I PSYCHOLOGII

UNIwersytet w Białymstoku

E-MAIL: ANNAMLYNARCZUK@TLEN.PL

BLIŻEJ ODMIENNOŚCI. TWÓRCZA AKTYWNOŚĆ W MIĘDZYKULTUROWEJ EDUKACJI NIEFORMALNEJ

Wprowadzenie

Od dawna podkreśla się, że edukacja powinna być kompatybilna z procesami społeczno-kulturowymi oraz ich następstwami. Akcentuje się, że działania edukacyjne powinny wykraczać poza bierny przekaz wiedzy i koncentrować się na twórczym działaniu, które służy kreatywnemu rozwijaniu osobowości i tym samym realizacji wielu priorytetów społecznych. W dobie migracji i dynamicznego różnicowania się współczesnych społeczeństw wzrasta zainteresowanie edukacją międzykulturową, której celem jest przygotowanie społeczeństwa do życia w warunkach różnorodności. Edukacja międzykulturowa, dzięki bogatej metodyce, stwarza przestrzeń do twórczej aktywności i umożliwia kreatywne uwrażliwianie na odmienność. Jest również czynnikiem twórczego odkrywania własnej, niepowtarzalnej tożsamości.

Celem artykułu jest prezentacja możliwości implementacji idei edukacji międzykulturowej do praktyki edukacyjnej poprzez wykorzystanie metod służących kreatywnemu uczeniu się. W tekście, wychodząc od prezentacji założeń edukacji międzykulturowej, przedstawię trzy instruktywne przykłady dobrych praktyk edukacyjnych zakładających poznawanie Obcych i Innych za pomocą twórczej aktywności (literackiej, plastycznej, fotograficznej). Scharakteryzowane przeze mnie inicjatywy wpisują się w kanon międzykulturowej edukacji nieformalnej, która ze względu na swoją specyfikę (w tym nieobligatoryjny charakter), ma szczególne znaczenie w procesie kształtowania kompetencji międzykulturowej. Każda z nich zakładała wykorzystanie kilku form aktywności twórczej. Zostały one zrealizowane

we współpracy organizacji pozarządowych z podmiotami zajmującymi się kształceniem i resocjalizacją, z myślą o potrzebach i możliwościach poznawczych różnych grup społecznych.

Założenia edukacji międzykulturowej

Edukacja międzykulturowa stanowi próbę odpowiedzi na wyzwania wynikające ze zróżnicowania przestrzeni społecznej i edukacyjnej oraz konsekwencje funkcjonowania w warunkach różnicy: kulturowej, językowej czy ekonomicznej. Zakłada wzajemne poznawanie się ludzi i kultur oraz uwrażliwianie na odmienność. Prowadzi do wzajemnego przejmowania (godnych tego) wzorów życia, wzajemnego wzbogacania się kultur, kooperacji, przyjaźni i podejmowania wspólnych działań na rzecz wielokulturowych społeczeństw i/lub społeczności [Lewowicki 2011: 10–11]. Ten rodzaj edukacji jest płaszczyzną poznawania Obcych i Innych, doświadczania różnic międzyludzkich i międzykulturowych, wykraczania poza stereotypy i uprzedzenia oraz rozwijania własnej tożsamości.

„Istotą edukacji międzykulturowej jest [...] uchwycenie tego, co wspólne, chociaż inne, a nie unifikowanie wartości i kultur” [Kamińska 2005: 11]. „W edukacji międzykulturowej nie chodzi o zacieranie różnic, ale o świadomość ich istnienia” [Lewowicki 2000: 31]. Edukacja międzykulturowa nie koncentruje się tylko na najprostszej formie tolerancji, czyli takiej, która umożliwia poznanie Obcego i Innego i cierpliwe znoszenie go. Dąży ku otwieraniu się na inność, zrozumieniu odmienności, kształtowaniu pozytywnego stosunku do niej oraz pełnych postaw tolerancji i poszanowania każdej osoby, która przejawia jakiegokolwiek rodzaj inności [Różańska 2011: 127]. Umożliwia pokonywanie drogi od myślenia o innych w kategoriach zagrażających Obcych do myślenia o nich jako o interesujących Innych. Przede wszystkim ma uczyć mediacji i rozwiązywania konfliktów [Nikitorowicz 2009: 281]. Służy przezwyciężaniu wszelkich wykluczeń społecznych i edukacyjnych wywołanych odmiennością narodową, etniczną, kulturową, wyznaniową i zapobieganiu tym zjawiskom [Lewowicki 2011: 11]. Jest narzędziem inkluzji edukacyjnej i społecznej.

Edukacja międzykulturowa może przebiegać spontanicznie – w rodzinie lub społeczności lokalnej oraz w planowy sposób – w szkole czy środkach masowego przekazu (mając związek ze społeczną polityką państwa), [Maj 2005: 279]. Uzasadnione jest więc traktowanie edukacji międzykulturowej jako całościowego procesu, który obejmuje: edukację formalną (szkolną),

nieformalną (nieszkolną, nieobligatoryjną) i pozaformalną/incydentalną (spontaniczną), które wzajemnie przenikają się i uzupełniają.

Szczególne znaczenie w procesie poznawania odmienności ma międzykulturowa edukacja nieformalna [zob. m.in. Rogers 2004]. Tego typu edukacja ma dobrowolny charakter. Treści i metody działań edukacyjnych są dostosowywane do potrzeb i możliwości danej grupy. Międzykulturowa edukacja nieformalna daje szereg możliwości osobom projektującym i prowadzącym ją, jak i jej uczestnikom. Wykracza poza bierny przekaz wiedzy, koncentrując się na aktywnym działaniu. Może być realizowana za pomocą różnych metod angażujących sferę intelektualną, emocjonalną oraz behawioralną.

Jedną z wielu ścieżek realizacji międzykulturowej edukacji nieformalnej jest kreatywne działanie za pomocą ekspresji werbalnej, plastycznej czy ruchowej. Twórcza aktywność stanowi naturalny proces rozwoju, autokreacji i komunikowania się ze światem [Nęcka 2001: 19–24]. Zgodnie z egalitarnymi koncepcjami twórczości każdy człowiek posiada twórczy potencjał, który można wyzwalać i rozwijać [Nęcka 2001]. Praca twórcza stwarza więc warunki do pozbawionego wszelkich ograniczeń uczenia się poprzez wyrażanie siebie i przyglądanie się sobie (swoim poglądom, emocjom, postawom). Może więc odgrywać istotną rolę w procesie przygotowania ogółu społeczeństwa do kontaktów z Obcym i Innym. Dzięki wielu formom ekspresji, angażując wyobraźnię i intuicję, stwarza możliwość aktywnego odkrywania dziedzictwa kulturowego różnych grup etnicznych, narodowych czy religijnych. Odwołując się do emocji i osobistych przeżyć, daje szansę wykraczania poza negatywne stereotypy i uprzedzenia. Jest również czynnikiem samopoznania.

Edukacja międzykulturowa w Polsce zaczęła dynamicznie rozwijać się po transformacji ustrojowej, wraz z przyjęciem ładu demokratycznego, co wiązało się między innymi z uznaniem praw mniejszości oraz umożliwieniem swobodnej aktywności obywatelskiej. Obecnie w ramach kształcenia szkolnego oraz edukacji nieformalnej podejmowanych jest wiele inicjatyw, które mają na celu budowanie dialogowych relacji z Obcym i Innym.

Istotną rolę w zakresie realizacji edukacji międzykulturowej odgrywają sami obywatele, zrzeszeni w organizacjach pozarządowych. W wielu środowiskach fundacje i stowarzyszenia przodują, a nawet wypełniają lukę w realizacji edukacji międzykulturowej. Podejmowane przez nie inicjatywy kierowane są do różnych grup społecznych (wiekowych, zawodowych, narodowych). Dzięki współpracy organizacji pozarządowych ze szkołami,

centrami kultury, placówkami, które zajmują się wychowaniem i opieką, powstaje wiele partnerskich inicjatyw. Działania realizowane przez organizacje pozarządowe przyjmują różne formy działalności edukacyjnej. Należą do nich: cykliczne projekty edukacyjne, szkolenia, *workcampy*, wymiany międzynarodowe. Inicjatywy polskich organizacji pozarządowych w wielu przypadkach cechują się innowacyjnością.

Międzykulturowa edukacja nieformalna w praktyce

Konkurs „Różnorodność przestrzeni dialogu”

Adresatami konkursu są dzieci w wieku przedszkolnym i wczesnoszkolnym, przynależące do grupy większościowej, mniejszości narodowych i etnicznych oraz dzieci cudzoziemskie. Inicjatywa ma zasięg wojewódzki. Jest organizowana cyklicznie przez Fundację Uniwersytetu w Białymstoku i Szkołę Podstawową nr 26 w Białymstoku. Jej celem jest kształtowanie wrażliwości na szeroko rozumianą odmienność. Działanie składa się z kilku następujących po sobie etapów. Należą do nich: aktywności wspierające przygotowanie prac konkursowych (warsztaty edukacyjne, pogadanki z nauczycielami, rodzicami, wycieczki edukacyjne), które umożliwiają zainicjowanie rozmów i podjęcie refleksji na temat różnorodności, przygotowywanie prac konkursowych oraz edukacyjna impreza podsumowująca wyniki konkursu.

W ramach inicjatywy dzieci uczęszczające do przedszkoli oraz szkół podstawowych tworzą prace literackie, plastyczne bądź wykonują fotografie dotyczące różnorodności. Co roku konkurs organizowany jest pod innym hasłem, na przykład: „Inny bliski i daleki”, „Zwyczaje i tradycje domu rodzinnego”, „Ulubione gry i zabawy”, które tematycznie ukierunkowuje pracę dzieci. Za pomocą różnych form ekspresji twórczej, literackiej, plastycznej oraz fotograficznej, dzieci angażują się w twórczy proces przygotowywania wierszy, opowiadań, rysunków czy zdjęć, ukazujących wybrane zagadnienia związane z różnorodnością. W ten sposób mają okazję zaprezentować to: jak widzą swoją przynależności kulturową (w tym tradycje, zwyczaje, dziedzictwo kulturowe regionu), kim jest dla nich Obcy i Inny i na jakie napotyka problemy, jaki jest ich stosunek do odmienności, jakie międzyludzkie i międzykulturowe podobieństwa dostrzegają.

Podsumowanie konkursu co roku ma miejsce w Szkole Podstawowej nr 26 podczas otwartej dla społeczności lokalnej imprezy edukacyjnej, która

jest organizowana w okolicach Światowego Dnia Uchodźcy. Dzieje się tak, ze względu na fakt, iż Szkoła Podstawowa nr 26 przoduje w Białymstoku pod względem liczby uczniów cudzoziemskich (są to głównie Czecheni). Jest to dobra okazja, by zaakcentować ich obecność.

Impreza ma uroczysty charakter. W jej toku są eksponowane prace uczestników konkursu. Poza wręczeniem nagród wyróżnionym, stałym jej elementem są części artystyczna oraz edukacyjna. W trakcie spotkania dzieci mają możliwość kontaktu z twórczością i doświadczenia odmienności, poprzez obserwację występów zespołów pieśni i tańca innych narodów. Niekiedy przygotowują przedstawienia o tematyce międzykulturowej, co pozwala im między innymi wejść w rolę Obcego i Innego i tym samym poczuć, jak to jest się różnić w relacjach społecznych. Impreza podsumowująca, poprzez udział dzieci w grach o charakterze edukacyjnym, pozwala im również poszerzyć wiedzę na temat różnorodności otaczającego je świata. Prace uczestników konkursu stanowią inspirację do przygotowywania zadań dydaktycznych, które mają służyć uwrażliwianiu na odmienność podczas imprezy. Motywują również do dyskusji na temat ich treści.

Co roku w trakcie spotkania podsumowującego konkurs, specjalne miejsce poświęcone jest kulturze czecheńskiej. Zarówno uczestnicy inicjatywy, jak i przybyli goście mają możliwość poznać elementy tej odległej dla wielu osób kultury. Przybliżanie kultury czecheńskiej ma miejsce za sprawą projekcji filmów, występów dzieci czecheńskich (prezentacje, pokazy), quizów edukacyjnych. Tradycyjnie, co roku można obejrzeć występ zespołu tańca dziecięcego „Lowzr” oraz spróbować przygotowanych przez rodziców tradycyjnych czecheńskich dań. Organizację imprezy wspierają wolontariusze z Fundacji Uniwersytetu w Białymstoku i Fundacji „Dialog”.

Jedna z inicjatorek konkursu w następujący sposób opisała zasadność jego organizowania:

Istotne jest żeby od najwcześniejszych lat przybliżać dzieciom różnorodność otaczającego je świata, zaciekawiać jej bogactwem oraz wyjaśniać, że może być ona źródłem wielu pozytywnych doświadczeń. Szkolna rzeczywistość pokazuje, że odmienność jest często powodem odrzucenia i niechęci. Udział w konkursie umożliwia dzieciom poznawanie różnorodności w naturalny sposób – poprzez aktywność twórczą – i czerpanie przyjemności z pracy twórczej. Jest to ważny element edukacji międzykulturowej najmłodszych, naturalna droga poznawania świata¹.

1 Źródło: notatki własne.

Edukacja międzykulturowa, realizowana za pomocą metod i form pracy umożliwiających twórczą aktywność, jest adekwatną do możliwości percepcyjnych oraz intelektualnych najmłodszych odbiorców działań edukacyjnych, drogą poznawania odmienności. Udział w konkursie stanowi dla dzieci duże wzywanie. Jest swoistą przygodą, która przybliży świat Obcego i Innego oraz umożliwia samopoznanie. Dzięki twórczej aktywności dzieci mają możliwość spontanicznego wypowiedzenia się na temat ważnych kwestii związanych z heterogenicznością ludzkiej rzeczywistości. Udział w inicjatywie daje możliwość wyboru i cieszenia się różnymi formami artystycznego wyrazu. Stanowi bodziec do namysłu na temat odmienności, własnego dziedzictwa kulturowego oraz relacji z Obcym i Innym. W twórczy sposób rozwija wrażliwość na odmienność, która jest ważnym elementem partnerskiego funkcjonowania w środowisku zróżnicowanym kulturowo. Budzi zainteresowanie odmiennością, pozwala dostrzec to, co łączy ludzi różniących się od siebie. Partycypacja w działaniu, dzięki twórczej aktywności, w wielu przypadkach jest pierwszym, „bezpiecznym” (bo na płaszczyźnie ekspresji twórczej), krokiem ku realnemu spotkaniu z Obcym i Innym.

„Uwiecznić Atlantyde” – warsztaty wielokulturowe i fotograficzne

Projekt był adresowany do młodzieży gimnazjalnej z Wasilkowa i Krynek, z różnych środowisk wychowawczych (w tym dysfunkcyjnych). Został zrealizowany przez Fundację Uniwersytetu w Białymstoku, Gimnazjum w Wasilkowie oraz Gimnazjum w Krynkach. Celem działania było rozwijanie zainteresowań wielokulturowością Podlasia. W ramach inicjatywy zostały przeprowadzone cykliczne warsztaty: integrujące młodzież, fotograficzne w plenerze (umożliwiające naukę profesjonalnej obsługi aparatów fotograficznych), dotyczące wybranych elementów kultur Podlasia (białoruska, romska, tatarska, żydowska) oraz edukacyjna wycieczka śladami wielokulturowości regionu (Tykocin, Kruszyniany, Bohoniki, Kryнки, Święta Woda).

W trakcie projektu młodzież miała możliwość doświadczenia wielokulturowości Podlasia poprzez szereg aktywności sprzyjających twórczej ekspresji: ruchowej, plastycznej oraz fotograficznej, której poświęcono największe miejsca. Młodzież poznawała wybrane elementy kultur regionu między innymi poprzez: naukę tańca (tradycyjny taniec białoruski), wykonywanie prac plastycznych przy wykorzystaniu techniki frotażu (w celu odczyty-

wania transkrypcji na nagrobkach białostockiego kirkutu), samodzielne fotografowanie (w plenerze). Praca z aparatem umożliwiała uwiecznianie „podlaskiej Atlantydy”, czyli – w rozumieniu inicjatorów projektu – cennego dziedzictwa, które jest narażone na utratę w czasach nieustannych przemian.

Uczestnicy działania, dzięki twórczemu zaangażowaniu, za pomocą aparatów fotograficznych, rejestrowali własny sposób postrzegania wielokulturowości Podlasia i tym samym przedstawiali to, co ich zdaniem stanowi jej rdzeń. Prace wykonane przez młodzież, w oryginalny sposób, ukazywały głównie artefakty religii i wyznań Podlasia: krzyże, macewy, mury synagog, meczety oraz elementy ich wyposażenia.

Projekt edukacyjny „Uwiecznić Atlantyde...” zakończył się otwartą imprezą edukacyjną skierowaną do społeczności lokalnej, która odbyła się w gimnazjum w Wasilkowie. Podczas spotkania osoby zainteresowane mogły zobaczyć efekty pracy młodzieży zaprezentowane w formie wystawy, wysłuchać wystąpień ekspertów podejmujących w swojej pracy problematykę wielokulturowości (naukowca, fotografa) oraz refleksji młodzieży związanych z udziałem w projekcie. Uczestnictwo w imprezie było bodźcem do rozmów na temat bogatej i różnorodnej spuścizny regionu oraz motywowało do pamiętania o wielokulturowej przeszłości i teraźniejszości.

Przeprowadzona przez realizatorów działania ewaluacja projektu wskazuje na to, iż uczenie się poprzez twórcze zaangażowanie, w odczuciu gimnazjalistów, jest inspirującym oraz adekwatnym do potrzeb młodych ludzi sposobem realizacji edukacji międzykulturowej. Potwierdza to między innymi następująca wypowiedź jednej z uczestniczek omawianej inicjatywy:

Miłą niespodzianką, która spotkała nas już na pierwszych zajęciach, było zaangażowanie profesjonalnego, wykształconego fotografa w pracę z całą grupą. Przekazał on nam nie tylko suchą teorię, ale również w terenie zarażał swoją pasją do fotografowania [...]. Alfabet hebrajski, detale synagogi, frotaż, historia meczetu i kultura Tatarów, zwyczaje pogrzebowe wyznawców islamu, tańce białoruskie – wszystko to i jeszcze więcej, naprawdę zainteresowało nas, podlaską młodzież bardzo zafascynowaną własnym regionem. Zajęcia w terenie są idealnym sposobem na poznawanie walorów północnego wschodu Polski [za: Młynarczuk, Sokołowski 2010: 65].

„Multikulturowe warsztaty edukacyjno-artystyczne dla kobiet osadzonych w Areszcie Śledczym Warszawa – Grochów”

Adresatkami projektu były kobiety odbywające karę pozbawienia wolności w Areszcie Śledczym Warszawa-Grochów. Większość z nich stanowiły recydywistki. Działanie zostało zainicjowane przez Fundację „Dom Kultury”. Celem projektu było wspieranie procesu readaptacji społecznej za pomocą edukacji międzykulturowej. Inicjatywę konstruowały następujące działania: warsztaty multikulturowe, multikulturowe warsztaty edukacyjno-artystyczne (w tym zajęcia taneczne, bębniarskie i plastyczne), warsztaty kulinarne różnych narodów oraz wystawa prac przygotowanych podczas projektu. Działanie zakładało również nagranie wideoklipu obrazującego zajęcia taneczne i bębniarskie. Inicjatorka projektu w następujący sposób opisała jego zadania:

Nasze warsztaty są atrakcyjną i inspirującą propozycją zagospodarowania wolnego czasu i ukierunkowania zainteresowań. Stanowią remedium na odizolowanie od społeczeństwa, tęsknotę za rodziną, bezczynność, nudę i samotność, a także brak perspektyw na życie po opuszczeniu zakładu. Są „artystycznym pomostem” – nawiązaniem kontaktu ze społecznością „na zewnątrz” i przez to ułatwieniem skazanym powrotu do społeczeństwa. Ułatwieniem i przygotowaniem tego powrotu².

Na każdym etapie inicjatywy kobiety miały szansę działać w twórczy sposób, poznając wybrane elementy kultur krajów afrykańskich, kaukaskich oraz kultury romskiej, żydowskiej i kolumbijskiej. Odbywało się to za pomocą multimedialnego pokazu połączonego z prezentacją przedmiotów związanych z daną kulturą oraz poprzez bezpośrednie spotkania z Innymi (m.in. Czeczenką, Senegalczykiem).

Multikulturowe warsztaty edukacyjno-artystyczne umożliwiły naukę tańców charakterystycznych dla innych niż polska kultur (afrykańskiego, żydowskiego i tańca brzucha), grę na bębnach oraz samodzielne tworzenie artefaktów kultury (biżuteria). Nauka tańca i gry na bębnach pozwoliła kobietom, w metafizyczny sposób, doświadczyć dalekich kultur. Wykonywanie biżuterii z ornamentami charakterystycznymi dla kultur romskiej, kolumbijskiej i ormiańskiej, było swoistą lekcją tworzenia dóbr kultury materialnej. Warsztaty kulinarne, poprzez kreatywne przygotowywanie dań narodowych, stały się płaszczyzną doświadczania różnorodności tradycyj-

2 Źródło: notatki własne.

nych specjalów. Sprzyjały poznawaniu odmiennych kultur poprzez zmysł smaku.

W ramach podsumowania odbyła się wystawa prac kobiet, które wykonały w trakcie projektu. Prace więźniarek zostały zaprezentowane społeczności lokalnej. Dzięki temu osoby zainteresowane mogły odkryć twórczy potencjał uczestniczek warsztatów i spojrzeć na nie przez pryzmat ich kreatywności. Warsztaty bębniarskie i taneczne zostały uwiecznione za pomocą wideoklipu.

Warsztaty odbywające się w ramach projektu umożliwiały rozwijanie wśród kobiet zainteresowań artystycznych oraz umiejętności konstruktywnego spędzania czasu wolnego. Prowadzone działania były czynnikiem rozwijania zainteresowań różnorodnością świata oraz dawały szansę kształtowania postaw otwartych wobec odmienności. Twórcza aktywność, koncentrująca się na poznawaniu Obcych i Innych, stanowiła zarówno istotny element samopoznania, jak też resocjalizacji i inkluzji społecznej osadzonych kobiet.

Podsumowanie

Twórcza aktywność umożliwia nabywanie doświadczeń stanowiących źródło wiedzy o świecie i sobie samym. Jest niezbędną w trakcie rozwoju osobistego, działań edukacyjnych i tym samym w realizacji ważnych zadań społecznych i edukacyjnych. W toku międzykulturowej edukacji nieformalnej, dla której bardzo ważne jest kreatywne uczenie się poprzez doświadczenie i działanie, twórcza aktywność może stanowić narzędzie realizacji innowacyjnych działań edukacyjnych, adresowanych do wielu różnych grup społecznych – inicjatyw, które uwzględniają zarówno problematykę różnic, jak i podobieństw międzyludzkich i międzykulturowych. Zaprezentowane w tekście działania umożliwiały poznawanie odmienności za pomocą różnych form ekspresji twórczej: literackiej, plastycznej, fotograficznej czy muzycznej, dzięki twórczemu zaangażowaniu zarówno sfery poznawczej, jak też emocjonalnej i behawioralnej.

Treści analizowanych inicjatyw dotyczyły wybranych elementów kultur istniejących w danej społeczności lokalnej, regionie oraz odległych krańcach świata i tym samym determinowały ich specyfikę. Zaprezentowane inicjatywy służyły realizacji ważnych celów społecznych, takich jak: kultywowanie pamięci społecznej, kształtowanie tożsamości regionalnej, integracja międzykulturowa, wspieranie procesu resocjalizacji. Wszystkie

stanowiły płaszczyznę poznawania Innych i Obcych, kształtowania wrażliwości na odmienność oraz budowania pozytywnych relacji w zróżnicowanej przestrzeni ludzkiej. Zakładały uczenie się poprzez korzystanie z potencjału twórczego ludzi w różnym wieku i sytuacjach życiowych. Cechą znaną poszczególnych inicjatyw i zarazem je różnicującą były miejsca ich realizacji: szkoła, przestrzeń wielokulturowego Podlasia oraz areszt śledczy.

Bibliografia

- Kamińska K. (2005), *W stronę wielokulturowości w edukacji przedszkolnej*, Warszawa
- Lewowicki T. (2000), *W poszukiwaniu modelu edukacji międzykulturowej*, (w:) *Edukacja międzykulturowa w Polsce i na świecie*, Katowice
- Lewowicki T. (2011), *Wprowadzenie*, (w:) T. Lewowicki, A. Szczurek-Boruta, J. Suchodolska (red.), *Pedagogika międzykulturowa wobec wykluczenia społecznego i edukacyjnego*, Cieszyn–Warszawa–Toruń
- Maj B. (2005), *Podstawowe środowiska wychowawcze wobec idei edukacji międzykulturowej* (w:) A. Szerląg (red.), *Wielokulturowość – międzykulturowość obszarami edukacyjnych odniesień*, Kraków
- Młynarczuk A., Sokołowski M. (red.) (2010), *Uwiecznić Atlantyde. Wielokulturowość Podlasia w edukacji nieformalnej*, Białystok
- Nęcka E. (2001), *Psychologia twórczości*, Gdańsk, Gdańskie Wydawnictwo Psychologiczne.
- Nikitorowicz J. (2009), *Edukacja regionalna i międzykulturowa*, Warszawa
- Rogers A. (2004), *Non-formal education: Flexible schooling or participatory education?*, Hong Kong
- Różańska A. (2011), *Poznajemy Innego, pozbywamy się stereotypów i kształtujemy tolerancję*, (w:) T. Lewowicki, J. Suchodolska (red.), *Dzieci w procesie kształtowania postaw kulturowych*, Katowice–Cieszyn–Warszawa–Kraków

SUMMARY

Closer to otherness. Creative activity in the non-formal intercultural education

The main purpose of this paper is to show the role of creative activity in non-formal intercultural education. The author presents creative ways of implementing the idea of non-formal intercultural education within the educational process. On the basis of the non-formal intercultural education postulates, she analyses three examples of educational initiatives (directed to children, teenagers and adults), which included creative activity (literary, artistic, photographic, etc.).

Keywords:

creative activity, cultural diversity, intercultural competence, non-formal intercultural education, the Other/Stranger

KAROL ŁOPATECKI

WYDZIAŁ HISTORYCZNO-SOCJOLOGICZNY

UNIwersytet w Białymstoku

E-MAIL: KAROLLOPATECKI@GMAIL.COM

NOWOŻYTNA ZABAWA W GOSPODARSTWO A WSPÓŁCZESNE GRY FABULARNE

Gry fabularne (*role-playing games*, RPG) stały się pod koniec XX i na początku XXI w. nieodłącznym elementem popkultury [Szeja 2007: 189–195; Szeja 2004; Krawczyk 2010: 64–70]. W 2014 r. minęło 40 lat od powstania pierwszej, komercyjnie rozpowszechnionej, tego typu gry zatytułowanej *Dungeons & Dragons* (D&D) autorstwa Gary’ego Gygaxa i Dave’a Arnesona [Tresca 2010: 59–62]. Obecnie tradycyjne gry fabularne to zaledwie drobna część potężnego rynku wydawniczego. Masowy charakter mają przede wszystkim komputerowe gry RPG [Porczyński 2013: 329–343; Nowaczek 2012: 228]. Oprócz tego istnieją książkowe gry paragrafowe, w których czytelnik poprzez swoje decyzje może zmienić dalszą część fabuły¹. Pojawiają się również beletrystyczne tytuły odwołujące się do konkretnych systemów RPG [Stockmann, Jahnke 2008: 127–143]. Coraz popularniejsze są też LARP-y (*live action role-playing*), w których gracze, podobnie jak w teatrze, odgrywają swoje postacie, zazwyczaj posługując się kostiumami oraz rekwizytami. Popularnym zjawiskiem są również kolekcjonerskie gry karciane [(krzaku) & (jvd) 1995: 42–43]², kostkowe i bitewne. W Polsce, podobnie jak na świecie, zjawisko to doczekało się badań naukowych pro-

1 Lista opublikowanych w języku polskim pozycji: <http://paragrafowegranie.republika.pl/lista.html> [11.09.2014].

2 Artykuł ten rozpoczął erę tychże gier w Polsce. Pierwszym wydanym w języku polskim systemem był *Doom Trooper* szwedzkiej firmy Target Games (obecnie już nieistniejącej).

wadzonych przez socjologów, medioznawców, literaturoznawców, psychologów i dydaktyków³.

Wśród prowadzonych analiz zjawiska, jakim są *role playing games*, brakuje spojrzenia historycznego. Nie piszę tu o chronologicznym uporządkowaniu informacji dotyczących wydawanych tytułów z ostatniego półwiecza, a o spojrzeniu znacznie głębszym. Fenomen gier fabularnych skłania do utożsamienia go ze społeczeństwem ponowoczesnym [Wróblewski 2009: 289–300; Surdyk 2008: 27–35]. Jednocześnie interesujące jest, czy analogiczne typy gier występowały w społeczeństwach o strukturze feudalnej sprzed rewolucji przemysłowej. W niniejszym artykule prezentuję istniejącą w Europie okresu wczesnonowożytnego grę w *Gospodarstwo*. Skupiam się jedynie na wycinku zjawiska, które występowało w Rzeczypospolitej szlacheckiej, zestawiając je ze współczesnymi grami fabularnymi. Historycy, z uwagi na niezwykle charakter rozgrywki, chętnie tę grę przedstawiają. Są to jednak najczęściej kilkudzaniowe opisy utrzymane w tonie pewnej ciekawostki [Konarski 1970: 467; Witkowska 1997: 59–62; Fabian 1988: 130; Łoziński 1920: 102–103; Czapliński, Długosz 1976: 139]⁴.

Na wstępie należy wyjaśnić ideę gier fabularnych. Założenia są stosunkowo proste – zabawa polega na konwersacji pomiędzy kilkoma (co najmniej dwoma) osobami. W rozgrywce udział biorą dwa typy uczestników. Pierwszą grupą są gracze (bohaterowie), których zadaniem jest wcielenie się w stworzoną (wylosowaną) postać, żyjącą w opisanym na kartach podręcznika świecie (historycznym, alternatywnym, *fantasy*, *science fiction*) [Matyka 2012: 125–137; Chmielewska-Łuczak, Matkowski: 2008: 199–212]⁵. Co do zasady, podczas rozgrywki nie ma konieczności używania obiektów materialnych, takich jak: figurki, plansze, zdjęcia czy rysunki, choć wszystkie one mogą uatrakcyjnić grę [Czarnecka 2001: 30–31]. Koniecznym jest jedynie posiadanie karty postaci, na której odnotowane są wszelkie niezbędne cechy fizyczne i psychiczne (współczynniki), a także dodatkowe informacje, takie jak: ekwipunek, dane osobowe, posiadana broń, lista zdolności i umiejętno-

3 Od 2009 r. wydawane jest czasopismo ludologiczne Polskiego Towarzystwa Badania Gier *Homo Ludens*. Zob. <http://ptbg.org.pl/HomoLudens/>. Warto też zwrócić uwagę na kolejne konferencje poświęcane temu zjawisku. Na przykład w styczniu 2015 r. stowarzyszenie badaczy popkultury i edukacji popkulturowej Trickster przygotowało we Wrocławiu konferencję zatytułowaną *Gry fabularne – kultura i historia*.

4 Ostatnio więcej miejsca tej formie rozrywki poświęcił Jacek Żukowski [2013: 76–81].

5 Istnieją również systemy, które prezentują jedynie mechanikę gry, świat zaś tworzony jest samodzielnie przez graczy [Paszkowski 1993: 6–9].

ści⁶. Za zmysły graczy – wzrok, słuch, węch, smak, dotyk – odpowiada specjalna osoba określana najczęściej jako mistrz gry, który również odgrywa wszystkie inne występujące w świecie istoty (tzw. NPC – *non-player characters* – czyli bohaterowie niezależni)⁷. On też przygotowuje fabułę, która będzie toczyła się podczas sesji (spotkania graczy z mistrzem gry), [Szeja 2004: 12].

Sama gra opiera się na opowieści (narracji) mistrza gry, uzupełnionej dialogami oraz wypowiedziami uzewnętrzniającymi wolę i myśli postaci odgrywanych przez graczy. W kluczowych momentach o skutkach decyzji podjętych przez graczy rozstrzyga los, najczęściej w oparciu o system kostkowy⁸. W wersji bardzo prostej, skierowanej do młodszych miłośników tego typu zabawy, rozgrywka często sprowadza się do walki z różnymi przeciwnikami przy wykorzystaniu zasad (mechaniki gry) opisanych w podręczniku⁹. Wśród starszego wiekiem lub doświadczeniem pokolenia graczy dominujący element stanowią dialogi pomiędzy graczami i bohaterami niezależnymi, a podejmowane działania bardzo rzadko kończą się siłowym rozwiązaniem¹⁰.

Gry fabularne opierają się na dwóch podstawowych założeniach. Po pierwsze, wszyscy gracze tworzą drużynę, która wspólnie realizuje cele – tym samym nie są oni jak w większości innych gier rywalami¹¹. Po drugie, bra-

6 „Gra odbywa się w wyobraźni i na kartce papieru; wszystkie akcje, czynności, działania i przedsięwzięcia graczy w narzuconych scenariuszem sytuacjach odbywają się w imaginacji, a ich przejawem jest konkretna deklaracja, jaką gracze składają Mistrzowi Gry” [Sapkowski 1994: 36].

7 Z reguły rolę mistrza gry pełni jedna osoba, chociaż w niektórych systemach proponuje się, aby miał on pomocnika. Przykładem może być system *Dzikie Pola*, gdzie oprócz „starosty” (odpowiednik mistrza gry wynikający ze stylistyki świata – nowożytnej Rzeczypospolitej) występują również „podstarości” [Komuda, Jurewicz, Baryłka 1997: 202].

8 Wraz z rozwojem gier fabularnych pojawił się systemy gier, w których bardzo ograniczono lub wręcz wyeliminowano element losowy. Skutki decyzji podejmowanych przez graczy są w gestii mistrza gry. Tego typu gry określamy mianem *storytelling* (narracyjna gra fabularna). Przykładem takiego systemu jest *Amber Diceless Roleplaying Game*, który opiera się na serii książek fantasy autorstwa Rogera Zelaznego pt. *Amber* [Gałęcki 1994: 6–9].

9 W latach dziewięćdziesiątych XX w. na rynku polskim brakowało wydawanych drukiem kampanii i scenariuszy adresowanych do mistrzów gry, którzy następnie je adaptowali na potrzeby sesji. Dlatego każdy publikowany scenariusz był szeroko komentowany w środowisku graczy RPG. Szczególna rola przypadła przygodzie Artura Szynclera pt. *Demoniczna horda* [Szyncler 1993: 30–37], która była negatywnie oceniana właśnie za zbyt uproszczone podejście do rozgrywki, oparte jedynie na siłowym rozwiązaniu konfliktów.

10 Według analizy 303 scenariuszy zbadanych przez Michała Mochockiego [2008: 234], w 77,2% z nich przewidywano rozwiązanie rozwiązań siłowych, jednakże w zaledwie w 10,6% walka była jedynym możliwym rozwiązaniem.

11 Kluczowym był element praktyczny, to znaczy podział drużyny na jedno lub dwuosobowe grupy zasadniczo obniżałby „grywalność”, gdyż mistrz gry nie mógłby płynnie prowadzić narracji.

kuje precyzyjnie określonego celu gry – podobnie jak w życiu, to sami gracze decydują, co jest dla nich ważne, do czego dążą, jakie mają pasje, namiętności. Gra daną postacią kończy się najczęściej w momencie śmierci postaci lub, ewentualnie, w wyniku podjętej przez gracza decyzji o pozostawieniu postaci i wylosowaniu nowego bohatera.

Do Polski idea *role playing games* docierała z Zachodu z opóźnieniem, bo nie sprzyjała temu funkcjonująca w tym kraju demokracja ludowa. Znamienne, że pierwsze masowe rozpowszechnienie praktycznej wiedzy o grach RPG wiązało się z prywatną firmą ENCORE. Wydawała ona istniejące na rynku amerykańskim i brytyjskim nielicencjonowane gry planszowe – wśród których można było zauważyć zapowiedź przyszłych gier fabularnych. W szczególności wypada wymienić wydaną w 1982 r. grę *Labirynt śmierci* (w oryginale *Citadel of Blood* autorstwa Erica Lee Smitha, który oparł się z kolei na grze *Death Maze* Grega Costikyana), przetłumaczoną przez Andrzeja Zarzyckiego. W swej idei i estetyce była ona wzorowana na systemie D&D. Mistrza gry zastępował jeszcze ślepy traf/los, jednakże inne elementy były już zbliżone do specyfiki RPG: wspólny cel całej drużyny, wyimaginowany – choć przedstawiony w szczątkowej formie – świat [Zarzycki 1982: 1]. Pomysł trafił w zapotrzebowania odbiorców. Gry tej firmy były wydawane w nakładach 20–30 tys. egzemplarzy, co i tak nie zaspokajało zapotrzebowania rynku [Makowski 1987: 64]. Na tej fali powstawały kolejne gry planszowe i paragrafowe mające pewne cechy gier RPG, takie jak: *Odkrywczy nowych światów*, *Dreszcze*, *Goblin*, *Monstrum* czy *Władca podziemi*.

Powoli pierwsze informacje o grach fabularnych docierały do Polski zza „żelaznej kurtyny”. Ogromną rolę popularyzatorską odegrały czasopisma *Fantastyka* oraz *Razem*, które w latach 1984–1986 wyjaśniały ideę tego typu zabaw [Toruń 1984; Ciesielski 1986]. Pojawiły się pierwsze grupy osób (drużyny), najczęściej związane z fanklubami skupiającymi miłośników szeroko pojętej fantastyki, które grały w samodzielnie wymyślony system lub przy pomocy podręcznika kupionego za granicą. Przykładowo w Warszawie początek zjawiska można łączyć z rokiem 1985, kiedy to stworzono system zatytułowany *Wyspa par*, oparty na świecie opisanym przez Andre Nortona pt. *Świat czarownic*¹². Zjawisko to w interesujący sposób przedstawił współtwórca takich grup Remigiusz Horbal z Kluczborka:

12 <http://gitgames.blogspot.co.uk/2014/07/stowarzyszenie-miosnikow-gier.html>. Z mniejszych ośrodków miejskich mogę podać przykład Siedlec, gdzie grupa graczy istniała od 1988 r. Tomasz Stański odnotował: „Z braku jakichkolwiek systemów dostępnych w Polsce zmuszony byłem do stworzenia własnego. Kilka lat temu z niemałym trudem udało mi się *Zieloną krainę*.”

Często, gdy znalazłem się w grupie kilku osób, a zabrakło nam pomysłu na zabicie nudy, opowiadałem o „przygodówkach”. Już po chwili towarzystwo szukało kostki, kartki, ołówków, a ja wyciągałem swe mapy i zamieniałem się w Mistrza Gry. [...] Po ukończeniu gry z reguły spotykałem się ze słowami „zrób jeszcze raz coś takiego” [Ciesielski 1989].

Niemal natychmiast po przeobrażeniach gospodarczych i politycznych lat 1987–1989 nastąpił żywiołowy rozwój gier fabularnych¹³. Pojawiły się pierwsze pomoce i wyjaśnienia, jak należy tworzyć systemy RPG. W 1988 r. Jacek Ciesielski [1988] zaproponował przerobienie gier paragrafowych (typu *Dreszcze* lub *Goblin*) na gry fabularne. Pierwszy stworzony w szczerbowym zarysie system RPG wydany został drukiem w czasopiśmie *Fenix* w roku 1990 [Sapkowski 1990]¹⁴. System nazwano później *Oko Yrrheda*, a jego autorem był Andrzej Sapkowski, który mechanikę gry rozbudował w latach 1994–1995 [Sapkowski 1994; Sapkowski 1995].

Prawdziwym przełomem okazało się założenie pierwszego pisma poświęconego niemal w całości grom RPG. *Magia i Miecz* pojawiło się w sprzedaży w 1993 r. i rozpoczęło publikację systemu zatytułowanego *Kryształ czasu* autorstwa Artura Szynclera¹⁵. Pierwszy raz cały system RPG wydano drukiem w 1994 r. i był to brytyjski produkt zatytułowany *Warhammer Fantasy Roleplay*. Od tego momentu nastąpił bardzo dynamiczny rozwój zjawiska. Zaczęły pojawiać się nowe czasopisma *Labirynt* (1994), *Złoty Smok* (1994), *Talizman* (1995), *Kruk* (1997). Powstawały również oryginalne polskie systemy. Entuzjastycznie przyjęto grę *Dzikie Pola*, chłodno *Aphalon*, a całkowitą klapą okazała się publikacja podręcznika *Zły cień* – co było pierwszym sygnałem przeobrażeń na rynku. To już nie na-

Bardzo szybko doszedłem jednak do wniosku, że ta gra, chociaż bardzo oryginalna nie spełnia moich oczekiwań. Wobec tego zabrałem się do pracy nad nowym systemem. Tak powstał nieopracowany jeszcze *Półwysep Czarnoksiężników*” [*Magia i Miecz* 1994: 2; Brzeziński 1993: 4].

13 Istotną rolę odegrał konwent miłośników fantastyki *Kontur*, który odbył się w Supraślu w maju 1989 r. Był on zorganizowany przez białostockie kluby UBIK i TAURUS. Wówczas po raz pierwszy odbyła się w Polsce gra terenowa (rozgrywana w Puszczy Knyszyńskiej) – prekursorska względem późniejszych LARP-ów [Szłęzak, Kozubski 1993: 35–37].

14 Korelacja pomiędzy publikacją a pierwszymi grupami graczy RPG była istotna. Świadczy o tym list opublikowany w czasopiśmie *Magia i Miecz* (nr 5 z 1993 r.), w którym Marcin Zajdel, wówczas uczeń I klasy LO informował: „około trzech lat temu [1990 r. – dop. KŁ] wraz z moimi kolegami opracowałem własny system role playing. Nazwaliśmy go *Najemnicy*”.

15 Wersja książkowa *Kryształów Czasu* ukazała się w 1998 r.

bywcy prenumerowali gry półtora roku przed wydaniem podręcznika, ale producenci musieli dopasowywać się do zapotrzebowania rynku¹⁶.

Rozwój opisanego powyżej zjawiska skłania do refleksji nad jego związkiem z ponowoczesnością, która w kulturze charakteryzuje się między innymi przejściem od powagi do karnawału [Szahaj 2004: 49]. Pojawia się zatem pytanie, czy *role playing games* są fenomenem psychologicznym i socjologicznym dzisiejszych czasów? Cóż takiego zmieniło się w ludziach, społeczeństwie, kulturze, że stosunkowo duża grupa osób czerpie przyjemność z odgrywania fikcyjnych postaci?

W tym miejscu warto przywołać koncepcję Rogera Cailloisa [1973: 320 i nast.], który dokonał podziału gier i zabaw na cztery podstawowe typy. Jednym z nich są *mimicry*, które polegają na zamaskowywaniu i przebieraniu własnej osoby oraz czerpaniu satysfakcji z wynikających z tego konsekwencji. Człowiek w tych zabawach jest aktywny, pełen inicjatywy i twórczy. Koncentruje się na tworzeniu fikcyjnej rzeczywistości i usytuowaniu siebie w jej obrębie. Na pierwszy plan wysuwa się element ułud, fikcji, inności w stosunku do codziennych zajęć życiowych [Okoń 1987: 328]. Definicja ta pasuje do idei gier fabularnych, ale zgodna jest również z pewnym typem rozrywki istniejącej w okresie nowożytnym, określanym jako *Gospodarstwo* (*Wirtschaft* lub *Wirchaus*).

Wspomniana gra była zabawą elitarną. Udział w niej ograniczał się do rodzin królewskich, książęcych, dworzan, najwyższych urzędników państwowych, przedstawicieli magnaterii i ewentualnie znamienitych gości. Każdy uczestnik losował role, które najczęściej wiązały się ze zwykłymi zawodami (żołnierz, sługa, pasterz, chłop polski, chłop szwedzki, wójt, szynkarz, owczarz, młynarz) lub narodowościami (Anglik, Niemiec, Włoch, Maur¹⁷). Do odgrywania roli należało się przygotować – przede wszystkim koniecznym było zdobycie odpowiedniego kostiumu, nierzadko dodatkowych rekwizytów związanych z odgrywaną postacią. Gra była koedukacyjna – postaci losowano parami dla mężczyzn i kobiet (żołnierz – żona żołnierza, sługa – służąca, chłop – żona chłopu). Kawaler przed grą zobowią-

16 Charakterystyczne, że żadne czasopismo poświęcone grom RPG nie przetrwało próby czasu. *Magia i Miecz* istniała od 1993 do 2002 r., *Portal* ukazywał się w latach 1999–2003, a *Gwiezdny Pirat* był wydawany w okresie 2003–2007 [Mochocki 2008: 230].

17 W tym przypadku odgrywano stereotypy narodowościowe [Niewiara 1998: 171–184].

wiązany był odwiedzić damę, obdarować ją prezentami i ewentualnie przygotować dla niej kostium [Żukowski 2013: 78–79]¹⁸.

Oprócz graczy w zabawie występował gospodarz, który to „urząd” był również losowany. To on miał ugościć wszystkich uczestników rozgrywki, udekorować salę, przygotować poczęstunek. Grano w pomieszczeniach pałacowych, którym nadawano odpowiedni wystrój. Albrecht Stanisław Radziwiłł odnotowuje, że „gospoda niemiecka” rozgrywała się „jakby na scenie”, przez co nawiązuje do cieszących się w tamtych czasach coraz większą popularnością spektakli teatralnych [Radziwiłł 1980: 235]. Z uwagi na „miejsce zabawy” i typ losowanych postaci, grę nazywano na różny sposób, na przykład: „gospoda wiejska” (*Garstwirtschaft*), „gościna” (*Gastmahl*), „poczęstunek” (*Bewirtung*), „wiejskie wesele” (*Hochzeit*) [Fabian 1988: 130; Żukowski 2013: 78]. W okresie panowania dynastii Wazów najczęściej była to „karczma”, która oprócz wystroju mogła być ozdobiona szyldem i w której zastawa stołowa miała odpowiadać realiom życia niższych warstw społecznych (drewniane dzbany, proste kufle, ceramiczne miski).

Istotą całej maskarady była chwilowa odmiana roli życiowej. Zabawnym było poczuć się kimś innym niż w rzeczywistości [Czapliński, Długosz 1976: 139; Fabian 1988: 130]. Na czas gry zapominano o hierarchii społecznej. Każdy uczestnik był sobie równy, przy czym szczególnie zaszczytna rola przypadała gospodarzowi. Jacek Żukowski [2013: 79–80] ocenia, że zabawa ta:

bazowała na diegetycznych dyskusjach oraz przyswojeniu praktyki estetycznej dialogu jako środka społecznego upoetycznienia. Przybieranie kostiumu i zabawa w chłopów czy karczmarzy, czasowe zawieszenie ról publicznych stanowiło specyficzną platformę komunikacji, oczyszczający rytuał przynależności, zaprzeczenie dworskiej izolacji.

Warto dodać, że w grze pewną rolę odgrywał element hazardu. Jedna lub dwie postacie miały specjalny charakter. Pierwszą z nich był gospodarz, który podejmował i częstował gości. Osoba ta była więc zobowiązana do zorganizowania uczty, podczas której gra się odbywała i zapłacenia za nią [Radziwiłł 1980: 235]. Czasem w zabawie występował również kupiec, który zaopatrywał w przeróżne przedmioty sklep. Uczestnicy mogli u niego nabyć różne rzeczy, płacąc za nie fikcyjnymi pieniędzmi [Czapliński, Długosz 1976:

18 W Rzeczypospolitej szlacheckiej nie było jednak powszechnego zwyczaju obdarowywania kobiet strojami do gry [Lewański 1973: 41].

138]. Jak bardzo kosztownym to było przedsięwzięciem, niech świadczą słowa Radziwiłła [1980: 297], który ocenił, że zarówno Stanisław Koniecpolski (gospodarz), jak i Jakub Sobieski (kupiec) „obaj musieli wydać do kilku tysięcy, jeden przyjmując obiadem, a drugi wystawiając towary”¹⁹. Opisując inną grę, ówczesny nuncjusz apostolski podkreślał, że wylosowanie kupca „oznacza wielki wydatek, gdyż musi przygotować sklep, gdzie znajdują się różne galanterie, dokąd przychodzą damy, aby zakupuć to, na co mają ochotę, aż do momentu, kiedy sklep będzie pusty, nie płacąc zaś w ogóle nic” [Lewański 1973: 41]. A zatem przy odrobinie szczęścia, można było nie tylko uczestniczyć w atrakcyjnej rozrywce, ale również zdobyć cenne drobiazgi.

O ile funkcja kupca była niewątpliwie elementem hazardowym, o tyle rola gospodarza ulegała profesjonalizacji. Dosyć często ustalano osobę gospodarza na podstawie kilku okoliczności. Po pierwsze, nie każdy uczestnik mógł podołać finansowo przedsięwzięciu. Po drugie, co było ważniejsze, niektórzy posiadali przymioty, które zapewniały dobrą rozrywkę. Takim „etatowym” gospodarzem był w 1644 r. Kazimierz Leon Sapieha, który „jak pierwiej zwykł był zastawiać królowi doskonały stół, tak i teraz chętnie zgodził się na to”. W tym samym roku zaszczyt poprowadzenia sesji otrzymał marszałek wielki litewski Aleksander Ludwik Radziwiłł, który „przyjął nas wieczerzą w oznaczonym czasie nie po chłopsku, lecz po dworsku i po królewsku” [Radziwiłł 1980: 386]. Niewątpliwie od gospodarza zależała też jakość intelektualna rozrywki. Choć źródła o tym milczą, oczywistym wydaje się, że zobowiązany był do „bawienia gości”, co mogło wiązać się z propozycją rozmów na wskazany temat, czy też zadaniami przydzielanymi uczestnikom.

W Rzeczypospolitej Obojga Narodów rozrywka ta przyjęła się w epoce Wazów wraz z modą na teatr [Tomkiewicz 1969: 315–324]. Był to okres baroku i jak zauważa Hanna Dziechcińska [1981: 78]: „Iluzja, pozór, bycie na «wzór czegoś» nie ograniczyło się w kulturze tamtych czasów... do teatru, balu maskowego lub maskarady ulicznej. Tendencja ta przebiegała głębiej w życie epoki i znajdowała swe realizacje w wielu dziedzinach życia obyczajowego”. Pojawiła się wówczas moda na przebieranie się, występowanie incognito, organizowanie maskarad [Sarnecki 1958: 155–156; Czapliński, Długosz 1976: 138; Kuchowicz 1975: 458–459].

W latach dwudziestych XVII w. nad Wisłę dociera z Rzeszy Niemieckiej gra w *Wirtschaft*. Zjawisko to jesteśmy w stanie dobrze ułożyć w czasie. Jak się wydaje kluczową rolę odegrała tu podróż królewicza Władysława po

19 Nawet jeżeli uznamy, że zobowiązania finansowe wynosiły 2 000 zł, oznaczało to że kwota ta wystarczała do opłacenia żołdu przez trzy miesiące dla 50 husarzy [Kościelniak 2011: 155].

Europie w latach 1624–1625. Wówczas to, goszcząc na dworach, uczestniczył w tego typu rozgrywkach. O jednej z nich pisze towarzyszący królewiczowi Stefan Pac. 28 października 1624 r. w pałacu arcyksiążęcy w Sawernie „po obiedzie grą jakąś niemiecką sobie zaczęli rozdawania różnych urzędów z taką mieszaniną, że się panom dostawało być woźnicami, masztalerzami, a ich sługom panami” [Przyboś 1977: 213–214]. W społecznej świadomości tamtych czasów grę jednoznacznie utożsamiano z czymś obcym, sprowadzonym z zachodu Europy. Wskazywała na to jej nazwa (*Wirtschaft*), wobec której zamiennie używano także sformułowania „gra niemiecka”.

Gra w *Gospodarstwo* każdorazowo była wydarzeniem. Przede wszystkim organizowano ją w czasie karnawału, w szczególności w trakcie jego trzech ostatnich dni (mięsopestu)²⁰. Wieść o takiej rozgrywce rozchodziła się wśród magnaterii. Przykładowo, Jan Sobieski pisał 2 lutego 1671 r. ze Lwowa do Marii Kazimierzy D’Arquien, że „w Warszawie zapusty wesołe się odprawować będą: ma być komedia, maskary i wirchauz” [Jan III Sobieski: 195]. O atrakcyjności tejże zabawy niech świadczą potwierdzone źródłowo gry z okresu panowania Władysława IV Wazy. W 1641 r. pierwsza sesja odbyła się 27 lutego, kiedy to król był Maurem, siostra Anna Katarzyna Konstancja Wazówna została żoną kupca, żona Cecylia Renata Habsburżanka – służebną, Albrecht Stanisław Radziwiłł – pasterzem, a Krystyna Anna z Lubomirskich Radziwiłłówna – żoną żołnierza. Cztery dni później zagrano ponownie, powtórnie losując postacie. Gospodarzem został Jerzy Ossoliński, a w rozgrywce brało udział 30 osób [Radziwiłł 1980: 297–298; Lewański 1973: 40–41; Żukowski 2013: 76–77].

16 lutego 1643 r. zorganizowano grę, w której brała udział Cecylia Renata Habsburżanka [Lewański 1973: 49]. Rok później Władysławowi znów przypadła rola Maura (trudno ustalić czy był to przypadek, czy też wybór króla), królowej – Turczynki, kanclerzynie litewskiej – wenejanki, kanclerzowi Radziwiłłowi – odźwiernego, gospodarzem został zaś marszałek nadworny litewski Kazimierz Leon Sapieha. Zabawa była tak doskonała, że nie nasyceni wrażeniami uczestnicy gry w trzy dni później, w niezmiennym składzie osobowym, powtórnie bawili się w *Gospodarstwo*. Tym razem król został francuskim chłopem, królowa – jego żoną, kanclerz – sługą podającym do stołu, a kanclerzyna – węgierską chłopką. Kolejna gra odbyła się 12

20 M.W. Gniewosz do K.L. Sapiehy, 28 II 1638, Lwowska Narodowa Naukowa Biblioteka Ukrainy im. W. Stefanyka. Oddział Rękopisów, f. 103, teka IX/65 (1265).

dni później – 4 lutego 1644 r. [Radziwiłł 1980: 386 i 389; Łoziński 1920: 103; Dziechcińska 1981: 75; Fabian 1988: 130].

Trudno odtworzyć stan psychologiczny uczestników gry w *Gospodarstwo*, ustalić, z jakim nastawieniem podchodzili do rozgrywki, co było dla nich szczególnie atrakcyjne. Oczywiście nie każdemu *Wirchaus* przypadła do gustu [Przyboś 1977: 214]. Ludwika Maria Gonzaga uznała tego typu zabawę za ekstrawagancję [Fabian 1988: 130; Targosz 1971: 28]. Dla części uczestników była to jednak doskonała zabawa. Źródłem, które zbliża nas do ich wewnętrznych przeżyć może być poezja. Szczęśliwie we fragmentach zachował się wiersz autorstwa Jana Andrzeja Morsztyna [1930: 469] opisujący tę zabawę. Poeta postanowił stworzyć utwór upamiętniający grę, podczas której król Władysław IV Waza został chłopem angielskim, a kanclerz Ossoliński – wójtem. W tekście podmiot liryczny skarży się wójtowi (Jerzemu Ossolińskiemu) na angielskiego chłopca (Władysława IV Wazę):

Wójtowską swą powagą przywiedź go do tego,
By go też i gąsiorem [więzieniem – dop. KŁ] postraszyć się miało,
Żeby mi się od niego rychle dosyć stało, w tem co mi obiecał.

Morsztyn prosi kanclerza-wójta, by mocą swego wiejskiego urzędu, nastraszył króla-chłopa dybami, co miało skutkować spełnieniem obietnicy wobec Morsztyna (oczywiście w „postaci królewskiej”). W tym trzywersowym fragmencie utworu możemy dostrzec, jak swobodny charakter musiała mieć konwersacja, która, co oczywiste, z uwagi na rzeczywiście pełnione funkcje, miała podwójne dno. Wypowiedzi były wieloznaczne, można było je odczytywać nie tylko z perspektywy wylosowanych postaci, ale również stojących za nimi osób. Charakterystyczna jest opinia Albrychta Stanisława Radziwiłła, który oceniając zabawę w *Gospodarstwo*, stwierdził, że zjawisko, w którym uczestniczył było połączeniem spektaklu teatralnego i zabawy słownej [Radziwiłł 1980: 297].

W dalszej części wiersza Morsztyn wskazuje na jeszcze jeden niedoceniany dotychczas element tej zabawy. Jak już wspomniałem, w grze uczestniczyły zarówno kobiety, jak i mężczyźni – najczęściej w rozgrywce udział brały małżeństwa. Niewątpliwą atrakcją było czasowe rozdzielenie węzła małżeńskiego i losowe łączenie uczestników w pary. W opisywanej rozgrywce żona kuchmistrza Andrzeja Mniszka została żoną angielskiego chłopca (Władysława IV Wazę), co stanowiło trudno dziś uchwytne element żartu.

Ostatni wiersz kto pisał, niechaj nie wie Mniszek,
Boby zaś, żeby struś, nie dowierzył kiskek [Morsztyn 1930: 469].

A zatem, podczas zabawy nie tylko rozmawiano, ale wymieniano się liściami. W powyższym fragmencie podmiot liryczny prosi wszystkich uczestników o zatajenie uwag, które Morsztyn wypowiedział i napisał o małżonce Mniszka. Morsztyn obawia się bowiem, iż mąż gotów jest zemścić się, wykorzystując swój urząd, aby go struć. Wszystko to jest mówione półżartem, tak jak wyglądała cała gra. Wieloznaczne są też słowa Albrechta Stanisława Radziwiłła [1980: 386]: „moja żona [została – dop. KŁ] chłopką węgierską za mężem, wedle losu marszałkiem nadwornym” (Kazimierza Leona Sapiehy).

Zestawiając gry typu *role playing* oraz *Wirchaus* okazuje się, że mają one bardzo zbliżoną strukturę. W obu spełnione są podobne podstawowe warunki: gracze nie występują przeciwko sobie i nie ma sprecyzowanych zasad zwycięstwa. Pojawiają się dwie kategorie uczestników – bohaterowie odgrywający postacie oraz organizatorzy całej gry. Odpowiednikiem mistrza gry w zabawie z epoki nowożytnej jest gospodarz. Obaj tworzą wyimaginowany świat: obecnie czyni się to narracyjnie, uzupełniając opowieść o elementy dekoracyjne i muzykę, ówczas zaś nastawiano się na rekwizyty, wystrój pomieszczenia, w którym toczyć się miała akcja, choć rozmowa także odgrywała bardzo istotną rolę. Zabawa opiera się na „wejściu” do nierealnego świata: dziś są to rzeczywistości historyczne, *fantasy*, cyber-punk, *space-opera*, w siedemnastym stuleciu odwoływano się do życia nizin społecznych lub mieszkańców innych państw, co było równie odległe kulturowo dla magnaterii i rodziny królewskiej, jak elfy, cyborgi, kosmiczni piraci czy wiedźmini dla studentów uczestniczących w rozgrywkach RPG²¹. W końcu warto zwrócić uwagę, że w obu przypadkach gra wiąże się z kulturą obcą: współcześnie amerykańską, wówczas niemiecką, co stanowi podstawę do jej krytyki.

Różnice są drugoplanowe, ale świadczą o tym, że gry te są zakorzenione w zupełnie odmiennych kulturach i społeczeństwach. Po pierwsze, *Gospodarstwo* było zabawą elitarną ograniczoną do najwyższej warstwy społecznej. Inaczej wyglądało to w XX w. W czasach PRL-u, kiedy przepływ informacji był ograniczony, istniały pojedyncze grupki graczy, które pojawiały się od połowy lat osiemdziesiątych. Natomiast w kolejnym dziesięcioleciu, przede

21 Przykładowo Krzysztof Zawisza [1862: 62] 15 listopada 1698 r. odnotował: „wesele sprawowałem Wasilowi strangretowi z Anuską piastunką dzieci moich. Rohotnej ceremonie wiejskie haniebnie śmieszne i cudne odprawić kazałem przed sobą w pokoju, z którym się naśmiał i nacieszył”.

wszystkim dzięki mediom (prasie) liczba ta gwałtownie wzrosła. Ponadto, ze względów obyczajowych i religijnych, w XVII w. spotkania odbywały się w okresie karnawału. Obecnie gra się właściwie cały rok, a różnice dotyczą poszczególnych dni tygodnia (najczęściej w piątek, sobotę, niedzielę), [Zagórska, Topór 2008: 339–346, 348]. Po trzecie, podczas rozgrywek w epoce nowożytnej brak było rozbudowanej fabuły, a przede wszystkim nie było możliwości dłuższego grania jedną postacią²². Obecnie zaś rozłożony w czasie proces doskonalenia, zdobywania doświadczenia przez odgrywaną postać, jest bardzo ważnym aspektem atrakcyjności rozgrywki [Chmielewska-Łuczak, Matkowski 2008: 202]. Po czwarte, istotny w Rzeczypospolitej szlacheckiej aspekt hazardowy został współcześnie właściwie wyeliminowany. Zatarciu uległy też podziały ze względu na płeć. W XVII w. gracze ulokowani byli w strukturach małżeńskich. Obecnie zjawisko to nie występuje; charakterystyczne jest jednak zmaskulinizowanie środowiska graczy RPG, jak też obniżenie wieku uczestników [Chmielnicka-Kuter 2004: 127–129, 133–135].

Sądzę, że zarówno w szczegółowych analitycznych badaniach nad grami fabularnymi, jak też przy syntetycznych uogólnieniach, warto odwoływać się do nowożytnej gry w *Gospodarstwo*, mieć na uwadze, że *role playing games* są nową treścią, która zaspokaja potrzeby społeczeństwa ponowoczesnego, nie stanowią jednak nowej formy. Gry RPG odwołują się bowiem do potrzeb i pragnień człowieka, które były zaspokajane w zadziwiająco zbliżony sposób od wieków²³.

22 Obecnie część graczy uważa, że zwycięstwo w grach RPG polega na przeżyciu postaci, otrzymaniu jak największej liczby punktów doświadczenia i rozbudowaniu postaci w możliwie najszerszym zakresie. Różnice te wynikają z innej genezy tego typu zabaw. O ile RPG w prostej linii wywodzi się z gier planszowych, o tyle *Gospodarstwo* swą genezę miało w dworskich uroczystościach: procesjach, turniejach, przede wszystkim zaś baletach, operach, komediach i balach maskowych.

23 Odrębnym problemem badawczym jest kwestia tego, jakie potrzeby gra zaspokaja wśród uczestników. Zasygnalizuję tutaj tylko uznaną koncepcję Freuda [1976: 20 i nast.], w świetle której gry i zabawy służą redukcji napięć. Interesujące są też badania, które wskazują, że wśród mężczyzn i młodych graczy widoczna jest chęć eksperymentowania, co przekłada się w odgrywaniu odmiennych pod względem psychologicznym postaci. Odwrotnie kobiety i starsi gracze starają się stworzyć postacie podobne z charakteru do własnej osobowości [Matkowski 2008: 213–226].

Bibliografia

ŹRÓDŁA RĘKOPIŚMIENNE

Lwowska Narodowa Naukowa Biblioteka Ukrainy im. W. Stefanyka. Oddział Rękopisów, f. 103, teka IX/65

ŹRÓDŁA DRUKOWANE

- Jan III Sobiecki, *Listy do Marysieńki [Marii Kazimiery D'Arquien]*, <http://biblioteka.ki-jowski.pl/sobieski%20jan%20iii/listy%20do%20mar%20sie%F1ki.pdf> [15.12.2015]
- Morsztyn J.A. (1930), *Obserwacje niektóre wirchusa chłopskiego*, [w:] A. Brückner, *Dzieje kultury polskiej*, t. II, Kraków
- Przyboś A. (oprac.) (1977), *Podróż królewicza Władysława Wazy do krajów Europy Zachodniej w latach 1624–1625 w świetle ówczesnych relacji*, Kraków
- Radziwiłł A.S. (1980), *Pamiętnik*, t. II, tłum. i oprac. A. Przyboś, R. Żelewski, Warszawa
- Sarnecki K. (1958), *Pamiętniki z czasów Jana Sobieskiego. Diariusz i relacje z lat 1691 – 1696*, oprac. J. Woliński, Wrocław
- Zawisza K. (1862), *Pamiętniki*, wyd. J. Bartoszewicz, Warszawa

PUBLIKACJE FANOWSKIE

- (krzaku) & (jvd), *Systemy karciane* (1995), „Magia i Miecz”, nr 18
- Brzeziński J. (1993), *Wpływ gier role-playing na zmiany w psychice*, „Magia i miecz”, nr 2
- Ciesielski J. (1986), *Gra Fantazji*, „Razem”, nr 11
- Ciesielski J. (1988), *Fantasolo ale nie solo*, „Razem”, nr 7
- Ciesielski J. (1989), *Gra w fantazję*, „Razem”, nr 8–9
- Czarnecka M. (2001), *O prowadzeniu słów kilka*, „Magia i Miecz”, nr 90
- Gałęcki R. (1994), *Amber. System bezkostkowy*, „Magia i Miecz”, nr 6
- Komuda J.L., Jurewicz M., Baryłka M. (1997), *Dzikie Pola. Rzeczypospolita w ogniu. Kompletna gra fabularna z czasów Rzeczypospolitej szlacheckiej*, Warszawa
- Makowski M. (1987), *Gra w fantazję*, „Fantastyka”, nr 60
- Paszkowski D. (1993), *Gurps. System uniwersalny*, „Magia i Miecz”, nr 5
- Sapkowski A. (1990), *Role Playing Games - gry fantasy dla każdego*, „Fenix”, nr 3
- Sapkowski A. (1994), *Podręcznik mistrza gry*, „Magia i Miecz”, nr 7
- Sapkowski A. (1994), *Tym, którzy pierwszy raz*, „Magia i Miecz”, nr 7
- Sapkowski A. (1995), *Oko Yrrheda*, Warszawa
- Szlęzak M., Kozubski G. (1993), *Gry fabularne na żywo*, „Magia i Miecz”, nr 2
- Szyndler A. (1993), *Demoniczna horda*, „Magia i Miecz”, nr 5
- Toruń D.J. (1984), *Pierwsze wejście w „role playing games”*, „Fantastyka”, nr 10
- Zarzycki A. (1982), *Labirynt śmierci*, Warszawa

OPRACOWANIA

- Caillois R. (1973), *Żywioł i ład*, tłum. A. Tatarkiewicz, Warszawa
- Chmielewska-Łuczak D., Matkowski C. (2008), *Kilka uwag o niewchodzeniu w rolę*, „Homo Communicativus”, nr 3 (5)
- Chmielnicka-Kuter E. (2004), *Gry fabularne w badaniach psychologicznych*, „Polskie Forum Psychologiczne”, r. 9, nr 2
- Czapliński W., Długosz J. (1976), *Życie codzienne magnaterii polskiej w XVII wieku*, Warszawa
- Dziechcińska H. (1981), *Literatura a zabawa*, Warszawa
- Fabian B. (1988), *Na dworze Wazów w Warszawie*, Warszawa
- Freud Z. (1976), *Poza zasadą przyjemności*, tłum. J. Prokopiuk, Warszawa
- Konarski K. (1970), *Warszawa w pierwszym jej stołecznym okresie*, Warszawa
- Kościelniak K. (2011), *Źródła dochodów oficerów jazdy polskiej w pierwszej połowie XVII wieku*, (w:) K. Łopatecki (red.), *Organizacja armii w nowożytnej Europie: struktura – urzędy – prawo – finanse*, Zabrze
- Krawczyk S. (2010), *Badacz z fanem w jednym domu. O potrzebie kontaktów z fandomem w badaniach nad narracyjnymi grami fabularnymi*, „Homo Ludens”, nr 2
- Kuchowicz Z. (1975), *Obyczaje staropolskie*, Łódź
- Lewański J. (1973), *Świadkowie i świadectwa opery Władysławowskiej*, (w:) *Opera w dawnej Polsce na dworze Władysława IV i królów saskich. Studia i materiały*, Wrocław
- Łoziński W. (1920), *Życie polskie w dawnych wiekach*, Lwów
- Matkowski C. (2008), *Tożsamość i osobowość w relacjach gracz-postać w grach fabularnych*, „Homo Communicativus”, nr 3 (5)
- Matyka M. (2012), *Podręczniki do systemów klasycznych gier fabularnych jako gatunek (próba rekonstrukcji wzorca)*, „Słowo. Studia Językoznawcze”, nr 3
- Mochocki M. (2008), *Etyka bohaterów narracyjnych gier fabularnych*, „Homo Communicativus”, nr 3 (5)
- Mochocki M. (2009), *Teatralne gry fabularne (LARP-y) w nauczaniu szkolnym*, „Homo Ludens”, nr 1
- Niewiara A. (1998), *Inni w oczach „wojowników sarmackich” – o stereotypie narodowości w XVII wieku*, (w:) J. Anusiewicz, J. Bartmiński (red.), *Stereotyp jako przedmiot lingwistyki. Teoria, metodologia, analizy empiryczne*, Wrocław
- Nowaczek K. (2012), *Tekstowe gry przeglądarkowe – nowa płaszczyzna gier fabularnych*, „Folia Litteraria Polonica”, t. 17, nr 3
- Okoń W. (1987), *Zabawa a rzeczywistość*, Warszawa
- Porczyński D. (2013), *Komputerowe gry fabularne – pogranicze światów rzeczywistego i wirtualnego*, „Zeszyty Naukowe Politechniki Śląskiej. Organizacja i zarządzanie”, t. 65
- Stockmann B., Jahnke J. (2008), *Playing by the book literature and board games at the beginning of 21st century*, „Homo Communicativus”, nr 3 (5)
- Surdyk A. (2008), *Edukacyjna funkcja gier w dobie „cywilizacji zabawy”*, „Homo Communicativus”, nr 3 (5)
- Szahaj A. (2004), *Ponowoczesność – czas karnawału. Postmodernizm – filozofia błazna*, (w:) A. Szahaj, *Zniewalająca moc kultury*, Toruń

- Szeja J. (2007), *Przyczyny popularności fantastyki i gier fabularnych w kulturze współczesnej*, (w:) A. Surdyk (red.), *Kulturotwórcza funkcja gier, Gra jako medium, tekst i rytuał*, t. 1, Poznań
- Szeja J.Z. (2004), *Gry fabularne. Nowe zjawisko kultury współczesnej*, Kraków
- Targosz K. (1971), *Polsko-francuskie powiązania teatralne w XVII wieku: kronika wydarzeń w teatrze dworskim z lat 1646–1689 w korespondencji Piotra Des Noyersa*, „Pamiętnik Teatralny”, nr 20
- Tomkiewicz W. (1969), *Kultura artystyczna*, (w:) J. Tazbir (red.) *Polska XVII wieku*, Warszawa
- Tresca M.J. (2010), *The Evolution of Fantasy Role-Playing Games*, b.m.w.
- Witkowska A. (1997), *Muzyka na dworze Augusta II w Warszawie*, Warszawa
- Wróblewski M. (2009), *Gra jako model społeczny. O potrzebie grania w społeczeństwie ponowoczesnym*, „Homo Ludens”, nr 1
- Zagórska W., Topór M. (2008), *Intuicyjny styl myślenia a quasi-mityczne zaangażowanie w narracyjne medium kulturowe*, (w:) B. Janusz, K. Gdowska, B. de Barbaro (red.), *Narracja. Teoria i praktyka*, Kraków
- Żukowski J. (2013), *Maszkary Bakcha, czyli król Władysław tańczy*, „Barok”, r. 20, nr 1

SUMMARY

Early modern game *The Farm* and contemporary role playing games

The article compares contemporary role playing games with a court game played in the early modern Europe, which in the Nobles' Republic (Rzeczpospolita Szlachecka) was called *The Farm*. This game came to the attention of Władysław IV Vasa (Władysław IV Waza), and as a consequence became very popular in his court. To play the game, the participants drew cards with various characters, and then dressed as these personas and role play them. The drawn characters belonged to social groups which were distant to the aristocratic elites. These could have been a soldier, servant, miller, peasant, etc., or residents of other geographical regions, such as Germans, Venetians, Maurs, etc. The article points out the similarities and differences between the two types of games.

Keywords:

court entertainment, role playing games, Wirtshaus, Władysław IV Vaza

KATARZYNA M. WYRZYKOWSKA

INSTYTUT FILOZOFII I SOCJOLOGII

POLSKA AKADEMIA NAUK

E-MAIL: KATARZYNA@WYRZYKOWSKA.NET

OD KONTESATCJI DO ESTETYZACJI ŻYCIA CODZIENNEGO. KILKA UWAG O ZNACZENIU I FUNKCJI MUZYKI W ŻYCIU MŁODZIEŻY

Muzyka towarzyszy człowiekowi właściwie od zawsze. Obserwując różne aspekty ludzkiej działalności w przekroju historycznym, nietrudno zauważyć, iż muzyka wielokrotnie odgrywała (i nadal odgrywa) istotną rolę, zarówno w działaniach aktorów indywidualnych, jak i zbiorowych (np. ruchów społecznych). Badacze społeczni poczynając od II połowy lat sześćdziesiątych XX w. szczególnie dużo uwagi poświęcali roli i znaczeniu muzyki w życiu młodzieży. Jak zauważa Aldona Jawłowska w swojej klasycznej już pracy *Drogi kontrkultury*, to właśnie w okresie rozkwitu różnego rodzaju ruchów kontestacyjnych „muzyka stała się najbardziej powszechnym środkiem ekspresji młodzieżowego ruchu” [Jawłowska 1975: 207]. Szczególną rolę w tym procesie odegrał rock. Jak podkreśla Hanna Laskowska, muzyka rockowa w latach sześćdziesiątych „staje się idealnym źródłem przekazu nastrojów i frustracji młodego pokolenia. [...] Muzyka zaczęła być komentarzem społecznym i wyrazem zwartego, odmiennego świata młodych” [Laskowska 1999: 12].

Zainteresowanie naukowców znaczeniem muzyki w życiu młodzieży było widoczne choćby w pracach badaczy związanych z Center for Contemporary Cultural Studies (CCCS), dla których muzyka była nieodzownym elementem refleksji nad młodzieżą i grupami subkulturowymi. W swoich badaniach przedstawiciele brytyjskich studiów kulturowych muzykę przedstawiali jako jedno z narzędzi oporu (przede wszystkim kontestowania kultury rodziców: ich wartości, aspiracji, dążeń). Ponadto, dla członków badanych przez nich grup młodzieżowych muzyka była sposo-

bem zaznaczania swojej odrębności oraz podstawą do kształtowania tożsamości grupowej [Hall, Jefferson 1976; Willis 1978; Hebdige 2010].

Na gruncie polskiej refleksji nad muzyką i młodzieżą kluczowe są prace Jerzego Wertensteina-Żuławskiego, który badał znaczenie muzyki w życiu młodych Polaków w kontekście kryzysu społecznego, politycznego i gospodarczego lat osiemdziesiątych. Najwięcej uwagi poświęcił on szeroko pojętej muzyce rockowej, gdyż w jego odczuciu ten właśnie gatunek w omawianym okresie był wyjątkowo bliski polskiej młodzieży, a w szczególności przedstawicielom tzw. grup subkulturowych [por. Pęczak 2013: 116–120]. W swoich analizach wskazywał, że muzyka rockowa pełniła w życiu młodzieży następujące funkcje: integracyjną (stwarzając okazję do swobodnych spotkań i dzielania wspólnych przekonań), artykulacyjną (jako kanał komunikacji pokoleniowej), estetyczną (kontakt ze sztuką) i alternatywną (umożliwiała radzenie sobie z problemami, pokazywała alternatywne style życia). Muzyka była też postrzegana jako kluczowy elementem tzw. buntu symbolicznego – w sytuacji niemożności wyrażenia siebie i swoich przekonań, teksty muzyki rockowej umożliwiały „ucieczkę wewnętrzną”¹. [Wertenstein-Żuławski 1993: 68–70; por. Wertenstein-Żuławski 1979].

Marian Golka w swoich rozważaniach nad społecznymi funkcjami sztuki zauważa, że: „badanie funkcji sztuki może doprowadzić do uchwycenia jej obiektywnych cech, bowiem właśnie pełnione przez nią funkcje są potwierdzeniem jej miejsca w systemie społeczno-kulturowym i jej właściwości, weryfikacją jej wagi dla tego systemu” [Golka 2008: 201]. Odnosząc to do muzyki, można stwierdzić, że dzięki prześledzeniu funkcji, jakie pełni w obrębie różnych obszarów życia społecznego, możliwe jest wskazanie, na czym polega jej moc jako aktywnego elementu relacji społecznych. W tym miejscu pojawia się pytanie, jakie znacznie i jakie funkcje pełni muzyka w życiu współczesnej młodzieży.

1 Wydaje się, że postrzeganie rocka jako z jednej strony muzyki szczególnie bliskiej młodzieży, z drugiej – nośnika buntu i kontestacji, utrzymało się w świadomości społecznej (z pewnymi zastrzeżeniami) do dziś. Jak podkreśla Marcin Rychlewski: „Rock jest (a przynajmniej był) wyrazem buntu społecznego, pokoleniowego, obyczajowego, etc. Wielu krytyków i socjologów utożsamia wywrotową siłę rocka z jego swoiście rozumiany etosem, na który składają się takie wartości jak nonkonformizm, antykomercjalizm, kontrkulturowość, autentyzm i szczerść przekazu” [Rychlewski 2011: 9]. Ten szczególny status rocka jest niewątpliwie dziedzictwem wspomnianych na początku artykułu ruchów kontrkulturowych lat sześćdziesiątych, gdyż jednym z głównych wyobrażeń o tych czasach (które jest nadal żywe w myśleniu potocznym) jest przekonanie, że rock jest nieodzownym elementem młodzieżowego ruchu społecznego [Burszta, Czubaj, Rychlewski 2005: 5].

Głównym celem niniejszego artykułu jest próba spojrzenia na praktyki muzyczne współczesnej młodzieży pod kątem tego, jakie funkcje w ich życiu codziennym pełni muzyka. Młodzież jest „czułym barometrem nastrojów i zmian społecznych” [Pielasińska 1991: 17], dlatego przyjrzenie się jej praktykom muzycznym może powiedzieć coś więcej o procesach występujących we współczesnej kulturze.

Społeczne funkcje muzyki (ogólny zarys problematyki)

Choć nie zawsze zdajemy sobie z tego sprawę, muzyka może pełnić liczne funkcje w obrębie różnego rodzaju relacji społecznych. Tia DeNora w swojej książce *Music in Everyday Life* jako jeden z przykładów obrazujących doniosłe znaczenie muzyki w życiu codziennym przywołuje sytuację, która miała miejsce na lotnisku w Pittsburgu (USA). Kilkanaście lat temu dyrekcja tego portu zdecydowała się zmienić dotychczas używaną muzykę (tzw. *background music*) na kompozycję zaproponowaną przez Briana Eno. Ponieważ nowy podkład muzyczny był bardzo niejednoznaczny oraz znacznie odbiegał od dotychczas wykorzystywanego, pasażerowie zaczęli zgłaszać do obsługi lotniska prośby o zmianę muzyki, gdyż ta którą słyszą wprowadza ich w nerwowy stan. W konsekwencji problemów z muzyką Briana Eno, program muzyczny na lotnisku i w samolotach dopracowano tak, aby nie wzbudzać niepotrzebnego niepokoju u podróżnych. Z programu muzycznego puszczanego pasażerom podczas lotu usunięto wszelkie utwory kojarzące się ze zjawiskami atmosferycznymi (np. burzą, piorunami) czy niebezpiecznymi, szczególnie w kontekście latania, stanami (jak spadanie, upadek). Tego typu odniesienia znajdować się mogą na przykład w tekstach piosenek; pewnych skojarzeń można się czasem dopatrzyć także w samej strukturze utworu (np. w zmiennym tempie czy atonalności kompozycji) [DeNora 2009 14]. Wprawdzie przywołany przykład ukazuje dysfunkcyjność muzyki, niemniej pozwala uzmysłwić sobie, iż nie jest ona jedynie tłem dla ludzkich działań, lecz znaczącym elementem życia społecznego.

Wyliczenie i omówienie wszystkich funkcji muzyki wykracza poza zakres niniejszego artykułu. Przedstawione zostaną jedynie funkcje, które zdają się być najbardziej kluczowe z uwagi na ich częste przywoływanie w literaturze przedmiotu: funkcja estetyczna, funkcja emocjonalna (w tym: hedonistyczna, terapeutyczna, eskapistyczna), funkcja integracyjna, funkcja poznawcza, funkcja komunikacyjna (ekspresyjna), funkcja wychowawcza, funkcja ideologiczna, funkcja odświeżająca (użytkowa, a także rytuali-

zacji i sakralizacji rzeczywistości pozareligijnej), funkcja stratyfikacyjna (różnicowania społeczno-ekonomicznego oraz prestiżowa).

Wymienione w nawiasach podfunkcje są w literaturze niekiedy rozpatrywane jako samodzielne funkcje. Na przykład Marian Golka funkcje terapeutyczną i hedonistyczną traktuje jako niezależne funkcje sztuki [Golka 2008: 208–209]². Niemniej obie łączy silna rola komponentu emocjonalnego, a co za tym idzie, można na nie spojrzeć jak na funkcje szczegółowe, które swoim zakresem mieszczą się w funkcji emocjonalnej.

Pierwszą i z pozoru najbardziej oczywistą funkcją muzyki jest funkcja estetyczna. To poczucie oczywistości znika gdy próbuje się słowami ująć jej istotę. Za Marianem Golką można przyjąć, że:

funkcja ta polega na uzmysławianiu tego, co bez niej byłoby niedostrzegalne albo inaczej widziane, inaczej doświadczane. Wpływa ona nie tylko na proces percepcji, lecz przyczynia się do powstawania percepcji połączonej z satysfakcją, z przyjemnością. [...] To właśnie sztuka dostarcza form patrzenia m.in. na naturę, dostarcza swoistej „miary” oglądu wszystkiego (a więc i samej siebie) [Golka 2008; por. Jabłońska 2014: 32–33].

Dla rozważań o charakterze tej funkcji nieodzowne jest pytanie o uniwersalność percepcji estetycznej: Czy pozaeuropejskie kultury tak samo postrzegają emocje i piękno ukryte w muzyce? Czy w ogóle przywiązują tak samo dużo wagi do estetyki jako takiej? Badania z zakresu antropologii kulturowej, a w szczególności etnomuzykologii, prowadzone w obrębie różnych kultur muzycznych nie dają jednoznacznej odpowiedzi na powyższe pytania. Na pierwszy rzut oka mogłoby się wydawać, że niemal każda kultura przywiązuje jakąś wartość do estetycznych wymiarów muzyki. Jednak z punktu widzenia zewnętrznego obserwatora bardzo trudno w sposób jednoznaczny określić na ile tak naprawdę „poprawnie” odczytuje obserwowane zjawiska, a na ile posługuje się zinternalizowanym przez siebie wyobrażeniem doświadczenia estetycznego [Merriam 1964: 269–276].

Z estetycznym wymiarem muzyki ściśle powiązana jest jej funkcja emocjonalna. Każde obcowanie ze sztuką wzbudza jakieś doznania (np. zachwyt, uniesienie, obrzydzenie, oburzenie), którym towarzyszą określone emocje (np. radość, smutek, złość). Muzyka jest tworem, który mogą łączyć

2 W swoich rozważaniach Marian Golka przedstawia funkcje sztuki jako takiej. Niemniej przywołane przez niego funkcje sztuki (traktowanej jako pewna całość) można bez większych zastrzeżeń odnieść do muzyki.

ze sobą słowa i dźwięki, daje możliwość wyrażenia emocji niemożliwych do przekazania w inny sposób. Wywołując konkretne stany emocjonalne (spokój, radość, gniew), muzyka wpływa również na postawy i zachowania innych ludzi (śpiewanie dziecku do snu uspokaja je, a muzyka w sklepie może wprowadzić klientów w dobry nastrój, skłaniając do zakupu, ale może też doprowadzić ich do irytacji i pośpiesznego opuszczenia sklepu) [Merriam 1964: 219–222]. Muzyka może też pełnić funkcję hedonistyczną, dostarczać przyjemności i satysfakcji. Może też być formą ucieczki, sposobem na oderwanie się od trudów codziennego życia. Co więcej, w szczególnych przypadkach muzyka pełni również funkcję terapeutyczną: ułatwia odpoczynek, działa kojąco na nerwy, uspokaja. Terapeutyczna moc muzyki jest jednak znacznie głębsza: do muzyki sięga się na przykład w procesie leczenia zaburzeń osobowości [Golka 2008: 208–209], używa się jej też jako wsparcia kuracji osób zmagających się z ciężkimi chorobami.

O integracyjnej funkcji muzyki antropolog Alan P. Merriam napisał: „Muzyka dostarcza punktu, wokół którego członkowie społeczeństwa się gromadzą, aby zaangażować się w działania, które wymagają wspólnego działania i współpracy grupy” [Merriam 1964: 227]. Funkcję integracyjną można analizować na dwóch płaszczyznach: muzycznej i pozamuzycznej. W pierwszym przypadku można mówić o więzi, która łączy uczestników danego wydarzenia muzycznego: ich uwaga jest skupiona na tym samym zdarzeniu, które zachodzi w danym miejscu i czasie, wykształca się między nimi pewien rodzaj temporalnej więzi (między odbiorcami, ale też między odbiorcami a artystą) oraz pewna wspólnota przeżyć [Filipiak 1997: 80]. Ta wspólnota przeżyć bywa kwestionowana, gdyż estetyczny wymiar doświadczenia muzycznego jest doznaniem silnie zindywidualizowanym. Mimo to można jednak mówić o występowaniu pewnego rodzaju formy zjednoczenia ludzi w ramach procesu zbiorowej percepcji [Golka 2008: 218]. Muzyka może też integrować ludzi na podstawie muzycznej wspólnoty upodobań, niezależnie od miejsca i czasu (np. melomanów, miłośników danego gatunku muzycznego czy członków fanklubu określonego artysty). Ale muzyka integruje ludzi także w sytuacjach pozamuzycznych: jest nieodzownym elementem wielu świąt i wydarzeń zarówno o charakterze publicznym, jak i prywatnym. Co więcej, jest czynnikiem wspomagającym integrację wewnętrzną różnego rodzaju grup i zbiorowości: etnicznych, religijnych, a nawet zawodowych (np. wojskowych), [Beylin 1975: 37].

Muzyka może również pełnić funkcję poznawczą. Można na nią spojrzeć jak na rodzaj uzupełnienia czy dopełnienia wiedzy naukowej. Mu-

zyka umożliwia wgląd w świat przeżyć i doznań często pozostający poza zasięgiem poznania naukowego, gdyż odkrywa to, co irracjonalne i intersubiektywne. Ponadto, wytwory i dziedzictwo sztuki można potraktować jako materiał źródłowy, spojrzeć na nie jak na świadectwo historyczne [Golka 2008: 214–216]. W związku z tym muzyka może dostarczyć wiedzy o kulturze muzycznej danej epoki i o kontekście społecznym jej funkcjonowania: o gustach i zainteresowaniach muzycznych, preferowanych stylach i tematyce utworów czy też o społecznej roli i miejscu artysty muzyka. Może w ten sposób umożliwić badaczowi zetknięcie się z rzeczywistością społeczno-kulturową (często pojmowaną bardzo subiektywnie) już nieosiągalną jego bezpośredniemu poznaniu. Co więcej, muzyka jest nierzadko punktem odniesienia dla codziennych praktyk aktorów społecznych. Przede wszystkim z uwagi na swoje bezpośrednie powiązania z różnymi konwencjami kulturowymi, muzyka może dostarczać definicji sytuacji. Dzieje się tak, gdy konkretny rodzaj muzyki (lub pojedynczy utwór) podpowiada jednostkom, jak mają (czy jak powinny) się w danym momencie zachować (np. walc służy do tańczenia w określony sposób, a muzyka marszowa do poruszania się zgodnie z pewną konwencją, czyli do maszerowania), [DeNora 2009: 11–13].

Nierzadko muzyka pełni też funkcję komunikacyjną, choć zawarty w niej przekaz często nie jest oczywisty i wymyka się jednoznacznej interpretacji. Muzyka, podobnie jak i inne sztuki, posługuje się językiem metaforycznym, który jest pełen niedopowiedzeń i nieścisłości. Intuicyjnie wszyscy zdajemy sobie sprawę z tego, że muzyka „coś” nam komunikuje, ale często trudno zdecydowanie wskazać „co” dokładnie i do „kogo” jest dany przekaz adresowany. Jak zauważa Alan P. Merriam: „Muzyka nie jest uniwersalnym językiem, ale raczej jest kształtowana z punktu widzenia kultury, której jest częścią” [Merriam 1964: 223]. Czytelny odbiór i interpretacja przekazu zawartego w muzyce wymaga więc odwołania się do języka, który jest w mniejszym lub większym stopniu skonwencjonalizowany, choć nie znaczy to, że język muzyki jest tożsamy z językiem naturalnym. Każda ze sztuk wykształca właściwe sobie środki wyrazu, często negując czy zniekształcając narzędzia ekspresji swoich poprzedników czy prekursorów. To, jak i na ile dany komunikat, zawarty w dziele muzycznym, zostanie odczytany, zależy też w dużej mierze od odbiorcy, od jego potrzeb i tego na czym pragnie skupić w danej sytuacji swoją uwagę (na treści, na formie czy na rzeczywistości pozamuzycznej powiązanej mniej lub bardziej bezpośrednio z danym utworem), [Golka 2008: 210–211]. Komunikacyjną funkcję

muzyki można potraktować bardziej dosłownie: w ramach procesów grupowych muzyka może sprzyjać formułowaniu przekazu o swoistości danej zbiorowości. W tym kontekście muzyka jawi się jako jeden ze sposobów podkreślania tego, co odróżnia „nas” od „innych” (np. hymn narodowy czy twórczość tzw. kompozytorów narodowych z okresu romantyzmu, takich jak Fryderyk Chopin czy Franciszek Liszt). Ponadto muzyka (konkretne gatunki i wykonawcy) bywa traktowana jako manifest danego pokolenia: jego wartości, światopoglądu i stylu życia [Filipiak 1997: 80–81]. Taki sposób wykorzystywania muzyki był widoczny choćby w obrębie (przywoływanego we wstępie artykułu) ruchu kontrkulturowego. W tym miejscu warto dodać, że pochodną funkcji komunikacyjnej jest funkcja ekspresyjna. Muzyka daje twórcy możliwość „wyrażenia siebie”: znacznie ułatwia artykułowanie idei i uczyć, które bez odwołania się do ekspresji artystycznej są niemalże niemożliwe do uwiecznienia i pokazania [Merriam 1964: 222–223].

W procesie socjalizacji muzyka może pełnić funkcję wychowawczą, gdyż jest jednym ze sposobów transmisji idei i wartości, a co za tym idzie sprzyja adaptacji jednostek do danej grupy czy wspólnoty. Istotny jest więc wymiar dydaktyczny muzyki – proponowane przez nią wartości i wzory postępowania mogą stać się wskazówką do podjęcia przez aktorów społecznych konkretnych działań [Golka 2008: 214]. W węższym rozumieniu, muzyka jest nieodzownym elementem edukacji artystycznej, procesu rozwijania zainteresowań i umiejętności jednostek przy jednoczesnym kształtowaniu pewnych postaw wobec muzyki oraz umiejętności jej słuchania i rozumienia [Filipiak 1998: 81].

W pewnych sytuacjach muzyka może stać się narzędziem wywierania wpływu społecznego. Różni aktorzy społeczni (np. politycy, przywódcy religijni, różnego rodzaju aktywiści) sięgają po muzykę, aby zmanifestować swoje racje oraz zaszcześcić w pewnej grupie odbiorców konkretne idee i wyobrażenia. Te właściwości muzyki często określa się mianem funkcji ideologicznej. Muzyka może być formą legitymizacji władzy (np. podczas uroczystości aktu nadania władzy) czy jej afirmacji (np. podczas wieców partyjnych, ceremonii państwowych). Ma skupiać uwagę uczestników na konkretnych aspektach danego wydarzenia, tworzyć podniosłą atmosferę oraz wzmacniać odbiór i akceptację propagowanych treści [Massaka 2009: 413]. Takie instrumentalne traktowanie muzyki nie jest jedynym wymiarem jej ideologicznej funkcji. Może zdarzyć się tak, że dzieło muzyczne jest tworzone w celu zwrócenia uwagi szerszego grona odbiorców na dany

problem, napiętnowanie jakiegoś zjawiska czy też jest próbą wpłynięcia na kształt rzeczywistości społecznej. W ramach takich działań muzyka może być postrzegana jako jedna z form krytyki społecznej. Zdarza się też tak, że dany utwór czy twórczość danego artysty może zostać później wykorzystana niezgodnie z jego pierwotną intencją i stać się częścią działań o charakterze ideologicznym [Golka 2008: 211–214]. Czy funkcja ideologiczna jest na stałe przyporządkowana do konkretnego dzieła? Jak podkreśla Paweł Beylin:

Funkcja ideologiczna nie jest żadnej muzyce (w przeciwieństwie do słów) przypisana na stałe. Może ulegać istotnym zmianom w zależności od tego, w obrębie jakiej ideologii zostanie wciągnięta i z nią utożsamiona. Łączy się to niekiedy z miejscem wykonywania utworu. Msza wykonywana w kościele w czasie nabożeństwa pełni inne funkcje ideologiczne, niż ta sama msza wykonywana w sali Filharmonii [Beylin 1975: 39].

Funkcja odświętna muzyki jest w dużej mierze powiązana z funkcją ideologiczną. Warto jednak spojrzeć na nie osobno, gdyż pomimo tego, że obie posiadają pewne cechy wspólne (np. rytualizacja praktyk), to jednak pod wieloma względami są rozłączne. Tym co najbardziej odróżnia funkcję odświętną od ideologicznej jest fakt, że ta pierwsza odnosi się także do sytuacji z życia codziennego i prywatnego. Muzyka towarzyszy różnym etapom życia: jest obecna podczas uroczystości rodzinnych i wszelkiego rodzaju spotkań oraz uświetnia ważne i przełomowe wydarzenia w życiu jednostki i wspólnoty [Filipiak1997: 82]. W wielu takich sytuacjach muzyka stanowi tło odbywających się uroczystości i w konsekwencji przez wielu ich uczestników jej oddziaływanie może być niezauważane. Gdyby jednak pozbawić te wydarzenia i praktyki oprawy muzycznej, mogłoby się okazać, że osoby w nich partycypujące czują się niekomfortowo, że czegoś im brakuje [Beylin 1975: 131–132]. Muzyka dodaje podniosłości codziennym i prywatnym wydarzeniom, a więc stwarza poczucie uczestniczenia w czymś ważnym. Dzięki muzyce wydarzenie o charakterze świeckim może wzbogacić się o pewne elementy doświadczenia religijnego. Wydaje się, że właśnie ta zdolność kreowania quasi-mistycznych wrażeń łączy funkcję odświętną z ideologiczną.

Muzyka może też być potraktowana jako jedno z kryteriów, na podstawie których wyodrębnia się różnego rodzaju grupy. Właściwość muzyki umożliwiająca różnicowanie jednostek i grup można określić mianem funkcji stratyfikacyjnej. Jakie mogą być osie tego różnicowania? Najbardziej oczywistą wydaje się być płaszczyzna ekonomiczna, na której wytwory sztuki są traktowane jako obiekty mające nie tylko wartość arty-

styczną, ale przede wszystkim pewną wartość finansową, a ich posiadanie nadaje właścicielom określony prestiż społeczny [Golka 2008: 218]. Muzyka to nieuchwytny i płynny wytwór kultury, co sprawia, że jej wartość finansowa (mierzalność tej wartości) może być w pierwszej chwili mniej oczywista niż w przypadku obrazów czy rzeźb. Jej funkcja polega na różnicowaniu uczestników kultury pod względem angażowanych przez nich zasobów finansowych. Prestiż, jako wartość różnicująca, nie zawsze wiąże się jednak ze środkami materialnymi, ale też z posiadaniem konkretnej wiedzy, umiejętności i przygotowania praktycznego. Niektóre środowiska od swoich członków wymagają pewnego stopnia wtajemniczenia (np. różnego rodzaju towarzysstwa przyjaciół muzyki czy muzyczne koła zainteresowań). W związku z tym, w kontekście prestiżu można mówić o relacji, w jakiej dana jednostka (lub grupa osób) pozostaje względem muzyki, na przykład „znawca” i „profan”, „zawodowiec” i „amator” [Filipiak 1997: 81–82].

Powyższy przegląd funkcji muzyki pokazuje, że nie należy stawiać zbyt ostrych i sztywnych granic pomiędzy nimi. Społeczne funkcje muzyki wzajemnie się przenikają i uzupełniają. Jest to najwyraźniej widoczne na przykładzie funkcji ekspresyjnej, która łączy w sobie zarówno elementy funkcji estetycznej, komunikacyjnej, jak i emocjonalnej. Ponadto, określona muzyka (gatunek, wykonawca, dzieło) może pełnić kilka funkcji na raz i czasem można mówić o jej funkcji komunikacyjno-integracyjnej czy ideologiczno-odświeżającej. W związku z tym, analizując konkretne przykłady, nie należy prezentowanych funkcji rozpatrywać osobno, ale raczej patrzeć na ich wzajemne współdziałanie i starać się uchwycić kontekst ich współwystępowania.

Czy znaczenie, jakie przypisuje się poszczególnym funkcjom muzyki jest czymś stałym? Co wpływa na zmianę ich postrzegania? W tym kontekście przeważnie zwraca się uwagę na wpływ zmian technologicznych: to, jak muzyka jest zapisywana, udostępniania i odtwarzana, nie jest bez znaczenia dla funkcji, jakie może pełnić. Kluczowe wydają się być trzy wymiary rewolucji technologicznej (zwłaszcza przemian z ostatnich kilkunastu lat): cyfrowy język zapisu muzyki (w tym możliwość wykorzystywania komputerów w pracy z instrumentami muzycznymi), zwiększenie mobilności muzyki (urządzenia umożliwiające kontakt z muzyką niezależnie od miejsca i czasu) oraz zmiany w obrębie doświadczenia muzycznego (łatwiejszy dostęp do treści muzycznych, większa personalizacja uczestnictwa). Te trzy aspekty przemian zdają się mieć najdonioślejszy wpływ na charakter muzyki i powiązanych z nią aktywności, a co za tym idzie – na funkcje, jakie pełni ona w życiu jednostek i grup społecznych [Hargreaves, North 1999: 72–73].

Ramy metodologiczne badań własnych

Zaprezentowana w dalszej części artykułu analiza opiera się na badaniu przeprowadzonym wśród warszawskiej młodzieży, które jest częścią rozprawy doktorskiej przygotowywanej w Instytucie Filozofii i Socjologii Polskiej Akademii Nauk (pełen tytuł: *Uczestnictwo młodzieży w kulturze muzycznej jako element jej stylu życia*)³. Projekt jest badaniem socjologicznym o charakterze jakościowym. Jako główne narzędzie badawcze zastosowano wywiad pogłębiony (60 respondentów: 29 kobiet i 31 mężczyzn). Badanie zrealizowano na terenie Warszawy. Zostali nim objęci uczniowie warszawskich liceów ogólnokształcących (publicznych, prywatnych i społecznych), czyli osoby w wieku 16–19 lat. Zagadnienia, które w trakcie realizacji wywiadów pogłębionych okazały się szczególnie istotne poddano dodatkowo analizie z wykorzystaniem zogniskowanego wywiadu grupowego (28 respondentów: 13 kobiet i 15 mężczyzn). Jednocześnie na bieżąco prowadzono obserwacje uczestniczące: w szkołach (podczas muzycznych zajęć pozalekcyjnych, koncertów młodych talentów), podczas koncertów, festiwali i warsztatów w ośrodkach kulturalno-edukacyjnych (domach kultury, ogniskach pracy pozaszkolnej, centrach kulturalnych prowadzonych przez organizacje pozarządowe), w teatrach muzycznych i Operze Narodowej, podczas koncertów w klubach (np. w Hybrydach, Stodole, Progresji, Hard Rock Caffé) oraz podczas festiwali (m.in. Sonisphere Festival, Orange Warsaw Festival, Ursynalia, Białoleka Reggae Fest, Jazz na Starówce) i innych imprez muzycznych (np. Święto Muzyki 2012, Europejskie Targi Muzyczne *Co jest grane?*) oraz w wybranych miejscach, w których często spotyka się i spędza czas młodzież (m.in. Stare Miasto, tzw. patelnia przy stacji metra Centrum, tzw. aleja kasztanowa na Ursynowie). Łączny czas realizacji badań terenowych wyniósł 13 miesięcy.

Dobierając konkretne przypadki do badania zastosowano trzy kryteria. Po pierwsze, do udziału w badaniu zapraszano uczniów liceów ogólnokształcących, którzy uczą się i na stałe mieszkają w Warszawie. Po drugie, aby nie doprowadzić do sytuacji, w której realizowane badanie stałoby się studium jednej z dzielnic lub wąskiego sąsiedztwa, postanowiono tak dobierać przypadki, aby każda z dzielnic była w badaniu reprezentowana. Trzecim kryterium doboru było nieuczęszczanie badanych równolegle do szkoły muzycznej. Wydaje się bowiem, że nauka w tego typu placówce jest

3 Projekt został sfinansowany ze środków Narodowego Centrum Nauki przyznanych na mocy umowy nr UMO-2011/01/N/HS6/00972.

specyficznym typem doświadczenia muzycznego, w ramach którego część aktywności jest obowiązkowa (jak np. chór czy inne grupowe zajęcia muzyczne). W związku z tym trudno byłoby takie osoby zestawiać w jednej grupie z respondentami, którzy albo w ogóle nie podejmują takich działań, albo robią to dobrowolnie.

Funkcje i znaczenie muzyki w życiu warszawskiej młodzieży

W części poświęconej społecznym funkcjom muzyki zaprezentowano dziewięć takich funkcji. Ze względu na częstotliwość ich przywoływania w literaturze przedmiotu, można uznać je za główne funkcje pełnione przez muzykę w obrębie relacji społecznych. W związku z tym warto prześledzić, jakie znaczenia przyporządkowane zostają muzyce w życiu codziennym badanej młodzieży: które z funkcji są wyraźnie dostrzegane w ramach muzycznych praktyk respondentów, a które wydają się być mniej istotne. Jeśli spojrzeć na praktyki muzyczne badanych, nie sposób nie zauważyć, że każdy z nich w muzyce szuka czegoś innego: jedni tylko relaksu, inni chwili wytchnienia oraz ułatwienia wykonywania domowych obowiązków, jeszcze inni zwracają się w kierunku muzyki w poszukiwaniu doświadczeń niemal duchowych. Pomimo tej indywidualizacji potrzeb respondentów, możliwe jest jednak wskazanie kilku funkcji muzyki, które pojawiły się w ich narracjach oraz dały się zaobserwować w ramach konkretnych praktyk znacznej części lub niemal wszystkich z nich. Do tego zbioru można zaliczyć funkcje: integracyjną, estetyczną, poznawczą, wychowawczą i emocjonalną.

W codziennych działaniach warszawskiej młodzieży muzyka pełni przede wszystkim funkcję integracyjną. W pierwszej kolejności należy wspomnieć o wspólnych upodobaniach muzycznych (czy szerzej, zainteresowaniu muzyką i przypisywaniu jej wysokiej wartości) jako czynnika sprzyjającym budowaniu i podtrzymywaniu relacji społecznych, zarówno ze znajomymi, jak i w obrębie rodziny. Co ciekawe, znaczna część respondentów zapytana wprost o znaczenie muzyki w ich kontaktach z innymi ludźmi (na ile muzyka jest ważna przy nawiązywaniu nowych znajomości, czy jest dla nich ważne, jakiej muzyki słuchają ich najbliżsi), deklaruje, że muzyka nie jest aż tak istotnym elementem (lub wręcz jest na marginesie) ich relacji z innymi. Co więcej, zdecydowana większość z nich twierdzi, że byłaby w stanie zaprzysiąc się z kimś, kto słucha diametralnie innej muzyki niż oni. Swoją postawę uzasadniają tym, że nie powinno się ludzi

oceniać po doborze słuchanej muzyki, a preferowana przez kogoś muzyka nie powinna być wyznacznikiem sympatii wobec tej osoby. Trzeba jednak zaznaczyć, że część badanych, pomimo swoich wstępnych deklaracji, ma jednak pewne wątpliwości, czy faktycznie zakolegowanie się z kimś o zupełnie odmiennym guście jest możliwe. Jak mówi Kleofas⁴:

Myszę, że to by było ciężkie, ponieważ... Nie wiem, czemu teraz są takie poróżnienia między różnymi ludźmi, którzy słuchają takiej a takiej muzyki. Ten jest metalem, więc go nie lubimy, ten jest dressem, więc też go nie lubimy... To jest moim zdaniem bardzo złe, ponieważ o gustach się nie dyskutuje, powinno się każdemu pozwolić słuchać to, co się lubi i tyle.

Pomimo wcześniejszych deklaracji o braku znaczenia muzyki i wspólnoty upodobań w kontaktach z bliskimi osobami, okazuje się, że zdecydowana większość respondentów ma przyjaciół i znajomych interesujących się taką samą lub zbliżoną muzyką, co oni. Ponadto, badani świetnie orientują się w tym, jakiej muzyki słuchają ich znajomi i bez problemu są w stanie scharakteryzować ich gusta muzyczne, nierzadko wskazując konkretnych wykonawców. Na przykład Kacper, w zależności od rodzaju muzyki, ma różne grupy znajomych: „To po prostu wynika z mojego charakteru, że jestem... przynależę do bardzo dużej grupy ludzi i... na przykład jestem trochę z hip-hopowcami, trochę z rockmanami, tutaj z takimi, co wkręcają się cały czas i chodzą do klubów”.

Muzyka jest nie tylko pretekstem do tego, żeby się spotkać, do wspólnego wyjścia na koncert czy po prostu do rozmowy, ale też stwarza kontekst dla zachodzących podczas spotkań interakcji. Młodzi chętnie chodzą na koncerty, rzadziej na festiwale, co jest w dużej mierze uwarunkowane cyklicznością i sezonowością większych imprez muzycznych. Przeważnie w tego typu wydarzeniach uczestniczą razem ze swoimi znajomymi, czasem też z rodzicami czy rodzeństwem. Podczas koncertów i festiwali można zaobserwować liczne grupki młodzieży, podczas gdy pojedyncze osoby stanowią rzadkość. Tym, co szczególnie zwraca uwagę jest towarzyski wymiar tych wydarzeń, szczególnie festiwali na otwartym powietrzu: młodzi znaczną część czasu spędzają na wspólnych rozmowach, czasem nawet nie zwracając specjalnie uwagi na dźwięki dochodzące ze sceny. Zapytani wprost, przyznają, że w obliczu małej ilości czasu wolnego (nauka, obo-

4 Przywoływane w artykule imiona respondentów nie są ich prawdziwymi imionami, ale jedynie przydomkami nadanymi im na potrzeby badania.

wiązki domowe, matura), wydarzenia muzyczne są dla nich okazją, żeby się spotkać i być razem. Mogą wtedy współdzielić to samo doświadczenie muzyczne – poczuć te same emocje, razem pośpiewać czy potańczyć, na bieżąco dzielić się wrażeniami.

Czy na koncercie, czy na imprezie, czy na ławce w parku – muzyka jest niemal zawsze obecna, gdy respondenci spędzają czas ze znajomymi i często wręcz nie wyobrażają sobie oni spotkań w większym gronie czy nawet zwykłych pogawędek bez obecności muzyki. Ale czy to znaczy, że muzyka jest z reguły tylko tłem? Nic bardziej mylnego. Dobrze oddaje to przypadek Romka, który opowiada o roli muzyki podczas spotkań dedykowanych wspólnemu graniu w gry *fantasy* typu RPG (*role playing games*): „Nie, no muzyka, owszem, jest tłem dla całej reszty, ale sama w sobie jest też bardzo ważna”. Razem z kolegami dobierają muzykę, która buduje nastrój odpowiedni dla tematyki danej gry. Dzięki temu lepiej wczuwają się w jej klimat: stosownie dobrana muzyka sprzyja lepszemu kreowaniu wyobrażeń o losach bohaterów i o czasach, w jakich żyją. Jak podkreśla Romek, przy muzyce łatwiej im się myśli i proponuje strategię dla kierowanych przez nich postaci. Muzyka jest więc w tym przypadku czymś więcej niż tylko tłem: wypełnia ciszę, nadaje konkretne znaczenie podejmowanym przez graczy działaniom, dostarcza definicji sytuacji oraz integruje graczy (skupia ich uwagę i działania) wokół wspólnego celu.

Muzyka może także integrować i tworzyć poczucie przynależenia do szerszej zbiorowości. Po pierwsze, podczas koncertów i festiwali nierzadko wytwarza się nieć porozumienia i poczucie więzi – nawet, jeśli jest ona tylko tymczasowa, ulotna – łączącej uczestników danego wydarzenia. Młódzież z nie małym entuzjazmem opowiada o atmosferze jedności panującej podczas tego typu wydarzeń, o poczuciu bycia razem, przynależenia do jakiejś większej całości. Ula tak relacjonuje swoje wrażenia z koncertów: „Noo... emocje, emocje, ludzie.. bo to wszystko stwarza niesamowitą atmosferę i niezapomniane przeżycie. [...] I ludzi, którzy wszyscy są pozytywnie nastawieni... przepełnieni taką energią i to jest super”. Muzyka staje się nierzadko czymś w rodzaju uniwersalnego języka, umożliwiającego młodzieży porozumienie się nie tylko ze znajomymi czy rodzicami, ale też z zupełnie obcymi ludźmi, często znacznie starszymi od nich. Po drugie, tworzeniu się więzi opartych na muzyce sprzyja Internet. Portale społecznościowe (zwłaszcza Facebook), fora dyskusyjne fanklubów (ale też na oficjalnych stronach wykonawców) czy kanały artystów na portalu Youtube – w tych przestrzeniach zachodzą liczne interakcje, tworzą się wirtualne znajomo-

ści między fanami, ale też rodzą się relacje, które czasem przenoszą się, jak to ujmują młodzi, „do reala”. Na tej podstawie można mówić o tworzeniu się czegoś, co Georgina Born [2005: 281] nazywa „muzycznie wyobrażonymi wspólnotami” (*musically imagined communities*), czyli zbiorowościami, które są budowane i podtrzymywane na bazie muzyki. Określa się je mianem wyobrażonych z uwagi na fakt, że nie wszyscy ich członkowie kiedykolwiek spotkali się osobiście, ale mimo to łączy ich pewna wspólnota upodobań i doświadczeń. Współtworzący te zbiorowości aktorzy społeczni mają poczucie, że przynależą do większej całości opartej na określonej muzyce: grona uczestników/publiczności danego festiwalu, grupy wielbicieli danego artysty czy gatunku muzycznego.

Dla badanej młodzieży bardzo istotna jest również estetyczna funkcja muzyki. Muzyka pozwala im na co dzień obcować z pięknem i sama jest dla nich uosobieniem piękna. Trudne do uchwycenia jest to, co konkretni respondenci rozumieją przez „piękno”, gdyż poszczególne osoby wskazują na inne gatunki i innych wykonawców jako ulubione. Tym co łączy ich praktyki jest wykorzystywanie muzyki do estetyzowania swoich codziennych działań. Na przykład Witoryna lubi słuchać muzyki podczas odrabiania lekcji: „Jak odrabiam lekcje, prawie zawsze słucham muzyki, tak, wtedy... [...] Tak mi jest łatwiej wręcz, jak słucham muzyki, robić coś. I wtedy mogę sobie nastroić, w jakim rytmie chcę coś zrobić”. Natomiast Kostek chętnie sięga po muzykę, gdy jedzie autobusem do szkoły. Szczególnie rano, kiedy w komunikacji miejskiej jest straszny tłok, chłopak lubi odizolować się od innych ludzi i ich uciążliwych rozmów: „Myślę, że zawsze, przy każdej dłuższej czy krótszej podróży, to, to jest nieodzowny element. [...] Podróż sama w sobie jest strasznie męcząca. A! Zdecydowanie! Muzyka jest ogromnym umilaczem podróży”. Sprzątanie, odrabianie lekcji czy podróżowanie do szkoły – do tych rutynowych oraz z pozoru „zwykłych” aktywności (nierzadko wykonywanych bez większej przyjemności, jak np. porządkowanie pokoju) muzyka dodaje nowe znaczenia, pomaga je efektywnie wykonywać czy po prostu poprawia nastrój.

Przedstawione powyżej sposoby wykorzystywania muzyki w życiu codziennym badanej młodzieży wpisują się w praktyki, które Scott Lash i John Urry [1994: 5–7, 31–54] określają mianem estetycznej refleksyjności. W myśl tej koncepcji estetyczność odnosi się do sztuki, artyzmu, piękna, a refleksyjność do procesu samointerpretowania się przez aktorów społecznych i na tej podstawie stwarzania kontekstu dla swoich działań. Proces estetyzacji życia codziennego, który przebiega z wykorzystaniem sztuki,

dizajnu, mody, modyfikacji ciała czy właśnie muzyki [zob. DeNora 2009: 51–58], z jednej strony, umożliwia jednostkom społeczne „zakorzenienie” ich codziennych działań poprzez przypisywanie im konkretnego znaczenia, z drugiej – pozwala im odnaleźć się w otaczającej je rzeczywistości społecznej. Zdaniem Lasha i Urrego, to właśnie estetyczna refleksyjność jest niejako odpowiedzią na wyzwania, które przed aktorami społecznymi stawia współczesność – sytuacja ciągłej zmiany, konieczność bycia elastycznym, szybkie tempo życia. W związku z tym, funkcja estetyczna muzyki nie sprowadza się jedynie do wąsko rozumianego doświadczenia estetycznego. W praktykach muzycznych respondentów wyraźnie widoczne jest wzajemne przenikanie się wymiaru estetycznego z innymi obszarami ludzkiej aktywności. Doznania estetyczne często nie są celem samym w sobie, ale są realizowane w ramach innych praktyk.

Warto też wspomnieć o funkcji poznawczej i wychowawczej muzyki. Te dwie funkcje ujmuję tutaj razem, gdyż w swoich wypowiedziach młodzież często łączy je ze sobą. Z jednej strony, muzyka jest narzędziem samopoznania: swoich potrzeb, upodobań czy swojej wrażliwości emocjonalnej i artystycznej. Trzeba w tym miejscu jednak zaznaczyć, że zdecydowana większość respondentów, którzy uczestniczyli w wywiadach pogłębionych do takich wniosków dochodziła po zakończeniu rozmowy z badaczem. Udział w projekcie i możliwość wielowymiarowego spojrzenia na własne praktyki muzyczne pozwoliły im dowiedzieć się czegoś nowego o sobie. Z drugiej strony, niektórzy młodzi traktują muzykę jako źródło wiedzy o świecie, a w związku z tym poszukują w niej ważnych idei, wartości, a nawet wzorów postępowania. Takie wskazówki odnajdują między innymi w twórczości Jacka Kaczmarskiego, Marka Grechuty, Myslovitz czy Hemp Gru. Co ciekawe, w lubianej przez siebie muzyce dostrzegają też trudne do zaakceptowania postawy, a nawet antywzory. W tym miejscu często przywołują lidera zespołu Dżem – Ryszarda Riedla, jako przykład wybitnego artysty i jednocześnie osoby, której życie pozasceniczne wzbudza liczne kontrowersje (głównie chodzi o uzależnienie Riedla od narkotyków). Jak zauważa Kacper:

Na przykład, jeśli chodzi o Dżem, ponieważ treść tych piosenek jest dość smutna i opisuje konkretną osobę, jaką był Ryszard Riedel i on miał trochę ciężkie życie... bardzo lubię te piosenki. Nie zgadzam się z częścią, gdy na przykład neguje... nie wiem... wartości, miłości – coś w tym stylu. Ale jednak lubię tą muzykę, ponieważ znam jego problemy, wiem, jakim był człowiekiem i... rozumiem czemu on tak pisał, chociaż się z tym nie zgadzam.

Analizując funkcję poznawczą muzyki, warto wspomnieć o najczęściej (w porównaniu z innymi gatunkami) wymienianej w tym kontekście muzyce rap. Młodzi deklarują, że w rapie odnajdują obrazki ze swojego codziennego życia: problemy w domu i szkole, niezrozumienie, bylejałość. Na przykład Ola sięga po muzykę rap, gdyż prezentowane w niej treści odnoszą się bezpośrednio do jej własnych doświadczeń. Dziewczyna przywołuje piosenki opisujące szarą rzeczywistość wielkomiejskich osiedli mieszkaniowych, wyobcowanie i frustracje młodzieży z blokowisk. Choć wspomniane utwory obrazują przykre aspekty dorastania, to jednak Ola przyznaje, że dzięki nim lepiej rozumie otaczający ją świat, że nie jest sama ze swoimi problemami, co daje jej siłę, aby się nie poddawać. Omawiane zjawisko dobrze podsumowuje wypowiedź Seweryna: „Rap, ta muzyka pełni przede wszystkim rolę komentatora, komentuje to, co się dzieje, działa, to, co bym chciał, żeby się działo”. Można więc zauważyć, że w przypadku rapu funkcje poznawcza i komunikacyjna współwystępują oraz wzajemnie się przenikają.

W narracjach i praktykach muzycznych respondentów wyraźnie zarysowuje się także funkcja emocjonalna muzyki. Już na etapie definiowania tego, czym jest dla nich muzyka (tj. konstruowania autodefinicji muzyki) młodzi zwracali uwagę przede wszystkim na jej wymiar emocjonalny. Jak ujął to Szymek: „Znaczy się muzyka jest wyrażeniem emocji... tak jak każda inna sztuka, ale moim zdaniem muzyka jest najlepszym wyrażeniem emocji, bo można wyrazić i emocje pozytywne, i negatywne, budując nastroj”. Omawiana funkcja muzyki manifestuje się na kilku płaszczyznach. Przede wszystkim jest istotnym regulatorem nastroju i samopoczucia. „Staram się słuchać wszystkiego. Co mi się spodoba, to słucham, ale jak mam zły humor, to stawiam na rocka, to jest muzyka, która mi jakoś tam pomaga. Lubię też muzykę klasyczną, może dlatego, że grałam na pianinie, więc muszę tam coś posłuchać i uspakaja mnie to” – mówi Alina. Tym, co zwraca uwagę jest często głęboka świadomość tego, jaka muzyka wzbudza u nich konkretne emocje. Stąd tak powszechna jest praktyka dobierania konkretnej muzyki (przeważnie określonego gatunku muzycznego) do wykonywanych czynności. Na przykład Kostek, który deklaruje, że najbliższa jest mu poezja śpiewana, mieszkanie woli sprzątać przy klasycznym rocku – po prostu ten typ muzyki dodaje mu energii i znacznie ułatwia wykonywanie uciążliwych czynności.

Ponadto, muzyka pozwala młodzieży „magazynować” wspomnienia oraz powiązane z nimi stany emocjonalne i je aktywizować w zależności od

bieżących potrzeb. Dzięki temu, że doniosłym wydarzeniom z życia badanych towarzyszyła muzyka, są w stanie z jej wykorzystaniem przywołać powiązane z nimi emocje pomimo upływu czasu. Te właściwości muzyki można zilustrować na przykładzie tzw. piosenek wakacyjnych, czyli utworów, z którymi respondenci łączą konkretne wspomnienia: osób, miejsc, a przede wszystkim emocji, jakie towarzyszyły im w danych momencie. Na przykład Patryk tak charakteryzuje swój klucz doboru muzyki do codziennego słuchania:

Jednego dnia związane z jakimiś podróżami, następnego dnia marzycielskie. No to różnie bywa i jeszcze inne, czasami jakieś wspominkowe, które mi się kojarzą z jakimiś wyjazdami czy czymś takim i też gdzieś tam je zasłyszałem po raz pierwszy i z tym mi się kojarzy.

Co więcej, muzyka przez wielu respondentów jest traktowana jako rodzaj autoterapii, sposób łagodzenia i przezwyciężania stanów silnego wzburzenia czy przygnębienia. Nierzadko pozwala im „odciąć się” od otaczającej ich rzeczywistości i zatopić się w świecie własnych doznań i wyobrażeń. Jak mówi Honorata:

Jeżeli jest mi trudno po całym dniu w szkole, włączam coś, żeby się pocieszyć. Zawsze też słucham takich piosenek, takich wykonawców, którzy trafiają w mój nastrój. Jeżeli jestem wesoła, to słucham tam reggae czy Santany, a jeżeli jestem smutna, to raczej Sade, takie raczej spokojne.

Niekiedy chodzi o muzyczne odizolowanie się od innych ludzi (i ich głośnych rozmów) w autobusie, innym razem o odcięcie się od poważnych problemów w domu (takich jak rozwód rodziców).

Podsumowanie

Zaprezentowane powyżej wyniki badań własnych pokazują, że w życiu codziennym młodzieży muzyka pełni przede wszystkim funkcję integracyjną, estetyczną, poznawczą, wychowawczą i emocjonalną. Młodzi wykorzystują muzykę, aby ze „zwykłych”, rutynowych czynności (np. podróż autobusem) uczynić coś bardziej wartościowego i pięknego (proces estetyzacji). Ponadto w praktykach respondentów wyraźnie zarysowany jest pozamuzyczny wymiar muzyki: pozwala im ona przywoływać w pamięci ważne osoby i wydarzenia z ich życia, stwarza kontekst do budowa-

nia i podtrzymywania relacji społecznych, a także niesie ze sobą pewną wiedzę o otaczającym świecie i wskazówki, jak się w nim odnaleźć.

Tym, co zwraca szczególną uwagę w praktykach muzycznych młodych warszawiaków, jest marginalne znaczenie muzyki jako narzędzia kontestacji i oporu, tj. – w ujęciu Jerzego Wertenstein-Żuławskiego – funkcji alternatywnej i buntu symbolicznego (to zjawisko jest również widoczne w pracach innych badaczy [zob. np. Thornton 1995; Redhead 1997; Muggleton 2004; Bennett 2008]). Wydaje się, że pewien potencjał kontestacyjny ma w sobie muzyka rap. Niemniej mamy w tym przypadku raczej do czynienia ze sprzeciwem wobec trudów codzienności, a nie, jak to miało miejsce w przypadku młodzieży w latach sześćdziesiątych czy osiemdziesiątych, z kontestacją systemu politycznego.

Nie bez znaczenia dla procesu wzrostu doniosłości jednych i marginalizowania innych funkcji muzyki jest szerszy kontekst społeczny i zachodzące w jego obrębie przemiany, między innymi: wielowymiarowość systemów polityczno-gospodarczych (transformacja ustrojowa i wprowadzenie gospodarki wolnorynkowej, globalizacja, przynależność do wspólnot ponadnarodowych), rozwój nowych technologii i rozszerzenie doświadczenia muzycznego, rozmywanie się granic pomiędzy gatunkami i stylami muzycznymi. Przemiany te stwarzają ogólne ramy dla codziennego funkcjonowania aktorów społecznych [por. De Certeau 2008: 36–39], a co za tym idzie, w znacznym stopniu wpływają też na charakter i zasięg ich praktyk kulturowych. Ze względu na specyficzny charakter i zakres badania (studium jakościowe zrealizowane tylko wśród młodzieży licealnej z Warszawy), prezentowane w niniejszym artykule rozważania należy traktować jednak jako wstępną próbę zarysowania problematyki funkcji muzyki w życiu współczesnej młodzieży i przyczynek do dalszych badań.

Bibliografia

- Bennett A. (2008), *Subcultures or neotribes? Rethinking the relationship between youth, style and musical taste*, (w:) A. Bennett, B. Shank, J. Toynbee (red.), *The popular music studies reader*, Nowy Jork
- Beylin P. (1975), *O muzyce i wokół muzyki*, Kraków
- Born G. (2005), *Afterword: Music policy, aesthetic and social difference*, (w:) T. Bennett i in. (red.), *Rock and popular music. Politics, policies, institutions*, Londyn – Nowy Jork
- Burszta W. J., Czubaj M., Rychlewski M. (2005), *Wstęp. Kontrkultura – dzika rzecz*, (w:) tychże (red.), *Kontrkultura. Co nam z tamtych lat?*, Warszawa
- De Certeau M. (2008), *Wynaleźć codzienność. Sztuki działania*, Kraków

- DeNora T. (2009), *Music in everyday life*, Cambridge
- Filipiak G. (1997), *Perspektywy socjologicznych badań muzyki*, Poznań
- Golka M. (2008), *Socjologia sztuki*, Warszawa
- Hall S., Jefferson T. (1976), *Resistance through rituals. Youth subcultures in post-war Britain*, Londyn
- Hargreaves D.J., North A.C. (1999), *The functions of music in everyday life: Redefining the social in music psychology*, „Psychology of Music”, nr 1
- Hebdige D. (2010), *Subculture. The meaning of the style*, Londyn – Nowy Jork
- Jabłońska B. (2014), *Socjologia muzyki*, Warszawa
- Jawłowska A. (1975), *Drogi kontrkultury*, Warszawa
- Lash S., Urry J. (1994), *Economies of signs and space*, Londyn
- Laskowska H. (1999), *Muzyka młodzieżowa w środowisku społecznym ludzi młodych*, Bydgoszcz
- Massaka I. (2009), *Muzyka jako instrument wpływu politycznego*, Łódź
- Merriam A.P. (1964), *The anthropology of music*, Chicago
- Muggleton D. (2004), *Wewnątrz subkultury. Ponowoczesne znaczenie stylu*, Kraków
- Pęczak, M. (2013), *Subkultury w PRL. Opór, kreacja, imitacja*, Warszawa
- Pielasińska W. (1991), *Ogólna koncepcja tematu, podstawowe pojęcia, definicje, ustalenia*, (w:) W. Pielasińska (red.), *Uczestnictwo młodzieży w kulturze jako element stylu życia*, Warszawa
- Redhead S. (1997), *Subculture to clubcultures: An introduction to popular cultural studies*, Oxford, Cambridge
- Rychlewski, M. (2011), *Rewolucja rocka. Semiotyczny wymiar elektrycznej ekstazy*, Gdańsk
- Thornton S. (1995), *Club cultures: Music, media and subcultural capital*, Cambridge
- Wertenstein-Żuławski J. (1979), *Kulturowe funkcje współczesnej muzyki młodzieżowej*, praca doktorska, Biblioteka IFiS PAN, niepublikowana
- Wertenstein-Żuławski J. (1993), *Między nadzieją a rozpaczą: rock, młodzież, społeczeństwo*, Warszawa
- Willis P. E. (197), *Profane culture*, Londyn

SUMMARY

From resistance to aesthetization of everyday life. Some remarks on the meaning and functions of music in the youths' lives

In the article the author makes an attempt to describe the functions of music in youths' everyday life. The article consists of four parts. In the first section, the main social functions of music are presented, such as integrative, aesthetic, communicational and educational. Then, the methodological framework of the author's research is discussed (qualitative study based on in-depth interviews, accompanied by focus group interviews and observations). The third part of the article is devoted to the presentation of the main functions of music in the everyday life of Warsaw's adolescents, as revealed by the research. Finally, in the last section, a conclusion is drafted that what seems particularly interesting in the results is the marginalization of the resistance and protest-oriented function of music, especially in comparison to the importance and visibility of its aesthetic function, as well as integrative and emotional ones.

Keywords:

social functions of music, sociology of music, youths

MAŁGORZATA SKOWROŃSKA

WYDZIAŁ HISTORYCZNO-SOCJOLOGICZNY

UNIwersytet w Białymstoku

E-MAIL: MALSKOW@GMAIL.COM

RADOSŁAW PONIAT

WYDZIAŁ HISTORYCZNO-SOCJOLOGICZNY

UNIwersytet w Białymstoku

E-MAIL: R.PONIAT@GMAIL.COM

MACIEJ BIAŁOUS

WYDZIAŁ HISTORYCZNO-SOCJOLOGICZNY

UNIwersytet w Białymstoku

E-MAIL: MACIEJ.BIALOUS@GMAIL.COM

WIELOKULTUROWOŚĆ A OFERTA KULTURALNA. Z BADAŃ NAD OFERTĄ KULTURALNĄ I UCZESTNICTWEM W KULTURZE W BIAŁYMSTOKU

O wielokulturowości Białegostoku napisano wiele. Na termin ten powołują się chociażby autorzy *Strategii rozwoju miasta* [2010]; powiązanie pomiędzy wątkami wielokulturowości i kultury obserwować można także w przewodnikach i informatorach turystycznych, w tekstach publicystycznych i felietonach; spłot ten pojawia się także w ramach publicznych debat organizowanych dla (i przez) mieszkańców miasta. Wielokulturowość – co istotne – jest również przedmiotem zainteresowania teoretyków i badaczy, którzy opisują historię, zmiany społeczne oraz przeobrażenia Białegostoku.

Refleksja nad pojęciem wielokulturowości i jej praktyczne konsekwencje

Wydawać by się mogło, że popularność terminu wielokulturowość oraz innych, bliskoznacznych określeń funkcjonujących w dyskursie publicznym powinny napawać socjologów optymizmem. Pojęcie wielokulturowości,

wprowadzone do języka polskiego przez badaczy społecznych, w tym właśnie socjologów i kulturoznawców, okazało się nie tylko płodne na gruncie teoretycznym, ale też przedostało się do świadomości osób na co dzień niezwiązanych ze środowiskiem akademickim. Problemатyczny jest jednak fakt, że aktorzy życia społecznego (w tym również sami badacze) posługujący się pojęciem wielokulturowości, nie są zgodni, co do jego rozumienia. Wielokulturowość jest bowiem nie tylko określeniem opisującym pewien stan faktyczny społeczeństwa, ale również pojęciem z zakresu praktyki politycznej czy ideologii, zabarwianym pozytywnie lub negatywnie w zależności od tego, kto i w jakim kontekście się nim posługuje. Za jedną z przyczyn takiego stanu rzeczy można uznać, za Andrzejem Sadowskim [2011: 15], fakt, iż refleksja nad wielokulturowością miała pierwotnie charakter interdyscyplinarny, który znacznie wyprzedził teoretyczne uporządkowanie w ramach poszczególnych dyscyplin i związanych z nimi metodologii. Jest to o tyle istotne, że brak klarownej i jednolitej podbudowy teoretycznej wpływał na rozmycie czy wręcz załamanie się idei wielokulturowości na poziomie praktyki politycznej.

Termin „wielokulturowość” w języku potocznym bywa utożsamiany z pojęciem różnicowania kulturowego istniejącego w obrębie danego społeczeństwa. Wskazuje na to chociażby jedna z definicji encyklopedycznych [*Wielokulturowość*]. Dla przykładu, w kontekście białostockim, wielokulturowość pojmowaną jako współwystępowanie kultur na konkretnym obszarze odnaleźć można zarówno na oficjalnych stronach miejskich [*Spółeczeństwo Białegostoku...*], jak i w kampanii społecznej „Białystok. Tradycyjnie wielokulturowy” [*Białystok. Tradycyjnie...*]. Tymczasem, według Andrzeja Sadowskiego, stan różnicowania kulturowego nie jest bynajmniej równoznaczny z wielokulturowością. Według niego, wielokulturowość to ukształtowane w dłuższej perspektywie czasowej, wytworzone oraz zinstytucjonalizowane na zasadach demokratycznych, trwałe postaci i formy integracji kulturowej w obrębie państwa (społeczeństwa) wielu jednostek, wspólnot i innych form zbiorowości społecznych cechujących się wyartykułowaną społecznie tożsamością kulturową, ale jednocześnie tworzących jakościowo nową, kulturowo różnicowaną całość [Sadowski 2011: 19]. Taka perspektywa zakłada więc, po pierwsze, konieczny związek wielokulturowości z trwałymi, wielopłaszczyznowymi kontaktami międzykulturowymi (tworzącymi się spontanicznie lub stymulowanymi politycznie), jak również sytuację, w której jedna z kultur w obrębie danej zbiorowości, wyraźnie nad innymi nie dominuje.

Naukowa i polityczna debata nad tak rozumianą wielokulturowością rozwinęła się pierwotnie w Kanadzie, Stanach Zjednoczonych, Australii, Nowej Zelandii, zachodniej Europie, a więc tam, gdzie silne ruchy migracyjne skutkowały głębokimi zmianami społecznymi. W warunkach polskich – zarówno na poziomie ogólnokrajowym, jak i lokalnym – taka refleksja wiązała się jednocześnie z procesem otwierania się granic i zwiększenia możliwości migracyjnych po 1989 r. (następnie po wejściu Polski do Unii Europejskiej i Strefy Schengen), jak i upodmiotowieniem kultur mniejszościowych, które przed 1989 r. miały ograniczone możliwości działania w przestrzeni publicznej. Interdyscyplinarna refleksja nad wielokulturowością doprowadziła do wypracowania całego wachlarza teoretycznych i politycznych wykładni pojęcia, analizowanych na przykład przez Stevena Vertoveca i Susanne Wessendorf [2010]. Istotniejszy, z punktu widzenia niniejszego tekstu, wydaje się jednak stan debaty nad wielokulturowością w Polsce. Julita Makaro oraz Kamila Dolińska [2012] podjęły się jej uporządkowania, wyróżniając cztery poziomy analizy czy refleksji naukowej nad wielokulturowością: poziom realnego zróżnicowania (wielokulturowość jako zjawisko demograficzne), poziom świadomościowy (doświadczana w życiu codziennym obecność Innych), poziom polityczny (regulacje polityczno-prawne dotyczące wielokulturowości) oraz poziom marketingowy (marketingowe wykorzystanie wielokulturowości). Z kolei Agnieszka Pasięka [2013] wyróżniła w polskiej debacie nad wielokulturowością podejścia idealistyczne oraz krytyczne. Koncepcje idealistyczne zakładają, iż współczesna Polska „stoi na progu wielokulturowości” bądź też odwołują się do potrzeby budowania współczesnej wielokulturowości społeczeństwa polskiego w nawiązaniu do historycznych korzeni różnorodności. Zakładają więc wszechobecność i nieuchronność przeobrażania się współczesnych społeczeństw, w tym oczywiście społeczeństwa polskiego, w stronę wielokulturowości. Jak zauważa Pasięka, podejścia takie często pomijają fakt dominacji i normatywności jednego modelu kultury we współczesnej Polsce, co, odwołując się do definicji Andrzeja Sadowskiego, stoi w sprzeczności z rzeczywistym występowaniem społeczeństwa wielokulturowego. W ramach podejścia krytycznego uwydatnia się tę kwestię oraz stawia pytania o funkcjonowanie różnorodnych kultur w sytuacji dominacji jednej z nich. Według Pasięki – choć taka perspektywa przyjmowana była między innymi przez Janusza Muchę czy Grażynę Kubicę – wymaga ona dalszej refleksji teoretycznej oraz pogłębionych badań empirycznych.

Patrząc na ten problem z perspektywy działań społecznych, zwłaszcza na poziomie lokalnym, można założyć, że pojęcie wielokulturowości rozumiane jest różnorodnie przez posługujące się nim podmioty. Poza tym, owa definicja konstruowana bywa z szeregu wykluczających się wzajemnie elementów. Wielokulturowość może być więc rozumiana jako synonim zróżnicowania kulturowego lub sytuacja, w której relacje pomiędzy kulturami tworzą nową jakość społeczną; jako stan pożądany lub zagrożenie dla grupy dominującej kulturowo; jako proces nieuchronny lub możliwy do powstrzymania; jako zjawisko na wskroś współczesne lub występujące w przeszłości; jako wartość autoteliczna lub instrumentalna (marketingowa, przyciągająca turystów); jako pojęcie związane przede wszystkim ze zróżnicowaniem etnicznym lub otwarte na wszelkie różnice kulturowe. Można więc przypuszczać, że współczesne polityki kulturalne w Polsce – zarówno na poziomie krajowym, jak i lokalnym – będą posługiwać się tym pojęciem, jednak w sposób niejednoznaczny i niespójny. Przedstawiciele władz, pracownicy instytucji kultury, aktywiści związani z trzecim sektorem, dziennikarze i inni aktorzy społeczni „posługują się” co prawda ideą społeczeństwa wielokulturowego, umieszczają ją w misjach, strategiach czy programach działania, przygotowują i realizują projekty mające na celu jej upowszechnianie. Sama idea pozostaje jednak niejednoznaczna, przez co, w wielu sytuacjach spotyka się z niezrozumieniem lub nawet silnym sprzeciwem. W odniesieniu do Białegostoku konstatację taką poczynili zarówno doświadczeni badacze opierający swe wnioski na szerokiej analizie danych sondażowych [Sadowski 2006], jak i dziennikarze posługujący się językiem bliskim literaturze faktu [Kącki 2015].

W odniesieniu do polityk kulturalnych, prócz przyjęcia założenia, że wielokulturowość bywa współcześnie rozumiana na różne sposoby, należy dodać, że poszczególne perspektywy charakteryzują się różną mocą wpływania na rzeczywistość społeczną. Nietrudno zauważyć na przykład, że organizacje pozarządowe starające się o środki finansowe pochodzące od władzy (jednostek samorządu terytorialnego, agend państwowych), muszą przyjąć narzucone przez nią perspektywy i definicje. Jeśli jednak termin „wielokulturowość” jest przez aktorów społecznych (zarówno władze, jak i inne podmioty) traktowany jako część biurokratycznej nowomowy i ze względu na oczekiwanie wyższych instancji zamieszczany w oficjalnych dokumentach, ale w praktyce niewiele znaczący, może to skutkować niespójną i nieefektywną polityką kulturalną w tym zakresie. Innymi słowy, polityką, która nie prowadzi ani do integracji międzykulturowej będącej

warunkiem koniecznym społeczeństwa wielokulturowego, ani do podważenia kulturowej dominacji jednej z grup. Nie rozwiązuje też żadnych problemów związanych z postępowaniem tych procesów.

Lokalny kontekst wielokulturowości

Dekadę temu Andrzej Sadowski w swojej książce *Białystok. Kapitał społeczny mieszkańców miasta* [2006] rozważał, na ile zróżnicowanie kulturowe mieszkańców stanowić może atut, a na ile jest balastem ograniczającym rozwój Białegostoku. Sadowski zaznaczał wówczas, że ocena realnej, praktycznej postaci zróżnicowania kulturowego w mieście możliwa jest tylko w oparciu o rzetelne, kompleksowe badania, których jak do tej pory nie zrealizowano. Jednak autor pośród wielu interesujących pytań, jakie stawia w tym kontekście, dzieli się także spostrzeżeniem nawiązującym do „wielokulturowej przyszłości” Białegostoku. „Moim zdaniem – pisze Sadowski – obok zróżnicowania kulturowego, w następstwie wielu przeobrażeń może wystąpić pluralizm kulturowy lub nawet wielokulturowość mieszkańców miasta” [2006: 138].

Podczas gdy Sadowski pisze o wielokulturowości miasta w trybie przypuszczającym i w odniesieniu do przyszłości, w lokalnym dyskursie pojęcie to – jak pokazały między innymi przytoczone wyżej przykłady – funkcjonuje w odniesieniu do teraźniejszości oraz, być może przede wszystkim, do przeszłości, czyli zróżnicowanego kulturowo dziedzictwa współczesnego Białegostoku. Wobec tego, autorzy niniejszego artykułu pragną zwrócić uwagę, w jaki sposób wielokulturowość pojawia się w ofercie kulturalnej miasta, którą można rozumieć jako istotny wskaźnik kierunków polityki kulturalnej. Interesujące będzie tu przede wszystkim rozumienie wielokulturowości przez rozmaite podmioty organizujące ofertę kulturalną (co przejawia się w organizacji konkretnych wydarzeń) oraz samych mieszkańców – odbiorców, jak również spójność oferty, a tym samym polityki kulturalnej w mieście, oraz jej zorientowanie na odbiorcę wewnętrznego (mieszkańcy miasta) lub zewnętrznego (turyści).

Refleksje zawarte poniżej są efektem badań realizowanych w 2014 r. przez autorów niniejszego artykułu. Tematem badania była ogólna diagnoza oferty kulturalnej Białegostoku, ale siłą rzeczy, jednym z istotnych kontekstów badania stała się kwestia związku tej oferty z pojęciem wielokulturowości. Wypowiedzi odnoszące się do tego zagadnienia przyniosły przede wszystkim wywiady fokusowe, które w ramach badania przeprowadzono

z twórcami oferty kulturalnej (przedstawiciele instytucji kultury, organizacji pozarządowych, domów kultury i klubów osiedlowych, prywatnych przedsiębiorstw działających w tym obszarze) oraz uczestnikami kultury. Niektóre z tych wypowiedzi zostały przedstawione i omówione poniżej. Odniesienia do wielokulturowości pojawiały się także w pozostałych częściach badania – podczas analizy wniosków konkursowych składanych przez organizacje pozarządowe do Urzędu Miejskiego w Białymstoku oraz Urzędu Marszałkowskiego Województwa Podlaskiego czy też w ramach analizy kalendarza kultury. Wybrane wątki wskazanych powyżej analiz zostaną przedstawione w dalszej części artykułu.

Wielokulturowość Białegostoku w opinii twórców oferty kulturalnej i uczestników kultury

Zaproszeni do zogniskowanych wywiadów grupowych uczestnicy kultury o wielokulturowości mówili zdawkowo i, by tak rzec, schematycznie. Znakomita część badanych, posługiwała się tym pojęciem wyłącznie w odniesieniu do polityki promocji i działań wizerunkowych miasta, w wielokulturowości widząc jedynie atrakcyjne opakowanie dla biznesu, usług, handlu czy turystyki. Innymi słowy, po pierwsze badani zdecydowanie rzadziej widzieli w wielokulturowości realny potencjał, odwołując się na przykład do różnicowania religijnego czy etnicznego, a znacznie częściej poprzestawali na bardzo ogólnikowych stwierdzeniach, które można byłoby streścić prostym zdaniem: „Ta nasza wielokulturowość jest ciekawa”. Po drugie, uczestnicy kultury wyraźnie wyznaczyli wielokulturowości kierunek „na zewnątrz”, a nie „do wewnątrz”, twierdząc, że jest ona interesująca czy wręcz egzotyczna dla wszystkich tych, którzy Białystok odwiedzają, a niespecjalnie zajmuje mieszkańców.

Nieliczni badani, którzy uznawali wielokulturowość za wartościowy „sznyt” miasta, podkreślali, że myśleniu o wielokulturowości należałoby nadać bardziej realny i współczesny kierunek, niejako poszerzając ramy ciasnego, wizerunkowego pojęcia. Jeden z uczestników sugerował w tym kontekście pewne zmiany świadomościowe i przewartościowanie kontaktów z krajami Europy Wschodniej:

My jesteśmy przyzwyczajeni do tego, bo nas otacza tak naprawdę ta wielokulturowość, ale jeżeli ktoś przyjeżdża, kto tego nie ma na co dzień, to jest to takie dosyć dziwne i może być interesujące, i możemy to jakoś zamienić zamiast się tego wstydzić

[podkreślenie autorów], że mamy jakieś kontakty właśnie z Białorusią, z Litwą i z ze ścianą wschodnią, żeby to zamienić na pozytyw, żeby to w jakiś sposób działało na naszą korzyść [F5U]¹.

Pewne uwspółcześnienie myślenia o wielokulturowości sugerowali także pojedynczy przedstawiciele twórców oferty kulturalnej. W opinii tej części badanych sposobem na uczynienie z wielokulturowości realnego potencjału miasta byłoby, po pierwsze, porzucenie płaskiego, wizerunkowego rozumienia tego terminu. Po drugie zaś, przejście od pojęcia wielokulturowości, odnoszącego się wyłącznie do zróżnicowania narodowego, etnicznego i religijnego, w stronę pojemnej definicyjnie kategorii nowej wielokulturowości. Taka nowa wielokulturowość, rozumiana przez badanych jako wielość stylów życia, to zdaniem części twórców oferty lepsze spoiwo dla tożsamości miasta i ciekawsza inspiracja do rozmaitych działań twórczych. W tym kontekście badani podkreślali też fakt, że wydarzenia kulturalne inspirowane wielokulturową historią, przeszłością Białegostoku często realizowane są w sposób przewidywalny i sztamkowy. „To często jest cepelia” [F2OP]. Jednocześnie zaznaczano jednak, że nie należy rezygnować z zajmowania się tą tematyką: „Ciekawa jest lokalność, [ale] przetworzona w jakiś sposób” [F2OP].

Należy zaznaczyć, że znaczna część zaproszonych do wywiadów twórców oferty kulturalnej sygnalizowała zniecierpliwienie czy wręcz znudzenie tematyką wielokulturowości, otwarcie przyznając, że przynajmniej w obrębie działań promocyjnych i wizerunkowych miasta problematyka ta jest nieumiejętnie wykorzystywana bądź też sugerując, że w ogóle wykorzystywana być nie powinna. Większość badanych uznała strategię promocji miasta opartą o wielokulturowość za działania z gruntu nieautentyczne, przez co mało interesujące i mało skuteczne. Sugerowano tu raczej, że Białystok wielokulturowy był w przeszłości, a nie jest obecnie. Jeden z badanych odniósł się do tej kwestii, wskazując na dwa najchętniej przywoływane w dyskursie medialnym skojarzenia z Białymstokiem: „Wielokulturowość i miasto studenckie – dwie bzdury. Wielokulturowość to straszliwy slogan, wałkowany nie wiem po co” [F1OP].

Pojawiające się w czasie wywiadów zogniskowanych wypowiedzi mogą sugerować, że wielokulturowość – nawet rozumiana jako sam fakt współ-

1 Sygnatury przy cytatach oznaczają numer wywiadu zogniskowanego oraz grupę, z którą przeprowadzono rozmowę. Litera U oznacza uczestników wydarzeń kulturalnych, OP – organizacje pozarządowe, IP – instytucje i placówki samorządowe.

występowania wielu kultur – nie jest w kontekście oferty kulturalnej Białegostoku ani zjawiskiem powszechnie zauważanym, ani pożądanym. Z jednej strony, władze lokalne zdają się wspierać wydarzenia promujące na zewnątrz – trzymając się określenia Katarzyny Sztop-Rutkowskiej [2013] – wielokulturowość folderową czyli, mówiąc inaczej, w dużej mierze bezrefleksyjną, opartą na wizualnie atrakcyjnych (egzotycznych) elementach różnorodnych kultur lokalnych i tradycyjnych. Z drugiej, część twórców oferty zniechęconych tą sytuacją odwraca się od tak rozumianej wielokulturowości, proponując w zamian skupienie się na wielości stylów życia. W związku z powyższym można jednak odnieść wrażenie, że rzeczywiste zróżnicowanie kulturowe w Białymstoku nie jest inspiracją dla pogłębionej refleksji kulturalnej czy artystycznej. W dyskursie publicznym nie pojawia się również pytanie czy mieszkańcy miasta faktycznie takiej refleksji potrzebują lub jej oczekują. Trudno jest więc mówić tu o procesach tworzenia się społeczeństwa wielokulturowego na poziomie lokalnym.

Wielokulturowość w konkursach jednostek samorządu terytorialnego

Na kwestię ewentualnej wielokulturowości Białegostoku nieco światła rzucić też może analiza wsparcia finansowego przyznawanego przez samorząd lokalny pozarządowym organizacjom społeczno-kulturalnym. Należy podkreślić, że podmioty takie odgrywają niezwykle istotną rolę nie tylko w projektowaniu samej lokalnej oferty kulturalnej, ale też w kreowaniu, poprzez takie działania, tożsamości Białegostoku. W konsekwencji, interakcje zachodzące między władzami samorządowymi a organizacjami działającymi w sferze kultury wpływają na sposób postrzegania miasta zarówno przez jego mieszkańców, jak i osoby z zewnątrz.

Analizą objęte zostały wnioski składane w konkursach na finansowanie działalności kulturalnej z lat 2009–2013. Organizatorami takich konkursów były Urząd Miejski w Białymstoku oraz Urząd Marszałkowski Województwa Podlaskiego, w przypadku tej drugiej instytucji pod uwagę wzięte zostały jedynie wnioski, które choć częściowo miały być realizowane w Białymstoku². W sumie analizie poddano 446 wniosków złożonych do Urzędu Miasta oraz 411 skierowanych do Urzędu Marszałkowskiego. W celu badania organizacje wnioskujące o dofinansowanie działalności kulturalnej

2 Poza wnioskami dotyczącymi wydarzeń mających się odbywać w samym mieście lub w mieście i innych miejscowościach, znalazły się tu też projekty dotyczące wydawania książek i czasopism, o ile siedziba wnioskodawcy znajdowała się w Białymstoku.

podzielone zostały przez nas na dwie grupy. Pierwsza z nich obejmowała podmioty związane z mniejszościami narodowymi (np. Białoruskie Towarzystwo Historyczne, Związek Ukraińców Podlasia), religijnymi (np. Bractwo Młodzieży Prawosławnej, Muzułmański Związek Religijny w RP) oraz działające na rzecz idei wielokulturowości, ale niepowiązane z konkretną mniejszością (np. Fundacja Sąsiedzi, Fundacja im. Ludwika Zamenhofs)³. Grupa druga obejmowała wszystkich pozostałych wnioskodawców.

W Urzędzie Marszałkowskim dotyczące Białegostoku wnioski organizacji związanych z wielokulturowością w wąskim sensie tego słowa stanowią 31% ogółu, a w przypadku Urzędu Miejskiego jest to 19%. Traktując obie instytucje łącznie, dawałoby to 25% wniosków. Wartości takie uznać należy za znaczące i wskazujące na wysoką aktywność badanych organizacji. Co ważne, ponad połowa składanych wniosków zostaje zakwalifikowana do finansowania. Zaprezentowana na wykresie 1 analiza szans uzyskania wsparcia projektu pozwala stwierdzić, że inicjatywy planowane przez organizacje działające na rzecz wielokulturowości lub związane z mniejszościami religijno-narodowymi są wręcz traktowane z większą przychylnością niż pozostałe projekty. Wskazują na to wyraźnie czarne punkty opisujące procent finansowanych wniosków. Z kolei za pomocą czarnych odcinków oddane zostały 95% przedziały ufności. Wynika z nich, że o ile w przypadku Urzędu Miasta uzyskane różnice między grupami mogą mieć losowy charakter, to już w odniesieniu do Urzędu Marszałkowskiego podejrzewać można istnienie zjawiska „pozytywnej dyskryminacji” projektów składanych przez mniejszości. O ile procent sukcesów organizacji związanych z mniejszościami lub wielokulturowością wynosi 73% (przy 95% przedziale ufności zawierającym się między 64–81%), o tyle pozostałe podmioty odnoszą przeciętnie 43% sukcesów (przy przedziale 36–49%).

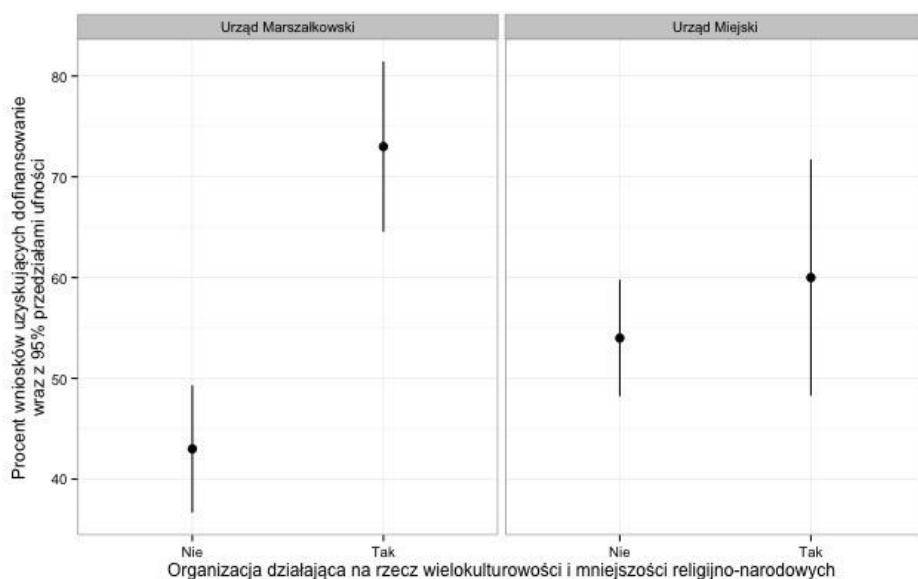
Także analizy sum przeznaczanych na realizację poszczególnych projektów, liczby punktów przyznawanych podczas ich merytorycznej oceny oraz relacji między kwotami wnioskowanymi a otrzymanymi⁴ wskazują na stosunkowo dobre traktowanie organizacji działających na rzecz mniej-

3 Autorzy zdają sobie sprawę, że takie rozumienie pojęcia wielokulturowości, czy też „reprezentowania mniejszości” jest bardzo wąskie i pomija między innymi organizacje, takie jak: stowarzyszenia działające na rzecz niepełnosprawnych, mniejszości seksualnych, ochrony małych ojczyzn. Dokonany przez nas wybór uwarunkowany był przede wszystkim sposobem, w jaki wielokulturowość i mniejszościowość rozumiana jest przez polityków samorządowych, urzędników oraz większość organizacji składających wnioski o finansowanie.

4 Chodzi tu o dobrze znane w wielu typach konkursów zjawisko „przycinania” dotacji, czyli przyznawania na realizację danego projektu kwot mniejszych od tych wnioskowanych. Praktyka

zości. Albo brak jest tu istotnych różnic między wspomnianymi organizacjami a wszystkimi pozostałymi, albo te pierwsze osiągają nawet nieco lepsze wyniki. Jest to widoczne choćby w przypadku konkursów ogłaszanych przez Urząd Marszałkowski, gdzie przyznawane dotacje stanowią średnio 58% kwot wnioskowanych przez organizacje związane z mniejszościami narodowo-religijnymi w porównaniu z 47% przekazywanych innym podmiotom.

Wykres 1. Procent wniosków na działalność kulturalną otrzymujących dofinansowanie w latach 2009–2013



Jednak stosunkowo dobre rezultaty konkursów, w których tradycyjne mniejszości nie są dyskryminowane, a może nawet sporadycznie faworyzowane, nie mogą naturalnie stanowić podstawy do twierdzenia o wielokul-

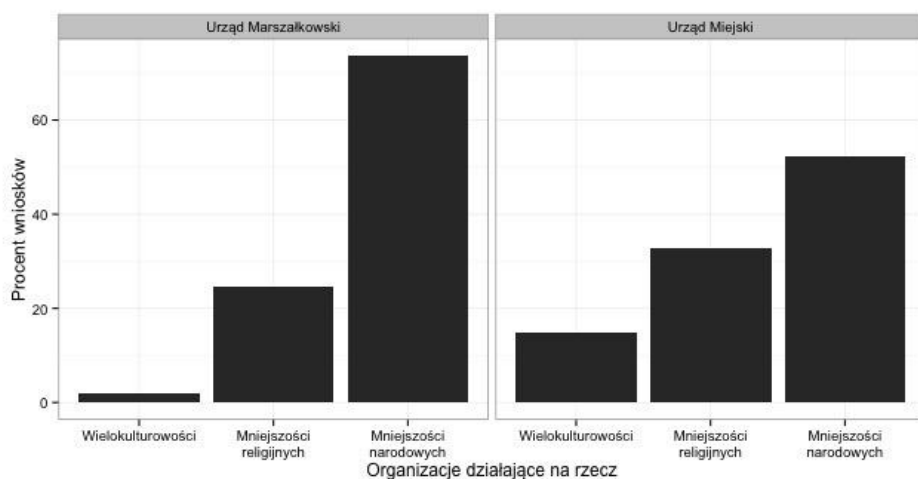
taka powszechnie występuje w obydwu badanych urzędach i dotyczy niemal wszystkich finansowanych przez nie projektów.

turowości miasta czy jej afirmacji w życiu kulturalnym. Choćby pobieżne spojrzenie na zawartość składanych i realizowanych wniosków oraz charakter uczestniczących w konkursach organizacji pozwala łatwo dostrzec, że zdecydowana większość spośród z nich dotyczy działań skierowanych wyłącznie do pojedynczych, wybranych grup religijnych lub etnicznych, brakuje więc w nich wypowiedzianego wprost dążenia do komunikacji międzykulturowej. Przedsięwzięcia wiążące się z udziałem przedstawicieli wielu społeczności pojawiają się w składanych wnioskach zaskakująco rzadko. Zazwyczaj poszczególne grupy organizują działania skierowane wyłącznie do własnych członków i dotyczy to zarówno warsztatów, konkursów, publikacji, jak też wystaw i koncertów. Przy opisie planowanych odbiorców, stanowiącym wymagany element formularza wniosku, z reguły pojawiają się więc określenia odnoszące się bezpośrednio do danej mniejszości lub stwierdzenia w rodzaju „ci, którym bliska jest kultura/język x”, co uznać można za eufemistyczne wyrażenie tej samej idei. Gdy w punkcie tym pojawiają osoby spoza mniejszości, bardzo często okazują się nimi być albo naukowcy (w przypadku konferencji lub publikacji), czyli grupa bardzo wąska i specyficzna, albo też konglomerat wszystkich mieszkańców miasta i regionu, odbiorców mediów lokalnych, turystów i internautów. Czytelnik bez trudu zauważy, że w tym drugim przypadku kategoria odbiorców okazuje się być tak szeroką i powszechną, że prowadzi do utraty jakiegokolwiek precyzji, jasnych kryteriów pozwalających na określenie sposobów dotarcia do zamierzonych uczestników lub ocenę skuteczności takich działań. Termin „wszyscy” staje się tu więc niebezpiecznie bliski słowu „nikt” lub – w ostateczności – „ktokolwiek”. Można wręcz podejrzewać, że mamy tu do czynienia nie z rzeczywistym zamiarem otwarcia się na szerokie grono odbiorców, ale raczej zabiegiem wynikającym z poetyki pisania wniosków, gdzie złożenie obietnicy dużej liczby hipotetycznych uczestników ma zapewnić większe prawdopodobieństwo uzyskania finansowania.

O wyraźnej przewadze działań nienastawionych na wielokulturowość, ale raczej skierowanych do przedstawicieli jednej, wybranej mniejszości świadczyć może także analiza organizacji występujących o finansowanie projektów. Jak łatwo można zauważyć na wykresie 2, wśród podmiotów zaliczonych przez nas do grupy działających na rzecz wielokulturowości i mniejszości religijno-narodowych zdecydowanie przeważają te o partykularnym charakterze. Zjawisko takie ze szczególną siłą widać w przypadku wniosków składanych do Urzędu Marszałkowskiego, gdzie organizacje nastawione na promowanie wielokulturowości w Bia-

łymstoku prawie się nie pojawiają. Choć w konkursach ogłaszanych przez Urząd Miejski podmioty tego typu spotkać można zauważalnie częściej, także tam stanowią one niecałe 15% organizacji należących do badanej grupy i zaledwie ok. 3% ogółu wnioskodawców.

Wykres 2. Wnioski składane w latach 2009–2013 przez organizacje działające na rzecz wielokulturowości i mniejszości religijno-narodowych w podziale na grupę docelową



Powyższe stwierdzenia nie oznaczają oczywiście, że członkowie mniejszości nie powinni mieć prawa do organizowania działań skierowanych wyłącznie do nich samych. Tak jak grupy większościowe chętnie celebrować swoją kulturę, rytuały czy rocznice, mniejszości także powinny to czynić i mogą w tym celu oczekiwać wsparcia ze strony władz samorządowych. Równocześnie jednak trudno podejrzewać, aby publikacje, warsztaty lub konkursy skierowane wyłącznie do własnych członków i sympatyków prowadziły do zmian postaw przedstawicieli innych grup czy podważania pozycji grupy dominującej. Choć z pewnością działania takie odgrywają ważną rolę w budowaniu i umacnianiu tożsamości mniejszości religijnych i etnicznych [Poczykowski 2010: 253], zazwyczaj nie kształtują one społeczeństwa wielokulturowego. Nawet duża liczba imprez

odbywających się przy świątyniach danego wyznania lub siedzibach poszczególnych organizacji, co niejako automatycznie ogranicza szanse na ich szerszy odbiór, niewiele w tej kwestii może zmienić.

Wielokulturowość w kalendarzu kultury

Innym z elementów badania oferty kulturalnej w Białymstoku była drobiazgowa analiza kalendarza wydarzeń kulturalnych przeprowadzona w wybranych miesiącach (maj 2013 r., styczeń i luty 2014 r.). W jej ramach zebrano informacje o odbywających się wówczas imprezach kulturalnych, zwracając uwagę między innymi na nazwę i rodzaj wydarzenia, dokładny czas i miejsce, organizatora czy stopień powiązania z kontekstem lokalnym. Szczególnie ta ostatnia kategoria danych posłużyć może jako uzupełnienie wniosków płynących z analizy konkursów oraz wywiadów grupowych. Wśród wszystkich obserwowanych wydarzeń autorzy badania wyróżnili te, które swoją treścią lub formą są mocno związane z Białymstokiem (rzadziej – regionem), a więc przynajmniej część z nich może być traktowana jako fenomeny lokalnej wielokulturowości.

W pierwszej kolejności należy zwrócić uwagę, że wydarzenia kulturalne „osadzone w lokalności” pozostawały w badanym okresie w zdecydowanej mniejszości. W maju 2013 r. było to 10,7%, a w styczniu i lutym 2014 r. zaledwie 3,5% wszystkich imprez (łącznie 50 wydarzeń). W tej grupie wydarzenia związane wprost z wielokulturowym (najczęściej rozumianym jako „zróżnicowanym kulturowo”) charakterem miasta również były w mniejszości. Nieliczne przykłady nie pozwalają na formułowanie daleko idących wniosków, ale wydaje się, że analiza kalendarza potwierdza wnioski płynące z analizy konkursów ofert. Odnotowano przede wszystkim wydarzenia organizowane przez podmioty animujące życie kulturalne mniejszości religijnych i etnicznych w Białymstoku (głównie wyznawców prawosławia i Białorusinów) i – jak można się domyślać – właśnie do tych mniejszości skierowane. Charakterystycznymi przykładami są tutaj białoruskie/prawosławne potańcówki lub festiwal piosenki białoruskiej. Oprócz tego, zaobserwowano również przykłady wydarzeń, które można zaliczyć do kategorii wielokulturowości folderowej. Były to przede wszystkim wydarzenia związane z Nocą Muzeów oraz Nocą Restauracji. Imprezy te, organizowane z dużym rozmachem i cieszące się dużym zainteresowaniem, charakteryzują się jednocześnie silną orientacją na zabawę, zaskoczenie, atrakcję, masowy odbiór, a rzadziej na pogłębioną refleksję. Charaktery-

styczne jest więc na przykład, że w przypadku Nocy Restauracji niektóre potrawy nawiązujące do rzekomo wielokulturowej tradycji miasta były podawane wyjątkowo, tylko tej nocy, we wnętrzach lokali niebudzących na co dzień żadnych skojarzeń z lokalnością.

Osobno warto jednak zwrócić uwagę na dwa wydarzenia, które potencjalnie sugerują również inne rozumienie wielokulturowości Białegostoku. Pierwszym z nich był I Miejski Koncert Ekumeniczny w Białymstoku, który odbył się w maju 2013 r. Z jednej strony, nazwa i opis wydarzenia sugerują, że jego celem było zbliżenie do siebie białostoczan różnych wyznań, a więc międzykulturowa integracja i edukacja. Z drugiej należy zwrócić uwagę, że samo wydarzenie musiało być stosunkowo marginalne – odbyło się na terenie szkoły przy ulicy Pułaskiego, na jednym z osiedli mieszkaniowych z dala od centrum. Drugim z wydarzeń była natomiast wystawa zatytułowana *Między Koroną a Litwą*. Przywołanie Białegostoku jako miasta pogranicza, oddzielającego niegdyś Koronę od Litwy, odsyła z kolei do wyobrażenia współczesnej roli tego miasta jako depozytariusza wielokulturowości Kresów Wschodnich. O fakcie funkcjonowania tego rodzaju wyobrażeń, również wśród twórców oferty kulturalnej, świadczą między innymi wypowiedzi jednego z przedstawicieli instytucji kultury w wywiadzie grupowym [FIIP], który wprost wiązał je z misją swojej placówki. W szerszym kontekście widać to również w działaniach, które mają wykreować Białystok jako centrum narodowej pamięci o Sybirze. Być może świadome działania mające uczynić z miasta centrum refleksji nad spuścizną Kresów są z wielu względów interesujące i zawierają w sobie potencjał tworzenia rzeczywistej wielokulturowości, niemniej jednak w badanym okresie stanowiły one margines wydarzeń kulturalnych w Białymstoku. Na podstawie analizy kalendarza, podobnie zresztą jak konkursów ofert czy wywiadów zogniskowanych z obiorcami kultury trudno jest również twierdzić, że badani poszukują bądź oczekują tego rodzaju wydarzeń. Jest to więc – póki co – raczej projekt polityki kulturalnej, aniżeli przejaw procesu zmierzającego do wielokulturowości miasta.

Podsumowanie

Poszczególne elementy badania oferty kulturalnej w Białymstoku pozwalają na sformułowanie kilku wniosków dotyczących współczesnego rozumienia wielokulturowości na poziomie lokalnym i jego przejawów w polityce kulturalnej. Po pierwsze, wielokulturowość wydaje się być najczęściej

rozumiana jako synonim zróżnicowania kulturowego miasta⁵. Rozumienie takie jest wykorzystywane przez lokalne władze jako element marketingu terytorialnego, skierowanego raczej na zewnątrz (do turystów) niż samych mieszkańców miasta. Taka strategia wydaje się korzystna z punktu widzenia władz, ponieważ może przynieść wymierne zyski ekonomiczne, jak również nie podważa relacji dominacji kulturowej na poziomie lokalnym. Organizacje mniejszości etnicznych i religijnych otrzymują od jednostek samorządu terytorialnego relatywnie duże możliwości finansowania własnej oferty kulturalnej, ale można zakładać, że skierowana jest ona w dużym stopniu tylko do przedstawicieli mniejszości, nie wpływa więc znacząco na procesy komunikacji i integracji międzykulturowej. Przedstawiciele podmiotów organizujących ofertę kulturalną w mieście (np. instytucji kultury) często zdają sobie sprawę z faktu, że aprobowane przez władze, a organizowane przez nich wydarzenia nie przekładają się na realne zmiany w społeczności lokalnej. U części z nich przejawia się to w zniechęceniu do idei wielokulturowości, u innych próbami poszukiwania takich jej definicji, które stanowiłyby alternatywę dla dominującego rozumienia. Jest to na przykład zwrot w stronę wielokulturowości akcentującej mnogość stylów życia, a nie tylko zróżnicowanie etniczne czy religijne, bądź też próba związania Białegostoku z refleksją nad zróżnicowaną kulturowo spuścizną polskich Kresów. Próby takie wydają się jednak, z perspektywy analizy konkursów ofert oraz kalendarza kultury, marginalne. Badanie oferty kulturalnej sugeruje więc, że lokalna polityka kulturalna nie wspiera procesów powstawania „wielokulturowej przyszłości” Białegostoku, o której, podkreślmy, jedynie w trybie przypuszczającym pisał Andrzej Sadowski. Wspiera natomiast wielokulturowość folderową, czyli wizualnie atrakcyjną, ale pozbawioną głębszej refleksji wizję zróżnicowania kulturowego miasta.

Bibliografia

- Białystok. *Tradycyjnie wielokulturowy*, <http://www.wielokulturowybialystok.pl/> [30.12.2015]
 Kącki M. (2015), *Białystok. Biała siła, czarna pamięć*, Wołowiec

5 Podobne wnioski płyną z analizy wniosku Białegostoku złożonego w konkursie na Europejską Stolicę Kultury 2016 [Sztop-Rutkowska, Białous 2014].

- Makaro J., Dolińska K. (2012), *Wielokulturowość Europy Środkowo-Wschodniej. Kilka metodologicznych uwag o definiowaniu i badaniu zjawiska*, „Sprawy Narodowościowe”, nr 40
- Pasieka A. (2013), *Wielokulturowość po polsku. O polityce wielokulturowości jako mechanizmie umacniania polskości*, „Kultura i Społeczeństwo”, nr 3
- Poczykowski R. (2010), *Lokalny wymiar pamięci. Pamięć zbiorowa i jej przemiany w północno-wschodniej Polsce*, Białystok
- Sadowski A. (2006), *Białystok. Kapitał społeczny mieszkańców miasta*, Białystok
- Sadowski A. (2011), *Socjologia wielokulturowości jako nowa subdyscyplina socjologiczna*, „Pogranicze. Studia Społeczne”, t. 18
- Społeczeństwo Białegostoku na przestrzeni dziejów*, <http://arch.um.bialystok.pl/759-wielokulturowosc/default.aspx> [30.12.2015]
- Strategia rozwoju miasta Białegostoku na lata 2011–2020 plus* (2010), Białystok
- Sztop-Rutkowska K. (2013), *Folderowa wielokulturowość. Wykopmy rasizm z Białegostoku*, „Gazeta Wyborcza. Białystok”, nr 137
- Sztop-Rutkowska K., Białous M. (2014), *Processes of collective memory in culturally heterogeneous cities on the examples of Białystok and Lublin*, „Creativity Studies”, t. 7 (1)
- Vertovec S., Wessendorf S. (red.) (2010), *The Multiculturalism Backlash European discourses, policies and practices*, Londyn, Nowy Jork
- Wielokulturowość*, <http://encyklopedia.pwn.pl/haslo/wielokulturowosc;3995791.html> [30.12.2015]

SUMMARY

**Multiculturalism versus cultural events. Observations
based on a research of cultural events and cultural participation
in Białystok**

The paper presents selected results of a research of cultural events and cultural participation in Białystok, which refer to the concept of multiculturalism. By analyzing parts of focus group interviews, a selection of offers concerning cultural activities, and the cultural calendar, the authors attempt to show various approaches to understanding of what multiculturalism is, as exhibited by participants, organizers and creators of culture.

Keywords:

Białystok, cultural events, cultural participation, cultural policy/politics, multiculturalism

DYSKUSJA
OTO CZYM JESTEŚMY/JESTEŚCIE – ZROZUMIEĆ
BIAŁYSTOK (NA MARGINESIE KSIĄŻKI MARCINA
KĄCKIEGO *BIAŁYSTOK. BIAŁA SIŁA, CZARNA PAMIĘĆ*)

21 stycznia 2016 r. na Uniwersytecie w Białymstoku odbyła się otwarta debata pod hasłem „Oto czym jesteście/jesteśmy – zrozumieć Białystok. Warsztaty z publicznej dyskusji (na marginesie książki Marcina Kąckiego *Białystok. Biała siła, czarna pamięć*)”, zorganizowana przez Fundację UwB i Zespół Badań Regionalnych pod patronatem Instytutu Filologii Polskiej UwB. W spotkaniu udział wzięli między innymi: Anna Danilewicz, Elżbieta Dąbrowicz, Edmund Dmitrów, Andrzej Lechowski, Oleg Łatyszonek, Elżbieta Konończuk, Andrzej Sadowski, Joanna Sadowska, Joanna Sikora, Michał Stankiewicz, Jolanta Sztachelska i Mikołaj Wawrzeniuk. Rozmowę prowadziły jej pomysłodawczynie – Katarzyna Niziołek, Katarzyna Sawicka-Mierzyńska i Danuta Zawadzka. Debata spotkała się z dużym zainteresowaniem białostoczan (przybyło ich ok. 200), którzy nie tylko przysłuchiwali się dyskusji, ale również dzielili swoimi spostrzeżeniami, zarówno na temat książki, jak też kondycji swego miasta i własnej, jako jego mieszkańców¹.

Punktem wyjścia do rozmowy stał się dołączony do zaproszenia na nią tekst, na który złożyły się tezy sformułowane przez inicjatorki spotkania. Publikujemy je w przekonaniu, że wiele podjętych w nim wątków zasługuje na kontynuację i rozwinięcie.

1 Dzięki wolontariuszom pełny tekstowy zapis dyskusji jest dostępny na stronie: www.fundacja.uwb.edu.pl.

Zainteresowanie, jakie wywołała wśród białostoczan książka Marcina Kąckiego *Białystok. Biała siła, czarna pamięć* (Wołowiec, 2015), a także zwrócona na nią i jej autora uwaga mediów skłaniają nas, jako przedstawicielki lokalnego środowiska akademickiego i humanistycznego, do wyrażenia ustosunkowania się do tego niepokojącego zjawiska. Niepokojącego, po pierwsze, ze względu na odbijający się w nim mechanizm centralizacji dyskursu i (samo)podporządkowania peryferii, po drugie – ze względu na antyintelektualne przemiany sfery publicznej, których książka i konstruowany wokół niej dyskurs medialny wydają się być łatwym do zbagatelizowania symptomem.

Naszym celem nie jest zanegowanie niewygodnych dla białostoczan treści, które znalazły się w książce Marcina Kąckiego. Wiele z przedstawionych w niej obserwacji nie jest nowych, za upublicznienie innych wypadła autorowi podziękować. Nasz sprzeciw budzą jednak zarówno pewne wątpliwe stwierdzenia i diagnozy zawarte w książce (jakie konkretnie – dowiedzą się Państwo z dalszej części tego tekstu), jak też sama postawa autora (pozującego na znawcę społeczności Białegostoku i jej sędziego), wyznaczniki uprawianego przez niego dyskursu (licencja „literatury faktu”) i związane z tym liczne uproszczenia, które w medialnej recepcji reportażu uległy (i ulegają nadal) niebezpiecznej multiplikacji. Można powiedzieć, że tak jak *Białystok. Biała siła, czarna pamięć* stanowi znaczące uproszczenie złożonej materii miasta pogranicza, zróżnicowanego kulturowo i społecznie, jego przeszłości i teraźniejszości, tak medialny przekaz na temat książki to uproszczenie tego uproszczenia. W naszym sprzeciwie wobec konstruowanego w ten sposób obrazu Białegostoku nie chodzi więc o podyktowaną względami marketingowymi obronę wizerunku, tylko wspólnotowej godności, jakości intelektualnej i prawdy, która – wbrew założeniom autora – jest o wiele bardziej złożona i wymaga o wiele bardziej subtelnych narzędzi diagnozy i opisu niż dziennikarskie śledztwo.

Teza 1: Forma zamknięta

„Wietrzymy sensacje i niezwykłości jak psy padlinę. Szukamy wyrazistych bohaterów i feerycznych przeżyć by zaspokoić własną próżność i ordynarne oczekiwania wydawców. [...] Niepożyteczni idioci – **oto czym**

jesteśmy²² – piszą autorzy reportażu literackiego *Jutro spadną gromy* (Białystok, 2015), Bartosz Jastrzębski i Jędrzej Morawiecki, demaskując swoją pozycję wobec zapoznawanych w książce podlaskich „światów życia”. Liczba mnoga nie jest tu przypadkowa. Wyłaniający się z reportażu obraz Podlasia ma charakter kakofoniczny i niespójny. Jest w nim miejsce na wielość, różnicę, przypadek, podążanie za opowieścią, niesienie przez słowa opowiadających. Ani świadomość własnej, dominującej, kolonizującej pozycji, ani „otwarta forma” nie mogą jednak uchronić autorów przed „porządkiem dyskursu”, który jakby sam się w ich książce realizuje. Nawet nie dlatego, że lejtmotywnym ich podróży jest poszukiwanie duchowości, lecz dlatego, że wielość, różnica, kakofonia stają się tu znakami podlaskiego „Orientu” – z traumą historyczną, barwną wielokulturowością i peryferyjnym zacośnieniem – zapośredniczonymi przez słowa bohaterów reportażu, spotykanych przez wrocławskich dziennikarzy insiderów podlaskich „światów”.

Reportaż śledczy niewątpliwie rządzi się innymi prawami, szczególnie w warunkach komercjalizacji mediów i ich powszechnej orientacji na sensację. Marcin Kącki, autor książki *Białystok. Biała siła, czarna pamięć*, przyjeżdża na Podlasie z Poznania również po to, by „odkryć tajemnicę”. Nie jest to jednak tajemnica mistyczna, lecz kryminalna. On także szuka duchów, ale nie tych „świętych” i uzdrowicielskich, tylko duchów umarłych, a dokładniej – pomordowanych. Właściwie nawet nie szuka, lecz przywozi ze sobą w postaci projektu-projektacji, narzucającej interpretację i nieadekwatnej do wspomnianej już złożoności podjętego tematu, „formy zamkniętej”.

Wszystkie elementy przedstawionego w książce świata tworzą wyrazistą, skończoną i podejrzaną logiczną całość, na co uwagę zwrócili w „Tygodniku kulturalnym” Michał Chaciński i Zdzisław Pietrasik. Narracja zbudowana przez Kąckiego jest spójna, oparta na redukcji i, jak w tytule, na opozycjach. Wielogłos, którym autor się posługuje, stanowi efekt jednostronnej selekcji, jakiej dokonał nie tylko wśród możliwych do poruszenia tematów czy problemów – pomijając na przykład wiele pozytywnych inicjatyw społecznych, służących budowaniu pamięci miasta i dobrych relacji międzykulturowych – ale również wśród swoich rozmówców, dzieląc ich następnie na bohaterów (ostatnich sprawiedliwych, walczących jednak z wiatrakami, albo, jak kto woli, siejących na ugorze) i antybohaterów (dewotów, fanatyków, ignorantów, tchórzy i po prostu głupców). Tutaj reportażysta nie podąża za opowieścią, lecz opowieść podąża za nim. Nie ma miejsca na kakofonię,

22 B. Jastrzębski, J. Morawiecki, M. Skawiński, *Jutro spadną gromy*, Białystok 2015, s. 73.

niejednoznaczność, skomplikowanie – w odróżnieniu od sensacyjności. Rozmówcy mówią swoim głosem po to, by autor mógł tego głosu użyć do skonstruowania quasi-obiektywnej narracji, stanowiącej rozwinięcie przyjętej na początku tezy o trwałym, historycznie ugruntowanym i współcześnie przybierającym na wyrazistości, rasistowskim rysie tytułowego miasta.

Teza 2: Quasi-obiektywizm

Można by się pokusić o stwierdzenie, że książka Kąckiego, a właściwie styl pisarski autora, opiera się na stwarzaniu ułudzie obiektywizmu. Czyżni to nie tylko dzięki wspomnianej wyżej pozornej polifoniczności narracji. Autor na ogół nie opisuje też swoich doświadczeń, nie przedstawia subiektywnych obserwacji czy odczuć, lecz podaje czytelnikowi „fakty” – fakty nieweryfikowalne z pozycji poznawczego i moralnego oddalenia: nieznamości lokalnych realiów, w tym historycznych, relacjonowanych wydarzeń i występujących w książce ludzi. Zawierzenie autorowi staje się problematyczne, gdy do lektury przystępuje białostoczanin i rzeczony dystans znika. Niekiedy przekłamania są drobne, jak wtedy, gdy Kącki pisze o Pomniku Bohaterów Ziemi Białostockiej, jego zdaniem widocznym z gabinetu prof. Andrzeja Sadowskiego, kiedy indziej – absurdałne, jak w momencie gdy dowiadujemy się, że na Placu Uniwersyteckim krzyżuje się pięć najważniejszych ulic miasta, w wielu przypadkach jednak – poważne, jak we fragmencie o cmentarzu rabinackim, który rzekomo miał być zniszczony przez komunistyczne władze, a w rzeczywistości został zasypany gruzem ze spalonej dzielnicy żydowskiej przez Niemców jeszcze w czasie wojny, co widoczne jest na zdjęciu lotniczym z tego okresu. W latach pięćdziesiątych gruzowisko znajdujące się w centrum miasta zostało przysypane ziemią i obsadzone drzewami. Ten niedbały stosunek autora do zadania faktograficznych ustaleń i weryfikacji źródeł rzuca cień na całą narrację, która w oczach mieszkańca Białegostoku, znającego swoje miasto, jego historię, a po części też opisywane środowiska społeczne, staje się po prostu niewiarygodna. Czego jednak dowie się o Białymstoku czytelnik z Warszawy czy Poznania? Wypowiedziane słowa, bez względu na ich relację z rzeczywistością, tworzą „fakty”; autorowi *non-fiction* „należy wierzyć”. Skonstruowany przez niego obraz legitymizuje przecież jego pozycja – dziennikarza śledczego, reportażysty, zewnętrznego, widzącego więcej i wyraźniej obserwatora.

Teza 3: Reportaż i osvajanie świata

Jedno z mott do monumentalnej antologii polskiego reportażu *100/XX* to słowa Egon Erwin Kisch, sformułowane w 1929 r.: „Powieść? Nie, reportaż. [...] Myślę, że jest on literacką strawą przyszłości. [...] W przyszłości nie będzie powieści, to znaczy książek z wymyśloną akcją. Sądzę, iż przyjdzie czas, że ludzie zechcą czytać jedynie prawdę o otaczającym świecie”.

Literatura fikcjonalna wprawdzie nadal powstaje i z pewnością powstawać będzie (tak jak mieć swoich czytelników), niemniej jednak od lat dziewięćdziesiątych trwa w Polsce „boom na teksty reportażowe”. Jak mówi Mariusz Szczygieł, redaktor wspomnianej antologii, jest on podyktowany tym, że „wciąż mamy potrzebę osvajania świata”³. Reportaż, w powszechnym odczuciu, wydaje się ją zaspokajać najskuteczniej, bo reaguje na rzeczywistość szybciej, niemal na bieżąco, bardziej wprost i niejako po imieniu – dosłownie i w przenośni – gdyż posługuje się (na pozór) wyłącznie faktami, a nie fikcją i figurami stylistycznymi, jak to czyni literatura piękna, a jego bohaterowie (tak jak w przypadku książki Marcina Kąckiego czy Piotra Nesterowicza) przywoływani bywają z imienia i nazwiska. Zdawałoby się, że nikt już, zwłaszcza po publikacji o Ryszardzie Kapuścińskim, nie oczekuje od reportażu prawdy i obiektywizmu, a jednak w każdym z nas, czytelników, rodzi się poczucie zawodu, gdy „przyłapiemy” reportażystę na nierzetelności – być może dlatego, że sami autorzy często po autorytet „prawdziwości wydarzeń i bohaterów” sięgają, usprawiedliwiając tym niejako swoje pisanie, a być może też odsuwając od siebie za nie odpowiedzialność.

Reportażysta wyjeżdża, jego bohaterowie zostają. Czytelnicy zaś sytuowani są niejako w roli podglądaczy, co więcej, nie dysponują właściwie żadnymi narzędziami, które pozwoliłyby pokazywaną im „prawdę” zweryfikować.

Rozczarowanie reporterską nierzetelnością wydaje się wprost proporcjonalne do pokładanych w tym gatunku oczekiwań – przy braku zaufania do mediów, władzy, separacji intelektualnych elit i stawianych przez nie diagnoz od społeczeństwa, reportażyści przejmują rolę badaczy przeszłości i teraz-

3 *Antologia polskiego reportażu: z miłości do faktów*, rozmowa z Mariuszem Szczygłem, <http://kultura.newsweek.pl/antologia-polskiego-reportazu-xx-wiek-mariusz-szczygiel-newsweek-pl,artykuly,282045,1.html> [20.01.2016].

niejszości, edukatorów (nie tylko poszerzają wiedzę o świecie, choćby przez opisy podróży, odległych miejsc, ale też odkrywają rządzące nim reguły), strażników i rewelatorów prawdy, a nawet – jak w przypadku reportażu śledczego – tropicieli, prokuratorów, sędziów... Czy to nie nazbyt wiele?

Przywoływany już Mariusz Szczygieł w listopadowym magazynie „Książki” rewiduje 50 lat światowego rozwoju literatury *non-fiction*, analizując (krytycznie zresztą) fenomen *Z zimną krwią* Trumana Capote’a – dokumentalnej opowieści o zabójstwie czteroosobowej rodziny w Kansas: „Capote pracowicie i mistrzowsko zrekonstruował życie ofiar i morderców. Żeby zrozumieć charakter wszystkich postaci, odbył setki rozmów”, spędził też wiele godzin z samymi skazanymi na śmierć przestępcami, wszystko po to, by poznać anatomię tej zbrodni. Śródtytuły tekstu Szczygła układają się w zabawną, choć po głębszym namyśle napawającą przygnębieniem charakterystykę Capote’a, którą, niestety, odnieść można do wielu współczesnych reportażyistów, chcących odnieść sukces. Ważne zatem, by autor *non-fiction* (pominiemy pierwszy z atutów – „był niskiego wzrostu”), „używał pejcza”, „nie miał skrupułów”, „podjął wysiłek i o nim rozgłaszał”, „nie spełniał oczekiwań czytelników”, „zakochał się we własnej książce” i wreszcie – „oszkalał dzieło konkurenta”⁴.

Nie chodzi o to, abyśmy przestali czytać reportaże, warto jednak mieć do nich dystans oraz świadomość, że, tak jak wszystko, bywają różne i na różnym poziomie; ujmując rzecz inaczej: nie każdy może być Swietłaną Aleksijewicz. Wszelkiego rodzaju gatunki reporterskie mają swoje przewagi (np. aktualność), pamiętajmy jednak o tym, że posiadają je również literatura piękna czy dyskurs naukowy. Tam (też, a może przede wszystkim) warto szukać pogłębionych analiz, kreślonych z rozmachem syntez, prawd o człowieku i świecie czy emocji, mniej ryzykując ich doraźność. Przykładem na ogólnoswiatową skalę może być choćby *Uległość* Michela Houellebecqa, zaś w odniesieniu do Podlasia – *Nasza klasa* Tadeusza Słobodzianka czy *Sońka* Ignacego Karpowicza (te ostatnie dwa utwory są na liście lektur obowiązkowych każdego studenta białostockiej polonistki). Wydaje się, że wobec złożonej historii naszych ziem i związanej z nimi nierozstrzygalności konfliktu pamięci (dotyczy to nie tylko relacji polsko-żydowskich, ale też polsko-białoruskich) właśnie literatura stanowi najbardziej adekwatne narzędzie/medium ich reprezentacji. Dzieje się tak dlatego, że operując szeregiem środków – symbolem, metaforą, wyobraźnią, fikcją – pozwala

4 M. Szczygieł, *Schabowy czy de volaille?*, „Książki” 2015, nr 4 (grudzień).

opowiedzieć o rzeczach najtrudniejszych (więcej nawet – pośrednio ich doświadczyć), ale nie udziela jednoznacznych odpowiedzi, o niczym nie przesądza, niczego nie rozstrzyga. Podlaska realność (być może na tym polega specyfika naszego regionu) wybrzmiewa zatem najpełniej przefiltrowana przez materię literacką, z założenia problematyzującą kwestie reprezentacji czy pamięci (zbiorowej i indywidualnej). Niejako na antypodach tak pojętej literackości umieścić wypada reportaż śledczy, którego celem jest właśnie udzielenie jednoznacznych odpowiedzi, znalezienie winnych, a w efekcie – uzyskanie czarno-białej wizji świata, dokładnie takiej, jaką sugeruje tytuł książki Marcina Kąckiego. Odstąpienie od tych założeń, pozostawienie nierozwiązanych tajemnic i przestrzeni na niedopowiedzenia, mogłoby świadczyć o braku kompetencji czy przenikliwości autora, a w konsekwencji – oznaczać niepowodzenie całego przedsięwzięcia. Być może zatem w dużej mierze sama forma – reportaż śledczy – zdeterminowała wykreowany przez Kąckiego obraz Białegostoku.

Teza 4: „Terapia” i wypieranie zła

Marcin Kącki nie występuje jednak tylko z pozycji obserwatora i reportażysty. W rozmowach, tak jak podczas spotkania autorskiego w Białymstoku, obsadza siebie w roli psychoanalityka, terapeuty, coacha. Diagnoza: nadmierne przywiązanie białostoczan do wizerunku. Bo wielokulturowość Białegostoku to w jego ocenie polityczno-marketingowa fasada, w którą chętnie uwierzyli mieszkańcy skażonego zbrodnią niepamięci i antysemityzmu miasta. W tej ramie nie ma miejsca na przyjazne relacje między sąsiadami różnego wyznania, katolikami i prawosławnymi, tak liczne na pograniczu mieszane związki czy złożone, wieloetniczne tożsamości. Paradoksalnie rama „rasistowskiego Białegostoku” spełnia jednak ukrytą terapeutyczną funkcję, tyle że nie w odniesieniu do białostoczan. Za sprawą, jak się wydaje coraz bardziej popularnej, książki Kąckiego (wymieniana była w wielu rankingach jako jedna z najważniejszych publikacji 2015 r.), stygmatyzujący dyskurs o peryferiach staje się moralną odtrutką dla centrum. Współczesny nacjonalizm, rasizm, ksenofobia, niechciane emocje zbiorowe Polaków (i nie tylko), zostają wyparte do Białegostoku, na Podlasie, i tu, w tzw. Polsce lokalnej zamknięte. **Oto czym jesteście** – mówi reporter-terapeuta mieszkańcom tytułowego miasta, a ci... przynajmniej część z nich... przyjmują jego diagnozę.

Tymczasem w jednym z numerów „Tygodnika Powszechnego”, który został poświęcony „brunatnej fali zalewającej Polskę” i zatytułowany *Spalić Żyda*, psychoterapeutka Danuta Golec tłumaczy, w jaki sposób nakręca się spirala przemocy: „Ci, którzy manifestują przeciw uchodźcom i palą kukły «obcego», nie widzą, że podlegają dokładnie tym samym mechanizmom, które prowadzą do terroru. Chodzi o podział świata na dobry i zły i umiejscowienie złego na zewnątrz”⁵. To prawda i nie jest trudno w nią uwierzyć, oglądając zdjęcia ubranego na ciemno tłumy ze sztandarami i pochodniami, widząc ludzi palących flagi, kukły, skandujących wykluczające hasła („Polska dla Polaków”).

Niestety, Marcin Kącki, pisząc książkę przeciw rasizmowi, również pozwolił się wciągnąć w tę złudną grę, która polega na podziale Polski na dobrą i złą oraz umiejscowieniu tej złej części na obrzeżach naszego kraju, na marginesach mapy, na skraju normalnego świata – w Białymstoku. Im ten świat okaże się dziwniejszy, bardziej irracjonalny (lub ewidentnie chory) i mniej cywilizowany, tym lepiej, ponieważ łatwiej wówczas uwierzyć, że nic podobnego nie może się wydarzyć w centrum racjonalnej i zdrowej Polski. Białystok, terytorium „białych niedźwiedzi”, leżące pod białoruską granicą, od dawna idealnie się nadaje do roli naszego własnego Innego (dzikszej wersji Piętaszka?). Nic więc dziwnego, że jeszcze przed Kąckim ulokowana tu została stolica polskiego rasizmu i *white power* – „Rasistok”.

Po tragicznych zamachach w Paryżu (obmyślonych *nomen omen* w centrum Europy), brutalnym pobiciu Syryjczyka w Poznaniu, „paleniu Żyda” we Wrocławiu – które się zdarzyły już po napisaniu przez Kąckiego książki – trudno uwierzyć w istnienie zła tylko na zewnątrz „naszego”, „normalnego” świata. A mimo to jeden z recenzentów reportażu, Mike Urbaniak, świadomy już powyższych wydarzeń, swoją apologetyczną opinię o *Białymstoku* kończy jakże charakterystyczną puentą: „Czy cały kraj będzie teraz jednym wielkim Białymstokiem?”. Zdanie to obnaża bezradność reprezentanta „normalnego” świata, a zarazem uciekiniera ze znienawidzonego miasta, który nie potrafi rozumować inaczej niż przez oddelegowanie zła na zewnątrz. Skandalem i postawieniem wszystkiego na głowie jest przeto dla Urbaniaka sytuacja, w której zamazuje się granica pomiędzy peryferiami – domeną wszelkich (dobrych i złych) irracjonalizmów – i dyktującym standardy centrum.

5 D. Golec, *Trzeba myśleć pod ostrzałem*, „Tygodnik Powszechny” 2015, nr 48.

Psychoterapeutka wypowiadająca się na temat przeciwdziałania rasizmowi sugeruje natomiast, by „myśleć pod ostrzałem” i lęku przed zagrożeniem (terroryzmem, rasizmem) nie leczyć za pomocą „niemowlęcego”, sztywnego podziału na dobrych i złych, których należy piętnować i trzymać na dystans. Podobnie antropolog Dariusz Czaja w swoim znanym esej *Lekcje ciemności* przypominał: „Lubimy ekspediować zło na zewnątrz, poza siebie, umieszczać je gdzieś daleko, w osobnych światach, w wydzielonych enklawach niemających związków z dostępną nam rzeczywistością. To tam dzieje się zło, to tam «ktoś», bo przecież nie «my», jest sprawcą zła, to tam w zamkniętych przestrzeniach mieszkają zło-czyńcy. To tam prowadzą swój żywot akwariowy, a my nie brudząc sobie rąk, możemy na nich przez szybę popatrzeć. Wzmacnia to wydatnie nasz komfort psychiczny. Ma wyraźny walor terapeutyczny. Utwierdza w przekonaniu o naszej niewinności i bezgrzeszności”⁶. Ta lekcja najwyraźniej umknęła jednak zarówno autorowi reportażu, jak i niektórym jego recenzentom.

Teza 5: Antyintelektualizm

Uderzającym rysem Białegostoku z reportażu Kąckiego jest brak (prawdziwych) lokalnych elit. Pierwszy z brzegu przykład tej diagnozy zawierają sąsiadujące ze sobą rozdziały: *Odwaga* i *Obcy*. *Odwaga* przynosi portret środowiska akademickiego, którego miejscem symbolicznym okazuje się dawny budynek Komitetu Wojewódzkiego PZPR, obecnie siedziba Uniwersytetu w Białymstoku. Pracują w nim historycy i socjologowie (o filologach brak wzmianki), którzy znali prawdę o pogromie Żydów w Jedwabnem, a mimo to nie napisali *Sąsiadów* zamiast Jana Tomasza Grossa. Trzech badaczy regionu – socjolog Andrzej Sadowski oraz historycy Adam Dobroński i Andrzej Lechowski – należących, ze względu na swą publiczną aktywność (*sic!*) do najlepiej rozpoznawalnych w mieście, zostało na tę okoliczność przepytanych, w wyniku czego ten pierwszy przyznał się (zdaniem reportażysty) do braku tytułowej „odwagi”, tłumaczenia zaś dwóch innych zrelacjonował Kącki niczym łada jakie wykręty.

Postawy badaczy nie może – w opinii autora książki – tłumaczyć ani inny warsztat (naukowy przecież, a nie reporterski czy literacki), ani złożoność problemu, w tym istnienie punktów zapalnych również po stronie

6 D. Czaja, *Lekcje ciemności*, Wołowiec 2009, s. 102–103.

żydowskiej (jak współpraca z NKWD), działalność bezpieki, cenzura, ustawa reparytacyjna, wzbudzająca lęk przed roszczeniami spadkobierców żydowskich, inspiracja niemiecka, postawa kleru (są to argumenty przez nich przywoływane). Już samo usytuowanie siedziby UwB zdaje się obnażać moralną słabość akademii: z okien można patrzeć na zasypany cmentarz żydowski, zwieńczony pomnikiem „Bóg, Honor, Ojczyzna” (jakby samym spojrzeniem legitymizując wymazywanie pamięci o żydowskim Białymstoku), a pod podłogą gabinetów badaczy przasną knajpę prowadzi człowiek z dwiema swastykami wytatuowanymi na plecach. (Milczące, choć, przynajmniej, absurdalne wydaje się założenie autora, że wynajmujący z pewnością o nich wiedzieli).

Zdaniem Kąckiego, uczeni białostoccy nie piszą prawdy o żydowskiej przeszłości regionu – ukazała się wprawdzie dwutomowa praca o Jedwabnem, którą Kącki kwituje jednym zdaniem – zajmują się za to badaniem cudów. Reportażysta odwiedza funkcjonującą na Wydziale Historyczno-Socjologicznym UwB Pracownię Badań i Dokumentacji Zjawisk Mirakularnych i dziwi się, kiedy nie zastaje tam żadnych eksponatów czy artefaktów, tylko stare meble, wycinki prasowe oraz jednego badacza, „który wygląda jak księgowy” i zamyśla się, zamiast udzielić odpowiedzi na pytanie o cud w Sokółce. Istnienie samej pracowni traktuje zaś Kącki jako kolejny dowód na dewocję podlaskich uczonych. W tym momencie wypada zapytać, czym ma się zajmować socjolog religii, jeśli nie religijnością?

Rozdział ilustrujący specyfikę lokalnego środowiska badaczy – pozbawionych „odwagi” – sąsiaduje z innym, który nosi tytuł *Obcy* i jest poświęcony krytycznej recepcji książki Jana Tomasza Grossa na przykładzie spotkania w białostockim kinie „Ton”. Fragmentem tym stawia Kącki przysłowiową kropkę nad „i”: pozbawione własnego środowiska intelektualnego miasto prawdziwych uczonych może mieć tylko z zewnątrz, traktuje ich jednak jako „obcych” (przyjezdnych lub swoich własnych „obcych”), których nie docenia i prześladuje. W ten sposób (pseudo)elita Białegostoku staje się jedną z jego mrocznych tajemnic i zostaje pasowana przez Kąckiego – obok władzy i Kościoła – na współwinnego społecznej amnezji, prowadzącej do ekscesów rasistowskich.

Kącki nie zauważa, że opis deprecjonowania kompetencji autora *Sąsiadów* w kinie „Ton” – a więc „porównywanie Grossa do «naukowego głupka»” przez prelegenta z owego spotkania, dla którego „to, że Gross ma tytuł profesora, nic nie znaczy” – sam przed chwilą wcielił w życie, dowodząc braku odwagi, woli i kompetencji uczonych białostockich. Uczynił

tak, odwołując się do tych samych chwytów, pokazując ich jako „naukowych głupków” właśnie, lekceważąc tytuły naukowe, napisane książki i artykuły, wieloletnie projekty badawcze, edukacyjne, działania w przestrzeni miejskiej. (Szczytem tej aroganckiej retoryki jest rozmowa z patomorfolog z Uniwersytetu Medycznego. Jakkolwiek duże byłyby różnice przekonań, okazanie szacunku rozmówcy wydaje się podstawowym standardem zarówno w świecie reportażu, jak i badań społecznych. Tego podstawowego standardu w książce Kąckiego ewidentnie zabrakło.)

Marcin Kącki „nie dotarł” do wielu osób działających na rzecz miasta i regionu, „nie odrobił pracy domowej” w postaci lektury poświęconej podejmowanym przez niego tematom (wystarczy zajrzeć do jego bibliografii), nie wykorzystał też w książce wielu przeprowadzonych już rozmów, co jest oczywiście prawem autora – pozostaje tylko mieć nadzieję, że zasada selekcji materiału nie była tendencyjna. Można odnieść wrażenie, że Kąckiego jako dziennikarza śledczego, operującego pojęciami winy, przestępstwa, afery, zмовy milczenia – irytują naukowcy, którzy zamyślają się nad niezwykłymi zjawiskami, powoli szukają złożonych uwarunkowań pogromów, starają się zrozumieć patogenezę antysemityzmu, zważają na specyfikę pogranicza, gdzie konflikt pamięci jest trudną codziennością. Czy jednak dziennikarstwo (zwłaszcza śledcze) ma nam zastąpić naukę i humanistyczną refleksję nad pracą pamięci i relacjami międzykulturowymi? Czy prosta, przystępna narracja, choćby nawet wciągająca czy emocjonująca, ma ważyć więcej niż pogłębione studia i intelektualny wysiłek? Czy sferę publiczną powinny tworzyć szybkie oceny, łatwe wnioski i chwytliwe etykiety?

Teza 6: Zastępcza funkcja pamięci

Tytuł reportażu Marcina Kąckiego – jeśli oznacza coś więcej niż grę w czarne i białe – sugeruje związek między nieprzepracowaną pamięcią i eskalacją rasizmu w Białymstoku. Teza jest poważna i niezależnie od uproszczeń zawartych w książce co do zasady słuszna: bez wątpienia stan pamięci danej wspólnoty wyrokuje o jej kondycji współczesnej i przyszłości. Uproszczeniem jednak jest sugestia, że rasizm i przemoc rodzą się tylko na glebie „zbiorowej amnezji”, one rozkwitają również – jeśli nie przede wszystkim – wśród ludzi (młodych i starych), którzy nie widzą przed sobą perspektyw i pragną szybko znaleźć winnego tego stanu rzeczy. Socjolog Tomasz Zarycki twierdzi, że centrum (np. Warszawa) ma zwyczaj stwa-

rać prowincji złudzenie, iż powinna ona postawić na wartości duchowe, kulturę (a więc i pamięć), bo to ją wyróżnia i jest kluczem do sukcesu na ponadlokalną skalę. Ale centrum, zdaniem Zaryckiego, czyni to między innymi po to, by przykryć wstydliwą prawdę o nierównej dystrybucji szans na rozwój gospodarczy i cywilizacyjny, o nierówności zatem, która ciągle umacnia gospodarczą i cywilizacyjną przewagę głównych decydentów⁷.

Jeśli więc Marcin Kącki potrafił stawiać bezkompromisowe diagnozy dotyczące stanu pamięci białostoczan, może mógłby też sprawdzić, czy podobna hipokryzja centralistycznych elit rzeczywiście ma miejsce. Kto na przykład jest winien preferowania „uczelni flagowych” i pogłębiania nierówności edukacyjnych (dodatkowy miliard dla Uniwersytetu Warszawskiego), a więc i dalszych, między dużymi i mniejszymi ośrodkami akademickimi? Na tych mniejszych powinna odbywać się przecież – i odbywa! – praca nad „czarną pamięcią” prowincjonalnej Polski. Tu mianowicie – zgadzamy się z Kąckim w zupełności – powinien pracować miejscowy Gross, pisać książki o sąsiadach (móc pisać je rzetelnie, czyli powoli) i wychowywać młodzież (miast produkować bezrobotnych), której życiowym zajęciem nie będzie malowanie swastyk na murach.

Teza 7: Lekceważenie niepamiętania

Idźmy jednak do pamięcioznawstwa, nie porzucając całkowicie poprzedniego wątku, czyli przykładu książki Grossa (notabene wydanej w tym regionie, nie gdzie indziej, przez Fundację Pogranicze). Gross ogłosił ostatnio, na fali debaty o imigrantach, artykuł przedrukowany w niemieckim „Die Welt”, w którym twierdzi między innymi, że Polska nie chce przyjąć uchodźców, ponieważ ma nieprzepracowaną II wojnę światową, a zwłaszcza antysemityzm (i stąd stosunek do obcych jako takich) – w przeciwieństwie do Niemiec, od których moglibyśmy się uczyć powojennego radzenia sobie z traumą i winą wobec Żydów. Poza oczywistą niezręcznością tej paraleli, jest w tym stwierdzeniu wiele racji. Sięgnijmy więc do kategorii Aleidy Assmann, niemieckiej uczonej zajmującej się pamięcią, między innymi również rachunkiem Niemców z nazistowską przeszłością. W jej pismach możemy przeczytać myśl (przeczącą potocznemu przekonaniu), że „zapominanie

7 Zob. np.: T. Zarycki, *Polskie dyskursy o „Wschodzie” wewnętrznym i zewnętrznym – próba analizy krytycznej*, w: *Polska Wschodnia i orientalizm*, (red.) T. Zarycki, Warszawa 2013, s. 200.

jest regułą w życiu osobistym i kulturowym, [zaś] wyjątkiem jest pamiętanie, które – przynajmniej w sferze kultury – wymaga specjalnych i kosztownych zabezpieczeń. Te zaś przyjmują kształt instytucji kultury”⁸. Przytaczamy tę refleksję nie po to, by bagatelizować ustalenia Kąckiego i nie dlatego, aby lekceważyć niedopuszczalne akty przemocy w Białymstoku. Jeśli jednak chcemy coś zrozumieć z dziejów tego miasta, a nie szybko ustalić i zlokalizować winnego, musimy zdawać sobie sprawę z mechanizmów funkcjonowania pamięci jako takiej. Naturalne jest zapominanie (np. rozproszenie śladów, pozostawienie ich na boku), a nie pamiętanie i w dodatku nie zawsze zapominanie prowadzi do utraty przeszłości. Dzieje się tak tylko wówczas, gdy w grę wchodzi tzw. „aktywne zapominanie”, które polega na niszczeniu (cenzura, palenie książek).

Powstaje więc pytanie, czy opisane przez Kąckiego sytuacje (tolerowanie parku na miejscu cmentarza rabinackiego, zaniedbywanie w mieście innych żydowskich miejsc pamięci, rzadkie podejmowanie tematu pogromów), charakteryzujące naszą pamięć zbiorową, są przykładem niepamiętania czy owego agresywnego zapominania? Kącki stanowczo nie docenia skali – i doniosłej, paliatywnej funkcji – białostockiego niepamiętania, co w przypadku miasta, którego dzieje składają się z uporczywych zerwań i nieciągłości, jest podstawowym błędem. Generalnego i notorycznego wymazywania pamięci dokonywała na tych ziemiach sama Historia (tzw. zwycięzcy historii), następnie zaś do niepamiętania skłaniał instynkt życia, które usiłowało się zagnieździć na ruinach. Mylnie też Kącki zakłada, że normą jest automatyczna zgoda między indywidualną pamięcią świadków historii i potomków ofiar, na przykład Holokaustu, a pamięcią zbiorową białostoczan, Podlasiaków, Polaków. Droga do uzgodnienia obu typów pamięci bywa zazwyczaj długa i wyboista.

Assmann przypomina, że nie zawsze pamiętanie prowadzi do zapobiegania przemocy – z reguły po zbiorowych kataklizmach, zwłaszcza bratobójczych (np. wojnach domowych), warunkiem odnowy danej społeczności jest czasowe „komunikacyjne zapomnienie”, niemówienie o tym, ponieważ tylko ono pozwala reintegrować wspólnotę i zwrócić ją ku przyszłości. Ta faza – przebaczenia i zapominania – ma różne odcienie i trwa długo. Według wyliczeń niemieckiej badaczki, Niemcy – a z nimi Europa – weszły w „kulturę pamięci” o Holokauście około 2005 r., wtedy też Parlament Europejski przyjął rezolucję, uznającą Zagładę za wspólny punkt odnie-

8 A. Assmann, *Między historią a pamięcią. Antologia*, red. i posł. M. Saryusz-Wolska, Warszawa 2013, s. 76.

sienia w przeszłości kontynentu, a Holokaust stał się „europejskim mitem założycielskim”.

Powstaje pytanie, na jakim etapie pracy pamięci jesteśmy w Białymstoku? Czy wyszliśmy już z konsolacyjnej „kultury niepamiętania”? Na pewno. Czy coś tłumaczy nasze opóźnienie? W Niemczech jednym z najpoważniejszych problemów była/jest niemożność pogodzenia cierpienia z winą... W *Białymstoku* Kąckiego winie poświęcono wiele miejsca, cierpienie natomiast nie zmieściło się w konwencji gatunkowej, próba godzenia winy i cierpienia groziłaby bowiem zamazaniem podstawowej hierarchii wartości przyjętej przez autora, czyli czarno-białej.

Wracając do wcześniejszej tezy, w *Czarnobylskiej modlitwie* Swietłany Aleksijewicz możemy przeczytać i taką wypowiedź: „Jeden z moich przyjaciół kiedyś powiedział: «Będziemy syci i oduczmy się cierpieć. Komu wtedy będziemy potrzebni?». Nie mogę tych słów zapomnieć... Ale nie wiem jeszcze, co innym się u nas podoba. My sami? Czy to, co można o nas napisać? A może dzięki nam zrozumieć?»⁹.

Teza 8: Utopia wielokulturowości

Zdaniem Marcina Kąckiego, wielokulturowość w Białymstoku jest tylko piękną maską, która ma zwodniczo zasłaniać swoje zaprzeczenie: niepamiętanie o Żydach, spór o Żołnierzy Wyklętych, akty nietolerancji wobec gejów i lesbijek, opór przed upamiętnianiem mniejszościowej, propagowanej na przykład przez Białorusinów żyjących na Podlasiu, wersji przeszłości (m.in. w sprawie mordów „Burego”), przykłady tendencyjnej polityki historycznej władz miasta, które preferują tradycję większościowej, polskiej i katolickiej, części białostockiego tygła kulturowo-religijnego i dla których nienaruszalnym symbolem okazuje się hasło „Bóg, Honor, Ojczyzna”. Podobne wydarzenia i działania rzeczywiście mają miejsce, choć byłoby idealnie, gdyby nikt nie musiał wkładać „czarnej soroczki” niepamięci o własnej tożsamości i rodzinnej przeszłości. Zebrane przez Kąckiego przykłady dowodzą jednak nie tyle istnienia w Białymstoku zaledwie „folderowej wielokulturowości”, za którą, jak sugeruje, nie idzie ani społeczna świadomość różnicy, ani pożądana otwartość w środowiskach wzorotwórczych

9 S. Aleksijewicz, *Czarnobylska modlitwa. Kronika przyszłości*, przeł. J. Czech, Wołowiec 2012, s. 174.

(jak akademie czy instytucje kultury), ani afirmacyjna polityka, ile utopijnego (jeśli nie naiwnego) charakteru wielokulturowości, której wyobrażenie podsuwa on czytelnikowi jako normę. Podobne wyobrażenie być może mogłoby mieć rację bytu w przestrzeni homogenicznej lub indyferentnej pod względem językowym, kulturowym i religijnym, jaką stanowią niekiedy centra i metropolie, ale nie na pograniczach. Tutaj konflikt pamięci i lojalności jest zjawiskiem tyleż częstym, co „normalnym”, esencjalistyczne myślenie (jeden język, jeden naród, jedna religia) większości i mniejszości nawzajem się stymulują, przestrzeń publiczna bywa polem walki o upamiętnianie własnych bohaterów.

Wiele zależy od kondycji większości i tradycji demokratycznych, to prawda. Rzecz jednak w tym, że owa większość w Białymstoku jest ciągle jeszcze mało stabilnym i nie do końca siebie świadomym tworem II wojny światowej i Zagłady, „prześnionej rewolucji” (jak określił Andrzej Leder powojenny awans ze wsi do miasta), innych migracji, asymilacji. Taktyka piętnowania jej i stawiania pod pręgierzem prowadzi do błędnego koła: reprodukcji upokorzenia, podziałów i przemocy. Z drugiej strony podstawowym mechanizmem demokracji jest nie tylko konsensus, ale też spór, a demokratyczna przestrzeń w społeczeństwach zróżnicowanych społecznie i kulturowo przypomina raczej agon niż agorę. Zasadnym wydaje się przy tym pytanie, czy pogodzone w doskonały sposób i doskonale harmonijne społeczeństwo jest w ogóle możliwe.

Jeśli zapożyczone od socjolog Katarzyny Sztop-Rutkowskiej miano „folderowej wielokulturowości” miało by w intencji autora reportażu zachęcać do dalszego upominania się o arcytrudną wielokulturowość rzeczywistą, można by mu pogratulować czujności. Uważna lektura książki Marcina Kąckiego skłania jednak do zupełnie innych wniosków, które – mamy nadzieję – udało nam się przejrzyć przedstawić. Chodzi tutaj nie tylko o to, by „folderowych” działań politycznych nie utożsamiać z codziennym życiem mieszkańców i ich – jak najbardziej realnym – doświadczeniem pogranicza, ale również o to, by utopii, której figurą czyni Kącki postać i dzieło Ludwika Zamenhofs, nie traktować jako miernika faktycznego dialogu między ludźmi i kulturami¹⁰.

10 Nie oznacza to, że idea i postać Ludwika Zamenhofs nie mogą stanowić inspiracji dla praktykowania pogłębionej, świadomie kultywowanej i na różne sposoby problematyzowanej wielokulturowości, czego przykład stanowi działalność istniejącego w Białymstoku od 2009 r. Centrum im. Ludwika Zamenhofs. Na temat stosunku dyrektora tej placówki, Jerzego Szerszunowicza,

W zakończeniu reportażu pojawia się obraz sondy kosmicznej z posłaniem zgody do obcej cywilizacji zapisanym w języku esperanto, sondy, która „minęła Układ Słoneczny, jest dwadzieścia miliardów kilometrów od Białegostoku i ciągle się oddala...”. Figura trafnie obnaża dwuznaczny stosunek potomnych do idei Zamenhofa, ale też opiera się na typowym dla Kąckiego skrzywieniu perspektywy: owa sonda zgody nie może bowiem oddalać się od Białegostoku, nie oddalając się zarazem od Warszawy, Paryża i Nowego Jorku. By utrzymać się w tonie patetycznego zakończenia książki Kąckiego, powiedzmy tak: Białystok należy do Układu Słonecznego, ale nie zgadzamy się na rolę naszego miasta jako kosmicznego kozła ofiarnego.

Bez względu na to, jaki jest ten reportaż, cieszymy się jednak, że autor sprowokował nim nas do zainicjowania rozmowy na niezwykle ważne, drażliwe, a często bolesne tematy. Dyskusja, jaka się przy tej okazji odbyła, miała charakter otwartej, publicznej debaty, w której emocje brały momentami górę nad kwestiami merytorycznymi – tak zapewne dziać się musiało, ponieważ było to pierwsze spotkanie dotyczące naszego miasta po kilku miesiącach od publikacji książki. Mamy nadzieję, że refleksję o Białymstoku, jaką wywołała, uda się rozwinąć zarówno w ramach kolejnych „warsztatów z publicznej dyskusji”, jak też publikacji na łamach „Pogranicza”. Zachęcamy zatem do podjęcia tematów, jakie zasygnalizowałyśmy w naszych тезach: zbiorowa i indywidualna pamięć/zapominanie, polityka historyczna i kulturowa, wielokulturowość, relacje centro-peryferyjne, poczucie identyfikacji z miastem i regionem, rola elit intelektualnych i uniwersytetu, konstruowanie dyskursu publicznego (udział mediów/dziennikarzy i środowisk naukowych), performatywny wymiar kultury i sztuki, jak też do formułowania własnych propozycji.

dr hab. Danuta Zawadzka

dr Katarzyna Niziołek

dr Katarzyna Sawicka-Mierzyńska

PRACOWNIA SZTUKI SPOŁECZNEJ



Każdy człowiek jest artystą.
Joseph Beuys

Pracownia Sztuki Społecznej jest nieformalnym, otwartym i interdyscyplinarnym przedsięwzięciem o charakterze badawczym, edukacyjnym, kulturalnym i społecznym. Poprzez sztukę społeczną rozumiemy aktywność społeczno-obywatelską, w ramach której zarówno artyści, jak i nie-artyści (badacze społeczni, animatorzy kultury, aktywiści, edukatorzy, liderzy lokalni) posługują się sztuką w celu rozpoznawania potrzeb społecznych i inicjowania zmiany społecznej.

Cele Pracowni:

- projektowanie i realizacja badań aktywizujących i wykorzystujących metodologię opartą na sztuce (*art-based research practice*) oraz badań zorientowanych tematycznie na sferę kultury, w szczególności sztuki,
- działania projektowe, animacyjne, interwencyjne w środowisku lokalnym,
- organizacja dyskusji, warsztatów i innych spotkań o podobnym charakterze,
- rozwijanie współpracy między środowiskami artystycznym i naukowym,
- współdziałanie z organizacjami i instytucjami kulturalnymi,
- realizacja nowatorskich i interdyscyplinarnych zajęć dydaktycznych w ramach programów uniwersyteckich (moduły praktyczne, zajęcia fakultatywne, ścieżki międzyprzedmiotowe),

- testowanie i popularyzacja nowych rozwiązań edukacyjnych opartych na sztuce (np. etnografia performatywna, socjologia wizualna),
- tworzenie ogólnodostępnego tematycznego księgozbioru,
- prowadzenie działalności publikacyjnej i wydawniczej.

Działalność Pracowni wspierają Fundacja Uniwersytetu w Białymstoku Universitas Bialostocensis oraz Instytut Socjologii i Kognitywistyki UwB.

Koordynatorka Pracowni: dr Katarzyna Niziołek

Kontakt: fundacja@uwb.edu.pl

Zapraszamy do współpracy!

INFORMACJA DLA AUTORÓW „POGRANICZA”

Nadesłane artykuły nie powinny być wcześniej publikowane. Ich jakość merytoryczna zostanie poddana anonimowej recenzji.

Wymogi techniczne tekstów: czcionka Times New Roman (bez pogrubień, pochyłeń, podkreśleń), wielkość czcionki 12 pkt., interlinia 1,5 wiersza, marginesy 2,5 cm.

Maksymalna objętość tekstu 12 stron.

Język publikacji: polski lub kongresowy.

Układ artykułu: konieczne jest zamieszczanie tytułu i streszczenia artykułu w języku angielskim (maksymalnie 15 wierszy) wraz z wyodrębnionymi słowami kluczowymi (maksymalnie 5).

Artykuły należy nadsyłać w formatach Word (plik .doc lub .rtf). Materiał ikonograficzny znajdujący się w tekście należy przysyłać jako osobne pliki (obrazy w dowolnym formacie graficznym, wykresy w formacie .xls, tabele w .doc lub .xls).

Autorów prosimy o załączenie krótkiej informacji na temat miejsca pracy, tytułu naukowego i adresu do korespondencji (e-mail oraz telefon).

Opisy bibliograficzne cytowanych publikacji należy umieścić w porządku alfabetycznym na końcu artykułu, np.:

Anderson B. [1997] Wspólnoty wyobrażone. Rozważania o źródłach i rozprzestrzenianiu się nacjonalizmu, Kraków

Kurcz I. [2001] Zmiany stereotypów: jej mechanizmy i granice, [w:] M. Kofa, A. Jasińska-Kania (red.), Stereotypy i uprzedzenia. Uwarunkowania psychologiczne i kulturowe, Warszawa

Kłoskowska A. [1992] Tożsamość i identyfikacja narodowa w perspektywie historycznej i psychologicznej, „Kultura i Społeczeństwo” 1992, nr 1

Cytaty wewnątrz tekstu powinny zawierać w nawiasie nazwisko cytowanego autora, rok wydania książki/artykułu i strony np. [Anderson 1997: 3]. Przy cytowaniu publikacji dwóch lub trzech autorów należy umieścić w nawiasie wszystkie nazwiska, np. [Kofa, Jasińska-Kania 2001: 3], a w przyp-

isie końcowym: Kofta M., Jasińska-Kania A. (red.), Stereotypy i uprzedzenia.
Uwarunkowania psychologiczne i kulturowe, Warszawa.

Strony internetowe: adres internetowy np. www.gov.pl [01.03.2005].

Kontakt z redakcją „Pogranicza”:

Instytut Socjologii i Kognitywistyki Uniwersytet w Białymstoku

Pl. Uniwersytecki 1, Białystok 15-420

tel. 85 745-71-04

Sekretarze redakcji: Małgorzata Skowrońska, Katarzyna Niziołek

e-mail: pogranicze@uwb.edu.pl

Przeprosiny

Bardzo przepraszam mgr. Tomasza Burdzika za to, iż naruszając prawa autorskie w tekście *Komunikacja w społeczeństwie wielokulturowym: wzmacnianie czy zanikanie tożsamości* [Wiśniewski, D. (2015). *Komunikacja w społeczeństwie wielokulturowym: wzmacnianie czy zanikanie tożsamości*. „Pogranicze. Studia Społeczne”, 25, 235–244. DOI: 10.15290/pss.2015.25.14] przypisałem sobie autorstwo obszernych fragmentów jego artykułu *Tradycja a kształt kultury w czasach globalizacji* Burdzik, T. (2013). *Tradycja a kształt kultury w czasach globalizacji*. „Kultura i Historia”, nr 23. URL: <http://www.kulturaihistoria.umcs.lublin.pl/archives/4715>

dr Daniel Wiśniewski