

ANDRZEJ TADEUSZ KIJOWSKI

ORGANIZACJA ŻYCIA
KULTURALNEGO
W SPOŁECZEŃSTWIE
OBYWATELSKIM
NA TLE GOSPODARKI
RYNKOWEJ

CZASY KULTURY (1789–1989)



POLSKIE TOWARZYSTWO HISTORYCZNE
WYDAWNICTWO NERITON

„Autor przeciwstawia się szkodliwym procesom cywilizacyjnym prowadzącym do izolowania, a nawet absolutyzowania kultury artystycznej, co jest zjawiskiem charakterystycznym dla nowoczesnej Europy. Prowadzi to do pojawiania się zjawisk szkodliwych z perspektywy śródziemnomorskiej cywilizacji, zwłaszcza z punktu widzenia chrześcijańskiego”.

(z recenzji prof. Krzysztofa Dybciaka)

ANDRZEJ TADEUSZ KIJOWSKI

ORGANIZACJA ŻYCIA
KULTURALNEGO
W SPOŁECZEŃSTWIE
OBYWATELSKIM
NA TLE GOSPODARKI
RYNKOWEJ
CZASY KULTURY (1789–1989)

POLSKIE TOWARZYSTWO HISTORYCZNE
WYDAWNICTWO NERITON
Warszawa 2015

Redakcja, korekta i indeks

Ewa Bazyl

Opracowanie graficzne i projekt okładki

Karol Górski

Ilustracja na okładce

Giovanni Battista Tiepolo,

Mecenas przedstawia Cesarzowi Augustowi Sztuki Wyzwolone,

1743, olej na płótnie, 70 x 89.

© Copyright by Andrzej Tadeusz Kijowski

© Copyright by Polskie Towarzystwo Historyczne

© Copyright by Wydawnictwo Neriton

ISBN 978-83-7543-394-4

Tytuł dotowany przez Ministerstwo Nauki i Szkolnictwa Wyższego

Wydawnictwo Neriton

Wydanie I, Warszawa 2015

Rynek Starego Miasta 29/31, 00-272 Warszawa

tel. 22 831-02-61 w. 26

www.neriton.apnet.pl

neriton@ihpan.edu.pl

Nakład 250 egzemplarzy

Objętość 14 arkuszy wydawniczych

Druk i oprawa

Fabryka Druku

Spis treści

Wstęp	7
ROZDZIAŁ I. Terminy fundamentalne	15
1. Pojęcie życia kulturalnego	15
2. Pojęcie społeczeństwa obywatelskiego	16
3. Pojęcie demokracji i gospodarki rynkowej	18
4. Pojęcie rynku artystycznego	24
ROZDZIAŁ II. Antecedencje pojęciowe	27
1. Wiedza jest władzą, czyli episteme Michela Foucaulta ...	27
2. O obrotach sfer scenicznych – świadectwo episteme romantycznej Étienne Souriau	41
3. Romantyzm jako estetyczna episteme instytucjonalna lat 1789–1989.....	53
ROZDZIAŁ III. Paradygmat „zarządzania kulturą” jako koncept instytucjonalnej epoki romantycznej lat 1789–1989	55
1. Granice wolności artystycznej	55
2. Rola kultury narodowej	57
3. Instytucjonalizacja sztuki w XIX i XX wieku.....	61
Rozdział IV. Kultura jako wartość społeczna	70
1. Socjologia sztuki – przegląd zagadnień.....	70
2. Pojęcie kultury estetycznej na przykładzie przekształceń instytucji teatralnej	78

3. Misja kulturalna.....	105
4. Kształtowanie się pojęcia instytucji kultury.....	111
5. Rodzaje korzyści estetycznych	114
Rozdział V. Kultura jako produkt ekonomiczny	117
1. Instytucja mecenatu	117
2. Finansowanie a cenzura	123
3. Kultura i praca	125
4. Wychowanie przez sztukę	130
5. Animacja zdarzeń artystycznych	133
6. Domy kultury.....	134
7. Ustrój kultury	138
8. Polityka kulturalna	147
9. Administracje kulturalne	150
10. Kadry kultury	155
11. Honoraria artystyczne	164
12. Nadania kulturalne	167
13. Sposoby finansowania kultury	171
14. Kultura jako instrument władzy	175
15. Gospodarowanie zasobami kultury	179
16. Kultura wolności.....	184
Zakończenie.....	190
Abstract	199
Bibliografia	201
Indeks nazwisk	207

Wstęp

Francuscy menedżerowie kultury żartują, że ich największy wkład w dzieje europejskiej kultury po II wojnie światowej to stworzenie instytucji „ministerstw kultury”. Nie jest to jednak prawda. To w Polsce w 1918 r., w rządzie Jędrzeja Moraczewskiego powołano pierwsze na świecie Ministerstwo Kultury i Sztuk Pięknych z Medardem Downarowiczem na czele. Ministerstwo o tej nazwie przetrwało do roku 1920, kiedy to przekształcono je w departament w Ministerstwie Wyznań Religijnych i Oświecenia Publicznego.

Prędzej zgodzić się przyjdzie z Jean-Michelem Djian, który twierdzi, że pojęcie polityki kulturalnej, czyli świadomego zarządzania twórczością i dziedzictwem kultury wywodzi się z Francji i datować je można już na początek XVII w.: „polityka kulturalna to francuski wynalazek” narodzony „z nieodmiennego pragnienia władzy zarówno monarchicznej, jak imperialnej czy też republikańskiej podporządkowania sobie idei sprawy narodowej poprzez ochronę dziedzictwa artystycznego, a co za tym idzie, pobudzania wszystkiego, co z niego powstaje”¹.

Francuskie ministerstwo ustanowiono w istocie w imię stworzenia stosownego stanowiska dla André Malraux, gorącego zwo-

¹ «[...] la politique culturelle est une invention française», née «d'une préoccupation constante des pouvoirs monarchiques, impériaux ou républicains de s'accaparer, au nom d'une mystique nationale, la protection d'un patrimoine artistique et par extension d'encourager ce qui le deviendra». J.M. Djian, *La Politique culturelle. La fin d'un mythe*, Paris 2005, p. 9.

lennika gen. Charles'a de Gaulle'a, którego ten po prostu chciał widzieć w swoim drugim rządzie, administratorom pozostawiając nazwę jego teki. Trudno było o właściwszy zakres kompetencji dla wybitnego pisarza niż nazwać go ministrem kultury. Nazwa przyjęła się w całej zachodniej Europie. Najskuteczniej, ze względu na federacyjny charakter państwa², przed jej przyjęciem protestują Niemcy. Także w Stanach Zjednoczonych, których bogactwa w dziedzinie sztuki filmowej, teatralnej, pisarskiej wreszcie czy zasobności muzeów nikt kwestionować nie zdoła – twór taki uważany jest za całkowicie zbędny. Na Starym Kontynencie ministerstw tego rodzaju przybywa natomiast wiele³. Czego zabrakło w ojczyźnie Beethovena, to ziściło się w Unii Europejskiej na poziomie Komisji Kultury. Szczególną rolę pełniły ministerstwa kultury w krajach socjalistycznych, gdzie bodaj najszybciej zaczęła się wytwarzać nowa kasta urzędników, zarządców czy menedżerów dominujących we wszystkich sferach życia społecznego: od gospodarki po kulturę.

Dominacja ta charakteryzuje się powstaniem tzw. urzędniczego aparatu. I wiele wskazuje na to, że po przełomie roku 1989 to nie zachodnia Europa ofiarowała Wschodowi wolność i grę rynkową. Lecz właśnie system socjalistyczny rozprzestrzenił się w Zjednoczonej Europie w postaci zdominowania struktur UE przez warstwę zarządców kultury. Niezwykle różnie określany jest przy tym obszar kompetencji urzędowego mecenatu. Warto porównać zmiany nazw i zakresów działania ministerstwa,

² Autonomia kulturalna krajów związkowych. Kultura w Niemczech stanowi istotę niezależności 16 krajów związkowych. Ponieważ ustawa zasadnicza w sprawach kultury przyznaje federacji jedynie niewielkie kompetencje, większość placówek kulturalnych utrzymują kraje związkowe i gminy. To odrębne życie kulturalne landów spowodowało powstanie ośrodków kultury na terenie całych Niemiec. Nawet w mniejszych miastach odbywają się imprezy kulturalne o znaczeniu międzynarodowym. Por. <http://www.tatsachen-ueber-deutschland.de/pl/kultura/inhaltsseiten/glossary09.html?type=1> [11.12.2015].

³ Por. *Cinquante ans après. Culture, politique et politiques culturelles*, Paris, dir. E. Barnavi, M. de Saint Pulgent, Paris 2010.

np. we Francji⁴ i w Polsce⁵: od Ministerstwa Informacji, którym André Malraux zarządzał w roku 1945 w pierwszym rządzie de Gaulle'a, poprzez Ministerstwo Kultury powołane po powrocie generała do władzy i instauracji V Republiki 10 lat później, aż po Ministerstwo Kultury i Dziedzictwa Narodowego, Kultury i Komunikacji. Podobnie jest w Polsce – co rząd, to nazwa, każdy kolejny w nazwie tego, zdaniem jednych niepotrzebnego, dla innych strategicznego ministerstwa wyrażać będzie swój stosunek do przeszłości, edukacji oraz pamięci, jaką pragnie po sobie zostawić.

Kultura to pamięć. Zbigniew Herbert w roku 1991 pytany, czy istnienie Ministerstwa Kultury ma sens, a zatem czy kulturą należy zarządzać, odparł: „Opiekę należy roztaczać nad szkolnictwem

⁴ Dénominations successives du ministère:

3 février 1959 ministère des Affaires culturelles

Janvier 1974 ministère des Affaires culturelles et de l'Environnement

Juin 1974 secrétariat d'État à la culture

1976 ministère de la Culture et de l'Environnement

1978 ministère de la Culture et de la Communication

1981 ministère de la Culture

1986 ministère de la Culture et de la Communication

1988 ministère de la Culture, de la Communication, des Grands travaux et du Bicentenaire

1991 ministère de la Culture et de la Communication

1992 ministère de l'Éducation nationale et de la Culture

1993 Ministère de la Culture et de la Francophonie

1995 ministère de la Culture

1997 ministère de la Culture et de la Communication

⁵ Zmiany nazw polskich resortów kultury po zaborach:

Ministerstwo Kultury i Sztuki w II RP (17 XI 1918 – 5 III 1922)

Departamenty Wyznań Religijnych i Oświecenia Publicznego (5 III 1922 – 30 IX 1939)

Ministrowie kultury i sztuki w PRL (22 VII 1944 – 31 XII 1989)

Ministerstwo Kultury i Sztuki w III RP (1 I 1990 – 19 X 1999)

Ministerstwo Kultury i Dziedzictwa Narodowego (19 X 1999 – 31 X 2001)

Ministerstwo Kultury (31 X 2001 – 31 X 2005)

Ministerstwo Kultury i Dziedzictwa Narodowego (31 X 2005–).

artystycznym, ochroną zabytków, wydaniem dzieł klasyków, a także wyselekcjonowanymi teatrami na najwyższym poziomie, operą, bibliotekami od gminnych do narodowych. Ale to wszystko w gestii ministerstwa edukacji narodowej, ministerstwo kultury jest zbędne⁶.

Wielu teoretyków kwestionuje sens zarządzania kulturą – nie ulega jednak wątpliwości, iż w ciągu ostatnich 50 lat stało się ono niezwykle popularne. Cytowany Herbert ujął to dosadnie i autoironicznie. Gdy go w przywołanym wywiadzie pytano: „Czy kulturę należy dotować? «Nie – odparł. Chyba tylko zasłużonych artystów starszusków należy popierać...»⁷ Sztuka potrzebuje więc wsparcia, ale nie zarządu. Lecz jeśli już zarządu, to jego warunkiem jest światłość Mecenasów. Czy jednak walorem światłości dysponować może machina kształconych urzędników, którzy opanowują dziś w Europie setki, tysiące nawet różnych biur i departamentów kultury?

Wiek XX zakończył się przecież ogromną erupcją przedsięwzięć o charakterze ekonomicznym, organizacyjnym, a także politycznym, które sprawiają, że możemy dziś mówić o sektorze kulturalnym i przemysłach kultury grających istotną rolę na tzw. rynku pracy. Pojawiło się pojęcie pracownika kultury, menedżera kultury. Nagrody i odznaczenia przyznawane są tzw. zasłużonym działaczom kultury. Na zatrudnienie w sferze kultury liczą studenci marzący o pracy przyjemnej i potrzebnej. Od lat 70. XX w. powstawać zaczęły kierunki kulturoznawcze, kulturalno-oświatowe, teatrologiczne, filmoznawcze. Ich erupcja w bardzo niskim stopniu skorelowana jest jednak z faktycznym zapotrzebowaniem na pracowników tego rodzaju.

Czy jednak zapotrzebowanie takie da się w ogóle obliczyć? Czy kultura, paradygmat kultury jest pojęciem istotnym, trwałym,

⁶ *Jak tu teraz żyć?*, ze Zbigniewem Herbertem rozmawiał A.T. Kijowski, w: Z. Herbert, *Herbert nieznany. Rozmowy*, Warszawa 2008, s. 193.

⁷ *Ibidem*.

wartościowym – podlegającym abstrahowaniu zarówno w teoretycznym, jak i technicznym znaczeniu? Abstrahowanie teoretyczne to rozważania o kulturze samej w sobie, techniczne to tworzenie kultury samej dla siebie, dla jej aparatu będącego zarazem generatorem i konsumentem produktów urzędniczej kultury.

W niniejszych rozważaniach stawiam tezę, iż abstrahowanie pojęć kultury i sztuki stanowi wielkie nieporozumienie współczesności. Gigantyczne oszustwo, które poprzez ekstrakowanie, swoistą destylację przedmiotu, oderwanie go od duchowych korzeni, doprowadziło w ciągu ostatnich 250 lat do swoistego kulturalnego barbarzyństwa.

Kultura istnieje, lecz jedynie jako element związku – z rodziną, ojczyzną, Kościołem. Kultura nie jest resortem! Choć nie ma resortu administracyjnego, który utrzyma się bez kultury. Samotna kultura umiera. Wyznawcy bożka kultury, wynosząc ją na piedestał, unifikując i globalizując, czyniąc masową, utylitarzną i sprzedającą, w istocie niszczą kulturalne korzenie cywilizacji judeochrześcijańskiej. Ustanowienie episteme kulturalnej jest znakiem wielkiej i niedawnej w istocie pomyłki ery industrialnej ostatnich 200, 250 lat zaczynających się od przełomu, którym było – mówiąc językiem Mickiewicza – odkrycie,

że jacyś Francuzi wymowni
Zrobili wynalazek: iż ludzie są równi.
Choć o tem dawno w Pańskim pisano zakonie
I każdy ksiądz toż samo gada na ambonie⁸.

Wskazanie na Francję nie jest tu przypadkowe. Nie ulega wątpliwości, że romantyczna episteme: z pojęciami równości, wolności, braterstwa, młodości, narodowości, a także demokracji i ubóstwieniem artysty – to wszystko z francuskiej myśli się wywodzi, we Francji wraz z Victorem Hugo dojrzewa i tam też we współ-

⁸ A. Mickiewicz, *Pan Tadeusz*, księga I, Gdańsk 2000, s. 21.

czesnym tygłu arabsko-europejskiej mieszanki, w wielkim kwantyfikatorze liberalnej myśli Michela Foucaulta osiąga swój kres.

Moje rozważania wywodzą się z polskiej praktyki. Praktyki rozpiętej między wojnami a tęsknotą do europejskich ogrodów cywilizacji. Są pewnie pesymistyczne i idealistyczne, może nawet religijne, gdyż bez inspiracji duchowej nie można zdaniem autora wytłumaczyć faktu, iż funkcjonujący na ziemi od 80 tys. lat *homo sapiens* nagle, w ciągu ostatnich 6 tys. lat wznosił się do poziomu Arki, Krety czy Piramidy Cheopsa, by w istocie nigdy wyższego progu wrażliwości, a nawet wiedzy nie przestąpić. Upadek kultury i renesans globalnego niewolnictwa na progu III tysiąclecia po Chrystusie zdają się tego najlepszym dowodem.

Te tezy są jednak zakładnikiem swego czasu. Czasu kultury, która wyrwawszy się spod kontroli autorytetu, zmierza do samozagłady. Lecz także potężnej literatury, która od połowy XVIII po kres XX stulecia ustanawia kulturę i coraz ściślej wiąże ze sferą ekonomii i władzy.

Poglądy dwóch szczególnie badaczy, francuskich rzecz jasna, gdyż w sferze kultury cokolwiek, we wszystkich językach świata, wypowiedziano, ma francuskie korzenie; dwóch myślicieli zatem stały się dla mnie rozpiętą na dialektycznych biegunach trampoliną, która ma nam pozwolić odbić się od zakorzenionych kulturalnych wywodów. To Étienne Souriau i Michel Foucault, których wszystko dzieli. Oni jednak dostarczają nam niezbędnych pojęć roboczych, bez których nie sposób wydobyć się spoza zakłętego kręgu kultury będącej celem samej dla siebie. Souriau przypomina osobę ludzką i wskazuje konstytuujący nas od 6 tys. lat *t r u d u s t a n a w i a j ą c y*, czyli zdolność wzbicia się ponad doczesność, ponad jednostkę, nawet ponad zbiorowość. Foucault demaskuje ukryty wśród kulturalnych elit pęd ku użyciu, ukryciu i uczynieniu wiedzy narzędziem dominacji oraz dostarcza użytecznego pojęcia *e p i s t e m e*. Souriau marzy, Foucault demaskuje. Wspólnie wskażą nam drogę do obalenia kulturalnej pojęciowej zasadzki.

Zacząć jednak należy od odpowiedzi na szereg często pozornych, lecz uporczywie zadawanych i namnażających się pytań: o prognozy dla kultury związane ściśle z pytaniem o formy gospodarki; o napięcie między wolnym rynkiem a gospodarką planową; o rozumienie opiekuńczej roli państwa, wreszcie o pojęcie i znaczenie życia kulturalnego pośród innych cech życia zbiorowego.

Terminy fundamentalne

1. Pojęcie życia kulturalnego

Nie da się zdefiniować tego pojęcia bez rozstrzygnięcia, czym jest dla nas życie, a czym kultura. „Życie to forma istnienia białka” albo – jak je genialnie spointował Krzysztof Zanussi – „śmiertelna choroba przenoszona drogą płciową”.

A kultura? Spośród 178 jej definicji zestawionych przez Alfreda Kroebera i Clyde’a Kluckhohna, w rozprawie *Culture. A Critical Review of Concepts and Definitions*⁹, trudno wybierać. Prezentowanym wywodom, których porządek będzie w swej istocie diachroniczny, najbliższa okazuje się przeto historyczna definicja Stefana Czarnowskiego, głosząca, iż „Kultura jest dobrem zbiorowym i zbiorowym dorobkiem, owocem twórczego i przetwórczego wysiłku niezliczonych pokoleń [...]. Jest nią całością obiektów i elementów dorobku społecznego, wspólnych szeregowi grup i z racji swej obiektywności ustalonych i zdolnych rozszerzać się przestrzennie”¹⁰.

Przez życie kulturalne natomiast rozumie się zazwyczaj zespół form uczestnictwa w kulturze danego narodu, klasy lub warstwy

⁹ A.L. Kroeber, C. Kluckhohn, *Culture. A Critical Review of Concepts and Definitions*, Papers of the Peabody Museum of Archaeology and Ethnology, Cambridge 1952.

¹⁰ S. Czarnowski, *Kultura*, w: *idem, Dzieła*, oprac. N. Assorodobraj, S. Ossowski, t. 1, Warszawa 1956, s. 13–23.

społecznej albo osobników zamieszkujących określone terytorium. Uczestnictwo w kulturze może być zwyczajowe, spontaniczne lub zorganizowane. Formy zorganizowania życia kulturalnego podlegają procesom określanym mianem polityki kulturalnej. W praktyce badawczej „Uczestnictwo w kulturze może przejawiać się w wielu formach począwszy od kontaktu z mediami aż po udział w różnych wydarzeniach artystycznych”. W sondażach przeprowadzonych przez Ośrodek Badania Opinii Publicznej (OBOP) pytano Polaków np. „o kontakty z wybranymi dziedzinami szeroko pojętej kultury, takimi jak prasa, książki, kino, teatr, koncerty, wystawy, imprezy artystyczne, sportowe itp., a także o zainteresowania warunkujące bezpośredni udział w kulturze”¹¹.

Kultura pojmowana jako „dobro” staje się zarazem wartością nacechowaną pozytywnie. O wartości człowieka świadczy poziom jego uczestnictwa w kulturze, a znaczenie państw, cywilizacji czy narodów ocenia się po świadectwach kulturalnych. I te świadectwa kulturalne czy też produkty kultury stają się treścią tego, co potocznie nazywa się życiem kulturalnym.

Najprościej więc przyjdzie powiedzieć, że życie kulturalne polega na obcowaniu z produktami kultury: obrazami, książkami, muzyką, tańcem i architekturą, lecz także z informacją. Z tymi wszystkimi elementami życia, które poszerzają jego horyzonty.

2. Pojęcie społeczeństwa obywatelskiego

Obcowanie z produktami kultury może mieć wiele konotacji. Nie ulega wątpliwości, że z pojęciem kultury organicznie związane jest uznanie hierarchii. Nie bez kozery wszakże niemal od momentu narodzenia się tego pojęcia rozróżnia się w sposób wartościujący kulturę: wysoką, narodową, ludową, masową czy popularną. Jest więc z kulturą związany swoisty arystokratyzm.

¹¹ Por. *Życie kulturalne Polaków*, Badanie OPOB, Warszawa, wrzesień 1968.

Dzieje powstawania produktów kulturalnych to w istocie historia dominacji. Analizując powstawanie, jak sam twierdzi – w istocie orbitującego „gdzieś na granicy utopii” tzw. sektora obywatelskiego, Piotr Gliński pisze: „Można z dużą dozą pewności powiedzieć, że o ile wiele instytucji polskiej demokracji zaprojektowanych zostało i wprowadzonych odgórnie, o tyle polskie społeczeństwo obywatelskie zbudowane zostało faktycznie oddolnie, z pomocą podmiotów zagranicznych, przez pewną tylko, niewielką część naszego narodu, często wbrew jego tzw. elitom. Dlatego też w dużej mierze posiada charakter ograniczony i enklawowy.

Podstawową blokadą samoorganizacji obywatelskiej w Polsce jest więc niechętna sektorowi pozarządowemu postawa większości polskich elit – nie tylko zresztą elit politycznych, ale także kulturalnych, medialnych, biznesowych a nawet intelektualnych. Stosunek tych kręgów do idei oddolnej samoorganizacji społecznej zawiera się w postawach politowania i pogardliwej wyższości. [...]

O słabości polskiego sektora pozarządowego decydowała jednak nie tylko «zdrada elit». Przyczynił się do niej, jak się wydaje, specyficzny syndrom wielu niekorzystnych zjawisk, które określić można wspólnym mianem blokad rozwoju aktywności obywatelskiej w Polsce. Blokady te mają różnorodny charakter i genezę, a obejmują – oprócz «zdrady elit» – przede wszystkim: (1) niedojrzały kształt polskiej demokracji i słabość instytucjonalnych i legislacyjnych warunków dla kształtowania się demokracji partycypacyjnej; (2) funkcjonowanie w polskim życiu publicznym specyficznych, nieprzyjaznych sektorowi pozarządowemu nieformalnych grup interesów, blokujących rozwój i reformy sektora (z których najsilniejsze to: grupa «postkomunistyczna»; «klientelistyczna», «neoliberalna», «samorządowa», «biurokraci», «populiści» i «ignoranci»); (3) ogólny stan świadomości i kultury społeczeństwa polskiego, m.in. bardzo niski poziom kapitału społecznego; (4) słabości i wady wewnętrzne samego sektora pozarządowego, takie jak nieumiejętność budowy nowoczesnej

bazy członkowskiej organizacji pozarządowych, trudności z tworzeniem wspólnej reprezentacji pozarządowej, częste łamanie standardów samoregulacyjnych i etycznych sektora, stosunkowo niska kultura organizacyjna sektora; zjawisko «oligarchizacji» elit sektora czy skłonność do nawiązywania relacji klientelistycznych z otoczeniem instytucjonalno-politycznym sektora¹².

Autor *Stylów działań organizacji pozarządowych w Polsce* obserwuje zjawiska, w których sam (coraz żywiej ostatnio) uczestniczy, niejako *in statu nascendi*. Książka Glišńskiego zrodziła się z niewzruszonej wiary w postęp, w dążenie społeczeństw do optymalizacji form życia, w nieuchronność demokracji. Pojęcie demokracji ściśle jest przeciw sprężone z kategorią rynku, gdzie zakup i zapłata nie stanowią wyniku arbitralnej decyzji pana i właściciela dóbr, który rzuca śpiewakowi sakiewkę, lecz zarówno pańska pozycja, jak i grubość sakiewki uzależniona jest od popytu, czyli społecznego uznania.

Zasada wolnego wyboru przyjmuje zatem milczące założenie, że dobre jest to, co się większości podoba. I reguła ta dotyczy zarówno wyboru popularnego polityka, jak najlepszego towaru czy wzbudzającego największy zachwyty tworu artystycznego.

3. Pojęcie demokracji i gospodarki rynkowej

O demokracji powiadają, że to fatalny system, lecz że lepszego nikt nie wymyślił. Demokracja to władza ludu; zasada uzgodnienia kierunków działania ze wszystkimi: niezależnie od ich wykształcenia, pochodzenia, wychowania, zasad, których przestrzegają. Zasada demokracji zakłada nie tylko, że wszyscy ludzie mają równe żołądki, posiadają też takie same prawa niezależnie od tego, jak z nich korzystają. Każdy ma zatem prawo do życia

¹² P. Glišński, *Style działań organizacji pozarządowych w Polsce. Grupy interesu czy pożytku publicznego?*, Warszawa 2006, s. 18.

i sterowania losem wspólnoty niezależnie od tego, jak z tych praw korzysta i czy swoim działaniem nie zagraża istnieniu wspólnoty.

Demokracja to teoretycznie dobry pomysł dla wspólnoty lokalnej w czasie pokoju. Nie może jednak sprawdzić się w żadnym stanie zagrożenia. Gdy trzeba dowódcy, bohaterstwa, honoru i odwagi, nie ma miejsca na kunktatorskie uzgodnienia czy demokratyczne układy. *Mediocribus non licet esse poetis* – ani w wojnie, ani w poezji nie może pojawić się średniość, która jest demokracji wypadkową.

Demokracja – jak wiadomo – dzieli się na bezpośrednią i pośrednią. Tę pierwszą wymyślili Grecy, jednak w praktyce nigdy nie została wprowadzona w życie. W Polsce mieliśmy demokrację szlachecką, ludową, bywały też parlamentarne. I jak wskazuje sama nazwa – ustroje te bronią interesu określonej wspólnoty: szlachty, dyktatorów podających się za przedstawicieli proletariatu czy też klasy parlamentarnej, czyli posłów wywodzących się coraz częściej z dziedziczącej przywileje oligarchii.

Demokracja jest przeciwieństwem walki. Zakłada koabitację, pokojową metodę rozstrzygnięcia sporów, uzgadniania sprzecznych interesów. W istocie jest to jednak abstrakcja. O ile można jeszcze dostrzec wspólny nadrzędny interes w ramach jakiegoś „polis”, to już w łonie narodu niezdającego sobie sprawy z zagrożeń dla swego bytu lub też nieprzywiązującego wagi do wartości patriotycznych, pokojowe uzgodnienie sprzecznych interesów grup i klas społecznych jest praktycznie nieosiągalne.

Jednak realizowana poprzez tzw. system parlamentarny współczesna demokracja tylko pozornie służy społeczeństwu, które zdaje się reprezentować. W istocie służy sobie, a to znaczy, że reprezentuje interesy tych, którzy przypisawszy sobie mandat społecznego zaufania i wpływ na władzę, niezależnie od zajmowanej pozycji na scenie politycznej gry, stają się członkami uprzywilejowanej klasy właścicieli zaufania społecznego, reglamentującej dostęp do mediów i kreującej system współczesnej media-politycznej oligarchii.

Celem współczesnego polityka nie jest odniesienie zwycięstwa obiecanego wyborcom czy dotrzymanie danej im obietnicy. Chce on pozostać w grze politycznej, czyli utrzymać mandat parlamentarny.

Proces wyradzania się demokracji i jej oligarchizacji widzą dziś już wszyscy: poeci z Jackiem Kaczmarskim („Wygra, kto się nie boi wojen / – I tak rozumieć trzeba Jałtę”¹³) i Czesławem Miłoszem porównującym w swym ostatnim wierszu z 2003 r. masy niewykształconych „wyborców” ze spragnionymi żeru gryzoniami, którym szczurołap wygrywa na flecie otumaniającą obietnicę wyborcze¹⁴. Także filozofowie z prof. Zbigniewem Stawrowskim mówiącym o wypierającej współcześnie demokrację „demonkracji”¹⁵ czy Krzysztofem Pomianem, również zauważającym współczesne niebezpieczne „oligarchiczne zwyrodnienie demokracji”¹⁶.

Opisywany proces niewątpliwie osiąga szczyty w gronie europosłów Parlamentu Europejskiego, którzy nie reprezentując nikogo, nawet własnych krajów, dążą do władzy w istocie totalnej poprzez przejście pełnej kontroli finansowej nad całym zróżnicowanym, niemającym wielu wspólnych interesów kontynentem, który na dodatek próbują odrzec z jednego, co łączy wszystkich Europejczyków, czyli wartości chrześcijańskich.

Tendencje widać już było dawniej. W napisanej jeszcze w połowie zeszłego stulecia rozprawie *Wieniec dla wybawcy. Zarys moralności w oparciu o przesłanki czysto estetyczne* Étienne

¹³ J. Kaczmarski, *Jałta*, w: *idem, Antologia poezji*, Warszawa 2012, s. 777–779.

¹⁴ C. Miłosz, *Flet szczurołapa*, w: *idem, Wiersze ostatnie*, Kraków 2006, s. 56.

¹⁵ Z. Stawrowski, *Niemoralna demokracja*, Kraków 2008.

¹⁶ „Do tego doszedł kryzys demokracji. Jest on bardzo głęboki i powiązany z kryzysem gospodarczym, bowiem to anglosaski model kapitalizmu w znacznej mierze doprowadził do oligarchicznego zwyrodnienia demokracji”. *Europa to nadal szansa*, z Krzysztofem Pomianem, dyrektorem Muzeum Europy w Brukseli, rozmawiał P. Kosiewski, „Tygodnik Powszechny”, 18 XII 2011, nr 51.

Souriau twierdzi: „Każdy kto ma pojęcie o rachunku prawdopodobieństwa i jego zastosowaniach zgodzi się, że losując spośród społeczeństwa reprezentację 900 osób na zasadzie czystego przypadku otrzymamy reprezentację dużo wierniejszą niż w drodze wszelkich innych procedur wyborczych”¹⁷.

Znajdą się w niej i pijacy, i dziwki, ale skoro oni także żyją w społeczeństwie i stanowią jego określony odłam, to chyba najlepiej im być reprezentowanym przez siebie. Nieszczęściem polityki – twierdzi Souriau i trudno się z nim nie zgodzić – jest to, że robią ją zawodowi politycy. Nie ma zatem możliwości uzyskania w ramach procedur wyborczych wiernej reprezentacji społeczeństw, skoro stają do walki tylko ci, którzy odczuwają powołanie polityczne. Souriau ze swym stochastycznym zafascynowaniem bynajmniej nie jest w teorii estetycznej demokracji odosobniony. Dziesięć lat po opublikowaniu wieńczącego dorobek autora *Dwustu tysięcy sytuacji dramatycznych, Wieńca dla wybawcy* – w 1985 r. John Burnheim zgłosił podobny pomysł „zastąpienia demokracji demarchią”¹⁸. „Demarchia tym od demokracji miałaby się różnić, iż rządów nie sprawowałyby partie, a w naszym imieniu nie występowałyby wybrani reprezentanci. Ich miejsce miałyby zająć osoby wylosowane z grupy, której – jak pisał autor propozycji, Burnheim – wprost dotyczą dane sprawy. Tak wyłonięne osoby stanowiłyby grupę reprezentatywną. W ten sposób dałoby się uniknąć koncentracji władzy w rękach nielicznych, a ustrój stałby się bardziej otwarty na potrzeby ludzi.

Demarchię można by wprowadzać stopniowo, krok po kroku. Demarchowie (czyli osoby wylosowane) mogliby albo bezpośrednio zarządzać sprawami, albo kontrolować urzędników. Zaleta takiego przywództwa, twierdzi pomysłodawca, polega na tym,

¹⁷ É. Souriau, *La Couronne d' herbe. Esquisse d'une morale sur les bases purement esthetique*, Paris 1975.

¹⁸ J. Burnheim, *Is Democracy Possible? The alternative to electoral politics*, Cambridge 1985.

że wskazani zarządcy są mniej podatni na naciski grup interesów. Nie muszą się martwić o reelekcję, partyjne fundusze, nie muszą zdobywać stronników. Mogą występować w roli niezależnych sędziów, oceniając wartość poszczególnych propozycji. Po pewnym przeszkoleniu takie osoby może nie potrafiłyby zaproponować nowych rozwiązań, ale z pewnością świetnie dałyby sobie radę z oceną polityki i wszelkimi pomysłami reformatorskimi. Demarchia, jak zapewnia John Burnheim, autor dzieła pod tytułem «Czy demokracja jest możliwa» daje się od razu uruchomić w systemie oświaty, opieki społecznej, zdrowotnej, w związkach zawodowych. Burnheim nazywa swój pomysł utopijnym. Jest to utopia nie dlatego, że nie uda się jej wprowadzić, lecz dlatego, że nikt jeszcze demarchii współcześnie nie wypróbował. Wprowadzali ją jego zdaniem starożytni Grecy i to powinna być dla nas wystarczająca gwarancja, że jest ona możliwa i skuteczna¹⁹.

Pojęcia demokracji i gospodarki rynkowej rodzą się z tego samego przeświadczenia, iż pożądanie może być zaspokojone przez uzgodnienie. Tak jak cenę niewolnika czy obrazu uzgadnia się w drodze licytacji, tak współcześni politycy przekrzykują się w obietnicach, by wylicytować najwięcej wyborczych kresek.

Jednak pojęcie demokracji, podobnie jak rozumienie rynku, sprawdza się najlepiej tam, skąd się wywodzi: na targowisku, w miejscu określonego polis. Nie ma wszakże określonej ceny dla jakiegoś dobra, a próba obiektywnej wyceny przez światowe giełdy, np. baryłki ropy czy uncji złota, nijak pozostaje do faktu, że litr benzyny w tym samym czasie w systemie zglobalizowanej gospodarki może kosztować w walucie USD: w Niemczech ponad 2 dolary, zaś w Wenezueli mniej niż 2 centy.

Nie miejsce tu, by podważać sensowność pojęcia wolnego rynku, gry ekonomicznej. Kwestionować zasady ustalania cen czy też zgłaszać wątpliwości co do wad i zalet tzw. regulacji

¹⁹ Cyt. za: P. Śpiewak, *Obietnice demokracji*, Warszawa 2004, s. 91.

rynkowych. Uczeń profesorów Jarosława Semkowa i Adama Szeworskiego, słuchacz Tadeusza Kowalika, czytelnik Waldemara Kuczyńskiego i Zdzisława Sadowskiego, autor tych uwag ekonomistą wprawdzie nie jest, lecz żyjąc w epoce jednej z największych transformacji ekonomicznych, obserwując jak majątek, przez blisko pół wieku marnotrawiony przez urzędnicze niedołęgi i złodziei pod hasłem gospodarki socjalistycznej, został, w imię gospodarki rynkowej, w ciągu niespełna ćwierćwiecza zdewastowany przez politycznych spryciarzy i bandytów (rujnujących dziś unifikowane rynki Grecji, Hiszpanii czy Polski) – rozumie, że „ekonomia polityczna socjalizmu jest wprawdzie – jak mawiał na wykładach prof. Szeworski – poszukiwaniem szarego kota w ciemnym pokoju, w którym nie ma żadnego kota”, jednak jedyne skuteczne narzędzie, za pomocą którego uczestnik tzw. wolnej gry rynkowej może dopaść „czarnego kota ukrywającego się w mrocznym pokoju ekonomii politycznej kapitalizmu” stanowią brytyjskie szubienice i korsarskie sieci, francuska gilotyina i amerykańskie sześciostrzałowe colty.

Cena bywa rzecz jasna funkcją popytu, wartość można ustalić w drodze negocjacji rynkowej, której najpierwotniejszą formą jest wymiana. Ta też pierwotna funkcja wymienna występuje we wszystkich kulturach. Można nawet powiedzieć, że kulturę konstytuuje wymiana. Powstanie kultury skojarzyć można z faktem przypisania wartości rzeczy lub czynności (niech to będzie lusterko czy taniec), która nie jest niezbędna do życia. Dopóki nie ma pieniądza, póki wartości dodanej nie przechwytyują ci, którzy przypisują sobie prawo bicia monety, mamy do czynienia z kulturą pierwotną rodzącą się w naturalny sposób we wspólnocie bezpiecznej i bezpieczeństwo swoje pragnącej zabezpieczyć. Pieniądz oznacza państwo, skarbiec i wolę podporządkowania wspólnoty, zabezpieczenia jej i zjednoczenia również poprzez krzewienie kultury.

Pierwotną, przedpaństwową zasadę wymiany znają wszystkie dzieci. Nieważne, że przyczepka do zabawki Matchbox kosztowała

drożej od samochodu z hakiem. Chłopiec, który ma dwie przyczepki, lecz brak mu samochodu z hakiem, wymieni się chętnie z właścicielem samochodu holowniczego, bo każdy z nich woli kompletny pojazd od poczucia tezauryzacji. Podobnie jedna lalka Ken może być warta dwie lalki Barbie, para jedwabnych pończoch – tyle co biustonosz, szwajcarski scyzoryk w koszarach... – jak trójwymiarowa reprodukcja z kobietą odsłaniającą swą sferę intymną.

I tak niepostrzeżenie dotykamy tajemnicy wartości dzieła sztuki i rynku jej produktów.

4. Pojęcie rynku artystycznego

Pojęcie sztuki pięknej, ukształtowane w połowie XVIII w. na progu epoki romantycznej, ma dwa znaczenia: wąskie i szerokie. W określeniu wąskim, nowożytnym, kształtującym się wraz z renesansem, przez sztuki piękne, wokół których formuje się Académie des beaux-arts, rozumie się sztuki plastyczne. W szerszym, nowszym, romantycznym, niemającym wiele więcej niż 250 lat pojmowaniu, które zawdzięczamy Charles'owi Batteux: „Malarstwo, rzeźbę, taniec określimy jako naśladowanie pięknej natury wyrażone barwami, kształtami, postawami ciała. Muzykę zaś i poezję jako naśladowanie pięknej natury wyrażone dźwiękami bądź mową miarową”²⁰.

²⁰ „Dotąd staraliśmy się wykazać, że sztuki polegają na naśladowaniu i że przedmiotem tego naśladowania jest piękna natura widziana przez umysł w stanie natchnienia (*enthousiasme*). Pozostaje tylko przedstawić sposób, w jaki dokonuje się owo naśladowanie, a będziemy znać różnicę między poszczególnymi sztukami, których wspólnym celem jest naśladowanie pięknej natury”. Ch. Batteux, *Zasady Literatury*, rozdział V. *W jaki sposób sztuki naśladowują*, przeł. M. Walecka-Garbalińska, w: *Europejskie źródła myśli estetyczno-literackiej polskiego oświecenia. Antologia wypowiedzi pisarzy francuskiego, niemieckiego i angielskiego obszaru językowego. 1674–1810*, oprac. T. Kostkiewiczowa, Z. Goliński, Warszawa 1997, s. 239.

Nie ulega jednak żadnej wątpliwości, że pojęcie wolnego rynku w dziedzinie kultury, gdy serio o nim mówić, dotyczyć może jedynie produktów plastycznych, tych często niezbędnych przedmiotów zaspokajających potrzebę oglądania siebie, swych bliskich, nieznanych widoków, a czasem też (póki fotografia nie pozbawiła malarstwa jego pierwotnej roli naśladowczej) owej tęsknoty za odsłanianiem i gloryfikacją intymnej sfery człowieka.

Jan Białostocki w *Sztuce cenniejszej niż złoto* – swoistym arcydziele literackiego opisu malarstwa – zwraca uwagę, iż pojęcie sztuki po raz pierwszy wyzwala się w okresie Quattrocento we Florencji, gdy zamówienie plastyczne przestaje być funkcją władcy politycznego czy religijnego, lecz bogacące się mieszczaństwo: rody Strozich czy Medyceuszów stają się sponsorem sztuki, wtedy gdy odkrywają potrzebę utrwalenia siebie samych – swej obecności w przedmiocie trwalszym niż bryłka złota. „W momencie przybycia Albertiego do Florencji (1436) [...] – pisze Białostocki – we Florencji zyskiwał przewagę dom handlowy Medyceuszów. Zamiast biskupów, opatów i księząt mecenasem artystyczny objęli handlarze, przedsiębiorcy finansowi, właściciele domów towarowych. Byli to jednak kupcy o formacji humanistycznej, pełni nie tylko pychy, snobizmu i pragnienia rozgłosu, ale także głębszych zamiłowań artystycznych, naukowych i filozoficznych. Medyceusze, nieoficjalni władcy Florencji, walczący – nie zawsze lojalnie – ze swymi konkurentami, i inne rodziny bankowo kupieckie: Strozzi, Pazzi, Pitti, Rucellai, Baroncelli stali się nowymi mecenasami”²¹.

Następny etap to Antwerpia XVII w., gdzie niekonieczny okazuje się już zamawiający fundator. Rodzi się rynek sztuki, czyli zapotrzebowanie na jej wytwory. Odtąd artysta pracuje według własnego planu, wiedząc, że jego sztuka ma wartość i jest na nią popyt. Wykonuje produkt i wystawia na sprzedaż, przedstawiając

²¹ J. Białostocki, *Sztuka cenniejsza niż złoto. Opowieść o sztuce europejskiej naszej ery*, Warszawa 2011, s. 258.

dzieło sztuki do rynkowej wyceny. Natomiast „Poprzednio artysta pracował na zamówienie, dla określonego nabywcy: księcia, opata, proboszcza; w drugiej połowie XVI wieku zaczął malować z własnej inicjatywy, proponując gotowy towar nabywcy, zaczął zasilać rynek swymi wytworami. Powstała konkurencja, problem utrzymania się na rynku, problem uzyskania odrębnego charakteru, łatwo rozpoznawalnej oryginalności”²².

Porządek Batteux, owa wspólna zasada naśladowania pięknej natury i ustawienie w jednym szeregu z artefaktami plastycznymi tworów literackich, muzycznych i tanecznych sprawiła, że także i na te umiejętności rozszerzona zostanie wraz z nastaniem kapitalizmu matryca sugerująca możliwość wyceny wartości dzieła sztuki według zasad gry rynkowej.

Zwrócić jednak warto uwagę, że zarówno zasada wolnego rynku, jak i sztuki piękne są tworami tej samej epoki, która – choć jej zapowiedzi szukać można już poczynając od renesansu – łączy się z dochodzeniem do głosu stanu trzeciego, czyli mieszczaństwa. Warstwa ta gloryfikuje pojęcie wolności: z prawem do przemieszczania się, zakazem niewolnictwa, swobodami dla płci pięknej, choć słabej, a z czasem dla wszelkich – już niekoniecznie jak kobiety wrażliwych i ponętnych – form bezsiły: niepełnosprawnych, niedojrzałych, biednych, niewykształconych, obcych, kolorowych.

Tę „episteme” – jak by ją nazwał twórca pojęcia episteme kartezjańskiej Michel Foucault – godzi się nazwać mianem romantycznej, jej ramy czasowe określając umownie na lata 1789–1989.

²² *Ibidem*, s. 422.

ROZDZIAŁ II

Antecedencje pojęciowe

1. Wiedza jest władzą*, czyli episteme Michela Foucaulta

Popatrz ktoś w gwiazdy i powie, że widzi tam gwiazdozbiory: Raka, Wielki i Mały Wóz, Oriona, Mleczną Drogę, a także Skorpiona czy Wagę. Ktoś inny będzie bardziej dociekliwy. Powie, że to umowne podziały. Powie, że dyszel Wielkiego Wozu można przyporządkować jakiemuś innemu układowi gwiazd, np. Małej Niedźwiedzicy, która rzecz jasna nie będzie już wtedy taka „mała”. Stwierdzi zatem, że patrząc w niebo, widzi na nim raczej fenicjańskiego żeglarza i chaldejskiego kapłana, Egipcjanina i Greka, którzy utrwalili praktykę skalania tych, a nie innych gwiazd w pewne zbiory, nadali im imiona, a co najważniejsze, raz podzielone niebo nauczyli się wykorzystywać jako punkt odniesienia dla nawigacji.

Istnieje jeszcze jeden sposób patrzenia w niebo. Uzbrojeni w mapy i teleskopy astronomowie dostrzegają na nim razem: Wielki Wóz i Krzyż Południa, gwiazdozbiory Raka i Koziorożca, planety systemu słonecznego i wszystkie lub prawie wszystkie księżycy Jowisza. Zauważają zatem pewną rzeczywistość. Określają jej stan faktyczny. Potwierdzają słuszność systemu kopernikańskiego, udowadniają błędność koncepcji

* Pierwodruk: „Twórczość” 1987, nr 11.

Ptolemeusza. Przyjmując, że nie Ziemia, ale Słońce jest centrum naszej galaktyki, naukowcy ci odkrywają wreszcie relację, pewnego rodzaju jednię, porównując budowę tak wyobrażonego kosmosu i wewnętrzny model atomowy Bohra. Odkrywają strukturę.

Struktura ta jest faktem. I nawet gdybyśmy się mylili, nawet gdyby Słońce nie było wcale centrum naszej galaktyki, lecz rządziła nią jakaś niedostrzegalna ani wzrokiem, ani pod mikroskopem siła, nawet gdyby model atomowy Bohra pozostawał czczą utopią, złudzeniem niewuwzględniającym np. relacji pól elektromagnetycznych łączących pozornie osobne cząsteczki, nawet gdyby tak było, raz ukształtowana kosmiczna struktura nie przestałaby być własnością ludzkiego rozumu.

Taką strukturę Michel Foucault nazwałby zapewne episteme. W astronomii epistema, że posłużę się zręcznym polonizmem Jerzego Topolskiego, otóż epistema ptolemeuszowa ustąpiła miejsca kopernikańskiej. W fizyce epistemę newtońską wypiera teoria względności. I tak dalej.

Małgorzata Szpakowska w komentarzu do *Słów i rzeczy*, których fragment przetłumaczyła dla „Twórczości”, pisała: „«Epistèmè» to charakterystyczna dla każdej z wyróżnionych przez Foucaulta epok zasada myślenia, warunkująca właściwy danemu okresowi model poznania, sposób ustalania stosunku między rzeczą a znakiem”²³. Topolski we wstępie do polskiego przekładu *Archeologii wiedzy* powiada: „Epistemy Michela Foucaulta to nieświadomione formy myślenia, swego rodzaju a priori epistemologiczne określające epistemologiczną przestrzeń danej kultury”²⁴.

Gdyby Michel Foucault popatrzył w gwiazdy, nie zainteresowałby go zapewne ani Wielki Wóz, ani model słonecznej galaktyki, a już z pewnością nie starałby się w nich odkryć jakiejś

²³ M. Foucault, *Historia*, przeł. M. Szpakowska, „Twórczość” 1968, nr 9, s. 84.

²⁴ J. Topolski, *Wstęp*, w: M. Foucault, *Archeologia wiedzy*, Warszawa 1977, s. 14.

wieczystej struktury. Dostrzegłby natomiast w tych świecących nad naszymi głowami świetlistych punkcikach pole formułowania, ścierania się i wypierania dyskursów. Dyskursu ptolemeuszowego z kopernikańskim i jeszcze jakimś innym, może jeszcze nieznanym systemem wypowiedzi. Nie dostrzegłby w nich człowieka, mówiącego podmiotu, lecz teksty Rozumu.

Astronomiczne pojęcie „osi świata” przebiegającej przez punkt, w którym znajduje się obserwator, ma implikacje filozoficzne. Znaczą nasze pragnienie sytuowania siebie, naszej planety czy galaktyki w centrum wszechrzeczy. Nie potrafimy myśleć, gdy brak nam punktu stałego – choćby einsteinowskiego „układu gwiazd inercjalnych”. Chcemy sytuować to, co postrzegamy w centrum, na początku lub jako wzór systemu do ogarnięcia. Dopiero perspektywa kosmiczna uzmysławia w pełni, jak złudne jest łączenie dyskursu z podmiotem czy wypowiadającymi się podmiotami. Jeżeli istnieje prawda o rzeczach, można jej dociec jedynie na drodze dyskursu. Nie wiadomo jednak, czy człowiek nie jest zbyt ograniczony (choćaby z racji niedoskonałości swych zmysłów niezdolnych ogarnąć czwartego wymiaru), by dyskurs taki zbudować.

Czym zatem jest dyskurs – zapyta zdziwiony czytelnik rozpraw Michela Foucaulta. Czyżby nie był on artykułowaną mową ludzkiego podmiotu? Nie wiem. I Foucault też zdaje się tego nie wiedzieć. W posłowniu do *Archeologii wiedzy*, odpierając zarzuty wewnętrznego polemisty, powiada: „Przyznam, że pytanie to jest dla mnie bardziej kłopotliwe niż wasze dotychczasowe obiekcje. Nie zaskakuje mnie ono całkowicie. Wolałbym jednak, jeszcze jakiś czas pozostawić je bez odpowiedzi. Oto bowiem w tej chwili – a nie umiem jeszcze przewidzieć kresu tego stanu – mój dyskurs nie tylko nie określa miejsca skąd przemawia, ale wręcz unika gruntu, na którym mógłby się oprzeć”²⁵, i dalej: „Wiem jakim zgrzytem może być analiza dyskursów wychodząca nie

²⁵ *Ibidem*, s. 244.

od spokojnej, cichej i intymnej świadomości, ale od niejasnego zespołu anonimowych reguł²⁶.

Foucaulta teoria dyskursów rozwijała się powoli, kształtując się najpierw w praktycznym ich dostrzeganiu i opisywaniu, potem zaś dopiero, niejako *a posteriori* została przezeń sformułowana. Kształtowała się od trzykrotnie redagowanej *Historii szaleństwa*, poprzez *Narodziny kliniki* oraz *Słowa i rzeczy*. Teoretyczną formułą wstępną stała się dlań *Archeologia wiedzy*, ostateczną zaś ogłoszony wkrótce potem wykład inaugurujący objęcie przez Foucaulta katedry w Collège de France – wykład zatytułowany *Porządek dyskursu*. W tej ostatniej pracy zarysowany został plan dalszych, już świadomych metody, studiów na temat *Narodzin więzienia* i *Dziejów płciowości*. Z tej ostatniej, czterotomowej publikacji ukazały się za życia autora książki: *Pragnienie wiedzy* i *Użycie przyjemności*, wnet po śmierci Foucaulta wyszła *Troska o siebie*. W planach wydawniczych figurował jeszcze tom 4, który miał się nazywać *Wyznania ciała*.

Nie napisał już filozof planowanych w *Porządku dyskursu* rozpraw. Pracy poświęconej przedstawieniu sposobu, w jaki dawna krytyka oraz historia literatury kształtowały obraz autorów oraz formę dzieł, odwołując się do procedur egzegezy religijnej, do krytyki biblijnej, hagiografii, historycznych i legendarnych życiorysów, autobiografii i pamiętników. Nie napisał też Foucault planowanego dzieła poświęconego roli, jaką odegrał Sigmund Freud w kształtowaniu psychoanalitycznej episteme współczesnej. Zmarł w roku 1984. Miał 58 lat.

Twórczość Foucaulta można podzielić na dwa nurty. Pierwszy zawiera historię pewnych instytucji. Historię społeczną w tym sensie, że opisuje wydarzenia rozgrywające się w przeszłości z punktu widzenia społecznie uznawanych sposobów traktowania ludzi. Można powiedzieć, generalizując, że fakty, którymi Foucault zajmuje się w takich tekstach jak: *Choroba psychiczna*

²⁶ *Ibidem*, s. 249.

a osobowość, Historia szaleństwa, Choroba psychiczna a psychologia, Narodziny kliniki, Narodziny więzienia oraz Historia płciowości, powstają w relacji między społeczeństwem a rządem.

Michel Foucault z rzadka tylko posługuje się słowem „instytucja”. Może nie robi tego dlatego, by uniknąć powierzchownych skojarzeń z organizacjami czy grupami nacisku. Filozof stara się sięgnąć w swym opisie głębiej. Uwzględnić prawo, ów nakaz, który stanowi o formie relacji kształtującej się między jednostką a grupą. A to popycha jego myśl na drogę teoretyczną, znaczoną takimi tekstami jak: *Słowa i rzeczy, Archeologia wiedzy, Porządek dyskursu oraz Odpowiedź kołu epistemologii* (krótki, istotny tekst).

Pobieżne przyjrzenie się dziełom Foucaulta, szczególnie jeśli ich lekturę zaczyna się od bestsellerów w rodzaju *Historii szaleństwa*, która w broszurowej formie odciążona od naukowego balastu przysporzyła autorowi wiele sławy w świecie, prowadzi do wniosku, że te teksty stanowią prostą kontynuację metody strukturalnej – analizy polegającej na gruntownym opisie pewnego wycinka rzeczywistości w celu odkrycia struktury szerszej, której istnienie zakłada się wprawdzie *a priori*, ale jej kształt odczytuje się już aposteriorycznie.

Studium szaleństw, historia płciowości czy analiza kary zdają się wykazywać podobieństwo z etnograficznymi pracami Claude’a Lévi-Straussa. Pomija się wówczas jednak bardzo istotny fakt. Jeśli bowiem strukturaliści zakładają, że wszelka rzeczywistość zorganizowana jest według praw nie zawsze znanych, jednak często dużo bardziej generalnych niż można by się spodziewać, i praw tych doszukują się pod osłoną rzeczy, to presupozycja umożliwiająca dogłębną analizę ma charakter idealistyczny w swym uniwersalizmie. Tkwi tu bowiem ukryta wiara we wzajemne odwzorowywanie się rzeczy tego świata. Natomiast u podłoża systemu konstruowanego przez Foucaulta tkwi najbardziej relatywistyczny realizm. Jeśli dla strukturalistów byt to twór idealny, lecz możliwy do ogarnięcia poprzez opis, to dla

Foucaulta byt jest realny, lecz niemożliwy do opisania. Jeżeli dla strukturalistów element stały to wyposażony w metodę podmiot poznający, dla Foucaulta stały jest byt. Jeśli strukturaliści są epistemologami, archeologia wiedzy proponowana przez Foucaulta, ze swymi „epistemami” i „dyskursami”, wspiera się na przesłankach ontologicznych.

W *Historii szaleństwa*, drugiej dopiero książce francuskiego filozofa, jeszcze tego tak wyraźnie nie widać. Na temat episteme nie wypowiada się tu Foucault ani razu, co nie znaczy, by jej obecności nie dało się tu dostrzec. Zamiast o episteme, której pojęcie ukształtowało się dopiero w *Słowach i rzeczach*, a pełnego dopracowania doczekało się w *Archeologii wiedzy*, tu mówi się po prostu o różnicy. Jednak o różnicy, której matrycowy charakter nie ulega wątpliwości. Powiada Foucault w *Historii szaleństwa*: „Nie można więc uznać, iż owa jasno dla nas czytelna różnica pomiędzy środkami fizycznymi a psychologicznymi lub moralnymi była prawomocna lub choćby miała jakiegokolwiek znaczenie w okresie klasycystycznym”²⁷.

Czytelnik, poznający dzieła Foucaulta w kolejności zgodnej z chronologią powstawania, może ulec wrażeniu, że filozof analizując przemiany społecznej funkcji szaleńców w średniowieczu oraz renesansie, w klasycyzmie, a także w XIX w., doszukuje się pewnej struktury, pewnej stałej, której docieczeniu służyły metody analityczne. Mogą ujść jego uwagi szeregi apriorycznych założeń przyjmowanych wstępnie przez pisarza: sposób periodyzacji historii i wybór przedmiotów umożliwiających dokonywanie określonej analizy. Analizy metody, która jest tu ważniejsza od przedmiotu, i która stanowi o istocie systemu. Pełnego, filozoficznego systemu, jakiego bodaj nikt nie zbudował w XX stuleciu, zafascynowanym bardziej dążeniem do stworzenia uniwersalnego języka naukowego opisu niż klasyfikacją rzeczywistości.

²⁷ M. Foucault, *Historia szaleństwa w dobie klasycyzmu*, przeł. H. Kęszycka, wstęp M. Czerwiński, Warszawa 1987, s. 560.

A Foucault właśnie podzielił rzeczywistość historyczną na nowo. Zignorowawszy Fenicjanina i Chaldejczyka, poprzestawiał gwiazdozbiory. Używał wprawdzie, by być zrozumianym, określeń typu antyk, średniowiecze, lata klasyczne itd. Ale tak naprawdę wiedział, że cezury są sprawą umowną. Epokę, dobę czy też cykl historyczny wyznaczają „epistemy”, sposoby postrzegania świata, matryce poznawcze. Zostały one nazwane w *Słowach i rzeczach*.

Zdaniem Foucaulta kulturę Zachodu można podzielić na kilka okresów wyróżniających się, a oddzielonych zerwaniami. Każdy okres definiuje się przez swoją wiedzę charakterystyczną dla jego kultury i ujawnioną w języku, który Foucault nazywa „epistemą”.

Jeszcze w XVI w. język stanowił część świata. Słowa zaś były uważane za szczególny wymiar rzeczy: tych rzeczy, których odczytanie umożliwiają. Tego rodzaju więź między słowami a rzeczami, stanowiącą pierwszy pokład archeologii wiedzy, określa Foucault mianem podobieństwa. Natura była wówczas językiem, a język naturą. Bezpośredni ogląd prawdy nie był oczywiście możliwy, lecz pierwsza „epistema” wspierała się na założeniu, że istota rzeczy przedziera się przez system podobieństw, że podobieństwa te nie są przypadkowe, lecz wynikają z porządku wszechrzeczy. A ten porządek panuje nad nami, na nim opiera się wszelka władza. To chyba w ten sposób należy rozumieć słowa św. Pawła z Tarsu, gdy w *Hymnie do miłości* powiada: „Teraz widzimy przez podobieństwo, niby w zwierciadle, ale na on czas twarzą w twarz. Teraz poznaję po części, ale na on czas poznam jakom i poznany jest”²⁸. Święty Paweł definiuje tu to samo chyba, co Foucault nazwał pierwszą „epistemą”. A zarazem kwestionuje wszelką wiedzę, dowodząc, inaczej niż to uczyni autor *Słów i rzeczy*, że władza nie z wiedzy, lecz sama z siebie wynika. Wiara w tę jedność kończy się zdaniem Foucaulta w klasycyzmie. Dokonuje się wówczas rozwód

²⁸ I. L do Korynt. 13, 12, w: *Biblia. Nowy Testament*, przeł. ks. J. Wujek, Warszawa 1960, s. 192.

słów z rzeczami. Nadchodzi wiek XVII, okres baroku i związanych z nim swobodnych gier złudzenia. Rozwój krytyki prowadzi do zakwestionowania podobieństw, a to – zdaniem Foucaulta – pozwala zapanować nowej wiedzy, której przedmiotem nie są już rzeczy, lecz porządek określający identyczność i różnicę. Objawia się ona w przedstawieniach rzeczywistości, w dążeniach do ukazania rządzących nią zasad. Więc Michel Foucault nadaje tej nowej „epistemie” miano przedstawienia, inaczej mówiąc – porządku klasycystycznego.

Porządek ten, czy też wiedzę, charakteryzują racjonalizm i absolutna spójność. Zakłada on, że natura została zasadniczo zorganizowana. Że rzeczy przystosowane są do tego, by je tłumaczyć i analizować. Uporządkowanie zaś dokonuje się poprzez wskazanie różnic. Sprawdza się to w matematyce i prostej, kartezjańskiej mechanice bytu. Okazuje się to również prawdą w odniesieniu do natur bardziej złożonych, mieszczących się w różnych klasyfikacjach. W ten sposób kształtuje się nowe pole epistemologiczne, w którego obrębie historia naturalna analizuje istnienie, potrzeby bada nauka o bogactwie i teoria pieniądza, słowa zaś porządkuje gramatyka ogólna.

W danej epoce nie istnieje nigdy więcej niż jedna podstawowa kategoria określająca sposób poznawania. Episteme wyznaczało kiedyś: p o d o b i e ń s t w o, potem p r z e d s t a w i e n i e, dziś określa n i e ś w i a d o m o ś ć. Bowiem zasadniczą cechą tych fundamentalnych pojęć stanowi to właśnie, że nigdy nie są one świadomości dane. Ujęcie zasad poznawczych w samoświadome normy wyjaśnia funkcje, ale zarazem doprowadza do granic możliwe, w zgodzie z porządkiem danego dyskursu, doświadczenia. Narzucenie reguł odsłania gwałtowność konfliktu, odkrycie nieskończoności, w której nie ma miejsca na pragnienia, lecz która cała jest sformalizowana i uświadamia, że wszystko, zarówno to, co widoczne, jak i to, co do odkrycia, zostało już zorganizowane przez niepomysłane. Otóż ten ukryty porządek niedopowiedzeń wynika z naszej nieznajomości norm, reguł i systemów. A owa

nieświadomość stanowi jedną z charakterystycznych cech dzisiejszego wyczerpywania się sposobu istnienia człowieka w swojej własnej wiedzy.

Idea człowieka to zdaniem Foucaulta „niedawny wynalazek”, należący do czasu przedstawiania. Odkąd krytyka kantowska opisała filozofię jako sposób myślenia o skończoności, systemy stopniowo zanikają. Zanika także idea człowieka. Głosząc kres jego centralnej pozycji, Michel Foucault odwołuje się do koncepcji Friedricha Nietzschego, dla którego również oczekiwana figura Nadczłowieka oznaczała śmierć humanistycznej postaci osoby ludzkiej.

Język, a raczej matryca poznawcza zwana „epistemą”, strukturyzuje rzeczywistość, nadając jej jedyną istotną dla nas realność. Można postrzegać świat w kategoriach podobieństwa, przedstawiania ślepej lub postępowej historii czy też modelu strukturalnego, ale nie wolno zapominać, że każdy z tych sposobów widzenia jest jedynym realnym faktem. Materia bowiem nabiera sensu o tyle, o ile zostaje uporządkowana. W tym sensie Foucault, który kwestionuje dominującą pozycję człowieka oraz podważa zasadność wielkich cięć historycznych, okazuje się filozofem pesymistą, relacjonistą i... humanistą. Poza przyjętymi sposobami nazywania nie ma niczego i nic nie upoważnia nas do tego, by którykolwiek ze sposobów poznawania uznać za bardziej prawdziwy od innego. Nabiera teraz sensu *bon mot* wypowiedziane przez Foucaulta w rozmowie z Paulem Veyne. Autor *Historii szaleństwa* miał stwierdzić, że jeśli Martina Heideggera interesowało dno prawdy, a Ludwiga Wittgensteina zajmowało to, co się mówi, gdy wypowiada się prawdę, to dla niego pytanie zasadnicze brzmi: jak to się dzieje, że prawda jest tak mało prawdziwa?

To, wyartykułowane pod koniec życia, wyznaczenie koresponduje w jakiś sposób z założeniem ogłoszonym na początku drogi w „Quinzaine Litteraire”. Ambicją Foucaulta było „ukazać, że nasze myślenie, nasze życie, nasz sposób bycia wraz z najcodzienniejszym stylem życia stanowią część tego samego zorganizowanego

systemu i są podporządkowane tym samym kategoriom, co świat techniki”²⁹. Otóż to zdanie, którego nie wyparł się Foucault nigdy, choć wyszedł daleko poza suponowaną w nim koherencję, wytłumaczyć może skłonność komentatorów do uznawania wzniesionej przez autora *Słów i rzeczy* konstrukcji myślowej za strukturalizm czy poststrukturalizm. Rzecz bowiem w tym, że Foucault żadnego modelu nie zbudował ani go nigdy nawet nie szukał. System organizujący jego wykłady wiąże się z dostrzeżeniem władzy. Władzy podporządkowanej dyskursowi, opierającej się na panowaniu zmiennych „epistem” nad wiedzą, nad rzeczywistością, a nawet nad prawdą. Nad tą mało prawdopodobną prawdą, która jest ciągłym przedmiotem dociekań, choć zarazem sprowadza się jedynie do możliwości wyartykułowania dyskursu.

Wywód Michela Foucaulta, ten szczególnie, który śledzić można czytając długo przygotowywaną i wielokrotnie redagowaną *Historię szaleństwa*, opiera się na dwóch założeniach wstępnych. Głoszą one, że „wszelka refleksja nad ludzką rzeczywistością jest określona historycznie”³⁰ oraz że „szaleństwo, będące czymś zasadniczo różnym od choroby umysłowej wiąże się ściśle z prawdą”³¹. W trakcie prac nad *Historią szaleństwa* francuski filozof w coraz większym stopniu uwalniał się od dogmatu apriorycznie zakładanej celowości historii. Jego metoda nie ma więc nic wspólnego z materializmem historycznym. Lecz w miejsce rugowanej kategorii postępu Foucault nie ustanawia nowych podstaw teoretycznych. Czerpie natomiast niewątpliwie z Heideggera wówczas, gdy odsłania się jego rozumienie

²⁹ M. Chapsal, *Rozmowa z Michelem Foucault*, „Quinzaine Litteraire”, 16 V 1966, s. 5.

³⁰ «il n’y a de réflexion sur la réalité humaine qu’historiquement située». P. Macherei, *Aux sources de „L’Histoire de la Folie”. Une rectification et ses limites*, „Critique”, VIII-IX 1986, s. 754.

³¹ «la folie, qui est quelque chose d’essentiellement différent de la maladie mentale, entretient un rapport fondamental avec la vérité». *Ibidem*.

historii jako procesu ukrywania prawdy. Konstruując wielkie formuły teoretyczne, analizuje Foucault historyczne konkrety. Takim konkretem jest opozycja miejsca i antymiejsca; schemat wyłączenia, sfery szczególnej, w której jak w probówce obserwować można działanie praw społecznych. Analizę pojęcia szaleństwa z *Historii szaleństwa* i rozumienie przestępstwa z *Dozoru i kary. Narodziny więzienia* łączy kategoria zamknięcia, owego antymiejsca. Są to opisy powstawania szpitali psychiatrycznych i pojawienia się więzień. Jednak elementem łączącym interesujące zestawienia historyczne, nieraz wręcz anegdotyczne przywołania, jest każdorazowo wskazanie wzoru czy też modelu wywiedzionego z wcześniejszej „epistemy”. W przypadku szpitala psychiatrycznego model stanowi – zdaniem Foucaulta – wygnanie, które w epoce podobieństwa stało się udziałem trędowatych. W przypadku więzienia karnego modelem jego powstania są zamknięcie i terror właściwy w średniowieczu miastom zadżumionym. Modele te różnią się, nie mają zatem charakteru strukturalnego. Jednak można je porównać. Powiada Foucault w *Dozorze i karze*: „Widać jak powoli [te modele – A.T.K.] zbliżają się do siebie: I oto w XIX wieku nałóżono na przestrzeń wykluczoną, której mieszkańcami byli symboliczni trędowaci (a także żebracy, włóczędzy, szaleńcy, słowem gwałtownicy wypełniali je ściśle) techniki władzy właściwe zamknięciu dyscyplinarnemu”³².

Model trądu z *Historii szaleństwa*, podobnie jak schemat dzumy z *Dozoru i kary* stanowią przykłady konkretnego zastosowania metody archeologicznej. Metody, która rozróżniwszy „epistemy”, stara się każdorazowo wskazać zapoznane pokłady, na których wznoszą się współczesne formy kulturowe. Wiedza

³² «Schémas différents, donc, mais non incompatibles. Lentement, on les voit se rapprocher; et c'est le propre du XIXe siècle d'avoir appliqué à l'espace de l'exclusion dont le lépreux était l'habitant symbolique (et les mendiants, les vagabonds, les fous, les violents formaient la population réelle) la technique de pouvoir propre au quadrillage disciplinaire». M. Foucault, *Surveiller et punir. Naissance de la prison*. Gallimard, Paris 1975, s. 200.

o chorobie takiej jak trąd, dżuma czy dolegliwość psychiczna dana jest społeczeństwu, które sankcjonuje autorytety znające sposoby walki z odmieńcami. Autorytetom oddana zostaje władza nad innymi oraz prawo do kontrolowania zdrowia, normalności czy też uczciwości jednostek. Ten, komu społeczeństwo udzieliło, czy też kto zbiorowości narzucił swą wiedzę (Foucault nie rozstrzyga, co tu jest elementem pierwotnym, a co wtórnym), otóż ten kto ma wiedzę – temu oddana zostaje w ręce władza.

Z *Historii szaleństwa* wynika, że współczesne rozumienie choroby psychicznej i cały proces leczenia wspiera się na apoteozie postaci lekarza. Zdaniem Foucaulta pozytywizm, poczynając od Philippe'a Pinela, a kończąc na Freudzie, ustanawiał oparty na przesłankach magicznych mit obiektywizmu naukowego. Praktyka psychiatryczna nie jest wszak niczym innym niż taktyką moralną niezmienną od końca XVIII w. Zakorzenioną w rytach: w strukturze azylu i na nowo odkrytą w mitach pozytywizmu. Autorytet lekarza, wsparty na wiedzy, sankcjonowany jest przez nadaną mu władzę. Lekarz – powiada Foucault – staje się zarazem Ojcem i Sędzią, Rodziną i Prawem. Prostą zatem konsekwencją XIX-wiecznych praktyk psychiatrycznych jest freudowska psychoanaliza z jej totalnym zniesieniem azylu. Nie ma tu już ciszy ani obserwacji, rozpoznawania się szaleństwa w zwierciadle, brak nawet oskarżenia – wszystkich metod leczniczych stosowanych w klasycyzmie i później. Pozostał tylko lekarz. Ten, który wie i który panuje.

Jeśli rozprawy Foucaulta podzielić na dwa nurty: teoretyczny i analityczny, pierwszym przypisując takie oryginalne konstrukty jak: wypowiedzenia, dyskursy i „epistemy”, w tekstach analitycznych centralne zdają się pojęcia wiedzy i władzy: panowania politycznego, które rzutuje na władzę umysłową oraz władzy nad społeczeństwem, której przeciwstawieniem staje się panowanie nad sobą.

Tworzenie dyskursu jest zdaniem Michela Foucaulta podporządkowane panującej „epistemie”. Owa matryca poznawcza,

jak ją tłumaczę, nie stanowi jednak konstruktu czysto teoretycznego, lecz ma implikacje zarówno w dziedzinie ekonomii, biologii, jak i polityki.

Relacje podobieństwa, przedstawiania lub najnowsza: nieświadomości, stają się dominującymi atrybutami władzy. Nic więc dziwnego, że czynniki polityczne zostając rzecznikami instytucji kulturowych, choćby takich jak opisane antymiejscu więzień i szpitali, wikłają się w obronę uzasadniającej ich władzę wiedzy. Przykłady, którymi Michel Foucault się posługuje: szpital, klinika, więzienie, ze względu na swój mikro-socjologiczny, wiele zawdzięczający Gabrielowi Tardemu, sposób analizy, odsłaniają z całą wyrazistością ów związek pomiędzy wiedzą a władzą. Bowiem sprawowanie kontroli nad tymi, których społeczeństwo odrzuca, lub inaczej: decydowanie o tym, kto społeczności zagraża – stając się przywilejem władzy – opierać się musi na zgodnym postrzeganiu rzeczywistości: na „epistemie”, na wiedzy, którą władza utrwała, sama przezeń będąc kształtowana.

Procesowi opisu ewolucyjnych wymian „epistemy” średnio-wieczno-renesansowej, klasycystycznej i nowożytnej poświęcona została większość rozpraw autora *Historii szaleństwa*. W tym też sensie są to teksty polityczne czy kryptopolityczne, korespondujące z działalnością Foucaulta: od jego funkcji reprezentanta kultury francuskiej w Uppsali, Warszawie i Hamburgu, poprzez działalność w piśmie „Liberation”, w którym spotkał się z Jean-Paulem Sartrem i Maurice Clavelem, skończywszy na ostatnich wypowiedziach, wśród których „sprawa polska” stała się bardzo ważnym tematem. W rozmowie z Gillesem Deleuzem, prowadzonej po słynnych wydarzeniach wiosny 1968 r. w Paryżu, Foucault stwierdził: „Dopiero niedawne rozruchy ukazały intelektualistom, że szerokie rzesze nie potrzebują ich wiedzy. Masy mają swoją doskonałą wiedzę: jasną, dużo pełniejszą od ich wiedzy i potrafią też artykułować. Istnieje jednak system władzy, który odgania, zabrania, okalecza dyskurs i wiedzę mas. Władza

ta nie skupia się jedynie w głównych urzędach cenzury, lecz rozprzestrzenia się w głębi całej struktury społecznej. A intelektualiści stanowią część tego systemu władzy, podobnie jak idee będące czynnikami świadomości i dyskursu również stanowią część tego systemu. Zatem rola intelektualisty nie polega już na tym, by wyprzedzać lub pozostawać na uboczu, by wypowiadać milczącą prawdę wszystkich. Jego rola polega raczej na walce przeciwko wszelkim formom władzy wtedy, gdy staje się ona zarazem przedmiotem i narzędziem porządku wiedzy, prawdy, świadomości i dyskursu³³.

Przesunięcie, które w ostatnich tekstach Foucaulta można obserwować, od opisu władzy wewnętrznej, od unicestwienia człowieka do poszukiwania siebie, czyli prawdy, słowem od polityki ku moralności, wyznacza prawdopodobnie cechy jego metody filozoficznej. Metody, która wychodząc od analizy zjawisk kulturowych, zaprowadziła go na wielkie obszary systematyzacji historii nauki, by przyprowadzić z powrotem ku życiu. Życiu uformowanemu przez kulturę, stworzonemu przez człowieka. Jak pisał Mario Vegetti: „Moralność bez nakazów nie może się tłumaczyć w kategoriach innych niż estetyczne, poprzez swoistą stylizację życia, sztukę istnienia”³⁴. Przybliżyła to myśl Foucaulta, tę najnowszą z zafascynowanej antykiem *Historii płciowości*, do wychodzącej z zupełnie odmiennych przesłanek koncepcji Étienne Souriau, sformułowanej w *Wieńcu dla wybawcy. Zarysie moralności w oparciu o przesłanki czysto estetyczne*³⁵.

³³ *Idem*, *Entretien avec Gilles Deleuze*, „L'Arc” 1972, no. 49, s. 15.

³⁴ M. Vegetti, *Foucault et les Anciens*, Michel Foucault du monde entier, „Critique”, VIII–IX 1986, nr 471–472, s. 929.

³⁵ É. Souriau, *La Couronne d'herbe. Esquisse d'une morale sur des bases purement esthétiques*, Paris 1975, ss. 438.

2. O obrotach sfer scenicznych* – świadectwo episteme romantycznej Étienne Souriau

Coś się niewątpliwie ważnego wydarzyło w ciągu tych 200 symbolicznych lat między 1789 a 1989 r. czy nawet 225 lat, które mijają od pierwszego użycia przez Alexandra Baumgartena słowa „estetyka” (1750), po rok 1975, gdy Étienne Souriau cały swój system filozoficzno-moralny wznosi na czysto estetycznej bazie³⁶.

Cały szereg pojęć ustawia się w ordynku, by tworzyć podstawy myślowe nowej epoki. Epoki, w której człowiek, a raczej ludzie, czyli zbiorowość nazwana przez Hippolyte’a Taine’a społeczeństwem, jest już nie tylko tematem zainteresowania, lecz zarazem najwyższym arbitrem, jedynym gwarantem moralności. Te romantyczne hasła to m.in.: „młodość”, „narody”, „równość”, „sztuka” i kantowska „bezinteresowność”, wreszcie „kultura” i jej instytucje.

Idea oparcia moralności na czysto estetycznych podstawach nie jest zdaniem Étienne Souriau ani paradoksalna, ani całkiem nowa. Zawsze istnieli moralisci lub działacze, którzy zdając sobie z tego sprawę lub też nie, podlegali wpływom o charakterze estetycznym. Myśl Souriau ma dwa korzenie: katolicki personalizm i wywiedzione z filozofii Henriego Gouhiera teatrologiczne uogólnienie. Teatr, gra, kreowanie jest w systemie Souriau bazą wszystkiego, co stanowi o kulturze rozumianej tu także jako trud czy jakby chcieli psychoanalitycy – „źródło cierpień”.

* Pierwodruk: „Dialog” 1987, nr 6.

³⁶ Étienne Souriau przypomina osobę ludzką i wskazuje konstytuujący nas od 6 tys. lat trud ustanawiający, czyli zdolność wzbicia się ponad doczesność, ponad jednostkę, nawet ponad zbiorowość. «[...] toute démarche instaurative est congénère de l’art; le fait esthétique est la sagesse interne de la démarche instaurative. Une morale encore à poser relève de la démarche instaurative, et donc relève de la démarche esthétique». É. Souriau, *La Couronne d’herbe...*, s. 16.

Moralny system Souriau zrozumiemy wtedy, gdy odniesiemy się do pozornie *stricte* teatralnych narzędzi, które posłużą filozofowi do wzniesienia systemu moralności estetycznej.

Widziałem raz spektakl, który wystawiono w prywatnym mieszkaniu. Gospodarze zaprosili kilkunastu przyjaciół i paru znajomych aktorów, pracujących akurat nad nową, ciekawą, niedrukowaną jeszcze sztuką. Znajomy od lat pokój stał się zarazem widownią i sceną. Biurko gospodarza, które swego czasu wtaskiwaliśmy razem, wylądowało w rogu pokoju, oświetlone najsilniejszą żarówką dostępną w handlu. Obok stanęły trzy krzesła, na blacie „atrapa” telefonu i maszyna do pisania. Przybywający goście ugniatali sobie odciski, podciągali kolana. Każdy chciał spocząć jak najwygodniej i – jak najdalej od nazbyt bliskiego miejsca scenicznego. Każdy chciał w pełni ogarnąć „biuro”, które znalazło się w pokoju. No, ale i tak „pierwszy rząd” dzieliło od terenu gry najwyżej kilkanaście centymetrów. Zapadła cisza. Weszli aktorzy. Zaczął się teatr.

Ależ to rewelacyjne! – wykrzykniecie. „Gdyby coś takiego zobaczyć! Przecież to istny Teatr Życia! Bez dystansu, sceny, instytucjonalnej ramy. Toż to całkowite zerwanie ze sztaampą teatru pudełkowego, z kurtyną i ciemną salą. Z tym, co Étienne Souriau nazywa «modelem sześciennej»...” – Nic bardziej błędnego. Zagrano sztukę realistyczną, która wymagała iluzji. A gdyby nawet jej nie potrzebowała z założenia, to fizyczna bliskość i bezpośredni kontakt widzów z aktorami sprawiły, że aby mógł narodzić się spektakl, trzeba było maksymalnie podkreślić wszystkie dostępne bariery. Zmienić oświetlenie, odgraniczyć miejsce gry. Podzielić pokój na „scenę” i „widownię”, a z korytarza zrobić „kulisy”. Słowem, odwołać się do zasady „sześciennej”, zasady, cytując Souriau, „organizacji architektonicznej wyróżnionej części świata przedstawionej widzowi frontalnie”³⁷. Teoria „sześcianu” i „kuli” nie polega bowiem jedynie na odróżnieniu sceny „pudeł-

³⁷ *Idem, Sześcian i kula*, przeł. L. Kolankiewicz, „Dialog” 1987, nr 6, s. 140.

kowej” od „arenowej”. Są one tylko modelem „kubicznego” i „sferycznego” najbardziej skonwencjonalizowanymi przykładami.

Model kubiczny, czy może lepiej tendencja sześcienna, ujawnia się przede wszystkim wtedy, gdy sztuka sceniczna się rodzi. Gdy porywa z rzeczywistości realne elementy: żywego człowieka, przedmioty, autentyczne lub prawdopodobne zdarzenia, myśli, uczucia. Porywa je i umknąwszy na swoje podwórko, każe się widzom podziwiać i przeglądać się w sobie, lecz nie pozwala na dotykanie. Zasada sześcienna określa proces emancypowania się sztuki scenicznej z rzeczywistości relacji międzyludzkich. Jest to konkretna metoda realizacji estetycznych dążeń: kantowskiej bezinteresowności, dystansu psychicznego Edwarda Bullogha, autotelizmu strukturalistów – którą kto woli.

A więc zaczął się spektakl. Biuro. Trzech urzędników stara się wymóc na doprowadzonym gościu, by zrezygnował z prowadzonej działalności. Sytuacja z serii: „jeden przeciw wszystkim”. On musi obronić swoją wolność, swoją godność, której widocznym nośnikiem staje się sygnowana karta. Oni chcą wymóc na nim rezygnację. Zatem sytuacja konfliktowa. Czego innego chce bohater, czego innego urzędnicy. Ale sytuację tak zbudowano, że ów napastowany pozostaje w centrum. Dzieje jego obrony stają się naczelną siłą tematyczną. Widz ma być po jego stronie. Bohater zna swoją sytuację. Świadomy jest swej pozycji i intencji protagonistów. Wie, że skupia wszystkie atuty. Reprezentuje – mówiąc językiem Étienne Souriau – główną, kierunkowo zorientowaną siłą tematyczną. Jest właścicielem dobra pożądanego przez przeciwników. Tym dobrem jest niezależność, a podpis jej symbolem. Pełni też rolę jedyne go arbitra. Tylko od niego zależy, czy zgodzi się na propozycję urzędników, czy też ją odrzuci. Wie, że jest atakowany i że musi się bronić. Działania przyjmujących polegają więc na tym, by zachwiać w nim tę pewność. By zmienić podział ról. To znaczy przekształcić sytuację.

Sytuację dramatyczną buduje, zdaniem Étienne Souriau, sposób rozdzielenia między bohaterów tzw. siłą tematycznych.

W książce zatytułowanej *Dwieście tysięcy sytuacji dramatycznych*³⁸ estetyk wywodzi, że sił tych istnieje dokładnie sześć, lecz ich liczba nie musi pokrywać się z liczbą osób zaangażowanych w konflikt. Ktoś może skupiać w sobie więcej tych sił, ktoś inny – mniej. Siły te to przede wszystkim dwie walczące strony, czyli protagoniści. Pierwsza, „naczelna siła tematyczna zorientowana kierunkowo” reprezentowana jest przez osobę stanowiącą ośrodek akcji. Tę, która chce coś zdobyć albo czegoś broni. Jest to siła pozytywna. Po jej stronie opowiadają się świadkowie konfliktu, czyli publiczność. Metaforycznie siłę tę Souriau nazywa „Lwem”. Przeciwnikiem „Lwa” jest „Mars” (druga siła). Jego intencje okazują się dokładnie odwrotne. Chce zagarnąć to, co „Lew” ma lub czego pragnie. Mars może być człowiekiem, „czarnym charakterem”, ale również losem, instytucją, zwyczajem. Może być abstrakcją lub nawet (w monodramacie) może go uosabiać ten sam, co „Lwa”, bohater. „Lew” z „Marsem” mogą się w końcu zamienić rolami, gdy ten drugi zyska najwyższe dobro możliwe do zdobycia – akceptację publiczności dla swego postępowania. Więc już wypowiedziałem: trzecią siłą tematyczną jest dobro stanowiące przedmiot sporu. Nadaje mu Souriau astrologiczne imię „Słońca”. Nazywa „przedstawicielem wartości kierunkowej”. Uosobieniem tego dobra może być jakiś człowiek. Powiedzmy: obiekt miłosnego pożądania – ukochana. Ale upragnionymi dobrami mogą być także władza, bogactwo, kariera, a nawet pojęcia bardziej abstrakcyjne: godność, wolność, szczęście, samostanowienie. Najczęściej jednak na scenie pojawiają się one pod postaciami osób lub symboli, które je reprezentują (np. korona albo koń). Czwartą siłą jest arbiter. To ten, który ma prawo decydować o przyznaniu dobra. Na przykład ojciec dysponujący ręką córki, władca oferujący stanowiska, opinia publiczna, własne

³⁸ *Idem, Le deux cent mille situations dramatiques*, Paris 1950. Szerzej o tej książce pisał J. Błoński, *Teoria sytuacji dramatycznych Souriau*, „Dialog” 1960, nr 8.

sumienie. Arbitr musi być reprezentantem wartości wyższej, wynikającej z tego samego porządku, co dobro pożądane. Bywa, że między skłóconymi protagonistami panuje zgoda co do zasad naczelnych. Że poruszają się w tym samym systemie wartości i uznają wyroki tego samego arbitra. Ale zdarza się również, że takiej zgody nie ma. Arbitrem sytuacji, jej – według nazwania Souriau – „Wagą” jest wówczas ten, kogo uznają wspólnie świadkowie sytuacji i jej „lwia” siła, bliska publiczności.

Wreszcie piąta funkcja to posiadacz dobra, które „Lew” i „Mars” uczynili przedmiotem sporu. Souriau nazywa go „Ziemią”. Często po prostu „Lew” lub „Mars” są od początku konfliktu posiadaczami dobra, którego bronią lub które zdobywają. Ale bywa też, że jego dysponentem jest arbitr. Albo dobro na początku nie ma właściciela, a zyskuje go na końcu. Albo tym ostatecznym zdobywcą okazuje się ktoś inny niż ten, kto walczył. Chociażby syn uzyskujący stanowisko, które zdobył mu ojciec. Wtedy ojciec jest „Lwem”, syn zaś – „Ziemią”. Zdarza się też, że ktoś posiada dobro, które będzie musiał oddać. Na przykład współczesny ojciec powinien dać córkę zięciowi, nie mając prawa walczyć z nim ani decydować o wyborze narzeczonego. Do tych pięciu funkcji dodać trzeba jeszcze szóstą: pomocnika, zwanego „Księżycem”. Pomocnika, który może wystąpić obok każdej z wymienionych sił.

Jak powiedziałem, w sytuacji, która zaistniała w opisanym na początku pokoju, wszystkie siły kierunkowe (tzn. uznawane przez zebranych): obrona „Lew”, wartość (niezależność, reprezentowana przez podpisaną kartę, czyli „Słońce”) oraz moc rozsądzania („Waga”) i akt posiadania („Ziemia”) upostaciowane zostały w bohaterze, który przyniósł je do tego scenicznego świata z zewnątrz. Ze wspólnego świata, z którego pochodzą wartości uznawane przez publiczność i przez „Lwa”. Ukonstytuowany więc został, mówiąc językiem Étienne Souriau, „mikrokosmos sceniczny”. Określa go relacja stosunków między protagonistami: „Lwem”, „Słońcem”, „Wagą” i „Ziemią” z jednej strony oraz

„Marsem” i jego „Księżycami” z drugiej. To, co Souriau nazywa tak dziwacznie „mikrokosmosem” sceny, oznacza akt ukazania widzom ich własnego losu, ich wspólnych problemów, systemów wartości i zagrożeń odbitych, niby w zwierciadle, w działaniach osób na scenie. Jednak po to, by zaistniał mikrokosmos, konieczny jest ów efekt odbicia. A to stanie się możliwe jedynie w ten sposób, że wyrwie się nośnik wartości spośród zgromadzonych widzów i usytuuje go wobec nich frontalnie – przez odpowiednią, właśnie „sześcienną” organizację przestrzeni gry. Warunek przegłądania się publiczności w scenicznym świecie stanowi wtłoczenie spraw człowieczych w mikrokosmos, ograniczający i kondensujący zarazem; wtłoczenie ich w otwarte ku nam pudło, w sześcianną, w którym wyabstrahować można sześć sił tematycznych.

Ale skąd się te siły biorą? Przypomnijmy Konrada: „Stamtąd przyszły siły moje, skąd do Ciebie przyszły Twoje, Boś i Ty po nie nie chodził”³⁹. Siły pochodzą spoza sceny. Ze świata stosunków społecznych i świata wartości, gdzie jednak trudniej odczytać rządzące nimi prawa. Ta sfera dookolna, ów teatralny makrokosmos spraw człowieczych – to po prostu widzowie oceniający mikrokosmos. Dostrzeżenie w sześciennym miejscu sceny miniaturowych konfliktów rozgrywających się w świecie stanowi zdaniem Souriau o istocie teatru. Jak bowiem siły tematyczne składające się na sytuację dramatyczną nie są jedynie wyabstrahowane, lecz zarazem ukierunkowane na widzów, tak i konflikty rozgrywane w ludzkim świecie składają się z ról ukierunkowanych, z prób dążących do wcielenia wzoru, modelu, abstrakcji, idei – czegoś, co ten świat przekracza. Mikrokosmos sceniczny nie tylko odbija makrokosmos, lecz odsłania jego dynamizm. Odsłonięcie zaś powszechnego dynamizmu gry pozwala określić makrokosmos spraw człowieczych jako teatralny. Tak więc ponad barierą metaforycznej „rampy”, dzielącej świat fikcji scenicznej i realnego

³⁹ A. Mickiewicz, *Pisma*, Warszawa [ok. 1934], s. 335.

teatru życia, dostrzegamy granice kuli, w której zawarci jesteśmy wszyscy razem. Dostrzegamy wspólnotę.

Sztuka, o której opowiedziałem na początku, była realistyczna. Ale mało dramatyczna. Bowiem mimo prób, nacisków i szantaży bohater ani na chwilę nie stracił żadnego ze swych atrybutów. I widz ani przez moment nie zadał sobie pytania, czy dobrze rozszyfrował sytuację. Czy nie pomylił się, przypisując bohaterowi godność „Lwa”, a jego przeciwnikom cechy „Marsa”. Teatr zaś dramatyczny staje się wtedy, gdy się coś w oczach widza lub w jego świadomości przemienia. Gdy zmieniony zostaje rozdział sił tematycznych. Gdy na skutek wkroczenia osoby trzeciej któryś z protagonistów traci funkcję arbitra, w jaką był dotychczas wyposażony. Gdy zakwestionowana zostanie wartość dobra będącego przedmiotem sporu. Prościej mówiąc, gdy rozgrywa się perypetia.

Rozdział sześciu sił tematycznych Étienne Souriau uobecniany jest na scenie, ale stanowi schemat wszelkiej sytuacji konfliktowej, czyli takiej, w której postaci działające zgodnie z teatralnymi regułami postępowania starają się sprostać wartościom uznawanym przez widzów za cenne. Metoda abstrahowania sześciu sił tematycznych na sześcienniej scenie pozwala zatem na sublimowanie przypadków życiowych i ukazywanie w ich uestetyzowanej formie tzw. głębszego znaczenia. Inaczej rzecz się ma, gdy wychodzimy nie od życia, lecz od generalnego uporządkowania właśnie. Gdy role od początku są rozdane.

Kiedy wchodziłem do pokoju, w którym znałem dzieje każdego mebla, i gdy patrzyłem na znajome twarze aktorów, aby dostrzec ukierunkowanie przyjętych przez nich ról, musiałem jakoś oddalić się od nich, spojrzeć z perspektywy. Kiedy natomiast wchodziłem do kościoła, gdy uczestniczę w ceremonii towarzyskiej, zasiadam na widowni w zwykłym teatrze lub przybywam na manifestację patriotyczną – wtedy trzeba najpierw, bym w ogóle poczuł, że ci, których będę oglądał, mają coś ze mną wspólnego. Bez wątplenia ukazują oni jakieś prawdy, jakieś reguły.

Mogę zatem przyjąć, że jakiś makrokosmos tę kulę wypełnia. Ale czy to jest mój świat ta degrengolada?⁴⁰ Abym się na to zgodził – trzeba go ku mnie przybliżyć. Trzeba mnie do niego wciągnąć. Trzeba mi go wmówić.

Założenie „sześcianu” odsuwało przedstawienie od życia. W „kuli” uświadamiamy sobie, że ten podział jest właściwie sztuczny. Przecież tak naprawdę trudno wytyczyć granice między tym, co rzeczywiste, a tym, co inne. Jakie? Idealne, religijne, estetyczne. Souriau mówi „teatralne”. Czyli zagrane, sztuczne. Koło się zamyka. Przez oddalenie, w pudełku przeznaczonym do oglądania, możemy odrealnić, uestetycznić, wyidealizować przedmioty, słowa i zdarzenia dnia codziennego – i odwrotnie: to coś, co jest w nas wspólne, możemy zobaczyć wtedy, gdy zstąpi między nas to, co nas łączy.

W największym, technicznym uproszczeniu różnicę między wypreparowanymi przez Souriau modelami „sześciennym” i „kulistym” da się sprowadzić do opozycji między grą aktorów przed widzami (nazwijmy to „osiową organizacją przestrzeni gry”) a grą wśród widzów (będzie to jej „uporządkowanie centralne”). Ta zmienna zasada czy raczej, jak powiada Souriau, dwoiśta pokusa może charakteryzować poetykę czy preferencję stylistyczną, lecz w gruncie rzeczy określa istotę dramatyizmu sytuacji scenicznej. Zasada ta rządzi relacją między mikrokosmosem sceny a makrokosmosem teatralnym, pomiędzy „sześcianem” życia a „sferą” losu. Ukazuje ambiwalencję tego, co rzeczywiste i tego, co sztuczne. Naczelną zaś kategorią tego, co sztuczne, czyli sztuki, jest – jak powiada Souriau – ustanawianie (*l'instauration*). W pracy *Powinowactwo sztuk* określa je jako poczynania

⁴⁰ To zakamuflowany przed cenzurą PRL w 1987 r. w czerwcowym numerze miesięcznika „Dialog”, dokonany przez autora (A.T.K.), opis występu podziemnego Teatru Domowego w mieszkaniu jego matki Kazimiery Kijowskiej, przy ul. Jaworzyńskiej 5/4 w Warszawie. Wystawiano *Degrengoladę* Pavla Kohouta, w tłumaczeniu Andrzeja Jagodzińskiego, w reżyserii Andrzeja Piszczatowskiego, z udziałem Zygmunta Sierakowskiego.

zmierzające do wyprowadzenia jakiegoś – niekoniecznie zresztą sztucznego (sic!) – bytu z „nicości czy pierwotnego chaosu do istnienia pełnego, jednostkowego, konkretnego, manifestującego się w akcie niewątpliwej obecności”⁴¹. Jest więc aktem ustanawiającym uwidocznienie w sześcianie owego sześciokąta sił mikrokosmicznych. Ale co z całą makrokosmiczną sferą spraw człowieczych? Odpowiedź na to pytanie przyniosła ostatnia książka Souriau z roku 1975 – napisany tuż przed śmiercią *Wieniec dla wybawcy. Zarys moralności w oparciu o przesłanki czysto estetyczne*. Dopiero tutaj autor wyjaśnia, dlaczego pisząc w 1947 r. *Powinowactwo sztuk*, już w definicji ustanowił uwidocznienie w sześcianie sił mikrokosmicznych, a w kuli – sferę makrokosmiczną. Obydwa pojęcia wprowadzone w 1963 r. w książeczce *Główne problemy estetyki teatru*⁴² obdarzone zostały przymiotnikiem „teatralny”.

Okazuje się bowiem, że „teatralny” znaczy tyle, co „odegrany”, „wykreowany”, także „sztuczny” – a człowiek w tej koncepcji jest tworem sztucznym. Istnieje o tyle, o ile zdoła się wykreować. Nie można narzucić mu reguł postępowania. Stwierdzić, że coś, np. niewykonywanie poleceń, jest złe z zasady, a coś innego, powiedzmy posłuszeństwo, to cnota. Człowiek, zdaniem Étienne Souriau, sam nie wie, co dobre, a co złe, lecz jeśli chce zostać wiernym sobie, nie może również polegać na autorytetach. Człowiek jednak sam z siebie pojmuje piękno i czuje wzniosłość. Kto chce czytać dalej, musi zaakceptować tę przesłankę.

Wywód Souriau brzmi mniej więcej tak. Jeszcze sto lat temu było rzeczą oczywistą, iż dziewictwo stanowi wartość przynoszoną przez dziewczynę w darze mężowi. Nie ulegało wątpliwości, że pozbycie się przez kobietę płodu jest równoważne morderstwu. Również służbę wojskową mężczyźni traktowali jako

⁴¹ É. Souriau, *La correspondance des arts; éléments d'esthétique comparée*, Paris 1947, cytat w przekładzie Ireny Wojnar.

⁴² *Idem, Les grands problèmes de l'esthétique théâtrale*, Paris 1963.

zaszczytny obowiązek⁴³. Pewność tych norm społecznych opierała się na zaufaniu do autorytetów, które je narzucały. Dziś zakwestionowano wszystkie te normy i odrzucono autorytety. Uwaga człowieka skupiła się na nim samym i na jego życiu doczesnym. Jeśli zaś miernikiem wartości uczynku ma być bezpośrednia korzyść, jaką odniesie z niego czyniący, rodzi się pytanie o sensowność poddawania się tradycyjnym nakazom. Kobieta, która zachodzi w ciążę, ma prawo zapytać, co jej przyjdzie z urodzenia dziecka, a także o to, czy dziecko urodzone w biedzie lub pozbawione ojca nie zostanie narażone na zbyt trudne życie. Życie zaś dla współczesnego człowieka ma sens o tyle, o ile jest łatwe.

Człowiek, który siebie postawił w centrum świata – pisze Souriau – sprowadza wszystko, co go otacza, do tego, co sam jest w stanie zrozumieć. A cóż ów człowiek wie o życiu? To znaczy o poczęciu: poczęciu materii, poczęciu świata, poczęciu istoty ludzkiej? Przecież nic, poza tym, co sam odczuwa: poza tragiczmem istnienia i... poza wolą życia każdej, najbardziej nawet „nieszczęśliwej” istoty. Do końca człowiek ten rozumie jedynie XX-wieczną wizję konsumpcji: dostatek i sprawiedliwość społeczną. I w imię tego okruchu, który zdaje mu się, że pojął, gotów jest odrzucić to, czego nie rozumie – narodzin. Gotów jest odmówić niepowtarzalnemu potencjalnemu istnieniu prawa do życia. Tak, tylko barbarzyńca niszczy to, czego nie rozumie. Jesteśmy barbarzyńcami, poganami, bo – jak mówił św. Paweł – „po części znamy i po części prorokujemy”. Postępujemy jak barbarzyńcy, bo straciliśmy wiarę.

Wiara jednak nie wróci do nas cudem. Nie wróci dopóty, dopóki nie uświadomimy sobie, że wszystkie prawdy tzw. nauki również oparte są na wierze. „Wierzą, że wiedzą” – powiada Souriau o uczonych dziwiących się bretońskiej wieśniaczce, że nie uznaje za prawdę lotów na Księżyc, chociaż widziała je w TV. Wieśniaczka twierdzi bowiem – i jest w tym racjonalne

⁴³ *Idem, La Couronne d' herbe...*, s. 12.

ziarno – że w TV oglądała również rycerzy średniowiecznych, a więc obraz ukazujący się na szklanym ekranie nie stanowi empirycznego dowodu prawdy⁴⁴.

Światopogląd nasz i normy moralne ludzi dziś kształtowane są przez wiarę w to, co poznawalne. Każdy z nas opiera się na sobie jedynie, więc i normy nasze są różne. Różny bowiem jest zakres tego, co możemy pojąć. W tym punkcie etyka osobista staje się zagrożeniem dla społeczeństwa, w którym ścierający się egoizm jednostek wywołuje choroby cywilizacyjne. Nie negując roli społeczeństwa jako organizmu zbiorowego, Étienne Souriau stara się budować swą etykę bez żadnych socjologicznych czy ekonomicznych założeń. Jego system pozostaje czysto humanistyczny. Zgodnie ze współczesną tendencją cywilizacyjną w centrum ustawia się tu jednostkę, co do której głosi się tyle tylko, że jedyną wartością, jaką rozpoznaje ona nieomylnie, jest piękno. Poczucie formy – mówiąc bardziej współcześnie. Człowiek nie wie dokładnie, kiedy lepiej pełni obowiązki względem samego siebie: czy zachowując cnotę, wychowując przypadkowo spłodzone dziecko, wstępując do wojska, czy postępując całkiem przeciwnie. Ale zawsze – zdaniem Souriau – czuje, która z tych możliwości jest piękniejsza. A raczej, kiedy jego uczynek okaże się bardziej wzniosły.

I na tej starej, klasycystycznej kategorii wzniosłości ustanawia Souriau swój system moralny. Nie doprosisz się sprawiedliwości, powiada. Wszystkie pięknie brzmiące formułki w rodzaju: każdemu według jego potrzeb, pracy, zdolności – zawierają w sobie złudzenie. Najśmielsza z nich, każąca zaspokajać potrzeby, wyzwała przecież łapczywość. Ograniczona zaś do „słusznych” potrzeb powołuje już zewnętrzną siłę, kogoś, kto za nas będzie o słuszności naszych potrzeb decydować. Najbliższa zatem moralności estetycznej wydaje się formuła: każdemu według jego wysiłków, mimo że pozostaje ona w sprzeczności z cywilizacyjną

⁴⁴ *Ibidem*, s. 408.

tendencją, dążącą do powszechnej eliminacji trudu, a znój niezbędny traktującą jako zło konieczne.

Tymczasem trud kreacyjny, ustanawiający, nie tylko nie jest złem, lecz okazuje się wartością. Wartością przyjęcia określonej pozy. Zbudowania roli i dochowania jej wiary. Inaczej mówiąc: to przez ustanowienie własnego teatru wkraczamy na jedyną dostępną człowiekowi drogę do zaistnienia. Teatralny akt ustanawiający ma zarazem wymierny i uniwersalny charakter. Buduje mikrokosmos i kieruje go w stronę uniwersum. Pozwala rozprawić się z nurtującymi cywilizację chorobami społecznymi, opatrzyć znakiem zapytania kategorię postępu, określić ramy wolności i względność równości. Ale też, dostrzegając przyrodzoną przewagę silniejszych (z racji zdolności, płci, uwarunkowań ekonomicznych lub społecznych), Souriau zauważa ograniczenie, jakie ta sytuacja na nich nakłada. Broni godności rodziny, wartości poczętego życia, rozprawia się ze zбочeniami seksualnymi i z dewiacjami instytucji, tak demokratycznych, jak totalitarnych. Krótko mówiąc, tym, co człowiek winien przede wszystkim ustanowić, jest on sam: jego rola. Rola zdobywcy, obrońcy lub szafarza wartości kierunkowej. A wartość ta w *Wieńcu dla wybawcy* została nazwana – jest to wzniosłość. Wzniosłość polega na uporządkowaniu otaczającego nas świata zgodnie z regułami gry. Czy to znaczy, że świat to teatr? Tak, ale nie taki, w którym wszystko stanowiłoby fikcję. Choć nie jesteśmy w stanie wznieść się ponad otaczające nas trzy wymiary sześcianu, choć nie wiemy, wokół czego obraca się, ku czemu dąży nasza ziemską kula – winniśmy zachowywać się tak, jakby to wszystko miało sens i cel. Jakby ktoś przyglądał się nam spoza zasłony. I tak grać swoją rolę, by ten ktoś lub to coś upodobało nas sobie. Inaczej mówiąc, trzeba przyjąć, że szczęście jest sztuką. Jedni mają doń naturalny talent, a drudzy są go wyzbyci. Zdaniem Souriau to, co można najlepszego dla takich ludzi zrobić, to pomóc im poznać poetykę szczęścia poprzez odczucie miłości.

3. Romantyzm jako estetyczna episteme instytucjonalna lat 1789–1989

Mamy więc pojęcie ukształtowane u zmięchu ukazwanej epoki – episteme – i jego zawartość: „romantyczną” treść estetyzującą epoki. Oczywiście pojęcia „romantyzm” nie używam w tym wykładzie jako określenia czysto estetycznego charakteryzującego sztukę, w szczególności literacką, lat 1789–1848 w Europie i lat 1822–1863 w Polsce. „Romantyzm”, podobnie jak „oświecenie” czy „renesans”, jest tu kategorią ideologiczną obejmującą zespół poglądów filozoficznych, ekonomicznych, politycznych, moralnych, a także artystycznych zebranych w „Deklaracji Praw Człowieka i Obywatela” z 1789 r., a następnie wyszczególnionych w amerykańskiej, polskiej, wreszcie francuskiej konstytucji. Jego politycznym początkiem są rewolucja francuska, wojny napoleońskie, które po roku 1815 doprowadziły do zastygnięcia kontynentu na przeszło sto lat – szarpanych młodzieżowymi, narodowowyzwoleńczymi powstaniem i kontynentalnymi wojnami – w kształt nadany Europie na kongresie wiedeńskim. Kresem epoki zdaje się wywiedziony z ostatnich romantycznych homilii politycznych i encyklik filozoficznych św. Jana Pawła polski ruch społeczny Solidarność, który doprowadził w roku 1989 do fali nowego rodzaju pokojowych, aksamitnych rewolucji, zmieniając mapę Europy i umożliwiając na progu III tysiąclecia kolejne jej polityczne zastygnięcie w postaci, drżącej dziś w posiadach, Unii Europejskiej.

Najkrócej romantyzm to wiara w równość wszystkich ze wszystkimi – również nierównych z lepszymi. Wolność: także dla wrogów wolności. Braterstwo, w ujęciach skrajnych podważające wartość naturalnych więzów krwi, przejawiające się w afirmacji dla wszelkich patologii.

Ideologia romantyzmu zrodzona została z pięknych idei oświecenia ludu, ulżenia doli ludzi pracy, uznania wartości wewnętrznych pojedynczego człowieka i jak każda epoka w swej

końcowej fazie uległa degeneracji: zmieniając wolność w anarchię, równość w bezhołowie, braterstwo w rozwiązłość.

Epoka romantyczna to także czas rozwoju demokracji i dominacji kapitalizmu z jego, obejmującą wszystkie sfery życia, ze sztuką włącznie, ekonomią opartą na gospodarce rynkowej.

ROZDZIAŁ III

Paradygmat „zarządzania kulturą” jako koncept instytucjonalnej epoki romantycznej lat 1789–1989

1. Granice wolności artystycznej

Romantyzm jest też odpowiedzialny za ukształtowanie się instytucji kultury rozumianej jako zarząd. Ta epoka, która stawia na ducha i niepodległą inwencję jednostki, wyzwalając artystę spod władzy autorytetu, buduje wewnętrzną aporię – prowadzi bowiem do zastąpienia gloryfikowanego przez romantyzm gustu indywidualnego werdyktem zbiorowym, który wydają ustanowione przez ten sam romantyczny porządek ciała kolegialne.

Krytyczne dla romantycznej ideologii jest pojęcie wolności, które w interesującej nas materii organizacji i zarządzania sferą artystyczną przejawia się w dwóch aspektach. Pierwszy aspekt to kontekst estetyczny. Romantyzm instauruje sferę estetyczną, uwalnia artystę od wszelkich obowiązkowych relacji z Kościołem, czyli Bogiem i mecenasem oligarchicznym bądź królewskim. Co więcej, wyróżniając przedmiot artystyczny nie tylko jako piękny, lecz również jako kontemplowany bezinteresownie⁴⁵, jednocześnie budzi całkiem interesowne apetyty artystów, którzy uznając się za równych bogom, za swe „bezcenne” wytwory żądają wysokiej ceny. Do pojęć związanych z pojawieniem się

⁴⁵ „Smak jest zdolnością do oceniania pewnego przedmiotu lub sposobu przedstawiania na podstawie zupełnie bezinteresownego podobania się albo niepodobania. Przedmiot takiego upodobania nazywa się pięknym”. I. Kant, *Krytyka władzy sądzienia*, przeł. J. Gałęcki, Warszawa 1986, s. 73.

romantycznej episteme dodać jeszcze trzeba kantowską oryginalność⁴⁶ i ugruntowane w historiozofii Georga Hegla pojęcie postępu⁴⁷. W nich też ukryty jest pierwiastek wolności, swobody, ruchu, zmiany. Coraz mniej miejsca dla zniewalających reguł, krępujących zasad, posłuszeństwa czy uszanowania autorytetu. Słowem... coraz mniej ograniczeń, nakazów kultury.

Drugi aspekt jest ekonomiczny. Paradoks, przede wszystkim mentalnego, wyzwolenia artysty spod władzy oligarchicznego lub hierarchicznego autorytetu polega na tym, że uwolniwszy się od sponsora, co więcej obaliwszy go, zgilotynowawszy i odebrawszy mu środki – artysta sam pozbawił się środków i poza bardzo nielicznymi wyjątkami takimi jak Aleksander Dumas, Ferenc Liszt czy obdarzani przez Naród – Henryk Sienkiewicz bądź Maria Konopnicka – najczęściej biedował, wykorzystywany przez marchanda lub bankrutował jak Honoré de Balzac, gdy starał się wejść w rolę tego ostatniego. Wolność ma coraz więcej znaczeń. Jest prawem jednostek, żądaniem każdego narodu. Ma wiele synonimów, realizuje się w prawach obywatelskich i społecznych, w swobodach twórczych, w postulatach niepodległości narodów.

⁴⁶ „Z tego widać, że genialność jest talentem tworzenia tego, na co nie można podać żadnego określonego prawidła, a nie dyspozycją zręczności do nauczenia się tego, czego można się wyuczyć wedle jakiegoś prawidła; pierwszą jej właściwością musi zatem być oryginalność”. *Ibidem*, s. 232. „Skoro zaś istotną (ale nie jedyną) cechą charakteru geniusza jest oryginalność talentu, to płytkie umysły sądzą, że nie ma lepszego sposobu wykazania, że jest się kwitnącym geniuszem niż odrzucenie przymusu wszelkich szkolnych prawideł, sądzą, że lepiej paraduje się na koniu narowistym niż na ujeżdżonym. Genialność może dostarczyć tylko bogatego materiału dla twórców sztuki pięknej, ale opracowanie tego materiału i jego forma wymagają wykształconego przez szkołę talentu, by uczynić zeń użytek mogący ostać się przed władzą sądenia”. *Ibidem*, s. 236.

⁴⁷ Rozwijana przez Hegla jako idea postępu ducha ludzkiego, teoria postępu najwcześniej została wyrażona przez Anne-Roberta-Jacques’a Turgota w pracy *Discours sur l’histoire universelle*, zaś w roku 1794 przez Jeana Antoine’a Nicolasa de Condorceta w klasycznej pracy *Szkic obrazu postępu ducha ludzkiego poprzez dzieje*.

2. Rola kultury narodowej

Oto jest sytuacja, w jakiej zastajemy dziś tzw. sferę kultury. To pojęcie – jak już wspominałem – stosunkowo młode, przed epoką romantyczną w praktyce niedefiniowane. Grecy, Rzymianie, także wcześniejsze cywilizacje wytwarzały kulturę, ale się nią nie zajmowały. Dopiero w epoce nowoczesnej, nazywanej tu „romantyczną”, kultura staje się sama dla siebie celem. Pojęcie kultury wywiedzione zostało też z instaurowanej na początku XIX w. kategorii narodu. I to rozumienie wbrew pozorom stare bynajmniej nie jest. Z pewnością nowsze niż kategoria ojczyzny, z którą wcale nie utożsamia się.

Warto może spytać, czym różni się kultura narodowa od ojczystej. Ojczyzna to: zamek, pałac, siedlisko, osada, to miejsce znajome i bezpieczne terytorium. Materialny znak bezpieczeństwa ludu osiadłego. To po prostu granice. Nie ma ojczyzny bez granic, jak i domu bez drzwi z zamkami, które chronią przed intruzem: bandytą, złodziejem. Ten, kto wzywa do zniesienia granic, umożliwia nieograniczony przepływ ludzi, zakłada, że oto nagle w piątym, może dziesiątym, a kto wie czy nie w osiemdziesiątym tysiącleciu swojego cywilizacyjnego bytowania na Ziemi *homo sapiens* wyleczył się nagle z właściwej mu skłonności do rabowania i zabijania swych pobratymców z innych, słabszych czy niechronionych obszarów, jest durniem albo cynicznym zbrodniarzem. Ojczyzna to dziedzictwo, skarbnica, hierarchia i bezpieczeństwo.

„Zwykle wiąże się naród z ojczyzną” – powiada Mieczysław Gogacz. „Nazywa się też ojczyznę domem narodu. Oznacza to, że w tych warunkach i okolicznościach, w tym miejscu i czasie realizowała się nasza więź z osobami przez miłość, wiarę i nadzieję. [...] Ojczyzną więc jest zespół skutków relacji osobowych, gdy powiązemy z nimi poczucie lub nadzieję szczęścia, łączącego się z wyobrażeniami, zawsze wyzwalającymi pozytywne uczucia i doznanie realnego piękna. To jest właśnie prawdziwe i dobre miejsce osób. Wszystkie osoby, które podobnie wiążą się

z sobą miłością, które doznają podobnego szczęścia, pozytywnych uczuć i zachwycają się podobnie jak my pięknem miejsca, języka, kultury i osób, nazywamy narodem”⁴⁸. Ojczyzna, Patria, Fatherland to pojęcie tak stare jak kultura kręgu śródziemnomorskiego znajduje odpowiedniki we wszystkich starożytnych cywilizacjach. To pojęcie topiczne i jak nazwa wskazuje – patriarchalne. Pojęcie narodu jest nowsze. Jeszcze na przełomie XVI i XVII w., jeśli nawet używano tego słowa, różnorako je rozumiano.

Analizując polską literaturę plebejską na przełomie XVI i XVII w., Urszula Augustyniak wskazała, że we wszystkich jej nurtach można stwierdzić „zainteresowanie problematyką więzi wewnątrz «wielkich społeczności» – narodu, społeczeństwa, państwa; wyrażając się m.in. akceptacją takich form polskiej świadomości narodowej jak: tradycja historyczna /zwłaszcza prawna/, religia katolicka, a przede wszystkim wyjątkowo rozwiniętą świadomością językową i obyczajową”⁴⁹. A więc naród polski identyfikowany był z wiarą⁵⁰.

Dopiero romantycy powiązali pojęcie wspólnoty narodowej z językiem i jego zapisaniem w literaturze. Maurycy Mochnacki w słynnym szkicu *O literaturze polskiej w wieku XIX* tak to tłumaczył:

⁴⁸ M. Gogacz, *Mądrość buduje państwo. Człowiek i polityka. Rozważania filozoficzne i religijne*, Niepokalanów 1993, s. 119–120.

⁴⁹ U. Augustyniak, *Koncepcje narodu i społeczeństwa w literaturze plebejskiej od końca XVI do końca XVII wieku*, Warszawa 1989, s. 159.

⁵⁰ Teraz, choć katolicki kościół w mieście mają
Przecież każdy swą trzyma, ani się zgadzają,
Bo jeden polską trzyma, drugi ruską wiarę,
Jeśli sam jest katolik, ma ruską maskarę,
Albo jeśli sam Rusin, to ma żonę Polkę,
A między cnotliwymi znajdzie i swawolkę.
Więc i dzieci różnych wiar nie mogą się zgodzić,
Ociec każe do cerkwie, matka nie da chodzić
To dzisiaj mama święci, a nanusiek pości,
Do Żydów na gorzałkę i dla nabożności”.
Jan z Kijan, *Cech krakowiecki. Fraszki Sowizdrzała Nowego*, Polska Fraszka Mieszkańska, s. 179, cyt. za: U. Augustyniak, *op. cit.*, s. 48.

„Ścisłe rzecz biorąc: naród nie jest to zbiór ludzi zamieszkałych na przestrzeni określonej pewnymi granicami. Ale raczej istotą narodu: jest to zbiór wszystkich jego wyobrażeń, wszystkich pojęć i uczuć odpowiadających religii, instytucjom politycznym, prawodawstwu, obyczajom, a nawet będących w ścisłym związku z położeniem geograficznym, klimatem i innymi warunkami empirycznego bytu. [...]

Że jedne narody giną i śladu po sobie nie zostawiając, a drugich pamięć przechowuje się w dziejach, skądże to pochodzi? – Co sprawuje tę tak ważną różnicę? Oto że ostatnie za dni swoich przyszły ku uznaniu siebie w masie swych myśli i wyobrażeń, a jestestwo pierwszych zasadzało się jedynie na zmiennych, przemijających warunkach bytu, to jest: na pewnej liczbie indywidualów, które mieszkając w przestrzeni określonej pewnymi granicami nigdy samych siebie w jestestwie swoim nie uznały; uznania tego świadectw ani piśmiennym dostatkim, ani w dziełach sztuki potomności nie przekazały, a tym samym żadnej reprezentacji czy to w moralnym, czy umysłowym, czy estetycznym świecie mieć nie mogły. Takie zbiory indywidualów są na kształt cząstek materii zostających między sobą w słabym związku mechanicznym, który środki mechaniczne łatwo rozrywają i niszczą.

Niechaj naród raz tylko i choć na czas najkrótszy ma to uznanie samego siebie w swoim jestestwie, a już pamięć jego nie zagiśnie. Wyrazi się bowiem, wyjawi, zasłynie. Będzie miał poetów, sztukmistrzów, dziejopisarzy, mówców. Uczucie to bowiem, kiedy się naród w swoim jestestwie nie rozdzielonym czuje jak po tętnie jest tak piękne, tak szlachetne, że się koniecznie wszystkim w nim wyjawiać musi, wyrwać na jaw, wynurzyć, swoje «ja» na oko pokazać.

To wyrażenie ducha, to wyciągnięcie myśli wspólnej na jaśnią, ta ogólna masa wszystkich razem wyobrażeń i pojęć, cechujących narodu istotę, stanowią literaturę tego narodu⁵¹.

⁵¹ M. Mochnacki, *Pisma wybrane*, Warszawa 1957, s. 213–214.

Dyskusji na ten temat nie da się zmarginalizować. Interesujące, że w czasach tzw. komunizmu lat 1944–1989 w polskiej myśli filozoficzno-pedagogicznej nawet ugodowo wobec nowego, sowieckiego zaborcy nastawionych osób myśl narodowa jest obecna i ma znaczenie. Dowodem na to mogą być np. prace prof. Bogdana Suchodolskiego, współautora albumu *Polska a sztuka*⁵². Dla osób doświadczonych agresją Niemiec i zdradą aliantów, sowiecki okupant, który w coraz mniejszym stopniu zabraniał (na swoją zgubę) kultywować tradycje narodowo-wyzwoleńcze, zdawał się dużo mniejszym zagrożeniem. Toteż zarówno wokół Polskiej Zjednoczonej Partii Robotniczej (środowisko Mieczysława Moczara oraz stowarzyszenie patriotyczne „Grunwald”), jak i wokół Kościoła katolickiego (stowarzyszenie i grupa posłów „Pax” Bolesława Piaseckiego czy tzw. księży patrioci), także w instytucjach sztuki (w szczególności filmowej, np. Zespół Filmowy „Profil” reżysera Bohdana Poręby i postawa aktora Ryszarda Filipskiego), ale i w literaturze (*7 polskich grzechów głównych* Zbigniewa Załuskiego) skupiały się nurty patriotyczne, czasami otwarcie nacjonalistyczne. Nie miejsce tu, by głębiej oceniać prezentowane np. przez Ludwika Malinowskiego⁵³ patriotyczno-socjalistyczne wywody. Nie ulega jednak wątpliwości, że nawet system wychowania socjalistycznego nie mianował deklaracji bogoojczyźnianej, tak jak to się w III RP ustaliło: „obciachem”.

Po wejściu Polski do UE, z dużo większym natężeniem w XXI stuleciu – jak zauważył Piotr Jaroszyński – „słyszymy jak słowo «naród» jest coraz częściej wypierane przez słowo «społeczeństwo». Naród zdaje się brzmieć zbyt nacjonalistycznie, społeczeństwo jest czymś nowoczesnym, otwartym, tolerancyjnym. Nic błędniejszego, ponieważ oba słowa należą do innych porządków. Naród jest pewną ciągłością historyczno-kulturową, a jego

⁵² M. i B. Suchodolscy, *Polska. Naród a sztuka. Dzieje polskiej świadomości narodowej i jej wyraz w sztuce*, Warszawa 1988.

⁵³ Por. L. Malinowski, *Barwy patriotyzmu*, Warszawa 1987.

domem – ojczyzna, natomiast społeczeństwo jest korelatem państwa, zaś państwo... No właśnie, państwo jest takie, jaki jest rząd i ustrój; raz będzie to ustrój służący interesom władzy, innym razem interesom jakiejś grupy lub nawet mafii; rząd może być własny, ale może być też obcy. Społeczeństwo, które zapomni, że jest narodem, stać się może szybko własnością państwa, czyli zostanie pożarte przez rząd i administrację⁵⁴.

3. Instytucjonalizacja sztuki w XIX i XX wieku

Na czele nowej instytucji sztuki stanęła w XIX w. literatura. Badana od dawna przez poetyki od Arystotelesa po Nicolasa Boileau, lecz przecież w trzech: epicznej, lirycznej i dramatycznej odmianie literatura staje się sztuką, pisarz – artystą, a adresatem – naród. Wspólnota samoidentyfikująca się poprzez literaturę i jej język jest w stanie istnieć nawet bez własnego rządu, mimo dzielących ją granic.

Polska i jej literatura, którą integrowali przebywający na emigracji poeci, stanowi tu dobitny przykład. Miłość do Adama Mickiewicza i Cypriana Kamila Norwida, Stanisława Wyspiańskiego czy Marii Konopnickiej przekraczała granice zaborów i sublimowała Polskę w terytoriach obcych państw.

Czym jest instytucja, kiedy powstała? Słowo to ma dwa znaczenia. Rozumie się przezeń bądź ustaloną praktykę społeczną, prawo, obyczaj, bądź też organizację, korporację⁵⁵.

Obcowanie z wytworami kultury jest niewątpliwie ustaloną praktyką społeczną, która jednak do końca wieku XVIII objawiała się

⁵⁴ P. Jaroszyński, *Rozmyślenia o mojej ojczyźnie*, w: *Oblicza patriotyzmu. Rozprawy i szkice*, Toruń 2007, s. 276–277.

⁵⁵ W. Kalinowski, *Zachwyty dekretowany*, rozdz. I. *Instytucja sztuki i jej werdykty* (mps on-line: http://www.wszp.edu.pl/fileadmin/files_wszp/Instytucja_sztuki.doc [13.12.2015]).

czy to w formach plebejskich, wspieranych przez instytucję (*scil.* organizację) kościelną, czy też przez instytucję dworu z jego mistrzem ceremonii – jednak swoistej reprezentacji nie miała. To wiek XIX, epoka romantyzmu stanie się czasem rozwoju instytucji kultury i sztuki.

Zaczął się wszystko od sztuk pięknych. Artysta, który poczuł się potrzebny, któremu płacono i którego podziwiano, na pierwszym etapie tworzył pracownie i szkoły z akademiami określającymi zasady panujące w sztuce. Proces ten rozpoczął się już w roku 1563 wraz z powstaniem florenckiej Akademii Vasarięgo. Jego kolejnym etapem jest powstawanie galerii poświęconych przedmiotom sztuki. Nie są to jednak jeszcze przestrzenie publiczne, lecz prywatne kolekcje: Medyceuszów w Uffizi (podarowane miastu w 1737), papieży w Watykanie (udostępnione publiczności w 1787), Burbonów w Luwrze przekształconym w muzeum 10 sierpnia 1793 r.

Jan Białostocki (w 1963) pisał: „Wyjątkowe znaczenie sztuki jako symbolu twórczych osiągnięć i możliwości człowieka łatwo rozpoznać w specyficznej roli jaką odgrywają w życiu współczesnym muzea – świątynie sztuki, a traktując sztukę szerzej: także sale koncertowe, biblioteki, teatry. Od stu mniej więcej lat te budynki wyrastają w wielkich i małych miastach, im oddaje się najlepsze place, im nadaje najwspanialsze formy. Tak jak niegdyś człowiek budował niebotyczne, kamienne przybytki, stwórcy wszystkiego – Bogu, tak ostatnio wznosi je artyście, czy raczej jego dziełom, czcząc ludzki geniusz, który tworzy obrazy, rzeźby i ryciny – dzieła sztuki”⁵⁶.

Od narodowych muzeów, poprzez instytucjonalne teatry, filharmonie, opery narodowe, aż po państwowe instytuty wydawnicze⁵⁷ – niepostrzeżenie kształtuje się oto współczesna

⁵⁶ J. Białostocki, *op. cit.*, s. 4–5.

⁵⁷ Por. A. Grabau, *Upadek Państwowego Instytutu Wydawniczego*, „Tygodnik Przegląd”, IV 2012, werdykty (mps on-line: <http://www.tygodnikprzeglad.pl/upadek-panstwowego-instytutu-wydawniczego/> [13.12.2015]).

(tzn. romantyczna) instytucja kultury i sztuki. Pierwsze były galerie, po nich przyszedł czas na teatry, które poczynając od najstarszej, zakorzenionej w tradycji molierowskiej komedii francuskiej (1680), jak grzyby po deszczu wyrastają w Europie na przełomie XVIII i XIX w.: wiedeński Burgtheater (1741), Teatr Narodowy w Warszawie (1765), Théâtre de l'Odéon w Paryżu (1782) a potem: od Starego Teatru w Krakowie (1781) po monumentalny, krakowski Teatr Miejski im. J. Słowackiego (1893), od instytucji teatralnej, aż po pałace dla „strasznych mieszczan”⁵⁸, powstają już w każdym niemal mieście w Europie nowożytny teatralne salony: „świątynie sztuki”.

Instytucja to budynek. Jego organizacja, lecz także tworzone zgodnie z prawem Parkinsona biurokratyczne przerosty organizacyjne⁵⁹. Struktura współczesnej instytucji teatralnej ewoluuje jak każda administracja. Na początku jest wędrowną trupą, gdzie antreprenier to główny amant, kierowca, reżyser i maszynista sceny, a dyrektorowa – heroina, garderobiana, scenograf i rekwizytor. Oświetlenie jest stałe, muzykuje się na scenie, kurtynę rozsuwa posłaniec. Czasem jedna czy dwie osoby: sufler lub technik pracują na zapleczu; jednak występ na scenie jest marzeniem każdego.

Wraz z powstaniem instytucji teatralnej kształtuje się podział na dwa, nawet trzy zespoły: artystyczny, techniczny, wreszcie administrację z księgowością i działem marketingu. Poważniejsze zespoły, te z tradycjami narodowymi, zaopatrują się jeszcze w archiwa, a nawet działy wydawnicze⁶⁰.

⁵⁸ Por. J. Tuwim, *Mieszkańcy*, w: *idem, Poezje wybrane*, Warszawa 1977, s. 195–196.

⁵⁹ C.N. Parkinson, *Prawo Parkinsona albo w pogoni za postępem*, przeł. J. Kydryński, wyd. 3, Warszawa 1971.

⁶⁰ Tradycja to bynajmniej nie nowa. Już w latach 1767–1768 oświeceniowy duch epoki sprawił, że dyrekcja powstałego w tym czasie pierwszego stałego teatru narodowego w Hamburgu uznała za celowe wesprzeć swoje przedsięwzięcie autorytetem uznanego już za wybitnego estetyka, filozofa i konesera sztuki. Nakładem instytucji teatralnej wychodziło w postaci gazetki czy też programu

Instytucjonalizacja łączy się z osiadłością. Dotychczas zjawiska kulturalne dopełniały obrządki instytucji państwowej czy religijnej, które nawet czasami rezerwowały dla widowiska swoistą przestrzeń. Artysta zapraszany do pałacu czy kościoła, wreszcie do Miasta, odkąd ono (jak we włoskich kupieckich republikach) stawało się organizatorem życia kulturalnego – potrzebował miejsca. Początkowo ustępowano mu go w kościelnych krużgankach, w recepcyjnej sali, wznosił estradę na placu. Z czasem czekał nań budynek przystosowany do artystycznych funkcji. Jeszcze bez stałego zespołu. Budynek, który dziś nazwalibyśmy teatrem impresaryjnym. Na aktorów czekały i przed zaproszonymi (rzecz jasna nieodpłatnie) gośćmi otwierały swoje podwoje: teatry dworskie z Théâtre des Petits Cabinets Madame de Pompadour na czele, z warszawskim teatrem władysławowskim czy nieświeską sceną Michała Radziwiłła.

Teatr był w tej koncepcji uświetnieniem przyjęcia. Wieńczył wesele (Jana Zamoyskiego z Krystyną Radziwiłłówną) podczas wystawienia 12 stycznia 1578 r. *Odprawy posłów greckich* w Ujazdowie. Dostarczał rozrywki, podlegając dworskim mistrzom ceremonii czy też powołanym na to stanowisko administratorom. Takim zarządcą był np. bojarzyn Artamon Matwiejew, mianowany na to stanowisko po pierwszym w Rosji wystawieniu teatralnym 17 października 1672 r. Powierzono mu na rosyjskim dworze funkcję „dyrektora rozrywek cara”,

teatralnego, redagowane przez Gottholda Ephraima Lessinga wydawnictwo zatytułowane *Dramaturgia hamburska*, zawierające: recenzje ogłaszane w gazetach, wyznania artystów, teorie filozoficzno-estetyczne, poetyki. Mogło wychodzić, co było ewenementem, ale też od razu przyjąć musiało na siebie wynikające z podległości instytucjonalnej ograniczenia. W instytucji zaczynała rządzić prawa pseudodemokratycznej zbiorowości, uległości wobec większości. Wywody Lessinga na temat sztuki aktorskiej abstrakcyjność swoją zawdzięczają bowiem... sprzeciwowi większości zespołu, występującego przeciw krytyce, czyli publicznemu komentowaniu zalet i wad ich gry w hamburskiej antreprezji. Por. A.T. Kijowski, *Teoria teatru. Rekonesans*, Kraków 1985, s. 12.

odróżnioną od funkcji „reżysera”, którą pełnił niemiecki pastor Johann Gotfryd Gregori.

Na tym tle szczególnego znaczenie nabiera fakt, iż teatr Andrei Palladia⁶¹ nie tylko określił architektoniczny wzorzec dla wszystkich przyszłych europejskich budynków scenicznych, lecz także, jako że został wzniesiony na zamówienie publiczne⁶², uznać go można za model zarządczy miejskiej instytucji kultury.

Z organizacyjnego punktu widzenia produkty kultury podzielić trzeba bowiem na: przedmioty czy też artefakty takie jak: obrazy, rzeźby, książki, artystyczna biżuteria – słowem przedmioty mogące stać się towarem podlegającym wycenie oraz o b i e k t y, czyli inwestycje i imprezy, takie jak budynki muzeów, teatrów czy sale przeznaczone dla prezentowania publiczności artefaktów, którym „ktoś, działający w imieniu pewnej instytucji, nadał status kandydata do powszechnej aprobaty”⁶³.

Nie rozstrzygajmy chwilowo, czy wartość materialną jakiegokolwiek przedmiotu będącego wytworem sztuki mogą określić tzw. rynki, czy też ma ona charakter umowny, nakazowy bądź wręcz fikcyjny. Zgodzić się jednak przyjdzie, że dyskusję na temat prawidłowości wyceny prowadzić trzeba w kategoriach ekonomicznych i pozostaje kwestią otwartą adekwatność lub też arbitralność wyceny nowego mercedesa wprost z salonu w porównaniu do oryginalnego obrazu malarza niderlandzkiego z XVII w. bądź też określenie umownej wartości kartonu mleka w porównaniu z jakimś wydaniem literackim książki lub utworem muzycznym czy filmem na płycie. Nie ulega wątpliwości,

⁶¹ Teatro Olimpico powstał w Vicenzy, w mieście będącym podówczas częścią kupieckiej republiki weneckiej, w 1585 r. jako stały Teatr Miejski. Został zaprojektowany przez Andreę Palladia, a dokończony przez syna architekta.

⁶² Teatr w Vicenzy został wzniesiony na zamówienie publiczne (Accademia Olimpica di Vicenza powstała w 1555).

⁶³ G. Dickie, *What is Art?*, w: *Culture and Art*, ed. L. Aagaard-Mogensen, Nyborg–Atlantic Highlands 1976, s. 23.

że we współczesnym zglobalizowanym świecie mówienie o wolnej grze rynkowej w jakiegokolwiek sferze handlu jest naiwnością graniczącą z głupotą⁶⁴. Tym bardziej cynicznie brzmią deklaracje osób, które uważają, że we współczesnej globalnie regulowanej gospodarce można odrywać produkcje artystyczne od mecenatu.

Natomiast odkąd kultura i sztuka staje się sama w sobie obiektem uwagi, zyskuje prawo do stałego budynku, staje się publiczna; w romantycznym znaczeniu tego słowa – „narodowa”. Narodowe powstają zatem w XIX i XX w. muzea, teatry, opery i filharmonie. Instytucje, dla których zaistnienia nie wystarczy już pióro czy pędzel bądź struna muzyka. Tu buduje się organizacyjna struktura, której byt nie zasadza się jedynie na produkcji wytworów sztuki. Elementem pracy twórczej staje się także pozyskiwanie odbiorców dla zdarzeń artystycznych: zapraszanie gości, przyciąganie publiczności, słowem to, co dziś zawierają w sobie pojęcia marketingu i promocji – kreacja popytu.

Zjawiska kultury i wytwory sztuki są cenne. Andrzej Tyszka powie wręcz, że „kultura jest kultem wartości”⁶⁵. Jak jednak wycenić tę wartość, skoro cenę określa się potocznie w ekonomii jako relację popytu do podaży⁶⁶. Mówi się też, że popyt jest odwrotnie proporcjonalny do ceny, czyli, że wzrasta wraz z jej spadkiem.

⁶⁴ „Sekciarski fundamentalizm teologów, duchownych i wyznawców ideologii konkurencyjności można tylko porównać do religijnego fundamentalizmu, który cechuje islamizm, neokatolicyzm i indyjski buddyzm w niektórych regionach. Fundamentalisci konkurencyjności są agresywni w swojej teorii, ślepi w swoim podejściu i sekciarscy w swoich ocenach i sądach. Są po prostu arogancy. Przedstawione stanowisko nie odnosi się przeciw konkurencyjności per se, ale przeciw przesadzie zawartej w ideologii i praktyce konkurencyjności”. *Granice konkurencji – raport Grupy Lizbońskiej*, Warszawa 1996, s. 134–147, 150.

⁶⁵ A. Tyszka, *Kultura jest kultem wartości. Aksjologia społeczna – studia i szkice*, Komorów 1999.

⁶⁶ Cena równowagi rynkowej – cena, przy której występuje zrównoważenie popytu i podaży.

Nawet bardzo pobieżna obserwacja wyceny wartości przedmiotów artystycznych przekona, że w świecie kultury prawidłowości te nie funkcjonują. Popyt na dzieła sztuki nie ma bowiem charakteru fizjologicznego. I choć znajdują się z pewnością jednostki opętane na punkcie przeżyć artystycznych – trudno mówić o powszechnym głodzie czy zbiorowym łakomstwie w stosunku do przedmiotów i obiektów sztuki. Prawda to nie nowa, w jakiś sposób opisana w słynnej piramidzie potrzeb Abraham Masłowa z roku 1943⁶⁷, *nota bene* chętnie po dziś dzień wykorzystywanej przez specjalistów od marketingu i reklamy.

Nie ulega wszakże wątpliwości, że popyt rynkowy dotyczy tego wszystkiego, co ma charakter egzystencjalny. Tylko za pożywienie, ciepło, dach nad głową zapłacimy zawsze cenę wprost proporcjonalną do podaży. Kwotę tego popytu wyraża biologiczne minimum egzystencjalne definiujące ludzką potrzebę zaspokajania głodu i komfortu termicznego. W zależności od rodzaju pracy człowiek powinien mieć możliwość spożycia od 2200 do 5000 kilokalorii dziennie oraz po ok. 0,02 mg witamin D i H, 1 mg witaminy E, po mniej więcej 2 mg witamin A, B1, B2, a także 50 mg witaminy C. Aby nie marznąć ani się nie przegrzewać, powinien mieć możliwość przebywania w temperaturze od 18 do 20 °C. I to właściwie wszystko. Na tym kończą się biologiczne potrzeby człowieka. Potrzeby, które niezaspokojone sprawiają, że ludzie czują się źle i mają podstawy twierdzić, że są zagrożeni i nieszczęśliwi. Ponad granicą takich nieszczęść zaczynają się prawdziwe cierpienia – te, których źródło stanowi kultura⁶⁸.

Popyt zatem, każdy popyt kulturalny ma charakter społeczny, może być sztucznie kreowany lub obniżany:

zuliście kauczuk, złoto, platynę,
dobrze wam było pić Coca-Cola.

⁶⁷ A. Maslow, *A Theory of Human Motivation*, „Psychological Review”, VII 1943, s. 370–396.

⁶⁸ Z. Freud, *Kultura jako źródło cierpień*, przeł. J. Prokopiuk, Warszawa 2013.

My, co z bagnistych piliśmy studzien,
dzisiaj pijemy wodę nadziei⁶⁹

– tak Adam Ważyk podsumuje w 1950 r. w *Piosence o Coca-Cola* kulturę i wartość konsumpcji. Istotnie – skłonność do wody, mleka czy zupy ma charakter elementarny, wszystko, co ponad tym, to już dodatek: sztuka gotowania, u p r a w a, słowem – kultura.

Można więc powiedzieć, że pierwszy nakaz zarządzania dobrem kulturalnym to generowanie chęci uczestnictwa w kulturze w ogóle, zaś požądania określonego jej tworu – w szczególności. Kultura, podobnie jak sztuka artystyczna, jest starsza niż jej pojęcie. Wszystkie pojęcia kulturalne łączą się z myśleniem romantycznym – skierowanym na władze człowieka⁷⁰. Doprecyzujmy zatem: przez romantyzm w wąskim znaczeniu rozumie się prąd artystyczny lat 1822–1863, w polskiej literaturze zwrócony ku jednostce i jej uczuciom. Jednostka ta to uciekinierze ze średniowiecznej Arkadii (do której *nota bene* chętnie nawiązuje), wyprowadzający myśl człowieka ze świata religii i autorytetu, cierpi nad tym, lecz zarazem otwiera przed zbiorowością możliwość samostanowienia. Rozpoczyna romantyzmu okres drugi, by nie rzec właściwy, symbolicznie znaczone: pozytywnym racjonalizmem, naturalizmem, nawrotem fantasmagorycznych wizji modernizmu z przełomu XIX i XX w. Owo podporządkowanie się jednostek ożywionym przez nie zbiorowościom to ostateczny tryumf ciał kolegialnych, wybieralnych, anonimowych gremiów decydujących o wojnach, wiarach, gustach.

Oto paradoks nowych czasów: romantyzm zbiorowych instytucji zarządzanych przez anonimów ustanowiły jednostki; o wolność dla kobiet walczyli mężczyźni. Denis Diderot, Jean-Jacques

⁶⁹ A. Ważyk, *Piosenka o Coca-Cola*, <http://finding-cola.blogspot.com/2009/11/17-adam-wazyk-piosenka-o-coca-cola.html> [13.12.2015].

⁷⁰ „DUCH: Człowieku! gdybyś wiedział, jaka twoja władza!

Kiedy myśl w twojej głowie, jako iskra w chmurze,
Zabłyśnie niewidzialna, obłoki zgromadza”. A. Mickiewicz, *Pisma...*, s. 326.

Rousseau, Wolter, Adam Mickiewicz i George Byron, także Georg Hegel wytyczyli drogę dla gloryfikujących masy koncepcji ekonomicznych Karla Marksa, otwierającej wrota socjologii – myśli Émile’a Durkheima, dla Friedricha Nietzschego i Gustave Le Bona, dla strukturalizmu Lévi-Straussa, psychoanaliz Sigmunda Freuda, dla wyobrażeń zbiorowych Jeana Duvignauda.

Dopiero myśl Michela Foucaulta zdaje się stawać na barierze czasu: jego koncepcja episteme przed- i pokartezjańskiej pozwala przyjąć, że wiek XVIII w swej drugiej połowie wskazuje szlak empisteme romantycznej, którą równie dobrze można by nazwać estetyczną czy kulturową. Bez wątpienia cechą dystynktywną tej epoki jest dominująca – przynajmniej w warstwie deklaratywnej – pozycja zinstytucjonalizowanych wartości kultury i sztuki. Wartości oglądanych z perspektywy zbiorowości i rządzących nią praw, w porządku romantycznego postrzegania nowego zjawiska, systematyzowanego w kategoriach socjologii sztuki.

Kultura jako wartość społeczna

1. Socjologia sztuki – przegląd zagadnień

Zagadnienia wartości artystycznej tekstów literackich proweniencji ludowej, popularnej czy też nieprofesjonalnej, wpływu ocen społecznych na przypisywanie poszczególnym artefaktom statusu wartościowego dzieła sztuki, sprowadzają się w gruncie rzeczy do pytania o stosunek informacyjno-poznawczej funkcji komunikatu do jego funkcji poetyckiej, estetycznej czy też autotelicznej. Kwestia ta prowadzi więc do rozstrzygnięcia, czy dzieło sztuki zawdzięcza swoje istnienie jakimś warunkom immanentnym zawartym w jego strukturze, jakimś zabiegom formalnym, cechom wyróżniającym: oczyszczaniu uczuć (grecka kategoria *katharsis*), naśladowaniu rzeczywistości (arystotelesowska kategoria *mimesis*), jedności przyjemności (piękna) i pożytku (dobra), prowadzących do szczęścia (platońska *kalogagathia*: *kalos* – piękny, *kagathos* – dobry), właściwej twórczości artystycznej wzniosłości czy też inwencyjności (rozróżnienie przez Macieja K. Sarbiewskiego odtwarzania, tworzenia i stwarzania) oraz przyznanie artyście prawa kreacji (słowo *creo*, *-are*, *-avi -atum* zarezerwowane było w tradycji dla czynności boskiej), a w końcu dostrzeżonej przez Immanuela Kanta bezinteresowności czynności twórczych artysty; czy też przeciwnie, dzieło artysty nie jest, ale bywa, a status estetyczny przyznany zostaje artefaktowi przez społeczność kształtującą powszechnie uznane wartości

i stawiającą na piedestale obiekty ze względu na odpowiadające im cechy zmienne historycznie.

Mówiąc o społecznym uwikłaniu tworców artystycznych i porównując ich funkcjonowanie w historii naszego kręgu kulturowego, trzeba mieć cały czas świadomość anachronizmu pojęciowego. Nigdzie nie jest bowiem dowiedzione, iż można izolować od siebie informacyjną i poetycką funkcję znaku kulturowego, że można i trzeba odróżniać kompleks zjawisk estetycznych od rzeczywistych i przykładać do nich różne miary. Warto przypomnieć, że choć twory nazywane przez nas dziś dziełami sztuki są równie stare jak najdawniejsze świadectwa naszej cywilizacji (np. malowidła naścienne w grotach Lascaux), to rozróżnienie sztuki i techniki oraz wyzwolenie się z panującej przez 2000 lat jedności pojęciowej zawartej w greckim terminie *téchne* i łacińskiej *ars* nastąpiło dopiero w połowie XVIII w., gdy najpierw Batteux wyodrębnił zestaw sztuk pięknych w roku 1747: malarstwo, rzeźba, muzyka, poezja, taniec, a następnie w 1750 r. Baumgarten użył jako pierwszy słowa „estetyka” (od greckiego *αισθησις* – „doznanie zmysłowe”) dla określenia nauki traktującej o sztukach pięknych.

Umieszczenie estetyki obok etyki w ramach aksjologicznej dziedziny filozofii sprawiło, że pojęcie dzieła sztuki nabrało charakteru wartościującego i oznaczało przypisanie mu pozytywnej, a zależnej od preferencji oceniającego wartości: oczyszczenia, naśladowania, doskonałości, wzniosłości, sublimacji, piękna, przeżycia, oryginalności. Z chwilą dostrzeżenia, iż wartości te nabierają cech aksjologicznych w zależności od społecznie obowiązujących norm, w XIX w. powstały przesłanki do zastanowienia się nad uzależnieniem dzieła sztuki od społeczeństwa oraz pierwsze próby potraktowania historii sztuki jako dziejów przemian wartości społecznych, budowania tzw. socjologii sztuki.

Jednym z pierwszych świadectw tego typu myślenia jest dzieło Jean-Marie Guyau. Postawił on w roku 1889 w pracy o „sztuce z socjologicznego punktu widzenia” ponownie znak

równości między zjawiskami rzeczywistymi i sztuką, którą zaliczył do rzeczywistości, traktując ją jako fakt społeczny. W opozycji do Kanta stwierdził, że błędem jest pojmowanie przeżyć estetycznych jako bezinteresowne. Sztuka i przeżycie estetyczne z pełni życia powstają i mają wartość o tyle, o ile jej służą. A tak samo wszystko inne: społeczeństwo, religia. Ten punkt widzenia, anektujący w pełni estetykę, znalazł najpełniejszy wyraz w socjologicznej teorii Durkheima twierdzącego, że sztuka przyczynia się do kształtowania wyobrażeń zbiorowych, bez których nie da się wytłumaczyć zniewalającej siły faktów społecznych. Wyjaśnić zaś wszystkie zjawiska zarówno estetyczne, religijne, moralne, jak i poznawcze można jedynie przy wykorzystaniu durkheimowskiej metody socjologicznej⁷¹.

Poglądy tego rodzaju wpłynęły na ukształtowanie się, modnego szczególnie na przełomie XIX i XX w., socjologizmu estetycznego. Wskazując, iż dzieła sztuki nie istnieją poza społeczeństwem, socjologisci twierdzą, iż jest ono dziełem znaczącym o tyle, o ile istnieje określona kultura, która zdeterminowała jego znaczenie i uczyniła je zrozumiałym. W tym sensie socjologistą był już Taine, który w swojej *Filozofii sztuki* twierdził, iż dzieło sztuki zostaje uwarunkowane przez pewną całość, na którą składa się ogólny stan umysłowy i panujące w danym otoczeniu obyczaje. Dzieło sztuki nie jest zatem dlań czymś izolowanym, gdyż wpływa nań świat otaczający, na który składa się ten sam, u odbiorcy i u artystów, stan obyczajów i umysłów.

Z kolei John Dewey w *Art as Expression* zauważył, że sztuka jest przede wszystkim zjawiskiem społecznym i należy ją rozumieć jako manifestację życia zbiorowego. Znaczenie estetyczne

⁷¹ „Łącząc się w społeczeństwo psychiki jednostkowe stapiają się w psychikę zbiorową, która wytwarza wyobrażenia zbiorowe tworzące istotę faktów społecznych: religii, prawa, języka, sztuki, obyczajów itp. Stąd fakty te posiadają charakter zewnętrzny, są obiektywne i narzucają się jednostce «jako rzeczy» wyposażone siłą wywierania nacisku i przemocy”. J. Szczepański, *Socjologia. Rozwój problematyki i metod*, Warszawa 1967, s. 306.

nie może być rozumiane jako własność przedmiotów (dzieł sztuki), lecz stanowi część doświadczenia zbiorowego. Dzieło sztuki zdeterminowane jest związkami z naturą oraz społeczną wizją dotyczącą natury – nie ma naturalnego odgraniczenia między treściami dzieła sztuki a treściami życia.

Jedną z ważniejszych manifestacji socjologicznego punktu widzenia spraw estetyki są *Spoleczna historia sztuki* oraz *Filozofia historii sztuki* Arnolda Hausera. Stwierdził on bowiem, że dotychczasowe próby socjologicznego wyjaśnienia fenomenu wartości artystycznej do niczego nie doprowadziły i do niczego doprowadzić nie mogą. Zaproponował oddzielić to, co w dziele sztuki zdeterminowane społecznie od tego, co stanowi wyłącznie indywidualny wkład twórcy, jego niepowtarzalnej wyobraźni i geniuszu. Do pierwszej sfery należą np. zawartość fabularna, treść ideowa, a także styl, do drugiej zaś – rozwiązania formalne stanowiące ostatecznie o tzw. wartości artystycznej. Tworząc swoją społeczną historię sztuki, Hauser ograniczył się zatem do badania elementów pierwszego typu, a w konsekwencji zrezygnował z ambicji zrozumienia zjawiska wartości artystycznej, analizując przede wszystkim dzieła przeciętne, a typowe, choć niekoniecznie cenione przez krytykę. Zdaniem Hausera z socjologicznego punktu widzenia drugorzędny czy trzeciorzędny artysta może zajmować kluczową pozycję w określonym ruchu artystycznym.

Poglądy na temat sztuki zawarł Stanisław Ossowski w napisanej w 1932 r. pracy *U podstaw estetyki*, a w 1936 r. w artykule *Socjologia sztuki* dał przegląd zagadnień, jakimi zajmuje się ta dyscyplina. Jego zdaniem dziedzinami zainteresowań socjologii sztuki jest dzieło jako wytwór życia społecznego, dzieło jako przedmiot pewnych relacji emocjonalnych ukształtowanych pod wpływem środowiska społecznego, dzieło jako ośrodek pewnych nowych stosunków społecznych. Analizując z socjologicznego punktu widzenia sztukę współczesną, Ossowski stwierdził, iż należy badać przepaść między sztuką a produkcją przedmiotów użytkowych, upadek sztuki ludowej i tzw. sztuki ludów

prymitywnych, rolę sztuki jako narzędzia dystynkcji klasowych oraz relacje między wychowaniem w ustroju kapitalistycznym a podatnością na wzruszenia estetyczne.

W miarę rozwoju dyscypliny socjologicznej społeczny punkt widzenia stał się poniekąd obowiązujący. W teoriach artystycznych Leona Chwistka, w socjologicznych koncepcjach Floriana Znanieckiego czy Stefana Czarnowskiego, w pracach krytyków takich jak Stanisław Baczyński czy Ignacy Fik będzie on bardzo wyraźny. Sprowadza się on w gruncie rzeczy do dostrzeżenia w dziele sztuki faktu społecznego, tworu zbiorowej wyobraźni, ekspresji duszy społecznej czy też zależnie od frazeologii – wyrazu świadomości zbiorowej. Jeśli przyłożą się do zagadnień społecznych marksistowski wzorzec klasowy, można próbować mówić o sztuce klasowej wyrażającej świadomość, aspiracje i gusta danej grupy czy warstwy społecznej. Można traktować sztukę jako formę wyrazu bądź też mieć do niej stosunek instrumentalny, postulując, by wcielala ona określone wzorce.

Socjologiczny punkt widzenia na zjawiska artystyczne po II wojnie światowej koncentrował się głównie na zagadnieniach literatury. Jej czołowymi przedstawicielami są Lucien Goldmann i Robert Escarpit. Goldmann stwierdził, że wielkimi reprezentatywnymi twórcami są ci, którzy wyrażają w sposób mniej lub bardziej spójny światopogląd jakiejś klasy, co dotyczy zwłaszcza filozofów, pisarzy i artystów. Dzieło sztuki rozpatrywane być powinno zatem jako wizja świata (światopogląd) pewnej klasy społecznej. Jest ono całością specyficzną, wyrażającą uformowane przez społeczeństwo poglądy moralne, estetyczne, polityczne. Twierdząc, że dzieło wyraża własne poglądy twórcy, które jednak muszą być uwikłane w poglądy otaczającej go zbiorowości, Goldmann powiada, że zachowanie czy tekst staje się wyrazem świadomości zbiorowej o tyle, o ile struktura, którą wyraża, nie jest właściwa tylko twórcy, lecz wspólna wszystkim członkom grupy społecznej. Goldmann to strukturalista. Uważa, że dzieło sztuki jest strukturalnym analogonem określonej świadomości

społecznej. Na przykład powieść realistyczna stanowi homologiczny odpowiednik społeczeństwa mieszczańskiego i jego reifikacji. Stawiane przez Goldmanna pytanie o homologizmy i odpowiedniości zachodzące między dziełem sztuki a rzeczywistością społeczną prof. Stefan Żółkiewski określił jako „inną stylizację tradycyjnego pytania o społeczną genezę literatury, stylizację, która chce być wolna od jaskrawo anachronicznych przesądów pozytywistycznych narzuconych bezprawnie językowi marksistów przez mody naukowe końca zeszłego wieku”⁷².

Dążąc do wyznaczenia kryterium literackości, Escarpit stwierdził, że jego istotą jest swoista zdolność dzieła pisarskiego do zdrady, do zmiany znaczenia w nowej sytuacji historycznej, mimo że dzieło nie przestaje być sobą, jest ciągle to samo. Inaczej mówiąc, wybitne dzieło sztuki pozwala nałożyć na siebie treści i wartości społecznie w określonym czasie ukształtowane. Stanowisko takie antycypuje w gruncie rzeczy instytucjonalną teorię sztuki George’a Dickiego. Jego zdaniem dziełem sztuki może być każdy obiekt, na który zostanie zwrócona uwaga zbiorowa i który kompetentna instytucja przedstawi ludziom jako obiekt powszechnej aprobaty.

Dostrzeżenie społecznego uwikłania dzieła sztuki stało się więc już niekwestionowanym faktem, ale jednocześnie okazało się, że analiza socjologiczna nie wydobywa z wybitnego utworu artystycznego cech świadczących o jego ważności. Przyjmując za autorem *Sztuki jako zjawiska socjologicznego* Jurijem Dawydowem, iż przedmiotem zainteresowania socjologii sztuki jest sztuka jako swoisty organizm społeczny (a więc jako *milieu* – środowisko obejmujące twórców, producentów, krytyków i odbiorców sztuki), sztuka jako swoisty stosunek społeczny, sztuka jako określona dziedzina podziału pracy oraz sztuka jako przedmiot produkowany przez warstwy dostarczające przyjemności

⁷² S. Żółkiewski, *Problemy socjologii literatury*, „Pamiętnik Literacki” 1967, z. 3, s. 3.

innym, trzeba uznać, że istotne dla estetyki zagadnienia aksjologii leżą poza takim spojrzeniem. Opozycję tę starają się częściowo przezwyciężyć teoretycy sztuki, tacy jak Charles Lalo czy Jan Mukařovský, podkreślający dwustronną zależność wartości artystycznych, które z jednej strony uzależnione są od świadomości społecznej, z drugiej zaś mają czasem za zadanie ją kształtować.

Obok Lalo do współczesnego pojmowania socjologicznego uwikłania sztuki dużo włożyli tacy badacze francuscy jak Pierre Francastel czy Jean Duvignaud. Francastel formułując rozróżnienie myśli ukształtowanej (*pensée figurative*) i sformułowanej (*pensée verbale*), badał społecznie sprzyjające warunki dla rozwoju sztuk plastycznych i funkcjonowania znaków plastycznych w roli wartości. Zdaniem Francastela *pensée figurative* to organizacja świata (stosownie do danych intelektualnych) za pomocą obrazów – niekoniecznie optycznych, w każdym jednak razie artystycznych. Wyraża się w niej dominacja sztuki w kulturze, która po raz ostatni miała miejsce w średniowieczu, po czym ustąpiła na długi okres fazy myśli formułowanej, czyli filologicznej analizie kultury. Obecnie jednak okres panowania *pensée verbale* mamy już za sobą. Zdaniem Francastela sztuka, obrazowy sposób formowania rzeczywistości ludzkiej odzyskuje dominującą pozycję. Tego dowodzi ekspansja kina, plakatu, reklamy obrazowej, malarstwa, architektury – wypierających stopniowo formuły werbalne.

W swojej *Socjologii sztuki* J. Duvignaud twierdzi, że różne estetyki są jedynie funkcją różnych postaw społecznych wobec sztuki, różnych typów oczekiwań, różnych ról kulturalnych. Nie ma estetyki absolutnej, ściśle naukowej. W powiązaniu z socjologią sztuki należałoby jednak rozwijać socjologię estetyki, która opracowałaby związki pomiędzy typami oczekiwań społecznych wobec sztuki i typami poglądów estetycznych. Duvignaud klasyfikuje postawy społeczne wobec sztuki, wyróżniając „estetykę absolutnej wspólnoty” wyrażającą jedność systemów znaków w grupie, dążącą do ekspresji tej jedności. Wynika stąd,

że sztuką są dziś wszelkie akty zbiorowej ekspresji. Duvignaud zalicza do nich: tęsknotę za utraconą wspólnotą (dawną tradycją, istotną więzią); rolę artysty-służebnika absolutu, gdzie sztuka jest dziedziną prawd wiecznych; ilustrację życia codziennego, gdzie grupa społeczna przygląda się swemu odbiciu w sztuce; sztukę dla wtajemniczonych pojmowaną jako elitarna wiedza, wyróżnienie; sztukę ostentacyjnej konsumpcji – rywalizację form artystycznych przekształcającą się w swoisty *potlatch*; moralny protest wobec tradycji; sztukę dla sztuki.

Widać więc, że wobec zmieniających się stosunków społecznych, wobec różnorodnych prób wyabstrahowania poszczególnych zjawisk społecznych – za sztukę, czyli coś, co niesie w sobie wartości powszechnie akceptowane, można bardzo wiele uznać. Analizując współczesne fakty kulturowe powstałe w grupach, które trudno nazwać klasowymi, można oceniać je artystycznie, jedynie przykładając do nich wrażliwość i normy tradycyjnie wykształcone w innych kręgach kulturowych bądź też aktualnie wpajane przez instytucje wywierające dominujący wpływ na współczesne życie kulturalne.

Czy tekst kulturowy nosi w sobie cechy dzieła sztuki? To pytanie o jego wartość. Widać jednak, że wartości poznawcze (prawdy), moralne (dobra) i estetyczne (piękna) nigdy do końca nie zostały odizolowane. Jeżeli abstrahować od sądu zawdzięczanego tradycji, a skierować uwagę jedynie na ocenę poznawczą, trzeba stwierdzić, iż tekstowi kulturowemu, który wyraża świadomość jakiejś grupy społecznej, wywołując nadto w odbiorcach pewne reakcje emocjonalne, z socjologiczno-estetycznego punktu widzenia nie można odmówić wartości artystycznej.

2. Pojęcie kultury estetycznej na przykładzie przekształceń instytucji teatralnej

Po dyskusjach o pięknie, po badaniach przeżycia estetycznego, po próbach językowych analiz segmentujących teksty, w których zawiera się strukturalistycznie pojmowana funkcja estetyczna, obserwujemy powrót do pojęć ogólnych. Teoretycy sztuki zastanawiają się nad sposobem wykorzystania dorobku kulturologów i w trosce o podtrzymanie związku z pozostałymi dziedzinami twórczości oraz humanistyki proponują dziś wprowadzenie nowego pojęcia centralnego – miałyby nim być „kultura estetyczna”. Można pokusić się o zdefiniowanie kultury estetycznej, lecz o całościowym jej badaniu trudno na razie marzyć. Funkcjonuje ona jako pojęcie, które – w zależności od sposobu jego zdefiniowania – narzuca kierunek strukturalizacji i wyznacza punkt dojścia poszczególnych analiz.

Maria Gołaszewska w swojej *Kulturze estetycznej* stwierdziła, że „w zakres kultury estetycznej wchodzi nie tylko umiejętność korzystania ze sztuki, rozpoznawania jej form i rodzajów, zdolność trafnego reagowania na struktury, trafnej oceny itp., lecz również zdolność dostrzegania wartości estetycznych w przyrodzie, w otoczeniu codziennym i w życiu własnym oraz innych ludzi [podkreślenie – A.T.K.]”⁷³.

Innymi słowy, kultura estetyczna wydaje się bardziej lub mniej zobiektywizowaną własnością podmiotu, odpowiada zmysłowi estetycznemu, który jest darem podlegającym sublimacji poprzez kształcenie. Wprowadzałaby więc nas kultura estetyczna w problematykę wychowania i to od psychologicznej strony. To jedna z możliwości, Gołaszewska zaznacza bowiem kilkakrotnie, że „Kultura estetyczna jak każde zjawisko należące do świata człowieka, może być rozpatrywana [...] jako fakt, jako wartość, jako przeżycie i jako

⁷³ M. Gołaszewska, *Kultura estetyczna*, Warszawa 1979, s. 6.

m o ż l i w o ś ć [podkreślenie – A.T.K.]⁷⁴. Nie spierając się o to, w jakim stopniu cytowane wyliczenie jest adekwatne, precyzyjne czy wystarczające, trzeba zwrócić uwagę, że w rozumieniu Gołaszewskiej pojęcie „kultura estetyczna” zdaje się być najbliższe estetycznemu „przeżyciu”. Można zatem zapytać, czym różni się kultura estetyczna od analogicznego przeżycia. Wygląda na to, że szerokością zakresu, stopniem ogólności. Jeśli jednak wiadomo, że estetyka filozoficzna definiowana jest czasem jako nauka o przeżyciu estetycznym, w istocie dotyczy całego szerokiego obszaru związanego z tą kategorią, rodzi się pytanie, czy istnieje osobna skupiona na badaniu kultury estetycznej wiedza, czy też jest ona tożsama z tradycyjną estetyką rozumianą tym razem ani jako nauka o pięknie, ani jako wiedza o przeżyciu estetycznym, lecz jako teoria czegoś, co autorka właśnie kulturą estetyczną nazywa. Wśród wymienionych czynników: wrażliwości artystycznej, doświadczeń sztuki, wiedzy estetycznej, asymilacji piękna oraz inwencji twórczej nie brak żadnego, bez którego nie można się obyć, tworząc estetyczną teorię o nastawieniu psychologicznym, czyli zorientowanym na przeżycie.

Rzecz prawdopodobnie w tym, że estetyka filozoficzna, której Maria Gołaszewska jest w Polsce jedną z czołowych przedstawicielek, ma tendencje historyczne i systematyzujące, nie sprzyja formułowaniu własnych teorii. Pojęcia, którymi operuje, są obciążone taką ilością definicji, że trudno posłużyć się nimi w analizie niezliczonych przedmiotów przywoływanych w różnorodnych określeniach. Toteż chcąc wyrazić swoje własne poglądy, filozof sztuki zmuszony jest szukać nowych terminów, by definiować je, jak tego pragnie, skoro prawie każde nazwanie odpowiada zazwyczaj któremuś z licznych wcześniejszych określeń tradycyjnego pojęcia.

Tak też postępuje Gołaszewska, gdy omijając rafy pojęciowe kategorii twórczości, stwierdza, że należy „kulturę estetyczną

⁷⁴ *Ibidem*, s. 8.

rozumieć nie jako kulturę wzorów, lecz inicjatyw i inwencji”⁷⁵. Można więc odcyfrować Gołaszewskiej rozumienie kultury estetycznej jako teorię właśnie estetyczną, w której szczególną uwagę zwraca się na potocznie rozumianą kategorię przeżycia estetycznego i twórczości. Inną już jednak jest sprawą, że ów pierwszy składnik zdaje się zdominować całą koncepcję.

Zastanawiając się nad użytecznością tego względnie nowego, a zatem niezbyt mocno obciążonego pojęcia, do bardziej szczegółowych badań konkretnych zjawisk artystycznych, trzeba jednak podkreślić – na co Gołaszewska kładzie słaby nacisk – że określenie kultury, wiążąc się podobnie jak pojęcie przeżycia z podmiotem, jest jednak znacznie silniej zobiektywizowane. O ile można mówić o właściwym jednostce sposobie przeżywania i wiązania doznań z określonymi przedmiotami, to choć kultura, podobnie jak przeżycie, nie istnieją w ogóle, lecz stanowią własność, nie jest to jednak cecha subiektywna. Nie można przecież mówić o kulturze właściwej danej osobie, tylko o tym, że owa osoba posiada kulturę albo ma kulturalne braki. Kultura jest więc pojęciem ogólnym dotyczącym jakiejś grupy. Od wielkości tej grupy zależy zawsze stopień – większy lub mniejszy – ogólności interesującej nas kategorii. Można przecież mówić o kulturze (także estetycznej) cywilizacji, epoki, kraju, regionu, pokolenia. Można traktować o podkulturach czy nawet kontrkulturach – jednak zawsze, mimo tysiąca różnorodnych określeń, będziemy przez to zjawisko rozumieli zespół realizowanych przez jednostkę norm wykształconych w grupie, z którą się ona utożsamia.

Pojęcie kultury estetycznej sytuuje zatem analizę w sferze odbioru społecznego. A to wpływa na zrelatywizowanie pojęcia sztuki, które w takim rozumieniu nie ma charakteru idealnie ponadczasowego, lecz zmienia się w zależności od miejsca i czasu, w jakim zostanie rozpoznane. Analizując sztukę przez pryzmat kultury estetycznej jej odbiorców czy twórców, trzeba

⁷⁵ *Ibidem*, s. 13.

więc zdawać sobie sprawę, że sytuujemy się w kręgu teorii socjologicznych, koncepcji, które za twórcę przedmiotów abstrakcyjnego poznania uznają zbiorowość ludzką. Trzeba też spytać, jak daleko jest posunięty relatywizm takiego ujęcia. Czy mianowicie nie można wskazać wspólnego zjawiskom sztuki sposobu, w jaki konstytuują się one w ramach poszczególnych epok, kręgów cywilizacyjnych, grup społecznych itp.? Tego pytania nie sposób jednak rozstrzygnąć *a priori*, traktując o sztuce w ogóle. Sądzę, że można je postawić, odnosząc się do tych dziedzin sztuki, w których najpełniej objawia się współczesność. Ale czynić to trzeba ze świadomością uteoretyzowanych już najczęściej sposobów oddziaływania sztuki w przeszłości.

Obok nawarstwiających się na technice radiofonicznej, kinematograficznej czy telewizyjnej zjawisk artystycznych, dziedziną, w której szczególnie dobrze można rozróżnić kompleks współczesnej kultury estetycznej, zdaje mi się teatr. Ale teatr rozumiany swoiście. Nie będę tu szerzej uzasadniał, gdzie indziej wywiedzionego pojęcia, zgodnie z którym zdarzenie teatralne rozumie się jako „zespół chwytów świadomie wykorzystywanych przez ludzi pragnących zjednoczyć i zorganizować rzesze poprzez wyzwolenie wyemanowanej przez tłum emocji zbiorowej i skupienie jej w określonym punkcie”⁷⁶. Już z tego określenia wynika jednak, że przy socjologicznym traktowaniu otaczającego nas świata tą metodą najwięcej można powiedzieć o zjawisku scenicznym, którego pierwszym tworzywem zdaje się właśnie publiczność. Wysuwanie teatru, np. obok filmu, jako sztuki wyrażającej współczesność może się wydać bezsensowną uzurpacją. Jak to, spyta ktoś: to tę zmurszałą, najstarszą sztukę, która zdycha w skomercjalizowanych teatrach niepotrafiących wyzwolić się z XIX-wiecznej, mieszczańskiej sztampy, sztukę, o której nie wiadomo zresztą, czy w ogóle istnieje, skoro nawet w starożytności nie

⁷⁶ A.T. Kijowski, *Chwyt teatralny. Zarys instrumentalnej teorii teatru*, Kraków 1982, s. 150.

przyporządkowano jej opiekunki wśród muz, z których aż dwie zajmować się miały różnymi gatunkami literackiej działalności dramatycznej, tę sztukę chce się nazwać współczesną...?

To prawda, ale chyba nikt nie zaprzeczy, że teatr, szczególnie w silnie zinstytucjonalizowanych, a więc regresywnych społeczeństwach, może nabierać wyjątkowo masowego charakteru. Tak było np. jeszcze nie tak dawno, w latach 70. XX w. Do teatru szło się w niedzielę, uczcić prywatną bądź organizacyjną rocznicę. Było jednak „upowszechnianie kultury” wartością państwowotwórczą, na spektaklach „organizowano widownie”, zwożąc do teatru *nolens volens* uczniów lub żołnierzy. Z kolei w połowie lat 80. w Polsce w czasie stanu wojennego występowanie lub bojkot teatru telewizji, pojawianie się na zmilitaryzowanych scenach, zjawisko teatru domowego, dowodzą, że teatr, jaki znamy z czasów romantycznych, jest zakładnikiem instytucji, akceptowanym o tyle, o ile instytucję tolerujemy, bojkotowanym, gdy chcemy walczyć z systemem. Nic w tym nowego. Wszak procent dzisiejszego mieszczaństwa przeglądającego się w światłach ramp i kuluarów i tak ma się nijak do stuprocentowego niemal upowszechnienia teatru wśród obywateli starożytnych Aten. Z akcentem na słowo obywatel. Bowiem teatr, jaki znamy w kręgu kultury śródziemnomorskiej, od swych początków był sztuką klasy panującej: niegdyś patrycjuszy, książąt i kapłanów, w dobie zaś romantycznej – klasy mieszczańsko-urzędniczej czy media-politycznej, która w latach 1789–1989 stała się warstwą powszechnie panującą. Jest więc teatr emanacją instytucji władających światem. I czuć go zgnilizną, podobnie jak padłem jedzie ustrój społeczny dzisiejszego świata.

Jednak o kulturze, jak zresztą o żadnym tworze społecznym, nie można mówić przez „uogólnienia”. Pojęcie kultury teatralnej implikuje pytanie o miejsce i czas analizy. Inna jest kultura teatralna starożytnych, XIX w. i dnia dzisiejszego. Inne grupy społeczne dominowały w tych epokach, inne walczyły o przetrwanie, a jeszcze inne przygotowywały się do przejścia władzy.

Jeśli zgodzimy się z tezą, że historia ekonomiczno-polityczna to dzieje dominacji różnorodnych i na różnych podstawach (cenzusach) wydzielanych grup społecznych – dziś nazywa się je chętnie grupami nacisku – po to, by określić kulturę teatralną danej epoki albo wybranej strefy, trzeba stwierdzić, jakie zależności kształtują się między grupami dominującymi w tych miejscach i czasach.

W dobie romantycznej zarówno w Europie, jak i w Ameryce u władzy znalazło się zurzędniczałe mieszczaństwo wyradzające się w wieku XXI w oligarchię media-polityczną. Jak zwał tak zwał, w epoce rozwiniętej instytucjonalizacji cywilizacji śródziemnomorskiej ton nadaje tzw. aparat. Podstawą jego wydzielenia jest (w ideale oczywiście) stopień wykształcenia i miejsce pracy (tj. rodzaj zatrudnienia). Cenzus urodzenia i majątku pełni tu (bardziej jednak w teorii niż w praktyce) względnie małą rolę. Jest to grupa w wysokim stopniu zatomizowana, o silnym zantagonizowaniu wewnętrznym, nieposiadająca jakichkolwiek wspólnych tradycji kulturowych. Tworzy się ona już od kilku pokoleń, ale wykształcenie czytelnych więzi klasowych utrudnia dodatkowo jej duża fluktuacja. Dzieci aparatczyków względnie rzadko (choć coraz częściej) – w porównaniu z innymi grupami społeczno-zawodowymi – powtarzają karierę życiową rodziców. Natomiast struktura nowo kształtujących się warstw urzędniczych, dodatkowo wstrząsana wskutek częstych zwłaszcza w XX w. przewrotów politycznych, wskazuje, że napływa do niej element ubogi w tradycje rodowe i zasoby finansowe, niepewny zatem siebie, pozbawiony oparcia w innych, bardziej hermetycznych warstwach społeczeństwa. Element – słowem – lumpenproletariacki wkraczając w sfery aparatu, przejmuje raczej bezkrytycznie tradycje kulturalne miejsca, w którym poprzednia ekipa sprawowała rządy. Tym miejscem było miasto, a ekipą społeczną – burżuazja. Nic więc dziwnego, że po rewolucji w Rosji Radzieckiej tak szybko skończyły się próby stworzenia nowego proletariackiego teatru, którego miejsce zajęły romantyczne opery i mieszczańskie

dramy wystawiane ku ucieście stołecznego aparatu w marmurowych pałacach dla ludu.

Dzieje dogasania „jutrzni teatralnego października” (którym to mianem określił futurystyczne próby rewolucyjnych artystów scenicznych w Sowietach Dawid Zołotnicki) wyraziście ilustrują uwikłanie teatru w kompleks kulturalny i polityczny. Nie dysponując szerokim rozumieniem teatru, nic widać nie pojawiający z teoretycznych rozpraw Gordona Craiga czy Antoine’a Artauda na Zachodzie, a Aleksandra Tairowa, Jewgienija Wachtangowa czy Wsiewołoda Meyercholda w samej Rosji, Anatolij Łunaczarski widział w teatrze jedynie ukształtowaną na przełomie XIX i XX w. instytucję, którą wysoko oceniał dla jej propagandowej i edukacyjnej funkcji. Pisał: „teatr, jakiego nam trzeba, to oczywiście teatr bardzo wielki, mieszczący tysiące widzów, teatr, który za pomocą całej współczesnej techniki scenicznej wystawia widowiska wstrząsające publicznością, doprowadzające ją do śmiechu, zachwyty lub gniewu, widowiska naładowane całą współczesną elektrycznością społeczną, słowem: teatr korzystający z wszystkich sposobów sztuki realistycznej, a więc sztuki, która obserwuje otaczającą rzeczywistość, uogólnia, rzuca na nią snop światła i w pogłębionej, niezwykle efektownej postaci, znowu daruje ją życiu jako element pomocny w jego rozumieniu i w dalszym tworzeniu”⁷⁷.

Tak oto odrzucając kulturę mieszczańską i potępiając awangardę, która wyrastała z krytyki jej wypaczeń, samodzierzca kultury Rosji Radzieckiej akceptuje i powoduje utrwalenie jej najbardziej typowych form, którym pod zmienionymi nazwami zapewnia instytucjonalne wsparcie. Jest faktem niebywałym, że piewca proletariackiej kultury z dystansem przecież odnosi się do samorodnych form twórczości amatorskiej, której przyznaje co najwyższej propagandowo-popularyzatorską funkcję, a spoglądając

⁷⁷ A.W. Łunaczarski, *Jaki teatr jest nam potrzebny*, w: I. Wojnar, *Łunaczarski*, Warszawa 1980, s. 230.

na robotnika z wyżyn swojego (ciekawe jak je inaczej nazwać niż burżuazyjnego) wykształcenia, nie dostrzega specyficznej, samorodnej, regionalno-środowiskowej kultury, lecz co najwyżej materiał, który trzeba ukulturalnić pod wielkomiejski wzorzec. Wszakże egalitaryzm społeczny (niechby tylko teoretyczny) musi nieść za sobą egalitaryzm kulturalny⁷⁸. Różnorodne kultury powinny być całkowicie równoprawne, element zaś agitacji widowiskowej występuje w każdej z nich. Mówiąc dziś o modelu kultury teatralnej cywilizacji śródziemnomorskiej w przekroju synchronicznym, trzeba składać go z wielości, rozróżniając z punktu widzenia czasowego grupy pokoleniowe i kręgi społeczne. Zaś z uwagi na miejsce traktować o kulturze teatralnej danego kraju bądź regionu. Można wzajemnie krzyżować te podziały, lecz także dążyć do ich zniesienia, starając się określić różnorodne sposoby wcielania powszechnej idei teatru.

Określiwszy kulturę bardzo ogólnie jako zbiór norm wytworzonych przez grupę i narzuconych jednostce identyfikującej się z daną zbiorowością, czy też bardziej przystępnie rozumiejąc przezeń zasób przyzwyczajzeń odbiorcy, warto zwrócić uwagę, że żaden członek publiczności teatralnej nie żyje w jednej tylko grupie, lecz na przecięciu wielu. Jego kultura osobista jest zatem wynikiem nawarstwienia się tradycji rodzinnych, norm regionalnych, nawyków pokoleniowych, cech narodowych czy przyzwyczajzeń cywilizacyjnych. Cechy te ulegają stopniowej sublimacji i w konkretnych warunkach można je uogólnić. A to właśnie należy do artysty tworzącego dla publiczności żyjącej w określonym miejscu i czasie. Oczywiście, kiedy skoncentrujemy się na tym problemie ze świadomością przebiegu historii, zaraz okaże się, że wymienione wyżej elementy ani na kulturę jednostki nie mają jednakowego wpływu, ani kształtując kulturę zbiorowości, nie pozostają w równowadze. W konkretnych

⁷⁸ Wyrównanie szans kulturowych to wskazanie dla polityki kulturalnej, oparte na uznaniu hierarchii kultur: wysokiej, popularnej, masowej itd.

ekonomiczno-politycznych warunkach zawsze dotychczas kształtowały się i nadal powstają grupy, które swój zasób przyzwyczajęń kulturowych starają się narzucić innym. Istnieje bowiem zawsze mocniej lub słabiej przez decydentów uświadamiana obawa, że za uzależnieniem się kulturalnym może pójść także pełne wyemancypowanie się reszty społeczeństwa spod kurateli grupy panującej. Jeśli grupa panująca posiada jakiś dorobek kulturalny, dążenie takie dodatkowo jest wspierane przez wewnętrzne przekonanie o wyższości wartości wynoszonych tu na piedestał. Jeżeli natomiast do głosu dochodzą grupy wyjąłowane kulturowo, czy to na skutek rewolucji, czy wskutek najazdu, muszą one, chcąc przetrwać, zasymilować i przyjąć za swoją jakąkolwiek normę spójną na tyle, by można ją było podsunąć podwładnym do konsumpcji jako własną.

Przejąwszy dorobek kultury burżuazyjnej, współczesny aparat urzędniczy odrzuca wszelką inną formę działalności kulturowej poza skanonizowaną tradycją. Odczuwając lęk przed samorodną twórczością zespołów robotniczych, ludowych czy studenckich, a więc grup ukonstytuowanych na podstawie więzi zawodowych, pokoleniowych czy regionalnych, tzw. władza ludowa od czasów rewolucji październikowej roku 1917 aż po polski Okrągły Stół i aksamitne rewolucje roku 1989 utrudniała życie samorodnym zespołom, które chciały i mogły być czymś więcej niż jak dekretował Łunaczarski: „bardzo potężnym głosem propagandy”⁷⁹. Obawiając się w pierwszym okresie zdobywania władzy nawet artystycznej awangardy, aparatczycy dążą do stłumienia wszelkich emanacji w sztuce kultur zintegrowanych pozainstytucjonalnymi więzami. Dominując w tej jedynej instytucjonalnej sferze, klasa urzędnicza dąży do przecięcia więzi innego rodzaju, umożliwiając emanację artystyczną np. tylko pod warunkiem podporządkowania się urzędowym rygorom. W tzw. krajach socjalistycznych teoretycznie mógł więc istnieć zespół ludowy,

⁷⁹ A. Łunaczarski, *op. cit.*, s. 229.

robotniczy, grupa artystyczna bądź studencka, jeśli wyłoniły się one jako nazwa w ramach zarządniczej kultury. Jeżeli pasowały do planu domu kultury czy jakiegoś wydziału odpowiadającego za jej krzewienie.

Nie inaczej niż w latach 1945–1989 rzecz się ma po roku 2004, gdy w Zjednoczonej Europie spontaniczne inicjatywy kulturalne, szczególnie w biedniejszych rejonach Unii, mają szansę finansowego przeżycia pod warunkiem, że będą na tyle politycznie poprawne, by załapać się na jakiś grant.

Rozpoznawszy teatr jako wygodny środek oddziaływania na społeczeństwo i zyskawszy dzięki postępowi technologicznemu tak wspaniałe formy upowszechniania jego oddziaływania, jak radio czy telewizja, aparat władzy pragnie narzucić całemu społeczeństwu akceptowaną przez siebie kulturę, której aksjologia sankcjonuje zawsze jego przywódczą rolę. W myśl kanonu kultury mieszczańskiej teatr ma być wszakże miejscem, w którym upowszechnia się klasyków, i środkiem edukującym publiczność, która winna wchodzić doń z nabożeństwem i ufnością ucznia. Nie może zatem stawać się oazą wolności zniewolonego społeczeństwa, które w półmroku nawiązuje kontakt ze sobą i z identyfikującymi się z nim aktorami, „wyklaskując” artystę, co skompromitował się przed narodem, udzielając poparcia pogardzanej władzy. Uzasadniając decyzję o likwidacji Związku Artystów Scen Polskich, będącą formą restrykcji za podjęty przez polskich aktorów w stanie wojennym roku 1982 bojkot środków masowego przekazu, rzecznik Ministerstwa Kultury i Sztuki Andrzej Unger wypowiedział 2 grudnia 1982 r. charakterystyczne zdanie: „Odgradzanie się teatrów od radia i telewizji, godzi w kulturę narodową, hamuje jej upowszechnienie. Ogranicza milionom ludzi możliwość uczestnictwa w życiu kulturalnym powodując szczególnie złe skutki na wsi, w mniejszych miastach, a także wśród ludzi, których nie stać na zakup biletów do teatrów. Bolesnie odczuwają brak swoich ulubionych programów teatralnych dzieci i młodzież. Jest to więc akcja

antyspołeczna”⁸⁰. Rzecznik tegoż ministerstwa gromiąc *ex cathedra* zasłużonych artystów i ich stowarzyszenie, przypisał sobie prawo do decydowania o tym, co jest dla społeczeństwa ważne, a co je krzywdzi.

Ze swojego punktu widzenia ma on zresztą rację, gdyż utożsamiając społeczeństwo z instytucjami i pomijając fakt, że one wcale tego społeczeństwa nie reprezentują, stwierdza, że bojkot instytucji centralnych szkodzi organizacjom elementarnym, np. szkole. Rzecz w tym, że organizatorzy życia kulturalnego nie chcą się często pogodzić z faktem, iż środowisko aktorskie musi być wyjątkowo wyczulone na prawdziwe nastroje społeczne. Teatr nie jest bowiem – jak by sobie tego życzyli aparatczycy – ani propagandystą, ani popularyzatorem, ani edukatorem. Bywa, że pełni te funkcje, lecz w swojej istocie określa zasadę żywego kontaktu jednostek wspólnie zgromadzonych. Funkcje instytucjonalne przejmują natomiast wtórne, już zrytualizowane postaci organizacji teatralnych. Jednak również dla oddziaływania instytucjonalnego potrzebna jest baza społeczna wykraczająca poza ścisłą elitę władzy. Teatr nie zaistnieje w sytuacji konfliktu między inicjatorem gry a uczestnikami spotkania, nie ukształtuje się, gdy któraś ze stron interakcji gardzi partnerem, ma do niego żal bądź traktuje z wysoka. Bojkot środków masowego przekazu, który stał się już 13 grudnia 1981 r. spontanicznym odruchem wszystkich żyjących wspólnym rytmem z polskim społeczeństwem artystów, nigdy by się nie utrzymał prawie dwa lata⁸¹, gdyby nie zyskał akceptacji widza teatralnego. Jego rozszerzenie też nie mogło stać się fanaberią aktorów pragnących przecież dodatkowych dochodów i masowej popularności, gdyby nie fakt, że przekonali się oni, iż występując w reżimowych środkach

⁸⁰ „Express Wieczorny”, 2 XII 1982, s. 2.

⁸¹ Po Apelu prymasa Józefa Glempa z listopada 1982 r. artyści wrócili na szklany ekran we wrześniu 1983 r. W *Pożądaniu w cieniu więzów* Eugene’a O’Neilla w Teatrze Telewizji wystąpili m.in. Krystyna Janda, Jerzy Bińczycki, Bogusław Linda.

„musowego przykazu” – jak je nazywali zwyczajni ludzie – stracą u tych właśnie przeciętnych obywateli poważanie.

Ktokolwiek zna historię teatru polskiego, ten wie, że jego kultura charakteryzowała się zawsze dużym stopniem nasycenia patriotycznego. Warszawskie życie teatralne toczyło się nawet w czasach zaborów zgodnie z podstawowymi wymogami publiczności. Można ją było oszukiwać, wprowadzając niezwykle ostrą cenzurę przewencyjną, ale istniał zakaz sprzeciwienia się jej wprost. Toteż mowy nie było nigdy o zastąpieniu Teatrów Rządowych przez scenę rosyjską, nie mogła ona nawet istnieć przy ich konkurencji. Nie było bowiem szans i nawet namiestnicy teatralni (wszystko jedno czy kolaborujący Polacy, czy Rosjanie) nie starali się przełamać bojkotu sztuk rosyjskich, o których wystawieniu na polskiej scenie w przekładzie ani tym bardziej w oryginale nie mogło być mowy. Toteż w latach 1863–1918 nie zagrano ani jednej takiej sztuki, zaprzestano także sprowadzać na gościnne występy teatry z Moskwy czy Petersburga, podczas których spektakli widownia świeciła pustkami.

Polska kultura teatralna nosi na sobie historyczny balast, który powoduje, że często objawia się ona w pozornym samozniszczeniu. Objawem tego mogą być odmowa występowania w teatrze w czasie okupacji, bojkot rosyjskich sztuk podczas zaborów czy też środków masowego przekazu, z jakim mieliśmy do czynienia w latach 1982–1983.

Okazuje się bowiem, że wspólną cechą różnorodnych kultur teatralnych stanowi odczuwana przez jego uczestników wspólnota w działaniu. Może się ona objawiać i czasem objawia w samym akcie wpadania do teatru i przechadzania w antrakcie, może polegać na wspólnym przeżywaniu literatury czy zachwycaaniu się aktorami, ale mogą ją także konstituować, jak to miało miejsce w 1982 r., odwrócone ekranem do okna telewizory, pochód spacerowiczów udających się na przechadzkę w porze dziennika wieczornego bądź przeciwnie: światła na komendę zapalające się i gasnące w mrówkowcach w czasie odbioru w tym

samym czasie podziemnego Radia Solidarność. Uczucie wspólnoty bowiem, o czym przekonały nas osiągnięcia XX-wiecznej awangardy, może być wywołane przez wystąpienie bądź nieistnienie jakiegoś elementu. Otóż brak wybitnych aktorów w reżimowych środkach przekazu spełniał w czasie stanu wojennego taką właśnie kulturotwórczą funkcję.

Można więc traktować kulturę jako element dany i twierdzić, że artysta powinien dostosować się do przyzwyczajień i nie zawiesić oczekiwań odbiorcy. Często się zdarza, że artysta tworzy dla idealnego odbiorcy, którego sobie wymarzył, i żąda by ten, który istnieje, dostosował się do wyobrażeń o nim. Konflikt między tymi postawami to właśnie domena polityki kulturalnej, która stara się go rozwiązać poprzez narzucenie kulturze funkcji edukacyjnej. Artysta-nauczyciel ma prawo czuć się lepszym od widza, lecz by go wyczuć, musi wprawdzie zniżyć się do poziomu, uwieść, a raz pozyskawszy – oświecić. Przekonać się jednak nietrudno, że koncepcje takie mogą się zrodzić jedynie w głowie teoretyka starającego się sprowadzać wszystko do wspólnego mianownika, owocują zaś w działalności centralistycznie zarządzającego dyrektora, który chce mieć jeden teatr, jedną publiczność, jedną kulturę i... jeden święty spokój, gdy on sprawuje władzę. Teatralnej kultury zaś, jak zresztą żadnej innej, chyba nie sposób sprowadzić do jednego wzoru. Objawia się ona w mnogości, w wielości inicjatyw, różnorodności form i funkcji. Osadza się w całości tradycji kulturalnej społeczeństwa, lecz zarazem eksplikuje pragnienia, rozterki i tęsknoty współczesnych. Tak więc kultura teatralna musi się tworzyć w porozumieniu artystów z publicznością, zapośredniczając w miejscu spotkania emocjonalną wspólnotę widzów z aktorami i ze sobą nawzajem.

Jak już powiedziałem, warunki dla ukształtowania fenomenu teatralnego zmieniają się w zależności od miejsca i czasu. Przez lat ok. 45 nazywająca się „ludową” władza starała się zadekretować i upowszechnić w Polsce (także w innych tzw. krajach socjalistycznych) model teatru edukującego, w którym ubezwłasnowolnioną

publiczność starano się poddawać artystycznej i intelektualnej indoktrynacji. Grano tu na pogłębienie istniejącego zawsze i antynomicznie osadzonego w historii społeczeństw dystansu między jego twórczą awangardą a zacofaną większością. Teoretycznie więc sądzono, że artyści powinni być z tego stanu rzeczy zadowoleni. Dano im przecież pieniądze, zapewniono stałą pracę, oddawano lub nawet budowano zupełnie przyzwoite budynki. Co więcej, sprowadzano zorganizowaną, karną publiczność, która wypełniała sale przedstawień granych w Lublinie, Słupsku, Koszalinie, Tarnowie, Rzeszowie, Olsztynie, Opolu, Radomiu, Zabrze, Sosnowcu i dziesiątkach innych miast. Życie nie umierać, gdyby nie ta publiczność. Wymykająca się i ospała. Widać to było na prowincji, na której w latach 70. jedynie na publiczność wyrzekano. O artystów władza dbała. Bywało, że do dyspozycji prowincjonalnych aktorów pozostawał nowoczesny budynek, z przestronnymi garderobami, dodatkową salą kameralną. Budynek zdolny pomieścić nawet pół tysiąca widzów, o czym pomarzyć mogły niektóre stołeczne sceny, takie chociażby jak warszawski Teatr Współczesny rozciągnięty przy pl. Zbawiciela między Sceną w Baraku a salką bez klimatyzacji.

Tymczasem władza lokalna, owa administracja, gdy narzucano jej kulturę jako jeden z mierników skuteczności, chętnie ulegała magii zinstytucjonalizowanej sztuki. Instytucje artystyczne stawały się wyznacznikiem prestiżu⁸².

Zbiegali się więc na prowincję kształceni w szkołach artystycznych Warszawy, Łodzi, Krakowa – w liczbie przeszło stu absolwentów rocznie – zwykle młodzi, często prawdziwie uzdolnieni aktorzy, stwarzając reżyserom krążącym po kraju możliwość przygotowywania interesujących przedstawień. Cóż jednak

⁸² Dwa w szczególności filmy z lat 70. XX w. (obydwa z 1979 r.) dobrze oddają pozycję artysty w sztuce zinstytucjonalizowanej. To *Aktorzy prowincjonalni* Agnieszki Holland według własnego scenariusza i *Dyrygent* Andrzeja Wajdy, będący autorską adaptacją opowiadania Andrzeja Kijowskiego.

z tego, wzdychano, jeśli przedstawienie zrobione według awangardowego gustu, zdolne zadowolić stołecznego krytyka, nie zainteresuje ani jego, gdyż nie musi on jechać do Wędrzagoły, skoro ma teatr pod nosem, ani miejscowych widzów, którzy, gdy ich nie zmotywować, zdają się sami z siebie wcale nie potrzebować z takimi wyrzeczeniami fundowanego im przez władzę teatru.

Syndrom peryklejskiego teorikonu⁸³ stale jest obecny. I potwierdziły go losy teatru w dobie komercjalizacji lat 90. XX w. Teatr istnieje o tyle, o ile się go publiczności funduje. A funduje go ten, komu edukacja teatralna służy.

W latach 70. służyła, a przynajmniej zakładano, że posłuży. Chciano za pomocą teatru stworzyć lepszego, wykształconego, socjalistycznego człowieka. Walczono o poziom. To widz miał równać do teatru, nie teatr do widza. Dyrektorzy prowincjonalnych teatrów twierdzili, że nie mogą sobie pozwolić na obniżenie poziomu, nie chcieli iść na ugodę z widzami. „Owszem bardzo możliwe, że gdybyśmy wystawili np. «Żołnierza królowej Madagaskaru» pewnego wieczoru mielibyśmy teatr zapełniony po brzegi – mówił w roku 1978 dyrektor Teatru im. L. Solskiego w Tarnowie Ryszard Smożewski – ale kto przyszedłby potem oglądać Redlińskiego, Piwowskiego czy Kieślowskiego. Nie wolno pójść na łatwiznę”⁸⁴. Trzeba przyzwyczaić publiczność, że do teatru przychodzi się myśleć. Pamiętając przy tym, że większość mieszkańców małych miast Polski to ludność napływowa, przeważnie wiejska, nieraz targana zawieruchą II wojny światowej, przesunięciami granic i migracją społeczno-zawodową. Pozbawiona oparcia w tradycji regionalnej bądź w ogóle nienawykła do kontaktu z instytucjonalnymi formami kultury, w tym także teatru. Widać to gołym okiem, przyjrzawszy się publiczności

⁸³ Teorikon (gr. *theorikón*) – zasiłek pobierany ze skarbu państwa przez ubogich obywateli Aten na opłacenie wstępu do teatru.

⁸⁴ Por. A.T. Kijowski, *Tarnowski teatr i jego publiczność*, „Literatura”, 9 III 1978, s. 1, 7.

srowadzanej do teatru na siłę i to niezależnie, czy zachęcającym do przybycia był instruktor kulturalno-oświatowy związku zawodowego z lat 70. XX w., czy szef działu promocji i marketingu firmy „Lemingi Polska” z XXI w., fundujący na jakiś jubileusz imprezę towarzysko-kulturalną.

Kiedyś widzowie posilali się podczas spektaklu, dziś czekają na catering i ani im do głowy nie przyjdzie, że w teatrze nie wypada zachowywać się podobnie jak przed domowym telewizorem. Bywa, że mimo iż im się spektakl podoba, nie klaszczą, bo nie znają obyczaju, a o wyłączeniu telefonów komórkowych bez końca można przypominać.

Lata 70. XX w. Kraje socjalistyczne. Bieda ekonomiczna oczywiście niemająca nic wspólnego z fizycznym głodem, który cierpią w Afryce czy w Indiach. Poczucie braku, aspiracje i... wysokie usytuowanie świata kultury. To nie jest już czas stalinowskiego terroru, narzucanych wzorów sztuki socrealistycznej. To czas upowszechniania kultury. Biorą w tym udział partyjni politycy (Józef Tejchma, Jerzy Kwiatek), uczeni z Antoniną Kłoskowską, Bogdanem Suchodolskim, Andrzejem Sicińskim. Artyści od Andrzeja Wajdy po Tadeusza Konwickiego czy Tadeusza Kantora wiedzą, że jeśli tylko nie będą drażnić władzy zbyt jednoznaczną krytyką, ona będzie musiała dawać na ich działania pieniądze. Takiej liczby zawodowych artystów, którzy na dodatek nie śmieli zaznać bezrobocia, nie znał świat zachodni, powoli, krok po kroku, kumulujący swe bogactwo, zbliżający się jednak w stronę podobnego modelu.

Wychowanie przez sztukę. Termin Herberta Reada umożliwia powstanie całej warstwy wychowawców. Tak też rozumiano rolę prowincjonalnych teatrów. Dyrekcja każdego z nich starała się publiczność wychować. Tak mówiono, prowadząc różnorodną działalność popularyzatorską. Urządząc dyskusje, nawiązując kontakty z zakładowymi (też zinstytucjonalizowanymi rzecz prosta) domami kultury. W końcu ruszając w objazdy, gdzie zdawałoby się w małych salkach czy nawet pod gołym niebem,

w bezpośrednim związku z widzami, poszukiwano sposobów nawiązywania wspólnoty.

Jest to jednak zupełnie inna wspólnota od tej, którą teatr wytwarzał przez stulecia. Wcześniej był świętem: oczekiwanym jak dopełnienie obrzędów dionizyjskich czy mszy paschalnych lub niespodziewanym, jak przybycie wędrownych rybałtów czy komediantów *dell'arte*. Teraz stawał się instytucjonalnym obowiązkiem. Ustanawiał repertuar. Stając się jedną z instytucji zbiurokratyzowanego społeczeństwa doby romantycznej, zwracał się też nie wprost do widza, lecz do instytucji, które go reprezentowały: szkół, wojska, państwowych zakładów pracy.

Stoi za tym armia ludzi. I choć pozornie polska aksamitna rewolucja Okrągłego Stołu w roku 1989 obiecywała przemienić wszystko, w istocie nie zmieniła nic. A jeśli tak, to na bardzo krótko.

System kultury teatralnej, instytucjonalna pozycja tej sztuki pozostały w istocie niewzruszone. Pomysły w rodzaju lansowanej w 1990 r. przez Izabellę Cywińską, minister kultury i sztuki, doświadczoną artystkę i dyrektorkę teatru, idei kategoryzacji teatrów (co miało umożliwić swobodniejszą politykę subwencji) spaliły na panewce. Odrzuciło je środowisko artystyczne, które za główny cel ma instytucjonalne przetrwanie.

Porównanie sytuacji teatru na przestrzeni 25 lat przełomu tysiąclecia wykazuje inercyjność zinstytucjonalizowanego systemu zarządzania kulturą doby romantycznej. Choć wszystko się zmienia, w istocie ma zostać tak samo. Dwuwładzę szczebli partyjnych i rządowych lat 70. w okresie PRL, w III RP w latach 90. zastąpiono wielością samorządowych struktur. Repertuar rocznic nieco zmodyfikowano: ważne jednak, by mniej więcej tyle samo środków trafiało do instytucji kultury⁸⁵.

⁸⁵ Oto Kalendarz Imprez Rocznicowych zaadaptowany *ad hoc* w roku 1991 przez wiceprzewodniczącego Komisji Kultury Rady Dzielnicy – związanego całe życie z filharmoniami organizatora imprez muzycznych:

Rewolucja Październikowa (7 listopada) = Święto Niepodległości (11 listopada)
Wyzwolenie Warszawy (17 stycznia) = Rocznicą Stanu Wojennego (13 grudnia)

Zmieniają się treści, lecz zasada indoktrynacyjna pozostaje niezmienna. W miejsce socjalizmu – brak uprzedzeń, kult proletariusza zastąpiono wyniesieniem niepełnosprawnych i gejów. Zasada się jednak nie zmienia. Teatr jest instytucją opiniotwórczą – narzędziem władzy.

Norm kulturalnych nie sposób nauczyć. Raczej wpaja się je i zapamiętuje. Choćby więc mówiono wiele, zespół norm zinstytucjonalizowanej kultury teatralnej funkcjonującej w latach 70. XX w. będzie miał szczególne znaczenie w czasach, gdy ówczesna młodzież stanie się pokoleniem sprawującym władzę.

Jak już wspomniałem, powoływanie teatrów prowincjonalnych w II połowie lat 70. XX w. nie wynikało najczęściej z jakiejś autentycznej potrzeby społecznej. Było narzucane z zewnątrz. Wobec decentralizacyjnej w założeniu reformy administracyjnej roku 1975, gdy w miejsce 17 powołano 49 województw, posiadanie teatru stało się przedmiotem aspiracji władz lokalnych. Teatr przydaje bowiem splendoru. Dobrze wyglądał w sprawozdaniach, a przy okazji dawał zatrudnienie, produkowanym już w tym czasie w nadmiarze, absolwentom szkół artystycznych i powstających już wówczas kierunków kulturoznawczych, a nawet teatrologicznych na uniwersytetach. Teatr rozumiany jako wizytówka kultury miejskiej żywo swój wiedzie za dotacyjne pieniądze, przynosi planowy deficyt i stara się robić co w jego mocy, by to władzy, będącej faktycznym odbiorcą jego pracy, wynagrodzić w wytworzonych wartościach artystycznych. Jednakże teatr, w odróżnieniu od literatury, która żyje w swych egzemplarzach, egzystuje w liczbie przedstawień. Stanowi więc sztukę interakcji społecznej, zaczynając swój żywot dopiero wtedy, gdy jest akceptowany. Gdy widzowie doń przychodzą i są skłonni

Święto Pracy (1 maja) = Rocznica Konstytucji (3 maja)

Manifest PKWN (22 lipca) = Cud nad Wisłą (15 sierpnia)

Wybuch II Wojny Światowej (1 września) = Porozumienia Sierpniowe (31 sierpnia)

przyjmować w nim postawę estetyczną. Gdy staje się ona ich naturalną potrzebą; słowem, tylko wtedy teatr może spełniać swoje funkcje, gdy wynika ze społecznego podglebia, nigdy zaś wtedy, gdy się go narzuca z zewnątrz.

Warto się więc zastanowić nad sensownością polityki kulturalnej w dziedzinie teatru. Czy i o ile można wychowywać publiczność teatralną, narzucać jej określone typy estetycznych przeżyć? Nie ma wątpliwości, że nie można pozwolić, by jedynym sprawdzianem wartości sztuki stał się jej sukces finansowy. Jednak z drugiej strony niezależność zespołu teatralnego od gustu przeciętnego odbiorcy, a ściślej: instytucjonalizacja zarówno zespołu podległego administracji państwowej, jak i organizowanej przez specjalne biura publiczności, uniemożliwia zaistnienie fenomenu teatralnej wspólnoty i sprawia, że zachodzi ona jedynie pozornie w urzędowych wykazach. Aby z tego impasu wyrwać, trzeba odważyć się na ryzyko.

Pozwólcie nam, choć na jeden sezon zlikwidować biuro organizacji widowni – wołali w latach 70. XX w. dyrektorzy licznych i to wcale niekoniecznie prowincjonalnych teatrów. Niech przychodzą tylko ci, którym teatr jest prawdziwie potrzebny. Może wtedy dojdzie do prawdziwego kontaktu między sceną a widownią.

Pozwolono. W 1990 r. pozwolono i dopiero począł się lament, gdyż za tym pozwoleniem poszło obcięcie dotacji. Zaczęto biura organizacji widowni przekształcać w działy marketingu. Teatr powoli znów staje się drogim salonem, gdzie można z bliska popatrzeć na gwiazdę znaną z telewizyjnego serialu.

Lata 1990–2005 zaowocowały sporą liczbą inicjatyw prywatnych, trup aktorskich szukających swojej własnej publiczności. Takie teatry wędrują po kraju, występują w domach kultury czy na coraz liczniejszych festiwalach tzw. Teatrów Ogródkowych.

W pewnym stopniu inicjatywy oddolne z lat 70. i 90. XX stulecia spotkał podobny los. Zostały zaduszone przez instytucje. Te pierwsze przez agendy władzy, drugie przez centralizujący się

coraz mocniej w skali całej Unii Europejskiej i w coraz znaczej-
szym stopniu politycznie limitowany system dotacji.

W latach 70. powstające spontanicznie inicjatywy młodzie-
żowe w szkole, w internatach czy na studiach od zarania przy-
duszała ręka instytucjonalnej zwierzchności: opiekunki kółka
dramatycznego, wychowawcy, który „wciągał” do zespołu osoby
niemające na to ochoty, lecz uzależnione odeń w innej płaszczyź-
nie, w końcu dysponującej lokalem organizacji społeczno-poli-
tycznej czy wręcz urzędu administracyjnego. Na sztuce amator-
skiej czasu romantycznych instytucjonalizacji ciąży od początku
nieporozumienie polegające na tym, że wciąga się ją w krąg war-
tości instytucjonalnych. Zamiast odrywać od życia codziennego,
zinstytucjonalizowana sztuka wrzucała artystę w zawodowy
świat twórczej biurokracji. Problem stawał się poważny, napięcie
silne. Znalazło to ujście w Polsce w całej fali filmowej, ochrzcz-
onej mianem „moralnego niepokoju”, którą próbowałem jeszcze
w latach 70. nazywać kinem „realizmu biurowego”⁸⁶. Krzysztof
Kieślowski w *Amatorze* czy Feliks Falk w *Szansie* ukazują dzieje
ludzi, którzy chcą tworzyć dla siebie, szukają w sztuce wolności
od skomercjalizowanego świata, a popadają w kolejną niewolę.

Kiedy się obserwuje historię nieprofesjonalnych manifesta-
cji teatralnych w Polsce lat 70., uderza fakt, że można je spisać.
Praktycznie wszystko, co wzbilo się ponad koleżeńskie wygłupy
na wakacjach, co zyskało sobie poklask publiczności, zostało
natychmiast afiliowane przy jakiejś instytucji. Mecenas taki,
jakim bywały Socjalistyczny Związek Studentów Polskich czy
Zjednoczone Przedsiębiorstwa Rozrywkowe, kupując artystów,
bynajmniej im nie pomagał. Skutecznie za to zajmując się tru-
ciem im życia, polityką kija i marchewki na przemian to dając,
to odbierając im sale, akceptując wyjazdy lub nie dopuszczając
do zagranicznych występów, na które zespoły polskie bywały
częstokroć przez samych organizatorów zapraszane. Słowem

⁸⁶ A.T. Kijowski, *Kino realizmu biurowego*, „Polityka”, 2 II 1980, s. 1, 10.

instytucjonalny opiekun starał się robić wszystko, by pochłonięci przez biurokratyczne zajęcia samorodni artyści mieli jak najmniej czasu dla doskonalenia swojej sztuki.

Po profesjonalizacji Teatru Ósmego Dnia, jednej z najciekawszych studenckich inicjatyw lat 70., jego animator Lech Raczak wypowiedział się w „Biuletynie Młodego Teatru” (nr 5) na temat sytuacji zespołu po przejściu na zawodowstwo: „Nie chce mi się pisać; najważniejsze się nie zmieniło:

- realizujemy w ł a s n y program, bez nacisków, narzucania zadań, koncepcji, ograniczeń swobody twórczej;

- nie mamy gdzie pracować – jak przez minione lata w ZSP i SZSP tak i teraz w Estradzie – czekamy na salę...

Poza tym od cholery pracy biurokratycznej (w Estradzie obowiązuje ponad 100 formularzy stosowanych wg kryteriów opisanych w 200-stronicowej instrukcji).

Za to mamy możliwości materialne, aby działalność rozwinąć, za pracę płaci się nam, mniej plotek i dziwnie ucichły «afery polityczne» (co może świadczyć o tym, że niektórzy studenci działacze w ich wywoływaniu mieli swój udział... he, he, he).

P.S. Status pracownika jest pod każdym względem (też moralnym) lepszy od statusu społecznika. Taka jest smutna prawda”⁸⁷.

Instytucjonalizując możliwie szybko samorodną inicjatywę i traktując to rzecz prosta jako najwyższy honor, aparat kontrolujący społeczeństwo piecze dwie kuropatwy przy jednym ogniu: z jednej strony utrudnia funkcjonowanie zespołu, nadając mu status społeczny głównie po to, by zyskawszy możliwość szantażowania go rozwiązaniem, zdobyć szansę na kontrolowanie samorodnej grupy, z drugiej zaś odbiera mu urok towarzyszącej powstawaniu prywatności i rzuca nań odium swojej nazwy, której sam dźwięk gotów odstraszyć od teatru nieufnego widza. W liście do Eugenia Barby cytowany już Raczak stwierdza: „4. Pisząc starałem się dociec między innymi, dlaczego «parateatr»

⁸⁷ Z. Gluza, *Ósmy dzień*, Warszawa 1982, s. 91.

mógł zostać oficjalnie zaakceptowany, urzędowo pobłogosławiony i właśnie wręcz modny w kraju totalitarnym. Insynuuję, że jest to możliwe, gdy:

- zachowuje strukturalne cechy zhierarchizowanego społeczeństwa;
- działa terapeutycznie, a nie profilaktycznie (leczy skutki nie zwalczając przyczyn);
- nikogo nie obchodzi (oderwany do lasu, do zamkniętych enklaw, zainteresowany głównie własnymi środkami ekspresji, a nie adresatem wypowiedzi);
- wytwarza środki oddziaływania, które mogą być wykorzystane przez aparat władzy;
- współpracuje z władzą (która nie działa w interesie społecznym);
- nie ma świadomości swego statusu i funkcji”⁸⁸.

Wszechobecność instytucji w państwie totalitarnym unieumożliwia istnienie poza jej ramami oraz efektywne funkcjonowanie za pośrednictwem jej ogniw. Teatr, który jest wszakże duchem sprawczym wszelkiej organizacji, zawiera w sobie przecież ów niepokój tworzenia i tendencję do wytwarzania więzi, a zrywania więzów i pęt. Wyczuwa się to rzadko: podczas prób w małym gronie najbliższych zaprzyjaźnionych widzów, podczas *tournée* w integracji zespołu, czasem wtedy, gdy wokół teatru czy to na bazie fascynacji konkretnym spektaklem, powstaje nieformalna grupa widzów-miłośników, którzy chodzą na każdy spektakl, nagrywają fragmenty, uczą się na pamięć spreparowanych tekstów scenicznych. W środowisku młodzieży licealnej z takim właśnie odbiorem spotykały się swego czasu spektakle Adama Hanuszkiewicza *Kordian* czy *Norwid*. Zderzywszy się z nawarstwieniem instytucjonalnego koszmaru: szkoły, organizacji widowni, obowiązkowej lektury, wycieczki do teatru na najnudniejszy typ spektaklu, jakim dla młodzieży jest składanka

⁸⁸ *Ibidem*, s. 109.

poetycka, zdołał dyrektor Teatru Narodowego wyjść obronną ręką i nawiązać żywy kontakt z częścią, głównie młodzieżowej widowni.

Okazuje się zatem, że mówiąc o kulturze teatralnej, traktujemy zarazem o kulturze młodzieżowej. Zarówno ci, co chodzili do nudnych prowincjonalnych teatrów, to głównie uczniowie, jak na spektaklach Teatru STU, Kalamburu, Pleonazmusa, Ósmego Dnia czy Sceny Plastycznej KUL bywali studenci. Także młodzież uczyła się przebojów z Hanuszkiewiczowskich składanek, odtwarzając je w czasie prywatek, i jeździła na staże do Jerzego Grotowskiego, odwiedzała Ośrodek Praktyk Teatralnych „Gardzienice”, mieszkała w młynie, rozluźniała się, biegała po lasach. Trzeba przyznać, że Grotowski bodaj najkonsekwentniej uciekał przed instytucjonalnym paraliżem. Ale też pozwalał mu na to światowy sukces, który z niego samego uczyniwszy instytucję, umożliwił mu odżegnanie się od wpływu czynników administracyjnych.

Niezależnie od tego, czy zaakceptujemy to czy inne zjawisko, pozostaje faktem, że kultura teatralna stała się w latach 70. XX w. kulturą młodzieżowych związków nieformalnych, drwiących sobie z estetyczności, obyczajności i zwierzchności. Nawarstwiający się wprost na codzienności styl niebieskich dzinsów staje w szranki z kostniejącą, właściwie prawie już umarłą, ale ciągle panującą kulturą białych kołnierzyków. Najlepszym tego dowodem fakt, że ta młodzieżowa podkultura, jak ją niektórzy nazywają, pozostaje własnością tych, których ukształtowała, także gdy dorastają.

Coraz bardziej powiększa się armia 60-letnich redaktorów i profesorów w luźnych swetrach i z długimi plerezami kryjącymi łysinę. Tak więc kultura współczesnej dojrzałej elity intelektualnej, choć oficjalnie uznawana i przez dotacje zniewalana, funkcjonuje ciągle na prawach przedszkolnych. Tadeusz Nyczek pisał: „Teatr studencki miał być w potocznym mniemaniu ujęciem temperamentu ludycznego, tym, czym dla ucznia szkoły podstawowej

gra w piłkę na podwórku po godzinach lekcyjnych. Egzamin dyplomowy stanowił tu granicę oddzielającą pasje i fascynacje przynależne temu-który-zaczął-normalne-życie. Wszelka twórczość artystyczna, więc także teatr, nabierała w tym momencie znamion administracyjności: niemal z godziny na godzinę przedstawiało się być (albo p o w i n n o się przestawać) aktorem teatru studenckiego i wchodziło w rolę inżyniera, nauczyciela, lekarza zaś w najlepszym wypadku – aktora zawodowego, jeśli oczywiście ukończyło się PWST [...]. Ma to także swój niebagatelny związek ze zmianami zachodzącymi w charakterze ogólnie pojętej kultury studenckiej. Mianowicie i kultura i teatr, jako tej kultury część organiczna i poniekąd dla niej znamienna, wyzwalają się coraz wyraźniej z ciasnych, nałożonych jej kiedyś ram «amatorskiej» zabawy nieszkodliwej dlatego właśnie, że nie opieczętownej magicznym przyzwoleniem na działalność zawodową – czyli dorosłą⁸⁹.

Istnieje więc kultura teatralna establishmentu i kultura młodzieżowa, teatru poezji, działań fizycznych, kultura krzyku i ciszy. Każda z tych stylistyk ma swoje osiągnięcia, które przeglądają się rzecz prosta w krzywym zwierciadle prowincjonalizmu, snobizmu i grafomanii, ale tendencja jest wspólna.

Podsumowując w *Pełnym głosem* rozważania na temat teatru profesjonalnego i studenckiego, Nyczek stwierdził: „Trudno przypuszczać aby możliwe było zniesienie kiedykolwiek barier między oboma rodzajami sceny, choć historia teatru dowodzi, że epoki, w których podobne podziały (nie tylko zresztą wewnątrzteatralne) nie istniały, utrwaliły się w dziejach kultury jako epoki szczególnej świetności sztuki.

Może doczekamy czasów, gdy sztuka teatru będzie znów tak żywa i autentyczna, jak niegdyś w starożytnej Grecji bądź w czasach komedii *dell'arte*, zaś uczestnictwo w spektaklu tak widzów, jak aktorów będzie zbiorową manifestacją wspólnoty czucia

⁸⁹ T. Nyczek, *Pełnym głosem*, Kraków 1980, s. 23.

i myślenia, a nie dostojną celebracją martwych pomników literatury albo nudnym obowiązkiem kultury towarzyskiej”⁹⁰.

Uświadomienie naturalnej wielości wcieleń kultury teatralnej uzależnionej zawsze od ogólnych trendów społecznych nie oznacza, że nie sposób wskazać jej cech trwałych, charakterystycznych czy to dla danej epoki, czy jakiegoś historycznego ciągu. W moim *Zarysie instrumentalnej teorii teatru* zostały zamieszczone trzy teatralne zasady, które honorować muszą także kanony żywej kultury teatralnej: obecność, realność oraz działanie. Określono także, że zasadniczym tworzywem artystycznym sztuki scenicznej jest publiczność, na którą oddziałuje się metodą chwytów teatralnych. Z kolei w wykładzie pt. *Estetyka teatru* wskazałem na teorię teatru jako naukę, za pomocą której można na nowo zdefiniować pojęcie sztuki i weryfikować tradycyjne kategorie estetyki filozoficznej. Warto więc teraz zapytać, jakie miejsce w systemie nauk humanistycznych ma zająć kultura teatralna. Jakie są wzajemne stosunki: estetyki filozoficznej, estetyki teatru, kultury estetycznej oraz kultury teatralnej? Czy analizy teatru stanowią każdorazowo uszczegółowienie studiów estetycznych?

Jest rzeczą oczywistą, że pojęcie „kultura” ma zakres znacznie szerszy niż „sztuka”, a zatem nauka o sztuce mieści się w ramach wiedzy o kulturze. O ile jednak filozofia sztuki (także teatralnej) aspiruje do pewnej niezależności metodologicznej, o tyle spojrzenie na to zjawisko z kulturowego punktu widzenia implikuje analizę w ramach światopoglądu socjologicznego traktującego świat jako wytwór zmiennych relacji międzyludzkich. Moje wywody niewątpliwie zbliżają się do tej koncepcji. Jest bowiem teatr sztuką na wskroś społeczną, a zatem niepoddającą się analizie bez zastosowania kryteriów socjologicznych.

O teatrze kilka słów dało się powiedzieć w ogóle, co dowodzi samoistnego statusu ontologicznego umożliwiającego budowanie synchronicznej teorii. Ogólne koncepcje można też

⁹⁰ *Ibidem*, s. 30–32.

formułować na temat generalnych zagadnień kultury (jeśli się tego dowieść zdoła – nie traktując jej koniecznie w kategoriach socjologicznych). Jednak o kulturze teatralnej trzeba rozprawić zawsze na konkretnych przykładach. W danym miejscu i czasie przedmiotem analizy mogą się stać kultura publiczności, ale także idee artystów scenicznych, świadomość krytyki teatralnej bądź nawet poglądy filozofów, estetyków czy teoretyków sceny. Zawsze jednak badania kultury teatralnej będą miały aspekt historyczny.

Wynika stąd, że jeśli wiedza o kulturze dzieli się na jej historię i teorię, teatrologia zaś także składa się z teorii teatru i jego historii, to kultura teatralna może stać się przedmiotem zainteresowań historyka teatru o socjologicznym światopoglądzie i teoretycznym zacięciu. Tak się bowiem składa, że ze względu na społeczne tworzywo sztuki teatralnej jego kultura ma strukturalny wpływ na kształt zjawiska scenicznego w znacznie większym stopniu niż kultura literacka na utwory pisane wierszem czy prozą, muzyczna na utwory utrwalane na partyturach, a plastyczna na kształty dzieł sztuki pięknej.

Okazuje się zatem, że analizując kulturę teatralną, zagłębiamy się w gąszcz historycznie uwarunkowanych form tego zjawiska z zamiarem uporządkowania danego, konkretnego wcielenia sztuki, której ogólnym pojęciem musimy rzecz jasna dysponować. Mówiąc lapidarnie, kulturę teatralną charakteryzuje to, że musi być badana środkami teorii na materiale historycznym.

Teoretyczna analiza zdarzeń teatralnych i środków służących do ich wywoływania odsłania pewne metody, którymi może posłużyć się inicjator gry, pragnąc za pośrednictwem instrumentów oddziaływać na zgromadzenie. Abstrahując od metody chwytu teatralnego, czyli efektu „wyrwania z miejsca spotkania elementu, który skupi powszechną uwagę i jako instrument gry zogniskuje emocję zbiorową na ukonstytuowanej dla siebie specyficznej przestrzeni gry, ograniczonej przez

strefę napięcia”⁹¹, można ulec złudzeniu, że odniesie on skutek w każdym miejscu i czasie. Odwołuje się on wszakże do pewnych atawizmów ludzkości i nie jest uwikłany w konteksty semantyczne. Rozpoznawszy technikę teatralną jako środek podporządkowania sobie zgromadzenia, agitatorzy skłonni animować chwytów zapominają jednak często, że nigdy nie dysponują zupełnie dziewiczą publicznością, lecz muszą oddziaływać na zgromadzenie poddawane już wcześniej różnorodnym zabiegom socjotechnicznym. Każdorazowo ma się przecież do czynienia ze środowiskiem, które przyzwyczyło się do pewnych chwytów, do innych odczuwa sympatie, a uraz do określonego typu działań głęboko zapadł w podświadomość zbiorową. Przystosowane do przewyżczania pewnych rozumowych uprzedzeń metody teatralne muszą jednak ulec wobec nieświadomych nawyków, które często same kostniejąc w rytualizacje, wpłynęły na tradycje określonego kręgu odbiorców. O ile więc środek teatralny zdolny jest przebić się przez intelekt widza i wmówić mu pewne pozornie irracjonalne zachowania, o tyle jego kulturę także musi szanować.

Przez kulturę teatralną trzeba zatem rozumieć zespół udanych i zaakceptowanych przez daną zbiorowość metod oddziaływania scenicznego wraz z tradycyjnie utrwalonymi i wyrażonymi intelektualnie wartościami, które dotychczas wpałali społeczeństwu animatorzy chwytu teatralnego. Wynika stąd, że o ile opisując synchronicznie teoretyczne normy technik teatralnych, można było abstrahować od treści, które one lansują, o tyle traktując o kulturze teatralnej, nie zdołamy już pominąć problematyki semantycznej. Kulturę teatralną trzeba już badać innymi metodami, z których poetyka historyczna pozwoli odsłonić ją w porządku diachronii przy stałym podtrzymaniu związku analizowanego wycinka historii kultury z estetyczną problematyką teatralną.

⁹¹ A.T. Kijowski, *Chwyt teatralny...*, s. 80.

Analizując działalność sceniczną z punktu widzenia jej recepcji i tego, co ona po sobie pozostawia w tradycji zbiorowości, trzeba zwrócić uwagę na publiczność, tę publiczność, którą trudno jednak nazwać odbiorcą, skoro sama jest tworzywem zdarzeń teatralnych. Stąd wynika, że w wypadku estetyki teatru historyczna analiza kultury musi być szczególnie silnie uwikłana w teorię istnienia i funkcjonowania sceny. Skoro dysponujemy abstrakcyjną definicją zdarzenia teatralnego i posiadamy świadomość właściwych mu technik pierwszy problem, jaki się nasunie, to pytanie o wzajemny stosunek pod względem wartości i zakresu różnorodnych zmieniających się w przestrzeni i czasie teatralnych kultur. Pociągnie to za sobą pytanie o istnienie generalnej kultury teatralnej i powszechnej świadomości jej pryncypiów oraz bardziej szczegółowe zagadnienie stosunku teatralnej kultury Wschodu i Zachodu, pytanie o ich stosunek wartościowy, a także kwestie podstaw dominacji nawyków teatralnych mających swoje korzenie w antycznej Grecji i tragedii tego narodu.

W końcu spytać trzeba o to, w jakim stopniu konstytuują kulturę teatralną w szczególności, a estetyczną w ogólności zespoły nawyków literackich, skłonności aktorskich, zachowań i zadań zbiorowych, których zespół zwykle nazywa się misją kulturalną.

3. Misja kulturalna

Wiek XIX, czas romantyzmu to wszakże zarazem okres formującego się kapitalizmu. To też okres ścierania się dwóch rozumień sztuki: komercyjnego i misyjnego. Konsekwencją zdefiniowania przez Kanta, konstytutywnego dla romantycznego rozumienia sztuki, pojęcia bezinteresowności przeżycia estetycznego, stanie się imperatyw stworzenia odbiorcy dla tak pojętej sztuki. To co dziś – w XXI w. – mianuje się już tylko marketingiem i reklamą, u narodzin romantyzmu nazywało się edukacją. Przygotowaniem publiczności do kontemplacji swobodnego

dzieła artystycznego. Daje temu wyraz jeden z twórców tej epoki, Friedrich Schiller w swoich *Listach o estetycznym wychowaniu człowieka*.

Poszukiwania odpowiedzi na pytanie, czy wyzbyta dworskiego, nielicząca na kościelnego mecenasa sztuka ma szukać wsparcia u ideologów lub polityków, czy ma być programowa, czy swobodna, owocują eksplozją indoktrynacji. Autorzy stwierdzenia, że trwoga Boża – religia, która stanowiła zwornik duchowy dominujący przez 23 stulecia (od V w. p.n.e. do XVIII w. n.e.) nowożytnej judeochrześcijańskiej cywilizacji – jest „opium dla ludu”, przez przeszło dwa nowe stulecia (od połowy XVIII w. n.e. po schyłek XX w. n.e.) epatują śródziemnomorską publiczność indoktrynacjami wszelkich maści. Teorie faszystowsko-rasistowskie i komunistyczno-egalitarystyczne, psychoanalityczne i egzystencjalistyczne, społecznikowskie i wolnorynkowe walczą dziś, tzn. przynajmniej od połowy XVIII w., o rząd dusz, którego narzędziem mają się stać kultura i sztuka. Precyzyjnie: edukacja kulturalna i wychowanie estetyczne składać się powinny na to, co potocznie zwykle nazywa się misją kulturalną.

Cóż to takiego – w szczególności po roku 1989, który wydaje nam się nie tyle, jak by chciał Francis Fukuyama⁹², końcem historii czy człowieka, lecz po prostu cezurą wyznaczającą faktyczne wyczerpanie się wartości romantycznych w ideologii. Jest rzeczą charakterystyczną, że zespół wartości realizowanych w tym 250-letnim okresie pozostaje w coraz ostrzejszym konflikcie z wyznawanymi; demaskując wewnętrznie sprzeczne przeświadczenia epoki, które zdradza się, i od których odstępuje się już na każdym kroku. To wyczerpanie widoczne jest w coraz większym konflikcie między deklaracjami a realizacjami, zespołem górnolotnych haseł pozornie wyznaczanych przez ideologów a faktycznie realizowanymi nakazami władzy administracyjnej.

⁹² F. Fukuyama, *Koniec historii*, przeł. T. Bieroń, M. Wichrowski, Poznań 1996.

Tak będzie, gdy przeczytamy „misyjny” dokument, który stworzyła Rada Programowa polskiej TV publicznej w dobie jej postępującej polityzacji, poddaniu tendencjom komercyjnym, likwidacji pasm edukacyjnych. W momencie, gdy TV publiczną traktuje się jako arenę walki o dusze elektoratu, we wzniosłych założeniach czytamy: „pamiętając, że nakaz zachowania wewnętrznego pluralizmu w programach publicznej radiofonii i telewizji możliwy jest do zrealizowania tylko pod warunkiem zachowania ich wyraźnego dystansu od aktualnego dysponenta politycznego; [...]

(4) traktując służbę człowiekowi i społeczeństwu jako swą podstawową powinność, i dostrzegając umocowanie misji publicznej radiofonii i telewizji w wolnościach i prawach człowieka i obywatela, oraz w, stanowiącej ich źródło, przyrodzonej i niezbywalnej godności człowieka,

(5) w poczuciu powinności wspierania budowy społeczeństwa obywatelskiego, promowania spójności społecznej i przeciwdziałania społecznemu wykluczeniu, wspierania rozwoju myśli twórczej, oraz zapewnienia zaufanego i wiarygodnego punktu odniesienia w świecie nadmiaru informacji, [...]⁹³. Problematyce kultury poświęca się w tym dokumencie bardzo wiele miejsca, przy okazji praktycznie definiując potoczne jej rozumienie. Poczytajmy:

„1.2. Kultura (60) Programy i inne usługi publiczne TVP zmierzają do wzmocnienia poczucia tożsamości i wspólnoty narodowej, ochrony języka polskiego i upowszechnienia wiedzy o nim, wyrażania we wszystkich gatunkach – w tym zwłaszcza fabularnych – polskiej tradycji i dziedzictwa kulturowego. Pełnią rolę kulturotwórczą, kształtują wrażliwość estetyczną i umożliwiają uczestnictwo w kulturze regionalnej, polskiej, europejskiej i światowej.

⁹³ Zasady realizowania przez Telewizję Polską S.A. Misji Publicznej – załącznik do Uchwały Zarządu TVP S.A., nr 108/2005 z dnia 29 marca 2005 r.

(61) TVP w możliwie największym stopniu wykorzystuje rodzimy potencjał intelektualny i artystyczny, wspiera i rozwija twórczość audiowizualną w języku polskim, promuje i współfinansuje produkcję filmową i telewizyjną, uczestniczy w koprodukcjach, w tym z udziałem partnerów z innych państw europejskich. TVP obejmuje opieką twórców debiutujących i niezależnych, prezentując ich dorobek, często mieszczący się poza głównym nurtem sztuki filmowej.

(62) TVP prezentuje i promuje wartościowe filmy, przedstawiając dorobek polskiej, europejskiej i światowej kinematografii.

(63) Ważną pozycję w ofercie kulturalnej TVP zajmuje Teatr Telewizji. Telewizyjne spektakle teatralne zapewniają kontakt masowej widowni ze znaczącą literaturą dramaturgiczną, dokonaniem wybitnych twórców i artystów wykonawców, stanowiąc zarazem nową, oryginalną jakość artystyczną. Dorobek ten stale wzbogacany jest o premierowe spektakle, obejmujące zarówno pozycje klasyczne, jak i literaturę współczesną. Pasma Teatru TV zajmują stałe miejsce w ramowym układzie programu, umożliwiając widzom regularne obcowanie z ofertą kulturalną najwyższej jakości.

(64) Pamiętając o tym, że duża część społeczeństwa ma utrudniony dostęp do kultury wysokiej, oferta kulturalna TVP obejmuje koncerty muzyki poważnej, operę, operetkę i balet oraz muzykę jazzową, nadając ich prezentacjom rangę wydarzeń programowych, opatrzonych specjalną promocją, zwłaszcza w przypadku twórców i artystów wykonawców związanych z kulturą polską.

(65) TVP regularnie emituje magazyny artystyczne i kulturalne, w których relacjonuje najważniejsze wydarzenia kulturalne, promuje wyróżniających się artystów, analizuje nowe zjawiska w polskiej i światowej twórczości, przybliża artystyczne dokonania i intelektualne tendencje w kulturze współczesnej.

(66) TVP tworzy, inicjuje bądź obejmuje patronatem wydarzenia kulturalne, inspirujące lokalne środowiska twórcze.

(67) TVP wnosi wkład w przywracanie i rozwijanie pamięci historycznej Polaków. Dzieje Polski w audycjach historycznych

prezentowane są na podstawie najnowszych badań, a historia Polski przedstawiana jest w kontekście europejskim i światowym. Dbając o popularyzację i rozwój wiedzy historycznej, TVP stara się uwzględnić problematykę historyczną także w rozrywkowych i fabularnych formach telewizyjnych (np. teleturnieje, talk show, filmy i seriale, Teatr Telewizji).

(68) TVP dba o poprawność i czystość języka polskiego, oraz dąży do tego, aby język prezenterów, dziennikarzy i publicystów TVP stanowił dla odbiorców wzorzec poprawnej polszczyzny. Audycje w programach TVP, w tym zawierające tłumaczenia, poddawane są ocenie pod względem jakości języka polskiego, z poszanowaniem swobody wypowiedzi artystycznej. Nieprawidłowości są analizowane, opisywane i przekazywane autorom audycji z zaleceniem ich eliminacji, m.in. poprzez udział w szkoleniach i warsztatach językowych.

(69) TVP przygotowuje i nadaje audycje krzewiące poprawną polszczyznę, pogłębiające jej znajomość, ukazujące piękno ojczystego języka i zachęcające do starannego posługiwania się nim.

(70) TVP dba o to, by w każdym nadawanym programie przeważały audycje wytworzone pierwotnie w języku polskim.

(71) TVP regularnie nadaje audycje religijne adresowane do różnych odbiorców, także do dzieci i młodzieży. Oferta audycji religijnych TVP uwzględnia zarówno potrzeby osób wierzących, jak i poszukujących. TVP transmituje, uwzględniając zapotrzebowanie społeczne i porozumienia, o których mowa w pkt. 92, wybrane msze święte lub nabożeństwa oraz informuje o istotnych wydarzeniach, w tym świętach, w różnych kościołach i związkach wyznaniowych, dbając o wyjaśnianie istoty danego wydarzenia, związanej z tym tradycji i zwyczajów. TVP stara się przyczyniać do kształtowania szacunku, zrozumienia i dialogu między ludźmi różnych wyznań oraz do szerzenia tolerancji religijnej⁹⁴.

⁹⁴ *Ibidem*.

Barwny ten cytat zaczerpnąłem ze sfery, która dla romantycznej episteme kulturalnej stanowi swoisty punkt dojścia, zwierciadło i zwieńczenie. Z martwych przepisów i gołosłownych deklaracji. Narodzona ok. 1928 r., upowszechniona w połowie XX w., niemal równo 500 lat po wynalazku druku przez Gutenberga telewizja, na przełomie II i III tysiąclecia n.e. w postaci tzw. nowych mediów opanowuje całość, w coraz większym stopniu zwrotnie opresyjnej, komunikacji społecznej. Telewizja, której droga wraz z Internetem zmierza w nie do końca przewidywalnym kierunku, mogłaby stać się narzędziem bezpośredniej demokracji i powszechnej edukacji, choć wiele wskazuje na to, że bliżej jej do przekształcenia się w narzędzie powszechnej indoktrynacji i infiltracji podobnej (choć nieco inaczej i ciut wolniej spełniającej się niż autor mniemał) wizji społeczeństwa kontrolowanego przez TeleEkran wyprorokowanej w *Roku 1984* przez George'a Orwella.

Jednak telewizja publiczna – jaką ją znamy w Europie od pół wieku (w Polsce od 1958 aż po rok 2008) – stała się swoistym konglomeratem umożliwiającym rozprzestrzenienie się i globalny zasięg wszystkich instytucji kultury, które ukształtowały się w Europie przez lat 250 – od połowy XVIII w. po kres XX stulecia. Są to⁹⁵:

1. Teatry
2. Opery
3. Filharmonie
4. Operetki
5. Kabarety i rewie
6. Muzea i galerie
7. Redakcje prasowe

⁹⁵ Formami organizacyjnymi działalności kulturalnej są w szczególności: teatry, opery, operetki, filharmonie, orkiestry, kina, muzea, biblioteki, domy kultury, ogniska artystyczne, galerie sztuki oraz ośrodki badań i dokumentacji w różnych dziedzinach kultury (Art. 2. Ustawy z dnia 25 października 1991 r. o organizowaniu i prowadzeniu działalności kulturalnej).

8. Domy wydawnicze
9. Biblioteki i archiwa
10. Księgarnie i antykwariaty
11. Kina
12. Domy kultury

4. Kształtowanie się pojęcia instytucji kultury

Tak oto wymienione zostały instytucje odpowiedzialne w XIX i XX stuleciu za organizację tzw. życia kulturalnego i zwiększanie, jak się je we współczesnej socjologii nazywa, „uczestnictwa w kulturze”⁹⁶. U podstaw kształtowania tego kulturalnego paradygmatu leży aksjomatyczne założenie, że kultura jest dobrem, powszechne wykształcenie – wartością, zaś sztuka łagodzi obyczaje. Tkwią też założenia odwrotne: potępiające system społeczny, w którym wola posiadacza władzy religijnej lub świeckiej była jedyną mocą sprawczą motywującą artystów do wysiłku twórczego, dla którego nagrodę stanowiła wysoka ocena dzieła przez mecenasa, cały zaś podziw oglądających nie zwracał się ku producentowi, lecz ku temu, kto obiekt powszechnego podziwu – piramidę, świątynię, katedrę, operowe dzieło czy rzeźbę – fundował.

Możemy więc powiedzieć, że u podstaw nowoczesnego, romantycznego, instytucjonalnego zarządzania kulturą stoi odwrócenie relacji autorytetu. Dotąd to autorytet narzucał rzeszy wzory kulturowe. Kultura była źródłem cierpień, ale i porządku, dyscypliny, w końcu radości. Kulturę otrzymywało się w procesie wychowania, dziedziczyło, czciło. Kultura była pamięcią, tradycją, trwaniem, także odkrywaniem i rozwojem. Teraz kultura zechce stać się autorytetem samoistnym. Poziom absurdu przekroczone zostanie u zmierzchu epoki czy też w trakcie jej agonii,

⁹⁶ Por.: A. Kłoskowska, *Socjologia kultury*, Warszawa 1983; A. Tyszka, *Uczestnictwo w kulturze*, Warszawa 1971.

gdy w przesłaniu podsumowującym obrady Kongresu Kultury Polskiej 2000 przeczytamy: „Kongres Kultury Polskiej 2000 domaga się aby rzeczywiste wartości, ich twórcy i ich dzieła były eksponowane w miejscach takich, gdzie mogą być przedmiotem publicznej uwagi, społecznego wyróżnienia, uznania ich godności i prestiżu oraz źródłem aurytetytu z nich samych płynącego [podkreślenie – A.T.K.]”⁹⁷.

Pośród wymienionych dwunastu typów instytucji kultury najstarsze tradycje ma teatr dramatyczny i muzyczny – w starożytności zwany odeonem. Jak go finansowano? Jak nim zarządzano? Nie ulega wątpliwości, że instytucja teatralna należąca do sfery „obiektywnych” produktów kultury nie jest i nie może być nastawiona na zysk. Jeśli się jednak jej płacę honoruje, oznacza to, że uczestnictwo w spektaklu dostarcza jakichś korzyści. Pytanie – komu?

W czasach Peryklesa za teatr płaciło miasto i ono też rekompensowało opłatę dwu oboli za udział uboższych obywateli w przedstawieniach. Uchylony z namowy Demostenesa⁹⁸ peryklejski *theorikón*⁹⁹ zdaje się z perspektywy czasu systemem

⁹⁷ Por. *Culture and the Development of Europe. National Identity and the European Integration*, red. S. Lis, przeł. E. Orzechowski, Tarnów 2001, cyt. za: E. Orzechowski, „Dziś nawet żebrak musi być sprawnym menedżerem”. *O zarządzaniu w kulturze i szkolnictwie wyższym*, Kraków 2009, s. 108.

⁹⁸ „Wyznaczcie komisję ustawodawczą, ale nie po to, by ustanowić jakieś nowe prawo – bo praw mamy aż za wiele – ale po to, by znieść ustawy szkodliwe dla państwa w obecnych warunkach. Mam tu na myśli ustawę o funduszu teatralnym, by rzecz dokładniej określić, oraz niektóre ustawy dotyczące służby wojskowej. Pierwsza z nich pozwala obracać pieniądze z budżetu wojskowego na fundusz teatralny, a więc rozdzielać je na wstęp do teatru wśród ludzi, którzy siedzą sobie bezpiecznie w mieście. Tamte zaś zapewniają bezkarność uchylającym się od obowiązków wojskowych, a przez to zniechęcają tych, którzy pragną je sumiennie pełnić”. Demostenes, *Mowy wybrane*, s. 91 (edycja komputerowa MMIII; mps on-line: www.zrodla.historyczne.priv.pl [15.07.2012]).

⁹⁹ Grecki fundusz widowiskowy, czyli *theorikón*, ustanowił Perykles, aby umożliwić ubogim obywatelom uczestnictwo w Dionizjach. Uchylony po jego śmierci, został ponownie przywrócony w 394 r. p.n.e. na wniosek celnika

sumarycznie raczej popularnym w dziejach. Niewiele bowiem (aż po współczesność) znajdujemy przykładów komercyjnego sukcesu imprezy teatralnej, której nie wspomagają ci, którzy płacąc więcej i za innych, pragną samych siebie uczynić właściwym obiektem publicznej uwagi. Różnicujące publiczność bilety pojawiły się zatem ponownie w szekspirowskim teatrze elżbietańskim¹⁰⁰. Moźniejsi fundatorzy mieli nawet prawo zasiadać wśród aktorów i być podziwianymi na równi z artystami. Dopiero w 1763 r. zarządzający brytyjskim teatrem *Drury Lane* David Garrick nakazał usunięcie ze sceny, od czasów Szekspira zasiadających na niej, tych uprzywilejowanych, dobrze płacących widzów. Jednak zwyczaj biletowania imprez teatralnych spopularyzował się i na stałe wkroczył do teatru dopiero w XIX w. Jerzy Got pisał: „Materialnym znakiem największego przełomu w dziejach europejskiego teatru stał się niepozorny skrawek papieru

Argyriosa. W 354 r. p.n.e. Eubulos – polityk orientacji pacyfistycznej przeprowadził ustawę oddającą na fundusz widowiskowy wszystkie nadwyżki dochodów. Jakiś czas później zwolennicy polityki wojennej próbowali przywrócić dawny stan rzeczy, ale ich wniosek został obalony jako niezgodny z ateńskimi prawami. Eubulos następnie zabezpieczył ten system przez zakaz – pod karą śmierci – proponowania w czasie pokoju użycia funduszu na cele militarne. Ostatecznie gdy w 342 r. p.n.e. stronnictwo wojenne pod wodzą Demostenesa zdobyło przewagę, Eubulos zniknął ze sceny politycznej, zniesiono też dietę teatralną.

¹⁰⁰ «Comme au Moyen-Âge, le théâtre est mobile, on construit des „mansions roulantes” qui se déplacent de ville en ville. On sur les places publiques et après le spectacle, on fait la quête: c’est le début du théâtre payant. Puis on décide de rassembler toutes les mansions en seul lieu, dans une cour d’auberge par exemple, et de faire payer l’entrée, dès lors, le peuple le plus démuné est exclu des représentations» „Średniowieczny teatr był wędrowny. Budowano mansjony, które w korowodzie przemieszczały się z miasta do miasta. Spektakl rozgrywał się w miejscu publicznym, a pod koniec organizowano zrzutkę. Oto początek płatnego teatru. Potem zdecydowano by zgromadzić wszystkie wozy razem np. na dziedzińcu karczmy, gdzie trzeba już za wejście płacić. Odtąd ludzie najubożsi zostają wykluczeni z przedstawień”. M. Prunier, *La fabrique du théâtre*, Paris 2000 (mps on-line: http://elisabeth.kennel.perso.neuf.fr/le_theatre_au_temps_de_shakespea.htm [15.12.2015]).

– płatny bilet wstępu. Oznaczał on, że odtąd widz będzie płacił za oglądane przedstawienia oraz, że jego twórcy będą pobierali wynagrodzenie za swoją pracę. Oba zjawiska wcześniej nieznane. Bilet jest uproszczoną umową kupna-sprzedaży. Na jej mocy kupuje się towar – a raczej usługę zwaną przedstawieniem, od przedsiębiorstwa, które je wytwarza i sprzedaje. Transakcja odbywa się na rynku zwanym życiem teatru¹⁰¹.

5. Rodzaje korzyści estetycznych

Podsumujmy zatem. Na przełomie XVIII i XIX w. formuje się romantyczna episteme czy jak kto woli – myślenie nowoczesne, w którym miejsce autorytetu jednostki zajmuje powaga instytucji, zaś rolę porządku hierarchicznego – reguły walki o aplauz, zasadę pracy *ad maiorem Dei gloriam* i niebieskiej nagrody – uznanie przez zbiorowość, płaca, wreszcie sława. Kształtuje się też pojęcie artysty rozumianego jako podmiot twórczy.

W okresie tym wyodrębnił się też instytucjonalny system zarządzania wszelką działalnością definiowaną odtąd jako kulturalna. Rozprzestrzenia się on w sferze produkcji zwanej w tym wypadku twórczością, w obszarze dystrybucji i formach odbioru. Wszystkie czynności indywidualne: tworzenie i kontemplowanie dzieł kultury i sztuki poddane zostają zarządowi o charakterze korporacyjnym, czyli zbiorowym. I to te „zarządy”, cały ów kulturalny aparat decyduje o ich społecznym byciu, możliwości powstania, przetrwania, dotarcia do odbiorców, uzyskania społecznego uznania.

Wyznacznikiem uznania mogą być sława, a także pieniądze. Drogą pozyskania tej aprobaty są zabiegi, najogólniej rzecz

¹⁰¹ J. Got, *Rola przedsiębiorstwa w świecie teatru. Fakty, wrażenia, przypuszczenia*, w: *Teatrologia polska u schyłku XX wieku*, red. J. Michalik, A. Marszałek, Kraków 2000 (mps on-line [15.12.2012]).

ujmując – instytucjonalne. „Dziełem sztuki dla tego społeczeństwa (lub może tylko środowiska albo grupy społecznej) jest – napisze jak najsluszniej u schyłku tej epoki George Dickie – artefakt, któremu ktoś, działający w imieniu pewnej instytucji, nadał status kandydata do powszechnej aprobaty”¹⁰².

Określenie korzyści estetycznych ma charakter oczywiście instytucjonalny, a to znaczy, że o cenie, jej istnieniu lub braku decyduje się w oparciu o przyjęty i chroniony system wartości. Instytucje działające w imieniu artystów, które miały „za zadanie uczyć sztuki malarskiej – zastępując w ten sposób dawne wykształcenie artysty jako czeladnika w warsztacie mistrza – a zarazem być zawodową organizacją twórców, ustalając kryteria teoretyczne twórczości i wydającą opinie o wartości tworzonych dzieł”¹⁰³, powstają najwcześniej w środowisku plastycznym we Włoszech, tworząc podwaliny tzw. akademii malarskich (*dell’disegno*).

Pierwszą instytucję tego typu powołał we Florencji w roku 1563 Giorgio Vasari. Akademie stały się wzorcową tkanką organizacyjną najszerzej pojętej kultury. Pewnie najsilniejszą strukturę ma w tej dziedzinie Francja, której Institut de France powołany został 25 października 1795 w miejsce burbońskich, królewskich l’Académie royale de peinture et de sculpture (1648), l’Académie de musique (1669) i l’Académie royale d’architecture (1671). Institut de France to instytucja instytucji grupująca: l’Académie française, l’Académie des inscriptions et belles-lettres, l’Académie des sciences, l’Académie des Beaux-Arts et l’Académie des sciences morales et politiques. Obszarem sztuki interesują się dwie spośród nich. To Akademia Literatury i Akademia Sztuk Pięknych. Pierwsza obejmująca swym protektoratem lingwistykę, archeologię i literaturę piękną. Ostatnia składa się z ośmiu sekcji:

¹⁰² G. Dickie, *op. cit.*, s. 23.

¹⁰³ J. Białostocki, *op. cit.*, s. 423.

1. Peinture (malarstwo)
2. Sculpture (rzeźba)
3. Architecture (architektura)
4. Gravure (rycina)
5. Composition musicale (kompozycja)
6. Membres libres (wolni członkowie)
7. Créations artistiques dans le cinéma et l'audiovisuel (twórczość kinematograficzna i audiowizualna – utworzona w roku 1985)
8. Photographie (fotografia – utworzona w roku 2005).

Kultura jako produkt ekonomiczny

I. Instytucja mecenatu

To oczywiste, nie ma instytucjonalizacji bez środków finansowych. Skoro pojawia się wola zarządzania kulturą, muszą się znaleźć pieniądze. Dotąd, czyli póki *ars – téchne* traktowana była jak rzemiosło, płacił ten, kto miał wolne środki i ochotę na rozrywkę, jakiej dostarczała sztuka. Honorarium wyznaczane przez mecenasa nie miało charakteru negocjacyjnego – stanowiło uznaniową nagrodę. Często były to premie przeznaczone tylko dla nielicznych z grona artystów występujących na najprzeróżniejszych agonach. Artysta rzemieślnik, dostarczający zamożniejszemu produktowi kulturalnego rozumianego jako towar – taki, jakim stały się w Antwerpii w XVII w.¹⁰⁴ obrazy, traci na znaczeniu najpóźniej wraz z narodzeniem się w latach 1826–1861 wynalazku fotografii.

Romantyczny obiekt sztuki przestaje zatem być towarem. Rozchodzą się drogi tego, co użyteczne i tego, co piękne, i choć „użyteczne nigdy nie jest samo, a piękne wchodzi nie pytając bramą”¹⁰⁵, jednak kto takie poglądy głosi, umiera w przytułku i w nędzy. Przetrwaj ten, kto umie walczyć o instytucjonalną pozycję.

¹⁰⁴ Por. przypis 21.

¹⁰⁵ C.K. Norwid, *Pisma Wybrane*, t. 2: *Poematy. Promethidion. Bogumił – Dialog, w którym jest rzecz o sztuce i stanowisku sztuki. Jako forma*, Warszawa 1968, s. 218.

Organizacją może najdoskonalej wcielającą wszystkie zalety i wady zinstytucjonalizowanej sztuki był muzyczny teatr dworski. Rywalizacja zaś geniusza autokreacji Antonia Salieriego z wcieleniem talentu, jakim dysponował Wolfgang Mozart, stała się osią *Amadeusza* Miloša Formana, jednej z najwyrazistszych (obok *Dyrygenta* Wajdy) filmowych analiz pierwiastka instytucjonalnego muzyki, bez którego udziału wartość utworu artystycznego nie może zostać powszechnie uznana.

Wartość artystyczna dzieła sztuki, jakim go widzi romantyczny krytyk w rodzaju Charles'a Baudelaire'a czy Théophile'a Gautiera, nie jest ani obiektywna (czyli zawarta immanentnie w obiekcie), ani subiektywnie związana z indywidualnym gustem. Zasada wolnego wyboru wpisuje się w stary spór aksjologiczny obiektywistów twierdzących, iż wartość dzieła sztuki zawarta jest w nim samym, subiektywistów, którzy sądzą, że o gustach się nie dyskutuje, a każdy estetyczny sąd indywidualny jest równouprawniony, relacjonistów wreszcie skłonnych mniemać, iż wartość stanowi wypadkową subiektywnego sądu i obiektywnej ceny. Ku tej starej antynomii, pamiętającej Kantowską *Krytykę władzy sądenia*, zwraca się Maria Gołębiwska, która omawiając poglądy Jean-Marie Schaeffer, zawarte w jego *Adieu à l'esthétique* (Paris 2000), opisuje postawę estetyczną jako pewien rodzaj relacji między podmiotem a przedmiotem. Choć sama autorka zdaje się być bliższa subiektywizmowi, podkreśla, iż Schaeffer „Jest zwolennikiem relacyjnej koncepcji sądu i wartościowania estetycznego. Ocenę i wartościowanie estetyczne uznaje za wynik intencjonalnej relacji odnoszenia się podmiotu do przedmiotu. Relacja estetyczna jest intencjonalna, ponieważ jest to zawsze pewna mentalna «aktywność przedstawieniowa», której wynikiem jest konstytucja korelatu przedmiotu percypowanego zmysłowo (s. 25). Jest ona intencjonalna również dlatego, że jest ukierunkowana przez specyficzną intencję, która pozwala ją odróżnić od innych aktywności przedstawieniowych (s. 26). Według Schaeffera relacja estetyczna byłaby zatem specyficznym rodzajem poznawczej

relacji intencjonalnej”¹⁰⁶. Jak zatem widać, aksjologia romantyczna przyjmuje milcząco założenie, że piękne, a także i dobre jest to, co się podoba większości i co gromada uznaje. Zasada ta w równej mierze odnosi się do wyboru popularnego polityka, najlepszego towaru czy wzbudzającego największy zachwyty tworu artystycznego. Nie ma zatem czegoś takiego jak gust indywidualny, nasz gust jest oceną relacjonistyczną, zakorzenioną głęboko w postrzeganiu zbiorowym.

Ernst Gombrich w *Sztuce i złudzeniu*¹⁰⁷ wskazuje wręcz, że nawet tzw. *vraisemblance*, czyli podobieństwo, jest rzeczą umowy, a obdarzeni ogromną wrażliwością estetyczną Papuasi patrząc na obraz Mona Lizy, szybciej odkrywają podobieństwo płótna do latawca niż do żywej kobiety.

Dzieło artysty zostaje więc przedstawione w XIX w. jako obiekt wart powszechnej aprobaty, przy czym relacja ta ma charakter zwrotny. „Ktoś działający w imieniu pewnej instytucji” przedstawia publiczności obiekt, a gdy już „kandydat” uzyskuje status powszechnej aprobaty, narzuca się odbiorcom jako swoisty wzór. Witold Gombrowicz w *Ślubie* przedstawia to tak: „A to się na mój palic zapatrzyły, jakby ón nadzwyczajny był! A czym bardziej się patrzom, tem bardziej on nadzwyczajny, a czym bardziej nadzwyczajny, tem bardziej się patrzom, a czym bardziej się patrzom, tem bardziej nadzwyczajny, a czym bardziej nadzwyczajny, tem bardziej się patrzom, a czym bardziej nadzwyczajny, tem bardziej się patrzom, a czym bardziej się patrzom, tem bardziej Nadzwyczajny...”

To nadzwyczajny palic!

To silny Palic!

A to mnie palic napompowały!

I jakbym ja kogo tera tem palicem mojem tak... dutkn...¹⁰⁸

¹⁰⁶ M. Gołębiwska, *Odnowienie estetyki?*, „Diametros”, III 2005, nr 3, s. 95–102.

¹⁰⁷ E.H. Gombrich, *Sztuka i złudzenie. O psychologii przedstawiania obrazowego*, przeł. J. Zrański, Warszawa 1981.

¹⁰⁸ W. Gombrowicz, *Teatr*, Paryż 1971, s. 98.

Artysta tworzy dzieło, a dzieło jego stwarza. Jak u Étienne Souriau, który w napisanym tuż przed śmiercią *Wieńcu dla wybawcy*¹⁰⁹ powiada, że zadaniem człowieka jest stworzyć z siebie dzieło. Jednak nie tylko siebie wytwarzamy sztucznie. Sztucznie budując dzieło, zarazem kreujemy wzór. Sztuka (również auto-kreacja osobowości) staje się wzorotwórcza, jest dla ludzi przykładem i istnieje o tyle i na tyle intensywnie, o ile się przyjmie, narzuci swój styl, upowszechni modę. Wraz z modą pojawiają się pieniądze, to, co modne, staje się drogim. Już od XIX w. epoka romantyczna rozpoczyna kreować gwiazdy.

Zaczęło się od teatru: François-Joseph Talma, Sarah Bernhardt, Isadora Duncan czy Helena Modrzejewska (Modjeska) święcąc triumfy, stawali się jednocześnie ludźmi bardzo zamożnymi. Instytucja jednak, która ich kreowała, mogła prosperować tylko w ograniczonym zakresie i dzięki typowym dla XIX-wiecznej przedsiębiorczości kontrastom dzielącym świat proletariuszy od prominentów. Teatralni komparsy żyli w nędzy po to, by gwiazdy mogły kąpać się w szampanie. Nie tylko jednak na personelu oszczędzano w teatrze. Dekoracje, kostiumy (poza kreacjami wedety) nie miały wiele wspólnego z historyczną, estetyczną jakością. Uchodząca z dworu, przekształcająca się w przedsiębiorstwo antrepryza artystyczna gubi w XIX w. swoje tropy. Staje się salonem, miejscem spotkania uboższej arystokracji z bogacącym się mieszczaństwem w powstających teatrach miejskich. Funkcjonuje w teatralnych ogródkach – owych parkach ludowych snobizmu, gdzie lepsza część popółstwa ma szanse przyglądać się bogatszym mieszczanom pod pseudoarystokratycznymi parasolkami. Wreszcie kryje się w powstających pracowniach artystycznych: szkołach, laboratoriach, których wzorem stają się z jednej strony Teatr Książęcy w Meiningen, z drugiej zaś

¹⁰⁹ «L'œuvre de vie que nous avons à envisager, c'est celle de la vie sublime» („Dzieło naszego życia to ukazywanie wzniosłości”). É. Souriau, *La Couronne d' herbe...*, s. 60.

zorganizowany przez Konstantina Stanisławskiego Moskiewski Akademicki Teatr Artystyczny (MChAT). Meiningen to jakby pomost łączący odwieczny model wrażliwego arystokratycznego mecenasa z nową epoką, w której środki na funkcjonowanie trzeba już uzyskiwać od państwa.

Swoistym przejściem między starymi a nowymi latami jest niewątpliwie MChAT Stanisławskiego. Teatr narodzony w carskiej Rosji organizował, co nie bez znaczenia, człowiek niebiedny, potomek bogatego przemysłowca, który nie zaistniałby prawdopodobnie bez zaplecza finansowego rodziny. Aleksiejew, bo takie było prawdziwe nazwisko twórcy MCHAT-u, wiedział, że nie może przynosić rodzinie wstydu, szargając dobre imię na scenie. Przyjął więc pseudonim. Nie przeszkodziło mu to jednak sięgać po zasoby rodziny, która ku teatrowi miała „gust”. „Gdy w 1888 powstało w Moskwie Stowarzyszenie Sztuki i Literatury, entuzjastycznie do niego dołączył. Dzięki dużym możliwościom finansowym szybko znalazł się w zarządzie, przewodząc sekcji dramatu i odpowiadając za reżyserię amatorskich przedstawień”¹¹⁰.

Jak widać, nie ma sztuki artystycznej wolnej od pieniędzy. Teatr Artystyczny kierowany przez Stanisławskiego korzystał ze środków swego twórcy. Przed rewolucją mógł też liczyć na wsparcie prywatnego sponsora¹¹¹. Stanisławski stał się też beniaminkiem władzy radzieckiej po rewolucji, która szczególnie w pierwszych latach za czasów Łunaczarskiego była wprawdzie silnie propagandowa, jednak doceniała wartość sztuki. Hasła takie jak AgitProp czy ProletKult, wreszcie sformułowanie zasad socrealizmu sprawiły, że system radziecki okazał się z perspektywy historii jedną z silniej instytucjonalizujących świat

¹¹⁰ M. Esslin, *Teatr Modernistyczny. 1890–1920*, w: *Historia teatru*, red. J.R. Brown, Warszawa 1999, s. 352.

¹¹¹ „Wyposażenie techniczne, ze wszystkimi najnowszymi udogodnieniami w zakresie oświetlenia i skomplikowaną sceną obrotową, teatr zawdzięczał hojności milionera S.T. Morozowa, potentata przemysłu kolejowego”. *Ibidem*, s. 356.

artystyczny formacji rządzących. Widać to już było w okresie przed tzw. wielką czystką, która wyгнаła w świat niektórych uczniów Stanisławskiego z bratankiem dramaturga i twórcą przyszłej amerykańskiej szkoły filmowych gwiazd Michaiłem Czechowem na czele. Jednak Teatrowi Artystycznemu, wspieranemu także przez Maksima Gorkiego, dadzą Sowiety bardzo silne wsparcie budżetowe: tytuły teatru narodowego, apanaże i nagrody, które sprawiają, iż faktycznie pozbywszy się trosk finansowych, teatr „nie zdoła uniknąć innego zagrożenia: dać się zadusić w objęciach władzy”¹¹².

I tak Rosja Radziecka stanie się w swych pierwszych latach istotnym wzorem sztuki wspieranej przez Państwo. Ogłoszone nawet zostanie (rzecz jasna czysto werbalne) zniesienie cenzury, która rozważana już przez Platona w *Państwie*, a zinstytucjonalizowana po wynalezieniu i upowszechnieniu druku w XV stuleciu, aż po wiek XX działała całkiem jawnie: zarówno w systemie sponsoringu monarszego, jak i mecenatu kościelnego.

¹¹² „Na początku lat 30. XX w. Stanisławski, wykorzystując swój autorytet i wsparcie wracającego właśnie do ZSRR Gorkiego, zwrócił się do rządu, by uzyskać szczególny status dla Teatru Artystycznego. Jego starania zostały dobrze przyjęte. W styczniu 1932 roku nadano mu rangę państwową, nazywając «MCHAT ZSRR», a we wrześniu 1932 roku nadano teatrowi imię Gorkiego, w 1937 roku Teatr Artystyczny został odznaczony orderem Lenina, w 1938 roku – orderem Czerwonego Sztandaru Pracy. W 1933 roku MCHAT otrzymał budynek byłego Teatru Korsza, gdzie utworzona została filia MCHAT. Przy teatrze zorganizowano muzeum (w 1923) i eksperymentalne laboratorium sceniczne (w 1942). Teatr artystyczny został zaliczony w poczet głównych scen narodowych. Niebezpieczeństwo przekształcenia MCHAT-u w teatr rządowy, jak i zagrożenie ze strony Rosyjskiego Stowarzyszenia Pisarzy Proletariackich (РАПП) zostało oddalone. Teatr pozostał jednak bezbronny wobec drugiego zagrożenia – zaduszenia w objęciach władzy [театр рисковал остаться беззащитным перед другой угрозой – быть задушенным в объятиях власти]”. Tłumaczenie – A.T.K. Hasło: „Konstanty Siergiejewicz Stanisławski” na stronach internetowych rosyjskiej Wikipedii: https://ru.wikipedia.org/wiki/Станиславский,_Константин_Сергеевич [25.07.2012].

2. Finansowanie a cenzura

Pojęcie cenzury ściśle wiąże się z ochroną instytucji. Chroni kanony wiary, zasady współżycia społecznego, podstawy ustroju. Rozróżnia się wiele typów cenzury:

- prawna – w danym kraju istnieje prawo zakazujące publikowania określonych treści pod groźbą rozmaitych kar, które są egzekwowane na normalnej drodze prawnej, czyli przez zwykłe organy ścigania i sądy;

- prewencyjna – polegająca na kontrolowaniu przez właściwy urząd cenzorski wszelkich przekazów, zanim zostaną one opublikowane, i zakazie upubliczniania czegokolwiek bez zgody odpowiedniej instytucji kontrolnej;

- represyjna – polegająca na ściganiu, karaniu i ewentualnym wycofywaniu z obiegu materiałów objętych cenzurą, jednak bez cenzurowania ich przed publikacją;

- wewnętrzna – odbywająca się nie na mocy prawa, lecz wewnątrz wydawnictw czy stacji telewizyjnych i polegająca na kontrolowaniu publikacji przez właścicieli mediów;

- polityczna – ograniczenie wolności słowa dotyczące polityki, szczególnie krytyki władz;

- religijna – ograniczenie publikacji krytykujących pewną religię – zarówno jej dogmaty, jak i bardziej przyziemne sprawy typu postępowanie kleru czy sprawy finansowe;

- autocenzura – instytucja władcza (w PRL był nim koncern RSW „Prasa”, w tzw. III RP np. koncern Agory) nie artykułuje zakazów, lecz dysponuje narzędziami zmuszającymi jej akolitów do samodyscypliny¹¹³.

Jednak z punktu widzenia legitymizmu najprościej cenzurę można podzielić na *o p r e s y j n ą*, ograniczającą wszelką swobodę wypowiedzi i na *o p i e k u ń c z ą*, interweniującą jedynie w te obszary twórczości, którą firmuje czy wspiera.

¹¹³ Por. *Wojna pokoleń przy użyciu „cyngli”*, „Dziennik”, 20 II 2009.

Trudno wszak wymagać np. od instytucji kościelnej, by zaniechała kontroli dogmatycznej poprawności wydawanych przez nią publikacji religijnych tradycyjnie opatrywanych (zazwyczaj na odwrocie strony tytułowej) adnotacją: *nihil obstat* (łac. „nic nie stoi na przeszkodzie”) czy też *imprimatur* (łac. „niech będzie odbite”), stanowiące pozwolenie na publikację i druk książki zawierającej oficjalne stanowisko władz kościelnych. Mówiąc najprościej: cenzura czy też kontrola jest niezbędna wtedy, gdy autor nie wypowiada się w imieniu własnym, lecz jakiejś zbiorowości. Prawem tej zbiorowości są wówczas kontrola treści i sygnowanie poprawności merytorycznej. Ten rodzaj kontroli treści dotyczyć może instytucji kościelnej, partii politycznej, ale także korporacji naukowej czy przedsięwzięcia edukacyjnego. Czytając opis produkcji kaprolaktamu czy notkę biograficzną prof. Ciborowskiego w encyklopedii, chętnie dowiemy się, że podawane przez autora fakty zostały przez jakąś wiarygodną instytucję zweryfikowane. Tego rodzaju weryfikacja często łączy się z finansowaniem. Inwestor, co oczywiste, ma prawo wpływać na treść i sprawdzać, czy twórcy respektują zasady dotacji. Tak było już choćby z pierwszym wielkim obiektywnie kontrolowanym przedsięwzięciem doby jeszcze oświeceniowego instytucjonalizmu, realizowanym od 1726 r. w łonie Société des Arts, a nadzorowanym przez André Le Bretona, wydaniem *Wielkiej Encyklopedii Francuskiej*. Le Breton zmieniał redaktorów, zastępując ze względu na niewłaściwe podejście Jeana Paula de Malvesa Denisem Diderotem, cenzurował niektóre hasła, co z kolei oburzało autora *Kubusia Fatalisty i jego pana*, jednak *summa summarum* przedsięwzięcie zakończyło się nie tylko wiekopomną chwałą, lecz także i komercyjnym sukcesem¹¹⁴. Na początku romantycznej episteme

¹¹⁴ Ukończenie WEF zajęło 25 lat i mimo trudności, do których należały właśnie między twórcami, cenzura przedrewolucyjnego państwa francuskiego, a nawet zakaz druku, okazała się wielkim sukcesem wydawniczym. W sumie sprze-

instytucjonalnej była encyklopedia. Encyklopedia, czyli kompendium autoryzowanej wiedzy. Nie jest też wykluczone, że na początku episteme nowej stoi Wikipedia z jej wielodostępnością, strukturą wpisów anonimowych, wikipedystów logowanych, weryfikatorów rekomendowanych i kilku szczebli administratorów. I z całkowitą wolnością od przychodu. Co może być cechą charakterystyczną każdego początku lub jakimś *signum* epoki – jak ją niektórzy nazywają – „ponowoczesnej”.

3. Kultura i praca

Sztuka w romantycznym znaczeniu tego słowa chce być oczywiście od pieniędzy wolna. Nie godzi się z prawami rynku, wyrzeka się mecenasa, a precyzyjniej rzecz ujmując, wymaga odeń, by płacił za słuchanie prawdy mu niemiłej. Nie jest to oczywiście nie-realne. Silne kultury dla własnej ochrony pozostawiały w swej strukturze miejsce dla mądrego błazna czy też wieszczbiarza, któremu płacono za to, by wieszczył, czyli przestrzegał. W tradycji polskiej to podstawienie artysty-profety było może szczególnie widoczne. Wieszcz ustanawiał Naród, naród fundował mu domy i stawiał pomniki. Jemu – jednemu: Adamowi Mickiewiczowi, Fryderykowi Chopinowi, Janowi Matejce. A co z całą resztą wyrobników pióra, malarzy, muzyków, wreszcie aktorów? Gdy zbadamy życiorysy, okaże się rychło, iż sztuka nie jest powołaniem każdego. Uprawia ją tylko ten, kogo wykształcono, kogo na to stać lub w kim odkryto samorodny talent.

Sztuka do momentu romantycznych zawołań Norwida¹¹⁵ nie miała i nie mogła mieć nic wspólnego z pracą, jako że i praca przez

dano ponad 25 tys. kompletów *Encyklopedii*, co przyniosło 2,5 mln liwrow zysku (wartość ok. 30 mln dolarów amerykańskich w 2007 r.). Zob. http://pl.wikipedia.org/wiki/Wielka_encyklopedia_francuska [15.12.2015].

¹¹⁵ „Bo piękno na to jest by zachęcało / Do pracy – praca, by się zmartwychwstało”. C.K. Norwid, *op. cit.*, s. 216.

23 stulecia trwania cywilizacji judeochrześcijańskiej, faktycznie do ogłoszenia interioryzującej także myśl marksistowską encykliki Jana Pawła II *Laborem exercens*¹¹⁶, wartością aksjologiczną (etyczną ani estetyczną) też nie była. Praca stanowiła konieczność, gorszy los, przeznaczony dla niewolników czy najemników. Praca była zatem dopustem i dopust ten miał swoją cenę w zależności od cywilizacyjnej normy: łańcucha, bata, daniny, wreszcie jakiejś nagrody, rekompensaty czy dniówki. Praca i sztuka stoją w najgłębszej ideologicznie opozycji. Praca jest znojem, sztuka – natchnieniem i twórczym szalem. Nie sposób też pracy inwencyjnej (dopiero M.K. Sarbiewski pozwolił sobie czynności człowieka przypisać aspekt twórczości, kreowania zastrzeżony dla Boga¹¹⁷) porównać z prozaiczną pracą rolnika czy nawet żołnierza. To, co zapłacone, możliwe do wyceny, z istoty traci aspekt twórczy. Z drugiej zaś strony już z biblijnych *Mądrości Syracha*¹¹⁸ wynika

¹¹⁶ „Rozsądne planowanie i dostosowana do niego organizacja pracy ludzkiej w skali poszczególnych społeczeństw i państw powinny także ułatwić znajdowanie właściwych proporcji pomiędzy różnymi rodzajami zatrudnień: pracą na roli, w przemyśle, w wielorakich usługach, pracą umysłową, a także naukową czy artystyczną, wedle uzdolnień poszczególnych ludzi i dla dobra wspólnego każdego ze społeczeństw oraz całej ludzkości. Organizacji życia ludzkiego wedle wielorakich możliwości pracy winien odpowiadać właściwy system wykształcenia i wychowania, który przede wszystkim ma na celu rozwój dojrzałego człowieczeństwa, ale także odpowiednie przygotowanie do zajęcia z pożytkiem właściwego miejsca przy wielkim i społecznie zróżnicowanym warsztacie pracy”. Jan Paweł II, *Encyklika, Laborem Exercens, O pracy ludzkiej*, Watykan 1981.

¹¹⁷ Por.: K.M. Sarbiewski, *Najznakomitszą ze wszystkich sztuk jest poezja*, w: *Filozofia i myśl społeczna XVII wieku*, red. Z. Ogonowski, cz. 2, Warszawa 1979, s. 59; W. Tatarkiewicz, *Dzieje sześciu pojęć*, Warszawa 1976, s. 292.

¹¹⁸ „24 Uczony w Piśmie o mądrość w czasie wolnym od zajęć,
i kto ma mniej działania, ten stanie się mądry.
25 Jakże może poświęcić się mądrości ten, kto trzyma pług,
kto chlubi się tylko ostrzem włóczni,
kto woły poganiam i całkowicie zajęty jest ich pracą,
a rozmawia tylko o cielętach?
26 Serce przykładać będzie do tego, by wyorywać bruzdy,

oczywisty wniosek, że ten, kto działa na niwie nauki i kultury, musi mieć byt zapewniony. Do momentu powstania samokreującej się romantycznej episteme na straży Mądrości stał autorytet władzy pochodzącej od Boga. Autorytet czy instytucja autorytarna. Pierwsze brzmi jeszcze jako tako, ciekawe jak negatywnym aspektem został opatrzony w romantyzmie wszelki zespół „autorytarnych” nakazów.

W XIX w. miejsce autorytetu pochodzącego od Boga wypełniają już ściśle towarzystwa, akademie, zarządy. Ich byt materialny często uzależniony zostaje od państwa, od którego wymaga się, by organizację – jak się ją dziś nazywa – „pożytku publicznego” wspierał, nawet jeśli nie jest mu ona przyjazna. Między artystą – wybrańcem, obdarzoną szczególnymi prawami jednostką, a gwarantującą mu byt instytucją władzy lub częścią będącej pochodną władzy, osobistą, rodzinną pozycją finansową,

a w czasie nocy bezsennej myśli o paszy dla jałówek.

27 Tak każdy rzemieślnik i artysta,
który noce i dnie na pracy przepędza,
i ten, co rzeźbi wizerunki na pieczęciach,
którego wytrwałość urozmaica kształty rzeźb,
serce swe przykładą do tego, by obraz uczynić żywym,
a po nocach nie śpi, by wykończyć dzieło.

[...]

31 Ci wszyscy zaufali swym rękom,

każdy z nich jest mądry w swoim zawodzie;

32 bez nich miasto nie będzie zbudowane,

a gdzie oni zamieszkają, nie odczuwa się niedostatku.

33 Tych jednak do rady ludu nie będzie się szukać

ani na zgromadzeniu nie posunie się na wyższe miejsce.

Ani nie zasiądą oni na krzesła sędziowskim,

ani nie będą znać się na Prawie Przymierza.

34 Nie zabłysną ani nauką, ani sądem,

ani się nie znajdą między [tymi, co układają] przypowieści,

ale podtrzymują oni odwieczne stworzenie,

a modlitwa ich prac dotyczy [ich] zawodu”.

Mądrość Syracha, Syr., 38, 27, cyt. za: *Biblia Tysiąclecia. Pismo Święte Starego i Nowego Testamentu*, Poznań 1991–2002.

pojawia się oto pośrednik – instytucja artystyczna, stowarzyszenie, związek, korporacja.

Najbardziej widowym znakiem sekularyzacji edukacji, z edukacją kulturalną włącznie, stanie się kasata zakonu jezuitów w 1772 r. i przejęcie przez państwo infrastruktury oświatowej, teatralnej, a także struktury organizacyjnej i personalnej¹¹⁹. Do rangi symbolu urasta moim zdaniem postawa Franciszka Bohomolca SJ, który po wydaniu szeregu sztuk konwiktowych współpracuje następnie z teatrem stanisławowskim, publikując komedie „Na theatrum”. Jeśli to nie jest kolaboracja, podobna do współpracy polskich socrealistów ze zwycięskim systemem po 1945 r. czy pisarzy odtwarzających pośpiesznie, po likwidacji Związku Literatów Polskich w roku 1983, serwilistyczny wobec władz stanu wojennego „neo ZLeP” – to na Boga cóż nią jest!? Otóż wszelki respekt i uznanie autorytetu to w istocie kolaboracja. Bohomolec był zdyscyplinowanym żołnierzem Boga, jezuitą. Gdy zlikwidowano mu zakon, był nadal posłuszną władzy, która od Boga pochodzi. A że posłuszeństwo popłaca? „Wolność jest pożywna, ale trudno strawna. Trzeba bardzo zdrowych żołądków by ją znieść”¹²⁰ – pisał w tym czasie Rousseau w *Uwagach o rządzie polskim*. W efekcie zamachu na nadmierną wolność zagrożoną, zdaniem papieża, i to w skali globu, przez tegoż papieża kontrreformacyjne ramię, zdecydowano o kasacie Towarzystwa Jezusowego. W efekcie państwa przejęły infrastrukturę techniczną i zasoby ludzkie. W Polsce tuż przed zabarami powstało zatem pierwsze w świecie ministerstwo oświaty, jakim była Komisja Edukacji Narodowej. W jej zakresie działania znajdowały się i przejęty z konwiktów teatr, i inne formy kultury oraz sztuki.

¹¹⁹ S. Bednarski, *Upadek i odrodzenie szkół jezuickich w Polsce. Studium z dziejów kultury i szkolnictwa polskiego*, Kraków 1933.

¹²⁰ J.J. Rousseau, *Umowa społeczna oraz Uwagi o rządzie polskim*, przeł. B. Baczko et al., Warszawa 1966, s. 211.

Początkowym, jeszcze preromantycznym źródłem dochodu przedsięwzięć artystycznych były dotacje czy donacje. Ludwik XIV tworząc w XVII stuleciu cały system scalony w postaci francuskich akademii, wyposażył je w środki. W wieku XIX powstawały fundacje z Nagrodą Nobla na czele, lecz także systemy stypendiów związanych z fundacjami, akademiami, uniwersytetami itd. Wspieranie działalności kulturalnej zaczęło się przenikać z działaniami edukacyjnymi, odpowiedzialność króla w demokratyzujących się w czasach romantyzmu, aż po kres I wojny światowej, europejskich monarchiach konstytucyjnych, przechodziło na instytucje zaufania publicznego, w praktyce jednak każda władza dążyła do zachowania swoich wpływów i pozyskania maksymalnej chwały.

W czasie zaborów w Polsce instytucją taką stała się nieznająca politycznych granic ojczyzna literatura narodowa. Po I wojnie światowej w uznaniu chyba roli, jaką instytucje kulturalne przez 123 lata odgrywały w odzyskaniu przez Polskę niepodległości, wyłaniające się w 1918 r. władze, w których uczestniczyli przez moment artyści tej miary co Waław Sieroszewski, Ignacy Paderewski czy Zenon Przesmycki, powołały pierwsze na świecie Ministerstwo Kultury i Sztuki. Było ono efemerydą wprawdzie (funkcjonowało formalnie od 1917 do 1922 r.), lecz pierwszą zapowiedzią wyłonienia samoistnej administracji kulturalnej.

Lata 20. i 30. XX w. to dopiero początek masowej edukacji kulturalnej, którą obserwowano w Rosji Radzieckiej. Koncepcje te miały ściśle ideologiczny, wręcz indoktrynacyjny charakter. System socjalistyczny dążył wszak do stworzenia dla swojej abstrakcyjnej ekonomii nowego człowieka, ukształtowanego przez nową kulturę. Niewątpliwym teoretycznym uzupełnieniem dla tych tendencji były też brytyjskie programy wychowania przez sztukę, nieosadzone bynajmniej w nurcie myśli marksistowsko-leninowskiej.

4. Wychowanie przez sztukę

Idea wychowania przez sztukę wywodzi się z koncepcji Friedricha Schillera sformułowanej w latach 1794–1795 w *Listach o estetycznym wychowaniu człowieka* oraz Herberta Reada, który przedstawił swoją teorię w roku 1943 w książce *Education Through Art*. Jak pisała Bogusława Kaczyńska, zarówno Schiller, jak i Read „dokonują pesymistycznej oceny kultury – u Schillera wiąże się ona z doświadczeniami Rewolucji Francuskiej i okresem, który ją poprzedzał, u Reada zaś z doświadczeniami lat trzydziestych naszego wieku oraz II Wojny Światowej. Obaj krytycznie oceniają sytuację człowieka, używając przy tym nawet tego samego pojęcia zachwiania równowagi. Schiller mówi o zachwianiu równowagi sprzecznych natur i popędów człowieka, Read o załamaniu równowagi psychicznej w wyniku przerostu czynników intelektualnych i zubożenia życia uczuciowego. Obaj w estetyce szukają ratunku dla człowieka i kultury. Ich prognozy w równym stopniu cechuje utopijność”¹²¹. Otóż to. Utopie, marzenia, były, są i pozostaną domeną sztuki. Nawet myśliciel, filozof, humanista, który szerzy utopie, musi być traktowany jako artysta wypowiadający się w uczzonej poetyce. I bynajmniej nie obniża to jego zasług ani nie czyni ich większymi. Sztuka jest sferą wolności, często dostępnej tylko w marzeniu. Jest sferą wartości bezwzględnej nawet wtedy, gdy odsłania tragiczne konflikty i antynomie, wypowiada się w imię idei piękna, wzniosłości czy doznania estetycznego. Życie zaś polega na uświadamianiu konieczności, których przyjęcie starają się ludziom kompensować artyści. Czy można pogodzić ogień i wodę, tak jakby tego pragnęli artyści w rodzaju Schillera bądź Reada? Wartości estetyczne, abstrahując od ich cech formalnych, nadbudowują się zawsze na dylematach moralnych, podają w wątpliwość

¹²¹ B. Kaczyńska – recenzja pracy I. Wojnar, *Estetyczna samowiedza człowieka*, Warszawa 1982 (mps).

jednoznaczne wskazania etyczne, odsłaniają ich drugie oblicze. Sztuka prawdziwa i dobra nie formułuje nigdy konkretnych wskazań, nie może odpowiadać, jak żyć. Bowiem ona rodzi się z uświadomienia piętna śmierci ciężącego na każdym czynie człowieka. Istnieją oczywiście często bardzo wybitne dzieła sztuki zaangażowanej, przejętej ideałami równości, braterstwa, wolności. Sztuki realistyczne i idealistyczne, kosmopolityczne i patriotyczne, religijne i materialistyczne. Wybrane tendencje mogą służyć, i jak pedagogika pedagogiką, służyły zawsze wpajaniu konkretnych ideałów. Uczono dzieci na odach Horacego, żywotach Plutarcha, dramatach Terencjusza. Wykorzystywano romantycznych wieszczów, realistów i egzystencjalistycznych pisarzy. Ale zawsze dokonywano wyboru. Wpajano normy etyczne i przyzwyczajano do poetyki artystycznej. Bowiem po to, żeby uczyć, trzeba wiedzieć, co pragnie się wpoić. Pedagog musi wiedzieć, co jest dobre, co złe. I swego sądu musi umieć bronić.

Zagadnieniom tym wiele uwagi poświęciła prof. Irena Wojnar w *Estetycznej samowiedzy człowieka*¹²². Omawiani autorzy zgadzają się tylko w twierdzeniu, że sztuka ma wartość. Ma wartość, gdyż stanowi domenę wolności (Schiller), albo jest dobrem (John Ruskin), wyraża idee (Pierre-Joseph Proudhon), wiedzie do szczęścia (Read), stanowi prawdę (Nietzsche). Ma wartość, gdyż jest modlitwą, bywa pracą (Norwid, Stanisław Brzozowski), bo może służyć rewolucji (Łunaczarski). Nareszcie ma wartość ze względu na życie (Dewey), ze względu na siebie (Souriau), ze względu na człowieka (Malraux). Oto kompletny niemal zestaw często sprzecznych wartości przypisywanych sztuce. Zestawienie tych estetycznych sporów doprowadzić musi do wniosku o względności wartości, ich braku bądź niepoznawalności. Oczywiście nie każdy, kto zajmuje się sprawami estetyki, kto omawia poglądy ludzi sztuki w perspektywie historycznej, musi parać się problematyką

¹²² I. Wojnar, *Estetyczna samowiedza człowieka...*, ss. 244.

aksjologiczną. Nie trzeba pytać o istnienie wartości, by o nich rozprawiać. Toteż autorka *Estetycznej samowiedzy człowieka* nie wdając się w spory ontologiczne na temat statusu wartości, po prostu uznaje je wszystkie *en bloc*, przypisując im dodatkowo cenność najwyższą: wychowawczą. Pisze: „Trwały wątek większości omawianych koncepcji stanowi przeświadczenie o współzależności między najcenniejszymi wartościami człowieka a sztuką, będącą wyrazem tych wartości i szansą ich dalszego wzbogacenia. Jest to pogląd optymistyczny, wynikający z zaufania do sił twórczych człowieka, potwierdzonych istnieniem i nieustannym rozwojem świata sztuki, a więc pogląd o charakterze pedagogicznym, w tym sensie, w jakim wszelkie kształcenie jest kierunkowym rozwojem ku lepszemu”¹²³. Warunek wprowadzenia sztuki do arsenału środków pedagogicznych stanowi zatem sformułowany tu pogląd, że świat sztuki rozwija się, wytyczając drogi postępu człowieka, który staje się coraz lepszy. Taki ideał może przyświecać (z braku lepszego) pedagogom, ale czy winien wyrażać się w sztuce? Kto powiedział, że ona rozwija się i że wie, co jest gorsze? Cała jej siła polega przecież na zdawaniu sprawy z niewiedzy, z wątpliwości, czasem z wiary, a czasem z rozpacz. Miałby więc pedagog wybierać te treści sztuki, które mu odpowiadają, co zawsze robił i co zawsze spotykało się z potępieniem? Czy też wprowadzać chaos moralny i ideowy, aż w końcu kształcona przezeń młodzież pójdzie za pierwszym fanatykiem, dla którego „tak” będzie „tak”, a „nie” – „nie”? Większość teorii zestawionych przez Wojnar w *Estetycznej samowiedzy człowieka* ma charakter wizjonerski, jeśli nie wręcz utopijny. Tylko Łunaczarskiemu i Malraux dane było wprowadzać w życie swoje idee: jednemu jako ludowemu komisarzowi oświaty w Rosji Radzieckiej lat 1917–1929, drugiemu zaś jako ministrowi w rządzie gen. de Gaulle’a.

¹²³ *Ibidem*, s. 237.

5. Animacja zdarzeń artystycznych

Pojawienie się w wieku XIX, a rozprzestrzenienie w XX owej izolującej artystę od sponsora instytucji, jaką staje się administracja teatru czy muzeum, wydawca lub dyrekcja, generuje powstanie nowej kategorii pracowników zatrudnionych w kulturze. Pośrednicy byli pewnie zawsze. Na dworze królewskim czy magnackim ktoś pełnił funkcję mistrza ceremonii, ktoś odpowiedzialny był za jakość dostarczanej rozrywki, jak wspomniany już Matwiejew, który pełnił funkcję „dyrektora rozrywek cara”. W XIX i XX w. pojawiło się pojęcie marchanda, często spekulującego na gustach publiczności sprzedawcy dzieł plastycznych. Rozwijają się wydawnictwa gwarantujące merytoryczną i plastyczną jakość publikacji książkowych. Nawet pojedynczy artyści: muzycy, aktorzy, pisarze – nie chcąc lub nie potrafiąc zniżyć się do przyziemnych prac, odczuwają potrzebę zatrudnienia agenta.

Te ostatnie zawody związane z próbami wprowadzenia produktu artystycznego w obieg handlu komercyjnego (w czasach, gdy reklama nie wywierała tak przemożnego wpływu na sukces rynkowy) wiązały się jednak tylko z takimi artefaktami, którym udało się osiągnąć status powszechnej aprobaty. W dobie zaś ponowoczesnej kojarzą się coraz mocniej z działalnością marketingową, czyli generowaniem sprzedaży. Zasadnicza jednak grupa pracowników kultury to ludzie, którzy znaleźli zatrudnienie lub oczekują pracy w ustrukturyzowanej hierarchicznie sferze instytucji kultury.

Po II wojnie światowej nastąpił przełom zarówno organizacyjny, jak i zawodowy. Z inicjatywy André Malraux w mniejszych francuskich miejscowościach powstawać zaczęły tzw. domy kultury. Pomysł szybko się przyjął i rozprzestrzenił przede wszystkim w krajach socjalistycznych. Gdzieś do lat 70. XX stulecia namnażały się instytucje, a w nich miejsca pracy dla animatorów: filologów, historyków sztuki, nieraz mniej utalentowanych artystów, którzy przełożyli bezpieczeństwo administratora nad niepokoje sztuki. Jednocześnie, początkowo na wydziałach

pedagogicznych obok klasycznych kierunków wychowania przedszkolnego, nauczania początkowego czy opiekuńczo-wychowawczych, powstawać zaczęły kierunki kulturalno-oświatowe, kształcące tzw. kaowców, z czasem nazwanych animatorami czy też menedżerami kultury.

6. Domy kultury

Narodziły się też domy kultury. Te powstałe w XX w. instytucje traktować można wielorako. Z założenia to miniatura instytucji kultury, która w małej miejscowości winna zastępować kino, teatr dramatyczny i muzyczny, także kabaret. Również rodzaj galerii. Często słowo kultura rozszerza swój zasięg, stając się przytuliskiem kawiarni, miejscem dancingu, schronieniem brydżystów, szachistów, a nawet kulturystów. Jest też dom kultury jednostką edukacyjną: kształci się tu młodzież, organizuje koła zainteresowań teatralnych, literackich, filmowych. Przy domach kultury funkcjonują zespoły muzyczne i sekcje taneczne, pisma literackie i trupy teatralne, także kabarety.

Zostańmy już na polskim, najlepiej nam znanym terenie – nigdzie też nie jest napisane, że dom kultury ma być instytucją skierowaną wyłącznie do amatorów czy młodzieży. Jego odciążenie od funkcji oświatowo-wychowawczych, w szczególności w mniejszych miejscowościach, jest możliwe wówczas, jeśli obok sklasyfikowanych jako instytucje kultury, częściowo nadzorowanych przez ministra kultury, domów, ośrodków czy też centrów kultury, funkcjonują w danym rejonie także (inna sprawa, że coraz już bardziej nieliczne) tzw. MDK – Młodzieżowe Domy Kultury traktowane jako jednostki czysto edukacyjne. Mimo pozornych podobieństw status tych instytucji jest jednak całkiem odmienny. MDK podobnie jak szkoły podlegają ograniczeniom zakładów i jednostek budżetowych. Ich pracownicy mają status nauczycieli. Tymczasem domy kultury podporządkowano dość

liberalnej – w porównaniu do rygorów instytucji budżetowej – „Ustawie o prowadzeniu działalności kulturalnej”¹²⁴.

Oczywiście ta niezmierna swoboda instytucji kultury musi mieć swoją przyczynę. Doświadczenie potoczne nie kojarzy wszakże z tego typu instytucjami jakichś działań dla kultury specjalnie ważnych. Ale ta waga w istocie związana jest wyłącznie z typem sali i budżetem. Teoretycznie nie ma więc przeciwwskazań, by Dom czy Centrum Kultury nie prezentowało, jak to można było w podparyskim Suresnes podziwiać, przedstawienia gościnnie występującego zespołu Comédie-Française. To tylko kwestia jakości sali, którą ten akurat obiekt multikulturalny dysponuje na najwyższym poziomie.

Po II wojnie powstawać zaczęły tzw. kino-teatry, często będące wyposażeniem domu kultury. Na początku II połowy XX w. główna część działania domów kultury ogniskowała się wokół kin, czasem też bibliotek – często połączonych w jedną kulturalną instytucję, dziś przeważnie samorządową. Powiada się wręcz, że w II połowie XX w. obok tradycyjnych, biurokratyzujących się przez minione 200 lat instytucji reprezentujących dziewięć sztuk i nauki¹²⁵, dojdzie jeszcze dziesiąta, komercyjna początkowo, wręcz uciekająca z cyrkowej *laterna magica* – sala kinowa.

Z jednej strony zatem kino to tzw. dziesiąta muza¹²⁶, z drugiej po prostu sala. Sala, a z nią budynek, często wyposażony

¹²⁴ Ustawa z dnia 25 października 1991 r. o organizowaniu i prowadzeniu działalności kulturalnej (Dz.U., nr 13, poz. 123, z późn. zm.).

¹²⁵ Kalliope – poezja epicka oraz filozofia i retoryka, z tabliczką i ryłcem; Klio – historia, ze zwojem papirusu; Erato – poezja miłosna, z gitarą; Euterpe – poezja liryczna, gra na flecie, z aulosem; Melpomene – tragedia i śpiew, z maską tragiczną; Polihymnia – poezja chóralna, pantomima, zawsze głęboko zamyślona, bez atrybutu; Talia – komedia, z maską komiczną; Terpsychora – taniec, z lirą i plektronem; Urania – astronomia i geometria, z cyrkiem i kulą ziemską. Film lub twórczość filmową określa się mianem „dziesiątej muzy”, zaś telewizję – „jedenastej muzy”.

¹²⁶ Por. K. Irzykowski, *Dziesiąta Muza – studia na temat filmu (1924)*, Warszawa 1960.

w estradę teatralną z kulisami, gdzie na spuszczanym ekranie wyświetla się obraz, a za nim niby za kurtyną pianista gra podkład muzyczny. Wreszcie kino uda się w swoją osobną drogę – w stronę sal multipleksowych z jednej, zaś indywidualnych kin domowych z drugiej strony.

Następuje bytów rozmnożenie. Pojawia się telewizja, też w swych początkach zbierająca publiczność szczególnie wiejską w domach czy też świetlicach kulturalnych – najniesłuszniej w naszym przekonaniu nazywana jedenastą muzą¹²⁷. Najniesłuszniej jest bowiem telewizja urządzeniem technicznym, które udostępnia poszczególnemu odbiorcy przede wszystkim filmy, lecz oczywiście niewyłącznie artystyczne. Jest medium, które pełni czy też pełniło do momentu rozpowszechnienia Internetu funkcję informatora, zastępowało forum, agorę, poprzedzało sieć komputerową, uzupełniało gazety. Telewizja i jej pochodne urządzenia multimedialne otworzyły już tzw. epokę postnowoczesną, stając się istotnym elementem tworzenia się zatimizowanej wspólnoty globalnej XXI w. W interesującym nas jednak okresie, którego umowną cezurą jest rok 1989, stanowiący znak kresu romantycznej episteme, telewizja dopiero się wykluwa. Potem, towarzysząc schyłkowi epoki, otworzy nową erę. Stanie w rzędzie technicznych usprawnień zmieniających komunikację i niewątpliwie wstrząsających kulturą. Etapy tych zmian wyznaczone zostały w ciągu ostatnich 500 lat przez druk, elektryczność, telefon, kamerę i projektor, wreszcie kineskop ze swymi możliwościami obrazowymi.

Telewizja sytuuje się niejako pośrodku, gdzieś między zapośredniczającym zbiorowość miejscem kolektywnym, w którym powstaje teatr, a przestrzenią indywidualną, do której w miarę rozwoju technik kinematograficznych zaczynają trafiać produkty filmowe. Telewizja początkowo atomizuje poszczególnych

¹²⁷ Jedenasta muza „telewizja”. Por. *Mały Słownik Języka Polskiego PWN*, hasło: „muza”, Warszawa 1974, s. 409.

odbiorców, którzy pozostając w rozproszeniu, tworzyć będą z czasem, wraz z nastaniem form interaktywnych, wspólnoty wirtualne.

To jednak przyszłość, jak zaznaczyłem. Na razie, czyli w interesującym nas okresie lat 1789–1989 czy też od połowy XVIII w. do końca II tysiąclecia, konstytuują się dwa rodzaje produktów kultury:

1. Produkt indywidualny, czyli książka, obraz, analogowa czy kompaktowa płyta muzyczna, wreszcie DVD – efekt produkcji tzw. przemysłów kultury, które na przełomie XX i XXI w. zyskują spore znaczenie w gospodarce.

2. Produkt kolektywny, czyli wspólne przeżywanie: lektury, teatru, filmu, tańca czy śpiewu. Temu wspólnemu przeżywaniu dedykowano w latach 1789–1989 wyspecjalizowane lub wielofunkcyjne sale, te zaś ostatnie stają się istotnym elementem wyposażenia tej nowej formy organizacyjnej, jaką stanie się wymyślony przez André Malraux dom kultury.

Pojawia się zatem nowa instytucja: czasem zastępcza, czasem uzupełniająca, a z nią problem personelu, finansowania, zarządu. Instytucja kultury staje się wreszcie bytem prawnym, swoistym (przynajmniej w Polsce) dziwolągiem ekonomicznym. Zarazem zasilanym dotacją budżetową przez tzw. organizatora, a jednocześnie niepodlegającym rygorom zakładów i jednostek budżetowych. Nie ulega wątpliwości, że powstawanie tego typu instytucji nie jest koniecznością sztuki, nie odpowiada na zamówienie publiczności, lecz stanowi pochodną polityki kulturalnej owych „organizatorów”: Kościołów – praktycznie wszystkich silnych religii, oczywiście państwa, niegdyś budującego prestiż władcy, dziś stanowiącego ustawy oraz stymulującego proces kształcenia estetycznego patrycjusza czy biznesmena. Tych wszystkich, którzy zaczynają odczuwać potrzebę przeżycia bezinteresownego, i których... na to stać.

7. Ustrój kultury

Nie ma co kryć, założenie, że ludzie ubodzy i nie poddani dyscyplinie autorytetu, jakim wobec księży i zgromadzeń zakonnych dysponował Kościół, wyrzekną się korzyści, jest pomysłem absurdalnie utopijnym. Czy jednak ta utopia to w istocie romantyczny wymysł? Unifikacja, jedność, komunია czy dominacja to idea, która krąży nad wspólnotami judeochrześcijańskimi od 6 tys. lat, od mitycznego wygnania z raju i babelskiego pomieszania języków. Przez tysiąclecia wspólnotę narzucano siłą, sankcjonując unifikację religijną. W Rzymie unifikacja ta sprowadzała się w istocie do zgody na ustawienie lokalnych bogów w Panteonie wszystkich religii zawłaszczonych. Coś bardzo podobnego dokonuje się w dobie romantycznej, która spoglądając na kultury okiem metodologa, ustawia je w pozornej równorzędności: oto kultura Hopi, Papuasów, Hindusów, śródziemnomorska czy szyicka; każda ma swoją wartość, żadnej nie można wyróżnić, pod warunkiem, że wszystkie zgodzą się, że nie są jedynymi. Przyjmując miejsce w kulturalnym Panteonie, wyrzekną się tego, co stanowi o istocie kultury: wiary w jej kreacyjną moc, w idyntyčność, w niepowtarzalność i niezastępowalność. Relatywizując kanon kulturalny do uczestnictwa w procesie kulturowym, wszyscy dobrowolni wyznawcy instytucjonalnej, romantycznej episteme w istocie wyrzekają się jakiegokolwiek kultury, przestrzegania norm, respektowania zasad, zachowywania obyczajów.

Jest więc też epoka romantyczna stymulatorem postępującego rozprężenia obyczajowego. Tolerancji zmierzającej ku anarchii. Bożek kultury wypiera panowanie religii, ta ostatnia miota się w poszukiwaniu idyntyčności. Ginie autorytet, który przypisuje sobie każda instytucja zdolna zapanować nad jakimkolwiek fragmentem rzeczywistości. W okresie od połowy XVIII do końca XX stulecia ukształtował się instytucjonalny system zarządzania wszelką działalnością definiowaną odtąd jako

kulturalna. Rozprzestrzenia się on w sferze produkcji zwanej w tym wypadku twórczością, w obszarze dystrybucji i formach odbioru. Wszystkie czynności indywidualne: tworzenie i kontemplowanie dzieł kultury i sztuki poddane zostają zarządowi o charakterze korporacyjnym, czyli zbiorowym. Wymienione w rozdziale IV w części „Misja kulturalna” instytucje stają się miejscem spotkania artysty z odbiorcą. Jednak ich gospodarzami nie są ani jedni, ani drudzy, lecz urzędnicy, decydenci, cenzo-ry, sponsorzy, bardzo rzadko niezależni, często podporządko- wani ustrukturyzowującym się ponad nimi wyższym organom kierowniczym. Formy tych zarządów bywają różne: prywatne, korporacyjne, partyjno-polityczne, państwowe, wreszcie samo- rządowe. Nie występują one wszystkie naraz. Bywa, że jedne zostają zastąpione drugimi. Generalnie jednak ich zadaniem jest finansowanie działalności definiowanej jako kulturalna i nad- zór nad dystrybucją treści. Nadzór ten, którego w formie dekla- ratywnej często się wypierają, realizuje się jednak zawsze: jeśli nie w formie zakazu, to przynajmniej udzielenia lub odmowy dotacji dla działalności bardziej lub mniej satysfakcjonującej organ założycielski¹²⁸.

Gdyby chciał opowiedzieć historię kształtowania się współ- czesnego postromantycznego ustroju kultury, to nie ulega wąt- pliwości, że jego panowanie jest funkcją ideologii. Tradycyjnemu mecenasowi sztuki, jakim był król, kapłan czy bogacz nauczony w którymś pokoleniu szacunku do dóbr, które bezpośredniego zysku nie przynoszą, przeciwstawiony został w epoce romantycz- nej na pierwszym etapie jeszcze ciągle indywidualny sponsor, lecz wkrótce już fundator, który stwarzając fundację, zarząd prze- kazuje zbiorowości. Fundator zrzeka się oto wyłącznej władzy, oddając ją ustanowionej przez siebie Radzie Fundacji – zarówno

¹²⁸ Organ założycielski to zdefiniowany w Ustawie z dnia 25 października 1991 r. o organizowaniu i prowadzeniu działalności kulturalnej w art. 1 „organ pań- stwowy lub jednostka samorządu terytorialnego”.

w odniesieniu do majątku, sposobu zarządzania nim, czyli form prowadzenia działalności gospodarczej, jak i co do szczególnych decyzji realizujących wskazane przez fundatora cele.

Pojęcie fundacji zaistniało na początku XV w. wraz z powstaniem pierwszej, wymagającej publicznego wsparcia finansowego niezależnej instytucji, jaką stały się w Europie uniwersytety¹²⁹. Narodziny pojęcia fundacji osadzone są w początkach chrześcijaństwa, choć stworzenie niezależnej instytucji nadzorującej wolę donatora to już czasy najnowsze, bezpośrednio poprzedzające epokę nowoczesnych instytucji. Prawna forma fundacji znana do dzisiaj to także twór romantyczny. Wśród najstarszych fundacji wymienić można niemiecką fundację Alexandra von Humboldta, działającą z przerwami od 1860 r., Nobla – powołaną ostatecznie w roku 1900 czy Johna D. Rockefellera.

Rupert G. Strachwitz¹³⁰ sytuuje rozwój instytucji powierniczej w tradycji europejskiej kultury prawnej. „Procesem ważnym dla późniejszego rozwoju fundacji europejskich – powiada – było uznanie prawa kościoła chrześcijańskiego do występowania jako korporacja w rozumieniu obowiązującego prawa. Miało to miejsce po soborze nicejskim (325 r. n.e.). Odtąd kościół mógł jako powiernik (a także spadkobierca) przyjmować wartości

¹²⁹ Archiwum Uniwersytetu Jagiellońskiego posiada również bogaty zbiór materiałów związanych z historią uposażenia uczelni, poczynając od 1400 r. po przełom XVIII i XIX w. Samorząd gospodarczy Akademii Krakowskiej opierał się wówczas na rozległym i zróżnicowanym majątku, w którego skład wchodziły dobra ziemskie (203), nieruchomości miejskie (ok. 200), kapitały (1350 fundacji), dziesięciny (782) itd. Wieczysty charakter donacji, fundacji i darowizn, jak również stabilność uniwersytetu jako instytucji spowodowały, że majątek ten posiada niezwykle ciekawą, wyczerpującą dokumentację, pozwalającą na rekonstrukcję różnych działań gospodarczych uczelni na przestrzeni czterech wieków. Zob. <http://www.archiwum.uj.edu.pl/zbiory-auj/charakterystyka-zbiorow> [15.12.2015].

¹³⁰ R.G. Strachwitz, *Niemieckie fundacje – zwierciadłem społeczeństwa?*, w: *Rola i modele fundacji w Polsce i w Europie*, red. M. Arczewska, Warszawa 2009, s. 43–49.

majątkowe, których nie przypisano osobiście hierarchom ani członkom kościoła. Działalność taką kościół prowadził w coraz większym stylu i kontynuował ją aż po czasy nowożytne. [...] Wraz ze stopniowym upowszechnianiem się prawa rzymskiego od XII wieku fundacje zaczynają nabierać charakteru świeckiego, co znajduje wyraz w kształtujących się wyraźnie formach powiernictwa miast¹³¹, a później także uniwersytetów, które z kolei często miały ze swej strony charakter fundacji¹³². [...] Ruch reformacyjny w XVI wieku był dla rozwoju fundacji niemieckich «rewolucją kulturalną»¹³³. Reformatorzy Luter, Zwingli i Kalwin odrzucali bowiem założenie, że dzięki dobrym uczynom lub modlitwie osób trzecich nawet po śmierci możliwe jest wstawienie za grzesznych. W ten sposób została pozbawiona podstaw istotna motywacja dla działalności fundacyjnej; i faktycznie przyjęciu reformacji na poszczególnych ziemiach czy w miastach wielokrotnie towarzyszyło zniesienie fundacji¹³⁴.

Znaczenie XVI w. dla rozwoju fundacji europejskich polega także na tym, że w poreformacyjnej Anglii zostały wyraźnie określone kierunki rozwoju niepaństwowej działalności dobroczynnej, często mającej charakter fundacji, a ta ostatecznie zaowocowała stosunkowo wąsko określonym przez prawo, a bardzo wyraźnie ukształtowanym w praktyce działaniem fundacji amerykańskich. Od regulacji króla Henryka VIII, a zwłaszcza królowej Elżbiety I (1601: Statut of Charitable Uses), mimo zdecydowanego zerwania ze zwyczajami «starego świata», co było zamiarem emigrantów udających się do Ameryki Północnej,

¹³¹ Por. R. Lusiardi, *Stiftung und städtische Gesellschaft, Religiöse und soziale Aspekte des Stiftungsverhaltens im spätmittelalterlichen Stralsund*, Berlin 2000.

¹³² Por. W.E. Wagner, *Universitätsstift und Kollegium in Prag, Wien und Heidelberg; eine vergleichende Untersuchung spätmittelalterlicher Stiftungen im Spannungsfeld von Herrschaft und Genossenschaft*, Berlin 1999.

¹³³ B. Scheller, *Memoria an der Zeitenwende, die Stiftungen Jakob Fuggers des Reichen vor und während der Reformation*, Berlin 2004, s. 24.

¹³⁴ *Ibidem*.

prowadzi prosta droga do *trusts* i *foundations* w wydaniu anglo-amerykańskim w XX w.¹³⁵

Europa kontynentalna poszła inną drogą. [...] Podobnie jak i klasztory, z którymi często były blisko spokrewnione, fundacje były zbyt bogate i zbyt niezależne, postępowały według własnych reguł i wykorzystywały swoje zasoby do celów niekoniecznie uznawanych przez władzę państwową za niezbędne. Już w roku 1749 we Francji działalność fundacji została mocno ograniczona przez prawo. [...] Kant nie chciał się posuwać aż tak daleko, a jednak: «Fundacji nie można ustanawiać na wieczne czasy i obciążać nimi ziemi; zatem państwo musi mieć swobodę kształtowania ich zgodnie z potrzebami»¹³⁶. Fundacje były najwidoczniej w znacznej mierze zjawiskiem miejskim i mieszczańskim. W tym sensie nie były sprzeczne z mieszczańskimi ideałami nowych czasów. Charakterystyczne dla Niemiec rozdrobnienie państwa (*Kleinstaaterei*), które zapewniało miastom stosunkowo duży stopień autonomii, chroniło także fundacje, tym bardziej, że miasta z reguły cechowało nastawienie antypaństwowe. «Zniszczenie» fundacji nie napotkało na podatny grunt, podobnie zresztą jak i inne importowane nowe porządki¹³⁷. Osłaniało je często samo miasto, jako podmiot społeczeństwa obywatelskiego¹³⁸.

Warto zwrócić uwagę na zaznaczony tu konflikt, jaki rodzi się już u genezy donacji. Otóż przeciwstawiając model dobroczynności anglosaskiej, silnie centralizującemu stylowi mecenatu

¹³⁵ Por. A. Richter, *Rechtsfähige Stiftung und Charitable Corporation. Überlegungen zur Reform des deutschen Stiftungsrechts auf der Grundlage einer historisch-rechtsvergleichenden Untersuchung des modernen deutschen und amerikanischen Stiftungsmodells*, Berlin 2001.

¹³⁶ I. Kant, *Metaphysik der Sitten*, zit. nach Liermann, *Geschichte des Stiftungsrechts*, Tübingen 1963–2002, s. 174.

¹³⁷ Por. T. Adam, *Bürgerliches Engagement und Zivilgesellschaft in deutschen und amerikanischen Städten Stiftungsverhaltens 19. Jahrhunderts im Vergleich*, w: *Zivilgesellschaft als Geschichte*, red. R. Jessen, S. Reichardt, A. Klein, Wiesbaden 2004, s. 157 i nast.

¹³⁸ R.G. Strachwitz, *op. cit.*, s. 44–47.

panującemu we Francji (czy szerzej – jak chce Strachwitz – w Europie kontynentalnej) widać, że ta ostatnia pójdzie w mocny konflikt sił nazywających się obywatelskimi nie tylko z zakończoną na gilotynie władzą oświeconego władcy; nawet fundatorowi przeciwstawiać będzie, w szczególności przez całe ćwierć tysiąclecia doby romantyzmu, siłę ciał kolegialnych, politykę stowarzyszeń.

Omawiając sytuację fundacji francuskich, Odile de Laurens pisze: „Francuski system fundacji jeszcze dzisiaj zachował ślady praktyki wypracowanej w czasach królestwa: utworzenie fundacji jest *a priori* podporządkowane kontroli właściwego organu. Zezwolenie królewskie zostało zastąpione zezwoleniem w formie dekretu, wydawanym przez rząd, później przez premiera. Dla fundacji bez osobowości prawnej musi być wyrażona formalna akceptacja ze strony instytucji, która będzie nią kierowała. Ponadto, obecność przedstawicieli państwa w Radzie Zarządzającej przez długi czas stanowiła, w systemie francuskim, środek gwarantujący działanie w interesie ogólnym. [...] wytłumaczeniem skromnej liczby francuskich fundacji jest, bez żadnej wątpliwości, fantastyczny sukces umów o stowarzyszeniu. Stowarzyszenie, powstałe znacznie później od fundacji, bo powołane słynną ustawą z 1901 roku, rozwijało się błyskawicznie dzięki systemowi ulg. W przeciwieństwie do fundacji, stowarzyszenie, aby powstać, nie musi posiadać środków finansowych ani zezwolenia. Podczas gdy na przestrzeni wieków powstało tylko 2443 fundacji (541 fundacji pożytku publicznego, 177 fundacji korporacyjnych, 16 fundacji współpracy naukowej, 709 funduszy i fundacji pod patronatem innych fundacji pożytku publicznego, około 1000 fundacji pod egidą Instytutu Francuskiego), to jedno stulecie wystarczyło do powstania ponad miliona stowarzyszeń”¹³⁹.

¹³⁹ O. de Laurens, *Fundacje we Francji – definicja i zasady*, w: *Rola i modele fundacji...*, s. 51, 56.

Pozycja stowarzyszeń, czy lepiej powiedzieć ciał kolegialnych, staje się dominująca w dobie instytucjonalizacji. Jednak odległość od działalności charytatywnej do politycznej nie jest wcale daleka. Omawiając decyzje amerykańskich wielkich fundatorów, którzy od Rockefellera po Billa Gatesa, dorobiwszy się krociowego majątku, kończą działalność gospodarczą, by zająć się akcjami, najogólniej je nazywając charytatywnymi, Ludovic Tournès zwraca uwagę na dostrzegany już przez Antonia Gramsciego element polityczny zawarty w każdej dobroczynności¹⁴⁰. Teoretycy dotacji dzielą się na takich, którzy doceniają same efekty i tych, co śledzą intencje. Literatura na ten temat jest już potężna¹⁴¹. Intencje zaś mogą być deklarowane lub ukrywane.

¹⁴⁰ „dont les œuvres caritatives s'étaient rapidement transformées en grandes fondations intervenant sur le territoire américain puis dans le monde entier. Leur politique a suscité depuis 30 ans une importante littérature dans laquelle une des lignes de fracture principale a opposé, au cours des années 1980, deux types d'interprétations : l'une, critique, d'inspiration gramscienne, analysant ces fondations comme des instruments de reproduction de l'hégémonie des élites et, plus largement, comme des organisations conservatrices destinées à assurer la stabilité du système capitaliste; l'autre, plus favorable, mettant l'accent sur leurs réalisations dans les domaines de l'éducation, de la recherche scientifique et du soutien aux activités artistiques” [„których projekty charytatywne szybko zostały przekształcone w duże fundacje, działające na terytorium USA, a następnie na całym świecie. Ich polityka skutkowałą w ciągu 30 lat powstaniem bogatej literatury, w której jednak ujawniło się zasadnicze pęknięcie polegające na przeciwstawianiu, w latach 80. XX w., dwu sposobów pojmowania fundacji: pierwszy, krytyczny, inspirowany Gramscim, przedstawiający fundacje jak narzędzia odtwarzania się elity panującej, a jeszcze szerzej, jako konserwatywne organizacje, których celem jest utrwalenie nienaruszalności systemu kapitalistycznego i drugi bardziej pozytywny, koncentrujący się na osiągnięciach fundacji w dziedzinie edukacji, badań naukowych i wspierania działalności twórczej”]. L. Tournès, *La fondation Rockefeller et la naissance de l'universalisme philanthropique américain*, „Critique Internationale” 2007, no. 35, s. 173–197.

¹⁴¹ Voir par exemple R.F. Arnove, *Philanthropy and Cultural Imperialism. The Foundations at Home and Abroad*, Boston 1980; D. Fisher, *The Role of Philanthropic Foundations in the Reproduction and Production of Hegemony. The Rockefeller Foundation and the Social Science*, „Sociology (Journal of the

Zarządzanie zbiorowe i związany z tym zanik odpowiedzialności indywidualnej stanowią jedną z cech charakterystycznych epoki instytucjonalnej. Jeśli dotychczas ten, kto zagarnął wiele: świecki lub religijny władca, nawet wzbogacony przedsiębiorca, czyniąc dotację, pragnął przypodobać się pewnej sile niematerialnej: Bogu czy Historii, w którą im był mniej głodny, a bardziej kształcony, tym mocniej zaczynał wierzyć; w ciałach zbiorowych, szczególnie tych, które nie składają się z ludzi zamożnych, toczy się swoista gra. Kolegium jest po to, by się nikt społecznym kosztem nie wzbogacił. Znakomita większość uczestników gremialnych zarządów jednak tego zysku wypatruje, a już opinia publiczna ma z reguły – czy to w formie szeptanej, czy nawet medialnej – swoich przedstawicieli w ciągłym podejrzeniu¹⁴². Było więc dotąd tak, a i dziś (czego Bill Gates przykładem) się zdarza, że ktoś, kto miał wszystko: pieniądze, władzę, nawet zapewnioną pośmiertną sławę, pragnął jeszcze więcej, a to więcej to mogła być niebieska nagroda i dobra pamięć w historii. „Za dzieło tak wielkiego kunsztu podziękuję wam potomność. Ja zasię ino za to wdzięczen

British sociological association)”, V 1983, 17 (2), p. 206–233; E. Berman, *The Ideology of Philanthropy. The Influence of the Carnegie, Ford and Rockefeller Foundations on American Foreign Policy*, Albany 1983. Cf., plus récemment, I. Parmar, *To Relate Knowledge and Action: The Impact of the Rockefeller Foundation on Foreign Policy Thinking during America's Rise to Globalism, 1939–1945*, „Minerva” 2002, XL (3), p. 235–263. En France, les analyses développées par certains sociologues bourdieusiens s'inscrivent dans ce courant. Cf. par exemple Y. Dezalay, B. Garth, *Droits de l'homme et philanthropie hégémonique*, „Actes de la recherche en sciences sociales”, III 1998, 121–122, p. 23–41; N. Guilhot, *Financiers, philanthropes: vocations éthiques et reproduction du capital à Wall Street depuis 1970*, Paris 2004. Bibliografię podaje za: L. Tournès, *op. cit.*, s. 1, przypis 2.

¹⁴² Por. dowcip o depozycie u Rabina i o Synchedrynie. Mosiek powierzył Rabinowi worek złota na noc. Rabin uznał, że taką kwotę musi podżyrować Synchedryn. Gdy nazajutrz Mosiek zgłosił się po pieniądze, wszyscy zaprzeczyli, że kiedykolwiek je dawał. Gdy zostali sami, Rabin oddał Mośkowi pieniądze, mówiąc: „Ja nie chciałem cię okraść. Ja chciałem ci tylko pokazać z kim ja muszę pracować!”

jestem, żeście przysporzyli blasku memu panowaniu. Kto wspomni imię mistrza Wita, chyba i o Kazimierzu nie zabaczy”¹⁴³. Blask panowania, sława to oczywiście też korzyści, choć niematerialne. Nie ma działań bezinteresownych w sferze publicznej. Jak więc widać, samo pojęcie *non profit*, stanowiące prawny wyraz postulatów uczciwości mecenatu, jest skażone pierwotnym błędem przeniesienia kantowskiej bezinteresowności estetycznej w sferę moralności publicznej. Kompletnie to utopijne, choć z tego ducha, z którego wypływa wspomnianą już kilkakrotnie idea estetycznej moralności Étienne Souriau.

Fundacje i stowarzyszenia – charakterystyczne twory instytucjonalnej doby – w niewielkim tylko stopniu i stosunkowo późno ukierunkowane zostały na kulturę. Obszarem ich działania jest jednak to wszystko, co zwykle się określać mianem „infrastruktury społecznej”¹⁴⁴. Najbardziej popularne fundacje działają w służbie zdrowia i pomocy społecznej. Fundacje kulturalne to byt stosunkowo nowy. Zasada fundacji stoi w opozycji do państwa roszczonego sobie prawa do pełnienia funkcji mecenasa. Jeśli przeszkadzały francuskim oświeconym absolutystom, tym bardziej nie było dla nich miejsca w krajach socjalistycznych. „Z uwagi na siłę zarówno Kościoła katolickiego, jak i stanu szlacheckiego w okresie Polski przedrozbiorowej, a następnie tradycją pielęgnowaną w okresie rozbiorów, w wieku XX dominowały w Polsce fundacje o stanowym (wyznaniowo-narodowościowym) charakterze”¹⁴⁵. Dwadzieścia lat nie wystarczyło,

¹⁴³ Domniemane przez Antoninę Domańską w *Historii żółtej cizemki* (Warszawa 1961, s. 111) słowa Kazimierza Jagiellończyka, skierowane do Wita Stwosza w dniu odsłonięcia ołtarza w kościele Mariackim w Krakowie.

¹⁴⁴ „Fundacje skupiają się na różnorodnych obszarach – od środowiska, pomocy społecznej, zdrowia i edukacji, po naukę, badania, kulturę i sztukę”. G. Salole, *Ogólny przegląd zakresu działania Fundacji w Europie – granice typologii*, w: *Rola i modele fundacji...*, s. 29.

¹⁴⁵ „[...] niemal wszystkie fundacje funkcjonujące w II Rzeczypospolitej, niezależnie od momentu pierwotnej erekcji, miały charakter wyznaniowo-narodo-

aby w scalanej z różnych porządków prawnych Rzeczypospolitej (dopiero w 1947 roku ustawowo objęto teren całego kraju dekretem z roku 1919, obowiązującym przed wojną jedynie na terenie byłego zaboru rosyjskiego) wytworzyła się nowa formuła fundacji. Ich los przypieczętował dekret z 1952 roku na mocy którego instytucja fundacji przestała w Polsce istnieć. Zgodnie z doktryną komunistyczną funkcje donatora miało przejąć państwo. Tak więc majątek fundacji mających siedzibę w kraju został znacjonalizowany i na ponad trzydzieści lat zapomniano o tej formie prawnej¹⁴⁶.

8. Polityka kulturalna

Mówiliśmy dotąd „edukacja kulturalna”, a i użyliśmy tego określenia raz tylko, definiując pojęcie „misji kulturalnej”. Rozumieliśmy je przy tym jako proces kształcenia odbiorcy. Po to jednak, by kogoś wyedukować, potrzebni są edukatorzy. A tych też trzeba wykształcić. No i – ku czemuś...

Przełom w tzw. edukacji estetycznej nastąpił w momencie, gdy zdecydowano, że po to, by kształcić kulturalnie, nie wystarczy być samemu wykształconym w którejś z dziedzin kultury czy sztuki, lecz wykształceniem właściwym jest kultura jako taka.

Po początkowym stworzeniu kierunków kulturalno-oświatowych na pedagogikach proces separacji pogłębia się. Powstają wydziały kulturoznawcze, kierunki zarządzania w kulturze. Kształcą one tzw. animatorów kultury, kulturoznawców, menedżerów kultury. Kadrową armię, która uruchamia wszystkie swe

wościowy”. K. Jasiewicz, *Polityka fundacyjna w II Rzeczypospolitej*, „Polityka Społeczna” 1990, nr 2, s. 27.

¹⁴⁶ P. Frączak, E. Kulik-Bielińska, *Instytucja fundacji w Polsce*, w: *Rola i modele fundacji...*, s. 17.

zdolności, by kreować sobie miejsca pracy, własne administracyjne uzasadniać istnienie.

Człowiek kulturalny nie mówi o kulturze. Po prostu zachowuje się tak jak go wychowano, a wychowanie odbiera się w domu. Tu uczą posługiwać się nożem i widelcem, ubierać choinkę, śpiewać przy niej, akompaniować, tańczyć w karnawale. Inaczej tańczą arystokraci, inaczej lud prosty, ale i ci, i tamci przez długie stulecia funkcjonowali w swoich sferach.

I to jeszcze jedna cecha tej nowożytnej, romantycznej, zinstytucjonalizowanej epoki – kształcenie upowszechnia się i staje się zadaniem zbiorowym. Proces ten, będący przedmiotem osobnych studiów historii wychowania, rozwija się różnorodnie w różnych krajach i w różnym znajduje się dziś stopniu unifikacji. Niewątpliwie jednak sama unifikacja staje się faktem. Przez setki lat, przynajmniej od instaurowania kolegiów jezuickich w Polsce w Braniewie w roku 1563¹⁴⁷, panowała różnorodność: osobno kształcono synów szlacheckich, czym innym były szkoły niedzielne, inne prawa miały uniwersytety. Poczynając od roku 1773, efektem wprowadzania obowiązku szkolnego stała się postępująca unifikacja, dążenie do ujednoczenia, stopniowe oddalanie uczniów od klasowych tradycji rodzinnych. Przerzucanie na szkołę nie tylko samego kształcenia, lecz także zadań wychowawczych i upowszechnianie wygodnych dla instytucji władzy (czas jakiś zaborczej) norm kulturowych.

Nie wolno przy tym zapominać, że omawiana epoka romantyczna to również czas ideologii: socjalizm i faszyzm, ale także purytanizm – charakterystyczny dla XIX-wiecznego mieszczaństwa północnej i niskiej czy może nawet depresyjnej Europy (Pays-Bas, Nederland). Ideologie te narzucały normy kulturowe, których miejscem wcielenia miała stać się szkoła. Że nie jest to bynajmniej trend przebrzmiały, niech zaświadczy wypowiedź

¹⁴⁷ J. Poplatek, *Studia z dziejów jezuickiego teatru szkolnego w Polsce*, Wrocław 1957.

Andrzeja Wielowieyskiego, który podczas zorganizowanej przez Fundację im. Stefana Batorego debaty na temat *Szans i zagrożeń Unii Europejskiej* stwierdził, iż głównym problemem jest fakt, iż – jak się wyraził – mamy Europę, lecz nie udało nam się „stworzyć europejczyka”. W Europie zdaniem Wielowieyskiego brak europejskich obywateli. „Nie ma europejskiej opinii publicznej, stąd dominacja polityk narodowych” – podkreślił. Jego zdaniem może się to jednak zmienić, gdyż społeczeństwa dojrzewają do tego, a proces ten ułatwia rozwój komunikacji elektronicznej¹⁴⁸.

Oświadczenie to symptomatyczne. Pokazuje bowiem, że w istocie od czasu rewolucji francuskiej widmo utopii krąży nad Europą. Utopii tej nadano imię, nazywając ją trzecim sektorem. Dorota Ilczuk charakteryzuje go następująco: „Trzeci sektor sytuuje się między sektorem instytucji kierowanych za pośrednictwem planu centralnego, a sektorem podlegającym mechanizmom rynkowym. W rzeczywistości nie mamy do czynienia wyłącznie z dwudzielną podmiotów funkcjonujących w gospodarce. Stosując różne kryteria możemy podzielić instytucje na: publiczne i prywatne (kryterium własności), deficytowe i zyskowe (kryterium efektywności), niekomercyjne i komercyjne, niezależne i zależne, dobrowolne i przymusowe, przy czym w każdym przypadku można znaleźć podmioty trudne do sklasyfikowania. Uświadamiając sobie różne dychotomie instytucji, trudno znaleźć precyzyjne określenie dla przedmiotu naszego zainteresowania. W efekcie istnieje na świecie mnogość terminów odnoszących się do sektora tych instytucji. Sektor niedochodowy – non profit sektor, trzeci sektor, sektor pozarządowy, sektor niezależny, sektor dobrowolny, sektor dobroczynny”¹⁴⁹.

¹⁴⁸ *Jak Europa się integrowała? – Fundacja im. Stefana Batorego*, zapis debaty z 27 X 2011 r. ukazał się w „Przeglądzie Politycznym” (2012, nr 111).

¹⁴⁹ D. Ilczuk, *Polityka kulturalna w społeczeństwie obywatelskim*, Kraków 2002, s. 18–19.

9. Administracje kulturalne

Władza to pieniądze, ten, kto je ma i daje, zawsze określa warunki. Chce czegoś w zamian. Jeśli nie chce, jeżeli nie widzi w kulturze swoich celów do zrealizowania, nie krępuje jej, ale też i nie zasila. W latach 1989–2004 państwo polskie praktycznie wyrzekło się roli mecenasa, samorząd lokalny nie umiał sprostać zadaniu, ludzi zamożnych nie było, a fundacje zakładano po to, by pozyskiwać, a nie dawać pieniądze. Ci, co je wówczas mieli (np. zachodnie korporacje), zdecydowanie woleli wspierać niebudzące wątpliwości instytucje pomocy społecznej niż akcje kulturalne, których wybór zawsze mógł zostać zakwestionowany przez zwolenników innego gustu.

O gustach się bowiem nie dyskutuje. Lecz ta maksyma nie dotyczy budżetów. Decyzja o tym, jaki procent budżetu w niebogatym kraju czy regionie może być przeznaczony na działalność kulturalną i rozstrzygnięcie, jaka aktywność winna być finansowana ze środków publicznych, to praktycznie kwadratura koła. Nie ma też sposobu, by od najwyższych po najniższe szczeble władzy kulturalnej w ostatecznym rozrachunku nie decydował gust osób zarządzających.

Gust ten bywa pozytywny, bywa też negatywny. Niewątpliwie pierwsze negatywne dostrzeżenie wartości kultury to zamiar jej unicestwienia, walka z jej identycznością. Zainicjowany przez kanclerza Ottona von Bismarcka i realizowany przez niemiecką administrację w latach 1871–1878 Kulturkampf zwrócony był formalnie przeciwko pruskiemu katolicyzmowi, faktycznie jednak skierowany został na walkę z kulturą polską i jej językiem. Germanizacja, rusyfikacja to były XIX-wieczne formy „docenia-
nia” wartości kultury poprzez jej niszczenie.

Wiek XX to czas ideologii. Ideologie kultury potrzebują, walczą o swoją, ale niszczą cudzą. Niewątpliwie największych barbarzyństw w dziele niszczenia kultury dopuścili się w czasie II wojny światowej hitlerowskie Niemcy. Joseph Goebbels

mówił: „Odbierzcie narodowi jego kulturę, a przestanie istnieć jako naród”. Jan Pruszyński – autor monumentalnego opracowania *Dziedzictwo kultury Polski, jego straty i ochrona prawna*¹⁵⁰, w rekapitulującym swe ustalenia artykule zatytułowanym *Kulturkampf* pisał: „Oblicza się, że wskutek kolejnego, niemieckiego Kulturkampf utraciliśmy bezpowrotnie około pół miliona muzealiów, 150 tys. dzieł sztuki, kilkaset tysięcy grafik, rycin i map, około 20 tys. numizmatów złotych i srebrnych oraz medali, większość bogatych zbiorów militariów (uzbrojenie ochronne, broń sieczna i palna, sztandary, mundury, ordery i odznaczenia), kilkanaście tysięcy instrumentów muzycznych (z Warszawy wywieziono 5 tys. fortepianów), niepoliczalną ilość paramentów kościelnych oraz ponad 22 mln książek, w tym 30 tys. inkunabułów, 13 tys. starodruków i 53 tys. cymeliów. Zbiorów prywatnych nie brano pod uwagę”¹⁵¹.

Działania prowadzone przeciw kulturze podzielić można na trzy rodzaje:

1. destrukcyjne: świadome i celowe niszczenie zachowanego dziedzictwa kulturowego, czego niemiecki nacjonalizm doby Bismarcka i Hitlera dał najwyrazistsze przykłady;

2. kontrolne: zakazujące uprawiania określonych form. Cenzurę, czyli kontrolę form i treści.

3. stymulujące: działania zmierzające do odebrania podstaw materialnych przedsięwzięciom uznanym przez władzę za niepożądane.

Centralne, państwowe zarządzanie kulturą to pomysł *stricte* europejski. Szczególnie silnie rozwijany w krajach socjalistycznych i... we Francji, której elity, o czym nie można zapominać, były pod bardzo silnym wpływem tej ideologii.

¹⁵⁰ J. Pruszyński, *Dziedzictwo kultury Polski, jego straty i ochrona prawna*, t. 1–2, Kraków 2001.

¹⁵¹ *Idem*, *Kulturkampf*, „Wprost” 2004, nr 49 (1149).

W XX w. ukształtował się różny w poszczególnych krajach, jednak rozbudowany i ustrukturyzowany system, na którego szczycie znajdują się państwowe Ministerstwa Kultury sprawujące zarazem nadzór nad działalnością samorządową, a także aktywnością prywatną realizowaną za pośrednictwem fundacji czy stowarzyszeń podlegających rejestracji przez ministra.

Władza ministerialna we Francji rozprzestrzenia się na poszczególne regiony w postaci DRAC – Direction Régionale des Affaires Culturelles. Struktura ta jest dublowana przez odpowiedzialne za kulturę jednostki w łonie władzy departamentalnej stanowiącej odpowiednik polskich województw samorządowych.

W Polsce, jak już kilkakroć była o tym mowa, rola państwa w zarządzaniu kulturą w XX w. ewoluowała. W pierwszym po I wojnie światowej tzw. rządzie lubelskim kierowanym przez Ignacego Daszyńskiego przez kilka listopadowych dni (od 7 do 17 listopada 1918) powołano Ministerstwo Informacji i Propagandy pod kierunkiem znanego pisarza Wacława Sieroszewskiego. Jednak już 17 listopada 1918 r. powstało bodaj czy nie pierwsze na świecie Ministerstwo Kultury. W rządzie Jędrzeja Moraczewskiego urzędem ministra ochrony kultury i sztuk pięknych kierował Medard Downarowicz. Następnie w rządzie kierowanym przez wielkiego wirtuoza Ignacego Paderewskiego ministrem kultury został Zenon „Miriam” Przesmycki¹⁵². Kierował on resortem od 16 stycznia 1919 do 9 grudnia 1919 r. Ministerstwo funkcjonowało zaś do 11 lipca 1921 r., kiedy to na skutek oszczędności budżetowych przekształcono je w Departament Sztuki Ministerstwa Wyznań Religijnych i Oświecenia Publicznego, przejmujący kompetencje ochrony dziedzictwa narodowego.

¹⁵² Ministrowie kultury i sztuki w II RP: Medard Downarowicz (17 XI 1918 – 16 I 1919); Zenon Przesmycki (16 I 1919 – 27 XI 1919); Jan Heurich (kierownik, 24 VII 1920 – 11 VII 1921). A także jako minister oświecenia publicznego: Maciej Rataj (11 VII 1921 – 13 IX 1921) oraz Antoni Ponikowski (19 IX 1921 – 5 III 1922).

Po II wojnie światowej, gdy uznawany przez Francuzów za prekursora Ministerstw Kultury André Malraux został w latach 1945–1946 w drugim rządzie de Gaulle’a (podobnie jak Sieroszewski w Polsce w roku 1918) ministrem informacji, komunistyczny rząd Polski powołał Ministerstwo Kultury i Sztuki, które pod różnymi nazwami funkcjonuje już blisko sto lat (w roku 2015 – lat 97).

W roku 2009 Francuzi zaś czcili bardzo uroczysto 50-lecie funkcjonowania stworzonego wreszcie w 1959 r., w trzecim rządzie de Gaulle’a przez tegoż Malraux – ministerstwa zwanego dziś resortem kultury i komunikacji.

Polska zarówno po I, jak i po II wojnie światowej wyprzedziła jednak Francję, jak również skomunizowany, czyli zinstytucjonalizowany Związek Radziecki, w którym mimo wszystkich leninowskich „rewolucji kulturalnych” Ministerstwo Kultury powołano dopiero 15 marca 1953 r. Wcześniej, czyli od 1936 r. funkcjonował w Sowietach jedynie Komitet do Spraw Sztuki¹⁵³.

Trzeba jednak przyznać, że ani przed wojną, ani w czasach socjalistycznych, ani potem polski minister kultury nie dysponował podobnymi DRAC jednostkami regionalnymi. Nadzorował tylko niektóre regionalne instytucje. Miał także w swojej gestii instytucje kultury o zasięgu ogólnokrajowym. Władza nad kulturą polską została podzielona. Z jednej strony w każdym województwie, aż do reformy administracyjnej w roku 1999, funkcjonowały w strukturze podległego bezpośrednio premierowi Urzędu Wojewódzkiego Wydziały Kultury. Była to administracja rządowa, jednak niezależna od Ministerstwa Kultury. Z drugiej strony i minister na niektóre, niepodlegające mu bezpośrednio, instytucje zachowywał wpływ, zatwierdzając np. ich powoła-

¹⁵³ Комитет по делам искусств funkcjonował w ZSRR od 17 stycznia 1936 r. przy Radzie Komisarzy Ludowych ZSRR, 15 marca 1946 r. przekształconej w Radę Ministrów ZSRR.

nie, akceptując likwidację czy opiniując nominacje dyrektorów. Trzecim szczeblem jest samorząd, władza lokalna, wbrew pozorom niewiele poprzez reformę samorządową roku 1990 odmieniona. Naczelnik Wydziału Kultury Wojewódzkiej czy Powiatowej Rady Narodowej z czasów PRL mało się też różnił od Szefa Biura Kultury jakiegoś Urzędu Prezydenta Miasta czy naczelnika gminnego Wydziału Kultury w III RP. Dodać należy, że w latach 1945–1989 wszystkie struktury rządowe i gminne były jeszcze dublowane przez odpowiednie wydziały w kierowniczej partii. Tam od szczebla Komitetu Centralnego, poprzez wojewódzki, miejski czy powiatowy Komitet PZPR, istniały Wydziały Kultury kontrolujące i nakazujące formalnej władzy właściwe działania. Nie dość na tym, w każdym zakładzie pracy, na każdej kolonii, wycieczce czy harcerskim obozie funkcjonował jeszcze tzw. kaowiec – instruktor kulturalno-oświatowy.

„W Polsce animacja czasu wolnego, a szczególnie osoba animatora jest postrzegana zarówno przez starszych jak i młodszych jako relikw PRL-u, w którym funkcjonował tzw. instruktor kulturalno-oświatowy na wczasach pracowniczych (popularnie nazywany KaOwcem). Był zatrudniany głównie w zakładach pracy, zakładowych ośrodkach wypoczynkowych a także w ośrodkach Funduszu Wczasów Pracowniczych. Do jego głównych zadań należała m.in. organizacja imprez zakładowych, wieczorków zapoznawczych, zawodów sportowych, zabaw świetlicowych, wycieczek krajoznawczych etc.

Wszystkie postawione przed KaOwcem cele były ściśle określone przez zakład pracy, dla którego dbałość o kulturę i aktywny wypoczynek pracowników były jednymi z podstawowych zamierzeń określonych w statusie przedsiębiorstwa. Choć założenia pracy KaOwca zmierzały do propagowania aktywnego wypoczynku zarówno wśród dorosłych, jak i dzieci, w praktyce praca instruktora kulturalno-oświatowego przyczyniła się do ukształtowania pasywnego spędzania czasu wolnego przez większość Polaków, gdyż zazwyczaj aktywność pracowników

sprowadzała się do gier karcianych lub oglądania telewizji w świetlicach zakładowych”¹⁵⁴.

10. Kadry kultury

Tak oto ukształtowało się w XX w. potężne lobby społeczne. Legion urzędników, nauczycieli, studentów, animatorów. Cały – jak się go dziś nazywa – sektor kultury, przeogromny przymysł kulturalny. Francuscy badacze zauważają słusznie, że kultura stała się w XX w. religią, zaś jej działacze – kapłanami¹⁵⁵. Kultura przestaje być cechą człowieka czy zbiorowości – zostaje wyznacznikiem cenzusu.

Z końcem interesującej nas epoki mamy więc sytuację, w której w każdym niemal kraju europejskim istnieje Ministerstwo Kultury, na szczeblu centralnym finansowane z budżetu,

¹⁵⁴ K. Kinbok, *Animacja czasu wolnego – darmowe wakacje?*, „Dziennik Turystyczny”, VI 2011.

¹⁵⁵ „Les intellectuels se recrutent dans les rangs de la classe dominante ou de ceux qui aspirent à s’y insérer. L’intellectuel, l’artiste, prend en effet titre qui lui donne pairie avec les membres de la caste dominante. Molière dîne avec le roi. L’artiste est invité chez les duchesses, comme l’abbé. Je me demande dans quelle désastreuse proportion s’abaisserait aussitôt le nombre des artistes si cette prérogative se voyait supprimée. Il n’est qu’à voir le soin que les artistes prennent (avec leurs déguisements vestimentaires et leurs comportements particularisants) pour se faire connaître comme tels et se différencier des gens du commun” [„Intelektualiści wywodzą się z szeregów klasy panującej lub z tych, którzy pragną się w nie wcisnąć. Intelektualista czy też artysta otrzymuje w rezultacie tytuł, który mu daje godność członka kasty rządzącej. Molier ucztuje z królem. Artysta jak zresztą i ksiądz bywa u księżniczki. Zastanawiam się, w jak wielkim stopniu obniży się liczba artystów gdy tylko ten przywilej zostanie im odebrany. Wystarczy spostrzec, z jaką troskliwością artyści przykładają się (z ich przebraniami i specyficznymi zachowaniami) do tego by być rozpoznawalni i postrzegani za takowych i aby odróżniać się od zwyczajnych ludzi”]. *La nouvelle religion et ses prêtres*, por. J. Dubuffet, *Asphyxiante Culture*, Paris 2007, p. 9–10, 22–23.

na wszystkich poziomach władzy lokalnej pojawia się też struktura zarządzająca. Zarządowi podlegają: kształcenie kadr dla kultury, asygnowanie środków przeznaczonych na kulturalną działalność, wreszcie dystrybucja.

Jak twierdzą Dorota Ilczuk i Wojciech Misiąg: „Niezależnie od prorynkowego nastawienia krajów europejskich, środki publiczne pochodzące z budżetu państwa i budżetów samorządów mają podstawowe znaczenie dla rozwoju kultury. Najwyższy w Europie budżet na kulturę ma Francja. W roku 1996 wydatki na kulturę wyniosły tam ponad 11 mld. €uro. W krajach Unii Europejskiej budżety mniejszych państw nie przekraczały 2 mld. €uro. Wydatki na kulturę liczy się więc brutto, per capita (w 1999 roku we Francji 183 €, a w Polsce, której dochód krajowy brutto był w tym czasie przeszło pięciokrotnie niższy, wydatki na mieszkańca były przeszło siedmiokroć niższe i wynosiły 24 € na osobę. Wreszcie oblicza się jaki procent PKB państwo przeznaczają na kulturę (we Francji 0,66 w Polsce 0,45 w tymże 1999 roku)”¹⁵⁶.

Czy coś wynika z takich zestawień? Czy jest się czego wstydzić? Oczywiście wkładu Polski w dzieje kultury europejskiej nie da się porównać z rolą Francji i Niemiec, czy (przede wszystkim w dziedzinie malarstwa) Włoch albo Niderlandów. Ale czy ta znakomita tradycja kulturalna jest wprost proporcjonalna do centralnych wydatków ponoszonych na kulturę z budżetu państwa? Wiele może wskazywać, że dzieje się dokładnie odwrotnie. Spór o miejsce kultury w finansowaniu publicznym najwyraźniej można prześledzić porównując jej umiejscowienie w budżecie i przypisane w nazwie resortu zadania. Obok kultury pojawiają się jeszcze sztuka, propaganda, informacja i dziedzictwo narodowe. Oto pytanie: czy kultura jest formą propagandy, czyli indoktrynacji – jak w administracyjnym odruchu po I i II wojnie światowej definiowano w Polsce resort Sieroszewskiego (1918),

¹⁵⁶ D. Ilczuk, W. Misiąg, *Finansowanie i organizacja kultury w gospodarce rynkowej*, Gdańsk 2003, s. 16.

we Francji zaś Malraux (1945), czy zadanie państwa stanowi jedynie „ochrona dziedzictwa narodowego”, która przed wojną w Polsce znalazła się w zakresie zadań Ministerstwa Wyznań Religijnych i Oświecenia Publicznego, a przecież w trzecim tysiącleciu wyparła słowo „sztuka” z oficjalnej nazwy polskiego ministerstwa. Czy może jednak jest kultura bliska „komunikacji”, o który to człon (bodaj czy nie antycypując formuły Foucaulta – „wiedza jest władzą”) poszerzono w 1978 r. nazwę francuskiego ministerstwa nazwanego w 1958 r. przez Malraux Ministerstwem Spraw Kulturalnych.

Nie ulega wątpliwości, że idzie jednak o władzę. A władza to pieniądze. W systemie instytucjonalnym także posady i układy. Jeszcze w momencie, gdy Polska przystępowała do Unii Europejskiej, obowiązywał jej racjonalny podział na trzy i tylko trzy filary możliwej, bezkonfliktowej integracji. Były to: wspólny rynek, wspólna polityka zagraniczna i współpraca policyjna oraz sądowa w sprawach karnych.

Tylko tyle i więcej ani litery! Ojcowie-założyciele Unii, twórcy Europejskiej Wspólnoty Gospodarczej zdawali sobie sprawę, że każdy dodatek, szczególnie związany z integracją kulturalną, może zbudzić europejskie upiory wyjątkowo wrażliwe na słowo „germanizacja”. A nie jest to, o czym warto pamiętać, uraz polski jedynie. We francuskiej Alzacji czy w Lotaryngii – szczególnie w przygranicznym departamencie Mozeli, gdzie też zaznano niemieckich zaborów, podobne można słyszeć obawy. Nie bacząc na to, mimo odrzucenia przez większość społeczeństw idei konstytucji europejskiej, brukselscy oligarchowie przeforsowali traktat lizboński, znosząc bezpieczny podział na trzy filary, ustanawiając centralną władzę unijną we wszystkich sferach włącznie z domeną kultury. Po traktacie lizbońskim uprawnienia UE zostały poszerzone o tzw. kompetencje wspomagające m.in. w dziedzinie: kultury, turystyki, edukacji – cokolwiek te hasła znaczą. Od 2004 r. funkcjonuje też przy Parlamencie Europejskim Komisja Kultury i Oświaty. Budżet unijnego

programu „Kultura 2007–2013” wynosił 408 mln euro, budżet programu „Media 2007” – 756,2 mln euro, zaś międzykulturowy program „Europa dla Obywateli” – 215 mln euro. To kwota w sumie 1 mld 379 tys. euro¹⁵⁷ (dwakroć wyższa od kulturalnego

¹⁵⁷ Por. http://europa.eu/pol/cult/index_pl.htm [15.07.2012]. Kultura 2007/ Culture 2007 – budżet: 408 mln euro. Program ten, zastępujący Kulturę 2000 ma na celu wsparcie i rozwijanie wspólnej przestrzeni kulturowej narodów Europy, charakteryzującej się różnorodnością i wspólnym dziedzictwem. Program wspiera wymianę i współpracę międzynarodową w zakresie kultury i sztuki. „Kultura 2007” ma mieć jeden generalny cel – budowanie społeczeństwa obywatelskiego oraz trzy szczegółowe: wspieranie transnarodowej mobilności osób pracujących w sektorze kultury; zachęcanie do transnarodowego przepływu dzieł sztuki oraz artystycznych i kulturalnych produktów; promocję dialogu międzykulturowego. Program „Kultura 2007” podzielony został na trzy obszary: I. Wsparcie działań kulturalnych. II. Wsparcie dla europejskich organizacji działających w obszarze kultury. III. Wsparcie dla analiz i opracowań oraz gromadzenia i rozpowszechniania informacji z dziedziny współpracy europejskiej. Zob. http://ec.europa.eu/culture/our-programmes-and-actions/doc411_en.htm [15.07.2012]. „Media 2007” – budżet: 756,2 mln euro. Program Unii Europejskiej dla wsparcia europejskiego sektora audiowizualnego. Cele szczegółowe: ochrona i akcentowanie narodowej i kulturowej różnorodności (m.in. ochrona i promocja europejskiej różnorodności kulturowej oraz dziedzictwa kinematograficznego i audiowizualnego, a także zapewnienie dostępu do tego dziedzictwa i wspieranie dialogu pomiędzy kulturami); zwiększenie cyrkulacji europejskich utworów audiowizualnych na terenie UE i poza nią; podniesienie konkurencyjności europejskiego sektora audiowizualnego (w kontekście otwartego i konkurencyjnego rynku). Program jest otwarty dla osób zarówno prawnych, jak i fizycznych. Kraje uczestniczące to Państwa Członkowskie UE, kraje EFTA, które są stronami Porozumienia EOG, kraje kandydujące, które korzystają ze strategii przedakcesyjnej oraz kraje Bałkanów Zachodnich. Program jest także otwarty dla krajów stanowiących strony Konwencji Rady Europy w sprawie telewizji ponadgranicznej na warunkach wymienionych decyzji ustanawiającej niniejszy program. Europa dla Obywateli – budżet: 215 mln euro. Program mający na celu promowanie aktywnego obywatelstwa europejskiego w okresie od 2007 do 2013 r. Najważniejsze elementy programu są następujące: projekty miast partnerskich – *Town twinning*, wsparcie dla projektów inicjowanych przez organizacje społeczeństwa obywatelskiego, wydarzenia medialne, np.: rocznice, nagrody, konferencje na szczeblu europejskim, wsparcie dla organizacji

budżetu Polski na jeden rok). Na rok 2012 kształtował się on bowiem na poziomie 650 mln euro (2885 886 tys. zł). Europejski program kulturalny na lata 2007–2014 obejmował wszelkie działania w dziedzinie kultury, oprócz tych o charakterze audiowizualnym. Jego cele to: propagowanie wiedzy na temat dóbr kultury o znaczeniu europejskim i ochrona tego dziedzictwa; pomaganie osobom działającym w sektorze kultury, aby mogły mieszkać i pracować w innych krajach europejskich; ułatwianie swobodnego przepływu dzieł oraz produktów kulturalnych i artystycznych w całej UE; wspieranie dialogu międzykulturowego.

W latach 2014–2020 suma kulturalnych programów unijnych wzrośnie do 1,5 mld euro¹⁵⁸. Natomiast budżet polskiego

społeczeństwa obywatelskiego na poziomie europejskim. Celem programu jest zaangażowanie obywateli w życie publiczne i integrację europejską. Inicjatywa ma przyczynić się do poprawy wzajemnego zrozumienia między Europejczykami oraz rozwoju dialogu międzykulturowego. Program, stawiając w centrum obywatela, skierowany jest do wszystkich zainteresowanych stron promujących idee społeczeństwa europejskiego, przede wszystkim do organizacji pozarządowych, stowarzyszeń, związków zawodowych, społeczności lokalnych oraz instytutów badających europejską politykę publiczną (*think tank*). Organizacje te, działające w całej Europie i reprezentujące różne grupy, mogą udzielić głosu obywatelom i realizować ponadnarodowe i międzysektorowe działania, wpierając wspólną refleksję nad obywatelstwem Unii Europejskiej.

¹⁵⁸ Nowy program Komisji Europejskiej „Kreatywna Europa 2014–2020” wszedł w życie w dniu 1 stycznia 2014 r. Jego budżet wynosi 1,46 mld euro, co oznacza, że wsparcie dla kultury, kina, telewizji, muzyki, literatury, sztuk widowiskowych, dziedzictwa kultury oraz dziedzin pokrewnych w Europie jest o 9% wyższe niż w poprzednim okresie programowania. Komisja Europejska zakłada, iż program ten umożliwi dofinansowanie przynajmniej 250 000 artystów i osób zawodowo zajmujących się kulturą, 2000 kin, 800 filmów i 4500 tłumaczeń książek. Nowy instrument gwarancji finansowych w ramach programu pozwoli małym podmiotom z sektora kultury i sektora kreatywnego uzyskać kredyty bankowe do kwoty 750 mln euro. Nowy program obejmuje podprogram „Kultura” i podprogram „Media”. Pierwszy ma zapewnić dofinansowanie sztuk widowiskowych i wizualnych, dziedzictwa i innych dziedzin, a drugi – kin i sektora audiowizualnego. Nowy komponent międzysektorowy

Ministerstwa Kultury i Dziedzictwa Narodowego w roku 2014 wyniósł prawie 3 mld zł, czyli niespełna 700 mln euro¹⁵⁹.

Stała się więc kultura swoistym przemysłem, religią czy raczej „Kościołem” znaczoneym organizacyjnym zhierarchizowaniem. Na szczycie mamy Parlament Europejski i komisarzy kultury, niżej narodowe Ministerstwa Kultury ze swoimi regionalnymi agencjami podobnymi francuskim DRAC, senackie i sejmowe komisje kultury, pojawiają się rządowe wydziały wojewódzkie czy departamentalne, wreszcie osobna kilkuszczęblowa władza samorządowa na poziomie województw czy departamentów, miast, powiatów i gmin. Strukturę tę wzbogaca jeszcze mapa instytutów takich jak L’AFAA – Association Française d’Action Artistique współtworzona przez francuskie Ministerstwo Spraw Zagranicznych i Ministerstwo Kultury, modelowany na jej wzór polski Instytut Adama Mickiewicza czy niemiecki Instytut Goethego – instytucje rządowe, rodzaj agencji dystrybuujących pieniądze czy to na tzw. promocję kultury narodowej za granicą, czy to na szczególne jej rodzaje, jak np. polski Instytut Książki czy Narodowy Instytut Fryderyka Chopina.

umożliwi wspieranie współpracy w zakresie polityki, środków przekrojowych oraz nowego instrumentu gwarancji finansowych, który zacznie obowiązywać od 2016 r. Z nowego programu dofinansowane zostaną również takie inicjatywy, jak: Europejska Stolica Kultury, znak dziedzictwa europejskiego, Europejskie Dni Dziedzictwa oraz pięć nagród europejskich (nagroda UE w dziedzinie dziedzictwa kulturowego/ nagrody „Europa Nostra”, nagroda UE w dziedzinie architektury współczesnej, Europejska Nagroda Literacka, nagrody „European Border Breakers” oraz nagroda programu MEDIA Unii Europejskiej). Przynajmniej 56% budżetu programu zostanie przeznaczone na podprogram „Media” i co najmniej 31% – na podprogram „Kultura”. Zasadniczo odzwierciedla to obecne proporcje w finansowaniu tych dwóch obszarów. Maksymalnie 13% budżetu zostanie przydzielone na komponent międzysektorowy. *Co dalej z kulturą? Perspektywa finansowania kultury ze środków europejskich w latach 2014–2020*, <https://codalezkultura.wordpress.com/> [15.12.2015].

¹⁵⁹ Budżet Ministerstwa Kultury i Dziedzictwa Narodowego w 2014 r.: 2 mld 981 mln 615 tys. zł = 692 154 546 euro.

Ministerstwa zmieniają nazwy, departamenty się przekształcają, jedne rządy powołują instytucje (por. krótki żywot Instytutu Dziedzictwa Narodowego utworzonego przez ministra Andrzeja Zakrzewskiego w roku 2001, następnie zlikwidowanego, po to by 10 lat później w roku 2011 odrodził się jako Narodowy Instytut Dziedzictwa, przede wszystkim w zasadniczo odmienionym... składzie personalnym).

Stała się więc sfera kultury pod koniec XX w. miejscem bezkompromisowej walki o lekką, niepodległą rygorom urzędniczym, momentami niezłe płatną pracę administracyjną. Instytucje kultury z domami kultury na czele są nie tylko miejscem zatrudnień, lecz również bazą dla realizacji celów politycznych i czasem wcale niemałych transakcji finansowych.

Nie miejsce tutaj na opisywanie całej skomplikowanej sieci powiązań, których domeną staje się kultura. Formalnych i nieformalnych, jawnych i ukrywanych, pożądaných i zwalczanych związków między sferą publiczną, samorządową, polityczną a prywatną. Pewne jest jedno, że produkt artystyczny: książka, spektakl, obraz znajdują się dla zarządzających gremiów na ostatnim miejscu. Każdy uczestnik kolegium przyznającego budżet czy dotację zadaje sobie (przynajmniej w Polsce) tylko jedno pytanie, co on będzie z tego miał i... czy konkurent na tym nie zyska?

Nie chodzi tu przecież jedynie o bezpośrednie korzyści finansowe. Najczęściej działania kulturalne gremiów decyzyjnych nie są skierowane na twórczość czy dzieło, lecz na odbiorców. Pytanie, jakie zadaje sobie kolektywny i wybieralny donator, sprowadza się do jednej kwestii: jak najmniejszym kosztem zyskać uznanie, utrwalić swoje imię, zdobyć potrzebne wyborcze kreski. Oczywiście mechanizmy te nie działają z równą mocą w całej Europie. Są bowiem naturalną funkcją zamożności, tradycji, poczucia identyfikacji ze społecznością lokalną.

Dzieje kultury polskiej od momentu, gdy po 1945 r. zaczęła kształtować się jako przemysł, stanowią ciąg realizacji partykularnych celów jej dysponentów. Te cele mogą być tak niskie jak

uwodzenie kobiet ministra Włodzimierza Sokorskiego, libacje Janusza Wilhelmiego, nieco wyższe jak leczenie frustracji ministra Józefa Tejchmy. Ktoś będzie próbował jak Izabella Cywińska wykorzystać ministerialny epizod, aby objąć trwałą władzę nad kulturą za pośrednictwem specjalnie umocowanej fundacji kultury, by wobec oporu licznych przeciwników powrócić do roli artysty. Kto inny z pozycji wiceszefa resortu przejdzie na godne stanowisko dożywotniego szefa Zamku Królewskiego, co się udało Andrzejowi Rottermundowi, jeszcze kto inny jak Kazimierz Michał Ujazdowski potraktuje pracę na rzecz kultury jako formę tworzenia swego zaplecza politycznego.

Na każdym szczeblu: czy to w ministerstwach, zarządach miast czy w instytucjach występują interesy osobiste. O sławie myślą artyści, politycy mają na względzie popularność, zarządcy przeważnie swój, czasem całego zespołu – dobrobyt. Relacja jest żywa, przynajmniej była dopóty, dopóki role te się mieszały. Model idealny stanowi tu z pewnością teatr. Tutaj artysta pracuje na materiale ludzkim, ma do czynienia z infrastrukturą techniczną, zarządza budynkiem, odpowiada za teren. Jeśli o operze wagnerowskiej mówiono, że jest syntezą sztuk, tak i o instytucji teatralnej można śmiało powiedzieć, że stanowi miniaturę organizacji kulturalnej.

Toteż niewątpliwie najlepsze doświadczenia są wówczas, gdy reprezentantem rządowego mecenasa zostaje artysta. Jeśli na dodatek jest to artysta spełniony i finansowo niezależny, można mieć nadzieję, że transparentę zarządu zakłóci jedynie – jak to widać na przykładzie Malraux, Cywińskiej czy Kazimierza Dejmka – osobista próżność i chęć zapisania się w pamięci potomnych.

Sfera zarządu obejmuje dziś więc dotację, produkcję, odbiór, wreszcie kształcenie. Twórca polskiej specjalizacji zarządzania kulturą Emil Orzechowski uzasadniając potrzebę tworzenia takich kadr dla kultury, powiada: „Przez całe dzieje ludzkości zarządzanie było obecne: w wymiarze indywidualnym, rodowym, plemiennym, narodowym; teraz jest globalne. Już w jaskiniach

ktoś decydował o tym, kto idzie polować, a kto gotuje i maluje, etc. Twierdzę zatem, że zarządzanie to część filozofii życia, że jest to część definicji miejsca człowieka jako jednostki, człowieka w społeczności, stwarzanie mu możliwości spełnienia się, ale stanowczo nie jest do przyjęcia definicja człowieka postrzeganego jako narzędzie (wszystko jedno czy wykonawcze czy nadzorcze), zdolne li tylko (lub nade wszystko) do najskuteczniejszego użycia celem multiplikowania korzyści materialnych¹⁶⁰. Trudno, mówiąc szczerze, rozróżnić korzyści materialne od niematerialnych. Współczesny instytucjonalizm może tu przyjść z pomocą, każąc wyższym urządzeniom administracji publicznej publikować humorystyczne w istocie tzw. Rejestry korzyści. Wymienia się w nich albumy, a przecież wystarczyłoby publikować... wizytówki.

W świecie instytucji z dotującymi organizacjami walczą urzędy kontrolne: doszukują się protekcjonizmu, nepotyzmu, korupcji. Kodeks karny ze swym art. 228 ma chronić przed łapówkarstwem. Precyzyjnie definiuje się też, o ile to możliwe, używane w przepisach pojęcia korzyści¹⁶¹. „Przez «korzyść majątkową» należy rozumieć każde dobro, jakie jest w stanie zaspokoić określoną potrzebę, a jego wartość da się wyrazić w pieniądzu. Może ją stanowić nie tylko przyrost majątku osoby otrzymującej tę korzyść, ale również wszystkie korzystne dla niej umowy, np. pożyczki, kredyty, czy też umowy zlecające wykonanie określonych czynności (prac).

Pod pojęciem «korzyści osobiste» ujmowane jest natomiast wszystko to, co traktowane jest jako korzystne i zaspokajające pewną potrzebę przyjmującego ją, ale niedające się wprost przeliczyć na pieniądze, np. protekcja, tytuł honorowy lub odznaczenie, wyuczenie pewnej umiejętności, stosunek seksualny¹⁶².

¹⁶⁰ E. Orzechowski, *op. cit.*, s. 70.

¹⁶¹ W rozumieniu art. 286 § 1 kk i art. 115 § 4 kk.

¹⁶² Przez korzyść osobistą rozumie się świadczenia o charakterze niemajątkowym, które mają znaczenie dla uzyskującego ją, polepszają jego sytuację, a nawet oznaczają określoną przyjemność. Przykładami takich korzyści mogą być:

11. Honoraria artystyczne

Płaca artysty to gratyfikacja, nagroda, uhonorowanie jej wartości, to próba określenia w ostateczny sposób ceny danego produktu, pracy lub działania. W gospodarce planowanej czy centralnej skale takie narzucało się i nadal narzuca odgórnie. Zakładano np., iż zróżnicowanie płacy w kraju nie może być większe niż pięciokrotne, określano pensję maksymalną i minimalną. Ustanawiano maksymalną stawkę zarobków dyrektora czy stróża. Wielokrotnie nowelizowane „Rozporządzenie Ministra Kultury i Sztuki”¹⁶³ jeszcze w 2003 r. w jednym dokumencie zestawiało wartość tytułu naukowego z koniecznością wyżywienia psa:

„§ 10. Pracownikom przysługuje za posiadanie stopnia naukowego doktora lub doktora habilitowanego dodatek w wysokości do 5% minimalnej stawki. [...]

„§ 15.1. Pracownikom straży przemysłowej zatrudnionym na stanowiskach młodszych wartowników, wartowników i starszych wartowników, którym powierzono przewodnictwo psów, przysługuje dodatek za opiekę nad psem w wysokości do 10% minimalnej stawki”¹⁶⁴.

Dodajmy, że ta „minimalna stawka” była w obu wypadkach kwotą bazową najniższego wynagrodzenia w sferze kultury,

pomoc w uzyskaniu zatrudnienia albo awansu służbowego, przyznanie odznaczenia, organizowanie atrakcyjnych wyjazdów na preferencyjnych warunkach, a nawet kontaktów seksualnych itp. (por. wyr. SN z 10 VII 1974 r., I KRN 9/74, OSNPG 1974, nr 11, poz. 130). Por. A. Marek, Komentarz do art. 228 kodeksu karnego (Dz.U. 97.88.553), w: *idem*, *Kodeks karny. Komentarz*, wyd. 4, Warszawa 2007 (mps on-line: <http://mailgrupowy.pl/shared/resources/7655,prawo-rzymskie/31249,prawo-rzymskie-i-doktryny-komentarz-profmarka> [15.12.2015]).

¹⁶³ Rozporządzenie Ministra Kultury i Sztuki z dnia 23 kwietnia 1999 r. w sprawie zasad wynagradzania pracowników zatrudnionych w instytucjach kultury prowadzących w szczególności działalność w zakresie upowszechniania kultury (Dz.U., nr 45, poz. 446, z późn. zm.).

¹⁶⁴ *Ibidem*.

jednakową dla obliczenia dodatku dla doktora habilitowanego i wartownika z psem. Dwukrotna przewaga tych ostatnich stanowiła kabaretowe wręcz udokumentowanie faktu, że głodny docent nie pogryzie, a wartownik z psem – czemu nie. Kosztorysy czy tabele zaszeregowania można ośmieszać, ale fakty są brutalne. W miarę rozwoju instytucji kultury koszty infrastrukturalne: nabycie gruntów lub pomieszczeń bądź ich wynajem, ochrona, wszystkie media, obsługa techniczna itd. przerastają wielokrotnie wydatki artystyczne. Na dodatek te pierwsze są jakoś wymierne. Praca stróża z psem-przewodnikiem w domu kultury czy w artystycznym ogrodzie nie różni się w istocie od ochrony zakładu przemysłowego czy urzędu. Jak jednak wycenić pracę artysty?

Oto i swoiste *clou* zbudowanego w epoce instytucjonalizmu systemu kultury. Twórczość nie ma ceny, a zarazem jest bezcenna. Przymiotnik „twórczy”, jeszcze niedawno rezerwowany dla czynności boskich, staje się oto w pierw (dla Sarbiewskiego¹⁶⁵) cechą artysty, dziś każdy urzędnik kultury uważa się za ważniejszego niż gryziپیórek z sąsiedniego departamentu – on bowiem nie powieła, lecz... tworzy. Twórczość urzędnicza bywa istotnie fascynująca. Jest też podszyta swoistą dychotomią; koniecznością ogarnięcia w ramy sprawozdań i budżetów nieopanowanego żywiołu inwencji z jednej strony, z drugiej zaś chęcią usmażenia przy tym ogniu swojej własnej pieczeni – grzania się blaskiem braku ograniczeń. Instytucja kultury staje się też często znakomitym parawanem do realizowania bardzo bezpośrednich korzyści.

To, co gdzie indziej ograniczone i unormowane, w świecie kultury może uchodzić za dużo bardziej relatywne. Zaczyna się od honorariów – czy można je stypizować? Koncert czy przedstawienie wygląda tak samo, lecz w zależności od nazwiska głównego artysty budżet może się różnić nawet stokrotnie. Koszt

¹⁶⁵ Por. przypis 117. Sarbiewski w rozprawie *O poezji doskonałej* po raz pierwszy użył, zarezerwowanego dotąd dla twórców Boga, określenia *creatio* w stosunku do czynności człowieka.

imprezy w tym samym miejscu, dla takiej samej publiczności, z podobnym efektem, da się zorganizować niemal darmo: rozkładając się z wędrownym wozem, wynajmując salę lub rozstawiając estradę na świeżym powietrzu. Reklamować można się metodą znaną cyrkowcom i wędrownym rybakom, urządzać paradę i zapraszając na spektakl, po którym uczestnicy zdarzenia podzielą się kasą. Tak można propagować i literaturę na agonach, śpiewać poezję, na jarmarkach w stylu zapoczątkowanym przez paryski Montmartre prezentować malarstwo. Można też skorzystać z gościny jakiegoś funkcjonującego obiektu gospodarczego, np. kawiarni, przy których od czasu krakowskiej Jamy Michalikowej funkcjonowały kabarety, można też... uruchomić struktury. Przyjąć zaproszenie od księcia, który...

Chcąc by brzmiał na zamczysku śmiech
 Przed oblicze swe raz
 Trubadurów przywołał trzech
 Można kniaź.
 Gdy zdołają rozbawić go
 Wezmą worek dukatów
 Jeśli się im nie uda to
 Czeka ich... Topór kata¹⁶⁶.

Oto metaforyczny skrót relacji między artystą a sponsorem, niezależnie od tego, czy ten ostatni występuje jako jednostka, czy w imieniu instytucji. Finansuje on kulturę wtedy i tylko wtedy, gdy widzi w tym jakieś korzyści. Minimalne zyski to apanaż polityczny. Uznanie, ów „śmiech na zamczysku”, którego potrzebuje też i współczesna kolegialna władza, by raz jeszcze zostać wybraną. Ale zyski mogą być większe. Worek dukatów przypadnie jednostce lub całemu zespołowi. Można go przepić wnet na zabawie lub też zasadzić się na to, by go odbierać regularnie. Po to potrzebna jest już jakaś struktura, kasjer, grono osób

¹⁶⁶ W. Młynarski, *Ballada o trzech trubadurach*, w: *idem, W co się bawić?*, Kraków 1983, s. 55.

zainteresowanych tym, by kosztyrosz wzrastał. Zaczyna się przeptych. Mnożymy liczbę instrumentów, głośników, odsłuchów, rosną honoraria komparsów, akompaniatorów, personelu technicznego. Coraz więcej osób ma z czego żyć, jest zadowolonych z tego, lobbuje na rzecz powiększania honorariów, pozyskiwania stałych dotacji, wreszcie – jakichś form uwłaszczzenia.

12. Nadania kulturalne

Własność prywatna czy zbiorowa? Oto podstawowy dylemat tzw. gospodarki rynkowej w społeczeństwie obywatelskim, w którym między rynek a plan gospodarczy wciska się tzw. trzeci sektor. Że na wysublimowanej działalności *stricte* artystycznej zarobić się nie da, nie ulega najmniejszej wątpliwości. Oczywiście reklama może tu uczynić cuda. Dobry marketing skierowany na wartościowy obiekt umożliwi przebicie się do powszechnej świadomości dzieł czy zjawisk bardzo ezoterycznych, choćby takich jak kompozycje Krzysztofa Pendereckiego, czy uwieńczy sukcesem 50-letni trud Stefana Sutkowskiego, twórcy bezprecedensowej instytucji, jaką była w latach 1961–2012 Warszawska Opera Kameralna z wielkim tutti w postaci organizacji 20 edycji największego na świecie, choć niezwykle skromnego w zewnętrznej oprawie, Festiwalu Mozartowskiego. Jednak nawet i to arcydzieło instytucjonalizacji artystycznej przetrwać nie zdołało. Po 20 latach, w roku 2012 zakończyło się jak większość polskich dokonań: obrazą, dymisją, degrengoladą.

W dobie globalizacji, powszechnej niemal dostępności technicznych środków przekazu, gdy już niemal każdy, kto tego zapagnie, może wydrukować książkę, opublikować film w Internecie czy upublicznić swoje malarstwo lub muzykę, elementem kluczowym stają się marketing i reklama, słowem sprzedaż, choć w wypadku dzieł sztuki nie jest to słowo adekwatne. Ani artysta, ani tym bardziej żaden zespół nie utrzyma się ze sprzedaży biletów

ani drukowanych na papierze, odbijanych na foliach bądź zwielokrotnianych na płytach utworów piśmienniczych, plastycznych, muzycznych czy wreszcie filmów i przedstawień.

Jeszcze w XIX w. artysta tworzył dla „późnego wnuka”. Sława doczesna była kwestią powodzenia, obycia, łaską dworu lub poklaskiem salonu.

Tu skończył: jedni rzecz znaleźli śliczną,
A gadaniną drudzy ekscentryczną,
A inni – dzieło pisać mu radzili,
Ile możliwości grube (!), z tablicami,
Którego nigdy by nie rozkupili,
Czytali głośno – chwalili stronami;
Które by w Lipsku wyszło po trzech latach¹⁶⁷.

Tyle z Norwida, który nie umiał za życia tak przypodobać się Polakom, by mu wystawiono pałacyk w Oblęgorku czy dworek w Żarnowcu, jaki Naród ofiarował wpierw Sienkiewiczowi, a potem Konopnickiej. Jaki to naród – kto go reprezentował? Warto może przyrzeć się historii trzech obiektów związanych z najwybitniejszymi polskimi pisarzami.

I. Obchody jubileuszu Henryka Sienkiewicza zorganizowano pod patronatem księcia Michała Radziwiłła i biskupa Kazimierza Ruskiewicza: „W związku z 25-leciem pracy literackiej Sienkiewicza wiosną 1897 powstał w Warszawie komitet jubileuszowy pod przewodnictwem księcia Michała Radziwiłła. Wobec jednak zbliżającej się rocznicy mickiewiczowskiej, na prośbę Sienkiewicza obchody te przeniesiono na r. 1900. Odbyły się one w Krakowie, Poznaniu, Lwowie, a także innych miejscowościach trzech zaborów i skupiskach polskich za granicą.

Sienkiewicz otrzymał wiele darów i pism gratulacyjnych, pisała o nim cała prasa, artykułami uczcili go m.in. Prus (już w r. 1897) i Konopnicka, okolicznościowymi utworami poetyckimi –

¹⁶⁷ C.K. Norwid, *op. cit.*, s. 222–223.

Adam Pług, Marian Gawalewicz, Kazimierz Gliński, Or-Ot (Artur Oppman).

Młodszy autorzy (m.in. Gustaw Daniłowski, Andrzej Niemojewski, Jan Ludwik Popławski, Antoni Potocki, Władysław S. Reymont, Tetmajer) uczcili Sienkiewicza, dedykując mu noworocznik «Melitele» (W. 1902), jako przedstawicielowi «tradycji polskiego piękna». Jako premia dla czytelników «Tygodnika Ilustrowanego» zaczęło wychodzić od r. 1899 nowe wydanie jego Pism. Uzupełniały je młodzieńcze Pisma nie objęte wydaniem zbiorowym (W. 1901), zebrane przez Stefana Dembego.

Kulminacją obchodów były uroczystości warszawskie 22 XII 1900. W czasie wieczoru w Ratuszu Sienkiewicz otrzymał z rąk nowego prezesa komitetu jubileuszowego, biskupa Kazimierza Ruskiewicza akt własności majątku ziemskiego Oblęgorek (pod Kielcami), zakupionego ze składek (70 tys. rb.) jako «dar narodowy». Sienkiewicz posiadłość tę zaraz wydzierżawił, na koszty utrzymania narzekał, ale w pałacyku początkowo próbował zamieszkać na stałe, później uczynił z niego swoją stałą letnią rezydencję¹⁶⁸.

II. Fundacji czy też nadania dla autorki *Roty* nie byłoby z kolei, gdyby nie „Biblioteka Warszawska”, która „przyczyniła się także do przygotowania 25-lecia pracy twórczej Marii Konopnickiej. Już w marcu 1902 donosiła o nadchodzącym jubileuszu «poetki pokolenia», która «jest dumą literatury» i należy pomyśleć o należnym jej hołdzie. Temat ten kontynuowano w kolejnych numerach pisma, na przykład w czerwcu 1902 roku opublikowano słynny tekst Henryka Sienkiewicza o Marii Konopnickiej. Egzemplarz «Biblioteki Warszawskiej» z tym artykułem – wytłoczonym złotymi literami – zachował się w muzeum poetki w Żarnowcu. Na wklejce posiada własnoręczną dedykację redaktora ze słowami: «Marii Konopnickiej z uczuciem głębokiego

¹⁶⁸ H. Markiewicz, *Sienkiewicz Henryk Adam (1846–1916)*, w: *Polski Słownik Biograficzny*, t. 37, Warszawa–Kraków 1996–1997, s. 203–216.

szacunku i czci redaktor «Biblioteki Warszawskiej» Adam Krasieński, Warszawa, d. 5 czerwca 1902». Obchody jubileuszowe Marii Konopnickiej – główne odbyły się w Krakowie 18–19 października 1902 roku – jak informował miesięcznik «zgotowały go wszystkie warstwy i stany», a «zawsząd biegły życzenia, wyrazy czci i hołdu, wszędzie miano na ustach i w myśli imię poetki». Do świetności jubileuszu hrabia Adam Krasieński niezmiernie się przysłużył.

Redaktor naczelny «Biblioteki Warszawskiej» działał również aktywnie w Komitecie Jubileuszowym, inicjując zbieranie składek na zakup małej posiadłości dla poetki. Akcja doprowadziła do podarowania Marii Konopnickiej w 1903 roku dworku w Żarnowcu na Podkarpaciu. Hrabia, który w tej kwestii współpracował szczególnie z dozgonną przyjaciółką poetki Elżą Orzeszkową, zainicjował także wydanie dzieł zbiorowych Konopnickiej na tę okoliczność¹⁶⁹.

Tak drzewiej bywało. A dzisiaj? Nie ma bardziej zapalnego tematu w kulturze niż nadania materialne w postaci budynków czy terenów. Każda osoba próbująca prowadzić działalność kulturalną w jakiejś przestrzeni niezinstytucjonalizowanej zostaje podejrzana o to, że pragnie ją przejąć na własność, by pod kulturalną przykrywką działać inaczej. Społeczeństwu niezamożnemu brak także fantazji. Nie wie, co to wdzięczność czy hojność. Zna zawiść. To ono rości od artysty, któremu – jak Czesławowi Miłoszowi czy Wisławie Szymborskiej – przytrafiła się Nagroda Nobla. I ci czują się zobowiązani: ustanawiając stypendia czy fundusze.

III. Kolejny przykład to skromny dworek w Krasnogrudzie na polskiej Litwie pod Suwałkami, gdzie w dzieciństwie chował się Czesław Miłosz. Na początku XX stulecia wyremontowano by go pewnie i ofiarowano nobliście w momencie, gdy uznawszy Polskę za wolną, zdecydował się na powrót do kraju. Tu jednak weszła

¹⁶⁹ T. Kaczorowska, *Maria Konopnicka na Ziemi Ciechanowskiej*, <http://www.kaczorowska.com/index.php?numer=8&nr=2&idpr=18> [15.12.2015].

w jego posiadanie podlaska Fundacja Pogranicze z odpowiadającym aktualnemu zamówieniu politycznemu Ministerstwa Kultury międzynarodalnym programem transgranicznym. Realizuje go w oparciu o to nadanie, również dzięki środkom uwolnionym po zrzeczeniu się na rzecz Kościoła przez to samo Ministerstwo pieczy nad wigierskim domem kultury w pokamedulskim zespole klasztornym. Budzi to bardzo niezdrowe emocje, zawiść, podejrzenia prywaty. Miłosz w napisanym tuż przed śmiercią, cytowanym już *Flecie szczurołapa* podsumuje to tak:

Nagle ukazał się nieduży kraj, zamieszkały
przez małych ludzi, w sam raz na prowincję
zdaleń kierowaną przez imperium¹⁷⁰.

Rzecz w tym, że kultura nie jest dla małych ludzi i kultury nie można nauczyć. Kulturę się nabywa, to jest proces, który trwa przez pokolenia. Kulturę się także hołubi. Jest ona organicznie związana z miejscem, terytorium, społecznością, która ją krzewi. Jeszcze bardziej nie można nauczyć zarządzania, a już w szczególności dotowania, czyli wspierania zespołów czy osób, których praca podlega i musi podlegać jedynie subiektywnej ocenie. „Albowiem kto ma, będzie mu dano, i obfitować będzie, ale kto nie ma, i to, co ma, będzie od niego odjęto”¹⁷¹.

13. Sposoby finansowania kultury

Kultura to czystość i higiena. Coś jakby pralnia. Tyle z tego rozumie przeciętny poseł, wójt czy radny. Jeśli jest nieuczciwy i odważny, stara się coś wyszarpnąć dla siebie, pozwalając instytucji kultury, by swoimi działaniami maskowała prywatę. To jednak rzadszy model. Częściej decydującym jest tchórzliwy i podejrzliwy.

¹⁷⁰ C. Miłosz, *Flet szczurołapa...*, s. 56.

¹⁷¹ Mat, 13, 12, w: *Biblia Gdańska*, Warszawa 1979.

Całą energię skupia na tym, by nie dopuścić do przekrętu, by zachować pełną kontrolę. To różnica mentalności, której nie przewyżczą żadne kursy czy przepisy. Z jednej strony zysk artystyczny: jakość zdarzenia i jego odbiór, czyli frekwencja, z drugiej zaś – kwestia przychodów ekonomicznych.

I oto pytanie – czy życie kulturalne może być rentowne? Wszak wszystko, co jest kulturą, również w życiu codziennym stanowi swoisty naddatek. Można jeść na papierowych naczyniach i plastikowymi sztućcami, co w Stanach Zjednoczonych staje się już normą, można na co dzień używać platerów, wyjmując srebra od święta. Można dobrze ubrać się na wyprzedaży lub nosić markowe odzienie, można kontentować się wysokiej klasy DVD z HD, twierdząc, że jakość słuchanej muzyki nie będzie odbiegać od tego, co słyszymy na koncercie... A jednak. Jest „to coś” – czego się nie da obliczyć.

Podsumujmy zatem: działalność o charakterze kulturalnym finansuje się zawsze z dotacji. Donatorem jest z reguły władca czy władza, czyli ten, kto ma pieniądze. Przez setki lat była to subwencja bezpośrednia – przeznaczana przez donatora na konkretne cele i wręczana artyście w formie nagrody lub płacy. W XVII w. zaczęła się wykształcać nowa forma donacji czy też fundacji, polegająca na przekazaniu środków w ręce jakiegoś kolegialnego zarządu. Wreszcie w XX w. zinstytucjonalizowanie poszło tak daleko, że wszystkie niemal instytucje kultury zostały podporządkowane państwu. Na każdym poziomie władzy: Parlamentu Europejskiego, państw, regionów i samorządów lokalnych kształtuje się budżety i ogromne kadry administracji, które sferę kultury traktują jako narzędzie polityczne i biznesowe. Kultura staje się formą przemysłu, usług, handlu, także wywiadu, jak również strefą dyplomacji. Niezależnie od zadań Ministerstw Kultury, departamenty kulturalne powoływane są także w Ministerstwach Spraw Zagranicznych. Był czas, ok. 2000 r., gdy w polskim Ministerstwie Spraw Zagranicznych kompetencje kulturalne znajdowały się aż w trzech jednostkach

organizacyjnych. Dziś sprawy kultury koordynuje Departament Dyplomacji Publicznej i Kulturalnej¹⁷².

Tworzy się międzyresortowe instytuty kulturalne, takie jak będące wynikiem porozumienia Ministerstw Spraw Zagranicznych i Ministerstw Kultury francuska L'AFAA, polski Instytut Adama Mickiewicza, hiszpański Instytut Cervantesa, niemiecki Instytut Goethego. Nie dość na tym. Obok ambasad powstaje kulturalna sieć dyplomatyczna narodowych instytutów kultury w poszczególnych krajach. Polska ma swoje przedstawicielstwa w ponad 20 krajach.

Jednostki kultury okazują się przy tym również obiektem inwigilacji wywiadowczej. Warto wspomnieć w tym kontekście historię likwidacji w 1991 r. Funduszu Rozwoju Kultury i próby powołania ministerialnej Fundacji Kultury. Izabella Cywińska, pierwsza minister kultury w niekomunistycznym rządzie, wspominając dziś ten epizod, mówi: „Byłam naiwna. Tak ucieszyłam się, że mi się udało ocalić te 117 mld starych złotych¹⁷³, że zaprzagnęłam by stworzyć fundację, która przez lata będzie wspierać kulturę, przyznawać nagrody, dotować filmy, fundować stypendia. Marzyło mi się takie polskie Gulbenkianum¹⁷⁴. Otoczyłam się

¹⁷² Kreuje pozytywny, sprzyjający polskiej polityce zagranicznej, wizerunek kraju poprzez oddziaływanie na opinię publiczną oraz promocję polskiej kultury, nauki, edukacji i turystyki. Departament określa kierunki dyplomacji publicznej i kulturalnej, nadzoruje w tym zakresie działania polskich placówek zagranicznych, negocjuje umowy obejmujące współpracę kulturalną w zakresie edukacji, nauki i informacji oraz wymiany młodzieży, współpracuje z zagranicznymi i krajowymi instytucjami oraz mediami za granicą.

¹⁷³ 117 000 000 000 zł w roku 1991 to ok. 1170 000 dolarów. Lecz po denominacji z 1 stycznia 1995 r. to 11 700 000 PLN i... prawie 5 mln dolarów – w przybliżeniu.

¹⁷⁴ Fundacja Calouste Gulbenkiana – ormiańskiego nafciarza i multimiliardera, jednego z najbogatszych ludzi świata, kolekcjonera i filantropa – jest portugalską prywatną instytucją cywilną użyteczności publicznej, która ma w obszarze zadań statutowych wspieranie sztuki, nauki i edukacji oraz dobroczynność. Została stworzona na podstawie zapisu testamentowego Calouste Gulbenkiana, a jej statut zatwierdził Rząd Portugalii 18 lipca 1956 r.

znakomitymi ludźmi takimi jak np. Stefan Starczewski, który fundacji poświęcił bez reszty ostatnie lata swej pracy zawodowej. Chciałam jednak raz otrzymane pieniądze pomnażać. Zaczęłam szukać sprawnych biznesmenów i... szybko okazało się, że ota- cza mnie jakaś szajka. W roku 1994 wycofałam się ostatecznie z prac Fundacji pozostając jedynie członkiem Kapituły Nagrody Wielkiej, której ostatnia edycja miała miejsce w 2010 roku. Przyznanej w 2011 bodaj już nawet nie przekazano¹⁷⁵. Coraz gorzej zarządzana Fundacja w roku 2011 została postawiona w stan likwidacji¹⁷⁶. Czy mogło być inaczej?

Pierwszym warunkiem sukcesu działania kulturalnego jest bezinteresowność. A bezinteresownie działać może tylko ten, kto ma. Tylko bogaty, tylko władca. Tylko ten, kto daje siebie, wie- dząc, że go na to stać. I ten kto nie jest, czy raczej nie czuje się skazany na jedną formę działania, kto wie, że może się zrealizo- wać na wielu polach.

Cywińska spełniała wszystkie warunki, by stać się dla Polski kimś takim, kim był Malraux dla Francuzów. Niestety Polska nie potrzebowała swojego Malraux, nie mówiąc już o prezydencie na skalę Václava Havla. Polska okazała się krajem „małych ludzi” – jak to ujął Miłosz. A raczej... krajem biednych ludzi. Lata zabo- rów, emigracji politycznej i zarobkowej, zsyłki, konfiskaty mienia, wreszcie 50 lat trwająca nacjonalizacja, po której nastąpiło 25 lat dzikiej, rabunkowej reprivatyzacji, pozbawiło Polskę oparcia

¹⁷⁵ Wypowiedź udzielona autorowi (A.T.K.) 27 lipca 2012 r. Wcześniej w 2008 r. była prezes Fundacji tak to komentowała: „Byłam naiwna, dałam się nabrać ludziom z rady nadzorczej, biznesmenom, którzy mieli pilnować interesów, pod- czas gdy ja miałam w umowie, że zajmuję się tylko sprawami merytorycznymi. Ale przecież i tak prezes odpowiada za wszystko. Straciliśmy jakieś pieniądze, to fakt, mimo to uważam, że ta fundacja zrobiła wiele dobrego. Teraz strat nie ma, ale niewiele się też robi”. A. Kyzioł, *Żelazna Cywa*, „Polityka”, 8 IV 2008.

¹⁷⁶ Fundacja Kultury w Likwidacji: Piękna 1B, 00-539 Warszawa. Data roz- poczęcia działalności, Osoby powiązane (w tym zarząd Fundacja Kultury w Likwidacji): Karol Edward Szwarz, Feliks Kulikowski, Data ostatniego wpisu: 28 marca 2011, Reprezentacja: Barbara Teresa Dąbrowska, likwidator.

w kapitale. Odebrało poczucie bezpieczeństwa. Kraj we wszystkich swych sferach, z kulturalną włącznie, został wydany na pastwę tajnych agentur, w których każdy może łowić, co mu potrzeba.

Tak też rzecz się miała z opisywaną Fundacją Kultury. Jak dowiadujemy się z opublikowanego w 2005 r. raportu na temat Wojskowych Służb Informacyjnych, poza plecami artystów i idealistów cały czas ukrywała się wywiadowcza agentura. „Działalność WSI w mediach publicznych była prowadzona m.in. przez informatorów tych służb oraz tzw. oficerów pod przykryciem (OPP). Przykładem OPP jest Janusz Brodniewicz¹⁷⁷ ps. «Burski» i «Grzegorz». Centrala ściśle sterowała działalnością «Burskiego». Świadczą o tym zapiski o wskazywaniu odpowiednich stowarzyszeń biznesowych czy fundacji, do których firma tego oficera powinna przystąpić (np. Fundacja Kultury, Dom Polski, TVP, POLSAT)»¹⁷⁸.

14. Kultura jako instrument władzy

Obserwacje moje dotyczą przede wszystkim Polski. Kraju, w którym nie tylko od trzech stuleci krzyżują się agentury, walczą

¹⁷⁷ Teczka „BURSKI”, dotyczy żołnierza Zarządu II Sztabu Generalnego LWP Janusza Brodniewicza, od 1990 r. w Oddziale Y, w 1993 r. tworzył instytucję przykrycia o nazwie „Fundacja Kultury” i spółkę jej podległą „Dom Polski”, a następnie rozpoznał pracę w TVP.

¹⁷⁸ Antoni Macierewicz – przewodniczący komisji weryfikacyjnej WSI: Raport o działaniach żołnierzy i pracowników WSI oraz wojskowych jednostek organizacyjnych realizujących zadania w zakresie wywiadu i kontrwywiadu wojskowego przed wejściem w życie ustawy z dnia 9 lipca 2003 r. o Wojskowych Służbach Informacyjnych w zakresie określonym w art. 67 ust. 1 pkt 1–10 ustawy z dnia 9 czerwca 2006 r. Przepisy wprowadzające ustawę o Służbie Kontrwywiadu Wojskowego oraz Służbie Wywiadu Wojskowego oraz ustawę o służbie funkcjonariuszy Służby Kontrwywiadu Wojskowego oraz Służby Wywiadu Wojskowego oraz o innych działaniach wykraczających poza sprawy obronności państwa i bezpieczeństwa Sił Zbrojnych Rzeczypospolitej Polskiej (mps on-line: http://www.rodaknet.com/raport_wsi.pdf [15.12.2015]).

o wpływy gospodarcze potężni sąsiedzi, ale który przede wszystkim odarty został z majątku i wytrzebiony z elit.

Niewątpliwie sytuacja zasobnych krajów zachodnich jest pod tym względem lepsza. Procedury utrwała tradycja. W Polsce każda nowa ekipa, każda zmiana władzy oznacza przekształcenia strukturalne w łonie ministerstw, wydziałów, departamentów. Tradycję przekazuje się w rodzinie. Syn koncertmistrza często zostaje muzykiem. Rody aktorskie to także ozdoba historii. Również talent pisarski czy raczej rzemiosło literackie bywa jakże często dziedziczone. Cóż jednak może przekazać swoim potomnym tzw. menedżer kultury? Wzór pisania aplikacji? Ważne adresy? Terminy? Jednostki decyzyjne? Wszystkie te obyczaje zmieniają się z roku na rok, z kadencji na kadencję. Można wręcz podejrzewać, że dysponenci środków publicznych umykają z nimi przed aplikującymi, klucząc – by zmylić pogonię. Dotyczy to już całej unifikującej się Europy. Unifikacja ta bowiem polega właśnie na przekształceniach, na zrywaniu z tradycją. Oczywiście we Francji, np. gdzie tradycje wspierania kultury są bardzo stare, reguły funkcjonowania historycznych instytucji, pamiętających jeszcze czasy oświeconego absolutyzmu Króla Słońce, pełnią dużo ważniejszą rolę od marginalnych z perspektywy Paryża środków brukselskich. Ale i tu następują ogromne zmiany o charakterze przede wszystkim demograficznym. Niski przyrost naturalny mieszkańców Starego Kontynentu i swoista inwazja imigrantów przybywających z byłych kolonii zmieniają oblicze kulturalne Francji, a także Anglii czy Niemiec. Nie jest więc sprawą przypadkową ani obojętną, że aktualnie jedna z najprężniej rozwijających się w Paryżu instytucji kultury to potężny, skoncentrowany na dziejach i ekspansji islamu „Instytut Świata Arabskiego”¹⁷⁹.

Organizacje kultury stały się w interesującym nas okresie instrumentami, a nawet prominentami władzy. Władzy ekonomicznej,

¹⁷⁹ Institut du monde arabe, 1, rue des Fossés Saint-Bernard, Place Mohammed V, 75236 PARIS CEDEX 05.

często na pograniczu układów mafijnych, dla których inwestycja w kulturę bywa racjonalną stratą. Artysta zaś czy raczej menedżer organizujący środki na często bardzo szlachetne przedsięwzięcia uczestniczy w istocie w praniu brudnych pieniędzy.

Wiele nadziei wiązano przez lata z powstaniem instytucji pożytku publicznego i możliwościami przekazywania procentu podatkowego wskazanym instytucjom. Efekty okazały się odwrotne od oczekiwanych. „W Polsce istnieje ponad 7 tys. organizacji pożytku publicznego, ale 30 z nich gromadzi blisko połowę całej kwoty przepływającej przez 1%”¹⁸⁰.

Działania kulturalne w sferze tzw. III sektora nabierają więc wszystkich cech działalności lobbistycznej, stają się instrumentem działań politycznych, służą w pierw finansowej, w efekcie administracyjnej władzy. Jej też mają dostarczać prestiżu.

Instytucje wykorzystujące działalność kulturalną dla swoich partykularnych celów zawsze, naturalnie, głównie swoją chwałę miały na pieczy. Że sztuka bywa cenniejsza niż złoto, wiedziano od dawna¹⁸¹. Maksymę tę wypowiedział jako pierwszy biskup Henryk z Blois, dostrzegając wychowawczą i edukacyjną wartość pięknych przedmiotów. W czasach kościelnych i dworskich sztuka służyła utrwaleniu władzy, skoncentrowana też była niemal w stu procentach na religii i życiu pozagrobowym. W ten sposób gwarantowała ład społeczny, stabilizowała system. Wyrażała się też najmocniej w architekturze. Od czasów egipskich po barok trwałość kultury i arcydzieła sztuki wiązały się z dwoma rodzajami budowli: świątyniami i grobowcami. W Egipcie miasta umarłych i żywych dzieliły brzegi Nilu, w Europie katedry strzegą krypt z grobowcami.

¹⁸⁰ G. Makowski, Instytut Spraw Publicznych, *Wielki problem z małym procentem*, „Gazeta Wyborcza”, 7 IV 2011.

¹⁸¹ *Ars auro gemmisque prior* – „Sztuka cenniejsza niż złoto i drogie kamienie...” Henryk z Blois, biskup Winchesteru, XII w. p.n.e. Leon Battista Alberti zacytował w XV w. to zdanie w swoim traktacie *De pictura*. Jan Białostocki posłużył się sentencją w tytule swojej historii sztuki.

Od czasu narodzenia demokracji, której istotą jest obalenie autorytetu, porządek instytucjonalny uległ odwróceniu. Gdziekolwiek przypisana, do partii, łoży, frakcji, gminy czy formacji – kultura służy koterii. O tyle też znajdują się na nią środki, o ile formacja ma kulturalny interes, o ile odwołuje się do ideologii.

Ostatnią taką formacją był wojujący socjalizm ze swym projektem sztuki socrealistycznej. Projektem, który – nie ma co ukrywać – porwał rzesze artystów, uwiódł „bataliony poetów” zarówno w Rosji, w krajach podbitych po 1945 r., jak i wśród bardzo wpływowych środowisk lewicowej inteligencji w Europie Zachodniej, gdzie zafascynowanie „systemem sprawiedliwości społecznej” trwało w różnych postaciach, aż po lata 70. XX w. znaczone ideologią eurokomunizmu Georges’a Marchais, Adama Schaffa i Enrica Berlinguera¹⁸².

Czasy nieideologiczne, czego przykładem mogą być dzieje Polski w epoce transformacji międzysojuszniczej lat 1989–2004, skutkują zmniejszeniem nacisków, ale też niemal całkowitą eliminacją środków na kulturę.

Likwiduje się instytucje takie jak przywoływany Fundusz Rozwoju Kultury, stwarzając jednocześnie otwarcie z jednej

¹⁸² „Eurokomunizm stworzył alternatywną drogę rozwoju ruchu komunistycznego w stosunku do partii komunistycznych bloku wschodniego. Zakładał pozostanie na gruncie marksizmu (ale reformowalnego), odrzucenie leninizmu (jako totalitaryzmu), ideologii rewolucji społecznej i dyktatury proletariatu. Odmawiał KPZR prawa kierowania ruchem komunistycznym. Potępiał interwencje radzieckie na Węgrzech (1956, rewolucja węgierska), w Czechosłowacji (1968) i w Afganistanie (1979–1985, wojna w Afganistanie) oraz łamanie praw człowieka. Przeprowadził krytykę realnego socjalizmu. Zakładał, że socjalizm można wprowadzić w ramach demokracji parlamentarnej. Opoowiadał się za systemem wielopartyjnym, pluralizmem. Rzecznik rozdziału Kościoła od państwa, utrzymania świeckiego państwa, swobody religijnej. W polityce zagranicznej eurokomuniści stawiali na NATO i Unię Europejską. Wspomagali ruch dysydencki w krajach komunistycznych, w tym Solidarność w Polsce”. Por. *Nauka o polityce*, red. A. Bodnar, Warszawa 1984, s. 288–289. Cyt. za: hasło: „Eurokominizm”, <https://pl.wikipedia.org/wiki/Eurokomunizm> [15.12.2015].

strony do prywatyzowania obiektów kultury, z drugiej zaś blokady jakiegokolwiek działalności z obawy, by się ktoś przypadkiem nie wzbogacił.

Mamy więc następujące źródła utrzymania:

1. Rządy
2. Samorządy
3. Partie
4. Kościoły
5. Stowarzyszenia
6. Fundacje
7. Osoby prywatne (praktycznie już prawie nie działające indywidualnie).

Podporządkowana któremuś z tych podmiotów kultura rozwija się, nawet nie wiedząc o tym. Jednak w sytuacji, gdy kultura odmawia służby ideologii mecenasa i wyrzeka się religijnej wiary, obce stają się jej także funkcje wychowawcze. Wtedy ginie. Umiera śmiercią zapatrzonego w siebie Narcyza.

15. Gospodarowanie zasobami kultury

Gdy mecenas czy sponsor nie mają interesu ideowego, by wspierać kulturę, miejsce mistrza ceremonii zajmuje animator, funkcje impresario ma przejąć kulturalny producent albo menedżer.

Trzeba jednak pamiętać, że w Polsce od 1945 r. cała baza techniczna i infrastruktura kulturalna – teatry, sale koncertowe, muzealne, muszle parkowe, domy kultury, biblioteki, kina czy galerie – wszystko stało się własnością publiczną. A i ta własność w Polsce może być trojakiemu rodzaju:

1. Budynek pozostające własnością organizatora: niegdyś państwowe, na których w przeważającej części zostały uwłaszczone samorządy: w wyniku reform administracyjnych roku 1990 z jednostopniowym samorządem gminnym i potem w roku 1999, gdy zminimalizowano rolę podległych rządowi wojewodów

i rejonów administracji publicznej, powołując i obdarzając zadaniami (także kulturalnymi) drugi – powiatowy i trzeci – wojewódzki szczebel administracji samorządowej.

2. Bywa, że formalnym właścicielem budynku (szczególnie odkąd po roku 1990 niektóre nieruchomości zwrócono pracownikom właścicielom) jest instytucja trzecia, np. kościół, ochotnicza straż pożarna – częsta właścicielka remiz, w których prowadzą swe zajęcia gminny ośrodek kultury czy też osoba prywatna¹⁸³.

3. Zdarza się też, choć dużo rzadziej, że instytucja kultury została na swojej bazie infrastrukturalnej uwłaszczona.

Zasadniczo zmienia to możliwości ekonomiczne prowadzonych działań. Jak wynika z ustawy¹⁸⁴, instytucja kultury powoływana jest przez organizatora. Ten uposaża ją w budżet i wyposaża w majątek ruchomy i nieruchomy. Nie ma jednak reguły co do tego uposażenia. W Warszawie na skutek długich i różnych historii przekształceń własnościowych, np. Staromiejski Dom Kultury powstał swego czasu z instytucji partyjno-ideologicznej, jaką był klub SZSP w budynku przy Rynku Staromiejskim, i obecnie jest własnością tej instytucji, natomiast również partyjny niegdyś, lecz niezachowujący ciągłości instytucjonalnej lokal powołanego w 2001 r. Domu Kultury Śródmieście przy ul. Smolnej pozostaje własnością dzielnicy, której (z niewysokiej miejskiej dotacji) instytucja taka płaci (po preferencyjnych stawkach) czynsz. Jedna instytucja więc ma dotację obciążoną czynszem i statutowy zakaz podnajmowania przestrzeni, a druga – o identycznym prawnym umocowaniu przez tego samego organizatora – nie tylko czynszu nie płaci, lecz jeszcze może wspomagać swój

¹⁸³ Odzyskanie prawa do budynku przez właściciela doprowadziło np. do likwidacji warszawskiego Teatru Nowego przy ul. Puławskiej. Także, również związany z nazwiskiem Adama Hanuszkiewicza, Teatr Mały został w latach 90. XX w. wypchnięty z Domów Towarowych Centrum. W obydwu wypadkach teatr przekształcono w supermarket.

¹⁸⁴ Ustawa z dnia 25 października 1991 r. o organizowaniu i prowadzeniu działalności kulturalnej. Dz.U. 1991, nr 114, poz. 493.

budżet wynajmem czy nawet gastronomiczną areną. Podobna sytuacja dotyczy innych instytucji kultury. Spośród 17 teatrów miejskich w Warszawie bodaj jeden tylko Teatr Syrena jest właścicielem swojej sceny. Inne ją wynajmują: od miasta, stowarzyszenia kolejarzy (Ateneum), Parafii Najświętszego Zbawiciela (Teatr Współczesny)¹⁸⁵ itd.

I w tym wypadku konsekwencje nie dotyczą tylko czynszu, lecz także rodzaju prowadzonej działalności. Instytucja kultury będąca właścicielem swojej bazy lokalowej może wykorzystywać ją w dowolny sposób, np. otworzyć kawiarnię, wynająć pomieszczenie na sklepik, nawet punkt usługowy. Taka, która jest najemcą, nie ma podobnych możliwości. Lęk przed uczynieniem z instytucji kultury maszynki do robienia pieniędzy przez jej administratorów, w których czysto artystyczne intencje z reguły się nie wierzy, uniemożliwia często prowadzenie *stricte* kulturalnej działalności. W instytucji, która nie jest właścicielem swojego obiektu i od której wymaga się „kierowania zasadą efektywności”, nie można wprowadzić ajenta kierującego kawiarnią, nie sposób podczas występów kabaretowych czy w trakcie wernisażu podać odpłatnie alkohol, nawet sprzedaż przez występującego

¹⁸⁵ W roku 2005, przeszło pół wieku od czasu powstania (w 1949 r.), uregulowano stosunki prawne. Budynek Teatru przy ul. Mokotowskiej został wykupiony przez Samorząd Warszawy. Jednak stan majątkowy Teatru Współczesnego jest nadal złożony. „Teatr Współczesny zajmuje powierzchnię 1250 m² w budynku przy ul. Mokotowskiej 13, którego 1. właścicielem w 87,4% jest m.st. Warszawa. Na mocy uchwały nr 2342/08 Zarządu Dzielnicy Śródmieście m.st. Warszawy Teatr wykorzystuje w/w lokal użytkowy na siedzibę Teatru. Wyposażenie i urządzenia sceniczne stanowią własność Teatru. 2. Teatr jest użytkownikiem wieczystym nieruchomości będącej własnością Skarbu Państwa, stanowiącej zabudowaną działkę gruntu o powierzchni 877 m², przy ul. Jaworzyńskiej 1. Nieruchomość objęta jest księgą wieczystą KW nr WA4M/00204469/0. Nieruchomość zabudowana jest obiektami budowlanymi będącymi własnością teatru: Scena w Baraku, zaplecze techniczno-magazynowe, pomieszczenia administracyjno-księgowo”. Zob. <http://www.wspolczesny.pl/bip/majatek-i-budzet-teatru> [15.12.2015].

artystę czy też w jego imieniu prezentowanych obrazów, książek czy płyt opatrzona jest znakiem zapytania.

Można powiedzieć, uogólniając, że z gospodarczego punktu widzenia form własności i możliwości zarządzania istnieją dziś w Polsce trzy typy instytucji.

1. Instytucje będące własnością publiczną, w zdecydowanej większości powstałe w latach 1945–1989, często powołane przez obdarzone dużym zaufaniem organizacyjnym osoby, których autorytet pozwolił instytucji przetrwać zawirowania dziejowe.

2. Instytucje publiczne niedysponujące swym majątkiem. Podległe w związku z tym władzy samorządowej rozmaitego szczebla w znacznie większym stopniu, uzależnione w stu procentach, w każdej decyzji od właściwej Rady czy decyzji Zarządu, do którego oczywiście pozostający w dobrej relacji szef może się zgłaszać o zgodę, czy to na jednorazową sprzedaż, czy jakiś podnajem. Wszystko jest możliwe, jeśli zrozumieć podległość. A ta polega na posłuszeństwie i nieprzejawianiu nadmiernej inicjatywy. Ten, kto chce rządzić choćby instytucją kultury, nie może demonstrować niezależności. Gdy szefem podległej samorządowi instytucji kultury zostanie jednostka tak wybitna jak np. wspomniany już Stefan Sutkowski, prędzej czy później musi dojść do konfliktu. Bowiem, jak to któryś z urzędników wyższego szczebla samorządowego określił: „nie może być tak by szefem podległej mu instytucji zostawał ktoś na tyle ustosunkowany, by sam pozyskiwał środki na działalność. Wtedy władza jak się miał wyrazić, traci instrument”¹⁸⁶.

3. Ostatni typ w Polsce praktycznie nie występuje, a jeśli to w formie szczątkowej – instytucja prywatna (firma, fundacja czy stowarzyszenie) dysponująca nieruchomością i majątkiem wystarczającym na to, by prowadzić działalność.

¹⁸⁶ Cyt. za: A.T. Kijowski, *Opis obyczajów w XV-leciu międzysojusznicy 1989–2004*, t. 2, Warszawa 2010, s. 159.

Istnieje oczywiście legion firm, stowarzyszeń artystycznych, prywatnych fundacji – jednak wszystkie one są biorcą dotacji: samorządowych, państwowych, unijnych. Czy bardzo nieliczne fundacje międzynarodowe w rodzaju Fundacji im. Stefana Batorego finansowanej przez konsorcjum sponsoringowe George’a Sorosa. Nawet pierwsze jaskółki wiosny tu nie czynią. Warszawski teatry: „Polonia” Krystyny Jandy czy „Kamienica” Emiliana Kamińskiego, mające status scen prywatnych, znajdują się jednak w siedzibach wynajmowanych i są w znacznym stopniu finansowane z urzędowych dotacji. Nic się w istocie nie zmienia przez stulecia. Stanisław Wyspiański był tak samo uzależniony od radnych Krakowa, którzy nigdy nie pozwolili mu krakowskim Teatrem im. Juliusza Słowackiego kierować.

W Polsce współczesnej, zdominowanej przez własność publiczną, w której funkcjonują przedziwne, wciąż niewyrugowane formy własności, typu: dzierżawa wieczysta, własność spółdzielcza, kwaterunkowa, komunalna, mechanizmy rynkowe tak naprawdę nie działają ani w handlu zdominowanym przez uprzywilejowany międzynarodowy kapitał, ani w podupadającej produkcji. Cóż więc mówić o sferze kultury: bibliotekach i domach kultury, teatrach, salach koncertowych czy kabaretach. Owszem nowa epoka po 1989 r. pozwoliła tworzyć prywatne zespoły: wędrujące kabarety w rodzaju Grupy Rafała Kmity czy Kabaretu Moralnego Niepokoju, teatry rodzinne, z których największy sukces odniósł Teatr 3/4 Zusno Krzysztofa Raua, jednak może poza kilkoma posiadaczami wiejskich stodół żadna instytucja nie zdołała się uwolnić od nadzoru administracji. Z wyjątkiem dwóch sfer – tych najbliższych handlowi: galerii sztuki i kin. Tu i owszem przeprowadzono częściową prywatyzację, wiele staromodnych kin zlikwidowano. Galerie sztuki podzieliły trudny los komercjalizowanego handlu, gdzie również w wielu miastach do dnia dzisiejszego zarząd utrudniają niewyjaśnione stosunki własnościowe. Miejsce po kinach wypełniły funkcjonujące przy galeriach handlowych multipleksy.

Powiedzmy w podsumowaniu tego rozdziału jasno. W sferze gospodarowania kulturą nie funkcjonują żadne mechanizmy rynkowe. Działają liczne czynniki społeczne: protekcja i zawiść, nepotyzm i łapówkarstwo, biurokracja i snobizm, a nade wszystko tak charakterystyczne dla wszelkiej administracji uśrednianie. Administracja kulturalna ze swej istoty skłania się ku biernym, miernym, ale wiernym – artyści przystępu do niej nie mają.

16. Kultura wolności

Przedmiotem niniejszych rozważań jest ukształtowanie się w ciągu minionych 200 lat, które słusznie można uznawać za zwarty okres historyczny, episteme instytucjonalnej. Jej najbardziej wymownym znakiem jest upowszechniająca się w tym czasie – jako zasada zarządzania – demokracja. Demokracja to rządy ludu, większości, to podporządkowanie się opinii publicznej. Demokracja ujawnia się poprzez współdecydowanie, rozmycie odpowiedzialności. Wreszcie w demokratyczny mechanizm jest wmontowany populizm z jednej strony, z drugiej zaś wysiłek wyłonionych w wyborach elit parlamentarnych do uczynienia sobie populacji powolną, do utrzymania władzy politycznej poprzez zapanowanie nad umysłami.

I to jest ten moment, w którym kultura traktowana jest przez elity instrumentalnie. Jako narzędzie intelektualnego przymusu. Z uwzględnieniem zysków, jakie przynosi działalność kulturalna i wyceny pracy działaczy czy też animatorów kultury. Płaca zaś ludzi kultury (dotyczy to także przedstawicieli mediów), jej wystąpienie, a także wysokość są pochodną stopnia realizacji bardziej lub mniej wyraźnie artykułowanego kanonu kulturalnego, który na początku III tysiąclecia uległ kodyfikacji w formie tzw. poprawności politycznej.

To już jednak czasy nowe. Przez niektórych nazywane ponowoczesnymi. Charakteryzuje je multimedialność i interaktywność.

Ale też nowa ideologia, nowe zapotrzebowanie kulturalne, które znakomicie podsumował Emil Orzechowski, pytając, czy tzw. europejska integracja kulturalna to „aneksja, czy adaptacja. A może – jak się ostatnio o Traktacie Bolońskim mówi – raczej harmonizacja?”¹⁸⁷ Pod koniec tego krótkiego referatu pierwszy organizator naukowego zarządzania kulturą w dziedzinie polskiej humanistyki stwierdza z całą stanowczością: „Europejscy intelektualiści integrują się tam gdzie są pieniądze. Artyści w Hollywood wokół Oskara, uczeni w Stanford, MIT, Yale. Ilu laureatów Nobla (wszak to nagroda Europejczyka) urodziło się w Ameryce”¹⁸⁸.

Więc integracja: aneksja czy adaptacja, czy też harmonizacja. Orzechowski porusza temat najbardziej go dotyczący, czyli kształcenia, i to kształcenia na poziomie uniwersyteckim. Wspominając czasy renesansu, słusznie wskazuje, że był to okres współistnienia elit posługujących się wspólnym językiem, kończących te same uniwersytety, elit, przed którymi dopiero (dodajmy) kolonizacja, eksploatacja Murzynów, eksterminacja Indian, holocaust.

A dziś? Wszyscy snujący poprawne politycznie mrzonki o nowym Europejczyku przechodzą do porządku nie tylko nad wojnami w byłej Jugosławii i zbrodniami przeciw ludzkości, jakie tam popełniano przy cichych westchnieniach organizacji charytatywnych wysyłających palonym i gwałconym rzeszom zbywające ubrania czy worki z kaszą, lecz również nad faktem, że według danych amerykańskiego Departamentu Stanu oficjalne zniesienie niewolnictwa, będące fundamentem systemu demokratycznego, okazuje się założycielskim kłamstwem tego ustroju.

Niewolnictwo istniało zawsze. Akceptowane przez Arystotelesa i św. Augustyna, niepotępiane też przez św. Tomasza, zakwestionowane zostało dopiero na progu omawianej epoki

¹⁸⁷ E. Orzechowski, *op. cit.*, s. 88.

¹⁸⁸ *Ibidem*, s. 91.

romantycznej przez Jean-Jacques'a Rousseau i Johna Locke'a. Piotr Jaroszyński pisze: „Kultura wolności [podkreślenie – A.T.K.] jako przeciwna niewolnictwu nie polega tylko na zabezpieczeniu prawa do pracy i płacy, ale do możliwości osobowego rozwoju w pracy i poza pracą (zob. encyklika Jana Pawła II *Laborem exercens*)”¹⁸⁹.

Pojęcie kultury wywiedziono z abstrakcyjnej idei powszechnej wolności, która kazała ludziom przez 200 lat przelewać krew w imieniu demokracji. Zarządzanie kulturą sprowadza się w istocie do poszerzenia oligarchizującej się warstwy kapłanów nowej religii, realizujących wskazania politycznej poprawności stanowiącej podstawy nowego ładu globalnego. Fundamentalną cechą tego ładu stanowiło uznanie w teorii i w praktyce, że wszyscy ludzie są równi. Jeśli „Deklaracja praw człowieka i obywatela” zostawiała jeszcze furtkę po oświadczeniu, iż „Art. I. Ludzie rodzą się i pozostają wolnymi i równymi w prawach”, uznając, że „Podstawą różnic społecznych może być tylko wzgląd na pożytek ogółu”, to już Powszechna Deklaracja Praw Człowieka i Obywatela ONZ z roku 1948 nie pozostawia wątpliwości. W art. 4 stwierdza się jednoznacznie: „Nie wolno nikogo czynić niewolnikiem ani nakładać na niego służebności: niewolnictwo i handel niewolnikami są zakazane we wszystkich swych postaciach”¹⁹⁰.

Puste słowa! Założycielskie kłamstwo. Niewolnictwo nigdy nie rozkwitało mocniej niż w dzisiejszym świecie kierowanym przez subtelnych kulturoznawców proponujących Europejczykom unifikację, a globalizację świata. Organizacje antyniewolnicze szacują liczbę współczesnych niewolników na 27 do 30 mln,

¹⁸⁹ P. Jaroszyński, *Niewolnictwo*, w: *Powszechna Encyklopedia Filozofii*, t. 7, Lublin 2006 (mps on-line: <http://www.ptta.pl/pef/pdf/n/niewolnictwo.pdf> [15.12.2015]).

¹⁹⁰ Powszechna Deklaracja Praw Człowieka i Obywatela ONZ (mps on-line: http://www.unesco.pl/fileadmin/user_upload/pdf/Powszechna_Deklaracja_Praw_Czlowieka.pdf [15.12.2015]).

tj. dwukrotnie więcej niż przez 400 lat sprowadzono czarnoskórych niewolników z Afryki do Stanów Zjednoczonych¹⁹¹.

Kultura wolności instaurowana przez Rousseau i Locke'a istnieje dla kilku milionów w porywach europejskich biurokratów i administratorów (w Polsce tzw. przemysły kultury zatrudniały w 2008 r. ok. 260 tys. obywateli), nie jest jednak wolnością kilkudziesięciu milionów ofiar seksbiznesu, pracy przymusowej, pracy niewolniczej, handlu organami, przymuszania do żebractwa i do popełniania przestępstw. To kultura wszelkich swobód obyczajowych, narzucana w postaci kanonu reguł poprawności politycznej.

Czym jest poprawność polityczna? Za autora samego pojęcia (jeszcze w latach 60.) uchodził znany antropolog kulturowy Franz Boas, lecz w szerszy obieg wprowadził je w 1991 r., w książce *Nieliberalna edukacja*, konserwatysta Dinesh D'Souza,

¹⁹¹ Z danych Organizacji Narodów Zjednoczonych wynika, że w XXI w. niewolników jest więcej niż kiedykolwiek w dziejach świata. Oficjalne wyliczenia idą w miliony. Rocznie sprzedaje się pod pozorem „werbowania taniej siły roboczej” od 1 do 5 mln ludzi. Wartość pracy współczesnych niewolników i półniewolników szacuje się na kilkadziesiąt mld dol. rocznie. Na pozbawionych wolności osobistej tanich pracowników popyt dynamicznie rośnie. Handel żywym towarem stał się po narkobiznesie i obrocie bronią najbardziej dochodowym interesem w skali globalnej. Obroty według szacunków przekraczają 10 mld dol. rocznie. Niewolnikami handluje się w ponad 80 krajach świata od Azji po obie Ameryki. Nawet do Stanów Zjednoczonych sprowadza się ok. 50–60 tys. ludzi rocznie. W niektórych krajach Afryki i Azji handel ludźmi jest już znowu najzupełniej legalny. Na Wybrzeżu Kości Słoniowej agencje pośrednictwa jawnie poszukują dzieci od lat 9 do pracy w kopalniach za kilka dolarów miesięcznie. Za małolata kopalnia płaci agencji 50 dol. Rodzina pozbywająca się dziecka otrzymuje o połowę mniej. Eksperti Departamentu Pracy twierdzą, że dziś na świecie niewolnicy są dużo tańsi niż 150 lat temu. Przed wojną sescyjną w USA w stanie Georgia cena niewolnika wynosiła 700–1000 dol. (według obecnej wartości od 30 do 50 tys.). Dziś wystarczy 100 dol. Choć niewolnictwo jest obecnie zakazane we wszystkich krajach świata, liczbę niewolników szacuje się na 27–30 mln – ponad dwukrotnie więcej niż liczbę osób wywiezionych z Afryki w ciągu 400 lat handlu niewolnikami. Por. K. Bales, *Understanding Global Slavery. A Reader*, Berkeley 2005.

lecz – jak to często się zdarza – ironiczne i pejoratywne w intencji określenie zostało podchwyczone przez aktywistów ruchu jako pozytywna autoidentyfikacja.

„Kodeks językowy» poprawności politycznej składa się zarówno z zakazów, jak i nakazów; «politycznie niepoprawne» jest np. nazywanie czarnoskórych mieszkańców Ameryki Czarnymi lub Murzynami (*Negroes*), a czerwonoskórych Indianami, używanie wyrazu *man*, oznaczającego zarówno człowieka i mężczyznę, oraz zaimka męskiego na oznaczenie obu płci jednocześnie, nazywanie homoseksualizmu zboczeniem; «politycznie poprawne» jest natomiast używanie określeń «Afroamerykanin» i «rdzenny Amerykanin» (*native American*), zastępowanie wyrazu *man* słowami: osoba/ jednostka/ istota ludzka (*personal/ individual/ human being*), stosowanie zaimka żeńskiego lub konstrukcji on/a, nazywanie homoseksualizmu «opcją» lub «orientacją» (lan-sowane początkowo określenie homoseksualisty mianem «kochającego inaczej» zostało «wycofane» ze słownika, gdyż zawierało jednak skojarzenie z odstępstwem od normy); wyrazem obraźliwym stał się nie tylko kolokwialny «pedał», ale ściśle medyczne określenie «pederasta», wyparte przez słowo «gej» (*gay*), dobrane celowo ze względu na budzące sympatię podstawowe znaczenie «radosny, wesoły»; «niepoprawne» stały się wszystkie tradycyjne zachowania grzecznościowe w stosunku do kobiet, jak podawanie im okrycia czy przepuszczanie w drzwiach; zabronione jest też zwracanie się per «panno» (*miss*) do kobiety niezamężnej, stosowanie określeń kobiety przez jej relacje do mężczyzny (np. żona czy wdowa) oraz używanie sformułowań typu «słaba płeć» czy «męskie cechy», obligatoryjne stało się natomiast tworzenie żeńskich form wszystkich zawodów i funkcji; w walce z «męskim szowinizmem» posunięto się do zwalczania otoczonego w USA szczególną czcią określenia twórców Republiki mianem «Ojców Założycieli» (*Founding Fathers*); w sferze instytucjonalnej jednym z głównych postulatów poprawności politycznej jest stosowanie płciowego *numerus clausus* w obsadzie stanowisk (nie

tylko w instytucjach publicznych, ale również w firmach prywatnych) czy kandydatów na listach wyborczych.

Zjawisko poprawności politycznej pozostaje w ścisłym związku z radykalnymi i wojowniczymi (niestroniącymi od terroryzmu) ideologiami Nowej Lewicy, a w szczególności z feminizmem, «antypedagogiką», ekologizmem, antytechnologicznym enwiromentalizmem i «multikulturalizmem»; jego główną i najszerszą podstawą jest, jak się zdaje, właśnie ideologia «wielokulturowości», rozumianej nie jako konstatacja istnienia wielu i różnych kultur (co jest faktem), lecz jako zakaz ich wartościowania (oceniaania wg obiektywnych i wszechstronnych kryteriów, zwłaszcza prawdy, dobra i piękna)¹⁹².

¹⁹² J. Bartyzel, *Polityczna poprawność*, w: *Encyklopedia „białych plam”*, t. 14: *Oświecenie i prasa*, red. M.R. Górniak et al., Radom 2004 (wersja poszerzona – mps on-line: <http://www.legitymizm.org/ebp-polityczna-poprawnosc> [15.12.2015]).

Zakończenie

Piękno i dobro: platońska *kalokagathia* to greckie źródło kultury zwanej śródziemnomorską. Składają się na nią również wartości judeochrześcijańskiego dekalogu, ze wskazaniem zachowania autorytetu Boga i rodziny na czele. Dzieje kultury śródziemnomorskiej od romańskich katedr, poprzez sienneńskie malarstwo, literaturę Jana Kochanowskiego aż po teatr Williama Szekspira i *Dekalog* – telewizyjny serial Krzysztofa Piesiewicza i Krzysztofa Kieślowskiego, koncentrują się na wskazaniu kondycji człowieka po jego wygnaniu z raju, wobec języków pomieszania i szatańskich pokus, z którymi człowiek walczy.

Pokusą najniebezpieczniejszą jest postawienia złotego cielca w miejscu przeznaczonym dla Boga. Stworzenie doczesnego obrazu Boga i zastąpienie nim Boga, oddawanie obrazom i ich twórcom czci należnej tylko Jemu. Napisano: „8. Nie uczynisz sobie ryciny ani podobieństwa wszystkich rzeczy, które są na niebie wzgórę i które na ziemi nisko, i które są w wodach pod ziemią. 9. Nie będziesz się im kłaniał ani służył; bom ja jest Pan, Bóg twój, Bóg zawisny, oddający nieprawości ojców na syniech do trzeciego i czwartego pokolenia, tym, którzy mnie nienawidzą, 10. A czyniący miłosierdzie na wiele tysięcy, miłującym mię i strzegącym przykazań moich”¹⁹³.

¹⁹³ 5 Moj. 8–10, w: *Biblia. Stary Testament*, przeł. ks. J. Wujek, Warszawa 1960, s. 178.

Pomijamy to zdanie, nie rozumiemy go, rugujemy z dekalogu, sądząc naiwnie, jak się zdawało obrazoburcom, że zakazuje ono wprost malowania i zwraca się tylko przeciw tworzeniu plastycznych obrazów. A przecież nie o taki zakaz tu chodzi. Chodzi o cześć. Cześć przez stulecia oddawało się Bogu, jego przykazaniom, porządkowi, który się na religii fundował. Romantyzm to zmienił. Ustanowił demokrację. Odrzucił autorytety. Również mądrość starców została zakwestionowana. W centrum znalazła się średnia wynikająca ze zgromadzenia młodzieży. I ta średnia uznawała autorytet w sobie. Niby złotego cielca zaczęto czcić uzgodnienia i gusta zbiorowe.

Wnioski nie napawają optymizmem. Kultura czy raczej bożek kultury służy wytworzeniu kadry kierowniczej, decydującej co, komu, gdzie i na jaki temat wolno wystawiać, śpiewać, recytować, pisać. A w każdym razie czyją twórczość wzbogaci się w realne środki umożliwiające dotarcie do szerszej populacji. W dobie powszechnej niemal dostępności technicznych środków dystrybucji są to kwoty jeszcze większe niż kiedyś potrzebowano na produkcję; to budżety umożliwiające przebicie się przez szum informacyjny.

Idea wspierania kultury nie służy społeczności ani ludzkości – służy tylko klasie decydentów. Młodym najczęściej administratorom, którym wmówiono, że władza nie wymaga żadnych cenzusów: ani wieku, ani majątku, co najwyżej potwierdzonego jakimś kwitem wykształcenia. Współczesna kasta media-politycznych „wykształciuchów” żyje w przekonaniu, że suma ich uzgodnień podjęta w tajnym głosowaniu stanowi mądrość, wyznacza gust, może weryfikować prawo. I tak się też w każdej niemal sferze życia dzieje. Nie ma żadnych reguł, konstytucje zmienia się od większości parlamentarnej do następnej koalicji, zadania kulturalne funkcjonują od programu do aplikacji, dzieło poprzednika następcą z reguły niszczy i wznosi na nowo.

Swoje obserwacje oparłem w znacznej mierze na doświadczeniach polskiej tzw. transformacji ustrojowej lat 1989–2004. Jednak Polska nie jest jakimś chorym punktem Europy, lecz jej

czułym miejscem, gdzie zbiegły się niby w soczewce doświadczenia epoki wojen i rewolucji społecznych XIX i XX w. Polska została w okresie zaborów, a może jeszcze skuteczniej w czasie sowieckiej dominacji poddana szczególnie silnej eksterminacji. Pozbawiono ją elit, a elity majątku. W większym stopniu tylko Rosjanie utracili całą tradycję własności dóbr kultury. W mniejszym los podobny spotkał Francję, gdzie po rewolucji roku 1789 znacjonalizowano część kulturalnych instytucji monarchicznych. W Anglii, gdzie trwa monarchia czy w zachodniej części Niemiec tradycja kulturalnej własności przetrwała. Polską kulturę czy też precyzyjniej majątek kulturalny w latach 1945–1989 spotkał najgorszy los. Sowiecka dominacja to nie były tylko czołgi strzegące w istocie nienaruszalności wschodnich granic imperium i trwałości podziału państwa niemieckiego. Dominacja militarna uległa wyczerpaniu. Stworzono nowy system bezpieczeństwa europejskiego oparty na powszechnym uzbrojeniu. W istocie w latach 90. XX i na początku XXI w. spełniły się dwie wizje ideologów lat 70. Z jednej strony zrealizowanie marzeń eurokomunistów o liberalnej, lewackiej Europie gospodarki planowej, wspólnej waluty i powszechnym interwencjonizmie gwarantuje Parlament Europejski, z drugiej zaś kwestię niemiecką rozwiązano zgodnie z założeniami tzw. *Deutschlandsplan*, sformułowanego jeszcze w latach 60. przez Ericha Mendego i Ericha Ollenhauera, a gorąco popieranego przez niemieckich nacjonalistów. „Pacyfizm mógłby się stać formą niemieckiego nacjonalizmu”¹⁹⁴ – pisał amerykański historyk powojennych Niemiec, James H. Wolfe.

Jednak od czołgów groźniejsza okazała się ekonomiczna „komuna”. I nie mam tu na myśli nigdy niezrealizowanej idei ustroju, w którym każdy otrzymuje według potrzeb. Lecz zdefiniowaną prawnie, obejmującą wszystkie sfery gospodarki z infrastrukturą kulturalną włącznie, nigdy niewyrugowaną z kodeksów, regulaminów i statutów własność komunalną. Trwanie tej

¹⁹⁴ J.H. Wolfe, *Indivisible Germany. Illusion or reality?*, Haga 1963.

formy własności gospodarczej i zarządu stanowi faktyczną przyczynę marazmu gospodarczego i kulturalnego застоju, jaki obserwujemy w Polsce od 25 lat. Za tzw. politycznej komuny władza zbiorowa była bowiem zadeklarowaną fikcją. I gdy zjawił się obdarzony talentem menedżer gospodarczy czy kulturalny, mógł nawet poprowadzić instytucję do sukcesu.

Po roku 1989 nie było to już możliwe. Stopniowe wykruszanie się infrastruktury gospodarczej i kulturalnej przebiegało na zasadzie podobnej jak w czasach Rzeczypospolitej szlacheckiej, która na sejmikach przepięła swą ojczyznę. Tymczasem kraje ościennie, w szczególności Rosja, lecz także i zjednoczone Niemcy swą gospodarczą potęgę utrwalały. Pierwsze lata epoki ponowoczesnej, czyli poromantycznej, pokazują, że dominacja militarna może zostać zastąpiona gospodarczą. Niemcy, które taką pozycję uzyskiwały z zachowaniem proporcji, jeszcze w okresie swych rozbiorów wysuwając się na pierwszą pozycję zarówno w łonie EWG (RFN), jak i RWPG (NRD), zdominowały też gospodarczo Zjednoczoną Europę. Dziś te wyspy greckie, których achajscy powstańcy bronili do ostatniej kropli krwi przed germańskimi faszystami, padają niemieckim łupem w efekcie zadłużenia wygenerowanego przez kryzys systemów bankowych.

Czy logika maklerów giełdowych dotrze do głów autochtonów? Czy też trzeba będzie tym autochtonom nową logikę narzucić? Czy w ślad za dominacją gospodarczą może pojawić się tendencja do panowania również w dziedzinie kultury? Nie ma niestety rzeczy niemożliwych. Ciała kolegialne, czego dowodem chociażby zmienne uzgodnienia akcesyjne Unii Europejskiej: od traktatu nicejskiego, poprzez uzgodnienia kopenhaskie, na traktacie ateńskim kończąc, pokazują, że w dobie przekształceń wszystko się może zmienić: „Po prostu dlatego, że «światem rządzi złoty pieniądz». I dlatego – jak na razie – europejska integracja intelektualna – jest fikcją. Fakt, że ładnie dekorowaną”¹⁹⁵.

¹⁹⁵ E. Orzechowski, *op. cit.*, s. 92.

Kto ma pieniądze, ten ma władzę. Rewolucje zaś, które rozbiły Francję i spustoszyły Rosję, odebrały posiadaczom jeśli nie majątki same, to źródła ich utrzymania. Jeżeli nawet właściciel francuskiego zamku nad Loarą zachował winnice, nie zdoła przecież z własnych środków i z biletów zwiedzających utrzymać majestatycznego Chambord czy potężnego Cheverny. Nie obędzie się bez wsparcia ministerialnego czy departamentalnego zwróconego na dziedzictwo, czyli *patrimoine*. Może jednak na nie liczyć.

A w Polsce? A w innych nie tak bogatych jak Francja europejskich krajach? Czym jest dziedzictwo, co warto zachować, a o czym lepiej zapomnieć – o tym decydują dziś międzynarodowe kręgi administracyjne. Od dawna też wiadomo, że w łonie Unii Europejskiej potężna kulturalnie Francja całą swoją aktywność międzynarodową skupia na dawnych frankońskich koloniach, krajach Maghrebu i Polinezji, zaś Europa Wschodnia zostaje oddana pod kulturalny protektorat państwa niemieckiego¹⁹⁶.

Do niepokojących zjawisk, które ujawniły się już po rozszerzeniu Unii Europejskiej w 2004 r., zaliczyć należy też zabiegi unifikacyjne warunkujące wsparcie funduszy unijnych. Z pozoru wszystkie one skierowane są na poszukiwaniu tego, co wspólne. Minimum trzech lub pięciu poważnych aplikantów może zabiegać o nie. Warunkiem więc wstępnym jest, aby nie podkreślały one różnorodności narodowych, by szukały tego,

¹⁹⁶ „Tak naprawdę, tłumaczył mi dzisiejszy twórca brukselskiego Muzeum Europy, w ogólnoeuropejskim planie Francuzi nie interesują się ani Polską, ani jej kulturą. Oni w Europie postkomunistycznej większą uwagę zwrócić mogą jedynie na najbardziej frankońską ojczyznę Ionesco, czyli Rumunię. Cała uwaga francuskiej dyplomacji kulturalnej skierowana jest na kraje Mag[h]rebu, Afrykę, Polinezję. Słowem na dawne kolonie. [...] – Polska jako kulturalna «kolonia» – powiedział Pomian: interesować może i została oddana pod egidę niemiecką. Więc środki unijne będące narzędziem polityki europejskiej, jeśli przez kogoś, to tylko przez Niemców mają szanse być pozyskiwane”. A.T. Kijowski, *Opis obyczajów...*, t. 1, s. 158.

co łączy. No i aby właściwe osoby pomagały przebić się przez zawiłość procedur¹⁹⁷.

To jednak nie wszystko. Los ogromnych pieniędzy przepuszczonych przez kilkanaście polskich miast z Warszawą na czele na tworzenie biur aplikacyjnych dla uczynienia jednego z nich Europejską Stolicą Kultury Roku 2016 po to, by ostatecznie obwołać nim, w istocie najmocniej przez niemieckich inwestorów wspomagany pragermański Breslau, daje tu sporo do myślenia¹⁹⁸.

Wiele wskazuje na to, że opanowana przez administrację, zinstytucjonalizowana kultura jest dziś narzędziem podporządkowania, kulturalnej aneksji, stworzenia w zunifikowanej Europie potulnego, posłusznego nakazom wszelkich poprawności Europejczyka.

To tendencja bardzo niebezpieczna. Bo utopijna. Na dodatek Europą rządzą dziś dzieci. Podobnie jak w czasach Napoleona 29-letni generałowie starali się narzucić ideały Wielkiej Rewolucji Francuskiej tym, którzy sprzysięgli się, by obalić imperium Francuzów – dziś niezbyt majątne trzydziestolatki, które nie widziały wojny, reprezentują swoje kraje w międzynarodowych korporacjach, powtarzają politycznie poprawne slogany, zaś ludzie starszych, doświadczonych doraźnością pożądań, nieskażonych starców stanowiących przez tysiąclecia areopag kultury eliminuje się, skazując np. profesorów uniwersytetu, którzy skończyli 70. rok życia, na przymusową emeryturę, zaś kardynałom, którzy skończyli lat 85, odbierając głos na konklawe!

¹⁹⁷ „Swego czasu poszliśmy bowiem razem do Fundacji Kultury. W poszukiwaniu partnera. I tu wszystko naraz stało się jasne. Przemili sekretarz, który zastąpił pana Starczewskiego na stworzonym przezeń stanowisku, popatrzył nam prosto w oczy i – uwiedziony zapewne urodą Agnieszki – wyznał w zaufaniu: – Mili Państwo przecież wiadomo, że środki Unijne załatwia się dziś przez wyspecjalizowane brukselskie kancelarie założone przez byłych eurodeputowanych”. *Ibidem*, s. 159–160.

¹⁹⁸ Wrocław zwyciężył z Gdańskiem, Lublinem, Katowicami i Warszawą 21 czerwca 2011.

Tendencjom tym trzeba przeciwdziałać. W teorii i w praktyce, i w dyplomacji, i w tym, co nazywa się dzisiaj zarządzaniem kulturą. Zarządzać trzeba i kształcić należy. Przede wszystkim jednak dążyć wypada do chronienia tradycji i autorytetu. Europę i jej kulturę ukształtowały wartości chrześcijańskie.

„Korzenie kulturowe, z których wyrastają przypomniane wyżej wartości, są różnorodne: duchowe dziedzictwo Grecji i Rzymu, wkład ludów romańskich, celtyckich, germańskich, słowiańskich i ugrofińskich, a także kultura żydowska i świat islamski. Te rozmaite elementy znalazły w tradycji judeochrześcijańskiej siłę, która pozwoliła im harmonijnie się połączyć, umocnić i rozwinąć. Uznając ten fakt historyczny, Europa – w dążeniu do ustanowienia nowego porządku instytucjonalnego – nie może lekceważyć swojego dziedzictwa chrześcijańskiego, ponieważ to, co stworzyła w dziedzinie prawa, sztuki, literatury i filozofii, w znacznej mierze zrodziło się pod wpływem przesłania ewangelicznego.

Dlatego bez ulegania jakimkolwiek skłonnościom do nostalgii i nie zadowolając się mechanicznym powielaniem wzorów z przeszłości, lecz w postawie otwarcia na pojawiające się nowe wyzwania, należy wiernie i twórczo czerpać inspirację z chrześcijańskich korzeni, z których wyrosła historia Europy. Wymaga tego pamięć historyczna, ale także przede wszystkim misja Europy, wezwanej również dzisiaj, by pełnić rolę nauczycielki prawdziwego postępu i zachęcać do globalizacji opartej na solidarności i nie wyłączającej nikogo, oraz by przyczyniać się do budowania sprawiedliwego i trwałego pokoju na własnym terytorium i na całym świecie, by łączyć różne tradycje kulturowe i tworzyć taki humanizm, w którym poszanowanie praw, solidarność i talent twórczy pozwolą każdemu człowiekowi zaspokoić jego najszlachetniejsze aspiracje¹⁹⁹.

¹⁹⁹ Jan Paweł II, Wartości chrześcijańskie duchowym fundamentem Europy. Przesłanie papieskie do uczestników Europejskiego Kongresu Naukowego na temat *Ku konstytucji europejskiej?*, 20–23 VI 2003.

Śmierć sztuki pod koniec XX w. ogłaszano wielokrotnie. Upadają formy. Wraz z pojawieniem i multimedialnym rozmnożeniem cyfrowego baudrillardowskiego symulakrum²⁰⁰ wyczerpują się też tradycyjne „tworzywa”. Nie ulega wątpliwości, że sztuka piękna – jaką sobie wymarzyli pierwsi romantycy z autorem *Listów o estetycznym wychowaniu człowieka* na czele – umarła. Jej instytucje także przeszły zaskakujące ewolucje. Dotyczy to kin, teatrów, galerii, sposobu życia książki, lecz także i nauki. Instaurowana przez Baumgartena, Kanta i Hegla, świetnie rozwijająca się w polskiej filozofii: Władysława Tatarkiewicza, Romana Ingardena, Stefana Morawskiego, Władysława Stróżewskiego, estetyka akademicka: od seminariów Marii Gołaszewskiej z lat 70. XX w. po ostatnią antologię²⁰¹ Stefana Morawskiego z 1987 r., głosi kryzys i kres. Czas pokazał, że nie było to pytanie retoryczne. Dyskurs estetyczny wyparty został przez kulturoznawczy. Kategorię sztuki pięknej faktycznie unicestwiono. Skończył się pewien paradygmat, rozpadła romantyczna episteme.

Wyczerpują się też ideologie, w których imię nie dostrzega się faktów, pomija je, wytycza główny nurt poprawności politycznej, którego ukrytym celem jest utrzymanie milionów w niewoli, a miliardów w niewiedzy. Sztuka bez reguł, miotana konwulsjami, artystyczna swoboda sama dla siebie będąca autorytetem, jakaś „Neuroestetyka” czy „estetyka życia społecznego” albo „Ciało jako ponowoczesny «projekt estetyczny», itd., etc.”, to już tylko symptomy filozoficznej agonii.

Oczywiście zmierzch epoki estetycznej nie oznacza, by odtąd poeci przestali opiewać dzieje narodu, muzycy komponować czy mistrzowie ceremonii uprawiać *teatryki*, sztuki mechanicznej nazywanej przez Hugona od św. Wiktora sztuką dostarczania

²⁰⁰ J. Baudrillard, *Symulakry i symulacja*, przeł. S. Królak, Warszawa 2005.

²⁰¹ *Zmierzch estetyki – rzekomy czy autentyczny?*, wybór i wstęp S. Morawski, t. 1–2, Warszawa 1987.

rozrywek, czyli *scientia ludorum*²⁰². Wręcz przeciwnie, obalenie romantycznego bożka sztuki otwiera szansę na odrodzenie formy i wzbogacenie treści dzieł muzycznych, plastycznych, literackich czy filmowych. Z pewnością nie znikną też akademie potrzebne, by kształcić artystyczne umiejętności, rozwijać talenty, doskonalić mistrzowską *ars* i rzemieślniczą *téchne*.

Przeminą tylko artystowskie zaślepienie, wolteriańska drwina, marksowska utopia, wmawiająca ludziom, że mogą sobie na tym świecie, niedoskonałym i znaczonej koniecznością śmierci, sztuczny raj zbudować. Utopia, każda utopia i taka, jaką tworzył Thomas More, Hitler, Lenin czy zbuntowany przeciw globalizacji i inwazji kolorowych Anders Breivik, kończy się zawsze tak samo. Rozlewem krwi, rzezią niewiniątek i buntem oszukanych.

Może to jednak źle, że rozpada się samo
pojęcie obowiązku wobec ojczyzny?

Pisał Czesław Miłosz w cytowanym już dwakroć w tych rozważaniach *Flecie Szczurołapa*:

Flet szczurołapa wygrywa piękne melodie,
głównie z repertuaru „Naszej małej stabilizacji”.
Obiecują one globalne kino i błogie wieczory
z puszką piwa przed telewizyjnym ekranem.

Minie jedno, może dwa pokolenia, i młodzi,
odkryją nieznaną ich ojcom uczucie wstydu.
Wtedy dla swego buntu będą szukać wzorów
w dawno zapomnianej antyimperialnej rebelii²⁰³.

²⁰² Por. W. Tatarkiewicz, *Teatryka, siódma sztuka*, w: *idem, Droga przez estetykę*, Warszawa 1972, s. 301–319.

²⁰³ C. Miłosz, *Flecie Szczurołapa...*, s. 56–57.

Methods of Organization of Cultural Life in Civil Society in the Context of Market Economy

Abstract

In the 19th and 20th centuries, and precisely in the period between the French revolution of 1789 and the velvet revolutions of 1989 which unified Europe, the concept of culture took shape and was widely recognized. Culture became religion, and its activists – its priests. Institutions of culture came to be called “temples of arts.” A process took place similar to that of falling Rome, when in order to maintain the civilization unity of empire the conquered nations were demanded their consent to include their local gods in the pantheon of appropriated religions. In the time of contemporary civilization the globalized culture of: the Hopi, Papuan people, Indians, the Mediterranean peoples or Shias – all have their value, neither can be favored, on the condition that all would agree that they are not the only ones. Accepting a place in a cultural pantheon, they would renounce what in fact makes the heart of culture: the faith in its power, in its sameness, its uniqueness and irreplaceability.

That time, the time of culture, called also the modern era spanning ca. 200–250 years from the Napoleonic wars to the creation of the European Union or from Batteux’s coining the term *beaux arts* to their death in Baudrillard’s simulacra – the author calls the “romanticism period.” Here the term “romanticism” is not used as a purely esthetic designation of art. “Romanticism”, like “Enlightenment” or “Renaissance,” is an ideological category which includes a set of philosophical, economic, political, moral and esthetic views presented in the Declaration of the Rights of Man and of the Citizen and then detailed in the American, Polish and French Constitutions.

In short, Romanticism is the faith in equality of all people – also the equality of unequals with better ones. Freedom: also for enemies of freedom. Fraternity – in its extreme forms questioning the value of natural ties of

blood, manifesting itself in affirmation of all pathologies. The ideology of Romanticism born from beautiful ideas: the enlightenment for the people, easing the plight of working classes, recognizing internal values of individuals – as each epoch it got degenerated in its closing phase, changing freedom into anarchy, equality into disorder, fraternity into libertinism. The era of Romanticism was also a period of the development of democracy and dominance of capitalism – encompassing all spheres of life, including arts – with its market economy. It is associated with the rise of the third estate, i.e. the bourgeoisie. This class glorifies the notion of freedom: with the right to free movement, prohibition of slavery, freedoms for the fair but weak sex, and in time for all – not necessary as sensitive and alluring as women – forms of impotence: the disabled, immature, poor, uneducated, alien, people of color. A whole group of concepts lines up to create the intellectual fundamentals of a new era. These romantic slogans include: youth, nations, equality, arts and Kantian disinterestedness. And finally culture with its institutions.

The author demonstrates his theses tracing the development of institutions of culture understood both as an established social practice, law, custom, and as specific organizational entities, with academies, foundations, national theatres or museums at the lead. Because there does not exist a Romantic “temple of arts” without its pragmatic management, that is: commissions, payments, control of content or censorship, as well as ideology and educational intents. Through an analysis of all these “methods of organization” the author reveals an internal aporia of the Romantic era which counting on individuals, liberating the artist from the power of authority – leads to the replacement of glorified individual taste with a collective verdict delivered by collective bodies established by the same Romantic order. The abstraction of concepts of culture and arts is, in the author’s opinion, a huge misunderstanding of the present time. A gigantic fraud which through extraction, peculiar distillation of subject, and spiritual uprooting led in the last 250 years to a characteristic cultural barbarity.

In conclusion, indicating the fact of revival in the third millennium of an administrative caste and global slavery on the unprecedented scale, and calling all declarations of its abolishment a founding lie of the era, the author concludes that in fact the management of culture amounts to a broadening of oligarchizing class of priests of a new religion who fulfill the rules of political correctness making the basis of the new global order.

Translated by *Grażyna Waluga*

Bibliografia (wybór)

- Anglaret A., Andelme Ł., Bertholt D., *La gestion de l'entreprise culturelle*, Paris-Lyon 1996.
- Augustyniak U., *Koncepcje narodu i społeczeństwa w literaturze plebejskiej od końca XVI do końca XVII wieku*, Warszawa 1989.
- Bales K., *Understanding Global Slavery. A Reader*, Berkeley 2005.
- Baratier J., *L'entreprise contre la pauvreté, La dernière chance du libéralisme. Autrement*, Paris 2005.
- Baudrillard J., *Symulakry i symulacja*, przeł. S. Królak, Warszawa 2005.
- Bednarski S., *Upadek i odrodzenie szkół jezuickich w Polsce. Studium z dziejów kultury i szkolnictwa polskiego*, Kraków 1933.
- Bendixen P., *Wprowadzenie do ekonomiki kultury i sztuki*, Kraków 2001.
- Benhamou F., *L'économie de la culture, Collection Repères, La découverte*, Paris 1996 (nouvelle édition 2000).
- Benhamou F., *L'économie du star system*, Paris 2002.
- Białostocki J., *Sztuka cenniejsza niż złoto. Opowieść o sztuce europejskiej naszej ery*, Warszawa 2011.
- Bonnel R., *La vingt-cinquième image. Une économie de l'audiovisuel*, 3e édition, Paris 2001.
- Burnheim J., *Is Democracy Possible? The alternative to electoral politics*, Cambridge 1985.
- Changeux J.P., *Du beau, du vrai, du bien*, Paris 2008.
- Changeux J.P., *Raison et plaisir*, Paris 1994.
- Chiapello E., *Artistes versus managers*, Paris 1998.
- Cinquante ans après. Culture, politique et politiques culturelles, Paris*, dir. E. Barnavi, M. de Saint Pulgent, Paris 2010.
- Creton L., *Le cinéma à l'épreuve du système télévisuel*, Paris 2002.
- Currie G., *Arts and Minds*, Oxford 2004.
- Daporto E., Sagot-Duvaroux D., *Les arts de la rue. Portrait économique d'un secteur en pleine effervescence, La documentation française*, Paris 2000.

- Demostenes, *Mowy wybrane* (edycja komputerowa MMIII; mps on-line: www.zrodla.historyczne.priv.pl [15.07.2012]).
- Demoustier D., *L'économie sociale et solidaire, S'associer pour entreprendre autrement. La Découverte, Alternatives Économiques*, Paris 2003.
- Dickie G., *What is Art?*, w: *Culture and Art*, ed. L. Aagaard-Mogensen, Nyborg–Atlantic Highlands 1976.
- Djian J.M., *La Politique culturelle, la fin d'un mythe*, Paris 2005.
- Dom kultury w XXI wieku – wizje, niepokoje, rozwiązania*, red. B. Jedlewska, B. Skrzypczak, Olsztyn 2009.
- Dubuffet J., *Asphyxiante Culture*, Paris 2007.
- Dupuis X., *Culture et développement: de la reconnaissance à l'évaluation*, Paris 1991.
- Dutton D., *The Art Instinct. Beauty, Pleasure and Human Evolution*, Oxford 2008.
- Dziemidok B., *Główne kontrowersje estetyki współczesnej*, Warszawa 2002.
- Eco U., *Historia brzydoty*, przeł. J. Czapliska et al., Poznań 2007.
- Eco U., *Historia piękna*, przeł. A. Kuciak, Poznań 2005.
- Elementarz III sektora*, red. A. Gałązka, Warszawa 2005.
- Estetyka pośród kultur*, red. K. Wilkoszewska, Kraków 2012.
- Estetyki filozoficzne XX wieku*, red. K. Wilkoszewska, Kraków 2000.
- Esthétique contemporaine*, éds. J. Morizot, R. Pouivet, Paris 2005.
- Europejskie źródła myśli estetyczno-literackiej polskiego oświecenia. Antologia wypowiedzi pisarzy francuskiego, niemieckiego i angielskiego obszaru językowego. 1674–1810*, oprac. T. Kostkiewiczowa, Z. Goliński, Warszawa 1997.
- Farchy J., *Sagot-Duvauroux Dominique. Économie des politiques culturelles*, Paris 2000.
- Foucault M., *Historia szaleństwa w dobie klasycyzmu*, przeł. H. Kęszycka, wstęp M. Czerwiński, Warszawa 1987.
- Foucault M., *Les mots et les choses. Une archéologie des sciences humaines*, Paris 1967.
- Foucault M., *Porządek dyskursu*, przeł. M. Kozłowski, Gdańsk 2002.
- Frączak P., *Trzeci sektor w III Rzeczypospolitej. Wybór artykułów 1989–2001*, Warszawa 2002.
- Freud Z., *Kultura jako źródło cierpień*, przeł. J. Prokopiuk, Warszawa 2013.
- Fukuyama F., *Koniec historii*, przeł. T. Bieroń, M. Wichrowski, Poznań 1996.
- Gąciarz B., Pieńków W., *Instytucjonalizacja samorządności regionalnej i lokalnej w Polsce. Aktorzy, efekty i beneficjenci*, w: *Samoorganizacja społeczeństwa polskiego. III sektor i wspólnoty lokalne w jednoczącej się Europie*, red. P. Gliński, B. Lewenstein, A. Siciński, Warszawa 2004, s. 175–200.

- Gliński P., *Style działań organizacji pozarządowych w Polsce. Grupy interesu czy pożytku publicznego?*, Warszawa 2006.
- Gogacz M., *Mądrość buduje państwo. Człowiek i polityka. Rozważania filozoficzne i religijne*, Niepokalanów 1993.
- Gołaszewska M., *Człowiek w zwierciadle sztuki*, Warszawa 1977.
- Gołaszewska M., *Zarys estetyki*, wyd. 3, Warszawa 1986.
- Gołębowska M., *Demontaż atrakcji. O estetyce audiowizualności*, Gdańsk 2003.
- Gombrich E.H., *Sztuka i złudzenie. O psychologii przedstawiania obrazowego*, przeł. J. Zaraniski, Warszawa 1981.
- Grad J., Kaczmarek U., *Organizacja i upowszechnianie kultury w Polsce. Zmiany modelu*, Poznań 2005.
- Granice konkurencji – raport Grupy Lizbońskiej*, Warszawa 1996.
- Gratton Ch., *Zarządzanie i marketing w kulturze i rekreacji*, Warszawa 1995.
- Greffé X., *Arts et artistes au miroir de l'économie*, Paris 2002.
- Greffé X., *La valorisation économique du patrimoine*, Paris 2003.
- Hagoort G., *Przedsiębiorczość w kulturze. Wprowadzenie do zagadnień zarządzania w kulturze*, przeł. E. Orzechowski, B. Bezemer-Szefke, Kraków 1996.
- Herbert Z., *Herbert nieznanym. Rozmowy*, Warszawa 2008.
- Historia teatru*, red. J.R. Brown, Warszawa 1999.
- Ilczuk D., Misiąg W., *Finansowanie i organizacja kultury w gospodarce rynkowej*, Gdańsk 2003.
- Ilczuk D., *Polityka kulturalna w społeczeństwie obywatelskim*, Kraków 2002.
- Ilczuk D., *Sektor non-profit w kulturze. Analiza instytucjonalno-finansowa fundacji i stowarzyszeń*, Warszawa 1995.
- Irzykowski K., *Dziesiąta muza. Zagadnienia estetyczne kina*, Warszawa 1960.
- Jaroszyński P., *Estetyka czy filozofia piękna?*, Lublin 1990.
- Jaroszyński P., *Etyka – dramat życia moralnego*, Warszawa 2001.
- Jaroszyński P., *Metafizyka i sztuka*, Radom 2002.
- Jaroszyński P., *Metafizyka piękna*, Lublin 1986.
- Jaroszyński P., *Spór o piękno*, Kraków 2002.
- Jasiewicz K., *Polityka fundacyjna w II Rzeczypospolitej*, „Polityka Społeczna” 1990, nr 2.
- Kalinowski W., *Zachwyty dekretowane*, rozdz. I. *Instytucja sztuki i jej werdykty* [mps on-line].
- Kant I., *Krytyka władzy sądzania*, przeł. J. Gałęcki, Warszawa 1986.
- Karna W.J., *Zmiany w zarządzaniu publicznymi instytucjami kultury*, Kraków 2009.
- Kawiecki P., *Kulturowe pojmowanie sztuki*, Gdańsk 1996.
- Kiereś H., *Człowiek i sztuka*, Lublin 2006.

- Kiereś H., *Spór o sztukę*, Lublin 1996.
- Kijowski A.T., *Chwył teatralny. Zarys instrumentalnej teorii teatru*, Kraków 1982.
- Kijowski A.T., *Opis obyczajów w XV-leciu międzysojusznicy 1989–2004*, t. 1–4, Warszawa 2010.
- Kijowski A.T., *Teoria teatru. Rekonesans*, Kraków 1985.
- Kłóskowska A., *Socjologia kultury*, Warszawa 1983.
- Komunitarianie. Wybór tekstów, wybór i wstęp P. Śpiewak*, przeł. P. Rymarczyk, T. Szubka, Warszawa 2004.
- Koźlicka R., *Trzeci sektor w Unii Europejskiej*, Warszawa 1998, 2000, 2002.
- Kultura i przemysły kultury szansą rozwojową dla Polski*, red. J. Szomburg, Gdańsk 2002.
- Kultura i sztuka u progu XXI wieku*, red. S. Krzemień-Ojak, Białystok 1997.
- Le Goff J.P., *Les illusions du management. Pour le retour du bon sens*, Saint-Amand-Montrond 2001.
- Le management des entreprises artistiques et culturelles*, dir. Y. Evrard, 2e édition, Paris 2004.
- Le Management des entreprises culturelles*, préface A. Durel, Lassay-les-Châteaux 2002.
- Leroy D., *Économie des arts du spectacle vivant*, Paris 1980.
- Les publics de la culture, politiques publiques et équipements culturels*, eds. O. Donnat, P. Tolila, Paris 2003.
- Lewandowski P., Mućk J., Skrok Ł., *Znaczenie gospodarcze sektora kultury. Wstęp do analizy problemu. Raport końcowy*, oprac. Instytut Badań Strukturalnych, Warszawa 2010.
- Lipietz A., *Pour le Tiers Secteur. La Découverte*, Paris 2001.
- Malinowski L., *Barwy patriotyzmu*, Warszawa 1987.
- Mazieres F. de, *La culture n'est pas un luxe. La fin du jacobinisme culturel*, Paris 1999.
- Mazurek-Łopacińska K., *Kultura w gospodarce rynkowej*, Warszawa–Wrocław 1997.
- Miłosz C., *Wiersze ostatnie*, Kraków 2006.
- Mochnecki M., *O literaturze polskiej w wieku XIX*, Łódź 1985.
- Mokrzycki E., *Bilans niesentymentalny*, Warszawa 2001.
- Mollard C., *L'ingénierie culturelle*, Paris 1999.
- Oblicza lokalności. Tradycje i współczesność*, red. J. Kurczewska, Warszawa 2004.
- Oblicza patriotyzmu. Rozprawy i szkice*, Toruń 2007.
- Orzechowski E., „Dziś nawet żebrak musi być sprawnym menedżerem”. *O zarządzaniu kulturą i szkolnictwem wyższym*, Kraków 2009.

- Orzechowski E., *Wokół zarządzania kulturą, edukacją, mediami*, Kraków 1999.
- Parkinson C.N., *Prawo Parkinsona albo w pogoni za postępem*, przeł. J. Kydryński, wyd. 3, Warszawa 1971.
- Poplatek J., *Studia z dziejów jezuickiego teatru szkolnego w Polsce*, Wrocław 1957.
- Pouivet R., *L'ontologie de l'œuvre d'art*, Paris 2010.
- Pouivet R., *Le réalisme esthétique*, Paris 2006.
- Prawelska-Skrzypek G., *Polityka kulturalna polskich samorządów. Wybrane zagadnienia*, Kraków 2003.
- Prunier M., *La fabrique du théâtre*, Paris 2000.
- Pruszyński J.P., *Dziedzictwo kultury Polski, jego straty i ochrona prawna*, t. 1–2, Kraków 2001.
- Putnam R.D., *Demokracja w działaniu. Tradycje obywatelskie we współczesnych Włoszech*, przeł. J. Szacki, Kraków 1995.
- Quemin A., *Le rôle des pays prescripteurs sur le marché et dans le monde de l'art contemporain*, Rapport au Ministre des affaires étrangères, Paris 2001.
- Raport: Finansowanie kultury i zarządzanie instytucjami kultury, Jakub Głowacki, Jerzy Hausner, Krzysztof Jakóbiak, Krzysztof Markiel, Ambroży Mituś, Michał Żabiński, Uniwersytet Ekonomiczny w Krakowie, Małopolska Szkoła Administracji Publicznej, www.kongreskultury.pl [15.12.2015]; tu rozdz. III. *Zasady zarządzania instytucjami kultury i finansowania działalności kulturalnej*, Warszawa 2009.
- Raporty o stanie kultury. Wnioski i rekomendacje*, NCK, Warszawa 2009.
- Rola i modele fundacji w Polsce i w Europie*, red. M. Arczewska, Warszawa 2009.
- Rousseau J.J., *Umowa społeczna oraz Uwagi o rządzie polskim*, przeł. B. Baczek et al., Warszawa 1966.
- Schaeffer J.M., *Adieu à l'esthétique*, Paris 2000.
- Schaeffer J.M., *L'art de l'âge moderne. L'esthétique et la philosophie de l'art du XVIIIe siècle à nos jours*, Paris 1992.
- Schaeffer J.M., *La fin de l'exception humaine*, Paris 2007.
- Schaeffer J.M., *Les célibataires de l'art*, Paris 1996.
- Schaeffer J.M., *Pourquoi la fiction?*, Paris 1999.
- Schaeffer J.M., *Théorie des signaux coûteux, esthétique et art. Presses de l'université du Québec* 2010.
- Schuster J.M., *Informacja w polityce kulturalnej*, Kraków 2008.
- Siciński A., *Spółczesność obywatelska jako przedmiot badań społecznych w Polsce*, w: *Socjologia polityki w Polsce. Materiały konferencji naukowej. Gdańsk, 26–27 września 1991 r.*, red. O. Sochacki, Gdańsk 1991, s. 39–48.

- Siciński A., *Styl życia. Kultura. Wybór*, Warszawa 2002.
- Skowroński K.P., *Beyond Aesthetics and Politics*, Amsterdam–New York 2013.
- Souriau E., *La Couronne d' herbe. Esquisse d'une morale sur les bases purement esthetique*, Paris 1975.
- Souriau E., *Vocabulaire d'esthétique*, Paris 1990.
- Sponsoring kultury i sztuki w praktyce*, red. A. Podczaska, K. Kujawska-Krakowiak, Warszawa 2007.
- Stawrowski Z., *Niemoralna demokracja*, Kraków 2008.
- Stróżewski W., *Dialektyka twórczości*, Kraków 1983.
- Stróżewski W., *Wokół piękna. Szkice z estetyki*, Kraków 2002.
- Suchodolscy M. i B., *Polska. Naród a sztuka. Dzieje polskiej świadomości narodowej i jej wyraz w sztuce*, Warszawa 1988.
- Szacki J., *Liberalizm po komunizmie*, Kraków 1994.
- Szalborska-Łukaszewicz J., *Polityka kulturalna w Krakowie*, Kraków 2009.
- Śpiewak P., *Obietnice demokracji*, Warszawa 2004.
- Tatarkiewicz W., *Droga przez estetykę*, Warszawa 1972.
- Tatarkiewicz W., *Dzieje sześciu pojęć*, Warszawa 1976.
- Tatarkiewicz W., *Parerga*, Warszawa 1978.
- Teatrologia polska u schyłku XX wieku*, red. J. Michalik, A. Marszałek, Kraków 2000.
- Tyszka A., *Kultura jest kultem wartości. Aksjologia społeczna – studia i szkice*, Komorów 1999.
- Tyszka A., *Uczestnictwo w kulturze*, Warszawa 1971.
- Vigorous R., *La fabrique du beau*, Paris 1992.
- Welsch W., *Estetyka poza estetyką. O nową postać estetyki*, przeł. K. Guzalska, red. nauk. K. Wilkoszewska, Kraków 2005.
- Wojnar I., *Estetyczna samowiedza człowieka*, Warszawa 1982.
- Wolfe J.H., *Indivisible Germany. Illusion or reality?*, Haga 1963.
- Zmierzch estetyki – rzekomy czy autentyczny?*, wybór i wstęp S. Morawski, t. 1–2, Warszawa 1987.

Indeks nazwisk

- Aagaard-Mogensen Lars 65
Adam Thomas 142
Alberti Leon Battista 25, 177
Arczewska Magdalena 140
Argyrios 113
Arnove Robert F. 144
Artaud Antoine 84
Arystoteles 61, 185
Assorodobraj Nina 15
Augustyn, św. 185
Augustyniak Urszula 58
- Baczko Bronisław 128
Baczyński Stanisław 74
Bales Kevin 187
Balzac Honoré de 56
Barba Eugenio 98
Barnavi Elie 8
Baroncelli, rodzina 25
Bartyzel Jacek 189
Batteux Charles 24, 26, 71
Baudelaire Charles 118
Baudrillard Jean 197, 199
Baumgarten Alexander 41, 71, 197
Bednarski Stanisław 128
Beethoven Ludwig van 8
Berlinguer Enrico 178
Berman Edward 145
- Bernhardt Sarah 120
Białostocki Jan 25, 62, 115, 177
Bieroń Tomasz 106
Bińczycki Jerzy 88
Bismarck Otto von 150, 151
Błoński Jan 44
Boas Franz 187
Bodnar Artur 178
Bohomolec Franciszek 128
Bohr Niels 28
Boileau Nicolas 61
Breivik Anders 198
Brodniewicz Janusz 175
Brown John Russell 121
Brzozowski Stanisław 131
Bullogh Edward 43
Burbonowie, dynastia 62
Burnheim John 21, 22
Byron George 69
- Chapsal M. 36
Chopin Fryderyk 125
Chwistek Leon 74
Ciborowski Stanisław 124
Clavel Maurice 39
Condorcet Jean Antoine Nicolas de
56
Craig Gordon 84

- Cywińska Izabella 94, 162, 173, 174
Czarnowski Stefan 15, 74
Czechow Michaił 122
Czerwiński Marcin 32
- D'Souza Dinesh 187
Daniłowski Gustaw 169
Daszyński Ignacy 152
Dawydow Jurij 75
Dąbrowska Barbara Teresa 174
Dejmek Kazimierz 162
Deleuze Gilles 39
Dembe Stefan 169
Demostenes 112, 113
Dewey John 72, 131
Dezalay Yves 145
Dickie George 65, 75, 115
Diderot Denis 68, 124
Djian Jean-Michel 7
Domańska Antonina 146
Downarowicz Medard 7, 152
Dubuffet Jean 155
Dumas Aleksander 56
Duncan Isadora 120
Durkheim Émile 69, 72
Duvignaud Jean 69, 76, 77
- Elżbieta I, królowa 141
Escarpit Robert 74, 75
Esslin Martin 121
Eubulos 113
- Falk Feliks 97
Fik Ignacy 74
Filipski Ryszard 60
Fisher Donald 144
Forman Miloš 118
Foucault Michel 12, 26–40, 69, 157
Francastel Pierre 76
Frączak Piotr 147
- Freud Sigmund 30, 38, 67, 69
Fukuyama Francis 106
- Gałecki Jerzy 55
Garrick David 113
Garth Bryan 145
Gates Bill 144, 145
Gaulle Charles de 8, 9, 132, 153
Gautier Théophile 118
Gawalewicz Marian 169
Glomp Józef, bp 88
Gliński Kazimierz 169
Gliński Piotr 17, 18
Gluzza Zbigniew 98
Goebbels Joseph 150
Gogacz Mieczysław 57, 58
Goldmann Lucien 74, 75
Goliński Zbigniew 24
Gołaszewska Maria 78–80, 197
Gołębiewska Maria 118, 119
Gombrich Ernst H. 119
Gombrowicz Witold 119
Gorki Maksim 122
Got Jerzy 113, 114
Gouhier Henri 41
Górniak Marek Robert 189
Grabau Agata 62
Gramsci Antonio 144
Gregori Johann Gotfryd 65
Grotowski Jerzy 100
Guilhot Nicolas 145
Gulbenkian Calouste 173
Gutenberg Johannes 110
Guyau Jean-Marie 71
- Hanuszkiewicz Adam 99, 100, 180
Hauser Arnold 73
Havel Václav 174
Hegel Georg 56, 69, 197
Heidegger Martin 35, 36

- Henryk VIII, król 141
Henryk z Blois, bp 177
Herbert Zbigniew 9, 10
Heurich Jan 152
Hitler Adolf 151, 198
Holland Agnieszka 91
Horacy 131
Hugo Victor 11
Hugon od św. Wiktora 197
Humboldt Alexander von 140
- Ilczuk Dorota 149, 156
Ingarden Roman 197
Ionesco Eugène 194
Irzykowski Karol 135
- Jagodziński Andrzej 48
Jan Paweł II, św. 53, 126, 186, 196
Jan z Kijan 58
Janda Krystyna 88, 183
Jaroszyński Piotr 60, 61, 186
Jasiewicz Krzysztof. 147
Jessen Ralph 142
- Kaczmarek Jacek 20
Kaczorowska Teresa 170
Kaczyńska Bogusława 130
Kalinowski Witold 61
Kalwin Jan 141
Kamiński Emilian 183
Kant Immanuel 55, 70, 72, 105, 118, 142, 197
Kantor Tadeusz 93
Kazimierz Jagiellończyk, król 146
Kęszycka Helena 32
Kieślowski Krzysztof 92, 97, 190
Kijowska Kazimiera 48
Kijowski Andrzej 91
Kijowski Andrzej Tadeusz 10, 64, 81, 92, 97, 104, 182, 194
- Kincbok Katarzyna 155
Klein Ansgar 142
Kluckhohn Clyde 15
Kłosowska Antonina 93, 111
Kochanowski Jan 190
Kohout Pavel 48
Kolankiewicz Leszek 42
Konopnicka Maria 56, 61, 168–170
Konwicki Tadeusz 93
Kosiewski Piotr 20
Kostkiewiczowa Teresa 24
Kowalik Tadeusz 23
Kraśniński Adam 170
Kroeber Alfred L. 15
Królak Sławomir 197
Kuczyński Waldemar 23
Kulik-Bielińska Ewa 147
Kulikowski Feliks 174
Kwiatkiewicz Jerzy 93
Kydryński Juliusz 63
Kyzioł Aneta 174
- Lalo Charles 76
Laurens Odile de 143
Le Bon Gustave 69
Le Breton André 124
Lenin Włodzimierz 198
Lessing Gotthold Ephraim 64
Lévi-Strauss Claude 31, 69
Linda Bogusław 88
Lis Stanisław 112
Liszt Ferenc 56
Locke John 186, 187
Ludwik XIV, król 129
Lusiardi Ralf 141
Luter Marcin 141
- Łunaczarski Anatolij W. 84, 86, 121, 131, 132

- Macherei Pierre 36
 Macierewicz Antoni 175
 Makowski Grzegorz 177
 Malinowski Ludwik 60
 Malraux André 7, 9, 131–133, 137, 153, 157, 162, 174
 Malves Jean Paul de 124
 Marchais Georges 178
 Marek Andrzej 164
 Markiewicz Henryk 169
 Marks Karl 69
 Marszałek Agnieszka 114
 Maslow Abraham 67
 Matejko Jan 125
 Matwiejew Artamon 64, 133
 Medyceusze, ród 25, 62
 Mende Erich 192
 Meyerchold Wsiewołod 84
 Michalik Jan 114
 Mickiewicz Adam 11, 46, 61, 68, 69, 125
 Miłosz Czesław 20, 170, 171, 174, 198
 Misiąg Wojciech 156
 Młynarski Wojciech 166
 Mochnacki Maurycy 58, 59
 Moczar Mieczysław 60
 Modrzejewska (Modjeska) Helena 120
 Molière 155
 Moraczewski Jędrzej 7, 152
 Morawski Stefan 197
 More Thomas 198
 Morozow Siergiej Timofiejewicz 121
 Mozart Wolfgang Amadeusz 118
 Mukařovský Jan 76
 Napoleon Bonaparte 195
 Niemojewski Andrzej 169
 Nietzsche Friedrich 35, 69, 131
 Norwid Cyprian Kamil 61, 117, 125, 131, 168
 Nyczek Tadeusz 100, 101
 O'Neill Eugene 88
 Ogonowski Zbigniew 126
 Ollenhauer Erich 192
 Oppman Artur (Or-Ot) 169
 Orwell George 110
 Orzechowski Emil 112, 162, 163, 185, 193
 Orzeszkowa Eliza 170
 Ossowski Stanisław 15, 73
 Paderewski Ignacy 129, 152
 Palladio Andrea 65
 Parkinson Cyril Northcote 63
 Parmar Inderjeet 145
 Paweł z Tarsu, św. 33, 50
 Pazzi, rodzina 25
 Penderecki Krzysztof 167
 Perykles 112
 Piasecki Bolesław 60
 Piesiewicz Krzysztof 190
 Pinel Philippe 38
 Piszczatowski Andrzej 48
 Pitti, rodzina 25
 Piwowski Marek 92
 Platon 122
 Plutarch 131
 Pług Adam 169
 Pomian Krzysztof 20, 194
 Poisson Jeanne Antoinette, markiza de Pompadour 64
 Ponikowski Antoni 152
 Popłatek Jan 148
 Popławski Jan Ludwik 169
 Poręba Bohdan 60
 Potocki Antoni 169
 Prokopiuk Jerzy 67

- Proudhon Pierre-Joseph 131
Prunier Michel 113
Prus Bolesław 168
Pruszyński Jan 151
Przerwa-Tetmajer Kazimierz 169
Przesmycki Zenon „Miriam” 129, 152
- Raczak Lech 98
Radziwiłł Michał, książę 64, 168
Radziwiłłówna Krystyna 64
Rataj Maciej 152
Rau Krzysztof 183
Read Herbert 93, 130, 131
Redliński Edward 92
Reichardt Sven 142
Reymont Władysław Stanisław 169
Richter Andreas 142
Rockefeller John D. 140, 144
Rottermund Andrzej 162
Rousseau Jean-Jacques 68–69, 128, 186, 187
Rucellai, rodzina 25
Ruskin John 131
Ruszkiewicz Kazimierz, bp 168, 169
- Sadowski Zdzisław 23
Saint Pulgent Maryvonne de 8
Salieri Antonio 118
Salole Gerry 146
Sarbiewski Maciej Kazimierz 70, 126, 165
Sartre Jean-Paul 39
Schaeffer Jean-Marie 118
Schaff Adam 178
Scheller Benjamin 141
Schiller Friedrich 106, 130, 131
Semkow Jarosław 23
Siciński Andrzej 93
Sienkiewicz Henryk 56, 168, 169
- Sierakowski Zygmunt 48
Sieroszewski Wacław 129, 152, 153, 156
Smożewski Ryszard 92
Sokorski Włodzimierz 162
Soros George 183
Souriau Étienne 12, 20–21, 40–52, 120, 131, 146
Stanisławski (właśc. Aleksiejew) Konstantin Siergiejewicz 121, 122
Starczewski Stefan 174, 195
Stawrowski Zbigniew 20
Strachwitz Rupert G. 140, 142, 143
Strozzi, ród 25
Stróżewski Władysław 197
Stwosz Wit 146
Suchodolska Maria 60
Suchodolski Bogdan 60, 93
Sutkowski Stefan 167, 182
Szczepański Jan 72
Szekspir William 113, 190
Szeworski Adam 23
Szpakowska Małgorzata 28
Szwarc Karol Edward 174
Szymborska Wisława 170
- Śpiewak Paweł 22
- Taine Hippolyte 41, 72
Tairowa Aleksandra 84
Talma François-Joseph 120
Tarde Gabriel 39
Tatarkiewicz Władysław 126, 197, 198
Tejchma Józef 93, 162
Terencjusz 131
Tomasz, św. 185
Topolski Jerzy 28
Tournès Ludovic 144, 145
Turgot Anne-Robert-Jacques 56

- Tuwim Julian 63
Tyszka Andrzej 66, 111
Ujazdowski Kazimierz Michał 162
Unger Andrzej 87
Vasari Giorgio 62, 115
Vegetti Mario 40
Veyne Paul 35
Wachtangow Jewgienij Bagrationowicz 84
Wagner Wolfgang Eric 141
Wajda Andrzej 91, 93, 118
Walecka-Garbańska Maria 24
Ważyk Adam 68
Wichrowski Marek 106
Wielowieyski Andrzej 149
Wilhelmi Janusz 162
Wittgenstein Ludwig 35
Wojnar Irena 49, 84, 130–132
Wolfe James H. 192
Wolter 69
Wujek Jakub, ks. 33, 190
Wyspiański Stanisław 61, 183
Zakrzewski Andrzej 161
Zański Zbigniew 60
Zamoyski Jan 64
Zanussi Krzysztof 15
Zarański Jan 119
Znaniński Florian 74
Zołotnicki Dawid 84
Zwingli Huldrych 141
Żółkiewski Stefan 75

„Recenzowana praca [...] należy do nie tak częstych w polskiej humanistyce opracowań samodzielnych z wyraźnie postawioną tezą. Zawiera ona i sformułowaną z przekonująco dużą erudycją podstawę teoretyczną i – bliską Autorowi – szczegółową analizę funkcjonowania teatru w warunkach tworzącego się społeczeństwa obywatelskiego, wreszcie próbę przedstawienia, dość pesymistycznego, obrazu niedomagań w funkcjonowaniu instytucji kultury w Polsce po 1989 roku, ich przyczyn oraz autorską wizję zasad sanacji tego stanu rzeczy”.

(z recenzji prof. Adama Manikowskiego)



Andrzej Tadeusz Kijowski (ur. 1954) – pisarz, publicysta prasowy, felietonista radiowy, realizator i prezenter telewizyjny. Nauczyciel akademicki. Teatrológ. Menedżer i teoretyk kultury. Twórca XV edycji krajowego Konkursu Teatrów Ogródkowych. Publikował m.in. w „Dialogu”, „Tekstach”, „Twórczości”, „Rzeczpospolitej”. Był sekretarzem redakcji rocznika „Studia Estetyczne”, kierował działem kultury „Tygodnika Solidarność” i dziennika „Nowy Świat”. Działal w opozycji demokratycznej, współtworzył samorząd terytorialny. Opublikował m.in.: *Chwył Teatralny. Zarys instrumentalnej teorii teatru* (Kraków 1982), *Teorię teatru. Rekonesans* (Kraków 1985), tetralogię: *Opis obyczajów w XV-leciu międzysojusznicznym 1989–2004* (Warszawa 2010).



9 788375 433944