

e-Politikon

Numer XVIII, lato 2016

ISSN 2084-5294

Rada Redakcyjna

prof. Oksana P. Ovchinnikova (Orłowska Regionalna
Akademia Administracji Państwowej, Rosja)
prof. Stanisław Sulowski (Uniwersytet Warszawski)
prof. Szewach Weiss (University of Haifa, Izrael)
prof. Konstanty Wojtaszczyk (Uniwersytet Warszawski)

Kolegium Redakcyjne

dr Olgierd Annusewicz (Redaktor Naczelny)
dr hab. Ewa Maria Marciniak (Członek Kolegium)
prof. Dorota Piontek (Członek Kolegium)
Paweł Krasowski (Sekretarz Redakcji)

Redaktorzy numeru

dr Daniel Przastek, dr Olgierd Annusewicz

Redaktorzy tematyczni

dr Izolda Bokszczanin; dr hab. Rafał Chwedoruk;
dr Tomasz Godlewski, prof. Jolanta Itrich-Drabarek;
dr Marek Kochan; dr Krzysztof Księżopolski;
dr Anna Materska-Sosnowska;
dr Renata Mieńkowska-Norkiene; dr Andżelika Mirska,
dr Ewa Pietrzyk-Zieniewicz; dr Błażej Poboży;
dr hab. Tomasz Słomka; Jarosław Spychała;
dr Jerzy Szczupaczyński, dr Adam Szymański;
dr Marcin Tobiasz; prof. Andrzej Wierzbicki;
dr hab. Justyna Zając; dr Jakub Zajączkowski;
dr Jacek Zaleśny; dr hab. Piotr Załęski;
dr Aleksandra Zięba; dr hab. Jacek Ziółkowski

Redaktorzy językowi

Eva Allen (native speaker)
Joanna Dybek
Katarzyna Wojtak

Redaktorzy statystyczni

dr Tomasz Gackowski, Aneta Marcinkowska

Wsparcie redakcyjne

Patrycja Bytner

Projekt graficzny

Radosław Stachurski/ dreamstime.com

Copyright by



Warszawa 2016

ISSN 2084-5294

Uniwersytet Warszawski

Ośrodek Analiz Politologicznych

ul. Nowy Świat 69 pok. 215

00-927 Warszawa

biuro@oapuw.pl, epolitikon@oapuw.pl

www.oapuw.pl, www.epolitikon.pl

Spis treści

Wstęp.....	2
------------	---

KULTURA – POLITYKA – PAŃSTWO

Robert Łoś

Kultura jako źródło siły państwa. Zagadnienia wstępne	5
---	---

Bożena Gierat-Bieroń

Program „Rafael” – koncepcje ochrony dziedzictwa europejskiego i ich realizacje	26
---	----

Hanna Schreiber

Niematerialne dziedzictwo kulturowe jako element <i>soft power</i> państw	54
---	----

Daniel Przastek

Ograniczenia wolności wypowiedzi artystycznej w Polsce po roku 1989. Przypadek teatru	79
---	----

Joanna Jaroszyk-Pawlukiewicz, Aleksandra Bagińska-Masiota

Wolność wypowiedzi artystycznej a wolność sumienia i wyznania. Wokół konfliktu dóbr fundamentalnych	118
---	-----

Ewa Busse-Turczyńska

Tematyka badań naukowych w zakresie polityki i sztuki w kolekcji E-book Library 2015	148
--	-----

SZTUKA I POLITYKA

Sławomir Czapnik, Karolina Wojtasik

Prawda czasu, prawda ekranu. Przełom solidarnościowy 1980-1981 w polskich filmach (na wybranych przykładach)	174
--	-----

Katarzyna Anna Głuszak

Muzyka jako narzędzie opozycji politycznej w Polsce w latach osiemdziesiątych XX wieku	193
--	-----

Wojciech Maguś

Obraz doradców politycznych w filmach fabularnych	211
---	-----

Anna Karolina Piekarska

Kabarety polityczne PRL. Wybrane problemy badawcze ze szczególnym uwzględnieniem dokumentacji aparatu bezpieczeństwa	234
--	-----

Kamil Minkner

Ideologiczne i polityczne aspekty klasycznego westernu na przykładzie „Winchester’73” oraz „Gwiazda szeryfa” Anthony’ego Manna	278
--	-----

RECENZJE

Hubert Różyk

Michał Jacuński, <i>Sieciowe komunikowanie polityczne w Polsce</i>	309
--	-----

Autorzy	319
---------------	-----

Contents

Introduction	2
--------------------	---

CULTURE – POLITICS – THE STATE

Robert Łoś

Culture as a Resource of State Power	5
--	---

Bożena Gierat-Bieroń

"Raphael" Programme – Concepts of European Heritage Protection and Its Implementations	26
--	----

Hanna Schreiber

Intangible Cultural Heritage as an Element of the Countries' Soft Power	54
---	----

Daniel Przastek

Constraints of the Artistic Expression in Poland after 1989. The Example of Theatre	79
---	----

Joanna Jaroszyk-Pawlukiewicz, Aleksandra Bagińska-Masiota

Freedom of Artistic Expression and the Freedom of Conscience and Religion. Conflict of Fundamental Goods	118
---	-----

Ewa Busse-Turczyńska

Research Directions in Terms of a Common Relationship Between Art and Politics in E-Book Library Collection	148
--	-----

ART AND POLITICS

Sławomir Czapnik, Karolina Wojtasik

The Truth of Time and the Truth of Reel. "Solidarity"'s Breakthrough 1980-1981 in Polish Movies (Selected Examples)	174
--	-----

Katarzyna Anna Głuszak

Music as Instrument of Political Opposition in Poland in the 1980's	193
---	-----

Wojciech Maguś

Image of Political Consultants in Feature Films	211
---	-----

Anna Karolina Piekarska

Political Cabaret in Polish People's Republic. Selected Research Problems with the Particular Emphasis on the Documentation of the Security Services	234
---	-----

Kamil Minkner

Ideological and Political Aspects of the Classic Western on the Example of "Winchester'73" and "Tin Star" by Anthony Mann	278
--	-----

REVIEWS

Hubert Różyk

Michał Jacuński, <i>Network Political Communication in Poland. Perspective of Political Actors.</i>	309
---	-----

Authors	319
---------------	-----

Wstęp

Szanowni Państwo,

problematyka kultury i polityki coraz częściej staje się przedmiotem refleksji politologicznej. Ukazuje, jak ważnym elementem dla zachowań politycznych stają się poczynania w sferze kultury, i na odwrót – w jaki sposób kultura wpływa na sferę polityki. Owe ujęcia zostały zaprezentowane w poniższym zbiorze.

Artykuły zebrane w niniejszym numerze umieszczone zostały w dwóch częściach. W pierwszej prezentujemy prace, które swoją tematyką wpisują się w trójkąt *kultura – polityka – państwo*. W drugiej – noszącej podtytuł *sztuka i polityka* – znalazły się teksty, które w różnych aspektach i z różnych perspektyw prezentują związki sztuki i polityki. Dwie części uzupełniają się i rozwijają anonsowany wcześniej tytuł numeru – *Polityka w kulturze, kultura w polityce*.

Numer otwieramy artykułem Roberta Łosia pt. *Kultura jako źródło siły państwa*, w którym autor wskazuje na kulturę jako jeden z – dotąd pomijanych – czynników siły państwa czy narodu. O miękkiej sile państwa (*soft power*) decydują zatem między innymi zasoby kultury materialnej i pozamaterialnej oraz mechanizmy dyplomacji kulturalnej i zagranicznej polityki kulturalnej.

Dwa kolejne artykuły poświęcone są kwestii dziedzictwa kulturowego. Bożena Gierat-Bieroń eksploruje historię narodzin oraz implementacji jednego z najważniejszych programów pomocowych UE w dziedzinie kultury – programu „Rafa-el” – i rekonstruuje początki polityki kulturalnej UE w latach 90., ze szczególnym uwzględnieniem ochrony dziedzictwa europejskiego jako obszaru prestiżu i wysokiej profesjonalizacji. Z kolei Hanna Schreiber łączy tematykę wcześniejszych tekstów, analizując niematerialne dziedzictwo kulturowe jako element *soft power*-państw.

Daniel Przastek oraz Joanna Jaroszyk-Pawlukiewicz wraz z Aleksandrą Bagieńską-Masiotą podejmują problematykę wolności wypowiedzi artystycznej.

Współredaktor niniejszego numeru w artykule pt. *Ograniczenia wolności wypowiedzi artystycznej w Polsce po roku 1989. Przypadek teatru* ukazuje prawne uwarunkowania, możliwości ograniczeń wolności artystycznej oraz wskazuje praktyczny wymiar przeszkód niezależnego funkcjonowania artystów. Natomiast autorki artykułu *Wolność wypowiedzi artystycznej a wolność sumienia i wyznania. Wokół konfliktu dóbr fundamentalnych* analizują problem kolizji wolności wypowiedzi artystycznej i wolności religii oraz przyglądają się metodom rozwiązywania tego konfliktu na gruncie prawa międzynarodowego i wewnętrznego.

Część *Kultura–polityka–państwo* zamyka tekst Ewy Busse-Turczyńskiej pt. *Tematyka badań naukowych w zakresie polityki i sztuki w kolekcji EBL (E-book Library) 2015*. Autorka próbuje określić współczesne kierunki badań naukowych w zakresie wzajemnych zależności pomiędzy sztuką i polityką, na podstawie analizy treści najnowszych publikacji książkowych renomowanych, naukowych wydawnictw światowych z 2015 r., dostępnych w kolekcji EBL.

Część drugą rozpoczynają Sławomir Czapnik i Karolina Wojtasik artykułem *Prawda czasu, prawda ekranu. Przełom solidarnościowy 1980–1981 w polskich filmach (na wybranych przykładach)*. Analizują oni sposób przedstawienia tak zwanego karnawału ruchu „Solidarności” (1980-1981) w polskich filmach. Katarzyna Anna Głuszak w pracy pt. *Muzyka jako narzędzie opozycji politycznej w Polsce w latach osiemdziesiątych XX wieku* prezentuje, analizuje i interpretuje twórczość polskich artystów sceny muzycznej w kontekście zdarzeń na arenie społecznej i politycznej. Z kolei Wojciech Maguś analizuje sposób przedstawiania w filmach fabularnych doradców politycznych zaś Anna Karolina Piekarska zarysowuje problemy badawcze dotyczące funkcjonowania kabaretów politycznych w PRL.

Część tematyczną numeru kończy artykuł Kamila Minknera, który poddał analizie politologicznej dwa klasyczne westerny Anthony'ego Manna – „Winchester'73” oraz „Gwiazda szeryfa”. Autor wskazuje, jak przekaz filmowy może ilustrować mechanizmy, dzięki którym społeczności radzą sobie z uniwersalnymi

Daniel Przastek

Olgierd Annusewicz

KULTURA – POLITYKA – PAŃSTWO

Robert Łoś

KULTURA JAKO ŹRÓDŁO SIŁY PAŃSTWA. ZAGADNIENIA WSTĘPNE

Słowa kluczowe:

zasoby kultury, dyplomacja kulturalna, potęga państwa

Współczesne stosunki międzynarodowe i kształtowany począwszy od ostatniej dekady XX wieku ład na nowo określiły zarówno mocarstwowość, jak i czynniki siły. Tradycyjne wyznaczniki miary siły opierano na czynnikach militarnych, geograficznych, demograficznych, systemie władzy, potencjale ekonomicznym¹, nie uwzględniając wśród nich kultury kształtującej potęgę państwa. Często pisano o dyplomacji albo zagranicznej polityce kulturalnej, ale nie podejmowano rozszerzenia tego zagadnienia w aspekcie wzrostu i kształtowania siły państwa.

W ocenie tego czynnika nastąpił jednak wyraźny zwrot i kulturze przypisuje się większą rolę w kształtowaniu zachowań, postaw, percepcji świata, tworzeniu współpracy czy kształtowaniu sposobu zarządzania konfliktem. Kultura wreszcie stała się „obowiązującym przedmiotem” od momentu, gdy zaczęto podkreślać rolę i podział użytych zasobów potęgi na *hard* i *soft power*².

Celem artykułu jest określenie roli kultury w wyznaczeniu siły państwa. Dlatego warto określić kategorie kultury, zarówno te funkcjonujące w warstwie materialnej, jak i duchowej, oraz możliwości jej wykorzystania zarówno przez in-

¹ M. Sulek, *Podstawy potęgonomii i potęgometrii*, Kielce 2001, s. 25-33; D. Miłoszewska, *Koncepcja Imperium*, Warszawa 2015, s. 61-62.

² R. Łoś, *Soft power we współczesnych stosunkach międzynarodowych* [w:] K. Kącka (red.), *Stosunki międzynarodowe. Wokół zagadnień teoretycznych*, Toruń 2014, s. 235-254.

stytucje rządowe, jak i pozarządowe dla wzrostu siły państwa. Zadanie to nie jest łatwe, ale w zestawieniu z istniejącymi obecnie próbami określenia *soft power* i jej miejsca w ogólnym wskaźniku siły państwa można uznać je za możliwe do wykonania.

We współczesnych rankingach *soft power* można określić miejsce kultury, a sama miękka siła jest również pozycjonowana w określeniu całkowitej siły państwa. Warto jednocześnie dokonać prostego rozróżnienia między siłą i potęgą.

Potęęgę możemy uznać jako hipotetyczną zdolność państwa do użycia swych materialnych i pozamaterialnych zasobów w celu wykonania własnej woli bez względu na sprzeciw lub współdziałanie innych uczestników³. Siła jest związana z użyciem przez państwo zmobilizowanych w określonych warunkach zasobów materialnych i pozamaterialnych w celu wykonania własnej woli bez względu na sprzeciw lub współdziałanie innych jej uczestników⁴. Siła jest więc działaniem lub wpływem, a nie hipotetyczną możliwością, a jej wielkość zależy od przydatności w danym miejscu i czasie.

Soft power a kultura

Soft power jest pojęciem, które w sensie badawczym jest zjawiskiem stosunkowo młodym⁵. Zainteresowanie nim wyraźnie rozwinęło się w latach 90-tych XX wieku, gdy pojęcie *soft power* zostało dostrzeżone przez wykładowcę Harvardu, Josepha Nye'a, Jr⁶. Nye uznał, że siła ta stanowi umiejętność kształtowania opinii innych

³ M. Kleinowski, *Czynniki budujące siłę i potęgę państwa*, „Świat Idei i Polityki”, Toruń 2010, t. 10, s. 52.

⁴ M. Sułek, *Podstawy potęgonomii i potęgometrii*, Kielce 2001, s. 57; L. Moczulski, *Geopolityka: potęga w czasie i przestrzeni*, Warszawa 1999, s. 402.

⁵ Brian Hocking, *Rethinking the 'New Public Diplomacy'*, [w:] J. Melissen (ed.), *The New Public diplomacy. Soft Power in International Relations*, Londyn 2005, s. 35.

⁶ J. Nye Jr, *Bound to Lead: the Changing Nature of American Power*, New York 1991; *The Paradox of American Power*, New York 2002; *Soft Power: The Means to Success In World Politics*, New York 2005.

poprzez możliwości przyciągania. Zgodnie z tym *soft power*⁷ jako rodzaj siły należy do domeny wartości politycznych, kultury, stylu polityki zagranicznej i to odróżnia ją od *hard power*, bazującej na sile militarnej, politycznej przemocy i presji ekonomicznej. *Soft power* opiera się w tym tradycyjnym ujęciu bardziej na atrakcyjności przedstawianych wzorców i sile reputacji niż na czystej sile, wyrażającej się w środkach przymusu bezpośredniego.

Kultura, obok wartości, norm oraz stylu polityki zagranicznej, jest zasadniczą częścią zasobów *soft power*, ma bardzo szerokie znaczenie i może być różnie rozumiana: 1. Kultura wysoka, 2. Kultura jako sposób życia, przestrzeganie norm wyznaczających statut osoby cywilizowanej, obywatela z *savoir-vivre*'em, 3. Kultura w sensie jej wytworów: książki, filmy, programy telewizyjne, gry komputerowe, itd., 4. Kultura w sensie holistycznym jako całościowy sposób życia danej grupy ludzi, zbiorowy sposób myślenia, rozumienia świata, odczuwania, wierzenia i działania charakterystyczny dla danej grupy, co identyfikuje często naród⁸.

Poprzez różne wymiary oddziaływania kultura obejmuje: 1. Przedmioty i miejsca kulturowego oraz naturalnego dziedzictwa (muzea, miejsca archeologiczne i historyczne, krajobrazy kulturowe, dzieła sztuki); 2. Sztuki performatywne (przedstawienia, muzyka, festiwale, targi); 3. Rzemiosło (sztuki piękne, fotografia, rękodzieło); 4. Książki i prasę (książki, gazety, inne druki, biblioteki, targi książek); 5. Media audiowizualne i interaktywne (filmy, TV, radio, Internet, gry wideo); 6. Usługi twórcze (moda, grafika, architektura wnętrz, projektowanie krajobrazu, reklama)⁹.

⁷ J. S. Nye jr., *Soft Power. Jak osiągnąć sukces w polityce światowej*, Warszawa 2007, s. 35; Y. Watanabe, D. McConnel, *Soft Power Superpower. Cultural and National Assets of Japan and the United States*, New York 2008, s. 101 i dalsze.; D. Miłoszewska, *Trójpłaszczyznowa szachownica. Segmentacja >>wielkiej polityki<< w rozważaniach Josepha Nye'a*, Częstochowa 2010.

⁸ W.J. Burszta, M. Januszkiewicz, *Słowo wstępne: kłopot zwany kulturoznawstwem*[w:] W.J. Burszta, M. Januszkiewicz (red.) *Kulturoznawstwo: dyscyplina bez dyscypliny?*, Warszawa 2010, s. 8.

⁹ R. Zenderowski, K. Cebul, M. Krycki, *Międzynarodowe stosunki kulturalne*, Warszawa 2010, s. 313.

Jak wspomniano, kultura, bez względu na to, jak będziemy ją określać, jest bardzo ważnym zasobem *soft power*¹⁰. Państwa coraz częściej uświadamiają sobie znaczenie kultury i możliwość jej efektywnego wykorzystania w kreowaniu własnej siły, a co ważne – również wizerunku. Kultura integruje grupę wokół pewnych wartości, które są porównywane z wartościami innych kultur. Poszczególne państwa dysponują zróżnicowaną ofertą kulturową, często wynikającą z odległych historycznych dziejów, co może wzmacniać potencjał państwa i budować jego wizerunek. Na pozycję kulturową państwa wpływa stopień powszechności kultury, popularność języka, rozwój edukacji, nauki oraz zakres uznania międzynarodowego, tradycje wymiany, kultura prawna i polityczna, rola inteligencji¹¹.

Niektórzy z analityków utożsamiają *soft power* z potęgą kultury popularnej. Uzyskanie jednoznacznej odpowiedzi, który rodzaj kultury jest skuteczniejszy, jest trudne do weryfikacji, ponieważ zależy to od zbyt wielu czynników. Badanie ich z kolei jest skomplikowane tym bardziej, że działania kultury są raczej długofalowe, co oznacza, że tak naprawdę do końca trudno przewidzieć skutki jej oddziaływania. Wzrost znaczenia kultury masowej związany jest z jej upowszechnianiem. Stała się ona ważna wraz z rozwojem mediów masowych, które przekazywały treści zawarte w radiu, telewizji, prasie. To, czy dzięki rozwojowi nowych technologii kultura wysoka czy popularna zwiększa *soft power*, trudno rozstrzygnąć¹². Problem w ocenie oddziaływania obydwu rodzajów kultury polega na dominacji kultury masowej, której wytwory są szybko produkowane i łatwiej dostępne. Tym niemniej zarówno wymiar ekskluzywny, jak i popularny może ukazywać nowy styl życia, wiążący się z przyjmowaniem postaw społeczno-politycznych oraz podej-

¹⁰ Raport o promocji kultury polskiej za granicą (Raport o Stanie Kultury) opracowany na zlecenie Ministra Kultury i Dziedzictwa Narodowego, http://www.kongreskultury.pl/title,Raport_o_promocji_kultury_polskiej_za_granica_,pid,136,oid,787,cid,179.html, 12.09.2014.

¹¹ M. Dobroczyński, *Międzynarodowe szanse polskiej kultury i nauki*, „Sprawy Międzynarodowe”, 1986, nr 3, s. 7-15.

¹² J. S. Nye, *Soft power. Jak osiągnąć sukces...*, s. 41.

mowaniem decyzji na potrzeby wewnętrzne, mogące znaleźć oddźwięk w polityce zagranicznej¹³. Co więcej, w epoce informatyzacji każda kultura może okazać się atrakcyjna¹⁴, łatwo dostępna, godna uwagi i upowszechniania.

Problem w operowaniu kulturą jako zasobem *soft power* wynika z ograniczonych możliwości kontroli jej przez instytucje rządowe. Wprawdzie może ona stanowić istotny zasób miękkiego wpływu, ale w momencie, gdy jest adresowany do podobnego otoczenia. Wynika to z tego, iż skuteczność miękkiego wpływu jest zależna od oceny wizerunku przez odbiorców. Bez wątpienia kultura popularna nie jest uniwersalnym zapleczem miękkich narzędzi wpływu, gdyż, trafiając do różnych grup społecznych, wywołuje rozmaite skutki. Jest to rezultat jej cechy szczególnej, czyli dużej dynamiki emocji związanych z jej odbiorem. Co więcej, na ich ocenę duży wpływ może mieć działalność polityczna ośrodka decyzyjnego, np. państwa. Powyższa zależność pomiędzy sferą polityki a kulturą popularną może dotyczyć przykładów skrajnych lub specyficznych, gdyż czołowym determinantem powinno być zaspokajanie wymagań odbiorców oraz postępowanie zgodnie z regułami rynku¹⁵.

Bez względu na determinanty tworzenia owego przekazu, u podstaw sukcesu skutecznego lansowania wzorców zachowania oraz kultury popularnej leżą oczywiście kanały komunikacyjne, bez których niewyobrażalne jest wpływanie na preferencje innych społeczności¹⁶. W dzisiejszym świecie medialnym brak transferu własnego dorobku kulturowego może wyraźnie ograniczyć wpływ danego pod-

¹³ Z. Uddin, *Soft and Normative Power. The Importance and Power of Attraction in International Politics an International-Economics*, Participant Papers 2011-The International Symposium on CD in the USA – May 2011:

<http://www.culturaldiplomacy.org/academy/content/pdf/participant-papers/2011-symposiumusa/Soft-and-Normative-Power--The-Importance-and-Power-of-Attraction -in-International-Politics-and-International-Economics--Zohir-Uddin.pdf>, 11.12.2013, s. 2.

¹⁴ J. S. Nye, *Soft power. Jak osiągnąć sukces....* s. 63.

¹⁵ Tamże, s. 87.

¹⁶ J. S. Nye, *Soft Power*, „Foreign Policy”, No. 80, Twentieth Anniversary, (Autumn, 1990), s.169.

miotu międzynarodowego¹⁷, uniemożliwiając mu przekazanie otoczeniu nawet powierzchownych informacji na swój temat.

W rozpowszechnianiu kultury użyteczne są podmioty prywatne, tworzące obraz kultury danej społeczności, dążące przy tym do jak najskuteczniejszej promocji i w gruncie rzeczy maksymalizacji swoich zysków¹⁸. W sferze samego odbioru może zaistnieć sprzeczność pomiędzy wzrostem tożsamości regionalnej a przyjmowaniem kultury popularnej lub będącej produktem eksportowym podmiotu obcego cywilizacyjnie, pretendującego do pozycji hegemonu¹⁹. Takie zjawisko jest bardzo wyraźne w przypadku Stanów Zjednoczonych, których kultura masowa jest tanim i bardzo przydatnym dla państwa składnikiem *soft power*. Niemniej nie wszystkie aspekty kultury są atrakcyjne dla innych, stąd też istnieje bardzo duże ryzyko błędu w ocenie kulturowych czynników potęgi²⁰.

W określeniu roli kultury jako czynnika kształtującego potęgę ważne jest określenie jej miejsca w możliwościach oddziaływania *soft power*. Nie można też tych dwóch pojęć rozumieć tożsamo²¹. Analitycy, którzy błędnie stawiają znak równości pomiędzy miękką siłą a kulturą, w pewien sposób degradują znaczenie *soft power*. Wychodzą z założenia, iż same dobra kulturalne determinują zmiany zachowania w środowisku globalnym²².

Prócz tego, badając zaplecze kultury, trzeba mieć na uwadze, iż jest to również zbiór praktyk i zachowań, mających istotny sens dla danego społeczeń-

¹⁷ J. S. Nye, *Soft power. Jak osiągnąć sukces...*, s. 109.

¹⁸ J. S. Nye, *Public Diplomacy and Soft Power*, „ANNALS of the American Academy of Political and Social Science”, 616, March 2008, s. 98.

¹⁹ Ch. Whitney, B. Shambaugh, *Soft Power in Asia: Results of a 2008 Multinational Survey of Public Opinion*, s. 12,
http://www.thechicagocouncil.org/UserFiles/File/POS_Topline%20Reports/Asia%20Soft%20Power%202008/Soft%20Power%202008_full%20report.pdf, 12.12.2015.

²⁰ J. S. Nye, *Soft Power*, „Foreign Policy”, No. 80, Twentieth Anniversary, (Autumn, 1990), s.168.

²¹ J. S. Nye, *Soft Power. Jak osiągnąć sukces...*, s. 41.

²² D. Ogonnaya, *The Perception of Power In The Context of National Security And Foreign Policy Thrust*, „Journal of Military and Strategic Studies”, Volume 14, Issue 2, 2012, s. 16.

stwa, przy czym jest to zjawisko o bardzo wielu przejawach²³. Dlatego też tak ważnym jest zdiagnozowanie funkcjonalności wytworów własnej kultury²⁴, tak by możliwe było jak najskuteczniejsze operowanie nimi jako instrumentami wpływu na innych. Realne przyciąganie bądź też odpychanie czyjeś kultury w sposób wyraźny odznacza się w zdolności wpływu na wdrażanie polityki przez dany podmiot polityczny. Dlatego też ważne jest, by kultura zawierała również wartości uniwersalne, aprobowane przez resztę uczestników środowiska międzynarodowego oraz uwzględnionych w aktywności politycznej. Istnieje wówczas większa sposobność do zrealizowania celów przez podmiot opierający swoją działalność na uniwersalizmie aksjologicznym. Kultura, promując wartości uniwersalne, podzielane przez innych, zwiększa skuteczność swego oddziaływania. W większości przypadków zakres stosowania miękkich instrumentów takiego oddziaływania wykracza poza geograficzne granice klasycznie rozumianej potęgi²⁵. Jest to po części znamieniem modernizacji oraz globalizacji, które przez część społeczeństw postrzegane jest jako proces niebezpieczny dla ich dziedzictwa i tożsamości²⁶.

Można również założyć, że transfer wzorców może prowadzić do tworzenia zrębów wielokulturowości²⁷. Dlatego też w świadomości poszczególnych odbiorców obcej kultury istnieje cienka granica pomiędzy realną atrakcyjnością danych wartości i sposobów życia a oskarżeniem o narzucanie wzorców kulturowych. W konsekwencji asymetryczny przepływ wartości osłabia bezpieczeństwo kulturowe społeczeństwa i poczucie więzi wspólnoty. W takich wypadkach bardzo istotne jest stosowanie odpowiedniego komunikowania międzykulturowego, które jest w stanie wyeliminować powszechność negatywnego zjawiska dominacji, niszczenia

²³ J. S. Nye, *Public Diplomacy and Soft Power*, „ANNALS of the American Academy of Political and Social Science”, 616, March 2008, s. 96.

²⁴ R. Cooper, *Hard Power, Soft Power and the Goals of Diplomacy*, [w:] D. Held; M. Koenig-Archibugi (ed.), „American Power in the 21st Century”, Cambridge 2004, s. 170.

²⁵ J. S. Nye, *Soft power. Jak osiągnąć sukces...*, s. 41.

²⁶ Tamże, s. 71.

²⁷ J. Matuszewska, *dz. cyt.*, s. 203.

czącego oblicze podmiotu międzynarodowego dążącego do wzrostu *soft power*²⁸. Prócz tego, patrząc na sferę ponadnarodową, należy zaznaczyć, że uniwersalność danej kultury stanowi obecnie zasadnicze źródło potęgi w systemie międzynarodowym²⁹.

Z drugiej strony duże znaczenie dla atrakcyjności kultury mają nie tylko jej cechy uniwersalne, ale także te, które ją wyróżniają i w pewnym stopniu mogą stać się czynnikiem przyciągającym³⁰. Ponadto następuje zjawisko renesansu tożsamości – coraz więcej osób demonstruje przynależność do określonej wspólnoty – narodu, grupy etnicznej, religijnej czy regionalnej, poprzez eksponowanie symboli swej tożsamości³¹. Uwarunkowania kulturowe wpływają na ewolucje konfliktów w zakresie ich form i metod prowadzenia³². Kultura i tożsamość kulturowa kształtuje wzorce spójności, dezintegracji i konfliktu. Kultura staje się dzisiaj motywy i przyczyną konfliktu i może być powiązana z poczuciem bezpieczeństwa.

Bezpieczeństwo kulturowe oznacza warunki, w których grupa społeczna może utrzymywać i pielęgnować wartości decydujące o tożsamości narodu: ideały, wartości duchowe oraz kulturowe (język, religia, typ wspólnoty, obyczaje i tradycje), a także określony sposób życia, a przy tym jednocześnie czerpać z doświadczeń innych zbiorowości³³. Kultura, a w szczególności religia, wydaje się być doskonałym lekarstwem na niepewność, nudę czy obojętność. Dostarcza poczucia przynależności, bezpieczeństwa, wspólnotowości, ale to też sprawia, że jest doskonałym narzędziem wykorzystywanym w manipulacji politycznej.

²⁸ B. Ociepa, Nowa dyplomacja publiczna- perspektywa teorii stosunków międzynarodowych i komunikowania politycznego, „Przegląd Strategiczny” 2012, nr 1, s. 132.

²⁹ J. S. Nye, *Limits of American Power*, „Political Science Quarterly”, Vol. 117, No. 4 (Winter, 2002-2003), s. 554.

³⁰ J. S. Nye, *Soft power. Jak osiągnąć sukces...*, s. 87.

³¹ J. Olchowski, *Kultura i zjawiska dezintegracji i konfliktu*, [w:] A. Ziętek (red.) *Międzynarodowe stosunki kulturalne*, Lublin 2010, s. 105.

³² A. J. Toynbee, *Wojna i cywilizacja*, Warszawa 2002; O. Spengler, *Zmierzch Zachodu. Zarys morfologii historii uniwersalnej*, Warszawa 2001; F. Znaniecki, *Upadek cywilizacji zachodniej. Szkice z pogranicza filozofii kultury i socjologii*, Poznań 1922; S. Huntington, *Zderzenie cywilizacji i nowy kształt ładu światowego*, Warszawa 1997.

³³ J. Czaja, *Bezpieczeństwo kulturowe. Zarys problematyki*, Kraków 2004, s. 73.

Ważnymi elementami kultury są nauka i edukacja. Te zaś są uniwersalnym źródłem władzy, ponieważ pozwalają na odwrócenie wyzwań, które mogłyby wymagać użycia przemocy lub bogactwa. Często można je wykorzystać do przekonania innych, by postępowali w pożądanym sposób, chociaż nie leży to w ich interesie. Działania w zakresie nauki i kapitału intelektualnego są promowane głównie poprzez promocję osiągnięć naukowych i profilu naukowego kraju, programy przyciągania talentów, budowanie marki kraju jako kreatywnego i sprzyjającego indywidualnemu rozwojowi, budowanie sieci między wybitnymi specjalistami z różnych dziedzin nauki.

Export kultury nie dokonuje się samorzutnie, ale wiele zależy od jej wartości, dlatego wymaga on odpowiedniej logistyki i nakładów finansowych. Równie ważni są odbiorcy, co związane jest z rozpoznaniem mentalności i wrażliwości większości danego narodu oraz elit odpowiedzialnych za kreowanie gustów kulturalnych. Ważny jest zatem wywiad kulturalny, który potrafi we właściwy sposób zidentyfikować oczekiwania innego narodu.

Dyplomacja i polityka kulturalna

Wraz z pojawieniem się określeń „dyplomacja publiczna” i *soft power* pojawiła się konieczność zdefiniowania określenia „dyplomacja kulturalna” i „zagraniczna polityka kulturalna”. Dyplomacja kulturalna stanowić może jedynie fragment zagranicznej polityki kulturalnej³⁴ oraz dyplomacji publicznej³⁵, ale najważniejsze, że zwrócono uwagę na kulturę, której wpływ miał doprowadzić do osiągnięcia celów państwa³⁶.

³⁴ G. Michałowska, *Zmienność i instytucjonalizacja międzynarodowych stosunków kulturowych*, Warszawa 1991, s. 95.

³⁵ B. Ociepka, dz. cyt., s. 130-131.

³⁶ T. Łoś-Nowak, *Polityka zagraniczna- state i zmienne komponenty procesu formułowania i realizacji*, [w:] T. Łoś-Nowak (red.), *Polityka zagraniczna. Aktorzy, potencjały, strategie*, Warszawa 2011, ss. 7-42.

Obecnie dyplomacja kulturalna charakteryzuje się wzajemnością, opiera się na uznaniu pluralizmu kulturowego oraz poszanowaniu wartości i wzorców innych kultur. Przejawia się w umacnianiu pokojowych tendencji w polityce ogólnoświatowej, wzbogacaniu kultur innych narodów, tworzeniu atmosfery zaufania i zrozumienia, zainteresowania życiem i wartościami innych wspólnot. Dzięki dyplomacji kulturalnej można tworzyć podstawy wzajemnego zaufania, promowania własnych wartości, szukania wspólnego mianownika w obszarze wartości z innymi państwami, nawiązywania relacji z osobami i państwami, z którymi oficjalne kontakty są utrudnione lub wręcz niemożliwe, promowania tolerancji i otwartości. Kultura jest tu wykorzystywana w sposób instrumentalny, służy osiągnięciu określonych celów w polityce zagranicznej państwa, które w jej ramach powołuje określone instytucje współpracujące z rządami.

Część autorów uznaje dyplomację kulturalną za synonim propagandy³⁷. W takim rozumieniu używa się określenia „propaganda kulturalna”³⁸, która pozostaje domeną aktywności organów państwa, które odpowiednio dobiera narzędzia wpływu. Dyplomacja kulturalna może być też określana jako forma wymiany poglądów, informacji i innych aspektów kultury pomiędzy państwami i ich narodami w celu wspierania wzajemnego zrozumienia. Nawet jeżeli wytworzenie dóbr kultury pozostaje poza kontrolą państwa, to rządy oraz państwowe ośrodki decyzyjne będą starały się kontrolować tendencje oraz przekaz tworzonej dyplomacji kulturalnej, czyniąc z niej skuteczne narzędzie do tworzenia swojej wizji zmiany otoczenia międzynarodowego³⁹. Promowanie kraju poprzez prezentacje dorobku kultury, sztuki i nauki oraz powszechnie obowiązujących wartości prowadzi do kształtowa-

³⁷ A. Haugh, *Cultural Diplomacy in Europe*, Strasbourg 1974, s. 24.

³⁸ M. Wyszomirski, Ch. Burgess, C. Peila, *International Cultural Relations: A Multi-Country Comparison*, Ohio 2003, s. 2.

³⁹ M. H. Akmeheht, *The Importance and Power of Attraction in International Politics and Economics*. >>Global Citizens<< as a Cultural Diplomacy Tool, <http://www.culturaldiplomacy.org/academy/content/pdf/participant-papers/2011-symposiumusa/The-Importance-and-Power-of-Attraction-in-International-Politics-and-Economics-Global-Citizens-As-a-CD-Tool-Merve-Hande-Akmeheht.pdf>, 19.01.2014, s. 2.

nia lub umacniania pozytywnego wizerunku tego kraju⁴⁰. W perspektywie funkcjonowania polityki zagranicznej zauważalna jest dwoistość dyplomacji kulturalnej. Wynika to z tego, że w sposób tradycyjny pojmuje się politykę kulturalną jako jeden z filarów polityki zagranicznej państwa⁴¹.

Drugi kierunek sytuuje dyplomację kulturalną w katalogu narzędzi i instrumentów polityki zagranicznej. Jednak w odróżnieniu od tradycyjnego ujęcia dopuszcza możliwość rozszerzenia podmiotów dyplomacji kulturalnej na inne niż rząd organizacje pozarządowe, fundacje, organizacje międzynarodowe. Pomimo wielości zaangażowania podmiotów i struktury międzynarodowej, w której działają, to rząd ma najwięcej do powiedzenia w zakresie dyplomacji kulturalnej.

Zagraniczna polityka kulturalna ma na celu propagowanie znajomości języka za granicą oraz budowanie wizerunku państwa. Działania obejmują m.in. organizowanie i dofinansowanie kursów języka, promocję nauki języka w szkołach, przyznawanie stypendiów dla specjalistów na studia i kursy językowe w kraju źródłowym oraz tworzenie instytutów kultury i studiów za granicą. Państwa aktywnie promują kulturę, sztukę, muzykę, literaturę oraz kształcą osoby rozpowszechniające kulturę w danym kraju.

Dyplomacja kulturalna a *soft power*

Dyplomacja kulturalna jest idealnym przykładem *soft power*, w której ważne są umiejętności przekazywania wartości i idei przez kulturę. Dyplomacja kulturalna, jako miękki element całości działań dyplomatycznych, może mieć kluczowy wpływ na skuteczność i spójność tradycyjnej dyplomacji⁴². Rola tego elementu, ze wzglę-

⁴⁰ M. Cummings, *Cultural Diplomacy and the United States Government*, Washington 2003, s. 1.

⁴¹ G. Szondi, *Dyplomacja publiczna w Europie Wschodniej z perspektywy public relations* [w:] B. Ociepka (red.), *Dyplomacja publiczna*, Wrocław 2008, s. 75.

⁴² W 1883 roku powstał Alliance Francaise, gdzie wśród założycieli byli Ludwik Pasteur, Juliusz Verne, Ernest Renan, Ferdynand de Lesseps. Drugą tego typu instytucją był włoskie Stowarzyszenie Dante Alighieriego (Societa Dante Alighieri) utworzone w 1889 roku. Później tego typu instytucje powstały w Wielkiej Brytanii, Niemczech, USA i Hiszpanii oraz wielu innych państwach.

du na współczesne uwarunkowania gospodarcze, zdecydowanie rośnie, a kraje, które znaczenia tego czynnika nie doceniają lub prowadzą działania w zakresie dyplomacji kulturalnej i promocji swojej kultury w sposób niekoherentny, tracą wpływy. Pozycjonowanie wizerunku danego kraju w opinii światowej w największej bodaj mierze zależy od ekspansywności jego kultury, to zaś nie może być skuteczne bez spójnej i skoordynowanej polityki państwa w tym zakresie oraz skutecznych i nowoczesnych metod, a także powagi instytucji tę politykę realizującej.

Krytyka kultury jako jednego z zasobów *soft power* wynika z niezrozumienia, iż samo zachowanie bądź też wybór jakiegoś sposobu postępowania tworzy podstawę dla dalszego określania preferencji działań według zamysłów podmiotu tworzącego daną kulturę. Kluczowa jest konwersja owych potencjalnych środków wpływu na realny aspekt behawioralny z uwzględnieniem celów politycznych⁴³. W praktyce międzynarodowej zgubne efekty prowadzenia błędnej polityki kulturalnej mogą być choć częściowo przykryte przez skuteczną propagandę kulturalną, korzystającą z szerokiej gamy środków komunikacji. Z drugiej jednak strony osiągnięcie sukcesów na szczeblu dyplomacji rządowej może okazać się niewystarczające bez umiejętności zinterpretowania całościowego zachowania uczestników stosunków międzynarodowych i wieloaspektowego zachęcania do danych postaw⁴⁴. Oczywiście nawet najlepiej przeprowadzona propaganda kulturalna nie będzie w stanie zrekonstruować politycznych szkód wyrządzonych przez błędy dyplomacji najwyższego szczebla. Poza tym nawet doświadczony i sprawny polityk będzie miał kłopoty w prowadzeniu rozmów z obcymi decydentami, jeżeli nie poczyni wysiłku, aby poznać ich kulturę⁴⁵.

Współpraca kulturalna może przynieść bardzo wymierne efekty w sferze szerzenia praw człowieka czy też tworzenia innych inicjatyw społecznych wspiera-

⁴³ D. Ogonnayaigwe, *The Perception of Power In The Context of National Security And Foreign Policy Thrust*, „Journal of Military and Strategic Studies”, Volume 14, Issue 2, 2012, s. 16.

⁴⁴ J. S. Nye, *Soft power. Jak osiągnąć sukces...*, s. 138.

⁴⁵ J. S. Nye, *Public Diplomacy and Soft Power...*, s. 97.

nych oficjalnie przez władze⁴⁶. Prócz tego szeroko rozumiana wymiana akademicka i naukowa może stanowić bardzo perspektywiczny element składowy *soft power*. Jest to ściśle związane z założeniem, iż wymiana kulturalna dotyczy głównie elity, w związku z czym niewielka liczba takich relacji może przynieść wymierny skutek⁴⁷. Uwzględniając owe czynniki, należy pamiętać, iż podstawą wymiany międzykulturowej oraz międzyludzkiej jest utrzymanie wizerunku podmiotu otwartego na przedstawicieli innych społeczności.

Kultura a forma reżymu politycznego

Kultura jako ważny zasób *soft power* w dużej mierze zależy od funkcjonujących instytucji politycznych, które są oceniane zarówno przez odbiorcę narodowego, jak i zagranicznego. Posiadanie sprawnego zaplecza organizacyjnego nie przesądza o zakresie wpływu kultury, lecz daje możliwości korzystania z niego. Brak jednak sprawnego aparatu zaprzepaszcza wykorzystanie zasobów i tym samym czyni *soft power* mniej skuteczną. W tej sytuacji kluczowe jest pytanie, w jaki sposób oraz w jakim stopniu organy rządowe mogą, czy też powinny, zarządzać kulturą⁴⁸.

Powiązane z tym jest również zagadnienie, czy takie zarządzanie jest w ogóle potrzebne i korzystne dla rozszerzania swoich realnych wpływów. W części przypadków kultura może być generowana bez udziału instytucji państwowych, bez specjalnego i zamierzonego działania i aktywności. Tym bardziej, że miękkie instrumenty oddziaływania ze swojej natury muszą być dyskretne i skierowane do poszczególnych grup w danym społeczeństwie, a także podkreślać przy tym sferę

⁴⁶ H. A. Merve, *The Importance and Power of Attraction in International Politics and Economics. >>Global Citizens<< As a Cultural Diplomacy Tool*, <http://www.culturaldiplomacy.org/academy/content/pdf/participant-papers/2011-symposiumusa/The-Importance-and-Power-of-Attraction-in-International-Politics-and-Economics-Global-Citizens-As-a-CD-Tool-Merve-Hande-Akmehmet.pdf>, s. 5., 19.01.2014.

⁴⁷ J. S. Nye, *Soft power. Jak osiągnąć sukces...* s. 78.

⁴⁸ Tamże, s. 141.

wolnego wyboru oraz nieskrępowanej analizy otaczającego świata⁴⁹. Aktywność w tej sferze bazuje głównie na publicznej dyplomacji, odpowiednim nakierowaniu mass mediów oraz bezpośredniej i pośredniej pomocy udzielanej mniej znaczącym podmiotom.

Trudno rozstrzygnąć, który z dwóch zasadniczych typów organizacji społeczeństwa, demokracja czy autorytaryzm, bardziej wpływa na wykorzystanie siły kultury. Studia nad zależnością między systemem politycznym a rozwojem dowodzą, że opinie uczonych w tej sprawie są podzielone. Tempo wzrostu jest zależne od poziomu rozwoju danego kraju oraz od okresu badania. Większość autorów przychyliła się do opinii, że nie można udzielić prostej odpowiedzi na pytanie, czy demokracja przesądza o sukcesie i wzroście potęgi państwa⁵⁰.

Nie można więc postawić tezy, że demokracja jest jedynym czynnikiem warunkującym potęgę. Demokracja nie ma decydującego wpływu na przyspieszenie stopnia rozwoju państwa, a przykłady historyczne świadczą, że uzyskanie przez państwo znaczącej pozycji było związane z silnymi rządami jednostki czy grupy, zdolnej narzucić społeczeństwu mocarstwowe cele, a następnie w bezwzględny sposób wymusić na nim ich realizację. Kluczowym warunkiem skuteczności jest układ między poszczególnymi organami władzy państwowej, który zapewni ośrodkowi władzy wykonawczej możliwość szybkiego podejmowania decyzji i ich implementacji.

Autorytaryzm również nie warunkuje rozwoju – czyni to raczej jakość autorytarnego przywódcy i doradzających mu technokratów. Czym innym jest bowiem chińskie przywództwo, a czym innym władza w biednym afrykańskim państwie⁵¹.

⁴⁹ J. Matuszewska, dz. cyt., s. 166.

⁵⁰ A. Przeworski, F. Limongi, *Political Regimes and Economic Growth*, „Journal of Economic Perspectives”, 1993, vol. 7 no 3 s. 61-64, Adam Przeworski, Michael Alvarez, *What Makes Democracies Endure?*, „Journal of Democracy”, 1996/7, nr 1, s. 39-55.

⁵¹ R. Łoś, *Konflikty w Sudanie*, Warszawa 2013.

Na korzyść demokracji przemawia fakt, że dysponuje ona instytucjonalnymi zabezpieczeniami przed najgorszymi formami niekompetencji czy zachłanności; żli przywódcy muszą się poddać werdyktowi wyborców. Na dłuższą metę reżimy totalitarne zawsze mają kłopoty z prawomocnością. Jeżeli dochodzi tam do kryzysu gospodarczego, to rządzący w państwie autorytarnym mają zmniejszone możliwości legitymizacji swojej władzy. Demokracje pod tym względem są stabilizowane przez sam ustrój polityczny.

Wobec trudności w jednoznacznym rozgraniczeniu, jaki system jest sprzyjający, ważne jest określenie dotyczące możliwości wykorzystania dyplomacji kulturalnej. Pewne utrudnienie w wykorzystaniu swojej *soft power*, w tym kultury, mogą mieć kraje autorytarne, ponieważ mają one określony krąg odbiorców w propagowaniu swoich wartości.

Państwa autorytarne mają jednak tę możliwość, że w sposób bezpośredni kształtują sposób wykorzystania kultury. Można wówczas pominąć opinię publiczną własnego kraju, ale należy się jednak liczyć z otoczeniem międzynarodowym. W państwach demokratycznych lider musi się liczyć z opinią publiczną, elitami, partiami, parlamentem i ma określone pole manewru. Związany jest cyklem wyborczym – co może wykazywać ograniczone skłonności do angażowania się w projekty strategiczne, których efekty są trudne do oceny w krótkim okresie czasu.

Kolejne trudności wynikają ze współpracy sfery prywatnej i publicznej. Brak poczucia wspólnego celu między instytucjami uczestniczącymi w programie wymaga sprawnej koordynacji działań między nimi. Wynika to z tego, że władza płynie nie tylko z góry na dół, ale także z dołu na górę oraz na boki – tj. różne działy organizacji dysponują różnymi rodzajami wyspecjalizowanej wiedzy, takimi jak: księgowość, technika, marketing czy wreszcie zarządzanie zasobami ludzkimi.

Słabością systemów autorytarnych może być trudność z przeniesieniem decyzji z zakresu *soft power* w dół hierarchii i bliżej lokalnych jej źródeł. W zacho-

waniach systemowych reżimom autorytarnym trudniej się poruszać i wykorzystywać kulturę dla wzmocnienia *soft power*, a w konsekwencji siły państwa. Przeniesienie ośrodka władzy decyzyjnej w dół hierarchii i bliżej lokalnych źródeł pozwala organizacjom szybciej reagować na niektóre zmiany w zewnętrznym otoczeniu. Elastyczność organizacji nabiera szczególnego znaczenia w okresie gwałtownych zmian technologicznych, w tym w zakresie komunikacji. Zdecentralizowane organizacje państwowe często łatwiej potrafią się do nich dostosować.

Przeniesienie działania na niższe szczeble świadczy o możliwościach systemu politycznego, ale również rodzi ryzyko cesji władzy, na co nie stać niedemokratycznych reżimów. Przenosząc decyzje w dół instytucji państwowych, demokratyczna władza pobudza efektywność działań, co wszakże rodzi problemy związane z kontrolą⁵², i może być nie do przyjęcia w systemach autorytarnych. Podobne zjawiska mogą zajść w systemach demokratycznych w państwach o strukturze federalnej. Wówczas uprawnienia przekazane lokalnym władzom mogą prowadzić do tworzenia lokalnych powiązań, korupcji i osłabienia związków z centralnymi organami państwa. Ważne dla skuteczności działania instytucji są środki zarówno prywatne, jak i publiczne, pozostające do dyspozycji wykonawców. W tych okolicznościach istotne jest uznanie, że sprawnie rządzone państwo, a takim przecież może być również reżim autorytarny (np. chiński), może efektywnie zarządzać w sprzyjających okolicznościach zasobami kultury⁵³.

Kultura w modelu potęgometrii

W rankingach miękkiej siły kultura występuje w każdym znanym rankingu *soft power*⁵⁴, stąd kategoria ta jest istotna w ogólnym określeniu potęgi państwa. Warto

⁵² F. Fukuyama, *Budowanie państwa. Władza i ład międzynarodowy w XXI wieku*, Poznań 2005, s. 150 i dalsze.

⁵³ P. F. Cowhey, S. Haggard, *Presidents, Parliament and Policy*, Cambridge 2001.

⁵⁴ Rapid-growth markets soft power index, Spring 2012, http://www.ey.com/GL/en/Issues/Driving-growth/Rapid-growth-market_softpowerindex.pdf, 13.05.2014, J. McClory, *The New Persuaders III*, A 2012 Global Ranking of Soft power, Institute for Government, London 2012:

przy tym uwzględnić wzór Ray Cline'a. Określił on potęgę państwa jako sumę tzw. masy krytycznej (C), będącej wielkością populacji i terytorium, siły ekonomicznej (E) i zdolności militarnych (M), pomnożoną przez sumę celów strategicznych (S) i woli narodowej (W)⁵⁵.

$$P = (C + E + M) \times (S + W)$$

Model ten był modyfikowany, co nie może dziwić, ponieważ powstał w połowie lat 70-tych XX wieku. Nie uwzględniał zmienności systemu międzynarodowego i natury potęgi, poczynsz od lat 90-tych XX wieku, oraz natury siły. Warto dodać czynnik **K** - kultura (wysoka i popularna, kultura polityczna, nauka, edukacja, normy i wartości), a czynnik **S** bardziej określić jako sprawność instytucji państwowych i pozarządowych.

Biorąc pod uwagę wzrost znaczenia współczesnych potęg, otrzymamy wówczas nieco zmodyfikowaną formułę:

$$P = C \times (E + M + K) \times (S + W)$$

Nawet jeżeli uznamy, że czynnik **K** jest trudny do określenia w zakresie efektywności i możliwości kontroli, to w ciągu ostatniego ćwierćwiecza nastąpił postęp w uznaniu i możliwości jego badania⁵⁶. Czynnik ten jest ważniejszy, gdy zostanie uwzględniony z takimi określeniami jak „walka o kulturę”⁵⁷.

www.instituteforgovernment.org.uk/sites/default/files/publications/thenewpersaudersIII_0.pdf, 13.05.2014, http://softpower30.portland-communications.com/pdfs/the_soft_power_30.pdf, 13.05.2014.

⁵⁵ Ray S. Cline, *World Power Assessment. A Calculus of Strategic Drift*, London 1975.

⁵⁶ F. Jameson, *The Cultural Turn: Selected Writings on the Postmodern 1983-1998*, New York 1998; A. Toffler, *Zmiana władzy, Wiedza, bogactwo i przemoc u progu XXI wieku*, Poznań 2003.

⁵⁷ S. Haggard, M. D. McCubbins (red.), *Presidents, Parliament and Policy*, Cambridge 2001; A. Przeworski, M. Alvarez, *What Makes Democracies Endure?*, „Journal of Democracy”, 1996/7, nr 1, s. 39-55; J. Linz, *The Perils of Presidentialism*, „Journal of Democracy”, 1990, nr 1, s. 51-69; J. Linz, *The Perils of Presidentialism*, „Journal of Democracy”, 1990, nr 1, s. 51-69; F. Fukuyama, *Budowanie*

Potęę należy zatem uznać za iloczyn zasobów związanych z wielkością terytorium, liczbą ludności, która jako tzw. masa krytyczna wzmacnia sumę zasobów gospodarczych, militarnych oraz kulturowych czynników. Należy jednak, zdaniem autora, uwzględnić zastrzeżenie, że składników tych nie można zastąpić. Oczywiście należy wziąć pod uwagę, że w pewnych okolicznościach każdy z tych elementów ma większe znaczenie niż inne.

Działania rządu i wspólnoty (np. narodu) mogą pomnożyć zasoby, stąd przy słabości tych elementów sumowane zasoby stają się mniej użyteczne. To w znacznej mierze od elementów **S** i **W** zależy, czy ostatecznie część narzędzi działań tradycyjnie przypisywanych *hard* zostanie zakwalifikowana do *soft power*.

Podsumowanie

Kultura jest ważnym elementem wskaźnika siły i przyczynia się w znacznym stopniu do budowy⁵⁸ odrębnej, trudnej do określenia *soft power*. Niemniej to dzięki przyjętym metodom badawczym można określić stopień wykorzystania kultury do wzmocnienia siły państwa. Obecnie najbardziej wiarygodny ranking *soft power* prowadzi Royal Institute Elcano (Hiszpania), który miękkim elementom wpływu przypisuje blisko połowę potęgi państwa⁵⁹. Oczywiście należy przy tym uwzględnić wsparcie w postaci siły instytucji państwa (w tym kultury politycznej elit) oraz wspólnoty (narodu), które wzmacniają oddziaływanie kultury.

Abstrakt

Kultura jest tym zasobem państwa czy narodu, który był pomijany w określeniu czynników siły. Uległo to zmianie w ostatniej dekadzie XX wieku, kiedy kształto-

państwa. *Władza i ład międzynarodowy w XXI wieku*, Poznań 2005; H. Simon, J. G. March, D. W. Smithburg, *Public Administration*, New York 1961.

⁵⁸ A. Ziętek, *Globalizacja a kultura*, [w:] A. Ziętek (red.), *Międzynarodowe stosunki kulturowe*, po red., Warszawa 2010, s. 91.

⁵⁹ www.realinstituto-elcano.org, 13.09.2014.

wany nowy ład międzynarodowy dał możliwości, aby ten czynnik miękkiej siły znalazł właściwe uznanie wśród elementów potęgi państwa. Ważne jest określenie zasobów kultury materialnej i pozamaterialnej oraz mechanizmów dyplomacji kulturalnej i zagranicznej polityki kulturalnej w określeniu siły państwa.

CULTURE AS A RESOURCE OF STATE POWER

Abstract

Culture is a resource of a state or nation, which has been overlooked as a factor determining power. It has changed in the last decade of the twentieth century, when the creation of a new international order gave recognition to this factor of soft power, among other elements of state power.

Therefore, it is important to draw more attention to the consideration of a resource of widely defined culture, mechanisms of cultural diplomacy and foreign cultural policy in determining the power of the state.

Bibliografia:

- F. Berenskoetter, *Unity in Diversity? Power in World Politics*, <http://www.eisa-net.org/beruga/eisa/files/events/turin/Berenskoetter-turin%20paper%20power.pdf>, 25.09.2014.
- W. J. Burszta, M. Januszkiewicz, *Słowo wstępne: Kłopot zwany kulturoznawstwem*, [w:] W.J. Burszta, M. Januszkiewicz (red.), *Kulturoznawstwo: dyscyplina bez dyscypliny?*, Warszawa 2010, s. 7-22.
- R. Cooper, *Hard Power, Soft power and the Goals of Diplomacy*, [w:] D. Held; M. Koenig-Archibugi (red.), *American Power in the 21st Century*, Cambridge 2004, s. 160-175.
- S. Haggard, M.D. McCubbins (red.), *Presidents, Parliament and Policy*, Cambridge 2001; M. Cummings, *Cultural Diplomacy and the United States Government*, Washington 2003.
- J. Czaja, *Bezpieczeństwo kulturowe. Zarys problematyki*, Kraków 2004.
- B. Hocking, *Rethinking the 'New Public Diplomacy*, [w:] J. Melissen (red.), *The New Public diplomacy. Soft Power in International Relations*, Londyn 2005, s. 22-35.
- M. Dobroczyński, *Międzynarodowe szanse polskiej kultury i nauki*, „Sprawy Międzynarodowe”, 1986, nr 3, s. 7-15.
- F. Fukuyama, *Budowanie państwa. Władza i ład międzynarodowy w XXI wieku*, Poznań 2005.
- A. Haugh, *Cultural Diplomacy in Europe*, Strasbourg 1974.

- S. Huntington, *Zderzenie cywilizacji i nowy kształt ładu światowego*, Warszawa 1997.
- F. Jameson, *The Cultural Turn: Selected Writings on the Postmodern 1983-1998*, New York 1998.
- J. Linz, *The Perils of Presidentialism*, „Journal of Democracy”, 1990, nr 1, s. 51-69.
- R. Łoś, *Soft power we współczesnych stosunkach międzynarodowych* [w:] K. Kącka (red.), *Stosunki międzynarodowe. Wokół zagadnień teoretycznych*, Toruń 2014, s. 235-254.
- Tenże, *Konflikty w Sudanie*, Warszawa 2013.
- T. Łoś-Nowak, *Polityka zagraniczna – stałe i zmienne komponenty procesu formułowania i realizacji*, [w:] T. Łoś-Nowak (red.), *Polityka zagraniczna. Aktorzy, potencjały, strategie*, Warszawa 2011, s. 7-42.
- H. A. Merve, *The Importance and Power of Attraction in International Politics and Economics. >>Global Citizens<< As a Cultural Diplomacy Tool*, <http://www.culturaldiplomacy.org/academy/content/pdf/participant-papers/2011-symposiumusa/The-Importance-and-Power-of-Attraction-in-International-Politics-and-Economics-Global-Citizens-As-a-CD-Tool-Merve-Hande-Akmehmet.pdf>, 19.01.2014.
- G. Michałowska, *Zmienność i instytucjonalizacja międzynarodowych stosunków kulturalnych*, Warszawa 1991.
- D. Miłoszewska, *Koncepcja Imperium*, Warszawa 2015.
- D. Miłoszewska, *Trójpłaszczyznowa szachownica. Segmentacja >>wielkiej polityki<< w rozważaniach Josepha Nye’a*, Częstochowa 2010.
- J. S. jr. Nye, *Soft Power. Jak osiągnąć sukces w polityce światowej*, Warszawa 2007.
- Tenże, *Soft Power*, „Foreign Policy”, No. 80, Twentieth Anniversary, (Autumn, 1990), s.168-180.
- Tenże, *Public Diplomacy and Soft Power*, „ANNALS of the American Academy of Political and Social Science”, 616, March 2008, s. 98-110.
- Tenże, *Bound to Lead: the Changing Nature of American Power*, New York 1991.
- Tenże, *The Paradox of American Power*, New York 2002.
- Tenże, *Soft Power: The Means to Success In World Politics*, New York 2005.
- Tenże, *Limits of American Power*, „Political Science Quarterly”, Vol. 117, No. 4 (Winter, 2002-2003), s. 547-554.
- D. Ogbonnayalgwe, *The Perception of Power In The Context of National Security And Foreign Policy Thrust*, [w:] „Journal of Military and Strategic Studies”, Volume 14, Issue 2, 2012, s. 10-19.
- B. Ociepa, *Nowa dyplomacja publiczna – perspektywa teorii stosunków międzynarodowych i komunikowania politycznego*, „Przegląd Strategiczny” 2012, nr 1, s. 130-142.
- J. Olchowski, *Kultura i zjawiska dezintegracji i konfliktu*, [w:] A. Ziętek (red.) *Międzynarodowe stosunki kulturalne*, Lublin 2010, s. 100-115.
- A. Przeworski, M. Alvarez, *What Makes Democracies Endure?*, „Journal of Democracy”, 1996/7, nr 1, s. 39-55.
- A. Przeworski A., F. Limongi, *Political Regimes and Economic Growth*, „Journal of Economic Perspectives”, 1993, vol. 7 no 3 s. 61-64.
- C. S. Ray, *Word Power Assessment. A Calculus of Strategic Drift*, London 1975.

Rapid-growth markets soft power index. Spring 2012,

<http://www.ey.com/GL/en/Issues/Driving-growth/Rapid-growth-market-softpowerindex.pdf>, 23.05.2014.

UN World Tourism Organisation, Monocle research; press association; International Olympic Committee Database; UNESCO World Heritage List; FIFA World Ranking;

http://softpower30.portland-communications.com/pdfs/the_soft_power_30.pdf, 13.05.2014.

H. Simon, J. March, D. W. Smithburg, *Public Administration*, New York 1961.

O. Spengler, *Zmierzch Zachodu. Zarys morfologii historii uniwersalnej*, Warszawa 2001.

M. Sułek, *Podstawy potęgowości i potęgowości*, Kielce 2001.

G. Szondi, *Dyplomacja publiczna Europy Wschodniej z perspektywy public relations* [w:] B. Ociepka (red.), *Dyplomacja publiczna*, Wrocław 2008, s. 60-75.

A. Toffler, *Zmiana władzy, Wiedza, bogactwo i przemoc u progu XXI wieku*, Poznań 2003.

A. J. Toynbee, *Wojna i cywilizacja*, Warszawa 2002.

Y. Watanabe, D. McConnel, *Soft Power Superpower. Cultural and National Assets of Japan and the United States*, New York 2008.

Ch. Whitney, B. Shambaugh, *Soft Power in Asia: Results of a 2008 Multinational Survey of Public Opinion*,

http://www.thechicagocouncil.org/UserFiles/File/POS_Topline%20Reports/Asia%20Soft%20Power%202008/Soft%20Power%202008_full%20report.pdf, 12.12.2015.

M. Wyszomirski, Ch. Burgess, C. Peila, *International Cultural Relations: A Multi-Country Comparison*, Ohio 2003.

A. Ziętek, *Globalizacja a kultura*, [w:] A. Ziętek (red.), *Międzynarodowe stosunki kulturalne*, Warszawa 2010, s. 85-103.

U. Zohir, *Soft and Normative Power. The Importance-and-Power of Attraction in International Politics and International-Economics*, Participant Papers 2011-The International Symposium on CD in the USA – May 2011,

<http://www.culturaldiplomacy.org/academy/content/pdf/participant-papers/2011-symposiumusa/Soft-and-Normative-Power--The-Importance-and-Power-of-Attraction-in-International-Politics-and-International-Economics--Zohir-Uddin.pdf>, 11.12.2013.

F. Znaniecki, *Upadek cywilizacji zachodniej. Szkice z pogranicza filozofii kultury i socjologii*, Poznań 1922.

R. Zenderowski, K. Cebul, M. Krycki, *Międzynarodowe stosunki kulturalne*, Warszawa 2010.

Raport o promocji kultury polskiej za granicą (Raport o Stanie Kultury), opracowany na zlecenie Ministra Kultury i Dziedzictwa Narodowego,

http://www.kongreskultury.pl/title,Raport_o_promocji_kultury_polskiej_za_granica_,pid,136,oid,787,cid,179.html, 12.09.2014.

Bożena Gierat-Bieroń

PROGRAM „RAFAEL” – KONCEPCJE OCHRONY DZIEDZICTWA EUROPEJSKIEGO I ICH REALIZACJE

Słowa kluczowe:

dziedzictwo europejskie, polityka kulturalna UE, ochrona zabytków architektonicznych i archeologicznych, Program „Rafael”

Program „Rafael” był pierwszym pomocowym programem Unii Europejskiej podejmującym problematykę ochrony dziedzictwa kulturowego. Nie był pierwszą inicjatywą Wspólnot w tym zakresie¹. O jego nowości decydowała długofalowość i kompleksowość zaprogramowanych działań, najwyższy jak do tej pory budżet Komisji przeznaczony na dziedzictwo oraz fakt, że „Rafael” miał zrealizować wytyczne polityki kulturalnej UE w obszarze dziedzictwa, ustanowione Traktatem.

¹Działania na rzecz ochrony dziedzictwa architektonicznego i archeologicznego WE prowadziła praktycznie od połowy lat 70. XX w. Obligowały ją do tego odpowiednie rezolucje Parlamentu Europejskiego oraz rozporządzenia Rady ministrów kultury Wspólnot. Ochrona dziedzictwa europejskiego wspierana była z Funduszy Strukturalnych, Programów Wspólnotowych, Zintegrowanych Programów Śródziemnomorskich, a zwłaszcza z Funduszu Europejskich Zabytków i Miejsc Historycznych (*European Historical Monuments and Sites Fund*). Regularna akcja na rzecz ochrony zabytków miała miejsce w latach 80., kiedy odpowiednimi rezolucjami PE Wspólnota wsparła renowację zabytków greckich, włoskich, hiszpańskich i angielskich, wykształcając mechanizm ponadnarodowej pomocy dla zaniedbanych pamiątek kultury europejskiej. Idea asygnowania funduszy na dziedzictwo z bieżącego budżetu Komisji ewoluowała w bardziej kompleksowe działania, które znalazły nową formułę po przyjęciu Traktatu z Maastricht. Formą realizacyjną nowej formuły był właśnie program „Rafael”. Podaję kilka adresów bibliograficznych odnoszących się do najważniejszych decyzji Wspólnot w zakresie ochrony dziedzictwa do 1992 r.: European Parliament resolution on measures to protect the European cultural heritage OJ C 62, 30. 5. 1974, p. 5. ; European Parliament Resolution on the protection of the architectural and archaeological heritage, OJ C 267/25, 11.10.1982; Resolution of the Council of the Ministers responsible for Cultural Affairs meeting with the Council of 13 November 1986 on the protection of Europe’s architectural heritage, OJ C 320, 13/12/1986, s. 2; Resolution of the Ministers with responsibility for Cultural Affairs, meeting within the Council of 13 November 1986 on the protection of Europe’s architectural heritage OJ C 320/1, 13.12.1986 (86/C 320/01); Resolution of the Ministers with responsibility for Cultural Affairs meeting within the Council of 13 November 1986 on the conservation of works and artefacts, OJ C 320/3, 13.12.1986 (86/C 320/03).

Zapisy artykułu 128 rozdziału IX „Kultura” Traktatu z Maastricht w sposób jednoznaczny przypisały tematykę ochrony dziedzictwa do priorytetowych zadań przyszłej Unii Europejskiej. Zacytujemy pkt 1 i pkt 2 tego artykułu z wersji skonsolidowanej:

1. *Wspólnota przyczynia się do rozkwitu kultur Państw Członkowskich w poszanowaniu ich różnorodności narodowej i regionalnej, równocześnie podkreślając znaczenie wspólnego dziedzictwa kulturowego.*
2. *Działanie Wspólnoty zmierza do zachęcenia do współpracy między Państwami Członkowskimi oraz, jeśli to niezbędne, do wspierania i uzupełniania ich działań w następujących dziedzinach: – pogłębiania wiedzy oraz upowszechniania kultury i historii narodów europejskich; – zachowania i ochrony dziedzictwa kulturowego o znaczeniu europejskim; – niehandlowej wymiany kulturalnej; – twórczości artystycznej i literackiej włącznie z sektorem audiowizualnym².*

Wspólnota zatem wyznaczała sobie zadanie wsparcia współpracy międzypaństwowej w obszarze „zachowania” i „ochrony” dziedzictwa o znaczeniu europejskim. Definiowała swoją rolę jako uzupełniającą w stosunku do działań krajowych oraz międzynarodowych. Oznaczało to, że wszystkie prowadzone do tej pory rozproszone i czynione *ad hoc* działania czy akty doraźnej pomocy merytorycznej i finansowej, organizowane przez Wspólnoty albo nagłaśniane przez ministrów kultury Wspólnot i kierowane na ochronę dziedzictwa kulturowego, zaczną podlegać kompleksowym i systemowym akcjom koordynowanym przez UE. Wzmacniało to spójność inicjowanych polityk. Art. 128 potwierdzał suwerenność polityk kulturalnych krajów członkowskich oraz ustanawiał funkcję pomocową UE względem nich. To było istotne w obliczu ewentualnych zaniechań w krajowych politykach

² Traktat o Unii Europejskiej, w wersji skonsolidowanej, art. 167/dawny artykuł 151 TW, a wcześniej art. 128, s. 122 [w:] http://europa.eu/pol/pdf/consolidated-treaties_pl.pdf, 15.12.2015.

konserwatorskich i marnotrawienia dziedzictwa. Unia zaczęła pełnić rolę wentyla bezpieczeństwa względem państwa, które przestawało się sprawdzać jak strażnik dziedzictwa³ w obliczu komercjalizacji, prywatyzacji zabytków i komodyfikacji dziedzictwa. Zadania te znalazły zastosowanie w ogłoszonym na lata 1997-1999 programie „Rafael”⁴.

Faktograficznie rzecz ujmując, należy wspomnieć o rezolucji z maja 1993 r.⁵, czyli tuż przed wejściem w życie traktatu z Maastricht. Kierowała ona

³ J. Purchla, *Dziedzictwo a transformacja*, Kraków 2005.

⁴ Decision No 2228/97/EC of the European Parliament and of the Council of 13 October 1997 establishing a Community action programme in the field of cultural heritage (the Raphael programme), OJ, L 305/31, 08.11.1997.

⁵ Resolution on preserving the architectural heritage and protecting cultural assets, OJ C 72, 15.03.1993, p. 160. Rezolucja wzywała państwa członkowskie Unii do pomocy na rzecz ochrony bombardowanego podczas wojny na Bałkanach chorwackiego Dubrownika. Problematyka ochrony zabytków w związku z działaniami wojennymi pojawiła się po raz pierwszy w tak namacalny sposób w dokumentach Wspólnot Europejskich. To pozwoliło na dostrzeżenie potrzeb zaniedbanych zabytków znajdujących się na terenie Europy Środkowo-Wschodniej po okresie reżimów totalitarnych, a także obiektów symbolizujących działania wojenne. Rezolucja podkreśla poszerzenie obszaru zabytkowego Europy o część „postkomunistyczną”, która wymagała inwentaryzacji, wprowadzenia nowych przepisów przejściowych, zabezpieczeń powstrzymujących przed kradzieżami oraz nielegalnym przemytem. Zachęcano państwa członkowskie do ratyfikowania Konwencji z Granady (1985) oraz z Malty (1992) Rady Europy; Karty Weneckiej, a także konwencji UNESCO z 1970 r. Ponadto wnioskowano, aby zmienić zasady funkcjonowania Funduszu Europejskich Zabytków i Miejsc Historycznych (*European Historical Monuments and Sites Fund*). Uznano, że formułę corocznego tematycznego wyboru zakresu prac należy zamienić na regularny 4-letni program pomocowy, pozwalający na większe zróżnicowanie zadań. Tu po raz pierwszy zastosowano pojęcie „polityki kulturalnej” w kontekście „obrony dziedzictwa kulturalnego”, które miało stać się częścią oficjalnej polityki UE. W ramach ujednolicania nomenklatury prawnej i przepisów wezwano Komisję do inwentaryzacji zabytków Europy Wschodniej, wprowadzenia tej samej metodologii w gromadzeniu danych, jednolitych przepisów konserwatorskich, w szczególności chroniących przed zanieczyszczeniem. Warto jeszcze zwrócić uwagę na kwestie definicyjne. Problematyka dziedzictwa architektury stawiała się, zgodnie z literą tekstu, fundamentem dla określania współczesnej tożsamości kulturowej, a ta z kolei pozostawała w coraz większej zależności od innych kultur europejskich. Uznano, że rozwinięte formy ekspresji artystycznej w Europie zawierały w takim samym stopniu komponent regionalny i narodowy, jak i europejski. Lansowany w tym czasie koncept obywatelstwa europejskiego oraz tożsamości europejskiej budowany był w przekonaniu o istnieniu współzależności oraz stałych i zmiennych relacji, zachodzących pomiędzy kulturami narodów europejskich. Nowa tożsamość europejska to - wg zapisów tego dokumentu - możliwość identyfikowania i rozpoznawania wspólnych elementów pochodzących z różnych europejskich tradycji kulturowych, nawet tych najbardziej odległych, i traktowania ich jako bliskie. Dowodem takiego postrzegania dziedzictwa było powszechne oburzenie opinii publicznej na fakt ostrzału Dubrownika przez federalne siły serbskie, miasta pozostającego pod patronatem UNESCO, będącego urbanistyczną pamiątką wybrzeża dalmatyńskiego. Apel o międzynarodową pomoc konserwatorską dla Dubrownika

uwagę polityków na potrzeby konserwatorskie krajów Europy Środkowo-Wschodniej oraz konieczność ochrony zabytków zniszczonego wojną na Bałkanach Dubrownika, co wskazywało na większy niż do tej pory zasięg troski konserwatorskiej w ramach UE. Dokumentem bezpośrednio poprzedzającym dyskusje nad powołaniem programu „Rafael” były z pewnością Konkluzje Rady z 17 czerwca 1994r.⁶, które potwierdziły konieczność podjęcia kompleksowych działań Unii na rzecz dziedzictwa oraz książki i czytelnictwa. Równocześnie rozpoczęto konsultacje społeczno-polityczne przeprowadzone w ścisłym gronie międzynarodowych ekspertów i znawców. Trzeba pamiętać o kontynuacji tematycznych programów pilotażowych⁷. Trwały one do 1995 r. Istotnym zagadnieniem tamtego czasu były archiwalia i zabytki drukowane. Rezolucja z 14 listopada 1991 r. dotycząca archiwów⁸ podnosiła kwestie modernizacji obiektów, w których przechowywane są archiwa państwowe. Zawierała szereg negatywnych konkluzji: w całej Europie do-

był przykładem owego przenoszenia kompetencji z poziomu lokalnego na poziom międzynarodowy, zarówno w sensie militarnym (misje ONZ), jak i kulturowym (miasto miało uzyskać pomoc międzynarodową na odbudowę zabytków). Wg omawianej rezolucji pomoc finansowa Wspólnot należała się właśnie tym obszarom, które z różnych przyczyn (politycznych, ekonomicznych czy losowych) nie mogą same sprostać zadaniom ochrony, w tym zabytkom prehistorycznym, greckim, rzymskim i celtyckim, zwłaszcza narażonym na działania militarne lub ulegającym dewastacji.

⁶ Council Conclusion of 17 June 1994 drawing up a Community Action Plan in the field of Cultural Heritage, OJ C 235, 23.08.1994, p. 1.

⁷ W 1990 r. dofinansowanie zostało skierowane na odnowę *Religijnych i świeckich zabytków o wyjątkowym znaczeniu*, następnie w 1990 r. – *Budowle i zespoły historyczne definiujące i charakteryzujące model miejski i wiejski*; w 1991 r. – *Świadectwa aktywności w dziedzinie produkcji rolnej, rzemieślniczej, przemysłowej itp.*; w 1992 r. – *Projekty prac konserwatorskich w miastach, przywrócenie zabytkom i ich bezpośredniemu otoczeniu pierwotnego wyglądu*; w 1993 r. – *Projekty dotyczące ogrodów historycznych*; w 1994 r. – *Zabytkowe budowle i miejsca związane ze sztukami scenicznymi takie jak: sale koncertowe, opery, teatry*; i w 1995 (ostatnim) roku – *Konserwacja zabytków architektury sakralnej*. Warto dodać, że programach pilotażowych KE wzięła udział również Polska.

⁸ Resolution of the Council and Ministers of Culture meetings within the Council of 14 November 1991 on arrangement concerning archives, OJ C 314, 5.12.1991. Inny ważny dokument odnoszący się do tematyki archiwów w Unii Europejskiej to: Archives in the European Union. Report of the group of experts on the problems of coordination in relations to archive, SEC (94), 900. 21.03.1994. Ważna jest też publikacja z 2005 r., zbierająca całość zagadnień związanych z zabezpieczeniem europejskich archiwów, w tym – w latach 90. Patrz: *Report on Archives in the Enlarged European Union. Increased archival cooperation in Europe: Action plan*. European Commission, Brussels 2005.

kumenty niszczyć z powodu złego stanu ich przechowywania, katastrofalnego stanu technicznego obiektów, instalacji grzewczych, klimatycznych; należy jak najszybciej zająć się problematyką ochrony chemicznej papieru. Program miał za zadanie skoordynować działania na wielu szczeblach, które zaczęto włączać w obszar szeroko rozumianego dziedzictwa. Znaczyło to zarazem, że Unia zamierzała wziąć na siebie niektóre zadania wykraczające poza możliwości krajów członkowskich. Liczne konsultacje eksperckie odbywały się w Belgii oraz w Grecji, która na przełomie 1993/1994 sprawowała prezydencję w Radzie.

Założenia merytoryczno-budżetowe programu „Rafael” były dyskutowane pomiędzy instytucjami unijnymi przynajmniej 2 lata⁹. Ze względu na rozbieżne stanowiska Parlamentu, Komisji Europejskiej oraz przedstawicieli krajów członkowskich zrzeszonych w Radzie Ministrów Kultury, pracująca nad programem Rada Ugodowa (*Conciliation Committee*), składająca się z przedstawicieli krajów członkowskich oraz parlamentarzystów, musiała balansować między podmiotami biorącymi udział w procesie powstawania programu. Odbyło się ponad dziesięć spotkań. Na jednym z nich, w Brukseli dnia 28 maja 1997 r.¹⁰, zdecydowano, że należy wywierać naciski na Komisję Europejską, gdyż obniżała ona proponowaną wstępnie kwotę: z 57 mln ECU na okres 4 lat do 30 mln ECU. Ponieważ Parlament Europejski proponował wysokie wsparcie (nawet 86 mln ECU na okres 4 lat), spodziewano się dobrego kompromisu. W gronie ministrów kultury UE (Luksemburg 11 czerwca 1996 r.) Brytyjczycy zachowywali sceptycyzm co do liczb PE, dlatego porozumienie ministerialne było parokrotnie odraczane. Ważną rolę w procesie

⁹ Poniższe dokumenty to ślady tychże dyskusji: Opinion of the European Parliament of 12 October 1995, OJ C 287, 30.10.1995, 161; Council Common Position of 8 July 1996, OJ C 264, 11.09.1996, p. 69; Decision of the European Parliament of 22 October 1996, OJ C 347, 18.11.1996, p. 29; Decision of the European Parliament of 16 September 1997, OJ C 304, 6.10.1997.

¹⁰ At a meeting of the Conciliation Committee, composed of representatives of the Member States and the European Parliament, held in Brussels on 28 May 1997, discussions on the EU's two proposed cultural programmes, ARIANE and RAPHAEL were held, [w:]

www.ordis.europa.eu/news/rcn/8387_en.html, 2.01.2016.

tworzenia programu odegrało Europejskie Stowarzyszenie Archeologów (EAA)¹¹. Dziedzina archeologii należała do podstawowych, jeśli chodzi o początki dyskusji na temat ochrony dziedzictwa w latach 90. XXw., zwłaszcza że szereg działań inicjowała Rada Europy. Od 1994 do 1997 r. trwała *Kampania Epoki Brązu RE*, nagłaśniająca ochronę pamiątek tego okresu znajdujących się na kontynencie europejskim. Archeologowie włączali się w dyskusję nad ideą europejskiego programu ochrony dziedzictwa, zawiązując międzynarodowe sieci współpracy i zakładając fundacje, ale też przestrzegając przed nadmiernym upolitycznieniem kultury¹².

W pierwszej oficjalnej propozycji programu z dnia 29 marca 1995 r.¹³ „Rafael” był szacowany na 67 mln EURO i projektowany na okres od 1 stycznia 1996 r. do 31 grudnia 2000 r. Autorzy przewidywali 4 akcje, które zostały w większości przyjęte i powtórzone we właściwym programie, ogłoszonym dwa lata później. Wstępne uwagi *Propozycji* promowały nowoczesne zarządzanie dziedzictwem poprzez dzielenie się dobrymi praktykami i metodami zarządzania, a także wymianą informacji, jeśli chodzi o metody ewaluacyjne. W ramach wspomagania dostępu do kultury wspominano o szczególnym wsparciu UE dla takich projektów jak *Europejskie Dni Dziedzictwa*, *Dzień Europy* (9 maja) oraz *Europejska Nagroda w dziedzinie Architektury im. Mies van der Rohe*. Poniższa tabela ilustruje preliminarz wydatków na prognozowany program „Rafael” z podziałem na poszczególne dziedziny z *Propozycji* z 1995 r. :

¹¹ Europejskie Stowarzyszenie Archeologów, EAA (*The European Association of Archaeologists*), powstało w 1994 r. pod auspicjami Rady Europy. Dziś ma swoją siedzibę w Pradze, liczy ponad 11 tys. członków z 60 krajów. EAA jest organizatorem Nagrody Europejskiego Dziedzictwa Archeologicznego (*European Archaeological Heritage Prize*).

¹² O dystansie archeologów i architektów względem nadmiernego upolityczniania decyzji UE w dziedzinie kultury pisze E. Niklasson, 'And We Would Like To Thank'. The Role of Funding in Archaeology, [w:] A. Källèn (ed.) *Making Cultural History. New Perspectives on Western Heritage*, Nordic Academy Press, Lund 2003, pp. 151-159. Przed nadmierną ingerencją UE w dziedzinę archeologii przestrzegał brytyjski archeolog, Mark Pluciennik.

¹³ European Community Action Support of Culture. Communication for the Commission to the European Parliament and the Council of the European Union. Proposal for a European Parliament and Council Decision establishing a Community Action programme in the field of cultural heritage Raphael (presented by the Commission), COM (95), 110 final Brussels, 29.03.1993.

Tab. 1. Proponowane akcje Programu „Rafael”.

Program „Rafael”: proponowane akcje	Budżet					RAZEM (mln ECU)
	996	997	998	999	000	
Ochrona dziedzictwa architektonicznego	.4	.0	.6	.1	.6	33.7
Współpraca partnerska, sieci współpracy	.2	.2	.8	.1	.6	8.9
Dostęp do dziedzictwa	.0	.0	.4	.8	.9	12.1
Innowacyjne technologie, wyjazdy	.8	.0	.2	.6	.0	6.6
Współpraca z krajami trzecimi	.6	.8	.0	.4	.9	5.7
RAZEM (mln ECU)	0	1	3	5	8	67

Źródło: European Community Action Support of Culture. Communication for the Commission to the European Parliament and the Council of the European Union. Proposal for a European Parliament and Council Decision establishing a Community Action programme in the field of cultural heritage Raphael (presented by the Commission), COM (95), 110 final Brussels, 29.03.1993, s. 33.

Najwięcej funduszy miał otrzymać sektor Ochrony dziedzictwa architektonicznego, co wskazywało na kontynuację głównego założenia Wspólnot, czyli opieki nad konserwacją zabytków o charakterze europejskim. Kolejnym priorytetem był Dostęp do dziedzictwa, a zatem usprawnianie możliwości zwiedzania zabytków (w tym przemieszczania się wystaw) przez jak najszerszą publiczność, kształtowanie świadomości wagi dziedzictwa dla rozwoju intelektualnego Europejczyków i kultury europejskiej. Istotnym zadaniem było również inicjowanie prezentacji dziedzictwa narodowego w formule wielojęzycznej, zarówno w materiałach drukowanych, jak i audiowizualnych, i potraktowanie tego typu prezentacji jako stan-

dardu praktyk promocyjnych. Partnerska współpraca międzyinstytucjonalna jako trzecie zdanie była konsekwencją dwóch poprzednich. Udostępnianie dziedzictwa siłą rzeczy generowało rozwój sieci współpracy oraz wymianę doświadczeń pomiędzy muzeami i galeriami. Jeśli chodzi o kwoty roczne z budżetu UE, z tabeli wynika prawie dwukrotny ich wzrost w przeciągu 4 lat. Wskazuje to na optymistyczne planowanie programu w tym czasie, zważywszy, że ostateczna kwota wsparcia „Rafaëla” przyjęta w 1997 r. była dwukrotnie mniejsza i wynosiła 30 mln (w stosunku do 67 mln ECU planowanych).

Zanim doszło do oficjalnego przyjęcia programu, a po ogłoszeniu *Propozycji*, podjęto decyzję o wprowadzeniu programu pilotażowego w roku 1996¹⁴, który miał służyć szkoleniu profesjonalistów. Program zakładał uruchamianie Centrum Doskonałości dla instytucji wyspecjalizowanych w dziedzinie konserwacji zabytków. Miał finansować seminaria, warsztaty i studia, włączające kraje Europy Środkowo-Wschodniej w trzyczłonowe partnerstwo. Był skierowany niemal wyłącznie do konserwatorów. Raport z wykonania projektu pilotażowego został przedstawiony w dokumencie *Raphael Pilot Project Selected*¹⁵. Komisja poinformowała, że w ramach programu pilotażowego, z 495 nadesłanych zgłoszeń wyłoniła w 1996 r. 146 projektów na łączną kwotę 10 mln ecu. Poniżej prezentujemy zestawienie dotacji celowych tego raportu.

¹⁴ Call for Proposals in favour of further training and mobility of professionals in the field of European Cultural Heritage, OJ, C 67, 5.03.1996, 22.12.2015.

¹⁵ The European Commission has selected 147 pilot projects to be supported in the preliminary phase of the RAPHAEL action programme in the field of cultural heritage, [w:] http://cordis.europa.eu/news/rcn/7247_en.html, 5.01.2016.

Tab. 2. Rodzaje akcji Programu Pilotażowego „Rafael”, 1996.

Program Pilotażowy Rafael, „1996”.	Liczba wyłonionych projektów
Rodzaj akcji	
Współpraca w zakresie ochrony wartości europejskiego dziedzictwa barokowego	17
Współpraca w zakresie ochrony wartości europejskiego dziedzictwa archeologicznego	22
Projekty współpracy w zakresie dostępu do dziedzictwa europejskiego, w szczególności do muzeów	10
Działania i eventy mające na celu kreowanie wzrostu świadomości wartości europejskiego dziedzictwa kulturowego	71
Projekty mające na celu organizowanie warsztatów konserwatorskich	27
RAZEM	147

Źródło: opracowanie własne na podstawie: The European Commission has selected 147 pilot projects to be supported in the preliminary phase of the RAPHAEL action programme in the field of cultural heritage, [w] http://cordis.europa.eu/news/rcn/7247_en.html, 12.11.2015.

Program „Rafael” został oficjalnie wprowadzony decyzją Parlamentu Europejskiego i Rady Europejskiej dnia 13 października 1997 r.¹⁶ i obowiązywał w czasie od 1 stycznia 1997 r. do 31 grudnia 2000 r. Przyjęto całkowitą kwotę wsparcia programu w wysokości 30 mln ECU oraz możliwość dofinansowania projektów do 50% budżetu własnego, w szczególnych przypadkach – nawet do 100%. Ustalono wymóg partnerstwa pomiędzy przynajmniej trzema krajami. Program zdefiniował i ujął w całość wiele poprzednich definicji dziedzictwa, stwarzając kompleksową wizję ochrony tego obszaru w UE. Przede wszystkim ulokowano go w kontekście rozwoju socjoekonomicznego i technologicznego Europy końca XX w., wielkiego skoku informatycznego, który zrewolucjonizował życie zachodniej cywilizacji i miał

¹⁶ Decision No 2228/97/EC of the European Parliament and of the Council of 13 October 1997 establishing a Community action programme in the field of cultural heritage (the Raphael programme), dz. cyt.

poważne zastosowanie w ochronie zabytków. Położono nacisk na archiwizację (choć jeszcze nie digitalizację) zbiorów publicznych i prywatnych, czyniąc z bibliotek, centrów dokumentacji i archiwów ważną gałąź dziedzictwa, wskazując zarazem na sieciowanie tychże instytucji oraz współpracę multilateralną. Istotnym zagadnieniem stało się udostępnianie dziedzictwa dzięki zastosowaniu technologii cyfrowej oraz poprzez zakrojone na szeroką skalę działania promocyjno-marketingowe. UE prezentowała integrystyczne podejście do dziedzictwa, zarówno w definiowaniu samego pojęcia, jak i w szerokim wachlarzu jego zastosowania.

W dokumencie sformułowano dwie definicje „dziedzictwa”, na trwale określające sens użycia tego terminu w innych dokumentach unijnych. Określenie „dziedzictwo kultury”¹⁷ rozumiano jako dziedzictwo ruchome i nieruchome (muzea, kolekcje, biblioteki i archiwa, włączając archiwa fotograficzne, fonograficzne i kinematograficzne) oraz dziedzictwo archeologiczne, architektoniczne, podwodne i krajobrazu. Słowo „ochrona”¹⁸ miało wskazywać na działania związane z przekazywaniem wiedzy, zarządzaniem, konserwacją, restauracją, prezentacją i dostępem do dziedzictwa kulturowego. Warte podkreślenia jest to, że ochrona dziedzictwa w ujęciu unijnym to całość różnych pierwszoplanowych i drugoplanowych działań, których celem jest w takim samym stopniu ochrona samego zabytku, jak i promowanie czynności służących przekazywaniu kompleksowej wiedzy związanej z obiektem i profesjonalne nim zarządzanie. Spore znaczenie miało uwypuklenie roli „zabytku” w kontekście społeczno-urbanistycznym, z podkreśleniem jego funkcji komunikacyjnej, logistycznej i turystycznej. Unijne rozumienie ochrony dziedzictwa miało, przynajmniej od programu „Rafael”, charakter wieloaspektowy

¹⁷‘cultural heritage’ shall mean movable and immovable heritage (museums and collections, libraries and archives including photographic, cinematographic and sound archives), archaeological and underwater heritage, architectural heritage, assemblages and sites and cultural landscapes (assemblages of cultural and natural objects), tamże, s. 33.

¹⁸‘preservation’ shall mean all activities contributing to better knowledge, management, conservation, restoration, presentation and accessibility of cultural heritage, tamże.

i wielobranżowy. Spodziewane efekty subsydiów ze strony Komisji w ramach „Rafała” miały być widoczne na wymienionych wyżej polach działania, przy zachowaniu traktatowego przesłania wspólnotowości w różnorodności. Ustalenia wstępne podkreślały istotę „zabytku europejskiego”, czyli takiego obiektu/obszaru/terenu, który posiada specyficzny europejski wyróżnik (nazywany europejską wartością dodaną), ma ponadnarodowy i ponadregionalny wymiar. Drugą kluczową zasadą stało się inicjowanie współpracy międzyinstytucjonalnej, skutkujące wymianą wiedzy i informacji oraz dzieleniem się dobrymi praktykami. Jako podstawowy cel utylitarny dokument wymieniał sukcesywne ułatwianie dostępu do europejskiego dziedzictwa kulturowego wszystkim Europejczykom.

„Rafał” dzielił się na 4 akcje główne, te z kolei miały swoje cele szczegółowe. Akcja 1. nosiła nazwę *Konserwacja, ochrona i rozwój europejskiego dziedzictwa poprzez współpracę międzynarodową* i kładła nacisk na dwa zasadnicze działania: inicjowanie, budowanie i rozwijanie „Laboratoriów dziedzictwa europejskiego” oraz na tematyczne projekty międzyinstytucjonalne, rozwijające różne poddziedziny dziedzictwa. „Laboratoria” stanowiły priorytet. Dotyczyły projektów wysoce specjalistycznych o unikatowej wartości kulturowej, wymagających kompleksowych opracowań naukowo-technicznych. Program zakładał dofinansowanie czteroletnich zadań zgłaszanych przez wąskie grona najwyższej klasy badaczy. Projekty tematyczne miały trwać 3 lata. Ich celem była ochrona dziedzictwa europejskiego o wyjątkowym znaczeniu i funkcji społecznej lub ułatwiającej dostęp. W ramach projektów tematycznych *Wezwanie do składania wniosków z 1998 roku*¹⁹ preferowano na przykład zabytkowe kompleksy budowli grecko-rzymskich, bizantyńskich, gotyckich czy secesyjnych, których odnowa przy użyciu nowoczesnych technologii przywracałaby ich kontekst kulturowy. Wszystkie wnioski musiały zawierać dokładne analizy techniczno-inżynierskie i szczegółowe obliczenia finansowe.

¹⁹ Raphael Programme. Call for Proposals 1998 (98/C 97/08), OJ, C 97/10, 31.03.1998.

Akcja 2. programu „Rafael” dotyczyła wymiany doświadczeń zawodowych i wiedzy. Nosiła tytuł: *Współpraca mająca na celu wymianę doświadczeń, a także rozwój zaawansowanych technik w obszarze dziedzictwa*. Dzieliła się na 3 szczegółowe zadania. Pierwsze z nich *Innowacja i nowe technologie* dotyczyło finansowania przez UE programów badawczych, których celem była możliwość zastosowania nowoczesnych technologii do ochrony dziedzictwa w zakresie odnowy zabytków, w sektorze audiowizualnym, multimediami i zaawansowanych formach przetwarzania informacji. Jako drugie zadanie wprowadzono możliwość wyjazdów indywidualnych i zbiorowych w obrębie Unii na różnego typu szkolenia. Zadanie to umożliwiało zdobycie 12-miesięcznego stypendium na pracę w pracowni konserwatorskiej, bibliotece lub archiwum poza granicami swojego kraju. Zadanie trzecie *Wymiana doświadczeń i informacji* miało najbardziej rozbudowany charakter. Odnosiło się do inicjowania kursów, konferencji, warsztatów, studiów i spotkań seminaryjnych, których celem było doskonalenie wiedzy w temacie dziedzictwa. Do innych zdefiniowanych obszarów należało ogłaszanie standardów konserwacji i renowacji zabytków, identyfikacja ryzyka odnowy i restauracji, dane analityczne odnoszące się do stanu technicznego obiektów wraz z pełną dokumentacją, warunki pożyczek na odnowę, tworzenie kolekcji na nośnikach elektronicznych, identyfikowanie najważniejszych problemów prawnych, ogłaszanie patentów, tworzenie list projektów nowatorskich, budowanie baz danych, dodatkowo: publikowanie praktycznych przewodników, podręczników i biuletynów. W warunkach określających możliwość udziału w „Rafaelu” w 1998 r. akcja 2 wprowadzała specyficzną listę dziedzictwa. Dzieliło się ono na dziedzictwo fotograficzne i kinematograficzne, ruchome i nieruchome dziedzictwo XX w. oraz rzemiosło. Z kolei w priorytetach na 1999 r. akcja 2 dzieliła dziedzictwo na: muzyczne, naukowe, piśmiennicze i graficzne. W ten sposób rozszerzano paletę zjawisk podlegających definicji dziedzictwa.

Akcja 3. programu „Rafael”: *Dostęp do dziedzictwa, udział i świadomość dziedzictwa kultury* zawierała propozycje wsparcia finansowego projektów wypracowujących nowoczesne metody prezentacji, z udziałem innowacyjnych metod komunikacji i multimediiów. Podkreślano wsparcie dla wydarzeń podnoszących rangę dziedzictwa kultury, postulowano wielodyscyplinarne prezentacje dziedzictwa w muzeach, zabytkach i bibliotekach, prezentacje materiałów informacyjnych, audiowizualnych i broszur. Najbardziej awangardowe formy przekazu, w tym zawierające informacje przynajmniej w 3 językach europejskich, miały uzyskać najwyższą dotację. Obsługa muzeów i galerii miała w założeniu podnieść jakość usług, co stanowiłoby zachętę do zwiedzania. Akcja 4. programu zachęcała do współpracy z tzw. krajami trzecimi.

Na spotkaniu w Brukseli 18 grudnia 1997 r.²⁰ włoski komisarz do spraw kultury Marcelino Oreja ogłosił wyniki pierwszego naboru do programu „Rafael” na rok 1997. Te dane są bodaj jedynymi dokładnymi danymi liczbowymi, ilustrującymi wewnętrzny rozdzielnik programu „Rafael”. Poniższa tabela sumuje kwoty.

Tab. 3. Dane liczbowe na temat projektów Programu „Rafael”.

Typ Akcji	Liczba projektów nadesłanych	Liczba projektów wybranych	Kwota dotacji UE (mln ECU)
1	511	43	1,763,621
2	103	13	2,550,000
3	92	14	700,000
4	65	10	1,742,500
4+ dziedzictwo przedindustrialne	70	12	2,660,000
Razem	841	92 (z czego 1 projekt wycofany przez organizatora). Oficjalna kwota: 91	9,416,121

Źródło: opracowanie własne na podstawie danych sporządzonych przez Marcelino Oreja [w:] http://europa.eu/rapid/press-release_IP-97-1153_en.htm?locale=en, 25.09.2015.

²⁰ http://europa.eu/rapid/press-release_IP-97-1153_en.htm?locale=en, 5.01.2016

Powyższa tabela potwierdza proporcje wydatkowania funduszy zawarte w *Propozycji* z 1995 r. Widać bowiem, że obszarami priorytetowymi była ochrona prac konserwatorskich oraz kreowanie współpracy międzyinstytucjonalnej. (Akcja 1. i 2.). Na oba te obszary UE wydała w 1997 r. ponad 3 mln EURO. Trzeba jednak zwrócić uwagę, że całość dofinansowania z 1997 r. w kwocie ok. 9,5 mln EURO była jednak dotacją bardzo niską.

Mimo iż w poszczególnych dokumentach Komisja obiecywała ewaluację programu, najpierw 31 listopada 1999 r., a potem 31 listopada 2001 r., takie opracowanie się nie ukazało. Dostępna ewaluacja „Rafaela” znalazła się w zbiorczym opracowaniu pierwszych programów pomocowych UE: „Kalejdoskop”, „Ariane”, „Rafael” z 2004 r.²¹, ale nie zawierała analiz finansowych. Poniższe dane finansowe były możliwe do odtworzenia w oparciu o dostępne on-line informacje na ten temat.

Tab. 4: Dane liczbowe na temat projektów Programu „Rafael” w kolejnych latach.

ROK	Liczba projektów zgłoszonych	Liczba projektów wybranych	Kwota dotacji programu „Rafael”(mln ECU)
1996 (projekt pilotażowy)	495	147	10.
1997	841	91	9.416.121
1998	b.d.	75 ^(*)	10.6
1999	438	58	6.454.298
Razem: bez programu pilotażowego	1279	224	26.470.419
Razem: z pilotażem	1774	370	36.470.419

(*): Raport Komisji z 20 lipca 1999 (IP/99/543http://europa.eu/rapid/press-release_IP-99-543_en.htm) podaje do wiadomości, że przez trzy lata trwania programu >>Rafael<<, czyli w latach 1997, 1998 i 1999, sfinansowano 224 projekty. W związku z tym, że nie ma dostępu do danych bezpośrednich z 1998 r., kwotę 75 obliczyłam jako różnicę sumy dostępnych kwot (91 w 1997 oraz 58 w 1999) w stosunku do przywołanej w dokumencie kwoty 224. Liczba projektów 147 z programu pilotażowego z 1996 wskazuje cytowany wyżej dokument.

Źródło: oprac. własne.

²¹ COMMISSION REPORT TO THE EUROPEAN PARLIAMENT, THE COUNCIL AND THE COMMITTEE OF THE REGIONS Report on the implementation of the Community programmes Kaleidoscope, Ariane and Raphael, Brussels, 23.01.2004, COM (2004) 33 final.

Z obliczeń wynika, że łącznie program „Rafael” od 1 stycznia 1996 r. do 31 grudnia 1999 r. sfinansował 370 projektów na kwotę 36 mln ECU oraz że zgłoszono do programu 1774 projekty. Jeśliby odjąć od rozliczenia program pilotażowy z 1996 r., to liczbą, która zostaje jest 224, a kwotą wsparcia – 26. 47 mln ECU. Wspomniana ewaluacja „Rafaela” z 2004 r.²² podaje, że program w latach 1997-1999 sfinansował 222 projekty oraz 18 Europejskich Laboratoriów Dziedzictwa na łączną kwotę 30 mln ECU. Opracowanie to wydaje się wadliwe, ponieważ, po pierwsze, nie wlicza programu pilotażowego, który został formalnie podsumowany, a po drugie, nie włącza numerycznie Laboratoriów (stąd brak dokładnych na nie wyliczeń). Ponadto nie jest wyjaśnione rozliczenie roku 2000, w którym były realizowane niektóre projekty „Rafaela” rozpoczęte w latach poprzednich i otrzymujące konkretne transze finansowe. Wiadomo też, że wraz z dniem 1 stycznia 2000 r. rozpoczął działalność program Kultura’2000 i budżet tego programu miał za zadanie dokończyć finansowanie projektów swojego poprzednika. Podsumowując, „Rafael” był programem oszczędnym i niskobudżetowym. Mimo to zgromadził sporą liczbę zgłoszeń, co świadczyło o dużym zapotrzebowaniu sektora ochrony dziedzictwa na subsydia europejskie w drugiej połowie lat 90.

Na koniec wypada wskazać konkretne realizacje programu. Ze względu na ograniczony dostęp do sprawozdań elektronicznych również w tym zakresie, dokonamy skrótovej rekonstrukcji niektórych projektów, analizując głównie ich założenia merytoryczne. W większości przypadków były to projekty z dziedziny ochrony zabytków architektonicznych, świeckich i sakralnych. Rosło znaczenie projektów rewitalizacyjnych, które skupiały prace na restytucji tradycyjnych metod budowlanych i rzemieślniczych. Zyskiwały na znaczeniu projekty chroniące miejski i wiejski krajobraz naturalny, a także sztukę kulinarną, rzeczne i drogowe trakty komunikacyjne, dziedzictwo postindustrialne i podwodne. Wsparciu z puli

²² Tamże, s. 6.

dofinansowania programu „Rafael” poddane zostały archiwizacji, co stanowiło początek długofalowego procesu zabezpieczania wszelkiego typu zbiorów europejskich.

W ramach tworzenia Europejskiego Laboratorium Dziedzictwa sfinansowano prace specjalistyczno-konserwatorskie Katedry Nidaros w norweskim Trondheim²³. Grant Komisji Europejskiej został przeznaczony na konserwację statutu i chłorytu użytych przy budowie kościoła i ulegających starzeniu pogodowemu. Pracom badawczym została poddana średniowieczna zaprawa murarska, która przetrwała 800 lat i która stanowiła skuteczne zabezpieczenie. Badacze próbowali odtworzyć średniowieczną technologię zaprawy, dokonali szczegółowego opisu jej składników oraz ich zastosowania tak, aby „receptura” była możliwa do wykorzystania w innych, podobnych przypadkach konserwatorskich.

Sz szczególnie ważna stała się ochrona europejskich unikatów z zakresu dziedzictwa. Projektem wskazującym na tego typu trendy był *Mayglass Farmstead Project*, czyli rewitalizacja i konserwacja wiejskiego domu jednorodzinnego w hrabstwie Wexford w Irlandii zbudowanego techniką murarską na zaprawie błotnej (*mudwalls*)²⁴. Prace konserwatorskie prowadzone były pod auspicjami irlandzkiej Rady Dziedzictwa, która dokonała uzupełnienia ścian błotnych, a także rekonstrukcji zabudowań gospodarczych oraz całkowitej rewitalizacji wnętrza wraz z przywróceniem mu pierwotnego kształtu. Właściwie do końca XX w. dom zachował tradycyjne wnętrze wraz z meblami i typowym wyposażeniem chat farmerskich z XVIII i XIX w. Istotnym zadaniem była rekonstrukcja techniki budowlanej ścian błotnych, charakterystycznych dla tego rejonu Wexford, zapis tej techniki oraz fizyczne jej odtworzenie. Stosowana w Irlandii od początku XVIII w. pozostała unikatową metodą lokalnego budownictwa, dlatego ma ogromne znaczenie dla ochrony irlandzkiego dziedzictwa narodowego i edukacji. Na projekt europejski,

²³ Weathering and Conservation of Soapstone and Greenschist Used at Nidaros Cathedral (Norway) Preliminary summary of results - a work document, pdf.

²⁴ <http://www.mayglass-2000.ie/aims.html>, 2.01.2016.

finansowany z programu „Rafael”, złożyły się prace uzupełniające w stosunku do prowadzonych przez Radę Dziedzictwa prac konserwatorskich. Projekt zakładał organizację serii międzynarodowych warsztatów (listopad 1999 oraz maj 2000), poświęconych branżowej dyskusji na temat tradycyjnych metod budowlanych, ich archiwizacji oraz upowszechniania. W spotkaniu wzięli udział specjaliści z zakresu ochrony dziedzictwa i folkloru, pracownicy skansenów europejskich oraz badacze i inżynierowie budowlani.

W 1998 r. dofinansowanie z programu „Rafael” otrzymało międzynarodowe konsorcjum VNE (*Voices Navigables d' Europe*) skupiające organizacje działające na rzecz zachowania wodnych szlaków śródlądowych, kanałów i śluz z takich państw jak: Belgia Irlandia, Finlandia, Niemcy, Holandia, Szwecja i Wielka Brytania. Wspólnym projektem stowarzyszenia, przygotowanym dzięki wsparciu Komisji Europejskiej, było seminarium *Metody konserwatorskie i rzemiosło artystyczne w historycznych wodnych szlakach śródlądowych w angielskim Warwick*. Spotkanie miało miejsce w październiku 1998 r. właśnie w Warwick²⁵. Rezultatem dyskusji o ochronie szlaków wodnych w całej Europie i przekształceniu ich w szlaki turystyczne był dokument pokonferencyjny *Nasze wspólne dziedzictwo wodne* wraz z planem działania na najbliższe lata, którego nadrzędnym celem było kształtowanie wiedzy o współczesnym wykorzystaniu dróg wodnych. Celem samego seminarium było również stworzenie katalogu danych na temat istniejących historycznych szlaków wodnych wraz z przylegającymi do nich budynkami, monitorowanie ochrony oraz ich współczesne wykorzystanie. Organizatorzy podkreślali XIX-wieczne znaczenie dróg wodnych oraz sieci kanałów dla rozwoju handlu. Dziś te drogi komunikacyjne są częściowo zapomniane. W konkluzjach konferencji uznano, że hydrotechniczne obiekty wraz z kanałami rzecznyymi z poruszającymi się po nich barkami, jachtami i statkami mogą zostać ponownie wykorzystane w ramach turystyki kulturowej i transportu. Jako przykłady obiektów wymagających pilnej

²⁵http://ihbc.org.uk/context_archive/67/waterways/bwb.html, 23.01.2016.

pomocy podano: 4 windy hydrauliczne na Kanale Centralnym w Belgii, pochodzące z 1900 r. oraz zabytkowy Kanał Południowy we Francji, łączący Garonnę koło Tuluzy z portem Sète (oba na liście UNESCO). Kanał ten został oficjalnie otwarty w 1681 r. jako Królewski Kanał Langwedocki. Do dziś łączy drogi wodne pomiędzy Atlantykiem a Morzem śródziemnym. Organizatorzy szacowali, że na terenie Unii Europejskiej istnieje łącznie 40 tys. kilometrów historycznych szlaków wodnych wymagających rewitalizacji. Szlaki te stanowią nieodłączny element krajobrazu, są składnikiem lokalnej ekologii oraz symbolem historii budownictwa i inżynierii wodnej²⁶.

Tradycje kulinarne Europy to również historia kultury, dlatego projekt *ELEA: Produkcja i konsumpcja oliwy z oliwek. Wkład do europejskiego dziedzictwa kultury* mógł uzyskać dofinansowanie z programu „Rafael”. Był to wielopłaszczyznowy, międzynarodowy projekt, koordynowany przez ICUSEM (*International Conference on Urban Systems Engineering and Management*) wraz z siecią ERICArts z Bonn oraz Finn-EKVIT z Helsinek. Projekt zakładał trzy podstawowe cele: odtworzenie europejskich tradycji żywieniowych, promowanie kultury kulinarnej jako ważnego elementu europejskiej tożsamości i dziedzictwa oraz wykazanie, że kultura kulinarna wpływała na integrację produkcji rolnej. Projekt subsydiowany przez program „Rafael” przewidywał warsztaty, zorganizowane w kreteńskim Rethymonie na przełomie października i listopada 1998 r. pod patronatem mera miasta. Warsztaty były okazją do prezentacji produktów z oliwy, pokazów kulinarnych oraz

²⁶Projektem o podobnym charakterze był *I Międzynarodowy Kongres Podwodnej Archeologii*, (IKUWA 1) zorganizowany w niemieckim Sassnitz na północnej wyspie Rugia, w lutym 1999 r. Temat Kongresu to *Ochrona Podwodnego Dziedzictwa Kulturowego*. Kongres zgromadził badaczy z całej Europy. Ważnym partnerem projektu była strona polska, bowiem projekt zakładał w szczególności odświeżenie relacji Wschód-Zachód, zwłaszcza jeśli chodzi o ochronę mórz i wód terytorialnych, a także kreowanie wspólnych programów edukacyjnych. W ramach innych, podobnych projektów, mających na celu zachowanie dziedzictwa technicznego, program „Rafael” sfinansował szereg działań w zakresie ochrony pamiątek przemysłu tekstylnego i włókienniczego w Europie (np. *European Textile Network*) oraz przemysłu kinematograficznego w zakresie zabezpieczenia i przechowywania celuloidowych taśm filmów przedwojennych i powojennych (np. *Urgent – nitrate can't wait* oraz *Exotic Europe*).

dyskusji. Spotkaniu towarzyszyło zwiedzanie klasztorów greckich (historyczny monastyr Arkadii, Muzeum Oliwy w Kapsalnianie) wraz z prezentacją tradycyjnych metod tłoczenia oliwy. Celem seminarium było wypracowanie wspólnego stanowiska w sprawie ochrony technologii produkcji oleju z oliwek jako osiągnięcia rolniczej kultury południa Europy. Rekomendacja miała zwracać uwagę decydentów unijnych na znaczenie kultury kulinarnej przy dalszym definiowaniu terminu „wspólne dziedzictwo europejskie” oraz przy prognozach europejskiej ekonomii i polityki zatrudnieniowej.

Projektami o charakterze muzealnym i archiwalnym były m. in. *Musa, Museo, Musica, 3-letni Presveis Projekt, Elenchos* oraz *Evidence! Europe reflected in archives in 2000*. *Musa, Museo, Musica* został przygotowany przez florenckie stowarzyszenie Musica Ricercata. Łączył dziedzictwo muzealne z muzyką klasyczną. Był przygotowany wraz z Muzeum Archeologicznym i Pałacem Pitti we Florencji, Muzeum Bizantyńskim Kerkyra z Korfu, Muzeum Instrumentów Muzycznych w Lipsku oraz Austriackim Muzeum Teatralnym z Wiednia. Miał na celu zwrócenie uwagi na ochronę sztuki lutniczej oraz produkcję klasycznych instrumentów muzycznych jako elementu dziedzictwa kulturowego, a także na ochronę muzyki klasycznej jako fenomenu europejskiego. Projekt trwał od 1999 do 2002 r. i zakończył się już po wygaśnięciu programu „Rafael”.

Presveis – czyli projekt Muzeum Numizmatyki w Atenach – odnosił się do idei wspólnej waluty europejskiej jako efektu historycznego procesu mieszania się walut. Wystawa monet (również prezentowana w postaci wirtualnej) zadawała pytanie o powody historycznych unii monetarnych oraz ich zastosowania w zmieniających się warunkach ekonomiczno-handlowych. Oprócz muzeum ateńskiego w programie wzięły udział Dział Monet i Medali British Museum oraz Helleńskie Ministerstwo Kultury²⁷.

²⁷ <http://www.culture.gr/nm/presveis>, 17.01.2016.

Grecki projekt *Elenchos* to ambitna jak na tamte czasy próba stworzenia cyfrowego archiwum historii demokracji, obejmującego okres od starożytności po wiek XX. Projekt miał za zadanie gromadzenie tekstów źródłowych, artykułów filozoficznych, dokumentów, a także materiałów audio i wideo, które dokumentowały historię europejskich demokracji. Materiały zostały pogrupowane w układzie tematycznym: faktograficznych danych z historii demokracji, walki o demokrację, reform demokratycznych oraz historii demokratycznych instytucji europejskich. Przedsięwzięcie polegało na stworzeniu kompleksowej bazy danych. Ostatecznym celem prac było przygotowanie „Dynamicznej Mapy Argumentów”, ułatwiającej poruszanie się po kontekstach użycia terminu „demokracja”. Nawigacja umożliwiała np. zebranie różnych tekstów filozoficznych i gromadzenie tekstów badaczy o skrajnie odmiennych stanowiskach. Projekt *Elenchos* stworzył modelowy system archiwizacji i prezentacji europejskiego dziedzictwa piśmienniczego poświęconego problematyce demokracji przy użyciu sztucznej inteligencji i nowoczesnej techniki. Stworzył możliwość łatwego dostępu do materiałów źródłowych i analitycznych. Został przygotowany przez ateńskie stowarzyszenie *Archelogos Project* wraz z Uniwersytetem w Edynburgu i Lille. Dotacja Komisji Europejskiej z programu „Rafael” została przekazana w latach 1998-2000. Projekt *Evidence! Europe reflected in archives in 2000* został przygotowany przez 7 miast świętujących w 2000 r. tytuł *Europejskiego Miasta Kultury*. Projekt ESK 2000 otrzymał osobne dofinansowanie z Komisji Europejskiej, natomiast omawiany tu wspólny projekt 7 z 9 wybranych do ESK miast został wsparty w ramach programu „Rafael”. Na projekt składała się prezentacja wizerunków miast (Bergen, Bolonia, Helsinki, Kraków, Praga, Rejkjavik oraz Santiago de Compostela, bez Brukseli i Awinionu) poprzez ich starożytno-wieczne dokumenty lokacyjne, dokumenty ilustrujące ich historię, aż po współczesne akty prawne. Miała tworzyć bogatą panoramę europejskiej historii samorządowości. Miasta uruchomiły archiwum internetowe, z dostępem do uni-

katowych map, rozporządzeń, informacji o bitwach lub obronach oraz innych danych historycznych. Jak twierdzili organizatorzy, projekt pomógł im zrozumieć, co to znaczy być Europejczykiem. A wyjaśniali to w następujący sposób:

Wspólna europejska kultura powinna być przedstawiana jako dynamiczna mozaika. Dynamiczna, ponieważ podlegająca ciągłym zmianom. Niektóre elementy znikają, podczas gdy inne się rozwijają do rangi elementów o wartości regionalnej, narodowej, stając się wspólną wartością europejską, a ta ostatnia nawet uniwersalną (jak na przykład demokracja)²⁸.

I ponadto:

Oczywiście różnice występujące w obrębie wspólnych tematów są ewidentne. Rozwój wolnych wyborów czy prawa wyborczego należy do ciekawych przykładów. Wprowadzenie demokracji i wyborów w XIX w. należy do fenomenu większości europejskich krajów. Analizując przykłady, uświadamiamy sobie, że droga do wprowadzenia zasad demokracji była różna w różnych krajach, nawet w dwóch sąsiedzkich krajach skandynawskich, Norwegii i Finlandii. Każdy kraj musiał znaleźć własną drogę. Lekcje historii, takie jak te, uczą nas konieczności pokory wobec państw, które dążą dzisiaj do ustanowienia wolnych wyborów, nie posiadając tradycji, z których mogą czerpać swoje doświadczenie²⁹.

²⁸ *The common European culture might be described as a dynamic mosaic. Dynamic, because it is submitted to constant change, some elements disappearing while other elements develop from regional or national cultural elements to become common European, and later, maybe universal (like the example of democracy, mentioned above), [w:]*

<http://www.euarchives.org/index.php?s=2&pge=topics>, 8.02.2016.

²⁹ *Of course the diversities within the common themes are quite evident. The development of free elections and universal suffrage is an interesting example. The introduction of democracy and elections in the 19th century is such a common phenomenon for most European countries. But when studying the examples given here, one becomes aware that the way the democratic principles were carried out was very different from country to country, even in the two Nordic countries Norway and Finland. Each country has had to find its own way, stumbling towards this ideal goal. Historical lessons like these might teach us the necessity of a humble attitude towards countries that strive today to establish free elections, without having the same traditions on which to draw experience, [w:]*<http://www.euarchives.org/index.php?s=2&pge=>, 8.02.2016.

Projektem, który wspomagał ochronę dziedzictwa europejskiego i jednocześnie dokumentował na wielką skalę jedną dziedzinę sztuki – taniec współczesny – była *Terpsychore*. Projekt trwał od czerwca 1999 r. do maja 2002 r. Posiadał czterech partnerów głównych: Międzynarodowy Instytut Teatralny z Warszawy, Ośrodek Archiwizacji Tańca z Lipska (Tanzarchiv Leipzig), Fundację Cariny Ari ze Sztokholmu (Carina AriStiftelsen), Studio produkcji z Londynu (The Video Place) oraz węgierski instytut archiwizacji tańca (Magyar Tancművestsege Dance Archive). W celu realizacji tego projektu instytucje te podjęły współpracę z Napolidanza, Deutsches Tanzfilminstitut z Bremy, The Vlaams Theater Institut z Brukseli oraz Instituto per i Beni Culturali at Naturali z Bolonii. Zasadniczym celem przedsięwzięcia było stworzenie bazy danych sfilmowanych spektakli i produkcji teatru tańca oraz współczesnej choreografii od momentu „wybuchu” zainteresowania tańcem współczesnym w Europie w latach 70. XX w. do czasów współczesnych. Materiały audiowizualne dotyczące tańca znajdowały się w rozproszonych archiwach europejskich oraz archiwach telewizji publicznych i prywatnych. Należało odświeżyć i zabezpieczyć taśmy filmowe, a także stworzyć bibliotekę cyfrową, umożliwiającą publiczne korzystanie z zasobów. Projekt zakładał szereg działań towarzyszących, takich jak I Kongres Archiwów Filmowych Tańca, który odbył się w Kolonii; konferencję na temat prawa autorskiego, która miała miejsce w Brukseli; konferencję video-zapisów w Neapolu. Śląski Teatr Tańca z Bytomia gościł projekt *Terpsychore* w dniach od 25 do 28 lutego 2001 r. W ramach ósmej edycji bytomskiego międzynarodowego festiwalu tańca *Terpsychore* była prezentowana w formie debaty na temat możliwości archiwizowania starych i najnowszych nagrań polskich teatrów tańca. Ponieważ Polska nie posiada wieloletniej tradycji tańca nowoczesnego, dostęp do materiałów filmowych w tym zakresie był minimalny. Festiwal bytomski został udokumentowany jako część bazy danych projektu. Na ostateczny efekt projektu składały się wypracowane i spisane metody kon-

serwatorskie zabezpieczające taśmy filmowe, kasety VHS, kopie nagrań. Wypracowano poprawki do ustaw o prawie autorskim w różnych krajach europejskich, które miały być złożone na ręce rządów krajowych. Zlinkowano połączenia z szeregiem instytucji tańca w Europie, włącznie z opisem eksperymentalnych metod tanecznych, dostępnych warsztatów, sympozjów i konferencji. Wypracowano nowoczesne sposoby zabezpieczania wiedzy na temat tańców regionalnych poprzez rejestrację występów zespołów ludowych. Tutaj rolę pomocniczą odegrali partnerzy węgierscy, którzy dokonywali audiowizualnej archiwizacji ludowych tańców Transylwanii. Została stworzona strona internetowa *Terpsychore*, promująca wszystkie dostępne i zgromadzone materiały³⁰ w ramach niemieckiej witryny o tańcu współczesnym.

Pomijając oczywiste korzyści funkcjonowania programu „Rafael”, do których należała pomoc finansowa udzielana zabytkom, najważniejszą zaletą przedsięwzięcia pozostaje w moim przekonaniu umożliwienie i inicjowanie współpracy międzynarodowej. Zacieśnienie wielobranżowych więzi, skutkujące profesjonalizacją prac sektorowych oraz podwyższeniem i ujednoliceniem standardów technologiczno-informatycznych z zakresu dziedzictwa, pozostaje wartością nie do przecenienia. Jednakże fakt tworzenia się sieci konsorcjów, konstytuowania się stowarzyszeń, fundacji, warsztatów, gremiów i forów, których celem była panoramiczna współpraca interdyscyplinarna, dawał szerokie pole manewru oraz pozwalał na kształtowanie się myślenia w kategoriach „dobra wspólnego”. Nieustanne porównywanie stanu faktycznego w różnych krajach, katalogowanie potrzeb i problemów dziedzictwa oraz poszukiwanie rozwiązań na poziomie ponadkrajowym miały kapitalny wpływ na europeizację dziedzictwa, tzn. uczynienie zeń zjawiska podlegającego trosce Komisarzy, europarlamentarzystów i polityków, a tym samym zjawiska integrującego i konsolidującego w skali kontynentu. Zaryzykowałabym

³⁰http://www.tanzarchive.de/fileadmin/user_upload/Abschlussbericht_Terpsychore.pdf, 6.12.2015.

twierdzenie, że bezpośrednio po traktacie z Maastricht to właśnie ochrona dziedzictwa europejskiego stała się najbardziej prestiżowym przedsięwzięciem polityki kulturalnej UE. W największym stopniu przyczyniła się do ukształtowania myślenia o kulturze europejskiej w aspekcie szacunku dla przeszłości, przy jednoczesnej trosce o przyszłość. Zmusiła do refleksji nad osiągnięciami Europejczyków w kontekście gospodarczo-rozwojowym, turystycznym, globalnym, a także pozwoliła dowartościować idee małych ojczyzn ze względu na postrzeganie dziedzictwa jako atrybutu miejsc³¹. Lata 90. XX w. nagłośniły problematykę renowacji terenów poprzemysłowych, co stosowała Wielka Brytania od połowy lat 70. Wątek został szeroko podjęty jako tzw. dobra praktyka. Fakt ten wskazuje na umiejętność czerpania z wypracowanych wzorców, chęć tworzenia wspólnego modelu i zawierania kompromisów. Program „Rafael” pozwolił na przeszczepienie również na grunt Europy Środkowo-Wschodniej refleksji, że dziedzictwo kulturowe i przyrodnicze jest zasobem endogenicznym posiadającym znaczenie dla rozwoju lokalnego³². To zasadniczo zmieniło nastawienie do implementacji funduszy strukturalnych w obszarze kultury po 2004 r. w tej części UE. Kultura jako zjawisko reproduktywne, choć o znamionach indywidualizmu, dzięki programowi „Rafael” zaczęła zachowywać zdrową równowagę pomiędzy czerpaniem dobrych rozwiązań od krajów lepiej rozwiniętych oraz od sąsiadów a zachowaniem indywidualnego języka kultury narodowej.

Abstrakt

Niniejszy artykuł jest eksploracją historii narodzin oraz implementacji jednego z najważniejszych programów pomocowych UE w dziedzinie kultury, programu Rafael. Program, po wielu perturbacjach decyzyjno-finansowych, został ostatecz-

³¹ M. Czerny. *Geograficzne studia nad dziedzictwem – rola turystyki*, [w:] E. Puchnarewicz (red.), *Dziedzictwo kulturowe regionów świata i jego znaczenie w turystyce*, Warszawa 2011, ss. 33-43.

³² Tamże.

nie przejęty przez PE w 1997 r. i trwał do końca 1999 r. Zaraz po tym Komisja wdrożyła pierwszy program ramowy o nazwie „Kultura2000”, który w zakresie dziedzictwa kontynuował najważniejsze wątki „Rafaela”. Polityka kulturalna UE rozwinęła się na szeroką skalę w pierwszej dekadzie XXI w. (program „Kultura 2007-2013”), by w roku 2014 wprowadzić w unijny system subsydiarny przemysł kreatywny („Kreatywna Europa”), czym zasadniczo zmieniła pierwotne koncepcje traktatowe.

Artykuł ma za zadanie zrekonstruować początki polityki kulturalnej UE w latach 90., ze szczególnym uwzględnieniem ochrony dziedzictwa europejskiego jako obszaru prestiżu i wysokiej profesjonalizacji. Analizy dokumentów unijnych wskazują na determinację polityków, zmierzających do uruchomienia programu mimo braku środków finansowych oraz deficytu przekonania, co do samej idei. Wiadomo było bowiem, że prymat w dziedzinie ochrony zabytków architektonicznych i archeologicznych wiodły od wielu już lat Rada Europy oraz UNESCO. UE próbowała być trzecią „siłą”. Musiała zdefiniować potrzeby sektora oraz ramy swojego działania. Zrobiła to, posługując się właśnie programem „Rafael”. Ostatecznie „Rafael” stał się na przełomie XX i XXI w. symbolem interwencjonizmu unijnego w obszar dziedzictwa materialnego i niematerialnego. UE stawiała na radykalną poprawę kondycji sektora we wszystkich krajach UE, osiągając szczyty wizerunkowego *know-how* działań politycznych w zakresie kultury na przyszłość.

“RAPHAEL” PROGRAMME – CONCEPTS OF EUROPEAN HERITAGE PROTECTION AND ITS IMPLEMENTATIONS

Abstract

This paper provides an insight into the onset and then implementation of one of the most important cultural programmes in the EU history, the Raphael Programme. The programme, after long and turbulent spells of financial and decision making problems, was eventually approved by the European Parliament in 1997

and lasted until the end of 1999. The Raphael's main ideas were forwarded and then continued within 'Culture'2000', the first framework programme of the European Commission. In the following decade, the EU cultural policy substantially broadened both its scope and influence (Program 'Culture 2007-2013'). In 2014 it reached its peak in the form of 'Creative Europe' Programme, which changed basic assumptions of Treaty.

The study of the EU documents revealed ambition and dogged determination of European politicians to launch the programme, despite financial and decisions making problems plaguing their initiatives. The position of the Council of Europe as well as UNESCO in the area of protection of architectural and archaeological heritage was recognised. The Raphael not only indirectly defined the needs of the entire cultural sector but also created the frame for EU activities related to the cultural policy. Through the programme the EU intended to radically improve, in all member states, its overall financial status. It allowed also the EU to gain a political know-how required for shaping the policy in the years to come. Finally, at the turn of 21st century, it became a symbol of the EU interventionism in broad areas of both cultural as well as tangible heritage.

Bibliografia:

Dokumenty UE:

European Parliament resolution on measures to protect the European cultural heritage OJ C 62, 30. 5 . 1974, p. 5.

European Parliament Resolution on the protection of the architectural and archaeological heritage, OJ C 267/25, 11.10.1982.

Resolution of the Council of the Ministers responsible for Cultural Affairs meeting with the Council of 13 November 1986 on the protection of Europe's architectural heritage, OJ C 320, 13/12/1986.

Resolution of the Ministers with responsibility for Cultural Affairs, meeting within the Council of 13 November 1986 on the protection of Europe's architectural heritage, OJ C 320/1, 13.12.1986 (86/C 320/01).

Resolution of the Ministers with responsibility for Cultural Affairs meeting within the Council of 13 November 1986 on the conservation of works and artefacts, OJ C 320/3, 13.12.1986 (86/C 320/03).

Traktat o Unii Europejskiej, w wersji skonsolidowanej, art. 167/dawny artykuł 151 TW, a wcześniej art. 128, s. 122 [w:] http://europa.eu/pol/pdf/consolidated-treaties_pl.pdf.

Resolution of the Council and Ministres of Culture meetings within the Council of 14 November 1991 on arrangement concerning archives, OJ C 314, 5.12.1991.

European Community Action Support of Culture. Communication for the Commission to the European Parliament and the Council of the European Union. Proposal for a European Parliament and Council Decision establishing a Community Action programme in the field of cultural heritage Raphael (presented by the Commission), COM (95), 110 final Brussels, 29.03.1993.

Resolution on preserving the architectural heritage and protecting cultural assets, OJ C 72, 15.03.1993, p. 160.

Council Conclusion of 17 June 1994 drawing up a Community Action Plan in the field of Cultural Heritage, OJ C 235, 23.08.1994, p. 1.

Archives in the European Union. Report of the group of experts on the problems of coordination in relations to archive, SEC (94), 900. 21.03.1994.

Opinion of the European Parliament of 12 October 1995, OJ C 287, 30.10.1995, 161.

Council Common Position of 8 July 1996, OJ C 264, 11.09.1996, p. 69.

Call for Proposals in favour of further training and mobility of professionals in the field of European Cultural Heritage, OJ, C 67, 5.03.1996.

Decision of the European Parliament of 22 October 1996, OJ C 347, 18.11.1996, p. 29.

At a meeting of the Conciliation Committee, composed of representatives of the Member States and the European Parliament, held in Brussels on 28 May 1997, discussions on the EU's two proposed cultural programmes, ARIANE and RAPHAEL were held, [w] www.ordis.europa.eu/news/rcn/8387_en.html.

The European Commission has selected 147 pilot projects to be supported in the preliminary phase of the RAPHAEL action programme in the field of cultural heritage, [w] http://cordis.europa.eu/news/rcn/7247_en.html [b.r.]

Decision No 2228/97/EC of the European Parliament and of the Council of 13 October 1997 establishing a Community action programme in the field of cultural heritage (the Raphael programme), OJ, L 305/31, 08.11.1997.

Raphael Programme. Call for Proposals 1998 (98/C 97/08), OJ, C 97/10.

COMMISSION REPORT TO THE EUROPEAN PARLIAMENT, THE COUNCIL AND THE COMMITTEE OF THE REGIONS Report on the implementation of the Community programmes Kaleidoscope, Ariane and Raphael, Brussels, 23.01.2004, COM (2004) 33 final.

Report on Archives in the Enlarged European Union. Increased archival cooperation in Europe: Action plan. European Commission, Brussels 2005.

Publikacje:

D. Brett, *The Construction of Heritage*, Cork University Press, Cork 1996.

M. Czerny. *Geograficzne studia nad dziedzictwem – rola turystyki*, [w:] E. Puchnarewicz (red.), *Dziedzictwo kulturowe regionów świata i jego znaczenie w turystyce*, Warszawa 2011.

P. Dobosz, *Administracyjno-prawne instrumenty kształtowania ochrony zabytków*, Kraków 1997.

K. Kowalski, *O istocie dziedzictwa europejskiego – rozważania*, Kraków 2013.

E. Niklasson, 'And We Would Like To Whank'. *The Role of Funding in Archaeology*, [w:] A. Källén (ed.) *Making Cultural History. New Perspectives on Western Heritage*, Lund 2003.

M. Murzyn, J. Purchla (red.) *Dziedzictwo kulturowe a turystyka. Szanse i wyzwania*, Kraków 1999.

D. Poulot (ed.) *Patrimoine at modernité*, seria Chemins de la Mémoire, Paris 1998.

J. Purchla, (red.) *Dziedzictwo a turystyka*, Kraków 1999.

J. Purchla, *Dziedzictwo a transformacja*, Kraków 2005.

K. Waluch, *Polityka kulturalna Unii Europejskiej*, Płock 2004.

K. Waluch, *Sieci współpracy w Europie*, Lublin 2012.

Źródła internetowe:

Weathering and Conservation of Soapstone and Greenschist Used at Nidaros Cathedral (Norway) Preliminary summary of results - a work document, pdf.

<http://www.mayglass-2000.ie/aims.html>, 2.01.2016, 5.02.2016.

http://ihbc.org.uk/context_archive/67/waterways/bwb.html, 23.01.2016.

<http://www.culture.gr/nm/presveis> 17.01.2016.

<http://www.euarchives.org/index.php?sch=2&pge=topics> 8.02.2016.

http://www.tanzarchive.de/fileadmin/user_upload/Abschlussbericht_Terpsychore.pdf, 6.12.2015.

HEREIN: Observatory on policies and values of the European heritage, http://www.coe.int/t/dg4/cultureheritage/heritage/Herein/Default_en.asp, 1.02.2016.

http://ec.europa.eu/culture/policy/culture-policies/cultural-heritage_en.htm, 1.02.2016

Hanna Schreiber

NIEMATERIALNE DZIEDZICTWO KULTUROWE JAKO ELEMENT SOFT POWER PAŃSTW¹

Słowa kluczowe:

*niematerialne dziedzictwo kulturowe, soft power, kultura, ranking,
Unia Europejska, Chiny*

Wprowadzenie

W roku 2016 mija 15-lecie obecności na forum międzynarodowym tematu niematerialnego dziedzictwa kulturowego (dalej: NDK)². Od 2001 roku bowiem państwa zaczęły brać udział w programie Lista Arcydział Ustnego i Niematerialnego Dziedzictwa Ludzkości (*Proclamation of Masterpieces of the Oral and Intangible SOFT POWER Heritage of Humanity*). Poprzedzał on i zapowiadał przyjęcie nowego aktu prawa międzynarodowego dwa lata później: Konwencji UNESCO w sprawie ochrony niematerialnego dziedzictwa kulturowego³, która została przyjęta w 2003 roku. Lista Arcydział miała swoje trzy edycje: w 2001, 2003 i 2005 roku. Wkrótce po wej-

¹ Niniejszy artykuł został przygotowany w ramach międzynarodowego projektu badawczego pt. „The Right to Cultural Heritage Its Protection and Enforcement through Cooperation in the European Union”, realizowanego w programie Unii Europejskiej Heritage Plus, nr umowy 030/DSAP-PF/HERITAGEPLUS/2015. The research on this paper has been carried out and financed within the project ‘HEURIGHT14-The Right to Cultural Heritage – Its Protection and Enforcement through Cooperation in the European Union, No. 30/DSAP-PF/HERITAGEPLUS/2015, ERA-NET Heritage Plus ‘Cultural Heritage and Global Change’, Horizon 2020. Za konstruktywne uwagi do jego pierwotnej wersji autorka dziękuje dr Annie Wojciuk.

² Temat ten zaczął funkcjonować na forum samego UNESCO jednak wcześniej, choć nie pod taką nazwą i w sposób rozproszony. Szerzej na temat programów poprzedzających podjęcie bardziej sformalizowanych działań w: H. Jodełka-Schreiber, *Międzynarodowa ochrona niematerialnego dziedzictwa kulturowego*, „Stosunki Międzynarodowe – International Relations” 2005, t. 32, s. 169-187.

³ *Konwencja UNESCO w sprawie ochrony niematerialnego dziedzictwa kulturowego*, Dz.U. z 2011 r. Nr 172, poz. 1018.

ściu Konwencji w życie w 2006 roku, na podstawie art. 31 Konwencji, lista stała integralną częścią następującej po niej i ją finalnie zastępującej Reprezentatywnej Listy Niematerialnego Dziedzictwa Kulturowego Ludzkości. Po formalnej inkorporacji 90 elementów z programu Listy Arcydzieł do Reprezentatywnej Listy wiele państw mogło świętować swoją obecność na tej drugiej pod względem popularności Liście UNESCO⁴.

Działania, które natychmiast zaczęły być podejmowane przez przedstawicieli państw po wejściu Konwencji w życie, ukierunkowane były na wpisanie na Reprezentatywną Listę jak największej liczby elementów NDK z ich krajów. Zabiegi te w sposób bezpośredni związane były z przekonaniem o rosnącym znaczeniu we współczesnych stosunkach międzynarodowych *soft power*, „miękkiej siły” państwa. Pojęcie *soft power* zostało wprowadzone do dyskursu publicznego i naukowego przez Josepha Nye’a ponad 25 lat temu⁵. Oznacza ono siłę państwa opartą na umiejętności przyciągania swoją atrakcyjnością i odwoływaniu się do wspólnych wartości, co ma odróżniać ten rodzaj siły od siły twardej (*hard power*) opartej na umiejętności odstraszenia, przemocy i przymusie, wyrastających z posiadanego przez dane państwo potencjału militarnego czy ekonomicznego („siła pięści” oparta na polityce „kija i marchewki”⁶). Jednym z filarów „miękkiej siły” jest kultura i będące jej częścią składową dziedzictwo kulturowe, zarówno materialne, jak i niematerialne. Umiejętne łączenie siły twardej i miękkiej jest dzisiaj uznawane za prawdziwie „mądrą siłę” (*smart power*) danego państwa⁷.

Jednak *soft power* dopiero od 10 lat przeżywa swój światowy sukces: jest obecna w mediach, w strategiach przyjmowanych przez instytucje kultury, w rosnącej popularności rankingów *soft power* państw, w wypowiedziach polityków na

⁴ Proclamation of Masterpieces, <http://www.unesco.org/culture/ich/en/proclamation-of-masterpieces-00103>, 29.02.2016.

⁵ J. Nye, *Bound to Lead: The Changing Nature of American Power*, New York 1991.

⁶ J. Nye, *Soft Power. Jak osiągnąć sukces w polityce światowej*, Warszawa 2007, s. 34-35.

⁷ Tamże, s. 188.

szczeblu krajowym i urzędników organizacji międzynarodowych. Joseph Nye stwierdza: *Soft power kraju opiera się zasadniczo na trzech rodzajach zasobów: jego kulturze (w miejscach, gdzie jest ona atrakcyjna dla innych), jego wartościach politycznych (jeśli elity polityczne postępują zgodnie z nimi w kraju i za granicą) i jego polityce zagranicznej (gdy jest ona postrzegana jako prawomocna i posiadająca autorytet moralny)*⁸. Analitycy polityki kulturalnej zauważają, że w XXI wieku państwa świadome pierwszorzędnej roli ich kultury zaczęły brać udział w „światowym wyścigu po *soft power*”⁹. Łączy się to także z niezwykle popularną od 10 lat koncepcją *nation branding* Simona Anholt (który powołuje się na Nye’a w swojej pracy), czyli budowaniem tzw. marki państwa¹⁰. Nie bez przyczyny państwa, które dysponują największymi zasobami „miękkiej siły”, sytuują się wysoko, także jeśli chodzi o siłę ich „marki”. Do krajów takich niewątpliwie należą Stany Zjednoczone, ale także Wielka Brytania, Francja, Niemcy, Kanada czy Chiny i Japonia. Równolegle do rankingów *soft power* powstają zatem rankingi marek państw¹¹.

Celem niniejszego artykułu jest zatem zbadanie tego, czy występuje faktyczna zależność między pozycją państwa na międzynarodowej arenie dziedzictwa kulturowego (UNESCO), określaną przede wszystkim liczbą wpisów na Reprezentatywną Listę Niematerialnego Dziedzictwa Kulturowego Ludzkości, a zajmowaną

⁸ Tamże, s. 40.

⁹ J. Holden, *Influence and Attraction. Culture and Race for Soft Power in the 21st Century*, British Council 2013.

¹⁰ S. Anholt, *Sprawiedliwość marek. Jak branding miejsc i produktów może uczynić kraj bogatym, dumnym i pewnym siebie*, Warszawa 2006, s. 23.

¹¹ Do najbardziej znanych zalicza się Nation Brand Index S. Anholt (NBI) i Country Brand Index (CBI) Future Brands. Jak jednak słusznie zauważa B. Ociepka: *To, co mierzy NBI, w dużej części odpowiada jednak istocie miękkiej siły. Według NBI można m.in. wyselekcjonować kraje, które są postrzegane jako „markowe” ze względu na jakość swoich produktów, ale także ze względu na kulturę, atrakcyjne dziedzictwo narodowe. Spośród sześciu kanałów komunikacji marki Anholt: markowego eksportu, polityki zagranicznej i wewnętrznej, inwestycji i migracji, kultury i dziedzictwa, ludzi, turystyki, w zasadzie trzy w części budzą wątpliwości, czy mieszczą się w przyjętej tu koncepcji miękkiej siły państwa: chodzi o eksport (Nye zalicza gospodarkę do twardej siły), częściowo inwestycje i migracje, i częściowo także turystyka jako dziedzina gospodarki kraju*. B. Ociepka, *Miękka siła i dyplomacja publiczna Polski*, Warszawa 2013.

pozycją w rankingach *soft power* państw. Dodatkowe pytania, na które autorka szuka odpowiedzi, dotyczą pozycji samego UNESCO w nadzorowanym przez tę organizację dyskursie dziedzictwa oraz możliwości wpływania na wizerunek państw w obszarze dziedzictwa kulturowego z pominięciem UNESCO. Analizie poddany jest okres dziesięciu lat po wejściu w życie Konwencji UNESCO z 2003 roku (2006-2016), obszar zaś zawężony zostaje do państw członkowskich Unii Europejskiej oraz nowego formatu współpracy międzynarodowej „16+1”, w którym Polska bierze czynny udział (zob. niżej).

Dziedzictwo kulturowe i *soft power* –niezbadane związki

Można uznać za zaskakujące, że potencjał eksplanacyjny, tak niezwykle popularnej w stosunkach międzynarodowych, koncepcji *soft power* przez badaczy zajmujących się teoretycznym ugruntowaniem *cultural heritage studies* (bądź heritologii¹², w grupie tej znaleźć można także takie kierunki studiów jak *heritage management* czy *heritage conservation*) jest niewykorzystany. W renomowanych seriach wydawniczych poświęconych dziedzictwu kulturowemu (których powstanie w większości wydawnictw o globalnym zasięgu w ostatnich 10 latach z kolei jest świadectwem ugruntowania się osobnego pola badawczego), jak np. *Routledge Key Issues in Cultural Heritage* czy *Oxford University Press Cultural Heritage Law and Policy*, nie ma ani jednej publikacji poświęconej badaniu zależności między dziedzictwem kulturowym a *soft power* państw. Sporadyczne odniesienia do tej koncepcji i jej związku z dziedzictwem kulturowym odnaleźć można w bardzo nie-

¹² Termin ten, zaproponowany przez chorwackiego muzeologa Tomislava Šolę (*A Contribution to a Possible Definition of Museology*, www.heritology.com, 29.02.2016), ma być alternatywą dla tradycyjnie rozumianej muzeologii/muzeografii, jako dyscypliny mającej za swój przedmiot badań przede wszystkim obiekty materialne (zabytki) i wskazywać na konieczność nowego paradygmatu myślenia o dziedzictwie, jako doświadczeniu kolektywnym, procesie, w którym nierozzerwalnie związane są ze sobą aspekty materialne i niematerialne. W tym kierunku zmierza również definicja niematerialnego dziedzictwa kulturowego, łącząca oba te elementy – por. art. 2. Konwencji 2003. Zob. także: M. Matić, *Conceptualization of >>Culture<< within Heritology as a Paradigm*, „Anthropology Magazine” 2011, t. 11, nr 1, s. 117 i n.

licznych książkach¹³. Nieobecność ta może być związana, z jednej strony, z brakiem przepływu wiedzy o nowych koncepcjach teoretycznych między badaczami stosunków międzynarodowych a badaczami dziedzictwa kulturowego, wywodzącymi się – jeśli nie z kierunków o nazwie *heritage studies et consortes* – to z takich dyscyplin jak: prawo, archeologia, muzeologia, antropologia kultury czy historia sztuki. Z drugiej strony może wynikać z metodologicznych trudności badania dyplomacji kulturalnej państw z perspektywy polityki zagranicznej i analizy jej znaczenia dla pozycji państwa w stosunkach międzynarodowych przez badaczy spoza obszaru szeroko rozumianych *political science*. Kolejną przyczyną może być stosunkowo niewielka liczba badaczy z obszaru nauk o polityce, zajmujących się naukowo problematyką dziedzictwa kulturowego; dużo większą popularnością cieszą się badania polityki kulturalnej i dyplomacji kulturalnej lub publicznej *per se*, w których to analizach koncepcja *soft power* pojawia się naturalnie i jest często wykorzystywana¹⁴.

Jednak brak dotychczasowych badań w tej dziedzinie jest o tyle zastanawiający, że wśród heritologów powszechna jest świadomość polityczności dziedzictwa kulturowego i jego znaczenia dla kształtowania nowoczesnej tożsamości państw narodowych¹⁵. Ewa Klekot zauważa wręcz, że *o politycznym wykorzystaniu dziedzictwa pisać się nie da, ponieważ takie sformułowanie tematu zakłada, że*

¹³ Np. w książce Natsuko Akagawy *Heritage Conservation and Japans' Cultural Diplomacy: Heritage, National Identity and National Interest*, Routledge 2015 czy publikacji, która nie tyle bada tę zależność, ile wskazuje na polityczne uwikłanie pracy amerykańskich archeologów po inwazji na Irak oraz analizuje *soft power* jako element dyplomacji kulturalnej: Ch. Luke, M.M. Kersel, *U.S. Cultural Diplomacy and Archeology. Soft Power, Hard Heritage*, wydane w serii Routledge Studies in Archeology, 2013.

¹⁴ Dobrym przykładem braku odrębnego potraktowania dziedzictwa kulturowego przy rzetelnej analizie całości uwarunkowań dyplomacji publicznej Polski z pomocą koncepcji *soft power* jest książka Beaty Ocieпки, *Miękka siła i dyplomacja publiczna Polski*, Warszawa 2013. Pojęcie „dziedzictwa” pojawia się w niej jedynie dwukrotnie w kontekście dziedzictwa narodowego jako elementu komunikowania „marki” państwa.

¹⁵ Mechanizm ten rekonstruuje Ewa Klekot, *Polityczny wymiar dziedzictwa kultury*, [w:] G. Michałowska, J. Nakonieczna, H. Schreiber (red.), *Kultura w stosunkach międzynarodowych*, t. 2: *Pułapki kultury*, Warszawa 2014, s. 46-62.

mogłoby istnieć jakieś dziedzictwo, które byłoby niepolityczne. Tymczasem już sama geneza koncepcji «dziedzictwa kultury» związana jest z jednym z politycznych fundamentów nowoczesności.(...) Dziedzictwo, które często uważane bywa za część polityki pamięci, niepolityczne być nie może, ponieważ jego podstawową funkcją jest legitymizacja istniejących współcześnie społeczeństw i społeczności, których członków łączy poczucie wspólnoty¹⁶. Dziedzictwo kulturowe jest zatem nie tylko przedmiotem działalności państw, ale i kontekstem, w jakim państwa kształtują swoją politykę względem niego, w tym politykę zagraniczną i, będącą jej składową, dyplomację publiczną. Koncepcja „niematerialnego dziedzictwa kulturowego”, najmocniej spośród dotychczasowych globalnych wcieleń dziedzictwa kulturowego (materialnego, przyrodniczego) eksponująca problematykę tożsamości, praktyk i procesów reprodukowanych w kontekście międzypokoleniowym, stała się w związku z tym kolejnym narzędziem, które państwa wykorzystują w celu kształtowania dyplomacji publicznej i wzmacniania potencjału swojej *soft power*. Odbywa się to w ramach upowszechniającego się, współczesnego „kultu dziedzictwa”, nazwanego przez Davida Lowenthala nową, międzynarodową religią¹⁷. Ma to służyć podkreśleniu szczególnej roli, jaką współcześnie przypisuje się dziedzictwu – roli w dużej mierze politycznej, w której wybieranie zarówno przez poszczególne państwa, jak i społeczność międzynarodową (np. za pośrednictwem UNESCO) tego, co nosić będzie etykietkę „dziedzictwa” („światowego”, „niematerialnego” etc.), ma charakter legitymizowania i określania dopuszczalnego kształtu tożsamości narodowych, grupowych, jednostkowych. Są one określane kryteriami konwencyjnymi, które stanowią, że tożsamości te mają być zgodne z *prawami człowieka, wymogami wzajemnego szacunku i zasadą zrównoważonego rozwo-*

¹⁶ Tamże, s. 46-47.

¹⁷ D. Lowenthal, *The Heritage Crusade and the Spoils of History*, Cambridge 1998, s. 1. Lowenthal nawiązał w ten sposób do wypowiedzi Aloisa Riegla z 1903 roku, który społeczne znaczenie praktyk związanych z zabytkami określił mianem „kultu zabytków” – A. Riegl, *Nowoczesny kult zabytków. Jego istota i powstanie* [w:] P. Kosiewski, J. Krawczyk (red.), *Zabytek i historia*, Warszawa 2002.

ju(zob. niżej definicja z art. 2. Konwencji 2003). Idąc za Lowenthalem, można zatem przyjąć, że rolę Watykanu tej nowej religii – „kultu dziedzictwa”, pełni we współczesnym świecie paryska siedziba UNESCO, która w 2003 roku ogłosiła światu istnienie nowego dogmatu: niematerialnego dziedzictwa kulturowego.

Niematerialne dziedzictwo kulturowe – nowy dyskurs dziedzictwa

Niematerialne dziedzictwo kulturowe na potrzeby Konwencji UNESCO z 2003 roku definiuje się jako (u. 1): *praktyki, wyobrażenia, przekazy, wiedzę i umiejętności – jak również związane z nimi instrumenty, przedmioty, artefakty i przestrzeń kulturową – które wspólnoty, grupy i, w niektórych przypadkach, jednostki uznają za część własnego dziedzictwa kulturowego. To niematerialne dziedzictwo kulturowe, przekazywane z pokolenia na pokolenie, jest stale odtwarzane przez wspólnoty i grupy w relacji z ich otoczeniem, oddziaływaniem przyrody i ich historią oraz zapewnia im poczucie tożsamości i ciągłości, przyczyniając się w ten sposób do wzrostu poszanowania dla różnorodności kulturowej oraz ludzkiej kreatywności. Dla celów niniejszego artykułu uwaga będzie skierowana wyłącznie na takie niematerialne dziedzictwo kulturowe, które jest zgodne z istniejącymi instrumentami międzynarodowymi w dziedzinie praw człowieka, jak również odpowiada wymogom wzajemnego poszanowania między wspólnotami, grupami, jednostkami oraz zasadom zrównoważonego rozwoju. 2. >>Niematerialne dziedzictwo kulturowe<<, w rozumieniu ustępu 1, przejawia się między innymi w następujących dziedzinach: a) tradycje i przekazy ustne, w tym język jako nośnik niematerialnego dziedzictwa kulturowego; b) sztuki widowiskowe; c) zwyczaje, rytuały i obrzędy świąteczne; d) wiedza i praktyki dotyczące przyrody i wszechświata; e) umiejętności związane z rzemiosłem tradycyjnym (art. 2).*

Zaprezentowana powyżej definicja „niematerialnego dziedzictwa kulturowego” stworzyła bezprecedensową sytuację, w konsekwencji której powstał nowy

paradygmat rozumienia tego, czym jest dziedzictwo kulturowe. Ten nowy paradygmat zrównuje *de facto* dziedzictwo z kulturą, gdyż zrywa z dotychczasowym, mocno zakorzenionym, historycznym traktowaniem dziedzictwa, jako zjawiska przynależnego do sfery zabytków przeszłości, a wskazuje na dziedzictwo jako zjawisko przynależne do sfery praktyk teraźniejszości. Uznając, że dziedzictwem jest sfera praktyk „stale odtwarzanych,” zakłada, że mogą być one także przekształcane i poddawane zmianom¹⁸. Renegocjuje dotychczasową koncepcję dziedzictwa, które należało „zachowywać w niezmienionym kształcie” zgodnie z kryterium „autentyczności” i prowadzi do przyjęcia nowego dogmatu dziedzictwa żywego, a nawet do możliwego uznania, że dziś wszystko jest dziedzictwem¹⁹.

Mogą nim być zatem nie tylko pomniki upamiętniające wysiłek wojenny w Walii, ale i medialne zainteresowanie księżną Dianą²⁰. Tak rozumiane dziedzictwo przestaje różnić się od najszerzej rozumianych, antropologicznych definicji kultury, które przeszły z kart podręczników antropologii na karty dokumentów międzynarodowych i wskazują na to, że w *najszerszym znaczeniu za kulturę dzisiaj można uznać pełen zespół cech wyróżniających: duchowych, materialnych, intelektualnych i emocjonalnych, które charakteryzują społeczeństwo lub grupę społecz-*

¹⁸ Istotną wytyczną interpretacyjną sformułowaną zgodnie z wyjaśnieniami UNESCO odnaleźć można także na stronie Narodowego Instytutu Dziedzictwa oraz w regulaminie zgłaszania wniosków na Krajową Listę NDZK: *Niematerialne dziedzictwo kulturowe jest jednocześnie tradycyjne, współczesne i żywe – reprezentuje nie tylko odziedziczone tradycje przeszłości, ale także współcześnie, twórczo przekształcane praktyki, w których uczestniczymy jako przedstawiciele różnych grup społecznych i kulturowych. Zjawiska niematerialnego dziedzictwa kulturowego ewoluują w odpowiedzi na zmieniające się otoczenie, stanowiąc ogniwo łączące naszą teraźniejszość z przeszłością naszych przodków i przyszłością naszych dzieci. Tak długo, jak w żywych, zmieniających się przejawach dziedzictwa niematerialnego pozostanie ten sam rdzeń znaczeniowy kodujący nasz system wartości, tak długo przetrwa nasza tożsamość. Niematerialne dziedzictwo kulturowe nie zawsze jest oryginalne czy wyjątkowe. Każdy przejaw tego dziedzictwa jest ważny i cenny dla tych, którzy go praktykują i którym zapewnia ono poczucie przynależności do ich wspólnoty i dlatego każde zjawisko zasługuje na przetrwanie,* http://niematerialne.nid.pl/Dziedzictwo_niematerialne/, 12.02.2016, podkr. H.S.

¹⁹ Por. Przypis wyżej oraz m. in. P. Howard, *Heritage. Management, Interpretation, Identity*, London 2003, wstęp.

²⁰ J. Arnold, K. Davies and S. Ditchfield (red.), *History and Heritage; Consuming the Past in Contemporary Culture*, Shaftesbury 1998, s. 39 i n.

na. Obejmuje ona nie tylko sztukę i literaturę, ale także sposoby życia, podstawowe prawa człowieka, systemy wartości, tradycje i wierzenia²¹.

A zatem w konsekwencji – wszystko jest kulturowe. A zarazem polityczne, gdyż dotychczasowy dyskurs dziedzictwa, legitymizujący i uzasadniający istnienie odrębnych państw, bytów politycznych, wykorzystywany był przez nie na potrzeby nieustającego utrwalania swojej obecności i walki o jak najlepsze miejsce na „załoczonym podwórku świata”. Zarazem, za sprawą definicji NDK, nowy sposób rozumienia dziedzictwa zdezonizował archeologiczną narrację zabytków przeszłości na rzecz antropologicznej narracji kulturowych praktyk teraźniejszości, delegitymizował wyłączność dyskursu eksperckiego w tym obszarze na rzecz dyskursu włączającego samych depozytariuszy dziedzictwa: jednostki, grupy, wspólnoty (por. art. 15 Konwencji 2003)²². To one pojawiają się po raz pierwszy w Konwencji z 2003 roku jako podstawowe „nośniki” dziedzictwa kulturowego, których opinia na żadnym z poziomów (czy to krajowym, czy międzynarodowym) nie może zostać zignorowana. Ten nowy „dyskurs dziedzictwa niematerialnego” ujawnił również z całą mocą zachodocentryczny sposób dotychczasowego myślenia o dziedzictwie (materialnym, autentycznym, historycznym i uniwersalnym) i spróbował zrównoważyć go wprowadzeniem nowych reguł i zasad (niematerialności, reprezentatywności, teraźniejszości i lokalności). Laurajane Smith wprowadziła 10 lat temu odnośnie tego zachodocentrycznego zespołu praktyk dyskursywnych określenie „usankcjonowany dyskurs dziedzictwa” – *Authorized Heritage Discourse, AHD*²³. Jednocześnie zaobserwowany nowy „dyskurs dziedzictwa niematerialnego” (*Intangible Heritage Discourse, IHD* – propozycja H.S.) pozostawił znane sobie

²¹ UNESCO Mexico City Declaration on Cultural Policies, World Conference on Cultural Policies, Mexico City, 26 July–6 August 1982,

http://www.unesco.org/culture/laws/mexico/html_eng/page1.shtml, 31.10.2014, tłum. H.S.

²² E. Waterton, L. Smith, *There Is No Such Thing as Heritage*, [w:] E. Waterton, L. Smith (red.), *Taking Archeology out of Heritage*, Cambridge 2005, s. 11 i n.

²³ L. Smith, *Uses of Heritage*, London 2006.

z poprzedniego dyskursu, niezbędne z punktu widzenia głoszonych celów Organizacji Narodów Zjednoczonych, kryteria legitymizacyjne: zgodność z prawami człowieka, zgodność z zasadą zrównoważonego rozwoju²⁴. Laurajane Smith i Emma Waterton twierdzą wręcz, że w związku z tym w ogóle nie ma takiej rzeczy jak dziedzictwo, ale szereg rywalizujących ze sobą dyskursów, które niosą ze sobą doniosłe konsekwencje kulturowe i polityczne²⁵.

Rolę arbitra w tej nieustannej rywalizacji dyskursów i państw pełni UNESCO, które narzuciło reguły gry w kulturową legitymizację: uznając, autoryzując i uzasadniając funkcjonowanie określonych przejawów kultury jako „dziedzictwa” właśnie²⁶. Organizacja ta, w związku z pełnioną rolą arbitra w dziedzinie kultury i dziedzictwa kulturowego, posiada spore zasoby *soft power* i jest ich świadoma, wykorzystując swój potencjał w pozycjonowaniu siebie w środowisku ważnych organizacji międzynarodowych. Pojawienie się nowego aktu prawa międzynarodowego – Konwencji z 2003 roku i wprowadzenie przez nią nowej koncepcji niematerialnego dziedzictwa kulturowego spowodowało zwiększenie *soft power* samej UNESCO, jako organizacji stojącej na straży powiększającej się liczby procesów legitymizowania dziedzictwa.

Koncepcja *soft power* stała się wiodącą w określeniu roli i zadań UNESCO w szeroko zakrojonym procesie konsultacji nad nowymi celami rozwojowymi ONZ po 2015 roku (*Post-2015 Development Agenda*), przyjętymi we wrześniu 2015 roku jako Cele Zrównoważonego Rozwoju. We wprowadzeniu do przygotowanego przez UNESCO w kwietniu 2014 roku dokumentu²⁷, nazywanego w skrócie *Soft*

²⁴ Wzmocnione dodatkowo nowym rozdziałem 6 w Dyrektywach Operacyjnych do Konwencji 2003, w całości poświęconym implementacji koncepcji zrównoważonego rozwoju z przyjętej w 2015 roku na forum ONZ Agendy 2030 (*Sustainable Development Goals*).

²⁵ E. Waterton, L. Smith, *There Is No...*, s. 11.

²⁶ L. Smith, *Uses of Heritage*, London 2006, s. 111.

²⁷ *UNESCO's Participation in the Preparations for a Post-2015 Development Agenda Overview of Goals and Targets Proposed*, nr dokumentu 194 EX/14.INF.2.

Power Agenda, Dyrektor Generalna UNESCO, Irina Bokova, stwierdziła, że ta organizacja jest kluczowym aktorem *soft power*²⁸.

Niematerialne dziedzictwo kulturowe – skuteczne narzędzie walki o *soft power* państw?

Należy zwrócić uwagę na fakt, że nie tylko sam, dość rewolucyjny, sposób rozumienia dziedzictwa kulturowego, ale również konkretne, stworzone w Konwencji 2003 instrumenty, wpływają na atrakcyjność tej nowej koncepcji. Niewątpliwy sukces Listy Światowego Dziedzictwa Kulturowego i Naturalnego, ustanowionej na mocy Konwencji UNESCO z 1972 roku²⁹, najbardziej rozpoznawalnej międzynarodowej „machiny promocyjnej” dla kultu dziedzictwa kulturowego, obejmującej obecnie ponad 1000 wpisów, sprawił, że zdecydowano się powtórzyć to rozwiązanie w Konwencji UNESCO z 2003 roku, która powołała do istnienia Reprezentatywną Listę Niematerialnego Dziedzictwa Kulturowego Ludzkości³⁰ (dalej: Reprezentatywna Lista). Lista ta obejmuje obecnie (lipiec 2016) 336 wpisów³¹. Szybkie tempo ratyfikacji tego aktu prawa międzynarodowego i ogromna liczba wniosków czekających na rozpatrzenie możliwości wpisu na Reprezentatywną Listę wskazują na dostrzeżenie przez państwa stale rosnącej roli dziedzictwa kulturowego w budowaniu ich wizerunku w stosunkach międzynarodowych. Najsłynniejsza do tej pory Konwencja UNESCO z 1972 roku – w sprawie ochrony światowego dziedzictwa kulturalnego i naturalnego – przez ponad 40 lat swojego istnienia została ratyfikowana przez niemalże wszystkie państwa świata (dokładnie przez 192). Kon-

²⁸ *Soft Power Agenda*, <http://www.unesco.org/new/en/unesco/about-us/who-we-are/director-general/my-priorities/soft-power-agenda/>, 12.03.2016.

²⁹ *Konwencja w sprawie ochrony światowego dziedzictwa kulturalnego i naturalnego*, Dz. U. z 1976 r. Nr 32, poz. 190.

³⁰ Obok niej, także na wzór Konwencji z 1972, powstały Lista niematerialnego dziedzictwa kulturowego wymagającego pilnej ochrony (art. 17 Konwencji 2003) oraz lista programów, projektów i działań mających na celu ochronę NDK, tzw. Rejestr najlepszych praktyk ochrony (art. 18 Konwencji 2003). Cieszą się one jednak dużo mniejszym zainteresowaniem państw. *Register of Best Safeguarding Practices* liczy zaledwie 12 wpisów, zaś Lista zagrożonego NDK – 43 elementy.

³¹ <http://www.unesco.org/culture/ich/en/lists>, 10.03.2016.

wencja z roku 2003 – po zaledwie 1/4 tego czasu, bo po 10 latach swojego istnienia, została ratyfikowana przez 150 państw, zaś tempo ratyfikacji pozwala liczyć na to, że liczbę 190 może osiągnąć w swoją 15. rocznicę w roku 2018 (w lipcu 2016 roku Konwencja liczyła 168 państw-stron). Świadczy to nie tylko o jej powszechnej akceptacji i braku większych kontrowersji dotyczących jej znaczenia, lecz także o tym, że wszystkie państwa, które ją ratyfikowały, widziały w tym swoje realne interesy³².

Ten podstawowy, namacalny interes jest ewidentny: to znalezienie się na Reprezentatywnej Liście Niematerialnego Dziedzictwa Kulturowego Ludzkości. Proces tworzenia takiej listy to bowiem nie tylko proces *wyłączania* pewnych elementów dziedzictwa poza listę, ale także nadawania znaczenia określonym elementom NDK według konkretnych, przyjętych przez UNESCO kryteriów. Jakkolwiek główną ideą przyświecającą nazwaniu listy NDK listą „reprezentatywną”, miało być wskazanie na brak hierarchizującego, wartościującego podejścia do NDK (o które oskarżano listę dziedzictwa „światowego”, a więc takiego, które ma posiadać „wyjątkową powszechną wartość” – por. art. 1 Konwencji z 1972 roku), to końcowy efekt jest bardzo podobny. Parafrazując Barbarę Kirshenblatt-Gimblett, która pisała: *Dziedzictwo światowe to przede wszystkim i ponad wszystko lista. Wszystko, co jest na liście, jakkolwiek nie byłby tego wcześniejszy kontekst, znajduje się teraz w relacji z innymi arcydziełami [z listy – H.S.]. Lista staje się kontekstem dla wszystkiego, co się na niej znajduje*³³, możemy stwierdzić, że obecnie niematerialne dziedzictwo kulturowe to **przede wszystkim i ponad wszystko** Reprezentatywna Lista. Dla państw nieustannie analizujących swoje miejsce w set-

³² Por. H. Schreiber, *Niematerialne dziedzictwo kulturowe – brakujące ogniwo w systemie ochrony dziedzictwa kulturowego w Polsce. Między terra incognita a terra nullius?* [w:] A. Rottermund (red.), *Dlaczego i jak w nowoczesny sposób chronić dziedzictwo kulturowe. Materiały pokonferencyjne*, Polski Komitet ds. UNESCO, Warszawa 2014, s.157-174.

³³ B. Kirshenblatt-Gimblett, *Intangible heritage as metacultural production*, „Museum International” 2004, t. 56, nr 1-2, s. 57.

kach rankingów na świecie, opanowanych „obsesją rankingów” prowadzącą nawet do tworzenia rankingów rankingów³⁴. Reprezentatywna Lista NDK staje się – wbrew swoim założeniom – synonimem kolejnego, w którego ramach muszą się znaleźć i odpowiednio dobrze pod względem liczebnym i jakościowym uplasować³⁵. Brak jakiegokolwiek elementu NDK z ich kraju wydaje się zatem widocznym dowodem na bycie słabym ogniwem w światowym wyścigu o prestiż, o wizerunek, o *soft power*. Można zatem zgodnie z tą koncepcją założyć, że im większa liczba elementów na wszelkiego typu międzynarodowych „listach dziedzictwa”, tym większa kulturowa *soft power* danego państwa. Oznacza to bowiem zazwyczaj istnienie profesjonalnych i skutecznych kadr w administracji zajmującej się ochroną dziedzictwa, posiadanie odpowiednich zasobów finansowych przeznaczanych na politykę kulturalną, w tym na promocję swojego dziedzictwa poza granicami kraju, oraz efektywną dyplomację na poziomie międzynarodowym, umiejętnie budującą koalicje na rzecz uzyskania akceptacji państw dla swojego wniosku o wpis na wybraną listę. Wpis na listę stawałby się zatem jedynie zwieńczeniem dość skomplikowanego procesu, którego uruchomienie wydaje się we współczesnym świecie – z politycznego punktu widzenia – koniecznością, gdyż takie są po prostu reguły gry w *soft power*. Czy jednak siła kultury/dziedzictwa kulturowego rzeczywiście ma dla *soft power* charakter podstawowy, czy też może być zrekompensowana innymi elementami, składającymi się na *soft power* państwa?

Jonathan McClory w raporcie z lipca 2015 roku *The New Persuaders. An International Ranking of Soft Power* przedstawia ranking 30 krajów według 6 różnych wskaźników. Metoda, rozwijana przez autora raportu od 2010 w ramach brytyjskiego Institute for Government (później przeniesiona do jego prywatnej firmy

³⁴ *Ranking the rankings*, „The Economist” 8 listopada 2014.

³⁵ O kontrowersjach związanych z powołaniem Reprezentatywnej Listy pisze szeroko ValdimirTr. Hafstein, *Intangible heritage as a list. From masterpieces to representation*, [w:] L. Smith, N. Akagawa (red.), *Intangible...*, s. 93 i n.

Portland Communications), uzupełnia Nye'owską koncepcję *soft power* o nowe wskaźniki³⁶. Wpływ na *soft power* państw według najnowszej edycji raportu mają mieć: kultura, rząd, dyplomacja publiczna (określona nazwą *engagement*), cyfryzacja, przedsiębiorczość (autorowi chodzi tu o konkurencyjność i innowacyjność, które tworzą „klimat dla biznesu”, dlatego, mimo że tradycyjnie kwestie ekonomiczne zaliczane są do zasobów *hard power*, pojawiają się także w tym indeksie) oraz edukacja (do tej pory ukryta pod wskaźnikiem „kultura”). Na wskaźnik „kultura” składają się następujące elementy: liczba turystów odwiedzających dany kraj (dane zaczerpnięte od Światowej Organizacji Turystyki), ilość pieniędzy pozostawianych przez turystów w danym kraju (uśredniona), ilość filmów pojawiających się na głównych festiwalach filmowych, liczba albumów muzycznych zaliczanych do „pierwszej piątki” poza granicami kraju pochodzenia, eksport towarów z branży twórczej (*creative goods export*), liczba złotych medali zdobywanych na igrzyskach olimpijskich, liczba zagranicznych korespondentów – dziennikarzy w danym kraju, zasięg języka danego kraju, liczba osób rocznie odwiedzających placówki muzealne umieszczone na liście 100 najważniejszych muzeów świata, miejsce drużyny piłkarskiej w rankingu FIFA oraz liczba obiektów na Liście Światowego Dziedzictwa UNESCO³⁷. Brak wyodrębnienia Reprezentatywnej Listy UNESCO świadczyć mógłby o tym, że jeszcze nie utrwaliła się ona w powszechnej świadomości na tyle mocno, by ją uwzględnić (jest zatem jeszcze być może za słabym narzędziem budowania *soft power*), zaś wzmocnione może być to faktem, że autor rankingu jest Brytyjczykiem, zaś cały zespół składa się przede wszystkim z Brytyjczyków i Amerykanów (ani Wielka Brytania, ani Stany Zjednoczone do tej pory nie ratyfikowały Konwencji UNESCO 2003). Poza tym w rankingu w zasadzie nie ma niczego zaska-

³⁶ Z jego błogosławieństwem, o czym świadczy wstęp Nye'a do raportu z 2015 roku do tego rankingu. J. McClory, *The Soft Power 30*,

http://softpower30.portland-communications.com/pdfs/the_soft_power_30.pdf, s. 6-7.

³⁷ Tamże, s. 49.

kującego. Pierwszą dziesiątkę tworzą kolejno: Wielka Brytania, Niemcy, Stany Zjednoczone, Francja, Kanada, Australia, Szwajcaria, Japonia, Szwecja i Holandia.

Poniższe zestawienie uwzględnia wyniki tego rankingu w powiązaniu z datą wejścia do Unii Europejskiej, datą ratyfikacji Konwencji UNESCO 2003 oraz liczbą obiektów na Reprezentatywnej Liście i poprzedzającej ją Liście Arcydzieł Ustnego i Niematerialnego Dziedzictwa Ludzkości. Uwzględnia również kraje spoza UE, które pojawiają się w nowej formule międzynarodowej „16+1”. W październiku 2016 roku w Krakowie Polska będzie bowiem gospodarzem międzynarodowej konferencji w tej formule, poświęconej właśnie tematyce niematerialnego dziedzictwa kulturowego. Jest to forum gromadzące Chiny oraz 16 państw Europy Środkowo-Wschodniej, w tym Polskę (pozostałe kraje to Estonia, Łotwa, Litwa, Czechy, Słowacja, Węgry, Rumunia, Bułgaria, Słowenia, Chorwacja, Serbia, Bośnia i Hercegowina, Czarnogóra, Albania i Macedonia). Są to kraje byłego bloku komunistycznego, z których aż 11 to obecnie kraje członkowskie Unii Europejskiej (poza Serbią, Bośnią i Hercegowiną, Czarnogorą, Albanią i Macedonią), co dla Chin jest polem do wzmacniania swojej obecności i związków także z tą organizacją. Jest ono kontynuacją Forum Gospodarczego Polska–Europa Środkowa–Chiny, które miało miejsce po raz pierwszy w kwietniu 2012 roku podczas oficjalnej wizyty chińskiego premiera Wen Jiabao w naszym kraju³⁸.

³⁸ Szerzej o celach Forum z perspektywy chińskiej: M. Kaczmarek, *Chiny – Europa Środkowo-Wschodnia: „16+1” widziane z Pekinu*, „Komentarze Ośrodka Studiów Wschodnich”, kwiecień 2015, <http://www.osw.waw.pl/pl/publikacje/komentarze-osw/2015-04-14/chiny-europa-srodkowo-wschodnia-161-widziane-z-pekinu>, 29.02.2016.

Tab. 1. Niematerialne dziedzictwo kulturowe i soft power państw.

Państwo członkowskie UE	Rok wejścia do UE	Liczba wpisów na Listę Arcydzieł	Rok ratyfikacji Konwencji UNESCO z 2003 roku	Liczba elementów na Reprezentatywnej Liście NDK Ludzkości	Miejsce w rankingu Soft power 30 w 2015
Belgia**	1958	2	2006	10	17
Holandia	1958	-	2012	-	10
Luksemburg	1958	-	2006	1	-
Niemcy	1958	-	2013	Oczekują na 1. wpis w 2016	2
Włochy	1958	2	2007	6	12
Francja	1958	1	2006	13	4
Dania	1973	-	2009	-	11
Wielka Brytania	1973	-	-	-	1
Irlandia	1973	-	2015	-	19
Grecja**	1981	-	2007	3	25
Hiszpania	1986	2	2006	12	14
Portugalia	1986	-	2008	3	22
Austria	1995	-	2009	3	13
Szwecja	1995	-	2011	-	9
Finlandia	1995	-	2013	-	15
Malta	2004	-	-	-	-
Węgry*	2004	-	2006	3	-
Polska	2004	-	2011	Przygotowuje się do złożenia wniosku w 2017 ³⁹	24
Litwa	2004	2	2005	3	-
Łotwa*	2004	1	2005	1	-
Estonia	2004	2	2006	4	-
Słowenia	2004	-	2008	Oczekuje na 1. wpis w 2016	-
Rumunia	2007	1	2006	5	-
Czechy	2004	1	2009	4	27
Słowacja	2004	1	2006	3	-
Cypr	2004	-	2006	3	-
Bułgaria*	2007	1	2006	4	-

³⁹ Polska Krajowa Lista NDK składa się obecnie z 17 wpisów: rusznikarstwo artystyczne i historyczne, szopkarstwo krakowskie, pochod Lajkonika, flisackie tradycje w Ulanowie, procesja Bożego Ciała w Łowiczu, język esperanto jako nośnik kultury esperanckiej, umiejętność wytwarzania instrumentu i gry na kozie, hafciarstwo kaszubskie szkoły żukowskiej, sokolnictwo – żywa tradycja, polskie tańce narodowe, uroczystości ku czci Św. Rocha z błogosławieństwem zwierząt, tradycyjna technika ludwisarska Felczyńskich w Taciszowie, przywołówki dyngusowe w Szymborzu, gwara warmińska jako nośnik tradycji ustnych, zabawkarstwo żywiecko-suskie, bartnictwo, perebory – nadbużańskie tradycje tkackie. To spośród tych wpisów i tych, które do momentu podjęcia decyzji przez ministra kultury zostaną włączone na Krajową Listę, dokonany będzie wybór elementu do zgłoszenia na Reprezentatywną Listę UNESCO.

Państwo członkowskie UE	Rok wejścia do UE	Liczba wpisów na Listę Arcydział	Rok ratyfikacji Konwencji UNESCO z 2003 roku	Liczba elementów na Reprezentatywnej Liście NDK Ludzkości	Miejsce w rankingu <i>Soft power</i> 30 w 2015
Chorwacja	2013	-	2005	13	-
Spoza UE w formule „16+1”					
Serbia	-	-	2010	1	-
Bośnia i Hercegowina	-	-	2009	1	-
Albania	-	1	2006	1	-
Macedonia	-	-	2006	2	-
Czarnogóra	-	-	2009	-	-
Chiny	-	4	2004	30	30

*państwa członkowskie Komitetu Międzyrządowego Konwencji 2003 w kadencji 2014-2018

** państwa członkowskie Komitetu Międzyrządowego Konwencji 2003 w kadencji 2012-2016

Źródło: opracowanie własne, stan na dzień 27.03.2016, na podstawie strony www.unesco.org oraz www.softpower30.portland-communications.com, 27.03.2016.

Z jednej strony organizacja Forum w Krakowie świadczy o *soft power* Polski, stale aspirującej do bycia postrzeganą jako lider dla państw tego regionu, z którego wszystkie należą do grupy państw średniej i małej rangi, z drugiej jednak – poniższe analizy pokazują, że akurat w obszarze niematerialnego dziedzictwa kulturowego to właśnie Polska ma najslabszy potencjał *soft power*, nie tylko w porównaniu do Chin, ale także do pozostałych uczestniczących w Forum 15 krajów i pozostałych państw członkowskich Unii Europejskiej. Niemal wszystkie ratyfikowały Konwencję UNESCO z 2003 roku. Nie uczyniły tego tylko Wielka Brytania⁴⁰, której *soft power* opiera się jednak na tylu innych elementach kulturowych, że ten brak nie wpływa znacząco na uszczuplenie angielskiej „miękkiej siły” i nie odbiera jej czołowego miejsca w rankingach *soft power*⁴¹, i Malta. Z krajów członkowskich UE tylko Holandia, Niemcy, Finlandia oraz Irlandia zrobiły to później niż Polska

⁴⁰ Przyczyny braku ratyfikowania przez Wielką Brytanię tej Konwencji analizują Laurajane Smith i Emma Watertone w artykule >>The envy of the world?<< *Intangible cultural heritage in England* [w:] L. Smith, N. Akagawa (red.), *Intangible Heritage*, Routledge 2009, s. 289-302.

⁴¹ Por. J. McClory, *Soft Power 30...*

(2011 rok), odpowiednio w 2012, 2013 i 2015 roku. Wszystkie zajmują jednak w rankingu zdecydowanie wyższe miejsca od Polski, np. w rankingu Portland Communications: Niemcy – 2., Holandia – 10., Finlandia – 15., Irlandia – 19., podczas gdy Polska – 24⁴². Z krajów UE za najprężniej działającą w obszarze niematerialnego dziedzictwa kulturowego można uznać Chorwację (dołączyła do UE w 2013 roku), która ma już obecnie 13 wpisów na Reprezentatywną Listę, co stawia ją na pierwszym miejscu pod względem liczby wpisów razem z Francją i – poza Hiszpanią z 12 wpisami – pozostawia daleko w tyle pozostałe kraje UE oraz z formuły „16+1”. Co ciekawe, Chorwacja nie jest uwzględniana bądź uwzględniana jest rzadko w rankingach *soft power*, choć swoją markę buduje właśnie na dziedzictwie kulturowym i przyrodniczym, walcząc o swój wizerunek jako turystycznego raj z stosunkowo dużą na tle regionu liczbą obiektów autoryzowanych przez UNESCO⁴³.

Świadomość roli dziedzictwa kulturowego dla międzynarodowej pozycji państwa, zwłaszcza o małej lub średniej randze⁴⁴, nie zawsze jednak powoduje dostatecznie szybkie uruchomienie skutecznych działań na poziomie rządowym. Polska jest tego najlepszym przykładem, gdyż ratyfikowała Konwencję dopiero jako 135. państwo na świecie i 20. w kolejności kraj członkowski Unii Europejskiej. W rankingu znalazła się na 24. miejscu. To właśnie kultura okazała się najbardziej zaniżać jej pozycję. Przy wskaźniku „kultura” Polska znalazła się wśród 30 krajów dopiero na 28. miejscu. Najwyżej uplasowała się we wskaźniku „edukacja” – na miejscu 15. Wypadkowa wszystkich wskaźników dała nam 24. miejsce.

⁴² Tamże.

⁴³ W samej Chorwacji analizowali tę kwestię Božo Skoko i Vinko Kovačić w „Polemos” 2009, t. 12, nr 1, s. 29-49 (*The Concept of the Soft Power and Its Application on Republic of Croatia*).

⁴⁴ A. Włodkowska-Bagan, *Środki i metody polityki zagranicznej państw średniej rangi. Casus Polski po 1989 r.*, [w:] J. Zając, A. Włodkowska-Bagan, M. Kaczmarek (red.), *Bezpieczeństwo międzynarodowe. Polska – Europa – Świat. Księga Jubileuszowa dedykowana Profesorowi Ryszardowi Ziębie z okazji czterdziestolecia pracy naukowej*, WDiNP UW, Warszawa 2015, s. 295-309.

Z kolei Chiny ratyfikowały Konwencję 2003 w powyższym zestawieniu najwcześniej, bo już w 2004 roku jako 6. państwo świata (po Algierii, Mauritiusie, Japonii, Gabonie i Panamie). Obecnie Reprezentatywna Lista zawiera 336 wpisów, z czego aż 30 pochodzi z Chin, stawiając ten kraj na czele pod względem ilości elementów niematerialnego dziedzictwa kulturowego. Oprócz tego mają aż 48 wpisów na Listę Światowego Dziedzictwa UNESCO⁴⁵. Niewątpliwie więc są liderem w kwestii promocji swojego dziedzictwa kulturowego na forum międzynarodowym, co pozwala im nieco „podciągać” niekorzystnie zachwiany bilans wskaźników wpływających na chińską *soft power* związanych ze słabością poziomu rozwoju instytucji demokratycznych (miejsce 30.), cyfryzacji (30. miejsce) czy przedsiębiorczości (24. miejsce). „Ciągąca w górę” siła chińskiej kultury pozwoliła najprawdopodobniej znaleźć się Chinom – choć na ostatnim 30. miejscu – to jednak nadal w obrębie rankingu, gdyż to właśnie sam wskaźnik „kultura” dał Chinom wysokie 9. miejsce.

Warto zauważyć, że w zestawieniu 30 państw świata pod względem *soft power*, większość z nich, bo aż 16, to kraje członkowskie UE, co wpływa także zwrotnie na *soft power* samej organizacji. W Europejskiej Agendzie Kultury⁴⁶ oraz w wielu innych dokumentach przyjmowanych oficjalnie przez UE⁴⁷ mowa jest wprost o unijnej *soft power* i znaczeniu kultury dla jej podtrzymywania: *Unia Europejska to nie tylko proces gospodarczy czy potęga handlowa; UE jest już powszechnie – i słusznie – postrzegana jako bezprecedensowy pomyślnie realizowany projekt społeczny i kulturalny. Unia Europejska jest, i musi jeszcze bardziej starać się być, przykładem «łagodnej siły» opartej na normach i wartościach, takich jak ludzka godność, solidarność, tolerancja, wolność słowa, poszanowanie różnorod-*

⁴⁵ *Key Facts and Figures on China / Unesco Cooperation, August 2015*, http://www.unesco.org/eri/cp/factsheets/CHN_facts_figures.pdf, 30.03.2016.

⁴⁶ *European Agenda for Culture in a Globalizing World*, COM(2007) 242.

⁴⁷ Por. np. The Council of the European Union, *Use of culture as a soft policy option in EU external relations*, Note 8235/13, Brussels, 26 April 2013.

ności i dialogu międzykulturowego, czyli na wartościach, które – jeśli będą zachowywane i propagowane – mogą stanowić inspirację dla świata w przyszłości⁴⁸.

Podsumowanie

Samą koncepcję NDK łączy z *soft power* właśnie „niematerialność”, „miękki charakter”, stopień podlegania zmianom i oczywiste w związku z tym trudności badawcze. Jeśli bowiem wszystkie podmioty mogą być wyposażone w określoną *soft power*, to czym różni się *soft power* państw, np. Wielkiej Brytanii, od „miękkiej siły” organizacji międzynarodowych, jak np. UNESCO? W każdym przypadku ich *soft power* ma przecież odmienne części składowe, co skutkuje ich nieporównywalnością. W przypadku UE jej *soft power* nie jest prostą sumą składową *soft power* państw ją tworzących, ale zupełnie nową jakością – ale czy to wystarcza by móc porównać ją np. do „miękkiej siły” UNESCO? Dyrektor Generalna UNESCO, Irina Bokova, na konferencji z okazji 70-lecia tej organizacji w 2015 roku podkreśliła: *szczególnie dzisiaj, w dobie konfliktów, przemocy i podziałów, kultura, edukacja i nauka stanowią soft power, która może wygrać z nienawiścią i destrukcją*⁴⁹. Okazuje się zatem, że nie tylko UNESCO posiada zasoby *soft power*, ale także te zasoby – kultura, nauka i edukacja – mają swoje własne *soft power*. Trudności polegają zatem na rzetelnym zbadaniu i określeniu istoty koncepcji, która jednak jest dość mętna, zaś metodologia towarzysząca rankingom *soft power* budzić może wątpliwości⁵⁰. Na jej ograniczenia i subiektywny charakter wskazują zresztą sami autorzy rankingów⁵¹. Koncepcja ta jest także za to krytykowana przez wielu badaczy⁵².

⁴⁸ Tamże, s. 3, par. 2.

⁴⁹ Irina Bokova: *Culture, Education, Science Are >>Soft Power<< which Can Win against Hatred and Destruction*, 12 December 2015, <http://www.bta.bg/en/c/DF/id/1232058>, 29.02.2016.

⁵⁰ Więcej: A. Wojciuk, M. Michałek, M. Stormowska, *Education as a Source and Tool of Soft Power in International Relations*, „European Political Science” 2015, s. 5-6.

⁵¹ J. McClory, *The Soft Power 30...*, s. 23.

Przeprowadzona analiza nie wykazała istnienia wyraźnej korelacji między niematerialnym dziedzictwem kulturowym legitymizowanym przez UNESCO a *soft power* państw. Pierwsze w rankingach – Wielka Brytania i Stany Zjednoczone – nie są do dziś stronami Konwencji z 2003 roku i nie mają w związku z tym żadnego obiektu wpisanego na Reprezentatywną Listę. Oba państwa przez długi czas pozostawały także poza UNESCO. Stany Zjednoczone, choć były członkami założycielami UNESCO, w wyniku narastającego konfliktu politycznego opuściły tę organizację w 1984 roku i powróciły do niej dopiero w 2003 roku, by ponownie zmniejszyć swoje wpływy w 2011 roku, po podjęciu decyzji o wycofaniu istotnych funduszy (22% budżetu regularnego UNESCO, ok. 80 mln dolarów rocznie) finansujących działalność UNESCO, w związku z przyjęciem do tej organizacji Palestyny. Wielka Brytania podobnie – opuściła organizację w 1985 roku i powróciła do niej w 1997. Można się jeszcze zastanawiać, czy liczba obiektów na Światowej Liście Dziedzictwa może w istotny sposób wpływać na ich *soft power*: Stany Zjednoczone mają bowiem 23 wpisy, zaś Wielka Brytania 29⁵³. Daleko im zatem do Chin z 46 wpisami na Światowej Liście i nieprzerwanym stażem w organizacji od jej powstania w 1946 roku. A jednak Chinom daleko w rankingach *soft power* do miejsc zajmowanych przez oba te kraje.

Oznacza to, że państwa dysponujące dużą *soft power* mogą pozwolić sobie na przywiązywanie dużo mniejszej wagi do znaczenia dyskursów dziedzictwa (usankcjonowanego i niematerialnego), w których UNESCO odgrywa rolę arbitra legitymizującego dziedzictwo kulturowe. W sytuacji, w której „miękką siłą” danego kraju jest jednak niezbyt wielka, ignorowanie tej organizacji oraz siły przyciągania,

⁵² M.in. M. Kounalakis, A. Simonyi, *The Hard Truth About Soft Power*, Los Angeles 2011, J.-M. Blanchard, F. Lu, *Thinking hard about soft power: A review and critique of the literature on China and soft power*, „Asian Perspective” 2012, t. 36, nr 4, s. 565-589.

⁵³ *Key Facts and Figures on USA / Unesco Cooperation, February 2016*, http://www.unesco.org/eri/cp/factsheets/USA_facts_figures.pdf; *Key Facts and Figures on UK / Unesco Cooperation, February 2016*, http://www.unesco.org/eri/cp/factsheets/GBR_facts_figures.pdf, 13.03.2016.

jaką ona dysponuje, może w dłuższej perspektywie niekorzystnie wpływać na wizerunek państw, zwłaszcza tych małych i średniej rangi, takich jak Polska. Deficyt kulturowej *soft power* przełożyć się może bowiem w ich przypadku na deficyt *hard power*. I zamiast *smart power* małe państwa, ignorujące potęgę „miękkiej siły”, dysponować będą prawdziwie *small power*. Dziedzictwo kulturowe, zarówno materialne, jak i niematerialne jest bowiem ważnym elementem *power* wszystkich państw, zarówno małych i średnich, jak i „globalnych graczy”. Jednak tylko w przypadku tych ostatnich jego potencjał może być rozwijany poza dyskursami dziedzictwa i poza organizacjami, które pragną w tym dyskursie odgrywać wiodącą rolę, takimi jak UNESCO.

Abstrakt

Artykuł przedstawia koncepcję *soft power* (Joseph Nye) i bada charakter jej związku z rosnącą popularnością koncepcji niematerialnego dziedzictwa kulturowego. Głównym punktem odniesienia są zatem Konwencja UNESCO z 2003 roku w sprawie ochrony niematerialnego dziedzictwa kulturowego oraz powstała na jej podstawie Reprezentatywna Lista Niematerialnego Dziedzictwa Ludzkości, jak również wybrane rankingi *soft power* państw. Przeanalizowane zostają kraje członkowskie Unii Europejskiej, jak również państwa należące do inicjatywy spotkań w formule „16+1” (Chiny – kraje Europy Środkowo-Wschodniej). Autorka wskazuje, że obok „usankcjonowanego dyskursu dziedzictwa” (Laurajane Smith), pojawił się nowy – „dyskurs dziedzictwa niematerialnego”. Podkreśla, że UNESCO pełni rolę arbitra w obu tych dyskursach i bada zależność poszczególnych państw od dyskursów dziedzictwa w kontekście miejsca zajmowanego w wybranych rankingach *soft power*.

INTANGIBLE CULTURAL HERITAGE AS AN ELEMENT OF THE COUNTRIES' SOFT POWER

Abstract

The article presents the *soft power* concept (Joseph Nye) and explores its relationship with the growing popularity of the concept of intangible cultural heritage. The main points of reference are thus the UNESCO 2003 Convention on the Safeguarding of Intangible Cultural Heritage, the Representative List of Intangible Cultural Heritage of Humanity as well as chosen *soft power* rankings. Member states of the European Union as well as countries taking part in the „16+1” formula (China and Central-Eastern Europe) are of particular relevance. The author points out that besides the “Authorized Heritage Discourse” (Laurajane Smith) a new kind of discourse has emerged – „Intangible Heritage Discourse”. She argues that UNESCO plays the role of an arbiter in both these discourses and analyses their influence on the position of particular countries in the *soft power* rankings.

Bibliografia:

- J. Arnold, K. Davies and S. Ditchfield (red.), *History and Heritage; Consuming the Past in Contemporary Culture*, Shaftesbury 1998.
- N. Akagawa, *Heritage Conservation and Japans' Cultural Diplomacy: Heritage, National Identity and National Interest*, Routledge 2015.
- S. Anholt, *Sprawiedliwość marek. Jak branding miejsc i produktów może uczynić kraj bogatym, dumnym i pewnym siebie*, Warszawa 2006.
- J.-M. Blanchard, F. Lu, *Thinking Hard About Soft Power: a Review and Critique of the Literature on China and Soft Power*, „Asian Perspective” 2012, t. 36, nr 4, s. 565-589.
- The Council of the European Union, *Use of Culture as a Soft Policy Option in EU External Relations*, Note 8235/13, Brussels, 26 April 2013.
- Irina Bokova: *Culture, Education, Science Are "Soft Power" which Can Win against Hatred and Destruction*, 12 December 2015, <http://www.bta.bg/en/c/DF/id/1232058>, 29.02.2016.
- European Agenda for Culture in a Globalizing World*, COM(2007) 242.
- V. Tr. Hafstein, *Intangible Heritage as a List. From Masterpieces to Representation*, [w:] L. Smith, N. Akagawa (red.), *Intangible Heritage*, Routledge 2009.
- J. Holden, *Influence and Attraction. Culture and Race for Soft Power in the 21st Century*, British Council 2013.
- P. Howard, *Heritage. Management, Interpretation, Identity*, London 2003.

- M. Kaczmarek, *Chiny – Europa Środkowo-Wschodnia: >>16+1<< widziane z Pekinu*, „Komentarze Ośrodka Studiów Wschodnich”, kwiecień 2015, <http://www.osw.waw.pl/pl/publikacje/komentarze-osw/2015-04-14/chiny-europa-srodkowo-wschodnia-161-widziane-z-pekinu>, 29.02.2016.
- B. Kirshenblatt-Gimblett, *Intangible Heritage as Metacultural Production*, „Museum International” 2004, t. 56, nr 1-2.
- Key Facts and Figures on China / Unesco Cooperation, http://www.unesco.org/eri/cp/factsheets/CHN_facts_figures.pdf, 30.03.2016.
- Key Facts and Figures on USA / Unesco Cooperation, February 2016, http://www.unesco.org/eri/cp/factsheets/USA_facts_figures.pdf; 13.03.2016.
- Key Facts and Figures on UK / Unesco Cooperation, February 2016, http://www.unesco.org/eri/cp/factsheets/GBR_facts_figures.pdf, 13.03.2016.
- E. Klekot, *Polityczny wymiar dziedzictwa kultury*, [w:] G. Michałowska, J. Nakonieczna, H. Schreiber (red.), *Kultura w stosunkach międzynarodowych*, t. 2: Pułapki kultury, Warszawa 2014, s. 46-62.
- Konwencja UNESCO w sprawie ochrony niematerialnego dziedzictwa kulturowego z 2003 roku*, Dz.U. z 2011 r. Nr 172, poz. 1018.
- Konwencja UNESCO w sprawie ochrony światowego dziedzictwa kulturalnego i naturalnego z 1972 roku*, Dz. U. z 1976 r. Nr 32, poz. 190.
- M. Kounalakis, A. Simonyi, *The Hard Truth About Soft Power*, Los Angeles 2011,
- D. Lowenthal, *The Heritage Crusade and the Spoils of History*, Cambridge 1998.
- Ch. Luke, M.M. Kersel, *U.S. Cultural Diplomacy and Archeology. Soft Power, Hard Heritage*, Routledge 2013.
- M. Matić, *Conceptualization of >>Culture<< within Heritology as a Paradigm*, „Anthropology Magazine” 2011, t. 11, nr 1.
- J. McClory, *The Soft Power 30*, http://softpower30.portland-communications.com/pdfs/the_soft_power_30.pdf, 13.03.2016.
- Mexico City Declaration on Cultural Policies, World Conference on Cultural Policies Mexico City, 26 July–6 August 1982*, http://www.unesco.org/culture/laws/mexico/html_eng/page1.shtml, 31.10.2014.
- J. Nakonieczna, *Kultura w tworzeniu reputacji państwa*, [w:] H. Schreiber, G. Michałowska (red.), *Kultura w stosunkach międzynarodowych*, t.1: Zwrot kulturowy, Warszawa 2013, s. 141-155.
- J. Nye, *Bound to Lead: The Changing Nature of American Power*, New York, 1991.
- J. Nye, *Soft Power. Jak osiągnąć sukces w polityce światowej*, Warszawa 2007.
- B. Ociepka, *Miękka siła i dyplomacja publiczna Polski*, Warszawa 2013.
- Proclamation of Masterpieces*, <http://www.unesco.org/culture/ich/en/proclamation-of-masterpieces-00103>, 29.02.2016.
- Ranking the rankings*, „The Economist” 8 listopada 2014.
- A. Riegl, *Nowoczesny kult zabytków. Jego istota i powstanie* [w:] P. Kosiewski, J. Krawczyk (red.), *Zabytek i historia*, Warszawa 2002.

- H. Schreiber, *Niematerialne dziedzictwo kulturowe – brakujące ogniwo w systemie ochrony dziedzictwa kulturowego w Polsce. Między terra incognita a terra nullius?*, [w:] A. Rottermund (red.), *Dlaczego i jak w nowoczesny sposób chronić dziedzictwo kulturowe. Materiały pokonferencyjne*, Polski Komitet ds. UNESCO, Warszawa 2014: s.157-174.
- B. Skoko, V. Kovačić, *The Concept of the Soft Power and Its Application on Republic of Croatia*, „Polemos” 2009, t. 12, nr 1, s. 29-49.
- L. Smith, *Uses of Heritage*, London 2006.
- L. Smith, E. Watertone, ‘The envy of the world?’ *Intangible cultural heritage in England* [w:] L. Smith, N. Akagawa (red.), *Intangible Heritage*, Routledge 2009, s. 289-302.
- Soft Power Agenda*,
<http://www.unesco.org/new/en/unesco/about-us/who-we-are/director-general/my-priorities/soft-power-agenda/>, 12.03.2016.
- T. Šola, *A Contribution to a Possible Definition of Museology*, www.heritology.com, 29.02.2016.
- UNESCO’s Participation in the Preparations for a Post-2015 Development Agenda Overview of Goals and Targets Proposed*, nr dokumentu 194 EX/14.INF.2.
- E. Waterton, L. Smith, *There Is No Such Thing as Heritage*, [w:] E. Waterton, L. Smith (red.), *Taking Archeology out of Heritage*, Cambridge 2005.
- A. Włodkowska-Bagan, *Środki i metody polityki zagranicznej państw średniej rangi. Casus Polski po 1989 r.*, [w:] J. Zając, A. Włodkowska-Bagan, M. Kaczmarek (red.), *Bezpieczeństwo międzynarodowe. Polska – Europa – Świat. Księga Jubileuszowa dedykowana Profesorowi Ryszardowi Ziębie z okazji czterdziestolecia pracy naukowej*, WDiNP UW, Warszawa 2015.
- A. Wojciuk, M. Michałek, M. Stormowska, *Education as a source and tool of soft power in international relations*, „European Political Science” 2015.

Daniel Przastek

OGRANICZENIA WOLNOŚCI WYPOWIEDZI ARTYSTYCZNEJ W POLSCE PO ROKU 1989. PRZYPADEK TEATRU

Słowa kluczowe:

wolność, teatr, sztuka, władza, ograniczenie

Wprowadzenie

W państwie współczesnym relacje sztuki i polityki mogą przybierać różne formy i znaczenia. Najczęściej owe związki odzwierciedlają się w instrumentalnym wykorzystaniu elementów sztuki w działaniach politycznych stanowiących realizację konkretnych idei lub wzorców i propagujących treści pożądane przez obóz władzy.

Jeszcze innym ujęciem jest poszukiwanie i wskazywanie polityczności zjawisk w sztuce, czyli tego, w jaki sposób twórcy jako współobywatele i członkowie społeczeństwa wyrażają swój stosunek do sfery władzy. Po roku 1989 w Polsce jeden z najbardziej znaczących problemów w związkach sztuki i polityki stanowi zjawisko ograniczania wolności wypowiedzi artystycznej, dokonywane przez polityków różnego szczebla wbrew obowiązującemu prawu. Nie jest to margines życia społecznego, ale ważny element stosunku polityków do życia kulturalnego.

Teatr, będący najbardziej społeczną ze wszystkich sztuk, gdyż dochodzi w nim do bezpośredniego styku i artystycznego spotkania twórcy oraz odbiorcy, coraz częściej w naszym kraju poddawany jest próbom ograniczania prezentowanych treści przez działania polityków. Istnieją również inne aspekty owej aktywności – chęć ograniczenia autonomii instytucji kultury czy też wpływanie na planowane i przygotowywane wydarzenia artystyczne. Poniższa analiza ukazuje, że motywem owej aktywności jest nie tylko dbałość o prezentowane, niepożądane

z punktu widzenia oceniającego treści, ale także złożony mechanizm aktywności politycznej, w którym istotną rolę odgrywa kształtowanie własnej pozycji w oczach potencjalnych wyborców i uczestników życia kulturalnego.

Pojęcie wolności

Odwołując się do słownikowych definicji, termin „wolność” należy rozpatrywać w kilku ujęciach. Jest ona uprawnieniem jednostek do podejmowania decyzji i postępowania zgodnego z własną wolą. W rozumieniu prawnym jest to uprawnienie do czynienia lub nieczynienia czegoś ze względu na normy prawne. W najprostszym ujęciu to brak zewnętrznego przymusu¹. Pojęcie wolności wiąże się jeszcze z praktyką polityczną. Wolność państwowa, polityczna to synonimy niezależności, niezawisłości i suwerenności. Termin łączy się nierozdzielnie z myślą polityczną. To podstawowy element w opisie natury ludzkiej, jej relacji z otoczeniem społecznym, ekonomicznym i politycznym. Rozwój pojęcia wolności wykorzystała przede wszystkim myśl liberalna, której celem było stworzenie systemu wolności przez wyeliminowanie przymusu w dziedzinie moralności i religii, o czym świadczy spuścizna Johna Locke’a, ekonomii (Adam Smith) oraz polityki i obyczajów. W tym ostatnim zakresie warto przytoczyć słowa Johna Stuarta Milla, które mają istotny związek z dzisiejszym podejściem do wolności twórczej. Zwracając uwagę na właściwą dziedzinę ludzkiej wolności, pisał: *zasada ta wymaga swobody gustów i zajęć; opracowania planu naszego życia zgodnie z naszym charakterem; działania, jak nam się podoba, pod warunkiem ponoszenia konsekwencji, jakie mogą nastąpić – bez żadnej przeszkody ze strony naszych bliźnich, dopóki nasze czyny im nie szkodzą, choćby nawet uważali nasze postępowanie za głupie, przewrotne lub*

¹ Por. pojęcie wolności, Encyklopedia PWN, <http://encyklopedia.pwn.pl/haslo/wolnosc;3997768.html>, 15.07.2016.

nieśluszne². Współczesne rozwinięcie odnaleźć można u Isaiaha Berlina³, który ukształtował koncepcję dwóch wolności: pojęcia wolności pozytywnej i negatywnej. Pierwsza z nich dotyczy stanu, pragnienia, aby stać się panem samego siebie, przy założeniu, że inni nie przeszkadzają mi w wyborze tego, co zamierzam robić i czynić. Wolność negatywna związana jest ze stopniem, w jakim inny człowiek albo grupa ludzi nie włączają się do mojej aktywności. Oznacza granicę, w obrębie której osoba może działać w sposób nie hamowany przez innych. I właśnie na styku owych definicji upatrywać można współczesnego podejścia do wolności wypowiedzi artystycznej. Jak głęboko twórca jest niezależny od działania władzy publicznej, czy jest w pełni niepodległy w swoich poczynaniach artystycznych. Faktycznie ukazuje prawidła współczesnej demokracji – stopień reglamentacji aktywności ludzkiej będącej konsekwencją regulacji prawnej władzy państwowej. Ów krótki przegląd ujęcia problematyki wolności byłby niezwykle ubogi, gdyby zabrakło odwołania do *Konstytucji wolności* Fridricha Augusta von Hayeka. W jego ujęciu wolność to sytuacja człowieka, w której przymus stosowany przez jednych wobec drugich jest ograniczony tak dalece, jak tylko jest to możliwe w społeczeństwie⁴. Tym samym ujęcie wskazuje, że wolność zdeterminowana jest przez zasady prawne, które stają się gwarancją i granicami wolności, również w odniesieniu do aktywności artystycznej.

Ukazując tradycje terminu „wolność,” należy zaakcentować, że związany jest on z ideami Marcina Lutra, a rozwinięty przez Georga Wilhelma Friedricha Hegla. Analogicznie, jak wskazano powyżej, rozróżnia się „wolność od czegoś”, będącą wolnością negatywną, oraz „wolność do czegoś”, nazywaną wolnością po-

² J.S. Mill, *O wolności*, [w:] P. Śpiewak (oprac.), *Konstytucjonalizm. Demokracja. Wolność, wybór tekstów*, Warszawa 1996, s. 69.

³ Por. I. Berlin, *Dwie koncepcje wolności: pojęcie wolności >>negatywnej<<*, [w:] Tamże, s. 72-74; I. Berlin, *Cztery eseje o wolności*, Warszawa 1994; I. Berlin, *Dwie koncepcje wolności*, [w:] R. Aron, I. Berlin, H. Arendt, *Trzy głosy o wolności*, Warszawa 1987, s. 57-98.

⁴ F.A. von Hayek, *Konstytucja wolności*, Warszawa-Wrocław 1987, s. 17.

zytywną. Pierwsza związana jest z doktryną klasycznego liberalizmu. Definiuje się ją jako brak przymusu, a jedynym jej ograniczeniem jest „wolność drugiej osoby” oraz wartości prawne ujęte jako reguły postępowania posiadające charakter zwyczajowy, powszechnie znany i uznany przez wspólnotę. Drugie podejście wskazuje na jedyną możliwość opanowania natury poprzez respektowanie prawa. W praktyce oznacza katalog uprawnień, które otrzymuje jednostka. To przyznanie jej gwarancji prawnych, politycznych, socjalnych, ekonomicznych i kulturalnych⁵. Współczesne państwa demokratyczne posiłkują się owym rozumieniem wolności. W każdym z nich jednostki posiadają zakres swobód indywidualnych w sferze nie objętej działaniami państwa. Tym samym państwo staje się regulatorem wolności oraz zapewnia system gwarancji umożliwiający respektowanie tych swobód. Termin wolność nie oznacza niepohamowanej aktywności, bliskiej naturalnej spontaniczności. Stoi w opozycji do pojęcia dowolności, która nie podlega unormowaniu i prawnym gwarancjom respektowania.

Pojęcie wolności łączy się również z aktywnością twórców, którzy stanowią nierozdzielalną część społeczeństwa. Wolność w sztuce (twórcy) jest jednym z fundamentalnych praw państw demokratycznych. Wynika ona z faktu, że sztuka jest zawsze elementem sprzeciwu, buntu i kontry wobec stanu rzeczywistego i zastanego. Ograniczenie wolności wypowiedzi równoznaczne jest z zahamowaniem aktywności artystycznej i podporządkowaniem jej jedynym potencjalnym wzorcom. Tym samym wolna ekspresja ustępuje miejsca sztucznej kreacji posiadającej znamiona propagandowej formy. Artysta krytycznym okiem przygląda się rzeczywistości, ocenia ją, reinterpretuje. W konsekwencji dochodzi do przemian estetycznych, reorientacji światopoglądu i postrzegania rzeczywistości. Jak zauważa krytyk sztuki Maria Anna Potocka⁶, spojrzenie artysty sięga głębiej niż spostrzega-

⁵ Por. A. Antoszewski, R. Herbut (red.), *Leksykon politologii*, Wrocław 1997, s. 459-460.

⁶ Por. M.A. Potocka, *Wolność w sztuce*, „MOCAK Forum” 2013 nr 2, <https://www.mocak.pl/wolnosc-w-sztuce-maria-anna-potocka>, 15.07.2016.

nie przeciętne. W przekroju wieków twórcy byli doceniani właśnie za owe widzenie świata – wymuszali zmianę spojrzenia. Ceniono ich za bezkompromisowość i odmienne podejście. Wiek XX stał się przełomowy dla roli i funkcji społecznej sztuki. Twórcy stali się orędownikami i poczęli manifestacyjnie ukazywać niezadowolenie z norm społecznych, podważać stan zastany czy też przekonania religijne. Stali się krytykami⁷, ale i kreatorami nowego. Wychwytają to, co przemilczają inni. Nasza współczesność byłaby uboga bez owego innego ujęcia – wolnego od podporządkowania woli rządzących.

Podstawy prawne wolności wypowiedzi artystycznej w Polsce

Konstytucja Rzeczypospolitej Polskiej z 2 kwietnia 1997⁸ roku w szeroki sposób interpretuje zakres praw i wolności obywatelskich, w tym dotyczących gwarancji wypowiedzi artystycznej. Tym samym zapisy normatywne dokumentu nie ograniczają się tylko do politycznego wymiaru. Najważniejszym przepisem, który wielokrotnie przywoływany był przez twórców jako podstawowa gwarancja swobody twórczej, ale nie jedynym, jest artykuł 73⁹: *Każdemu zapewnia się wolność twórczości artystycznej, badań naukowych oraz ogłaszania ich wyników, wolność nauczania, a także wolność korzystania z dóbr nauki*¹⁰. Jak zauważają prawnicy, w ramach tego artykułu zostało ujętych pięć wolności: (1) wolność twórczości artystycznej, (2) wolność badań naukowych, (3) wolność ogłaszania wyników twór-

⁷ Z tym zagadnieniem łączą się korzenie krytycznej teorii społeczeństwa Instytutu Badań Społecznych we Frankfurcie nad Menem. Tekstem kluczowym dla początkowego kształtu teorii była rozprawa Maxa Horkheimera z roku 1937 *Teoria tradycyjna a teoria krytyczna*. Szerzej na ten temat zob. J. Zydorowicz, *Artystyczny wirus. Polska sztuka krytyczna wobec przemian kultury po 1989 roku*, Warszawa 2005.

⁸ *Konstytucja Rzeczypospolitej Polskiej z dnia 2 kwietnia 1997 r.*, Dziennik Ustaw [dalej Dz.U.] 1997 nr 78 poz. 483.

⁹ Od kilku lat istnieje inicjatywa „Indeks 73” dokumentująca naruszenia wolności wypowiedzi artystycznej w naszym kraju oraz walcząca z przejawami łamania prawa. Jest to ogólnopolska inicjatywa środowisk kulturotwórczych na rzecz obrony konstytucyjnej wolności twórczości artystycznej i badań naukowych.

¹⁰ *Konstytucja Rzeczypospolitej Polskiej...*

czości i badań naukowych, (4) wolność nauczania, (5) wolność korzystania z dóbr kultury¹¹. Można zauważyć, że pierwszorzędnym jest twórcze działanie, bowiem cztery pierwsze wolności mają charakter czynny i odnoszą się do tworzenia, ogłaszania i nauczania, a ostatnia to gwarancja dostępu do tego, co już zostało w pewien sposób ustalone i stworzone¹². Powyższy zbiór aktywności składa się na katalog praw w zakresie twórczości artystycznej, a nawet szerzej – w sferze kultury. Buduje się logiczny ciąg, gdyż wolność twórczości artystycznej i możliwość jej ogłaszania wzbogaca zbiór dóbr kultury, z których może korzystać ogół społeczeństwa, i staje się inspiracją dla kolejnych adeptów twórczości.

Można nazwać ten przepis kluczowym dla swobody twórczej, wolności ekspresji i niezależnego kształtowania światopoglądu artystycznego. Co ważniejsze, jest to prawo nadrzędne do prezentacji i ekspresji swojej twórczości artystycznej. Jednak istnieje pewna luka prawna. Choć obowiązuje Ustawa o organizowaniu i prowadzeniu działalności kulturalnej, to jednak nie definiuje ona, co oznacza i zawiera pojęcie „kultura”, jedynie określa formy działalności kulturalnej. Analogicznie żaden akt prawny w Polsce nie precyzuje, co zaliczamy do twórczości artystycznej. Nie istnieje wykładnia legalna, tylko potoczna, która mówi, że są to działania związane z procesem tworzenia dzieła sztuki. Jak widać, pojemność interpretacji może być bardzo szeroka, tym samym oponenti danego zjawiska artystycznego mogą polemizować, czy rzeczywiście można dany obraz, film, sztukę teatralną zaliczyć do dzieła sztuki. Tym samym, czy podlega ochronie prawnej, czy też nie. Tym samym powstaje pytanie o zakres ochrony przyznanej swobodzie artystycznej. W niektórych systemach prawnych wolność artystyczna traktowana jest preferencyjnie. Traktuje się ten obszar jako swoistą enklawę, gdzie należy za-

¹¹ M.M. Bieczyński, *Prawne granice wolności twórczości artystycznej w zakresie sztuk wizualnych*, Warszawa 2011, s. 91-92.

¹² Tamże, s. 92. J. Jabłoński, *Wolności z art. 73 Konstytucji RP* [w:] B. Banaszak, A. Preisner, *Prawa i wolności obywatelskie w Konstytucji RP*, Warszawa 2002, s. 552.

pewnić możliwie pełną niezależność ekspresji. W tym przypadku wolność artystyczna nie podlega zwykłym ograniczeniom, a w wypowiedź artystyczną można ingerować dopiero wówczas, gdy następuje szczególnie kwalifikowane naruszenie innego dobra¹³.

W polskim rozumieniu na zakres swobody artystycznej składają się konkretne wolności, a wśród najczęściej wymienianych w literaturze można przytoczyć: (1) *swoboda tworzenia sensu stricto*, (2) *swoboda podejmowania i prowadzenia działalności artystycznej i kulturalnej*; (3) *swoboda wyboru miejsca i formy prowadzenia działalności artystycznej*, (4) *swoboda określania przedmiotu, zakresu i tematyki twórczości*, (5) *swoboda wyboru metody twórczej*, (6) *swoboda ogłaszania, upubliczniania i rozpowszechniania dzieł*¹⁴. To katalog niepełny, ale wskazuje kierunki wynikające z konstytucyjnej gwarancji. Określa, że wolność wypowiedzi artystycznej normuje nie tylko sam akt kreacji, ale również aspekt kształtowania działalności kulturalnej, wolnego wyboru przedmiotu przedstawienia oraz swobodę eksponowania swoich prac. Wskazuje, że problematyką podjętą przez twórców może być każda dziedzina życia społecznego, również ta dotycząca materii wiary czy polityki. Nie ogranicza kontekstu poruszanej problematyki, dając całkowitą swobodę wyboru twórcom. Jak można zauważyć, z powyższego wywodu wynika konkluzja, że polskie ustawodawstwo gwarantuje wolność twórczości artystycznej, ale nie określa jasno jej treści, pozostawiając to praktyce¹⁵, co może być bardzo złudne i stwarzać pole do szerokich interpretacji. Ale z drugiej strony wyka-

¹³ Krajem, w którym swobodę artystyczną traktuje się w sposób uprzywilejowany, są Niemcy. Szerzej na ten temat: I.C. Kamiński, *Ograniczenia swobody wypowiedzi dopuszczalne w Europejskiej Konwencji Praw Człowieka. Analiza krytyczna*, Warszawa 2010, s. 395-396; M.M. Bieczyński, *dz.cyt.*, s. 116-123.

¹⁴ Tamże, s. 93.

¹⁵ Tamże, s. 94 oraz S. Bułajewski, M. Dąbrowski, *Wolność twórczości artystycznej, badań naukowych i nauczania oraz dostępu do dóbr kultury*, [w:] M. Chmaj (red.), *Wolność i prawa człowieka w Konstytucji RP*, Kraków 2006, s. 189.

zuje głębokie zaufanie do umysłu ludzkiego, który nie powinien zawężać poglądów co do materii sztuki, ale je rozszerzać.

Można zauważyć, że powyższy przepis (art. 73) stanowi rozwinięcie i uszczegółowienie artykułu 5 Konstytucji: *Rzeczpospolita Polska strzeże niepodległości i nienaruszalności swojego terytorium, zapewnia wolności i prawa człowieka i obywatela oraz bezpieczeństwo obywateli, strzeże dziedzictwa narodowego oraz zapewnia ochronę środowiska, kierując się zasadą zrównoważonego rozwoju*¹⁶.

Swoistym dopełnieniem, szczególnie ważnym w naszym kraju, gdzie sprawa obrazy uczuć religijnych i wielokrotnie nadrzędności ocen moralnych i etycznych nad czysto estetycznymi stanowi główne narzędzie krytyków twórczości artystycznej, jest gwarancja ustępu 2 artykułu 25 Konstytucji: *Władze publiczne w Rzeczypospolitej Polskiej zachowują bezstronność w sprawach przekonań religijnych, światopoglądowych i filozoficznych, zapewniając swobodę ich wyrażania w życiu publicznym*¹⁷. Tym samym potwierdza to gwarancję wolności wypowiedzi artystycznej.

Należy zauważyć, że w myśl prawa polskiego nie istnieje szczególne uprzywilejowanie jednej wiary, której wartości miałyby być wyjątkowo respektowane i poddane nadrzędnemu nadzorowi. To niezmiernie ważny przepis, będący wzmocnieniem artykułu 73. Idąc dalej, warto zwrócić jeszcze uwagę na uregulowania zawarte w artykule 54. Ustęp 1 wskazuje: *Każdemu zapewnia się wolność wyrażania swoich poglądów oraz pozyskiwania i rozpowszechniania informacji*¹⁸. Tym samym ustawodawca jasno zaznaczył prawo egzemplifikacji poglądów (politycznych, religijnych, ekonomicznych, społecznych) dla wszystkich obywateli. Co ważne, nie ma ograniczenia względem potencjalnej ich kontrowersyjności czy też bycia sprzecznymi z wartościami wyznawanymi przez część społeczeństwa. Ustęp drugi jasno wskazuje: *Cenzura prewencyjna środków społecznego przekazu oraz*

¹⁶ Konstytucja Rzeczypospolitej Polskiej...

¹⁷ Tamże.

¹⁸ Tamże.

koncesjonowanie prasy są zakazane. Ustawa może wprowadzić obowiązek uprzedniego uzyskania koncesji na prowadzenie stacji radiowej lub telewizyjnej¹⁹. W tym przypadku warto zauważyć, że twórcy konstytucji wprowadzili przepisy zabraniające kontroli przed upowszechnianiem wypowiedzi, pozostawiając lukę dla działań represyjnych, stanowiącą formę ewentualnej korekty „niepożądanych zjawisk”, ale tylko tych, które już znalazły się w obiegu publicznym.

Swoistą, wskazaną powyżej lukę, dotyczącą potencjalnych działań kontrolnych ze strony państwa, wypełnia ustęp 3 artykułu 31 Konstytucji: *Ograniczenia w zakresie korzystania z konstytucyjnych wolności i praw mogą być ustanawiane tylko w ustawie i tylko wtedy, gdy są konieczne w demokratycznym państwie dla jego bezpieczeństwa lub porządku publicznego, bądź dla ochrony środowiska, zdrowia i moralności publicznej, albo wolności i praw innych osób. Ograniczenia te nie mogą naruszać istoty wolności i praw*²⁰. Można nazwać ten ustęp (który w naukach prawnych nazywany jest klauzulą limitacyjną) w pewnym sensie obostrzającym prawo wolności wypowiedzi artystycznej i dającym państwu oręż do walki z niepożądanymi treściami. To szczególny wentyl bezpieczeństwa, który chroni innych ludzi przed godzącym w ich dobro naruszaniem praw podstawowych. Nie ulega wątpliwości, że przykład podany przez Annę Maślaczyńską, autorkę artykułu o orzeczeniach w sferze wypowiedzi artystycznej Europejskiego Trybunału Praw

¹⁹ Tamże.

²⁰ Tamże. Por. A. Łabno, *Ograniczenie wolności i praw człowieka na podstawie art. 31 Konstytucji III RP*, [w:] B. Banaszak, A. Preisner, *dz.cyt.* W radykalnym ujęciu można przytoczyć jeszcze dwa artykuły Konstytucji RP, które mogą wpływać na ograniczanie swobody artystycznej. Artykuł 30 odnosi się do ochrony godności ludzkiej: *Przyrodzona i niezbywalna godność człowieka stanowi źródło wolności i praw człowieka i obywatela. Jest ona nienaruszalna, a jej poszanowanie jest obowiązkiem władz publicznych*, co stanowi, że żadna wolność (w tym twórcza) nie może naruszać godności człowieka. Artykuł 47 odnosi się do ochrony życia prywatnego, czci i dobrego imienia, które może zostać również napiętnowane poprzez działania twórców: *Każdy ma prawo do ochrony prawnej życia prywatnego, rodzinnego, czci i dobrego imienia oraz do decydowania o swoim życiu osobistym*.

Człowieka²¹, o nawoływaniu do mordowania jednej grupy narodowościowej przez inną, nie narusza zasady swobody wypowiedzi i powinna być ona ograniczona w imię nadrzędnych wartości ochrony życia. Rodzi się jednak kwestia dotycząca marginesu dowolności działania państwa. Należy zadać pytanie, gdzie jest granica prawna, np. naruszania uczuć religijnych, i w jaki sposób powinna być ona zdefiniowana. Jest to problem bardzo głęboki, dotyczący materii filozoficznej, etycznej i ciężko go rozpatrywać w tym miejscu. Rodzą się jeszcze inne pytania o ograniczania w demokratycznym państwie. Co stanowi wyznaczniki swoisty mur, którego nie można przekroczyć? Jak daleko mogą sięgać prawne obostrzenia władzy w imię wskazanych wartości? Na nie również trudno udzielić jednoznacznej odpowiedzi. Można zauważyć pewną tendencję, że jest to wypadkowa stanu świadomości społecznej, zaangażowania klasy politycznej i – co najbardziej trafne – nastrojów społecznych. Nacisk określonych grup działających w sferze publicznej – rozumiany raczej przez ich ilość, a nie jakość – stanowi dla władz główny argument za zaostrzaniem prawa. W naszym kraju obecny jest jeszcze jeden mechanizm – występowania czynników zakulisowych, nie unormowanych legislacyjnie, które są następstwem nieformalnych decyzji i nacisków władz. Mimo owych pytań ważnym jest, że ustawodawca nie uwzględnia możliwości arbitralnego zakazu wypowiedzi artystycznej przez działanie podmiotów administracyjnych. Mimo że nie mają one unormowania w polskim prawie, to w warstwie nieformalnej występują w naszym kraju bardzo często wobec zjawisk ze sfery kultury.

W Polsce w zakresie określenia funkcjonowania podmiotów w sferze kultury kluczową rolę odgrywa Ustawa o organizowaniu i prowadzeniu działalności kul-

²¹ A. Maślaczyńska, *Swoboda wypowiedzi artystycznej w myśl orzeczeń Europejskiego Trybunału Praw Człowieka*, „Czas Kultury” nr 2-3/2003, s. 28-34. Inne publikacje z tego zakresu: J. Dąbrowski, *Wolność wypowiedzi artystycznej w orzecznictwie Trybunału Praw Człowieka w Strassburgu*, [w:] B.Guzik, N. Buchowska, P. Wiliński (red.), *Prawo wobec wyzwań współczesności*, t. V, Poznań 2008; J. Sobczak, *Wolność ekspresji artystycznej. Standardy europejskie i rzeczywistość polska*, [w:] J. Jaskiernia (red.), *Rada Europy a przemiany demokratyczne w państwach Europy Środkowej i Wschodniej w latach 1989-2009*, Toruń 2010.

turalnej z 25 października 1991 roku, ze zmianami wprowadzonymi 31 sierpnia 2011 roku²². Z punktu widzenia analizowanej problematyki należy wskazać, że założenia nowelizacji zmierzały w kierunku zwiększenia autonomii instytucji kultury, względem organu założycielskiego. Podstawową zasadą tych relacji miała być reguła samodzielności programowej określonego statutem profilu instytucji oraz jej wolność artystyczna. Ustawodawca wprowadził tylko szczególne obostrzenia wobec dyrektora placówki, przypadki w których może zostać pozbawiony stanowiska: na własną prośbę; z powodu choroby trwale uniemożliwiającej wykonanie obowiązków; z powodu naruszenia przepisów prawa w związku z zajmowanym stanowiskiem; w przypadku przekazania państwowej instytucji kultury organowi samorządowemu oraz w przypadku odstąpienia od realizacji umowy określającej warunki organizacyjno-finansowe wraz z program jej działania. Jednak nie ma żadnej prawnej gwarancji, że dyrektor placówki kultury może realizować swój program całkowicie niezależnie, bez nacisków i wpływu organów zarządzających. Ustawodawca nie zagwarantował formalnie wolności wypowiedzi artystycznej oraz prawa do swobody twórczej. Przytoczone warunki, które muszą być spełnione, by mogło dojść do pozbawienia stanowiska, są łatwe do nagięcia, a wszystko jest uzależnione od interpretacji przez prawników stanu faktycznego²³. Wskazanie w ustawie, że strony określają warunki organizacyjno-finansowe, oraz zapewnienie w myśl wspomnianego artykułu 12 o zagwarantowaniu środków finansowych

²² Ustawa o organizowaniu i prowadzeniu działalności kulturalnej z dnia 25 października 1991, Dz.U. 2012 poz. 406 (Obwieszczenie Marszałka Sejmu Rzeczypospolitej Polskiej z dnia 26 marca 2012 w sprawie ogłoszenia jednolitego tekstu ustawy o organizowaniu i prowadzeniu działalności kulturalnej). Por. J. Hołda, *Komentarz do ustawy o organizowaniu i prowadzeniu działalności kulturalnej*, Warszawa 2012, <http://www.kadrukultury.pl/artykuly/104466-komentarz-do-ustawy.html>, 5.08.2014. Zob. Tenże, Z. Hołda, D. Ostrowska, *Prawne podstawy działalności kulturalnej*, Kraków 2005.

²³ Spornej interpretacji poddane są: artykuł 17 ustawy, który mówi: *Dyrektor instytucji kultury zarządza instytucją i reprezentuje ją na zewnątrz* oraz artykuł 27 ustęp 1: *Instytucja kultury gospodaruje samodzielnie przydzieloną i nabytą częścią mienia i prowadzi samodzielną gospodarkę w ramach posiadanych środków, kierując się zasadami efektywności ich wykorzystania*. Można wysnuć wniosek, że dyrektor jest pracownikiem instytucji kultury, a nie organizatora, którego zwierzchnictwo służbowe polega na powoływaniu i odwoływaniu szefa placówki.

nie skutkuje żadnymi sankcjami dla organizatora w przypadku niewypełnienia postanowień. Co więcej, może on celowo zmniejszać dotację²⁴, aby doprowadzić do dymisji dyrektora lub ograniczyć aktywność placówki. Jak widać, autonomia jest złudna, a podporządkowanie organowi założycielskiemu pozostaje, gdyż o wszystkim decyduje i tak dysponent pieniądza.

Ograniczeniem swobody twórczej są przepisy kodeksu karnego²⁵, a szczególnie polemiczny i budzący wiele wątpliwości artykuł 196. Jest to przepis, który posiada bardzo liczną rzeszę oponentów, również w środowisku prawniczym. Rodzą się wątpliwości co do jego utrzymania w kodeksie karnym, jego celowości i słuszności. Treść artykułu 196 mówi: *Kto obraża uczucia religijne innych osób, znieważając publicznie przedmiot czci religijnej lub miejsce przeznaczone do publicznego wykonywania obrzędów religijnych, podlega grzywnie, karze ograniczenia wolności albo pozbawienia wolności do lat 2*²⁶. Przytoczona regulacja jest najczęstszą podstawą do polemik wokół twórczości artystycznej, stanowi łatwą argumentację dla obrońców wartości katolickich i wielokrotnie ogranicza swobodę działania w sferze sztuki. Jak wynika ze spraw toczących się przed Europejskim Trybunałem Praw Człowieka, właśnie swoboda wypowiedzi artystycznej najczę-

²⁴ Taka sytuacja miała miejsce w Galerii „Arsenał” w Białymstoku w konsekwencji działań radnych Ligi Polskich Rodzin.

²⁵ Ustawa z dnia 6 czerwca 1997 r. – Kodeks karny, Dz.U. 1997 nr 88 poz. 553. Wśród innych potencjalnych zagrożeń dla swobody wypowiedzi artystycznej warto wspomnieć o art. 212 mówiącym o pomówieniu, art. 216 stanowiącym o znieważeniu, również Narodu lub Rzeczypospolitej Polskiej (art. 132), głowy państwa (art. 135§ 2), funkcjonariusza publicznego i konstytucyjnych organów państwa (art. 226); art. 202 § 1 traktującym o prezentacji treści pornograficznych w taki sposób, że może narzucić to odbiór osobie, która sobie tego nie życzy. Niektórzy artyści w swoich pracach odwołują się do tematów reżimów niedemokratycznych, co może stać w sprzeczności z art. 256 i 257, odnoszącymi się do zakazu propagowania faszyzmu, totalitarnego ustroju państwa, nawoływania do nienawiści na tle rasowym, narodowościowym, etnicznym czy wyznaniowym bądź ze względu na bezwyznaniowość oraz znieważania grup narodowościowych, etnicznych i rasowych. Niewłaściwe, skrajnie restrykcyjne zastosowanie wspomnianych przepisów może ograniczać swobodę wypowiedzi twórców. Por. M. Budyn-Kulik, M. Kulik, *Wolność działalności artystycznej jako okoliczność wyłączająca odpowiedzialność karną*, [w:] M. Mozgawa(red.), *Prawno-karne aspekty wolności*, Kraków 2006; J. Dąbrowski, A. Demenko, *Cenzura w sztuce polskiej po 1989 roku. Aspekty prawne*, t. 1, Warszawa 2014, s. 155-289.

²⁶ Ustawa z dnia 6 czerwca 1997 r. - Kodeks karny...

ściej wchodzi w konflikt z moralnością publiczną i kwestiami wiary, gdyż dzieła sztuki są zbyt szokujące dla przeciętnej wrażliwości. Jak wspomniano, jest to przepis dyskusyjny, gdyż obrazę uczuć można interpretować bardzo dowolnie i szeroko, co w konsekwencji może doprowadzać do nadużywania jego treści. Warto podkreślić, że ochronie podlega kwestia indywidualna, jaką są uczucia religijne, a nie przedmiot kultu. Nie istnieje więc przestępstwo bluźnierstwa, ale trudna do skwalifikowania obraza uczuć. Prof. Andrzej Zoll, karnista, były Prezes Trybunału Konstytucyjnego i Rzecznik Praw Obywatelskich, interpretuje: *Zaznaczam jednak: uczuć nie jako takich, ale uczuć konkretnych osób, które na skutek konkretnej wypowiedzi czy wizerunku doznały silnego dyskomfortu*²⁷. Podkreśla, że nie ma obiektywnej, jednej wykładni pojęcia uczuć religijnych. Jest to kategoria subiektywna i należy ją rozpatrywać indywidualnie. Tym samym wystarczałaby regulacja kodeksu cywilnego, ale Zoll dodaje: *Toczą się dyskusje, czy nie wystarczą tutaj inne instrumenty prawne, np. postępowanie cywilne. Obrazę uczuć religijnych można więc potraktować jako naruszenie dóbr osobistych, a kodeks cywilny daje podstawę do dochodzenia odszkodowania. (...) Są jednak sytuacje, gdy w bardzo brutalny sposób narusza się te uczucia, co nawet prowadzi do napięć społecznych. Wtedy mamy do czynienia nie tylko z ochroną uczuć jednostki, ale i z dbałością o interes ogólny – chodzi o to, żeby nie dopuszczać do ekstremalnych zachowań. W takich sytuacjach penalizacja jest konieczna. (...) Usuwanie z kodeksu karnego tych przepisów nie byłoby więc rozsądne*²⁸. Andrzej Zoll jest twardym zwolennikiem utrzymania obecnego stanu prawnego, sugeruje konieczność owej regulacji ze względu na potencjalne zagrożenie społeczne. Uznaje, że brak owych unormowań może być zielonym światłem dla nietolerancji i niepożądanych zachowań. Odnosząc się do kwestii naruszania zasady neutralności światopoglądowej państwa, poprzez

²⁷ D. Jaworski, M. Müller, *Kodeks Boga nie chroni*, rozmowa z Andrzejem Zollem, „Tygodnik Powszechny” 2010, nr 3, s. 6.

²⁸ Tamże.

istnienie owego przepisu, argumentuje, że państwo winno chronić wartości reprezentowane w społeczeństwie, nie tylko katolickie, gdyż byłoby to sprzeczne z Konstytucją, ale wszystkie występujące w naszym kraju.

Jednak owo uzasadnienie, posiadające logiczne, choć jednostronne motywacje, spotyka się z szeroką falą krytyki twórców. Główny argument środowiska to brak jasnej definicji, czym jest i co oznacza obraza uczuć religijnych. Bohdan Chwedeńczuk, polski filozof, tłumacz i publicysta, wyraża opinię: *Przepis jest bzdurny i arbitralny. Nie ma żadnego sposobu, by ustalić, co to są uczucia religijne. Jest to mgliste, niejasne pojęcie*²⁹. Wtórzy mu Paweł Huelle, pisarz i eseista: *Ten przepis jest nie tylko dowolnie interpretowany, ale i nadużywany. Każdy świętoszek molierowski, byle kretyn pozbawiony rozumu może się poczuć obrażony byle czym*³⁰. Należy się z tym zgodzić. Wielokrotnie padają zarzuty pod adresem konkretnego spektaklu, wystawy, filmu, dotyczące potencjalnej obrazy uczuć religijnych, ale najczęściej protestujący i skarżący nie widzieli owego dzieła. Nie mają pojęcia o intencjach twórców, sensie jego powstania i znaczeniu historycznym oraz estetycznym. Głównym argumentem jest, że zostały obrażone uczucia religijne, ale nic nie kryje się pod powłoką tych trzech słów. Można powiedzieć, że jest to wyświechtany slogan, który jest całkowicie pusty. Warto zwrócić uwagę, że wykorzystanie owego przepisu służy głównie do walki politycznej i swoistego szumu medialnego, który zazwyczaj towarzyszy zjawiskom chęci ograniczenia swobody artystycznej. Wspomniany przepis dotyczący obrazy uczuć religijnych jest najczęstszą podstawą ograniczania swobody twórczej, a jego wyrazem są różnorodne praktyki: od działań administracyjnych władz lokalnych, poprzez szerokie polemiki prasowe, do zawiadomienia prokuratury o popełnieniu przestępstwa włącznie.

²⁹ P. Szubartowicz, *Uczucia religijne kontra wolność słowa*, „Przegląd” 2006 nr 16, s. 16.

³⁰ Tamże.

Istnieje silny ruch społeczny dążący do usunięcia artykułu 196 z kodeksu karnego. Warto wspomnieć o funkcjonującym kilka lat portalu www.art196kk.psr.org.pl, który dokumentował zjawiska związane z ograniczeniem swobody artystycznej, gdzie wykorzystano wspomniany przepis. Dziś paradoksy związane z obowiązywaniem tego artykułu dokumentują portale społecznościowe, wskazując irracjonalność owego unormowania prawnego.

Rzeczywistość ostatnich lat wskazuje, że funkcjonujemy w naszym kraju w rozdarciu pomiędzy aktywnością twórców, którzy posiadają prawo swobody wypowiedzi artystycznej zgodnie z obowiązującą konstytucją, dającą im możliwość polemiki z wiarą katolicką, a szerokim ruchem obrońców wartości religijnych, dla których wsparciem są przepisy kodeksu karnego. Jest to sytuacja, która wymaga jasnej regulacji prawnej oraz unormowania rzeczywistych gwarancji wolności wypowiedzi artystycznej.

Dopełnieniem owych działań zmierzających do ograniczenia wolności wypowiedzi artystycznej mogą stać się regulacje prawa cywilnego. W tym przypadku szczególną rolę odgrywają przepisy prawa autorskiego³¹. Chodzi tu o możliwe jego nadużywanie, szczególnie dotyczące problematycznego i trudnego do rozróżnienia między utworem zależnym (opracowaniem) a inspirowanym. Zasadniczo ogranicza to swobodę twórczą na mocy postępowania sądowego. Podstawą owego działania jest artykuł 2 zbioru przepisów prawa autorskiego, który wyróżnia kategorię utworu zależnego jako opracowanie cudzego dzieła, w szczególności tłumaczenie, przeróbkę, adaptację. Jest ono zależne od zezwolenia twórcy utworu pierwotnego, chyba że wygasły autorskie prawa majątkowe. W przypadku utworu inspirowanego, który powstał na kanwie oryginału, nie jest on traktowany jako opracowanie i zgoda autora nie jest wymagana. W tym przypadku zgodnie z wyrokiem Sądu

³¹ Ustawa o prawie autorskim i prawach pokrewnych z dnia 4 lutego 1994, Dz.U. 2006 nr 90 poz. 631 (Obwieszczenie Marszałka Sejmu Rzeczypospolitej Polskiej z dnia 17 maja 2006 w sprawie ogłoszenia jednolitego tekstu ustawy o prawie autorskim i prawach pokrewnych).

Najwyższego utwór można określić jako *inspirowany w momencie, gdy po twórczym przetworzeniu elementów dzieła pierwotnego, o charakterze utworu inspirowanego decydują jego własne, indywidualne elementy*³². Choć nie ma wskazanego jasno procentowego wkładu koniecznego dla owego oryginalnego działania, to istotnym jest, aby powstały utwór nie posiadał cech twórczych cudzego dzieła. Możliwe jest zaczerpnięcie jedynie wątku, kanwy dla nowego twórczego tworu. Jak widać, to granica bardzo płynna, charakteryzująca się subiektywną oceną autora bądź tłumacza. W najnowszej historii twórczości artystycznej zdarzały się przypadki autorskich ingerencji w utwory, które powstały jako inspiracje twórczością oryginalną.

Ograniczenia wolności wypowiedzi artystycznej w Polsce – przypadek teatru

Wskazane gwarancje prawne dla autonomicznego prowadzenia działalności kulturalnej oraz dla swobody wypowiedzi artystycznej w Polsce, wymagają analizy wymiaru praktycznego. Pytanie badawcze, które należy postawić, dotyczy tego, w jaki sposób założenia teoretyczne i unormowania legislacyjne są realizowane w naszym kraju i przekładają się na niezależność działania instytucji kultury oraz wolność wypowiedzi twórców. W analizie wskazano jedną dziedzinę sztuki, którą jest teatr, choć odzwierciedla ona trend we wszystkich kategoriach kultury³³.

³² Wyrok Sądu Najwyższego [dalej SN] z 23 czerwca 1972 r., I CR 104/72. Zob. również Wyrok SN z 31 grudnia 1974 r., I CR 659/74.

³³ W tym przypadku warto powrócić do inicjatywy „Indeks 73”, która na bieżąco monitoruje i archiwizuje wszelkie uchybienia w tej dziedzinie. Katalog ograniczeń wolności wypowiedzi w Polsce można odnaleźć w zbiorze: *Spis wypadków cenzorskich 1989-2010*, [w:] J. Dąbrowski, *Cenzura w sztuce polskiej po 1989 roku. Artyści, sztuka i polityka*, t. 2, Warszawa 2014, s. 690-737; J. Mińało, *Kronika wypadków cenzorskich. Ostatnie lata*, „Notatnik Teatralny” 2006, nr 39-40, s. 9-23 oraz tenże, *Kronika wypadków cenzorskich. Ostatnie lata. Kontynuacja*, „Notatnik Teatralny” 2007 nr 45-46, s. 252-272. Od czerwca 1989 do października 2010 autor odnotował 245 zdarzeń i prób ograniczenia wolności wypowiedzi w różnych dziedzinach sztuki. Do dnia dzisiejszego tego typu działania mają miejsce. Najbardziej spektakularne protesty, w ostatnim czasie, odbyły się podczas prezentacji instalacji *Adoracja* Jacka Markiewicza w Centrum Sztuki Współczesnej-Zamek Ujazdowski w listopadzie 2013 roku oraz podczas wydarzeń związanych z odwołaniem w ramach poznań-

Można stworzyć trzy podejścia odnośnie do form ograniczenia wolności wypowiedzi artystycznej w sferze teatru, szerzej kultury. Układają się one w zauważalne w przekroju czasowym następujące po sobie zjawiska. To proces poszerzania pola aktywności politycznej w sztuce, przy zauważalnym działaniu twórców hamujących pojawianie się, z punktu widzenia społecznego, kontrowersyjnych treści. Są to: (1) ograniczenie autonomii instytucji kultury poprzez działanie organu założycielskiego, który w arbitralny sposób kształtuje kierownictwo podmiotu, nie licząc się z obiektywnymi uwarunkowaniami oraz obowiązującym prawem; (2) ograniczenie swobody wypowiedzi artystycznej jako konsekwencja działania polityków, organu założycielskiego instytucji kultury i mediów, które zmierzały do arbitralnego, bez decyzji sądu, zaniechania prezentacji dzieł artystycznych; (3) ograniczenie wypowiedzi artystycznej jako następstwo autocenzury, czyli samoistnego działania twórcy czy też dyrektora instytucji kultury, skutkujące wstrzymaniem eksploatacji dzieła z obawy na niepożądane reakcje odbiorców. Do przedstawionego katalogu należy dodać jeszcze jeden, który zgodny jest z obowiązującymi przepisami w naszym kraju, ale nigdy nie miał zastosowania w sferze sztuki scenicznej. Mowa o (4) ograniczeniach wolności wypowiedzi artystycznej jako następstwach wyroku sądu w sprawie karnej. W tym przypadku miały miejsce działania w sferze sztuk wizualnych oraz muzyki popularnej³⁴.

skiego Malta Festival 2014 spektaklu „Golgota Picnic” Rodrigo Garcia. W tej materii warto odwołać się do publikacji J. Dąbrowskiego, *dz.cyt.*, gdzie autor dokonuje periodyzacji przez pryzmat jakościowy i ilościowy wypadków ograniczeń wolności wypowiedzi artystycznej w sztukach wizualnych. Wskazuje na okresy: przejściowy (1989-1992), okres formowania (1993-98), okres eskalacji jakościowej – heroicznej (1999-2002), okres eskalacji ilościowej (2003-2007) oraz okres stabilizacji (2007-2010). Polemicznym wydaje się użycie terminu „cenzura”, choć autor stara się udowodnić słuszność owego podejścia.

³⁴ W sferze sztuk wizualnych postępowanie dotyczyło Doroty Nieznalskiej i jej instalacji *Pasja*, prezentującej fotografię męskich genitaliów wkomponowanych w krzyż oraz filmu ukazującego mężczyznę ćwiczącego na siłowni. W konsekwencji złożenia zawiadomienia do prokuratury o popełnieniu przestępstwa (art. 196 k.k.) związanego z obrazą uczuć religijnych, sprawa toczyła się blisko dziesięć lat i zakończyła uniewinnieniem artystki. W dziedzinie muzyki warto przytoczyć dwie sprawy. Pierwsza dotyczy występu w dniu 1 lutego 2004 norweskiego zespołu blackmetalowego *Gorgoroth* w krakowskim oddziale Telewizji Polskiej. Podstawą sprawy sądowej było złożenie za-

Według obliczeń autora na podstawie wskazanych kronik przygotowanych przez Jakuba Dąbrowskiego i Jarosława Minałto oraz analizy prasy w okresie 1989-2015 można wskazać, że w sferze teatru na terenie kraju miało miejsce 57 zdarzeń zmierzających do ograniczenia swobody wypowiedzi artystycznej (nie uwzględniono prezentacji Suki Off, gdyż działania zmierzające do niedopuszczenia prezentacji spektakli miały miejsce na terenie całej Polski). Wypadki występowały w teatrach dramatycznych, lalkowych, muzycznych (w tym opery) oraz amatorskich zespołach artystycznych. Dotknęły zarówno państwowe, jak i samorządowe instytucje kultury oraz niezależne przedsięwzięcia artystyczne. Wydarzenia miały miejsce na terenie trzynastu województw. Najwięcej w dolnośląskim – 13, mazowieckim – 9, wielkopolskim – 7, podlaskim – 6, pomorskim – 4; w kujawsko-pomorskim, lubuskim i małopolskim po 3; łódzkim i śląskim po 2 oraz po jednym w opolskim, świętokrzyskim i warmińsko-mazurskim. Dotyczyły również jednej realizacji Teatru Telewizji w TVP S.A. oraz jednej Teatru Polskiego Radia. Zdarzenia tego typu nie występowały w województwach: lubelskim, podkarpackim i zachodniopomorskim (nie wliczając występów Suki Off). Oprócz poczynąń wymierzonych bezpośrednio

wiadomienia do prokuratury o możliwości popełnienia przestępstwa – obrazy uczuć religijnych (analogicznie art. 196 k.k.). Kontrowersyjnym elementem była scenografia i oprawa plastyczna występu: nagie modelki wyginające się na olbrzymich krzyżach, oblane podobną do krwi substancją oraz łby zwierzęce wetknięte na pale. Druga dotyczy Adama „Nergala” Darskiego, lidera grupy „Behemoth”. Podczas koncertu w gdyńskim klubie „Ucho” 13 września 2007 roku podarł on Biblię, rzucając kartki w publiczność, które miały zostać przez nią spalone. Podstawą postępowania sądowego było złożenie zawiadomienia do prokuratury o podejrzeniu popełnienia przestępstwa. Tu również podstawą stał się artykuł 196 k.k. Sprawa toczyła się do roku 2011, zwieńczona ostatecznie uniewinnieniem Darskiego. Istnieje również możliwość, jeżeli dobra twórcze zostały naruszone, powództwa na mocy prawa autorskiego. W dziedzinie teatru znane są tego typu przypadki. W 2006 roku tłumaczka Hanna Szczerkowska pozwała Teatr Jeleniogórski im. C.K. Norwida za dokonanie przez reżyserkę Monikę Strzępkę daleko idących zmian w tekście Adama Rappa *Poważny jak śmierć, zimny jak głaz*, na podstawie którego powstał spektakl „Honor samuraja”. W ocenie translatorki zmieniło to całkowicie sens utworu.[Za:] J. Minałto, *Kronika wypadków cenzorskich. Ostatnie lata...*, s. 19. Drugi przykład z roku 2015, gdy pisarka Małgorzata Musierowicz pozwała CK Zamek, jako producenta spektaklu *Teren badań: Jeźycjada* w reżyserii Weroniki Szczawińskiej, gdyż w jej przekonaniu doszło do naruszenia praw autorskich, dóbr osobistych i zarejestrowanego znaku towarowego „Jeźycjada”. (WM), *Musierowicz pozywa Centrum Kultury Zamek za spektakl*, „Gazeta Wyborcza – Poznań” 2015 nr 192.

w konkretne spektakle teatralne, ograniczenia dotyczyły programów, plakatów, materiałów promocyjnych, reklamy zewnętrznej widowiska, występów zaproszonych zespołów artystycznych oraz sfery organizacji wewnętrznej instytucji.

Przedstawione podejścia ukazują podmioty ograniczające wypowiedź artystyczną, jednak istotnym jest, co powoduje, że tego typu działania występują. Warto w tym miejscu zapytać więc o to, jakie czynniki wpływają na patologie w sferze kultury i ograniczanie wolności artystycznej. Ów ogólny katalog elementów, który kształtuje model praktyczny, warunkowany jest poprzez:

- (1) Istnienie wielu luk i możliwości interpretacyjnych przepisów prawa, co jest wykorzystywane przez organy założycielskie dla własnej korzyści (luki te istnieją mimo obowiązujących gwarancji prawnych dla prowadzenia działalności kulturalnej i swobody wypowiedzi artystycznej).
- (2) Wybiórcze stosowanie przepisów prawa, często połączone ze świadomością braku konsekwencji w ich interpretowaniu.
- (3) Funkcjonujący mechanizm finansowania instytucji kultury, gdzie organ prowadzący ma moc kształtowania budżetów podległych placówek artystycznych. Tym samym może, w sposób nieformalny, wpływać na repertuar, a w przypadkach niepożądanych ograniczyć fundusze na rzecz działalności artystycznej. Niekiedy (głównie dotyczy to domów kultury) organizator zwiększa liczbę zadań instytucji, przy jednoczesnym niepowiększaniu budżetu, co hamuje rozwój podmiotu. Obowiązująca zasada funkcjonowania jednorocznego nieznanego z wyprzedzeniem budżetu, z którego środki przeznaczone są na prowadzenie instytucji artystycznej, wpływa również na kształtowanie programu artystycznego, który może być ograniczany na zasadzie niewprowadzania kontrowersyjnych treści z obawy o pomniejszenie dotacji. Grozi to ograniczeniem wprowadzania do repertuarów nie tylko polemicznych artystycznie dzieł, ale również takich, które są ambitne z punktu widzenia poruszanych treści i wymagają dużych nakładów finansowych, na rzecz

zjawisk komercyjnych i przynoszących potencjalny dochód. Jest to klasyczny model możliwych konformistycznych zachowań w sferze kultury oraz autocenzury artystycznej.

(4) Widoczne zjawisko, w którym dyrektorzy placówek nie wprowadzają do programów artystycznych kontrowersyjnych z ich punktu widzenia treści (czynnik psychologiczny, który należy nazwać lękiem przed oceną, lękiem antycypacyjnym) z obawy o instytucję artystyczną. Wielokrotnie dzieje się to z banalnego powodu – z lęku, że przedsięwzięcia artystyczne mogą być niezbieżne z gustem odbiorców.

(5) Ocenę przez odbiorców zjawisk artystycznych przez pryzmat kategorii moralnych i doktrynalnych, a nie opinii estetycznych.

(6) Brak właściwego systemu edukacyjnego w sferze kultury, który kształtowałby i przygotowywał do odbioru sztuki współczesnej, nie będącej tylko apoteozą piękną, ale wyrażającej swój krytyczny stosunek do współczesności, również do sfery religijnej i moralnej.

(7) Niewystarczające kształtowanie, również przez instytucje kultury, uczestników zjawisk artystycznych.

(8) Brak świadomej publiczności, otwartej na nowe zjawiska, a nie przyzwyczajonej jedynie do tradycyjnych, konserwatywnych wzorców.

(9) Prymat wiary katolickiej w Polsce i jej wpływ na ocenę dzieł sztuki, głównie poprzez wykorzystywanie do ograniczania swobody artystycznej przepisów dotyczących obrazy uczuć religijnych.

(10) Ocenę zjawisk artystycznych przez odpowiedzialnych za kulturę według ich własnego subiektywnego gustu, a nie trendów i kanonów sztuki współczesnej, co wpływa hamująco na ich rozwój.

(11) Wpływ bieżącej polityki oraz zmiany w aparacie władzy szczebla centralnego i lokalnego.

(12) Brak jasno określonych programów dla kultury w poszczególnych partiach i ugrupowaniach politycznych.

(13) Niewystarczająca świadomość wśród rządzących co do autonomii instytucji kultury oraz chęć ich podporządkowania.

(14) Brak stworzonego jednorodnego mechanizmu kontroli, organizacji i funkcjonowania instytucji kultury, mimo obowiązującej ustawy *O organizowaniu i prowadzeniu działalności kulturalnej*, co powoduje całkowitą dowolność poczynąń podmiotu prowadzącego.

(15) Konsekwencję prymatu ekonomii nad sferą artystyczną, co wpływa na kształtowanie programu artystycznego i repertuaru instytucji kultury.

Owych piętnaście elementów kształtujących model praktyczny ograniczania swobody wypowiedzi artystycznej ukazuje faktycznie szerszy problem niż tylko pojedyncze działania wobec twórców. Wskazuje na niewłaściwe, patologiczne działania w systemie organizacji i prowadzenia działalności kulturalnej, dlatego ową wolność funkcjonowania artystycznego należy rozumieć rozszerzająco, a nie zawężająco, wszak dotyczy ona również autonomii instytucji kultury. Dlatego proponuję ujęcie modelu systemu w sferze kultury, który należy rozumieć jako ogół instytucji działających w sferze kultury oraz wpływ instytucji politycznych na tę sferę życia społecznego.

Dokonując analizy podstaw prawnych dla wolności wypowiedzi artystycznej, podkreślono nieistnienie urzędu cenzury. Ów został rozwiązany 11 kwietnia 1990 roku na mocy Ustawy o uchyłaniu ustawy o kontroli publikacji i widowisk, zniesieniu organów tej kontroli oraz o zmianie ustawy – Prawo prasowe³⁵. Tym samym zakończył się okres zinstytucjonalizowanej formy ograniczania wolności wypowiedzi, który istniał formalnie przez cały okres *Polski Ludowej*. Został on zastąpiony scharakteryzowanym powyżej modelem „spontanicznych” form dążenia

³⁵ Dziennik Ustaw 1990 nr 29 poz. 173.

do ograniczenia wolności twórczej. Jest on bardzo trudny, a faktycznie niemożliwy do klasyfikacji i systematyzacji, gdyż zdarzenia ograniczające pojawiały się w ostatnich dwudziestu sześciu latach w niejednorodnym natężeniu i w konsekwencji różnych zdarzeń politycznych. Ze względu na podział kompetencji w zakresie prowadzenia działalności kulturalnej na szczebel państwowy i samorządowy, nie jest możliwe arbitralne stwierdzenie, że wraz ze zmianą poszczególnych rządów dochodziło do zintensyfikowania lub zahamowania prób ograniczenia twórczości artystycznej. Uwarunkowane było to w dużej mierze sytuacją lokalną, zmianami dyrektorów instytucji kultury czy też doбором programu artystycznego.

Dla zobrazowania owej problematyki – procesu dążenia do ograniczenia swobody wypowiedzi – przedstawiono przykłady z województwa podlaskiego, które ukazują relacje sztuka-polityka. Wskazują pozaprawne dążenia polityków do hamowania wolności artystycznej, niespójne z obowiązującym prawem w naszym kraju.

Jedną z pierwszych spraw po roku 1989 w Polsce w dziedzinie teatru było zdarzenie z roku 1996. Związane jest ono wystawieniem „Gęsi za wodą” Jarosława Abramowa-Newerly’ego w reżyserii Andrzeja Jakimca (premiera 18 lutego 1996) w Teatrze Dramatycznym im. A. Węgierki w Białymstoku. Przed planowaną pierwszą prezentacją w Polsce tekstu, który nie był wcześniej nigdzie drukowany, dyrektor Wydziału Kultury Urzędu Wojewódzkiego – Kazimierz M. Derkowski otrzymał list od zastępcy przewodniczącego Stowarzyszenia Ochrony Radiosłuchacza i Telewizji Doroty Frasunkiewicz, datowany na 5 stycznia 1996, czyli blisko półtora miesiąca przed pierwszym pokazem. W tekście odwoływała się ona do rzekomych protestów mieszkańców Białegostoku, dotyczących zarówno samego scenariusza, jak i poziomu artystycznego przygotowywanej premiery. Zarzuty odnosiły się przede wszystkim do płaszczyzny etyczno-moralnej sztuki, akcentującej deprecjowanie wartości chrześcijańskich. Autorka listu wskazywała na obecność problematyki homoseksualnej, nazywając ją *dewiacjami seksualnymi, które stają się*

w sztuce symbolem postępu cywilizacyjnego, wulgaryzację języka oraz deprecjowanie kobiety i polskiej rodziny. Postulowała zaniechanie przygotowań do premiery lub przynajmniej ograniczenie przyszłych odbiorców sztuki tylko do osób dorosłych. W prasie lokalnej rozgorzała polemika co do intencji wnioskodawców. Derkowski odpowiedział, że sztuka jest prapremierą i nigdzie nie była publikowana, więc nie rozumiał na jakiej podstawie mogła być oprotestowana. Wskazał, że pokazy będą dla ograniczonej liczby widzów dorosłych, gdyż przedstawienie będzie grane na małej scenie teatru, głównie w godzinach wieczornych. Wyjaśnienia zadowalały wnioskującą i sprawa została wyciszona³⁶. Należy zauważyć, że pomysłodawcą, współzałożycielem i pierwszym prezesem wspomnianego stowarzyszenia, utworzonego w grudniu 1994 roku, był Jan Szafraniec, późniejszy senator i jeden z głównych przeciwników Teatru Wierszalin. Jego następcą został Ryszard Bender. Wydarzenie miało znamiona medialnej promocji organizacji, do której pretekstem była sprawa spektaklu teatralnego.

Drugi przykład dotyczy realizacji, przygotowanej również na deskach Węgierki, „Konopielki” Edwarda Redlińskiego w reżyserii Piotra Ziniewicza (premiera 18 listopada 2000 roku). Jeden z bohaterów—Kaziuk, pogubiony, udręczony i zapędzony w kozi róg chłop, w akcie desperacji ścinał kosą głowę przydrożnemu świętowi, wykrzykując: „Nie ma już świętości!”. Lokalny oddział Akcji Katolickiej przy kaplicy Najświętszego Serca Jezusowego zarzucił przedstawieniu szyderstwo z tradycji religijnej, promocję satanizmu, antykościelność i nawoływanie ludności do pójścia z kosami na świętki. Mimo akcji, w którą włączył się również urząd miejski, który rozesłał do szkół list apelujący o rozagę w podejmowaniu decyzji co do uczestnictwa młodzieży w owym spektaklu, przedstawienie cieszyło się wielkim

³⁶ Informacje za: program „Gęsi za wodą”, J. Abramow-Newerly, reż. A. Jakimiec, Białystok 1996. Znalazły się w nim: *List Doroty Frasunkiewicz, zastępcy przewodniczącego Stowarzyszenia Ochrony Radiosłuchacza i Telewidza, do Kazimierza M. Derkowskiego, dyrektora Wydziału Kultury Urzędu Wojewódzkiego z dnia 5 stycznia 1996* oraz (Jer), *Niemoralne >>Gęsi<<*, „Kurier Poranny” 1996 nr 14 oraz M. Chołodowski, *Grzeszne »Gęsi«*, „Gazeta Wyborcza” 1996 nr 15.

powodzeniem. Zostało zdjęte z afisza dopiero przez dyrektora Piotra Kowalewskiego, który objął teatr 1 lutego 2002 roku³⁷. Dotychczasowy szef Teatru im. J. Węgrzyna w Elku dokonał ograniczenia repertuaru, eliminując z niego inne pozycje, m.in. „Moralność pani Dulskiej” Gabrieli Zapolskiej. Wedle oceny nowego dyrektora utwór „miał prowokować młodzież do seksu przedmałżeńskiego”. Inny usunięty spektakl to „Jasełka”, autorski projekt Piotra Ziniewicza, który zniknął ze sceny, gdyż w ocenie szefa teatru młody widz *zmuszony jest do obcowania z rozerotyżowaną i stanowczo zbyt atrakcyjną postacią diabła*. Z innych tekstów sztuk usuwano wulgaryzmy. Po czterech miesiącach pracy i rozpisany konkursie Kowalewski stracił stanowisko dyrektora sceny³⁸.

W tym samym teatrze kilka lat później przygotowywano „Operę za trzy grosze” Bertolta Brechta w reżyserii Piotra Tomaszuka. Premierę planowano na 29 maja 2004 roku. Została ona odwołana po próbie generalnej przez dyrektora sceny Piotra Dąbrowskiego, współtwórcę i aktora Teatru im. Stanisława Ignacego Witkiewicza w Zakopanem, którego spektakle w latach osiemdziesiątych XX wieku stanowiły niezależny, artystyczny eksperyment³⁹. Szef sceny odebrał przedstawienie Tomaszukowi i zapowiedział przygotowanie premiery miesiąc później – ostatecznie nigdy to nie nastąpiło. Jako oficjalny powód podano naruszenie praw autorskich poprzez uwspółcześnienie akcji sztuki i potencjalną konieczność płacenia odszkodowania spadkobiercom Brechta i kompozytora Kurta Weilla. Nieoficjalny powód to tematyka, która była treścią przygotowywanej premiery. „Opera” opowiada o codzienności przestępców i gangsterów. Jej premiera odbyła się w Berlinie w roku 1928, rzeczywistości odmiennej od dzisiejszego spostrzegania. Reżyser

³⁷ Zob. Redakcja, *Cenzura i paracenzura w teatrze III RP*, „Dialog” 2016 nr 1, s. 83-84; J. Minałto, *Kronika wypadków cenzorskich. Ostatnie lata*, „Notatnik Teatralny” 2006..., s. 10.

³⁸ Tamże, s. 12.

³⁹ O znaczeniu społecznym i politycznym Teatru Witkacego w latach osiemdziesiątych XX wieku pisał autor. Zob. D. Przastek, *Teatr jak życie – teatr niezależny lat 80*, [w:] *Pokolenie '80. Niezależna twórczość młodych w latach 1980-89*, red. T. Boruta, Kraków 2010, s. 165-175.

chciał uaktualnić realia i ukazać współczesny obraz zagrożenia dla klasy średniej. Dlatego Mackie Majcher, nożownik z półświatka, został przedstawiony jako Marilyn Manson, kontrowersyjny wokalista amerykańskiego zespołu rockowego, którego nazwa pochodzi od nazwiska twórcy. Jedną ze scen spektaklu przypominała berlińską „Love Parade”. Podczas konferencji prasowej poprzedzającej premierę Tomaszuk zaprosił na pokazy przedstawicieli Ligi Polskich Rodzin, widząc w nich ograniczonych krytyków, którzy chętnie zakazują, ale nie oglądają spektakli. Parafrazował w ten sposób słynne sformułowanie Stefana Kisielewskiego „dyktatura ciemniaków”, użyte w kontekście wydarzeń związanych ze sprawą „Dziadów” 1968 roku. Inscenizatorowi zależało na przygotowaniu spektaklu, który zelektryzowałby miasto i przyciągnął szerokie grono odbiorców, w tym młodego widza, do teatru. W styczniu 2005 roku Tomaszuk zrealizował identyczną wersję przedstawienia w czeskiej Ostrawie, gdzie nikogo ona nie oburzała i nie stała się przyczynkiem do politycznych wstrząsów. W opinii reżysera zarówno ukazanie kontrowersyjnych obyczajowych scen, jak i zwrócenie się z zaproszeniem do prawicowych polityków przeraziło dyrektora Teatru, który wołał odwołać premierę, narażając instytucję na straty finansowe, niż dopuścić do potencjalnego skandalu z możliwymi zarzutami białostockich radnych⁴⁰. Tym samym dokonywał we własnym teatrze aktu autocenzury w imię nieporuszania kontrowersyjnych treści.

Osoba Piotra Tomaszuka nierozdzielnie związana jest z Teatrem Wierszalińskim funkcjonującym w Supraślu, nieopodal Białegostoku. Jedno z najbardziej burzliwych zdarzeń dotyczących prób ograniczania wolności wypowiedzi artystycznej związane było z procesem tworzenia samorządowej instytucji kultury współprowadzonej z ministerstwem kultury. Głównym artystycznym pretekstem, mającym przeszkodzić w realizacji zmiany statusu sceny, stał się spektakl „Ofiara Wilgefor-

⁴⁰ Zob. P. Tomaszuk, *Prowokator*, rozmawiała Mirosława Kruczkiewicz, „Nowości. Gazeta Pomorza i Kujaw” 2004 nr 141; J. Minałto, *Kronika wypadków cenzorskich. Ostatnie lata*, „Notatnik Teatralny” 2006..., s. 15.

tis”, wobec którego wytoczono argumenty obrazy uczuć religijnych. Premiera pierwszej wersji supraskiej odbyła się 19 kwietnia 2000 roku, a drugiej 9 lutego 2006 roku⁴¹.

Tradycja opowieści o Wilgefortis (występującej również pod imieniem Kummernis – Frasobliwa) sięga czasów średniowiecza. Nazywana jest „dzielną dziewczicą”, a w niektórych kulturach uznana za „ludową świętą”. Umarła za wiarę w Boga po objawieniu Chrystusa, które lud uznał za cud. Wedle legendy podczas porodu zmarła jej matka, a ojciec – waleczny król Luzytanii, krainy nazwanej tak od plemienia zamieszkującego Półwysep Iberyjski, obejmującej dzisiejszą Portugalię i zachodnią Hiszpanię, oddał ją do klasztoru, gdzie spędziła młode życie kształcona w miłości do Chrystusa i złożyła śluby czystości. Rodzic postanowił wydać Wilgefortis za męża, lecz kandydatem był jego sojusznik, waleczny rycerz, poganin. Dlatego dziewczyna odrzuciła zaręczyny. Na skutek podjętej decyzji została ona zamknięta w ciemnicy, gdzie miała zmienić zdanie. Modląc się o brzydotę, prosiła Boga, aby jej dopomógł. Żarliwe błaganie zostało wysłuchane. Wyrosła jej broda, przez co otrzymała twarz i oblicze Chrystusa. W konsekwencji została odrzucona przez oblubieńca. Ślub został odwołany a ojciec, wypowiadając słowa: „Skoro on jest twoim kochankiem, to umrzesz jak on!”, kazał ukrzyżować córkę, aby skończyła tak jak jej wybrany – Chrystus. Lud przechował jej wizerunek, dzięki czemu w litografii, a także w sanktuariach (Wambierzyce), kościołach czy muzeach (Nysa) można spotkać postać brodatej kobiety na krzyżu. Do dziś nie ma pewności, czy postać w ogóle istniała, gdyż mogła być utożsamiana i mylona z innymi świętymi. Nie została uznana przez kościół katolicki, choć w tradycji ludowej, głównie w południo-

⁴¹ W polemikach politycznych wskazywano również na inne przedstawienia sceny. „Ofiara Wilgefortis” na motywach powieści Olgi Tokarczuk „Dom dzienny, dom nocny”, reż. Piotr Tomaszuk, scen. Mikołaj Malesza, muz. Waldemar Wróblewski, [za:] www.wierszalin.pl, 12.08.2015. Reżyser zrealizował również spektakl w Teatrze Lalek Banialuka im. J. Zitzmana w Bielsku-Białej (premiera 21 października 2001), gdzie sprawował funkcję dyrektora naczelnego i artystycznego w latach 2000-2003. W latach 2005-2013 pełnił funkcję kierownika artystycznego Teatru Guliwer w Warszawie.

wej i zachodniej Europie, wiara w jej mit odgrywa ważną rolę integracyjną w lokalnych społecznościach.

Spektakl Tomaszuka rozgrywa się jako forma teatru w teatrze, gdzie współczesna gra teatralna przenosi widzów w czas wieków średnich. Całością zdarzeń dowodzi, jako szczególny mistrz ceremonii, Magister Ludens, który uruchamia maszynę teatralną. Jawi się on jako demoniczny, wieloznaczny stwórca, trefniś z przerysowanymi minami, szarlatan przepowiadający dzieje, któremu podporządkowany jest cały absolut działań scenicznych. Postać inspirowana średniowiecznymi misteriami to przewodnik po świętej ziemi wiary. W ręku trzyma czarodziejską różdżkę, batutę dyrygenta, którą prowadzi ludową przypowieść z udziałem podporządkowanego zespołu wykonawców. Zakładając magiczny płaszcz, upodabnia się do Prospera z Szekspirowskiej „Burzy”. Pustą przestrzeń sceny zaczynają z wolna wypełniać zastępy bohaterów i postaci dramatu. W ruchu, geście tworzą niesamowitą wspólnotę, nie tylko sektę utożsamianą z gromadą religijną, ale także wspólnotę twórców zjawiska teatralnego – ludzi odczuwających i współtworzących.

Z dużą ekspresją i zapałem, realizując zamysł inscenizatora, stwarzają świat i kosmos Wilgefortis. W interpretacji Tomaszuka główna bohaterka to niejednorodna postać. Posiada rysy i kształt obłąkanej, zagubionej, nieszczęśliwej kobiety, dla której wiara może być spełnieniem i wybawieniem. Reżyser wprowadził do spektaklu elementy scenograficzne w postaci masek zniekształconych i zdeformowanych twarzy ludzkich i zwierzęcych, symbolizujących grzeszność oraz niedoskonałość człowieka, które przywoływały na myśl malarstwo brabantkiego mistrza Hieronima Boscha. Zwieńczenie dramatu, śmierć Wilgefortis, to ukazanie ukrzyżowanej drewnianej figury kobiety z brodą i odsłoniętym biustem. Ta scena stała się najbardziej problemowym elementem widowiska w ocenach polityków Ligi Polskich Rodzin.

Proces usamorządowania Teatru Wierszalin rozpoczął się w połowie roku 2005. Podczas sesji Sejmiku Województwa Podlaskiego w dniu 29 sierpnia porządek obrad, za sprawą wniosku zarządu województwa, został uzupełniony o punkt podjęcia uchwały w sprawie wyrażenia woli utworzenia Teatru Wierszalin w Supraślu jako samorządowej instytucji kultury. Najwięcej zastrzeżeń prezentowali radni Ligi Polskich Rodzin. Zbigniew Puksza, elektryk ze średnim wykształceniem, ze zdziwieniem przyjmował wpisanie sceny do rejestru instytucji utrzymywanych przez Urząd Marszałkowski. Wnioskował o baczne przyjrzenie się pracy teatru. Wskazywał, że Wierszalin używa prowokacji religijnej i wpisuje się w niepoprawny i „oszołomski” nurt prowokacji i skandalu występujący w różnych instytucjach kultury. Działania supraskiej sceny nazywał antysztuką, a Tomaszuka antyartystą. Na koniec żądał, aby dostarczono treści sztuk, scenopisy, aby można było dokonać ich oceny⁴².

28 listopada 2005 r. odbywała się XXXIII sesja Sejmiku Województwa Podlaskiego poświęcona rozpatrzeniu projektu uchwały budżetowej na rok kolejny – I czytanie. Jednym z jego punktów była kwota 500 tys. złotych, która miała zostać przekazana na funkcjonowanie Teatru Wierszalin zgodnie z planowanym objęciem mecenatem sceny w Supraślu i przekształceniem jej w samorządową instytucję kultury. Ów pomysł, podczas dyskusji nad planem finansowym, spotkał się z ostrym sprzeciwem radnych Ligi Polskich Rodzin. Otwarcie przyznawali, że nigdy nie widzieli żadnego przedstawienia supraskiej sceny, a swoją wiedzę czerpali z Internetu. Główne oskarżenia tyczyły bluźnierstwa oraz jawnej obrazy uczuć religijnych. Jako merytoryczny argument przedstawiono wydruki zdjęć z sieci ze spektaklu „Ofiara Wilgefortis”. Przedstawienie, które znajdowało się w repertuarze

⁴² Za: *Protokół nr XXX/05 z Sesji Sejmiku Województwa Podlaskiego z dnia 29 sierpnia 2005 r.*, Archiwum Urzędu Marszałkowskiego Województwa Podlaskiego w Białymstoku [dalej AUMWPB] oraz *Uchwała nr XXX/371/05 Sejmiku Województwa Podlaskiego z dnia 29 sierpnia 2005 w sprawie wyrażenia woli utworzenia Teatru Wierszalin w Supraślu z dnia 29 sierpnia 2005 r.*, tamże.

Wierszalina od lat pięciu, nagle stało się pretekstem do rozpoczęcia wojny ideowej z teatrem, w obronie wartości religijnych, prowadzonej przez prawicowych polityków. Fotografie ukazywały drewnianą figurę ukrzyżowanej kobiety z brodą i odsłoniętym biustem. Jako pierwszy w dyskusji głos zabrał Krzysztof Kozicki, z wykształcenia teolog, i pytał: *Co tutaj jest sztuką? Przecież gołym okiem widać, że to skandal i obraza uczuć religijnych. Gdyby coś takiego zrobiono z gwiazdą Dawida, podniósłby się szum na cały świat (...). Zrobimy wszystko, by takich rzeczy nie finansować (...). Niech ich sobie nagradzają w Nowym Jorku i Brukseli, my doskonale wiemy, o co tutaj chodzi*⁴³. Jak na znawcę religii wykazywał się całkowitą ignorancją naukową. Mit Wilgefortis, patronki nieudanych małżeństw i kobiet, które chcą uniknąć męskiego pożądania, funkcjonuje w kulturze i wierze katolickiej od średniowiecza. Jej obrazy i odwzorowania można spotkać w całej Europie, również w Polsce. Rodziło się pytanie, czy politycy prawicy planowali również dokonać zakazów ukazywania figur w sanktuariach i kościołach? Już w tym miejscu można zauważyć, że sprawa miała posmak sztucznej, wykreowanej afery, dla poklasku medialnego i powodzenia wyborczego w nadchodzącej elekcji samorządowej. Bowiem słowa innego polityka LPR, Zbigniewa Pukszy, wtórującego Kozickiemu, mogły być świadectwem rozpoczętej kampanii wyborczej: *Jeżeli obecna koalicja za-twierdzi subwencję dla Wierszalina, to deklaruje, że w kolejnej kadencji ten teatr zostanie z Podlasia przegoniony kijami (...). To robaczywy rodzynek, który trzeba wykreślić z budżetu. Poinformujemy Ministerstwo Kultury, co tu się wyprawia. A zarząd województwa powinien zawiadomić prokuraturę*⁴⁴. Radny odniósł się również do samego Tomaszuka. Stwierdził, że nie wie, co autor spektaklu miał na myśli, ale zapewne chciał sprowokować, bowiem – wedle jego słów – reżyser tylko

⁴³ J. Medek, *Pogonić robaczywy rodzynek*, „Gazeta Wyborcza – Białystok” 2005 nr 277. Zob. również: M. Żmijewska, J. Medek, *LPR i Chrystus z piersiami*, „Gazeta Wyborcza” 2005 nr 279.

⁴⁴ J. Medek, *Pogonić robaczywy...*

prowokacją artystyczną się posługuje⁴⁵. Nie wiadomo, na jakiej podstawie wypowiadał te słowa, gdyż nigdy nie widział żadnego spektaklu inscenizatora, wykorzystał do oceny tylko materiał ikonograficzny. Zespół teatru nazywano beztalenciami i miernotami. Wypowiedzi radnych pełne jadu i nienawiści, niespójne z faktami i narracją kościoła katolickiego, świadczyły nie tylko o braku elementarnej wiedzy, ale i nieznajomości przepisów prawa. Puksza nie zauważał istnienia wolności wypowiedzi artystycznej w Polsce, ale podkreślał, że Polska to kraj tolerancyjny, bowiem *Konstytucja obecnie również zapewnia wolność wyznania, ale nie pozwala na bluźnierstwa i profanację odnośnie religii, wyznania i wiary*⁴⁶. Stawiał nadrzędność religii wobec wszelkich działań społecznych. Najbardziej zastanawiał fakt swobody wypowiedzania się na temat sztuki, bez jej wcześniejszego zobaczenia. Radni, przekonani, że odkryli antyreligijną formę teatralną, ośmieszali się w oczach ekspertów i znawców, ale czy przeciętnego obywatela? Zestawienie obrazów drewnianej, ukrzyżowanej figury kobiety ze słowem „Chrystus” i obraza uczuć religijnych wśród wyborców mogły zaowocować potencjalnym wsparciem dla działaczy Ligi. Warto zauważyć, że rok 2006 był pierwszym po wyborach parlamentarnych i pozytywnym wyniku partii w składzie Sejmu. Politycy byli na fali powodzenia społecznego, a możliwa aktywność w mediach dawała szansę zauważenia i obecności. O sprawie pisano bowiem zarówno w prasie lewicowej, jak i prawicowej. Obraz był równoważony, a ocena pozostawała dla potencjalnie wybierających. Tradycyjne wartości, w tym szacunek dla religii, są ważnym elementem dla części mieszkańców Podlasia. Przedstawione w odpowiedni sposób fakty, stanowiły rodzaj promocji kandydata jako niezłomnego obrońcy wartości katolickich. Aktywność radnych oraz senatora Jana Szafranca, która trwała rok, opóźniła proces

⁴⁵ Zob. A. Mierzyńska, *LPR przeciw świętej!*, „Gazeta Współczesna” 2005 nr 230.

⁴⁶ Wypowiedź Z. Pukszy [za:] *Protokół nr XXXIV/05 z Sesji Sejmiku Województwa Podlaskiego z dnia 21 grudnia 2005r.*, AUMWPB.

podpisania umowy pomiędzy samorządem województwa a ministerstwem kultury o współprowadzenie sceny.

Rok 2016 (nieobjęty wskazaną wcześniej statystyką) ukazuje również tendencje do ograniczania wolności wypowiedzi artystycznej. Zasadnicza różnica polega na tym, że chęć wstrzymania prezentacji spektaklu nie wynikała z domniemanej obrazy uczuć religijnych, ale tyczyła rzeczywistości społeczno-obyczajowej Białegostoku. Teatr im. A. Węgierki przygotował spektakl *Biała siła, czarna pamięć*, adaptacja Piotr Rowicki, reżyseria Piotr Ratajczak (premiera 16 kwietnia 2016) na podstawie książki *Białystok. Biała siła, czarna pamięć* Marcina Kąckiego. Jeszcze przed premierą spektaklu radni miejscy związani z Prawem i Sprawiedliwością zażądali od zarządu miasta interwencji i niedopuszczenia do jego prezentacji. Treść spektaklu, spójna z tekstem książki, ukazywała czarne strony podlaskiej stolicy – antysemityzm, ksenofobię, homofobię, nietolerancję, nacjonalizm, ruch kibicowski, relacje władzy z kościołem i nienawiść rasową. Krzysztof Stawnicki, przewodniczący komisji kultury związany z PiS, zaapelował do prezydenta miasta, Tadeusza Truskolaskiego, o wstrzymanie prac nad spektaklem, gdyż jego prezentacja zniweczy obraz miasta i wykonaną pracę promocyjną. Najdziwniejszym w całej sprawie jest fakt, że teatr jest instytucją samorządu województwa, w żaden sposób nie związaną z władzami miejskimi. Mimo nacisków prawicy władze szczebla wojewódzkiego, gdzie większość posiada Platforma Obywatelska i Polskie Stronnictwo Ludowe, nie wpłynęły na repertuar sceny. Jednak w akcję włączyły się organizacje kościelne, które wyrażały sprzeciw wobec premiery, w ich przekonaniu haniebnego i kłamliwego, tekstu. Premiera odbyła się stała się wielkim sukcesem sceny, choć została poprzedzona manifestacją organizacji prawicowych⁴⁷.

⁴⁷ Szerzej: (kł) [A. Kłopotowski], *Ciemnogród na sesji. Radni PiS chcą cenzurować sztukę*, „Gazeta Wyborcza” 22 marca 2016; M. Żmijewska, A. Kłopotowski, *Białostoccy radni chcą zablokować premierę spektaklu*, „Gazeta Wyborcza” 23 marca 2016; tenże, *Nowoczesna broni Dramatycznego i Kąckiego*, „Gazeta Wyborcza” 24 marca 2016; tenże, *Szyderstwo z tradycji? Katolicki protest przed*

Ostatni przypadek dążący do ograniczenia wolności wypowiedzi artystycznej na terenie Podlasia związany jest z przygotowaniami do premiery *Cudownej* w reżyserii Zuzanny Bojdy (premiera 11 czerwca 2016). Sztuka, przygotowana na podstawie reportażu Piotra Nesterowicza, przywołuje owianą tajemnicą historię „zabłudowskiego cudu”. Problematyka objawienia maryjnego z roku 1965 była już inspiracją dla wierszalińskiej sceny Piotra Tomaszuka (2012). Wówczas nie spotkała się z zainteresowaniem władz województwa. Cztery lata później swoje obawy przedstawił radny sejmiku wojewódzkiego Bogusław Dębski (PiS). Nie znając książki ani planowanego spektaklu, wyraził sprzeciw wobec linii repertuarowej sceny, która rozmija się w jego odczuciu z zapotrzebowaniem na spektakle popularne, dla młodzieży i dzieci⁴⁸. Faktycznie sprawa przeszła bez większego rozgłosu, a spektakl nie okazał się drastycznym wstrząsem artystycznym ani moralnym.

Wskazane działania posiadają swoje uwarunkowania i specyfikę. Dążenie do wpływania na kształt programowy, funkcjonowanie podmiotów działających w sferze kultury oraz przypadki samoograniczenia zależą od poniższych czynników.

(1) Pierwszą grupę nazwać można ideologiczno-politycznymi, związanymi z wartościami propagowanymi przez poszczególne partie polityczne. Obecna wiceminister kultury, Wanda Zwinogrodzka, zauważa, że sztuka prawicowa zwrócona jest na wartości konserwatywne, dziedzictwo i historię, w których poszukuje się interpretacji dnia dzisiejszego. Jest ona miejscem konfrontacji tego, co było, z tym, co jest. To nie pole niszczenia, ale wskazywania tradycji jako głównego nośnika teraźniejszości⁴⁹. Takowe podejście świadczące o swoistej nierówności, polegającej na lansowaniu jednego modelu w kulturze, upośledza zjawiska otwarte na nowe trendy w sztuce. Wielokrotnie dochodzi do wskazywania dzieł kanonicznych, klasycznych

głośną premierą, „Gazeta Wyborcza” 12 kwietnia 2016; tenże, *Marszałek nie będzie cenzorem. Dramatyczny wystawi Kąckiego*, „Gazeta Wyborcza” 13 kwietnia 2016.

⁴⁸ Zob. M. Chołodowski, *Teatralna trwoga radnego Bogusława Dębskiego. Przed premierą >>Cudownej<<*, „Gazeta Wyborcza” 8 czerwca 2016.

⁴⁹ W. Zwinogrodzka, *Na ziemi jałowej*, „Gazeta Polska Codziennie” 2014 nr 8.

jako wzorca dla współczesnych realizacji scenicznych. Jest to pogląd błędny, gdyż nie istnieje możliwość przeniesienia historycznych doświadczeń do dzisiejszego teatru. Działanie w tej dziedzinie zależy od roli inscenizatora, który za każdym razem dokonuje indywidualnej, artystycznej interpretacji utworu literackiego. Istnieją miejsca na świecie odwzorowujące klasyczne inscenizacje, m.in. niektóre spektakle Comédie Française czy „Paulinka” w Narodowym Akademickim Teatrze im. J. Kupały w Mińsku, sięgająca premiery w roku 1944. Jednak są one przetworzone przez dzień dzisiejszy i nie mają charakteru rekonstrukcji, gdyż jest to niemożliwe i nieosiągalne. To potencjalne wyobrażenia dotyczące tego, jak mogło wyglądać ich historyczne wystawienie i realizacja. Drugi ważny czynnik to kształtowanie modelu polityki historycznej przez ugrupowania prawej strony sceny politycznej. Warunkuje go budowanie nowych pozytywnych bohaterów oraz formowanie tożsamości na podstawie zapomnianych faktów z historii najnowszej. Wielokrotnie ma to charakter bezrefleksyjny i jednowymiarowy, co ogranicza i zamyka możliwość polemiki również na gruncie sztuki. Stwarza to sytuację ograniczenia poruszania pewnych drażliwych społecznie tematów.

(2) Zwrócić uwagę należy także na czynniki religijne – w ocenie zjawisk ze sfery kultury nie przyjmuje się kategorii estetycznych, a głównie te związane z wyznawaną wiarą. Jako argument ograniczenia wolności z powodu obrazy uczuć religijnych wskazuje się, że większość społeczeństwa polskiego stanowią katolicy, dlatego te wartości nie mogą być szargane oraz wyśmiewane.

(3) Kolejne z czynników to moralne – oceniający występują jako obrońcy wartości etycznych w imieniu społeczeństwa, ograniczając tym samym prawo do indywidualnych ocen i analiz dokonywanych przez odbiorców sztuki. Nadrzędnie dążą do decydowania, co jest dobre, a co złe dla potencjalnych widzów.

(4) Istotne znaczenie mają także czynniki obyczajowe – coraz częstszym argumentem pojawiającym się w ocenie zjawisk artystycznych staje się kategoria nieoby-

czajności czy też niestosowności ukazywania pewnych treści. Szczególnie krytyce poddaje się wykorzystywaną w działaniach artystycznych nagość. Zapewne wynika to z modelu edukacyjnego, gdzie ciało jest nadal tematem tabu. Zostało ono strywializowane w kampaniach reklamowych poprzez sprowadzenie do produktu konsumpcyjnego. Również ukazywanie cielesności i ciała w strategiach sprzedaży, jako podmiotu erotycznego, wpływa na utożsamianie go tylko z kategorią biologii, a nie piękna. Z tego wynika pomniejszenie jego roli w formach wypowiedzi artystycznej, a przecież odgrywa ono istotną rolę komunikacyjną dla widza jako synonim piękna i człowieczeństwa.

5) Czynniki związane z uwarunkowaniami edukacyjnymi – dotyczące polskiego modelu nauczania, w którym pomija się treści o współczesnej sztuce oraz znaczących wydarzeniach kulturalnych. Tym samym osoby uczestniczące w życiu publicznym nie mają odpowiedniego przygotowania do oceniania zjawisk artystycznych. Dodatkowo system oświaty rzutuje na programy podmiotów działających w sferze kultury. Wielokrotnie bowiem dobiera się repertuar spójny z oczekiwaniami społecznymi, nacechowany tematyką lekką i przystępną. W ten sposób dopasowuje się do oczekiwań, a nie kształtuje świadomego odbiorcę sztuki.

(6) Istotne znaczenie mają czynniki społeczne, związane ze strukturą warstwową naszego kraju, gdzie nie wykształciło się świadome mieszczaństwo uczestniczące w życiu kulturalnym. Dla porównania warto zwrócić uwagę na aktywność miejską w Niemczech czy Austrii. W tych państwach istnieje powszechna chęć uczestnictwa w życiu kulturalnym oraz otwartość na wszelkiego rodzaju innowacyjne i polemiczne działania w sferze sztuki.

(7) Warto zwrócić uwagę także na czynniki prawne – mimo obowiązujących gwarancji legislacyjnych dla wolności wypowiedzi artystycznej wśród społeczeństwa, w tym wśród klasy politycznej, istnieje całkowita niewiedza w tym zakresie. Stąd

wynikają próby arbitralnego, administracyjnego wpływania na działanie instytucji kultury i realizowane założenia programowe.

(8) Podkreślić warto także czynniki ekonomiczne, powiązane z procedurą finansowania instytucji kultury uzależnioną od wpływu politycznego. Poprzez bycie dysponentem pieniądza istnieje możliwość ograniczania przez polityków finansowania treści niepożądanych i niespójnych z ich linią programową. Ten proces wpływa również na zachowania samo ograniczające w doborze repertuaru przez prowadzących instytucje kultury. Drugim elementem jest uczestnictwo społeczeństwa powiązane z dostępem do kultury. Brak środków materialnych ogranicza poznanie i uczestnictwo. Wpływa to na możliwe postawy braku akceptacji dla pewnych form wyrazu artystycznego.

(9) Istotne są także czynniki psychologiczne – wynikają one z braku indywidualnej gotowości do podjęcia polemiki z własną wiarą, obyczajowością czy moralnością, podejściem do historii, tożsamości czy też chęci poznania nowych zjawisk ze sfery kultury.

(10) Wyróżnić należy wreszcie czynniki medialne, powiązane z rolą mediów, która odchodzi od funkcji informacyjnej na rzecz wzniecania i ukazywania kontrowersyjnych treści oraz poszukiwania tematów drażliwych. Za sprawą nieodpowiedzialnych poczynąń dziennikarzy dochodzi do publikacji i emisji zmanipulowanych treści o działaniach artystycznych, które wpływają na postawy polityków zmierzających do ograniczenia wolności wypowiedzi. To również wychwytywanie przez media zainteresowania ową tematyką wśród odbiorców. Najczęściej jest to związane z przebiegiem kampanii wyborczej, tudzież następuje po elekcji parlamentarnej czy też samorządowej. Ludzie władzy również wykorzystują środki masowego przekazu do promowania swojej osoby, a chwytliwym pretekstem stała się obrona wartości religijnych czy moralnych poprzez wskazywanie niepożądanych treści w sferze kultury. Media to również świadek polemicznych decyzji politycznych

wobec instytucji artystycznych. Bez ich zaangażowania opinia publiczna nie byłaby świadoma o ich występowaniu.

Zaprezentowane zjawisko ograniczania swobody wypowiedzi artystycznej, którego głównym elementem był teatr, ukazuje specyfikę owego zjawiska w Polsce po roku 1989. Jego oryginalność wynika z nieprzewidywalności i braku możliwości wskazania wszystkich przypadków, które miały miejsce w ostatnich dwudziestu pięciu latach. To konsekwencja nieznanych przypadków samoograniczeń oraz niesystematycznego występowania aktów hamowania twórczości artystycznej. Sztuka w naszym kraju, z jednej strony rozwija się spontanicznie i nieskrępowanie, z drugiej zaś doświadcza, w różnych okresach, niespodziewanych ataków zmierzających do ograniczenia swobody twórczej. Na tym polega specyfika działania w kulturze i jej związek z polityką – są te relacje trudne do przewidzenia. Można to uznać za pozytyw, ale i niebezpieczeństwo. Mimo obowiązującego prawa gwarancji wolności wypowiedzi, działania twórcze narażone są na potencjalne zagrożenia i ograniczenia. Wskazane przypadki oraz uwarunkowania nie dają jednoznacznej odpowiedzi, że jest to proces skończony. Najbliższe lata ukąż jego możliwe kolejne oblicza.

Abstrakt

Problematyka ograniczania wolności wypowiedzi artystycznej w Polsce stanowi jeden z najciekawszych aspektów związków sztuki i polityki (choć nadal wymagających naukowej analizy). Mimo obowiązującego prawa i wynikającej z niego gwarancji dla swobody wypowiedzi nagminne są przypadki prób hamowania niezależności twórców. Niniejszy artykuł ukazuje prawne uwarunkowania, możliwości ograniczeń oraz wskazuje praktyczny wymiar przeszkód dla niezależnego funkcjonowania artystów. Analizie poddano jedną z dziedzin sztuki – teatr. Stał się on podstawą ukazania powodów i mechanizmów ograniczeń – działania polityków

oraz podmiotów życia społecznego. Wymieniono przypadki owego działania na terenie województwa podlaskiego w Teatrze Dramatycznym im. A. Węgierki w Białymstoku oraz Teatrze Wierszalin w Supraślu. Wskazano specyfikę owego zjawiska w Polsce po roku 1989.

CONSTRAINTS OF THE ARTISTIC EXPRESSION IN POLAND AFTER 1989.

THE EXAMPLE OF THEATRE

Abstract

One of the most engaging aspects of the relationship between art and politics in Poland, which demands scientific analysis, is an issue of restraining the freedom of artistic expression. Despite existing law and a guarantee of the freedom of expression provided by this law, independence of artists is notoriously hindered. This paper outlines legal conditions and the range of possible constraints, and indicates what seems to be the practical side of the obstacles for the independent functioning of artists. One of the fields of art was put under discussion, namely theatre. Theatre became the basis to demonstrate the reasons and *modus operandi* of the constraints, i.e. actions of the politicians and the entities of social life. The theatres on the territory of the Podlaskie District – the Dramatic Theatre A. Węgierki in Białystok and Theatre Wierszalin in Supraśl – served as the examples of such constraints. The specificity of this phenomenon in Poland after 1989 was presented.

Bibliografia:

Archiwum:

Archiwum Urzędu Marszałkowskiego Województwa Podlaskiego w Białymstoku.

Akty prawne:

Konstytucja Rzeczypospolitej Polskiej z dnia 2 kwietnia 1997 r., Dziennik Ustaw 1997 nr 78 poz. 483.

Ustawa o organizowaniu i prowadzeniu działalności kulturalnej z dnia 25 października 1991, Dziennik Ustaw 2012 poz. 406 (Obwieszczenie Marszałka Sejmu Rzeczypospolitej Polskiej z dnia 26 marca 2012 w sprawie ogłoszenia jednolitego tekstu ustawy o organizowaniu i prowadzeniu działalności kulturalnej).

Ustawa o prawie autorskim i prawach pokrewnych z dnia 4 lutego 1994, Dziennik Ustaw 2006 nr 90 poz. 631 (Obwieszczenie Marszałka Sejmu Rzeczypospolitej Polskiej z dnia 17 maja 2006 w sprawie ogłoszenia jednolitego tekstu ustawy o prawie autorskim i prawach pokrewnych).

Ustawy o uchyłaniu ustawy o kontroli publikacji i widowisk, zniesieniu organów tej kontroli oraz o zmianie ustawy – Prawo prasowe, Dziennik Ustaw 1990 nr 29 poz. 173.

Ustawa z dnia 6 czerwca 1997 r. – Kodeks karny, Dziennik Ustaw 1997 nr 88 poz. 553.

Wyrok Sądu Najwyższego z 23 czerwca 1972 r., I CR 104/72.

Wyrok Sądu Najwyższego z 31 grudnia 1974 r., I CR 659/74.

Artykuły i opracowania:

R. Aron, I. Berlin, H. Arendt, *Trzy głosy o wolności*, Warszawa 1987.

I. Berlin, *Cztery eseje o wolności*, Warszawa 1994.

M.M. Bieczyński, *Prawne granice wolności twórczości artystycznej w zakresie sztuk wizualnych*, Warszawa 2011.

M. Budyn-Kulik, M. Kulik, *Wolność działalności artystycznej jako okoliczność wyłączająca odpowiedzialność karną*, [w:] M. Mozgawa (red.), *Prawno-karne aspekty wolności*, Kraków 2006.

S. Bułajewski, M. Dąbrowski, *Wolność twórczości artystycznej, badań naukowych i nauczania oraz dostępu do dóbr kultury*, [w:] M. Chmaj (red.), *Wolność i prawa człowieka w Konstytucji RP*, Kraków 2006, s. 189.

J. Dąbrowski, A. Demenko, *Cenzura w sztuce polskiej po 1989 roku. Aspekty prawne*, t. 1, Warszawa 2014.

J. Dąbrowski, *Cenzura w sztuce polskiej po 1989 roku. Artyści, sztuka i polityka*, t. 2, Warszawa 2014.

J. Dąbrowski, *Wolność wypowiedzi artystycznej w orzecznictwie Trybunału Praw Człowieka w Strassburgu*, [w:] B.Guzik, N. Buchowska, P. Wiliński (red.), *Prawo wobec wyzwań współczesności*, t. V, red., Poznań 2008.

Encyklopedia PWN, wydanie internetowe.

F.A. von Hayek, *Konstytucja wolności*, Warszawa-Wrocław 1987.

J. Hołda, Z. Hołda, D. Ostrowska, *Prawne podstawy działalności kulturalnej*, Kraków 2005.

J. Hołda, *Komentarz do ustawy o organizowaniu i prowadzeniu działalności kulturalnej*, Warszawa 2012, <http://www.kadrakultury.pl/artykuly/104466-komentarz-do-ustawy.html>, 5.08.2014.

J. Jabłoński, *Wolności z art. 73 Konstytucji RP* [w:] B. Banaszak, A. Preisner, *Prawa i wolności obywatelskie w Konstytucji RP*, Warszawa 2002.

I.C. Kamiński, *Ograniczenia swobody wypowiedzi dopuszczalne w Europejskiej Konwencji Praw Człowieka. Analiza krytyczna*, Warszawa 2010.

P. Śpiewak (oprac.), *Konstytucjonalizm. Demokracja. Wolność, wybór tekstów*, Warszawa 1996.

- A. Antoszewski, R. Herbut (red.), *Leksykon politologii*, Wrocław 1997.
- A. Łabno, *Ograniczenie wolności i praw człowieka na podstawie art. 31 Konstytucji III RP*, [w:] B. Banaszak, A. Preisner, *Prawa i wolności obywatelskie w Konstytucji RP*, Warszawa 2002.
- A. Maślaczyńska, *Swoboda wypowiedzi artystycznej w myśl orzeczeń Europejskiego Trybunału Praw Człowieka*, „Czas Kultury” nr 2-3/2003.
- J. Minalto, *Kronika wypadków cenzorskich. Ostatnie lata*, „Notatnik Teatralny” 2006, nr 39-40, s. 9-23.
- J. Minalto, *Kronika wypadków cenzorskich. Ostatnie lata. Kontynuacja*, „Notatnik Teatralny” 2007 nr 45-46.
- program *Gęsi za wodą*, J. Abramow-Newerly, reż. A. Jakimiec, Białystok 1996.
- M.A. Potocka, *Wolność w sztuce*, „MOCAK Forum” 2013 nr 2.
- D. Przastek, *Teatr jak życie – teatr niezależny lat 80* [w:] T. Boruta (red.), *Pokolenie '80. Niezależna twórczość młodych w latach 1980-89*, Kraków 2010.
- Redakcja, *Cenzura i paracenzura w teatrze III RP*, „Dialog” 2016 nr 1.
- J. Sobczak, *Wolność ekspresji artystycznej. Standardy europejskie i rzeczywistość polska*, [w:] J. Jaskiernia (red.), *Rada Europy a przemiany demokratyczne w państwach Europy Środkowej i Wschodniej w latach 1989-2009*, Toruń 2010.
- J. Zydorowicz, *Artystyczny wirus. Polska sztuka krytyczna wobec przemian kultury po 1989 roku*, Warszawa 2005.

Artykuły prasowe:

- M. Chołodowski, *Teatralna trwoga radnego Bogusława Dębskiego. Przed premierą >>Cudownej<<*, „Gazeta Wyborcza” 8 czerwca 2016.
- D. Jaworski, M. Müller, *Kodeks Boga nie chroni*, rozmowa z Andrzejem Zollem, „Tygodnik Powszechny” 2010, nr 3, s. 6.
- A. Kłopotowski, *Ciemnogród na sesji. Radni PiS chcą cenzurować sztukę*, „Gazeta Wyborcza” 22 marca 2016.
- A. Kłopotowski, *Nowoczesna broni Dramatycznego i Kąckiego*, „Gazeta Wyborcza” 24 marca 2016.
- A. Kłopotowski, *Szyderstwo z tradycji? Katolicki protest przed głośną premierą*, „Gazeta Wyborcza” 12 kwietnia 2016.
- A. Kłopotowski, *Marszałek nie będzie cenzorem. Dramatyczny wystawi Kąckiego*, „Gazeta Wyborcza” 13 kwietnia 2016.
- J. Medek, *Pogonić robaczywy rodzynek*, „Gazeta Wyborcza – Białystok” 2005 nr 277.
- A. Mierzyńska, *LPR przeciw świętej!*, „Gazeta Współczesna” 2005 nr 230.
- P. Szubartowicz, *Uczucia religijne kontra wolność słowa*, „Przegląd” 2006 nr 16, s. 16.
- (WM), *Musierowicz pozywa Centrum Kultury Zamek za spektakl*, „Gazeta Wyborcza – Poznań” 2015 nr 192.
- P. Tomaszuk, *Prowokator*, rozmawiała Mirosława Kruczkiewicz, „Nowości. Gazeta Pomorza i Kujaw” 2004 nr 141.
- W. Zwinogrodzka, *Na ziemi jałowej*, „Gazeta Polska Codziennie” 2014 nr 8.
- M. Żmijewska, J. Medek, *LPR i Chrystus z piersiami*, „Gazeta Wyborcza” 2005 nr 279.
- M. Żmijewska, A. Kłopotowski, *Białostoccy radni chcą zablokować premierę spektaklu*, „Gazeta Wyborcza” 23 marca 2016.

Joanna Jaroszyk-Pawlukiewicz, Aleksandra Bagieńska-Masiota

WOLNOŚĆ WYPOWIEDZI ARTYSTYCZNEJ A WOLNOŚĆ SUMIENIA I WYZNANIA. WOKÓŁ KONFLIKTU DÓBR FUNDAMENTALNYCH

Słowa kluczowe:

wolność wypowiedzi artystycznej, wolność sumienia i wyznania, ochrona uczuć religijnych

Wprowadzenie

Problematyka konfliktu wolności twórczości artystycznej i wolności religii wykracza znacząco poza rozważania o charakterze typowo prawniczym. Wszelkie dyskusje na ten temat nieodmiennie dotyczą delikatnej sfery przekonań, ocen i światopoglądów, trudnych do pogodzenia i uporządkowania w ramach systemu prawnego. Fakt ten wpływa na język, za pomocą którego poddaje się ochronie wspomniane wolności, cechujący się dużym stopniem ogólności i zawierający sformułowania o charakterze nieostrym. Utrudnia to definiowanie pojęć, a w konsekwencji wnioskowanie dogmatyczno-prawne.

Tymczasem obydwie wolności podniesione zostały do rangi wolności podstawowych w Konstytucji RP. Korzystają także z ochrony w ramach systemu praw człowieka. Standardy ochrony, określone w takich aktach jak Międzynarodowy Pakt Praw Obywatelskich i Politycznych (dalej MPPOiP, Pakty) czy Europejska Konwencja o Ochronie Praw Człowieka i Podstawowych Wolności (dalej EKPCZIPW lub Konwencja), obowiązują również w prawie wewnętrznym, nakładając na ustawodawcę obowiązek należytej ochrony każdego z omawianych dóbr.

Pojawia się zatem pytanie o sposób ujmowania wolności twórczości artystycznej oraz wolności religijnej i ich granic na gruncie wspomnianych aktów pra-

wa międzynarodowego oraz w Konstytucji RP. Przedmiotem rozważań będzie nadto problem kolizji tych wolności i metody jego rozwiązywania na gruncie Konwencji oraz w orzecznictwie polskich sądów. Pozwoli to z kolei na rozstrzygnięcie, czy i na ile orzecznictwo to spójne jest z europejskimi standardami ochrony praw człowieka.

W celu realizacji wyżej wymienionych celów autorki uznały za konieczne wyodrębnienie trzech wątków, rozwijanych w kolejnych częściach artykułu. Są nimi: omówienie podstaw prawnych wolności wypowiedzi artystycznej oraz wolności religijnej ujmowanej w aspekcie obowiązujących uregulowań prawa wewnętrznego i międzynarodowego. Kolejne części poświęcono omówieniu wolności religijnej w orzecznictwie Trybunału Praw Człowieka w Strasburgu oraz w orzecznictwie sądów i Trybunału Konstytucyjnego w Polsce.

W celu realizacji celów autorki dokonały analizy treści tekstów aktów prawnych oraz analizy dostępnych orzeczeń sądów i Trybunałów wraz z dostępnymi uzasadnieniami. Analizowana tematyka jest nadto przedmiotem twórczego zainteresowania przedstawicieli doktryny prawa konstytucyjnego i prawa karnego. W pracy przedstawiamy więc spór wokół fundamentalnych wartości także poprzez referowanie poglądów przedstawicieli nauki w tej mierze. Mało przydatne, z uwagi na swoją ogólnikowość, okazały się zgromadzone na wstępie pisanie artykułu relacje prasowe na temat opisanych sporów przed polskimi sądami. Pomocne były natomiast prywatne strony internetowe stron procesowych publikujące uzasadnienia wyroków (nie publikowane przez sądy powszechne na portalu Ministra Sprawiedliwości) w sprawach toczących się przed polskimi sądami.

Wolność wypowiedzi artystycznej w prawie wewnętrznym i międzynarodowym

Zgodnie z art. 73 Konstytucji RP z 1997r. *Każdemu zapewnia się wolność twórczości artystycznej, badań naukowych oraz ogłaszania ich wyników, wolność nauczania, a także wolność korzystania z dóbr kultury*¹. Brak definicji ustawowej twórczości artystycznej rodzi szereg wątpliwości interpretacyjnych, zarówno jeśli chodzi o treść, jak i zakres wspomnianej wolności. W doktrynie prawa konstytucyjnego zakres wolności twórczości artystycznej określa się poprzez wskazanie składających się na nią swobód. Przy tej okazji najczęściej wymienia się swobodę tworzenia sensu stricto; swobodę podejmowania i prowadzenia działalności artystycznej i kulturalnej; swobodę wyboru miejsca i formy prowadzenia działalności artystycznej; swobodę określania przedmiotu, zakresu i tematyki twórczości; swobodę wyboru metody twórczej oraz swobodę ogłaszania, upubliczniania i rozpowszechniania dzieł².

Pewne wątpliwości może również budzić umiejscowienie wolności twórczości artystycznej pośród praw i wolności ekonomicznych i socjalnych, mimo jej niewątpliwych związków z prawami i wolnościami osobistymi i politycznymi, zwłaszcza z wolnością wypowiedzi gwarantowaną w art. 54 Konstytucji RP. Ujmowanie wolności twórczości artystycznej jako szczególnego przejawu swobody wypowiedzi znajduje podstawy również w treści wiążących Polskę aktów prawa międzynarodowego. Zgodnie z art. 19 Międzynarodowego Paktu Praw Obywatelskich i Politycznych:

- 1. Każdy Człowiek ma prawo do posiadania bez przeszkód własnych poglądów.*
- 2. Każdy Człowiek ma prawo do swobodnego wyrażania opinii; prawo to obejmuje swobodę poszukiwania, otrzymywania i rozpowszechniania wszelkich informacji*

¹ Ustawa z dnia 19 kwietnia 1997 r. Konstytucja Rzeczypospolitej Polskiej, Dz.U. 1997, Nr 78, poz. 483, z późn. zm.

² M. Bieczyński, *Prawne granice wolności twórczości artystycznej w zakresie sztuk wizualnych*, Warszawa 2011, s. 93.

*i poglądów, bez względu na granice państwowe, ustnie, pismem lub drukiem, w postaci dzieła sztuki bądź w jakikolwiek inny sposób według własnego wyboru*³.

Cytowany artykuł niezwykle szeroko określa sposób rozpowszechniania opinii, informacji i poglądów, wskazując jednoznacznie, że swoboda wypowiedzi obejmuje również twórczość artystyczną. Zwraca uwagę również fakt, że za pośrednictwem dzieła sztuki mogą być wyrażane określone poglądy o społecznej doniosłości. Oznacza to, że *wolność twórczości artystycznej ma również swój wymiar polityczny i powinna podlegać ochronie również w tym zakresie*⁴.

Również Europejska Konwencja o Ochronie Praw Człowieka i Podstawowych Wolności z 4 listopada 1950r. ujmuje wolność twórczości artystycznej jako szczególny przypadek wolności wypowiedzi, stanowiąc w art. 10 ust. 1, że *Każdy ma prawo do swobody wypowiedzi. Prawo to obejmuje wolność posiadania poglądów oraz otrzymywania i przekazywania informacji i idei bez ingerencji władz publicznych i bez względu na granice państwowe*...⁵. Należy zgodzić się ze stwierdzeniem, że w przypadku art. 10 ust. 1 Konwencji nie istnieje właściwie kategoria wypowiedzi niechronionych tym przepisem⁶. Niewątpliwie regulacja ta nie odnosi się wyłącznie do wypowiedzi o faktach, lecz obejmuje również tzw. „informację wytworzoną”, jaką niesie ze sobą np. dzieło sztuki⁷.

Pomimo szerokiej ochrony wolności wypowiedzi artystycznej i usytuowania jej w systemie praw człowieka, nie ma ona (podobnie jak inne prawa i wolności człowieka) charakteru nieograniczonego. Zarówno Konstytucja RP, jak i akty prawa międzynarodowego zawierają tzw. klauzule limitacyjne, czyli przesłanki, z uwagi

³ Międzynarodowy Pakt Praw Obywatelskich i Politycznych otwarty do podpisu w Nowym Jorku dnia 19 grudnia 1966 r., Dz.U.1997, Nr 38, poz. 167.

⁴ M. Bieczyński, *dz.cyt.*, s. 126.

⁵ Konwencja o Ochronie Praw Człowieka i Podstawowych Wolności sporządzona w Rzymie dnia 4 listopada 1950 r., zmieniona następnie Protokołami nr 3, 5 i 8 oraz uzupełniona Protokołem nr 2., Dz.U.1993, Nr 61, poz. 284.

⁶ M. Skwarzyński, *Bluźnierstwo w świetle standardów ochrony praw człowieka*, [w:] F. Ciepy (red.), *Odpowiedzialność karna artysty za obrazę uczuć religijnych*, Warszawa 2014, s. 96.

⁷ M. Bieczyński, *dz.cyt.* s. 144.

na które wolność wypowiedzi artystycznej może ulec ograniczeniom. Zgodnie z art. 31 ust. 3 Konstytucji ustawodawca ma możliwość wprowadzenia takich ograniczeń wówczas, gdy jest to konieczne dla ochrony jednego z enumeratywnie wyliczonych dóbr (bezpieczeństwo państwa, porządek publiczny, środowisko naturalne, zdrowie i moralność publiczna lub wolności i prawa innych osób), planowana regulacja jest zgodna z zasadą demokratycznego państwa prawnego i nie narusza przy tym istoty wolności twórczości artystycznej. Ustrojodawca przewidział nadto przesłankę formalną, jaką jest ustawowa ranga norm ograniczających prawa i wolności.

Postanowienia Konstytucji RP w tym zakresie odpowiadają standardom określonym w ust. 3 art. 19 MPPOiP, przewidującym możliwość wprowadzenia ograniczeń swobody wypowiedzi. Zgodnie z tym przepisem *Realizacja praw przewidzianych w ustępie 2 niniejszego artykułu pociąga za sobą specjalne obowiązki i specjalną odpowiedzialność. Może ona w konsekwencji podlegać pewnym ograniczeniom, które powinny być jednak wyraźnie przewidziane przez ustawę i które są niezbędne w celu:*

- *poszanowania praw i dobrego imienia innych;*
- *ochrony bezpieczeństwa państwowego lub porządku publicznego albo zdrowia lub moralności publicznej.*

Redakcja artykułu 19 niesie zatem za sobą szereg ograniczeń wolności wypowiedzi artystycznej, nie przewidzianych choćby w Powszechnej Deklaracji Praw Człowieka, a wręcz- jak twierdzą niektórzy- sprzecznych z jej postanowieniami. Jednak szczególne obowiązki i odpowiedzialność wiążące się z realizacją wolności odpowiadają rzeczywistości społecznej i prawnej, w której istnieje konieczność ochrony także innych praw podstawowych w razie ich konfliktu z wolnością twórczości artystycznej. Tradycyjnie największe kontrowersje budzi określenie w art. 19 takich

granic wolności wypowiedzi jak: "bezpieczeństwo państwowe", "porządek publiczny" czy "zdrowie i moralność publiczna". Ponieważ pojęcia te nie zostały zdefiniowane, pojawiły się uzasadnione obawy ich arbitralnej interpretacji, co z kolei sprzeczne byłoby z duchem i treścią Powszechnej Deklaracji Praw Człowieka.

Istotną nowością MPPOiP w stosunku do Powszechnej Deklaracji jest zobowiązanie państw-stron do respektowania i gwarantowania praw i wolności na swoim terytorium poprzez wprowadzanie takich rozwiązań legislacyjnych, które uczynią je efektywnymi⁸. Mimo iż praktyczna skuteczność paktów jest dosyć wątpliwa, warto podkreślić, iż ich uchwalenie po raz pierwszy postawiło kwestię ochrony praw człowieka przez społeczność międzynarodową.

Ograniczenia swobody wypowiedzi artystycznej przewidziane zostały również w EKPCzIPW w ust. 2 art. 10, zgodnie z którym *Korzystanie z tych wolności pociągających za sobą obowiązki i odpowiedzialność może podlegać takim wymaganiom formalnym, warunkom, ograniczeniom i sankcjom, jakie są przewidziane przez prawo i konieczne w społeczeństwie demokratycznym w interesie bezpieczeństwa publicznego, ze względu na konieczność zapobieżenia zakłóceniu porządku lub przestępstwu, z uwagi na ochronę zdrowia i moralności, ochronę dobrego imienia i praw innych osób oraz ze względu na zapobieżenie ujawnieniu informacji poufnych lub na zagwarantowanie powagi i bezstronności władzy sądowej.*

Z cytowanego przepisu wynika, że na swobodę wypowiedzi składa się wolność posiadania poglądów, otrzymywania i przekazywania informacji oraz idei, istniejąca niezależnie od granic państwowych, z czego wynika zakaz ingerencji

⁸Szczególną granicę wolności wypowiedzi ustanawia art. 20 MPPOiP, wprowadzając zakaz propagandy wojennej, popierania nienawiści narodowej, rasowej lub o podłożu religijnym, wskazując: *1. Wszelka propaganda wojenna powinna być ustawowo zakazana. 2. Popieranie w jakikolwiek sposób nienawiści narodowej, rasowej lub religijnej, stanowiące podżeganie do dyskryminacji, wrogości lub gwałtu, powinno być ustawowo zakazane.* [w:] A. Azurmendi, *Derecho de la información*, Pampola 2001, s. 17.

władz państwowych w proces komunikowania. Jednocześnie- ponieważ wolność wypowiedzi nie jest absolutna – korzystanie z niej wiąże się z szeregiem obowiązków i z odpowiedzialnością, której wymagać może prawo krajowe. Aby taka ingerencja państwa członkowskiego była zgodna z Konwencją, musi spełnić łącznie następujące warunki: po pierwsze, ograniczenie musi być przewidziane przez istniejące wcześniej prawo krajowe; po drugie, ingerencji można dokonać tylko wówczas, gdy służy ochronie zamkniętego katalogu wskazanych w ustępie 2 art. 10 dóbr⁹, wreszcie ingerencja jest dopuszczalna, jeśli jest niezbędna w demokratycznym społeczeństwie¹⁰.

Określone w Konstytucji oraz aktach międzynarodowych klauzule limitacyjne wyznaczają zakres dopuszczalnych ingerencji w swobodę twórczości artystycznej w przypadku kolizji tej wolności z innymi chronionymi konstytucyjnie dobrami prawnymi. Szczególnie interesujący wydaje się przypadek, gdy twórczość artystyczna wchodzi w kolizję z wolnością religijną, również korzystającą z podwójnego statusu wolności konstytucyjnej oraz prawa człowieka.

Wolność religijna w prawie wewnętrznym i międzynarodowym

Sferę aktywności religijno-światopoglądowej człowieka ujęto w tzw. wolność sumienia i wyznania¹¹. Na jej zakres przedmiotowy składa się sfera wewnętrzna,

⁹ Jednak brak definicji takich pojęć jak „zakłócenie porządku” czy „ochrona zdrowia i moralności” otwiera drogę do arbitralnych rozstrzygnięć władz krajowych, nie zawsze zgodnych z duchem Konwencji.

¹⁰ W literaturze przedmiotu podkreśla się fakt, że dwa pierwsze wymagania dotyczą jakości prawa krajowego, stanowiącego podstawę działania ograniczającego wolność wypowiedzi, natomiast trzeci ma badać konkretny środek prawny zastosowany przez władze krajowe, na czym głównie koncentruje się analiza dokonywana przez instytucje strasburskie. [Za:]A. Matlak, J. Barta, R. Markiewicz (red.), *Prawo mediów*, Warszawa 2008, s. 35.

¹¹ Wolność ta określana jest jako wolność wierzeń, wolność kultu, wolność przekonań, wolność religii, myśli, sumienia i wyznania. [Za:] A. Kalisz, *Rozwiązywanie kolizji norm i zasad w kontekście praw człowieka. Uwagi teoretyczno-prawne*, [w:] A. Biłgorajski (red.), *Wolność wypowiedzi artystycznej versus wolność religijna: studium z zakresu prawa konstytucyjnego, karnego i cywilnego*, Warszawa 2015, s. 13.

związana z myślami i przekonaniem jednostki, oraz sfera zewnętrzna, związana z ujawnianiem tych przekonań i postępowaniem zgodnie z nimi. Z takiego ujęcia wynika, że wolność sumienia obejmuje swobodny wybór, kształtowanie oraz zmianę i porzucenie przekonań religijnych oraz innych elementów światopoglądu jednostki. Natomiast wolność wyznania oznacza praktykowanie, manifestowanie, nauczanie i propagowanie swoich poglądów religijnych indywidualnie i zbiorowo, w sferze prywatnej i publicznej¹². Wolność religijna bywa też definiowana jako *uprawnienie woli osoby ludzkiej, nie ograniczonej żadnym przymusem, do samookreślenia siebie w sprawach religijnych i według norm prawno-religijnych*¹³.

Wolność sumienia i religii gwarantowana jest w art. 53 Konstytucji RP wśród praw i wolności osobistych. Jedyna przewidziana klauzula limitacyjna określona została w art. 53 ust. 5, który dopuszcza ograniczenie wolności uzewnętrzniania religii wtedy, gdy jest to konieczne do ochrony bezpieczeństwa państwa, porządku publicznego, zdrowia, moralności lub wolności i praw innych osób. Taka konstrukcja zbieżna jest z brzmieniem art. 9 Europejskiej Konwencji o Ochronie Praw Człowieka i Podstawowych Wolności, chroniącego wolność myśli, sumienia i wyznania¹⁴. Ustęp 2 art. 9 EKPC przewiduje analogiczną do art. 53 ust. 5 Konstytucji RP klauzulę limitacyjną, ograniczając wolność uzewnętrzniania wyznania w ściśle określonych przypadkach¹⁵.

¹² Tamże, s. 14

¹³ P. Czarnek, *Konstytucyjne granice wolności twórczości artystycznej w kontekście prawa do ochrony uczuć religijnych*, [w] F. Cieplý, *Odpowiedzialność karna artysty za obrazę uczuć religijnych*, Ordo Iuris 2014, s. 87.

¹⁴ Zgodnie z art. 9 ust.1 EKPCzIPW *Każdy ma prawo do wolności myśli, sumienia i wyznania; prawo to obejmuje wolność zmiany wyznania lub przekonań oraz wolność uzewnętrzniania indywidualnie lub wspólnie z innymi, publicznie lub prywatnie, swego wyznania lub przekonań przez uprawianie kultu, nauczanie, praktykowanie i czynności rytualne*. [Za:] M. Skwarzyński, dz.cyt. s. 99.

¹⁵ Zgodnie z art. 9 ust. 2 EKPCz *Wolność uzewnętrzniania wyznania lub przekonań może podlegać jedynie takim ograniczeniom, które są przewidziane przez ustawę i konieczne w społeczeństwie demokratycznym z uwagi na interesy bezpieczeństwa publicznego, ochronę porządku publicznego, zdrowia i moralności lub ochronę praw i wolności innych osób*. Tamże, s. 100.

Podkreślić należy, że klauzule limitacyjne określone w Konstytucji RP i EKPCzIPW nie są wymierzone w samą istotę wolności religijnej, dotyczą bowiem tylko jednego z jej aspektów, jakim jest swoboda uzewnętrzniania przekonań religijnych. Na tej podstawie niekiedy wysnuwany jest wniosek o szerszym zakresie ochrony wolności religijnej aniżeli wolności wypowiedzi¹⁶. Korzystanie z tej drugiej obciążone jest bowiem licznymi obowiązkami, które nie ograniczają w żaden sposób swobody religijnej.

Polski ustawodawca chroni wolność religijną, w postaci wolności sumienia i wyznania, przed zniewagą przy pomocy regulacji prawno-karnej. Na podstawie art. 196 k.k., zgodnie z którym *kto obraża uczucia religijne innych osób, znieważając publicznie przedmiot czci religijnej lub miejsce przeznaczone do publicznego wykonywania obrzędów religijnych, podlega grzywnie, karze ograniczenia wolności albo pozbawienia wolności do lat 2*¹⁷. Zgodnie z treścią przepisu ochronie podlegają uczucia człowieka, wyrażające stosunek do wyznawanej przez niego religii i przybierające formę bezpośredniego przeżycia. Jak podkreśla M. Makarska, *pożucie dyskomfortu psychicznego osoby wierzącej wynika z braku szacunku sprawy dla jego religii*¹⁸. Ważnym znamieniem czynu zabronionego jest publiczny charakter znieważenia przedmiotu czci religijnej albo miejsca przeznaczonego do publicznego wykonywania obrzędów religijnych, natomiast nie ma znaczenia forma samej wypowiedzi. Oprócz dyfamacji słownej może być to również rysunek, parodia czy gesty, o ile mają charakter uwłaczający.

Dużym problemem jest określenie w sposób obiektywny działań i treści, uważanych w świetle art. 196 k.k. za znieważające. Pewna płynność ocen niewątpliwie wynika z kontekstu kulturowego, na gruncie którego takie oceny są formu-

¹⁶ Tamże, s. 99.

¹⁷ Treść art. 196 k.k. jest tożsama z art. 198 kodeksu karnego z 1969r., który z kolei powtarzał postanowienia art. 5 dekretu z dnia 5 sierpnia 1949r. o ochronie wolności sumienia i wyznania. [Za:] M. Bieczyński, *dz.cyt.*, s. 202.

¹⁸ Tamże, s. 203.

łowane. Nie bez znaczenia jest pozycja Kościoła Katolickiego i jego wpływ na kształt debaty publicznej we współczesnej Polsce¹⁹. Z tego powodu zniesienie cenzury nie oznaczało automatycznego ustanowienia pełnej swobody ekspresji artystycznej. Jak podaje Jakub Dąbrowski, *miejsce oficjalnej cenzury przejęły nieformalne relacje władzy mające swoje korzenie w religijno-politycznych uwikłaniach lat osiemdziesiątych. Innymi słowy, wolnościowe standardy tzw. kultury niezależnej, formującej się w heroicznym okresie Solidarności pod skrzydłami Kościoła katolickiego, w sposób płynny przeszły do wolnej Polski, gdzie zaczęły zajmować pozycję dominującego dyskursu*²⁰. Wskazane uwarunkowania rodzą pewne obawy o ryzyko nadmiernego faworyzowania wolności religijnej kosztem wolności wypowiedzi artystycznej, pomimo równorzędnego ich charakteru jako swobód chronionych konstytucyjnie oraz w ramach systemu praw człowieka. Częstej krytyce poddawana jest sama zasadność ustanawiania ochrony uczuć religijnych na gruncie prawa karnego czy też zbytnia restrykcyjność tego unormowania na tle innych państw europejskich. W tym kontekście podnoszą się głosy zarzucające regulacji zawartej w art. 196 kk naruszanie warunku proporcjonalności, w kontekście ogra-

¹⁹ Ciekawe są w tym kontekście uwagi prof. Ewy Łętowskiej, zawarte w artykule: Trzy paradoksy regulacji stosunków państwo-Kościół, „Nauka” nr 3/2014, s. 63-77. Autorka opisuje ułomności, jakimi obarczone są współczesne stosunki państwo-Kościół katolicki. Wymienia wśród nich: brak jasnej koncepcji rozdziału władzy państwowej od kościelnej (władze autorka nazywa potencjami) oraz gwarancji towarzyszących utrzymaniu owego podziału; umowy, negocjacje- instrumenty pozornie demokratyczne i koncyliacyjne (stosowane w relacjach państwo-Kościół) – są świetne i pożądanym politycznie, prawnie i społecznie, jeżeli siła i determinacja negocjacyjna obu stron są mniej więcej równe. Zdaniem autorki mechanizm przesunął się obecnie w kierunku przychylnym dla strony cierpliwszej, czyli Kościoła. Trzeci paradoks polega na żądaniach zgłaszanych przez katolickich integrystów w imię ochrony wolności sumienia i jednostek, nie interpretowanej jednak w duchu „żyj i pozwól żyć innym”, ale „żyj tak, jak ja chcę”: *Tym sposobem, ochronna tarcza praw człowieka zostaje wykorzystana jako oręż w ręku Kościoła, który uważa się za wyłącznego depozytariusza wolności sumienia, ujmowanej w kategoriach podmiotowo rozumianych praw człowieka i uznaje ją za uniwersalną wolność człowieka, niezależnie od jego światopoglądu*, tamże.

²⁰ J. Dąbrowski, *Cenzura w sztuce polskiej po 1989 roku. Artyści, sztuka i polityka*, Warszawa 2014, s. 144.

niczeń wolności i praw zapisanych w Konstytucji RP²¹. Pojawia się też pytanie, na ile kontekst kulturowo-społeczny znajduje odzwierciedlenie w orzecznictwie polskich sądów, rozstrzygających sprawy konfliktu wolności wypowiedzi artystycznej i wolności religijnej. Dopiero odpowiedź na to pytanie pozwoli określić, na ile krajowe rozstrzygnięcia konfliktu dóbr fundamentalnych mieszczą się w standardach praw człowieka, z uwzględnieniem tzw. marginesu ocen Europejskiego Trybunału Praw Człowieka.

Wolność religijna jako granica wolności wypowiedzi artystycznej w orzecznictwie Europejskiego Trybunału Praw Człowieka

Bogate orzecznictwo w zakresie rozwiązywania kolizji pomiędzy przedmiotowymi wolnościami prezentuje Trybunał Praw Człowieka w Strasburgu, posługujący się koncepcją tzw. marginesu oceny. Margines oceny może być definiowany jako *doktryna pozwalająca na pewien zakres swobody władz krajowych w stosowaniu wymogów konwencji w zależności od konkretnych warunków*²². Bywa także definiowany jako odpowiedź Europejskiego Trybunału Praw Człowieka na potrzebę uwzględnienia wartości lokalnych w systemie EKPCz²³. Margines swobody ograniczony jest standardami konwencyjnymi. Największą jego słabością jest niepewność co do rozstrzygnięcia, uzależnionego w praktyce od szeregu czynników. W przypadku stosowania marginesu swobody nie sposób bowiem przewidzieć dokonanej przez Trybunał oceny danej sprawy, każdorazowo bowiem rekonstruu-

²¹ Tak, O. Sitarz, Artykuł 196 kk jako granica wolności wypowiedzi, [w:] A. Biłgorajski, *dz.cyt.*, s. 83, a także: Ł. Chojniak, Wątpliwości co do zgodności art. 196 kk z Konstytucją RP – kilka wybranych uwag na podstawie kazusu Doroty „Dody” Rabczewskiej s. 3, [w:] A. Biłgorajski (red), *Wolność wypowiedzi versus wolność religijna. Studium z zakresu prawa konstytucyjnego, karnego i cywilnego*, www.legalis.pl, 26.02.2016.

²² M.A. Nowicki, *Słownik Europejskiej Konwencji Praw Człowieka*, Warszawa 2009.

²³ A. Płoszka, *Koncepcja marginesu oceny w orzecznictwie Europejskiego Trybunału Praw człowieka – zarys problematyki*, [w:] A. Garnuszek, P. Sosnowski, *Rola Trybunałów i Doktryny w Prawie Międzynarodowym*, Warszawa 2010, s. 339.

je on to pojęcie na potrzeby konkretnego sporu sądowego²⁴. Tak było też w przypadku, wielokrotnie już opisywanym w literaturze, sprawy Lautsi przeciwko Włochom. Dotyczyła ona obecności krzyża we włoskiej szkole, który zdaniem skarżących naruszał m. in. art. 9 EKPCz i PW, mówiący o swobodzie myśli sumienia i wyznania. W przedmiotowej sprawie Trybunał, powołując się na koncepcję marginesu swobody pozwanego państwa, uznał, że nie doszło do naruszenia postanowień Konwencji. Trybunał stwierdził, że brak jest europejskiego konsensusu w kwestii regulacji obecności krzyży w szkole, a państwa Europy są zróżnicowane kulturowo, religijnie i historycznie. Powoduje to, że nie można dokonywać uniformizacji chronionych wartości.

Jednym z najważniejszych orzeczeń ETPCz, którego tezy rozwijano w kolejnych wyrokach, była sprawa Handyside przeciwko Wielkiej Brytanii²⁵. Dotyczyła ona ukarania grzywną wydawcy i zajęcia egzemplarzy książki uznanej za obsceniczną, przy czym władze brytyjskie usprawiedliwiały ingerencję potrzebą ochrony moralności. Sędziowie Trybunału w rozstrzygnięciu uznali, że zakaz władz mieścił się w granicach służącej im swobody ograniczania wolności przepływu informacji, nie doszło zatem do naruszenia art. 10 EKPCz. Jednocześnie sformułowali tezę, zgodnie z którą swoboda wypowiedzi nie ogranicza się do informacji i poglądów odbieranych przychylnie, uważanych za nieobraźliwe lub neutralne, lecz także do tych, które obrażają lub wprowadzają niepokój w państwie lub części społeczeństwa, takie bowiem są wymogi pluralizmu nieodzownego w systemie demokratycznym²⁶. Sędziowie przyznali tym samym, że człowiek żyjący w demokratycznym społeczeństwie ma prawo zapoznać się z każdym przekazem, o ile nie narusza on jednoznacznie wartości chronionych Konwencją o Ochronie Praw Człowieka i Podstawowych Wolności.

²⁴ Tamże, s. 345.

²⁵ Skład Plenarny, orz. z 7 grudnia 1976r., A. 24, w: A. Azurmendi, *Derecho de la informacion. Guia juridica para profesionales de la informacion*, Navarra 2001, s. 70.

²⁶ Prawo Mediów, dz.cyt. s. 37.

Trybunał wyjaśnił nadto, co oznacza wymaganie określone w ustępie 2 art. 10, aby ograniczenie swobody wypowiedzi było “konieczne w demokratycznym społeczeństwie”. Według składu orzekającego oznacza to, że każda ingerencja musi zostać poparta istnieniem “pilnej potrzeby społecznej”. Taka „pilna potrzeba społeczna” wynika z kolei z konieczności ochrony określonych dóbr i wartości, do których odwołuje się art. 10 ust. 2 Konwencji.

Trybunał zajął też stanowisko w sprawie „marginesu swobody ocen”, którym dysponują krajowe organy. W sprawie *Hanyside* analizie poddano koncepcję moralności, na której ochronę powoływał się sąd brytyjski. Trybunał uznał, że brak jednolitej i spójnej koncepcji moralności zwiększa kompetencje ocenne decyzyjne krajowych organów²⁷.

Sprawa *Handyside* dotyczyła co prawda kwestii ochrony moralności, jednak w przypadku ochrony uczuć religijnych margines swobody ocen przyjmowany jest równie szeroko. Nie oznacza to oczywiście, że Trybunał aprobuje wprowadzanie zakazu krytyki wyznania czy przekonań religijnych. W sprawie *Muller i inni v. Szwajcaria* stwierdził wyraźnie, że *osoby, które przyznają się do członkostwa w kościołach lub grupach religijnych – niezależnie od tego, czy są one większościowe czy mniejszościowe – nie mogą (...) oczekiwać, że inni ludzie zostaną pozbawieni prawa do formułowania krytyki, jak również, że wierzący muszą tolerować oraz akceptować negowanie ich wiary, a nawet propagowanie wrogich jej poglądów*²⁸.

²⁷ Trybunał stwierdził, że *nie jest możliwe znalezienie w prawach państw członkowskich Konwencji Praw Człowieka jednolitej europejskiej koncepcji moralności. Rozumienie wymagań moralności, które przyjęte są przez poszczególne państwa, różni się w czasie i przestrzeni, szczególnie w naszej dobie charakteryzującej się szybką i daleko sięgającą ewolucją poglądów. Władze krajowe, z racji na bezpośredni i trwały kontakt z żywotnymi siłami w swych państwach, są z zasady w lepszej sytuacji niż sędzia międzynarodowy, by wydać opinię o dokładnej treści tych wymagań i konieczności stosowania ograniczenia lub kary. Tamże, s.27.*

²⁸ M. Bieczyński, *dz.cyt.*, s. 146-147.

Trybunał jednocześnie podkreślił, że istnieje możliwość ograniczania wypowiedzi krytycznych przekraczających pewne granice, zwłaszcza gdy są prowokacyjne, złośliwe lub agresywne. Zwrócił tym samym uwagę na formę wypowiedzi jako element prawnej kwalifikacji zdarzenia. Ma to znaczenie przy ocenie prowokacji artystycznej, w tym twórczości satyrycznej²⁹. Trybunał podkreślił, że artyści tworzący dzieła sztuki oraz inne osoby związane z promowaniem twórczości artystycznej, ci którzy interpretują, eksponują czy rozpowszechniają dzieła artystyczne, uczestniczą w wymianie idei i opinii w ramach debaty publicznej, niezbędnej w społeczeństwie demokratycznym. Władze publiczne powinny powstrzymać się od bezpośredniej ingerencji w wolność wypowiedzi tych osób³⁰.

W sprawie Klein przeciwko Słowacji Trybunał ponownie zajął się kwestią prowokacji, w tym przedstawiania przedmiotów kultu religijnego w uwłaczający sposób. Trybunał uznał, że ostra krytyka przywódców podmiotów wyznaniowych stanowi jeden z przejawów wolności wypowiedzi; ponadto nie występuje tzw. „pilna potrzeba społeczna” dla podjęcia interwencji i działań ograniczających swobodę wypowiedzi³¹.

Pomimo sformułowanych wyżej tez podstawą rozstrzygnięcia w sprawie Müller i inni v. Szwajcaria stała się ponownie koncepcja szerokiego marginesu oceny, która przy braku europejskiej koncepcji moralności pozwala państwu na ingerencję w wolność ekspresji artystycznej³². W przedmiotowej sprawie nałożone przez państwo ograniczenie dotyczyło zdjęcia i zabezpieczenia obrazów z wystawy,

²⁹ Prowokacja artystyczna jest działaniem o charakterze wyzwania, zmierzającym w sposób celowy do wzbudzenia kontrowersji i powstania różnicy zdań w ramach debaty publicznej. Natomiast twórczość satyryczna posługuje się metodą wyolbrzymienia i zniekształcenia rzeczywistości. Za, D. Bach- Golecka, Akt bluźnierczy w świetle prawa europejskiego, [w:] F. Cieply, *Odpowiedzialność karna artysty za obrazę uczuć religijnych*, dz. cyt., s. 118.

³⁰ Tamże, s. 118.

³¹ Tamże, s. 119.

³² Wyrok ETPC z dnia 24 maja 1988r., *Müller p. Szwajcarii*, skarga nr 10737/84, [w:] M. Skwarzyński, dz. cyt., s. 102.

zakwalifikowanych jako pornografia homoseksualna³³. Jednocześnie autora skazano za publikowanie obscenicznych materiałów, uwolniony został jednak od zarzutu naruszenia przekonań religijnych. Trybunał Praw Człowieka w działaniach krajowego wymiaru sprawiedliwości nie dopatrzył się naruszenia wolności wypowiedzi artystycznej, uznając nałożone sankcje za usprawiedliwione. Dla Trybunału ważnym argumentem na rzecz przyjętego rozstrzygnięcia była powszechna dostępność obrazów, przy braku informacji lub ostrzeżenia, że wystawa zawiera szokujące lub obsceniczne prace³⁴. Sędziowie odrzucili również koncepcję o uprzywilejowanym statusie artysty, podkreślając, że w przypadku ochrony moralności publicznej twórca ma takie same obowiązki i odpowiedzialność jak inne osoby.

Ilustrując stosunek Trybunału do problemu obrazy uczuć religijnych, warto przytoczyć także orzeczenie ETPCz z 20 września 1994 r. w sprawie Otto-Preminger-Institut przeciwko Austrii. W tym przypadku władze krajowe zakazały projekcji filmu uznanego za „ubliżający doktrynie religijnej”³⁵. Film przedstawiał Boga Ojca jako bezsilnego, zgrzybiatego starca, Chrystusa jako idiotę, a Matkę Boską jako rozpustnicę. W przedmiotowej sprawie Trybunał uznał, że obowiązkiem władz w państwie demokratycznym jest ochrona interesów społeczeństwa jako całości. Tym samym państwo może uznać za konieczne represjonowanie sposobu przekazywania informacji i idei, gdyż w sferze opinii i przekonań religijnych należy unikać wyrażań, które niepotrzebnie obrażają innych i naruszają ich prawa. Trybunał uznał, że w niektórych państwach demokratycznych konieczne jest karanie (represjonowanie) lub nawet zapobieganie atakom na przedmioty czci religijnej, przy założeniu zastosowania przez państwo środków o charakterze proporcjonal-

³³ Obrazy prezentowane były na wystawie we Fryburgu w 1981r., miały one uświetnić obchody 500-lecia Fryburga. W dniu otwarcia wystawy obrazy te zostały zdjęte i przekazane do depozytu sądowego, gdyż władze Fryburga uznały, że mają charakter obsceniczny i obrażają moralność publiczną.

³⁴ M. Skwarzyński, *dz.cyt.*, s. 102.

³⁵ J. Barta, R. Markiewicz, A. Matlak (red.), *Prawo mediów*, 2005, s. 63.

nym do uprawnionego celu. Użycie środków represyjnych jest usprawiedliwione zwłaszcza w przypadku umyślnego pogwałcenia ducha tolerancji, gdy np. przedmiot czci religijnej został celowo i w złym zamiarze przedstawiony w sposób prowokacyjny³⁶. Trybunał podkreślił, że w Europie nie istnieje jednolity pogląd na społeczne znaczenie religii. Z tego powodu nie ma możliwości stworzenia jednej, satysfakcjonującej definicji, która określiłaby, co stanowi dopuszczalną ingerencję w wolność wypowiedzi. Dlatego w sprawach tego typu kompetentne są przede wszystkim władze krajowe (margines swobody ocen), przy założeniu, że oceny te podlegają kontroli Trybunału z punktu widzenia zasad Konwencji³⁷.

Wolność wypowiedzi artystycznej a uczucia religijne w orzecznictwie sądów i Trybunału Konstytucyjnego w Polsce

W niniejszym podrozdziale omówione zostaną orzeczenia sądów powszechnych i Sądu Najwyższego dwóch głośnych medialnie sprawach dotyczących naruszenia art. 196 kk., czyli popełnienia przestępstwa obrazy uczuć religijnych. Są to sprawy wytoczone artystom: Dorocie Nieznalskiej (artystka wizualna), Adamowi Darskiemu (muzyk, pseudonim sceniczny Nergal, lider grupy *Behemoth*). Istotny dla wyznaczenia granic wolności religijnej oraz wolności wypowiedzi artystycznej jest także wyrok Trybunału Konstytucyjnego z 2015r., wydany w sprawie skargi konstytucyjnej wniesionej przez Dorotę Rabczewską (wokalistka, pseudonim Doda). Przedmiotowe orzeczenia wskazują sposób rozwiązywania w polskim wymiarze sprawiedliwości kolizji pomiędzy podstawowymi wolnościami: wolnością religii a wolnością twórczości artystycznej. Z punktu widzenia statystyk policyjnych przestępstwo określone w art. 196 kk. charakteryzuje się najwyższym wskaźnikiem liczby postępowań wszczętych i przestępstw stwierdzonych na tle innych przestępstw z rozdziału XXIV Przestępstwa przeciwko wolności sumienia i wyznania, tj.: ograni-

³⁶ *Otto-Preminger-Institut przeciwko Austrii*. Orzeczenie z 20 września 1994; A.295-A, [Za:] <http://www.freepress.org.pl/BAP/etpcz38.htm>, 26.02.2016.

³⁷ J. Sobczak, *Prawo prasowe. Komentarz*, 2008. s. 127.

czenie w prawach (art. 194 kk) oraz przeszkadzanie aktom religijnym (art. 195kk)³⁸. Pomimo tego brak jest jednak w dostępnych źródłach innego materiału źródłowego, który mógłby stanowić podstawę do badania przedmiotowej antynomii. Warto także podnieść, że w liczbach bezwzględnych przestępstwo obrazy uczuć religijnych zostało stwierdzone w 2014 r. w 38 przypadkach. Zestawiając te dane ze statystykami stwierdzenia innych przestępstw o charakterze publicznie skargowym, ściganych z urzędu (np. przestępstwa naruszenia miru domowego z art. 193 kk – w 2014 r. stwierdzono popełnienie tego przestępstwa aż 2588 razy)³⁹, dochodzimy do wniosku, że niezwykle rzadko prokuratura lub policja dowiadują się o możliwości popełnienia przestępstwa z art. 196 kk, skutkiem czego niewielka jest liczba prowadzonych w tej sprawie postępowań przygotowawczych.

Pierwsza z omawianych spraw dotyczy procesu Doroty Nieznalskiej, polskiej artystki wizualnej, tworzącej przede wszystkim obiekty rzeźbiarskie, instalacje, sztukę wideo i fotografię. Proces Nieznalskiej, której zarzucano popełnienie przestępstwa z art. 196 kk, trwał w sumie siedem lat. Zakończyło go wydanie w czerwcu 2009 r. wyroku uniewinniającego przez Sąd Rejonowy w Gdańsku⁴⁰.

Znamiona czynu zabronionego, opisanego w art. 196 kk, spełniać miało zachowanie artystki polegające na tym, że w okresie od 14 grudnia 2001 r. do 21 stycznia 2002 r., w Gdańsku, obrażała uczucia religijne różnych osób, w ten sposób że podczas wystawy „Pasja” w galerii „Wyspa Progress” znieważała publicznie przedmiot czci religijnej poprzez przedstawienie – w punkcie centralnym metalowego krzyża- męskich genitaliów. Znamienne dla sprawy było to, że osoby które składały zawiadomienie o popełnieniu przestępstwa w prokuraturze nie widziały przedmiotowej instalacji na własne oczy, wiedzę o niej czerpiąc z przekazu telewi-

³⁸ Porównaj statystyki policji dostępne na stronie <http://statystka.policja.pl/kodeks-karny>, w odniesieniu do artykułu 196, 196 i 194 kk, 26.02.2016.

³⁹ Tamże.

⁴⁰ Wyrok Sądu Rejonowego Gdańsk-Południe w Gdańsku, Sygn. Akt. II 290/05. Treść wraz z uzasadnieniem [za:] <http://www.nieznalska.art.pl>, 26.02.2016.

zyjnego na ten temat. Relacja została nadana w „Faktach” przez stację TVN 24, i jak zauważył w późniejszym czasie sąd, opierając się na opinii biegłej, stała w rażącej sprzeczności z zasadami dobrego dziennikarstwa, w tym w szczególności obiektywizmem. Na późniejszym etapie postępowania, sąd stwierdził także, że opieranie oskarżeń na zmanipulowanej i stronniczej informacji telewizyjnej nie pozwoliło na wykazanie związku przyczynowego pomiędzy działaniem sprawcy a reakcją pokrzywdzonego. Zdaniem sądu trudno było bowiem jednoznacznie rozgraniczyć na ile faktycznie obraziła ich sama praca, a na ile prowokacyjna informacja o niej.

Nieznalska nie przyznała się do zarzuconego jej czynu, argumentując że nie było jej zamiarem obrażenie uczuć religijnych, choć zdawała sobie sprawę, że „Pasja” może budzić różne emocje i skojarzenia, a nawet skutkować uczuciem urazy u jej odbiorców pochodzących z określonego kręgu kulturowego, posiadających określoną kulturowo wrażliwość estetyczno-moralną. Na uwagę zasługują przytoczone przez Nieznalską wyjaśnienia dotyczące założeń artystycznych „Pasji”, wpisującej się w nurt współczesnej sztuki krytycznej⁴¹. Artystka chciała zwrócić uwagę na problem nadmiernego we współczesnej kulturze eksponowania tężyzny fizycznej i estetyki ciała męskiego oraz związanego z tym dobrowolnego cierpienia i wyrzeczeń mających prowadzić do sprostania kulturowym wzorcom. Tym samym zestawienie dwóch symboli – męskich genitaliów jako symbolu męskości oraz krzyża jako symbolu cierpienia i poświęcenia w kulturze chrześcijańskiej – miało podkreślać kontrast pomiędzy egoistyczną a altruistyczną motywacją oraz głębią a powierzchownością celów⁴².

⁴¹ Rola sztuki krytycznej lat 90. sprowadzała się do krytycznego opisu rzeczywistości i tworzenia komentarzy na temat współczesności. Jej krytyczną funkcję należy rozumieć jako ujawnianie, ukazanie tego, co nieoczywiste, podskórne, niejasne, marginalne. Za, I. Kowalczyk, *Sztuka krytyczna – wybrane zagadnienia*, <http://culture.pl/pl/artykul/sztuka-krytyczna-wybrane-zagadnienia>, 31.03.2016.

⁴² Ta praca odnosiła się do podwójnego znaczenia terminu „pasja”, którą można rozumieć jako mękę oraz jako poświęcenie się czemuś, oddanie się czemuś właśnie „z pasją”. Instalacji towarzyszył film wideo przedstawiający mężczyznę, który trenuje swoje ciało na siłowni. Nieznalska wska-

Biegły powołany na okoliczność „określenia zakresu pojęcia >>przedmiot czci religijnej<< oraz spotykanych na jego punkcie odniesień ludzi o religijnej naturze”, stwierdził, że krzyż jest przedmiotem czci religijnej w funkcjonującym w naszym kraju katolicyzmie, zawierającym cechy kultury typu ludowego. Tym samym zestawienie tego symbolu z nagim ciałem, w tym z kulturowo nieczystymi jego fragmentami, może prowadzić do obrazy uczuć religijnych określonych osób. Zdaniem sądu nurt ludowy w polskim katolicyzmie utożsamia znaczenie symbolu z przedmiotem, co w efekcie prowadzi do uświęcenia tego ostatniego, poprzez podniesienie jego rangi do granic nie akceptowanych w oficjalnej doktrynie Kościoła katolickiego. Zdaniem sądu poglądy pokrzywdzonych wpisują się jednoznacznie w nurt ludowego katolicyzmu, a tym samym mogą oni twierdzić, że oskarżona znieważała przedmiot czci religijnej (a nawet podmiot).

Uzasadnienie prawne sądu skupiło się na ustaleniu zakresu ochrony wolności osobistej uczuć religijnych w odniesieniu do wolności wypowiedzi artystycznej (wyrażonej w art. 73 Konstytucji). W uzasadnieniu sąd nie odwołał się wprost do dorobku orzecznictwa ETPCz. Zdaniem sądu konieczne jest, aby te dwie wolności współistniały w sposób bezkonfliktowy, pozostając w stanie równowagi, w rozumieniu zasady demokratycznego państwa prawa urzeczywistniającego zasady sprawiedliwości społecznej (art. 2 Konstytucji). Zastosowanie zasady równowagi do oceny znamion strony podmiotowej działania Nieznalskiej nie pozwala uznać, iż swoim działaniem popełniła ona przestępstwo, gdyż: *...jedynie przyjęcie tezy o zamiarze bezpośrednim jako jedynym, niezbędnym i koniecznym do zakwalifi-*

zała tu na problem „męskości” (stąd przywołanie obrazu męskich genitaliów), która musi zostać wytrenowana, wyćwiczona, by sprostać obowiązującym wzorcom. Mężczyźni, którzy świadomie poddają się praktykom kulturystycznym, tym samym poddają swoje ciało torturom, robią to z odaniem-pasją oraz często w męce. Dodatkowo połączenie krzyża i siłowni wskazuje na zderzenie wartości religijnych i kultury konsumpcyjnej. Religia zaczyna podlegać tym samym prawom, co kultura konsumpcyjna („zabieganie” o klienta/wiernego odbywa się według podobnych reguł), zaś sama religia i jej atrybuty zaczynają być wykorzystywane w kulturze konsumpcyjnej (np. w reklamach). Praca ta pokazuje, że nową „religią” staje się kultura konsumpcyjna, a „świątynią” może być na przykład siłownia. Tamże.

*kowania ludzkiego zachowania jako przestępstwo z art. 196 kk pozwala na uszanowanie wyrażnie dostrzegalnej w Konstytucji zasady równowagi różnych wolności osobistych człowieka, bez dawania którejkolwiek z nich wyraźnego prymatu*⁴³.

Tym samym nie jest możliwe popełnienie przestępstwa obrazy uczuć religijnych w zamiarze ewentualnym (tzn. wówczas, gdy sprawca godzi się na popełnienie czynu zabronionego). Przyjmując zasadę odpowiedzialności za czyn z art. 196 kk w zamiarze ewentualnym, żaden człowiek korzystający z prawa wypowiedzi artystycznej, odnosząc się w swoich dziełach do tematyki religijnej (...), nigdy nie miałby dostatecznej gwarancji, czy jego praca nie ugodzi w czyjekolwiek uczucia religijne⁴⁴ – argumentował sąd.

Druga z omawianych spraw dotyczy procesu wytoczonego Adamowi Darskiemu, muzykowi, liderowi grupy „Behemoth”. W przedmiotowej sprawie dwukrotnie wypowiedział się Sąd Najwyższy i to właśnie te orzeczenia będą przedmiotem analizy. Sąd bowiem zajął odmienne stanowisko w kwestii zamiaru działania sprawcy czynu z 196 kk.

Darski został oskarżony o to, że w dniu 13 września 2007 r. w Gdyni podczas koncertu w klubie Ucho znieważył publicznie przedmiot czci religijnej w postaci Pisma Świętego poprzez podarcie i rozrzucenie w kierunku widowni. Użył przy tym słów *to jest księga kłamstw pieprzyć to gównu pieprzyć tą hipokryzję żryjcie z tego gówna*, czym obraził uczucia religijne m. in. R.N. w lutym 2008 r., a także innych osób w tym m. in. polityków PiS w okresie od 2009 do 2010 r. Sąd Rejonowy uniewinnił Darskiego od zarzutu popełnienia czynu określonego w art. 196 kk⁴⁵. Od wyroku wniesiona została przez R.N. i jego pełnomocników oraz prokuratora apelacja do Sądu Okręgowego, który z kolei uznał, że w sprawie wyłoniło się zagadnienie prawne wymagające zasadniczej wykładni ustawy, tj. czy przestęp-

⁴³ Wyrok Sądu Rejonowego Gdańsk-Południe w Gdańsku, Sygn. Akt. II K 290/05. Treść wraz z uzasadnieniem [za:] <http://www.nieznalska.art.pl>, s. 18, 26.02.2016.

⁴⁴ Tamże, s. 19-20.

⁴⁵ Wyrok Sądu Rejonowego w Gdyni z dnia 18 sierpnia 2011 r. II K 589/10. Niepublikowany.

stwo z art. 196 kk można popełnić jedynie, działając w zamiarze bezpośrednim, czy także w zamiarze ewentualnym.

W uchwale z dnia 29 października 2012 r. SN stwierdził, że przestępstwo określone w art. 196 kk popełnia *ten, kto swoim zamiarem bezpośrednim lub ewentualnym obejmuje wszystkie znamiona tego występk*⁴⁶. W następstwie uchwały Sądu Najwyższego, Sąd Okręgowy w wyroku z dnia 8 stycznia 2013 r.⁴⁷ uchylił wyrok uniewinniający i przekazał sprawę do rozstrzygnięcia z powrotem do Sądu Rejonowego, który w wyroku z dnia 3 czerwca 2013 r. wydał wyrok uniewinniający⁴⁸. Od wyroku wniesiona została apelacja do Sądu Okręgowego, który wyrokiem z dnia 11 lutego 2014 r. utrzymał wyrok Sądu Rejonowego w mocy⁴⁹. Prokurator Okręgowy oraz pełnomocnik oskarżyciela posiłkowego wnieśli od tego wyroku kasację do Sądu Najwyższego, który uznał ją za oczywiście bezzasadną⁵⁰. W pierwszym z cytowanych orzeczeń (z października 2012 r.) Sąd Najwyższy odniósł się do zasadniczego sporu prawnego pomiędzy zwolennikami tezy, że czyn z art. 196 kk popełnić można jedynie w zamiarze bezpośrednim, a poglądami, że czyn z art. 196 kk popełnić można także w zamiarze ewentualnym. Przemawiający za zredukowaniem odpowiedzialności do zamiaru bezpośredniego twierdzą, że znamiona czasownikowe tego przepisu, tj. „obraza” i „znieważając,” mają charakter znamion intencjonalnych (patrz także wyrok w sprawie Nieznalskiej)⁵¹. W myśl koncepcji rozszerzającej sprawca poniesie odpowiedzialność wtedy, gdy chciał

⁴⁶ Uchwała Sądu Najwyższego z dnia 29 października 2012 r. I KZP12/12, www.lex.online.wolterskluwer.pl, 23.02.2016.

⁴⁷ Wyrok Sądu Okręgowego z dnia 8 stycznia 2013 r. V Ka 798/11. Niepublikowany.

⁴⁸ Wyrok Sądu Rejonowego z dnia 3 czerwca 2013 r. II K 155/13. Niepublikowany.

⁴⁹ Wyrok Sądu Okręgowego z dnia 11 lutego 2014 r. VKa 860/13. Niepublikowany.

⁵⁰ Postanowienie Sądu Najwyższego z dnia 5 marca 2015 r. III KK 274/14, www.lex.online.wolterskluwer.pl, 23.02.2016.

⁵¹ A. Wąsek, R. Zawłocki, *Kodeks karny. Część szczególna. Komentarz do artykułów 117-221*. Tom I, wyd. 4, Warszawa 2010. Komentarz do artykułu 196 kk, www.legalis.pl, 3.03.2016.

zranić uczucia religijne innych osób, znieważając wskazane w przepisie przedmioty i miejsca, ale także wtedy, gdy przewidując ich naruszenie, godził się na to⁵².

Stwierdzając, że czyn z art. 196 kk można popełnić w obu postaciach zamiaru, Sąd zauważył, że badaniu podlegać powinny wszystkie znamiona czynu, tj. czynność wykonawcza – „znieważając” oraz skutek – „obraża”. Zdaniem Sądu przyjęta wykładnia gwarantuje zachowanie równowagi pomiędzy chronionymi przez przepisy wolnościami. Nie jest bowiem tak, że *wolności człowieka czy to w postaci wolności religijnej czy też wolności wyrażania opinii, w tym również artystycznej są nieograniczone, bowiem granice dla nich zawsze stanowią inne wolności*⁵³. Uzasadniając swoje zdanie, Sąd Najwyższy powołał się na orzecznictwo ETPCz w Strasburgu, wskazując na szczególne obowiązki i odpowiedzialność podmiotów, w tym także artystów, korzystających z wolności wyrażania opinii, w zakresie unikania wypowiedzi, które są w odniesieniu do przedmiotów kultu w sposób nieuzasadniony obraźliwe i bluźniercze. Także prowokacyjne przedstawienie przedmiotu czci religijnej można potraktować jako dokonane w złym zamiarze pogwałcenie ducha tolerancji, który cechować musi społeczeństwo demokratyczne⁵⁴.

Warto przyrzeć się tezom oraz argumentacji Sądu Najwyższego wyrażonym w drugim z cytowanych orzeczeń Sądu Najwyższego (z marca 2015), jako że dają one poszerzoną i ujednoliczoną wykładnię prawa karnego w zakresie interpretacji art. 196 kk, w tym i konfliktu wolności wypowiedzi artystycznej i wolności religijnej. W omawianym orzeczeniu sąd odwoływał się do orzecznictwa ETPCz w zakresie rozstrzygania antynomii pomiędzy wolnością wypowiedzi artystycznej

⁵² Za, A. Grześkowiak., K. Kwiak (red.), Kodeks karny. Komentarz, Warszawa 2015, komentarz do art. 196 kk, www.legalis.pl, 3.03.2016.

⁵³ Uchwała Sądu Najwyższego z dnia 29 października 2012 r. IKZP 12/1, s. 10., www.lex.online.wolterskluwer.pl, 23.02.2016.

⁵⁴ Tamże, s. 10. Sąd przywołał w uzasadnieniu m. in. orzeczenie ETPCz w sprawie Handyside v Wielka Brytania oraz Otto Preminger v Austria.

a wolnością religijną, przywołując wcześniej referowane tezy z orzeczeń wydanych w sprawach *Handyside v Wielka Brytania* oraz *Otto Preminger – Institut v Austria*. Oddalając kasację, Sąd Najwyższy odniósł się do zagadnienia kontratypu sztuki oraz publicznego charakteru znieważenia. Stwierdził, że: *Forma artystyczna lub cel naukowy działania mający charakter znieważający nie powodują same przez się wyłączenia odpowiedzialności karnej za obrazę uczuć religijnych bądź znieważenie publiczne przedmiotu czci religijnej*. W kolejnej tezie Sąd wyjaśnił, jak należy rozumieć pojęcie okoliczności czynności sprawczej z art. 196, tj. jego publicznego charakteru. Stwierdził, że *Publiczny charakter przestępstwa z art. 196 kk. sprowadza się do tego, że znieważenie przedmiotu czci religijnej może zostać dostrzeżone przez większą lub bliżej nieokreśloną liczbę osób. Znamię publiczności nie jest spełnione, jeśli zachowanie polegające na znieważeniu zostało zarejestrowane i przekazane następnie za pośrednictwem prasy drukowanej bądź przekazu internetowego szerszej grupie osób (tak było w przypadku relacji z koncertu w dniu 13 września 2007 r. – przypis autorki). Osoba, która publikuje taki przekaz, może natomiast wypełniać znamiona przestępstwa określonego w art. 196 kk. W konsekwencji nie wypełnia znamion przestępstwa określonego w art. 196 kk zachowanie adresowane do osoby lub grupy osób, które dobrowolnie wyrażają zgodę na kontakt z treściami, które mogą prowadzić do obrazy uczuć religijnych*⁵⁵.

Jakie argumenty przemawiają zdaniem Sądu Najwyższego za pierwszą z cytowanych tez? Pomimo uznania, że Adam Darski nie zrealizował znamion podmiotowych ani przedmiotowych czynu karalnego, Sąd w dość obszerny sposób zastanawia się nad istnieniem oraz formułowaniem przez doktrynę kontratypu sztuki jako okoliczności wyłączającej bezprawność przekazu. Zdaniem SN istnienie takiego kontratypu w ogóle budzi poważne wątpliwości⁵⁶.

⁵⁵ Tamże, s. 1.

⁵⁶ Tamże, s. 12 i 13.

Jakie argumenty przemawiają zdaniem Sądu Najwyższego za drugą z cytowanych tez? Sąd zwrócił uwagę na fakt, że *obecni na występach zespołu muzycznego zdawali sobie sprawę z rodzaju przekazu, jakiego mogą być świadkami, aczkolwiek niewątpliwie nie znali jego treści. Żaden z nich jednak nie uznał, że zachowanie Darskiego obraziło jego uczucia religijne. (...) Jako pokrzywdzeni w tej sprawie zgłosiły się osoby, które o wystąpieniu zespołu i wydarzeniach, jakie miały miejsce podczas trwania, i o zachowaniu Darskiego dowiedziały się z przekazów prasowych bądź internetowych. (...).* Adam Darski miał pewność, że występ, w którym bierze udział, ma charakter imprezy biletowanej, a nagrywanie i filmowanie zostało wyraźnie zakazane. Zdaniem sądu muzyk nie działał więc z zamiarem bezpośrednim ani ewentualnym obrażenia uczuć religijnych innych osób. *Był przekonany, że miejsce, w którym dokonał pewnej kreacji artystycznej – zresztą dość niskiego lotu – było dostępne dla osób, które wykupiły bilet, przy czym miał prawo zakładać, że są to osoby podzielające jego poglądy*⁵⁷.

Nieproporcjonalność restrykcji w stosunku do zamierzonego celu zarzuciła regulacji art. 196 kk Dorota Rabczewska, w skardze rozpatrywanej przez Trybunał Konstytucyjny w 2015 r. Rabczewska żądała zbadania zgodności art. 196 kk w zakresie, w jakim ogranicza wolność wyrażania poglądów w sposób nieproporcjonalny, znacznie wykraczający poza zakres konieczny w demokratycznym państwie prawnym, naruszając istotę tej wolności, z art. 54 ust. 1 w związku z art. 31 ust. 3 i w związku z art. 2 Konstytucji⁵⁸⁵⁹.

⁵⁷ Tamże, s. 8 i 9.

⁵⁸ Za, Wyrok TK z dnia 6 października 2015 r., SK54/13, s. 1, www.lex.pl, 23.02.2016.

⁵⁹ Jak wyglądało rozstrzygnięcie konfliktu wolności wypowiedzi artystycznej i wolności religijnej w przypadku postępowania przed sądem powszechnym wytoczonego wokalistce Dorocie Rabczewskiej? Stan faktyczny w przedmiotowej sprawie dotyczył treści wywiadu, jakiego udzieliła Rabczewska internetowemu wydaniu „Dziennika.pl”. Powiedziała ona, iż przekonują ją odkrycia naukowe, nie zaś *coś, co napisał jakiś napruty winem i palący jakieś zioła*. Na pytanie dziennikarki, kogo ma na myśli, Rabczewska odpowiedziała, że tych wszystkich którzy spisali te niesamowite historie „biblijne”. W wyniku publicznego ukazania się wywiadu w dniu 3 sierpnia 2009 r., dwie osoby (R.N i S.K.) złożyły zawiadomienie do prokuratury o popełnieniu przez Rabczewską przestęp-

Rozpatrując przedmiotową skargę, Trybunał Konstytucyjny nie podzielił argumentacji skarżącej, twierdząc, że art. 196 kk w zakresie, w jakim penalizuje obrazę uczuć religijnych innych osób przez publiczne znieważenie przedmiotu czci religijnej, podlegającą karze grzywny, jest zgodny z art. 54 ust. 1 w związku z art. 31 ust. 3 Konstytucji⁶⁰.

Na uwagę zasługuje przytoczenie kilku argumentów z uzasadnienia prawnego Trybunału w przedmiotowej sprawie. Trybunał stwierdził, że: *wolność wyrażania swoich poglądów, o której mowa w art. 54 ust. 1 Konstytucji, korzysta z pełnej swobody w odniesieniu do zachowań, które nie wypełniają znamion przestępstwa obrazy uczuć religijnych z art. 196 kk, tj. gdy mamy nawet do czynienia z krytyką czy negatywną opinią nieprzybierającą jednak formy zniewagi, a także gdy sprawcy nie można przypisać winy umyślnej*⁶¹. Artykuł 196 kk nie narusza istoty wolności wypowiedzi z art. 54 ust. 1 Konstytucji, gdyż: *trudno byłoby uznać, że immanentny rdzeń swobody wypowiedzi sprowadza się do wyrażenia poglądów znieważających lub obrażających uczucia innych osób, a więc okazywania pogardy za pomocą obraźliwych lub poniżających sformułowań (ewentualnie gestów), które nie podlegają kwalifikacji w kategoriach prawdy i fałszu*⁶².

stwa z art. 196 kk., twierdząc, że obraziła ona ich uczucia religijne poprzez drwienie z autorów Pisma Świętego. Prokurator skierował akt oskarżenia do sądu, zarzucając wokalistce popełnienie zarzucanego czynu. Sąd I instancji w wyroku z 16 stycznia 2012 r. uznał Rabczewską winną obrazy uczuć religijnych R.N. i S.K. poprzez publiczne znieważenie przedmiotu czci religijnej w osobach autorów Pisma Świętego i wymierzył karę grzywny w wysokości pięciu tysięcy złotych (Wyrok z dnia 16 stycznia 2012 r., Sygn.akt. III K 416/10, <http://orzeczenia.ms.gov.pl>). Sąd Okręgowy, do którego wniosła apelację od wyroku sądu I instancji Rabczewska, stwierdził, że oskarżona zarzucony czyn popełniła, a sąd I instancji prawidłowo rozpoznał sprawę, uznając winę wokalistki oraz znaczną społeczną szkodliwość czynu (Wyrok z dnia 18 czerwca 2012 r., Sygn.akt. X Ka 496/12). Autorki artykułu nie mogą odnieść się do pełnej argumentacji sądów powszechnych w sprawie Doroty Rabczewskiej z racji braku upublicznionego uzasadnienia do wyroków w przedmiotowej sprawie.

⁶⁰ [Za:] Wyrok TK z dnia 6 października 2015 r., SK54/13, dz.cyt., s. 26.

⁶¹ Tamże, s. 22.

⁶² Tamże, s. 22.

W opinii Trybunału przedmiotem ochrony art. 196 kk są uczucia religijne innych osób bezpośrednio powiązane z wolnością religii i godnością człowieka. Opowiadając się za penalizacją obrazy uczuć religijnych jako „proporcjonalną” formą działania ustawodawcy, Trybunał stwierdził, że ma ona *przeciwdziałać takiemu rodzajowi „krytyki”, który polega na zastępowaniu, z powołaniem się na wolność słowa, argumentów merytorycznych – zniewagami, które nie mogą być standardem akceptowanym w demokratycznym państwie. Znieważenie przedmiotu czci religijnej zmierza bowiem do umyślnej obrazy uczuć religijnych innych osób, a więc także, jak inne postacie znieważenia, wyrządzenia krzywdy w zakresie godności osobistej*⁶³.

W przytoczonej argumentacji na uwagę zasługuje podkreślony przez Trybunał aspekt strony podmiotowej czynu zabronionego – czyli umyślność działania sprawcy, rozumiana jako odpowiednie nastawienie psychiczne sprawcy czynu. Zwrócenie uwagi na celowość działania sprawcy zmierzającego do naruszenia uczuć religijnych jest zgodna z poglądami wypowiedzianymi przez ETPCz w cytowanej wcześniej sprawie Otto Preminger-Institut przeciwko Austrii.

W przedmiotowym wyroku z 6 października 2015 r. Trybunał odniósł się także do argumentu Rabczewskiej, że o braku konieczności penalizacji obrazy uczuć religijnych może świadczyć to, że w innych krajach europejskich ustawodawstwo odmiennie reguluje tego rodzaju typ czynu zabronionego. Argumentując na rzecz penalizacji, Trybunał przywołał orzecznictwo ETPCz, w ramach którego uznaje się, że *w państwach europejskich nie ma jednakowego podejścia do ochrony praw osób narażonych na ataki z powodu ich przekonań religijnych, co pozwala na szerszą swobodę regulacji wolności wypowiedzi w obronie przed zamachami na przekonania w sferze moralności i religii*⁶⁴.

⁶³ Tamże, s. 22-23.

⁶⁴ Tamże, s. 23.

Podsumowanie

Ważnym aspektem określania antynomii pomiędzy wolnością artystycznej ekspresji a wolnością chroniącą uczucia religijne jest orzecznictwo Europejskiego Trybunału Praw Człowieka, a zwłaszcza wypracowana koncepcja marginesu swobody ocen, pozwalająca władzom krajowym na faktyczne ograniczanie swobody twórczości artystycznej z powołaniem się na ochronę określonych wartości lokalnych. Jednocześnie koncepcja ta pozwala Trybunałowi dystansować się od merytorycznego rozstrzygnięcia konfliktu sztuki i religii, o ile tylko państwa członkowskie dostrzegają podstawowych warunków konwencyjnych.

Nie oznacza to oczywiście zgody ze strony Trybunału na tłumienie krytyki wierzeń religijnych, o ile tylko nie przybiera ona formy agresywnej czy złośliwej prowokacji. W tym drugim przypadku uzasadnianie działań potrzebą artystycznej ekspresji nie zwalnia z odpowiedzialności twórców naruszających w ten sposób uczucia religijne.

Podkreślić należy również dopuszczenie przez Trybunał sankcji karnych dla naruszcycieli wolności religijnej, pod warunkiem proporcjonalności stosowanych środków do wagi naruszenia. Oznacza to przyjęcie za zgodne z Konwencją tych rozwiązań ustawowych, które za pomocą przepisów prawa karnego chronią uczucia religijne obywateli.

Zgodnie z powyższym trudno kwestionować tezę o zgodności polskiego ustawodawstwa i orzecznictwa z Europejską Konwencją Praw Człowieka. Zarówno orzecznictwo Sądu Najwyższego, jak i Trybunału Konstytucyjnego, opiera się na założeniach wypracowanych przez Europejski Trybunał Praw Człowieka. Orzeczenia te cechuje niewątpliwe odniesienie do kontekstu społeczno-kulturowego oraz dążność do zachowania stanu równowagi pomiędzy konstytucyjnymi wolnościami. Ani negatywne ustosunkowanie się Sądu Najwyższego do koncepcji kontratypu sztuki, ani odrzucenie przez Trybunał Konstytucyjny zarzutu nieproporcjonalności

wobec art. 196 k.k. nie uprawnia do twierdzeń o niezgodnych z Konwencją ograniczeniach w zakresie swobody artystycznej ekspresji. Bez wątplenia omawiana w tekście koncepcja marginesu oceny pozwala na prawnokarną ochronę uczuć religijnych, o ile tylko spełnione zostaną warunki konwencyjne.

Abstrakt

Praca poświęcona jest kolizji wolności wypowiedzi artystycznej i wolności religii oraz metodom rozwiązywania tego konfliktu na gruncie prawa międzynarodowego i wewnętrznego. Przedstawione zostały normy chroniące wolność wypowiedzi artystycznej oraz wolność religii, jak również klauzule limitacyjne, ograniczające wykonywanie tych wolności w określonych przypadkach. Przybliżone zostało także wybrane orzecznictwo Europejskiego Trybunału Praw Człowieka w Strasburgu oraz polskich sądów, dotyczące naruszenia wolności religii przez korzystających ze swobody wypowiedzi artystycznej.

FREEDOM OF ARTISTIC EXPRESSION AND THE FREEDOM OF CONSCIENCE AND RELIGION. CONFLICT OF FUNDAMENTAL GOODS

Abstract

The study is devoted to the collision of freedom of artistic expression and religion and the methods of solving the said conflict on the basis of national and international law. It presents standards which protect freedom of artistic expression and religion as well as clauses instigating restrictions of the exercise of this freedom. Finally, selected jurisdiction of the European Court of Human Rights in Strasbourg and Polish courts concerning the violation of religious freedom by those using the freedom of artistic expression was discussed.

Bibliografia:

Artykuły i opracowania:

- A. Azurmendi, *Derecho de la informacion*, Pampola 2001.
- A. Azurmendi, *Derecho de la informacion. Guia juridica para profesionales de la informacion*, Navarra 2001.
- D. Bach-Golecka, *Akt bluźnierczy w świetle prawa europejskiego*, [w:] *Odpowiedzialność karna artysty za obrazę uczuć religijnych*, F. Cieply (red.), Ordo Iuris 2014.
- M. Bieczyński, *Prawne granice wolności twórczości artystycznej w zakresie sztuk wizualnych*, Warszawa 2011.
- Ł. Chojniak, *Wątpliwości co do zgodności art. 196 KK z Konstytucją RP- kilka wybranych uwag na podstawie kazusu Doroty Dody Rabczewskiej*, [w:] A. Biłgorajski (red.), *Wolność wypowiedzi versus wolność religijna. Studium z zakresu prawa konstytucyjnego, karnego i cywilnego*, Warszawa 2015.
- P. Czarnek, *Konstytucyjne granice wolności twórczości artystycznej w kontekście prawa do ochrony uczuć religijnych*, [w] F. Cieply (red.), *Odpowiedzialność karna artysty za obrazę uczuć religijnych*, Ordo Iuris 2014.
- J. Dąbrowski, *Cenzura w sztuce polskiej po 1989 roku. Artyści, sztuka i polityka*, Warszawa 2014.
- A. Grześkowiak, A. Kwiak, (red.), *Kodeks karny. Komentarz*, Wyd. 3, Warszawa 2015.
- A. Kalisz A., *Rozwiązywanie kolizji norm i zasad w kontekście praw człowieka. Uwagi teoretyczno-prawne*, [w:] A. Biłgorajski (red.), *Wolność wypowiedzi artystycznej versus wolność religijna: studium z zakresu prawa konstytucyjnego, karnego i cywilnego*, Warszawa 2015.
- E. Łętowska, *Trzy paradoksy regulacji stosunków państwo-Kościół*, „Nauka” nr 3/2014.
- M. A. Nowicki, *Słownik Europejskiej Konwencji Praw Człowieka*, Warszawa 2009.
- A. Płoszka, *Koncepcja marginesu oceny w orzecznictwie Europejskiego Trybunału Praw człowieka – zarys problematyki*, [w:] A. Garnuszek, P. Sosnowski (red.), *Rola Trybunałów i Doktryny w Prawie Międzynarodowym*, Warszawa 2010.
- A. Matlak, J. Barta, R. Markiewicz (red.), *Prawo Mediów*, Warszawa 2008.
- O. Sitarz, *Artykuł 196 KK jako granica wolności wypowiedzi*, [w] A. Biłgorajski (red.), *Wolność wypowiedzi versus wolność religijna. Studium z zakresu prawa konstytucyjnego, karnego i cywilnego*, Warszawa 2015.
- M. Skwarzyński, *Bluźnierstwo w świetle standardów ochrony praw człowieka*, [w:] F. Cieply (red.), *Odpowiedzialność karna artysty za obrazę uczuć religijnych*, Warszawa 2014.
- A. Wąsek, R. Zawłocki, *Kodeks karny. Część szczególna. Komentarz do artykułów 117-221. Tom I*, Wyd. 4, Warszawa 2010.

Akty prawne:

Konwencja o Ochronie Praw Człowieka i Podstawowych Wolności sporządzona w Rzymie dnia 4 listopada 1950 r., zmieniona następnie Protokołami nr 3, 5 i 8 oraz uzupełniona Protokołem nr 2., Dz.U.1993, Nr 61, poz. 284.

Międzynarodowy Pakt Praw Obywatelskich i Politycznych otwarty do podpisu w Nowym Jorku dnia 19 grudnia 1966 r., Dz.U.1997, Nr 38, poz. 167.

Konstytucja Rzeczypospolitej Polskiej, Dz.U. 1997, Nr 78, poz. 483, z późn. zm.

Orzeczenia sądów:

Wyrok Sądu Rejonowego w Gdyni z dnia 18 sierpnia 2011 r. II K 589/10.

Uchwała Sądu Najwyższego z dnia 29 października 2012 r. IKZP 12/1.

Wyrok Sądu Okręgowego z dnia 8 stycznia 2013 r. V Ka 798/11.

Wyrok Sądu Rejonowego z dnia 3 czerwca 2013 r. II K 155/13.

Wyrok Sądu Okręgowego z dnia 11 lutego 2014 r. VKa 860/13.

Postanowienie Sądu Najwyższego z dnia 5 marca 2015 r. III KK 274/14.

Ewa Busse-Turczyńska

TEMATYKA BADAŃ NAUKOWYCH W ZAKRESIE POLITYKI I SZTUKI W KOLEKCJI E-BOOK LIBRARY 2015

Słowa kluczowe:

*informacja naukowa, bibliografia przedmiotowa, nauki społeczne,
nauki o polityce, sztuka a polityka*

Wprowadzenie

Celem poznawczym niniejszego opracowania jest określenie współczesnych kierunków badań naukowych w sferze wzajemnych powiązań sztuki i polityki, z zastosowaniem mieszanej metodologii badań piśmiennictwa naukowego opartej na, komplementarnych wobec siebie, ilościowej i jakościowej analizie tekstów jako przedmiotu badań. [...] *Aby można było mówić o >>metodologii mieszanej<< w ścisłym sensie, nie wystarczy, by w badaniach współwystępowały metody o charakterze ilościowym i jakościowym, powinny one dodatkowo być zintegrowane, tzn. odpowiadać na to samo pytanie badawcze, wzajemnie się uzupełniać i współkształtować*¹.

Zgodnie z tezą kompatybilności² przyjęto tutaj założenie, iż ilościowa analiza reprezentacji tematów wybranej kolekcji książek elektronicznych EBL (E-Book Library, obecna nazwa bazy: ProQuest Ebook Central) wzajemnie uzupełnia się z jakościowym opisem dominujących zagadnień, wspólnie tworząc charakterystykę przedmiotową wybranej próby piśmiennictwa naukowego.

¹ S. Cisek, >>Metodologia mieszana<< w badaniach nauki o informacji i bibliotekoznawstwa, [w:] *Biblioteki, informacja, książka: interdyscyplinarne badania i praktyka w XXI wieku* (ePublikacje Instytutu Informacji Naukowej i Bibliotekoznawstwa, nr 7), s. 90.

² Tamże, s. 91.

Charakterystyka przedmiotowa wybranych publikacji z 2015 r. nie pozwala w sposób kompletny ustalić dominujących prądów w naukach społecznych zajmujących się polityką i kulturą, może natomiast stanowić swego rodzaju pilotaż dalszych rozszerzonych badań w tym zakresie, o charakterze porównawczym, obejmujących np. analizę piśmiennictwa z ostatnich 5 lat.

Na podstawie analizy ilościowej i jakościowej wyodrębnionych tutaj dominujących dziedzin i tematów wybranych publikacji przybliżono przedmiot współczesnych badań w naukach społecznych, w sferze relacji sztuki i polityki.

Szczególnie w tym przełomowym czasie, w gwałtownie zmieniającym się świecie postnowoczesności, gdzie powstają nowe kanały komunikacyjne i wirtualna rzeczywistość, kiedy rodzi się interaktywna cyberkultura oraz społeczeństwo sieciowe, warto przyglądać się ewolucji paradygmatu wyznaczanego przez te nauki³.

Tytułem wstępu wskazano wybrane prądy myślowe mające wpływ na współczesne kierunki badawcze obszaru kultury i polityki, znajdujące odzwierciedlenie w analizowanym tutaj piśmiennictwie.

Widoczne już w pierwszych odkrytych śladach cywilizacji przejawy kultury, sztuki i polityki współistniały ze sobą jako owoce działalności intelektualnej człowieka, a ich wzajemne zależności stanowiły przedmiot zainteresowania m.in. filozofów polityki, od Platona do Hanny Arendt. Jednakże dynamiczny rozwój nauk zajmujących się zależnościami pomiędzy systemami społecznymi, politycznymi oraz kulturą i sztuką zapoczątkowała w 2. połowie XX w. myśl konstruktywistyczna. Wśród głównych przedstawicieli tego nurtu wyróżnia się Claude Lévi-Strauss, twórca antropologii kulturowej, inspirowanej teorią językoznawstwa strukturalnego de Saussure'a z przełomu XIX i XX w., a także Charles de Foucault, filozof, socjolog i historyk, strukturalista i poststrukturalista. Myśl strukturalistyczna rozwija się

³ P. Zawojski, *Trzecia kultura a cyberkultura*, Blog: <http://www.zawojski.com/2008/11/05/trzecia-kultura-a-cyberkultura/>, 18.02.2016.

później jako strukturalizm konstruktywistyczny Pierre’a Bourdieu⁴ oraz teoria strukturacji Anthony’ego Giddensa⁵. Można znaleźć tutaj również odniesienia do powstałej w latach 30. XX wieku ogólnej teorii systemów, początkowo stosowanej w biologii i cybernetyce, później w socjologii i kognitywistyce. *Ogólna teoria systemów społecznych jest metateorią, w skład której wchodzi teorie cząstkowe: począwszy od gospodarki czy prawa, po teorię sztuki czy miłości*⁶.

W opracowaniu tym nie sposób wyczerpująco ująć wielości nurtów myślowych i powstających teorii z kręgu nauk społecznych. Trzeba jednak wymienić tutaj także krytyczną teorię dotyczącą społecznych sprzeczności kapitalizmu, podjętą w pierwszej połowie XX wieku przez Frankfurcką Szkołę Badań Społecznych, na podstawie analizy kultury popularnej i mass mediów, w kontekście rzeczywistości hitlerowskich Niemiec i amerykańskiego kapitalizmu konsumenckiego⁷.

Wzajemne przenikanie społecznych zjawisk kultury i polityki jest przedmiotem zainteresowania nie tylko filozofii polityki. Zagadnieniem tym zajmują się także kulturoznawstwo, socjologia, psychologia społeczna, antropologia kulturowa, w tym antropologia polityczna (USA), czy etnografia, zwłaszcza etnografia polityczna (Europa), oraz nauki o polityce – stosunki międzynarodowe, polityka społeczna, polityka kulturalna. Reprezentanci nauki specjalizujący się jednocześnie w kilku dziedzinach fascynowali się tymi zależnościami, m.in. Max Weber – socjolog, prawnik, historyk i teoretyk polityki; Jacques Derrida – krytyk tradycyjnej filozofii, interesował się związkami filozofii z literaturą, antropologią, lingwistyką i psychoanalizą; Francis Fukuyama – politolog, filozof polityczny, ekonomista; Jean Baudrillard – francuski socjolog i filozof kultury, jeden z najbardziej wpływowych

⁴ J.H. Turner, *Struktura teorii socjologicznej*, Warszawa 2004, s. 593.

⁵ Tamże, s. 571-584.

⁶ N. Luhmann, *Teoria polityczna państwa bezpieczeństwa socjalnego*, Warszawa 1994, s. VIII.

⁷ D. Strinati, *Wprowadzenie do kultury popularnej*, Poznań 1998, s. 52-53.

i kontrowersyjnych komentatorów naszych czasów, inicjator nurtu postmodernistycznego w teorii społecznej, krytyk globalizacji kultury⁸.

Tematyka relacji kultury i polityki, bogato reprezentowana w piśmiennictwie naukowym, stanowiła przedmiot zainteresowania laureatów Nagrody Nobla, m.in. Thomasa Stearnsa Eliota⁹, poety i przedstawiciela eseistyki polityczno-społecznej, przypisującego elitom znaczącą rolę w społeczeństwie (Nagroda Nobla za nowatorstwo w poezji 1948 r.), czy Aleksandra Sołżenicyna, pisarza i więźnia politycznego (Nagroda Nobla z literatury w 1970 r.).

W tę grupę wpisują się laureaci Pokojowej Nagrody Nobla – autorzy traktatów pokojowych, reformatorzy stosunków międzynarodowych, obrońcy praw człowieka, jak np. Martin Luter King (1964), Henry Kissinger (1973), Andriej Sacharow (1975), Nelson Mandela (1993) czy Albert Arnold Gore (2007)¹⁰. Kierunki badań XX i XXI wieku wskazywały także, między innymi, prowadzone w literaturze naukowej dyskusje filozoficzne o stopniu podporządkowania sztuki polityce, odnajdywaniu miejsca filozofa w społeczeństwie czy roli pisarza w kulturze.

Powszechnie znane pojęcia literatury, sztuki zaangażowanej czy propagandowej, mającej na celu wywieranie wpływu na odbiorcę, bywają podważane przez przedstawicieli krytyki literackiej, zwolenników czysto estetycznego podejścia do samych dzieł sztuki, oddzielających cel procesu twórczego od samego dzieła¹¹. Negują oni świadomy wpływ dzieła na odbiorcę czy niesienie moralnego przesłania jako motywy istnienia sztuki. W korespondencji Sartra i Merleau-Ponty'ego ściera się pogląd Jean-Paula Sartre'a, dotyczący aktywności twórcy jako osoby

⁸ C. Rojek, B. S. Turner (ed.), *Forget Baudrillard?*, London, New York 1993., [cyt. za:] P. Zawojski, *Jean Bodrillard i fotografia*, (w:) „Kultura Współczesna” 2008, nr 1 s. 190, <https://docs.google.com/gview?url=http%3A//www.kulturawspolczesna.pl/readpdf/770/Jean%2520Baudrillard%2520i%2520fotografia>, 17.02.2016.

⁹ T.S. Eliot, *Chrześcijaństwo, kultura, polityka*. Warszawa 2007.

¹⁰ W. Michowicz, R. Łoś (red.), *Laureaci Pokojowej Nagrody Nobla*, Łódź 2008.

¹¹ J. Ranciere, *Sztuka upolityczniona. Fragment rozmowy Jacquesa Ranciere'a z Gabrielem Rockhillem*, <http://www.obieg.pl/teksty/1887>, 15.09.2016.

zaangażowanej politycznie, ideologicznie i etycznie, z poglądem Maurice'a Merleau-Ponty'ego, wg którego pisarz czy filozof nie musi opowiadać się po stronie jakiejś ideologii. Podobnie walory estetyczne literatury, jako dominujące, docenia Vladimir Nabokov¹².

Natomiast brytyjskie studia kulturowe (Szkola z Birmingham) odrzucają pojmowanie kultury w kategoriach estetycznych. Podstawę refleksji stanowią tutaj permanentny konflikt i związane z nim hegemoniczne stosunki władzy. W takim rozumieniu kultury widać nawiązanie do prac Louisa Althussera i Antonia Gramsciego¹³.

Trudno zaprzeczyć wpływom polityki na sztukę, wszak dzieła sztuki powstawały na zamówienie władzy (np. m.in. zamówiony i opłacony przez rząd republikański obraz Picassa pt. „Guernica”), a panująca ideologia nierzadko inspirowała twórców (np. socrealizm). Destrukcyjna rola polityki przejawiała się w ingerencji władzy ograniczającej pisarzy, np. przez tworzenie list książek zakazanych (m.in. książki sprzeczne z polityką PRL w latach 1951-53 zakazane przez Ministerstwo Bezpieczeństwa Publicznego), przez akty ich palenia czy wprowadzania cenzury. Cenzura zresztą obejmowała nie tylko literaturę, dotyczyła także m.in. muzyki (jazz kontrolowany przez władze komunistyczne¹⁴) oraz rzeźby i malarstwa, głównie w dziedzinie naruszania obyczajowości. Nie wszyscy jednak twórcy ulegali presji władzy – wielu z nich działało na przekór reżimom, ryzykując życie, utratę pracy, więzienie czy przymusową emigrację. W celu upamiętnienia artystów prześlado-

¹² [Cyt. za:] Marek Kwiek, >>Powinni iść tylko za tym, który prowadzi...<<czyli o filozofii i polityce, [w:] A. Jamroziakowa (red.), *Rewizje – kontynuacje. Sztuka i estetyka w czasach transformacji*, Poznań 1996. s. 60, <https://repozytorium.amu.edu.pl/handle/10593/10336>, 15.02.2016.

¹³ A. Nyzio, *Brytyjskie studia kulturowe a polski strach przed polityką*, [w:] „Kultura Popularna” 2014 nr 1 s. 56.

¹⁴ A. Świtła, *Muzyka jako narzędzie w dialogu międzykulturowym*, [w:] „Kultura Współczesna” 2008 nr 2 s. 94.

wanych przez reżim hitlerowski i władze NRD, w 2015 r. w Solingen powstało Centrum Sztuk Prześladowanych¹⁵.

Poszukiwania związków kultury z rzeczywistością społeczno-polityczną prowadzone są także w sferze badań koncepcji architektury – styl budownictwa koresponduje ze stylem epoki i obowiązującymi kanonami estetyki, a w projektowanie włączane są osiągnięcia technologiczne. Wątki społeczne w koncepcjach architektonicznych, pojawiające się od XIX wieku, wpływają na kształt budynków, które nie muszą już wyrażać idealnego piękna, ale dążenie społeczne ludu, który będzie z tej budowli korzystał¹⁶. To jest widoczne w zróżnicowaniu nurtów na przełomie zaledwie kilku dekad – od modernizmu, konstruktywizmu, ekspresjonizmu, przez faszyzm, nazizm, socrealizm, po metabolizm, brutalizm, strukturalizm i postmodernizm. Każdy z tych >–izmów< wynikał w określony sposób z historycznych przemian. (...) ¹⁷. W społeczne odniesienia, m.in. w sztuce współczesnej, w mediach wpisują się zastosowania technologii informatycznych, które wyznaczają przestrzeń rzeczywistości interaktywnej, multimedialnej i wirtualnej. Powstają nowe eksperymenty artystyczne w środowisku cyberkultury. D-Tower w Doetinchem w Holandii jest rzeźbą, która zmienia kolory w zależności od nastrojów mieszkańców. Badania nastrojów społeczeństwa analizowane są komputerowo na podstawie wypełnianych kwestionariuszy przez grupę wolontariuszy, a wyniki przekazywane do centrum sterowania kolorami oświetlenia D-Tower.

Także w kręgu nauk politycznych toczy się dyskusja na temat wpływów polityki. W opinii Harolda Lasswella, jednego z pionierów behawioralnego nurtu

¹⁵ Portal DW Akademii:

<http://www.dw.com/pl/centrum-sztuk-prze%C5%9Bladowanych-powsta%C5%82o-w-solingen/a-18908079>, 21.02.2016.

¹⁶ U. Eco (red.), *Historia piękna*, Poznań 2005, s. 366.

¹⁷ Ł. Wojciechowski, *Niepokoje w architekturze. Cz. 1 Alfred Jarry i fetysz roweru*, [w:] ARCH – Magazyn Architektoniczny 2013, <http://www.archsarp.pl/1160/niepokoje-w-architekturze-czesc-i-alfred-jarry-i-fetysz-roweru>, 18.02.2016.

*w politologii amerykańskiej, przedmiotem badań politologicznych powinno być odkrywanie mechanizmów wpływu politycznego, relacje między elitami i resztą społeczeństwa*¹⁸.

Analiza kulturowa, jako nurt badań politologicznych, zajmuje się polityką tożsamości: etniczną, imigrancką, rasową, religijną ruchów społecznych i ich politycznymi implikacjami. W tym nurcie badań dąży się do wyjaśniania mechanizmów identyfikacji grupowych, wartości i norm. Wśród przedstawicieli Ronald Inglehart zajmuje się badaniem zmian politycznych, Robert Putnam – efektywnością demokracji, a Samuel Huntington – konfliktami cywilizacyjnymi¹⁹.

W naukach społecznych i politycznych widoczny jest wpływ epistemologii humanistycznej. Współczesna teoria polityki nie polega na tworzeniu weryfikowalnych twierdzeń, ale na zrozumieniu życia politycznego i tego, jak człowiek, jako aktor polityczny, rozumie siebie i otaczający świat.

Wzajemnego wpływu kultur dotyczy *powszechnie znana teoria zderzenia cywilizacji, opracowana przez Samuela Huntingtona, [która] przewiduje konflikt między światem zachodnim a cywilizacjami niezachodnimi, przede wszystkim światem islamu. Za oznakę prawdziwości tej teorii niektórzy uznali ataki terrorystyczne 11.09.01*²⁰.

Kolejny dział nauk o polityce – stosunki międzynarodowe, wytyczając obszary badawcze, czerpie z wiedzy o kulturze i sztuce narodów. Wiedza ta wpływa na przebieg negocjacji międzynarodowych, zarówno w zakresie współpracy gospodarczej i kulturalnej, jak też w promocji własnego kraju²¹.

¹⁸ A. W. Jabłoński, *Czym jest teoria w politologii? Teoria polityki między nauką a interpretacją*, [w:] *Ogólnopolska Konferencja Czym jest teoria w politologii*. Poznań 12 maja 2010. s. 14, http://wnpid.amu.edu.pl/attachments/787_Prof.%20Jablonski%20-%20referat.pdf, 17.02.2016.

¹⁹ Tamże, s. 14.

²⁰ Tamże, s. 6.

²¹ S. Bielen, *Negocjacje w stosunkach międzynarodowych*, Warszawa 2013, s. 15.

Zob. też: J. Nakonieczna, *Kultura w tworzeniu reputacji państwa* [w:] H. Schreiber, G. Michałowska (red.), *Kultura w stosunkach międzynarodowych*, Warszawa 2013, s. 141.

Rozpoznawanie potrzeb świata kultury, a więc zarówno twórców, jak i odbiorców wpływa na modele polityki kulturalnej. Podstawy polityki społecznej zaś kształtuje między innymi analiza potrzeb społeczeństwa oraz postulatów głoszonych przez ruchy społeczne.

Analiza tematyczna książek elektronicznych z zakresu sztuki i polityki wydanych w 2015 r.

Sytuacja współczesnej rzeczywistości społecznej określanej jako niejednorodna, hybrydyczna, o przestrzeni realnej i wirtualnej, gdzie następuje „zderzenie cywilizacji”²² wpływa na rozszerzenie zarówno możliwości percepcji badacza, jak i obszarów badawczych nauki, zgodnie z teoretyczną koncepcją Marshalla McLuhana, który stwierdza, że technologia przedłuża ludzkie zmysły²³. W literaturze naukowej pojawia się refleksja wskazująca na zależności pomiędzy dziedzinami nauki, których przedmiotem zainteresowania są sfery aktywności społecznej człowieka. Refleksja tego typu zawarta jest w wybranej tutaj, do analizy tematycznej, kolekcji książek elektronicznych EBL, gdzie ponad 12 tys. publikacji dotyczy szerszego tematu „kultura a polityka”.

W celu uzyskania realnego do przeanalizowania zbioru publikacji zawężono profil wyszukiwawczy – dokonano selekcji książek wydanych w 2015r. na podstawie słów kluczowych „sztuka” i „polityka”. Otrzymano rezultat 105 książek elektronicznych.

Kolekcja EBL dostępna w sieci akademickiej dla pracowników i studentów Wydziału Dziennikarstwa i Nauk Politycznych UW obejmuje książki elektroniczne wydane w latach 2000-2016, dotyczącej tematyki nauk społecznych i politycznych

²² S.P. Huntington, *The Clash of Civilizations?* [w:] „*Foreign Affairs*” 1993, vol. 72, nr 3, s. 22.

²³ R. Kluszczyński. *Trzecia kultura. O współczesnych związkach sztuki, nauk i technologii*, [w:] „Przegląd Kulturoznawczy” 2011 nr 1, s. 31. Por. M. McLuhan, *Zrozumieć media : przedłużenia człowieka*, Warszawa 2004.

(ponad 65 tys. tytułów). Stanowi ona reprezentatywną próbę wyboru piśmiennictwa naukowego, pochodzącego z renomowanych wydawnictw światowych, głównie anglojęzycznych.

Wyposażona jest w moduł administracyjny dla bibliotekarza, pozwalający na kontrolę wykorzystania kolekcji (zakładanie kont użytkowników, statystyka wykorzystania tekstów, kontrola finansów). Użytkownik EBL po zalogowaniu się może przeglądać w całości książki elektroniczne zakupione przez Wydział oraz tytuły, streszczenia i fragmenty pozostałych zasobów.

Rys. 1. Ekran dostępu do książki elektronicznej [na podstawie kolekcji EBL].

American Urban Politics in a Global Age
by Judd, Dennis R. Kantor, Paul

AVAILABILITY
You may read this book for 5 minutes, and request this book from your library at no cost to you.

BIBLIOGRAPHIC INFO

TITLE	American Urban Politics in a Global Age
EDITION	7
PUBLISHER	Taylor and Francis
PRINT PUB DATE	2015-10-05
EBOOK PUB DATE	N/A
LANGUAGE	English
PRINT ISBN	
EBOOK ISBN	9781317350361
PAGES	413
LC SUBJECT HEADINGS	Urban policy -- United States. Municipal government -- United States. Metropolitan government -- United States.
LC CALL NUMBER	[HT123 -- .A6664 2016eb]
DEWEY DECIMAL NUMBER	
DOCUMENT TYPE	Book

TABLE OF CONTENTS

- Cover
- Title Page
- Copyright Page
- Dedication
- Table of Contents
- Preface
- Editors' Introductory Essay: Governing the Metropolis in the Global Era

Read Online
Request
Chapter Download
Saved to Bookshelf
Share Link to Book
Cite Book

Źródło: opracowanie własne.

Przedstawiona tutaj analiza publikacji ma charakter przeglądowy, bibliograficzny i wyodrębnia ogólne tematy publikacji. Przyjęto założenie, że dominujące grupy tematów określają stan i kierunki badań w naukach społecznych i politycznych.

W celu przeprowadzenia analizy tematycznej przejrano streszczenia oraz fragmenty tekstów książek elektronicznych, wybranych z kolekcji EBL zgodnie z wyżej wymienionymi kryteriami. Na potrzeby badania publikacje podzielono na grupy zgodnie z wyszczególnionymi w tej kolekcji dziedzinami nauki i hasłami przedmiotowymi określającymi bardziej szczegółową charakterystykę przedmiotową tych publikacji. W poniższej tabeli przedstawiono, utworzone na potrzeby badania, umowne literowe oznaczenia dziedzin nauki oraz tematów, a także wskaźniki liczbowe częstości ich występowania w wybranej próbie książek elektronicznych. Każdej z analizowanych książek przypisano co najmniej jeden temat i jedną dziedzinę.

Tab. 1. Charakterystyka przedmiotowa publikacji – wskaźniki liczbowe częstości występowania dziedzin i tematów.

Liczba publikacji (Ogółem 105)	Oznaczenia tematyki: dziedziny i hasła przedmiotowe
23	A: nauki polityczne
9	A1: stosunki międzynarodowe
6	A2: polityka społeczna
5	A3: polityka kulturalna
75	B: nauki społeczne inne
3	B1: psychologia
13	C: XXI wiek
27	C2: historia (wcześniejsze okresy)
31	D1: sztuka, literatura i inne dziedziny kultury a polityka
1	D1-a: teatr a polityka
2	D1-b: muzyka a polityka
2	D1-c : estetyka a polityka
8	D1-d: film a polityka
12	D1-e : mass media a polityka
3	D1-f : TV a polityka

Liczba publikacji (Ogółem 105)	Oznaczenia tematyki: dziedziny i hasła przedmiotowe
5	D1-g : religia, etyka a polityka
10	D2 : organizacja miast a polityka
15	D3 : globalizacja - kultura - polityka
13	D4 : filozofia polityki
22	D5 : antropologia kulturowa /etnografia
3	D5-b : lingwistyka antropologiczna
7	D6: ekonomia polityczna
4	D8: ruchy społeczne a polityka
5	G: metodologia
50	M: wskazano kraje badań

Źródło: opracowanie własne.

Publikacje, w których „nauki polityczne” określono jako dziedzinę podstawową, oznaczono tutaj jako A,A1 – „stosunki międzynarodowe”, A2 – „polityka społeczna” i A3 – „polityka kulturalna”. Oznaczenie B wskazuje publikacje prezentujące badania w szerszym rozumieniu „nauk społecznych”, w tym B1 – „psychologii”. Dokonując charakterystyki publikacji, wskazano na badania w aspekcie historycznym: C – dotyczące XXI w. i C1 – wcześniejszych okresów. Publikacje bez wskaźnika C nie określały czasokresu badanego obszaru. W grupie tematów ze wskaźnikiem D znajdują się publikacje:

- wielowątkowe: związane z badaniami filozoficznymi, antropologicznymi czy socjologicznymi, prowadzonymi jednocześnie w obrębie kilku dziedzin kultury w odniesieniu do polityki, zaprezentowanymi w jednej pracy: D1 sztuka, literatura i inne dziedziny kultury a polityka;
- monotematyczne: dotyczące badań relacji jednej dziedziny sztuki lub mass mediówi polityki: D1-a – teatr a polityka; D1-b – muzyka a polityka; D1-c – estetyka a polityka; D1-d – film a polityka; D1-e – mass media a polityka; D1-f – TV a polityka;

- inne: związane z pozostałymi dziedzinami nauki bądź z wyszczególnionymi i powtarzającymi się tematami: D1-g – religia, etyka a polityka; D2 – organizacja miast a polityka; D3 – globalizacja – kultura – polityka; D4 – filozofia polityki; D5 – antropologia kulturowa /etnografia; D5-b – lingwistyka antropologiczna; D8 – ruchy społeczne a polityka.

W niektórych publikacjach metodologia badań stanowiła dominujący temat. Wyróżniono je tutaj wskaźnikiem G. Wskaźnik M dla publikacji oznacza wyróżnienie kraju jako miejsca dotyczącego przedmiotu badań.

Wszystkie dane liczbowe odnośnie częstości występowania poszczególnych zagadnień zamieszczono powyżej w tabeli 1.

Po podsumowaniu tematycznej analizy ilościowej wybranych publikacji można usytuować je w kręgu refleksji interdyscyplinarnych na temat zjawisk społeczno-politycznych i kultury, ze szczególnym uwzględnieniem różnych gatunków sztuki. Najwięcej publikacji [75] dotyczyło badań społeczno-kulturowych prowadzonych w obrębie nauk społecznych. Jako przynależne do nauk politycznych określono 23 publikacje, 9 dotyczyło stosunków międzynarodowych, 6 polityki społecznej i 5 polityki kulturalnej. Aspekt historyczny określono w 40 publikacjach, w tym 13 obejmowało XXI wiek, a 27 dawniejsze okresy. W 31 publikacjach tematykę określało jednocześnie kilka dziedzin kultury w powiązaniu z polityką. Pojedyncze dziedziny kultury i sztuki, w odniesieniu do polityki, były przedmiotem niewielu publikacji: film a polityka – 8; religia, etyka a polityka – 5; estetyka a polityka – 2; muzyka a polityka – 2; teatr a polityka – 1. Wyodrębniono 15 publikacji związanych z mediami i polityką (12 – mass media a polityka, 3 – TV a polityka). Wśród publikacji powiązanych z polityką i innymi dziedzinami, w zakresie badań nad kulturą, znajduje się 25 dotyczących badań antropologicznych i etnograficznych, 13 – filozoficznych i 7 z ekonomii politycznej. Występują także inne powta-

rzające się tematy związane ze zderzeniem kultur: globalizacja – kultura – polityka [14], ruchy społeczne (wolnościowe, antyrasistowskie) a polityka[4].

W próbie 105 publikacji wybranych z kolekcji EBL dominują książki wydawnictwa Taylor & Francis [31].

Bardziej szczegółowa jakościowa analiza treści wybranego tutaj piśmiennictwa, przedstawiona poniżej, wskazuje na zawarty w nim obraz postaw i poglądów ludzi kultury wobec polityki i odwrotnie.

Porządkując ustalenia odnośnie przedziału czasowego, jakiego dotyczyły prezentowane w książkach badania, wyodrębniono 27 publikacji związanych z okresami sprzed XXI wieku. Opracowania te zawierały m.in. przekrojowe spojrzenie na historię kultury i sztuki USA²⁴ czy Chin²⁵ w powiązaniu z systemami społeczno-politycznymi. Historię egalitaryzmu od Kartezjusza do Ranciera bada się na przykładzie dziejów filozofii i estetyki równości²⁶. Zbiór esejów Istvána Bibó dotyczy powojennej historii demokracji na Węgrzech²⁷. Szczegółowa analiza debat toczących się wokół aspektów kulturowych i językowych proletariackiego przywództwa w rewolucyjnej Rosji określiła wymiar pojęcia hegemonii w ujęciu lingwistyki społecznej²⁸. Wpływ wojen na politykę przedstawiono na przykładzie Stanów Zjednoczonych, od bitwy pod Lexington w 1775 r. po interwencję sił amerykańskich i ich sojuszników w Iraku w 2003 r.²⁹.

Przedmiotem badań było również społeczeństwo i kultura Galicji – od późnego antyku po XIII w. Przedstawiono także ikonografię muzyczną XVII-wiecznej

²⁴ R. M. Crunden, *A Brief History of American Culture* [e-book], Florence 2015.

²⁵ Q. Zhang, *An Introduction to Chinese History and Culture* [e-book], Berlin 2015.

²⁶ D. Shaw, *Egalitarian Moments: From Descartes to Ranciere* [e-book], London 2015.

²⁷ M. E. Bay, F. J. Griffin, M. S. Jones Martha, *Toward an Intellectual History of Black Women* [e-book], Chapel Hill 2015.

²⁸ C. Brandist, *Dimensions of Hegemony: Language, Culture and Politics in Revolutionary Russia* [e-book], Leiden 2015.

²⁹ D. M. Snow, D. M. Drew, *From Lexington to Baghdad and Beyond : War and Politics in the American Experience* [e-book], Florence 2015.

Hiszpanii³⁰. Odnaleziono ślady starożytności w wyobraźni współczesnego społeczeństwa amerykańskiego³¹.

Wśród poglądów na temat postrzegania przez jednostkę społeczną procesów społecznych jako niezależnych od działań społecznych przedstawiono m.in. stanowiska zwolenników reifikacji, od Marksa i szkoły frankfurckiej po wzajemne powiązania ekonomii, kapitalizmu, neoliberalizmu i sztuki zaangażowanej. Zaangażowania społeczno-politycznego artystów i aktywistów społecznych kwestionujących logikę społecznego i politycznego neoliberalizmu dowodzi analiza krytyczna twórczości fotografa i społecznika Jasona Lazarusa czy Olivera Resslera – organizatora wystaw i pokazów multimedialnych w przestrzeni publicznej, dotyczących tematów globalnego ocieplenia, rasizmu, alternatyw społecznych³². Niektóre publikacje ujawniają cechy charakterystyczne nauk społecznych i humanistycznych w epoce postnowoczesności i postmodernizmu, takie jak wzajemne przenikanie nauk oraz ich charakter interdyscyplinarny, także w obszarze metodologicznym. Mówi się tutaj o tradycji fenomenologicznej w antropologii³³.

Publikuje się badania nowych dyscyplin łączących specjalności nauki, np. lingwistyka antropologiczna³⁴ czy antropologia zmysłów będąca zwrotem epistemologicznym w antropologii kulturowej. Opiera się ona na porównaniach znaczeń zmysłów dla identyfikacji różnorodnych sfer rzeczywistości w różnych kulturach

³⁰ S. G. Castrejon, *The Musical Iconography of Power in Seventeenth-Century Spain and Her Territories* [e-book], London 2013.

³¹ T. E. Jenkins, *Antiquity Now: the Classical World in the Contemporary American Imagination* [e-book], Cambridge 2015.

³² A. Chari, *Political Economy of the Senses : Neoliberalism, Reification, Critique* [e-book], Columbia 2015.

³³ M. Jackson, K. Ram, C. Houston, *Phenomenology in Anthropology : a Sense of Perspective* [e-book], Bloomington 2015.

³⁴ N. Bonvillain, *Routledge Handbook of Linguistic Anthropology* [e-book], Florence 2015.

i epokach³⁵. Podkreśla się zalety badań multi- i interdyscyplinarnych w badaniach środowiskowych, komunikacji i mediów, kulturoznawstwie³⁶.

Odnajduje się ślady makiawelizmu w biznesie, filozofii, polityce i języku³⁷.

W odniesieniu do stosunków międzynarodowych, jako dyscypliny naukowej, widoczne są wpływy orientacji strukturalistycznej Michela Foucault i historio-graficznego podejścia do polityki, m.in. na przykładzie studium rozwoju Pakistanu, z zależnością polityki od religii islamu³⁸.

Przedstawia się stosunki międzynarodowe dwustronne w sferze kultury: rosyjsko-amerykańskie³⁹ czy irańsko-amerykańskie na Bliskim Wschodzie⁴⁰. Bada się europejską politykę zagraniczną, także w zakresie wpływu środowisk intelektualnych na politykę Europy, oraz związki ideologii partii politycznych i myśli Sartra, Grassa, Merleau-Ponty'ego⁴¹.

W sferze zainteresowań autorów publikacji znajdują się takie idee jak humanitaryzm, emancypacja myśli społecznej, ruchy wolnościowe, antyrasistowskie, feminizm, problem respektowania praw człowieka⁴².

³⁵ F. Laplantine, D. Howes, J. Furniss, *The Life of the Senses : Introduction to a Modal Anthropology* [e-book], London 2015.

³⁶ A. Hansen, R. Cox, *The Routledge Handbook of Environment and Communication* [e-book], Florence 2015.

³⁷ F. Lucchese, F. Frosini, V. Morfino, *Radical Machiavelli: Politics, Philosophy, and Language* [e book], 2015 oraz S. Brennan, Machiavelli Niccolò, *Machiavelli On Business: Strategies, Advice, and Words of Wisdom on Business and Power* [e-book], New York 2015.

³⁸ M. Daechsel Markus, *Islamabad and the Politics of International Development in Pakistan* [e book], West Nyack 2015.

³⁹ D. Wang, S. He, *Mobility, Sociability and Well-Being of Urban Living* [e-book], Berlin 2015.

⁴⁰ Y. Hovsepien-Bearce, *The Political Ideology of Ayatollah Khamenei : Out of the Mouth of the Aupremeleader Of Iran* [e-book], London 2015.

⁴¹ K. E. Jorgensen, A. A. Kalland, E. , Drieskens, K. Laatikainen, *The SAGE Handbook of European Foreign Policy* [e-book], London 2015.

⁴² L. H. Malkki, *Need to Help: The Domestic Arts of International Humanitarianism* [e-book], Duke 2015; 66., P. Owens, *Economy of Force: Counterinsurgency and the Historical Rise of the Social* [e-book], Cambridge 2015; D. Paternotte, M. Tremblay, *Ashgate Research Companion to Lesbian and Gay Activism* [e-book], Ashgate 2015; Z. Lowery, M. Niverheather, *Barack Obama and the Idea Of a Postracial Society* [e-book], 2015 ; E. A. McLarney, *Soft Force: Women in Egypt's Islamic Awakening* [e-book], Princeton 2015.

W piśmiennictwie odnaleźć można było również ujęcie historyczne autocenzury w literaturze, m.in. w retoryce i epistolografii, poczynszyszy od Arystofanesa do Hobbesa⁴³ oraz cenzury w odniesieniu do rasizmu⁴⁴.

W prezentowanej literaturze przedmiotu można odnaleźć inspiracje myślą szkoły frankfurckiej, która w latach 30. zapoczątkowała nurt badań kultury popularnej, oraz ślady kierunków badawczych współczesnej szkoły w Birmingham, zajmującej się popkulturą i nowymi mediami. W wybranych tutaj publikacjach opisano związki mass-mediów i polityki, zawarte między innymi w tematach: analizy psychologiczne postaw celebrytów ze świata polityki⁴⁵, demokratyzacja TV⁴⁶, kształtowanie gustu odbiorców kultury popularnej a proces produkcji telewizyjnej⁴⁷, dziennikarstwo obywatelskie a mass media alternatywne⁴⁸, krytyczna analiza mediów elektronicznych⁴⁹, eksperymentalne projekty dokumentalne w globalnym świecie sztuki⁵⁰, studia na temat filmu i produkcji filmowej⁵¹.

W empiryczny nurt badań chicagowskiej szkoły socjologii miasta wpisują się publikacje związane z planowaniem i projektowaniem miejskiej przestrzeni. Dotykają one społeczno-politycznego wymiaru urbanistyki, architektury i organi-

⁴³ H. Baltussen, P. Davis., *Art of Veiled Speech : Self-Censorship from Aristophanes to Hobbes* [e-book], Philadelphia 2015 .

⁴⁴ M. A. Kibler, *Censoring Racial Ridicule: Irish, Jewish, and African American Struggles over Race and Representation, 1890-1930* [e-book], Chapel Hill 2015.

⁴⁵ P. D. Marshall, S. Redmond, *A Companion to Celebrity*[e-book], Wiley 2015.

⁴⁶ E. Abdelmoula, *Al Jazeera and Democratization: the Rise of the Arab Public Sphere* [e-book], Florence 2015.

⁴⁷ C. Spaulding, J. Metcalf, *African American Culture and Society after Rodney King : Provocations and Protests, Progression and 'Post-Racialism'*[e-book], Aldershot 2015.

⁴⁸ C. Atton, *The Routledge Companion to Alternative and Community Media* [e-book], London 2015.

⁴⁹ D. Pavlakis, *British Humanitarianism and the Congo Reform Movement, 1896-1913* [e-book], Ashgate 2015.

⁵⁰ P. Magagnoli, *Documents of Utopia : the Politics of Experimental Documentary* [e-book], London 2015; A. Juhasz, A. Lebow, *Companion to Contemporary Documentary Film* [e-book], Somerset 2015.

⁵¹ G. Davis, K. Dickinson, L. Patti, A. Villarejo, *Film studies: A Global Introduction* [e-book], Florence 2015.

zacji miast w epoce globalizacji i wielokulturowości⁵². Poruszono także zagadnienie polityki transportu lotniczego i projektowania lotnisk z zapewnieniem bezpieczeństwa pasażerów i zachowaniem zasad estetyki⁵³. Pisano również o jednym z nowszych kierunków rozwoju miast – gentryfikacji, trendu polegającego na rewitalizacji zabytkowych budynków w celu ich wykorzystania zgodnie z potrzebami i upodobaniem zamożnych mieszkańców⁵⁴.

Wskazano tutaj perspektywy badań jakościowych w naukach społecznych, w sferze kultury i polityki na podstawie prac czołowych przedstawicieli nauki ze wszystkich kontynentów. Prezentacja wyników badań jakościowych wpisuje się w tradycję Międzynarodowych Konferencji Badań Jakościowych zapoczątkowaną w 2005 r. na Uniwersytecie w Illinois⁵⁵.

Tematem prac była także sztuka afrykańska, afroamerykańska, chińska i meksykańska. Analizowano wpływ na sztukę takich zjawisk społeczno-politycznych jak rewolucja kulturalna w Chinach⁵⁶, oddziaływanie globalizacji na młodzieżowe subkultury Afryki⁵⁷ czy obecność prowokacji i protestów antyrasistowskich w kulturze afroamerykańskiej⁵⁸ [Spaulding C. 91]. Poprzez etnograficzne podejście do analiz dzieł sztuki ludowej Indian z Meksyku badano wpływ nacjona-

⁵² P. Kantor, D. R. Judd, *American Urban Politics in a Global Age* [e-book], Florence 2015; A. E. G. Jonas; E. McCann, T. Mary, *Urban Geography : a Critical Introduction* [e-book], Somerset 2015; D. R. Judd, T. Swanstrom, *City Politics* [e-book], Florence 2015; P. Vannini, *Non-Representational Methodologies : Re-envisioning Research* [e-book], London 2015; A. Vasudevan, *Metropolitan Pre-occupations: The Spatial Politics of Squatting in Berlin* [e-book], Wiley 2015.

⁵³ T. E. Jenkins, *Antiquity Now: The Classical World in The Contemporary American Imagination* [e-book], Cambridge 2015.

⁵⁴ L. Lees, B. Shin Hyun, E. López-Morales, *Global Gentrifications: Uneven Development and Displacement* [e-book], Bristol 2015; B. T. Hocking, *The Great Reimagining: Public Art, Urban Space, and the Symbolic Landscapes of a 'New' Northern Ireland* [e-book], New York 2015.

⁵⁵ N. Denzin, M. D. Giardina, *Qualitative Inquiry—Past, Present, and Future : a Critical Reader* [e-book], WalnutCreek 2015.

⁵⁶ P. Gladston, *Deconstructing Contemporary Chinese Art : Selected Critical Writings and Conversations, 2007-2014* [e-book], Berlin 2015.

⁵⁷ L. Mawuko-Yevugah, P. Ugor, N. Poku, *African Youth Cultures in a Globalized World: Challenges, Agency and Resistance*[e-book], Ashgate 2015.

⁵⁸ D. M. Snow, D. M. Drew, *From Lexington to Baghdad and Beyond: War and Politics in the American Experience* [e-book], Florence 2015.

lizmu na sztukę⁵⁹. Przedstawiono związki kryzysów ekonomicznych i katastrof naturalnych z polityką władz lokalnych USA⁶⁰.

Odnaleziono wpływy marksizmu na kulturę. Przeanalizowano pod tym kątem różne dziedziny sztuki, literatury, malarstwa; od klasycznej (obrazy Van Gogha, literatura Balzaca i Brönte), po przegląd współczesnej sztuki popularnej, z odniesieniami do serialu HBO Breaking Bad (uznanego przez krytyków za najlepszy serial wszechczasów) czy do muzyki z gatunku rap – Tupac Shakura⁶¹.

Podsumowanie

Na podstawie analizy charakterystyki przedmiotowej 105 nowości książkowych, wybranych z kolekcji E-Book Library, osiągnięto założony cel poznawczy pracy – określono współczesne kierunki badań nauk społecznych w sferze relacji sztuki i polityki. Potwierdzono obecność dominujących w naukach społecznych paradygmatów sygnalizowanych we wstępie, związanych ze strukturalizmem Foucault⁶², marksizmem Gramsciego – dominacja grup społecznych nad mniejszościami⁶³. Publikacje te prezentowały powiązania sztuki i kultury popularnej z polityką, zarówno w aspekcie społecznym, jak i politycznym. W tej próbie 105 publikacji z 2015 r. wskazano na przewagę publikacji z nauk społecznych (75), w tym 22 dotyczyły nurtów badań z antropologii kulturowej bądź etnografii, a 13 – z filozofii polityki. 23 publikacje reprezentowały nauki o polityce. Zawarte w 40 publikacjach ujęcie historyczne zagadnień, w 13 publikacjach dotyczyło XXI wieku i w 27 – wcześniejszych epok. Wśród dominujących tematów znajdowały się m.in.: „sztuka i polityka” – 31, „globalizacja – kultura – polityka” – 15; „mass media a polityka” –

⁵⁹ Art. Shostak, *Viable Utopian Idea: Shapping a Better World* [e-book], New York 2015.

⁶⁰ L. MacDowall, M. Badham, E. Blomkamp, K. Dunphy, *Making Culture Count: the Politics of Cultural Measurement* [e-book], Basingstoke 2015.

⁶¹ T. McKenna, *Art, Literature and Culture from a Marxist Perspective* [e-book], Basingstoke 2015.

⁶² Art. Shostak, *Viable Utopian Idea: Shapping a better world* [e-book], New York 2015.

⁶³ E. Williams, *Australian Leader Eats Raw Onion Whole : Headlines from the Government That Broke Satire* [e-book], Schwartz 2015.

12, „film i polityka”– 8, „organizacja miast a polityka”–10. Niniejsza analiza potwierdza charakter multidyscyplinarny badań współczesnych, antropologiczne i etnograficzne podejście do mass mediów, w tym cyfrowych i alternatywnych, oraz badania zjawisk społecznych takich jak globalizacja i wielokulturowość w relacji do podejmowanych praktycznych działań politycznych (polityka społeczna, kulturalna, administracyjna, ekologiczna, organizacja miast). Analiza kulturowa zaprezentowana w publikacjach wpisuje się również w nurt badań politologicznych zajmujących się tożsamością etniczną, płciową, rasową, religijną, ruchów społecznych, które powodują polityczne implikacje.

Abstrakt

Poznawczym celem pracy jest próba określenia współczesnych kierunków badań naukowych w zakresie wzajemnych zależności pomiędzy sztuką i polityką na podstawie analizy treści najnowszych publikacji książkowych renomowanych, naukowych wydawnictw światowych z 2015 r., dostępnych w kolekcji EBL. Wybrano tutaj mieszaną metodologię badania piśmiennictwa naukowego opartą na ilościowej i jakościowej analizie treści. Do analizy tematycznej dokonano wyboru 105 książek elektronicznych zawierających słowa kluczowe „sztuka” i „polityka”. Przejrzano ich streszczenia oraz fragmenty tekstów. Wyodrębniono ogólną charakterystykę przedmiotową oraz tematy szczegółowe publikacji. W próbie wybranej z kolekcji EBL dominowały książki wydawnictwa Taylor & Francis (31). Przewagę stanowiły badania interdyscyplinarne przyporządkowane naukom społecznym (97), w tym 22 publikacje dotyczyły nurtów badań z antropologii kulturowej bądź etnografii, a 13 – z filozofii polityki. 23 publikacje podejmowały daną problematykę w obrębie nauk o polityce. Wyodrębniono 40 publikacji zawierających ujęcie historyczne zagadnień, w tym 13 dotyczących XXI wieku i 27 odnoszących się do wcześniejszych epok. Wśród dominujących tematów szczegółowych znajdowały się m.in.:

„sztuka i polityka” (31), „globalizacja – kultura – polityka” (14); „mass media”, „film i polityka”, „organizacja miast a polityka”. Na podstawie charakterystyki przedmiotowej wybranych książek elektronicznych można w przybliżeniu określić dominujące obecnie nurty badań w zakresie sztuki, kultury i polityki. Wyróżnić tutaj należy przede wszystkim antropologiczne i etnograficzne podejście do współczesnych mass mediów i zjawisk społecznych, takich jak globalizacja i wielokulturowość. Analiza kulturowa zawarta w publikacjach wpisuje się również w nurt badań politologicznych zajmujących się tożsamością etniczną, rasową, religijną ruchów społecznych, które powodują polityczne implikacje.

RESEARCH DIRECTIONS IN TERMS OF A COMMON RELATIONSHIP BETWEEN ART AND POLITICS IN E-BOOK LIBRARY COLLECTION

Abstract

The purpose of this paper is to attempt to determine possible research directions in terms of a common relationship between art and politics. The study was based on an analysis of the most recent publications emerging from world-renowned publishing houses in 2015, available from the EBL collection. For the purposes of this analysis, 105 e-books were chosen, based on the keywords “art” and “politics”. Both abstracts and text excerpts were reviewed, identifying both general characteristics and in-depth topics. The sample selected from the EBL collection was dominated by Taylor & Francis publications (31). The majority of publications were interdisciplinary sciences assigned to social studies (97), including 22 publications related to anthropology or ethnography, and 13 on the philosophy of politics. 23 publications covered issues within political sciences. 40 publications were separated on the basis of historical approach, being 13 covering the XXI century and 27 covering previous eras. Amongst the dominant keywords were “art and politics” (31), “globalization-culture-politics” (14), “mass media”, “movie and poli-

tics”, and “city planning and politics”. Taking into consideration the characteristics of the selected books, it is possible to more-or-less determine the dominant scientific trends with respect to art, culture, and politics distinguishing the anthropological and sociological approach to modern mass media, and sociological issues, such as globalization and multiculturalism. Cultural analysis concluded on the publications also fits into a branch of political science dealing with ethnic, racial, and religious identity within social groups, which also, in turn, causes political implications.

Bibliografia:

- S. Bieleń, *Negocjacje w stosunkach międzynarodowych*, Warszawa 2013.
- S. Cisek, >>Metodologia mieszana<< w badaniach nauki o informacji i bibliotekoznawstwa, [w:] Biblioteki, informacja, książka: interdyscyplinarne badania i praktyka w XXI wieku (ePublikacje Instytutu Informacji Naukowej i Bibliotekoznawstwa, nr 7). Kraków, s. 88-94.
- J. W. Creswell, *Projektowanie badań naukowych. Metody jakościowe, ilościowe i mieszane*, Kraków 2013.
- T. S. Eliot, *Chrześcijaństwo, kultura, polityka*, Warszawa 2007.
- C. Rojek, B. S. Turner (ed.), *Forget Baudrillard?*, London, New York 1993, [cyt. za:] P. Zawojski, *Jean Baudrillard i fotografia*, [w:] „Kultura Współczesna” 2008, nr 1 s. 190-213,
<https://docs.google.com/gview?url=http%3A//www.kulturawspolczesna.pl/readpdf/770/Jean%2520Baudrillard%2520i%2520fotografia>, 17.02.2016.
- E. H. Gombrich, *O sztuce*, Warszawa 1997.
- U. Eco (red.), *Historia piękna*, Poznań 2005.
- S. P. Huntington, *The Clash of Civilizations?* [w:] „Foreign Affairs” 1993, vol. 72, nr. 3, s. 22.
- A. W. Jabłoński, *Czym jest teoria w politologii? Teoria polityki między nauką a interpretacją*, [w:] *Ogólnopolska Konferencja: Czym jest teoria w politologii*. Poznań 12 maja 2010, http://wnpid.amu.edu.pl/attachments/787_Prof.%20Jablonski%20-%20referat.pdf, 17.02.2016.
- R. Kluszczyński, *Trzecia kultura. O współczesnych związkach sztuki, nauk i technologii*, [w:] „Przegląd Kulturoznawczy” 2011 nr 1, s. 24-36.
- M. Kwiek, >>Powinni iść tylko za tym który prowadzi...<<czyli o filozofii i polityce, [w:] A. Jamrozikowa (red.), *Rewizje – kontynuacje. Sztuka i estetyka w czasach transformacji*, Poznań 1996. s. 51-75,
<https://repozytorium.amu.edu.pl/handle/10593/10336>, 17.02.2016
- N. Luhmann, *Teoria polityczna państwa bezpieczeństwa socjalnego*, Warszawa 1994.

- M. McLuhan, *Zrozumieć media : przedłużenia człowieka*, Warszawa 2004.
- J. Nakonieczna, *Kultura w tworzeniu reputacji państwa* [w:] H. Schreiber, G. Michałowska (red.), *Kultura w stosunkach międzynarodowych*, Warszawa 2013, s. 141-155.
- A. Nyzio, *Brytyjskie studia kulturowe a polski strach przed polityką*, [w:] „Kultura Popularna” 2014, nr 1, s. 54-68.
- W. Michowicz, R. Łoś (red.), *Laureaci Pokojowej Nagrody Nobla*, Łódź 2008.
- D. Strinati, *Wprowadzenie do kultury popularnej*, Poznań 1998.
- A. Światała, *Muzyka jako narzędzie w dialogu międzykulturowym*, [w:] „Kultura Współczesna” 2008 nr 2 s. 87-104.
- Ł. Wojciechowski, *Niepokoje w architekturze. Cz. 1, Alfred Jarry i fetysz roweru*, [w:] „ARCH – Magazyn Architektoniczny” 2013, nr 12
<http://www.archsarp.pl/1160/niepokoje-w-architekturze-czesc-i-alfred-jarry-i-fetysz-roweru>, 18.02.2016.
- P. Zawojski, *Trzecia kultura a cyberkultura*, [Blog naukowy]:
<http://www.zawojski.com/2008/11/05/trzecia-kultura-a-cyberkultura/>, 18.02.2016.
- Bibliografia książek elektronicznych z 2015 r. z kolekcji EBL, wybranych wg słów kluczowych „art” i „politics”:**
- Y. Adachi, S. Hosono, J. Iio, *Policy Analysis in Japan* [e-book], Bristol 2015.
- E. Abdelmoula, *Al Jazeera and Democratization: The Rise of the Arab Public Sphere* [e-book], Florence 2015.
- M. Akuupa, *National Culture in Post-Apartheid Namibia : State-sponsored Cultural Festivals and Their Histories* [e-book], Basler 2015.
- E. Amann, *Dandyism in the Age of Revolution : The Art of the Cut* [e-book], Chicago: 2015.
- C. Atton, *The Routledge Companion to Alternative and Community Media* [e-book], London 2015.
- H. Baltussen, P. J. Davis, *Art of Veiled Speech : Self-censorship from Aristophanes to Hobbes* [e-book], Philadelphia 2015.
- M. E. Bay, F. J. Griffin, M. S. Jones, *Toward an Intellectual History of Black Women* [e-book], Chapel Hill 2015.
- I. Bibó, I. Z. Dénes, P. Pásztor, *Art of Peacemaking: Political Essays by István Bibó* [e-book], New Haven 2015.
- H. Blume, C. Leitgeb, M. Rössner, *Narrated Communities – Narrated Realities: Narration as Cognitive Processing and Cultural Practice* [e-book], Leiden 2015.
- N. Bonvillain, *Routledge Handbook of Linguistic Anthropology* [e-book], Florence 2015.
- J. Bourke, *Deep Violence : Military Violence, War Play, and the Social Life of Weapons* [e-book], Washington 2015.
- C. Brandist, *Dimensions of Hegemony : Language, Culture and Politics in Revolutionary Russia* [e-book], Leiden 2015.
- J. Caust, *Arts and Cultural Leadership in Asia* [e-book], London 2015.
- A. G. Castrejon, *The Musical Iconography of Power in Seventeenth-Century Spain and Her Territories* [e-book], London 2013.

- A. Chari, *Political Economy of the Senses : Neoliberalism, Reification, Critique* [e-book], Columbia 2015.
- G. K. Chesterton, *Utopia of Usurers and Other Essays* [e-book], 2015.
- S. Coleman, G. Moss, K. Parry, *Can the Media Serve Democracy?: Essays in Honour of Jay G. Blumler* [e-book], Hampshire 2015.
- R. M. Crunden, *A Brief History of American Culture* [e-book], Florence 2015.
- M. Daechsel, *Islamabad and The Politics of International Development in Pakistan* [e-book], West Nyack 2015.
- G. Davis, K. Dickinson, L. Patti, A. Villarejo, *Film Studies: a Global Introduction* [e-book], Florence 2015.
- B. Däwes, K. Fitz, S. N. Meyer, *Twenty-First Century Perspectives on Indigenous Studies : Native North America in (Trans)Motion* [e-book], Florence 2015.
- K. N. Demetriou, A. Loizides, *Scientific Statesmanship, Governance and The History of Political Philosophy* [e-book], Florence 2015.
- J. D'Emilio, *Culture and society in Medieval Galicia: a Cultural Crossroads at the Edge of Europe* [e-book], Leiden 2015.
- N. Denzin, M. Giardina, *Qualitative Inquiry—Past, Present, and Future : a Critical Reader* [e-book], WalnutCreek 2015 .
- A. Dessingué, J. M. Winter, *Beyond Memory : Silence and the Aesthetics of Remembrance* [e-book], 2015.
- P. Djupe, *Religion and Political Tolerance in America : Advances in The State of the Art* [e-book], Philadelphia 2015.
- F. Dunaway, *Seeing Green : the Use and Abuse of American Environmental Images* [e-book], Chicago 2015.
- Eda Collective; *Twerking to Turking : Everyday Analysis* [e-book], Ropley 2015.
- J. D. Eller, *Cultural Anthropology: 101* [e-book], Florence 2015.
- A. Esch-van Kan, S. Packard, P. Schulte, *Thinking - Resisting - Reading the Political : Current Perspectives on Politics and Communities in the Arts, Vol. 2* [e-book], Zurich 2015.
- S. Fainstein, J. DeFilippis, *Readings in Planning Theory* [e-book], Wiley 2015.
- F. Lucchese; *The Political philosophy of Niccolò Machiavelli* [e-book], Edinburgh 2015.
- K. J. Flint, *Rethinking Practice, Research and Education: a Philosophical Inquiry* [e-book], London 2015 .
- J. Flood, S. B. Heath, D. Lapp, *Handbook of Research on Teaching Literacy through the Communicative and Visual Arts, Volume II: a project of the International Reading Association* [e-book], Florence 2015.
- A. Flynn, J. Tinius, *Anthropology, Theatre, and Development: the Transformative Potential of Performance* [e-book], Basingstoke 2015.
- H. G. Frederickson, K. B. Smith, C. Larimer, M. J. Licari, *Public Administration Theory Primer* [e-book], Boulder 2015 .
- Ø. Fuglerud, L. Wainwright, *Objects and Imagination: Perspectives on Materialization and Meaning* [e-book], New York 2015.
- P. Gladston, *Deconstructing Contemporary Chinese Art: Selected Critical Writings and Conversations, 2007-2014* [e-book], Berlin 2015.

- R. Hall, *Transparent Traveler: The Performance and Culture of Airport Security* [e-book], 2015.
- A. Hansen, R. Cox, *The Routledge Handbook of Environment and Communication* [e-book], Florence 2015.
- N. Harding, Nick, *How to Start Your Own Secret Society: Learn How to Really Influence People in Business and Politics* [e-book], Harpenden 2015.
- R. Harris, R. Pease, *Pieces of the Musical World: Sounds and Cultures* [e-book], Florence 2015.
- Á. Heller, *Renaissance Man* [e-book], London 2015.
- G. Z. Hochberg, *Visual Occupations: Violence and Visibility in a Conflict Zone* [e-book]. Durham 2015.
- B. T. Hocking, *The Great Reimagining: Public Art, Urban Space, and The Symbolic Landscapes of a 'New' Northern Ireland* [e-book], New York 2015.
- Y. Hovsepian-Bearce, *The Political Ideology of Ayatollah Khamenei: Out of the Mouth of the Aupremeleader of Iran* [e-book], London 2015.
- S. Hurt, R. Lipschutz, *Hybrid Rule and State Formation : Public-Private Power in The 21st Century* [e-book], Florence 2015.
- M. Jackson, K. Ram, C. Houston, *Phenomenology in Anthropology: a Sense of Perspective* [e-book], Bloomington 2015.
- T. E. Jenkins, *Antiquity Now : the Classical World in the Contemporary American Imagination* [e-book], Cambridge 2015.
- A. E. G. Jonas, E. McCann, M. Thomas, *Urban Geography: a Critical Introduction* [e-book], Somerset 2015.
- K. E. Jorgensen, A. Kalland, E. Drieskens, K. Laatikainen, *The SAGE Handbook of European Foreign Policy* [e-book], London 2015.
- D. R. Judd, T. Swanstrom, *City Politics* [e-book], 2015.
- A. Juhasz, A. Lebow, *Companion To Contemporary Documentary Film* [e-book], 2015.
- P. Kantor, D. Judd, *American Urban Politics in a Global Age* [e-book], 2015.
- E. Kavalski, *World Politics at the Edge of Chaos Reflections on Complexity and Global Life* [e-book], Albany 2015.
- M. Kennard, *Racket: a Rogue Reporter vs the Masters of the Universe* [e-book], London 2015.
- M. A. Kibler, *Censoring Racial Ridicule : Irish, Jewish, and African American Struggles Over Race And Representation, 1890-1930* [e-book], Chapel Hill 2015.
- T. Kuan, *Love's Uncertainty: The Politics and Ethics of Child Rearing in Contemporary China* [e-book], Berkeley 2015.
- F. Laplantine, D. Howes, J. Furniss, *The Life of the Senses: Introduction to a Modal Anthropology* [e-book], London 2015.
- L. Lees, H. B. Shin, E. López-Morales, *Global Gentrifications: Uneven Development and Displacement* [e-book], Bristol 2015 .
- Z. Lowery, H. M. Niver, *Barack Obama and the Idea of a Postracial Society* [e-book], : 2015.
- F. Lucchese, F. Frosini, V. Morfino, *Radical Machiavelli: Politics, Philosophy, and Language* [e-book], Brill 2015.

- L. MacDowall, M. Badham, E. Blomkamp, K. Dunphy, *Making Culture Count: the Politics of Cultural Measurement* [e-book], Basingstoke 2015.
- N. Machiavelli, S. Brennan, *Machiavelli on Business : Strategies, Advice, and Words of Wisdom on Business and Power* [e-book], New York 2015.
- P. Magagnoli, *Documents of Utopia: The Politics of Experimental Documentary* [e-book], London 2015.
- L. H. Malkki, *Need to Help: the Domestic Arts of International Humanitarianism* [e-book], 2015.
- P. D. Marshall, S. Redmond, *A Companion to Celebrity* [e-book], Wiley 2015.
- L. Mawuko-Yevugah, P. Ugor, N. Poku, *African Youth Cultures in a Globalized World: Challenges, Agency and Resistance* [e-book], 2015.
- T. McKenna, *Art, Literature and Culture from a Marxist Perspective* [e-book], Basingstoke 2015.
- E. A. McLarney, *Soft Force: Women in Egypt's Islamic Awakening* [e-book], Princeton 2015.
- P. Meusburger, T. Freytag, L. Suarsana, *Ethnic And Cultural Dimensions of Knowledge* [e-book], Cham 2015.
- D. T. Mitchell, *The Biopolitics of Disability: Neoliberalism, Ablenationalism, and Peripheral Embodiment* [e-book], Michigan 2015.
- J. P. Miller, M. Palladino, *Globalization Of Space. Foucault and Heterotopia*, 2015.
- E. G. Navas, Owen; burrough, xtine, *The Routledge Companion to Remix Studies* [e-book], London 2015.
- M. Ntarangwi, G. Massart, *Engaging Children and Youth in Africa: Methodological and Phenomenological Issues* [e-book], Langaa 2015.
- H. O'Donoghue, *From Asgard to Valhalla: the Remarkable History of the Norse Myths* [e-book], London 2015.
- P. Owens, *Economy of Force: Counterinsurgency and the Historical Rise of the Social* [e-book], Cambridge 2015.
- D. Paternotte, *Ashgate Research Companion to Lesbian and Gay Activism* [e-book], 2015.
- D. Pavlakis, *British Humanitarianism and the Congo Reform Movement, 1896-1913* [e-book], 2015.
- S. Penny, *Critical Issues in Electronic Media* [e-book], Albany 2015.
- L. Piper, L. Szabo-Jones, *Sustaining the West: Cultural Responses to Canadian Environments* [e-book], Waterloo 2015.
- J.-G. Prévost, *Statistics, Public Debate and the State, 1800–1945 : A Social, Political and Intellectual History of Numbers* [e-book], London 2015.
- H. Read, *The Politics of the Unpolitical* [e-book], New York 2015.
- S. Roehrkasten, *Global Governance on Renewable Energy: Contrasting the Ideas of the German and the Brazilian Governments* [e-book], Wiesbaden 2015.
- V. E. Schneider, *Complex Democracy: Varieties, Crises, and Transformations* [e-book], Cham 2015.
- M. S. Shaffer, P. S. K. Young, *Rendering Nature: Animals, Bodies, Places, Politics* [e-book], Philadelphia 2015.
- D. Z. Shaw, *Egalitarian Moments: From Descartes to Ranciere* [e-book], London 2015.

- D. K. Shepherd, *The Routledge Reader on the Sociology of Music* [e-book], Florence 2015.
- A. Shostak, *Viable Utopian Idea: Shapping a Better World* [e-book], New York 2015.
- P. Shlossberg, *Crafting Identity: Transnational Indian Arts and the Politics of Race in Central Mexico* [e-book], Tucson 2015.
- D. M. Snow, D. Drew, *From Lexington to Baghdad and Beyond: War and Politics in the American Experience* [e-book], Florence 2015.
- C. Spaulding, J. Metcalf, *African American Culture and Society After Rodney King: Provocations and Protests, Progression and 'Post-Racialism'* [e-book], Aldershot 2015.
- C. Sylvest, *Documenting World Politics: a Critical Companion to IR and Non-Fiction Film* [e-book], 2015.
- F. Tronconi, *Beppegrillo's Five Star Movement: Organisation, Communication and Ideology* [e-book], Abingdon 2015.
- G. A. Ulysse, *Why Haiti Needs New Narratives: a Post-Quake Chronicle* [e-book], Middletown 2015 .
- E. L. Vacherot, *La Démocratie : Essai Sur Les Sciences Politiques* [e-book], Primento 2015.
- K. Van Assche, A. K. Hornidge, *Rural Development: Knowledge and Expertise in Governance* [e-book], Wageningen 2015.
- P. Vannini, *Non-Representational Methodologies: Re-envisioning Research* [e-book], London 2015.
- A. Vasudevan, *Metropolitan Preoccupations: the Spatial Politics of Squatting in Berlin* [e-book], Wiley 2015.
- D. Wang, S. He, *Mobility, Sociability and Well-Being of Urban Living* [e-book], Berlin 2015.
- W. B. Whisenhunt, N. E. Saul, *New Perspectives on Russian-American Relations* [e-book], 2015.
- E. Williams, *Australian Leader Eats Raw Onion Whole: Headlines from the Government that Broke Satire* [e-book], 2015.
- K. Woodward, *The Politics of In/Visibility: Being There* [e-book], Basingstoke 2015.
- H. Yacobi, *Israel and Africa: A Genealogy of Moral Geography* [e-book], London 2015.
- Q. Zhang, *An Introduction to Chinese History and Culture* [e-book], Berlin 2015.

SZTUKA I POLITYKA

Sławomir Czapnik, Karolina Wojtasik

PRAWDA CZASU, PRAWDA EKRANU. PRZEŁOM SOLIDARNOŚCIOWY 1980- 1981 W POLSKICH FILMACH (NA WYBRANYCH PRZYKŁADACH)

Słowa kluczowe:

mit, ruch >>Solidarność<<, Andrzej Wajda, >>Człowiek z żelaza<<, kodowanie/dekodowanie

Wprowadzenie

Przełom solidarnościowy lat 1980–1981, wydarzenie bezsprzecznie bardzo istotne w dziejach najnowszych, okazuje się tematem, który zaskakująco rzadko stanowił inspirację dla reżyserów filmów fabularnych czy dokumentalnych¹. Co więcej, jeżeli pominąć te obrazy, które z różnych względów (choćby hermetyczności lub braków warsztatowych) nie przebiły się do masowej wyobraźni odbiorców – miały nikłą widownię, nie wzbudziły większego zainteresowania środków przekazu, a niekiedy nawet i krytyków – to okaże się, że aż do chwili obecnej zdecydowanie najważniejszym filmem pozostaje wyreżyserowany przez Andrzeja Wajdę „Człowiek z żelaza” (1981). To dzieło tak bardzo zdominowało wizerunek pierwszej „Solidarności”, iż zasadnym byłoby nawet skupienie się tylko i wyłącznie na nim, gdyż wiele wskazuje, że znaczenie wszystkich późniejszych filmów na ten temat, razem wziętych, jest mniejsze. Kręcony w czasie tzw. karnawału „Solidarności” obraz zachował wiele ze wzniosłej atmosfery tamtego czasu, której – przy-

¹ W pracy analizuje się zarówno filmy fabularne (kinowe i telewizyjne), jak i dokumentalne, gdyż łączy je wspólny mianownik w postaci wizyjności, wespół też kreują obraz przełomu solidarnościowego przy pomocy języka ruchomego obrazu.

najmniej do tej pory – *post factum* nie udało się nikomu odtworzyć w sposób wiarygodny, potrafiący zmierzyć się z doniosłością „Człowieka z żelaza”. W niniejszym opracowaniu dzieło Wajdy również będzie nie tylko przedmiotem analizy, ale i punktem orientacyjnym, pozwalającym umieścić kolejne filmy w określonym kontekście. Wydaje się to adekwatną perspektywą, gdyż kolejni reżyserzy i reżyserki – w sposób bezpośredni i pośredni, mniej lub bardziej świadomy – nawiązywali do niego, choć nie zawsze miało to charakter, który łatwo uchwycić i zdefiniować przez pryzmat konkretnych scen. Niekiedy przejawiało się to w swoistej atmosferze, wyraźnym nastroju.

Punktem wyjścia pracy jest założenie, że filmy odnoszące się do przełomu solidarnościowego lat 1980–1981, podobnie jak wszelkie dzieła artystyczne opowiadające o pewnych faktach historycznych, znacznie więcej mówią o ludziach, którzy je tworzą, i czasach, w których oni żyją, niż o samych zdarzeniach, stanowiących kanwę – a niekiedy tylko tło – przedstawionej opowieści. Bez względu na pieczołowitość odtworzenia danych realiów (a częściej – jej brak), dbałość o szczegóły, kluczową rolę odgrywa artystyczna wizja danych czasów, sposób patrzenia na bohaterów – także zbiorowych, jak wielomilionowa „Solidarność” roku 1980 – a nie zgodność z faktami. Fakty, wbrew obiegowym przekonaniom, nigdy „nie mówią same za siebie”, lecz zwykle nabierają diametralnie odmiennego znaczenia, w zależności od przyjętej interpretacji i sposobu ich prezentacji. Jest to szczególnie istotne, gdy ze względu na sugestywność danego przekazu, wywiera on znaczny wpływ na kształtowanie się społecznego obrazu pewnych wydarzeń, osób czy zbiorowości. Z tego względu nie sposób nie zauważać długoletniego i międzynarodowego wpływu powieści Aleksandra Dumasa (ojca) na postrzeganie francuskich muszkietierów czy też roli książek Karola Maya o szlachetnych Indianach (na marginesie, nie przypadkiem i jedno, i drugie doczekały się wielu ekranizacji). Biorąc pod uwagę bliższe nam realia, warto wspomnieć o pisanych „ku pokrzepieniu

serc” powieściach Henryka Sienkiewicza, których ekranizacje są wielce wymownym świadectwem okresu, w którym powstały. Jest to szczególnie widoczne w przypadku „Krzyżaków” w reżyserii Aleksandra Forda, przepełnionych głęboką nieufnością do Niemców, która odpowiadała polityce ideologicznej epoki gomułkowskiej, aczkolwiek była również zgodna z uczuciami wielu Polaków. Drugie założenie dotyczy konieczności potraktowania omawianych zagadnień w sposób szeroki, inkluzyjny, raczej włączający niż wyłączający. Niekiedy bardzo ważne odniesienia do przełomu solidarnościowego można odnaleźć w filmach, w których ta kwestia – przynajmniej na pierwszy rzut oka – wydaje się co najwyżej marginalna. Trzecie założenie związane jest bezpośrednio z przyjętą przez autora perspektywą krytyczną w studiach nad komunikowaniem: często najważniejsze jest nie to, co się mówi i pokazuje, ale to, czego się nie mówi i nie pokazuje.

Autorzy skupiają się na wybranym materiale empirycznym, czyli filmach, które stanowią wyraziste świadectwa pewnych ogólniejszych skłonności. Można wyodrębnić trzy podstawowe typy tendencji przedstawiania przełomu solidarnościowego lat 1980–1981: mitologizację („Człowiek z żelaza”), demitologizację („Psy” Władysława Pasikowskiego) oraz remitologizację („Solidarni 2010” Ewy Stankiewicz i Jana Pospieszalskiego). Jedynie pierwsza tendencja jest ściśle związana z wąsko określonym czasem – okresem „Solidarności” sprzed stanu wojennego, pozostałe odnoszą się do obrazów powstałych po upadku *ancien régime’u*, choć warto pamiętać, że filmy demitologizujące, obrazoburcze i „odbrązawiające” pojawiały się częściej na początku transformacji.

Znaczenie mitu

Teza niniejszego tekstu brzmi: czas przełomu solidarnościowego lat 1980–1981 przybrał postać ahistorycznego mitu (w znaczeniu Rolanda Barthesa) założycielskiego III Rzeczypospolitej, oderwanego od konkretnej czasoprzestrzeni. Przez mit,

zauważa Neil Postman, Barthes rozumie *sposób pojmowania świata, który jest bezproblemowy, którego nie jesteśmy w pełni świadomi i – jednym słowem – wydaje się naturalny. Mit jest sposobem myślenia tak osadzonym w naszej świadomości, że staje się wręcz niewidzialny*². Jego uniwersalizacja, a zarazem wyraźne dążenie do pewnej uniformizacji i kanonizacji, mają istotny – i nazbyt często pomijany – skutek uboczny: został on sprowadzony do najmniejszego mianownika, możliwego do przyjęcia przez niemal każdego. Ten proces dekontekstualizacji wiąże się z wypraniem z istotnej treści, co można skądinąd ujmować przez pryzmat opisywanego przez George’a Ritzera zjawiska „globalizacji niczego”³. Mówiąc wprost: skoro do tradycji pierwszej „Solidarności” przyznają się ludzie, których radykalnie dzielą poglądy na sprawy społeczne i polityczne, to należy przypuszczać, że zgoda w tej kwestii ma charakter pozorny bądź nieistotny, gdyż nie przekłada się na rzeczywiście podejmowane działania. Jest to szczególnie ważne w sferze ekonomii, zwłaszcza gdy dostrzeżemy przepaść między werbalną pochwałą pierwszej „Solidarności” a istniejącą w obecnej Polsce daleko idącą nierównością w podziale dóbr materialnych (głównie pieniądze) i niematerialnych (prestż i uznanie społeczne). Mit ten odgrywa afirmatywną rolę wobec istniejących stosunków społeczno-ekonomicznych, które diametralnie odbiegają od ideałów Sierpnia ’80 (społeczeństwo polskie jest mniej egalitarne, a związek silnie podkreślał, że „wszyscy mamy równe żołądki”⁴), nie bez racji stanowiącego symbol ówczesnego przełomu solidarnościowego. Za Herbertem I. Schillerem powtórzmy, że „mitów używa się po to, aby panować nad ludźmi. Kiedy zaszczepia się je w świadomości ludzkiej w sposób nierzucający się w oczy – tak jak to czyni aparat kulturalno-informacyjny – ich siła jest wielka”⁵. Trwałości tego mitu nie zaszkodził

² N. Postman, *Zabawić się na śmierć. Dyskurs publiczny w epoce show-businessu*, Warszawa 2002, s. 120.

³ Zob. G. Ritzer, *Globalization of Nothing*, London 2003.

⁴ To sformułowanie pojawia się w „Człowieku z żelaza”.

⁵ H.I. Schiller, *Sternicy świadomości*, Kraków 1976, s. 41-42.

fakt, że w III Rzeczypospolitej nierówności społeczne są bardziej dotkliwe niż w innych krajach Europy Środkowej, w których nie istniał ruch analogiczny do polskiej „Solidarności”⁶.

Odbiór przekazu filmowego

Koncepcja Stuarta Halla, który opisuje trzy modelowe sposoby dekodowania przekazu telewizyjnego przez odbiorców, wydaje się równie przydatna przy analizie filmów. W obu przypadkach, powtórzmy za Postmanem, kluczowe jest oglądanie: *A to, co oglądają i lubią oglądać, to są ruchome obrazy*⁷. Pierwszy, hegemoniczny sposób dekodowania występuje wtedy, kiedy odbiorca odczytuje treść komunikatu przez pryzmat kodu dominującego. Najbardziej skuteczne są te kody, które jawią się jako naturalne, wręcz przezroczyste. Drugi ma charakter negocjowany: odbiorca przyjmuje część treści, a resztę odrzuca. Trzeci, opozycyjny, oznacza odrzucenie kodu nadawcy. Świadomość reguł tworzenia komunikatu pozwala na dokonanie własnej interpretacji na podstawie dyskursów przeciw hegemonicznym. Hall podkreśla, że proces komunikowania nie ma charakteru linearnego, nie należy go postrzegać jako mechanizmu przekazywania jednego znaczenia odbiorcy przez nadawcę. Na każdym etapie procesu – od produkcji, przez cyrkulację i dystrybucję, aż po konsumpcję i reprodukcję – znaczenie zmienia swoją postać. Wszelkie zakłócenia na każdym z tych etapów mogą zniweczyć wysiłki nadawcy, szczególnie wtedy, gdy przekaz w założeniu ma mieć charakter perswazyjny, czyli skłaniać odbiorcę do określonych zachowań i przyjęcia oczekiwanych postaw⁸.

⁶ Zob. OECD, *Growing Unequal? Income Distribution and Poverty in OECD Countries*, Paris 2008.

⁷ N. Postman, *Zabawić się...*, s. 136.

⁸ Zob. S. Hall, *Encoding/Decoding*, [w:] M.G. Durham, D.M. Kellner (red.), *Media and Cultural Studies: Keywords*, London 2006, s. 163–173; S. Hall, *Culture, the Media and the Ideological Effect*, [w:] J. Curran, M. Gurevitch, J. Woollacott (red.), *Mass Communication and Society*, London 1977, s. 315–343.

Warto uwypuklić, że pozornie jednoznaczne, a nawet i bardzo płytkie przekazy bywają odczytywane w daleki od jednoznaczności i dość nieprzewidywalny sposób, na co zwraca uwagę m.in. John Fiske. Pod koniec lat osiemdziesiątych uczestniczył on w dyskursie o oporze w sferze kultury popularnej (masowej), zabierając głos w debacie o amerykańskiej piosenkarce Madonnie. Przekonywał, że jej dziewczęce fanki przeciwstawiają się patriarchalnej wizji kobiecej seksualności, konstruując własną, opozycyjną wizję⁹. Innymi słowy, jednostki (zarówno jako indywidualne osoby, jak i członkowie różnorodnych podgrup) mogą na swój odrębny sposób odczytywać przekazy medialne i produkty kulturowe, nadając im nieprzewidziane przez producentów znaczenia.

Specyfika przekazu filmowego sprzyja reżyserom, którzy mogą tworzyć filmy opozycyjne wobec władzy, robione „niejako za jej pieniądze”. Zdaniem Wajdy ten paradoks wiąże się z faktem, że każda ideologia wyrażona jest w słowach, stąd cenzura kontroluje z największą uwagą padające z ekranu słowa. Tymczasem *kino jest sztuką obrazu. Tu właśnie reżyser opozycyjny może szukać porozumienia z widzami ponad głową cenzora. Może liczyć na jedność kulturową wspólnoty, która pozwala na użycie symboli przenośni i aluzji, dlatego te działania przypominają czasem tajemny język przestępców. Brzmi to przykro, ale byliśmy przecież przez te lata więźniami ideologii*¹⁰.

Wieloznaczność jest orężem, który pozwala artyście zachować pewną niezależność w niesprzyjających warunkach, czego świadectwem jest np. ostatnia scena „Popiołu i diamentu”, śmierć Maćka Chełmickiego na wysypisku śmieci. Z perspektywy władzy był to zapewne dowód bezcelowości oporu wobec ludowej władzy. Jednakże, broni swego dzieła Wajda, warto na nią spojrzeć inaczej, jak na dzieje sympatycznego chłopca w ciemnych okularach – uszkodzony wzrok to skutek długiego przebywania w kanałach podczas Powstania Warszawskiego – giną-

⁹ J. Fiske, *Reading the Popular*, Boston 1989, s. 2.

¹⁰ A. Wajda, *Kino i reszta świata*, Kraków 2000, s. 143.

cego od polskiej kuli. Grany przez Zbigniewa Cybulskiego bohater *ginie, bo nie ma miejsca w tym nieludzkim systemie, który spycha go na śmietnik. Tak rozmaicie oglądano ten film i na tej dwoistości polegała wtedy walka z cenzurą*¹¹.

„Człowiek z żelaza”: wykuwanie się mitu

Ten film Wajdy stanowi kontynuację „Człowieka z marmuru” (1977), którego bohaterką jest młoda reżyserka telewizyjna Agnieszka (Krystyna Janda), która z godnym podziwu uporem przebija się przez mur biurokratycznych przeszkód, by poznać prawdę o stalinowskiej przeszłości, ucieleśnianej przez losy Mateusza Birkuta (Jerzy Radziwiłłowicz). W „Człowieku z żelaza” ta sama kobieta uświadamia sobie, że jej zmagania są nieistotne w porównaniu z tymi, jakie toczy przeciętny robotnik. Odchodzi z pracy, by zostać żoną Maćka Tomczyka, gdańskiego stoczniowca mężnie walczącego o sprawiedliwość społeczną, który jest synem Birkuta (w podwójnej roli ojca i syna – Radziwiłłowicz).

Akcja filmu toczy się w sierpniu 1980 roku w Gdańsku. Głównym bohaterem (a raczej antybohaterem) jest koniunkturalny dziennikarz radiowy, redaktor Winkel (Marian Opania) – wyzbyty złudzeń alkoholik, który nie kryje cynizmu i obrzydzenia do siebie i innych. Otrzymuje on polecenie służbowe z Radiokomite- tu, aby zrealizować reportaż kompromitujący Tomczyka, działacza Międzyzakła- dowego Komitetu Strajkowego. Winkel zostaje wmanewrowany we współpracę ze Służbą Bezpieczeństwa, podpisując (w stanie nietrzeźwości) deklarację o współ- pracy. Jednocześnie esbecy nie kryją żywionej wobec niego pogardy, strasząc go dotkliwymi konsekwencjami, gdyby nie wywiązał się ze zobowiązań.

„Człowiek z żelaza” jest hołdem złożonym rodzącemu się związkowi zawo- dowemu. Pojawiają się w nim epizodycznie grający samych siebie Anna Walenty- nowicz i Lech Wałęsa, recytująca wiersz Czesława Miłosza Maja Komorowska,

¹¹ Tamże, s. 275.

a w akcję wplecione są fragmenty filmu dokumentalnego o Sierpniu. Ruch solidarnościowy wydaje się wręcz zbiorowym bohaterem obrazu, który wynosi go na piedestał. Zrobiony w ostatnich miesiącach przed wprowadzeniem stanu wojennego film zdążyło zobaczyć około pięciu milionów widzów. Jak nie bez wyraźnej dumy zaznacza reżyser, „Przychodziły całe zakłady pracy, a w Poznaniu byłem świadkiem seansu dla robotników z nocnej zmiany, który rozpoczął się o godzinie szóstej rano. Masy nie tylko oglądały mój film o „Solidarności”, one też potrafiły go obronić, kiedy władza zaczęła opóźniać datę premiery”¹². Owa symbioza pomiędzy filmem a ruchem, który ówczesnie budził na świecie powszechną sympatię, przyczyniła się również do tego, że „Człowiek z żelaza” został doceniony na forum światowym, zdobywając w Cannes Złotą Palmę i Nagrodę Jury Ekumenicznego, był też nominowany do Nagrody Oscara.

Do historii kina przeszła ostatnia scena filmu, w której Maciek, wspominając nieudane powojenne zrywy wolnościowe, podejmowane przez inteligentów lub robotników – lecz nigdy te dwie grupy razem – przekonuje: „I teraz wiem na pewno, że nigdy nie damy się podzielić, nie damy się oszukać”. Następnie rozbrzmiewa wykonywana przez Jandę, której towarzyszą Jacek Kaczmarski i Przemysław Gintrowski, „Ballada o Janku Wiśniewskim”, opiewająca śmierć Zbigniewa Godlewskiego, zastrzelonego przez milicję w grudniu 1970 r. w Gdyni. Tragiczny i podniosły refren ballady podkreśla dwoisty, bytowy i moralny, charakter wystąpienia przeciwko reżimowi:

*Nie płaczcie matki, to nie na darmo
Nad stoczną sztandar z czerwoną kokardą.
Za chleb i wolność, i nową Polskę
Janek Wiśniewski padł.*

Film Wajdy stanowi świadectwo estetycznej i głęboko politycznej fascynacji intelektualistów robotnikami – byli oni przekonani, że ruch związkowy umożliwił de-

¹² Tamże, s. 144.

mokratyczną transformację, zaś robotnicy wprowadzali w życie od lat głoszone przez intelektualistów ideały demokracji uczestniczącej. David Ost przekonuje nawet, że *Gdańsk zrodził pełną czci egzaltację, która miała w sobie element samobiczowania, przywodzącego na myśl praktyki maoistowskiej rewolucji kulturalnej*¹³. Sierpień '80 przynajmniej na pewien czas „złożył do grobu szeroko rozpowszechniony wizerunek >>robota<< (nieokrzesanego chama, zainteresowanego wyłącznie tym, żeby się napić), objawiając w jego miejsce obywatela domagającego się godności i autonomii – czyli wartości, które intelektualiści uznawali za swoje”¹⁴. Ucieleśnieniem tego zjawiska był nieskrywany podziw wobec Lecha Wałęsy. Przywódca „Solidarności”, wyjaśnia Wajda, *był w tamtych czasach nie tylko naszym przywódcą, był też naszą nadzieją. Wiedziałem, że oglądał moje filmy, a jego przypadkowa i chaotyczna edukacja stanowiła efekt starań wielu polskich intelektualistów. Lechu był więc naszym głosem, a my czuliśmy się trochę jak Pigmalion, podziwiając własny twór*¹⁵. Zaznaczmy, że robotnicy wykazali się skutecznością i mądrością, ignorując rady warszawskich intelektualistów, którzy nalegali, aby nie upierać się przy postulacie utworzenia wolnych związków zawodowych. Intelektualiści ujrzeni w Gdańsku bunt przeciwko beznadziejności, który – skądinąd nie bez racji – odebrali jako głęboką krytykę samych siebie. Swoje wcześniejsze protesty przeciw reżimowi uznali nagle za płytkie i powierzchowne, maskujące ich ugodę z władzą¹⁶.

Pewien reżyser filmowy zwierzył się Ostowi, że reagując na wydarzenia sierpniowe, był gotów porzucić swoją profesję. Janusz Kijowski, członek tego samego zespołu filmowego co Andrzej Wajda, nakręcił w 1979 r. film „Kung-fu”, pokazujący, jak studenci, uczestnicy wydarzeń 1968 r., uwikłali się w polską rzeczywistość lat siedemdziesiątych. Po Gdańsku Kijowski uznał ten film wyłącznie za do-

¹³ D. Ost, *Kłęska >>Solidarności<<. Gniew i polityka w postkomunistycznej Europie*, Warszawa 2007, s. 97.

¹⁴ Tamże, s. 96.

¹⁵ A. Wajda, *Kino i reszta...*, s. 272.

¹⁶ D. Ost, *Kłęska >>Solidarności<< ...*, s. 97.

wód własnego udziału w poczynaniach reżimu. Poprzysiągł, że przestanie robić subtelne, wyszukane artystycznie filmy i zajmie się „antyfilmami” oraz dokumentem, ponieważ *subtelność intelektualistów powinna ustąpić miejsca prostolinijności robotników, zaś to, co się działo na ulicach, w biurach i fabrykach, okazało się o wiele śmielsze i ciekawsze od wszystkich naszych filmów i scenariuszy*¹⁷.

Warto jednak uwypuklić, że – przynajmniej w III Rzeczypospolitej – reżyserzy w sposób bardziej zniuansowany, poniekąd utylitarystyczny i teleologiczny, wyjaśniali swoją postawę w PRL, zarówno przed 1980 r., jak i po nim. Wajda stwierdzał: *Gdyby polska inteligencja, jak życzy sobie tego dzisiejsza skrajna prawica, odmówiła po 1945 roku współpracy, Wałęsa byłby półanalfabetą, a nami rządziłby dziś Łukaszenka*¹⁸. Pełne poparcie dla elektryka z Gdańska miało być wyrazem świadomości, że jedynie robotnik może efektywnie walczyć z „władzą robotniczą”, a intelektualiści wypełnią funkcję co najwyżej pomocniczą. Poznał on tę prawdę wtedy, gdy scenariusz „Człowieka z marmuru” musiał czekać na realizację aż dwanaście lat, a jego powstanie zawdzięczał zakłamaniu władzy, która – nie tracąc twarzy – mogła rozmawiać tylko z robotnikiem¹⁹.

„Psy”: wyzwanie rzucone mitowi

Już pierwsza scena „Psów” (1992) dobitnie pokazuje, że film Pasikowskiego nie zamierza darzyć czasów pierwszej „Solidarności” szczególnym sentymentem, a tym bardziej nabożną czcią. Rok 1990. Franz Maurer (Bogusław Linda, jeden z bardziej wyrazistych aktorów kina moralnego niepokoju) staje przed komisją weryfikującą esbeków do pracy w aparacie bezpieczeństwa III Rzeczypospolitej. Na pytanie o sprawę kapitana Nowakowskiego, „usiłującego w ’80 roku założyć wolne związki zawodowe w resorcie” odpowiada krótko: *Odstrzeliłem mu łeb*

¹⁷ Tamże, s. 97-98.

¹⁸ A. Wajda, *Kino i reszta...*, s. 272.

¹⁹ Tamże, s. 273.

z *mauzera 7,8 milimetra*. Następnie wyjaśnia, że Nowakowski, jego kolega ze studiów, zabił żonę i uprowadził córkę na dach, grożąc, że ją zrzuci, jeśli nie spełni się jego żądań: domagał się *rejestracji wolnych związków zawodowych i 2 200 podwyżki*. Opowieść o Nowakowskim można odczytywać jako przypomnienie o nader przyziemnych (bytowych) celach „Solidarności”, ale również jako dowód, że rodzeniu się niezależnych związków zawodowych towarzyszyło ogromne napięcie psychiczne, które dla niektórych okazało się zbyt trudne do udźwignięcia.

Kończąc wątek komisji weryfikacyjnej, warto przywołać kolejną scenę, w której Maurer zauważa, że jednego z przesłuchujących pamięta ze słusznego minionego okresu, co komentuje słowami: *Czasy się zmieniają, ale pan zawsze w komisjach*. Jeszcze większe wrażenie wywiera odpowiedź esbeka na pytanie, czy *gotów jest on stać na straży porządku prawnego odnowionej demokratycznej Rzeczypospolitej Polskiej? – Bezapelacyjnie, do samego końca. Mojego lub jej*. Te ironiczne słowa człowieka, który ma trudności z odnalezieniem się w nowej rzeczywistości – stary, ustabilizowany świat legł w gruzach, a nowyznaczony jest piętnem niepewności – zdają się nader trafnie oddawać nastrój ambiwalencji, kładący się cieniem na pierwszych latach transformacji. Ta scena wyraźnie wskazuje, że w nowym porządku siłą rzeczy można dostrzec elementy starego ładu.

Wcielony do policji Maurer musi zmierzyć się z grupą przestępczą, w której prym wiodą byli esbecy. Jeden z gangsterów, były major SB Gross (Janusz Gajos), werbuje przyjaciela Maurera z bezpieki, Olgierda Żwirskiego (Marek Kondrat). Przypieczętowaniem opartej na czystej żądzy zysku współpracy jest wznoszony przez Żwirskiego toast: *Na pohybel: czarnym i czerwonym*. Pokazuje on, że ludzie dawnego reżimu oddzielają czasy sprzed 1989 r. „grubą kreską”: w kapitalistycznej Polsce liczą się tylko i wyłącznie pieniądze. Żeby je zdobyć, gotowi są zrobić wszystko, nawet zamordować z zimną krwią dawnych kolegów z resortu. Gross, osoba cyniczna i bezwzględna, wydaje się archetypem człowieka poprzedniego

systemu, który – dzięki umiejętnościom i rozległym kontaktom – doskonale odnalazł się w III Rzeczypospolitej i zyskał status majątnego biznesmena.

„Psy” wzbudziły głosy protestu byłych działaczy opozycji antysystemowej głównie ze względu na słynną scenę, w której pijani esbecy wynoszą na ramionach nieprzytomnego kolegę, śpiewając „Balladę o Janku Wiśniewskim”. Poza sporem pozostaje, iż to jeden z najbardziej obrazoburczych obrazów w dziejach polskiego kina. Profanujący pieśń o masakrze robotników na Wybrzeżu esbecy zwiastują, że w nowej rzeczywistości dawne symbole nieuchronnie zmieniają sens, zostają wyzute ze swojej istoty, tracąc na znaczeniu. Wzniosły etos „Solidarności” ustępuje bezwzględnej walce o byt, unieważniając dawne podziały, a przynajmniej je podkopując. Po latach na ten kontrowersyjny obraz można spojrzeć jako na zapowiedź – znacznie szybszego niż ktokolwiek, włącznie z samymi zainteresowanymi, mógł się ówczesnie spodziewać – powrotu postkomunistów do władzy.

Warto przypomnieć, że życie dopisało dwuznaczne *post scriptum* do powyższej sceny: w połowie ubiegłej dekady media ujawniły, że kompozytor muzyki do słów „Ballady”, Mieczysław Cholewa, był agentem SB. Śpiewał ją m.in. przed rodzicami Godlewskiego²⁰. Co ciekawe, nadał on synowi imię Bogdan, na cześć Bogdana Borusewicza, na którego miał zarazem donosić bezpiece (ojcem chrzestnym dziecka był Wałęsa). To właśnie Borusewicz odsłonił jego agenturalną przeszłość, żądając – skutecznie – publicznego (w obecności m.in. środków przekazu) przyznania się do win, co skądinąd rodzi skojarzenia ze znaną z Polski Ludowej praktyką składania samokrytyki. Historia Cholewy mogłaby być kanwą fascynującego filmu, pokazującego jednostkę na tle procesów społecznych i historycznych i nawiązującego do najlepszych tradycji polskiego kina.

²⁰ R. Daszczyński, *Agent SB przeprosza Bogdana Borusewicza*, [w:] „Gazeta Wyborcza” z 11 lutego 2005, <http://wiadomosci.gazeta.pl/wiadomosci/1,114873,2546256.html>, 01.02.2016.

„Solidarni 2010”: próba budowy nowego mitu

Telewizyjny film „Solidarni 2010” rozwija – patrząc krytycznie, chwilami wydaje się nawet, że *ad absurdum*, ocierając się o granice pastiszu – tendencje do ponownego mitologizowania pierwszej „Solidarności”. Idzie jednak krok dalej, wykorzystując jej legendę do budowania nowego mitu – „Polski solidarniej”, ucieleśnianej przez tragicznie zmarłego w katastrofie smoleńskiej prezydenta Lecha Kaczyńskiego. Mitu politycznie użytecznego i wymierzonego wprost w rządzącą ówczesnie Platformę Obywatelską, popieraną m.in. przez Wałęsę.

Co godne uwagi, jeśli „Człowiek z żelaza” zacierał granicę między prawdą a fikcją, wprowadzając do fabuły postacie historyczne, to „Solidarni 2010” są jego lustrzanym odbiciem – pojawiają się w nich aktorzy, których tożsamość i profesja pozostaje dla widza tajemnicą. Dla niego są oni zwykłymi przechodniami, którzy wyrażają swoje uczucia. Ich *nomen omen* rola pozostaje bardzo niejasna, choć trudno apriorycznie odmówić im prawa do ekspresji swych przekonań. Wątpliwości budzi jednak sytuacja, gdy aktor Mariusz Bulski, jakoby przypadkowy przechodzień, mówi Pospieszalskiemu: *Zaczynam się bać, że to nie był przypadek. Dotychczasowe doświadczenia wskazują, że wszystko było zaplanowane. KGB to są poważni ludzie, oni nie puszczają farby*. Albo ze łzami w oczach, łamiącym się głosem wyjaśnia: *Cały świat odbiera to jako pojednanie, że są to gesty, kiedy ten pan, który ma krew na rękach, przytula mojego premiera, on nigdy nie przytuliłby mojego prezydenta*. Emocjonalność tych scen – egzaltowanych, a chwilami nawet pogrążających się w irracjonalności – wyklucza język rozumnej debaty, spokojnego namysłu i poszukiwania adekwatnych dróg wyjścia z trudnej sytuacji, w której Polska znalazła się po tragedii smoleńskiej. Należy też uwypuklić niebezpieczną – co gorsza, tak powszechną, że wręcz niedostrzegalną – tendencję do zamazywania granicy między sferą publiczną a sferą prywatną, wyrażaną m.in. przywiązywaniem nadmiernej wagi do gestów, które politycy wykonują w świetle kamer i fleszy apa-

ratów fotograficznych. Historia pokazuje, że wielokrotnie przywódcy – zgodnie z niepisaną konwencją – publicznie ściskali sobie dłonie i nawzajem komplementowali się, choć wiedzieli, że niedługo ich narody zetną się w bezwzględnej wojnie. „Solidarni 2010” poruszają wątki znane z filmu Wajdy: kwestie kreowania przez media masowe stronniczego obrazu rzeczywistości (a konkretnie poniżania i wyśmiewania zmarłego prezydenta oraz Prawa i Sprawiedliwości); spontanicznego zrywu zwykłych (zarazem jednak „prawdziwych”) Polaków, wymierzonego w dziejące się w kraju nieprawości; dumy ze wzmożenia patriotycznego (*w jakiś nadprzyrodzony sposób ten patriotyzm wzrósł* – słyszymy z ekranu). Wypowiadający się w filmie wyrażają nadzieję, iż *zobaczą rok 1980, że coś się zmieni, O to walczyła ta pierwsza >>Solidarność<<*, zaś stoczną [w Gdańsku] *zburzono, bo [to] jedyne miejsce, które może ruszyć*. Katastrofa prezydenckiego samolotu odgrywa rolę więziotwórczą, choć przedstawiona wizja polskości – pomimo pojawienia się muzułmanki czy też czarnoskórego Polaka – ma jednoznaczny, wykluczający charakter. Przytoczmy dwie reprezentatywne wypowiedzi: *My Polacy, Polacy, Polacy, my tacy właśnie jesteśmy: Bogu, ojczyźnie; Jestem z normalnego polskiego domu, prawdziwie polskiego, tacy wszyscy jesteśmy*. Swojski wizerunek ojczyzny (w tle słychać piosenkę o ułanach i „ostrej szabelce” [sic!]) stanowi przystań, dzięki której ludzie, którzy – przynajmniej we własnym mniemaniu – *mają sumienie, mają swoje wartości*, mogą zaprotestować przeciwko porządkowi III Rzeczypospolitej, który nie spełnia ich oczekiwań, a nawet przypomina nieprawości przywołujące Polskę Ludową. Esencją tego stanowiska jest postawa reżyserki Stankiewicz, konsekwentnie mówiącej o *ataku Rosji na Polskę w 2010 roku w postaci zabicia polskiego prezydenta na pokładzie polskiego samolotu*²¹.

²¹ Kłótnia prof. Wolniewicza ze Stankiewicz. Poszło o Smoleńsk... Profesor wstał i wyszedł ze studia. WIDEO, <http://wiadomosci.dziennik.pl/media/artykuly/511990,prof-boguslaw-wolniewicz-ewa-stankiewicz-smolensk-katastrofa-smolenska-lech-kaczynski.html>, 01.02.2016.

Podsumowanie

Przedstawiona powyżej analiza, nie roszcząc sobie bynajmniej pretensji do autorytatywności i nie wspominając nawet o krystalizacji „jedynie słusznej” interpretacji, nasuwa kilka wniosków, niekiedy paradoksalnych, jakkolwiek niesprzecznych z postawioną we wstępie tezą. Wydaje się, że mogą one stanowić interesujący punkt wyjścia do dalszych, znacznie pogłębionych, poszerzonych i obszerniejszych studiów. Oczywiście żaden z nich nie jest bezdyskusyjny, ale stanowi wyraz pewnego punktu widzenia, za którym przemawiają wyłożone argumenty i linie argumentacji, tworzące – miejmy nadzieję – stosunkową spójną, jednorodną całość.

Po pierwsze, w spojrzeniu na przełom solidarnościowy lat 1980–1981 dalekosiężny i wciąż dojmujący wpływ ma „Człowiek z żelaza”, którego wielowymiarowy sukces wydaje się onieśmielać, a chwilami wręcz hipnotyzować kolejnych twórców. Wyznacza on kanon ujmowania tematu. Inni reżyserzy muszą się liczyć z tym, że w sposób nieuchronny mogą być porównywani – to nadużywane słowo jest tu adekwatne – z filmem kultowym, którego twórca niejednokrotnie opisywany bywa jako mistrz, a nawet Mistrz. Obiektywnie zatem, czyli bez względu na świadomość danej osoby, jest to zadanie bardzo trudne, a jego ostateczne rezultaty – wielce niepewne.

Po drugie, pamięć o pierwszej „Solidarności” uległa daleko idącej symbolizacji (idealizacji), odchodząc od działań realnych ludzi w określonej rzeczywistości, czasie i miejscu (a raczej miejscach). Stała się dość abstrakcyjną, czarno-białą opowieścią, rytualnie przywoływaną, oficjalnie czczoną i promowaną, lecz odebraną od codziennych trosk i problemów Polaków, które – co jednoznacznie wynika choćby z treści postulatów sierpniowych, ale nie może też umknąć odbiorcom „Człowieka z żelaza” – stały u źródeł powstania i umacniania się fenomenu „Solidarności”.

Po trzecie, mitologizacja czasu przełomu solidarnościowego lat 1980–1981 zdaje się zaspokajać pewne powszechne psychiczne potrzeby wyrażane przez mit złotego wieku, utraconej Arkadii, czasu naturalnej solidarności i niewymuszonej jedności; tęsknoty za światem, w którym jasne było, co jest dobre, a co złe, gdzie leży moralna prawda i słuszność. Zmiana systemowa wprowadziła w tej materii szereg niejasności, dręczących szczególnie dotkliwie osoby preferujące niewzruszoną pewność w oglądzie rzeczywistości. Nieodrodnie wiązała się ona m.in. z przejściem od prostego „podziału pracy” na linii „my – oni” do wielu linii podziału; od moralnie ugruntowanej antypolityki do złożonej moralnie polityki; od względnie stałych i zamkniętych tożsamości do tożsamości zmiennych i otwartych oraz z przesunięciem kwestii tożsamości ze zbiorowości na jednostkę²².

Po czwarte, w całej rozciągłości potwierdza się prawda, że historię piszą zwycięzcy, co przejawia się na dwa sposoby. Z jednej strony, ich adwersarze *ex post* jawią się nie tylko jako przegrani, ale także osoby pozbawione wszelkich racji i przekonujących argumentów, często zwykli niegodziwcy, kłamliwe indywidua, zdrajcy ojczyzny. Z drugiej – wielomilionowy i ewoluujący ruch, w którym nie brak było sprzeczności i napięć, zwykle jest przedstawiany jednoznacznie afirmatywnie, w barwach jasnych, nieskażonych cieniami i wątpliwościami. Rodzi to pytanie, dlaczego owi wspaniali ludzie po roku 1989 – a często jeszcze w czasach konspiracyjnej „Solidarności” lat osiemdziesiątych – budowali rzeczywistość, która przyniosła, i nadal przynosi, wiele rozczarowań Polakom, także byłym członkom związku.

Warto też poważnie zastanowić się, dlaczego bohaterowie tamtych dni są tak skłócenii, nieraz nienawidzą się i podważają nawzajem swoje zasługi, wysuwając oskarżenia o agenturalność, sprzedajność i zdradę ideałów. Nie sposób oprzeć się wrażeniu, że – przynajmniej hipotetycznie – korzeni tego stanu rzeczy można do-
szukiwać się w charakterystycznym dla pierwszej „Solidarności” przekonaniu

²² I. Pańków, *Tożsamość członków elit politycznych a tradycja solidarnościowa: konfuzja i iluzja*, [w:] M. Latoszek (red.), *>>Solidarność<< w imieniu narodu i obywateli*, Kraków 2005, s. 125.

o własnej racji, która jest oczywista i nie podlega żadnym negocjacjom. Innymi słowy, użyteczne, a nawet – biorąc pod uwagę uwarunkowania systemowe – nieuchronne zachowania i postawy w odmiennej rzeczywistości okazują się destrukcyjne: zatruwają przestrzeń społeczną i polityczną gęstą atmosferą oskarżeń, odsuwając uwagę opinii publicznej od innych problemów. Wajda, który w 2013 roku nakręcił na poły hagiograficzny film „Wałęsa. Człowiek z nadziei” nie obalił zarzutów o agenturalność przywódcy związku. Kiedy w YouTube wpisze się „Wałęsa”, nadpisuje się „Wałęsa Bolek”, czyli przypisywany Wałęsie pseudonim współpracownika SB.

Po piąte, podejmujący temat „Solidarności” sprzed stanu wojennego przedstawiają skłonność do prowincjonalizacji ruchu. Za Markiem Latoszkem powtórzmy, iż: *tendencja do nadmiernego eksponowania nietypowości i wyjątkowości >>Solidarności<< może prowadzić do pokusy koncentrowania się na jej wewnętrznej problematyce, w izolacji od typowych problemów społecznych, jakim podlega świat w ramach integracji i globalizacji*²³.

Po szóste, brak jest konkurencyjnych wizji przełomu solidarnościowego lat 1980–1981, ukazujących go w ożywczej i wcześniej nieobecnej perspektywie, całkowicie zrywającej z nader stabilnym obrazem tego okresu, a przynajmniej rozwijającej go w twórczy, nieschematyczny sposób. Nie należy obawiać się filmów wyrazistych i kontrowersyjnych – koniec końców stanowiłyby one świadectwo wielkości mitu tych czasów, gdyż symbol, który nie budzi sprzeciwu, jest martwy. Szarżowanie świętości jest przewrotnym hołdem wobec nich, ponieważ świadczy, że wciąż są one obiektem żywotnego zainteresowania. Kolejne pokolenia mają prawo, a poniekąd i obowiązek, odczytywać je na własny sposób, przepuszczając je przez filtr własnych doświadczeń i wrażliwości.

²³ M. Latoszek, *Wstęp*, [w:] M. Latoszek (red.), *>>Solidarność<< w imieniu ...*, s. 9.

Prawdziwa cnota, jak zauważył w osiemnastym stuleciu biskup Ignacy Krasiński, krytyk się nie boi. Bez odświeżającej krytyki filmowa wizja czasu pierwszej „Solidarności” zasklepi się w coraz mniej przekonujący schemat, dzieląc los wizerunku okupacji hitlerowskiej w PRL, co w nader trafny i zabawny sposób wykazywał Stanisław Bareja. Przełom solidarnościowy początku lat osiemdziesiątych wciąż czeka na swojego Bareję - reżysera ironicznego, przewrotnego, ale i inteligentnego. Wciąż czekamy na wizję, która spełniłaby zasadę, by to, co dobre, było popularne, zaś to, co popularne, było dobre.

Abstrakt

Celem tekstu jest analiza tak zwanego karnawału ruchu „Solidarności” (1980-1981) w polskich filmach (na wybranych przykładach). Do chwili obecnej najważniejszym jego obrazem jest „Człowiek z żelaza” Andrzeja Wajdy, stanowiący kamień milowy w polskim kinie i będący częścią mitologii solidarnościowej. Inne filmy próbują doń nawiązywać lub go naśladować, co z reguły przynosi wątpliwe rezultaty. Demitologizację „Solidarności” omawia się na przykładzie „Psów” Władysława Pasikowskiego, których głównym bohaterem jest były funkcjonariusz policji politycznej z epoki komunizmu. Telewizyjny dokument „Solidarni 2010” w reżyserii Ewy Stankiewicz i Jana Pospieszalskiego to próba ponownej mitologizacji „Solidarności” sprzed czasów stanu wojennego z 1981 roku.

THE TRUTH OF TIME AND THE TRUTH OF REEL. “SOLIDARITY”’S BREAKTHROUGH 1980-1981 IN POLISH MOVIES (SELECTED EXAMPLES)

Abstract

The aim of this paper is to analyze the so-called carnival of the Solidarity movement (1980-1981) in Polish movies (on the selected examples). Until today the most important vision is Man of Iron” (“Człowiek z żelaza”), directed by Andrzej

Wajda. This film is a milestone in the history of the Polish cinema as such, being part of the popular Solidarity mythology. Other films try to link to or to emulate "Man of Iron", which is rather problematic. De-mythologization of Solidarity is presented by "The Dogs" ("Psy"), directed by Władysław Pasikowski, whose main character is a former member of the political police in the communist era. TV documentary "Solidaries 2010" (directed by Ewa Stankiewicz and Jan Pospieszalski) is an attempt to re-mythologize the first Solidarity in the new circumstances of the capitalist Poland of the second decade of the 21st century. In conclusion, the authors call for more realistic visions of Solidarity before martial law in 1981.

Bibliografia:

- R. Daszczyński, *Agent SB przeprasza Bogdana Borusewicza*, [w:] „Gazeta Wyborcza” z 11 lutego 2005, <http://wiadomosci.gazeta.pl/wiadomosci/1,114873,2546256.html>, 01.02.2016.
- J. Fiske, *Reading the Popular*, Boston 1989.
- S. Hall, *Culture, the Media and the Ideological Effect*, [w:] J. Curran, M. Gurevitch, J. Wool-lacott (red.), *Mass Communication and Society*, London 1977.
- S. Hall, *Encoding/Decoding*, [w:] M.G. Durham, D.M. Kellner (red.), *Media and Cultural Studies: Keywords*, London 2006, s. 163–173.
- Kłótnia prof. Wolniewicza ze Stankiewicz. Poszło o Smoleńsk... Profesor wstał i wyszedł ze studia. WIDEO, <http://wiadomosci.dziennik.pl/media/artykuly/511990,prof-boguslaw-wolniewicz-ewa-stankiewicz-smolensk-katastrofa-smolenska-lech-kaczynski.html>, 01.02.2016.
- OECD, *Growing Unequal? Income Distribution and Poverty in OECD Countries*, Paris 2008.
- D. Ost, *Kłeska >>Solidarności<<. Gniew i polityka w postkomunistycznej Europie*, Warszawa 2007.
- N. Postman, *Zabawić się na śmierć. Dyskurs publiczny w epoce show-businessu*, Warszawa 2002.
- G. Ritzer, *Globalization of Nothing*, London 2003.
- H. I. Schiller, *Sternicy świadomości*, Kraków 1976.
- A. Wajda, *Kino i reszta świata*, Kraków 2000.

Katarzyna Anna Głuszak

MUZYKA JAKO NARZĘDZIE OPOZYCJI POLITYCZNEJ W POLSCE W LATACH OSIEMDZIESIĄTYCH XX WIEKU

Słowa kluczowe:

opozycja polityczna, muzyka, kontestacja, protest-song, PRL

Lata osiemdziesiąte minionego stulecia to w Polsce wyjątkowy okres, owocujący przemianą ustroju politycznego. Transformację zarówno poprzedzały, jak i kreowały, działania społeczeństwa i stosowne do tychże działań reakcje ze strony ówczesnej władzy. Sympatie społeczne sukcesywnie przesunęły się w stronę środowisk solidarnościowych, czego wyrazem były wyniki wyborów w czerwcu 1989 roku. Przed rzeczonymi wyborami polska scena polityczna spętana była wieloma ograniczeniami, a istniejąca opozycja sytuowała się wyłącznie w kręgach pozaparlamentarnych. Z tego względu środki przekazu, narzędzia wpływu politycznego, wyrazu społecznego niezadowolenia etc. należały do pozapolitycznych metod i sposobów wpływu i działania. Obok podziemnej prasy i literatury, ulotek zwanych „bibułą”, emisji Radia Solidarność, plakatów, napisów na murach, bardzo istotną rolę odgrywała muzyka – tu rozumiana szeroko, zarówno jako melodia instrumentalna, jak i pieśń wokalna. Muzyka i piosenka były wykorzystywane jako narzędzia obosieczne, zarówno przez władze, które kreowały utwory propagandowe, jak i przez opozycję polityczną. Funkcję estetyczną zastąpiła służebna.

Muzyka to *sztuka organizacji dźwięków, które w realizacji przebiegają w czasie; oddziałują na sferę uczuć i intelekt człowieka*, jak brzmi encyklopedycz-

na definicja¹. Analizując zatem zjawiska na płaszczyźnie muzycznej i równoległe do nich społeczne i polityczne, można wskazać wzajemne korelacje. Muzyka, zastosowana w odpowiednim kontekście, jawiła się jako forma protestu politycznego, a w latach osiemdziesiątych stała się poza systemowym narzędziem opozycji politycznej. Wówczas, dzięki osmozie wpływów z Zachodu, pojawiło się w Polsce wiele nowych nurtów muzycznych. Słuchanie i tworzenie gatunków pochodzących z krajów zachodnich stawało się manifestacją poglądów. Dodawanie aktualnych, odbiegających od linii partii treści do istniejących, nawet rdzennie polskich gatunków i utworów, również determinowało odbiór twórczości jako antyrządowej.

Szczególną sławę zyskały wówczas zespoły rockowe. Różniące się aranżacjami, od subtelnej bluesa po ostry rock, zespoły te pozwalały młodym ludziom wyrazić swoją niezgodę na rzeczywistość i w tym kręgu odnaleźć poczucie wspólnoty. Poczucie to było tym ważniejsze, że zderzone z *bezwzględny tłumieniem wystąpień zbiorowych w latach 1982–1983(...)*² oraz z *rozwiązaniem wielu organizacji społecznych i społeczno-zawodowych, bez możliwości ich ponownej legalizacji (np. Niezależnego Zrzeszenia Studentów Polskich 5 stycznia 1982r.; Stowarzyszenia Dziennikarzy Polskich 5 stycznia 1982r.) lub z uzależnieniem ponownej ich legalizacji od spełnienia pewnych warunków (np. ZASP, ZLP, Pen-Club)*³.

Rock w latach osiemdziesiątych rozwijał się barwnie i bujnie mimo pewnych cenzorskich utrudnień, wymuszających zmiany tekstów czy nazw zespołów lub ograniczających występy. Na scenie muzycznej przybywało zespołów – z roku na rok wydawano więcej albumów. W 1980 roku po raz pierwszy oficjalnie został zorganizowany Festiwal w Jarocinie, choć pierwsze spotkania muzyczne odbywały się tam już w latach siedemdziesiątych. Jego organizacja wzorowana była na ame-

¹ C. Sojecki (red.), *Mała encyklopedia powszechna PWN*, Warszawa 1970, s. 684, hasło „muzyka”.

² Piotr Pabiański, *Ewolucja regulacji konfliktów społecznych w Polsce posierpniowej jako element równowagi systemu politycznego*, [w:] A. Antoszewski, J. Sommer (red.), *System polityczny PRL po 13 grudnia 1981 roku (wybrane problemy)*, Wrocław-Kalisz 1989, s. 15.

³ Tamże.

rykańskim festiwalu Woodstock. Atmosfera swobody społecznej, politycznej i obyczajowej wskazywała na faktycznie bliskie związki z amerykańskim pierwowzorem. Za czasów PRL festiwal był rodzajem odskoczni od szarej rzeczywistości i oazą wolności, choć wielu uważało, że jest to celowo zorganizowany przez władze rodzaj wentylu bezpieczeństwa dla sfrustrowanej młodzieży z subkultur. Na festiwalu grano punk rocka, rocka, heavy metal, bluesa, reggae. Uczestniczyły w nim czołowe zespoły grające tego rodzaju muzykę w Polsce. Cechą charakterystyczną festiwalu była też druga, mniejsza scena, na której grały zespoły nieznane szerszej publiczności, *stricte* alternatywne.

W latach osiemdziesiątych popularność zyskiwało granie w klubach muzycznych, w tym w poznańskim Eskulapie, warszawskiej Proximie czy jeszcze dłużej istniejących Hybrydach. Można tam było usłyszeć świetne polskie i zagraniczne zespoły rockowe, metalowe, poezję śpiewaną, jazz, bluesa, a także obejrzeć wyśmienite występy trup kabaretowych. W 1987 roku po raz pierwszy wystąpiła w Polsce w katowickim Spodku światowa gwiazda ostrych nurtów muzycznych – Metallica.

Wśród łagodniejszych gatunków duże znaczenie należy przypisać poezji śpiewanej, w szerokim tego słowa znaczeniu. W tym kręgu sytuują się ówcześni bardowie: Jacek Kaczmarski, Jan Krzysztof Kelus, Marek Kondrat, a także Przemysław Gintrowski i Jacek Kleyff. Poezja śpiewana to gatunek o szerokich konotacjach i nieprecyzyjnie wyznaczonych granicach. Zauważa się jej wysoki poziom artystyczny, a także bliskość stylistyczną i ścisłe związki z piosenką aktorską. Definiowana jest jako melodia specjalnie komponowana do poetyckiego tekstu, najczęściej ballady.

Szczególnego rodzaju ballady śpiewano w obozach dla internowanych. Niewybrednie krytykujące władzę teksty zyskiwały szeroką popularność i stanowiły znakomitą pożywkę, dając złośliwą satysfakcję z wyśmiania. Znaczące są tu sa-

me tytuły. Piosenki zwykle nazywano od incipitu: „13 grudnia”, „Białe tango”, „Gazrura”, „Niech się junta”⁴, „Grudniowy walczyk”, „O mamó, tylko mi Ciebie żal”, „Santa Milicyja”, „Wojciechu, Wojciechu, cóżeś Ty uczynił”, „Na Wojtusia z wieży SpaskiejŁońka oczkiem mruga”, „Graj, Kulesza, graj”, „Walczyk w kabarynie”, „Pseudointernowany”, „Patrz w oczy wszystkim szczerze”, „Jak ciężko być ZOMO-wcem”, „Mamy w kraju demokrację”, „Pożegnanie”, „Raz Urban”, „Ballada ube-ka”, „Nie oddamy Chinom”⁵ i wiele innych⁶. Piosenki te rozpowszechniano na przegrywanych kasetach, a także można je było usłyszeć na antenie Radia Wolna Europa.

Utwory powstawały poprzez dopisywanie aktualnych, często prześmiewczych treści do znanych melodii czy nawet przez nieznaczne modyfikowanie znanych piosenek. Szczególnie owocne było przerabianie okupacyjnej piosenki „Siekiera, motyka” („Teraz jest wojna”).

Muzyka i piosenka zyskiwały nowe treści i drugie życie, odmienne semantycznie. W efekcie: *Internowani świetnie się bawili. Do grania wykorzystywali różne przedmioty. W instrumenty perkusyjne przemieniły się fragmenty kijów od szczotek, grzechotki zrobili z pudełek po witaminach. Okazało się, że grać można nawet na zagipsowanej nodze jednego z kolegów. (...) Koncertowaliśmy czasem dwa, trzy razy dziennie. (...) Nierzadko w drzwiach pojawiali się klawisze, nieśmiało pytając, czy też mogą posłuchać. Nie widzieliśmy przeszkód. (...) Z czasem (...) na ich koncerty zaczęli przychodzić ludzie z wolności. Tak było choćby w Głogowie i Nysie. Oni śpiewali po jednej stronie płotu, po drugiej stała publiczność. (...) Obóz był jedynym miejscem, w którym można było swobodnie i głośno śpiewać takie*

⁴ Piosenki z obozu „Kwidzyna”.

⁵ Piosenki z obozu „Głogów”.

⁶ Na rozpowszechnianym na kasetach w tzw. drugim obiegu albumie „Zielona wrona” zamieszczono pieśni z obozów w Łupkowie i Gołdapi.

*piosenki*⁷. Nie można postrzegać jednak obozów internowanych jako miejsc wolności, bo podlegały one sztywnym restrykcjom i więziennym regulaminom, które osadzeni starali się omijać⁸.

Przepisy świadomie lekceważono, bez względu na konsekwencje: *Na oddział został przemycony zegarek, na podstawie którego wiedzieliśmy w Noc Sylwestrową, kiedy wybije północ. Punktualnie o północy otworzyliśmy okna, śpiewaliśmy Hymn Polski i >>Boże coś Polskę<<. 3 stycznia pan zastępca naczelnika wzywał po kolei starszych celi (...) do raportu za śpiewy w Noc Sylwestrową i wszystkie wieczory, gdzie o godzinie 20 ośrodek brzmiał głosami internowanych.(...) Śpiewy trwały nadal*⁹.

Obozy i męskie, i kobiece, rozbrzmiewały muzyką: *W obozie w Gołdapi śpiewanie pieśni patriotycznych, również tych najnowszych, związanych ze stanem wojennym, których słowa docierały w grypsach, zmieniło się w prawdziwe rytualne koncertowanie. Kobiety całymi godzinami chóralnie śpiewały, wygrażając >>wro- nie<<*¹⁰.

Podobnie tworzyli pieśni nie tylko internowani, ale i manifestanci, protestujący na ulicach oraz strajkujący pracownicy. Śpiewano na melodię „Szarej Piechoty”, że „nie chcemy komuny”. Wyrazem protestu były pieśni towarzyszące strajkom i demonstracjom. Śpiewano w będącej miejscem dramatycznych zdarzeń kopalni Wujek w Katowicach: *Tłum liczy ok. 500 osób. Zgromadzonym na barykadzie po drugiej stronie bramy kobiety intonują >>Boże coś Polskę<< i >>Pod Twoją opiekę<<. Wiele osób płacze, nawet mężczyźni. (...) Czołgi otaczają kopalnię. Kobiety wieszają na lufach róże. Z czołgami nadjeżdżają budy wypełnione ZOMO, od*

⁷ K. Świdrak, K. Świdrak, *13 wspomnień ze stanu wojennego*, Warszawa 2011, s. 173-174.

⁸ *Wspomnienie internowanego z Gębarzewa* [w:] M. Zymowicz (oprac. i wyb.), *A mury runę, runę, runę... Pamiętniki internowanych*, Warszawa 1983, s. 2 [w:] Archiwum Akt Nowych sygn. 1579/III/1; brak pełnego imienia autora opracowania na druku, podane dane M. Zymowicz to fikcyjny pseudonim, prawdziwe i pełne nazwisko to Zygmunt Stępiński.

⁹ Tamże, s. 6-7.

¹⁰ K. Świdrak, K. Świdrak, *dz. cyt.*, s. 149.

2 do 2,5 tys. milicjantów. *Górnicy intonują >>Jeszcze Polska...<<*¹¹. Bliscy byli ze strajkującymi możliwie jak najbliżej fizycznie i mentalnie, poprzez zjednoczenie we wspólnej pieśni: *Żony górników z dziećmi na rękach i z wózkami utworzyły szpaler przed kopalnianą bramą i zaintonowały >>Boże coś Polskę<<. Śpiewano przed bramą i za bramą, jak również z okien domów. Potem jeszcze hymn narodowy*¹².

Pieśni, pojawiające się podczas strajków, możemy prosto podzielić na dwie grupy: poważne i satyryczne. Reporter Wojciech Giełżyński, weteran strajku z 1980 roku, zauważył, jak pogrzebowo brzmiały początkowo pieśni strajkowe. *>>Gdy nadszedł maj<<– najlepiej znana, miała refren: >>Solidarność zwycięży znów!<<, śpiewany zawsze >>z żałosno – miauczącym zawodzeniem<<, wywołującym łzy w oczach. Na szczęście – pisze – pojawiła się Góralka, i to z własnym autentycznym szlagierem, >>Piosenką smerfów<< (...) Piosenka była oczywiście przebojem wśród strajkujących, ale także w ZOMO. Dziennikarka Anna Majewska wi-
działa, jak uważnie zapisują słowa w czasie, gdy Góralka śpiewa*¹³.

Pieśni pełniły rolę aktywizującą, jednoczącą w obliczu zagrożenia, jakim był szturm służb porządkowych na strajkujące zakłady: *Radiowęzeł przypomina zasadnicze punkty instrukcji strajkowej: stawiamy opór bierny, trzymamy się w gromadach. I później, ile sił w głośnikach – >>Jeszcze Polska nie zginęła<<. Śpiewamy wszyscy. To przecież sygnał, że rozpoczął się bezpośredni szturm na zakłady. (...) Śpiewamy – bo i cóż robić innego? – >>Nie rzucim ziemi<< i >>Boże coś Polskę<<. (...) Uderza w moją grupę gromada uzbrojonych po zęby i ujadających jak wściekłe*

¹¹ P. Spiski (oprac.), *Od trzynastego do trzynastego. Analizy, dokumenty, relacje*, Londyn 1983, s. 19.

¹² Tamże, s. 21.

¹³ W. Giełżyński, *Gdańsk, maj'88*, s. 142–144, [cyt. za:] P. Kenney, *Rewolucyjny karnawał. Europa Środkowa 1989*, Wrocław 2005, s. 264.

psy zomowców, ale napór tłum odpycha ich w bok.(...) Podejmujemy na nowo >>Jeszcze Polska nie zginęła<<¹⁴.

Sukcesywnie, w ośrodkach internowania, zyskiwano trochę więcej swobód: *Od lutego panowie oddziałowi zaczęli się odnosić po ludzku do internowanych, od tego samego czasu przestano karać za śpiewy, pieśni religijne¹⁵.*

Muzyka kościelna nie jest odrębnym gatunkiem, ale pewnym szerokim kręgiem semantycznym. Utwory muzyczne, choć formalnie przynależące do kręgów sakralnych, spełniały jednak rolę użyteczną w społecznym i politycznym kontekście. Pieśni śpiewano na manifestacjach i marszach, na pogrzebach ofiar, przy układanych z kwiatów krzyżach. „Ojczyznę wolną racz nam wrócić, Panie” – nawoływano, zmieniając znacząco słowa pieśni „Boże, coś Polskę”. Utwór ten odgrywał tak dużą rolę w życiu narodu, że po odzyskaniu niepodległości w 1918 roku sugerowano, iż właśnie ta pieśń powinna zostać hymnem Polski. W 1973 wykorzystano utwór w fabularyzowanej biografii majora Hubala i jego oddziału¹⁶.

Mówiąc o hymnie narodowym, należy wspomnieć o innych pieśniach hymnicznych. W tym kręgu sytuuje się „Rota” oraz pieśń „Żeby Polska była Polską”. Utwory te zyskały cechy hymniczne, wykonywane były jako podniosłe pieśni patriotyczne, gloryfikujące minioną sławę narodu i jednoczące we wspólnym, tytułowym pragnieniu: „żeby Polska była Polską”. Sam zresztą „Mazurek Dąbrowskiego” odśpiewywany był wówczas często, między innymi przez robotników w strajkujących zakładach, przez internowanych w ośrodkach odosobnienia, przez wiernych w kościołach. Obok pieśni hymnicznych i pełniących tę rolę warto mieć na

¹⁴ *Grudzień 1981. Relacje*, Krąg, Warszawa 1982, s. 25 [w:] Archiwum Akt Nowych sygn. 1579/III/1045.

¹⁵ *Wspomnienie internowanego z Gębarzewa*, dz. cyt., s. 9.

¹⁶ Cenzura chciała zainterweniować, usuwając fragment, w którym partyzancki Oddział Wydzielony Wojska Polskiego w kościółku wraz z mieszkańcami okolicznych wiosek śpiewa tę pieśń podczas wigilijnej mszy tzw. pasterki. Ponoć pozytywna opinia Wojciecha Jaruzelskiego, który wówczas był jeszcze ministrem obrony narodowej, pozwoliła zachować film zgodnie z reżyserskim zamiarem bez wycinania scen; patrz: www.filmweb.pl/film/Hubal-1973-6248/trivia, 31.05.2014.

uwadze pieśni patriotyczne i wojskowe. Na melodię hymnu państwowego tworzo-
no tak zwany „hymn Solidarności”¹⁷. Śpiewano, że:

*Jeszcze Polska nie zginęła
Póki tutaj trwamy
Wolność dla nas wywalczymy
Krzyżem i strajkami.
Prowadź nas Wałęso,
Z Wybrzeża do Śląska,
Pójdzie po zwycięstwo
Solidarność Polska...*¹⁸

Rewolucje potrzebują swoich hymnów, pieśni wyraźnie akcentujących sprzeczności.

Pieśni protestu zawsze towarzyszą zmianom na płaszczyznach politycznych i społecznych. Towarzyszą dążeniu do tych zmian. To właśnie protest-song.

Za pierwszy polski protest-song uznano „Dziwny jest ten świat” z 1967 roku Czesława Niemena. Charakterystyczna muzyka organowa otwierająca utwór stała się swoistym rozpoznawalnym leitmotivem, wprowadzającym w przenikliwy, ostry śpiew-krzyk wokalisty. Szczególny sposób aranżacji i tekst negujący nieprzyjazną rzeczywistość zyskały szerokie grono zwolenników.

Rolę protest-songów przypisuje się twórczości Jacka Kaczmarskiego, z popularnymi i już przywoływanymi „Murami”. Podobnie traktowano „Obławę”, mówiącą o polowaniu na młode wilki. Cechą wspólną wszystkich utworów z kręgu pieśni protestu jest niezgoda na rzeczywistość. Stąd też nie wszystkie te utwory charakteryzują się agresywną, ostrą muzyką i głosem-krzykiem. Za protest-song uznaje się także „Żeby Polska była Polską” oraz pieśń religijną „Boże, coś Polskę”

¹⁷ Miano hymnu „Solidarności” przypisywano także innym utworom, np. „Murom” lub „Obławie” Jacka Kaczmarskiego.

¹⁸ Cyt. za: B. Czyż, B. Kozłowska, E. Szczepańska, *Piosenki śpiewane i układane przez kobiety internowane w więzieniu Sosnowiec-Radocha i w obozie internowanych w Darłównu* [w:] www.sfu.ca/personal/szafnick/assets/PiosenkiSolidarnosci.pdf, 31.05.2014.

z charakterystycznie zmienionym wersem „Ojczyznę wolną, racz nam wrócić Panie”.

Pieśni Kaczmarzkiego to muzyka gitarowa, lecz nie jest ona pozbawiona swoistej wirtuozerii. W „Obławie” struny są mocno szarpane, rytm żywy, głos przechodzi w chrapliwy krzyk. Wersy są krótkie, urwane, większość z nich stanowi wykrzyknienie. Tekst również opisuje kontrast pomiędzy spokojnym życiem wilków a brutalną rzeczywistością, która wdzierą się w ich życie w postaci polowania. *Skulony w jakiejś ciemnej jamie smaczniem sobie spał/ I spały małe wilczki dwa – zupełnie ślepe jeszcze* – tymi słowami zaczyna się opowieść podmiotu lirycznego. Spokój i sen zaburza atak bezwzględnej sfory psów gończych.

Tekst był odczytywany jako alegoria walki młodych opozycjonistów z milicją i innymi państwowymi służbami. To także aluzja do dławienia nieskrępowanej twórczości, protestów czy też zwykłego życia poza narzuconymi ogólnie schematami.

Charakterystyczną cechą, tak jak w przypadku „Dziwnego świata” Niemena, jest fakt, że tekst ukazuje nie bunt bez powodu, ale prowokuje do niego, pokazując brutalną rzeczywistość. Obydwa utwory pokazują zaburzenie wyznawanych w świecie wartości, przewartościowanie norm moralnych, odejście w przeszłość świata, w którym można było spokojnie żyć. Obydwa teksty apelują o walkę – u Niemena jest to walka o odrzucenie nienawiści z serc, u Kaczmarzkiego – walka o życie:

*Nie dajcie z siebie zedrzeć skór! Brońcie się i wy!
O bracia wilcy! Brońcie się, nim wszyscy wyginiecie!*

„Żeby Polska była Polską” także nawołuje do odmiany rzeczywistości, poprzez powrót do przeszłych wartości, do polskości, która się zdewaluowała. Jest to „myśl prosta”, „nuta swojska”, a więc znowu odwołanie do odwiecznych i głęboko tkwiących w ludziach uczuć i wartości. Melodia jest podniosła, cechą tę odnajdu-

jemy także w pieśni Niemena. Tym razem wokal jest jednak melodyjny, a nie wykrzyczany, co dodaje pieśni powagi i wysokich konotacji, sygnalizując proveniencję bliską pieśni religijnej. Utwór przywołuje wiarę w ojczyznę i w honor, miłość do Polski z jej wielowiekową przeszłością, wznecając nadzieję na dalsze trwanie narodu poprzez przywołanie wielkich historycznych chwil. Czyny z przeszłości wskazane są nieprzypadkowo: rozrzucenie narodu po świecie, a jednak niezatrącenie polskości, historia Drzymały, którego wóz stał się symbolem oporu wobec władzy, zryw powstańcze i wiara w naród. To wszystko ma pobudzać do dalszego czynu i trwania, do oporu wobec negatywnych wpływów, do zachowania wewnętrznej niepodległości i polskości, tej pradawnej i prawdziwej.

Ten sam motyw odwołania do chwalebnej przeszłości narodu i głęboko zakorzenionych cech, jak choćby specyficzna polska religijność, odnajdywano w pieśni „Boże, coś Polskę”. Ta pieśń powstała w początku XIX stulecia i, paradoksalnie, pierwotnie była hymnem pochwalnym dla cara Aleksandra I. Szybko jednak zastąpiono słowa „Naszego króla zachowaj nam Panie” zwrotem: „Naszą ojczyznę racz nam wrócić Panie”. Uproszczono także melodię, zbliżając ją do pieśni religijnej, co zagwarantowało wielkie powodzenie utworu w okresie klęsk powstań narodowo-wyzwoleńczych. Po odzyskaniu niepodległości wprowadzono słowa „Ojczyznę wolną pobłogosław Panie”. Wrócono jednak do wersji „racz nam wrócić” podczas wojny i późniejszej okupacji oraz w okresie wpływów Związku Radzieckiego w Polsce. Także ten bowiem czas postrzegano nie jako wyzwolenie, ale jako nową formę zniewolenia i jego kolejny etap.

Twórczość artystyczna okresu stanu wojennego tkwiła w bolesnym rozdwojeniu. Nurt oficjalny zderzał się z nurtem podziemnym. Ten pierwszy to profesjonalnie nagrywane kasety, występy w mediach, koncerty. Ten drugi, podziemny obieg, to robione w warunkach domowych kopie wycofanych z obiegu kaset, to amatorskie nagrania, to straszliwie trzeszczące i pełne zakłóceń reprodukcje kon-

certowych występów nagrywane w tylnych rzędach widowni na magnetofony, to twórczość zespołów w obozach dla internowanych, rozpowszechniana także w fatalnej jakości kopiach i ręcznie pisanych śpiewnikach, sporadycznie za pośrednictwem polskojęzycznych rozgłośni radiowych z zagranicy.

Także nurt oficjalny miał wiele twarzy. Czasem legalnie wydane utwory trafiały na przemiał. Tak potraktowano albumy Kaczmarskiego, Łapińskiego i Gintrowskiego. Z nielicznych ocalałych egzemplarzy i koncertowych nagrań tworzoneo rozpowszechniane w drugim obiegu kopie.

W nurcie oficjalnym w 1981 roku ukazała się piosenka „Dziewczyna z PRL-u” Jana Pietrzaka. Sam autor wspominał, że *Straszny kłopot miała cenzura z tą piosenką (...). Kiedy przynosiłem tekst, wszystko wydawało się w najlepszym porządku, no może oprócz tego, że na końcu śpiewam: >>chcę mieć z tobą małe, maciupeńkie Peerełki<<. Ale przecież to kabaret, ma być śmiesznie. Niestety, schody zaczęły się na przedpremierowym spektaklu. Zdekonspirowała mnie publiczność. Śpiewam pierwsze słowa: >>dziewczyno z PeeReLu<< – a tu śmiech. No to cenzor wytęża umysł, by odgadnąć, co w tym śmiesznego. Nie za bardzo wie, ale śmiać się z PRL-u? No to na wszelki wypadek... zakaz¹⁹. Utwór został jednak dopuszczony do wykonywania na żywo w restauracjach i kawiarniach, w których Pietrzak grywał podczas zamknięcia kabaretu. „Dziewczyna z PRL-u” stała się także przebojem na dancingach.*

Powody, dla których utrudniano artystom występy, były różne. Mogły to być niewłaściwe treści lub nieodpowiedni gatunek muzyczny. Zbigniew Hołdys, frontman zespołu Perfect, w wywiadzie, który przeprowadził z Wojciechem Jaruzelskim, narzekał, iż *w Polsce nie można było grać muzyki, którą my graliśmy, graliśmy w podłych restauracjach(...). Potem wykonywałem na niej [na gitarze] piosenkę >>Nie bój się tego wszystkiego<<, a ludzie śpiewali >>Nie bój się tego Jaruzel-*

¹⁹ A. Halber, *Jak powstają przeboje*, [w:] „Angora” nr 6, 7 lutego 2010, s. 49.

skiego<<²⁰. Generał Jaruzelski ripostował, że mimo wszystko w *tych bloku byliśmy, można powiedzieć, na szczególnych prawach, byliśmy swego rodzaju heretycką wyspą. Polskę cechowało wiele odrębnych rozwiązań, szerszy niż w innych państwach bloku zakres różnych swobód, zwłaszcza w obszarze kultury i sztuki, w tym tak bliskiej panu muzyki. Bezprecedensowa pozycja Kościoła (...) Mimo nieustających zewnętrznych nacisków nie zeszliśmy z tej drogi*²¹.

Jednocześnie nie da się ukryć, że nie każdy artysta chciał się buntować. Praca w oficjalnym nurcie nie zawsze była prostym konformizmem. Wiele osób szczerze wierzyło w pewne ideały i świadomie chcieli legalnie występować. Wiązało się to oczywiście z pewnymi materialnymi profitami, jednak największym sukcesem dla artysty często była sama możliwość występu. *Ja uważam, że artystom nigdy już nie będzie tak dobrze, jak w PRL. Bo my byliśmy zamiast. Władza strasznie się starała o jakąkolwiek akceptację ze strony artystów, bo nie była z wyboru, nie miała legitymacji i chciała ją uzyskać od nas. Dlatego byliśmy windowani w hierarchii społecznej. Może was zaskoczę, ale jestem bardzo zadowolona, że młodość, studia przeżyłam w czasach niekomercyjnych. Zakładaliśmy kółka naukowe, kabarety. Mieliśmy czas na wszystko, choć jednocześnie żadnych pieniędzy. Nie było wyścigu szczurów. Nie baliśmy się, że stracimy pracę, że nas wyrzucą z mieszkania, wyeksmitują itd. Pieniądze nie były ważne. Gdy zasiedział się u nas Gustaw Holoubek, pożyczął na taksówkę i nie było z tym problemu. Ważne było, żeby przeczytać wszystko co trzeba, bo inaczej nie wypadało*²², jak przyznaje Olga Lipińska, twórczyni znakomitych kabaretów. Zwraca uwagę także na fakt nader istotny, a więc to, że ówczesna sztuka stanowiła realną siłę, jeden z kluczowych elementów, a nie jedynie ozdobnik rzeczywistości. Być może niebagatelną rolę

²⁰ Z. Hołdys, W. Jaruzelski, *Tajemnica Generała* [w:] „Wprost”, 31 lipca 2011, s. 16-18.

²¹ Tamże.

²² T. Siekielski, A. Morozowski, *Piękna dwudziestoletnia, 12 rozmów o wolnej Polsce*, Warszawa 2009, s. 123.

odegrało to, że *byliśmy pokoleniem gadającym. Przy herbacie albo tanim winie potrafiliśmy godzinami o wszystkim rozmawiać – o filmie, o literaturze, o dziewczynach, o chłopakach, o miłości, o polityce... Trzeba było mieć oczy dookoła głowy, bo nie wypadło inaczej*²³.

Radiowa Trójka działała legalnie. Niezmiennie kojarzona z nią jest wyjątkowa lista przebojów i jej twórca – Marek Niedźwiecki, wybitna osobowość radiowa. Wcześniejsza działalność prowadzącego, Studio Gama w radiowej Jedynce, które miało 13 wydań, zamilkło dosłownie w przeddzień stanu wojennego, 12 grudnia 1981 roku. W marcu 1982 roku Niedźwiecki przyjął propozycję pracy w Trójce.

Istotnym, choć prozaicznym kryterium decydującym o tym, które utwory sytuowane były w nurcie oficjalnym, a które w podziemnym, jest kwestia państwowych dotacji lub ich braku. Zważywszy na to, że znaczący wkład w rozwój muzyki z drugiego obiegu mieli studenci, oczywistym jest, że te środowiska borykały się z trudnościami finansowymi. Wyjeżdżano za granicę, grywać dla zarobku *na zagraniczne statki wycieczkowe i do cyrków*²⁴. Niekiedy decydowano się na wyjazd zarobkowy do prostych, fizycznych prac. Wokalista „T-Love”, Zygmunt „Muniek” Staszczuk, tak wspominał ten okres: *Gdy mówiłem, że jestem muzykiem, to myśleli, że coś ściemnam. >>Zygi, jak to muzykiem jesteś? Gdzie grasz? Na ulicy?< <>>Nie, dwie płyty wydałem<<. Przyniosłem te płyty i zaczęli mnie potem zapraszać na balangi. Byłem zjawiskowy – muzyk z Polski, który pracuje w kiblu*²⁵.

Koniec lat osiemdziesiątych był mimo wszystko czasem profesjonalizacji środowisk muzycznych. Większa była dostępność nut, instrumentów, kaset, książek. Media były bardziej dostępne, a ich programy bardziej różnorodne i interesujące: *W radio i telewizji można było oglądać i słuchać z równym powodzeniem ope-*

²³ Tamże, s. 124.

²⁴ I. Pietraszewski, *dz. cyt.*, s. 91.

²⁵ T. Siekielski, A. Morozowski, *dz. cyt.*, s. 143.

ry, muzyki poważnej, ludowej, big-beatu, (potem rocka i muzyki pop) oraz jazzu²⁶. Otwierano wyższe szkoły specjalizujące się w profesjonalnym wykształceniu muzyków, choć miało to jednakże i drugą stronę. Wielokrotnie, żeby koncertować, muzyk musiał legitymować się wykształceniem. To pozwalało władzom na weryfikację muzyków i kontrolę nad nimi poprzez uniemożliwianie występów, utrudnianie wyjazdów, ostracyzm w mediach, które były wyłącznie publiczne, a także prewencyjne rozmowy, sugestie, telefony, wizyty funkcjonariuszy, obserwacje i wiele innych czynników, utrudniających życie i obniżających standard oraz podważających poczucie bezpieczeństwa. Tak więc mecenat sprzyjał profesjonalizacji, jednocześnie zwiększając kontrolę.

Wielu muzyków, szczególnie grających szeroko pojętą muzykę alternatywną, z trudem utrzymywało się na rynku. *W 1988 roku coś odżyło, były strajki, pojawiła się jakaś nadzieja. Ja nie byłem działaczem opozycyjnym, ale obserwowałem to, co się dzieje. (...) Wtedy mój zespół, który istniał już parę lat, zupełnie się sypał. Grywaliśmy koncerty, niby byliśmy znani, ale to nie miało na nic przełożenia. Na wydanie płyty czekało się rok. Nie mówię nawet o pieniądzach, bo pieniądze z grania były żadne. Po prostu było wiadomo, że granie to jakiś tam upór, styl życia, hobby*²⁷.

Po zanalizowaniu twórczości artystycznej okresu lat osiemdziesiątych nie ulega wątpliwości ówczesna funkcjonalność komunikacyjna muzyki oraz wyrazistość mechaniki oddziaływań muzycznych. Muzyka i piosenka popularna w rzeczonym okresie stały się wyrazem, nośnikiem, stymulatorem emocji, zarówno indywidualnych, jak i zbiorowych. Elementy te szczególnie silne znaczenie zyskują w zaostrażającym się kryzysie politycznym i społecznym. Wyraźne są wzajemne korelacje między emocjami i nastrojami a poglądami i postawami. Muzyka i pio-

²⁶ I. Pietraszewski, *dz.cyt.*, s. 93-94.

²⁷ T. Siekielski, A. Morozowski, *dz.cyt.*, s. 139.

senka może je wszystkie zarówno wytwarzać w sercach i umysłach słuchaczy, jak i sama być reminiscencją tychże odczuć i myśli ze strony twórcy. Od zarania dziejów przecież muzyka, śpiew i taniec stanowiły elementy jednoczące zbiorowość. Co szczególnie istotne, to głębokie zakorzenienie tradycyjnych pieśni, powroty folkloru, odwołania do korzeni w nowych sytuacjach. Tak jak muzyka stanowiła element legitymacji, gloryfikacji i konserwacji władzy, tak również stawała się elementem walki z władzą, a zatem narzędziem opozycji politycznej.

Wyraźnie da się zauważyć wpływ sytuacji politycznej na muzykę i piosenkę popularną. Jednocześnie możemy zaobserwować, że również piosenka i muzyka oddziaływały na ludzi, na ich emocje, a co za tym idzie, na zachowania. Wpływanie na zachowania ludzi oznacza natomiast realny wpływ na rzeczywistość, na sytuację polityczną i społeczną. Toteż jednoznacznie można stwierdzić, że muzyka i piosenka popularna stanowiły narzędzia opozycji politycznej. Ważne jest bowiem, że *Sztuka nie jest zjawiskiem izolowanym i mimo że cechuje ją pewna, daleko nawet posunięta autonomia, silne i nierozzerwalne więzi łączą ją z całością kształtem życia ludzkich zbiorowości, w obrębie których spełnia swe tradycyjne funkcje i zadania*²⁸.

Fakt, że na wymienione zachowania władza reagowała, oznacza niejako ich akceptację i nobilitację jako realnych narzędzi walki z ustrojem, a nie postrzeganie w kategorii nieszkodliwych działań. Trzeba mieć na uwadze, że zachowania te były w dużej mierze anarchizujące, burzące ład i porządek, działające przeciw władzy i zastanym porządkom, nie przedstawiały natomiast realnych rozwiązań. Akcentowano wyraźnie niezadowolenie i sprzeciw, nie kreując nowej jakości.

²⁸ M. Porębski, *Awangarda a rozwój w sztuce* [w:] J. Malinowski (red.), *Co robić po kubizmie? Studia o sztuce europejskiej pierwszej połowy XX wieku*, Kraków – Wrocław 1984, s. 7, [cyt. za:] K. Tarnawska-Kaczorowska, *A la recherche de valeurs perdues...* [w:] M. Janicka-Słysz, T. Malecka, K. Sz wajgier (red.), *Studia dedykowane profesorowi Mieczysławowi Tomaszewskiemu w osiemdziesiątą rocznicę urodzin*, Kraków 2001, s. 645.

Oczywiście muzyka przybierała formę służebną zarówno względem opozycji, jak i władz. Ponadto niejednokrotnie dominującą pozostawała forma rozrywkowa. Z tego powodu mówimy o muzyce popularnej. Generowała ona jednak w sytuacji pewnych ograniczeń twórczych konieczność dwubiegunowego rozwoju, na polu oficjalnym oraz na polu określanym jako podziemne. W tym ostatnim nurcie wydawano utwory, które w pierwszym obiegu z powodu ingerencji cenzury lub nałożonych na wykonawcę zakazów nie mogły się ukazać. Jednak te dziwne czasy, które stanowią spectrum zainteresowań, odznaczały się tym, iż tę specyficzną pozaparlamentarną opozycję stanowiła większość społeczeństwa, łącznie z częścią członków partii. Efektem była niesamowita popularność utworów wydawanych w drugim obiegu. Choć bez państwowych dotacji i po amatorsku powielane w wiele pozostawiającej do życzenia jakości, zyskiwały ogromne nakłady. Niekiedy fakt, iż jakiś utwór pozostawał na „czarnych listach”, działał motywująco na słuchaczy, zwiększając zainteresowanie danym nagraniem.

Muzyka jako dźwięk prokurowała słowa, które stały się wyrazem poglądów, podczas gdy ona sama, choć stanowi formę niewerbalną, pozostaje formą protestu politycznego, czynnikiem motywującym, jednoczącym, scalającym, nobilitującym i ukierunkowującym ów protest.

Abstrakt

Artykuł prezentuje zagadnienie pozapolitycznych czynników sprawczych w kontekście ich oddziaływania na mechanizmy polityczne. Analiza i interpretacja zarówno twórczości, jak i zdarzeń, na arenie społecznej i politycznej, wskazuje na kontestacyjną rolę muzyki. Tworzenie i słuchanie muzyki stanowiło decyzję polityczną i zyskiwało rangę narzędzia opozycji politycznej. Przemiany społeczne generowały w polityce nową jakość i wpływały na ewolucję systemu politycznego.

MUSIC AS AN INSTRUMENT OF POLITICAL OPOSITION IN POLAND IN THE 1980s

Abstract

The article presents an issue of non-political causative factors in the context of their impact on the political mechanisms. The analysis and the interpretation of artistic creations as well as the events in the area of social and political life point at antiestablishment role of music. Creating and listening to music was a political decision and had the same significance as a tool of political opposition. Societal changes generated new quality policy and influence the evolution of the political system.

Bibliografia:

Archiwalia:

Grudzień 1981. *Relacje, Krąg*, Warszawa 1982, s. 25 [w:] Archiwum Akt Nowych sygn. 1579/III/1045.

M. Zymowicz (opracowanie i wybór), *A mury runę, runę, runę... Pamiętniki internowanych*, CDN, Warszawa 1983, s. 2 [w:] Archiwum Akt Nowych sygn. 1579/III/1.

Zbiór dokumentów, prasy i druków zwartych opozycji politycznej [w:] Archiwum Akt Nowych.

Zbiór dokumentacji opozycji politycznej z lat 1975-1989 [w:] Archiwum Akt Nowych.

Kompedia encyklopedyczne i słowniki:

A. Antoszewski, R. Herbut (red.), *Leksykon politologii*, Wrocław 1995.

C. Sojecki (red.), *Mała encyklopedia powszechna PWN*, Warszawa 1970.

Opracowania i artykuły:

A. Antoszewski, *Erozja systemu politycznego PRL w latach osiemdziesiątych: studium procesu*, Wrocław 1992.

A. Antoszewski (red.), *Z badań nad życiem politycznym Polski lat 1980-1981: pierwsze wnioski i postulaty*, Uniwersytet Wrocławski, Instytut Nauk Politycznych, Wrocław 1988.

P. P. Gach (red.), *Stąd ruszyła lawina. Region Środkowowschodni NSZZ Solidarność 1980 – 1989*, Lublin 2006.

A. Grupińska, J. Wawrzyniak, *Buntownicy. Polskie lata 70. i 80.*, Warszawa 2011.

J. Holzer, *Polska 1980-1981: czasy pierwszej Solidarności*, Warszawa 1995.

A. Idzikowska-Czubaj, *Rock w PRL-u. O paradoksach współistnienia*, Poznań 2011.

M. Janicka-Słysz, T. Malecka, K. Szwałajgier (red.), *Studia dedykowane profesorowi Mieczysławowi Tomaszewskiemu w osiemdziesięciolecie urodzin*, Kraków 2001.

- M. Karwat Mirośław, *Akredytacja w życiu społecznym i politycznym*, Warszawa 2009.
- P. Kenney, *Rewolucyjny karnawał. Europa Środkowa 1989*, Wrocław 2005.
- A. Krajewski, *Między współpracą a oporem. Twórcy kultury wobec systemu politycznego PRL (1975-1980)*, Warszawa 2004.
- T. Krawczyk, *Stosunki między rządem a opozycją w wybranych państwach Europy*, Toruń 2005.
- A. Łuczak, *Dekada polskich przemian, studium władzy i opozycji*, Warszawa 2010.
- A. Paczkowski, *Wojna polsko-jaruzelska. Stan wojenny w Polsce 13 XII 1981 – 22 VII 1983*, Warszawa 2007.
- D. Przastek, *Środowisko teatru w okresie stanu wojennego*, Warszawa 2005.
- T. Siekielski, A. Morozowski, *Piękna dwudziestoletnia, 12 rozmów o wolnej Polsce*, Warszawa 2009.
- P. Spiski (oprac.), *Od trzynastego do trzynastego. Analizy, dokumenty, relacje*, Londyn 1983.
- K. Świdrak, K. Świdrak, *13 wspomnień ze stanu wojennego*, Warszawa 2011.
- T. Wallas (red.), *Między historią, politologią a medioznawstwem. Wybór problemów*, Poznań 2010.
- M. Wesołowski, M. Januszkiewicz, *Tom kultury. Przewodnik powypadaniach kulturalnych w Polsce i na świecie. Lata 80.*, Poznań 2008.
- G. Witkowski, *Grunt to bunt. Rozmowy o Jarocinie*, Poznań 2011.
- K. Wojciechowski, *Pokolenie J8: Jarocin '80-'89*, Poznań 2011.
- P. Zieliński, *Scena rockowa w PRL: historia, organizacja, znaczenie*, Warszawa 2005.

Strony internetowe:

- Filmweb, www.filmweb.pl/film/Hubal-1973-6248/trivia, 31.05.2014.
- Piosenki Solidarności www.sfu.ca/personal/szafnick/assets/PiosenkiSolidarnosci.pdf, 31.05.2014.
- Teatr z Wałęsą w klapie, www.teatry.art.pl/linne/teatralia3/teatrzw.htm, 31.05.2014.
- Zakazane Piosenki, www.dolinaradosci.pl/pppp/02.htm#, 1.03.2016.

Publikacje prasowe:

- P. Konnak, w wywiadzie przeprowadzonym przez Bożenę Aksamit, *Król Festynów. Od punka do konferansjera* [w:] *Duży Format*, dodatek do *Gazety Wyborczej*, 6 września 2012, s. 10-11.
- Myśli nieiternowane*, z lat 1982–1986.
- G. Piotrowska, *Polskie pieśni o funkcji hymnu narodowego*, [w:] *Sprawy Narodowościowe* (seria nowa) zeszyt 24–25/2004, s.155-161.
- Res Publica*, z lat 1987-1989.
- K. Skiba, *Skibą w mur – Ubole tańczą pogo* [w:] „Wprost” nr 50/2003(1098).
- W. Wiesław w wywiadzie prowadzonym przez S. Sierakowskiego, *Pink Floyd u dominikańców* [w:] „Gazeta Wyborcza”, 14-15 sierpnia 2010, s. 21-22.
- Z. Hołdys, W. Jaruzelski, *Tajemnica Generała* [w:] „Wprost”, 31 lipca 2011, s. 16–18.
- A. Halber, *Jak powstają przeboje*, [w:] „Angora” nr 6, 7 lutego 2010, s. 49.

Wojciech Maguś

OBRAZ DORADCÓW POLITYCZNYCH W FILMACH FABULARNYCH

Słowa kluczowe:

doradcy polityczni, film polityczny, kultura popularna, kampanie wyborcze, political fiction

Wprowadzenie

Profesjonalizacja komunikowania politycznego powoduje wzrost znaczenia konsultantów politycznych w procesie kreowania wizerunku. Praca doradców politycznych jest interesującym obszarem badawczym¹, zaś specyfika zawodu powoduje, że tematyka ta może być inspiracją dla autorów książek, twórców filmów fabularnych i dokumentalnych oraz seriali telewizyjnych². Zdaniem Dennisa W. Johnsona

¹ W polskiej literaturze przedmiotu temat ten nadal jest stosunkowo mało zagospodarowany. Wśród pojawiających się tekstów odnotować należy m.in.: B. Biskup, *Rozwój doradztwa politycznego w Polsce*, (w:) K. Churska-Nowak, S. Drobczyński (red.), *Profesjonalizacja i mediatyzacja kampanii wyborczych*, Poznań 2010, s. 91-106; B. Biskup, *Doradca polityczny. Skuteczny komunikator czy hochsztapler*, [w:] A. Kasińska-Metryka, R. Wiszniowski (red.), *Kryzys marketingu politycznego*, Toruń, 2013, s. 150-162; B. Dobek-Ostrowska, *Rola konsultantów politycznych w kampaniach wyborczych*, [w:] M. Gierula (red.), *Władza. Media. Polityka*, Katowice 2006, s. 247-271; B. Dobek-Ostrowska, *Konsultanci polityczni jako nowy typ aktora na profesjonalnym rynku wyborczym*, [w:] M. Kolczyński (red.), *Marketing polityczny: założenia teoretyczne, reguły działania, praktyka kampanijna*, Katowice 2005, s. 87-104, M. Kolczyński, *Newralgiczne obszary doradztwa politycznego*, „Rocznik Nauk Społecznych”, 2014, Tom 6, nr 1, s. 21-37; W. Maguś, *Spin doctoring – kontrowersje wokół zagadnienia* [w:] M. Drożdż (red.), *Media w dialogu - mury czy mosty*, Tarnów 2015, s. 379-394; W. Peszyński, *Polskie doradztwo wyborcze na drodze amerykanizacji*, „Rocznik Nauk Społecznych”, 2014, Tom 6, nr 1, s. 39-56. Na uwagę zasługuje bogata literatura anglojęzyczna, w tym monografie: D. A. Dulio, *For Better or Worse? How Political Consultants are Changing Elections in the United States*, New York 2004; D. Nimmo, *Political Persuaders: The Techniques of Modern Election Campaigns*, New Brunswick 2001; D. W. Johnson, *No Place for Amateurs: How Political Consultants Are Reshaping American Democracy*, New York 2007.

² Wątki poświęcone pracy doradców politycznych odnajdziemy w książkach opisujących kampanie wyborcze oraz we wspomnieniowych publikacjach samych konsultantów. Wymienić można chociażby: J. Klein, *Primary Colors*, New York 1996; M. Halperin, J. Heilemann, *Game Change: Obama and the Clintons, McCain and Palin, and the Race of a Lifetime*, New York 2010. Wymienione książ-

tego rodzaju wytwory kultury popularnej pozwalają odbiorcom zrozumieć specyfikę pracy konsultantów politycznych³.

Tematyka będąca przedmiotem artykułu nie została dotychczas zbadana w sposób kompleksowy. Wśród literatury przedmiotu, głównie anglojęzycznej, odnajdziemy pozycje skupiające się na analizach obecności w filmach szeroko rozumianej polityki⁴. Dużo tekstów koncentruje się na obrazie konkretnych wydarzeń lub sposobie prezentowania w produkcjach fabularnych liderów politycznych (postaci historycznych oraz fikcyjnych). Odnotować należy, że nie ma tekstów bezpośrednio analizujących, w jaki sposób praca konsultantów politycznych jest ukaazywana w filmach. Można odnaleźć teksty poświęcone wizerunkom praktyków public relations w kinie⁵, jednak branża doradców politycznych, którzy także

ki były podstawą scenariuszy dwóch z analizowanych w niniejszym artykule filmów. Wśród filmów dokumentalnych przywołać można tytuły: *The War Room* (1993), reż. Ch. Hegedus, D.A. Pennebaker; *Lord of the spin* (2004), reż. T. Rakhmanova, P. Mitchell, *Our brand is a crisis* (2005), reż. R. Boynton; oraz polski fabularyzowany dokument: *Jak to się robi* (2006), reż. M. Łoziński. Interesującym źródłem do analizy wizerunków konsultantów politycznych w kulturze popularnej mogą być także seriale, m.in.: *Absolute Power* (2003-2005), *Borgen* (2010-2013), *Boss* (2011-2012), *Commander in Chief* (2005-2006), *House of Cards* (2013-), *K Street* (2003), *Political Animals* (2012), *Scandal* (2012-), *Spin City* (1996-2002), *The Good Wife* (2009-), *The Thick of It* (2005-2012), *The West Wing* (1999-2006), *Veep* (2012-). Wskazać można także polskie produkcje: *Ekipa* (2007) oraz *Ranczo* (2006-). Wydaje się, że bogactwo materiału źródłowego w tym zakresie pozwala na poświęcenie zagadnieniu odrębnego tekstu.

³ D. W. Johnson, *No place...*, s. 5.

⁴ Na uwagę zasługują następujące pozycje: I. Scott, *American Politics and Hollywood Film, Second Edition*, Edinburgh 2011; M. Coyne, *Hollywood Goes to Washington. American Politics on Screen*, London 2008; E. Haas, T. Christensen, P. J. Haas, *Projecting Politics: Political Messages in American Films*, New York 2015; W. J. Palmer, *The Films of the Nineties. The Decade of Spin*, New York 2009; P. C. DiMare(eds.), *Movies in American History: An Encyclopedia, Tom 1*, Santa Barbara 2011; P. C. Rollins, J. E. O'Connor (eds.), *Hollywood's White House: The American Presidency in Film and History*, Lexington 2005; Wśród polskiej literatury warto odnotować: K. Minkner, *O filmach politycznych. Między polityką, politycznością i ideologią*, Warszawa 2012; K. Klejsa, E. Nurczyńska-Fidelska (red.), *Kino polskie: reinterpretacje. Historia - ideologia - polityka*, Kraków 2008; B. Brodzińska-Mirowska, M. Jeziński, Ł. Wojtkowski (red.), *Sztuka i polityka. Teatr, kino, , Toruń 2013; M. Mazur, S. Ligarski (red.), Obrazy władzy w literaturze, teatrze i filmie. Studia*, Warszawa 2015.

⁵ K. S. Miller, *Public Relations in Film and Fiction: 1930 to 1995*, *Journal of Public Relations Research*, 1999, nr 11:1, s. 3-28; C. Ames, *PR goes to the movies: The image of public relations improves from 1996 to 2008*, *Public Relations Review*, 2010, nr 36(2), s. 164-170; D.J. Tilson, *Public relations and Hollywood: A Fistful of Publicity*, *Public Relations Quarterly*, 2003, nr 48(1), s. 10-13; L. Tavcar, *Public relations on screen: 17 films to see*. *Public Relations Quarterly*, 1993, nr 38, s. 21-

w pewnym sensie są specjalistami ds. public relations, nie znalazła się w orbicie zainteresowań badaczy analizujących filmy polityczne⁶.

Analizowane filmy

Na potrzeby artykułu analizie poddałem wybrane przykłady filmów fabularnych. Wśród nich znalazło się osiem produkcji amerykańskich i jedna polska⁷: „The Candidate” („Kandydat”), reż. Michael Ritchie; „Power” („Żądza władzy”), reż. Stanley Lumet; „Gracze” reż. Ryszard Bugajski; „Wag the dog” („Fakty i akty”), reż. Barry Levinson; „Primary Colors” („Barwy kampanii”); reż. Mike Nichols; „Spinning Boris” („Projekt Jelcyn”), reż. Roger Spottiswoode; „The Ides of March” („Idymarcowe”), reż. George Clooney; „Game Change” („Zmiana w grze”), reż. Jay Roach; „Our brand is crisis” („Kryzys to nasz pomysł”), reż. David Gordon Green.

Oczywiście powyższy wybór nie stanowi pełnego katalogu dzieł filmowych zawierających w fabule wątki z udziałem doradców politycznych⁸. Jednakże w mo-

23; K. Tsetsura, J. Bentley, T. Newcomb, *Idealistic and conflicted: New portrayals of public relations practitioners in film*, Public Relations Review, 2015, nr 41, s. 652–661.

⁶ Polscy badacze, politologowie i medioznawcy stosunkowo rzadko zajmują się obecnością polityki w filmach lub serialach. Wśród nielicznych artykułów poświęconych tej tematyce wskazać można m.in. na: D. Piontek, *Obraz polityki i polityków w polskich serialach telewizyjnych. Na przykładzie „Rancza” i „Ekipy”*, „Środkowoeuropejskie Studia Polityczne” 2013, nr 1, 55-70; R. Wiszniowski, *Tematyka marketingu politycznego w wybranych amerykańskich i polskich produkcjach filmowych* [w:] K. Churska-Nowak, S. Drobczyński (red.), *Profesjonalizacja i mediatyzacja kampanii politycznych w Polsce*, Poznań 2011, s. 201-208; W. Maguś, *Seriale political fiction jako źródło wiedzy o polityce* [w:] I. Hofman, D. Kępa-Figura (red.), *Współczesne media. Medialny obraz świata, Tom 1. Zagadnienia teoretyczne*, Lublin 2015, s. 235-249;

⁷ Zdecydowana przewaga filmów ze Stanów Zjednoczonych spowodowana jest kilkoma przestankami. Kraj ten jest ojczyzną konsultingu politycznego oraz popularność tematu w amerykańskiej kinematografii jest zauważalna. Co więcej, dostępność filmów amerykańskich jest większa niż produkcji z innych krajów. W przypadku polskich filmów wątki doradztwa politycznego są marginalne. W mojej opinii temat został najbardziej wyeksponowany w analizowanym filmie.

⁸ W historii światowej kinematografii, wśród ogromnej liczby produkcji, z pewnością są inne filmy, w których fabule ważną rolę odgrywają konsultanci polityczni. Zauważyć należy, że baza filmów poświęconych praktykom public relations (doradców politycznych można uznać za specjalistów ds. public relations, chociaż zakres pojęciowy tych określeń nie pokrywa się w pełni) zawiera 327 filmów. Zob.: J. Saltzman, *The Image of the Public Relations Practitioner in Movies and Television, 1901-2011*. IJPC Journal, vol. 3 2011, s. 1-50.

jej opinii są to tytuły pozwalające pokazać specyfikę pracy osób często określanych mianem *spin doctors*⁹ oraz nakreślić ich obraz w kulturze popularnej. Przedział czasowy analizy, wynoszący ponad 40 lat, oraz sięgnięcie po różne gatunki filmowe (dramat, komedia, satyra, film oparty na faktach) pozwala na pełniejsze ukazanie zagadnienia. Mimo iż obraz doradców politycznych w produkcjach fabularnych jest przejawskrawiony, to jednak może dostarczać wartościowych poznawczo treści. W pracy wykorzystałem jakościową analizę zawartości oraz metodę porównawczą.

Najstarszy film w powyższym zestawieniu – „The Candidate”, na ekrany kin wszedł w 1972 roku. Opowiada on historię Billa McKay’a (Robert Redford), młodego prawnika – idealisty, walczącego o prawa farmerów, który za namową starego znajomego Marviniego Lucasa (Peter Boyle) – stratega politycznego Partii Demokratycznej, decyduje się na udział w wyborach na urząd senatora. McKay otrzymuje obietnicę, że w trakcie kampanii będzie mógł prezentować swoje postępowe idee, mówić i robić to, co zechce. Wraz z rozwojem akcji zaczynamy dostrzegać mechanizmy, dzięki którym główny bohater zmienia się w profesjonalnego, ale jednocześnie cynicznego polityka. Perswazja doradcy zmusza kandydata do pójścia na szereg kompromisów, poczynając od zmiany fryzury, a kończąc na konieczności ukrycia przekonań dotyczących aborcji. McKay przechodzi trening autoprezentacyjny, jest uczony, jak ma trzymać ręce i gdzie kierować wzrok. Główny bohater w wirze kampanii godzi się na szereg działań, które, jak widzimy po jego twarzy, budzą w nim obrzydzenie. W walce o głosy w wystudiowany sposób ściska setki dłoni, mówi ludziom to, co chcą usłyszeć, a nawet, w pogoni za medialną widocznością, pojawia się na terenach ogarniętych pożarem, by pokazać się jako osoba troszcząca się o los poszkodowanych. W filmie M. Ritchiego ukazany jest obraz diabolicz-

⁹ O kontrowersjach związanych z pojęciem *spin doctoring* pisałem w tekście: W. Maguś, *Spin doctoring...*, s. 379-394.

nego doradcy¹⁰, który łamie kręgosłup moralny idealisty. Egzemplifikacją tego stwierdzenia jest fragment dialogu między bohaterami, prowadzonego przed debatą wyborczą:

Lukas: *Daj im nasze odpowiedzi, bez względu na to, jakie będą pytania*¹¹. Musisz zmienić krawat.

McKay: *Dlaczego? Nieważne.*

Scena ta pokazuje bezsilność polityka oraz jego całkowite podporządkowanie nawet w tak błahej sprawie jak kolor krawata. Zabiegi Lukasa, manipulujące wizerunkiem kandydata, są na tyle skuteczne, że McKay wygrywa wybory. Jednak ostatnia scena pokazuje, że nowo wybrany senator nie potrafi odnaleźć się w zastanej rzeczywistości i poszukuje u swojego doradcy odpowiedzi na pytanie: – *Co teraz zrobimy?* Niestety, nie uzyskuje jej.

W kolejnym z analizowanych filmów, komedii z 1996 roku „Wag the Dog”, obserwujemy pracę Conrada Breana’a (Robert De Niro), chyba najsprawniejszego w dziejach kina *spindoctora*. Brean, określany mianem *Mr. Fix-it*¹², wezwany do Białego Domu na osobiste polecenie prezydenta, ma za zadanie przeciwdziałać obyczajowemu skandalowi. Ubiegający się o reelekcję prezydent, kilkanaście dni przed wyborami, zostaje oskarżony o molestowanie nieletniej harcerki. By uniknąć porażki, niezbędne jest wdrożenie nadzwyczajnych działań. Najważniejszym z nich jest sprokurowanie fikcyjnej wojny z Albanią, której celem jest odwrócenie uwagi opinii publicznej. Do zrealizowania zadania Brean angażuje producenta z Hollywood Stanleya Motssa (Dustin Hoffman), Jego umiejętności pozwalają stworzyć al-

¹⁰ W jednym z opracowań Marvin Lukas jest określany jako *Mephistophelean strategist*. Zob.: M. Calavita, *The Candidate: An Ellulian Response to McGinniss's The Selling of the President 1968*; „The e-Journal of Culture and Communication”, 2001, v.1, n.1; www.nyu.edu/pubs/counterblast/issue1_nov01/media_art_review/calavita1.html, 10.02.2016.

¹¹ Jednym z fundamentów współczesnych kampanii wyborczych jest skupienie się na przekazie i konieczność dostarczenia go do odbiorcy za wszelką cenę.

¹² Co można przetłumaczyć jako Pan Cudotwórca.

ternatywną rzeczywistość. By uwiarygodnić zmyśloną wojnę, stworzono serię pseudow wydarzeń ogniskujących uwagę mediów¹³. Motssna początku sceptycznie odnosił się do pomysłu „wojny z Albanią”, twierdząc, że planowana mistyfikacja nie może się powieść:

Stanley Motss: *W końcu się potąpią.*

Conrad Brean: *Kto?*

Stanley Motss: *Opinia publiczna.*

Conrad Brean: *Dowie się? Tak? Kto zabił Kennedy'ego? W pierwszym raporcie pisa-
no o pijanym kierowcy. Co pokazali z wojny w Zatoce? Jedną bombę
wlatującą przez komin. Prawda? Byłem przy tym, jak kręcili to
w studiu, w Falls Church, Wirginia. Na modelu w skali 1:10.*

Stanley Motss: *Tak było?*

Conrad Brean: *Nie potąpią się. Rozumiesz?*¹⁴

Powyższy dialog ukazuje postać Breana jako potężnego manipulatora, dla którego nie ma rzeczy niemożliwych¹⁵. Postać wykreowana przez Roberta de Niro w drodze do celu nie cofa się przed niczym, jest w stanie zaszantażować agentów CIA oraz bez mrugnięcia okiem zlecić „uciszenie” dotychczasowego współpracownika, który stał się niewygodny. Film „Wag the dog” należy traktować w kategorii *politicalfiction*. Pozostaje mieć nadzieję, że ukazane w filmie zachowania nie mogą zaistnieć w rzeczywistości.

¹³ M.in. nakręcono w studiu telewizyjnym materiał video z młodą Albanką (graną przez aktorkę) uciekającą przed groźbą śmierci; zainscenizowano powitanie prezydenta przez albańską staruszkę, która w swym ojczystym języku dziękowała mu za obronę wolności; puszczono plotkę o nieistniejącym bombowcu B-3, która miała wzmocnić niepokój w społeczeństwie;

¹⁴ Na uwagę zasługuje dialog pomiędzy Conradem Breanem a Stanleyem Motsssem, podczas którego hollywoodzki producent wyjaśniał specyfikę swojej pracy:

Stanley Motss: Produkcja to umiejętność przewidywania.

Conrad Brean: Jak praca hydraulika?

Stanley Motss: Jeśli zrobisz coś dobrze, nikt nic nie zauważy. Jeśli coś schrzaniysz, wszystko pływa w gównie.

Wydaje się, że mimo dużej obrazowości przywołanej metafory praca doradcy politycznego także odpowiada powyższemu opisowi.

¹⁵ Doskonałym przykładem wszechwładnego wpływu Breana była konferencja prasowa rzecznika Białego Domu, podczas której spindoctor przez telefon dyktował mu treść oświadczenia. Rzecznik był tylko przekaźnikiem słów wykreowanych przez osobę w cieniu.

Interesujący obraz pracy doradców politycznych odnajdziemy w filmie „Primary Colors” z 1998 roku. Fabuła filmu skupia się na prezydenckiej kampanii Jacka Stanton (John Travolta), którego pierwowzorem był Bill Clinton. W przypadku tego tytułu widzimy kolektywny obraz doradcy politycznego. Najważniejszą, choć nieformalną, funkcję w sztabie kandydata pełni jego żona Susan (Emma Thompson), która koordynuje prace ekipy konsultantów. Wśród zespołu specjalistów wyróżnić można formalnego szefa kampanii Howarda Fergusona (Paul Guilfoyle), stratega Richarda Jemmonsa (Billy Bob Thornton), specjalistę ds. komunikacji Henry’ego Burtona (Adrian Lester) oraz rzecznikzkę Daisy Green (Maura Tierney). W sytuacji kryzysowej, z konieczności reakcji na obyczajowy skandal wywołany przez kandydata, w prace sztabu włącza się śledcza Libby Holden (Kathy Bates). Jej zadaniem jest wyszukanie w przeszłości kandydata wszystkich niewygodnych faktów, które mogłyby go skompromitować, oraz przygotowanie polityka na odparcie ataków¹⁶. Holden posiada pełne zaufanie zleceniodawcy oraz jest perfekcyjna w swoich działaniach do tego stopnia, że zostaje jej powierzona misja przeświecenia głównego rywala (tzw. *opposition research*). Z zadania wywiązuje się doskonale, razem z Burtonem pozyskują kompromitujące oponenta materiały¹⁷. Jednak oboje doradcy mają wątpliwości moralne związane z wykorzystaniem prywatnych spraw w walce politycznej, co znalazło odbicie w rozmowie między nimi a małżeństwem cynicznych polityków:

Jack Stanton: *To jest znakomite. Jak on sobie wyobraża, że się z tego wywinie?
Co z tym zrobimy?*

Susan Stanton: >>*The Times*<<. Nie. >>*The Wall Street Journal*<< większy autorytet.
Użyjemy pośrednika, kogoś niezwiązanego z kampanią.

Libby Holden: *Jestem innego zdania.*

Jack Stanton: *Co masz na myśli?*

¹⁶ Holden w następujący sposób tłumaczyła swoją rolę: *Jack zrobił kilka głupstw. Zahaczył śmigiełkiem o kilka śmietników. Musimy ubiec wszystkich. Zgnieść ich i pozamiatać. Możecie zacząć nazywać mnie >>Pogromca Kurzu<<. Wiesz słodziutki, jestem silniejsza od brudu.*

¹⁷ M.in. związane z homoseksualnymi ekscesami oraz z zażywaniem kokainy w przeszłości.

Libby Holden: *Nie ma tu z czego robić użycia.*

Jack Stanton: *Chyba żartujesz.*

Libby Holden: *Takie rzeczy nie są w moim stylu.*

Susan Stanton: *O co ci chodzi?*

Libby Holden: *Uważamy z Henrym, że nie należy wykorzystywać tych materiałów. Mamy obiekcje moralne. A ja dodatkowo związane z przeszłością.*

Jack Stanton: *To po co je zdobyliście?*

Libby Holden: *Jak powiedziała Susan, mógł się okazać gnojkiem. Nie jest, ale mógł. Ale tu chodzi o co innego. My nie robimy takich rzeczy. Będę nieugięcie wymiatać śmieci i chronić twój tyłek. Dla ciebie odstrzelilibym Culliganowi ptaszka. Ale to jest coś innego. To wyrzadzanie krzywdy. To jest podłe.*

Przytoczona scena obrazuje starcie dobra i zła w polityce. Pokazuje bezwzględnych polityków, którzy nie zawahają się przed niczym, by osiągnąć cel. Tworzy także obraz idealistycznych doradców, którzy mimo tego, iż nie są krystaliczni, mają wątpliwości dotyczące niszczenia konkurenta. Wydzwięk filmu dopełnia samobójstwo Holden, która nie mogła pogodzić się z tym, że polityk, któremu zaufała, jest w stanie zrobić wszystko, by odnieść sukces wyborczy. Co ciekawe Burton, także targany wątpliwościami moralnymi, okazuje się konformistą i godzi się na porzucenie ideałów w zamian za współudział w zwycięstwie.

Konformistą i cynicznym graczem politycznym staje się także kolejny z doradców politycznych znanych z dużego ekranu. Mowa o Stephenie Meyersie (Ryan Gosling), bohaterze filmu „The Ides of March” z 2011 roku. Mayers jest zastępcą szefa kampanii prezydenckiej gubernatora Mike’a Morrisa (George Clooney). Jego przełożony Paul Zara (Philip Seymour Hoffman) jest jednocześnie jego mentorem, który wprowadził go w świat wielkiej polityki. W początkowych scenach filmu widzimy młodego, entuzjastycznie nastawionego do swojej pracy, sprawnego specjalistę do spraw komunikacji. Mayers nie ma złudzeń, że polityka to czysta gra, jednak wierzy, że wśród wyrachowanych cyników jest także miejsce dla uczciwych polityków, którzy chcą zrobić coś dobrego dla innych. Za taką osobę uważa Morri-

sa, który jednak okazuje się osobą nie tak krystaliczną, za jaką się podaje. Zbieg wydarzeń powoduje, że widz obserwuje przemianę głównego bohatera. Oskarżenie o brak lojalności ze strony przełożonego oraz ostateczne odsunięcie od kampanii powodują, że młody doradca zwraca się do obozu przeciwników z ofertą współpracy. Gdy ta zostaje odrzucona, postanawia zaszantażować byłego pracodawcę i zażądać stanowiska swojego byłego przełożonego. Uwikłany kandydat, będąc w sytuacji bez wyjścia, zgadza się.

Mayers: *Jutro zajdą pewne zmiany w twojej kampanii. Paul wyleci. Ja będę nowym szefem sztabu. Napiszę oświadczenie, że na tym etapie wymagane były zmiany. Przepiszesz po swoim.*

Morris: *Dlaczego miałbym to zrobić?*

Mayers: *Ponieważ chcesz wygrać. Złamałeś jedną jedyną zasadę polityki. Prezydent może rozpętać wojnę, kłamać, oszukiwać, doprowadzić kraj do bankructwa, ale nie może różnić stażystek. Tego ci nie daruję.*

Morris: *Co takiego możesz mieć? Młódka po przejściach ci się zwierzyła?...*

Mayers: *Zostawiła list.*

Morris: *Skąd mógłbyś to wiedzieć?*

Mayers: *Sprzątałem po tobie.*

Mayers dopina swego. Dzięki hakom zostaje szefem kampanii i staje się szarą eminencją, która kontroluje poczynania swojego formalnego zwierzchnika.

Warto w tym miejscu przybliżyć także postać Steve'a Schmidta (Woody Harrelson), stratega z opartego na faktach filmu „Game Change” z 2012 roku. Obraz ten ukazuje amerykańską kampanię prezydencką z 2008 roku, podczas której starli się Barack Obama i John McCain¹⁸. Fabuła filmu koncentruje się na Sarze Palin, która została zaangażowana w kampanię republikańskiego kandydata na urząd prezydenta USA i ubiegała się o stanowisko wiceprezydenta. Zadaniem Schmidta było przygotowanie ówczesnej gubernator Alaski do ogólnokrajowej kampanii. Nie było to zadanie łatwe. Palin w filmie ukazana jest jako roztrzęsiona,

¹⁸ Scenariusz filmu bazuje na książce dziennikarzy Johna Heilemanna i Marka Halperina, wydanej w 2010 roku pod tym samym tytułem.

chaotyczna osoba, bez kompetencji do pełnienia najważniejszych funkcji w państwie. W filmie pokazana jest praca konsultanta, który przygotowuje kandydatkę do kontaktów z mediami oraz występów publicznych, w tym debat. Doradca jest ukazany jako osoba zrównoważona, precyzyjnie realizująca cele, poszukująca rozwiązań trudnych sytuacji. Jedną z prób wyjścia z narastającego impasu, spowodowanego indolencją Palin, było wykorzystanie jej umiejętności aktorskich. Schmidt starał się wytrenować kandydatkę, nauczyć ją serii odpowiedzi na niewygodne pytania. Jednak zadanie nie powiodło się. Palin okazała się być impregnowana na rady specjalistów, przez co doprowadziła kampanię republikanów do porażki. Na uwagę zasługuje formuła filmu. Początek i koniec, swoistą oś fabuły, wyznacza fragment wywiadu, którego Schmidt udzielił Andersonowi Cooperowi¹⁹:

Schmidt: *Wiele razy zdarzało się jej powiedzieć coś, co nie było zbyt trafne, co stwarzało okazję do krytyki, zarzucania jej kłamstw i braku precyzji. Wydaje mi się, że trwa to do dzisiaj.*

Cooper: *Czy to sprawiedliwa krytyka?*

Schmidt: *Myślę, że tak.*

Cooper: *Na początku powiedziałeś, że ona nie ma pojęcia o niczym.*

Schmidt: *Bardzo szybko po jej wyborze było dla nas jasne, że czeka nas mnóstwo pracy.*

Cooper: *Wybór Sary Palin był ukierunkowany na wygranie wyborów, a niekoniecznie na wskazanie najlepszego kandydata?*

Schmidt: *Moja praca polega na doradztwie. Musieliśmy zrobić coś odważnego, żeby spróbować wygrać.*

Cooper: *Gdybyś ponownie musiał wybierać, czy wybrałbyś tak samo?*

Schmidt: *W życiu nie można cofać czasu, żeby móc zmienić własne decyzje.*

Można powiedzieć, że „Game Change” jest pamfletem na Palin i prawdopodobnie dlatego został przez nią skrytykowany. McCain także z dystansem odniósł się do

¹⁹ Było to nawiązanie do autentycznej rozmowy z programu 60 minutes stacji CBS News, która została wyemitowana 10 stycznia 2010 roku. Zob.: *The original 60 Minutes story in HBO's >>Game Change<<*, www.cbsnews.com/news/the-original-60-minutes-story-in-hbos-game-change/, 10.02.2016.

produkcji. Z kolei Schmidt stwierdził, że oglądanie filmu było równoznaczne z obcowaniem ze sobą poza ciałem²⁰.

W interesujący sposób praca doradcy politycznego została pokazana w filmie „Power” z 1986 roku. Obraz przedstawia postać Pete’a St. Johna (Richard Gere). Jest on cenionym profesjonalistą zajmującym się planowaniem kampanii wyborczych, kreowaniem wizerunków medialnych kandydatów oraz tworzeniem strategii reagowania na kryzysy. W pracy wykorzystuje kosztochłonny sprzęt (np. spot kampanijny kręcony jest z helikoptera) oraz sięga po nowinki technologiczne. Wśród jego klientów znajdziemy różnorodnych polityków, poczynając od kandydata na urząd gubernatora, poprzez osobę aspirującą do Senatu USA, a skończywszy na południowoamerykańskim dyktatorze. Dla St. Johna nie jest ważna reputacja klienta, liczy się tylko dobór stosownych technik i strategii oraz kwestia odpowiedniego finansowania. Stosunek doradcy do swojej pracy odnajdujemy we fragmencie rozmowy z jednym z klientów:

Furman: *Płacę ci. Pracujesz dla mnie. A ty próbujesz zrujnować moje życie*²¹.

St. John: *Wallace, Wallace, Wallace. Płacisz mi, aby mieć nowe życie. Życie polityczne. Dlatego ja i tylko ja decyduję o wszystkich elementach, które doprowadzą Cię do tego. To jedyny sposób, tak działam. Określam ogólną strategię, decyduję o szczegółach. Dbam o kształt kampanii, o billboardy, o naklejki na zderzaki, o kolorystykę ulotek. Zajmuję się ankietami, reklamami, kontaktami z mediami – radiem, telewizją, gazetami. Koordynuję wszystkie informacje, by mieć pewność, że odpowiadamy na potrzeby i bólki wyborców.*

Furman: *Ale oprócz kampanii chciałbym się także zająć niektórymi z moich planów długoterminowych.*

²⁰ D. Frum, *HBO's 'Game Change' Charts Sarah Palin's Revenge*; www.europe.newsweek.com/david-frum-hbos-game-change-charts-sarah-palins-revenge-63687?rm, 10.02.2016.

²¹ Zarzut spowodowany był sugestią doradcy dotyczącą zmian w stylu życia kandydata. Polityk miał zadbać o kondycję fizyczną, przejść na dietę, regularnie, przynajmniej trzy razy w tygodniu ćwiczyć na siłowni. Zmienić garderobę, kupić nowe koszule i zrezygnować z błękitów i szarości. Miał także zadbać o bladą cerę i zacząć się opalać.

St. John: *Jestem pewien, że są świetne, ale nie są teraz ważne. Moim zadaniem jest, abyś wygrał. Potem rób, co Ci się podoba.*

Bohater filmu Lumeta jest bogaty (lata prywatnym odrzutowcem), bardzo zapracowany (jego życie to ciągła kampania, przechodzenie od klienta do klienta) oraz zapatrzonny w siebie. Tempo pracy i zachwyt nad własną zręcznością nie pozwalają mu dostrzec, jak bardzo stał się amoralny i cyniczny. Pewną refleksję przeżywa po konfrontacji z bezwzględny lobbyistą Arnoldem Billingssem (Denzel Washington), zajmującym się ochroną sekretów biznesmena Jerome’a Cade’a, który z kolei wynajął St. Pete’a do poprowadzenia swojej kampanii. „Power” jest pierwszym z analizowanych filmów, w którym ukazano eksport technologii doradztwa politycznego do innych krajów. W początkowej scenie filmu widać wiec wyborczy południowo-amerykańskiego polityka przerwany wybuchem – aktem terroru. Ta niespodziewana sytuacja (pytanie, czy faktycznie niespodziewana) zostaje przez St. Pete’a wykorzystana do nakręcenia spotu, który ma zagwarantować klientowi zwycięstwo²². Doradca wskazuje także na konieczność wzmocnienia emocjonalnego oddziaływania na wyborców poprzez pokazywanie się kandydata w zakrwawionej koszuli do czasu wyborów. Dodatkowo wymyśla slogan wyborczy: *Jeśli wrogowie chcą nas zniszczyć, muszą wykrwawić nas na śmierć*. Powyższy opis dowodzi, że filmowy konsultant w sytuacji skrajnej potrafi zachować się profesjonalnie i bez emocji przedstawić rozwiązania najlepsze dla klienta.

Niewątpliwie na uwagę zasługuje również polska produkcja zatytułowana „Gracze” z 1995 roku. W filmie tym nawiązano do prezydenckiej kampanii z 1990 roku i starcia między Lechem Wałęsą, Tadeuszem Mazowieckim a Stanisławem Tymińskim²³. Głównym bohaterem obrazu jest Jan Gracz (Janusz Józefowicz), reży-

²² Wyborca w materiale zobaczy kandydata rzucającego się na pomoc ciężko rannej kobiecie. W dalszej sekwencji polityk przytula ranną, brudząc krwią śnieżnobiałą koszulę.

²³ Warto odnotować, że autorem scenariusza do filmu jest Jan Purzycki, zaangażowany w 1990 roku w kampanię Lecha Wałęsy.

ser filmowy, który prowadzi kampanię telewizyjną historycznego lidera Solidarności. Nie ma doświadczenia w polityce oraz jest osamotniony w swojej pracy, ponieważ prawie cała polska inteligencja angażuje się w kampanię Mazowieckiego. Dlatego do pomocy angażuje Chris O'Callaghan (Renee Coleman), specjalistkę ze Stanów Zjednoczonych, posiadającą doświadczenie w prowadzeniu kampanii wyborczych (pracowała w ekipie Michaela Dukakisa jako asystentka telewizyjna²⁴). Amerykańska doradczyni zlecenie w Polsce traktuje jako wypełnienie czasu przed kampanią prezydencką w swoim kraju, podczas której ma pracować w sztabie Billa Clintona. Podczas pierwszej rozmowy Gracza z O'Callaghan okazuje się, że reżyser jest pełnym złudzeń moralistą:

O'Callaghan: *Nie ma znaczenia, że Wałęsa jest prymitywny a Mazowiecki jest intelektualistą. Ważne jest to, jak się prezentują w telewizji. Dukakis jest bardziej interesujący od Busha, ale nie było tego widać. Twoim zadaniem jest takie rzeczy pokazywać w telewizji.*

Gracz: *Wciąż wierzę w lojalność Mazowieckiego wobec Wałęsy. Że nie będzie kandydował na urząd prezydenta.*

O'Callaghan: *Prędzej spotkasz zakonnicę w burdelu niż lojalnego polityka.*

W trakcie kampanii obserwujemy przemianę idealisty. Staje się cynikiem, wykorzystującym manipulację do realizacji założonych celów, co nawet wzbudza pewne zdziwienie Amerykanki²⁵. Ta jednak także okazuje się bezwzględna. Chcąc przed drugą turą wyborów zdyskredytować Tymińskiego, udaje się do Kanady, by pozyskać kompromitujące go materiały.

²⁴ Co ciekawe, podczas pierwszego spotkania ze sztabem O'Callaghan jest przedstawiona jako „wybitna specjalistka w zakresie polityki, jeden z najwybitniejszych ekspertów od strategii public relations w Ameryce Północnej”. Sama dystansuje się od pochlebstw, mówiąc, że dopiero uczy się zawodu.

²⁵ W jednej ze scen widzimy Gracza rozmawiającego z Jarosławem Gugałą, który w 1990 roku był prowadzącym program informacyjny „Wiadomości” w Telewizji Polskiej. Sztabowiec Wałęsy przekonuje dziennikarza do zamieszczenia w programie fałszywego materiału dyskredytującego Tymińskiego. Ten niechętnie, ale, w imię wyższych celów, zgadza się.

W kolejnym obrazie ukazującym eksport technologii doradztwa politycznego do krajów tzw. nowych demokracji mamy okazję obserwować kampanię reelekcyjną prezydenta Borysa Jelcyna. Bohaterami opartego na faktach filmu „Spinning Boris” z 2003 roku są trzej amerykańscy specjaliści ds. komunikacji – George Gorton (Jeff Goldblum), Joe Shumate (Liev Schreiber) i Dick Dresner (Anthony LaPaglia)²⁶. Zostali zatrudnieni przez otoczenie głowy państwa w celu ratowania jego wizerunku oraz z konieczności poprawy notowań oscylujących w granicach sześciu procent poparcia. Po przybyciu do Moskwy amerykańscy specjaliści zostają odcięci od świata na kilka miesięcy. W trakcie pobytu ani razu nie rozmawiają bezpośrednio z kandydatem. Wskazówki dotyczące kampanii przekazują przez pośredników, głównie przez Tatianę Dyachenko, córkę prezydenta. Doradcy zajmują się sondażami, grupami fokusowymi, pisanie przemówień, tworzeniem przesłania kampanii. Dodatkowo wykorzystują znajomości w Waszyngtonie, by przekonać Jelcyna do udziału w reklamach. Chcąc być skutecznymi, planują zastosować negatywną kampanię, co początkowo nie spotyka się z akceptacją rosyjskich decydentów:

Gordon: *Tatiana, zostało 5 tygodni. Konieczna jest kampania negatywna, podwójnie negatywna. Musimy mocniej uderzyć, donośniej. Ludzie boją się wojny. Trzeba powiedzieć, czego mogą się spodziewać po wygraniu komunistów. Niepokojów społecznych, rozlewu krwi, śmierci milionów ludzi. To jest przesłanie.*

Dyachenko: *Ale nie wiemy, czy to jest prawda.*

Gordon: *W tej branży prawda jest względna. Prawdę śpiewamy dzieciom do snu. Jeśli nie zaczniemy straszyć, przegramy. Ze strachu ludzie wybiorą nawet kogoś, kogo nie cierpią, czyli pani ojca.*

Dyachenko: *Nie, nie. Ojciec ma swoją godność. Nie zniży się do tego poziomu.*

Gordon: *Clinton, Bush, Regan też się zniżyli. Na tym polega ta gra. Wszyscy o tym wiedzą, wszyscy w to grają.*

²⁶ Film jest oparty na artykule Michaela Kramera, zamieszczonym w magazynie „Time”. Zob.: M. Kramer, *Rescuing Boris: the secret story of how four US advisers used polls, focus groups, negative ads and all the other techniques of American campaigning to help Boris Yeltsin win*, „Time”, 15.07.1996, s. 10-19. Warto odnotować, że w fabule filmu pominięto postać czwartego z ekipy specjalistów. Był nim Steven Moore.

Dyachenko: *Pan tylko proponuje, ja podejmuję decyzję. I nie zgadzam się.*

Otoczenie prezydenta Rosji decyzję zmienia dopiero po zawale serca kandydata. Chce w ten sposób ukryć przed opinią publiczną niewygodną informację. Konsultanci są zmuszeni do pracy w stresie. Jeden z miejscowych sztabowców grozi im śmiercią w przypadku porażki Jelcyna²⁷. Warto odnotować, że doradcy ukazani są także jako siewcy demokracji, pracujący dla Rosjan nie tylko z pobudek finansowych. W jednej ze scen Gordon swoje zaangażowanie w kampanię tłumaczy chęcią zablokowania możliwości zwycięstwa Giennadija Ziuganowa, które mogłoby zagrozić pokojowi na świecie.

Ostatnim i jednocześnie najnowszym z analizowanych filmów jest „Our Brand is Crisis” 2015 roku. W tej bazującej na autentycznych wydarzeniach produkcji ukazana jest kampania prezydencka w Boliwii²⁸. Akcja koncentruje się na rywalizacji dwojga konsultantów politycznych z USA, którzy doradzają kandydatom z przeciwnych obozów politycznych. Pierwszą z nich jest Jane Bodine (Sandra Bullock), zaangażowana w kampanię byłego prezydenta ponownie ubiegającego się o urząd. Jej przeciwnikiem jest Pat Candy (Billy Bob Thornton). Dotychczasowe starcia Candy trzykrotnie wieńczył sukcesem. Dlatego też Bodine, nosząca pseudonim Calamity (z powodu chaosu, który wywołuje podczas pracy), robi wszystko, by boliwijską rozgrywkę rozstrzygnąć na swoją korzyść. To się jej udaje, mimo dużej, wynoszącej 28 punktów procentowych, początkowej przewagi kandydata wspieranego przez konkurenta. Bodine wraz z grupą współpracowników nadaje

²⁷ Mimo iż sytuacja wygląda na kreację na potrzeby fabuły, po premierze filmu autentyczny George Gordon potwierdził prawdziwość sceny.

²⁸ Obraz opiera się na półtoragodzinnym filmie dokumentalnym pod tym samym tytułem z 2005 roku autorstwa Rachel Boynton. Ukazano w nim pracę Jamesa Carville’a oraz jego współpracowników z firmy, którzy w 2002 roku doprowadzili Gonzalo Sáncheza de Lozada do zwycięstwa w wyborach Greenberg Carville Shrum na urząd prezydenta Boliwii. Boynton zebrała 165 godzin materiału dokumentującego pracę doradców politycznych. Zob.: J. Forero, *The (American) Selling of the (Bolivian) President, 2002*, „New York Times”, 26.02.2006, www.nytimes.com/2006/02/26/movies/26fore.html, 10.02.2016.

kampanii nową dynamikę. Wykorzystując pogłębione badania fokusowe, dochodzi do wniosku, że główną bolączką Boliwijczyków jest poczucie zagrożenia. Dlatego tworzy przesłanie kampanii bazujące na ukazaniu zleceniodawcy jako polityka gwarantującego wyjście z kryzysu.

Bodine: *Strach. Porozmawiajmy o strachu. Najskuteczniejszym politycznym spodem w historii była >>Stokrotka<<. Prawdopodobnie przesądziła o wygranej Johnsona, a pokazano ją tylko raz. Zasadniczo ta reklama sugeruje, że jeżeli prezydentem zostanie Goldwater zamiast Johnsona, to ten szalony drań spowoduje nuklearną zagładę. Więc ludzie stanęli przed wyborem: ratowanie świata lub śmierć. Kiedy wyborcy szukają nadziei, zawsze poprą kogoś nowego. Ale kiedy się boją, kierują się w stronę sprawdzonego lidera. [...] Oto nasza historia. Boliwia znalazła się w najgorszym okresie w swojej burzliwej historii. Jesteśmy na rozdrożu, a Boliwijczycy stoją przed wyborem. Mają Riverę, człowieka bez substancji, człowieka bez doświadczenia, oportunistę, który będzie stał i patrzył, jak naród się rozpada, lub mogą wybrać Castillo. Który może się nie podoba. Można by pomyśleć, że jest arogancki, że jest sukinsynem. Ale on jest wojownikiem. Ma charakter, ma doświadczenie, ma jaja. Dlatego jest jedynym wyborem. Jedyną szansą na przetrwanie. Staramy się uratować ludziom życie. A to już nie są wybory. To jest kryzys. A co sprzedajemy... kryzys.*

Mimo sprzeciwu miejscowych członków sztabu przevorsowuje wykorzystanie negatywnej kampanii, która ma na celu zdyskredytowanie głównego przeciwnika. W tym celu następuje przeświecenie rywala (wspomniany już tzw. *opposition research*). Konsultantka jest pokazana jako niezwykle kreatywna postać, która potrafi sztuczkami oszukiwać konkurencję²⁹. Jest też ukazana przez pryzmat ludzkich słabości. Poznajemy ją jako osobę po załamaniu nerwowym, która w leśnej głuszy próbuje odnaleźć wewnętrzny spokój. Jednak adrenalina, jaką daje polityka, okazuje się być dla niej bardziej atrakcyjna. W wirze kampanii robi rzeczy podwa-

²⁹ W tym miejscu można przywołać rozmowę Bodine i Candy'ego, podczas której doradczynie okłamuje konkurenta odnośnie pewnego cytatu. Candy, myśląc, że zgrabny cytat pochodzi z „Fausta” Goethego, wykorzystuje go w przemowie swojego kandydata, co okazało się dla niego niekorzystne, ponieważ prawdziwym autorem przywoływanych słów był Joseph Goebbels.

żające jej profesjonalizm. Upija się, wywołując skandal. Chcąc pokazać wyższość nad konkurentami, pokazuje im gołe pośladki. Te odruchy ukazują Bodine jako osobę kierującą się emocjami. Nie jest wyuzdanym z uczuć technokratą, nastawionym na realizację celu. Potwierdzenie tych słów odnajdujemy w ostatniej scenie filmu, gdy już po zwycięskich wyborach, obserwujemy protestujących Boliwijczyków, którzy są pacyfikowani przez służby porządkowe. Bodine uświadamia sobie wtedy, że jej zleceniodawca nie jest ideałem i zamiast wraz z innymi specjalistami (w tym z Candy'm) uciec z pogrążonego w kryzysie kraju, dołącza do manifestantów.

Podsumowanie

W podsumowaniu powyższych rozważań chciałbym stworzyć katalog cech doradcy politycznego, które możemy obserwować w filmach fabularnych. Wydaje się, że można zaryzykować stwierdzenie, iż osoby dbające o wizerunek polityków same mają problem z reputacją, przynajmniej jeżeli weźmiemy pod uwagę „duży ekran”. Konsultanci polityczni w filmach fabularnych to niewątpliwie ludzie sukcesu, posiadający duże doświadczenie i umiejętności, w tym zdolności komunikacyjne. Zazwyczaj są profesjonalistami, czyli podchodzą do zadań bez emocji, realizują założone cele. Najczęściej robią to perfekcyjnie.

Wartością nadrzędną w pracy doradców politycznych jest sukces zleceniodawcy, bez względu na to, kim jest i jaką ma przeszłość. Konsultanci są przedstawieni jako sprawni retorzy, umiejętnie argumentujący swoje racje. Zazwyczaj są to osoby pozostające w cieniu, ukrywające kulisy swojej pracy. Jednak zdarzają się konsultanci chcący zaistnieć w przestrzeni publicznej i otwarcie mówiący o swojej profesji.

Odnotować należy, że w grupie analizowanych doradców nie ma skrajnie złych bohaterów. Są to postacie złożone, które przeżywają rozterki związane

z pracą na styku mediów i polityki. Najczęściej są to osoby cyniczne, wykorzystujące elementy negatywnych kampanii w swoich działaniach, zgodnie z maksymą „cel uświęca środki”. Wspólną cechą wszystkich fikcyjnych doradców politycznych jest duża kreatywność oraz umiejętność pracy w skrajnych, stresogennych sytuacjach.

Biorąc pod uwagę analizowane filmy, wypada zauważyć, że branża związana z konsultingiem jest bardzo zmaskulinizowana. Kobiety zajmujące się kreowaniem wizerunku są zdecydowanie rzadziej wskazywane jako pierwszoplanowe bohaterki. Co ciekawe, są one zazwyczaj ukazywane jako idealistki. Dwie z trzech zaprezentowanych konsultantek przeżywają rozterki moralne związane ze swoją pracą. Z kolei w przypadku mężczyzn – doradców jest to zdecydowanie rzadsze zjawisko.

Tab. 1. Cechy doradców politycznych w analizowanych filmach fabularnych.

Tytuł filmu	Doradca polityczny oraz jego dominujące cechy
„The Candidate”	Marvin Lucas: sprawny manipulator, wykorzystuje znajomość do przekonania do swoich racji; posiada umiejętności pozwalające kreować pożądany wizerunek; umiejętnie egzekwuje swoje stanowisko;
„The Power”	Pete St. John: perfekcjonista, dobrze prosperujący i czerpiący duże profity ze swojej pracy, bardzo zapracowany, zapatrzony w siebie, wykorzystuje nowinki technologiczne; chce mieć kontrolę nad wszystkimi aspektami kampanii; potrafi rozwiązywać problemy; osoba cyniczna, która jednak przeżywa rozterki moralne;
„Gracze”	Chris O'Callaghan: niepodważalną rękojmnią jej umiejętności jest doświadczanie w kampaniach amerykańskich; cyniczna, traktująca pracę jako kolejne zlecenie; bezwzględna, wykorzystuje „haki” w celu dyskredytacji przeciwnika;
„Wag the dog”	Conrad Brean: osoba od zadań specjalnych, dla której nie ma rzeczy niemożliwych; skuteczny, pomysłowy; dyskretny, umiejący zachować swoją pracę w tajemnicy; potrafi wykorzystać potencjał innych osób – deleguje zadania; wzbudza sympatię i zaufanie, ale jednocześnie jest stanowczy; w przypadku sprzeciwu bezwzględny; potrafi „uciszyć” osoby niewygodne;

„Primary Colors”	Bohater zbiorowy, głównie Henry Burton i Libby Holden: zestawienie nowicjusza i osoby z dużym doświadczeniem; idealisci, dla których polityka to coś więcej niż tylko wygrywanie wyborów; Burton okazuje się być konformistą, godzącym się na rezygnację z ideałów; Holden jest perfekcjonistką w działaniu; jest w stanie zrobić wszystko, by bronić zleceniodawcy, jednak ma obiekcje moralne przed krzywdzeniem konkurenta;
„Spinning Boris”	Bohater zbiorowy: George Gorton, Joe Shumate, Dick Dresner: profesjonalści; sprawnie wykorzystują narzędzia z zakresu marketingu politycznego i public relations; sięgają po elementy negatywnej kampanii w celu poprawy notowań kandydata; umieją pracować w stresogennych sytuacjach; pracują nie tylko dla korzyści materialnych, ale też dla idei;
„The Ides of March”	Stephen Meyers: początkowo entuzjastycznie nastawiony do pracy zmienia się w cynika, który dąży do celu „po trupach”; wykorzystuje szantaż i manipulację; wyrachowany, precyzyjnie wykonujący zamysły;
„Game Change”	Steve Schmidt: zrównoważony, precyzyjnie realizujący cele, poszukujący rozwiązań w sytuacjach bez wyjścia; otwarcie mówiący o swojej pracy – transparentny; biorący odpowiedzialność za podejmowane decyzje; starający się wyeksponować atuty swoich zleceniodawców;
„Our Brand is Crisis”	Jane Bodine: zdeterminowana; motywowana doświadczeniami osobistymi; wykorzystuje negatywną kampanię w celu dyskredytacji przeciwnika; kreatywnie podchodząca do problemów; osoba zdradzająca „ludzkie słabości”; emocjonalna i wybuchowa; w ostatecznej ocenie idealistka;

Źródło: Opracowanie własne.

Na koniec wypada zgodzić się z Eleanor Randolph, dziennikarką „The New York Timesa”, która po rozmowach z pierwowzorami bohaterów filmu „Spinning Boris” oraz po obejrzeniu hollywoodzkiej produkcji stwierdziła, że obraz ten oferuje widzom wgląd w maniackalny świat konsultingu politycznego³⁰. Film fabularny, nawet ten opierający się na prawdziwych wydarzeniach, nie może być traktowany jako źródło wiedzy faktograficznej, a co najwyżej jako rezerwuuar pewnych schematów i uproszczeń ułatwiających zrozumienie skomplikowanej tematyki. Podob-

³⁰E. Randolph, *Editorial Observer; The Americans in Moscow: How to Spin a Russian Election*, www.nytimes.com/2004/03/13/opinion/editorial-observer-the-americans-in-moscow-how-to-spin-a-russian-election.html?, 10.02.2016.

nie też nie można oceniać osób zajmujących się doradztwem politycznym w kategoriach narzucanych przez kulturę popularną. Obraz doradców politycznych w filmach musi być przejaskrawiony, bo tego wymaga logika, którą kieruje się przemysł rozrywkowy. Jednakże wydaje mi się, że przy odpowiednim, krytycznym komentarzu można sięgnąć po wspomniane produkcje w celu zobrazowania zjawiska, jakim jest praca konsultantów politycznych.

Abstrakt

Celem artykułu jest próba pokazania obrazu doradców politycznych w wybranych filmach fabularnych. Na potrzeby pracy przeanalizowałem dziewięć filmów (osiem amerykańskich i jeden polski), aby ustalić, jak konsultanci polityczni byli ukazywani w kulturze popularnej. Obraz ten jest przejaskrawiony, jednak dostarcza wartościowych poznawczo treści. Przedział czasowy analizy, wynoszący ponad 40 lat, oraz sięgnięcie po różne gatunki filmowe (dramat, komedia, satyra, film oparty na faktach) pozwala na pełniejsze ukazanie zagadnienia. W pracy wykorzystałem jakościową analizę zawartości oraz metodę porównawczą.

IMAGE OF POLITICAL CONSULTANTS IN FEATURE FILMS

Abstract

The purpose of the article is an attempt to demonstrate the image of political advisors in selected feature films. In this study I analyzed 9 films (eight American and one Polish) to determine how political consultancy characters were portrayed in popular culture. This image is exaggerated, but provides valuable insights. The interval analysis of more than 40 years and different genres (drama, comedy, satire, films based on true stories) allow for more complete analysis of the problem. In this paper I used qualitative content analysis and a comparative method.

Bibliografia:

- C. Ames, *PR Goes to the movies: The Image of Public Relations Improves from 1996 to 2008*, „Public Relations Review”, 2010, nr 36(2), s. 164-170.
- B. Biskup, *Doradca polityczny. Skuteczny komunikator czy hochsztapler*, [w:] A. Kasińska-Metryka, R. Wiszniowski (red.), *Kryzys marketingu politycznego*, Toruń 2013, s. 150-162.
- B. Biskup, *Rozwój doradztwa politycznego w Polsce*, (w:) K. Churska-Nowak, S. Drobczyński (red.), *Profesjonalizacja i mediatyzacja kampanii wyborczych*, Poznań 2010, s. 91-106.
- B. Brodzińska-Mirowska, M. Jeziński, Ł. Wojtkowski (red.), *Sztuka i polityka. Teatr, kino*, Toruń 2013.
- M. Calavita, *The Candidate: An Ellulian Response to McGinniss's The Selling of the President 1968*; *The e-Journal of Culture and Communication*, 2001, v.1, n.1; www.nyu.edu/pubs/counterblast/issue1_nov01/media_art_review/calavita1.html, 15.09.2016.
- M. Coyne, *Hollywood Goes to Washington. American Politics on Screen*, London 2008.
- P. C. DiMare (eds.), *Movies in American History: An Encyclopedia, Tom 1*, Santa Barbara 2011.
- B. Dobek-Ostrowska, *Konsultanci polityczni jako nowy typ aktora na profesjonalnym rynku wyborczym*, [w:] M. Kolczyński (red.), *Marketing polityczny: założenia teoretyczne, reguły działania, praktyka kampanijna*, Katowice 2005, s. 87-104.
- B. Dobek-Ostrowska, *Rola konsultantów politycznych w kampaniach wyborczych*, [w:] M. Gierula (red.), *Władza. Media. Polityka*, Katowice 2006, s. 247-271.
- D.A. Dulio, *For Better or Worse? How Political Consultants are Changing Elections in the United States*, New York 2004.
- J. Forero, *The (American) Selling of the (Bolivian) President*, 2002, „New York Times”, 26.02.2006, www.nytimes.com/2006/02/26/movies/26fore.html, 15.09.2016.
- D. Frum, *HBO's 'Game Change' Charts Sarah Palin's Revenge*; www.europe.newsweek.com/david-frum-hbos-game-change-charts-sarah-palins-revenge-63687?rm, 15.09.2016.
- E. Haas, T. Christensen, P. J. Haas, *Projecting Politics: Political Messages in American Films*, New York 2015.
- M. Halperin, J. Heilemann, *Game Change: Obama and the Clintons, McCain and Palin, and the Race of a Lifetime*, New York 2010.
- D. W. Johnson, *No place for amateurs: how political consultants are reshaping American democracy*, New York 2007.
- J. Klein, *Primary Colors*, New York 1996.
- K. Klejsa, E. Nurczyńska-Fidelska (red.), *Kino polskie: reinterpretacje. Historia - ideologia – polityka*, Kraków 2008.

- M. Kolczyński, *Newralgiczne obszary doradztwa politycznego*, „Rocznik Nauk Społecznych”, 2014, Tom 6, nr 1, s. 21-37.
- M. Kramer, *Rescuing Boris: the Secret Story of How Four US Advisers Used Polls, Focus Groups, Negative Ads and All the Other Techniques of American Campaigning to Help Boris Yeltsin Win*, „Time”, 15.07.1996, s. 10-19.
- W. Maguś, *Seriale political fiction jako źródło wiedzy o polityce* [w:] I. Hofman, D. Kępa-Figura (red.), *Współczesne media. Medialny obraz świata, Tom 1. Zagadnienia teoretyczne*, Lublin 2015, s. 235-249.
- W. Maguś, *Spin doctoring – kontrowersje wokół zagadnienia* [w:] M. Drożdż (red.), *Media w dialogu – mury czy mosty*, Tarnów 2015, s. 379-394.
- M. Mazur, S. Ligarski (red.), *Obrazy władzy w literaturze, teatrze i filmie. Studia*, Warszawa 2015.
- K. S. Miller, *Public Relations in Film and Fiction: 1930 to 1995*, „Journal of Public Relations Research”, 1999, nr 11:1, s. 3-28.
- K. Minkner, *O filmach politycznych. Między polityką, politycznością i ideologią*, Warszawa 2012.
- D. Nimmo, *Political Persuaders: the Techniques of Modern Election Campaigns*, New Brunswick 2001.
- W. J. Palmer, *The Films of the Nineties. The Decade of Spin*, New York 2009.
- W. Peszyński, *Polskie doradztwo wyborcze na drodze amerykańizacji*, „Rocznik Nauk Społecznych”, 2014, Tom 6, nr 1, s. 39-56.
- D. Piontek, *Obraz polityki i polityków w polskich serialach telewizyjnych. Na przykładzie >>Rancza<< i >>Ekipy<<*, „Środkowoeuropejskie Studia Polityczne” 2013, nr 1, 55-70.
- E. Randolph, *Editorial Observer; The Americans in Moscow: How to Spin a Russian Election*, www.nytimes.com/2004/03/13/opinion/editorial-observer-the-americans-in-moscow-how-to-spin-a-russian-election.html?, 15.09.2016.
- P. C. Rollins, J. E. O'Connor (eds.), *Hollywood's White House: The American Presidency in Film and History*, Lexington 2005.
- J. Saltzman, *The image of the public relations practitioner in movies and television, 1901–2011*. IJPC Journal, vol. 3 2011, s. 1-50.
- I. Scott, *American Politics and Hollywood Film, Second Edition*, Edinburgh 2011.
- L. Tavcar, *Public relations on screen: 17 films to see*, „Public Relations Quarterly”, 1993, nr 38, s. 21-23.
- The original 60 Minutes story in HBO's "Game Change"*, [www.cbsnews.com/news/the-original-60-minutes-story-in-hbos-game-change/;](http://www.cbsnews.com/news/the-original-60-minutes-story-in-hbos-game-change/), 15.09.2016.
- D.J. Tilson, *Public Relations and Hollywood: A Fistful of Publicity*, „Public Relations Quarterly”, 2003, nr 48(1), s. 10-13.



Anna Karolina Piekarska

KABARETY POLITYCZNE PRL. WYBRANE PROBLEMY BADAWCZE ZE SZCZEGÓLNYM UWZGLĘDNIENIEM DOKUMENTACJI APARATU BEZPIECZEŃSTWA

Słowa kluczowe:

kabaret, PRL, aparat bezpieczeństwa, cenzura, PZPR

Wprowadzenie

Wydaje się, że dla historyka zajmującego się wdzięcznym tematem dziejów kabaretu politycznego w PRL¹, archiwa aparatu represji wcale nie stanowią najważniejszego pola źródłoznawczych poszukiwań. Specyficzna materia, jaką stanowi sztuka kabaretowa, kieruje uwagę badacza przede wszystkim w stronę tekstów skeczów i piosenek, nagrań dźwiękowych i filmów, o ile takowe się zachowały, recenzji w branżowych czasopismach (np. „Dialog”, „Teatr” czy inne), wreszcie wspomnień artystów i relacji świadków. Kiedy jednak przyjrzymy się samej istocie zjawiska kabaretowego, którą jest gra słowem z odpowiednio przygotowaną do tej zabawy

¹ Na potrzeby niniejszego artykułu ograniczymy się do najśłynniejszych w PRL kabaretów, których programy miały charakter polityczny, a artyści występowali na scenie przed publicznością na żywo. Kabarety te wywodziły się z klubów studenckich. Wymienić należałoby tu przede wszystkim Kabaret pod Egidą stworzony w 1967 r. (z dawnego kabaretu „Hybrydy”) i kierowany przez Jana Pietraka; powstały w 1969 r. wrocławski Kabaret Elita, założony przez Tadeusza Drozdę, Jana Kaczmarka, Stanisława Szelca i Jerzego Skoczylasa; poznański Kabaret Tey Zenona Laskowika i Krzysztofa Jaślara (1970–1988) oraz Salon Niezależnych autorstwa Jacka Kleyffa, Janusza Weissza, Michała Tarkowskiego (1967–1975). Zob. Ł. Błąd, *Satyra polityczna w festiwalowych i telewizyjnych programach grup kabaretowych w latach 1989–2007. Rozprawa doktorska pod kierunkiem naukowym prof. dr. hab. J. Chłopeckiego*, Wydział Dziennikarstwa i Nauk Politycznych UW, Warszawa 2013. Warto wymienić jeszcze – nie zawsze utożsamianą ze *stricto* polityczną odmianą kabaretu – stworzoną w Krakowie literacką Piwnicę pod Baranami. Utrzymane w duchu poezji śpiewanej, groteski, parodii programy Piwnicy dotyczyły często spraw politycznych, a jej twórcy inwigilowani byli przez SB prawie od początku istnienia kabaretu. J. Drużyńska, S.M. Jankowski, *Kolacja z konfidentem*, Kraków 2006; B. Nawratowicz, *Piwnica pod Baranami. Początki i rozwój (1956–1963)*, Kraków 2012.

publicznością, polegająca na ciągłym dotykaniu politycznego tabu, naturalną kolejną rzeczą skierujemy swoje zainteresowania w stronę archiwaliów aparatu represji – cenzury, odpowiednich komórek partyjnych zajmujących się kulturą oraz Służby Bezpieczeństwa².

I.

Kabaret od momentu swego powstania stanowił rozrywkę ludyczną. *Ludus* to właśnie zabawa, gra artysty z publicznością, koniecznie swobodna i dobrowolna³. Ludyczność kabaretu w kulturze europejskiej wiązała się też z faktem, że stał się on uzupełnieniem, a nawet częścią samego życia, zajęciem w odpoczynku i dla odpoczynku. Kabaret należał bowiem do wielowiekowej tradycji karnawału, rozumianego jako przeciwwaga powagi, oficjalności i celebry. Twórcy kabaretowi to spadkobiercy średniowiecznego błazna, który bawił publiczność. Formuła tej zabawy polegała na podawaniu w wątpliwość wszystkiego, co uchodziło za oczywiste.

L. Kołakowski w eseju „Kapłan i błazen”, stawiając obie postacie w opozycji w stosunku do siebie, podkreślił, że *zarówno kapłan, jak błazen dokonują pewnego gwałtu na umysłach: kapłan obrozą katechizmu, błazen igłą szyderstwa*⁴.

² Artykuł ten powstał w ramach prac centralnego projektu IPN pt. *Aparat bezpieczeństwa wobec środowisk artystycznych, dziennikarskich i naukowych*, kierowanego przez prof. A. Chojnowskiego i dr. S. Ligarskiego. Stanowił uzupełnienie wcześniejszych badań autorki nad zjawiskiem kabaretu politycznego w PRL i jego inwigilacji przez Służbę Bezpieczeństwa oraz GUPPiW: A.K. Piekarska, *Nie tędy droga do rozrywki....Siedmiolate kabaretu >>Pod Egidą<<*, „Biuletyn IPN”, 2008 nr 8–9, s. 57; także, Jan Pietrzak w „Tercecie”. *Działania Służby Bezpieczeństwa wobec kabaretu >>Pod Egidą<<*, w *latach siedemdziesiątych*, [w:] A. Chojnowski, S. Ligarski (red.), *Artyści władzy, władza artystom*, Warszawa 2010, s. 75–99; „Jestem realistką” – czyli wróżka (nie tylko) w kabarecie [w:] S. Ligarski (red.), *Twórcy na służbie. W służbie twórczości*, Warszawa 2013, s. 100–114; A.K. Piekarska, *Wieczór w >>Melodii>> czyli Kabaret >>Pod Egidą<< w 1978 r.*, tamże s. 157–173.

³ T. Szczerbowski, *O grach językowych polskiego i rosyjskiego kabaretu lat osiemdziesiątych*, Kraków 1994 r., s. 6 i n.

⁴ L. Kołakowski, *Kapłan i błazen*, [w:] L. Kołakowski, *Nasza wesola apokalipsa. Wybór najważniejszych esejów*, Kraków 2010, s. 49–82,

http://www.znak.com.pl/files/pdf/Kolakowski_Naszawesola_www.pdf, 26.02.2016.

Podejmowana przez artystów kabaretowych gra z publicznością zakładała istnienie wspólnego świata – płaszczyzny, w której poszczególne elementy były doskonale znane obu stronom. Nawet delikatne trącenie ich żartem czy aluzją wywoływało pożądaną reakcję widzów. Właśnie odwołanie się do tej wspólnej wiedzy, czyli konsekwencji istnienia wspólnego świata, było istotą kontaktu artysty z publicznością w układzie interakcyjnym, wprowadzającego określone elementy komizmu, napięcia i rozładowania, a zatem istotą kabaretu w ogóle. Zastanawiając się nad miejscem kabaretu w kulturze europejskiej, należałoby umieścić go w szerszym kontekście. Pozwala to chociaż częściowo przybliżyć nie tylko skalę możliwości interpretacyjnych i badawczych skromnego wycinka dziejów kabaretu politycznego w Polsce w latach 70. i 80., ale także wskazać trudności badawcze, z którymi historykowi podejmującemu ten temat jest dane się zmierzyć⁵.

⁵ Warto zauważyć, że tematyka dziejów kabaretu politycznego w PRL nie należała do najbardziej eksplorowanych dziedzin historii najnowszej. Brakuje zaś wciąż syntetycznego opracowania tej tematyki, stworzonego na bazie pełnego zakresu dostępnych historykowi źródeł. W literaturze dominują opracowania cząstkowe, najczęściej o charakterze popularnym, dotyczące poszczególnych kabaretów. Zob. przykładowo prace I. Kiec: *W kabarecie*, Wrocław 2004; *Wyprzedaż teatru w ręce błazna i arlekina... czyli o kabarecie*, Poznań 2001; oraz *Historia polskiego kabaretu*, Poznań 2014; książki R.M. Grońskiego *Od Stańczyka do STS-u: satyra polska lat 1944–1956* Warszawa 1974, tegoż *Od Siedmiu Kotów do Owcy: kabaret 1946–1968*, Warszawa 1971. Innym źródłem wiedzy o kabaretach są biografie lub wywiady-rzeki z twórcami. Wśród nich należy wymienić prace dotyczące działalności Jana Pietrzaka i jego Kabaretu pod Egidą: A. Niziołek, *Jan Pietrzak. Człowiek z kabaretu*, Poznań 2005, J. Pietrzak, *Jak obaliłem komunę*, Łomianki 2010 (dotycząca inwigilacji kabaretu J. Pietrzaka przez Służbę Bezpieczeństwa); o Salonie Niezależnych: pracę T. Nyczka *Salon Niezależnych. Dzieje pewnego kabaretu*, Kraków 2008; oraz wywiad-rzeka z J. Kleyffem – Jacek Kleyff. *Rozmowa*, Wołowiec 2012; o kabarecie Tey: K. Jaślar, *Kabaret Tey (1971–1989). Teksty wspomnienia, pomówienia*, Poznań 1992, wywiad z B. Smoleniem: A.K. Kłys, B. Smoleń, *Niestety wszyscy się znamy*, Kraków 2011; o Piwnicy pod Baranami: B. Nawratowicz, *Piwnica Pod Baranami. Początki i rozwój (1956–1963)*, Kraków 1963 oraz J. Drużyńska, Stanisław M. Jankowski, *Kolacja z konfidentem. Piwnica Pod Baranami w dokumentach Służby Bezpieczeństwa*, Kraków 2006; o kabarecie „Elita” – J. Kaczmarek, *Elita. Moje życie, moja przygoda*, Wrocław 2002. Oprócz książek dotyczących kabaretu warto też sięgnąć po biografie twórców, np. R. Dziewoński, *Dla mnie bomba Jerzego Dobrowolskiego*, Łomianki 2009, D. Michalski, *Dookoła Wojtek. Opowieść o Wojciechu Młynarskim*, Warszawa 2008; *Co jest grane, Panie Janku? Wywiad Andrzeja Romana*, Warszawa 1992.

Kabaret, określany jako „wyprzedaż teatru w ręce błazna i arlekina”⁶, był dzieckiem XIX wieku. Za pierwszy kabaret uważa się paryski „Chat Noir”, powstały w 1881 r.⁷. Korzenie gatunku sięgają natomiast jeszcze średniowiecznych tawern („kabaret” – to właśnie nazwa jednej z nich we Francji), będących miejscem występu komediantów, kuglarzy, trubadurów czy też samych gości, którzy, wzmocnieni odpowiednią ilością trunków, spontanicznie podejmowali śpiewy i zabawę. Wszystko zależało od przedsiębiorczości gospodarza, który chętnie – dla zyskania klienteli – zapraszał artystów, np. w okresie karnawału, i organizował mini przedstawienia⁸. Odwołanie się do czasów średniowiecza jest tu niezbędne, bowiem w tym właśnie okresie ukształtowały się – ważne dla późniejszych dziejów kabaretu – dwie cechy. Po pierwsze – pozorna improwizacja występu przez artystów, zaproszonych „z ulicy”; po drugie – tworzona przez nich intymna, kameralna atmosfera. Ambicje artystyczne i horyzonty intelektualne jej twórców miały się z czasem coraz bardziej rozszerzać.

W ten sposób bistra i kawiarnie (głównie francuskie) z występami zaproszonych pojedynczych śpiewaków powoli rozrastały się. Wyposażane w kostiumy, rekwizytornie, zespoły taneczne, najpierw mini, a z czasem pełne orkiestry, zyskały

⁶ I. Kiec, *Kabaret – wyprzedaż teatru...*

⁷ „Chat Noir” został założony w Paryżu w dzielnicy Montmartre, uważanej wówczas za peryferyjną, której mieszkańcami byli głównie robotnicy, ale znajdował tu także schronienie półświatka przestępczy, prostytutki i sutenerzy (tzw. *canaille*, czyli po prostu hołota). To właśnie *genius loci* spowodował, że w masowej wyobraźni kabaret uchodził za sztukę peryferyjną, twór kultury niewysokiej, wyrosły wprawdzie na gruncie artystycznej bohemy, ale i towarzyszącej mu nieustająco *canaille*. Symbolem kabaretu stał się czarodziejski kot, wysublimowana postać zaczerpnięta z utworów E. A. Poe, ściskająca łapą szyję zarżniętej gęsi. Gęś była zaś metaforą burżuazji. Założyciel „Chat Noir”, Rodolphe Salis początkowo planował, aby spotykali się tam jedynie jego przyjaciele artyści, a kabaret funkcjonował raczej na zasadzie niespodzianki i improwizacji, niemniej wieść szybko obiegła miasto i lokal raz w tygodniu otwierano dla publiczności, L. Appignanesi, *Kabaret*, Warszawa 1990, s. 7 i n.

⁸ M. Fleischer wskazywał, co warto tu odnotować, że elementy sztuki kabaretowej pojawiły się już w twórczości F. Villona, a wzmocnione zostały przez francuskich trubadurów oraz niemieckich Minnesängerów. Wykorzystywali je także późniejsi pieśniarze polityczni od czasów Rewolucji Francuskiej. M. Fleischer, *Zarys teorii kabaretu*, w: tegoż, *Konstrukcja rzeczywistości*, Wrocław 2002, http://www.fleischer.pl/text/zarys_teorii_kabaretu.pdf, 29.12.2014.

miano *café-concerts*. Ich podstawowym zadaniem stało się dostarczanie rozrywki. To z nich narodziły się rewie i wystawiane tam musicale. Wtedy właśnie nastąpiło rozwidlenie się dróg klasycznej rewii i kabaretu, którego zadaniem stawało się – obok oczywiście wywołania śmiechu, dostarczenia rozrywki i tańca – sformułowanie i wyrażanie wyższych celów intelektualnych i artystycznych. Cotygodniowe spotkania artystów wynikały z potrzeby częstej i regularnej wymiany myśli, poglądów i pomysłów artystycznych. Tworzący się w ten sposób kabaret stanowił laboratorium poszukiwań młodych twórców i teren prób dla ich pomysłów i kreacji. Podsumowując, można stwierdzić, że ewolucja kabaretu prowadziła od kawiarnianych spotkań elity artystycznej, poprzez estradowy teatrzyk małych form, aż do współczesnych radiowych i telewizyjnych mutacji kabaretu.

W drugiej połowie XIX wieku główną formą artystyczną wykorzystywaną przez francuskie kabarety była piosenka⁹. W epoce pozbawionej jeszcze takich mediów jak radio i telewizja, to właśnie piosenka, niezależnie od gatunku, stawała się samodzielnym środkiem komunikacji publicznej. Oprócz tradycyjnie podejmowanej tematyki miłosnej i rozrywkowej stawała się także reportażem, utrwalającym współczesne wydarzenia. Oprócz piosenki program kabaretowy obejmował specyficzne dla niego formy literackie: melodeklamacje i wiersze, monologi i skecze. Szeroko wykorzystywany był w kabaretach również felieton, łatwo zaadoptowany na potrzeby sceniczne. Nową formę artystyczną nadawano zresztą chętnie wszelkim istniejącym gatunkom literackim i publicystycznym, a nawet... dokumentom¹⁰. We wszystkich utworach wykorzystywano różne formy stylizacji i bogactwo środków językowych.

Ta różnorodność sprawiła, że program kabaretowy stawał się pojęciem niezwykle trudno definiowalnym. Kabaret zawsze pozostawał sztuką multimedial-

⁹ L. Appignanesi, *dz.cyt.*, s. 7 i n.

¹⁰ Jednym ze słynniejszych artystycznych pomysłów „Piwnicy pod Baranami” było wyśpiewanie na scenie do muzyki Z. Preisnera dekretu o stanie wojennym.

ną. W tej multimedialności właśnie tkwiła zarówno siła, jak i słabość tej formy scenicznej – kabaret stanowił bowiem gałąź twórczości niezmiernie trudną do opisanie, skazaną często na niemal natychmiastowy niebyt z racji krótkiej aktualności programu-komentarza do współczesnych wydarzeń. Aktualność zawsze stanowiła niezmienną i najważniejszą cechę programu – artyści zawsze odwoływali się do wydarzeń bieżących, do *hic et nunc*, tu i teraz. Oczywiście zasada ta nie wykluczała odwołań do wydarzeń historycznych czy wręcz użycia historycznego kostiumu. W rezultacie historiografowie kabaretu ograniczali się najczęściej do opisu kabaretu i jego rozwoju. Programy zachowane zostały najczęściej w postaci tekstów, odartych z ich pełnego kontekstu historycznego (politycznego, społecznego, kulturalnego). W najlepszym przypadku udawało się autorom publikacji obudować je warstwą opisową i wspomnieniową. Ten sposób pisanie o kabarecie sprzyjał raczej powstawaniu zjawiska legendy kabaretowej, jako takiej podatnej na wszelkiego rodzaju manipulacje, natomiast uciekającej od rzetelnej analizy historycznej, uwzględniającej właśnie ów szeroki kontekst¹¹. Ponieważ kabaret przestawał być aktualny, gdy mijała epoka, w której istniał, to dopiero po możliwie najdokładniejszym – niekiedy niezwykle trudnym – procesie odtworzenia kontekstu ten historyczny program stawał się czytelny.

Wszystkie elementy wspomnianej wcześniej tradycji zabaw ludycznych: swobodne działanie, którym była gra słowem z wtajemniczoną w jej zasady publiką, zjawisko powtarzalności, napięcie, niepewność i ich rozładowanie, posługiwanie się improwizacją – znakomicie wykorzystywali twórcy kabaretów politycznych. Tworzony przez nich odrębny gatunek artystyczny wzbogacała aktualność poru-

¹¹ Zjawisko to analizuje M. Fleisher: *Tradycjonalizowanie relacji o zdarzeniach, ich znaczeniu i roli, pod nieobecność samego przedmiotu, pozwala na tradycjonalizację zadziwiająco stałej roli kabaretu. Skoro teksty kabaretowe nie podlegają tradycjonalizacji, funkcję stabilizującego mechanizmu tradycji przejmują tworzenie legendy*. M. Fleisher, *dz.cyt.*, s. 3.

szanych tematów, przekraczanie tabu i, jako konsekwencja powyższych, ryzyko konfliktu z wszystkimi instytucjami stojącymi na straży tego właśnie tabu¹².

II.

Elementem wspólnym poszczególnych składowych programu kabaretowego zawsze była satyra, stanowiąca podstawowy środek wyrazu artysty-kabareciarza. Od czasów starożytnej Grecji i komedii Arystofanesa stanowiła doskonałą metodę na podważenie istniejącego stanu rzeczy i wyrażenie protestu. Jej źródłosłów to łacińskie słowo *satura* – czyli mieszanina¹³ (w tym przypadku rozmaitych gatunków literackich). Zadaniem satyry było wyrażenie krytycyzmu wobec rzeczywistości. Dodatkowy element satyry stanowił komizm. W podobnej systematyzacji jak kabarety – można wymienić takie odmiany satyry jak obyczajowa, literacka czy wreszcie polityczna. Satyra mogła gromić występki w sposób poważny, jej nadawca wówczas oburzał się, unosił, miał za zadanie „rozdzierać sumienia gromionych”¹⁴. Mogła też pełnić rolę wyszydzającą, co wymagało od satyryka umiejętności posługiwania się dowcipem, ironią i sarkazmem. I właśnie ta druga odmiana satyry, mająca w założeniu rozpogadzać i rozweselać odbiorcę, dominowała w kabarecie.

Satyra zatem mogła modelować rzeczywistość na różne sposoby, w zależności od konkretnej sytuacji społeczno-politycznej. W kabaretach najchętniej stosowano „realizm krzywego zwierciadła”, polegający na selektywnym rejestrowaniu negowanych aspektów rzeczywistości. Jeśli przyjąć, że satyra w PRL nigdy nie

¹² T. Szczerbowski, *dz.cyt.*, s. 7 i n.

¹³ Według definicji słownikowej „satyra” to: 1. „Utwór literacki ośmieszający i piętnujący osoby, wady i przywary ludzkie, poglądy, obyczajowość, stosunki społeczne i polityczne; także ogół utworów o tym charakterze,” a także 2. „Ośmieszanie lub piętnowanie czegoś”. *Słownik wyrazów obcych*, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 2005 s. 1126. Warto dodać jeszcze, że satyra wykształca także swoje techniki artystyczne – obok scenicznych, typowo literackich, w kabarecie były to np. elementy ikoniczne – czyli rysunek, karykatura, komiks stanowiące element scenografii czy plakatu. *Zob.* T. Stępień, *Zabawa, poetyka, polityka*, Katowice 2002, s. 27.

¹⁴ T. Stępień, *dz.cyt.*, s. 27.

została zakazana całkowicie, to należy zaznaczyć, że znacznie zmieniał się jej kierunek i głębia. W okresie powojennym chętnie wykorzystywana była przez władzę – stanowiła wręcz narzędzie polityki kulturalnej partii. Jej ostrze kierowano odpowiednio przeciw wrogowi wewnętrznemu – „reakcji” – oraz zewnętrznemu – „imperializmowi”. W tej formie satyry (głównie prasowej) dominowały szyderstwo, inwektywa i gromienie przeciwnika. Ta specyficzna cecha gatunku – selektywność właśnie – pozwalała na zaistnienie w państwach za żelazną kurtyną zjawiska satyry koncesjonowanej.

W tym nurcie doskonale odnalazły się powstałe bezpośrednio po wojnie szopki, teatry i rewie, z uruchomionym jeszcze w 1946 r. Teatrem Syrena (najpierw w Łodzi, następnie w Warszawie)¹⁵. Był to w istocie satyryczny teatrzyk estradowy, przypominający swoją formą wspomniany już kabaret obyczajowy. Był on nastawiony głównie na dostarczenie widzowi lekkiej rozrywki. Zamiast satyry personalnej proponowano drwiny z kułaków i imperialistów. Artyści raczej „puszczali oko” do publiczności, nie mieli zaś zamiaru „wstrząsać sumieniami” widzów. Przykładem były takie przedstawienia „Syreny” jak rewiowe „Inne czasy” (1945), „Miłość i propaganda” (1945) czy „Wiosenne rewierendum” (1946). Zielone światło dla tego typu twórczości było uwarunkowane względami politycznymi. Władza powojenna, wsparta na instytucjach legitymizowanych powagą i strachem, dysponowała coraz lepiej rozwiniętym aparatem terroru – i jako taka nie mogła tolerować istnienia kabaretu, który z samej swej istoty kontestowałby polityczną rzeczywistość. Liczyły się imprezy masowe o charakterze propagandowym, dostarczające jedynie rozrywki i doraźnego odreagowania bólów dnia codziennego¹⁶.

¹⁵ Na temat historii teatru „Syrena” zob. W. Filler, *Teatr Syrena. Gwiazdy, premiery, kulisy*, Białystok 1991; *20 lat teatru Syrena*, Warszawa 1966; W. Filler, R.M. Groński, J. Wittlin, *Alfabet polskiej rozrywki*, Warszawa 1974; *Rendez-vous z Syreną*, Warszawa 1981 i in.

¹⁶ T. Szczerbowski, *O grach językowych...*, w syntetyczny sposób zjawisko to opisuje L. Błąd w przywoływanej już pracy doktorskiej, s. 134 i n.

W oczach komunistycznych ideologów kabaret uchodził za typowy twór kultury mieszczańskiej.

Z podobnych powodów niezmienną popularnością cieszyły się wspomniane wyżej szopki. Gatunek ten, również wyrosły z tradycji ludycznych zabaw, mający długą tradycję okresu międzywojennego i popularny w czasach okupacji, był niemal doskonale adaptowalny. Kukiełki odpowiadały zmieniającemu się zapotrzebowaniu – zamiast kukiełkowych odpowiedników konkretnych osób zawsze można było podmienić laleczki na odpowiadające najbardziej popularnym w danym czasie stereotypom, np. wroga zewnętrznego i czy wewnętrznego. Aktualność szopek podkreślał także inny zabieg artystyczny – konstruowanie tekstów do melodii popularnych w danym momencie piosenek. Szopki okazały się też łatwe do wystawienia – najpierw w formie scenicznej, następnie radiowej, aby wreszcie pojawić się w telewizji¹⁷.

Obok propozycji o charakterze lekkim, właśnie rewiowym czy kukiełkowym, powoli rozwijał się w PRL nurt nawiązujący już nieco bardziej do tradycji kabaretu przedwojennego¹⁸. Jest to w pierwszym okresie istnienia PRL zjawisko bardzo charakterystyczne: ucieczka kabaretów w tematy politycznie neutralne, odtworzenie na scenie klimatu międzywojennych wspomnień. Wyrazem tęsknoty za kabaretem literackim, twórczością dobrych autorów, za doskonałymi kreacjami aktorskimi było powstanie takich kabaretów jak „Siedem Kotów” (1946–1947),

¹⁷ Pierwsza z powojennych szopek to „Szopka polityczna 1945/1946”, pióra J. Minkiewicza i J. Brzechwy, a także wystawiane od 1946 r. przez teatr „Syrena”, autorstwa duetu Z. Gozdawa i W. Stępień. A. Marianowicz, J. Minkiewicz, M. Załucki, *Szopka satyryczna 1956*, Warszawa 1956; *Warto być wpadł. Szopka z jubileuszem*, Warszawa 1980; a także w szerszym ujęciu R. Wierzbowski, *O szopce. Studia i szkice*, (oprac. M. Waszkiel), Łódź 1990; T. Stępień, *O satyrze*, Katowice 1996 r. oraz wiele innych. Pierwsza polityczna szopka telewizyjna została wystawiona w 1960 r. i stała się tradycją sylwestrowego programu telewizji polskiej. L. Błąd, *dz.cyt.*, s. 133.

¹⁸ Z oczywistych względów nie ma tu miejsca na szerszą charakterystykę tego nurtu. Zainteresowanego czytelnika odsyłam chociażby do cytowanych już prac R.M. Grońskiego: *Od Siedmiu Kotów...*, Warszawa 1971, tenże *Od Stańczyka do STSu...*, Warszawa 1974; K. Krukowski, *Mała antologia kabaretu*, Warszawa 1982; R. Dziewoński, *Sęk z Dudkiem*, Warszawa 1999.

„Szpak” (1954–1961), „Wagabunda” (1956–1967), „Jama Michalika” (1960–1991)¹⁹ czy chyba najbardziej znanego „Dudek” (1965–1975)²⁰. W sposób szczególny do nurtu kabaretu przedwojennego – z jego wyrafinowaną kulturą słowa, doskonałymi kreacjami wybitnych osobowości aktorskich, kostiumami, scenografią – nawiązywał telewizyjny „Kabaret Starszych Panów” (1958–1966)²¹.

Oczywiście stwierdzenie, że kabarety te pełniły wyłącznie funkcję rozrywkową, bo uciekały od trudnych tematów politycznych dnia codziennego, byłoby bardzo krzywdzące dla ich twórców. O kabarecie Dudek napisał wprawdzie R.M. Groński w 1968 r.: (...) *kabaret „obserwacji zjawisk, bez głębszego docierania do ich przyczyny; [...] kabaret urządzających się i już urządzonych w życiu. Jego publiczność to przede wszystkim ci, co mają lub będą mieć klucze do spółdzielczych mieszkań. Marzą o posiadaniu czterech kółek. Awansują w hierarchii społecznej. Jeżdżą z »Orbisem« nad Balaton*²². Była to na pewno charakterystyka trafna. Niemniej w twórczości części autorów-satyryków nieco młodszego pokolenia (np. A. Osiecka, W. Młynarski) pojawiło się – już wtedy – warte odnotowania zjawisko, nazwane potem zasadą małego realizmu. Polegało ono na trwałym wprowadzeniu na sceny kabaretowe tych wierszy i skeczów, które opisywały pewne stałe i charakterystyczne elementy peerelowskiego krajobrazu, np. bar mleczny, budkę z piwem czy dworzec kolejowy. Przykładowo znakomicie zastosował ją W. Młynarski w jednym ze swoich najpopularniejszych utworów tego czasu, „Niedziela na Głównym”. Wiersz ten stanowił w istocie parodię bardzo popularnej wówczas piosenki francuskiej „Niedziela na Orly”. Jego akcja rozgrywała się jednak w bardzo określonej rzeczywistości warszawskiego dworca, a autor wskazywał też motywy działania bohaterów. Artysta zrywał w ten sposób z tradycją piosenki,

¹⁹ R. Groński, *Od Siedmiu Kotów...*, Warszawa 1971.

²⁰ Tamże, a przede wszystkim R. Dziewoński, *Dożyłnie o Dudku Edwardzie Dziewońskim*, Warszawa 2007; *tenże, Sęk z Dudkiem*, Warszawa 1999.

²¹ Zob. R. Dziewoński, *Kabaretu Starszych Panów współ w zespół*, Warszawa 2002.

²² R.M. Groński, *Od Siedmiu Kotów...* s. 11 i n.; R. Dziewoński, *Dla mnie bomba...*, s. 85 i n.

której akcja toczy się „wszędzie”, czyli nigdzie, i potem uczynił z tego dominantę swojego pisarstwa²³.

Zasada małego realizmu była zapowiedzią nowego etapu w historii polskiego kabaretu, znacznie ożywionego wraz z nastaniem okresu odwilży²⁴. Po 1956 roku – obok wspomnianych wyżej kabaretów – rozwijał się nowy nurt twórczości – kabaret studencki. *Nurt drugi, zdominowany przez grupy studenckie, charakteryzował się osadzeniem we współczesności, częstym świadomym zaangażowaniem politycznym i pewną otwartością na komercjalizację (nasiloną końcem lat osiemdziesiątych). Był to również nieostry podział na środowiska amatorów i zawodowców, pomiędzy którymi dochodziło do współpracy i przejść. (...) Klasyczna formuła kabaretu coraz częściej nie znajdowała zrozumienia u przedstawicieli młodszego pokolenia inteligencji. Odwilż zaowocowała jeszcze jednym, niezwykle istotnym zjawiskiem – eksplozją kultury studenckiej z autentycznym głosem młodzieży. Zaczęły powstawać kluby studenckie, teatry, trwał artystyczny rozrachunek z rzeczywistością, ze sztampą kultury PRL. W tym buncie wiodącą rolę odegrały studenckie teatry satyryczne (sts – stąd: esteesy) i kabarety amatorskie (niekiedy w prasie określenia teatr satyryczny i kabaret stosowano wymiennie). Ton nadawały dwa utworzone w 1954 r. teatry, których odmienne formuły prezentowania rzeczywistości określiły równoległe nurty w młodszych teatrzykach studenckich: ostrą publicystyką przyciągał widzów warszawski Studencki Teatr Satyryków (STS), a językiem metafor gdański Bim-Bom²⁵.*

²³ D. Michalski, *dz.cyt.*, s. 62 i n.

²⁴ Zob. opracowanie „Chronologia najważniejszych powojennych kabaretów (i esteesów) powstałych do 1970 r.” w: L. Błąd, *dz. cyt.*, s. 140.

²⁵ L. Błąd, *dz. cyt.*, s. 136-137. Więcej na temat kabaretów studenckich lat 50. i 60. zob. R. M. Groński, *Od Stańczyka do STSu...*, Warszawa 1974; *Myślenie ma kolosalną przyszłość. Wybór tekstów satyrycznych i piosenek warszawskiego STS 1954-1956*, Warszawa 1957; Praczn R., *Teatr Satyryków STS*, Warszawa 1994; *Trudno nie pisać satyry. teksty kabaretowe teatru satyryków STS 1954-1972 – Antologia*, Warszawa 2004.

Wywodzące się z ruchu studenckiego kabarety znacznie modyfikowały dotychczasową sceniczną formułę. Nadal spektakl współtworzono w bliskim kontakcie z publicznością, przy udziale której powstawała ta szczególna atmosfera „dymu i rozmów” – zabawy i wtajemniczenia. Ukazana w satyrycznej formie panorama „małej stabilizacji” ustępowała powoli coraz ostrzejszej satyrze czy wręcz drwinie z dotychczasowych świętości²⁶. Mając w pamięci uwagi Grońskiego na temat Dudka, warto porównać, w jaki sposób opisał on we wspomnianej już książce twórczość kabaretu J. Dobrowolskiego „Owca”, działającego w Warszawie przez krótki czas 1966 r., niemal w tym samym czasie co „Dudek”²⁷. Program „Dla mnie bomba” określił Groński jako „pamiętnik człowieka zaangażowanego”, przyrównany do albumu fotografii, a właściwie kliszy, które nosił w sobie każdy przechodzień. Dopiero jednak na scenie kabaretu następuje wywołanie owych kliszy, czyli według słów M. Brandysa – dopełniał się proces „ujawnienia świadomości przechodnia”. Na tę świadomość składały się w pierwszym rzędzie mniej lub bardziej irytujące drobiazgi dnia codziennego, budujące zespół poglądów, które uczestnicy kabaretowego dyskursu przyjęli za oczywiste. Tworzyły go zarówno wiedza językowa, czytelne konteksty wydarzeń, wiedza o świecie, wreszcie ta delikatna sfera przekonań, do której przynależały także stereotypy i uprzedzenia. „Wspólny świat” stanowił niezbędny warunek odczytania podtekstu, uchwycenia aluzji, wykrzyka ironii i percepcji komizmu. Twórcy kabaretu „Owca” znaleźli – zdaniem Grońskiego – „klucz do zrozumienia zjawisk”. *Temu konferansjerowi się wierzy – pisał Groński – Na sali panuje cisza, gdy wręczają mu kopertę z wymówieniem. (...) Po przedstawieniu gość kabaretu Bułat Okudźawa dopytywał się o kolejne losów jego twórcy...*²⁸. W kabaretach, podobnie jak twórczości filmowej, zaistniało zjawisko „moralnego niepokoju”. I na tym właśnie gruncie studenckich klubów, niezgody na

²⁶ T. Stępień, *Zabawa. Poetyka. Polityka*, Katowice 2002, s. 44.

²⁷ R.M. Groński, *Od Siedmiu Kotów...* s. 11 i n.; R. Dziewoński, *Dla mnie bomba...*, s. 85 i n.

²⁸ Tamże, s. 12 i n.

rzeczywistość, kontestacji konformistycznych postaw, na przełomie lat 60. i 70. rozwinęła się w pełni twórczość autorów występujących w kabaretach²⁹ warszawskich: Kabarecie Pod Egidą³⁰ (Jan Pietrzak, Jan Tadeusz Stanisławski, Jonasz Kofta i Adam Kreczmar i bardzo wielu innych, których nie sposób tu wymienić), Salonie Niezależnych³¹ (Jacek Kleyff, Michał Tarkowski, Janusz Weiss); niewiele później w poznańskim Tey'u³² (Zenon Laskowik, Krzysztof Jaślar, Janusz Rewiński, Boh-

²⁹ Nie ma tu miejsca na szczegółowe omówienie historii „wielkiej kabaretowej czwórki” (nazywanych tak od czasu wspólnego występu na Festiwalu Piosenki Polskiej w Opolu w 1973 r. podczas tzw. kabaretonu). Zob. L. Błąd, *dz.cyt.*, s. 144. Zainteresowanego dziejami poszczególnych kabaretów Czytelnika odsyłam do literatury wyszczególnionej w przyp. nr 5.

³⁰ Kabaret Pod Egidą powstał w 1967 roku z dawnego Kabaretu Hybrydy. Założycielem Egidy był Jan Pietrzak, w początkowym okresie istnienia kabaretu (1968–1975) współdziałali z nim Wojciech Brzozowicz, Jonasz Kofta, Jan Tadeusz Stanisławski, Wojciech Siemion, Adam Kreczmar. Za oprawę muzyczną odpowiadał Krzysztof Paszek. W latach osiemdziesiąt w kabarecie występowali także m.in.: Ewa Błaszczuk, Ewa Dałkowska, Krzysztof Daukszewicz, Jerzy Dobrowolski, Piotr Fronczewski, Janusz Gajos, Edyta Geppert, Kazimierz Kaczor, Wojciech Pszoniak. Stałą siedzibą kabaretu (do 1975 r.) był pałacyk Towarzystwa Przyjaciół Sztuk Pięknych w Warszawie przy ul. Chmielnej 5. Oficjalnymi patronami zespołu – Stołeczna Estrada oraz Program III Polskiego Radia. Na temat bogatej historii artystycznej Egidy zob. A. Niziołek, *dz.cyt.*; Jan Pietrzak, *Jak obaliłem...*, R.M. Groński *Od Siedmiu Kotów...*. Na temat zawieszenia działalności Egidy w 1975 zob. A.K. Piekarska, „*Nie tędy droga do rozrywki*”.... Utwory Egidy są dostępne m.in. na stronie J. Pietrzaka <http://janpietrzak.pl/piosenki/czlowiek-z-kabaretu>, 29.12.2014.

³¹ Artyści tworzący „Salon Niezależnych” spotkali się w drugiej połowie lat 60. (pierwsze nagrania to rok 1967) i byli studentami Wydziału Architektury Politechniki Warszawskiej: Jacek Kleyff i Michał Tarkowski oraz Roman Walisiak. Tego ostatniego w 1970 roku zastąpił Janusz Weiss (student najpierw Wydziału Chemii PW, a potem polonistyki UW). Salon występował najczęściej w klubach studenckich całej Polski, a artyści zyskali ogromną popularność. Zaowocowało to zdobywaniem nagród: Trójęzbu Neptuna na kolejnych edycjach FAMY (1971, 1973, 1974), zdobyciem Złotej Szpilki na X Festiwalu Piosenki Polskiej w Opolu w 1972 r. W 1976 roku artystów ukarano zakazem występów za podpisanie się przez J. Kleyffa pod Listem 59 (protest przeciwko wpisaniu do Konstytucji PRL kierowniczej roli PZPR i sojuszu z ZSRR). Zob. Jacek Kleyff, *Rozmowa...*, T. Nyczek, *dz.cyt.*, do książki została dołączona płyta CD z wyborem programów Salonu Niezależnych.

³² Kabaret Tey powstał w połowie lat 60. jako studencki kabaret Klops działający pod patronatem Wyższej Szkoły Wychowania Fizycznego w Poznaniu. Założycielami kabaretu, który w 1970 r. zmienił nazwę na Tey, byli Zenon Laskowik, Krzysztof Jaślar i Aleksander Gołębiowski. Z czasem dołączyli do nich Bohdan Smoleń, Rudi Schubert i Janusz Rewiński. Artyści współpracowali z orkiestrą pod batutą Zbigniewa Górno. W 1973 roku zostali laureatami nagrody Złotej Szpilki oraz nagrody dla najlepszego kabaretu na XI Festiwalu Piosenki Polskiej w Opolu. Kabaret był niezwykle popularny w latach 70., istniał faktycznie do 1988 r. (ostatni okolicznościowy występ dla polskiej publiczności artyści dali w 1989 w Teatrze Wielkim w Poznaniu). Zob. K. Jaślar, *dz.cyt.*; wydawnictwa multimedialne: Kabaret Tey 1971–1980 (2003), Kabaret Tey. Ciąg dalszy (2004), Kabaret Tey (wydanie dwupłytowe) (2006) (płyty CD); wybór najpopularniejszych skeczy zob. <http://www.ekabaret.pl/81-kabaret.tey.html>, 29.12.2014.

dan Smoleń i wielu innych); oraz wrocławskiej Elicie³³ (Jan Kaczmarek, Tadeusz Drozda, Jerzy Skoczylas, Andrzej Waligórski, Leszek Niedzielski, Stanisław Szalc).

Wszystkie cztery kabarety trzeba zaliczyć do grupy kabaretów politycznych. Nastawione były na aktualność i jej ostry komentarz, ich główną formą scenicznego wyrazu była niezwykle cięta satyra społeczno-polityczna. Wraz z upływem czasu i wyostrzaniem się kabaretowej ironii fundamentem tworzonego z publicznością wspólnego świata stawała się coraz wyraźniej artykułowana niechęć do komunistycznej władzy. Kabaretowe sceny służyły pełnej negacji oficjalnej propagandy. *Jeśli miałbym dziś powiedzieć jednym zdaniem, przeciw czemu był ten kabaret, powiem krótko: przeciw wszechobecnej PROPAGANDZIE (podkreślenie autora – przyp. AKP) – napisał we wspomnieniach K. Jaślar. Wszyscy żyliśmy w schizofrenii. Inna była prawda szeptana, inna głoszona oficjalnie. Tę naszą schizofrenię usiłowaliśmy pokazać ze sceny i już było śmiesznie*³⁴. W tym celu chętnie posługiwano się dość prostą metodą – przywołaniem klisz propagandowych, czyli sformułowań wziętych wprost z wszechobecnego języka propagandy:

...Oni w tej TV w ogóle mało mówią. Oni raczej podkreślają. Ewidentnie to jest tak, że jak się kto dorwie i mówi, to już mówi, ale przeważnie kto ważniejszy mówi cicho, a ten, co za niego czyta, to mówi, że tamten nie mówi, ale że wskazuje, podkreśla i kładzie nacisk. Np. >>położył nacisk na prace w zakresie, wskazał na nowe kierunki w zakresie...<<. Już parę

³³ Kabaret Elita został założony w 1969 r. przez studentów Politechniki Wrocławskiej – J. Kaczmaraka, T. Drozdę i J. Skoczylasa. Z czasem dołączyli do nich Leszek Niedzielski oraz Stanisław Szalc. Kierownikiem muzycznym i kompozytorem był Włodzimierz Plaskota. Elita zyskała sławę na festiwalu piosenki studenckiej FAMA, a nieco później, w 1971 r. zdobyli główną nagrodę na IX Festiwalu Piosenki Polskiej w Opolu (za piosenkę „Kurna chata”). Od lat siedemdziesiątych kabaret współpracował z programem III Polskiego Radia, tworząc popularne słuchowiska radiowe: „Studio 202” (kierowane przez A. Waligórskiego), „60 minut na godzinę”. Zob. J. Kaczmarek, *Elita...*; Kabaret Elita – Krótka historia, http://www.palacykielinskiego.pl/strona_www/imprezy/elita_historia, 29.12.2014.; wydawnictwa multimedialne: Elita? Dobry dowcip! – kabaret autorów Elita (2004) płyta DVD; płyty CD: Hej, szable w dłoń (1995), Chłop i baba (2001), Kabaret Elita (2004), 35 lat (2005), 60 Minut Na Godzinę. Rycerze Andrzeja Waligórskiego (2008), zob. także wybór skeczy: <http://www.ekabaret.pl/9-kabaret.elita.html>, 29.12.2014.

³⁴ K. Jaślar, *dz.cyt.*, s. 8.

razy szukałem na dwóch zakresach TV i czterech w radiu i nie mogę trafić na ten zakres, na którym się to wszystko odbywa. Kiedyś odbywało się raczej w ramach... uchwał, zobowiązań... Teraz ram coraz mniej. Drzewo im się kończy i trzymają na stolarkę budowlaną³⁵.

Na obecność parodii językowej w skeczach Salonu Niezależnych zwrócił uwagę m.in. T. Nyczek, wskazując też genezę zjawiska: *Parodia języków otaczającego świata powoli zaczęła stawać się ich znakiem firmowym. To była zresztą powszechna praktyka całego pokolenia »marcowego«. Problem został wywołany przez Marzec '68 właśnie, kiedy to z brutalną ostrością objawił się język propagandy politycznej jako narzędzia totalnego zakłamywania rzeczywistości. Próba prawdy języka, przywrócenia mu pierwotnych sensów i znaczeń, stała się jednym z głównych haseł młodej inteligencji. (...) Demaskowanie fałszu języka, więc odkłamywanie widzialnego świata – to było wreszcie coś, co naprawdę mogło przynieść wymierne skutki. Stare wezwania komunistów do walki o »sztukę zaangażowaną« przyniosły nareszcie efekt. Tyle, że odmienny od ich oczekiwań³⁶.*

Konfrontacja z językiem propagandy skierowała w naturalny sposób uwagę kabaretowych twórców na media, a przede wszystkim na wszechpotężną w latach 70. telewizję. W kabaretach PRL parodia szybko zastąpiła telewizyjną nowomowę. Parodiowano również programy telewizyjne, poczynając od wieczornego dziennika, nazywanego od trzech prezenterów „wieczorem trzech króli”³⁷. Obiektem satyry kabaretowych skeczy był również podatny na propagandę zwykły Kowalski. *Mnie nikt nie zaimponuje, wiem, co się dzieje – śledzę w TV. Jak się to systematycznie ogląda, to człowiek dochodzi do wniosku, że u nas jest... daj Boże zdrowie! Można wytrzymać!* – mówił J. Pietrzak ze sceny. Jeszcze ostrzejszą satyrę prezen-

³⁵ J. Pietrzak, *Śledzę w TV*, w: tenże, *Występ*, s. 55.

³⁶ T. Nyczek, *dz.cyt.*, s. 41-42.

³⁷ Pierwsze próby podjął J. Pietrzak jeszcze w okresie „Hybryd”, programem „Co słychać” (1966). Do telewizyjnego obrazu dziennika puszczanego na scenie kabaretu na żywo, podkładano wcześniej przygotowane i recytowane przez artystów teksty. Efekt bywał nie tylko komiczny, ale praktycznie nieprzewidywalny. *Zob. A. Niziołek, dz.cyt.*, s. 42-43.

tował „Salon Niezależnych” piórem J. Kleyffa „Telewizja”³⁸. Pełny kontekst tego utworu stawał się czytelny, kiedy odbiorca uświadamiał sobie, że wiersz powstał w 1972 roku. W tym samym roku prezesem Komitetu ds. Radia i Telewizji został zaufany człowiek E. Gierka Maciej Szczepański, twórca propagandy sukcesu rządzącej do 1980 roku ekipy. Wówczas to przekaz informacyjny prawie w całości wypełniony został doniesieniami o sukcesach gospodarczych, gospodarskich wizytach I sekretarza, „przejęciowych trudnościach”, itp. Alternatywą dla propagandy miały stać się – dopiero w drugiej połowie lat 70. – wydawnictwa drugiego obiegu. Od końca lat 60. funkcję alternatywnego obiegu informacji pełniły w PRL kabarety. O przejęciu przez nie roli publikatorów pisał T. Szczerbowski. Wskazywał przy tym, że jest to zjawisko naturalne w krajach niedemokratycznych. Kabarety polityczne nieprzypadkowo rozwijały się zarówno w faszystowskich Niemczech, jak i państwach Europy Wschodniej po 1945 r.³⁹.

W spektaklach, dla zatarcia zbyt widocznych dla cenzury aluzji, artyści chętnie wykorzystywali wspomnianą już technikę użycia kostiumu – np. bajkowego czy historycznego. Przykładowo: w jednym z programów prezentowanych przez „Salon Niezależnych” w 1971 r. znalazł się i taki wiersz, pióra J. Weissa – „Dwa i dwa”:

*W pewnym kraju dalekim
Ot, niedużym, niemałym
Mieszkał sobie raz książkę
W swym pałacu wspaniałym.
Miał ten książkę swą gwardię,
I karety miał cztery,
Miał też mundur galowy,
Na mundurze orderzy.
Raz przemawiał do ludu.
Tłum już chciał okrzyk wznieść
Gdy usłyszał: >>Od dzisiaj*

³⁸ T. Nyczek, *dz.cyt.*, s. 72–73.

³⁹ T. Szczerbowski, *dz.cyt.*, s. 6 i n.

Dwa i dwa ma być sześć!<<
Tu mu jacyś przerwali,
W oczach mieli żal szczerzy,
Zawołali: >>Nieprawda, no,
Dwa i dwa to jest cztery!<<
Ale już ten co trzeba
Wokół nich się uwinął
I zniknęli bez wieści,
I słuch o nich zaginął.
Nie minęło lat wiele
A już książkę jest nowy.
Nowy w księstwie porządek,
Nowe w zamku osoby.
Ten też lubił przemawiać...
Uniósł w górę swą pięść
I powiedział: >>Od dzisiaj
Dwa i dwa będzie pięć!<<
Na to dwóch wystąpiło,
W oczach mieli żal szczerzy,
Zawołali: >>Nieprawda, no,
Dwa i dwa to jest cztery!<<
Ale słudzy książęcy
Ich złapali po chwili
I przed władcy oblicze
Zaraz doprowadzili.
A ten wziął ich do siebie
I uśmiechnął szeroko,
Potem spojrzął im w oczy,
Potem westchnął głęboko
I zapytał: >>Czy źle wam?
Macie co pić i jeść?
Czy wy chcecie by znowu
Dwa i dwa było sześć?<<⁴⁰

⁴⁰ T. Nyczek, dz.cyt., s. 39-40.

Dla ówczesnych aluzja była oczywista: rzecz dotyczyła „księcia Wiesława,” czyli Władysława Gomułki oraz jego następcy „księcia Edwarda”. Obaj budowali swoją potęgę na kłamstwie, ale drugi wydawał się znacznie bardziej „ludzki”...

Innym przykładem, tym razem kostiumu nie tyle bajkowego, co historycznego, a wraz z nim i aktualizacji przeszłości, był prezentowany przez Kabaret Pod Egidą cykl felietonów Janusza Głowackiego pt. „Mój Rzym”. Felietony te wcześniej drukowane były w „Kulturze” i stanowiły zmetaforyzowane komentarze polityczne. Na scenę trafiło kilka z nich, m.in. „Niewierny Tomasz”. Osią konstrukcyjną felietonu było skomentowanie wydarzeń ewangelicznych z pozycji marksistowsko-leninowskich. No i tak: Niewierny Tomasz bał się w zmartwychwstanie uwierzyć, ale bał się też nie uwierzyć. Próbował zatem zyskać na czasie, wyczekać, jak do sytuacji ustosunkują się Rzymianie (czytaj Rosjanie). Felietony na scenie mówili Wojciech Pszoniak i Piotr Fronczewski –w ich interpretacji ginął kostium historyczny, a każda aluzja stawała się czytelna. Kiedy Pszoniak mówił o kulturze Greków i Rzymian – „ich kulturze” – wkładał sobie do ust torebkę herbaty maczanki, popijał wodą i mówił: „To jest ich kultura”. Sala ryczała ze śmiechu, bowiem krążyła anegdota o wizycie radzieckiej wycieczki w Jamie Michalikowej, której przewodnik rozwiązał problem parzenia i picia herbaty w torebkach właśnie w taki sposób⁴¹.

Innym sposobem kabaretowych twórców wykorzystywanym w satyrycznym komentarzu przeciwko konkretnym przedstawicielom władzy było zastosowanie figury typu imię bez (lub zamiast) nazwiska. Ze względu na ograniczenia narzucane przez cenzurę twórcy kabaretowi jedynie napomykali o przywódcach PZPR, posługując się ich imionami w formie pieszczotliwej. Spieszczenia były tu formą kamuflażu i często odnosiły się do tych polityków, którzy zmuszeni byli odejść ze sceny (politycznej), np. Edwarda Babiucha nazywano chętnie Małym Edziem.

⁴¹ A. Niziołek, *dz.cyt.*, s. 135.

Jednak nawet wspomniane wyżej spieszczenia nigdy nie niwelowały podstawowej dychotomii „my” (twórcy kabaretowi i publiczność) i „oni” (znienawidzona władza). Dychotomia ta była tym ostrzejsza, że zaimek „my” w propagandzie partii był używany niemal od początku jej istnienia: postulował jedność ludu, partii i rządu. „Obroną” kabarecistów było zastosowanie depersonalizacji, np. poprzez użycie w monologach J. Pietrzaka zaimka „ono”⁴². Słowo to znakomicie wyrażało pogardę lekceważenie wobec władzy, wartościowało ją negatywnie, ale przede wszystkim pozwalało wykluczyć władzę ze sfery osobowej⁴³. Inną powszechnie wykorzystywaną dychotomią była opozycja „tu” i „tam” (czyli w PRL i na Zachodzie) albo „u nas” i „u nich”.

Budowaniu wspólnego świata, czyli wzmacnianiu spoistości zaimka „my,” służył chwyt odwołania się do wspólnych z publicznością elementów biograficznych. Dokonywano to poprzez prezentowanie skeczów-życiorysów. Jan Pietrzak na bieżąco aktualizował swój monolog „Patrzę – chłopiec”⁴⁴. Innym sposobem wykorzystania tej formy był „Wodowskaz” Salonu Niezależnych. Toczący się w studiu telewizyjny wywiad zaczynał się od słów:

Ja się urodziłem staraniem mojej matki wyrobnicy i mojego ojca wodowskaza we wsi Miedonia nad Odrą, odwiecznym punkcie wodowskażniczym w rodzinie z dziada pradziada wodowskażniczej. Ojciec był wodowskazem, dziad był wodowskazem, pradziad był wodowskazem...

Skecz był w istocie parodią audycji radiowej o stanie wód na głównych rzekach polskich, towarzyszącej słuchaczom polskiego radia niemal od zawsze. Tym skeczem artyści parodiowali także telewizyjne programy typu „spotkania z ciekawym

⁴² Zob. <http://janpietrzak.pl/piosenki/czlowiek-z-kabaretu>, 29.12.2014.

⁴³ Szczerbowski....

⁴⁴ Jedna z publikowanych wersji „Patrzę – chłopiec” – zob. J. Pietrzak, *Występ...*, s. 41 i n.

człowiekiem”, do których zapraszano przedstawicieli różnych zawodów i które to programy miały wydzźwięk przede wszystkim propagandowy⁴⁵.

Sierpień 1980 r. i powstanie „Solidarności” wpłynęły również na rozwój kabaretów. Zmniejszyła się presja władz, czego najczęściej przywoływanym przykładem było transmitowanie w 1981 r. kabaretonu z festiwalu opolskiego (pierwszy raz od 1973 r.). Satyrę polityczną odnowiono w pełnej krasie. Okres karnawału Solidarności to także czas, kiedy – podkreślmy – absolutnie wyjątkowo – ze sceny padają już nie tylko imiona, ale także nazwiska dygnitarzy oraz ich żon. Zmiana języka wskazywała na korelację stopnia swobód obywatelskich ze zjawiskiem jawności w kabaretowych tekstach. Prawdziwą popularność miał przynieść kabaretom jeszcze jeden czynnik – właściwie przedmiot. Był to magnetofon kasetowy Grun-dig-Kasprzak, dzięki któremu do szerokich mas dotarły nie tylko skecze kabareto-we popularne w latach 70., ale i kolejne dziecko swoich czasów – piosenki bardów: J. Pietrzaka, Jacka Kaczmarskiego, Przemysława Gintrowskiego, Krzysztofa Kelusa. Nurt twórczości bardów rozwinął się szczególnie po wprowadzeniu stanu wojen-nego, kiedy kabaret zszedł do podziemi. Występowano w prywatnych mieszka-niach, wsparcia i swojego dachu udzielał artystom również Kościół.

Bard, poeta śpiewający, wieszcz – podobnie jak błazen – wywodził się z tra-dycji ludycznej. Wraz z przyjęciem nowej roli – moralnego autorytetu – artysta zmieniał też ton swoich tekstów. Zanikła satyra dowcipkująca, kalambury, gra ję-zykowa, a zastąpił je – również charakterystyczny dla sztuki ludycznej – patos. Zna-ne niekiedy piosenki zyskiwały nowy wydźwięk. Kiedy J. Pietrzak, po powrocie z Kanady do szarej rzeczywistości stanu wojennego w PRL, zarabiał śpiewaniem „do kotleta” na dancin-gach w jednej z warszawskich kawiarni, w swoim repertua-rze umieścił... zupełnie nietaneczny utwór „Czerwone maki na Monte Cassino”.

⁴⁵ T. Nyczek, *dz.cyt.*, s. 37-38,

I tak jeden z niewielu niezakazanych przez reżim utworów stał się ulubionym i stałym punktem programu⁴⁶.

Skecze kabaretów lat 70. i 80. miały bardzo szeroki zakres tematyczny. Doskonale odbijały aspekty funkcjonowania w codzienności PRL, niewidoczne dla historyka zupełnie w innych typach źródeł, niekiedy wręcz pokazywały zjawiska w ogóle nieczytelne. Dopiero dokładna analiza programów kabaretów takich jak Tey, Egida, Salon Niezależnych czy Elita pozwoliłaby stworzyć ów szeroki katalog tematów, stanowiący komentarz do codziennego życia.

III.

Pierwszym elementem, na który badacz kabaretu zwróci z pewnością swoją uwagę, będzie korpus tekstów, składający się na program kabaretowy. Z pomocą przychodziły tu najrozmaitsze pozycje, zawierające tylko i wyłącznie teksty kabaretowe⁴⁷, jak również i te wspomnieniowo-opisowe, przeplecione od czasu do czasu tekstami (lub ich fragmentami)⁴⁸. Oczywiście wydawnictwa te w rzetelnym badaczu budzą z kilku względów spory niedosyt.

Podstawową ułomnością stanu rzeczy jest niemożność odnalezienia wszystkich tekstów stworzonych na potrzeby danego kabaretu. Niektóre po prostu zaginęły, inne były czymś całkowicie epizodycznym, ich „żywot” mógł skończyć się wraz z odejściem danego artysty z kabaretu. Jeszcze inne po prostu nie znalazły się w wydawnictwie, niezakwalifikowane przez cenzurę⁴⁹. W takim przypadku należa-

⁴⁶ A. Niziołek, *dz.cyt.*, s. 193-194.

⁴⁷ Zob. przykładowo: J. Pietrzak, *Występ*, Warszawa 1982; J. Dobrowolski, *Decybel*, oprac. R. Dziewoński, Łomianki 2012; B. Nawratowicz, *Piwnica pod Baranami. Początki i rozwój (1956-1963)*, Kraków 2010; K. Jaślar, *Kabaret Tey*, Poznań 1992.

⁴⁸ Tych ostatnich jest zdecydowana przewaga.

⁴⁹ Taki los spotkał przykładowo wiersz J. Pietrzaka pt. „O dwunastu synach ballada”, przygotowany do wydania w zbiorze tego autora pt. „Dlatego kocham życie” przez wydawnictwo „Czytelnik”. W dwóch innych utworach „Kraju mój, bądźmy na ty” oraz „Jak się wybić?” dokonano ingerencji. Z ostatniego skeczu, mającego formę wywiadu, usunięto m.in. fragment (wyróżniony – AKP): *I jak wykazały najnowsze badania empiryczne, nie zdarzyło się od dwudziestu paru lat, by dziecko jakie-*

łoby uzupełnić materiał badawczy – o ile byłoby to możliwe – kolekcjami tekstów przechowywanych w archiwach prywatnych. Drugi problem to kwestia samego powstawania tekstu. Wyróżnić musimy tu parę etapów. Po napisaniu tekstu następowało zjawisko, które Jan Pietrzak określał mianem „cierniowej drogi żartu do widza, czyli drogi do akceptacji tekstu”.

Każdy nowo napisany skecz musiał zostać zaprezentowany wcześniej odpowiednim władzom. W przypadku Egidy była to najpierw stołeczna Estrada, której pracownik miał zdecydować, czy tekst w ogóle nadaje się do wystawienia na scenie. Jeśli decyzja była pozytywna, kierowano zbiór tekstów do Wydziału Kultury m.st. Warszawy. Tam zapadała kolejna decyzja, czy tekst można skierować do Wydziału Prasy Publikacji i Widowisk, czyli oddać w ręce fachowego cenzora. *Jeżeli udało się i tekst znalazł się w cenzurze, szczęście autorów nie znało granic Układu Warszawskiego!* – wspominał kierownik Egidy, na którego barkach spoczywały wszystkie etapy batalii o kabaret. To oczywiście nie był koniec:

Cenzura, zanim w ogóle rozpoczęła rozmowę z autorem, wysyłała tekst do odpowiedniej komórki Komitetu Centralnego Polskiej Zjednoczonej Partii Robotniczej. Komitet Warszawski PZPR był ideologicznie zbyt słaby, żeby zajmować się naszym kabaretem. W KC PZPR zasłużony pracownik, wytrawny intelektualista po wieczorowych kursach marksizmu, decydował, czy cenzura znajdująca się nieopodal, bo przy ul. Mysiej, może w ogóle rozpocząć dyskusję na ten temat.

Następnie rozpoczynały się długie rozmowy cenzora z artystą i wojna o każdy fragment proponowanego tekstu. Następnie – po obronie możliwych do obronienia przyczółków – umawiano się na próbę czytania tekstu na scenie w kabarecie, tzw. próbę dla cenzorów. Stosowano wówczas najrozmaitsze techniki celem osłabienia niekorzystnego dla władzy

goś ministra pracowało w charakterze robotnika. A przecież tradycje rodzinne powinny ku temu nakłaniać!... A więc jednak! Rozumie już teraz, ja rozumie i nasi telesłuchacze też rozumie, dlaczego mamy tak niewielu wybitnych robotników, a tak wielu wybitnych ministrów. AAN, Zespół GUKP-PIW, sygn. 1075, k. 83.

politycznej wydzwiewku, stępienia satyry, ukrycia aluzji. Przykładowo: artyści wypowiadali tekst bardzo szybko, łącząc wyrazy w niemal niezrozumiałe ciągi, pozbawiając tekst wszelkich akcentowanych elementów. Pełna wymowa tekstu następowała już na premierowym przedstawieniu. Jeśli na sali znaleźli się przedstawiciele cenzury (mieli stały stolik) czy też Służby Bezpieczeństwa (konfidenti lub oficerowie), >>cierniowa droga żartu<< otwierała następny etap, prowadzący niekiedy do zakazu występów kabaretu w ogóle⁵⁰.

Tę opowiadaną przez Pietrzaka historię można dość łatwo zweryfikować i uzupełnić faktami zachowanymi w dokumentacji Służby Bezpieczeństwa⁵¹. W przypadku kabaretów o mniej instytucjonalnie zorganizowanym charakterze, jak przykładowo „Salon Niezależnych” we wczesnych latach 70., choć droga ta mogła omijać pierwsze szczeble kontaktu z władzą, to z pewnością stykała się z GUKPPIW. *...Wszystko, co dotyczyło dowolnej informacji publicznej, łącznie z etykietami na zapalki i broszurką o zwalczaniu alkoholizmu, musiało uzyskać pieczęt-kę zezwalającą na rozpowszechnianie. Salon obracał się w kręgu tematów zbyt niebezpiecznie bliskich kwestiom społeczno-politycznym, a tu cenzura wykazywała szczególną czujność* – pisał T. Nyczek⁵².

Autorzy kabaretu Tey zetknęli się z cenzurą podczas przygotowania swojego pierwszego programu. Z chwilą, kiedy kabaret był firmowany przez oficjalną instytucję, musiał mieć „wszystkie oficjalne pieczęt-ki”. K. Jaślar porównywał atmosferę spotkań z cenzorami do wizyty u dentysty i przytaczał wiele przykładów

⁵⁰ J. Pietrzak, *Jak obaliłem komunę*, Łomianki 2010, s. 34-35.

⁵¹ Zob. A.K. Piekarska, *Wieczór w „Melodii”...*, gdzie szczegółowo opisana jest historia przygotowania i wystawienia programu Egidy „Nowy Adres” – okoliczności wznowienia występów kabaretu w 1978 r. po zawieszeniu prawa do występów publicznych w 1975 r., organizacji kabaretu w nowym lokalu naprzeciwko budynku KC PZPR, przygotowania i cenzury poszczególnych tekstów, wreszcie występów kabaretu przez paromiesięczny okres 1978 roku.

⁵² T. Nyczek, *Salon Niezależnych*, Kraków 2008, s. 113. W zachowanym w AAN zespole GUKPPIW – Informacjach o bieżących ingerencjach znaleźć można wiele utworów J. Kleyffa. Cenzorzy nie dopuszczali do wykonania nie tylko w kabarecie, ale i w przypadku festiwalu studenckich czy publikacji. Przykładem może być jeden z najpopularniejszych utworów tego autora „Telewizja pokazała”. Zob. AAN, Zespół GUKPPIW, Informacja o bieżących ingerencjach, sygn. 1326, k. 87.

„zawieszonych” tekstów. Jeden z prezentowanych w Tey-u utworów – ku zdumieniu autorów – został zaakceptowany „prawie” w całości. Zażądano bowiem usunięcia jednego słowa:

*Cenzor >>wyciął<< słowo >>cenzura<<. Tłumaczył, że wykreśla wyraz, bo przecież cenzury w PRL nie ma, a wolność słowa gwarantuje konstytucja. Jeśli cenzor skreśla w cenzurze słowo cenzura, twierdząc, że cenzury nie ma, świadczyć może jedynie o daleko posuniętej schizofrenii. Tego nie wymyślił nawet mistrz absurdu – Ionesco. A myśmy żyli w tym w zgodnej koegzystencji. Gratuluję Państwu!*⁵³.

Ingerencje cenzury w oryginalne teksty jesteśmy w stanie odtworzyć głównie na podstawie zachowanego w Archiwum Akt Nowych zespołu Głównego Urzędu Prasy, Publikacji i Widowisk, nieco rzadziej na podstawie prywatnych archiwów autorów oraz ich wspomnień o potyczkach z cenzorami. Dokumentacja zasobu AAN jest już niestety w większości dokumentacją wtórną. Informacje o bieżących ingerencjach to dokumenty powstałe w celach szkoleniowych dla cenzorów, stanowiące jedynie wybór najważniejszych z punktu widzenia „ochrony wolności słowa” zawieszonych tekstów. Historyk kabaretu jest zatem po raz kolejny skazany na niepełny obraz źródeł.

Oprócz „bieżących ingerencji” w prezentowane teksty autorzy kabaretowi mieli do czynienia również z tzw. zapisem. Zapis personalny, czyli wskazanie przez GUKPPiW konkretnego nazwiska⁵⁴, skazywał danego autora na milczenie i w konsekwencji na publiczne nieistnienie⁵⁵. W przypadku kabareciarza najczęściej stosowano niedopuszczanie jego utworów do wykonania scenicznego (a już na pew-

⁵³ K. Jaślar, *Kabaret Tey*, Poznań 1992, s. 24.

⁵⁴ Przykładowo zapis wydano na Jana Pietrzaka. Zob. *Czarna księga cenzury*, Aneks 1977, s. 66, Wykaz nazwisk do zapisu nr 29 w dziale IX (Kultura), nowa wersja z dnia 21 II 1976 r., poz. 28.

⁵⁵ AIPN 1165/3009, S. Barańczak, *Cenzura w PRL. Parę podstawowych informacji*, Poznań 1980 r. seria Poznańskie Broszury Społeczne, z. 2, k. 9.

no niemożność wydania utworów w formie książkowej), a także zakaz wymieniania objętego zapisem nazwiska we wszystkich mediach. Inną formą represji było utrudnianie kontaktu z publicznością – poprzez formalny i nieformalny zakaz występów. Z taką formą represji spotkali się artyści z Tey’a, Egidy, Salonu Niezależnych. W przypadku dwóch pierwszych kabaretów władze zaczęły remontować obiekty, w których dawano przedstawienia⁵⁶. Można zauważyć, że represje cenzury, stopniowane od najłagodniejszych (ingerencja w teksty) aż do najsilniejszych (umieszczenie nazwiska autora na cenzorskiej czarnej liście), były specyficzną miarą radykalizmu kabaretowych twórców. Oczywiście zależność ta nigdy nie była prosta; jak to trafnie określił K. Jaślar: *Okazało się, że w cyklu następują dwa okresy: kiedy wolno czekać, a karawana jedzie dalej, i kiedy nie wolno czekać, a karawana jedzie dalej*⁵⁷.

GUKPPiW pełnił też funkcje pomocnicze. Jeśli kabaret nie uzyskał zgody władz (np. Wydziału Kulturalnego KW PZPR lub Estrady), cenzorzy mieli za zadanie nie dopuścić do publikacji wszelkich ogłoszeń zapowiadających jego występy. Zakazywano zatem nie tylko zamieszczania informacji w prasie, ale nawet druku plakatów. Obok tego typu działań „wyprzedzających” znaleźć można także informacje „minimalizujące negatywne skutki” już zaistniałych wydarzeń. Jako przykład można tu wspomnieć o zakazie informowania o uroczystości rozdania nagród Złotej Szpilki. W opublikowanej przez T. Strzyżewskiego oraz Aneks *Czarnej księdze cenzury* znajdujemy następujący passus:

⁵⁶ Tey występował w Teatrze Wielkim w Podwórzcu. Oczywiście fakt przeznaczenia obiektu do remontu nie był jednoznaczny z żadnym remontem – pisał K. Jaślar. *Remont bowiem nie był potrzebny. To był w końcu schludny, przedwojenny budynek, nietrafiony wojenną bombą, tylko powojenną decyzją. Ale jak remont to remont. Sala ma być pusta. Bo jak się nic nie dzieje, znaczy też, że nie dzieje się nic złego. Podobnie wiele lat wcześniej »wyremontowano« z sali STS. Podobnie wiele lat później remontowano plac Zwycięstwa w Warszawie, żeby zapobiec układaniu krzyża z kwiatów.* K. Jaślar, dz.cyt., s. 70. Podobna sytuacja dotyczyła Egidy, pozbawionej możliwości występów w swojej pierwszej siedzibie – budynku TPSP przy ul. Chmielnej 5 w Warszawie. Zob. J. Pietrzak, *Człowiek z kabaretu*, s. 72.

⁵⁷ K. Jaślar, dz.cyt., s. 55.

Decyzją władz w tegorocznym Festiwalu Polskiej Piosenki w Opolu nie biorą udziału kabarety. Nie bacząc na to, redakcja tygodnika >>Szpilki<< zorganizowała w Opolu w dniu 28 czerwca br. Uroczystość wręczenia nagrody >>Złota Szpilka<<, którą przyznano warszawskiemu kabaretowi Pod Egidą za wieloletni udział w festiwalach opolskich. Nie należy dopuszczać żadnych informacji na ten temat. (28 VI 74) (Anul[owano] 30 VIII 74)⁵⁸.

Na zakończenie tego krótkiego wywodu o cenzurze i kabaretach warto jeszcze zwrócić uwagę na walor dokumentacyjny akt cenzury. Dokumenty GUKP-PiW miały dla historyka jeszcze jedną zaletę: przechowano w nich – choć bardzo wybiórczo – sporo informacji o istnieniu lokalnych i niekiedy rzadziej dostrzeganych kabaretów, funkcjonujących np. przy instytucjach. Przykładowo w 1978 r. przy Psychiatrycznym Zakładzie Opieki Zdrowotnej w Lublinie funkcjonował Kabaret „Mikstura”, który zgłosił do tamtejszego oddziału cenzury program o wymownym tytule „Spróbuj być sobą”⁵⁹.

W nierównej wojnie podejmowanej z urzędem z ul. Mysiej 2 artyści kabaretowi nie byli jednak do końca bezradni. Każdy kabaret, w zależności od specyfiki uprawianej twórczości, miał swoje własne, wypracowane doświadczeniem metody walki z cenzurą. Można rzec, że sposobów tych było tyle, ilu artystów występowało na scenach.

O powodzeniu tych zabiegów decydował w dużej mierze stopień wykorzystania multimedialności kabaretu. O metodach J. Pietrzaka wspomnieliśmy już wyżej. Występująca w 1978 r. w usytuowanej naprzeciwko budynku Komitetu Centralnego PZPR „Melodii” Egida wykorzystywała tę geograficzną zależność w sposób ciągły, przez cały okres występów w cieszącym się specyficzną reputacją lokalu. Równie chętnie artyści powoływali się na inną okoliczność: wysocy niegdyś

⁵⁸ Zob. *Czarna księga...*, s. 90.

⁵⁹ AAN, Zespół GUKPPIW, sygn. 1324, k. 152. Zakwestionowano wówczas m.in. utwór „Tango zebraniowe”. O kabarecie – K. Pawełek, *Mikstura dla czarta*, 2010.

rangą, ale byli już dygnitarze partyjni chętnie odwiedzali kabarety (częstym gościem był np. Józef Cyrankiewicz). O zjawisku pisał m.in. Jan Tadeusz Stanisławski:

Osobistości oficjalne PRL-u dopiero [wtedy] zaczynały chadzać do teatrów (i zwłaszcza kabaretów), kiedy wylano je ze stanowiska. W naszym kabarecie Pod Egidą Krystyna Janda doprowadzała publiczność do paroksyzmów śmiechu, śpiewając piosenkę do pustego krzesła w pierwszym rządzie. Treść piosenki mówiła o tęsknocie artystki za ukochanym, który ciągle jeszcze >>boryka się<< na kolejnych, podsuwanych mu stołkach, aż wreszcie wypocznie i przyjdzie do niej, i siądzie na tym krześle, kiedy go w końcu wyleją. Piosenka nabierała dodatkowej pikanterii przez fakt usytuowania ówczesnej siedziby kabaretu: vis a vis KC PZPR, po drugiej stronie Nowego Świata. Wystarczał więc jedynie maleńki gest ręką. Ale i tego nie trzeba było, publiczność zawsze wiedziała, o co nam chodzi⁶⁰.

Technika prezentowania „informacji” zawartych w skeczach kabaretowych polegała na nieujawnianiu przekazu wprost. Służyć temu mogło np. zastosowanie kodu niewerbalnego, czytelnego oczywiście dla widza. Informacje te były sugerowane, a z racji istnienia wspólnego świata ich twórca mógł założyć *a priori* wiedzę odbiorcy. Kabaret polityczny w PRL zyskiwał w ten sposób charakter elitarny. Elitarność tkwiła już w założeniu, że nieujawnione informacje zostaną uzupełnione przez publiczność. Zakładano zatem, że odbiorca reprezentuje pewien poziom intelektualny, pozwalający rozumieć widowisko, zawierające szereg niedomówień i aluzji odwołujących się do jego wiedzy. Krąg elitarny mógł ulec zawężeniu, jeśli uzupełnienie informacji wymagało nie tylko określonego poziomu intelektualnego, ale także znajomości realiów dostępnych tylko pewnej grupie społecznej lub zawodowej. Jeśli twórcy kabaretowi zdawali sobie sprawę, że zakres ich „wspólnego świata” z widownią mógłby nie wystarczyć, aby publiczność uchwyciła aluzję, to

⁶⁰ J.T. Stanisławski, *Zezem. O wyższości Świąt Wielkiej Nocy nad Świątami Bożego Narodzenia*, Warszawa 2004, s. 66.

zapobiegali temu poprzez stworzenie możliwości wielopoziomowej interpretacji. Poziom niższy nie sprawiał mniej elitarnemu odbiorcy trudności z uchwyceniem intencji autora. Dlatego właśnie granica między kabaretem elitarnym i egalitarnym była bardzo płynna. Jednocześnie sposób konstruowania tekstu umożliwiający wielopoziomową interpretację zwiększał szansę odczytania podtekstu. I tak nawet egalitarny kabaret może być elitarny na wyższym poziomie interpretacji⁶¹.

Aluzja (niekoniecznie słowna) była bardzo chętnie wykorzystywanym sposobem na obchodzenie zapisów cenzorskich. Nie był to sposób jedyny. Salon Niezależnych rozwinął na szeroką skalę sztukę improwizacji. Przyjęcie tej konwencji faktycznie wytrącało broń z ręki cenzorom w ich działaniach wyprzedzających. W SOR krypt. „Straż” znajdujemy wiele dokumentów, w których poruszano problem niezgodności wersji utworów przedstawianych do wzglądu cenzorom oraz instytucjom patronującym występom z ich faktyczną formą wystawianą na scenie⁶². W jednej z notatek sprawy czytamy:

(...) Kabaret >>Salon Niezależnych<< podobnie jak każdy inny zespół estradowy czy inny uprawiający działalność widowiskową, obowiązany jest każdorazowo przedstawić do kontroli i ocenzurowania wszystkie teksty, jakie zamierza przedstawić przed publicznością. Zatwierdzony program obowiązuje na terenie, na którym działa dana delegatura Głównego Urzędu Kontroli Prasy, Publikacji i Widowisk. Teksty winny być sprawdzone pod względem merytorycznym oraz pewni powinni być wykonawcy, jak również konferansjer, jaki jest przewidziany w programie. Nieujawnienie w przedłożonym programie konferansjera może być powodem do wstrzymania występów; podobnie dotyczy to innych osób, które brałyby udział w występach, nie będąc uprzednio zatwierdzone. W zakresie tekstów, jak i osób biorących udział w występach obowiązuje bezwzględny rygor z zatwierdzonym materiałem przez cenzurę. Zezwolenie wydane przez daną delegaturę nie daje automa-

⁶¹ T. Szczerbowski, dz.cyt., s. 56 i n.

⁶² Zob. AIPN 0246/1066, t. 2, Szyfrogram nr 5043, dotyczący występów Salonu Niezależnych w Zielonej Górze, 16 IX 1974 r., k. 32.

tycznie żadnego zwolnienia zatwierdzonemu programowi od przedstawienia go do zatwierdzenia właściwej terytorialnie delegaturze GUKPPIW i w żaden sposób nie wiąże tej delegatury, która ma obowiązek merytorycznego rozpatrzenia danego programu. Może ona postąpić z nim według własnej oceny, to znaczy zatwierdzić go w całości, częściowo okroić lub całkowicie nie dopuścić go do przedstawienia. Żadna delegatura, w tym i [sam] GUKPPIW nie może w świetle obowiązujących przepisów prawnych dawać generalnego zezwolenia na występy na terenie całego kraju, a tym samym zwalniać od poddania się miejscowej kontroli właściwej delegatury (...)⁶³.

Ostateczną formą przeciwdziałania brakowi właściwej, a wymuszanej urzędowo, „dyscypliny artystycznej” stawały się działania „zabezpieczające” – sprawdzające się najczęściej do rejestrowania występów na taśmie magnetofonowej, porównania ich z korpusem tekstów zatwierdzanych przez cenzurę, a następnie – w razie niezgodności – podjęcia konkretnych postępowań operacyjnych⁶⁴. Działania te podejmowane były przez Służbę Bezpieczeństwa. Do interwencji „zbrojnego ramienia partii” popychały władzę dwa czynniki: uznanie kabaretu za szczególnie szkodliwy dla władzy i niebezpieczny społecznie oraz nieskuteczność działań urzędowych – wydziałów kulturalnych PZPR, estrad, GUKPPIW. Dokumentacja zgromadzona w archiwum Instytutu Pamięci Narodowej może być dla historyka bardzo przydatna. Przykładową dokumentację zaczerpniemy na potrzeby niniejszego artykułu głównie z dwóch spraw: sprawy obiektowej krypt. „Tercet” prowadzonej przeciwko Egidzie J. Pietrzaka oraz krypt. „Straż” przeciwko J. Kleyffowi i jego Salonowi Niezależnych⁶⁵.

⁶³ AIPN 0246/1066, t. 2, Notatka inspektora Wydziału III KS MO ppor. M. Kulety, 17 X 1974 r., k. 37-38.

⁶⁴ Przykład takiej pragmatyki zob. AIPN 0246/1066, t. 2, Szyfrogram nr 5581, dotyczący występów Salonu Niezależnych we Wrocławiu, 17 X 1974 r., k. 39.

⁶⁵ Zachowana w Instytucie Pamięci Narodowej dokumentacja nie ogranicza się tylko do tych dwóch spraw. Intensywnie rozpracowywano np. artystów występujących w Piwnicy pod Baranami, a wiele cytatów z dokumentów oraz dokładne ich omówienie znajdziemy we wspomnianej książce *Kolacja z konfidentem*. Sprawę inwigilacji Egidy omawia najpełniej dotąd praca J. Pietrzaka, *Jak obaliłem*

Kwestiom podstawowym, wynikającym w sposób oczywisty z dokumentacji aparatu represji, dotyczącym utrudniania życia poszczególnym autorom i artystom, nie warto tu chyba poświęcać zbyt wiele miejsca. W ciągu kilku ostatnich lat powstało wiele prac na ten temat, najczęściej częściowych – artykułów poświęconych historii pojedynczych artystów. Podobnie rzecz ma się z rozszyfrowywaniem i opisywaniem historii poszczególnych OZI, działających w środowiskach aktorskich (filmowych, kabaretowych i teatralnych)⁶⁶.

Już pobieżny przegląd notatek operacyjnych spraw daje historykowi kilka podstawowych informacji w żmudnym procesie odtwarzania dziejów kabaretu. Podstawową pomocą są informacje o datach i miejscach występów kabaretów. Rzecz dotyczy oczywiście okresu prowadzenia sprawy rozpracowania kabaretu, niemniej jednak często dostarcza informacji o występach przy nietypowych okazjach, np. jeśli kabaret nie posiadał swojej stałej siedziby, a dużo występował gościnnie na terenie całego kraju. Istotne znaczenie mają też informacje o miejscach występów czy też okolicznościach zaproszenia artystów. Szczególną uwagę śledczych przyciągały występy tych autorów, których działalność kabaretowa została objęta ograniczeniem, zakazem lub została zawieszona. Przykładem może być fragment informacji operacyjnej TW ps. „Piotr”:

Jan Pietrzak występuje gościnnie w kabarecie ZAKR-u, powodując zakłopotanie działaczy Związku, ponieważ teksty są dalej ostre tak jak w Kabarecie Pod Egidą. Czynione są starania, aby ZAKR nie firmował działalności Pietrzaka i kabaret ZAKR nie stał się kabaretem

komunę, Łomianki 2010. O sprawie krypt. „Straż” wspomina T. Nyczek w swojej książce *Salon Niezależnych....*

⁶⁶ Dobrym przykładem tego typu opracowań jest oparta na dokumentacji aparatu bezpieczeństwa i weryfikujących ją wspomnieniach artystów, przywoływana już praca na temat Piwnicy pod Baranami, *Kolacja z konfidentem*. Jej osią konstrukcyjną są rozdziały poświęcone poszczególnym artystom i ich inwigilacji przez krakowską SB, a także osobowym źródłom informacji z krakowskiego środowiska artystycznego. Podobną pracą, choć dotyczącą aktorów filmowych (którym też zdarzało się występować na kabaretowych scenach, np. Piotr Froczewski), jest książka F. Gańczaka *Filmowcy w matni bezpieki*, Warszawa 2011.

Jana Pietrzaka⁶⁷. Bardzo ważnymi informacjami, trudnymi do ustalenia w innych źródłach, są wszystkie wzmianki dotyczące publiczności. Funkcjonariusze aparatu bezpieczeństwa zwracali baczna uwagę na liczbę widzów i ich reakcje na wystawiany program. *Występujący w kabarecie pod Egidą wykonawcy potrafią gestem, mimiką, odpowiednią intonacją głosu nadać nawet pozornie obojętnym tekstom odpowiedni wyraz politycznej aluzji rozumianej przez publiczność. Świadczy o tym jej reakcja – oklaski, śmiech itp. Sama publiczność rekrutuje się z reguły ze środowisk inteligenckich, młodzieży akademickiej, a kabaret w jej opinii ma charakter kabaretu politycznego*⁶⁸. Tego samego typu informacja znalazła się po występach J. Pietrzaka w studenckim Klubie Medyk: *Dnia 12 X o godz. 20:30 odbył się w Klubie Medyków (sic) występ Jana Pietrzaka. Na występie było około 260 osób, głównie studentów Akademii Medycznej. Występ trwał półtorej godziny, a na program składały się stare numery, z którymi Pietrzak już raz występował w klubie. Niemniej publiczność żywo reagowała na padające ze sceny słowa wybuchami śmiechu i oklaskami. Po występie głównie słyszało się głosy: >>odważny facet<<, >>jak on nie boi się tak mówić<<, >>jedyny facet, którego można słuchać godzinami<<, >>jest najlepszy w Polsce<<, >>jak im udało się go ściągnąć<<. Jeszcze następnego dnia wspomniano i powtarzano sobie niektóre powiedzonka Pietrzaka. Sporo studentów pytało, czy w najbliższym czasie planowany jest występ Pietrzaka*⁶⁹.

Informacje te pozwalają szukać odpowiedzi na pytanie o zasięg oddziaływania kabaretów politycznych.

Innym ważnym walorem spraw prowadzonych przez Służbę Bezpieczeństwa jest funkcja *stricte* dokumentacyjna. W aktach zachowały się niekiedy kompletne scenariusze wraz z tekstami utworów, rozpisanych na role dla poszczególnych aktorów. Przykładowo – tom 5 SOR krypt. „Straż” zawiera pełen zestaw ske-

⁶⁷ AIPN, 0999/253, Wyciąg z informacji operacyjnej TW ps. „Piotr”, 24 VI 1976 r., k. 104.

⁶⁸ AIPN, 0999/253, Informacja dotycząca programów satyrycznych kabaretu Pod Egidą, 16 VI 1975 r., k. 97.

⁶⁹ AIPN, 0999/253, Informacja operacyjna TW ps. „Wojtek”, 14 X 1977 r., k. 108-109.

czy Salonu Niezależnych pt. „Żyj na huśtawce, żyj”, a także w osobnej teczce program „Cyrk przyjechał” z adnotacją „Program zawieszony w całości”⁷⁰.

Oprócz oryginalnych dokumentów, składanych do władz przez samych artystów, znaleźć można także wiele, niekiedy bardzo obszernych, stenogramów występów (lub fragmentów) z dokładnym dziennymi datami. Bogactwo tychże pokazuje przykładowo notatka – stenogram z kasety z nagrania Kabaretonu na Festiwalu Piosenki Polskiej w Opolu z 1974 r.⁷¹

Przy przeglądaniu dokumentacji aparatu represji dotyczącej kabaretów ciekliwego badacza uderzyć może jeszcze swoisty dobór cytatów, hierarchia tematów zakazanych i wyłaniające się z niej zjawisko klasyfikacji żartów. Temat podziału dowcipów politycznych na rodzaje był już przedmiotem badań historycznych. Wśród zbadanej dokumentacji obu spraw sporo miejsca zajmują informacje o skeczach ośmieszających slogany i hasła polityczne komunistycznej propagandy (ujawnianie niespójności między propagandą a praktyką). W stenogramie ze spektaklu podczas festiwalu w Opolu nie bez powodu pojawia się fragment o „wyszyciu” przez Egidę akcji „Szukamy 30 miliardów” czy o skeczu „Budujemy drugą Polskę” prezentowanego przez kabaret Tey. To właśnie jeden z przykładów przywołania klisz propagandowych oficjalnego języka władzy.

W dokumentacji sprawy obiektowej krypt. „Tercet” jak echo powraca stwierdzenie, że *kabaret [pod Egidą – przyp. AKP] podczas swoich występów lansuje totalną krytykę wszystkich zjawisk życia społeczno-politycznego i gospodarczego kraju*. Formuła ta – totalna krytyka wszystkich zjawisk, nie wyczerpywała tematu, bo dalej następowało wyszczególnienie:

⁷⁰ AIPN 0246/1066, Program „Cyrk przyjechał”, t. 5, k. 254-255.

⁷¹ AIPN, 0999/253, Stenogram ze Złotej Szpilki (fragmenty stenogramu z wieczoru autorskiego Jana Pietrzaka 24 XI [br] 20:00), k. 146–157. Przy okazji dokumentacji przygotowywanych przez oficerów prowadzących często załączano do nich kasety magnetofonowe z nagraniami. Niestety, jak dotąd w zbiorach Instytutu Pamięi Narodowej nie udało się ich odnaleźć, niemniej uporządkowanie i inwentaryzacja zasobu audiowizualnego oraz rzetelna kwerenda może przynieść jeszcze bardzo dużo ciekawych znalezisk.

Uzyskane w toku prowadzenia sprawy informacje operacyjne i materiały oficjalne wskazują, że kabaret pod Egidą w prezentowanych programach lansuje przede wszystkim satyrę polityczną skierowaną przeciwko:

- budownictwu socjalistycznemu w Polsce,*
- polityce PZPR,*
- Związkowi Radzieckiemu.*

Program prezentowany do czerwca 1977 r. tj. do czasu zawieszenia działalności kabaretu z powodu złego stanu technicznego dotychczasowego locum, nacechowany był krytycyzmem, negacją i permanentnym ośmieszaniem obecnej rzeczywistości. Zdecydowana większość utworów zawierała satyrę złośliwą, wrogą, prezentowane teksty nie były zatwierdzane przez cenzurę.

Co oczywiste, kategorią szczególnie napiętnowaną były żarty z poszczególnych polityków, przywódców i samego ZSRR:

W sali Kongresowej, w wieczór sylwestrowy oprócz plejady znanych gwiazd estradowych występowała też cała trójka z Kabaretu pod Egidą. Jest zastanawiające, jak oni współpracują z cenzurą, bo np. Stanisławski już o godz. 23:30 parodiował noworoczne przemówienia tow. Gierka, wygłoszone przed 3,5 godziną. Sala huczała od braw i oklasków. Pietrzak pokazywał sposoby witania się przywódców na Okęciu, a Kofta przypominał, jak to na całym świecie coraz więcej jest dni wolnych od pracy i jak to u nas jest dobrze, że będziemy mieli 12 sobót, jeśli je sobie odpracujemy uprzednio⁷².

Podobnych przykładów jest w obu sprawach – SOR „Straż” i SO „Tercet” dużo więcej. I wreszcie sprawa ostatnia – recenzje przedstawień: ...*na uczciwe recenzje rzadko w naszej [Kabaretu Pod Egidą – przyp. AKP] historii mogliśmy liczyć. Paradoxs polega na tym, że najlepsze recenzje pisali nam funkcjonariusze komunistycz-*

⁷² AIPN 0999/253, Notatka informacyjna insp. Wydziału E. Wojtowicz, 10 I 1975 r., k. 64.

nej Służby Bezpieczeństwa, donosząc przełożonym o szyderstwach z ich ukochanego ustroju⁷³ – napisał po latach Jan Pietrzak pod obejrzeniu jego dokumentacji w Instytucie Pamięci Narodowej. Rzeczywiście, >>recenzje<< zajmują pokaźną część dokumentacji sprawy obiektowej „Tercet” o nr rejestracyjnym 12203, zachowanej pod sygnaturą AIPN 0999/253⁷⁴. Oprócz sprawozdań pisanych przez funkcjonariuszy prowadzących sprawę, w dokumentacji spraw trafiają się wycinki z gazet (dosłownie) i fragmenty relacji. Znaleźć można również „recenzje” pisane przez różnej kategorii osobowe źródła informacji. Wśród nich znajdujemy prawdziwe perełki. Z ciekawszych przykładów wymienimy kilka.

Pierwszym jest donos TW ps. „Zadra”⁷⁵, będący zapisem wrażeń widza z jednego z przedstawień granych w 1978 r.⁷⁶. W swojej specyficznej konwencji, podkreślonej jeszcze przez emfazę języka „Zadry”, relacja ta w interesujący sposób przenosi odbiorcę w atmosferę Egidy z końca lat 70.

Drugi i zdecydowanie najpełniejszy przykład recenzji, wraz z rozbudowanym kontekstem funkcjonowania kabaretowego życia w dekadzie lat 70., stanowi informacja operacyjna TW ps. „Piotr” z 15 V 1975 r. Tajny współpracownik otrzymał od prowadzącego sprawę kpt. W. Górskiego polecenie opracowania analizy programów Kabaretu pod Egidą. Analiza ta, znacznie wykraczająca poza zadane polecenie, stanowi ciekawy dokument wnoszący wiele informacji o życiu i rozrywce w ówczesnej stolicy⁷⁷. Czytamy w niej:

⁷³ J. Pietrzak, *Jak obaliłem...*, s. 11.

⁷⁴ AIPN 0999/253, SO kryptonim „Tercet”. Prowadzenie sprawy obiektowej dotyczącej środowiska kabaretu Pod Egidą założono w 1975 r. i prowadzono do 1985 r.

⁷⁵ Dokument z niewielkimi skrótami został opublikowany w pracy zbiorowej *Artyści władzy, władza artystom...*, s. 94–95, a także w formie fotokopii w książce J. Pietrzaka, *Jak obaliłem komunę*, Łomianki 2010, s. 86–87.

⁷⁶ Na temat tożsamości i historii TW ps. „Zadra” zob. A.K. Piekarska, *Wieczór w >>Melodii<<...*, także: *Wróżka w kabarecie*; oraz J. Pietrzak, *Jak obaliłem...* s. 88, s. 211.

⁷⁷ Fragment dokumentu został opublikowany w: J. Pietrzak, *Jak obaliłem...*, s. 61.

(...) Aby zdać sobie sprawę z roli, jaką odgrywa Kabaret pod Egidą w kulturalno-społecznym życiu Warszawy (i chyba nie tylko Warszawy), należy pokrótce zanalizować stan rozrywki w naszym kraju. Oczywiście wymagałoby to obszernych wywodów, na nasz model rozrywki składa się bowiem nie tylko działalność teatrów komediowych i kabaretów, ale i działalność przedsiębiorstw estradowych (ok. 18 mln widzów rocznie), dyskotek, cyrków i wielu innych przedsiębiorstw i agend, które mają ogromny wpływ na kształtowanie artystycznych gustów przeciętnego widza czy słuchacza. Chodzi tu jednak nie tylko o sprawy artystyczne. Takie instytucje jak radio, TV, przedsiębiorstwa fonograficzne i właśnie kabarety, prócz przekazywania pewnych treści artystycznych przekazują także (to przecież zrozumiałe) pewne treści społeczno-polityczne. Tak się składa, że z racji swego charakteru kabarety (nie takie jak >>Show na Gnojnej<< czy >>Dudek<<) oczywiście najściślej połączyły treści artystyczne z politycznymi i społecznymi. I te właśnie kabarety (czy chcemy tego, czy nie) cieszą się bardzo dużą popularnością, ich oddziaływanie na widza, ba, nawet na określone środowiska, jest ogromne. Dlaczego tak się dzieje? W ostatnich latach działało w Polsce wiele kabaretów, teatrów satyrycznych otwartych i środowiskowych.

W większości były to efemerydy, teatry jednego, dwóch programów, kilkunastu czy kilkadziesiątu przedstawień. A jeśli tak jak warszawski >>Dudek<< dorobiły się jubileuszu 10-lecia, nie zapisały się w pamięci widzów – jeśli chodzi o credo programowe – niczym szczególnym. Raczej zapewniały mniej lub bardziej godziwą rozrywkę, unikając w sferze problematyki tematów ostrych, bezkompromisowych, wieloznacznych. Po prostu nie żyły aktualnością, nie komentowały współczesności. Taki profil (przy znakomitym zresztą aktorstwie) miał działający w Warszawie >>Dudek<<, podobnie kabaret >>U Lopka<<, >>Dreszczowiec<<, że nie wspomnę o mniej znanych i mniej popularnych.

Co wzburzało, bulwersowało opinię publiczną? Te przedstawienia, te kabarety, które otwarcie mówiły o sprawach tłących się w podświadomości widza, które tę podświadomość komentowały – na gorąco, ostro, otwarcie. Oczywiście zawsze chodziło tu o sprawy z pogranicza obyczajów i polityki. Szczególnie aktualna problematyka polityczna podejmowana przez kabarety polskie – zawsze miała rezonans społeczny. Programy takie wychodziły (i wychodzą) poza kabaretowe salki, komentowane przez widzów i to w bardzo różny sposób.

Tu dochodzimy do sedna sprawy. Istnieją w Polsce trzy kabarety o zbliżonej formule artystyczno-ideowej, choć o różnych środkach wyrazu. Mam na myśli kabarety Pod Egidą, Salon Niezależnych i działający w Poznaniu Tey. Te właśnie kabarety (podobnie jak krakowska Piwnica pod Baranami) cieszą się ogromnym powodzeniem. Dlaczego? Głównie ze względu na formułę programową – odwagę poruszania spraw aktualnych, bliskich przeciętnemu, w miarę inteligentnemu człowiekowi. Forma poruszania tych spraw jest też sprawą pierwszorzędną – aluzja, dwuznaczność, czasem ostra satyra i to nie w stosunku do kelnera czy przysłowiowego pana kierownika, ale w stosunku do osób konkretnych lub

konkretnych instytucji (np. skecz o mafii w Egidzie '75), kolejne >>Życiorysy<< Jana Pietrzaka – również w Egidzie). To musi bulwersować, zmuszać do śmiechu, ale i do refleksji, do myślenia.

Tymi przyczynami tłumaczę fenomen Egidy, fenomen, gdyż niezwykle rzadko się zdarza, by kabaret istniejący, jak w tym przypadku 7 lat, każdym nowym programem poruszał i wywoływał dyskusję, proponując za każdym razem nowe sprawy – w zakresie i formy, i treści.

Egida jak już napisałem, istnieje 7 lat. Mieści się w zabytkowym pałacyku [Towarzystwa] Przyjaciół Sztuk Pięknych przy ul. Rutkowskiego 5/7. Ale rodowód tej scenki sięga czasów nieco dawniejszych. W połowie lat 60. w studenckim klubie Hybrydy działającym pod auspicjami Zrzeszenia Studentów Polskich próbowali swych sił jako autorzy i aktorzy zarazem: Jan Pietrzak, Wojciech Młynarski, Jonasz Kofta, a także kompozytorzy: Jerzy Andrzej Marek, Jan Raczkowski, Krzysztof Paszek. Kabaret Hybrydy wystawił dwa liczące się programy: >>Uśmiechnięta gęba stabilizacji<< i >>Ludzie to kupią<<. Potem grupa młodych studenckich twórców odeszła z Hybryd, zakładając własny kabaret autorów i aktorów Pod Egidą. Pierwszy program wystawiono już w styczniu 1968 r. Odtąd premiery coroczne (zawsze w styczniu) stały się regułą Egidy. Inną regułą była i jest zasada improwizacji. Każdy program jest oczywiście opracowany dość dokładnie od strony scenariusza, ale atmosfera spektaklu powoduje częste zmiany i odejścia od zamierzonego zapisu. Rozpoczyna się dialog z publicznością, w trakcie spektakl urodzą się dowcipy, aluzje, czasem powodem do nich jest obecność na sali kogoś, kto się liczy w kulturalnym lub społeczno-politycznym życiu kraju, czasem jakieś konkretne wydarzenie.

Niedawno w »Panoramie« z 26 I [19]75 r. tak pisał o tym A. Wróblewski: >>Ile było premier, ile programów? Nikt tego nie wie, nawet sami autorzy. Prawie każde przedstawienie jest premierą, bo życie niesie tyle wydarzeń, że stale trzeba reagować na coś nowego, reaguje się szybko i spontanicznie, więc cały program ma charakter improwizacji<<.

Według słów jednego z autorów Egidy, Jonasza Kofty, najciekawszym, najżywiej przyjmowanym programem Kabaretu pod Egidą był program, którego premiera odbyła się w styczniu 1971 r. tuż po wydarzeniach grudniowych. Wtedy właśnie zaowocowała zasada improwizacji – będącej reakcją na aktualne wydarzenia. Ten program także inni autorzy kabaretu uznali za zbliżony do ideału kabaretu politycznego.

A propos – autorzy. Jest kabaret Pod Egidą domeną autorów i aktorów. Zaczniemy od autorów. Do czołowych należeli lub należą: Jonasz Kofta, Jan Pietrzak, Adam Kreczmar, Jacek Janczarski, Jan Stanisławski, Daniel Passent, Ryszard Marek Groński, Jerzy Urban, Agnieszka Osiecka, Marcin Wolski, Zbigniew Skupiński. Również aktorów miała Egida na przestrzeni tych lat znakomitych. W salce na Rutkowskiego występowali m.in. (prócz autorów) Piotr Fronczewski, Wojciech Siemion, Barbara Kraftówna, Krystyna Sienkiewicz, Wojciech Pszoniak, Wojciech Brzozowicz, Andrzej Szczepkowski, Kazimierz Rudzki i inni. Dys-

ponując takimi siłami autorskimi i aktorskimi, zdobyła Egida bardzo szybko renomę chyba najlepszego polskiego kabaretu. Dysponowała niewielką salką na kilkadziesiąt miejsc. Dopiero rozbudowa podziemi w Pałacyku Towarzystwa Przyjaciół Sztuk Pięknych pozwoliła na powiększenie widowni. Teraz mieści ona ponad 120 miejsc. Sala wyposażona przez Warszawską Estradę w mikrofony i teatralne reflektory – stała się miniaturowym teatrem. Tak, teatrem, gdyż kierownik kabaretu – Jan Pietrzak rozbudowuje Egidę w rodzaj samodzielnej placówki kulturalnej. Już teraz grana jest tu satyryczna sztuka Grońskiego pt. >>Łomot<<, w przygotowaniu są dalsze premiery. Przedstawienia kabaretu odbywają się więc rzadziej – na razie 2 razy w tygodniu. Takie są zresztą zamierzenia kierownictwa kabaretu, które chce przyciągnąć widza do małej sali różnorodnymi propozycjami artystycznymi. Z drugiej strony – autorzy – tacy jak Stanisławski, Kofta czy sam Pietrzak mają wiele różnych zajęć, współpracują z różnymi redakcjami Polskiego Radia (m.in. Ilustrowanym Magazynem Autorów), TV, Estradami, filmem, innymi teatrami. Mają więc szeroką platformę i możliwość wypowiedzi, nie ograniczają się, bo nie muszą, do Egidy. Sam Kofta w prywatnej rozmowie powiedział mi: Egida to już trochę margines mojej działalności. Cóż, chyba ci najlepsi autorzy wyrastają już ponad Egidę. Niemniej kabaret ten to placówka mająca nie tylko dobrą renomę, ale wciąż rozwijająca się i w sposób widoczny oddziałująca na widza, o czym pisałem już wyżej. Pozostaje chyba do omówienia profil ideowy kabaretu. Wywodząca się ze studenckich Hybryd Egida dziś nie przyznaje się do artystycznych ani ideowych powinowactw z takimi teatrami jak Studencki Teatr Satyryków czy Teatr Rozmaitości. Ma własny profil, własny program. Jeśli zaś chodzi o sympatie środowiskowe – w pewnym sensie Egida przyznaje się do związków z red[akcją] >>Polityki<<. Nie chodzi tu o taką sprawę, że Egida i >>Polityka<< mieszczą się w tym samym budynku, nawet nie o to, że pracownicy >>Polityki<< – Passent i Urban są współautorami Egidy. Po prostu – i Egidę i >>Politykę<< charakteryzuje podobne widzenie świata, wspólnota politycznego i społecznego punktu widzenia wielu zjawisk. Do tego związku przyznaje się zresztą i Polityka, zamieszczająca regularnie recenzje z kolejnych programów kabaretu.

A teraz sprawa konkretnych treści, problemów podejmowanych przez kabaret. W sposób niezwykle celny charakteryzuje je w programie '75 Jonasz Kofta:

Przenikliwi jak kornik
 Trudne lekcje historii
 Odrabiacie na parę lat naprzód
 Dawno już na tym świecie
 Byłoby tak jak chcecie,
 Tylko tacy jak ja wszystko spaprzą (...)
 By wam przyznać co Wasze,
 Nie napluję wam w kaszę,

Zawiść moją kochaną ukróć
Ech wy ludzie co żyć potraficie,
Gównu wiecie co to jest życie,
Ale za to się znacie na sztuce«.

I jeszcze jeden cytat. Też z Kofty. Wiersz „Jesteśmy razem”.

Kiedy niebo nad głowami cięży chmurnie
Twoje oczy wciąż mnie śledzą niespokojnie,
Ja dla Ciebie chyba zawsze byłem durniem,
Co nic nie wie, nic nie czuje, nic nie pojmie,
Nie ma takiej gorzkiej prawdy moja miła,
Która dla mnie byłaby nie do zniesienia,
Jeśli rzecz nam jaka serca podzieliła,
To tchórzostwo i naiwne przemilczenia,
Póki czas, otwarcie lepiej ze mną pomów,
Zanim w złości lepszy numer ci wykręcę,
Chyba prawo mam, by w moim własnym domu,
Więcej w oczy mi patrzono niż na ręce.
Wiem na pewno, że ze sobą wytrzymamy,
Chociaż życie nam układa się nieprosto
Nie możemy rozejść się, trzasnąwszy drzwiami,
Moja wieczna, moja miła, moja Polsko.

Mocny to wiersz i nie wymaga komentarza. Ale twórczość Kofty, twórczość innych autorów Egidy jest rozumiana wieloznacznie. W kraju, gdzie według Grońskiego poezja jest ostatnią linią obrony (tekst >>Rupieciarnia<<, Egida '75) – twórczość ta ma spełniać rolę czynnika poprawiającego socjalizm, walczącego ze schematem, usankcjonowanymi świętościami i autorytetami. A takie (autorytety) pojawiają się przecież często >>pod niebem odgórnych gwiazd, gdzie slogan jaskrawo świeci<< (>>Rupieciarnia<<). Potwierdza to spostrzeżenie inny tekst z Egidy '75, >>Dzionek kabareciarza<<, również autorstwa Grońskiego.

Innym akcentem programowym jest walka w obronie wolności jednostki. Stąd ataki na TV, programującą ludzi sloganami i wychowującą w kulcie sloganów. Autorzy Egidy twierdzą, że niczego nie wymyślają, że ich satyra ma konkretne odniesienie, jest szkołą logicznego, sprawnego myślenia. To prawda. Egida uczy myśleć. Atakuje, i to w sposób agresywny, kult konsumpcji, niezaangażowanie i pseudo zaangażowanie, budzi wątpliwości w sprawach, które z pozoru są proste, jednoznaczne, przejrzyste. Tylko pyta-

nie – czy wszystkie treści przekazywane przez ten kabaret są równie jasne i słuszne? Tu nasuwają się wątpliwości. I nie chodzi mi o tę jedną imprezę w warszawskiej Stodole z okazji 7-lecia istnienia kabaretu, nie chodzi nawet o sporadyczne występy Egidy w środowisku studenckim. Stałe działanie ma stały skutek.

Oczywiście – takie kabarety jak Egida działają na zasadzie »wariackich papierów«, swoistego wentyla bezpieczeństwa. To zrozumiałe. Rozumieją to nawet Egidowcy. Pietrzak w jubileuszowym artykule pisał kiedyś w >>Literaturze<< (był[o] to z okazji 5-lecia kabaretu – 14 XII 1972 r.): >>Byliśmy kiedyś bardzo gniewni, ale to było zbyt piękne, żeby mogło trwać wiecznie. W dziejach naszego kabaretu, które to przypominają historię obłądu (dotyczy to również historii ludzkości), jedyne, co nas cieszy naprawdę, to kolejna seria wariackich papierów<<.

>>Piotr<<

(...)⁷⁸

Jak widać, donosiciel >>Piotr<< wystawia mojemu kabaretowi zupełnie niezłą opinię. Czyni to, żeby szkodzić, ale też zdobywa się na pewien obiektywizm. Z braku innych recenzji – dobre i to – skomentował w swojej książce J. Pietrzak⁷⁹.

IV.

Archiwalia aparatu represji PRL, najczęściej wykorzystywane do badania historii, metod działań i organizacji organów bezpieczeństwa, a także marginesu swobód politycznych, społecznych i kulturalnych w społeczeństwie PRL, stanowią bogate źródło uzupełniające wiedzę historyczną z innych dziedzin życia. Celem niniejszego artykułu było wskazanie możliwości wykorzystania wiadomości o kabaretach PRL, zachowanych w tego typu dokumentacji, znacznie rozszerzających zakres wiedzy o tej formie twórczości.

Kabarety polityczne funkcjonujące w PRL były dzieckiem swoich czasów i szczególnych okoliczności. Powstały w opozycji do władzy i forsowanej przez nią nachalnie propagandy, określane były często jako „broń słabych”. Teksty kabaretowe są wspaniałym i szczegółowym archiwum wiedzy o Polsce Ludowej – poczy-

⁷⁸ AIPN 0999/253, Informacja operacyjna. Kabaret pod Egidą, 15 V 1975 r., k. 82-86.

⁷⁹ J. Pietrzak, *Jak obaliłem...*, s. 61.

nając od drobiazgów codziennego życia, a kończąc na alternatywnym obiegu informacji na tematy polityczne, społeczne, gospodarcze, kulturalne a nawet historyczne. Stanowiły w ten sposób konkurencję dla mediów oficjalnych, pełniły też wychowawczą funkcję wobec publiczności, pozwalały budować system wartości oraz poczucie wspólnoty w zatamizowanym i zastraszanym społeczeństwie.

W historii kabaretu wartym zbadania aspektem są także jego mechanizmy przystosowawcze do rzeczywistości PRL (form artystycznych do marginesu swobód, ewolucja od skromnego elementu kultury studenckiej aż do zapewnienia sobie trwałego miejsca w historii rozrywki masowej). Program kabaretowy stanowił papierkę lakmusową dla określenia swobód – przede wszystkim wolności słowa – w danym czasie. Budowanie „wspólnego świata” opierało się na fundamencie wołania o... normalność. Trafnie podsumował to E. Lipiński, piszący o funkcji dowcipu politycznego (co można odnieść w szerszym kontekście do roli kabaretu w jego politycznej odmianie): *Wyszydzając nieład, wyraża potrzebę ładu, wyszydzając niesprawiedliwość, jest wołaniem o sprawiedliwość, kpiąc z niekompetencji, dopomina się o fachowość tam, gdzie jest ona potrzebna.*

V.

Przyczynkowski charakter artykułu, którego podstawowym celem jest wskazanie możliwości poszerzenia pola badawczego kabaretów w PRL o archiwalia aparatu represji, nie pozwala tu na dywagacje natury ogólniejszej, dotyczące roli kabaretów i satyry w państwach autorytarnych czy totalitarnych. Zresztą zarówno wnioskowanie na takim poziomie, jak i wyprowadzenie z jednorodnego typu źródeł tez ogólniejszych stanowiłoby ułomny zabieg badawczy czy wręcz naukowe nadużycie. Rozbudowana opisowa i dokumentacyjna warstwa pracy miała służyć zapoznaniu Czytelnika z potencjałem tego typu dokumentacji, zasugerowaniu możliwości ich wykorzystania przy badaniu dziejów kabaretów na poziomie

wyższym, znacznie ogólniejszym i syntetycznym. Pozostaje wierzyć, że badania tego rodzaju, wymagające w sposób oczywisty przyjęcia jako punktu wyjścia szerokiego spektrum źródłowego i zastosowania odpowiedniej metodologii poznawczej, przyniosą pożądany rezultat w postaci pracy naukowej o treści o wiele bogatszej i objętości znacznie większej niż było to możliwe w przypadku niniejszego artykułu.

Abstrakt

Celem niniejszego artykułu jest zarysowanie problemów badawczych funkcjonowania kabaretów politycznych w PRL. Część pierwsza wskazuje, czym jest występ kabaretowy i interakcja artystów z publicznością, druga poświęcona jest rodowodowi kabaretu politycznego w Polsce, a trzecia stanowi propozycję rozszerzenia bazy badawczej o archiwalia aparatu represji – dokumenty cenzury i służby bezpieczeństwa.

POLITICAL CABARET IN THE POLISH PEOPLE'S REPUBLIC. SELECTED RESEARCH PROBLEMS WITH THE PARTICULAR EMPHASIS ON THE DOCUMENTATION OF THE SECURITY SERVICES

Abstract

The purpose of this article is a presentation of the research problems of political cabarets in the Polish People's Republic. The first part indicates what a cabaret is and its interaction with the audience, the second one is devoted to the history of political cabarets in Poland, and the third one is the proposal to broaden the research base of the archives – to the documents of the censorship and the security services.

Bibliografia:

Źródła:

AAN, Zespół Głównego Urzędu Kontroli Prasy, Publikacji i Widowisk.

AIPN 0999/253, Sprawa obiektowa krypt. „Tercet” dot. Kabaretu pod Egidą.

AIPN 0246/1066, t. 1-5, Sprawa obiektowa krypt. „Straż” dot. Jacka Kleyffa i Salonu Niezależnych.

Opracowania:

20 lat teatru Syrena, Warszawa 1966.

L. Appignanesi, *Kabaret*, Warszawa 1990.

S. Barańczak, *Cenzura w PRL. Parę podstawowych informacji*, Poznań 1980, seria: Poznańskie Broszury Społeczne, z. 2.

Ł. Błąd, *Satyra polityczna w festiwalowych i telewizyjnych programach grup kabaretowych w latach 1989–2007*. Rozprawa doktorska pod kierunkiem naukowym prof. dr. hab. J. Chłopeckiego, Wydział Dziennikarstwa i Nauk Politycznych UW, Warszawa 2013.

Co jest grane, Panie Janku? Wywiad Andrzeja Romana, Warszawa 1992.

Czarna księga cenzury, Aneks 1977.

J. Dobrowolski, *Decybel*, oprac. R. Dziewoński, Łomianki 2012.

J. Drużyńska, S.M. Jankowski, *Kolacja z konfidentem*, Kraków 2006.

R. Dziewoński, *Sęk z Dudkiem*, Warszawa 1999.

R. Dziewoński, *Dla mnie bomba Jerzego Dobrowolskiego*, Łomianki 2009.

R. Dziewoński, *Dożylnie o Dudku Edwardzie Dziewońskim*, Warszawa 2007.

R. Dziewoński, *Kabaretu Starszych Panów wespół w zespół*, Warszawa 2002.

R. Dziewoński, *Sęk z Dudkiem*, Warszawa 1999.

W. Filler, R.M. Groński, J. Wittlin, *Alfabet polskiej rozrywki*, Warszawa 1974.

W. Filler, *Teatr Syrena. Gwiazdy, premiery, kulisy*, Białystok 1991.

M. Fleischer, *Konstrukcja rzeczywistości*, Wrocław 2002.

F. Gańczak, *Filmowcy w matni bezpieki*, Warszawa 2011.

R. M. Groński, *Myślenie ma kolosalną przyszłość. Wybór tekstów satyrycznych i piosenek warszawskiego STS 1954–1956*, Warszawa 1957.

R. M. Groński, *Od Siedmiu Kotów do Owcy: kabaret 1946–1968*, Warszawa 1971.

R.M. Groński, *Od Stańczyka do STS-u: satyra polska lat 1944–1956*, Warszawa 1974.

J. Kleyff, *Rozmowa*, Wołowiec 2012.

K. Jaślar, *Kabaret Tey (1971–1989). Teksty wspomnienia, pomówienia*, Poznań 1992.

J. Kaczmarek, *Elita. Moje życie, moja przygoda*, Wrocław 2002.

I. Kiec, *Historia polskiego kabaretu*, Poznań 2014.

I. Kiec, *W kabarecie*, Wrocław 2004.

- I. Kiec, *Wyprzedaż teatru w ręce błazna i arlekina... czyli o kabarecie*, Poznań 2001.
- A.K. Kłys, B. Smoleń, *Niestety wszyscy się znamy*, Kraków 2011.
- L. Kołakowski, *Nasza wesoła apokalipsa. Wybór najważniejszych esejów*, Kraków 2010.
- K. Krukowski, *Mała antologia kabaretu*, Warszawa 1982.
- D. Michalski, *Dookoła Wojtek. Opowieść o Wojciechu Młynarskim*, Warszawa 2008.
- B. Nawratowicz, *Piwnica pod Baranami. Początki i rozwój (1956–1963)*, Kraków 2012.
- A. Niziołek, *Jan Pietrzak. Człowiek z kabaretu*, Poznań 2005.
- T. Nyczek, *Salon Niezależnych. Dzieje pewnego kabaretu*, Kraków 2008.
- K. Pawełek, *Mikstura dla czarta*, 2010.
- J. Pietrzak, *Jak obaliłem komunę*, Łomianki 2010.
- J. Pietrzak, *Występ*, Warszawa 1982.
- R. Prac, *Teatr Satyryków STS*, Warszawa 1994.
- Rendez-vous z Syreną*, Warszawa 1981.
- Słownik wyrazów obcych*, Warszawa 2005.
- J.T. Stanisławski, *Zezem. O wyższości Świąt Wielkiej Nocy nad Świątami Bożego Narodzenia*, Warszawa 2004.
- T. Stępień, *O satyrze*, Katowice 1996.
- T. Stępień, *Zabawa, poetyka, polityka*, Katowice 2002.
- T. Szczerbowski, *O grach językowych polskiego i rosyjskiego kabaretu lat osiemdziesiątych*, Kraków 1994.
- Trudno nie pisać satyry. teksty kabaretowe teatru satyryków STS 1954-1972 – Antologia*, Warszawa 2004.
- Warto być wpadł. Szopka z jubileuszem*, Warszawa 1980.
- R. Wierzbowski, *O szopce. Studia i szkice* (oprac. M. Waszkiel), Łódź 1990.
- M. Załucki, *Szopka satyryczna 1956*, Warszawa 1956.

Artykuły w czasopismach i wydawnictwach zbiorowych:

- A.K. Piekarska, >>Jestem realistką<<– czyli wróżka (nie tylko) w kabarecie [w:] S. Ligarski, (red.), *Twórcy na służbie. W służbie twórczości*, Warszawa 2013, s. 100-114.
- A.K. Piekarska, >>Nie tędy droga do rozrywki...<<., *Siedmioletnie kabaretu >>Pod Egidą<<*, „Biuletyn IPN”, 2008 nr 8-9, s. 57.
- A. K. Piekarska, *Jan Pietrzak w „Tercecii”. Działania Służby Bezpieczeństwa wobec kabaretu „Pod Egidą” w latach siedemdziesiątych*, [w:] A. Chojnowski, S. Ligarski (red.), *Artyści władzy, władza artystom*, Warszawa 2010, s. 75-79.
- A. K. Piekarska, *Wieczór w >>Melodii<<*, czyli *Kabaret >>Pod Egidą<< w 1978 r.*, [w:] S. Ligarski (red.), *Twórcy na służbie. W służbie twórczości*, Warszawa 2013, s. 157-173.

Wydawnictwa multimedialne:

Kabaret Tey 1971–1980[CD-ROM], Sony Music, Polskie Radio, 2003.

Kabaret Tey. Ciąg dalszy, [CD-ROM], Sony Music, Polskie Radio, 2004.

Kabaret Tey(wydanie dwupłytowe), [CD-ROM], Sony Music, Polskie Radio, 2006.

Kabaret Autorów Elita, *Elita? Dobry dowcip!*, [DVD], TVP- MC, 2004.

Kabaret Autorów Elita, *Hej, szable w dłoń*, [CD-ROM], PN Edition 1995.

Kabaret Autorów Elita, *35 lat*, [CD-ROM], PR SA 2005.

60 Minut Na Godzinę, *Rycerze Andrzeja Waligórskiego*, [CD-ROM], Polskie Radio (2008).

Kabaret pod Egidą - Słynny Sezon '80, [CD-ROM], TVP, 2006.

Źródła internetowe:

<http://www.ekabaret.pl/81-kabaret.tey.html>, 15.09.2016.

http://www.palacykzielinskiego.pl/strona_www/imprezy/elita_historia.pdf, 15.09.2016.

<http://www.ekabaret.pl/9-kabaret.elita.html>, 15.09.2016.

<http://janpietrzak.pl>, 15.09.2016.

Kamil Minkner

IDEOLOGICZNE I POLITYCZNE ASPEKTY KLASYCZNEGO WESTERNU NA PRZYKŁADZIE „WINCHESTER’73” ORAZ „GWIAZDA SZERYFA” ANTHONY’EGO MANNA

Słowa kluczowe:

film polityczny, metafory polityczne, polityczność, mity polityczne, western

Wprowadzenie

W ostatnim czasie kilkakrotnie zajmowałem się filmowymi metaforami politycznymi. Uznałem, że są to filmy o niepolitycznej tematyce, które przejawiają dydaktyczny potencjał dla politologa poprzez wnikliwe odśłanianie mechanizmów życia politycznego¹. W poniższych rozważaniach, pozostając przy tej samej perspektywie badawczej, chciałbym bardziej skonkretyzować swoje rozważania, podejmując zarazem nowe tropy badawcze. Za przedmiot badań wybrałem western.

Western to gatunek filmowy mocno już przebrzmiały, który podobnie jak inne tradycyjne gatunki filmowe nie odnalazł się w klasycznej postaci ze swoim prostym moralnym przekazem w złożonym, ponowoczesnym świecie. Kostium westernu jest oczywiście cały czas twórczo wykorzystywany przez artystycznie nastawionych filmowców (ostatnio np. w filmie „Nienawistna ósemka” Quentina Tarantino, 2015), ich głównym celem nie jest już jednak reprodukcja stereotypów i mitów, jak czynił to klasyczny western, ale ich podkopywanie. Tego typu intencje stały u podstaw tzw. westernów rewizjonistycznych (np. „Bez przebaczenia” Clinta

¹ K. Minkner, *O filmowych metaforach politycznych* [w:] J. Golinowski, F. Pierzchalski (red.), *Symboliczność przestrzeni polityki. Między teorią a praktyką*, Bydgoszcz 2011; K. Minkner, *O filmach politycznych. Między polityką, politycznością i ideologią*, Warszawa 2011.

Eastwooda, 1992), które podejmowały się dekonstrukcji tradycyjnie ujmowanej męskości, przemocy, kolonialnej przeszłości USA czy mitu indywidualizmu². Stosując tego typu krytyczną strategię, warto również w celach analitycznych sięgnąć po gatunek klasycznego westernu. Można w ten sposób obnażyć jego ideologiczne treści oraz ich rolę w konstruowaniu silnie skonwencjonalizowanego świata Dzikiego Zachodu. Z drugiej strony, chciałbym uwypuklić napięcia, które konwencję klasycznych westernów podkopują niejako od środka. Moje zamierzenia badawcze nie ograniczają się jednak do samych filmów. Ich interpretację traktuję raczej jako punkt wyjścia do wyjaśnienia politycznych aspektów rzeczywistości pozafilmowej, zapytując szczególnie o to, jak westerny pomagają nam zrozumieć fundamentalne ideologiczne reguły konstruowania, reprodukcji i zmiany każdego porządku publicznego; jaka jest jego struktura i jakie wewnętrzne sprzeczności można w tym dostrzec. Ustosunkowanie się do tych problemów poprzez analizę wybranych utworów filmowych, a przede wszystkim sformułowanie na tej podstawie ogólnej hipotezy służącej dalszym, bardziej pogłębionym studiom nad filmami jako zwierciadłami procesów politycznych to główny cel badawczy poniższych rozważań. Przeprowadzając taką analizę, pragnę wykazać, iż polityczny kontekst wpływa na twórczość filmową, a jego uchwycenie pozwala nam lepiej ją zrozumieć, podobnie jak dzięki filmom możemy poznać mechanizmy rzeczywistości politycznej. Mając na uwadze przedmiot badań, moje refleksje przybiorą postać interdyscyplinarną, łącząc we wspólnym wysiłku badawczym dorobek nauk politycznych, szczególnie teorii i filozofii polityki, oraz filmoznawstwa. Wykazanie, iż te rzadko eksplorowane w nauce związki mają charakter wartościowy poznawczo i mogą stanowić dla politologii orzeźwiający impuls uznaję za drugi istotny cel tekstu. W próbie twórczego odniesienia się do wyznaczonych powyżej celów, wybieram dwa równo-

² M. Hammond, *Unforgiven* [w:] L.R. Williams, M. Hammond (ed.), *Contemporary American Cinema*, London 2006, s. 415-418.

ległe kierunki analizy. Po pierwsze, traktuję westerny jako współczesne mity polityczne, dzięki którym jesteśmy w stanie omawiać uniwersalne problemy polityczne. Zdaniem filozofa Roberta Pippina, nawiązującego do koncepcji wybitnego krytyka francuskiego André Bazina, konwencja westernu oferuje za pomocą ograniczonej liczby struktur narracyjnych różne perspektywy ujęcia fundamentalnych problemów, przed którymi stoi każde społeczeństwo. Chodzi tu szczególnie o kwestię obowiązywania prawa i aktywność władzy politycznej³. Tego typu perspektywa czyni z westernów wartościowe poznawczo narzędzia dydaktyki politologicznej.

Po drugie, istotne okazuje się również uchwycenie kontekstu politycznego. Pozwala to na odbiór bardziej dynamiczny, przy czym można wziąć pod uwagę zarówno kontekst kulturowy, okoliczności polityczne, uwarunkowania ekonomiczne, jak również czas – zarówno powstawania filmu, jak i jego odbioru po latach. Wszak dopiero po pewnym czasie niektóre kwestie stają się bardziej wyraziste. Z politologicznego punktu widzenia oznacza to, iż analiza filmów może stanowić przyczynek do krytycznej analizy rzeczywistości politycznej, a szczególnie – ze względu na subiektywność przekazu artystycznego – mniej uchwytnych, a więc bardziej symbolicznych jej aspektów. Twórca w swoim dziele rejestruje (zarówno świadomie, jak nie intencjonalnie) nie tylko przekaz ideologiczny, ale także związane z nim emocje, klimat czy atmosferę okoliczności, w jakich tworzy. W ten sposób dzięki filmom jesteśmy w stanie odczytać nastroje polityczne oraz uchwycić ich zmienność.

Bezsprzecznym pionierem studiów nad filmami jako formami świadomości narodowej był Siegfried Kracauer. Wiele lat temu, analizując m.in. filmy ekspresjonistyczne z okresu kina niemego, stwierdził, że utwory te oddawały stan umysłu

³ R.B. Pippin, *Hollywood Westerns and American Myth: The Importance of Howard Hawks and John Ford for Political Philosophy*, New Haven 2010, s. 223-224.

i emocji narodu niemieckiego po I wojnie św. Wedle niego Niemcy mieli wówczas poczucie tragicznej alternatywy, która rozpościerała się między chaosem a nieuchronnością skazania na tyranie. Jego zdaniem filmowcy nie wyrażali tych prawidłowości intencjonalnie, tylko odzwierciedlali klimat epoki, którego tragicznym zwieńczeniem było przyjsie do władzy Adolfa Hitlera. Kracauer oparł swoje rozumowanie na dwóch przesłankach. Po pierwsze, ponieważ filmy muszą się sprzedać, to w dużej mierze odzwierciedlają one oczekiwania zbiorowości. Po drugie, filmy nie są tworzone przez jedną osobę, ale zawsze przez kolektyw⁴. Wydaje mi się, że są to uwagi, o których cały czas warto pamiętać. W takim ujęciu na westerny można spojrzeć jak na przekazy odzwierciedlające zarówno uniwersalne, jak i aktualne dla danego czasu problemy społeczne i polityczne. Można nawet zaryzykować hipotezę, że atrakcyjność westernu (a szerzej filmu w ogóle) wiąże się m.in. z faktem, że pozwala on zmierzyć się z różnymi napięciami społecznymi w mniej inwazyjny, a bardziej symboliczny sposób.

Jak twierdził krytyk francuski A. Bazin, western jest, jak żaden inny gatunek, „filmem amerykańskim *par excellence*”⁵. Nie posiadający swojej zbyt odległej w czasie historii Amerykanie skonstruowali jej filmowy wariant. Nie znaczy to jednak, że western można traktować jako gatunek filmu historycznego czy tym bardziej źródło wiedzy historycznej. Według Janet Walker western pracuje na historycznym materiale, wchodzi z historią w rozmaite interakcje, ale ostatecznie stanowi on narracyjną konwencję zastosowaną dla artykulacji określonych ideologicznych przekonań i wartości⁶. Amerykańska historia opowiadana w westernach ma więc charakter wyobrażony, bowiem nie o historię tu chodzi, a o symboliczne jej przetwarzanie i nadawanie jej bardziej uniwersalnego znaczenia. Kosmopolityzm, jaki od początku towarzyszył kinu hollywoodzkiemu, w tym westernowi,

⁴ S. Kracauer, *Od Caligario do Hitlera. Z psychologii filmu niemieckiego*, Warszawa 1958, s. 9-10.

⁵ A. Bazin, *What is Cinema?*, vol. 2, Berkeley and Los Angeles 2005, s. 14.

⁶ J. Walker (ed.), *Westerns: Films Through History*, New York 2001, s. 5-6.

zrazu unifikował wielonarodowe społeczeństwo, a potem stał się zrozumiałym dla wszystkich na świecie kodem komunikacji⁷. Western jest więc kwintesencją amerykańskości, ale zarazem został zaprogramowany jako część archetypicznego dziedzictwa innych nacji. Na tej płaszczyźnie western wpisuje się w długą, żywą, ale i niejednoznaczną tradycję przetwarzania idei Zachodu, rozumianej zarówno jako kierunek (np. podboju i rozwijania wielkich imperiów), ale i miejsce, często utopijne, mityczne (np. El Dorado). Idąc tym tropem, Jim Kitses uznaje, że Zachód w westernach wiąże się z przeszłością, tradycją, równością, rolnictwem i po prostu z Ameryką, a Wschód odpowiednio z przyszłością, zmianą, podziałem klasowym, przemysłem i Europą⁸.

Specyfika westernów wynika z tego, iż ich fabuła funduje swego rodzaju alternatywny świat, równoległą rzeczywistość, która ma swoją wewnętrzną logikę, prawa, wartości i instrumentarium reprodukcyjne. W innych gatunkach jest niby podobnie, ale westerny zawieszają ów wykreowany świat w stosunku do świata rzeczywistego, wpisując go w odwieczny porządek. Wielu badaczy uznaje w związku z tym, różniąc się w szczegółach, że western jest współczesnym rodzajem mitu. Jak twierdzi Robert Pippin westerny to filmy o Ameryce i jej samorozumieniu szybkich procesów modernizacyjnych w XIX wieku. Mitologizacja, jaka dokonuje się poprzez kulturę popularną, zasila pamięć zbiorową poprzez filtrowanie historycznych doświadczeń. Jest to istotne, ponieważ w ten sposób Ameryka może pogodzić napięcie pomiędzy imperializmem i przemocą, które towarzyszyły kolonizacji Zachodu, a jej pacyfistycznym, chrześcijańskim i egalitarnym wyobrażeniem o samej sobie⁹.

⁷ R. Syska, *Początki kina amerykańskiego* [w:] T. Lubelski, I. Sowińska, R. Syska (red.), *Historia kina*, t. 1, *Kino nieme*, Kraków 2009, s. 204-209.

⁸ J. Kitses, *Horizons West: Anthony Mann, Budd Boetticher, Sam Peckinpah. Studies of Authorship within the Western*, Bloomington 1970, s. 8-10.

⁹ R. Pippin, *Hollywood Westerns and American Myth...*, s. 21.

Westerny, jako mity polityczne, postrzegano często przez pryzmat odniesień do fundamentalnych relacji w porządku publicznym; przede wszystkim napięć, sprzeczności, wręcz trudnych do przezwyciężenia antagonizmów. Trop ten podchwycili szczególnie strukturaliści, dla których każda strukturalna całość jest oparta na binarnych opozycjach. Według Charlesa Altmana poprzez kino gatunkowe, w tym westerny, dokonuje się wyobrażone przezwyciężenie sprzeczności ideologicznych, jakie panują w społeczeństwie amerykańskim. Z jednej strony, filmy tego typu pozwalają na zaspokojenie tego, co wyparte, zabronione albo wstydlive; z drugiej strony – symbolicznie zwycięża porządek, system, sfera oficjalna itd.¹⁰. W ujęciu Willa Wrighta takie wyobrażone rozładowywanie napięć wpisanych w strukturę systemu zostało wyjaśnione w kategoriach socjoekonomicznych. Tak zwany wariant klasyczny westernu ukazywał jego zdaniem napięcie pomiędzy jednostką a społeczeństwem odzwierciedlające sprzeczności w sferze ekonomii rynkowej klasycznego kapitalizmu. Społeczeństwo musi polegać na silnym i dobrym moralnie outsiderze, ponieważ jest słabe, czego symbolicznym wyrazem jest zagrożenie ze strony przestępców, którzy reprezentują jednostki egoistyczne będące skutkiem ubocznym produkcji tego społeczeństwa. Zarazem społeczeństwo dla swojej stabilności potrzebuje instytucji kontroli społecznej, które ograniczają jednostkową wolność. Symboliczne pokonanie tych sprzeczności, które ma polegać na wejściu jednostki do grupy przy zachowaniu jej indywidualnego statusu, to główna funkcja westernu, który tym samym w wyobrażony sposób pokonuje sprzeczności w łonie kapitalizmu¹¹. Jak podkreśla Wright, wariant klasyczny westernu definiuje cały gatunek i jest fundamentem dla innych wariantów, jak

¹⁰ Ch. F. Altman, *W stronę teorii gatunku filmowego*, „Kino” 1987, nr 6, s. 18-22.

¹¹ W. Wright, *Six Guns and Society. A Structural Study of the Western*, Berkeley and Los Angeles 1977, s. 130 i n.

choćby odmiany uwypuklającej motyw zemsty¹². Filmy należące do tej odmiany będą przedmiotem interpretacji czynionych w tym tekście.

Mitologiczna, a więc bardziej uniwersalna perspektywa pozwala spojrzeć na westerny również nieco szerzej niż tylko przez pryzmat amerykański. Twierdzą, że współcześnie można wykorzystać opowieści z Dzikiego Zachodu chociażby w politologicznej dydaktyce. Z tego punktu widzenia interesująca jest koncepcja wspomnianego przeze mnie Roberta Pippina. Wykorzystując swoje filozoficzne zainteresowania, autor zajął się także politycznością westernów, a dokładniej ich znaczeniem w rozumieniu kluczowych pojęć z zakresu filozofii politycznej. Jego podejście opiera się na założeniu, iż każda filozofia polityczna powinna być powiązana z polityczną psychologią. To przez pryzmat konkretnych politycznych emocji, które przeżywają jednostki: miłości, lęku, potrzeby bezpieczeństwa, można zrozumieć abstrakcyjne idee polityczne, które stanowią trzon ideologicznego porządku społeczno-politycznego. I tu właśnie pojawia się znaczenie westernów, które potrafią przepracowywać polityczną teorię na poziomie bardziej praktycznym¹³.

Zdaniem Pippina wiele westernów pokazuje wczesne fazy rozwoju współczesnych dobrze rozwiniętych społeczeństw; okresy, kiedy społeczności te tworzyły się i funkcjonowały jeszcze niepraworządnie, często na pograniczu stanu natury. W takim ujęciu filmy o Dzikim Zachodzie pokazują, jak porządek prawny jest w ogóle możliwy (także pod kątem psychologicznym), jakie uwarunkowania go kształtują, jakie czynniki wymuszają posłuszeństwo jednostek. Jak twierdzi autor, z punktu widzenia filozofii politycznej westerny idą nawet dalej i podejmują kwestię możliwości tego, co polityczne. Wiąże się to chociażby z rozważaniem różnicy między zorganizowanym stosowaniem przemocy jednych grup przeciwko drugim

¹² Tamże, s. 32.

¹³ R.B. Pippin, *Hollywood Westerns and American Myth...*, s. 21.

a sprawowaniem władzy w imieniu każdego obywatela¹⁴. W tych rozważaniach Pippina wyraźnie wyczuwalne jest nawiązanie do koncepcji Carla Schmitta¹⁵, którą autor wykorzystuje w analizie klasycznego westernu Johna Forda *Poszukiwacze* (1956). Jego zdaniem film ten ilustruje rolę wroga w kształtowaniu się nowoczesnych społeczeństw i sposoby radzenia sobie z nim. W innych miejscach Pippin jest z kolei niezwykle zbliżony do współczesnych interpretatorów Schmitta w rodzaju Chantal Mouffe. Jest to wyczuwalne chociażby przy okazji wyjaśnienia innego filmu Johna Forda *Człowiek, który zabił Liberty Valance'a* (1962). Zdaniem Pippina jest to film o tym, jak każdy porządek publiczny, a także każda ideologia, nawet liberalna, są w swej istocie oparte na przemocy, ale potrzebują zamaskowania tego faktu na poziomie zbiorowej pamięci. Możliwe jest to natomiast wyłącznie poprzez oszustwo¹⁶. W ten sposób przetwarza się symbolicznie realny żywioł polityczności, a więc ów ontologiczny wymiar społeczeństwa naznaczonego fundamentalnymi sprzecznościami i strukturalnymi napięciami, których nie sposób do końca rozładować w obrębie danego systemu¹⁷.

Dotychczasowy opis mitologicznych funkcji westernu podkreślał przede wszystkim znaczenie poznawcze tego gatunku w analizie bardziej uniwersalnych pojęć i idei. Tego typu refleksje wskazują najczęściej na to, co typowe, powtarzalne, trwałe, a nie na to, co zmienne. Western postrzegano często jako gatunek silnie skonwencjonalizowany i mało podatny na wpływ okoliczności zewnętrznych. Nawet tacy badacze jak Jim Kitses, traktujący western jako gatunek płynny, w którym możliwe są różne kombinacje narracyjne, nie spoglądali nań zazwyczaj przez

¹⁴ Tamże, s. 226 i n.

¹⁵ Na temat koncepcji polityczności Carla Schmitta zob.: C. Schmitt, *Pojęcie polityczności* [w:] C. Schmitt, *Teologia polityczna i inne pisma*, Kraków 2000, s. 191-250. Wykorzystanie tej koncepcji w analizie filmów pod kątem zrozumienia prawidłowości kształtowania się porządku publicznego można odnaleźć w mojej analizie filmu *Władca much* Petera Brooka. Zob. szerzej: K. Minkner, *O filmach politycznych...*, s. 285-289.

¹⁶ R.B. Pippin, *Hollywood Westerns ...*, s. 226-229.

¹⁷ Ch. Mouffe, *Polityczność*, Warszawa 2008, s. 23.

pryzmat odniesień do konkretnych uwarunkowań politycznych. Tak naprawdę Kitses również szuka tego, co wspólne, i uwypukla binarne opozycje¹⁸. Odmienność jego podejścia w stosunku do takich strukturalistów jak Wright polega na tym, że podkreśla on autorski charakter filmów niektórych twórców, wskazując na powtarzalność ich wyborów artystycznych i spójność koncepcji artystycznej. Warto w tym momencie zapytać, czy dany western jest tylko wynikiem działania różnych czynników stabilizujących (konwencja, strategia twórcza reżysera), czy może podlegać także czynnikom bardziej dynamicznym. Twierdzę, że takim czynnikiem jest kontekst sytuacyjny, a jego wpływ możemy wykazywać poprzez zawartość ideową dzieła.

W literaturze nie brakuje przykładów, kiedy konkretny western ujmowano w kategoriach zwierciadła rzeczywistości politycznej, zwłaszcza pewnych nastrojów i klimatu społecznego. Bodaj najczęściej czyniono tak z filmem *W samo południe* Freda Zinnemanna (1952), uznając, że bierne miasteczko, które nie chciało pomóc swojemu szeryfowi w walce ze złoczyńcami, to metafora omamionego antykomunistyczną histerią społeczeństwa amerykańskiego doby maccartyzmu¹⁹. Dalej poszedł w swoich badaniach profesor nauk politycznych na Uniwersytecie w Saint Xavier Matthew J. Costello, który przyjrzał się relacyjnie kilku westernom z lat 50. i 60. XX w. (*W samo południe*, *Gwiazda szeryfa* Anthony'ego Manna, 1957; *Dwa złote kołty* Edwarda Dmytryka, 1959; *Szeryf z Firecreek* Vincenta McEveety'ego, 1968), starając się odnaleźć w nich nie tyle konkretne odniesienia polityczne, ile proces zmian politycznych w USA, zwłaszcza jeżeli chodzi o relacje jednostki i społeczności. Zdaniem Costello omawiane przez niego filmy są wyrazem erozji

¹⁸ J. Kitses, *Authorship and Genre: Notes on the Western* [w:] Th. Schatz (ed.), *Hollywood. Critical Concepts in Media and Cultural Studies*, vol. II (*Hollywood: Formal-aesthetic dimensions: authorship, genre and stardom*), New York – London 2004, s. 20. Tekst Kitsesa zawarty w tej pracy pochodzi z lat 70. XX w.

¹⁹ D. Nimmo, *Political Propaganda in the Movies. A Typology* [w:] J.E. Combs (ed.), *Movies and Politics: The Dynamic Relationship*, New York 1993, s. 277.

tradycyjnego kompromisu różnych sił politycznych, które osadzały się w centrum amerykańskiej sceny politycznej. Konsens ten skierowany był przeciwko wszelkim siłom ekstremistycznym. Costello twierdzi, że analizowane westerny wskazują na dokonującą się w USA w latach 50. XX w. fragmentaryzację centrum, a tym samym wyzwolenie nowych społecznych i politycznych sił (np. ruchy kobiece, prawa człowieka, rewolta młodzieży). O ile istotą przekazu filmu *W samo południe* jest jeszcze moralne oskarżenie społeczności o to, że nie potrafiła sprostać swoim publicznym celom, a więc ochronie jednostek, o tyle film *Szeryf z Firecreek* wyraża już brak jakiegokolwiek moralnej wizji co do celów publicznych społeczności. Społeczność w pierwszym z filmów ma jeszcze swojego obrońcę (szeryfa, który działa niejako wbrew społeczności), w drugim filmie brak już chociażby potencjalnych obrońców. Costello wiąże ten spadek nadziei z polityką zimnowojenną, która ostatecznie podkopała wiarę w amerykańską misję²⁰.

Zamierzam w dalszej części tekstu wykorzystać podobną do Costello metodę zbiorczej analizy, ale nieco bardziej ją uszczelnić, dobierając filmy według ściślejszych reguł podobieństwa. W związku z tym chciałbym wziąć pod lupę filmy tego samego twórcy stosującego względnie jednolitą koncepcję twórczą, oddalone w krótkim, ale jednak wyraźnym odstępie czasowym i należące zarazem do tej samej konwencji gatunkowej. W ten sposób możemy się zająć wzajemnymi związkami pomiędzy uwarunkowaniami uniwersalnymi, strukturalnymi, ideologicznymi, systemowymi zawartymi w mitologicznej strukturze danego dzieła, koncepcją twórczą reżysera i konkretnymi okolicznościami politycznymi, w ramach których dany twórca działa, a które wpływają na zawartość ideową dzieła. Jak zakładam, zmiana przekazu ideowego filmu może być wynikiem nowych okoliczności politycznych, co z kolei może świadczyć o procesie zmian politycznych. A ponieważ

²⁰ M.J. Costello, *Rewriting High Noon: Transformations in American Popular Political Culture During the Cold War*, vol. 33, nr 1, s. 30-40.

zajmujemy się w tekście kulturą popularną, to chodzi nam nie tyle o realne procesy, ile o ich ducha, klimat czy atmosferę, a więc te rejestry, które *de facto* wyraża i organizuje świadomość – czy to indywidualna (np. twórca), czy zbiorowa (np. pewna grupa twórców, którzy tworzą w tym samym czasie).

Chciałbym więc potraktować western jako laboratorium tworzenia znaczeń symptomatycznych, jak określiliby to David Bordwell i Kristin Thompson,²¹ oraz nadkodowania ideologicznego, jak nazwałby to z kolei Umberto Eco²². W obu przypadkach chodzi nie tylko o wykrycie uwarunkowań i okoliczności, których twórca często nie jest świadomy, a które nań realnie oddziałują, ale również o ukazanie ideologicznych mechanizmów przetwarzania tych uwarunkowań, by reprodukować system lub przeciwnie, by go zmieniać. Analiza klasycznych westernów z lat 50. XX w. idealnie się do powyższych celów nadaje, ponieważ westerny nie odnoszą się wprost do teraźniejszej polityki czy zmian społecznych. W przypadku, kiedy dany film bardzo konkretnie opowiada o danych wydarzeniach, o wiele trudniej jest oddzielić to, co jest zwykłym rejestrowaniem sytuacji, od tego, co jest symbolicznym jej przetwarzaniem. Uznałem, że optymalnym wyborem do takiego testowania będzie amerykański reżyser Anthony Mann i jego dwa wielkie westerny: „Winchester '73” (1950) oraz „Gwiazda szeryfa”(1957).

Zdaniem A. Bazina, Mann to najbardziej klasyczny z wyrafinowanych reżyserów westernów z lat 50.²³ Paul Varner zwraca uwagę, że chociaż filmy Manna zaliczają się do westernu klasycznego, bo nie rewidowały amerykańskiej historii, to zarazem podkreśla, że miał on zamiłowanie do pogłębionej psychologii postaci, w których można znaleźć klucz do zrozumienia antagonizmów między bohaterami.

²¹ D. Bordwell, K. Thompson, *Film Art. An Introduction*, New York 2008, s. 60-63.

²² U. Eco, *Lector in Fabula*, 1994, s. 122-124.

²³ A. Bazin, *What is Cinema?...*, s. 156.

mi²⁴. Janusz Skwara dodaje, że Manna interesują przede wszystkim narodziny konfliktu, a nie jego rozwiązanie²⁵. Dlatego widowiskowość czy akcja nie są ważne same w sobie, a wynikają z określonych motywacji bohaterów. Mamy więc do czynienia z silną konwencją westernu klasycznego, jak również z wyrazistym autorem działającym w ramach tej konwencji, który posługiwał się względnie jednolitą koncepcją artystyczną. I mamy wreszcie dwa filmy, które na dodatek niemal tak samo się zaczynają – wizerunkiem samotnego kowboja na tle rozległego, dziewiczego krajobrazu prerii. Czy pomimo tych wszystkich podobieństw siedem lat różnicy czasu spowodowało jakiekolwiek różnice w ideologicznym świecie bohaterów obu tych filmów? Odpowiedź na to pytanie, dzięki wykorzystaniu aparatury politologicznej i filmoznawczej, będzie głównym celem dalszych rozważań.

„Winchester'73”

Akcja „Winchestera'73” ma miejsce niejako na dwóch płaszczyznach. Na pierwszej, fabularnej, obserwujemy, jak główny bohater, Lin McAdam, którego gra James Stewart, stara się pokonać swojego antagonistę, którym jest Dutch Henry Brown. Z czasem dowiemy się, że są oni braćmi, a ich pojedynek wpisze się w ramy archetypicznej opowieści o walce dobra ze złem. Will Wright zalicza ten western do tzw. wariantu zemsty, który jest odmianą westernu klasycznego. Bohaterem filmów tego rodzaju jest wykorzystany i zawiedziony człowiek, który nie może znaleźć sprawiedliwości w obrębie społeczności i dlatego staje się samotnym mścicielem. W tego typu filmach społeczność jest portretowana jako słaba, szczególnie w porównaniu z silnym protagonistą, ale zarazem bohater nie jest zaangażowany w bezpieczeństwo we wspólnocie, ale w swoją zemstę²⁶. Lin przemieszcza się

²⁴ P. Varner, *Historical Dictionary of Westerns in Cinema*, Maryland – Toronto – Oxford 2008, s. 142-144; 200.

²⁵ J. Skwara, *Western odrzuca legendę*, Warszawa 1985, s. 22-23.

²⁶ W. Wright, *Six Guns and Society...*, s. 59-73.

w białym kapeluszu i chce pomścić śmierć swojego ojca, który zginął z ręki Dutcha (jego zło jest symbolizowane czarnym nakryciem głowy). Jak podkreśla William Indick, dualizm protagonisty i antagonisty nie jest oparty na absolutnych przeciwieństwach, a raczej na zasadzie zwierciadła. Sprawia to, że granica pomiędzy bohaterem pozytywnym i negatywnym jest cienka. Lin nie jest po prostu tym dobrym, jest osobowością złożoną, Indick stwierdza wręcz, że psychopatologiczną, napędzaną chęcią siania destrukcji²⁷.

Na drugiej płaszczyźnie, symbolicznej, „bohaterem” jest tytułowa broń, która przechodzi z rąk do rąk, stając się kołem napędowym całej akcji, wyrażając zarazem przesłanie filmu. Karabin początkowo wygrywa w zawodach strzeleckich Lin. Jest tylko trochę lepszy od swojego konkurenta, Dutcha. Zwycięzca cieszy się jednak krótko zdobyczą. Zostaje napadnięty przez Dutcha i pozbawiony cennej wygranej. Dutch Henry przegra następnie broń w pokera, grając z pewnym kanciarzem, który handluje przechwyconą bronią z Indianami. Kanciarz straci karabin na rzecz wodza Indian. Wódz zginie w ataku na kawalerzystów. Następnie broń dostanie szlachetny, ale słaby psychicznie Steve, który znalazł się przypadkowo w wąwozie wraz ze swoją partnerką Lolą. Chwilę wcześniej Steve stchórzył i zostawił Lolę samą podczas ataku Indian. Widząc jednak kawalerzystów, wrócił po nią. Następnie broń przeszła w ręce innego oprycha, znajomego Dutcha. Upokarza on Steve’a, który w porywie odwagi chce wyciągnąć pistolet, ale zostaje zabity. Następnie broń znowu przechodzi w ręce Dutcha, który ostatecznie zostaje zabity przez swojego brata, Lina.

Broń w filmie nie ogranicza się wyłącznie do efektownego rekwizytu. Ma znaczenie symboliczne, jest obiektem pożądania, a ostatecznie przedmiotem fizycznej walki²⁸. Funkcjonuje jako fetysz; obiekt pragnień mężczyzn i młodych

²⁷ W. Indick, *The Psychology of the Western: How the American Psyche Plays Out on Screen*, Jefferson 2008, s. 27-28; 118.

²⁸ W. Darby, *Anthony Mann: The Film Career*, Jefferson 2009, s. 105.

chłopców. Wszyscy ją głaszczą, czule o niej mówią, fantazjują na jej temat. Fetysz zgodnie z teorią Zygmunta Freuda można uznać za reprezentację pewnego braku, związanego najczęściej z kastracją²⁹. Winchester jest więc symptomem męstwa, ponieważ reprezentuje lęk przed utratą jego głównego atrybutu. Co więcej, samotni mężczyźni w tym filmie nie mogą zaznać spełnienia seksualnego i nie funkcjonują w trwałych związkach. Winchester symbolicznie reprezentuje tę niemożność oraz jest źródłem przeniesienia obiektu pożądania. Karabin jest symbolem dziewiczych czasów na Dzikim Zachodzie, gdzie najważniejsze było męstwo, siła, odwaga, waleczność. Kult broni ma więc silnie ideologiczny charakter, zdecydowanie pozytywnie wartościowany przez reżysera, a zarazem jest umocowany w psychoanalitycznym rdzeniu męskości. Nie chodzi więc wyłącznie o środek samoobrony, tak istotny w amerykańskiej kulturze politycznej, ale o manifestację machoizmu jako pewnego stylu myślenia i działania, gdzie dominuje męska perspektywa, kompletnie deprecjonująca kobietą podmiotowość. Wszak nie tylko broń jest przechwytywana przez kolejnych mężczyzn, ale i Lola. Jest ona urzeczowiona i wpisana w męski porządek postrzegania, będący fundamentem ładu społecznego. Z tego powodu negatywnie wartościowana jest chociażby postać Steve'a, który jawi się jako tchórz niepotrafiący zadbać o swoją kobietę. To ona zarabiała jako pianistka w miasteczku. Jest silną kobietą, ale sama chce tak naprawdę silnego męskiego oparcia; chce być zdobyta, tak jak zdobywa się karabin w zawodach. Ostatecznie będzie szczęśliwa, że główny bohater pokona swojego rywala. Wyśle też jednoznaczny sygnał, że jest gotowa do oddania się mu i do spokojnego zajęcia ogniskiem domowym. Co ważne, Lola nie jest pokazana jako kobieta występna czy fałszywa, chociaż bezsprzecznie lubi towarzystwo mężczyzn i dobrą zabawę. Ma zarazem naturalną predylekcję do zachowań ofiarniczych.

²⁹ W. Godzic, *Psychoanaliza i film. Problem widza*, Kraków 1991, s. 83-84.

W jednej ze scen osłania dziecko podczas strzelaniny. Wszystkie te elementy składają się na patriarchalne wyobrażenia o stanowczym i silnym mężczyźnie oraz niewinnej i czystej kobiecie, których relacja ma być fundamentem funkcjonalnej struktury społecznej.

Prawo w świecie bohaterów jest czynnikiem drugorzędym. Obowiązuje jedynie w miasteczku, które jest przestrzenią zawieszenia broni. Szeryf każe wszystkim chodzić bez broni i szybko się przekonujemy, że ma to swoje funkcjonalne znaczenie. Kiedy Lin wchodzi do salonu, jest tam jego rywal – Dutch. Obaj mężczyźni instynktownie sięgają po broń, której nie mają. W praktyce regulacja porządku polega na pozbawieniu narzędzia zabijania, a nie na zinternalizowaniu demokratycznych wartości.

Na prerii jednak to broń jest naturalnym narzędziem przetrwania, dlatego nie może być ona źródłem zła, co przesądza o jej pozytywnym wartościowaniu. Obaj bracia byli wychowani przez tego samego ojca. Ale zły syn zabił go i sprzeniewierzył się pewnemu odwiecznemu porządkowi. I dlatego właśnie ci dobrzy powinni nosić broń, żeby móc się bronić przed złem. W filmie Manna nie chodzi ani o względy prawne, ani nawet o przewagę moralną protagonisty nad antagonistą, ale o złożoną naturę człowieka. Jak zauważył jeden z badaczy, mało tak naprawdę wiemy o argumentach głównego bohatera, który z czasem walczy, by nie tyle dobro pokonało zło, ale by zaspokoić swoje pragnienie pokonania konkurenta, a więc by dokonała się zemsta³⁰. Chodzi więc o egoistyczne poczucie wyższości, a nie o wyższość moralną. Ostatecznie Lin do końca pędzi za Dutchem, aż go dopadnie i zabije, chociaż film pokazuje, że mógł odpuścić. Dutch nie przetrzymuje żadnego zakładnika i nie zagraża bohaterowi. Żąda zemsty jednak zwycięża. Mann zamazuje w ten sposób czystość antagonizmu między dobrem a złem. Reżyser pokazuje mściciela, który początkowo mści się na innych, po czym zagląda

³⁰ P. Varner, *Historical Dictionary of Westerns in Cinema...*, s. 233-234.

w głąb siebie i dostrzegając pustkę, zaczyna mścić się jakby na samym sobie. Jak twierdzi William Darby, Lin, będąc zdolnym do stosowania tych samych środków, co jego zły konkurent, ostatecznie jest z tego powodu udręczony, ponieważ jego szalone poszukiwanie zemsty pociągnęło za sobą utratę życia przez wiele osób. Z tego powodu Lin szuka oparcia w kobiecie³¹. W finałowej scenie Lin wraca do miasteczka i ściska się z Lolą. Nie ma jednak bezpośrednich informacji, że główny bohater zwiąże się z Lolą na stałe, a tym bardziej, że zakończy się to społeczną asymilacją. To być może tylko chwilowe pocieszenie.

Przedstawiony w filmie konflikt jednostka – społeczeństwo, tak ważny w wielu westernach, jest w „Winchesterze '73” w zasadzie nieistotny. Jednostki działają w imię swoich indywidualnych interesów i wartości. Społeczność jest pokazywana rzadko i sama w sobie nie jest istotna nawet jako kontekst działania. Nie jest źródłem patologii czy jakichś szczególnych dysfunkcji, ale też nie dodaje bohaterom siły i znaczenia. Film wyraża tu silnie indywidualistyczny przekaz. To między jednostkami rozgrywa się właściwy konflikt, to one regulują sprawy zasadnicze. Jednostka (zarówno ta dobra, jak i ta zła) jest silna sama w sobie.

Należy również podkreślić, że nie ma w tym filmie w zasadzie żadnych akcentów postępowych. Przykładowo, Indianie są przedstawieni jako występni łowcy, którzy napadają na białych. Nie są też w żadnym stopniu zniuansowani charakterologicznie, ich postacie odgrywają biali aktorzy.

Powyższy obraz pod kątem ideowym jawi się więc dość jednostronnie, co nie znaczy jednak, że spójnie. Świadomie czy nie reżyser ukazuje luki tkwiące niejako w samej istocie swojej ideologicznej narracji. Jeanine Basinger zwraca chociażby uwagę na pantomimiczną niemal scenę nieudanego pojedynku w salonie, gdzie obaj bracia chcą do siebie strzelić, ale ponieważ nie mają broni, to tylko machają pustymi rękoma. Zdaniem Basinger scena ta ujawnia psychozy bohaterów na

³¹ W. Darby, *Anthony Mann: The Film Career...*, s. 103.

punkcie stosowania przemocy, obnaża sposób jej stosowania i każe w ten sposób zastanowić się widzowi nad samym rytuałem pojedynku, stawiając pytanie, czy cnotliwa jednostka załatwiająca swoje problemy za pomocą broni powinna w ogóle być traktowana w kategoriach bohaterstwa³². Nie należy również zapominać, że motywem przewodnim filmu jest bratobójczy pojedynek. Zabójstwo kogoś tak bliskiego z rodziny symbolizuje niedoskonałość systemu, podatność na rozdźwięk. Dwaj bracia o odmiennych uposażeniach moralnych to wyraz istnienia sprzeczności w systemie. Można je usunąć, ale w pewnym sensie zawsze wiąże się to z osobistym kosztem, nierzadko przejściem, chociażby na chwilę, na drugą stronę, co skutkuje utratą niewinności.

„Gwiazda szeryfa”

W „Gwieździe szeryfa” początek zdaje się wskazywać, że będziemy mieli do czynienia z podobnym przekazem, może nawet jeszcze bardziej zachowawczym. O ile w „Winchesterze '73” główny bohater przemierza prerię w towarzystwie przyjaciela, o tyle w tym utworze poznajemy go jako zupełnego samotnika, wiozącego na drugim koniu ciało bandyty, za które spodziewa się dostać nagrodę. Morg Hickman grany przez Henry’ego Fondę jest bowiem łowcą nagród. Bohater działa w myśl prawa, ale poza granicami społeczności, kierując się wyłącznie chęcią zysku, a nie wartościami konstytuującymi wspólnotę. Morg jest posępny, z wyraźnie odmalowaną na twarzy ciężką historią swojego życia, które uczyniło zeń samotnika. Dawno temu był szeryfem i wierzył w ład i porządek. Kiedy jednak jego żona zachorowała i starał się o pożyczkę w swoim miasteczku, wszyscy mu odmówili. W końcu jego żona i dziecko zmarli, a on ostatecznie postanowił samodzielnie łapać złoczyńców za pieniądze.

³² J. Basinger, *Anthony Mann*, Middletown 2007, s. 83.

Opowieść tę William Darby wpisuje w schemat narracyjny, który po polsku można określić mianem „gojenia blizn” (*healing past*). W jego interpretacji bohater ma obsesję na punkcie przeszłości, ale chce się z niej wyzwolić, pokonać traumę i zacząć na powrót normalne życie, wracając do społeczeństwa, którego niegdyś był członkiem³³. Ostatecznie powróci na łono społeczeństwa za sprawą pewnej kobiety, ale i młodego szeryfa, z którym nawiąże symboliczną relację rodzicielską. W filmie wiele elementów narracyjnych jest podobnych do „Winchestera '73”, które powodują, iż również „Gwiazdę szeryfa” możemy zaliczyć do tzw. wariantu zemsty w ramach klasycznego westernu. Choć Morg nie ma wprawdzie jasno wytyczonego personalnie obiektu zemsty, to mści się symbolicznie na całym systemie za niesprawiedliwości, jakich doznał. Oba filmy są do pewnego momentu podobne w występowaniu sekwencji kolejnych wydarzeń i tworzą opowieść o samotniku, który był członkiem społeczności, doznał jednak krzywd, z którymi musi sam sobie poradzić, mszcząc się na tych, których obwinia. Odmienne jest jednak rozwiązanie konfliktów w obu filmach. W *Gwieździe szeryfa* bohater ponownie i jednoznacznie resocjalizuje się, a przyczyną zmiany będzie relacja mistrz – uczeń. Morg nawiąże emocjonalną relację z młodym, idealistycznym szeryfem, którego żarliwa wiara w praworządność ostatecznie odmieni bohatera. Istotna okaże się również relacja z kobietą. Jak twierdzi Wright, w westernach opartych na motywie zemsty mściciel początkowo zostawia społeczność z powodu swojej siły i słabości grupy społecznej, ale ostatecznie porzuca swoją walkę z powodu wartości, jakie drzemią w społeczeństwie³⁴. Zdaniem Wrighta nie wszystkie elementy muszą jednak rozkładać się w taki sam sposób. Z tego powodu w „Winchesterze '73” stosunek mistrz – uczeń nie występuje, a relacja z kobietą nie musi zwiastować nowego

³³ W. Darby, *Anthony Mann: The Film Career...*, s. 108.

³⁴ W. Wright, *Six Guns and Society...*, s. 59.

modelu życia na łonie rodziny, co sprawia, że w filmie tym resocjalizacja jest bardziej problematyczna niż w „Gwieździe szeryfa”.

Mając na uwadze podobieństwa i różnice narracyjne w obu filmach, przyjrzymy się teraz zawartości ideowej i politycznej drugiego z nich. Za główny problem „Gwieźdy szeryfa” uznaję w tym zakresie proces kreowania fundamentów praworządnego porządku publicznego. Wyraża się to przede wszystkim w konfrontacji pomiędzy starym, które przemija, bo staje się nieaktualne, i nowym, dostosowanym do zmieniających się potrzeb i wyzwań. Nowe jednak nie zastępuje po prostu starego. Wynika z niego, a nawet jest osadzone w jego tradycji, co będzie źródłem sprzeczności przyszłego systemu. W filmie uwypuklone jest napięcie pomiędzy systemem tradycyjnym, w którym obowiązywał argument siły, a systemem współczesnym, w którym ma obowiązywać siła argumentów. Konkretniej obserwujemy, jak dawne prawo silniejszego wymuszane stosowaniem bezprawnej albo pozaprawnej przemocy jest zastępowane prawem formalnych zasad normatywnych, które mają być takie same dla wszystkich.

System tradycyjny ma dwa oblicza. Pierwsze reprezentuje Morg, który nie tyle działa bezprawnie, co pomimo prawa i czyni to na dodatek dla pieniędzy. Początkowo Morg jest bardzo podobny do Lina z filmu „Winchester '73”. Z czasem przekonujemy się, że Morg ma swoje silne zasady moralne, ale film dowodzi i w tym przypadku, że dobro jest bardziej złożone. Działalność Morga ma zarówno konotacje negatywne (zabija bandytów, nie przekazując ich wymiarowi sprawiedliwości; nie kreuje wspólnoty), pozytywne (Morg eliminuje oprychów), jak i funkcjonalne (samotne działanie jest skuteczne; Morg podkreśla, że kiedy się ściga zło, należy to robić samemu, bo w grupie nie ma się szans). W sferze tradycji działa także oprych Bogardus, który funkcjonuje nagannie zarówno w sensie reguł tradycyjnych, jak i prawnych. To bohater zdecydowanie negatywny (dąży do realizacji swoich celów kosztem społeczności, oddziałując na emocje ludzi).

System praworządności i tworzący się dopiero porządek prawny reprezentuje z kolei młody szeryf. Nie chce zabijania bandytów – podkreśla, że należy im się sprawiedliwy proces. W filmie okrutnej i głupiej zbrodni na powszechnie szanowanym w miasteczku doktorze dopuszcza się pół-Indianin. Jego brat był temu przeciwny i nie brał udziału w tym akcie. Kiedy zostaną schwytani, tłum chce powieszenia obu. Lincz jest bezprawny, bo opiera się na emocjach. Prawo jest zracjonalizowane i dzięki temu można rzeczywiście wyjaśnić daną sprawę. W ten sposób nowy system reprezentowany przez młodego szeryfa ma wszelkie cechy systemu legalnego w rozumieniu Maxa Webera. W jego ujęciu posłuszeństwo jednostek w ramach porządku publicznego obowiązuje nie wobec osoby na mocy jej prawa, lecz wobec ustanowionej zasady i na podstawie wiary w jej legalność; co więcej zasada ta określa nie tylko zakres podporządkowania, ale ogranicza także samego panującego³⁵.

Nowy, legalny system nie jest jednak zupełnie oddzielony od starego, tradycyjnego. Młody szeryf jest jednostką szczerą i jednoznacznie uczciwą, ale zarazem chwiejną i niepewną. Główną osią dramaturgiczną jest w tym zakresie proces dojrzewania szeryfa do roli publicznej, która została mu powierzona. Chcąc ją w pełni zrozumieć, potrzebuje jednak Morga, który wprowadzi go w świat tradycji: nauczy celnie strzelać, doradzi, jak nosić broń, jak ją szybko odbezpieczać. Przy tej okazji Morg również poddaje się socjalizacji. Nowe jest ufundowane na starym, dlatego szeryf musi nauczyć się od mistrza jego wiedzy, ale i mistrz uczy się od swojego ucznia. W scenie pojmania dwóch złoczyńców Morg nie zabija ich – chociaż nagroda była także za martwych. W końcowym momencie przyjmuje też gwiazdę szeryfa i zostaje zastępcą swojego ucznia. To tak naprawdę symboliczna manifestacja wiary w reguły prawne i demokratyczne instytucje (szeryf jest repre-

³⁵ M. Weber, *Gospodarka i społeczeństwo. Zarys socjologii rozumiejącej*, Warszawa 2002, s 159-161.

zentantem społeczeństwa). Morg służy odtąd nie tyle konkretnemu człowiekowi, ale prawu. Ostatecznie główny bohater nie przyjmuje nagrody, tylko uznaje, że należy się ona zapatrzonemu w niego chłopcu. Ten nie marzy już o strzelaniu (jak chłopcy z „Winchestera '73”) tylko o nowym koniu. To znak tego, że kolejne pokolenie będzie już chciało żyć normalnie.

Innym istotnym napięciem ukazanym w omawianym filmie jest konfrontacja interesu prywatnego i publicznego. Matthew J. Costello, współczesny interpretator filmu pod kątem politycznym, uważa, że *Gwiazda szeryfa* ukazuje wyalienowaną jednostkę, która podmywa stabilność społecznego konsensusu, a początkowo może być wręcz postrzegana jako zagrożenie dla miasteczka³⁶. Dlatego nie ma dla niego miejsca w hotelu. Morg jest niezłomny i cnotliwy, ale odrzuca sprawiedliwość społeczną na rzecz swojego interesu i nie chce mieć nic wspólnego z porządkiem prawnym wspólnoty, od której zaznał prywatnej krzywdy. Przeżył tragedię, więc odrzucił społeczeństwo. Tymczasem szeryf, którego mieszkańcy miasteczka opuszczają w momencie próby, opowiadając się za silnym charakterologicznie Bogardusem, dowodzi swoją postawą, że urząd publiczny reprezentuje się niezależne od naszego prywatnego życia. Jeżeli wspólnota ma trwać (pomimo jej miernej często jakości), to sfera publiczna musi rządzić się pewnymi regułami, które są takie same dla wszystkich i wykazują się pewną stabilnością bez względu na nasze indywidualne poglądy, pozycję i rolę.

Konfrontacja między tym, co publiczne, i tym, co prywatne, nie kończy się jednak na prostym zestawieniu wyalienowanego Morga i publicznie ukierunkowanego szeryfa. Reżyser eksploruje to zagadnienie głębiej i ukazuje poprzez wzajemną relację pomiędzy jednostką a grupą, komplikując zarazem rozłączność tego podziału. Kiedy Bogardus namawia ludzi do linczu, okazuje się, że łatwo zdobyć przewagę nad podatnymi na manipulację mieszkańcami miasteczka. Dlatego gru-

³⁶ M.J. Costello, *Rewriting High Noon...*, s. 33.

pa potrzebuje silnej jednostki, która by ją obroniła wbrew niej samej. Kluczowy w tym względzie okazuje się proces dojrzewania szeryfa, który ostatecznie zastrzeżli Bogardusa, gdyż nie uda mu się wyegzekwować prawnie jego zatrzymania. Paradoksalnie więc demokratyczna przyszłość wspólnoty rozegrała się w starciu między jednostkami, a więc zgodnie z regułami tradycji, a nie praworządności.

W relacji między jednostką a grupą reżyser nie chce opowiadać się po którejś ze stron, starając się dowiedzieć, że to nie tyle jednostka jest ważniejsza od grupy albo grupa od jednostki, co raczej, że jednostka jest częścią grupy, jest gwarancją jej spistości i przetrwania. Człowiek jest istotą społeczną i tylko w takich kategoriach można go rozpatrywać. Wspomniany wcześniej Costello uważa nawet, że to nie społeczność i jej wady są w centrum zainteresowania reżysera, ale to, jak interes prywatny staje się częścią tego, co grupowe i publiczne (np. poprzez socjalizację w ramach rodziny). W rezultacie powrót Morga do społeczności odbywa się poprzez sprawy prywatne. Morg zapewne ułoży sobie życie z inną kobietą i będzie wychowywał jej dziecko. Film przemycza zresztą w tym względzie dość postępowe akcenty społeczne. Kobieta samotnie wychowuje dziecko, które jest pół-Indianinem, i żyje z tego powodu na marginesie miasteczka. Morg, wracając na łono społeczeństwa, nie zajmuje więc łatwiej i wygodnej pozycji. Podobna integracja publicznego i prywatnego dokonuje się w przypadku młodego szeryfa. Jego narzeczona, która początkowo nie chciała, by pełnił on swoją rolę, obawiając się o jego życie, w wyniku wydarzeń przedstawionych w filmie przekonała się o znaczeniu publicznym tego urzędu. Jak twierdzi Costello, w filmie „Gwiazda szeryfa” obowiązek obrony zostaje ostatecznie przerzucony ze społeczności na jednostkę, która jednak działa w obrębie tej społeczności³⁷.

Należy podkreślić, że podobnie jak w „Winchesterze '73” przekaz ideologiczny „Gwiazdy szeryfa” nie jest pozbawiony luk. Morg odrzucił stary system, któ-

³⁷ Tamże, s. 34.

ry nie dawał możliwości realizacji prywatnego szczęścia (śmierć bliskich), ale i nowy system reprezentowany przez szeryfa nie jest pozbawiony napięć wewnętrznych. Film bardzo interesująco pokazuje, że tworzy się on poprzez gwałtowne zaprzeczenie sobie samemu. To główny paradoks nowego ładu, czego wyrazem jest swego rodzaju założycielskie morderstwo. W finałowej scenie szeryf zabija Bogardusa. To uznanie, że siła tradycji jest istotna, a wyraża się to przede wszystkim w prawie do noszenia broni w celu samoobrony (warto przy innej okazji zapytać, na ile westerny przyczyniły się do powszechności tego przekonania wśród współczesnych Amerykanów). Są takie momenty krańcowe, kiedy nawet prawo jest bezsilne. Z drugiej strony, to zabójstwo ma przypominać, paradoksalnie, że prawo jest najlepszym sposobem na to, żeby zapobiegać bezprawnemu zabijaniu. Siłą nowego porządku jest więc coś, co mu zaprzecza. Jak podkreśla Jim Kitses, w filmach Manna często mamy do czynienia z „tragicznym paradoksem”, bowiem bohaterowie, przywracając porządek, schodzą do świata przestępców i stosują ich środki³⁸.

Wnioski dla teorii i filozofii polityki

Oba omówione filmy pozwoliły pozytywnie zweryfikować tezę Roberta Pippina, iż westerny można traktować jako mity współczesnej kultury popularnej organizujące zbiorową świadomość polityczną Amerykanów. Ich znaczenie jest jednak bardziej uniwersalne, ponieważ dzięki nim możemy zrozumieć prawidłowości w zakresie kreowania porządku publicznego, relacje między jednostką a społecznością, ideologiczne struktury, które dążą do uspołnienienia systemu, a także napięcia w jego obrębie, które uwypuklają sprzeczności. Zarazem jednak, pomimo owej mitologiczności, tego samego reżysera, podobnej konwencji narracyjnej (wariant zemsty), niemal identycznej koncepcji psychologicznej w budowaniu postaci oraz

³⁸ J. Kitses, *Horizons West...*, s. 53.

pomimo tylko siedmiu lat różnicy, oba omówione filmy przedstawiają radykalnie odmienną wizję ładu społecznego i porządku publicznego. W pierwszym filmie fundamentem systemu jest siła, która jest naturalna i determinująca wszystkie działania bohaterów. Jest ona zarówno funkcjonalna, zwłaszcza jako wyraz samoobrony, jak i dysfunkcyjna, kiedy staje się przemocą albo kiedy nie można jej okiełznać (Lin konsekwentnie przeprowadza swoją zemstę). Używanie broni jest w zasadzie jedyną instancją. Ukazanie w złożony sposób bohatera reprezentującego siłę dobra dowodzi, że naturalny instynkt związany ze stosowaniem siły góruje nad wszelkimi kulturowymi, a przez to wtórnymi, wymiarami takimi jak prawo, czy nawet zasadami moralnymi, które zawsze są przecież wyrazem kontroli społecznej. Natomiast w „Gwieździe szeryfa” wyraża się przekonanie, że ład opiera się na prawie, instytucjach publicznych i legalnej władzy, które ograniczają stosowanie siły. W „Winchesterze '73” podkreśla się indywidualizm (jednostka nie ma zadań do spełnienia na rzecz społeczeństwa), a w „Gwieździe szeryfa” społeczną naturę człowieka (nawet jeżeli jednostka jest tu bardzo kluczowa). W ostatniej scenie filmu Morg jednoznacznie wyjeżdża z miasteczka z kobietą i jej dzieckiem, z którą wspólnie będzie chciał układać sobie życie. Kieruje się jednak obowiązkiem społecznym. Oznajmia, że będzie szukał miejscowości, w której mógłby zostać szeryfem. Można więc stwierdzić, iż na poziomie konkretnej ideologii „Winchester '73” wyraża przekaz zdecydowanie konserwatywny i tradycyjny, podczas gdy „Gwieźdza szeryfa” raczej liberalny i progresywny.

Niezależnie od różnic oba filmy łączy też jedna wspólna cecha – wykazują one brak pełnego domknięcia porządku ideologicznego. Dzieje się to zresztą przewrotnie. W warstwie bezpośredniej narracji twórca ewidentnie chce uszczelnić strukturę ideologiczną swojego dzieła. Sprzeczności i luki wychodzą pośrednio, mają miejsce jakby wbrew domykaniu i sprawiają, że widzimy szwy tego, co rzekomo naturalne. W „Winchesterze '73” dobry brat zabija złego, ukazując tym sa-

mym, że czyste dobro nie jest do końca możliwe, a zło stanowi jego refleks. Natomiast w „Gwieździe szeryfa” główne napięcie polegało finalnie na tym, że szeryf, który głosił kult prawa, nie doprowadził do procesu karnego złoczyńcy i ostatecznie musiał go zabić. Zrobił to oczywiście legalnie, bo władza to możliwość stosowania legalnego przymusu, ale rodzi to zarazem niebezpieczne konsekwencje dla wspólnoty. Jak twierdziła Hannah Arendt, dążąc do ochrony życia, polityka z synonimu wolności stała się synonimem władzy i siły. Władza usunęła siłę ze stosunków między ludźmi i bezpośrednie panowanie człowieka nad człowiekiem ze sfery społecznej. Siła ta została jednak przeniesiona na władzę. Arendt obawiała się, że ten stan może być zagrożeniem dla wolności³⁹. Zabójstwo dokonane przez młodego szeryfa dowodziło pomimo skuteczności samego aktu, że samo prawo czasem nie wystarczy i wówczas władzy zostaje jedynie naga, a przy tym niebezpieczna dla kondycji całego społeczeństwa siła.

Sprzeczności i napięcia, jakie tu podkreślam, sprawiają, że do analizy westernów powinniśmy zastosować koncepcję poststrukturalną. Koncepcja W. Wrighta, chociaż kusząca, nie do końca wytrzymuje próbę czasu nawet odnośnie westernów klasycznych, gdzie, jak się sądzi, sprawdza się najlepiej. Jak wykazała moja analiza, westerny te przy dokładniejszych badaniach obnażają wiele sprzeczności systemu, których bynajmniej nie usuwają optymistyczne zakończenia. Uważam, że w zrozumieniu powyższych mechanizmów pomocna może być koncepcja Slavoj Žižka, głosząca, iż Realne (rzeczywistość) nie oznacza jakiejś zewnętrznej prawdziwej rzeczywistości samej-w-sobie. Realne jest produktem samego Symbolicznego (to w tych symbolicznych ramach tworzą się zasady, porządku społecznego i politycznego)⁴⁰. Oznacza to, iż rzeczywistość może być odbierana wyłącznie poprzez ideologiczny fantazmat; wyłącznie z tej perspektywy możemy również spo-

³⁹ H. Arendt, *Polityka jako obietnica*, Warszawa 2005, s. 143-178.

⁴⁰ S. Žižek, *Lacan*, Warszawa 2008, s. 89.

glądać na załamania i niespójności w zakresie symbolicznego przekształcania owej rzeczywistości. Oba analizowane filmy dowodzą, że na ideologię, jako zbiór konceptualnych twierdzeń definiujących ramy poznawcze i wyobrazeniowe każdego systemu, jesteśmy po prostu skazani. Nasze działanie mają sens tylko w jej ramach i tylko w ten sposób można ją samą podważać. Posługując się kategoriami Douglasa Kellnera i Michaela Ryana, westerny dają nam możliwość tropienia nie tylko metafor, które mają znaczenie ideologiczne i starają się zaprezentować określony, wyobrażony, kompletny oraz spójny wariant rzeczywistości, ale i metonimii, które pozwalają dostrzec wewnętrzne napięcia w owym fantazmacie, ujawniając jego skonstruowany charakter, a więc taki, który można kwestionować⁴¹. Jeżeli przyjmujemy natomiast za Toddem McGowanem, że polityczność wyraża się wtedy, kiedy podważamy ideologizację rzeczywistości⁴², bo ujawniają się wówczas realne antagonizmy i siły społeczne, to oba filmy A. Manna mają naprawdę polityczny potencjał. Przedstawiają one pewną ideologiczną strukturę (bez względu na jej polityczną czy społeczną treść), ale zarazem ukazują w niej szczeliny, a ostatecznie możliwość jej zakwestionowania. Żaden porządek ideologiczny nigdy nie jest bowiem do końca kompletny. Najgłębszy sens poznawczy i dydaktyczny analizy silnie skonwencjonalizowanych, klasycznych gatunków filmowych takich jak western polega właśnie na tym, że możliwe jest wykazanie tej prawidłowości.

Na tej podstawie przeprowadzone wywody pozwalają stwierdzić, iż w „Winchesterze '73” Anthony Mann odsłania wprawdzie przed nami logikę starego porządku publicznego opartego na konserwatyzmie, patriarchalizmie i tradycji, ale uwypuklone sprzeczności pozwalają dostrzec jego słabość i są zapowiedzią społeczno-politycznego kryzysu. „Gwiazda szeryfa” daje do zrozumienia, że ten kryzys już nastąpił i tworzą się podwaliny nowego ładu publicznego. Zdaniem M.

⁴¹ M. Ryan, D. Kellner, *Camera Politica. The Politics and Ideology of Contemporary Hollywood Film*, Bloomington-Indianapolis 1990, s. 14-15.

⁴² T. McGowan, *Realne spojrzenie. Teoria filmu po Lacanie*, Warszawa 2008.

Costello film ten jest jednym z tych, które wyrażają upadek ulokowanego w centrum konsensu politycznego starej Ameryki, który oparty był na unikaniu skrajności. Był to porządek publiczny białych Amerykanów z klasy średniej, uznających moralną wyższość wolnego rynku i wierzących w cnotliwość swoich przywódców. Ukazując zwiększoną rolę postępowej jednostki względem społeczności, filmy takie jak „Gwiazda szeryfa” dowodziły pogłębiającej się fragmentaryzacji społecznej⁴³.

Co więcej „Gwiazda szeryfa” wyraża akcenty postępowe związane z liberalizacją stosunków społecznych. Mann podkreśla, że praworządność jest kluczową wartością polityczną pod warunkiem, że wiążemy ją z włączaniem niepokornych wobec tradycyjnego systemu, ale wartościowych i cnotliwych jednostek. Demokracja to nie tylko rządy prawa, ale też inkluzja wykluczonych. Trudno oczywiście przesądzić, na ile reżyser zdawał sobie sprawę z tych uwikłań. Sądzę raczej, że relacjonował je na zasadzie swoistej podświadomości politycznej, chociaż stwierdzenie to wymaga weryfikacji. Faktem jest, że zmiany społeczno-polityczne w USA w latach 50. XX w. już zachodziły, ale nie były jeszcze w pełni odczuwalne. Dopiero w latach 60. realna erozja starego porządku rozpocznie się na dobre, czego wyrazem będzie walka o prawa obywatelskie. Uważam, że sztuka filmowa antycypowała ten proces. Po demonach maccartyzmu stary model amerykańskiej demokracji politycznej – elitarystycznej, tradycyjnej, konserwatywnej i zachowawczej – zaczął się wyczerpywać. Także w kinie, gdzie demokratyczne wartości, poszanowanie prawa, znaczenie instytucji publicznych zaczęły być w wielu istotnych pod względem artystycznym filmach zdecydowanie pozytywnie wartościowane. Przy czym, co istotne, ich propagatorami były jednostki, które początkowo występowały przeciwko całej społeczności. Dowodem mogą być inne filmy z tego okresu. Najważniejszym z nich jest zapewne „12 gniewnych ludzi” Sidneya Lumeta, który

⁴³ M.J. Costello, *Rewriting High Noon...*, s. 38-39.

pomimo innej konwencji wyraża w zasadzie ten sam przekaz ideowy co „Gwiazda szeryfa”⁴⁴.

Powyższe wnioski należy traktować jako wstęp do badań nad odzwierciedlaniem poprzez filmy procesów politycznych. Nie przesądzając żadnych finalnych konkluzji, myślę, że wykonana analiza pozwala wyprowadzić do dalszych weryfikacji bardziej ogólną hipotezę roboczą, wedle której poprzez film jako formę świadomości społecznej i politycznej twórca może konstruować wizję przeszłości, teraźniejszości, przyszłości albo światów wyobrażonych, odzwierciedlając w ten sposób, często poza swoimi intencjami, aprobatywnie lub krytycznie, okoliczności polityczne, a bardziej kumulatywnie – (wiele filmów) zmiany polityczne. To właśnie sztuka (także filmowa) jest w stanie symbolicznie odzwierciedlać procesy społeczno-polityczne, które dokonują się na naszych oczach, a których początkowo sobie nie uświadamiamy. Jednocześnie, pomimo względnej jednorodności koncepcji artystycznej danego reżysera, zmienność uwarunkowań politycznych wpływa na zmienność przekazu ideowego jego dzieł. Bez względu jednak na kontekst, zawartość ideologiczna dzieła nigdy nie jest w pełni spójna i domknięta; podobnie jak w przypadku każdej ideologii stanowiącej fundament porządku publicznego jej cechą charakterystyczną są napięcia i sprzeczności.

Abstrakt

W artykule zaprezentowano analizę politologiczną dwóch klasycznych westernów Anthony'ego Manna – „Winchester '73” oraz „Gwiazda szeryfa”, w której autor zajął się trzema problemami. Po pierwsze, westerny potraktowano jako mity poli-

⁴⁴ Wnikliwą analizę tego filmu pod kątem politycznych i ideologicznych mechanizmów funkcjonowania systemu demokratycznego przedstawiam w artykule *Dwunastu gniewnych ludzi Sidneya Lumeta jako metaforyczny i metonimiczny wyraz dylematów demokracji liberalnej*, zawartym w książce pod redakcją Marcina Tobiasza, *Antynomie i paradoksy współczesnej demokracji*, Warszawa 2016 (w druku).

tyczne funkcjonujące w świadomości zbiorowej, dzięki którym społeczności radzą sobie z uniwersalnymi problemami politycznymi (np. relacje między jednostką a społeczeństwem, fundamentalne uwarunkowania porządku publicznego). Po drugie, zaprezentowana została analiza kontekstowa obu filmów. Pomimo licznych podobieństw (ten sam gatunek, koncepcja twórcza, schemat narracyjny) oba filmy różnią się pod względem zawartości ideowej. „Winchester '73” (1970) wyraża przekaz konserwatywny i zachowawczy, a „Gwiazda szeryfa” (1957) liberalny i progresywny. Autor uznał, że ta ideologiczna zmiana wiązała się ze zmianami w sferze świadomości zbiorowej w USA w latach 50., których wyrazem będzie walka o prawa obywatelskie w latach 60. Po trzecie, dowiedziono, że nawet w przypadku silnie skonwencjonalizowanych gatunków zawartość ideologiczna dzieła wykazuje sprzeczności i wewnętrzne napięcia; podobnie jak każda ideologia.

IDEOLOGICAL AND POLITICAL ASPECTS OF THE CLASSIC WESTERN ON THE EXAMPLE OF “WINCHESTER '73” AND “TIN STAR” BY ANTHONY MANN

Abstract

The article presents political analysis of two classic westerns directed by Anthony Mann – “Winchester '73” and “Tin Star”. The author took up three problems. Firstly, westerns are treated as political myths functioning in the collective consciousness by which communities can handle universal political problems (e.g. relations between individual and society; fundamental conditions of public order). Secondly, the contextual analysis of both films has been conducted. Despite many similarities between the movies (the same genre, the same creative concept, the same narrative scheme), both of them differ ideologically. “Winchester'73” (1950) expresses the conservative message while “Tin Star” the liberal and progressive one. The author believes that this ideological shift has been associated with the process of general transformation on the level of collective consciousness

in the United States in the 1950s, which was later reflected by the struggle for civil rights in the 1960s. Thirdly, it has been proved that even in the case of strongly conventional genres, ideological content of a film shows contradictions and internal tensions, just like every ideology.

Bibliografia:

- C. F. Altman, *W stronę teorii gatunku filmowego*, „Kino” 1987, nr 6, s. 18-22.
- H. Arendt, *Polityka jako obietnica*, Warszawa 2005.
- J. Basinger, *Anthony Mann*, Middletown 2007.
- A. Bazin, *What is Cinema?*, vol. 2, Berkeley and Los Angeles 2005.
- D. Bordwell, K. Thompson, *Film History. An Introduction*, New York 2008.
- L.R. Williams, M. Hammond (ed.), *Contemporary American Cinema*, London 2006.
- M. Costello, *Rewriting High Noon: Transformations in American Popular Political Culture During the Cold War*, *Film & History* 2003, vol. 33, nr 1, s. 30-40.
- W. Darby, *Anthony Mann: The Film Career*, Jefferson 2009.
- U. Eco, *Lector in Fabula*, Warszawa 1994.
- W. Godzic, *Psychoanaliza i film. Problem widza*, Kraków 1991.
- W. Indick, *The Psychology of the Western: How the American Psyche Plays Out on Screen*, Jefferson 2008.
- J. Kitses, *Horizons West: Anthony Mann, Budd Boetticher, Sam Peckinpah; Studies of Authorship within the Western*, Bloomington 1970.
- J. Kitses, *Authorship and Genre: Notes on the Western* [w:] Th. Schatz (ed.), *Hollywood. Critical Concepts in Media and Cultural Studies*, vol. II (*Hollywood: Formal-aesthetic dimensions: authorship, genre and stardom*), New York-London 2004, s. 18-29.
- S. Kracauer, *Od Caligario do Hitlera. Z psychologii filmu niemieckiego*, Warszawa 1958.
- T. McGowan, *Realne spojrzenie. Teoria filmu po Lacanie*, Warszawa 2008.
- K. Minkner, *Dwunastu gniewnych ludzi Sidneya Lumeta jako metaforyczny i metonimiczny wyraz dylematów demokracji liberalnej*, [w:] M. Tobiasz (red.), *Antynomie i paradoksy współczesnej demokracji*, Warszawa 2016 (w druku).
- K. Minkner, *O filmowych metaforach politycznych* [w:] J. Golinowski, F. Pierzchalski (red.), *Symboliczność przestrzeni polityki. Między teorią a praktyką*, Bydgoszcz 2011.
- K. Minkner, *O filmach politycznych. Między polityką, politycznością i ideologią*, Warszawa 2012.
- C. Mouffe, *Polityczność*, Warszawa 2008.
- D. Nimmo, *Political Propaganda in the Movies. A Typology* [w:] J.E. Combs (ed.), *Movies and Politics: The Dynamic Relationship*, New York 1993, s. 271-294.
- R. Pippin, *Hollywood Westerns and American Myth: The Importance of Howard Hawks and John Ford for Political Philosophy*, New Haven 2010.
- M. Ryan, D. Kellner, *Camera Politica. The Politics and Ideology of Contemporary Hollywood Film*, Bloomington-Indianapolis 1990.

C. Schmitt, *Teologia polityczna i inne pisma*, Kraków 2000.

J. Skwara, *Western odrzuca legendę*, Warszawa 1985.

R. Syska, *Początki kina amerykańskiego* [w:] T. Lubelski, I. Sowińska, R. Syska (red.), *Historia kina*, t. 1, *Kino nieme*, Kraków 2009, s. 137-212.

P. Varner, *Historical Dictionary of Westerns in Cinema*, Maryland-Toronto- Oxford 2008.

M. Weber, *Gospodarka i społeczeństwo. Zarys socjologii rozumiejącej*, Warszawa 2002.

J. Walker(ed.), *Westerns: Films Through History*, New York 2001.

W. Wright, *Sixguns and Society. A Structural Study of the Western*, Berkeley and Los Angeles 1977.

S. Žižek, *Lacan*, Warszawa 2008.



RECENZJE

Hubert Różyk

**Michał Jacuński,
„Sieciowe komunikowanie polityczne w Polsce.
Perspektywa aktorów politycznych”,
Wrocław 2016, s. 218**



Wykorzystanie sieci i nowych technologii w komunikacji politycznej w ostatnich latach wyraźnie zyskuje na znaczeniu. Sytuacja na scenie politycznej pokazuje, że Polska wpisuje się w trend właściwy dla wszystkich społeczeństw, które w znacznym stopniu korzystają z sieci i tam przenoszą kolejne aspekty debaty publicznej i polityki. Zagadnienie Internetu i polityki jest bardzo obszerne i wiele pól badawczych nie zostało jeszcze odpowiednio opisanych. Istnieją jednak takie, gdzie ilość publikacji pozwala stwierdzić, że zostały one dobrze zbadane i rozpoznane. Jednym z nich jest centralne zagadnienie opisywanej pracy – komunikowanie polityczne w sieci.

Polskojęzyczna literatura przedmiotu obfituje w wiele publikacji. W centrum zainteresowania znajdują się poszczególne kampanie, a ich autorzy badają często wąskie zagadnienia. Odczuwalny jest jednak brak przekrojowych prac, które opisują środowisko komunikowania politycznego i pokazują problem przekrojowo. Omawiana praca częściowo zapełnia tę lukę. Dr Jacuński w swojej publikacji porusza dwa ważne dla dyskusji o komunikowaniu politycznym w sieci wątki. Pierwszy z nich to pokazanie perspektywy aktorów politycznych, która rzadko

przywoływana jest w literaturze przedmiotu. Drugim ważnym aspektem jest analityczne pokazanie Internetu jako przestrzeni komunikacji w wymiarze funkcjonalnym i strukturalnym. Taki charakter pracy pozwala czytelnikowi na horyzontalne spojrzenie na zagadnienie.

Michał Jacuński jest pracownikiem Zakładu Komunikowania Społecznego i Dziennikarstwa Uniwersytetu Wrocławskiego. W swojej pracy naukowej skupia się na zagadnieniach komunikowania politycznego, polityki on-line, struktur partyjnych oraz strategii marketingowych. W dorobku naukowym ma na koncie kilka istotnych publikacji związanych z komunikowaniem politycznym w Internecie. Pracę naukową łączy z aktywnością doradczą i ekspercką w wyżej wymienionych obszarach. Pozwala to na uzupełnienie badań uwagami płynącymi z bezpośredniej obserwacji, co jest niewątpliwą zaletą pracy. Jest to kolejna publikacja w obszarze komunikowania on-line, która powiększa istotny wkład autora w tę dziedzinę badań. Publikacja ukazała się w 2016 roku nakładem Wydawnictwa Uniwersytetu Wrocławskiego.

Główną jej ideą jest pokazanie sieci jako środowiska komunikowania politycznego w Polsce w wymiarze strukturalnym i funkcjonalnym – a więc nakreślenie szerszego kontekstu działalności aktorów politycznych w tym środowisku. To niezbędne wprowadzenie do drugiej części pracy, gdzie autor analizuje zakres zmian komunikowania politycznego, uwzględniając zarówno aktorów politycznych, narzędzia, jak i kanały komunikacji, które umożliwiają różne formy partycypacji politycznej. Na szczególną uwagę zasługuje fakt, że praca jest efektem długotrwałych badań polskiej sceny politycznej. Autor przytacza wyniki badań z okresu 2011-2015, starając się zachować longitudinalne podejście do badań empirycznych. Prace odnoszące się do zagadnienia, obejmujące zakresem badań tak długi i obfitujący w wydarzenia na scenie politycznej okres, zdarzają się niezwykle rzadko. Celów naukowych pracy nie można sklasyfikować jako przełomowych, mają

charakter porządkujący zagadnienie, zostały przemyślane i pełnią komplementarne funkcje.

Zgromadzony materiał został podzielony na cztery rozdziały poprzedzone syntetycznym wstępem. Całość uzupełniona jest o dwie autorskie książki kodowe umieszczone w aneksie. We wstępie dr Jacuński sytuuje swoją publikację w kontekście innych badań w tym obszarze. Przywołane nazwiska badaczy i mnogość celnych odniesień do literatury przedmiotu pokazują rozległą wiedzę tematyczną autora. Na uwagę zasługuje także część poświęcona metodologii badań, gdzie starannie opisano, w jaki sposób badano teoretyczne założenia dotyczące strukturalnych i funkcjonalnych aspektów wzajemnych oddziaływań pomiędzy aktorami politycznymi w Internecie. W tej części znajdują się także informacje dotyczące planu przeprowadzonego badania – dotyczące m. in. technik zbierania materiału badawczego na przestrzeni lat oraz zakresu jego gromadzenia i sposobu archiwizacji. Wstęp zamykają ustęp poświęcony postawionym hipotezom i problemom badawczym oraz ogólne uwagi co do struktury pracy.

W pierwszym rozdziale autor skupia się na funkcjonalnym wymiarze sieci jako przestrzeni komunikacji politycznej. Znajduje się w nim kilka podrozdziałów poświęconych poszczególnym funkcjom. Opis rozpoczyna się od pokazania sieci jako kolejnego wymiaru strefy publicznej. Powołując się na prace Giddensa i Szpunara, autor wspomina zjawiska kształtujące funkcję sieci jako strefy publicznej. Odnosi się m. in. do teorii selektywnego nastawienia, efektu kabiny pogłosowej oraz zjawiska homofilii. Wątek kończy zaznaczenie problemu polaryzacji grupowej. W kolejnym podrozdziale opisano sieć jako przestrzeń informacyjną i narzędzie poznania. Dr Jacuński zwraca w nim uwagę m. in. na zmieniający się model konsumpcji mediów i implikacje związane z luką technologiczną i luką wiedzy wśród polskiego społeczeństwa. W trzecim podrozdziale opisano sieć jako przestrzeń zaangażowania. Myśl otwiera odwołanie się do zasady Pareto i próba uka-

zania struktury użytkowników sieci przez ich aktywność, jednak ta ciekawa perspektywa opisu zostaje porzucona, a autor nie powołuje się na konkretne badania czy publikacje. Opisując typy zaangażowania, autor odwołuje się do modelu teoretycznego, który wskazuje trzy możliwe wymiary zaangażowania – behawioralny, afektywny i temporalny. Na tej podstawie prowadzona jest dalsza analiza, która dostarcza interesujących wniosków, zwłaszcza w kontekście aktywności podmiotów komunikowania politycznego, które zachowują pełną anonimowość lub podszyciają się pod innych użytkowników. Dużo uwagi poświęcono sieci jako przestrzeni partycypacji politycznej i mobilizacji, gdzie czytelnik może znaleźć pomocne w procesie dydaktycznym tabele pokazujące różne formy uczestnictwa w polityce on-line oraz zestawienia pokazujące rodzaje partycypacji politycznej on-line i offline. Wątek został uzupełniony bogatym materiałem źródłowym ilustrującym poszczególne formy mobilizacji w sieci. Kolejna odsłona funkcjonalności, przywołana w opisywanej publikacji, to pokazanie sieci jako przestrzeni interakcji – autor zaznacza tylko tę perspektywę, nie poświęcając jej wiele uwagi. Marginalne potraktowanie tematu może budzić pewne wątpliwości, biorąc pod uwagę wpływ rodzaju interakcji na zachowanie podmiotów komunikowania politycznego i potrzebę tworzenia interakcji przez aktorów w celu multiplikacji ich przekazu. Większy nacisk w pracy został położony natomiast na kolejny wymiar funkcjonalny sieci jako przestrzeni rywalizacji politycznej, gdzie autor pokazuje zainteresowanie polityką w ujęciu czasowym, podkreślając ograniczone znaczenie permanentnej kampanii wyborczej online w Polsce. Porządkując różne funkcje Internetu, autor zwraca uwagę, że sieć może mieć także funkcję kontrolną. Pełnią ją głównie organizacje pozarządowe i dziennikarze nowych mediów, którym to poświęcony jest kolejny podrozdział. Rola tzw. *watchdogs* w Polsce została porównana z ich znaczeniem w USA, gdzie dużo uwagi poświęca się *fact-check* – czyli merytorycznemu podsumowaniu wypowiedzi oponentów politycznych. Po rozważaniach dotyczących na-

rzędzi kontroli zostaje przywołana teoria refleksyjności/bezrefleksyjności Ellen-Langer, która jest przyczynkiem do rozważań nad problemem braku narzędzi do odróżniania inscenizowanych wydarzeń medialnych od faktów i wydarzeń w świecie realnym. Wątek ten jest kontynuowany w kolejnym podrozdziale opisującym sieć jako arenę pseudowydarzeń. Michał Jacuński zwraca w tym miejscu uwagę na fakt, że wykorzystanie sieci do dyseminacji politycznych wydarzeń i pseudowydarzeń jest możliwe za sprawą przenikania się obiegu medialnych mediów nowych i tradycyjnych. Rozdział zamyka rozbudowana klasyfikacja pseudowydarzeń politycznych online – szczególnie przydatna w działalności dydaktycznej, gdyż porządkuje i organizuje wiedzę w tym zakresie. Ostatnim zagadnieniem poruszonym w pierwszym rozdziale jest perspektywa sieci jako narzędzia demokratyzacji, gdzie autor prezentuje wątpliwości związane z demokratycznym potencjałem Internetu. Odwołuje się przy tym zarówno do prac wczesnych – jak publikacja Barbera, Mattsona i Petersona z 1997 poświęcona możliwościom funkcjonalnym sieci – jak i nowszych – np. do prac Castellsa czy van Dijka. Jednoznacznie stwierdza jednak, że w świetle dotychczasowych badań potwierdza się teza, że w sieci odtwarza się struktura władzy. Polemizuje w ten sposób z innymi badaczami, którzy skłaniają się ku teorii, że Internet jest miejscem narodzin nowej architektury debaty społecznej i nie odtwarza schematów znanych z mediów tradycyjnych. Przedstawiona teza wpisuje publikację w ważny spór dotyczący ogólnego znaczenia Internetu.

Rozdział drugi został poświęcony wymiarowi strukturalnemu sieci w kontekście komunikowania politycznego. Autor ogniskuje swój wywód na architekturze sieci oraz głównych narzędziach komunikowania politycznego. Rozważania zostały poprzedzone informacjami dotyczącymi stopnia usieciowienia i modelu uczestnictwa w sieci w Polsce. Po tym wstępie autor dokonuje pogłębionej destrukcji architektury sieci w oparciu o jej rozwój na przestrzeni lat. Rozważania zostały uzupełnione o szereg tabel pokazujących różnice pomiędzy siecią 1.0 i 2.0

oraz konsekwencje wynikające z wykorzystania elementów spośród wymienionych wyżej zbiorów narzędzi w komunikacji politycznej. W publikacji stworzono obszerną klasyfikację narzędzi komunikowania politycznego, w której zawarto strony WWW, ekosystem mediów społecznościowych, zagadnienie marketingu w wyszukiwarkach i pozycjonowania stron (SEM i SEO), a także rozbudowany podrozdział opisujący formy płatnej reklamy politycznej w Internecie, uzupełniony grafikami ilustrującymi poszczególne typy reklam.

Po omówieniu wymiaru strukturalnego sieci autor przechodzi do rozważań na temat hybrydowego modelu systemu komunikowania politycznego. Dr Jacuński opisuje w nim nowe perspektywy mediatyzacji polityki. Skupiając się na wpływie masowych kanałów komunikowania na postrzeganie rzeczywistości przez wyborców, przywołuje prace m.in. Dobek-Ostrowskiej. W kolejnych akapitach wprowadza koncepcję internetyzacji mediów oraz mediatyzacji Internetu opisaną przez Jakubowicza, wskazując na zakres zmian dotyczących media tradycyjne i sieć oraz zmiany w samym modelu mediatyzacji. Rozważania dotyczące sieci wzajemnych relacji pomiędzy systemem medialnym i politycznym zostały uzupełnione o wątek problemu kontrolowania dostępu do informacji przez dziennikarzy w sieci oraz zmianom relacji polityk-dziennikarz-wyborca i konsekwencjami w postaci wpływu na zawartość medialnej agendy. Trzeci rozdział zamyka opis modelu hybrydyzacji komunikowania politycznego, oparty na koncepcji mediów zimnych i gorących autorstwa McLuhana. Autor przybliży schemat powstania opisywanej hybrydy, upatrując początku tego procesu we wczesnym okresie transformacji polskiego systemu politycznego. Wskazuje także najważniejsze konteksty powstawania hybrydy, skupiając się na politycznym, rynkowym, technologicznym i społecznym oraz poddając je analizie. Na tej podstawie powstał autorski schemat procesu hybrydyzacji uszczegółowiony rozważaniami dotyczącymi procesów interakcji po-

między mediami starymi i nowymi. Rozdział zamyka ustęp poświęcony konwergencji mediów w opisywanym systemie.

Trzy pierwsze rozdziały, pokazujące, w jakim środowisku działają polscy parlamentarzyści i kandydaci w wyborach, tworzą odpowiedni kontekst do podjęcia próby odpowiedzi na postawione hipotezy a także do ich testowania – temu poświęcono ostatni rozdział pracy.

Pierwsza przyjęta hipoteza odnosi się do różnic w zakresie korzystania z narzędzi komunikowania sieciowego i jest weryfikowana na podstawie wyników badań. Do weryfikacji posłużyło 15 zmiennych, które jednak nie pozwalają na jednoznaczne przyjęcie bądź odrzucenie postawionej tezy. Jacuński kładzie nieco większy nacisk na różnice wynikające z funkcji pełnionej przez członków badanej grupy – parlamentarzystów, senatorów i posłów do Parlamentu Europejskiego. Wydaje się, że dobrym rozwinięciem tej części, którego jednakże zabrakło w publikacji, byłoby zbadanie wieku badanej grupy i wskazanie trendów w poszczególnych grupach wiekowych, które mogłyby pokazać generacyjne różnice wynikające z użycia Internetu w komunikacji z wyborcami.

Druga z hipotez odnosi się do ogólnych trendów w komunikacji i mówi, że narzędzie 2.0 wypierają tradycyjne strony WWW. W badaniu wykorzystano dane z 2011 roku i kampanii parlamentarnej. Wybór takiej próby badawczej może budzić pewne obiekcje gdyż dynamika zmian w tym obszarze była bardzo duża – w kampanii z 2015 roku pojawiły się aż trzy nowe znaczące ugrupowania polityczne i analiza ich działań w Internecie zmieniałaby zapewne wydzźwięk wyników. W analizowanym materiale znalazły się także dane dotyczące wyborów w 2015 roku, zatem tym bardziej dziwi fakt, że autor nie odniósł się do nowszego zbioru. Warto zwrócić uwagę na fakt kolejnych głębokich zmian dotyczących sposobu komunikacji z wyborcami i zmian technologicznych, które wspierają narzędzia z obszaru nowych mediów kosztem tradycyjnych form komunikacji w sieci.

Kolejna hipoteza postawiona przez badacza dotyczyła stopnia wykorzystania własnych mediów jako platformy komunikacji dwustronnej z wyborcami. Autor potwierdza ją analizą danych na przestrzeni lat 2011-2013, co, jak zostało już wspomniane, budzi pewne wątpliwości co do aktualności prezentowanych wyników. Potwierdzenie hipotezy sankcjonuje przekonanie wielu badaczy mówiących o rosnącym znaczeniu narzędzi sieci 2.0 kosztem tradycyjnych stron WWW. Potwierdzenie, że rośnie rola narzędzi komunikowania dwutorowego jest jednocześnie wstępem do zbadania kolejnej stawianej hipotezy, zakładającej, że aktorzy w ograniczony sposób wykorzystują potencjał narzędzi sieci 2.0 do komunikacji dwustronnej z wyborcami. Przytoczone badania pozwalają podzielić badaną populację na kilka grup, gdzie przeważa grupa wykorzystująca potencjał komunikacyjny w sposób marginalny. Interesującym rozwinięciem badań byłaby dalsza obserwacja opisywanej populacji. Sprawdzenie, jak będą wyglądać przepływy pomiędzy grupami w kolejnych latach. Badania w tej części oparte są na danych z 2011 roku, więc teoretycznie możliwe byłoby takie porównanie z danymi z 2015 roku jeszcze w opisywanej publikacji. Byłoby to cennym uzupełnieniem badań wnoszącym nowe istotne informacje.

Pracę zamyka opisanie Wskaźnika Potencjału Internetowego – opracowanego według autorskich założeń. Jacuński posługuje się nim w celu weryfikacji ostatniej stawianej tezy, gdzie zakłada, że nie ma różnicy pomiędzy kandydatami małych i dużych komitetów, jeśli chodzi o komunikowanie polityczne w sieci. Wypracowany wskaźnik może być podstawą do dalszych badań w tym obszarze, które pomogą opisać zmiany w zachowaniu aktorów komunikacji politycznej. Wymaga on jednak dalszego rozwinięcia i systematycznego uaktualniania, aby zachować odpowiednie zbalansowanie zaproponowanej skali. Zmienne zastosowane do jego stworzenia pokazują, że nie odnosi się on do jakości prowadzonej komunikacji,

która w dłuższym okresie ma kluczowe znaczenie dla skutecznego wykorzystania tego obszaru aktywności społecznej do komunikacji politycznej.

Hipotezy stawiane i weryfikowane przez dr. Jacuńskiego nie są kontrowersyjne. Można zaryzykować stwierdzenie, że ich postawienie wynikało z chęci potwierdzenia powtarzających się obserwacji w pracach innych badaczy przedmiotu. Nie umniejsza to jednak ich wartości naukowej. Potwierdzenie bądź odrzucenie powyższych porządkuje wiedzę na temat komunikowania politycznego. Sama publikacja może służyć jako cenna pozycja w spisie lektur obowiązkowych dla studentów politologii i dziennikarstwa. Nie wyczerpuje tematu, jednak w syntetyczny i przystępny sposób prezentuje najważniejsze aspekty. Jedynym ważnym mankamentem jest weryfikowanie niektórych hipotez na podstawie danych, które można było zastąpić nowszymi zbiorami – jak w przypadku wykorzystywania potencjału do komunikacji bezpośredniej polityk-wyborca.

Ta pozycja jest warta przeczytania także dla badaczy opisywanego obszaru, otwiera kilka potencjalnych pól badawczych – chociażby zbadania różnicy generacyjnej w wykorzystywaniu sieci jako narzędzia komunikacji politycznej. Cennym wkładem dr. Jacuńskiego jest opracowanie metodologii badania aktywności sieciowej aktorów politycznych. Cele postawione przez autora zostały osiągnięte, a analiza dobrze udokumentowana i odpowiednio wzbogacona przez nakreślenie szerszego kontekstu rozważanych zagadnień. Praca została napisana w sposób spójny i logiczny. Poruszone zagadnienia w większości zostały opisane i wyjaśnione dogłębnie lub wystarczająco starannie. Warto podkreślić, że czytelnik w publikacji znajdzie wiele odniesień do ważnych prac z dziedziny komunikacji w sieci. Umiejętność wplecenia własnych badań w dyskurs obszarowy pokazuje rozległą wiedzę autora. Jednocześnie dr Jacuński korzysta z niej nader umiejętnie, przywołując prace innych w celu nadania szerszego kontekstu lub pokazania podstaw organizacji i filozofii poszczególnych części pracy. Jacuński pisze o komunikacji politycz-

Autorzy

Aleksandra Bagieńska-Masiota – adiunkt w Instytucie Prawa Wydziału Zamiejscowego Uniwersytetu Humanistycznospołecznego SWPS w Poznaniu.

Ewa Busse-Turczyńska – kierownik Biblioteki Wydziału Nauk Politycznych i Studiów Międzynarodowych UW, kustosz dyplomowany, absolwentka Filologii Romanńskiej UMCS w Lublinie (1980) oraz Podyplomowego Studium Bibliotek Naukowych Inst. Informacji Naukowej i Studiów Bibliologicznych UW (1995).

Sławomir Czapnik – adiunkt w Instytucie Politologii Uniwersytetu Opolskiego.

Bożena Gierat-Bieroń – adiunkt w Instytucie Europeistyki Uniwersytetu Jagiellońskiego.

Katarzyna Anna Głuszak – doktor nauk społecznych w zakresie nauk o polityce.

Joanna Jaroszyk-Pawlukiewicz – adiunkt w Instytucie Historii Uniwersytetu im. Adama Mickiewicza w Poznaniu.

Robert Łoś – dr nauk historycznych, dr hab. w zakresie nauk o polityce, kierownik Katedry Teorii Polityki Zagranicznej i Bezpieczeństwa Uniwersytetu Łódzkiego.

Wojciech Maguś – doktor, adiunkt w Zakładzie Dziennikarstwa Wydziału Politologii Uniwersytetu Marii Curie-Skłodowskiej w Lublinie.

Kamil Minkner – adiunkt w Zakładzie Teorii Polityki i Myśli Politycznej Instytutu Politologii na Uniwersytecie Opolskim.

Anna Karolina Piekarska – historyk, pracuje w Instytucie Pamięci Narodowej.

Daniel Przastek – adiunkt, Instytut Nauk Politycznych, Wydział Nauk Politycznych i Studiów Międzynarodowych Uniwersytetu Warszawskiego.

Hubert Różyk – doktorant na Wydziale Nauk Politycznych i Studiów Międzynarodowych Uniwersytetu Warszawskiego, wykładowca Collegium Civitas.

Hanna Schreiber – doktor nauk humanistycznych, adiunkt w Instytucie Stosunków Międzynarodowych Wydziału Nauk Politycznych i Studiów Międzynarodowych Uniwersytetu Warszawskiego.

Karolina Wojtasik – adiunkt w Instytucie Socjologii Uniwersytetu Śląskiego.

Kwartalnik Naukowy OAP UW „e-Politikon” – Instrukcje dla Autorów

Kwartalnik Naukowy OAP UW „e-Politikon” jest elektronicznym czasopismem naukowym (ISSN: 2084-5294) i z liczbą 8 punktów znajduje się na liście czasopism punktowanych MNiSW (grudzień 2015 r.)

Serdecznie zapraszamy do zgłaszania propozycji artykułów obejmujących swoją tematyką sześć obszarów badawczych, na których koncentruje się Ośrodek Analiz Politologicznych: Jakość rządzenia, Społeczeństwo obywatelskie, Integracja europejska, Współczesne wyzwania i zagrożenia, Stosunki Międzynarodowe oraz Komunikacja polityczna.

Upraszamy informujemy, iż nadesłane teksty muszą mieć charakter politologiczny. Pragniemy zainteresować Państwa także numerami tematycznymi kwartalnika – informacje o kolejnych wydaniach dedykowanych wybranemu tematowi znajdują się każdorazowo na stronie internetowej Ośrodka ([tutaj](#)) oraz w wysyłanym newsletterze OAP UW.

Zgłoszone prace zostaną poddane selekcji redakcyjnej i analizie merytorycznej redaktorów tematycznych. Po wstępnym zatwierdzeniu zgłoszonych artykułów przez Redaktora Naczelnego czasopisma zostaną one przekazane do zewnętrznej recenzji, prowadzonej w formule *double-blinded*.

Więcej informacji na temat procedury redakcyjnej oraz recenzji znajduje się na stronie www.epolitikon.pl.

Artykuły należy przysyłać w formacie **.doc lub .docx** na adres: epolitikon@oapuw.pl

Układ tekstu:

1.Imię i nazwisko Autora

2.Język publikacji: polski lub angielski

3.Tytuł: w językach polskim i angielskim, wyśrodkowany, pogrubiony

4.Abstrakt artykułu: w językach polskim i angielskim (oba do 600 znaków)

5.Słowa kluczowe: 5

6.Tekst podstawowy: czcionka Calibri „12”, wyjustowany

7.Ustawienia strony: standardowe

8.Akapit: pierwszy wiersz – wcięcie 1,25 cm, 1,5 odstępu między wierszami

9.Przypisy: na dole strony, wyjustowane, numeracja ciągła, czcionka „10”, według wzoru:

¹ J. Baszkiewicz, *Powszechna historia ustrojów państwowych*, Warszawa 2002, s. 67.

Tamże, s. 73.

¹ M. Cichosz, *Transformacja demokratyczna – przyczyny, przebieg i efekty procesu*, [w:] A. Antoszewski (red.), *Systemy polityczne Europy Środkowo-Wschodniej*, Wrocław 2006, s. 52.

¹ J. Baszkiewicz, *Powszechna historia...*, s. 155.

¹ T. Kowalski, *Formy i przestanki obecności kapitału zagranicznego w mediach drukowanych*, „Zeszyty Prasoznawcze” 1998, Nr 1-2, s. 37.

¹ M. Górak, *Cyfrowa prasa: chwilowa moda czy przyszłość*,

<http://internetstandard.pl/artykuły/45301.html>, 6.12.2004.

10. Bibliografia:

wg wzoru:

P. Bourdieu, *O telewizji. Panowanie dziennikarstwa*, Warszawa 2011.

11.Nota o Autorze: nazwa instytucji, w której jest zatrudniony, tytuł naukowy, stopień naukowy (na końcu artykułu)

12. Objętość: od 0,6 do 1 arkusza

13. Wymagania zapory *ghostwriting*¹ i *guest authorship*²

Pragniemy podkreślić, że ***ghostwriting*** i ***guest authorship*** są przejawem nierzetelności naukowej, a wszelkie ich wykryte przypadki będą demaskowane, włącznie z powiadomieniem odpowiednich podmiotów (instytucje zatrudniające Autorów, towarzystwa naukowe, stowarzyszenia edytorów naukowych itp.).

Po uzyskaniu obu pozytywnych recenzji do proponowanego artykułu należy dołączyć na prośbę Redakcji:

- a. oświadczenie o wkładzie poszczególnych Autorów w pracę
- b. oświadczenie o źródłach finansowania publikacji

Wzory oświadczeń są dostępne do pobrania na witrynie internetowej OAP UW ([Instrukcja dla Autorów](#))

Po otrzymaniu informacji o pozytywnej ocenie artykułu przez dwóch Recenzentów oba dokumenty należy przesłać pocztą bądź złożyć w Redakcji Kwartalnika Naukowego „e-Politikon”:

ul. Nowy Świat 69 pok. 215, 00-927 Warszawa
tel. +48 604 737 015, 22 552 37 32

¹ Z ***ghostwriting*** mamy do czynienia wówczas, gdy ktoś wniósł istotny wkład w powstanie publikacji, bez ujawnienia swojego udziału jako jeden z autorów lub bez wskazania jego roli w podziękowaniach zamieszczonych w publikacji.

² Z ***guest authorship*** (***honorary authorship***) mamy do czynienia wówczas, gdy udział autora jest znikomy lub w ogóle nie miał miejsca, a pomimo tego jest on autorem/współautorem publikacji.