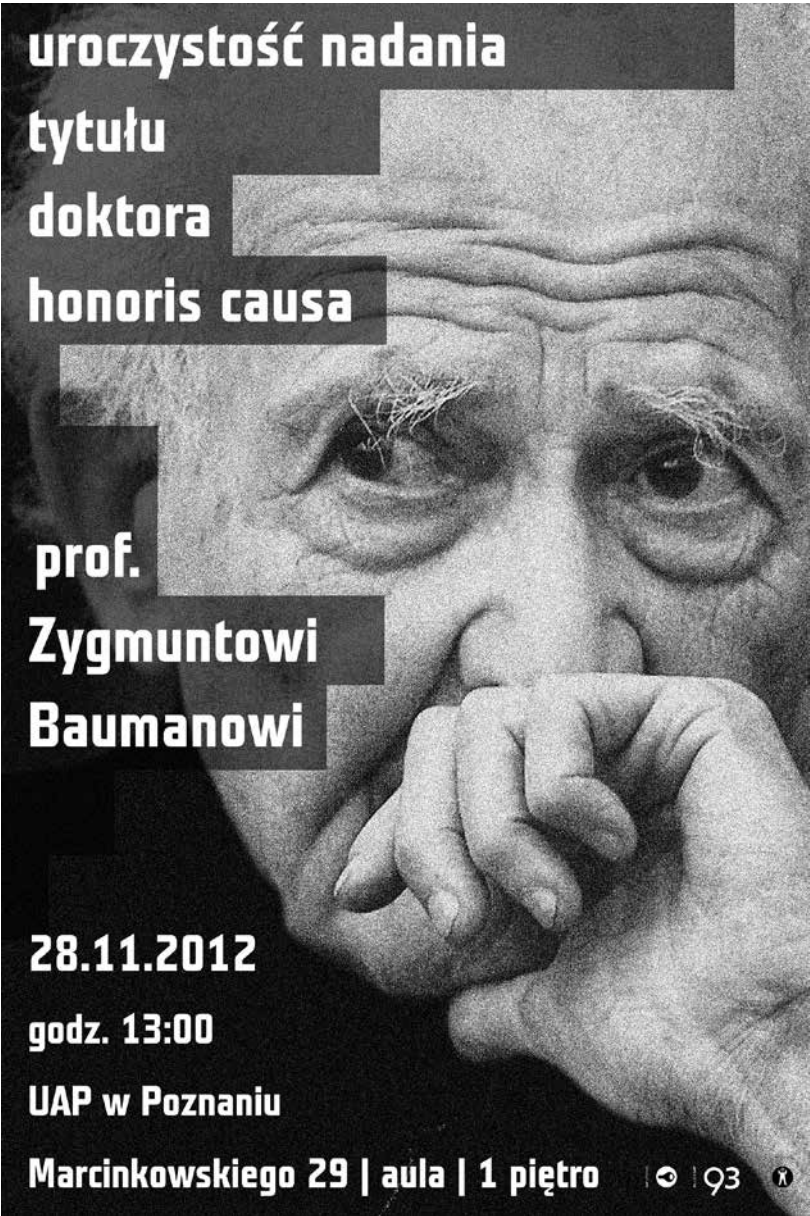


ZA nr 23

Bauman

5	Roman Kubicki / Wstęp
7	Rozmowa / Nie miałem nigdy szacunku do sztucznie wytworzonych granic. Z Zygmuntem Baumanem rozmawia Marek Wasilewski
	I Recenzje
17	Andrzej P. Florkowski / Laudacja z okazji nadania profesorowi Zygmuntowi Baumanowi godności doktora honoris causa Uniwersytetu Artystycznego w Poznaniu
23	Piotr Piotrowski / Płynna demokracja
33	Andrzej Turowski / Pustynia wolności
41	Marek Wasilewski / Sztuka oferuje azyl prawdzie.
	II Próby portretu
47	Jan P. Hudzik / Bauman i my, tacy jak K.
61	Andrzej W. Nowak / Czy można być prawodawcą po Zygmuncie Baumanie?
73	Sławomir Marzec / Precyzując inspirujące odmienności
79	Joanna Janiak / O poznańskich spotkaniach z Janiną i Zygmuntem Baumanami
	III Płynność jako źródło
89	Ewa Wójtowicz / Wokół kategorii płynności. Doświadczenia sztuki w globalnej kulturze
95	Andrzej Marzec / Kultura w płynie – o ponowoczesnych stanach skupienia
103	Jan Stanisław Wojciechowski / Płynna czy post-świecka?
109	Paulina Sztabińska / Płynne doświadczenia i potrzeba pamięci
117	Mateusz Skrzeczkowski / Socjologia na miarę sztuki
	IV Wobec sztuki
129	Grzegorz Sztabiński / Kultura ponowoczesna a etos sztuki
135	Teresa Pękala / O awangardzie i sztuce kilka refleksji po latach
143	Jolanta Dąbkowska-Zydroń / A jednak „płynność” może mieć wymiar optymistyczny...
149	Roman Kubicki / Wiecznie raczkująca sprzeczność sztuki
167	Kalendarium
184	Abstracts
190	Noty o autorach



**uroczystość nadania
tytułu
doktora
honoris causa**

**prof.
Zygmuntowi
Baumanowi**

28.11.2012

godz. 13:00

UAP w Poznaniu

Marcinkowskiego 29 | aula | 1 piętro

  93 

Zapraszam do lektury kolejnego numeru „Zeszytów Artystycznych”. Tym razem zamieszczono w nich artykuły, których autorzy analizują krytycznie teoretyczną myśl Zygmunta Baumana. Problematyka numeru nie jest przypadkowa. W środę, 28 listopada 2012 roku profesor Marcin Berdyszak, rektor Uniwersytetu Artystycznego w Poznaniu wręczył wraz z profesorem Andrzejem Florkowskim, dziekanem Wydziału Komunikacji Multimedialnej, profesorowi Zygmuntowi Baumanowi doktorat honoris causa Uniwersytetu Artystycznego w Poznaniu. Był to ważny dzień dla pracowników i studentów Uczelni, gdyż po raz kolejny mogli gościć tego wybitnego uczonego. Każde spotkanie z Profesorem jest bowiem zaproszeniem do kolejnej przygody intelektualnej, dla filozofów – przygody filozoficznej, dla socjologów – przygody socjologicznej, dla etnologów – przygody etnologicznej, dla kulturoznawców – przygody kulturoznawczej. Zygmunt Bauman jest chyba jednym z ostatnich humanistów, którzy potrafią inspirować przedstawicieli wszystkich dyscyplin tworzących współczesne nauki humanistyczne i społeczne. Choć nie uprawia on żadnej z dyscyplin artystycznych nauczanych w poznańskiej Uczelni, jest przecież twórczym artystą słowa i myślenia, który wiernie towarzyszy sztuce, zwłaszcza sztuce współczesnej, swoimi licznymi artykułami i komentarzami.

Dlatego także dla artystów każde spotkanie z Zygmuntem Baumanem jest ważnym zaproszeniem do inspirującej przygody – tym razem przygody artystycznej.

Również z tego właśnie powodu Uniwersytet Artystyczny w Poznaniu pragnął obdarować profesora Zygmunta Baumana swoim najwyższym wyróżnieniem.

Jestem głęboko przekonany, że warto czytać nie tylko Baumana, lecz także tych, którzy o Baumanie piszą. Co ich tym razem różni od niego? Chyba większa potrzeba optymizmu.

Mówiąc szczerze, nie wiem, czy mam rację. Przeczytajcie i sprawdźcie sami!



**Nie miałem nigdy szacunku do sztucznie wytworzonych granic
Z Zygmuntiem Baumanem rozmawia Marek Wasilewski**

Mirosław Bałka zdradził mi ostatnio, że pracujecie nad wspólnym projektem. Czy mógłby Pan Profesor opowiedzieć, na czym polega ta współpraca?

Drogi panie Marku, idzie tu, o ile rozumiem, o przyszłość wspaniałej instalacji Mistrza Bałki pod tytułem *Wege zur Wege zur Behandlung von Schmerzen*, pozostałej z Kongresu Kultury Europejskiej we Wrocławiu w Pawilonie Czterech Kopuł. Jest zgoda władz na pozostawienie jej na stałe w Pawilonie, refleksja nad dzisiejszym stanem kultury, jaką owa instalacja stanowi, mogłaby być rozbudowana dodatkowymi ekspонатami. Mistrz zaproponował mi współpracę w tym poczynaniu, ale zaprawdę za wcześniej jeszcze orzekać, jaką postać ona przybierze, jeśli do niej dojdzie...

A na razie doprowadziliśmy wspólnie do końca spisywanie protokołu naszych kilkudniowych rozmów odbytych w czasie wizyty Bałki w Leeds. Ich przedmiot był rozległy niemal jak puste wciąż pola w obrazie dzisiejszej sztuki, jej powołania i tendencji – ale jeśli o mnie idzie, starałem się w niej głównie znaleźć klucz do Bałkowego dzieła. Za klucz ten, jak suponuję, można uznać gest kopernikański (Kopernik, jak wiadomo, zatrzymał Słońce i poruszył Ziemię...).

Jak Pan Profesor określa to, co jak rozumiem, miałoby być rewolucyjnym odwróceniem dotychczasowych relacji, które proponuje Bałka?

Panie Marku drogi, odpowiedzi na te pytania znajdzie pan w owym protokole rozmów Bałki z Baumanem, o jakich już wzmiankowałem. Nie wiele poza tym, o czym była w nich mowa, mogę panu powiedzieć. Pozwolę sobie tylko na zacytowanie dwu małych fragmentów:

„W swym dziele nazwanym *Carrousel* wprawia Bałka w ruch baraki obozowe, które mogą służyć za symbol czy ucieleśnienie «projektu Tanatosa», będąc jego najkonsekwentniejszym wyrazem i najpełniejszym osiągnięciem. A przecież w zamyśle Tanatosa miały być one uosobieniem bezruchu, wiecznego trwania, ostatecznego bezwładu. Jak w popularnym, acz fałszywym wyobrażeniu o pamięci, ponoć raz na zawsze skompletowanej i uodpornionej na upływ czasu. Ten ostateczny bezruch staje się w Bałki rękach zawrotnym tańcem. I zdaję sobie sprawę, że to Bałka właśnie sprawił, iż ów zastygły osad pamięci nie jest już nieruchomym i nieprzenośnym przedmiotem naszego oglądu, ale przenosi nas w oko cyklonu, ustawia, osacza, obezwładnia

i paraliżuje. Bałka nie wypowiada się na temat faktu historycznego z lat drugiej wojny światowej, ale mówi o czasie teraźniejszym. Inaczej nie miałby powodów, żeby to robić.

Można ująć to w innym idiomie, sięgając do myśli Martina Heideggera. Rozróżnił on byt i bycie. Byty to tyle, co zakrzepłe osady bycia. Tkwimy na co dzień w owych bytach, pozostałościach i skamielinach bycia, twardych okruchach, które wypadając z bycia, wypadają niejako z czasu, spiętrzając się w mur niebosiężny i nieprzenikniony, który proces bycia przesłania, zagradzając doń dostęp. Niedostrzeganie bycia za spiętrzeniem bytów uważał Heidegger za źródło naszej niedoli. Przebić się przez mur bytów jest bardzo trudno. By stanąć oko w oko z byciem, potrzebujemy szczeliny w murze bytów. Myślę, że Pańska twórczość otwiera taką właśnie szczelinę, rozpuszczając te trwałe, solidne osady bycia i wprawiając je w ruch. Pozwala zajrzeć przez szczelinę bytu do bycia. To dość popularna alegoria zresztą. Pokrewne myśli znajdziemy u Milana Kundery, choć w odmiennej nieco metaforyce. Autor *Nieznosnej lekkości bytu* domaga się rozdzierania kurtyny, która choć umożliwia nam bytowanie w świecie takim, jakim się on nam jawi, uniemożliwia dostęp do istoty tego świata. Rozdarcie, rozprucie, dziurawienie kurtyny codzienności, rutyny, powszechnych mniemań i zastygłych przekonań pozwoli spostrzec to, czego inaczej byśmy nie dostrzegli.

Można by rzec, że przekłuwanie szczelin w murze bytowych osadów czy dziurawienie kurtyn jest głównym i nieustającym zajęciem Bałki-artysty, który mnoży ambiwalencje. W jego imaginariusium odpowiednikiem Heideggerowskiego nieprzejrzystego bytu czy Kunderowskiej kurtyny byłby tunel, jak choćby ten zainstalowany w Hali Turbinowej londyńskiego Tate. Jak byt budowany z odpadów bycia i kurtyna, tunel jest zjawiskiem niejako organicznie ambiwalentnym. Tunel, podobnie jak baraki, jest czymś niezwykle trudnym do poruszenia, a Bałce się to udaje. Tunele Bałki, choć są przejściem «do» czegoś, tym, co to przejście umożliwia, jednocześnie je utrudniają. Do światła brnie się w mrokach. Bałka robi wszystko, by mrok zagęścić i zwraca się tym samym ku dylematom widzenia i widzialności. Erwin Panofsky pisał, że idealnym widzeniem byłoby patrzenie z zamkniętymi oczami, bowiem gdy otwieramy oczy, nasz wzrok pada na szczelną kurtynę, na stęgłe i stęchłe osady bytu. Widzimy to, co nam do zobaczenia podano i w postaci, w jakiej to podano. Widzimy tylko to, co widzieć mamy w zwyczaju, co spodziewaliśmy się zobaczyć. Trzeba zamknąć oczy, żeby zobaczyć co innego. Zamknąć oczy na byt, żeby dostrzec bycie. Oczy szeroko zamknięte!”

„Pisząc o *How It Is*, byłem nieustannie rozchwiany między pozytywnym biegunem odnajdywania wspólnoty ludzkiej w ciemnościach kontenera a poczuciem potwornego zagrożenia, którego nawet ta wspólnota nie jest w stanie zneutralizować czy znieść. Znalezienie się w tak absolutnej ciemności w centrum tętniącego życiem i światłem Londynu to był szok. Ta ciemność była – moim zdaniem – Bałki głównym mate-

riałem artystycznym. Ciemność jest jednak materiałem nietrwałym. Jest pokrewna milczeniu i oczom szeroko zamkniętym. Z jednej strony pojawia się więc strach przed nieznanym, z drugiej – wszystko może się zdarzyć, mamy zatem do czynienia z wielką szansą niezwykłego przeżycia”.

I jeszcze akapit:

„Jest jeszcze jedna ważna kwestia, którą pozwolę sobie przywołać. Wspomina o niej [Georges] Didi-Huberman, pisząc o Erwinie Panofskim. Idzie tu o problem świadomości artysty: artysta wie tylko o tym, co pokazuje (*what he parades*), ale nie o tym, co zdradza (*what he betrays*). Nie wie, co wyniknie z tego, co zrobił, co wymyka się jego kontroli. W tym sensie nawet sam artysta nie panuje nad swym dziełem. Błaka jest artystą świadomym jak mało który twórca; sięgnięcie po kawałek materiału poprzedzone jest tutaj przez olbrzymią pracę myśli. Już przecież sam ten wybór jest swojego rodzaju przesłaniem. Jakby się on jednak nie starał, to poza zaplanowanym, przemyślanym przekazem jest coś, co jego dzieło zdradza, a czego w jego intencjach ani planach nie było. Głos artysty jest bowiem na tych samych prawach, co głos odbiorcy. Artysta nie ma w tej kwestii przewagi”.

Skąd się wzięło Pana zainteresowanie sztukami wizualnymi? To nie jest powszechne wśród humanistów w Polsce, wśród socjologów.

Nie trudnię się tym zawodowo, jestem częścią publiczności sztuki, a nie artystą. Trudno mi odpowiedzieć na pana pytanie, bo nie wiem, kiedy zainteresowałem się sztuką. Interesuję się sztuką jak długo pamiętam. Byłem zafascynowany przede wszystkim sztuką wizualną. To się wiąże z muzyką i poezją, one różnią się od sztuk wizualnych, moim zdaniem, materiałem, który przetwarzają, natomiast cel jest ciągle ten sam. Przez pięć lat bardzo aktywnie zajmowałem się fotografią, dlatego że jako szef katedry miałem mało czasu na podejmowanie długofalowych projektów pisanych. Co innego pstrykanie aparatem fotograficznym i czas spędzony wedle własnego wyboru w ciemni. Ciemnia była dla mnie najważniejszym elementem fotografii. Nie wynajdywanie widoków i ich rejestrowanie, tylko stwarzanie i przetwarzanie. Najbardziej fascynującym zajęciem dla mnie było wyczarowywanie z jednego negatywu bardzo różnych kompozycji, różnych wizji bardzo prostymi środkami: dobo-rem składu chemicznego wywoływaczy czy ruchami dłoni między powiększalnikiem a arkuszem papieru fotograficznego. Obrazy w ten sposób powstałe miały przekazywać informacje o ludzkich charakterach, zależnościach i relacjach – które po przygodzie z fotografią miały stać się głównym tematem moich studiów i wynikłych z nich książek, w ich przypadku produktu przetwarzania słów, nie obrazów. Sztuka nie była dla mnie odrębną dziedziną zainteresowań, dodatkiem do albo wypoczynkiem od socjologicznej prozy. Były to raczej dwa sposoby uprawiania tegoż fachu, różniące się od siebie dobo-rem surowca, ale nie produktami...



Jak pan pewnie zauważył, czytając nasze z Mirosławem Bałką rozmowy, także i jego twórczość postrzegam przez pryzmat „socjologicznej hermeneutyki”, metody, jaką staram się możliwie konsekwentnie stosować w interpretacji sensów czynów ludzkich. Myślę sobie, że artysta i zawodowy nauczyciel akademicki pasą się, by tak rzec, na tej samej łące – z tą, rzecz jasna, nie byle jaką różnicą, że aby być artystą, trzeba mieć talent, wizję i wyobraźnię jak Bałka, a żeby być nauczycielem akademickim, wystarczy, jak ja to czynię, przeczytać i przemyśleć parę książek oraz umieć w zrozumiały sposób przekazać ich treść.

Powołaniem sztuki, jak i socjologii, jest poznawanie *Lebensweltu*, świata przez ludzi przeżywanego. A horyzonty poznawcze sztuki bywają szersze od tych, na jakie wolno socjologowi sobie pozwolić.

To znaczy, że Pan Profesor traktuje sztukę jako równorzędne z nauką narzędzie poznawania świata.

Granice raz przeciągnięte (z reguły z pobudek organizacyjnych raczej niż merytorycznych) sugerują więcej różnic treściowych i jakościowych, niż przyjrząwszy się obu jej stronom *sine ira et studio* dałoby się wypatrzeć. Choćby separacja Uniwersytetu Artystycznego w Poznaniu od „normalnego”, czyli bez przydomków, albo podziały między katedrami w samym Uniwersytecie Artystycznym. Sztukę pokrojono na departamenty... A niech pan się spyta Mirosława Bałki, czy on może się zaklasyfikować jednoznacznie do jednego z nich.

Mirosław Bałka konsekwentnie twierdzi, że jest rzeźbiarzem.

Ale wszak liczni odbiorcy i wielbiciele jego sztuki zakwestionowaliby pewnie ów werdykt (chyba że, jak ja, podziałem na departamenty nie zwracają sobie głów). Nie przemawia mi też do przekonania modny dziś koncept „interdyscyplinarności”; „dyscyplina” jest bytem sztucznym o umownych granicach – w końcu księgowi muszą wiedzieć, na czyje konto przekazywać fundusze. Ale nadużyciem jest przenoszenie tych administracyjnych podziałów na ludzkie życie będące przedmiotem dociekań zarówno sztuki, jak i socjologii, a notorycznie odporne fragmentaryzacji, jaką biurokratyczny wysilek „strukturyzacji” uparcie narzuca.

Te struktury można budować zupełnie inaczej, studiowałem kierunek, który nazywał się *critical fine art practice*, byli wśród nas filmowcy, performerzy, malarze, nie było ważne, za pośrednictwem jakiego medium ktoś się wypowiadał, ważne było, co chce wyrazić.

Ano właśnie. W latach, gdy namiętnie zajmowałem się fotografią, nie sądziłem, że robiłem coś innego niż socjologia. Tyle tylko, że używałem innego materiału, celuloidu zamiast atramentu (jedno i drugie, à propos, wypadło dziś z użytku!).

No i tyle, że dużo czasu spędzałem wówczas w ciemni, a teraz ten sam czas spędzam przy komputerze.

Rozumiem, dla Pana Profesora to jest oczywiste, ale w Polsce istnieje bardzo duża bariera między naukami humanistycznymi a sztuką. Bardzo trudno jest ludziom, którzy nie są ze świata sztuki, zaakceptować język, którym sztuka się posługuje. Nie chcą zagrać w tę grę, nie chcą przyznać, że to jest, jak Pan Profesor powiedział: ta sama łąka.

Zdaję sobie w pełni sprawę, że nie odmienię tego stanu rzeczy – a i odmieniać go nie mam zamiaru. To poszatkowanie z pokratkowaniem, klasyfikowanie, szufladkowanie, segregacja po teczkach, kategoryzacja... To jest niezbędny element jedynego świata znanego nam z doświadczenia: wyciąć go zeń się nie da – świat ów by się rozpadł...

Pan Profesor w odbiorze sztuki także chciałby przekraczać narzucone granice. W rozmowie z Mirosławem Bałką mówił Pan, że nie do przyjęcia jest to, iż nie można dotykać rzeźb czy obiektów w muzeach, a jeszcze gdzie indziej pisał Pan, że muzea to cmentarze sztuki, bo tam trzeba się zachowywać cicho.

Nie wolno jeść, nie wolno pić, nie wypada nawet głośno rozmawiać, a przede wszystkim trzeba utrzymywać dystans wobec tego, z czym chciałoby się wejść w intymny kontakt. Intymność potrzebuje, by się spełnić, zaangażowania zmysłów, także więc i wrażeń taktylnych. Muzeum kontaktu dotykowego zabrania. Nie wolno pogłaskać – przeżyć – niesamowitej gładzi marmuru czy alabastru. Mirek używa głównie konopi, soli, popiołu i w tym doborze materiałów tkwi ważny przekaz widzom niedostępny... Nie wolno nam zanurzyć dłoni w pojemniku, pokłuć sobie palców kryształkami soli czy doznać sypkości albo szorstkości popiołu.

I można by soli posmakować na języku...

Chociażby. A warto też wspomnieć myśl powonienia... Tu zakaz jest chyba mniej niż bezwzględny. Myślę sobie, że gdyby się ktoś z artystów uparł, to na pewno mógłby wprowadzić zapach do galerii.

Ja wykorzystałem zapach w jednej ze swoich prac. Pokazałem w galerii beczkę z kapustą, to całkowicie odmieniło wnętrze.

No właśnie!

Kapusta przez dwa tygodnie pachniała coraz bardziej i klimat wystawy zmieniał się razem z tym zapachem.

Każdy ze zmysłów chłonie inne doznania; każdy co innego w świecie dostrzega. Marzy mi się czasami – a pewnie nie mnie tylko – sztuka równie wielostronna i wielowymiarowa jak doznania ludzkie. Wszystkie razem, bez cenzury, preparowania, огоławania i banicji...

Czy nie sądzi Pan Profesor, że rynek jest kolejną barierą, która nas oddziela od sztuki?

Rynek jest, z jednej strony, niesłuchanie czynny i sprawny w pomnażaniu dojsz do sztuki i kuszeniu do korzystania z nich. A tradycyjne instytucje sztuki wychodzą mu naprzeciw. W prospektach i ulotkach muzeów coraz częściej widzi się programy jednorazowych imprez miast tradycyjnych opisów „stałych zbiorów” – nacełowane na publiczność żyjącą jak my wszyscy pod „tyranią chwili”. George Steiner celnie to ujął, stwierdzając, że dzisiejsze twory kultury obliczone są na maksymalny efekt i natychmiastowe starzenie się; szok możliwie jak najbardziej szokujący – ale taki, który nie przykuwa uwagi ludzkiej na długo, a więc nie staje się zawalidrogą dla kolejnych szoków.

Oprócz skupiania uwagi i szoku, jak według Pana Profesora sztuka działa na ludzi, co im daje, co może wnieść do ich życia. co powinna, co mogłaby?

Moje śledzenie za peregrynacjami sztuki współczesnej podporządkowane jest logice moich zainteresowań badawczych raczej niż logice (jeśli istnieje takowa) przemian w sztuce. Nie ryzykowałbym przeto uogólnień na temat „oddziaływania sztuki na ludzi”. Takie uogólnienia są szczególnie ryzykowne w obecnych czasach – łatwiej nam odpowiedzieć na pytanie, jak sztuka „wpływała na ludzi” w średniowieczu, gdy pogładowo unaoczniała niepiśmiennym i nie czytającym ludziom przekazy Pisma Świętego...

...czyli opowiadanie historii.

Był pan może w Pizie? Warto tam odwiedzić znajdujący się tuż obok słynnej krzywej wieży pawilon zawierający gigantyczny fresk pędzla niejakiego (anonimowego skądinąd) Maestro della Morte. Fresk robi i dziś wstrząsające wrażenie, a co dopiero w czasach, gdy nie tylko malowidła, ale już same kolory były rzadkością. Przedstawia on losy pośmiertne olbrzymiej rzeszy ludzkiej wszelkich stanów i godności za życia, ale segregowanych „po tamtej stronie” wedle jednego tylko kryterium – cnoty i grzechu. Śmierć jako bezlitosny „leveller” demaskujący błahość blichtru. Przypuszczam, że wrażenie musiało być piorunujące. I nie bez wpływu na życiowe praktyki każdego, kto przychodził na mszę...

Dzisiejsza sztuka tak naprawdę została pozbawiona tych narzędzi.

Dzisiaj sztuka nie jest przywilejem miejsc świętych czy poświęconych, nie kojarzy się z sacrum. Jest na każdym kroku, kupuje pan karton płatków śniadaniowych i na opakowaniu jest kopia dzieła sztuki, a ile pan już ich obejrzał po drodze do sklepu! Walter Benjamin nazwał to stratą „aury” – odarciem z aureoli. Sztuka nie może liczyć na autorytet przekazany czy zapożyczony – musi ów autorytet własnym sumptem zdobywać – i wciąż na nowo. Ceną za powszechność jest spowszednienie. Sztuka podbiła i zawojowała życie codzienne, ale zapłaciła za ten triumf „dziełami sztuki”, niegdyś uprzywilejowanymi przedmiotami oglądu, uprzywilejowanymi osoby je oglądające i miejsca ich oglądu. Jakość przeszła, by tak rzec, w ilość.

W tych warunkach nie podejmuję się rozprawiać o wpływie „sztuki w ogóle” na „ludzi w ogóle”. Wolę rozważać możliwości sztuki i zastanawiać się nad jej powołaniem w naszych „płynnie nowoczesnych” czasach – choć zdajemy sobie chyba obaj sprawę, że między powołaniem a praktyką rozstęp może się okazać olbrzymi. Praktyki są dyktowane nie tylko (a i często-gęsto nie tyle) intencją artysty, ale też zaistniałymi warunkami określającymi realizm opcji – czynnikami, jakim z powołaniem artysty bynajmniej nie po drodze. Powołaniem, jakie mam na myśli, jest odkrywanie i uświadamianie prawd, na których zgłębianie nasze codzienne zalatanie nie pozwala. Za to właśnie tak bardzo cenię sobie twórczość Bałki, że ile razy wchodzę na jego kolejną wystawę, tyle razy uczę się czegoś, co mi dotąd nie wpadło do głowy. Swe przekazy potrafi on niesłuchanie oszczędnie, w skondensowany sposób wyrazić. A przy tym Bałka zmusza do zadawania pytań, nie narzucając odpowiedzi! Co się na wystawie zobaczyło, zabiera się do domu, by dalej jego sens wielowarstwowy rozsupływać.

Kiedyś często używano w odniesieniu do sztuki terminu „sytuacja”, który w tym przypadku może być adekwatny, bo „sytuację” się przeżywa, a potem się ją rozpamiętuje.

Przy dzisiejszych tendencjach sztuki, przesuwaniu waloryzacji z trwania na niepowtarzalność zdarzenia, waga sytuacji w jej ulotności.

Nie wrócimy już do Hali Turbin...

No, ale kto raz zobaczył tam instalację Bałki (a ściślej mówiąc, doświadczył jej), ten nigdy nie zapomni uczucia doznanego, kiedy wchodził do wnętrza przeraźliwie mrocznego tunelu...

Ale że wrócę do sytuacji, w jakiej „sytuacja” znalazła się w dzisiejszej sytuacji... Nie istnieje dziś nic takiego, co zasługiwałoby na miano ogólnie uznanego i obowiązującego artystów kanonu. A i szkół zabrakło. Scena artystyczna zaludniona jest jednoosobowymi orkiestrami... Opcja samookreślenia artysty poprzez przyłączenie

się do jakiejś szkoły odpadła. To jest nowa sytuacja w historii. Gdyby ktoś w średnio-wieczu považał się na stopień oryginalności nowatorstwa, jaki dziś uznawany jest za warunek niezbędny dla zaliczenia do grona twórców sztuki, spłonąłby pewnie na stosie jako heretyk; a znów w XIX wieku mało kto by się dowiedział za jego życia, że jest wielkim artystą, bo żaden renomowany salon wystawowy nie chciałby go wystawić. Dzisiaj im dziwniejsze twory, tym większe szanse twórcy na „bycie znanym”, a zatem i bycie **uznanym**. A znów to, czy szansa się urzeczywistni, zależy nie tyle od dzieła sztuki, ile od sprytu menedżerów, wymyślności marketingu – a nierzadko od czystego przypadku, zwanego pospolicie łutem szczęścia.

Pan Profesor bardzo często pisze o relacjach międzyludzkich, o tym, że w tych relacjach powinny istnieć pewne moralne zobowiązania. Czy artysta też ma jakieś moralne zobowiązania, czy jest od nich wolny?

Ja bym chciał, by je miał. Część wpływu artysty na ludzi, którzy odbierają jego sztukę, jest zamierzona, ale jest druga część, nad którą on nie sprawuje kontroli. Coś, czego nie było w planie, coś, co w naukach społecznych nazywa się *unanticipated consequences*, nieprzewidziane skutki. Ale Pana pytanie dotyczy głównie intencji...

...ale także zaangażowania.

A to w moim przekonaniu sprowadza się dziś do dwu rzeczy: po pierwsze, do wytrącania sumienia moralnego ze śpiączki, w jakie wtrąca nas ubezwłasnowolnienie charakterystyczne dla obecnego naszego modelu bycia-w-świecie, a po drugie, co z pierwszym zadaniem ściśle związane, uświadamianie naszej osobistej odpowiedzialności za podejmowane przez nas wybory. Moim zdaniem, Bałka stara się to robić: mnożyć alternatywy przy wystrzeganiu się ich narzucania. „Zaangażowanie” polega na doprowadzaniu do naszej świadomości, że świat aktualnie doświadczany nie jest jedynym możliwym, i że wybór między alternatywami jest w ostatecznym rachunku kwestią osobistej odpowiedzialności. Skłanianie do przyjmowania odpowiedzialności za wybór sensu – to jest zadanie sztuki.

Podczas wykładu na UAP wspominał Pan Profesor o Jerzym Ludwińskim, chodziłem na jego wykłady. To była bardzo ważna postać na naszej uczelni. Dlaczego zwrócił Pan uwagę na jego poglądy?

Dlatego, że w tych czasach, w których on pisał, bardzo, bardzo mało ludzi mówiło czy pisało o zjawiskach w sztuce, które Ludwiński spostrzegł, tendencjach, które zauważył w już ich wstępnym, przez innych bagatelizowanych fazach. Wierzone jeszcze wtedy powszechnie w szkoły, w awangardy, w akademickie kanony. Wydaje się, patrząc wstecz na przebytą drogę, że Ludwiński obdarzony był intuicją proroczą. Był w każdym razie pionierem naszego dzisiejszego pojmowania stanu sztuki.

Pan Profesor uważa, że ta diagnoza Ludwińskiego jest nadal aktualna?

Kiedy on ją formułował, była odkrywcza i mało kto by się z nim zgodził. Dzisiaj jest to już wiedza banalna i niemal powszechnie przyjęta. ■



Andrzej P. Florkowski
Laudacja z okazji nadania profesorowi Zygmuntowi Baumanowi
godności doktora honoris causa Uniwersytetu Artystycznego
w Poznaniu

Szanowna Magnificencjo,
 Wysoki Senacie,
 Szanowny Panie Profesorze,
 Panie i Panowie – Dostojni Goście,

Spotykamy się dzisiaj z okazji szczególnej. Uniwersytet Artystyczny w Poznaniu pragnie obdarzyć zaszczytnym tytułem doktora honoris causa największego polskiego filozofa i socjologa, profesora Zygmunta Baumana. To wyróżnienie jest wyrazem głębokiego uznania dla jego szerokich osiągnięć. Z taką inicjatywą wystąpiła Rada Wydziału Komunikacji Multimedialnej, która podjęła uchwałę zaakceptowaną przez Senat naszego Uniwersytetu.

Wszelstronność tematyki prac profesora Baumana spowodowała, że miał on wpływ na szeroki obszar nauk humanistycznych i społecznych w ostatnich dziesiętkach lat. Jego przełomowe opracowania dotyczące totalitaryzmu, nowoczesności, ponowoczesności, kapitalizmu i globalizacji postrzegane są jako arcydzieła swojego gatunku. Opublikowanie ponad 50 książek tłumaczonych na liczne języki, w tym takie, jak chiński czy arabski, sprawia, że jego przenikliwe i odkrywczе myśli docierają do każdego kątka świata. Powszechna jest opinia o wyjątkowości teorii i przemyśleń Zygmunta Baumana nie mających sobie równych we współczesnej nauce.

Profesor Zygmunt Bauman urodził się 19 listopada 1925 roku w Poznaniu, gdzie na rogu ulic Prusa i Słowackiego spędził swoje dzieciństwo. Młodość jego przypadła na okres II wojny światowej. W wyniku tych historycznych zawirowań spędził ją wraz z rodzicami w Związku Radzieckim. Tam chodził do szkoły i tam w 1943 roku rozpoczął studia w mieście Gorki. Ze względu na czas wojenny został szybko zmobilizowany do sowieckiej milicji i przez kilka miesięcy regulował ruch uliczny w Moskwie. Wrócił do Polski, w 1944 roku wstępując do polskiej armii, z którą zdobywał między innymi Kołobrzeg, gdzie został ranny (za tę walkę otrzymał Krzyż Walecznych), i Berlin. W pierwszych latach powojennych był oficerem w Korpusie Bezpieczeństwa Narodowego. Podjął studia na Akademii Nauk Społecznych i Politycznych w Warszawie. Następnie studiował filozofię na Uniwersytecie Warszawskim, na którym po ukończeniu studiów w 1954 roku został asystentem Juliana Hochfelda. W 1956 roku pod jego opieką przygotował i obronił pracę doktorską zatytułowaną *Program polityczny Brytyjskiej Partii Pracy*. Zmiana klimatu politycznego w 1956 roku pozwoliła na rozwój badań socjologicznych. Jako nowo uznana dziedzina nauki socjologia

zaczęła się dynamicznie rozwijać. Jednym z efektów było powstanie na Uniwersytecie Warszawskim katedry stosunków politycznych oraz zainicjowanie nieperiodycznego wydawnictwa, jakim były „Studia Socjologiczno-Polityczne”. W 1960 roku Bauman obronił pracę habilitacyjną: *Klasa, ruch, elita. Studium socjologiczne dziejów angielskiego ruchu robotniczego*. Jego pracowitość i ogromna energia oraz zaangażowanie się w badania zaowocowały objęciem funkcji pierwszego redaktora naczelnego „Studiów Socjologicznych”. Mimo że był kierownikiem Katedry Socjologii Ogólnej (to nowa nazwa katedry), w wyniku wydarzeń marcowych w 1968 roku został usunięty z Uniwersytetu Warszawskiego. Na skutek ogólnopolskiej antysemickiej hysterii wyemigrował do Izraela. Podczas kolejnych trzech lat wykładał na uniwersytetach w Tel Awiwie i Hajfie. W 1971 roku przeniósł się do Wielkiej Brytanii, gdzie związał się z uniwersytetem w Leeds. Prowadził tam Katedrę Socjologii aż do 1990 roku, czyli do momentu przejścia na emeryturę. Był zapraszany do prowadzenia wykładów na wielu uniwersytetach, takich jak Berkeley, Yale i w Camberze, St. John's oraz w Kopenhadze. Od 1992 roku rozpoczyna się nowy okres pobytów Profesora w Polsce. W 2004 roku został rektorem Uniwersytetu Powszechnego imienia Jana Jakuba Lipskiego w Teremiskach k. Białowieży. Jest to nieformalna instytucja kultury działająca na płaszczyźnie społeczeństwa obywatelskiego. Jego wieloletnia praca w Leeds zaowocowała wykreowaniem poważnego środowiska naukowego, w wyniku czego we wrześniu 2010 roku tam właśnie otwarto instytut jego imienia.

Człowiek, który brał czynny udział w II wojnie światowej, musiał się zmierzyć z problemem systemów totalitarnych i Holocaustu. Pretekstem były wspomnienia żony Profesora, Janiny Bauman, dotyczące jej pełnego udręku dzieciństwa, zatytułowane *Zima o poranku* (1986). W 1989 roku Zygmunt Bauman opublikował *Nowoczesność i Zagładę* – monumentalne dzieło, stanowiące potężny socjologiczny wkład w badania nad Zagładą. Praca spotkała się z ogromnym odzewem, zmieniając postrzeganie tej światowej katastrofy.

Profesor Bauman za swoje osiągnięcia był wielokrotnie nagradzany. W 1989 roku właśnie za pracę *Nowoczesność i Zagłada* otrzymał Europejską Nagrodę Amalfi, a w 1998 roku – Nagrodę imienia Theodora W. Adorno. W 2010 roku został laureatem Nagrody Księcia Asturii, najbardziej prestiżowej nagrody w obszarze kultury hiszpańskojęzycznej. Nie jesteśmy pierwszym uniwersytetem wyróżniającym Pana Profesora tytułem doktora honoris causa. W 2002 roku tytuł ten przyznał mu Uniwersytet imienia Karola w Pradze, a w 2007 roku także Uniwersytet imienia Witolda Wielkiego w Kownie. Z kolei w 2006 roku otrzymał nagrodę Dagmary i Vaclava Havlów za pracę znacznie poszerzającą ludzkie horyzonty. Minister Kultury i Dziedzictwa Narodowego Bogdan Zdrojewski uhonorował naszego Gościa Złotym Medalem Gloria Artis w 2010 roku. Wydawać by się mogło, że przejście w stan spoczynku po wyczerpującej pracy uniwersyteckiej zaowocuje czasem wolnym,

pozwalającym na przykład na porządkowanie przeszłych dokonań lub archiwum. Nic bardziej mylnego. Profesor oswobodzony z biurokratycznych obowiązków akademickich zaczyna publikować ze zdwojoną częstotliwością. Przy tym udziela się wszędzie, na całym świecie, wygłaszając wykłady i publikując liczne artykuły. W tym okresie Profesor wprowadza pojęcie „ponowoczesności”, które z czasem zastępuje pojęciem „płynnej nowoczesności”. Staje się ono kluczowym określeniem opisującym współczesną egzystencję społeczną. Złożoność tego zjawiska Bauman podsumował krótko: „Czas płynie, ale nie prowadzi już w jakimkolwiek kierunku”. Zasadniczą cechą płynnej nowoczesności nie jest płynność, ale nieustanny ruch, bez narzucanych celów lub założeń innych niż ciągła zmiana. Jest to stała wędrówka bez określonego celu. W *Spółczesnym w stanie obłąkania* Profesor ujawnia, że jedną z najważniejszych cech płynnej nowoczesności jest zniknięcie wzajemnych zależności i szerząca się dezintegracja. Z niepokojem przyjmuje się fakt rozpadu więzi społecznych i osłabienia społecznych form zbiorowego działania. Interpretacja Baumana „płynnej nowoczesności” wychodzi naprzeciw zrozumieniu absurdu i niedorzeczności współczesnego świata oraz tworzy podstawę dla nadziei znalezienia ukojenia i wyjścia z tej sytuacji. Efekty wszechstronnej analizy tego pojęcia zostały opublikowane w wielu publikacjach, między innymi w *Płynnym życiu*, *Płynnej nowoczesności*, *Razem osobno*, *Życiu na przemił czy Płynnym lęku*.

Jedną z płaszczyzn analizowanych przez Profesora jest kultura i sztuka. Zygmunt Bauman stwierdza za Marshalllem McLuhanem, że w obecnej płynnej sytuacji „Sztuką jest wszystko, co uchodzi na sucho”. W swojej książce *Kultura w płynnych czasach* (2011) pisze: „Kultura składa się dziś z ofert, nie nakazów; z propozycji, a nie norm. Jak to już Bourdieu odnotował, kultura posługuje się dziś roztaczaniem pokus i roztawianiem przynęt, kuszeniem i uwodzeniem, a nie normatywną regulacją; piarem raczej niż policyjnym nadzorem; produkcją, rozsiewaniem i nasadzaniem nowych potrzeb, pożądań i pragnień raczej niż przymusem. [...] Można by powiedzieć, że obsługuje ona nie tyle uwarstwienia i podziały społeczne, ile rynek zorientowany na przyspieszenie obrotu konsumpcyjnych towarów”. W dalszej części kontynuuje rozważania: „Zasadą wyższości kulturowej jest wszystkożerność – i zachowanie się w każdym środowisku kulturowym jak w domu, bez tego, by którykolwiek z nich za własny swój dom, a tym bardziej jedyny, uznawać”. Profesor porównuje sytuację w obecnej kulturze do oferty gigantycznego domu towarowego, w którym ciągle nowe dostawy i nowe atrakcje powodują coraz szybsze zmiany i coraz krótszy żywot konkretnych produktów. W nowej sytuacji: „Funkcją kultury nie jest zaspokajanie istniejących potrzeb, ale stwarzanie [...] nowych i jeszcze niezaspokojonych pożądań i zachcianek”.

Szanowni Państwo, jako fotograf chciałbym zwrócić uwagę na inny aspekt działalności profesora Baumana, który wprawdzie nie jest pierwszoplanowym, ale jednak prezentowanym w takich publikacjach, jak *Kultura w płynnej rzeczywistości* czy *Ży-*

cie w kontekstach – opublikowanej razem z Anną Zeidler-Janiszewską i Romanem Kubickim. Otóż mam na myśli zainteresowanie Profesora fotografią. Opublikowane zdjęcia prezentują precyzyjny sposób postrzegania rzeczywistości. Pan Profesor fotografując, wyławia na pierwszym planie, wydawałoby się, przypadkową postać i buduje na zdjęciu jej kontekst z otoczeniem. Ta oś napięcia znaczeniowego jest siłą jego obrazów. Mimo że traktuje swoje fotografie jako amatorskie, można zauważyć, że ich charakter jest wyraźnie socjologiczny. Obecnie, kiedy socjologia wizualna święci swoje triumfy, warto zwrócić uwagę na ten aspekt działalności i zastanowić się, na ile był on prekursorski. Zakładam, że nie wszyscy Państwo widzieliście te zdjęcia, dlatego pokrótce opiszę wybrane.

Na pierwszym z nich widzimy starszego mężczyznę ciągnącego wózek na zakupy. Kontekstem zdjęcia oddają dwa akcenty związane z konsumpcją. Głównym elementem jest dominujący reklamowy billboard z wizerunkiem kobiety, dla niego kobiety z innego, niedostępnego świata, i drugim – planszą zachęcającą do zakupów w sąsiednim sklepie. Podobnie zbudowane jest zdjęcie portretowe mężczyzny, o którym możemy powiedzieć, że wiele przeszedł i raczej nie jest w dobrej kondycji psychofizycznej, bardziej w sytuacji bez wyjścia. W jego tle możemy przeczytać na ścianie gotyckiego kościoła planszę promującą wiarę w Najwyższego: „I am the way, I am the truth and I am the life”. Ostatni przykład, jaki chciałbym przedstawić, to zdjęcie z Nowego Jorku, na którym widnieje fragment ulicy z wysokim ogrodzeniem z siatki i licznym patrolem policyjnym spuentowanym wielkim napisem na ścianie budynku: „Welcome to Manhattan”. Chociażby te trzy przykłady, a podobnie zbudowane są wszystkie opublikowane zdjęcia, świadczą o szczególnym sposobie postrzegania przez Profesora otaczającego nas świata. Chciałbym postawić tezę, że profesor Zygmunt Bauman rejestruje rzeczywistość w sposób fotograficzny. Wyłapuje pojedyncze zdarzenia jako przykłady powszechnych zjawisk i zestawia je z kontekstami w szerokim planie zdarzeń. Budując relację od szczegółu do ogółu, opisuje i wyjaśnia nam trudne i złożone globalne zjawiska. Stosując tę metodę, sprawia, że każdy z nas może się identyfikować z tymi lub podobnymi sytuacjami, a wyjaśnienia Profesora są dzięki temu łatwo zrozumiałe i przyswajalne.

Jestem w bardzo niekomfortowej sytuacji ograniczonej ramami tej laudacji, jak i ramami naszej uroczystości. W tak krótkim czasie nie sposób przedstawić i przybliżyć wszystkie wszechstronne dokonania, odkrywcze analizy czy przenikliwe i prorocze prognozy Pana Profesora. Proszę mi to wybaczyć.

Panie Profesorze, niech ten honorowy doktorat Uniwersytetu Artystycznego w Poznaniu będzie dowodem naszego najgłębszego uznania dla Pana wielkich osiągnięć. Jesteśmy też bardzo wdzięczni za to, że zechciał Pan Profesor przyjąć od nas tę godność. Jest to zaszczyt dla naszej Uczelni. Nie tylko dlatego, że Pan jako osoba

niezwykle skromna nigdy o zaszczyty nie zabiega, ale także dlatego, że wstępuje do naszej społeczności akademickiej Człowiek niezwykle, wielce doświadczony naukowiec, którego wpływ na kulturę, a także sztukę będzie trwał jeszcze przez długie lata. Cała społeczność naszego Uniwersytetu pragnie w ten sposób złożyć Panu Profesorowi hołd. ■

Poznań, listopad 2012





Piotr Piotrowski
Płynna demokracja

Zygmunt Bauman nie jest „typowym” socjologiem piszącym „techniczne” analizy życia społecznego, nie jest chłodnym ekspertem dysponującym olbrzymią wiedzą, ale stroniącym od sądów. Wręcz przeciwnie: Profesor Bauman jest intelektualistą mieszczącym się w kategoriach, które sam określił mianem „intelektualistów interpretatorów” lub „tłumaczy”, a więc tych, którzy analizują procesy zachodzące we współczesnych społeczeństwach z wyraźnym zaangażowaniem po stronie doznających krzywdę. Jest krytykiem nowoczesności w różnych jej historycznych i społecznych przejawach, formułującym opinie z poczuciem moralnej odpowiedzialności. To jest rola, jaką intelektualista przyjmuje po klęsce innej, określonej przez Baumana jako „prawodawcza”.

Warto tu przypomnieć, jak Zygmunt Bauman widzi zadania współczesnej socjologii, a więc także socjologów. W posłowie do *Płynnej nowoczesności* formułuje wyzwanie, przed jakim staje nauka, oraz zadania, jakie ma ona pełnić. Zauważa, że socjologia ma być „odkrywaniem tego, co ukryte”. Aby tego dokonać, należy odrzucić zastane prawdy i wypowiedzieć reguły, według których były one tworzone. Ale „zdiagnozowanie choroby nie oznacza jeszcze wyleczenie pacjenta”¹. Należy podjąć wysiłek stopienia diagnozy i terapii. Niezaangażowana socjologia nie istnieje, dodaje. Socjolog nie może być leseferystą; widząc cierpienie, nie może być obojętny – jego diagnozy muszą być więc strategią działań naprawczych. Jakkolwiek – jak zauważa – socjologzy rzadko piszą wierszem², nie ulega wątpliwości, że jest to program bliski postawie zaangażowanego artysty. Bauman rozpoczyna zresztą rzeczzone posłowie od cytatu ze *Sztuki powieści* Milana Kundery. Sam przy tym jest wielkim pisarzem, nie tylko ze względu na wagę poruszanej tematyki, ale także z uwagi na styl. Jego książki nie są „eksperckimi” analizami socjologicznymi. Nie ustępując tym ostatnim, są tworzone w znakomitej formie porywającego eseju, przykuwając uwagę czytelników od początku do końca tekstu. To też przyczynia się w dużym stopniu do ich ogromnej popularności.

Sam Zygmunt Bauman o sztuce wiele nie pisał, jakkolwiek w *Prawodawcach i tłumaczach* zauważył, że to właśnie na gruncie sztuki i krytyki artystycznej „szok stanu ponowoczesnego” był najgłębiej odczuwany i najbardziej onegdaj radykalny; to tu

¹ Z. Bauman, *Płynna nowoczesność*, Kraków 2006, s. 331.

² Ibidem, s. 314.

najwcześniej kształtowały się mechanizmy wchodzenia w erę ponowoczesną czy też w erę płynnej nowoczesności³. Nie wiem dokładnie, do jakiego stopnia artyści bezpośrednio powołują się na Bauman. Mają oni tę przewagę nad uczonymi, że nie muszą robić przypisów, zostawiając tę żmudną robotę swoim „tłumaczom”. Mam nadzieję, że Senat Uniwersytetu Artystycznego nie oczekuje ode mnie takiego raportu. Wspomnę natomiast przynajmniej jednego artystę, również z tytułem doktora honorowego ówczesnej Akademii Sztuk Pięknych w Poznaniu, Krzysztofa Wodiczkę. Na jego „półce z książkami” opublikowanej przez the MIT Press co prawda nie ma prac Baumana⁴, ale nie było też Giorgia Agambena, którego swego czasu uczyniłem głównym punktem odniesienia twórczości Wodiczki. Niewiele to jednak znaczy. Cała twórczość artysty, przynajmniej po wyjeździe z Polski, bardzo mocno osadzona jest w tym, co Bauman nazywa „etyką ponowoczesną”, „moralnością bez kodeksu”, „odpowiedzialnością”, „jaźnią moralną”, ale także bliska będzie temu artyście używana przez Bauman metafora „włóczęgi” (wcześniej „pielgrzyma”). Wodiczko interesuje się bardzo intensywnie bohaterami książki Baumana *Życie na przemię*; oni są także i jego bohaterami – to bezdomni zasiedlający „pojazdy”, to „mieszkańcy globalnego pogranicza”, używający „łasek tułacza” oraz „rzecznika obcego”, to w końcu uchodzący, którym artysta poświęca ideę Nowego Jorku jako „miasta ucieczki”, a ostatnio to także weterani najnowszych wojen prowadzonych przez Stany Zjednoczone oraz państwa z nimi współpracujące, w tym Polskę. Przede wszystkim jednak jeden i drugi budują swoje przesłanie na gruncie filozofii Emmanuela Lévinasa.

Powoływane wcześniej ambicje terapeutyczne socjologii, a także wiara, że intelektualista może mieć wpływ na rzeczywistość, „odkrywając” ją wbrew zastanym prawdom i budując wspólnoty wbrew procesom atomizacji oraz wykluczeń, podziela wielu artystów. Wspomnę choćby opublikowany w „Krytyce politycznej” manifest Artura Żmijewskiego *Stosowane sztuki społeczne*⁵, a także program „jego” Biennale w Berlinie realizowany pod hasłem *forget fear*. Wielu twórców burzy ściany pracowni, wychodząc na zewnątrz, tak jak wielu badaczy społecznych nie chce być zamkniętych w salach wykładowych. Sam Profesor jest tego dobrym przykładem. Wpisanie się więc w model zaangażowanego intelektualisty wydaje mi się znaczące nie tylko w perspektywie historii filozofów i myślicieli, ale także artystów.

Zaprezentowana wyżej postawa „zaangażowanego socjologa” jest więc bliska wielu współczesnym artystom, zwłaszcza tym, którzy wyciągnęli wnioski z kryzysu modernizmu, a także tym, którzy czują na sobie brzemień odpowiedzialności za współczesny świat i nie chcą się poddać ani pokusom kuszącego rynku artystycznego, ani zamykać się – jakby powiedział Witkacy – we własnych „bebechach”. To są

³ Z. Bauman, *Prawodawcy i tłumacze*, Warszawa 1998, s. 182.

⁴ K. Wodiczko, *Critical Vehicles: Writings, Projects, Interviews*, Cambridge 1999, s. 220–227.

⁵ Zob. A. Żmijewski, *Stosowane sztuki społeczne*, „Krytyka Polityczna” 17–18/2007, s. 14–24.

artyści i to jest sztuka, jaką Hans Belting nazywa globalną, która jest jakościowo inna od sztuki nowoczesnej⁶. Pod tym pojęciem nie rozumiem globalnej dystrybucji dzieł sztuki, nie chodzi tu zglobalizowanie sztuki zachodniej ani o rynek sztuki; chodzi o całkiem inny typ aktywności artystycznej, który przede wszystkim zdaje się działaniem politycznym, wymierzonym w mechanizmu współczesnego Imperium w rozumieniu Antonia Negriego i Michaela Hardta. To są artyści, którzy pracują z Beduinami na Pustyni Negew, w obozach uchodźców w Strefie Gazy i na Zachodnim Brzegu (Joanna Rajkowska) czy w amerykańskich hipergettach, a więc tam, gdzie Zygmunt Bauman znajduje „ludzi-odpady”. W skrócie rzecz ujmując, „sztuka globalna” to część „płynnej nowoczesności”. Artyści, o których mowa wyraźnie podkreślają, że sztuka musi być obecnie czymś więcej niż tylko krytycznym namysłem. Wejście na scenę „sztuki globalnej”, tworzonej w dużej części przez twórców z dawnego Trzeciego Świata, zwanego obecnie Globalnym Południem (ale, rzecz jasna, nie tylko) czy to żyjących w miejscach swojego pochodzenia, czy też w diasporze, z reguły jednak przemieszczających się i wędrujących po całej planecie, radykalnie przeorientowało współczesny świat twórczości artystycznej. Odrzucili oni nie tylko modernistyczną autonomię dzieła, ale też postawę ograniczoną do chłodnej analizy sztuki, popularną na Zachodzie w latach 70. ubiegłego stulecia, tworząc tym samym język artystyczny transparentny wobec konkretnych potrzeb. Przyjęli postawy aktywistyczne, otwarcie polityczne, zaangażowane w lokalne i globalne problemy odrzucanych. Ale z drugiej strony – co jest być może pewnym paradoksem – ich siła leży w pozycji instytucji artystycznych czy w ogóle w roli artysty, jaką nadaje im zachodnia kultura. Jej przykładem są działania Ai Weiwei, którego nie wahają się uciszyć władze Chin, przed którymi z kolei chyłą głowy politycy Unii Europejskiej i Stanów Zjednoczonych. Gdyby nie zachodnie instytucje artystyczne, gdyby nie ich kapitał symboliczny, głos pochodzących z Globalnego Południa artystów nie byłby słyszalny. To wielkie wystawy, muzea sztuki współczesnej oraz biennale stwarzają tym artystom szansę na donośność własnego głosu. Co więcej, jak utrzymuje część krytyków i kuratorów, te wielkie kanały dystrybucji artystycznej mogą być (choć nie muszą) skuteczną przeciwwagą dla globalnej dominacji kapitału i imperialnej polityki. Kapitał nie zna granic, choć wie, na jakie konta bankowe ma wpłynąć. Polityka też nie respektuje granic, choć wie, w czym interesie jest prowadzona. Rzecz w tym, aby wobec jednego i drugiego stworzyć alternatywę, stworzyć warunki dla – by tak rzec słowami Baumana – respektu dla „sumienia moralnego”; aby wytworzyć konstytucję chroniącą tych, których życie przeznaczone jest „na przemiał”, swoistego rodzaju globalną

⁶ Hans Belting „Contemporary Art and the Museum in the Global Age”, in: Peter Weibel, Andrea Buddensieg (red.) *Contemporary Art and the Museum. A Global Perspective*, Ostfildern: Hatje Cantz, 2007, ss. 16–38; Hans Belting „Contemporary Art as Global Art. A Critical Estimate”, in: Hans Belting, Andrea Buddensieg (red.) *The Global Art World. Audiences, Markets, and Museums*, Ostfildern: Hatje Cantz, 2009, ss. 38–73.

„politeę”.⁷ Dla nich, twierdę, krytyczna myśl Zygmunta Baumana jest niezbędną. Biorąc pod uwagę szerszy plan współczesnej kultury artystycznej, dostrzeżemy, że podstawowe kategorie wpracowane przez Zygmunta Baumana stanowią doskonałą siatkę pojęć, którą wypełnia współczesna sztuka globalna. Fundamentem tego ruchu jest opisywana przez Profesora moralność *par excellence*, opowiedzenie się po stronie tych, którzy są ofiarami współczesnych procesów globalizacji. Ci artyści wpisują się też w sformułowaną przez Baumana krytykę prywatyzacji przestrzeni publicznej, jej redukcji, a także bliskie im jest przekonanie, że proces emancypacji w erze „płynnej nowoczesności” może się dokonać wyłącznie poprzez odbudowanie agory, poprzez zamianę jednostki w obywatela. Jestem przekonany, że podpisaliby się oni pod stwierdzeniem Profesora: „każde prawdziwe wyzwolenie wymaga dziś poszerzenia, a nie ograniczenia «sfery publicznej» i «władzy publicznej». Sfera publiczna potrzebuje dziś pilnie obrony przed inwazją prywatności, choć paradoksalnie, nie po to by zawęzić, lecz właśnie by powiększyć obszar indywidualnej wolności”⁸. Takich zresztą sformułowań można by wiele zacytować z licznych książek Baumana. Chcę tu jedynie podkreślić, że w tej twórczości, ujawnianej po 1989 roku na szeregu wystawach w Europie i na świecie, między innymi na Documentach 11 czy też najnowszej *The Global Contemporary Art Worlds after 1989*, widzę wyraźne ramy analiz i diagnoz poczynionych przez Profesora Baumana. Niewątpliwie Bauman, a nie Samuel Huntington ze swoim nie-sławnym *Zderzeniem cywilizacji*, buduje nie tylko język krytycznej analizy współczesności, ale przede wszystkim wskazuje perspektywy terapii. Typ intelektualisty-tłumacza stanowi dla Zygmunta Baumana przeciwstawienie intelektualisty prawodawcy. Ten ostatni jest figurą „twardej” nowoczesności, konsekwentnego projektu zbudowania świata według wymyślonych i poddanych rozumowi reguł; „tłumacz” realizuje się w „płynnej nowoczesności”, a więc w sytuacji rozproszenia, wręcz rozpadu monolitycznych systemów budowy świata, w obliczu ich klęski. W *Nowoczesności i Zagładzie*, dziele ze wszech miar wybitnym, kluczowej analizie nazizmu rozumianego jako efekt nowoczesności, Bauman przenikliwie pokazuje mechanizm funkcjonowania racjonalności w tworzeniu idealnego systemu, który aby zaistnieć – w tym przypadku – musiał wyeliminować tych, którzy w jego logice się nie mieścili, czyli Żydów. Prawodawcy przejęli rolę biurokratów i ekspertów realizujących szkice wizjonerów. Bauman pokazuje, jak racjonalizując swoje położenie, niemieccy uczeni wciągali się w tryby zbrodniczej maszyny i jakie kategorie racjonalności kierowały ich postępowaniem. Byli wśród nich wybitni eksperci; byli też tam wybitni administratorzy; byli wśród nich wybitni przedstawiciele Kościołów,

⁷ B. Groys, *From Medium to Message. The Art Exhibition as Model of a New World Order*, „Cahier on Art and the Public Domain” 16/2009, s. 56–65.

⁸ Z. Bauman, *Płynna nowoczesność*, op. cit., s. 80.

⁹ *The Global Contemporary Art Worlds after 1989*, ZKM, Museum of Contemporary Art, Karlsruhe, 16.09.2011 – 5.02.2012.

był także wśród nich przynajmniej jeden wybitny filozof. Wybitnych artystów wśród nich jednak nie było. Ci, którzy byli, mieli naturalnie bardzo daleko idące i szerokie plany, ale ich trudno uznać ich postawę intelektualną za nazbyt prominentną. Także i ci spośród wizjonerów, którzy pracowali na rzecz estetyki tej polityki, aby odwołać się do Benjamina, byli raczej miernymi malarzami i rzeźbiarzami, reprodukując mało wybitne poglądy wodza na sztukę. Spory można toczyć na temat architektów, a w zasadzie jednego z nich, który jednak pod koniec swej służby większość czasu poświęcał czemuś zupełnie innemu niż architekturze.

W *Nowoczesności i Zagładzie* Bauman kilkakrotnie przerzuca mosty do drugiego zbrodniczego projektu osadzonego w nowoczesności, bolszewizmu. Ten wątek nie jest tam rozwinięty, jakkolwiek sugestie na jego temat rozsiane są po wielu pozycjach bardzo obfitej bibliografii Profesora. Dla nas, historyków sztuki, to pewna szkoda. W obu zbrodniczych projektach idealnej przyszłości mamy bowiem do czynienia z różnymi sytuacjami – by tak rzec – artystycznymi. W sowieckiej Rosji biurokracja raczej wybitna nie była. Nie stworzyła tak konsekwentnych i technicznych mechanizmów mordowania od początku (czyli od „definicji”) do końca („rozwiązania problemu”) jak biurokracja nazistowska. Zapewne była mniej „nowoczesna”. Za to, z drugiej strony, na Wschodzie byli bardziej wybitni artyści-wizjonerzy i bardziej przebiegli politycy-realizatorzy tych wizji. System długo był w ofensywie, ciesząc się szacunkiem wielu intelektualistów spoza swoich granic. Nie miejsce tu, aby rozwijać te kwestie, zwłaszcza filozoficzne podstawy obu zbrodni. Komunizm wszak bazował na poglądzie powszechnym, otwartym, na uniwersalnym projekcie emancypacji. Tu tkwiła jego historyczna tragedia, ale też – zwłaszcza dla tych, którzy nie musieli w nim żyć – intelektualna atrakcyjność. W gruncie rzeczy do tej pory tkwi lub – formułując to bardziej precyzyjnie – pojawia się ponownie. To oczywiście problem Idei, a nie partii (Alain Badiou), „komunizmu bez komunizmu” (Jacques Rancière) czy „rozpoczynania od początku” (Slavoj Žižek)¹⁰. Nazizm był systemem zamkniętym, ograniczonym, egoistycznym, rasistowskim i nacjonalistycznym. Miał bardziej nowoczesną biurokrację, ale mniej nowoczesną ideologię. Przede wszystkim jednak na Wschodzie byli bardziej znaczący artyści-prawodawcy.

Sztuka awangardy radzieckiej, bo o niej tu mowa, miała ambicje kreacji rzeczywistości znacznie bardziej radykalne niż Lenin, Trocki, Bucharin et cetera. To był w istocie rzeczy kompletny projekt, abstrakcyjny, wizjonerski. Ci ludzie chcieli być bezkompromisowymi prawodawcami na wielką skalę; oni opracowywali każdy szczegół Nowego Świata, począwszy od powszechnej struktury społecznej, organizacji pracy i zamieszkiwania, na zastawie stołowej kończąc. Jeżeli gdzieś na polu historii sztuki szukać paradygmatycznego przykładu intelektualisty-prawodawcy, to właśnie w porewolucyjnej Rosji. Projekt się nie udał, gdyż tę rolę wypełnili (z wiadomym

¹⁰ C. Douzinas, S. Žižek (red.), *The Idea of Communism*, London 2010.

skutkiem) politycy, a w zasadzie jeden z nich, w kreacji – jak twierdzi Boris Groys – „Gesamtkunstwerku”¹¹. Z drugiej strony, odnieśli oni sukces, tyle tylko że „wyłącznie” artystyczny w konwencjonalnym tego słowa znaczeniu, w muzeach, zrazu głównie zachodnich, które z rewolucją nie miały i nie mają wiele wspólnego. W pewnym sensie ten artystyczny, czy też muzealny sukces oraz jednocześnie polityczna porażka ratuje twórców radzieckiej rewolucji przed stawianiem im niewygodnych pytań moralnych, jakie formułuje na szerszym planie Zygmunt Bauman.

Oczywiście, w jednym i w drugim przypadku „grzechem pierworodnym” był brak demokracji¹². Czy jest to generalny problem prawodawców, czy tylko tych przypadków? Z całą pewnością artystów awangardy radzieckiej trudno byłoby nazwać demokratami. Z kolei artystów, którzy wpisują się w postulat „etyki ponowoczesnej”, zapewne tak. Z całą pewnością projekty Joanny Rajkowskiej, Krzysztofa Wodiczki oraz Artura Żmijewskiego, aby ograniczyć się wyłącznie do wcześniej wymienionych polskich twórców, są projektami wspierającymi demokrację. Zgadzam się, że problem demokracji jest kluczowy, zwłaszcza teraz, gdy okazuje się, że coraz bardziej jest ona zagrożona przez siły, które stanowią część „płynnej nowoczesności”. Tak zwana niewidzialna ręka rynku jest może niewidzialna, ale nie jest niczyja. Jej władza, jak dowodzą ostatnie wydarzenia, jest przemożna, a przecież nie pochodzi ona z demokratycznego wyboru. W ogóle chyba jeszcze tylko Leszek Balcerowicz żywi złudzenia, że poleganie na prawach rynku stanowi gwarancję demokracji. Od kilku lat gołym okiem widać dokładnie coś innego. Myślę jednak, że obecny kryzys, który nazwałbym kryzysem „płynnej nowoczesności”, jest jednak znacznie głębszy i bardziej rozległy niż problematyka ekonomiczna – to kryzys prawa. Wygląda na to, że władza wyciągnęła wnioski z krytyki nowoczesności jako racjonalnego projektu i formułuje koncepcję „płynnego prawa”. Nie jest to bynajmniej opowiedzenie się po stronie moralności przeciw etyce. Według Profesora, uchylenie kodeksu bynajmniej nie oznaczało relatywizacji moralności – wręcz przeciwnie. Moralność, jak twierdzi, jest pierwotna, stanowi fundament egzystencji; to kodeksy stanowiące efekt socjalizacji są relatywne, gdyż odnoszą się do różnych społeczeństw w różnych momentach historycznych. Nie jestem socjologiem, ale mam wrażenie, że właśnie w tym tkwi radykalizm jego przebudowy socjologii moralności i jednocześnie realizacja jego postulatu intelektualisty. Sądzę, że dla socjologów teza, iż moralność nie jest społecznie fundowana, nie jest wytwarzana w procesie „socjalizacji”, lecz wcześniejsza i należy do sfery egzystencji człowieka, musiało być szokiem. Obserwowany kryzys prawa nie jest więc wyzwaniem wobec wywodów Profesora; wręcz odwrotnie – potwierdzeniem jego tezy o niemoralności polityki¹³.

¹¹ B. Groys, *Gesamtkunstwerk Stalin. Die gespaltene Kultur in der Sowjetunion*, München 1988; polskie wydanie: Boris Groys, *Stalin jako totalne dzieło sztuki*, przekł. P. Kozak, Warszawa 2010.

¹² Z. Bauman, *Nowoczesność i Zagłada*, Kraków 2009, s. 238.

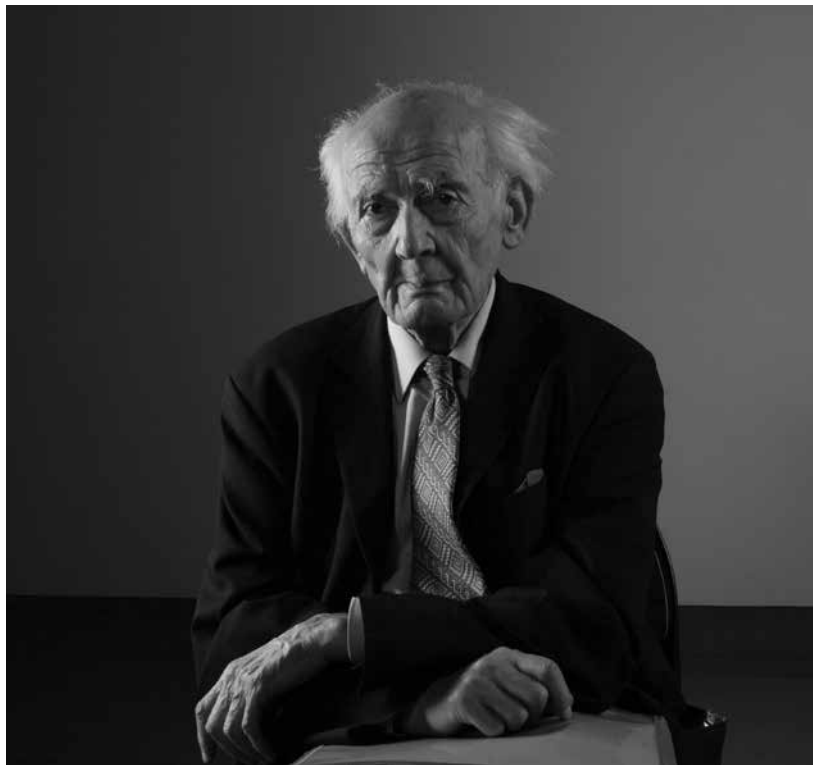
¹³ Z. Bauman, *Etyka ponowoczesna*, Warszawa 1996, s. 335.

To prawda, o czym Bauman wspomina, że zwycięscy dyktują prawo: „sprawiedliwość nazywa się los zgotowany pokonanym”¹⁴. Niemniej jednak, odnoszę wrażenie, że tamci zwycięscy, o których pisał Profesor, poruszali się w ramach nowoczesnych praw wypracowanych przez filozofów. Armiom koalicji antyhitlerowskiej nie przyszło do głowy, aby po prostu na miejscu pozabijać nazistowskich funkcjonariuszy, choć ich wina była oczywista. Postawili ich przed Trybunałem. Izraelowi nie przyszło do głowy, aby po prostu zastrzelić Eichmanna w Buenos Aires, jakkolwiek mogło to wydawać się wygodniejsze niż ściąganie go do Jerozolimy. Postanowili postawić go przed sądem zgodnie z dewizą, że tylko sąd rozstrzyga o winie, a podsądny, choćby nie wiadomo jakim byłby kanałią, ma prawo do obrony. Tego nie zrobili Amerykanie wobec Osamy ibn Ladena. Po prostu go zastrzelili przy pełnej aprobacie Prezydenta i – post factum – entuzjazmie obywateli zgromadzonych na Times Square w Nowym Jorku. Niewątpliwie mamy tu do czynienia z rażącym naruszeniem prawa, a w zasadzie z jego kryzysem, gdyż jednocześnie Prokurator Generalny USA ogłosił legalizację podobnych działań w przyszłości. Innymi słowy, osobnicy uznani przez administrację USA za terrorystów zamiast sądu mogą się spodziewać komandosów, którzy zabiją ich, gdziekolwiek będą, aby nie stwarzać „niepotrzebnych niebezpieczeństw” z przeprowadzaniem procesów. Co gorsza, nawet mogą oni zostać pozabijani bez udziału komandosów, a przy użyciu „inteligentnych pocisków”. Natomiast ci, którzy już zostali złapani, mogą być przetrzymywani bez czasowych ograniczeń i bez jakichkolwiek procedur zmierzających do ich osądzenia w Guantanamo (po „międzylądowaniu” w Szymanach), będąc jednocześnie poddawani „zaostrzonym metodom śledczym” również usankcjonowanych przez „prawo” amerykańskie, czyli po prostu torturom, które już caryca Katarzyna Wielka pod wpływem oświeceniowych filozofów w Rosji – niezależnie od faktycznych skutków – zakazała. Pojawia się więc tu pytanie o demokrację, o system, w którym zarówno obywatele państwa, w tym przypadku Amerykanie, jak też obywatele świata, tolerują takie zachowanie władzy. Wszyscy wiedzą, a przynajmniej powinni wiedzieć, że jest to zbrodnia, łamanie tego, co uważamy za prawo, a jednak obywatele – choć część z nich protestuje – nie potrafią tej zbrodni powstrzymać. Tu widać wyraźnie jak (ponownie? na wczesnym etapie?) zawodzi opisywany przez Baumana odnośnie innych okoliczności historycznych „instykt moralny”. Potrzebujemy w związku z tym intelektualistów tłumaczy; potrzebujemy także artystów aktywistów, działających na rzecz globalnej politei, aby upomnieć się o moralność i te procesy jak najszybciej zatrzymać, zanim płynna demokracja nie przybierze rozmiarów, jakie kiedyś przybrała nowoczesność. Zygmunt Bauman o tych wydarzeniach nie pisze, a dokładniej ja tego nie znam, jakkolwiek w *Życiu na przemił* z wielką uwagą przygląda się pojęciu „terrorysty” wykorzystywanym przez rządy USA i Wielkiej Brytanii. To są świeże wydarzenia,

¹⁴ Ibidem, s. 308.



które w tym momencie się kształtują, a więc po napisaniu znanych mi książek Profesora. Najnowsza Jego w Polsce wydana praca, *Socjalizm. Utopia w działaniu*, w oryginale została opublikowana w 1976 roku, co oznacza, że najnowszą nie jest. Nowy jest aneks, ale koncentruje się on na krytyce populizmu. Sądzę jednak, że bez trudu z dociekań Baumana, w skrócie scharakteryzowanych w tej recenzji, da się odczytać program oporu wobec płynnej demokracji. To działanie zaangażowanego intelektualisty, tłumacza, interpretatora, które wyjaśni, opisze, zdiagnozuje „upłynnienie” prawa przez pojętych polityków. Takiej roli mogą też się uczyć artyści. To oni, dysponując spektakularnymi środkami wyrazu przykuwającymi powszechną uwagę, jakimi są wielkie instytucje artystyczne – nie mówiąc o Internecie i środkach komunikacji elektronicznej – mogą wziąć pod obserwację zachodzące procesy kryzysu demokracji. Ale czy to wystarczy? Czy wycofanie się intelektualisty i artysty z pozycji prawodawcy na pozycję tłumacza nie pokazuje teraz drugiej strony medalu? ■



Andrzej Turowski
Pustynia wolności

Nie wydaje mi się, aby ktoś lepiej od profesora Zygmunta Baumana zdiagnozował czasy współczesne, pełniej opisał kondycję człowieka w płynnej nowoczesności, szerzej zatoczył polityczne i ekonomiczne granice niepewności, dociekliwiej wniknął w etykę innego czy z wrażliwością dzisiejszego artysty wgłębił się przenikliwiej w kreujący sztukę niepokój. Bo przecież, powtarza Bauman za Baudelairem, w twórczości artystycznej idzie o to, by *w* „ulotności znaleźć trwałość”, w jednorazowości dostrzec nieprzemijalność. Nie tę zastygającą w romantycznej skamielinie, lecz efemeryczną w procesie niepokornego utrwalania (formowania). Sztuka wydaje się marginesem nadzwyczaj bogatej działalności intelektualnej Zygmunta Baumana, niemniej właśnie w niej dostrzega uczony to, co gubi się w dyskursie nauki – tajemnicę kształtu, wobec której staje bezradny jako badacz świata.

Sztuka ma sens, powie Bauman w jednym z wywiadów, o ile uczy nowego spojrzenia, uczy względności każdego spojrzenia, demaskuje konwencje i szablony jako konwencje i szablony właśnie, burzy spokój ducha i wzbudza niepewność siebie, odstręcza od dogmatyzmu i nietolerancji. Wskazuje na niezwykłość tego, co za zwykle przywykliśmy uważać. W sztuce chodzi, podkreśla Bauman, o „niezwykłość permanentną” niezdołną z natury do tego, by w nową zwykłość zastygnać. Innymi słowy: chodzi o sztukę, w kruchości istnienia wołającą o trwałe podstawy, które jednak tylko kruchość może gwarantować. Płynne czasy taką właśnie cechą „wiecznego trwania” przyznają stanom nietrwałości i niedokończoności, znosząc tym samym modernistyczne opozycje między tworzeniem a zniszczeniem, koniecznością i przypadkiem, ciągłością i zerwaniem, a wreszcie modą i sztuką. Sztuka współczesna przez świadome niedomówienie, zamazywanie granic między pojęciowymi stereotypami prowokuje do myślenia – ale myślenia pokrewnego poruszaniu się bez mapy i przewodnika.

Czy w sztukę dzisiejszą tak rozumianą wpisany jest proces narastającej klęski i ostatecznego zagubienia, czy nadzieja na odnalezienie drogi, nawet gdyby była ona bez celu? Może nie jest tak codziennie, odpowie Bauman, zdarza się jednak, że stajemy wobec dzieła artysty, któremu udaje się nadać widzialny kształt naszym nadziejom – i naszym podejrzeniom, co do jałowości tych nadziei, i naszym strachem przed ich rozchwianiem. To jest sztuka, która konfrontuje nas z losem. Utopia miejsca (u-topia) tak charakterystyczna dla ongisiejszych awangard, podziwianych przez Baumana za gigantyczny wysiłek i kunszt w dochodzeniu do zamierzonego efektu

(dodając: „na szczęście tylko w sztuce ową jednię powinności i bytu można w takiej pełni osiągnąć”), zastępują dzisiaj utopie drogi (u-via), które nie oferują życiu sensu, wyrażając zaledwie niepewność losu, a nie ład spełnienia. „Losu”, który jest wciele-
niem tego, co „nieznane”, a jak podejrzewamy – pisze Bauman – jest również „nie-
poznawalne”; coś, czego się nie da objaśnić ani pojąć. Sztuka w drodze, niosąc z sobą
ciężar tajemnicy losu, nie jest sposobem doświadczania piękna („doskonałości”) lub
nadawania kształtu życiu („zrozumiałości”), lecz wyrazem niepokodzenia ze światem,
do którego ona należy, i krytyką formy, którą sama stwarza („otwartość na krytykę”).
Sztuka dzisiejsza jest wyrazem wolności, ale nie tej, o którą walczyła awangarda, czy-
niąc z wolności społecznej cel swej utopii artystycznej. Dzisiejsza wolność jest miarą
jednostkową, egzystencjalnym przeżywaniem własnego bytu, egoistyczną zmurą czło-
wieka pozbawionego oparcia. Człowiek w czasach późnej nowoczesności jest skazany
na wolność, a cena, jaką płaci za oczekiwane wyzwolenie, okazuje się bardzo wysoka.
Doskwiera mu „nieznośna lekkość bytu” i towarzysząca jej obawa nieuchwytności
wraz z niepewnością wszystkiego, wszechobecnym lękiem błędzenia po omacku. Jak
trudno jest się odnaleźć w świecie bez drogowskazów? Na czym oprzeć swój byt
w świecie bez norm? Jak kształtować (wytworzyć) swoją tożsamość w świecie bez
zakorzenienia?

W pismach socjologa metafora nieoznakowanej drogi powraca wielokrotnie. Jest
jedną z tych, które najlepiej oddają sytuację, w jakiej dzisiaj znalazła się ludzkość.
Coraz lepiej wiemy, skąd przyszliśmy, ale nie wiemy, dokąd idziemy. Jesteśmy społe-
czeństwem w stanie przemieszczania. Nic więc dziwnego, że płynna ponowoczesność,
do której przynależymy, jest czasem nietrwałym i stanem niezastygłym. Jest rodzajem
passage między rozpoznaną i zbankrutowaną wczesną nowoczesnością a przyszłością,
której nie znamy. Świat znalazł się w sytuacji *interregnum*, to znaczy – mówi Bau-
man, powołując się na Gramsciego – stary system obumiera, ale nowy nie objawił
jeszcze swego władania (swej mocy). Opuściliśmy ciasny labirynt buntu, aby znaleźć
się na pustyni wolności. „Na pustyni – pisze – nie ma wytyczonych dróg ani nawet
wydeptanych ścieżek, nie ma drogowskazów, a wszystkie punkty orientacyjne – wy-
dmy piaszczyste – są však ruchome. Jedyne tam drogi, to odcisnięte w piasku ślady
stóp wędrowca – ale i one trwać będą tylko do następnego podmuchu sirocco”.

Twórczość naukowa Zygmunta Baumana (świadomie używam tu słowa „twórczość”) jest
wielostronna, a podnoszone w niej problemy badawcze jak kręgi zazębiają się
o siebie, generując z dociekliwością poznawczą kolejne pytania. Każda następna
książka ociera się o inną, wychodząc poza poprzednią w odpowiedzi na zagadnienie
pojawiające się wcześniej, gdzieś na marginesie, w jakiejś dygresji – wszystko w usta-
wicznym dialogu z czytelnikami i rozmówcami. Dzieło Baumana to nieskończona
praca kluczenia wśród pytań i wikłania myśli, a mówiąc prościej: zakreślania i obja-
śniania świata. W tak krążącym centrum uwagi współczesnego socjologa jest kon-

strukcja (dekonstrukcja) historyczna i pojęciowa nowoczesności („wieloznaczność nowoczesna/nowoczesność wieloznaczna”), będąca zasadniczym punktem odniesienia dla interesujących nas dywagacji o sztuce i kulturze.

Dziejowe początki europejskiej nowoczesności umieszcza Bauman w XVII stuleciu, choć w skryształizowanej postaci, widziany jako projekt kulturalny i ekonomiczny społeczeństwa kapitalistycznego (a później również komunistycznego) wśród idei oświeceniowych. Podstawą rodzącej się nowoczesności był rozwój gospodarki przemysłowej oraz myśli racjonalnej, a osią napędzającą zmiany społeczne – program modernizacji, który miał na celu zbudowanie nowego ładu powszechnego, opartego na pełnej przejrzystości i jednoznaczności życia ludzkiego. Wszelkie procesy „systematyzujące” miały charakter linearny, podporządkowując się naczelnaj zasadzie postępu. Metodami pozwalającymi na realizację tego projektu były dobre zarządzanie i sprawna organizacja oraz skuteczne zabiegi techniczne i manipulacje biurokratyczne, za którymi stał rozbudowany aparat władzy. Kryzys tego projektu wraz z narodzoną w nim samoświadomością („nieusuwalnej przygodności świata”) i wewnętrzną krytyką („wynikającą z wieloznaczności”) zapoczątkował czasy ponowoczesne, bliskie naszej współczesności.

Nowoczesność rodziła nietolerancję, ponieważ w imię nadrzędnych zadań wszystko to (i tych), co stało na przeszkodzie realizacji celu, trzeba było odsiać, usunąć, wykluczyć, wyeliminować. Baumanowska metafora ogrodnika i „państwa ogrodniczego” daje dobre wyobrażenie o tej postawie. Nie jest też przypadkiem, że z nowoczesnością wiąże Bauman największą klęskę człowieka ery nowożytnej, jaką była Zagłada. „Holokaust – pisze, podkreślając wagę pamięci o nim – pojawił się i był realizowany w naszej nowoczesnej, racjonalistycznej społeczności, na wysokim szczeblu rozwoju naszej cywilizacji, u szczytu dokonań ludzkiej kultury i choćby dlatego jest problemem tej społeczności, tej cywilizacji, tej kultury”. Jest wyjątkowy w porównaniu z innymi przypadkami ludobójstwa właśnie dlatego, że jest nowoczesny.

Holokaust nie był w nowoczesnej cywilizacji, jak to często zwykło się tłumaczyć, niekontrolowanym wybuchem nienawiści ludzkiej, jak również irracjonalnym aktem autorytarnej agresji – przeciwnie, był zorganizowanym przedsięwzięciem rozbudowanych struktur faszystowskiej władzy i normalnych ludzi, który miał wszelkie znamiona racjonalnej inżynierii społecznej, wykorzystującej potencjał technologiczny i urzędniczy nowoczesnego społeczeństwa. Toteż najstraszliwsze zło w historii ludzkości nie wynikało z pogwałcenia porządku, lecz odwrotnie, wskutek ustanowienia niepodważalnych, bezbłędnych i niezmiennych zasad tego porządku, a zarazem eliminacji z życia społecznego mechanizmów kontroli. Bauman pisze, że najważniejsza lekcja płynąca z Holokaustu to uświadomienie konieczności poważnego traktowania krytyki procesu cywilizacyjnego, włączając wen jego tendencje do zakłócenia

i pozbawienia racji bytu etycznych motywacji działań społecznych. W projekcie modernizacji należy ze szczególną i krytyczną uwagą przyglądać się tkwiącej w nim tendencji do emancypacji założeń racjonalności od zachowań moralnych, do podniesienia zasady racjonalizmu do rangi prawa wykluczającego inne kryteria postępowania. Holokaust można było przeprowadzić – podkreśla Bauman – tylko w warunkach, w których popędy i przekonania moralne stały się marginalne, zbędne, odległe, zneutralizowane lub niewidoczne w obliczu podporządkowującej urzędniczej dyscypliny i logiki racjonalnego działania. Na stworzenie takiej sytuacji pracowała cała machina państwa nazistowskiego. Holokaust ukazał okrutną twarz nowoczesności, będąc przerażającą i ekstremalną konsekwencją społecznej nietolerancji i dążenia do czystości świata, którego higienę miała gwarantować eksterminacja innego/obcego. We wczesnej nowoczesności, a przede wszystkim w państwach typu narodowego, dychotomiczna zasada podziałów (my/inni) pozwalała zepchnąć na margines lub wykluczyć ze społeczności tych, którzy nie odpowiadali przyjętym kryteriom (był to zazwyczaj wróg). Najczęściej zatrzymywano się jednak na nietolerancji. Skodyfikowana swojskość i wykluczona inność pozwalały w sposób wystarczający na zrozumiałość ładu społecznego opartego na jednoznaczności – choć zdawano sobie sprawę, że sytuacja nie jest taka prosta. Wielorakości świata nie dawało się wykorzenieć, a w nowoczesny projekt wpisywała się jego krytyka. Spokój naruszało odczucie istnienia nieznanego Obcego (Trzeciego). Obcy zagrażał, a nawet uniemożliwiał realizację sensownego projektu uporządkowania świata według jednoznacznych kryteriów i zasad klasyfikacji (w nowoczesnym podziale nie był ani „przyjacielem”, ani „wrogiem”). Obcy był wtrętem w homeostazę nowoczesności, zakłóceniem jej logiki, a przede wszystkim krytyczną świadomością otwierającą wrota – jak pisze Bauman – „temu, co winno pozostać na zewnątrz, Obcy burzył spokój ładu powiewem chaosu”. Był krytyczną świadomością epoki nowoczesnej. Wraz z zakwestionowaniem modernistycznej utopii jedności Obcy był również zapowiedzią wieloznaczności czasów ponowoczesnych. Krótko mówiąc, konkluduje Bauman: wszystkie te budzące zarazem niepokój i nadzieję zjawiska dzisiejsze, które podciągamy pod miano ponowoczesności – są trwałymi następstwami swoistego przezwyciężenia obcości poprzez podniesienie jej do rangi powszechnej kondycji ludzkiej. W tym też znaczeniu ponowoczesność to nowoczesność, która pogodziła się z tym, że jej pierwotny projekt jest niewykonalny. Ponowoczesność, kontynuuje socjolog, to nowoczesność pogodzona z własną niemożliwością – i zdecydowana żyć ze świadomością tej niemożliwości na dobre i na złe. Praktyka nowoczesna trwa – jakkolwiek obecnie pozbawiona jest celu, który ożywiał ją ongiś. Ponowoczesność to nowa wspólnota ponad wielością i różnorodnością form kulturowych i politycznych. Ponowoczesność to nowoczesność bez narodowych iluzji. Socjalizm, powiada Bauman, jest dzisiaj ostatnim szansem nowoczesności, po której właśnie iluzja (utopia celu) uległa głębokiemu przewartościowaniu. Socjalizm formu-

łujący swą „utopię w działaniu” pojawił się i pozostawał kontrkulturą nowoczesności. Dzięki swej krytycznej mocy socjalizm ukazywał przepaść między kapitalistyczną rzeczywistością a obietnicą społecznego dobrobytu i szczęścia. Jednocześnie wskazując na „falszywą świadomość” kapitalizmu i zaprzeczając możliwości spełnienia obietnicy, tym mocniej obstawał za jej realizacją. Ta sprzeczność tkwiąca w myśli socjalistycznej nadawała jej dynamikę, czyniąc socjalizm doktryną społecznie atrakcyjną, a zarazem zapowiadała jej upadek wraz z formacją nowoczesności, w której ramach socjalizm mógł funkcjonować jako wewnętrzna alternatywa burżuazyjnej utopii. Między kapitalizmem i socjalizmem istniało zatem skonfliktowane, lecz ściśle pokrewieństwo. Polegało ono przede wszystkim na tym, że wyzwolone od trosk i sprawiedliwe społeczeństwo, jakim socjalizm entuzjazmował się na równi z całą nowoczesnością, należało dopiero zbudować (zaprojektować i zrealizować). Mówiąc językiem nowoczesności: tak kapitalizmowi, jak socjalizmowi chodziło o zuchwały pomysł przeobrażenia świata w imię racjonalnego porządku (wolnego rynku i/lub sprawiedliwości społecznej) dzięki wykorzystaniu w pełni cudotwórczej mocy techniki, sprawności ekonomii oraz zapalowi wyzwalających się mas ludzkich.

Za realizacją nowoczesnych celów kryły się zasady etyczne, które racjonalizowały zachowania moralne, ujmując je w kodeksy etyki definiujące jednoznaczne prawa właściwych i niewłaściwych wyborów i zachowań. Miały one skłonić ludzi do „czynienia tego, co należy”, a zarazem okiełznać nierozważne impulsy i irracjonalne odruchy, które nie mogły prowadzić do „słuszných rozwiązań”. Nowoczesność, twierdzi Bauman, wyraża się w rozwiązywaniu problemów i w nieuznawaniu za problemy żadnych sprzeczności oprócz takich, które się nadają do rozwiązania i oczekują rozwiązania. Utrata wiary w możliwość ujęcia jaźni moralnej w kodeks etyczny jest zjawiskiem ponowoczesnym. Jak podkreśla badacz, nie chodzi dzisiaj o pozbycie się dylematów moralnych nowoczesności, lecz umieszczenie ich w orbicie sprzeczności i odpowiedzialności za wieloznaczne wybory. Wielkie zagadnienia etyczne: „prawa ludzkie, sprawiedliwość społeczna, równowaga między pokojowym współistnieniem a wymogami stanowienia, koordynacja interesów jednostkowych i dobra wspólnego nie straciły na aktualności. Trzeba tylko zajmować się nimi w nowy sposób”.

Kondycję moralną człowieka ponowoczesnego charakteryzuje ambiwalencja postaw i wielorakość opinii. W tym też znaczeniu ponowoczesna moralność jest „nieuleczalnie sprzeczna”, a niepewność decyzji jest sprawą przyrodzoną. Nie chodzi jednak o względność, wręcz przeciwnie. Odsłaniając zasadnicze niedopasowanie między usankcjonowanymi przez przymus państwowy kodeksami etycznymi (dyskurs władzy) a nieskończeniem skomplikowanymi warunkami jaźni moralnej (mikroetyki) – perspektywa ponowoczesna demaskuje arbitralność praw nowoczesnej moralności, a zarazem niemożliwość rozumowego ugruntowania etyki. Jeżeli moralność ogólnoludzka jest do pomyślenia – pisze Bauman – to nie jako produkt końcowy

globalizujących zabiegów zinstytucjonalizowanych władz, lecz jako perspektywa emancypacji autonomicznej i krytycznej (dekonstruującej) jaźni moralnej oraz rewindykacji moralnej odpowiedzialności w konfrontacji z ambiwalencją sytuacji, która jest losem człowieka ponowoczesnego. Odpowiedzialność moralna, konkluduje Bauman, to najbardziej osobista i niezbywalna z ludzkich wolności, i najcenniejsze z praw ludzkich. A na pytanie, jaka jest etyczna rola intelektualisty we współczesnym świecie, Bauman odpowiada słowami Lyotarda: „idzie o «nagłośnienie milczeń» – wkładanie głosu w usta tych, co głosu nie mają bądź nie zabierają”.

W świetle całości poglądów Zygmunta Baumana zdajemy sobie sprawę, że uprawiana przez niego nauka zwana „socjologią hermeneutyczną” nie jest zamkniętym i modelowym systemem sądów (teorią), lecz otwartym dialogiem z wielością interpretacji w poszukiwaniu porozumienia. Jest tłumaczeniem zjawisk społecznych („sytuacji społecznych”) traktowanych jako wielorakie strategie ludzkie („jednostkowe doświadczenia”) podejmowane w określonych warunkach. Wynikająca stąd wiedza, twierdzi Bauman, nie powinna ukrywać swej wieloznaczności i niepewności. Toteż naturalne wydaje się również przeświadczenie, że nauka nie może rezygnować z twórczej zasady sprzeczności. Odwrotnie, wątpliwość uczony powinien umieszczać w sercu swej metody krytycznej („socjologia krytyczna”) jako ponowoczesnej samoświadomości. Nie ma takiej metody, która by wiodła prosto do prawdy jako autorytarnego odrzucenia wszystkich innych „prawd”. Chodzi o to, aby pojęcie prawdy wyłaniające się z wątpliwości oparte było na pragmatyce porozumienia, a nie walki (chęci odmówienia racji innemu). Chodzi o to, aby innego uznać za partnera w rozmowie (istotniejsza od tolerancji jest solidarność) prowadzącej do porozumienia, które nie może być końcem dialogu, lecz początkiem nowej rozmowy, czyli przekładania racji, wyjaśniania, omawiania, tłumaczenia i słuchania. Porozumiewanie się, tak jak prawda i sztuka, jest niekończącą się drogą losu.

Jego Magnificencjo, Wysoki Senacie, Panowie Profesorowie – wydobywając w moim omówieniu twórczości naukowej profesora Zygmunta Baumana zasadnicze myśli i społeczne przesłanie, pragnę podkreślić moją pokorę wobec jego dzieła i przekonanie, że rozległość wyrażonych idei i poszukująca postawa w pełni zasługują na najwyższe uznanie. Profesor Zygmunt Bauman jest godny zaszczytnego tytułu Doktora honoris causa Uniwersytetu Artystycznego w Poznaniu, a Uczelnia będzie mogła się szczycić, mając w swoim gronie tak zasłużonego Profesora. ■

Paryż, 17 wrzesień 2012 r.

W omówieniu znajdują się odniesienia do następujących książek Zygmunta Baumana:

Nowoczesność i Zagłada, Warszawa 1992,
Wieloznaczność nowoczesna, nowoczesność wieloznaczna, Warszawa 1995,
Etyka ponowoczesna, Warszawa 1996,
Humanista w ponowoczesnym świecie – rozmowy o sztuce życia, nauce, życiu sztuki i innych sprawach (z Romanem Kubickim i Anną Zeidler-Janiszewską), Warszawa 1997,
Prawodawcy i tłumacze, Warszawa 1998,
Śmierć i nieśmiertelność. O wielości strategii życia, Warszawa 1998,
Ponowoczesność jako źródło cierpień, Warszawa 2000,
Razem osobno, Kraków 2003,
Życie na przemiał, Kraków 2004,
Europa – niedokończona przygoda, Kraków 2005,
Globalizacja. I co z tego dla ludzi wynika, Warszawa 2006,
Płynna nowoczesność, Kraków 2006,
Płynne czasy. Życie w epoce niepewności, Warszawa 2007,
Społeczeństwo w stanie oblężenia, Warszawa 2007,
Płynny lęk, Kraków 2008,
Wspólnota. W poszukiwaniu bezpieczeństwa w niepewnym świecie, Kraków 2008,
Socjalizm. Utopia w działaniu, Warszawa 2010,
Kultura jako praxis, Warszawa 2012.



Marek Wasilewski
Sztuka oferuje azyl prawdzie

Z wielką przyjemnością pozwalam sobie złożyć Panu Profesorowi najserdeczniejsze gratulacje z okazji przyznania Panu przez Senat Uniwersytetu Artystycznego tytułu doktora honoris causa. Z tej okazji wypada się pokusić o próbę odpowiedzi na pytanie: dlaczego wybitny socjolog zostaje dzisiaj włączony do grona takich postaci świata sztuki, uhonorowanych przez naszą uczelnię, jak: Magdalena Abakanowicz, Gary Hill, Emmet Williams, Krzysztof Wodiczko czy Christian Boltanski?

Można zauważyć, że profesor Zygmunt Bauman jest pierwszym nie-artystą uhonorowanym przez Uniwersytet Artystyczny. Ale czy byłoby to stwierdzenie w pełni trafne? Sam – przyjaciel artystów – jest wszak, jak zauważa wielu wnikliwych badaczy jego twórczości, artystą słowa i artystą myśli. Jego książki, które poruszają najistotniejsze problemy naszej współczesności, to wysokiej próby literatura, to eseje, które wciągają czytelnika w intensywne przeżywanie świata. To książki, które pokazują, jak można odczytywać i interpretować zmiany zachodzące z coraz większą intensywnością w świecie, w naszym otoczeniu, w nas samych.

Byliśmy i jesteśmy świadkami ogromnych zmian. Koniec zimnej wojny, globalizacja, Internet i turbokapitalizm sprawiły, że świat, postrzegany dotąd dwuwymiarowo, w kategoriach posiadającej sens drogi, ze swoim pojęciem celu i postępu, zmienił się nagle w trójwymiarowe i płynne bezdroże. Po kilkudziesięcioletniej kwarantannie w zamrażarce żelaznej kurtyny coraz szybciej i boleśniej uczymy się na nowo świata opisanego przez wielokrotnie wyklętych u nas Karola Marksa i Fryderyka Engelsa w *Manifestie komunistycznym*: „Wszystko, co stałe, rozplywa się w powietrzu, wszystko, co święte, ulega sprofanowaniu i ludzie muszą wreszcie spojrzeć trzeźwym okiem na swoją pozycję życiową i na swoje wzajemne stosunki”¹ – pisali Marks i Engels przeszło 150 lat temu tak, jak gdyby opisywali nasz dzisiejszy dzień. W tym zaskakująco aktualnym i znajomym opisie świata stagnacja to śmierć. Życie to nieustanne burzenie, kreowanie katastrof po to, by oczyścić plac budowy pod nowy, jeszcze ambitniejszy projekt. Jak sarkastycznie zauważa Marshall Berman: „stwierdzić, że nasze społeczeństwo się rozpada, to powiedzieć jedynie, że jest żywe i ma się dobrze”². W tym świecie – parafrazując Marksa – ludzie zmuszeni do sprzedawania się na

¹ K. Marks, F. Engels, *Manifest komunistyczny*, [w:] tegoż, *Dzieła wybrane*, Warszawa 1981, s. 346.

² M. Berman, *Przygody z marksizmem*, Warszawa 2012, s. 117.

sztuki, są towarem jak każdy inny artykuł handlu, toteż na równi z innymi towarami podlegają wszelkim zmiennościom konkurencji, wszelkim wahanom rynku.

Autor *Ponowoczesności jako źródła cierpień* pomaga nam w tym świecie szukać punktów odniesienia. Szczególnie ważne dla nas w tych tekstach jest to, jakie miejsce w tym opisie świata znajduje dla sztuki, kultury, edukacji. Bauman zadaje sobie te same pytania, które powinien codziennie stawiać sobie każdy artysta: co się dzieje ze światem i w jaki sposób można kreować w nim pozytywne wartości. Choć są to pytania proste, odpowiedzi na nie bywają długie i skomplikowane jak podróż, której cel umyka nam za każdym rogiem. Zabranie w taką podróż książek Zygmunta Baumanu nawet jeśli nie przyspieszy podróży, to uczyni ją z pewnością bardziej twórczą i interesującą. Sam wybrałem się w podróż z Zygmuntem Baumanem jako student Central Saint Martins College of Arts and Design w Londynie, kiedy w roku 1997 natrafiłem na jego książkę *Life in Fragments* w jednej z księgarni na Charing Cross Road naprzeciwko mojej ówczesnej uczelni. Ulica Charing Cross sama jest przykładem analizowanej przez Baumaną płynnej nowoczesności. Jest placem budowy, zmienia się nie do poznania, księgarnie, które były jej ozdobą, znikają jedna po drugiej, a ich miejsce zajmują sklepy z ubraniami i restauracje. Z ulicy zniknął też Saint Martins College, przenosząc się z pofabrycznego, charakterystycznego budynku do hipernowoczesnej konstrukcji ze stali i szkła.

Widziałem niedawno zdjęcia, które dokumentowały wizytę profesora Zygmunta Baumanu w domu Joanny Janiak i Piotra C. Kowalskiego przy ulicy Granicznej w Poznaniu. Na jednym z nich widać, jak pan profesor cierpliwie znosi siedzącą mu na głowie kolorową papugę. Nie ma sensu zastanawiać się, jak długo ta sytuacja trwała. Rzeczywistość fotografii tworzy własną autonomiczną prawdę. Ten niezwykle obraz, który nie opuszcza mnie od dłuższego czasu, posiada w sobie coś symbolicznego. Kolorowy ptak na głowie myśliciela może być wyrazem barwności jego myśli. Może być także symbolem jego losu, losu jego pokolenia – wygnańców i emigrantów, którego losy opisuje alegorycznie książka Jerzego Kosińskiego *Malowany ptak*. Malowany ptak to nie tylko obcy, nieakceptowany przybysz, to ktoś, kto także przez własną społeczność został stygmatyzowany jako obcy. Wszyscy wiemy, co się stanie, jeśli taki kolorowy ptak wyleci z mieszkania do parku, co zrobią z nim w odruchu obrony swojego terytorium nasze szare ptaki. Przykład zachowania grupy radnych miasta, w którym urodził się Zygmunt Bauman, odmawiających mu honorowego obywatelstwa jest tu przykładem zbyt smutnym, aby się dłużej nad nim rozwodzić. Ale papuga w żargonie lokatorów sąsiadującego z naszym uniwersytetem więzienia to adwokat, czyli – jakby to powiedział inny doktor honoris causa tej uczelni, Krzysztof Wodiczko – rzecznik obcego, rzecznik tego, który głosu jest pozbawiony. Bauman mówi o sobie, że jest „interpretatorem doświadczenia”. Wiele jego tekstów poświęconych jest wyrzutom, włóczęgom, pariasom, ludziom zbędnym, wyrzuconym poza nawias społeczny, których nazywa ofiarami nowoczesności i ponowoczesności. Ponie-

waż w świecie płynnej nowoczesności wszystko jest nietrwałe i względne, przychodzi nam żyć w niepewności i oczekiwaniu, że los pariasa, człowieka wyrzuconego poza nawias łatwo może spotkać każdego z nas, niezależnie od tego, jak wysokie miejsce na drabinie sukcesu obecnie zajmuje.

Bauman stawia zasadnicze pytania, jakie było i jakim się stało nasze życie, pisze o tym w dwóch książkach: wydanej w 1995 roku *Life in Fragments*³ i poprzedzającej ją *Postmodern Ethics*, która przez Richarda Senneta uznana została za „wielkie wydarzenie dla teorii socjologii”. W tych dwóch znaczących dziełach Bauman analizuje zmiany, jakie postmodernistyczna perspektywa wniosła do ortodoksyjnego rozumienia pojęcia moralności i tego, co nazwać możemy moralnym życiem. Przypomina nam, że jesteśmy nieustannie stawiani przed wyzwaniem Innego, które jest jednocześnie wyzwaniem bezwarunkowej odpowiedzialności za Innego, wskazuje, że naszą kondycją jest „bycie dla”. Badacz proponuje tutaj przejście ponad tradycyjnym definiowaniem dobra i zła na rzecz zaangażowania emocjonalnego, które nie pozwalają na kategoryzowanie Innego, ale czyni z niego unikalną jednostkę. Taka emocja, która przemienia się we wzajemną zależność, w konsekwencji zdaje się usuwać pytanie o źródła pochodzenia moralności – tym źródłem stajemy się ostatecznie my sami.

Eseje Baumana pokazują, w jaki sposób w momencie, kiedy kompromitują się ustalone systemy etycznego autorytetu, zrodzić się może nowe, o wiele bliższe ludziom pojęcie moralności. W tej perspektywie Bauman ujmuje się nie tylko za jednostkami, ale także za ideą świata, którego spoiwem jest odpowiedzialność i relacje międzyludzkie, a nie tylko przepływ towarów i pieniędzy oraz iluzje wtłaczające nas w ustalone z góry role społeczne. Choć wydaje się to tak proste i oczywiste, niewielu jest ciągle intelektualistów, którzy te proste i oczywiste rzeczy mieliby odwagę powiedzieć, dlatego głos Zygmunta Baumana brzmi dzisiaj szczególnie mocno, a jego słowa czytane są z uwagą na całym świecie.

„Sztuka, Inny, przyszłość” – tym, co łączy te trzy słowa na próżno usiłujące dotknąć tej samej tajemnicy, pisze Bauman w eseju *Forms of Togetherness*⁴, jest wielość możliwości. Kiedy patrzymy dzisiaj na najistotniejsze, najciekawsze realizacje artystyczne, widzimy, że ich przesłanie często zbieżne jest z tym, co opisuje autor *Płynnej nowoczesności*. Wystarczy wspomnieć tu choćby o pracach Krzysztofa Wodiczki, ale także poświęcone emigrantom i bezrobotnym instalacje Garego Hilla lub patrząc z jeszcze innej, bardziej symbolicznej perspektywy pokazywaną w londyńskiej Tate Modern *How It Is* Mirosława Bałki. To właśnie ta ostatnia sprowokowała profesora Baumana do napisania eseju o murach, grodzonych osiedlach i obcych. Tekst kończy się opisem tego mrocznego antymiejsca stworzonego przez artystę, które w przeciwieństwie do czystych, sterylnych przestrzeni elitarnych kompleksów mieszkaniowych stwarza

³ Z. Bauman, *Life in Fragments*, Oxford 1995.

⁴ Ibidem, s. 44–72.

szansę na spotkanie obcego. To spotkanie, paradoksalnie, pozbawione jest strachu, wzbudza zaufanie, a nie napięcie. Podczas gdy grodzone osiedla przypominają nam cały czas o tym, że powinniśmy odczuwać strach, tunel w Hali Turbin szczególnie wypełniony obcymi uwolnił nas od obaw. W ten niezwykle sposób najciemniejsza przestrzeń stała się przestrzenią wolności⁵. Ten unikalny dialog wybitnego socjologa i myśliciela współczesności z wybitnym artystą pokazuje, jak mogą się przenikać dwa rodzaje doświadczenia: tego, którego źródłem jest nauka i tego, które wynika z praktyki sztuki. W eseju *Prawda nauki, prawda sztuki* Bauman wskazuje na fundamentalną rolę, którą we współczesnej perspektywie odgrywa ten szczególny rodzaj doświadczenia, jakim jest sztuka. „Im bardziej «świat rzeczywisty» nabiera atrybutów, jakie nowoczesność odesłała do rezerwatu sztuki, tym bardziej fikcja artystyczna przeobraża się w schronienie (wytwórnie, mówiąc ściślej) prawdy”⁶ – pisze Bauman i dalej pokazuje nam, że prawda sztuki jest pojęciem o wiele bardziej pojemnym niż prawda nauki, która należy do retoryki walki o zdobycie i utrzymanie władzy. Prawda sztuki nie ma takich pretensji. Jak pisze autor *Życia na przemił*, „prawda sztuki rodzi się od razu w towarzystwie innych prawd i wie o tym od początku. Prawda sztuki nie ma wstrętu do liczby mnogiej, obecności innych sensów nie odbiera jak policzka wymierzonego własnej sensowności. Wie, że sensów jest wiele, że może ich być więcej jeszcze i cieszy się, gdy do ich liczby coś od siebie doda”⁷.

To sztuka, według Zygmunta Baumana, ujawnia mechanizmy, które usuwają rozróżnienia prawdy i fałszu z porządku dziennego, to sztuce w świecie przesyconym ironią wypada zachować powagę, to sztuka dzisiaj oferuje azyl prawdzie.

Sztuka ponowoczesna jest siłą dywersyjną wobec rzeczywistości, jednak nie jest to dywersja destrukcyjna, wręcz przeciwnie, bowiem to sztuce właśnie Bauman przypisuje moc pobudzania, tworzenia nowych sensów i zapobiegania zastyganiu i zamarzaniu idei w „lodowych kanonach blokujących przepływ nowymi możliwościami”. Co ciekawe, Bauman nie korzysta tu z poręcznej, wydawałoby się, metafory, jaką jest kruszący lodowe skorupy lodołamacz, przywołuje tu o wiele skromniejszy przykład płynu, który zapobiega zamarzaniu. Mówimy tu zatem nie tyle o łamaniu pewnych schematów, ile o rozpuszczaniu ich i utrzymywaniu w stanie wiecznej płynności. Jak pisze w eseju *O znaczeniu sztuki i sztuce znaczenia*, „awangardyzm» artystów ponowoczesnych polega na podważeniu samej możliwości jakiegokolwiek powszechnego, a więc z natury swej krępującego kanonu”⁸.

Pojęcia sztuki i roli artystów nie istnieją jednak w próżni. Funkcjonują one w szerszym kontekście, który tworzy kultura. Jej istnienie pojęte w kategoriach represyjnej hierarchiczności i kanonu nie wytrzymało naporu czasu. Kultura, jak pisze Bauman,

⁵ Z. Bauman, *Strangers are Dangers... Are They?*, [w:] M. Balka, *How It Is*, pod red. H. Sainsbury, London 2009.

⁶ Z. Bauman, *Ponowoczesność jako źródło cierpienia*, Warszawa 2000, s. 199–223.

⁷ Ibidem, s. 221.

⁸ Ibidem, s. 175.

dzieliła świat na rzeźbiarzy i rzeźbionych, na nauczycieli i uczniów, na diamenty i szlifierzy, na ludzi światłych i ciemny lud. Tak pojęta kultura była swoistą wytwórną porządku. Dla opisu obecnej sytuacji Bauman sięga po ukuty przez George'a Steinera termin „kultura kasyna”. To kultura całkowicie zintegrowana z rynkiem konsumpcyjnym, której wytwory obliczone są na wywołanie natychmiastowych efektów. Muszą one być błyskawicznie skonsumowane i usunięte w niepamięć, by stworzyć miejsce dla produktów nowych. To kultura „wszystkożerna”, której najbardziej pożądanym stanem jest amnezja – bo niedobrze jest pamiętać o tym, co było, wszystko trzeba przeżywać intensywnie, jako nowość, a towary o krótkim terminie spożycia natychmiast zużywać albo wyrzucać. Na tym właśnie polega istota kultury odpadów, wszystko i wszyscy w ostateczności muszą wylądować na śmietniku. W książce *Kultura w płynnej nowoczesności* Bauman zauważa: „Kultura przeobraża się dzisiaj w jeden z departamentów gigantycznego domu towarowego, jakim stał się świat przeżywany przez ludzi przeobrażonych, po pierwsze i po ostatnie, w konsumentów”⁹. Wskazuje także na pewien bardzo istotny aspekt jej płynnego stanu. Nie jest to tylko kompulsywny samonapędzający się mechanizm wiecznej przemiany – do tego już się przyzwyczailiśmy. Problem polega na tym, że o ile w przeszłości formy stare zastępowane były przez udoskonalone formy nowe, o tyle dzisiaj wszystkie jej formy wydają się nietrwałe i roztopione.

Logika panowania rynku konsumpcyjnego nad sztuką „sprowadza się w praktyce do kompensowania braku jakościowych kryteriów estetycznych pomnażaniem ofert i obstawianiem zakładów, czyli marnotrawczym nadmiarem i nadmiernym marnotrawstwem”¹⁰. Dlatego Bauman wskazuje na ważną funkcję, jaką w patronowaniu kulturze pełni instytucja państwa. Po pierwsze, broni ono rynku przed jego notoryczną niezdolnością do samokontroli oraz do uznania wszelkich wartości opornych na wycenę. Po drugie, naprawia szkody społeczne i kulturowe wyrządzone przez jego funkcjonowanie¹¹. Badacz proponuje tymczasem wizję kultury jako „spółdzielni spożywców”, czyli takiej, która, z jednej strony, pozbawia sensu jej zapędy hierarchizujące, a z drugiej – oddala nas od szalonej logiki rynku konsumentów. To obszar, w którym mamy do czynienia z policentryzmem władzy, a jej źródła nie tylko nie poddają się podziałom i hierarchiom, ale także nieustannie się zmieniają. Logiką spółdzielni jest dystrybucja i przyswajanie, a nie sama wytwórczość. Metaforę spółdzielni uzasadnia to, że jeden z pierwszych statutów spółdzielczych przewidywał udział spółdzielców mierzony rozmiarami ich spożycia, a nie wkładu produkcyjnego. Kultura dla Baumana to przede wszystkim *praxis*, czyli sfera działania i społecznych praktyk. Kultura to „zdolność do kwestionowania swojej

⁹ Z. Bauman, *Kultura w płynnej nowoczesności*, Warszawa 2011, s. 30.

¹⁰ Ibidem, s. 130.

¹¹ Ibidem, s. 134.

rzeczywistości i żądanie znaczenia, sprawiedliwości i dobra – jednostkowego lub zbiorowego”¹².

Jednym z takich zbiorowych dóbr jest edukacja, a więc główny przedmiot działalności Uniwersytetu Artystycznego w Poznaniu, którego Senat postanowił przyznać profesorowi Baumanowi tytuł doktora honoris causa.

Edukacja, kształcenie nowych pokoleń to zajęcie fascynujące, ale także odpowiedzialne. Stawia nas w pozycji nie tylko uczestników zmian, ale także tych, którzy zmiany te przewidują i współtworzą. Możemy jednak być także przyczyną stagnacji lub zmiany na gorsze. Zygmunt Bauman precyzyjnie pokazuje nam sytuację wchodzących dzisiaj w życie pokoleń młodych ludzi, pisząc o nim jako pokoleniu wyrzutek. Wskazuje na to, że przychodzi im żyć w czasie, kiedy wielka obietnica edukacyjna polegająca na tym, że wyższe wykształcenie automatycznie zapewniało wyższą pozycję zawodową, straciła swoją moc. Pokazuje, że jest to być może pierwsze od długiego czasu pokolenie, które nie będzie bogatsze i lepiej wykształcone od pokolenia swoich rodziców, że wchodzi w świat pseudopracy bez wynagrodzenia, umów śmieciowych, chronicznego bezrobocia i znacznie trudniejszej, bardziej niepewnej drogi życiowego awansu. Międzypokoleniowe „odtworzenie sukcesu” nie jest już pewnikiem i stoi pod wielkim znakiem zapytania.

Choć wydaje się, że nie mamy wpływu na szersze procesy ekonomiczne i społeczne, pewne jest, że zdając sobie z nich sprawę, możemy się starać dać naszym studentom to, czego będą potrzebowali. Możemy się postarać, by wiedza zdobyta na tej uczelni nie była niepotrzebnym balastem, lecz dobrze wykorzystywanym ekwipunkiem, który ułatwia poruszanie się w świecie. Bauman pisze w eseju *W kwestii ponowoczesnej szkoły życia*: „Człowiek ponowoczesny musi celować nie tyle w odnajdywanie logiki w chaosie zdarzeń i wzorów geometrycznych w gmatwaniu plam, ile w sztuce rozbiórki czy rozsypywania wzorów na zawołanie, bez skrupułów i za jednym potrząśnięciem; w sztuce obchodzenia się z doświadczeniem tak, jak bawi się dziecko znalezionym pod choinką kalejdoskopem. Powodzenie życiowe ponowoczesnego człowieka zależy od chyżości w pozbywaniu się wzorów raczej, niż w ich nabywaniu. A lepiej jeszcze, by układaniem wzorów w ogóle człowiek sobie nie zaprzętał głowy”¹³. Kiedy czytam te słowa, chciałbym, aby mogły się one odnosić także do studentów Uniwersytetu Artystycznego w Poznaniu, uczelni, która nie jest skostniała i nie zamyka się w sprawdzonych wzorach, której nauczyciele są także praktykami życia, zdolnymi do zachowania dziecięcej odwagi burzenia ułożonej konstrukcji i zaczynania swojej pracy ciągle od nowa. ■

¹² Z. Bauman, *Kultura jako praxis*, Warszawa 2012, s. 54.

¹³ Z. Bauman, *Ponowoczesność...*, op. cit., s. 227.

Jan P. Hudzik

Bauman i my, tacy jak K.

Kim jest Zygmunt Bauman? Przekornie w pierwszym odruchu powiedziałbym, że akurat wobec jego osoby i dzieła odpowiedź na pytanie o tożsamość przypominać musi sprzedaż związaną: nie zrozumiemy jego, nie rozumiejąc samych siebie. Dla większej fantazji pozwoliłbym sobie nawet na frazę bardziej kwiecistą: nie rozumiejąc samych siebie tak, jak on nam to proponuje, wtajemniczając nas w przygody własnego samorozumienia. Koło hermeneutyczne w szalonym zawirowaniu. To oczywiście tylko uniki, retoryczne chwytły. Ale czy na pewno? Przyciśnięty do muru, w drugim ruchu dodałbym, że na trafny jego opis przydałyby się pojęcia z gatunku otwartych, na tyle nieostre i niewyraźne, że zdolne oznaczać niejednorodną, pogmatwaną siatkę podobieństw, której zamknąć się nie da. Taka refleksyjna perspektywa wyklucza stawianie pytania o prawdę. Nie skłania mnie dlatego do jakichś specjalnych poszukiwań samookreśleń rozważanej postaci. Zbliża natomiast do tego, co ona robi, do dynamiki jej oglądania i opisywania nas. Nie interesuje mnie to, co w niej esencjalne – unieruchomione i uobecnione. Ważne jest tylko to, co w ruchu, co przygodne – tak jak w życiu.

Theoros

Nowoczesna socjologia powstała jako nauka pozytywna, mająca za zadanie odkrywanie praw rządzących zjawiskami społecznymi po to, by badacz, inżynier społeczny, mógł przewidywać ich przebieg i dzięki tej wiedzy sprawować nad nimi kontrolę. Gdyby zastanowić się nad kategorią „naukowości” w zastosowaniu do prac Baumana, uprawiającego socjologię zwaną często rozumiejącą, hermeneutyczną lub interpretacyjną, to poza znanym podręcznikowym określeniem specyfiki tego podejścia trzeba by wskazać także na jego, osobowo lub osobiście, zorientowane nastawienie. A ono w żadnym razie nie jest kwestią widzimisię, wymyśloną kreacją artystyczną. Przeciwnie – staje się zrozumiałe (usprawiedliwione?) w kontekście biograficznym, historii życia autora oraz skojarzonej z nią równoległej historii nauk społecznych drugiej połowy minionego wieku. Partnerami w dyskursie socjologicznym są dla Baumana tacy autorzy, jak Anthony Giddens, Richard Sennett, Pierre Bourdieu czy Ulrich Beck. Połączyło ich wszystkich wspólne doświadczenie rozstania się (w różnych zresztą okolicznościach i dramaturgiach) z twardym ładem w postaci „izmów”, to znaczącej teorii o roszczeniach maksymalistycznych, nazwanych wielkimi opowieściami, takich

jak marksizm czy strukturalizm. Uczonym tym nie pozostało nic innego, jak tylko na nowo zdefiniować teorię społeczną, a wraz z nią i samych siebie. Redefinicja dyscypliny pozbawiła ich dogodnych pozycji dotychczasowych „teoretyków”, i uczyniła kimś na wzór *theorosów*: w starożytnej Grecji termin ten miał konotacje sakralne (*theos*) i oznaczał uczestników uroczystego poselstwa, wykorzystujących płynące stąd przywileje, takie jak chociażby nietykalność¹.

Theorosi nadal pozostali uczestnikami uroczystych aktów, choć w innym znaczeniu niż dawni „teoretycy”. Ci ostatni mieli zagwarantowany swój status jako posłowie z ramienia prawdy obiektywnej przez plenipotence do poznania jej dane im odgórnie (?), ci pierwsi muszą o niego dopiero zabiegać, niepewni sukcesu, posłując z woli niestabilnych prawd kultur epistemicznych. Ich status jest paradoksalny, ociera się o fenomen mody intelektualnej, tłumaczy i wizjonerów, twórców wizji/panoram współczesności, graczy na wielkim rynku produkcji kulturowej – obecnych w wielonakładowych gazetach i kolorowych czasopismach, w programach telewizyjnych, komercyjnych wydawnictwach – i jednocześnie demaskatorów niesprawiedliwych mechanizmów tegoż rynku, krytycznych myślicieli podejmujących się wyrażania interesów zdominowanych.

Bauman należy więc do grona autorów, którzy świadomi konstrukcyjności pojęcia „nauki”, demitologizują je, pozbawiają magicznej siły oddziaływania zapożyczonej od scjentyzmu. Skuteczność tego zabiegu potwierdza obserwacja, zgodnie z którą wydaje się, że czytają go wszyscy: oto przykładowo *lead* tekstu dziennikarskiego w jednym z tygodników społeczno-kulturalnych: „Nie mamy większej intelektualnej gwiazdy. Wśród zachodnich elit trudno dziś znaleźć kogoś, kto nie czytałby Zygmunta Baumana. Ale bycie takim autorytetem to nie jest łatwy kawałek chleba”². Rzuca się w oczy metafora „chleba”: tchnie swojskością, sprowadza bohatera-intelektualistę do poziomu zwykłego człowieka i codzienności. Gdyby zatem było inaczej, gdyby przemawiał z katedralnej wieży z kości słoniowej, to z dużym prawdopodobieństwem miałby problemy z wiarygodnością i nie tylko z nią – także z dysonansem między stylem i „metodą” a przedmiotem swoich badań, z konfliktem między tym, co, jak i dlaczego pisze. Źródło wiarygodności, jaką zdobywa wśród swoich czytelników i partnerów do dyskusji, musi być ukryte w nim samym – w gotowości (odwadze) do podejmowania ryzyka w związku z wyborem takich, a nie innych problemów oraz sposobów ich ujęcia. Swobodnie przemieszcza się między hermeneutyką, teorią krytyczną, antropologią społeczną, socjologią behawioralną i tworzy przy tym własny język, który rządzi się zmienną gramatyką, zmienną na miarę świata, jaki ma odtworzyć. Chyba nie tylko odtworzyć, ale do tej sprawy wróć jeszcze za chwilę.

¹ Na temat etymologii *theorosa* zob. H.-G. Gadamer, *Prawda i metoda*, przekł. B. Baran, Kraków 1993, s. 140.

² T. Plata, *Na szczytach panuje zgiełk*, „Wprost” 37/2011.

Transdyscyplinarne podejście pozwala mu się poruszać po hybrydowej, w rzeczy samej transkulturowej (raczej nie wielokulturowej, bo pojęcie to sugeruje bycie obok siebie i współzawodniczenie ze sobą różnych kultur) rzeczywistości – dla niego jedynie godnej uwagi, ponieważ korespondującej z rozumieniem człowieka jako istoty „transgresyjnej” i „transcendentnej”. Przedrostek „trans-” – z łacińskiego: za, poza, z tamtej strony – wskazuje na płynność zarówno dyscypliny badawczej, jak i rzeczywistości, którą się zajmuje. Pierwsza łączy w sobie elementy różnych dyscyplin, tak jak druga – różnych kultur. Na jedną i drugą można spoglądać jak na etap przejściowy do jakiejś nowej formuły, jednak jedna i druga stanowią samorodne pola. Zarówno usytuowanie w świecie badacza-theorosa, jak i sam świat są w tak określonym polu trwale niestabilne, zawsze zagrożone. Są w drodze, przejściowi: zachodzą na siebie, rozchodzą się z sobą, znów wracają do siebie – i tak na przemian.

Przeznaczenie

Czy przy takim rozpoznaniu pola badawczego można mówić o nauce społecznej, która tylko (!) odtwarza rzeczywistość? Chyba nie. Zdaje się, że czasem ma ona jedynie nawiązać z nią kontakt – dać znać, że (badacz) trzyma rękę na pulsie, że obserwuje na gorąco, co się dzieje wokół, że dotyka migotania bieżących zdarzeń, ociera się o nie zaledwie, fotografuje je w biegu, (czasem) pojawiając się samemu w kadrze. Wniknąć w ich istotę nie ma sposobu ani czasu, jutro ich już nie będzie, będą nowe. Bywa więc i tak, że badacz wpisuje się w przebieg rejestrowanych zjawisk, obdarzając je swoim językiem, nadając im tym samym tożsamość – i to nieważne, że na krótko, że za chwilę pojawiają się dla nich inne języki, i wraz z nimi inne tożsamości. Zjawiska społeczne zanurzone są w semiosferze, wydane na pastwę wolnego rynku teorii/reprezentacji/idei – socjolog jest na nim tylko jednym z graczy. I dobrze o tym wie. Ta samowiedza niesie z sobą świadomość odpowiedzialności za słowo – za jego sprawczą moc: moc wyjaśniania, które przekłada się na rozumienie, moc diagnozy, która działa jak terapia, polepszając byt tych, co ją sobie przyswoili³ – ale także za wierność idei teorii, nauki bezinteresownej.

Z tej rozdartej wewnętrznie świadomości – „między, jak pisze, Scyllą czystej, ale bezsilnej myśli a Charybdą skutecznej, ale skażonej próby panowania”⁴ – Bauman czyni swoje przeznaczenie. Jest nim aporia – bezdroże, z którego nie ma (dobrego) wyjścia. Gdyby użyć pojęć lingwistyki – przyznam, w tym kontekście dosyć chropowatych – trzeba by powiedzieć, że jego teksty, obok funkcji referencyjnej, spełniają więc dodatkowo jeszcze – w różnych, nie dających się precyzyjnie określić proporcjach – funkcję performatywną. Sprawczość zaś ma dla niego wymiar praktyczny także w najbardziej tradycyjnym tego słowa znaczeniu, a więc moralny, o odpowiedzialności tu prze-

³ Z. Bauman, *Płynna nowoczesność*, przekł. T. Kunz, Kraków 2006, s. 332.

⁴ Ibidem, s. 68.

cież mowa. Takie same, moralne konotacje musiałaby mieć także – nadal trzymam się konwencji semiotycznej – ich funkcja fatyczna, która polega na nastawieniu na kontakt, na poinformowaniu czytelnika, że autor podejmuje grę z przygodnością, że bierze się z nią za bary. Może to zbyt mocne określenie, ale oddaje chyba sens wysiłków kogoś, kto o świecie, w którym żyje i ludziach, z którymi żyje, powiada: „wraz z nimi odtwarzam [go] na nowo dzień po dniu, w kształcie monotonna tożsamym, a przecież z dnia na dzień odmiennym przez sposób mego i mych współczesnych w nim przebywania”⁵.

Po co te mozolne zmagania w codzienności? By zaleczyć lub przynajmniej złagodzić ludzkie porażki i cierpienia – szczególnie te spowodowane brakiem uznania, wykluczeniem z udziału w życiu publicznym, w wolności *faktycznej*, a nie tylko opartej na uprawnieniach. Uznanie jest relacją z innymi, stosunkiem dialogicznym – błędem byłoby kojarzyć je z postawą szacunku wobec prawa, którą miał na myśli Kant, szacunku wolnego od potrzeby, skłonności czy chcenia. Uznanie w rozumieniu Baumana, przeciwnie, odwołuje się do impulsów moralnych, uczuć i namiętności, splecione jest z wrażliwością estetyczną, bardziej niż rozum (poznanie) zdolną zwrócić uwagę na Innego, która staje się źródłem odpowiedzialności⁶. Spróbuję przetestować ten mechanizm na przykładzie samej aktywności komunikowania się, jaką uprawia Bauman: wprowadzę doświadczenie moralne do przestrzeni estetycznej i skojarzę je z przyjemnością tekstu. Szacunek podrasowany estetycznie nie jest niezawodnym przewodnikiem w relacjach międzyludzkich, otwiera je na ryzyko i niewiadomą, nie unieważnia przy tym jednak tego, co najważniejsze: celu, jaki wspólnie widzą dla niego Kant i Bauman – według obu tych myślicieli, służyć ma on nam do podejmowania wolnych wyborów mających „na zawsze pozostać znamię człowieczeństwa”⁷. Nie o „samospelnienie”⁸ im zatem chodzi, chociaż to ono spotkałoby się najpewniej z aplauzem wśród neoliberalnej publiczności – tej samej, która zawłaszcza sferę publiczną. Socjolog jako człowiek lewicy (nie ma niezaangażowanej socjologii! – powiada przecież) kwestię uznania widzi w perspektywie niesprawiedliwości społecznej. Socjologiczne wyjaśnienie ma dlatego odtwarzać codzienność nie (tylko) dla samego jej *poznania*, lecz także (w jakich proporcjach? – to moment aporetyczny, kwestia własnych/osobistych wyborów) dla tego, by czynić ją ludziom znośniejszą, wzmocnić ich bycie autonomiczne, „dodać energii, racjonalności i skuteczności ludzkiej autokreacji i samostanowieniu”⁹, wesprzeć w wolności przez wspomaganie w przekładzie ich prywatnych spraw, obaw, trosk i dążeń na język tego, co obywatelskie, publiczne,

⁵ Z. Bauman, *Miedzy chwilą a pięknem: o sztuce w rozpadzonym świecie*, Łódź 2010, s. 142.

⁶ Zob. Z. Bauman, *Etyka ponowoczesna*, przekł. J. Bauman, J. Tokarska-Bakir, Warszawa 1996, s. 245.

⁷ Z. Bauman, *Płynna...*, op. cit., s. 334.

⁸ Zob. np. Z. Bauman, *Kultura w płynnej nowoczesności*, Warszawa 2011, s. 109; Z. Bauman, *Sztuka życia*, przekł. T. Kunz, Kraków 2009, s. 161.

⁹ Z. Bauman, *Płynna...*, op. cit., s. 328.

wspólne. Samoświadomość badacza, o której tu mowa, choć okupiona dramatycznym rozdarciem, stanowi pewne zabezpieczenie przed tym, że emancypacyjny etos nie zamieni się w mechanizm dyscyplinowania, zdolny złamać charaktery ludzkie, spanoptyzować świat życia, jego ulotność i chybotliwość zatrzęsając ołowianym sarkofagiem. Przed takim czarnym scenariuszem dialektyki Oświecenia nie wystarczą tylko hamulce metodologiczne, wytwarzane przecież przez ten sam intelekt i jego „teoretyczne” kategorie – Bauman nie ma co do tego wątpliwości. Sięga dlatego po inne środki, mimo iż zdaje sobie sprawę, że i one muszą być zawodne w uniwersum relacji społecznych – są to mianowicie impulsy moralne (materiał, z którego bierze się odpowiedzialność) oraz popęd estetyczny. Dwa w jednym. W nich trzeba by zatem szukać tajemnicy stylu jego prac. Widać, że w dużym stopniu kieruje się tymi właśnie impulsami, pisząc swoje teksty, które w rezultacie nie stronią – by już zamknąć wątek funkcji językowych – od poetyckości, charakteryzuje je pewien poziom samozwrotności, nadającej im semantyczną płodność. Krótko: mówią one więcej, niż dałoby się powiedzieć w wyszukanych, zatroskanych o akademicką poprawność formułach. Ale dzięki temu są też bliższe rzeczywistości – tej w płynnej postaci, wieloznacznej, kruchej i zmiennej. Strach, by jej nie zamrozić, nie zamknąć w gotowych szablonach, każe tworzyć pojęcia, metafory, pojemne, elastyczne, niekiedy uwikłane w mikroopowieści, które mają czytelnika niejako unieść ze sobą, na czas lektury bodaj wyprowadzić/pociągnąć na wyprawę po świecie, w którym nic więcej nie jest już jednoznaczne, raz na zawsze ustalone, w którym ludzie i rzeczy utracili/utracili zdolność bycia sobą, tym samym tu i teraz, co gdzie indziej i potem. To tak jak u Franza Kafki, którego socjolog zresztą co rusz przywołuje – jego świat cierpi także na wieloznaczność, jest chwiejny i niestabilny, przeżywa kryzys reprezentacji nawet na poziomie nazw własnych: strzępy, fragmenty imion lub nazwisk: K. lub Józef K., Barnabas lub Klammm, odsyłają do podmiotu „zmiennego”, który, powiedzmy, „całkiem inaczej wygląda, kiedy przychodzi na wieś, a inaczej, kiedy ją opuszcza; inaczej, zanim napije się piwa, a inaczej potem; inaczej, kiedy czuwa, a inaczej, kiedy śpi; inaczej, kiedy jest sam, a inaczej, kiedy rozmawia”¹⁰. Zdaje się, że czytamy o nas samych. My, postmetafizyczni, wypędzeni z domowych siedzisk, z krainy twardych i trwałych tożsamości, wygnancy, spośród których każdy albo nikt może być Żydem¹¹.

Łapcie mnie!

Jak takich nas opisać, jak wyjaśnić nasz świat i nasze w nim bytowanie? To problem Baumana, ale też jednocześnie w pewnym sensie – problem z Baumanem. Jak jego

¹⁰ F. Kafka, *Zamek*, przekł. K. Radziwiłł, K. Tuchanowski, Warszawa 2008, s. 217.

¹¹ Z. Bauman, *Freud, Kafka, Simmel. Próba hermeneutyki socjologicznej*, [w:] E. Rewers (red.), *Pojednanie tożsamości z różnicą*, Poznań 1995, s. 32.

samego zrozumieć? Problem to złożony, przynajmniej dwójako. Najpierw z tego powodu, że czaruje on czytelnika lekkością stylu, roztacza przed nim pozory jego łatwości i naturalności, kusząc tym samym śmiałków, żeby pisali tak jak on – również o nim samym jego językiem. A to fatalne złudzenie i pułapka – każdy ambitny praktykant w tej materii dość szybko przekona się o porażce i posmakuje jej goryczy. Ale nie w tym największy problem. Zdaje się, że trudność z Baumanem polega na tym, iż łatwiej trafić za nim do rzeczy, niż uchwycić jego samego w ruchu/w działaniu, łatwiej – by też posłużyć się metaforą – spoglądać w lustro niż w tego, kto z tym lustrem po świecie się przechadza. Zwłaszcza, że lustrzane odbicie – o określonym kącie załamania/skrzywienia – skrzy się wyszukany albo i wyuzdany, przepychem hybrydowości, różnorodnością kuszących, uwodzicielskich rzeczy, wartości, wskazówek i ofert postępowania.

Pisać wobec tego o „dokumentaliście” takich stanów rzeczy to zadanie porównywalne do nabierania wody przez przetak: stąpa on po różnych dyscyplinach, językach i obszarach wiedzy, sięga do doświadczenia i mierzy/testuje je pojęciami z tych dyscyplin, języków i obszarów zaczerpniętymi, pojęcia te skrupulatnie przebiera, przygląda się im z najrozmaitszych stron. Nie robi tego po to, by służyły kontrolowaniu czy porządkowaniu rzeczywistości; wystarczy, że znajdą zastosowanie do jakiejś postaci jej oswajenia/przyswojenia – o cóż innego może bowiem chodzić w poznaniu świata społecznego, jeśli nie o to, co należy także do domeny sztuki życia? Zakres semantyczny pojęć i zakres danych doświadczenia nigdy nie pokrywają się, są wymieszane tak, że nie sposób powiedzieć, ile językowego, fabularnego jest w tym, co faktyczne i na odwrót. Stąd wieloznaczność świata, jego zdolność wywoływania różnych reakcji i zachowań, stąd przekonanie, że nie ma faktów, a jedynie interpretacje. Stąd też i kondycja jego mieszkańców, aktorów społecznych, których władza zaczyna dominować nad oddziaływaniem na nich bezosobowych, obiektywnych sił w postaci struktur czy systemów. Kiedy stają się oni coraz bardziej refleksyjni, coraz większą szansę mają na tworzenie siebie, wybierając jako motywacje do działania i zarazem jako perspektywy warunkujące spojrzenie na siebie dostępne im projekty/dyskursy/reprezentacje polityczne, ekonomiczne, ideologiczne, literackie... W ten sposób to, co fikcyjne i to, co rzeczywiste, zaczyna się mieszać z sobą, tak jak słowa i rzeczy, fakty i wartości. Na tak powstałych indywiduach nie da się ostatecznie przeprowadzać operacji mających na celu precyzyjne odseparowanie tego, co w nich/nas kognitywne/samoświadome od tego, co emocjonalne/spontaniczne, „osoby moralnej” od „poszukiwacza przeżyć estetycznych”. Płonna więc nadzieja w tym, że uda się nas na powrót postawić na twardej ziemi, przywrócić pewność wyborów i decyzji. To, co w tych warunkach można z nami zrobić, to co najwyżej nie ustawać w próbach przekonywania nas, że wszyscy jesteśmy poetami – twórcami własnych fabuł. I w tym swoją misję/przeznaczenie upatrzył sobie socjolog. Tworzy dlatego teksty na temat świata społecznego, przesiąkniętego już innymi tekstami – w tym, co pisze, staje się siłą rzeczy trans-

meta- i intertekstualny. Bauman znajduje pojęcia w wyrafinowanej teorii tak samo jak w utworach literackich czy w języku potocznym – nowoczesność dla niego może być dlatego „ciężka” i „stała”, „lekka” i „płynna”, „ciekła” i „roztopiona” i tak dalej. To bardzo proste, z doświadczenia wzięte obrazy i intuicje. Co innego – rozwinąć zawarty w nich potencjał eksplanacyjny. Jak ułożyć w jedną całość opowieści zbudowane na takich figurach retorycznych? Całość, którą same te figury wykluczają, a ich autor z premedytacją zwalcza? Jak złapać króliczka, który, kiedy wydaje się, że już go w garści trzymamy, w tym samym czasie wymyka się – i zabawa zaczyna się od nowa? Zmierzam do pewnej (d-)enuncjacji: Zygmunt Bauman prowadzi ze swoimi czytelnikami wyraźną grę, mówi im: „łapcie mnie, to takie proste, jestem przecież jednym z was”. Brzmi to przekonująco, ale rzecz w tym, że żadnej wspólnej nam wszystkim tożsamości już nie ma, że tak jak owi bohaterowie Kafki jesteśmy zmienni i nie chodzi nam już o to, co złapiemy, lecz o samo praktykowanie łapania, nie o pewność i gwarancje, lecz o umiejętność życia, podejmowania decyzji i wyborów wśród różnorodności. Autor jest *fair* wobec siebie i swoich czytelników – on także w swojej robocie nie ma żadnej pewności, żadnej gwarancji trafności diagnoz, słuszności wyborów, skierowań uwagi na takie, a nie inne zjawiska, nadania im takich, a nie innych znaczeń. On także ryzykuje i w nauce, i w życiu: doświadczenie (płynnie-nowoczesne) – sztuka życia – sztuka artystyczna – nauka tworzą dla niego ciąg, spłot nierozzerwalny. Wykorzeniony intelektualista doświadcza świat – a może raczej: eksperymentuje ze światem – w jego zmienności, narastającej nieprzejrzystości, w której nie sposób już ustalić, co pierwotne i źródłowe, a co wtórne i naśladowcze, odróżnić to, co „swojskie”, od tego, co „obce”. Wiedza tłumacza krzyżuje się z niewiedzą naukowca, zamiast dawać możliwość panowania nad światem, otwiera na to, co w nim inne, stłumione i niewysłowione. Kontakt z czymś takim wiąże się z ryzykiem i niepewnością. W niepewności też pozostawia nas socjolog – w społeczeństwie, które w centrum swoich praktyk postawiło konsumpcję znaków, w którym symboliczna lekkość, zmienność i ulotność bytu ma czynić życie znośnym, wiedza może być jedynie przewodnikiem zawodnym na miarę zmienności przedmiotu jej odniesienia. Socjolog-theoros demaskuje więc paradoks produkcji prawdy (wiedzy), która zawsze jest „stosunkiem społecznym”, związana z relacjami władzy, różnymi formami panowania i dominacji. Jej ubocznym produktem jest zawsze pewna niewiedza. Pokazuje nierozzerwalność teorii i praktyk społecznych, represyjność reguł i zgubność mechanizmów uwodzenia, ale daje też mocne dowody na odwrotne w tych wypadkach waloryzacje.

Jeśli to trafny opis, to nasuwa się pytanie: po cóż taki autor miałby ułatwiać zadanie tym wszystkim, którzy mają ambicję „złapania” go i zamknięcia w podręcznikowych formułach? I jeszcze jedno: kto tu tak naprawdę jest króliczkiem, a kto wilkiem, kto kogo goni? Bauman musiał odpowiedzieć sobie na to pytanie i znaleźć sposób dotarcia do uwodzonych współczesnych – konsumentów. Musiał uporać się

z dylematem, jak przemówić do uwodzonych, samemu nie uwodząc? A pewne jest, że jakaś dziwna perwersyjność przez styl jego tekstów przebija, że widać i jemu samemu pisanie sprawia przyjemność (rozkosz?) – wnioskować możemy tak stąd, że i nam przyjemnie czyta się jego zdania. Czym innym jest wszelako domniemywanie, że sam autor już w trakcie pisania ma pewność takiego właśnie odbioru swojego tekstu – sąd przedwczesny i nieuprawniony, co skądinąd potwierdzi niekwestionowany ekspert w tej dziedzinie, Roland Barthes. Idąc za jego wskazówkami, moglibyśmy nawet eksperymentalnie wniknąć w tok myślenia socjologa. Wyglądałby on mniej więcej tak: „Muszę szukać czytelnika («poderwać go», nie wiedząc, gdzie jest. Tak tworzy się przestrzeń rozkoszy. Nie potrzebuję drugiej «osoby», lecz przestrzeni; wejścia w dialektykę pożądania, nieprzewidywalności rozkoszy: nie kończcie jeszcze gry, rzucajmy kości!”¹². Chcę wejść w interakcję z wami, interferować z rzeczywistością – i zarazem mieć do niej dystans, być w centrum wydarzeń – i mieć na nie ogłód z zewnątrz. Łapcie mnie!

Wyprawa w nieznane – zaproszenie

Niełatwo żyć w takim aporetycznym, twórczym i wyczerpującym, napięciu. Zgoda na nie oznacza, że Bauman zrozumiał, iż on także musi zastosować strategię uwodzenia, chociaż oczywiście z inną intencją niż gracze na rynku dóbr konsumpcyjnych, i przy braku jakichkolwiek gwarancji sukcesu: uznał, że po to, by nie sprzeniewierzyć się powołaniu¹³ (tego słowa się nie boi!) socjologa krytycznego, i nie odrzucić do lamusa idei emancypacji – wspierania nas w wolności – sam musi umiejętnie perswadować, apelować do naszej *amour de soi*, obudzić nasze poczucie próżności wobec jego dzieła i zachęcić do podjęcia wraz z nim wspólnej wyprawy w nieznane... Wyprawa w nieznane, w której o kierunku obranej drogi zdecyduje rzut kością, to już nie spacer flâneura, raczej, jak sam bym to (metaforą uwiedziony) ujął, śmiałka, żeglarza. W kulturze w stanie płynnym, opisywanej także za pomocą metafor „sieci”, „splotu”, „zatarcia granic”, nadal autonomiczne sfery wartości (odpowiedniki rodzajów kompetencji) – nauka, moralność, sztuka, technika – są niczym wyspy archipelagu, między którymi sprawnie może się poruszać tylko ktoś, kto ma odpowiednie zdolności żeglarskie i orientację topograficzną: zna zawile szlaki morskie, prądy wodne, mielizny i przyjazne porty. W takiej sytuacji jest Bauman: musi umiejętnie przemieszczać się między teorią (socjologiczną, filozoficzną, psychologiczną) a praktyką (polityczną, artystyczną, religijną) – musi być „trans-”: transdyscyplinarny i transkulturowy. Weźmy pod uwagę jego rozumienie sztuki, a także samo jej uprawianie na polu fotografii.

¹² R. Barthes, *Przyjemność tekstu*, przekł. A. Lewańska, Warszawa 1997, s. 9.

¹³ Zob. Z. Bauman, *Płynna...*, op. cit., s. 314.

„Kwestia osądu piękna – pisze Bauman, idąc tropem myśli Kantowskiej – jest stałym zaproszeniem do dyskusji”¹⁴. Przyjemność oglądania łączymy z formułowaniem sądów, bez odwoływania się do jakichś jasnych reguł, na własne ryzyko – jakże inaczej można się czymś zachwycać, nie artykułując tego stanu, nie wyrażając go w słowach takich, jakie znamy, nie łącząc ich ze sobą tak, jak potrafimy? Kant widział związek wyobraźni z władzą sądenia – doświadczenie estetyczne musi się wyrazić w sądzie, w którym naoczność nigdy nie może się pokryć/utożsamić z pojęciem, domaga się przeto dialogu, konfrontacji z innymi sądami, konfrontacji polegającej na opowiadaniu własnych przeżyć wobec przedmiotu odniesienia w jego obecności. Opowiadanie to ciąg sądów nawiązujących do tego, co sam przed chwilą powiedziałem, i co drugi opowiadający powiedział o moim sądzie oraz jego zdanie na ten temat. Ta niekonkluzywna wymiana zdań to kulturowy rezerwuar rozmowy, wiecznie otwartej na nasze wzajemne przeżywanie wspólnego świata. W swym nienasyconym pragnieniu dzielenia się tym światem, wchodzenia w „dialektykę pożądania”, nieprzerwanej gry z czytelnikiem, Bauman smakuje także fotografię (niektóre z jego prac ilustrują *Kulturę w płynnej nowoczesności*).

Nasze oko, wyćwiczone na wszechobecnych kolorowych obrazach, wobec jego prac musi przyzwyczaić się do podstawowych rejestrów czarno-białych. Ale one także na swój sposób uwodzą: negatyw budzi ciekawość pozytywu. Intryguje pytanie, czy negatyw to tylko kopia, a pozytyw miałby być tu oryginałem? Ten binarny podział – związany z technologią produkcji fotografii analogowej – może mieć jedynie zastosowanie metaforyczne, ożywiać znaczenia konotacyjne, budzić skojarzenia, jak w przypadku serii *Postęp* i *Spotkania* z obrazami miast angielskich z lat 60. i 70., które utrwalone zostały w tym samym czasie w kinie przez młodych twórców. Ludzie zagubieni, osamotnieni, wyobcowani w przestrzeniach miejskich z ich masową ikonosferą: Bauman rozgrywa relacje kontrastu, różnicy, dysonansu między tekstem i obrazem – jak na przykład w reklamie Olivetti ujętej na tle rozpadającej się architektury industrialnej, przypominającej rzymskie Koloseum, czy zamazanej farbą witrynie sklepowej z napisem *The one and only classic sale!* albo miejskiej ruderze z subkulturowym emblematem *punk rule mods*. Jego zdjęcia prezentują również samą intertekstualność komunikatów miejskich, a raczej ich kakofoniczność – dziecko zgubione w lesie tekstów reklamowych. Widać w tych obrazach obserwacje i emocje – ironię, sarkazm, ale także nostalgię i współczucie. I do tego wymieszanie gatunków „wypowiedzi” – socjologii wizualnej i społecznie zaangażowanego reportażu. Na tym tle dopiero staje się czytelne wyciszenie artysty powracającego niejako do źródeł sztuki, do jej klasycznych form w postaci studium pejzażu, aktu kobiecego i portretu. W tych formach autor zdaje się szukać na nowo poczucia stabilności świata – tego samego, który nazywa dziś płynnym – powrotu do bliskości natury, bliskości nie

¹⁴ Z. Bauman, *Miedzy chwilą a pięknem...*, s. 39.

w jej romantycznym, malowniczym obrazie, lecz w surowym, czarno-białym, pięknym przez swoją namacalność, mięsistość, rozległość wrzosowych, łagodnych pagórków Yorkshire. Tę samą naturę, ostoję wewnętrznego spokoju i pewności, znajduje w kształtach kobiecego ciała, uwolnionego od seksualności przez kontur, linię, która sam obiekt czyni nieuchwytnym. Uchwytność i nieuchwytność to ramy, w których rozgrywa się także odwieczna sztuka portretu – sztuka unikalna, ekwilibrystyka gestu, wyrazu twarzy, postawy, tła, na którym pojawia się osoba – obcy, nieznajomy, pozostający zawsze zagadką.

Doświadczenie i rozumienie, to, co figuratywne, i to, co dyskursywne nieustannie na siebie nachodzą. Z tego punktu widzenia fotografia jako technika artystyczna niczym istotnym nie różni się od innych tradycyjnych technik, malarstwa, rzeźby czy literatury – tak samo jak one jest intencjonalnym odniesieniem do świata, tak samo jak one jest naprowadzana przez myśl i oko artysty, tak samo jak one jest sposobem jednoczesnego oddawania i nadawania światu sensu, wsłuchiwania się w niego i modelowania go. Problem leży tylko w proporcjach, czego więcej, która ze stron spotkania okaże się silniejsza. Problem, prawdę mówiąc, nierozwiązywalny, gdyby istniały bowiem jakieś uniwersalne w tym względzie miary, to najpewniej każdy z nas mógłby być artystą. Wiadomo jednak, że sztuka demokratyczna z definicji (niestety) nie jest, a hasło Andy'ego Warhola, który nie chciał zgodzić się z tym stanem rzeczy, okazało się w swoim czasie kulturowo sprawcze, spełniło swoją misję i przeszło do historii tak jak wiele innych idei. Wiadomo też, że może właśnie z uwagi na tę niedemokratyczność sztuki i przysługujący jej za to kulturowy autorytet zwracamy się także do niej o pomoc w naszych transgresjach, ucieczkach ze zwierzęcej teraźniejszości, wyprawach w nieznane – „po terytorium jeszcze niezbadanym i nieoznakowanym na mapach”¹⁵ – z nadzieją, że może ona uczynić nasz świat życia „bardziej sensowny[m], a może nawet w pełni zrozumiały[m]”¹⁶. Ta nadzieja nie opuszcza socjologa, każe mu samemu fotografować, ale także i pożądać sztuki innych, jak chociażby instalacji Mirosława Bałki, wobec których Bauman potrafi – może nazbyt emfaticznie – przyznać się, że są one mu w stanie więcej wytłumaczyć niż setki uczonych książek¹⁷. Jest w tych gestach – zarówno w praktyce fotografika, jak i w enuncjacjach w rodzaju: „wszyscy jesteśmy artystami” – pewna naiwność, dotkliwa niewspółmierność z zarysowaną sytuacją problemową (problemy uznania, wolności, wykluczenia, opresji...); romantyzm miesza się z pragmatyzmem. Ryzykowny to zabieg i jakoś dziwnie perwersyjny: hybrydowy modus postępowania wobec hybrydowej rzeczywistości. Łapcie mnie!

¹⁵ Ibidem, s. 41.

¹⁶ Z. Bauman, *Sztuka życia*, op. cit., s. 102.

¹⁷ Z. Bauman, *Miedzy chwilą a pięknem...*, op. cit., s. 121.

K.

Romantycy przekazali potomnym obraz *self-made mana*. Przypomnę: według Fichteńskiej epikryzy wygląda on tak oto: „Sam siebie urabiam: byt swój przez swe myślenie, myślenie swoje wprost przez swoje myślenie”¹⁸. Podobnie opisuje go Schlegel, twierdząc, że „geniusz to naturalny stan człowieka”; geniusz, czyli artysta, ktoś, dla kogo „celem i środkiem istnienia jest kształcenie” własnego Ja i kto w rezultacie powinien „dawać siebie jak dzieło sztuki”¹⁹. Baumanowski: „sami możemy być dziełem sztuki”²⁰ brzmi podobnie, choć sens ma już zupełnie inny. Socjologowi płynnej nowoczesności nie chodzi już o silny, romantyczny podmiot, nie powtórzyłby on więc oczywiście za niemieckim filozofem zdania, które ten popełnił na stronie poprzedzającej zacytowany fragment *Powołania człowieka*: „Chcę być panem przyrody, a ona ma być moim sługą; chcę mieć na nią wpływ, odpowiedni do mojej siły, ona zaś nie powinna mieć żadnego wpływu na mnie”²¹. Nie ma on też na myśli – żeby tym razem skorzystać ze słów jeszcze innego romantyka – „tych szlachetnych i romantycznych natur, dla których widzieć możliwość wzniosłego czynu i nie dokonać go równa się niemal zbrodni”²². Jak miałby stawiać na takich herosów w sytuacji, gdy jego diagnoza głosi, że każdy z nas skazany jest na naprzemienne stawianie się kimś i porzucanie tego, na kreację siebie i destrukcję; wobec tego to nie nasza siła, lecz odwrotnie: słabość, zmienność i kruchość tożsamości zmuszają nas do nieustannej autokreacji. Może jednak on się myli?

Zweryfikujmy zatem jego opis i wyjaśnienia – skoro nie Stendhal, to może Kafka i jego K. nam w tym pomoże, ten sam K. który (jego bezmienność), według socjologa, ma „poprzedza[ć] i otwiera[ć] świat nowoczesny”²³. Co wie o tym świecie K. – co w nim widzi, jak się w nim czuje i orientuje? Jest mu trudno określić granice między „rzekomym” a „rzeczywistym”, dorosłym a dzieckiem, swoim/przynależnym a obcym; nie potrafi wytyczyć barier między urzędem (instytucją prawa – niezrozumiałego) a tym, co nim nie jest, takich barier nie potrafi sobie przedstawić nawet w ramach samych urzędów/relacji władzy. Posłuchajmy, co sobie myśli K. o ludziach, z którymi przyszło mu się spotykać: „Ów **rzekomy** Klamm może nie mieć z tym **rzeczywistym** nie wspólnego [...] może jest to najniższy z urzędników lub nawet w ogóle żaden urzędnik, ale w każdym razie ma **coś** do roboty przy owym pulpicie, **coś** tam czyta w swej wielkiej księdze, **coś** do pisarza szepce, **coś** myśli [...] a nawet jeśli to wszystko

¹⁸ J.G. Fichte, *Powołanie człowieka*, przekł. A. Zielińczyk, Warszawa 2003, s. 52.

¹⁹ Zob. F. Schlegel, *Fragmenty*, przekł. C. Bartl, opracowanie, wstęp, komentarz M.P. Markowski, Kraków 2009, s. 153, 154, 9, 111.

²⁰ „Musimy wierzyć w naszą zdolność dokonania zmiany: w naszym własnym życiu, lecz także w świecie, w którym żyjemy. Mówiąc krótko, musimy wierzyć, że wszyscy jesteśmy artystami zdolnymi do tworzenia i modelowania rzeczy oraz że sami możemy być dziełem sztuki powstałym w wyniku owego tworzenia i modelowania”, Z. Bauman, *Sztuka życia*, op. cit., s. 97.

²¹ J.G. Fichte, *Powołanie człowieka*, op. cit., s. 51.

²² Stendhal, *Czerwone i czarne*, przekł. T. Zeleński (Boy), t. I, Warszawa 1978, s. 208.

²³ Z. Bauman, *Freud, Kafka, Simmel...*, op. cit., s. 32.

nie jest prawdą i on, i jego czyny nie mają żadnego znaczenia, to **ktoś** go przecież tam postawił i zrobił to w **jakimś** celu. Przez to wszystko chciałbym powiedzieć, że **coś** już istnieje, że **coś** zostało Barnabasowi zaproponowane, przynajmniej **cośkolwiek** [...]”²⁴.

Tak oto K. otwiera przed nami drzwi do świata w stanie ciekłym, rozpuszczonym w nieokreśloności – rzeczy i ludzi dających się opisać/uchwycić jedynie za pomocą zaimków nieokreślonych: „coś”, „ktoś”, „jakiś”, „cośkolwiek”. Jak poruszać się w takim środowisku, jak być podmiotem na miarę człowieka sokratejskiego – niech będzie nawet w romantycznej wersji *cogito* – i wypracować w sobie cnoty – trwałe sprawności intelektualne i działaniowe, a wraz z nimi i gotowość do podejmowania wzniosłych czynów? To już niestety pieśń przeszłości, w świecie postmetafizycznym miejsce Sokratesa zajmują mniej radykalni sofisci, bardziej podobni do K., osobnika, który pragnąc się spotkać twarzą w twarz ze świętymi – w przestrzeni literackiej ulokowani są oni przecież stale „tam na górze” – sam świętym stać się już jednak nie może ani wzniosłym przez heroizm własnych czynów. Jeśli już jakaś wzniosłość może mu przysługiwać, to jedynie w porządku epistemologicznym, na poziomie doświadczenia, umysłu ludzkiego, który nie radzi sobie ze sprzecznymi danymi – a więc kiedy pojawia się jednocześnie jako tajemniczy, przyciągający i odpychający; bliski, zrozumiały i obcy, niepojęty. Ktoś, kto za pan brat żyje z niepewnością: kiedy wybiera drogę do jakiegoś celu, czyni to świadomy, że jest to „prawdopodobnie całkiem daremna droga”, wyruszając danego dnia, liczy się z tym, że to „ten prawdopodobnie stracony dzień”, wie też, że to, co go popycha do działania w całym przedsięwzięciu, to „ta prawdopodobnie płonna nadzieja”²⁵. Widać, że otwierają się przed nami drzwi do świata, w którym możliwość zdarzeń jest określona przez ich prawdopodobieństwo. Pytanie: prawdopodobieństwo według jakich kryteriów? Zanim na to pytanie odpowiem, przypomnę, że kiedy autor *Poetyki* tłumaczy, na czym polega zadanie poety, to on także powiada, że na przedstawieniu zdarzeń w taki sposób, aby odbiorcy uznali je za możliwe, w sensie: prawdopodobne i konieczne. Projektanci takiego świata „najpierw układają fabułę i dopiero wtedy nadają postaciom pierwsze lepsze imiona”²⁶. Te „pierwsze lepsze”, czyli dowolne, a więc zarówno historyczne, jak i całkowicie fikcyjne, za każdym razem nie są przypadkowe, przeciwnie: są osadzone w „akcji jednolitej i skończonej”²⁷, każde z nich odgrywa w niej przypisaną sobie rolę, istotną w całym zamyśle dramaturgicznym – zmiana lub usunięcie nawet jednego z nich doprowadzi do rozpadu całości. Zakłóci porządek rzeczy, zapewniający człowiekowi orientację i gwarantujący mu bezpieczeństwo. To, co możliwe i stąd także prawdopodobne w perspektywie metafizycznej, wiąże

²⁴ F. Kafka, *Zamek*, op. cit., s. 226 [podkreślenie moje].

²⁵ Ibidem, s. 220.

²⁶ Arystoteles, *Poetyka*, przekł. H. Podbielski, Wrocław 1983, s. 27 (1451b).

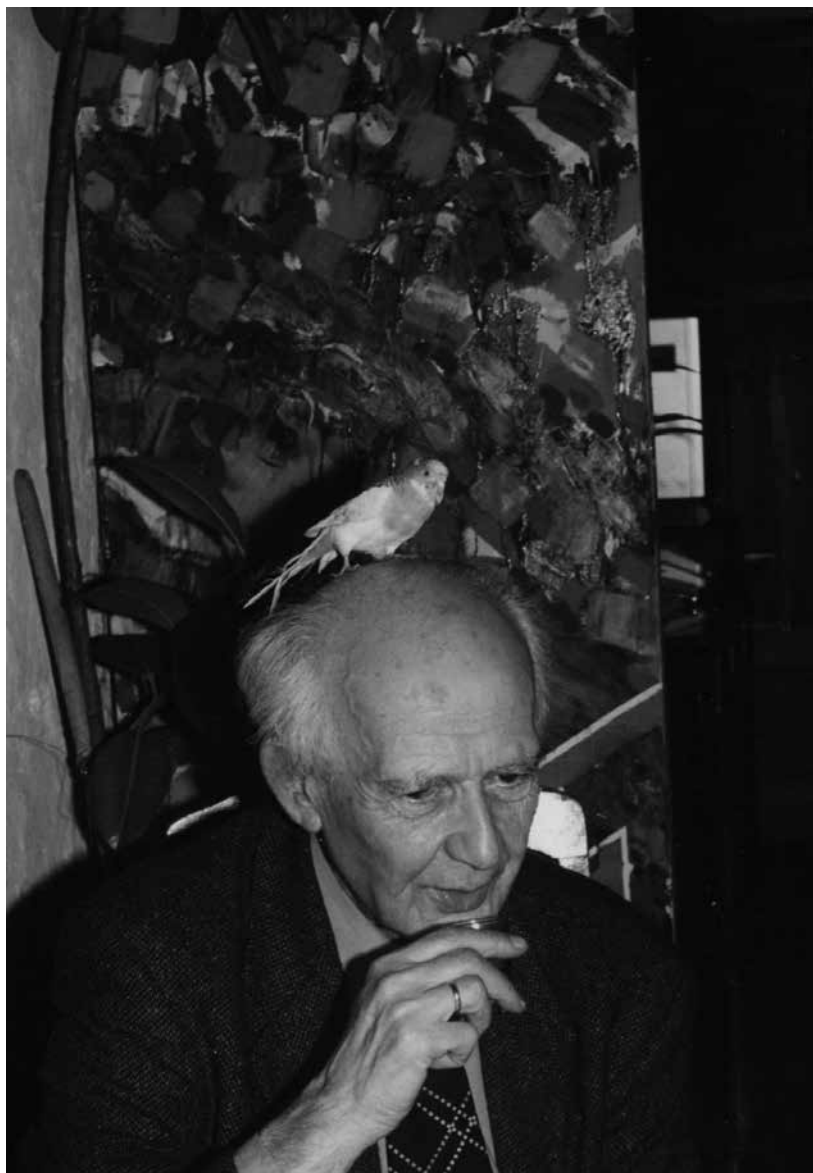
²⁷ Ibidem, s. 26 (1451a).

się zatem z koniecznością współlistnienia właściwości przedmiotów jednolitych, to znaczy obecnych, określonych, prawdziwych, takich, które jesteśmy w stanie pojąć – prawda ma wobec nich rangę prawdy wiecznej. Taką też jest prawda imion własnych bohaterów antycznych/klasycznych i romantycznych utworów literackich – mają one swoje twarde desygnaty, osadzone w gotowej strukturze ontycznej, dzięki której oznaczane przez nie podmioty są w swych działaniach powtarzalne i przewidywalne. Prawdopodobieństwo zajścia określonych zdarzeń z ich udziałem jest dlatego duże, wiąże się z jednolitością zarówno samego układu tych zdarzeń, czyli fabuły, jak i poszczególnych rzeczy i osób.

K. należy już jednak do całkiem innej bajki, nie ma swojego stałego siedliska, jest stale w drodze – zarówno on, jak i otaczający go świat rzeczy i zjawisk, sam musi zabiegać o imiona/nazwy własne, a wraz z nimi o formy/tożsamości, których prawdopodobieństwo ziszczenia mierzy się przez odniesienie do innych bajek/fabuł dostępnych, modnych lub dominujących na wolnym rynku reprezentacji. Ich bohaterowie w doborze imion zdani są na siebie. Nakładanie się fabuł, ich wymieszanie i fragmentaryzacja powodują, że wzrasta prawdopodobieństwo rozpoznawania niektórych postaci „za pomocą znaków nie roszcujących sobie pretensji do oznaczania”, znaków w postaci „resztek”, „śladów” albo „nierozwiniętych”, utajonych załączek[ów] imion oczekujących jeszcze, by je wypowiedziano”²⁸. Fikcja literacka w końcu, z biegiem czasu skorelowanym z rozpuszczaniem się nowoczesności w stanie „stałym”, zaczyna mapować tę samą rzeczywistość, którą opisuje Bauman. Mowa tu zatem także o dzisiejszych „pierwszych lepszych” imionach, które grają drugoplanowe role obcych, zmarginalizowanych, wykluczonych z gry o publiczną widzialność. Nie występują już oni w żadnych jednolitych fabułach, dlatego rzadko przyciągają uwagę liderów dyskursów akademickich czy politycznych, ideologów prywatyzacji, rzadko padają na nich flesze aparatów fotograficznych i kamer telewizyjnych. Zgromadzona w ręku tych ostatnich władza – symboliczna i instytucjonalna – skoncentrowana jest na nadzorowaniu i dyscyplinowaniu peryferiów życia społecznego. A tam najchętniej zapuszcza się socjolog, ich mieszkańcy najbardziej go interesują. Tacy jak K. – bohaterowie akcji, która rozgrywa się w świecie heterogenicznym: na porowatej granicy rozciągającej się między zamkiem a wsią (czym w ogóle jest zamek, a czym wieś? gdzie kończy się jedno a zaczyna drugie?) tak samo jak między przynależnością a odrzuceniem, tożsamością i różnicą, nieśmiertelnością i kruchością.

Tak to już jest, kiedy „świat prawdziwy” stał się w końcu bajką. ■

²⁸ Z. Bauman, *Freud, Kafka, Simmel...*, op. cit., s. 31.



Zygmunt Bauman, ul. Graniczna, Poznań, fot. Piotr C. Kowalski 1996

Andrzej W. Nowak

Czy można być prawodawcą po Zygmuncie Baumanie?

Tekst poniższy jest ćwiczeniem, pracą nad jednym pytaniem: czy można być prawodawcą po Zygmuncie Baumanie? To pytanie o niewystarczalność pozycji tłumacza¹ wobec neoliberalnego kapitalizmu. Tekst poniższy to pewne wyznanie. Zygmunt Bauman był i jest dla mnie ważnym punktem odniesienia. Jego *Wieloznaczność nowoczesna. Nowoczesność wieloznaczna*² długo stanowiła dla mnie podstawową lekturę, gdzieś jednak moja droga intelektualna oddaliła się od ścieżki ponowoczesnego tłumacza. Dlaczego? Czas na wstydlive wyznanie, uważam, że nauki społeczne i filozofowie znów powinni zacząć myśleć o roli prawodawców, choć rola ta winna zostać gruntownie zredefiniowana..

Zaczniemy od dygresji o krytyczności, czym jest ona w czasach po ponowoczesności? Proponuję, aby traktować jako krytyczną każdą postawę intelektualną, która dokonuje konsekwentnego i bezpardonowego przemyślenia własnego usytuowania. Przemyślenie własnego usytuowania to ciągła i uporczywa praca w ramach kolistego procesu. Składa się on z trzech momentów: przemyślenia, podminowania i przekształcenia. Konsekwentna postawa krytyczna obejmuje wszystkie te momenty (3P) równocześnie. Nie sposób wydobyć któregoś z elementów, nie niszcząc całości. Przemyślenie bez udziału pozostałych momentów niesie ryzyko popadnięcia w kwietystyczne zamknięcie albo jałowe proroctwa wygłaszane na pustyni. Przekształcenie bez przemyślenia i podminowania zaistniałego porządku to w najlepszym razie reformizm, w najgorszym bycie sługą „Systemu”. Podminowanie bez przemyślenia to „skok w wulkan irracjonalizmu”. Krytyka zatem to ciągły kolisty ruch, hermeneutyczne koło w procesie pracy trzech momentów (3P): podminowania, przemyślenia i przekształcenia.

Zombie w markecie i ostatni sprawiedliwi

Będąc wierny zadaniu wytyczonemu przez autora *Prawodawców i tłumaczy*, ośmielię się zapytać: kim ma być dziś intelektualista, humanista zaangażowany³? Jak możliwe

¹ Nawiązuję tutaj oczywiście do słynnego rozróżnienia poczynionego przez Z. Baumaną w jego książce: *Prawodawcy i tłumacze*, Warszawa 1998.

² Z. Bauman, *Wieloznaczność nowoczesna, nowoczesność wieloznaczna*, Warszawa 1991.

³ Stawiając to pytanie, jestem dłużnikiem Krzysztofa Abriszewskiego i ustaleń, jakie poczynił on w tekście *Zombie, ostatni sprawiedliwi, pisarze i reproduktorzy. Nowocześnie intelektualści pomiędzy rynkiem a tradycją*, [w:] Jacek Kowalewski, Wojciech Piasek (red.), *Zaangażowanie czy izolacja. Współczesne strategie społecznej egzystencji humanistów*, Olsztyn 2007, s. 79–102.

jest dziś, po Zygmuncie Baumanie i jego dziele powtórzenie gestu Leninowskiego, który tak dobrze określony został przez Stefana Żeromskiego w *Przedwiośnie*:

„Macieź wy odwagę Lenina, żeby wszcząć dzieło nieznane, zburzyć stare i wszcząć nowe. Umiecie tylko wymyślać, szkalować, plotkować. Macieź wy w sobie zawzięte męstwo tamtych ludzi – *virtus* niezłomną, która może być omylną jako rachuba, lecz jest niewątpliwie wielką próbą naprawy ludzkości?”⁴.

Lenin krytykował marksistów, którzy całą swą energię koncentrowali na analizie kapitalizmu, nazywał ten grzech ekonomizmem (Żeromski określa to jako „plotkowanie”), to krytyka momentu „przemyslenia”, który chciałby istnieć bez pozostałych dwóch momentów. Same analizy, nawet najbardziej przenikliwe, są niewystarczające. Lenin pokazywał, że niezbędne jest utworzenie partii kadrowej i Rewolucja, cięcie w ciągłości historii. Leninowski gest pokazuje dobrze dwuznaczność, jaka kryje się za momentem przekształcenia i momentem podminowania. Lękając się i pozostając biernymi analitykami, pamiętać musimy jednak, że bez Leninowskiego wezwania pozostaniemy jedynie rozplotkowanymi i bezsilnymi w jałowej pracy przemyslenia⁵. Bauman rozprawił się z mitem ogrodnika – prawodawcy. Podobnie jak Richard Rorty, nie dowierza on tym, którzy przybierają pozę nauczyciela. Bauman przestrzega nas, intelektualistów, przed Syrakuzami. Nowocześni intelektualiści związali się na dobre i na złe z nowoczesnym państwem. Stali się jego urzędnikami – to wierność państwu i misji modernizowania dawała siłę, poczucie sensu misji intelektualnej⁶. Prawodawcza rola intelektualisty opierała się na pewnych strukturach pierwszej nowoczesności. Abriszewski za Baumanem definiuje tę ostatnią jako model gospodarstwa, w którym intelektualista czuje się odpowiedzialny za kształt wspólnego domu oraz za to, jaki dom zostawimy przyszłym pokoleniom⁷. Jednakże świat drugiej nowoczesności jest inny, Bauman charakteryzuje go metaforą przydrożnego parkingu. Tam już nie mamy do czynienia z zobowiązaniami, z ideą wspólnego domu. Rynkowy świat pełen jest szybkich transakcji, chwilowych kontraktów. Nikt do niczego nie musi się czuć zobowiązany. Konsument to nie obywatel, intelektualista w świecie późnej nowoczesności staje się bezdomny, jego dawny pracodawca – prawodawcze państwo wydaje się w odwrocie. Rynek, nieprzewidywalny i niestabilny świat konsumpcji to środowisko, które jest wobec nowoczesnego intelektualisty i jego mrzonek doskonale obojętne⁸.

⁴ S. Żeromski, *Przedwiośnie*, za: Wirtualna Biblioteka Literatury Polskiej, <http://f.polska.pl/files/36/180/89/Przedwiosnie.pdf> (16.01.2013), s. 234

⁵ S. Žižek, *Rewolucja u bram*, Warszawa 2006, 2007, S. Žižek, *W obronie przegranych spraw*, Warszawa 2008; J. Urbański, *Lenin – nowy idol lewicowej pop-kultury?*, „Przegląd Anarchistyczny” 6/2007.

⁶ Cz. Madajczyk, *Klerk czy intelektualista zaangażowany? Świat polityki wobec twórców kultury i naukowców europejskich w pierwszej połowie XX wieku*, Poznań 1999.

⁷ Z. Bauman, *Płynna nowoczesność*, Kraków 2006, s. 38–40 oraz K. Abriszewski, *Zombie, ostatni sprawiedliwi...*, op. cit., s. 83–84.

⁸ Z. Bauman, *Prawodawcy i tłumacze*, op. cit. s. 161, Bauman pokazuje, w jaki sposób intelektualiści utracili swą prawodawczą moc w komunizmie (wobec państwa) i kapitalizmie (wobec rynku). Warto pamiętać, że napisał on te słowa w 1988 roku.

Abriszewski opisuje różnicę pomiędzy rolą zaangażowanego intelektualisty (oraz nie zaangażowanego) metaforami: „sprawiedliwi” (i „ostatni sprawiedliwi”) oraz „zombie”. Ci pierwsi biorą się z różnicy pomiędzy zaangażowaniem w epokę nowoczesnej oraz w późniejszej. Intelektualista w swej roli prawodawczej był oczywisty w kontekście nowoczesności pierwszej, zaangażowanie było łatwo uzasadnić, to raczej postawa klerka wymagała potwierdzenia. Wylamanie się z szeregu budowniczych nowego ładu w różnorodnych jego wcieleniach było często odważnym krokiem. Sytuacja zmienia się diametralnie w świecie ponowoczesnego parkingu, centrum handlowego, tu raczej zaangażowanie jest podejrzane, osoby włóczące się po galerii handlowej określani są przez Abriszewskiego mianem „zombie”. „Zombie” to **ostatni ludzie** późnej nowoczesności, nie posiadają oni moralności, jako konsumenci płyną jedynie popychani falami kapitalistyczno-konsumpcyjnej koniunktury (lub dekonunktury). Intelektualista w centrum handlowym jest postacią śmieszną, żalosną w swym niemodnym patosie, „ostatnim sprawiedliwym”⁹. Nawoływanie do zmiany społecznej, reformy, projektowanie jakiś nowych utopii skazane jest na porażkę w świecie bez nowoczesnego gorsetu. Gorset ten składał się z dwóch części: zewnętrznej i wewnętrznej. Zewnętrzny gorset to rola ogrodniczo-prawodawczego państwa, które stabilizowało pole wyborów i projektowało trajektorię ludzkich losów. Gorset wewnętrzny to zinternalizowane normy, to podmiot nowoczesny, który ma centrum, punkt ciężkości, określoność. Podmiot późnej nowoczesności zmuszony jest żyć w świecie, w którym obie te formy strukturyzowania rzeczywistości runęły¹⁰. Coraz mniej jest państwa, coraz rzadziej pełni ono funkcję wpierającego gorsetu. Co więcej, podmioty coraz mniej potrzebują owych gorsetów wewnętrznych. Jak wskazują autorzy *Netokracji*¹¹, w świecie późnej nowoczesności zniknie zapotrzebowanie na psychoanalizę. Ta była bowiem potrzebna podmiotowi nowoczesnemu w jego niekończącej się próbie zbudowania trwałej tożsamości. W późnej nowoczesności indywiduum schodzi ze sceny dziejowej, zastąpione będzie przez dywiduum – kłaczowaty, nieoczywisty twór. Ta nowa postać podmiotowości potrzebuje raczej schizoanalizy niż psychoanalizy. Nowa tożsamość to raczej umiejętność życia w wielu różnych wcieleniach bez potrzeby sprowadzania ich do jednej postaci. Dywidua, podmioty późnej nowoczesności, to „zombie”, które snują się po centrach handlowych. Mamy tu do czynienia z sytuacją paradoksalną, z jednej strony, owi mieszkańcy późnej nowoczesności wystawieni są na ilość bodźców, której dotychczas nie było, z drugiej – jako osobniki „bez centrum” są one popychane przez pragnienia konstruowane przez rynkową grę konsumpcji. W tym świecie

⁹ Nieocenioną ilustracją tragicomicznej figury „ostatniego sprawiedliwego” jest film Marka Koterskiego *Dzień świra*. Por. też: M. Koterski, *Dzień świra i inne monologi Adasia Miauczyńskiego na jedną lub więcej osób*, Izabelin 2002, s. 31.

¹⁰ Szerzej o podmiotowości nowoczesnej pisałem w książce: *Podmiot, system, nowoczesność*, Poznań 2012.

¹¹ A. Bard, J. Soderqvist, *Netokracja. Nowe elity władzy i życie po kapitalizmie*, przekł. P. Cypriański, Warszawa 2006.

figura ponowoczesnego intelektualisty w jego klasycznej postaci ze „sprawiedliwego” przeobraża się we wspomnianego „ostatniego sprawiedliwego”. „Ostatni sprawiedliwy” to postać podobna samurajowi granemu przez Toshiro Mifune w filmie *Samuraje i kowboje*¹²; postacią taką jest też przywiązany do etosu samurajskiego zabójca z filmu *Ghost Dog*¹³. W obu filmach przywiązani do feudalnego etosu bohaterowie są śmieszni w warunkach wczesnego, zbójckiego kapitalizmu (pierwszy z filmów) i w jego rozwiniętej, mafijnej postaci (drugi z filmów). Sytuacja klerka nie jest wcale weselsza niż ta, którą los zgutował intelektualistom zaangażowanym. W nowoczesności izolacja od problemów nowoczesnego wspólnego domu naznaczona była pewnego rodzaju heroizmem, nawet jeśli po latach okazywał się on śmieszny. Egzystencjaliści wypowiadali społeczeństwu wojnę, artyści krytykowali drobnomieszczan i ich świat, dziś taka krytyka, izolacja staje się zupełnie niezauważalna. W świecie „zombie” nikt nie zauważy, że jedno z nich heroicznie się odizolowało, nikt nie zauważy, że z centrum handlowego ubył jakiś konsument¹⁴. Gorzkim komentarzem do tej sytuacji jest strona internetowa zawierająca szereg zdjęć zaniedbanych, brodatych mężczyzn, na której możemy rozwiązać quiz zatytułowany *Prof. Or Hobo*¹⁵, profesor czy bezdomny?

W tym miejscu chciałbym zapytać o miejsce tłumacza, który zastąpił niegdysiejszego prawodawcę. Kim jest ponowoczesny intelektualista? Czy podzielił on los niegdysiejszych egzystencjalistów, klerków i dzieli los ludzi na przemiał?

„Ujmując to w dwu słowach, proponowana specjalność sprowadza się do sztuki cywilizowanej rozmowy. Jest to oczywiście swego rodzaju reakcja na permanentny konflikt wartości, do której intelektualiści – dzięki swym umiejętnościom prowadzenia dyskursu – są najlepiej przygotowani. Rozmawiać z ludźmi, a nie zwalczać, rozumieć ich, a nie kwitować wzruszeniem ramion czy wręcz unicestwiać jako mutantów; wzbogacać własną tradycję przez swobodne czerpanie z innych źródeł, a nie odgradzać ją od wszelkiej wymiany myśli – do tego własna tradycja intelektualistów, wytworzona jako produkt nieustannie toczących się dyskusji, dobrze przygotowuje. A sztuka cywilizowanej rozmowy to coś, czego pluralistyczny świat bardzo potrzebuje. Może o niej zapomnieć tylko na własną zgubę, może rozmawiać albo zginąć”¹⁶.

¹² *Samuraj i kowboje*, reż. T. Young, Francja, Włochy, Hiszpania 1971.

¹³ *Ghost Dog: Droga Samuraja*, reż. J. Jarmush, USA 1999.

¹⁴ Zygmunt Bauman poświęcił im książkę *Życie na przemiał*, Kraków 2004.

¹⁵ Zob.: <http://individual.utoronto.ca/somody/quiz.html> (16.01.2013).

¹⁶ Z. Bauman, *Prawodawcy i tłumacze*, op. cit., s. 186–187. W cytacie powyższym widać napięcie pomiędzy figurą samopomniejszającego się tłumacza a wyłaniającym się z ostatniego zdania uproszczeniem godnym „ostatniego sprawiedliwego”. Tłumacz zaczyna skromnie: „chciałbym porozmawiać”, ale kończy w tonie fundamentalistycznego patosu: „jeżeli odmówicie cywilizowanej rozmowy, to zginiecie”. Na marginesie warto zauważyć użycie nieszczęsnego słowa „cywilizowany” – nie wiem, czy winić autora, czy tłumacza. W kontekście historii kolonializmu i francuskiej „misji cywilizacyjnej” (wersji „brzemienia białego człowieka”), zaproszenie do cywilizowanej rozmowy nie brzmi niewinnie. Dla większości mieszkańców tego globu bowiem taka zachęta to znak, żeby pakować dobytek i uciekać. O kolonializmie jako procesie długotrwałego ludobójstwa, którego zwiększeniem była Shoah por.: E. Traverso, *Europejskie korzenie przemocy nazistowskiej*, Warszawa 2011.

Tłumacz ma być kreatorem rozmowy, nazywanej tutaj dodatkowo „cywilizowaną”. Użycie tego przymiotnika odsłania od razu ograniczenia tej figury. Zapytać możemy, kto decyduje i dekretuje standardy „cywilizowania”. Czyżby chyłkiem zza tłumacza wychynął XIX-wieczny prawodawca? Kto i na jakich obszarach wytwarzać może oazy spokoju, komfortu i bezpieczeństwa, potrzebne dla prowadzenia owej cywilizowanej rozmowy? Wreszcie zapytać warto, dzięki czemu, dzięki jakim siłom i procesom rozmowa taka jest możliwa¹⁷? Czy rola ponowoczesnego tłumacza jest możliwa tylko w bańkach euroatlantyckiego dobrobytu? Czy ma ona być pisana dla radykalnie pluralistycznego świata w skali całego globu? Wtedy tylko może się okazać, że tłumacz dla owych Innnych będzie jedynie prowincjonalnym, europejskim prawodawcą, który chce zaprowadzić kolejny imperialny, euroatlantycki porządek¹⁸.

Bauman nie napisał jako dotąd dalszej części *Prawodawców i tłumaczy* – nie wiemy, kto nadejdzie po tłumaczach. W binarnym zestawieniu z prawodawcą tłumacz wydaje się figurą atrakcyjną. Chyba jednak atrakcyjność ta wynika głównie z krytycznego obrazu intelektualisty-prawodawcy.

„Zygmunt Bauman nie sympatyzuje wszak z jakąkolwiek ideologią, która eksponuje zbawczą i uzdrowieńczą moc prawodawców, kaznodziejów, wychowawców i wszelkich innych duchownych przewodników ludzkości. Tworzenie prawd moralnych, względnie bolesne smakowanie przejmującego ich braku jest zadaniem nas wszystkich – oczywiście jeśli tylko pytania o naczelne wartości sami chcemy wpisać w nasz żywot. Nie ma – i to trzeba podkreślić – żadnego przymusu w ich stawianiu. Jest raczej obwarowany rozlicznymi warunkami postulat, by ci, którzy zdecydują się na zarys odpowiedzi, kreślili go własnymi rękoma na własną odpowiedzialność”¹⁹.

Rozterki Romana Kubickiego co do charakteru ponowoczesności dobrze kontrapunktuje praca Wojciech Dudy, *Nikt nikomu nie pomoże*²⁰:

„W projekcie *Nikt nikomu nie pomoże* (2009) Wojciech Duda wskazuje na możliwy społeczny skutek mechanizmów wolnorynkowej konkurencji, która pojawiła się wraz z przemianą ustrojową. Ogromne różnice płac nie budują jedności obywatelskiej, a raczej prowadzą do coraz większego rozwarstwienia społecznego i frustracji. Konkurencja i nieuchronne widmo bezrobocia, względnie zagrożenie koniecznością pracy poniżej zawodowych kwalifikacji, wzmagają niezdrową rywalizację. Neonowy napis «Nikt nikomu nie pomoże» został ułożony w kształt sierpa. [...] Prawdziwość tego zdania poświadczyłoby dziś pewnie wielu polskich obywateli, mających poczu-

¹⁷ O przemocy, która jest niezbędna, aby umożliwić dyskurs, por. A. Zybertowicz, *Przemoc i poznanie: studium z nie-klasycznej socjologii wiedzy*, Toruń 1995.

¹⁸ O konieczności zmierzenia się z euroatlantyckim dziedzictwem i jego prowincjonalnością por.: D. Chakrabarty, *Prowincjonalizacja Europy. Myśl postkolonialna i różnica historyczna*, Poznań 2011.

¹⁹ R. Kubicki, *Świat jednostki czy zmierzch człowieczeństwa. Wstęp do filozofii moralnej Zygmunta Baumana*, [w:] A. Zeidler-Janiszewska (red.), *Trudna ponowoczesność. Rozmowy z Baumanem część I*, Poznań 1995, s. 163.

²⁰ A. Nowak, *Prywatne-publiczne. Prace Wojciecha Dudy jako płaszczyzna napięć*, „Przegląd Anarchistyczny” 13/2011.

cie niesprawiedliwości, boleśnie doświadczających nowej, okrutnej rzeczywistości dzikiego kapitalizmu”.

W czasach upadku intelektualistów-prawodawców tłumacz niekoniecznie pozostaje postacią pozytywną. Brak panowania to nie tylko powstrzymywanie się od ambicji i rojeń, ale także brak odpowiedzialności. Brak działania nie zawsze przynosi mniej szkód niż nadmiar tego działania. Aby zastanowić się nad figurą intelektualisty-tłumacza, musimy na chwilę dokładniej się przyjrzeć związkowi kapitalizmu i państwa, tym nierozłącznym dwóm twarzom nowoczesności. Dopiero po analizie splotu tej trójki pojęć wrócę do pytania o tłumacza dziś i ewentualne pytania o to, czy można (a może trzeba) być prawodawcą.

Różne ogrody, różni ogrodnicy

Zygmunt Bauman wiele czasu poświęcił na przestrzeganie nas przed pokusą ogrodnictwa, strategii państwa kontrolującego życie swych obywateli. Analiza Zagłady pozwoliła Baumanowi pokazać konsekwencje zawierzenia i poświęcenia losów ludzkich opiece maszyny państwowej. Ogródniczy charakter państw nowożytnych objawiał się różnorako, od tych najbardziej znanych przejawów: obozów koncentracyjnych w III Rzeszy po te mniej znane. Czyniąc z nazizmu zdemonizowane zło, łatwo zapomnieć o eugenice w świetle i opiekuńczej Szwecji²¹, o sterylizacji osób uznanych za niższe gatunkowo w Stanach Zjednoczonych²² czy o rzeszy sympatyków eugeniki w Polsce²³. Przestrogi Baumana są przejmujące, jednakże każdorazowo, kiedy je czytałem, miałem pewną zasadniczą wątpliwość. Krytyka Baumana dotyczy tylko fragmentu, jest niekompletnym obrazem nowoczesności. Bauman koncentruje się na państwie i jego „urzędzeniach”, gdzie jednak znika z horyzontu ekonomia polityczna nowożytnego kapitalizmu. Przecież nie tylko państwo zarządzało podmiotami, nie tylko ono zawłaszczało życie „samo”. Przecież gospodarka, ekonomia też miała swoich zarządców, ogrodników. Mam wrażenie, że późny Bauman zbyt mocno skrytykował tylko jeden z ogrodów, ten założony na francuską modłę. Nie dostrzegł równocześnie drugiej tradycji w zakładaniu ogrodów, tej angielskiej. Bauman z ferworem krytykuje oświeceniowy ogród z jego kartezjańskimi liniami prostymi, z jego przemocą geometrii. Normatywizm ogrodu francuskiego, ta pycha rozumu jest oczywista, krzewy zamienione w figury geometryczne, krzyżujące się pod kątem prostym aleje, labirynty, które wyglądają, jakby się zrodziły w umyśle matematyka, są przerażające. Jednak Bauman niewystarczająco często przestrzega nas przed innym ogrodem i innymi ogrodnikami. Dziś francuski model ogrodu, władza rozumu Oświecenia francu-

²¹ M. Zaremba, *Higienisci. Z dziejów eugeniki*, Wołowiec 2012.

²² E. Black, *Wojna przeciw słabym. Eugenika i amerykańska kampania na rzecz stworzenia rasy panów*, Warszawa 2004.

²³ M. Musielak, *Sterylizacja ludzi ze względów eugenicznych w Stanach Zjednoczonych, Niemczech i w Polsce (1899–1945)*, Poznań 2008.

skiego jest *passé*, liczy się inny ogród i inne Oświecenie. Dziś raczej ogród angielski i nieprzypadkowo z nim zestawione Oświecenie szkockie święci triumfy. Inni są też ogrodnicy. Ci nowi ogrodnicy nie podzielili losu prawodawców, nie przestraszyli się własnej pychy. Wręcz przeciwnie: głośno i wyraźnie dzierżą rząd dusz, udając, że nie są ogrodnikami, a ich angielski ogród wyrósł sam, zupełnie naturalnie. Cóż z tego, że w tym nowym ogrodzie nie ma kątów prostych, że drzewa są powyginane i różnorodne, że gdzieś na uboczu widać chwasty? To wszystko pozór, natury w tym ogrodzie jest równie mało jak w jego francuskim odpowiedniku, zabiegów ogrodniczych nie mniej. Różnica polega na tym, że ci ogrodnicy-prawodawcy lepiej skrywają swoją działalność i swoje zamiary. Świetnie ich działalność opisała Naomi Klein w swej książce *Doktryna szoku*²⁴. Pokazała ona, w jaki sposób radykalna, ekstremalna postać wolnorynkowego kapitalizmu zwanego neoliberalizmem zdobyła zarówno serca, jak i umysły ludzi na całym świecie. Klein pokazała, jak ów nowy rodzaj ogrodnictwa zdobył powszechną popularność. Ci nowi ogrodnicy, okazali się lepszymi uczniami Gramsciego²⁵ niż ich lewicowi adwersarze. Klein pokazuje, jak krok po kroku wyhodowali oni szereg angielskich ogrodów, poligonów radykalnych reform społecznych, wszystko pod pozorem wprowadzania „naturalnych mechanizmów”.

Dwie biopolityki: homo sacer versus homo nyama

Różnicę w funkcjonowaniu państwa i gospodarki kapitalistycznej dobrze oddaje także pokazanie dwóch różnych typów biopolityki, jakie stoją u podstaw obu porządków. Bauman skupił swe wysiłki w krytykowaniu i obnażaniu biopolityki jako efektu ogrodniczego państwa i jego zakusów na życie (bios) jednostek. Biopolityka kapitalistyczna nie doczekała się z jego strony równie intensywnych i wnikliwych analiz. Symbolem biopolityki państwa jest pojęcie „homo sacer” ukute przez Giorgio Agambena²⁶. Homo sacer to życie ludzkie, które nie jest warte życia, to życie ludzkie wtłoczone w prawno-polityczne tryby maszyny państwowej. Człowiek, który jest homo sacer, jest zawłaszczony przez państwo, ale nie jest w owym państwie podmiotem. Życie ludzkie jest potrzebne państwu-suwerenowi jako moment zewnętrzny, państwo kolonizując je, ustanawia się samo jako pozycja władzy. Ale homo sacer to nie jedyna postać wykluczenia. Jako polemikę z tym pojęciem zaproponowałem termin „homo nyama” – człowiek-mięso²⁷:

²⁴ N. Klein, *Doktryna szoku: jak współczesny kapitalizm wykorzystuje klęski żywiołowe i kryzysy społeczne*, Warszawa 2009. Omawiając Naomi Klein, czerpię ze swojego wcześniejszego tekstu: A.W. Nowak, *Jak wygrać wojnę idei – czytając Klein*, „Przegląd Bydgoski. Humanistyczne Czasopismo Naukowe”, rocznik XX, Bydgoszcz 2009, s. 62–65.

²⁵ S. George, *Jak wygrać wojnę idei? Czytając Gramsciego*, „Lewa Noga” 16/2004.

²⁶ Krytyce Agambena poświęciłem tekst: *Czy można filozofować po Kongo Belgijskim? Pułapki krytyków nowoczesności*, [w:] Ł. Musiał i in. (red.), *W sprawie Agambena. Konteksty krytyki*, Poznań 2010.

²⁷ Pojęcie to wprowadziłem w tekście *Czy można filozofować po Kongo Belgijskim?*, ibidem.

„Chciałbym zaproponować pojęcie «homo nyama» na określenie człowieka jako ciała, którego los jest wynikiem przemian kapitalistycznych. Homo nyama to ukryty warunek Leninowskiego imperialnego stadium kapitalizmu, ofiara nagiej przemocy, śmierć bezimienna, z głodu, w wyniku powodzi, to śmierć tak „nieważna”, że nawet niedostrzegalna przez biopolityczną aparaturę władzy demograficznej. Homo nyama umiera, często nawet niepoddany formalnej przemocy, opresji państwa. Homo nyama to właściwie efekt, ukryty warunek rozwijającej się nowoczesności, to dramat nagiego życia, mięsa, poddanego władzy głodu, zimna, chorób, niewolniczej pracy na plantacji, opresji w «cienistym wnętrzu» gospodarstwa domowego, bycie sprowadzonym do roli wyzyskiwanego, bitego, gwałconego mięsa»²⁸.

Homo sacer to ofiara biopolityki państwa, homo nyama to ofiara biopolityki rynku. Człowiek nowoczesny musiał przetrwać, mielony przez żarna obu szatańskich młynów²⁹ nowoczesności: państwa i rynku. Zdarzało się w rzadkich momentach, kiedy można było wygrywać jedną z sił przeciw drugiej, uzyskiwać oazy wolności, gdy obie potęgi trzymały się w potrzasku. Nasza nowoczesna wolność polegała na zaprzędawaniu się którejś w tych sił, a często obu z nich. Nadmierna krytyka ogrodniczego państwa może być szkodliwa, czyni nas bowiem bezbronnymi wobec drugiego zagrożenia. W książce *Nowoczesność i Zagłada* Bauman³⁰ odtworzył związki pomiędzy racjonalną, biurokratyczną maszyną państwową i Zagładą. Wydaje się jednak, że zniknął rynkowy aspekt Zagłady. Przecież „życie niewarte życia”, choroby psychiczne, nie tylko zostało uznane za niegodne życia w III Rzeszy (biopolityka państwa – homo sacer), ale życie to zostało wycenione na bardzo konkretną sumę Reichsmarek (biopolityka rynku – homo nyama)³¹. Gdy w tej perspektywie pomyślimy o liście Schindlera, a szczególnie o różnicy pomiędzy realiami a ich filmowym przedstawieniem, obraz staje się niepokojącą dwuznaczny. Czyżby robotnicy Schindlera ocaleli od zagłady z rąk Państwa, gdyż okazali się wystarczająco długo przydatni jako niewolniczy pracownicy, przydatni maszynie Rynku³²? Obie biopolityki i ich współpraca była widoczna w ZSRR, gdzie niszczone ludzkie życia ludobójczą pracą, gdzie cele obu biopolityk były tak samo ważne: trzeba było wymordować odpowiednią ilość wrogów ludu, a równocześnie zrealizować plan³³. Sytuacja kolonialna z kolei to efekt nieokiełznanej władzy biopolityki rynku. Tak było w Kongu, gdzie Belgowie dopuścili się największego, wielomilionowego ludobójstwa, zanim stało się ono

²⁸ Cytat pochodzi z mojego tekstu: *Europejska nowoczesność i jej wyparte konstytuujące „zewnątrze”*, „Nowa Krytyka” 26–27/2011, s. 279.

²⁹ Nawiązując do Williama Blake’a, nowoczesność „w odróżnieniu do Jerozolimy – zbudowana jest pośród szatańskich młynów”.

³⁰ Z. Bauman, *Nowoczesność i Zagłada*, Kraków 2009.

³¹ Nie rozumiem zupełnie, dlaczego Bauman fakt przeliczenia życia ludzkiego na pieniądze zinterpretował jako zbrodnie rozum nowoczesnego, a nie jako przejaw zimnej logiki ekonomicznych stosunków korporacyjnego kapitalizmu niemieckiego. Por.: Z. Bauman, *Wieloznaczność nowoczesna*, op. cit., s. 50.

³² T. Keneally, *Lista Schindlera*, Warszawa 1993.

³³ A. Applebaum, *Gulag*, przekł. J. Urbański, Warszawa 2005.

formalnie kolonią belgijską. Podobne zbrodnie miały miejsce w Indiach w czasach rządów Kampanii Wschodnioindyjskiej, stłumione dopiero po powstaniu Sipajów i zastąpione rządami Korony, czy podczas klęsk głodu będących następstwami polityki wolnorynkowej³⁴.

Dwa ogrody, dwie biopolityki – jak wpisać w ten podział Baumanowski rozróżnienie na prawodawców i tłumaczy? Gdzie ulokować ponowoczesnego intelektualistę-tłumacza?

Ironistka w zarządzie

Na początku tekstu wspomniałem, że prawdopodobnie skazany zostanie na marginalizację, podobnie jak „ostatni sprawiedliwy” będzie się tulał gdzieś na marginesie kolorowego świata „zombie”. Obawiam się jednak, że ta ocena była zbyt pozytywna, istnieje bowiem inna opcja.

A jeśli tłumacz, owszem, zrezygnuje z dawnych posad, które uzyskiwał od Państwa, ale nie zostanie zmarginalizowany, wprost przeciwnie, odnajdzie się w nowej, czysto rynkowej rzeczywistości? Co pocniemy, gdy tłumacz albo – jeśli wolimy termin Rorty’ego – „liberalna ironistka” trafi do zarządu³⁵? Czy będzie on/a odporny/a na pokusę stanowiska w zarządzie? Czy jej ulegnie i zasiądzie w zarządzie firmy (a może nawet uniwersytetu)? Co się stanie z Rortiańską ironią i hermeneutyką Baumana, gdy będą one mówić z pozycji rynkowej władzy? Co się stanie z krytykiem wielkich narracji, gdy zasiądzie w fotelu Prezesa? Czy dyskurs pieniądza też uda mu się zdekonstruować? Czy raczej wcześniejsza dekonstrukcja innych narracji: Religii, Państwa, Utopii, pozwala kapitałowi przemieszczać się do woli? A jeśli aktywność tłumacza/liberalnej ironistki jest pożyteczna dla biopolityki rynku, niezależnie od tego, czy zasiądą oni/e później w fotelach Prezesów/ek? Panowanie biopolityki rynku nie oznacza, że zniknęły zagrożenia związane z biopolityką państwa. Dodatkowo sytuację pogarsza fakt, że nadmiar urynkowanej ironii świetnie koegzystuje z patosem fundamentalistycznych metafizyków.

„Liberalna ironistka w zarządzie nie ma bowiem interesu w tym, żeby pozycję zarządu podgryzać. Nadal deklaruje przygodność i nieabsolutyzm wszelkiej pozycji, ale ponieważ jej własna pozycja jest całkiem-całkiem, to deklaracja ta aż się prosi o powrót suki D. (ze schroniska), niech obwęszy byłą panią. A z drugiej strony, ironistka nadal daje, hm, odpór panom z metafizyczną czy fundamentalistyczną tęczką,

³⁴ M. Davis, *Wiktoriańskie ludobójstwo i korzenie Trzeciego świata*, „Lewą Nogą” 17/2005 oraz więcej o kapitalistycznym charakterze kolonialnego ludobójstwa w Indiach i Chinach por. M. Davis, *Late Victorian Holocausts: El Niño Famines and the Making of the Third World*, Londyn 2001.

³⁵ Figurę „ironistki w zarządzie” oraz pytanie „co się stanie, gdy liberalna ironistka wejdzie do zarządu?” zawdzięcza blogerowi o pseudonimie Nameste: <http://nameste.litglog.org/2011/01/ironistka-w-zarzadzcie/>. Autor ten podejmował problem postmodernistycznych intelektualistów i ich związków z kapitalizmem jeszcze w innych tekstach, por.: <http://nameste.litglog.org/2012/03/ironiczny-redaktor/> oraz <http://zero-tolerancji.blogspot.com/2009/03/o-gatunkach-i-zargonie.html> (12.12.2012).

bo – nie łudźmy się – są wiecznie żywi, gorzej, że coraz częściej przyłapujemy ją chyba na dawaniu odporu po prostu jakimkolwiek przeciwnikom zarządu. I na tym polega [...] ambiwalencja”³⁶.

Krytykę figury liberalnej ironistki możemy też odnaleźć w sposobie, w jaki Michael Billig³⁷ w rozdziale zatytułowanym *Filozofia jako flaga Pax Americana* poddał ocenie samą koncepcję Richarda Rorty’ego. W tym ujęciu propozycja liberalnego ironisty to nic innego jak rodzaj legitymizacji *pax americana*. Wraz z upadkiem bloku wschodniego w świecie końca historii nie pozostawało nic innego niż trwanie przy *status quo*. Sen ten został przerwany przez ataki 11 września 2001 roku, okazało się wtedy, że duża część intelektualistów zachodnich zrzuciła ironiczną maskę. Nagle wróciły metafizyczne koncepcje wyższości białej rasy, tym razem przebrane za rasizm kulturowy³⁸. Ten swoisty mariaż konserwatywnej ksenofobii i dziedzicznego po postmodernizmie relatywizmu poznawczego pozwalał w bezpieczny sposób na powrót fundamentalistycznych koncepcji, takich jak „zderzenie kultur” Huntingtona czy w Polsce koncepcje Konecznego. Liberalni ironiści i ironistki szybko okazali się nie tylko członkami zarządów, ale wrócili oni do pewnych, zdawałoby się, przebrzmiałych funkcji ogrodniczych³⁹.

Zmieniło się tyle tylko, że pozostając ironicznymi wewnątrz postmodernistycznej bańki konsumpcyjnych społeczeństw, ogrodniczym ciągotom folgujemy na zewnątrz, wobec Innych, zadekretowanych jako tacy dzięki cudownemu wynalazkowi – postmodernistycznie hołubionej „różnicy”. Zmieniło się jeszcze to, że gdzieś zagubiono utopijny pierwiastek, który napędzał dawnych prawodawców. Ci terazniejsi są cieniem tamtych dawnych. Zamiast prometejskiej wizji humanistyki zaangażowanej⁴⁰ mamy tylko cyniczne legitymizowanie Realpolitik⁴¹.

Z ogrodnika tłumaczem, czyli pułapki depolityzacji

Zapytać warto, co grozi, gdy z pysznego prawodawcy przedzierzgniemy się w pokornego tłumacza. Taką ewolucję przeszedł Ryszard Kapuściński. Z entuzjastycznego propagatora socjalistycznej utopii po 1989 roku nie pozostało wiele. Jak wskazuje Artur Domosławski⁴², w czasach realnego kapitalizmu Kapuściński dołożył wielu

³⁶ Ibidem.

³⁷ M. Billig, *Banalny nacjonalizm*, Kraków 2008.

³⁸ J.M. Blaut, *Teoria rasizmu kulturowego*, przekł. M. Turowski, „Lewą Nogą” 15/2003.

³⁹ Por. J. Butler, *Ramy wojny. Kiedy życie godne jest oplakiwania?*, Warszawa 2011.

⁴⁰ „Istnieje wszakże również prometejska koncepcja socjologii zaangażowanej. Jej przedstawicielem jest C. Wright Mills. Przerażony jest władztwem elity biznesu, armii i polityki [...] również przerażony jest jednak otępiłą obojętnością [...]. Wyprowadzić społeczeństwo z obłąkanego kręgu morderczych knowań mogą tylko intelektualści w ogóle, a socjologowie w szczególności”. Por. Z. Bauman, *Wizje ludzkiego świata. Studia nad społeczną genezą i funkcją socjologii*, Warszawa 1964, s. 332–333.

⁴¹ Warto w tym kontekście zapoznać się z krytyczną recenzją *Krytyki rozumu cynicznego* Petera Sloterdijka. Por. M. Kropiwnicki, *Wygodny cynizm*, „Le Monde Diplomatique” 12(34)/2008.

⁴² A. Domosławski, *Kapuściński non-fiction*, Warszawa 2010, por. także recenzję angielskojęzycznego wydania tej książki: D. Ost, *Journalism and Revolution*, „Dissent A Quarterly of Politics and Culture” 1/2013, <http://www.dissentquarterly.com/issue/1-2013/ost>.

starań, by wymazać, ukryć swe dawne prawodawcze oblicze. Reportażysta pracował intensywnie nad swoją nową tożsamością – mędrca, przewodnika, tłumacza. Kapuściński z ostatnich lat to nowy Herodot, eseista, autor kruchych, ostrożnych obserwacji zapisywanych w kolejnych tomach *Lapidariów*. Ten nowy Kapuściński stał się przewodnikiem młodzieży, ważnym głosem, docenianym przez świat kultury, dziennikarzy. Coś jednak zaginęło. Ten nowy Kapuściński jest w znacznej mierze osobą odpolityzowaną. Nie piszę poniższych słów, aby uprawiać modną w Polsce „historię rozliczeniową”. Interesuje mnie bardziej uniwersalny mechanizm, chcę zapytać o zyski i straty, koszty, jakie ponosi intelektualista zarówno wtedy, gdy jest prometejskim prawodawcą, jak i wtedy, gdy wycofuje się na pozycję kwietystycznego mędrca. Pytanie zasadnicze brzmi: jak odróżnić tłumacza od klerka? Figurę klerka sam Bauman niegdyś przedstawił w bardzo negatywnym świetle: „Ja sobie badam, ty sobie korzystasz. Nie obchodzi mnie, kim ty jesteś i jaki użytek robisz z moich dociekań. [...] Oddaję usługi każdemu, kto tego pragnie”⁴³.

Czy tłumacz jest czymś więcej niż tylko klerkiem? Czy tłumacz to liberalna ironistka, której nie udało się dostać do zarządu? Biografia Kapuścińskiego napisana przez Domosławskiego nie została najlepiej przyjęta. Przypominanie o dawnym lewicowym, politycznym zaangażowaniu odbierano z niesmakiem. Krytykowano autora biografii za „grzebanie w brudach”. Według mnie, biografia ta była niezbyt dobra z innego powodu, nie postawiła wystarczająco mocno pytania o postawę z ostatniego okresu twórczości Kapuścińskiego. Zabrakło symetrii: jeżeli trzeba się tłumaczyć z prometeizmu i prawodawczej pychy, dlaczego nie należy się tłumaczyć z wycofania na pozycję tłumacza?

Powrót roztropności (*fronesis*) – prawodawcy po tłumaczach?

Jestem z wykształcenia filozofem, w chwilach niepewności my, filozofowie, uciekamy się do sprawdzonego środka – wracamy do starożytności. Nie chodzi o powrót do starożytnych i celebrowanie ich minionej chwały. Chodzi raczej o archeologię utraconych szans i przeoczonych tropów. Nieraz warto pójść krok w tył, przed rozwidlenie dróg, aby podjąć inną, mało dotąd wydeptaną ścieżkę.

Z tego właśnie powodu uważam, podobnie jak Bent Flyvbjerg⁴⁴, że kluczowy jest dziś powrót do definiowania roli intelektualisty w oparciu o mądrość/racjonalność praktyczną (*fronesis*). Autor ten formułuje program reformy nauk społecznych, szczególnie badań interwencyjnych w oparciu o potencjał zawarty w koncepcji *fronesis*⁴⁵.

dissentmagazine.org/article/journalism-and-revolution (13.01.2013).

⁴³ Z. Bauman, *Wizje ludzkiego świata*, op. cit., s. 331.

⁴⁴ Bent Flyvbjerg to twórca koncepcji fronetycznych nauk społecznych i autor następujących książek: *Real Social Science: Applied Phronesis*, *Making Social Science Matter: Why Social Inquiry Fails and How It Can Succeed Again*, *Megaprojects and Risk: An Anatomy of Ambition*, *Rationality and Power: Democracy in Practice*, *Decision-Making on Mega-Projects: Cost-Benefit Analysis, Planning and Innovation*.

⁴⁵ D. J. Greenwood i M. Levin, *Reforma nauk społecznych i uniwersytetów przez badania interwencyjne*, [w:]

Dla Arystotelesa *fronesis*⁴⁶ miała być zdolnością, która nie jest ani abstrakcyjną wiedzą teoretyczną (*episteme*), ani czysto praktyczną umiejętnością (*techné*). *Fronesis* to zdolność, która pozwala aplikować wiedzę w kontekście sytuacyjnym. Roztropność, jak zwykle się też tłumaczyć na nasz język, to pojęcie oznaczające zdolność balansowania pomiędzy koniecznością teoretyzowania a koniecznością praktyki, między wycofaniem a pełnym pasji zaangażowaniem. Roztropnym będzie zatem ten, kto oprze się pokusie bycia prawodawcą, ale też uniknie zmarginalizowania (jako „ostatni sprawiedliwy” albo odpolityczniony tłumacz).

Tak też rozumiem misję nauk społecznych oraz filozofii – na wykształcaniu nastawienia fronetycznego. Co to miałoby znaczyć? Posługiwanie się mądrością praktyczną dobrze określił Krzysztof Abriszewski, kiedy diagnozował sytuację filozofii w świecie zalewu informacyjnego. Stwierdził on, że nie możemy dziś wypić całego oceanu informacji, musimy więc nauczyć się w nim pływać. Metafora płynięcia – uczenia się samej umiejętności pływania, dobrze oddaje swoistość mądrości praktycznej (*fronesis*). Nie wystarczy być praktykiem, wtedy nikt z nas nie nauczyłby się pływać styło-wo, pozostalibyśmy na nieefektywnym pływaniu „pieskiem”, którego nauczyliśmy się w dzieciństwie. Nie możemy pozostać też teoretykami, przecież żadna liczba lektur i obejranych materiałów wideo nie zastąpi tego, co konieczne – skoku do wody. Jak pamiętamy, myślenie krytyczne określiłem jako równoczesne praktykowanie trzech momentów (3P): przemyślenia, podminowania i przekształcenia. Od Zygmunta Baumana nauczyłem się przede wszystkim pracy na dwóch polach: przemyślenia i podminowania, skok w ryzykowną grę o przekształcenie⁴⁷ rzeczywistości trzeba wykonać samemu, a pewnie i wbrew niemu. ■

.....
N. K. Denzin, Y. S. Lincoln (red.), *Metody badań jakościowych*, t. I, Warszawa 2009, s. 78.

⁴⁶ Por. M. Wesoly, „*Phronesis*” – roztropność jako racjonalność praktyczna według Arystotelesa, [w:] P. Orlik, K. Przybyszewski (red.), *Filozofia a sfera publiczna*, Poznań 2012, s. 229–252.

⁴⁷ Roztropne, kierowane przez *fronesis*, mam nadzieję.

Sławomir Marzec
Precyzując inspirujące odmienności

Doznałem swoistej aporii, gdy poproszono mnie o napisanie tego tekstu. Z jednej strony bowiem posiadam nieklamany szacunek dla Profesora Zygmunta Baumana, którego miałem zaszczyt zresztą poznać osobiście. Skwapliwie i starannie czytam kolejne jego publikacje mając przy tym ogromny z nich pożytek. Z drugiej jednak strony nie zgadzam się z większością jego twierdzeń, a już zwłaszcza dotyczących sztuki – sytuujemy ją w odmiennych perspektywach i inaczej wartościujemy. A jeszcze z innej strony: poszczególne zdania i frazy jego książek są nągminnie radykalizowane, banalizowane i wyrywane z kontekstów, stając się dla „postępowców” alibi dla rewolucyjnej bezmyślności, a dla „konserwatorów” powodem równie bezrefleksyjnego oburzenia. Przy czym obie postawy równie często mylą diagnozy z projektem, i obie uważam właściwie za równie krzywdzące dla twórczości Profesora.

Nie mam tu miejsca ani też zapewne odpowiednich po temu kompetencji, jak i nade wszystko woli, by podejmować polemikę sensu stricto, pozwolę sobie zatem na kilka osobistych wyznań.

Zasadnicze spory, jak te dotyczące horyzontalności i wertykalności, *archeologów* (źródła i fundamentu, czyli absolutyzacji tradycji) z *konstruktywistami* (świat jako projekt, czyli absolutyzacja aktualności) zajmuje powoli świadomość ich nierozstrzygalności. I niewystarczalności. Samobójcze okazują się skrajności, zarówno odrzucenie idei prawdy, jak i twierdzenie, że posiadliśmy jej kształt ostateczny i definitywny. Jesteśmy nieustannie tylko w drodze, tylko w dążeniu i w poszukiwaniu. Podobne intuicje pojawiają się nawet w dzisiejszej teologii (np. Tomas Halik), a w sztuce stanowienie kanonu okazuje się nieomal tak samo ważne, jak jego podważanie. Musi on bowiem oddziaływać, musi być w jakiś sposób intrygujący. Kanon spowszedniały, który nas nie motywuje, zaczyna przynosić więcej szkody niż pożytku. Stąd też nieustannie stajemy wobec dylematu: natężanie szoku, wstrząsów i obsceny albo wysiłek sublimacji i wzmaganie zdolności postrzegania złożonych niuansów. Pierwsza droga musi skończyć się totalnym samoogłuszeniem, bo też i każda różnorodność w pewnym momencie niechybnie neutralizuje się w szum tła. Druga tendencja jest trudna i wymagająca, czyli nie nadaje się do użytku społecznego (wszak realnym dziś staje się to, co łatwiejsze), a ponadto grozi odizolowaniem od potocznej rzeczywistości, która coraz częściej zaczyna przypominać giełdę okropności, jak o tym zapewniają nasze telewizory. Pozostaje chyba umiar i nieustanne balansowanie, wyważanie

sprzeczności, uporczywe precyzowanie wieloznaczności. Konstytutywna staje się ostateczna nieostateczność i świadomość niepełności wiedzy. Nie możemy absolutyzować żadnej jej postaci, nawet także tej najbardziej krytycznej czy nihilistycznej. Potrafimy natomiast dopełniać ten brak wiarą lub nadzieją, nawet w sensie Charlesa Taylora, czyli „nadzieją radykalną” – niewyobrażalną. Wprowadza to dramaturgię w rdzeń naszej przytomności i otwiera nieredukowalną przestrzeń ryzyka, w której właśnie sztuka okazuje się nie żadnym *glamour*, *decorum* czy przedłużeniem polityki, lecz niezbywalną egzystencjalną koniecznością – musimy bowiem dopełniać świat naszą twórczością, „zamieszkiwać go pieśnią” i dbać, by niezbyt często przeistaczała się w bek barani. Sztuka staje się niezbywalnym konglomeratem kompensacji i jednocześnie egzorcyzmowania spełnień pozornych, banalnych i daremnych.

Wieloperspektywiczność dotyczy samej kreatywności. Nie potrafimy rozstrzygnąć, nie uciekając się do czystej performatywności, czy odkrywamy, czy też konstruujemy. A w konsekwencji: czy skazani jesteśmy na przygodność, czy też powinniśmy uwzględniać sugestie Opatrzności? Tego drogą nauki rozstrzygnąć nie podobna w żadną stronę. Należałoby mieć wiedzę absolutną, czyli samemu ogłosić się bogiem. W każdym bądź razie tę dwuznaczność odkrywania/konstruowania dobrze wyraża pojęcie re/konstruowania. Bardziej przytomni artyści właśnie re/konstruują, a nie obalają lub ustanawiają kanony, paradygmaty i tabu. Skrajności są oczywiście widowiskowe i intratne, lecz jałowe i szkodliwe, a zawsze prowadzą do natężania absurdów. Na przykład na mocy jakiej logiki działania stawiające sobie za cel obalenie kanonu (danego kanonu lub nawet kanonu jako takiego) same zostają uznane za kanon? Kanon obalania kanonu?... I zapełniają masowo powstające dziś muzea sztuki współczesnej. Ich rola však wypełnia się, ale i zanika, gdy upada aktualność, z jaką walczyły. Zatem muzea z nieaktualnymi dziełami? A może te muzea to tylko rozbudowany marketing dzisiejszych działań świata sztuki, w którym każdy produkt pojawia się jednocześnie ze swoją „ostatecznością” – ceną (jako substytutem wartości), prestiżem (danej kolekcji, muzeum) i kanonem (nową tendencją). Zinstytucjonalizowany świat sztuki odrzucił w drodze emancypacji własną określoność sztuki (warsztatową, konwencjonalną, estetyczną, ekspresyjną). Nie stał się jednak obiecaną sferą wolności, lecz sferą zniewalania dominującymi dziś logikami: rynku (nowości za wszelką cenę), mass mediów (kontrowersyjnego wydarzenia) i polityką rozumianą nie jako poszukiwanie dobra wspólnego, lecz jako postmarksistowska walka wszystkich ze wszystkimi o wszystko.

Zinstytucjonalizowany świat sztuki dąży obecnie do utrzymania swojego monopolu na społeczną redystrybucję sztuki¹. I jego wewnętrzne fluktuacje (festiwale, rankingi, trendy) są podporządkowane temu zadaniu. I oczywiście ten ponowoczesny substytut rzeczywistości zaangażowany jest bezpośrednio w przestrzeń publiczną. Wpisuje

¹ Szerzej ten temat rozwijam w nowowydanej książce *Sztuka polska 1993–2014. Arthome versus artworld*.

się skwapliwie w jej zasadniczą grę o dominację, grę o bycie aktualnym. W przestrzeni publicznej generuje dzieła jako wydarzenie na miarę przypadkowego tłumu i ulicy. Sztuka nie ma już prawa stawiać żadnych wymagań swoim odbiorcom, a wręcz ma powstawać na nowo w procesie negocjacji z kolejnymi przygodnymi kontekstami. A jeśli te konteksty okażą się prostackie, interesowne czy nieuczciwe? Wielu ludzi – po części do nich należę – obawia się ponadto, że już nieomal nie ma innych „przyzwoitych” kontekstów (a przynajmniej interesownie niezawłaszczonych) i może to sztuka powinna być uznana za kontekst? Sztuka jako kontekst, jako sytuacja wyjścia poza ciągi determinacji, poza relacje przyczynowo-skutkowych bezwzględności, jako próba spojrzenia bezinteresownego ma świat i siebie. Sztuka jako szansa na nadterminację, a nie narzędzie usprawniania konieczności historycznych, społecznych czy politycznych. Sztuka jako ów Gadamerowski przyrost bytu, a nie redukcja do doraźnych funkcjonalności.

Nie ukrywam, że jestem gorliwym, tudzież aktywnym przeciwnikiem sztuki krytycznej, zwłaszcza jej polskiej karykaturalnej wersji. Oczywiście nie można tego uogólniać, ale zasadniczo nasz rodzimy aktyw nie demaskuje i piętnuje manipulacji elit. Czyni to dla przykładu świetny Hans Haacke, lecz potępia on masy za ich biedę, brak wykształcenia, kalektwa i lęki. Nie otwiera sfery wolności, lecz drogą szantażu emocjonalnego wmusza określone slogany i resentymenty. Nie walczy o jednostkową podmiotowość, lecz absolutyzuje ogólne identyfikacje, czyli przynależność do klas, wyznań, płci. Nie rozwiązuje problemów społecznych, lecz je tylko natęża – uspołecznia koszty (resentymenty), a prywatyzuje zyski (kariery). W miejsce „złudnego i niesprawiedliwego piękna” prowokuje wspomnianą już „oczyszczającą” walkę wszystkich ze wszystkimi o wszystko, a celem tej walki jest wyłącznie dalsza walka. I dzieje się to w demokratycznym państwie równoprawnych obywateli, w którym samozwańczy Gombrowiczowscy młodziacy uzurpują sobie prawo i kompetencje pouczenia innych, zarządzania masami i społeczną wyobraźnią. Idea oświecania mas okazuje się tu zazwyczaj wmuszaniem swoich poglądów czy wręcz interesów.

Popularność, jaką twórcy krytyczni (a raczej tylko „krytyczni”) osiągnęli, przekształcając się właściwie w ostatnich dekadach w rodzaj estetyki państwowej, dowodzi, że nikt nie przejmuje się sztuką oraz jak bardzo oderwana jest ona od ludzi. Sztuka staje się powoli wyłącznie domeną niezrozumiałych ekspertów i ogarniętych furją aktywistów, którzy ramują nie tylko uwagę i potrzeby widzów, ale i aktywność artystów. Paul Virilio mówił swego czasu nie tylko o reżimie politycznej poprawności, ale też o optycznej poprawności². Krytyka sztuki krytycznej jest właściwie zakazana, bo każdy przeciwnik okazuje się natychmiast anachroniczny i zacofany, prowincjonalny, a powinien też mówić o sporym szczęściu, gdy wspaniałomyślnie oszczędzi mu się zarzutów o fallocentryzm, faszyzm czy ksenofobię. Czasami mam wrażenie, że

² Wywiad z E. Bai, „Corriere della Sera”, 20.03.2001.

krytyczny aktyw kulturowy nie tyle walczy w faszyzm (i ma monopol na tę walkę), ile po prostu wszystkich swoich oponentów definiuje jako faszystów.

Sztuka krytyczna spowita jest wołaniami o wolność, jednak de facto nakłada się na nas ogrom bezwzględnych rygorów. Na przykład imperatyw demokracji nakłada po równo na każdego obywatela prawo, ale i obowiązek stanowienia sztuki. I właśnie społeczne konstytuowanie sztuki następnie zastępuje sam akt tworzenia. Akt tworczy redukowany jest nierzadko do zasad społecznego funkcjonowania sztuki. Peter Sloterdijk ironizuje przy tej okazji: „Nie istnieje talent, są tylko procesy uczenia się; nie istnieje geniusz, są tylko procesy produkcji; nie ma autorów, tylko procesy programowania”³. Każdy uzyskuje też prawo oceny i krytyki sztuki na miarę swej przygodnej wiedzy, wrażliwości i doświadczenia oraz interesu. No, ale skoro podobno w 70% społeczeństwo składa się z funkcjonalnych analfabetów, to jaki może być poziom sztuki tworzonej na ich miarę? Elity nadymają się myślą, że może ta sztuka krytyczna i marna, ale dzięki niej re/edukują się masy. Ależ nic podobnego! Jeśli masy nadzieją się (to właściwe określenie) na sztukę na ulicy, bo do galerii przecież nie pójda, by jakiś młodzik ich strofował, to spychają ją do poziomu jarmarcznego wygłupu. Pragmatyczna skuteczność sztuki krytycznej, która przecież ma ją legitymizować, jest nieomal zerowa. Gdyby wspomagające ją ogromne dotacje przekazać na bezpośrednie zwalczanie biedy i nędzy, to skutki byłyby – według moich szacunkowych wyliczeń – 478 razy większe.

Idealem staje się artysta jako człowiek, który z zapałem wypełnia obowiązki wszystkich innych: nauczycieli, wychowawców, sprzątaczy, strażników, bojowników o wolność i demokrację, sędziów i prokuratorów, psychoterapeutów i tak dalej. I to za darmo! Artyści powinni nie tyle umieć malować obrazy, rzeźbić rzeźby, ile piętnować społeczne niesprawiedliwości i walczyć na wszelkich wyobraźalnych frontach. A dla-czegóż nie wymaga się tego od laryngologów, piekarzy czy tramwajarzy? Na naszych oczach pojawiają się kolejne generacje artystów, którzy potrafią właściwie tylko łamać konwencje i obnażać tabu. No, ale przecież one wszystkie już dawno poobalane, więc teraz demaskuje się właściwie dawne formy obalania. Zjawisko *deskillingu* artystów to niesłychanie ważny problem i biegnie w grach biurowych (zabiegi o granty i stypendia) tego nie zrekompensują. Także umiejętności logistyczny – a dziś wielu twórców potrafi opowiadać tylko o tym, jak drogie materiały, ile sprzętu i ilu sponsorów trzeba było zdobyć. Nie zastąpi to jednak umiejętności wytwarzania dzieła sztuki. Stąd też nie potrafię zgodzić się z Zygmuntem Baumanem powiadającym, że sztuka poszerza zbiór kontekstów interpretacyjnych i odsłania decydującą rolę sensotwórczą kontekstu⁴. Postrzeganie sztuki w pełni jej złożoności i wielorakości uwikłań jest ważne, pozwala na wzięcie odpowiedzialności za konsekwencje dzieła. Nie może

³ P. Sloterdijk, *Pogarda mas*, przekł. B. Baran, Warszawa 2012, s. 124.

⁴ A. Zeidler-Janiszewska (red.), *O szansach i pułapkach ponowoczesnego świata*, Warszawa 1997.

wszakże być tak, że dzieło sztuki zostaje wypreparowane i utożsamione wyłącznie z samymi kontekstami – zasadami jego społecznego funkcjonowania, dystrybucji czy konsumpcji. Poszerzanie kontekstualnej złożoności sztuki jest słuszne, ale zastępowanie sztuki przez jej społeczne uwarunkowania – już nie.

Podobnie mam kłopot z innym poglądem Baumana: „nie chcemy odmetafizyczenia sztuki, co pozyskania jej dla innych potrzeb”⁵. Jest subtelna, lecz zasadnicza różnica między wykorzystaniem sztuki dla innych potrzeb, a jej redukcją do określonych potrzeb. Jednak w połączeniu z poprzednim twierdzeniem o decydującej roli kontekstu może nasuwać się wniosek, że to każdy kolejny kontekst właściwie na nowo wytwarza sztukę, a to urealnia powyżej naszkicowane zagrożenia.

Polscy aktywiści sztuki krytycznej często wykorzystują cytaty z książek Baumana dla legitymizacji swoich poczynań i, niestety, jednostronnie je przeradykalizowują. Jak wszakże pisze Profesor: „Rozsądne przekonywanie ludzi polega dziś na pomaganiu osiągnięciu przez nich ich własnej autonomii”⁶. Sztuka zatem powinna przywracać jednostkową podmiotowość, a nie narzucać jej jeden jedyny określony kształt i treść. To zasadnicza różnica: nie chodzi o to, aby ludzie zastąpili jedne slogany innymi, lecz by sami zaczęli myśleć. Obawiam się, że nie nauczą się tego od naszych artystów krytycznych i nie pozostaje nic innego, jak tylko namawiać, by z większą uwagą czytali Zygmunta Baumana i poważnie traktowali jego wezwanie do uczciwości myśli i działań. Pomocą może być tu także przez niego cytowane zdanie Oscara Wilde’a: „Kultura jest bezużyteczna lub za taką jest uznawana, jak długo samozwańczy i bezprawni nadzorcy dzierżą monopol na wyznaczanie linii granicznej między użytecznością a brakiem pożytku”⁷. Trzeba to sobie powiedzieć: dziś takim monopolem staje się powoli nasz zinstytucjonalizowany świat sztuki.

Nie jest wszakże tak, że skoro uznamy sztukę za konstrukt gier społecznych, to następnie możemy ją do nich sprowadzać. Nie, jest ona nieredukowalną jakością wielorakiej konfiguracji! Sztuce krytycznej przeciwstawiam zatem nie tyle sztukę autonomiczną, ile sztukę idiomatyczną – wspomnianą naddeterminację, niepowtarzalną szansę na realizację pewnych wymiarów naszego istnienia. Pokazuje ona, jak świat i my wyglądalibyśmy w spojrzeniu bezinteresownym. Rzecz jasna, bezinteresowności nigdy nie dokonanej w pełni, ale za to aktywnej, polemicznej. Nazywam to depraumatyzacją, w której punktem wyjścia jest prosta konstatacja, że szerszą przestrzeń istnienia zyskujemy, gdy czynimy nasz ogląd mniej egoistycznym i mniej interesownym. Sztuka zatem raczej otwiera nasze horyzonty, niż czyni je zaciekłymi, jak to w swych konsekwencjach dowodzą praktycy agonu.

⁵ Ibidem, s. 46.

⁶ Z. Bauman, *Kultura w płynnej nowoczesności*, Warszawa 2011, s. 111.

⁷ Ibidem, s. 123.

Naszą zasadniczą odmienną rozumienia sztuki i rzeczywistości najlepiej wyraża chyba dowcip, który przypomina mi się z dzieciństwa: Moskwa, do odjeżdżającego pociągu wpada dwóch pasażerów, zajmując miejsce w pustym przedziale. Po chwili jeden z nich mówi: „Ja jadę do Leningradu, a pan?”. „A ja na Krym”. Jadą przez dłuższą chwilę w zadumie, próbując wybrnąć jakoś z tej sprzeczności, nikt nie chce bowiem utracić radości, że zdążył na właściwy pociąg, aż jeden powiada: „No, patrz pan, jak ta technika poszła do przodu!”. Oczywiście możliwa jest interpretacja, że tak naprawdę pociąg ten nigdzie nie jedzie, a jedynie jest przetaczany po boczniach. W pełni zgadzam się więc z wielokrotnie podkreślanym przez Profesora twierdzeniem, że jakość wzajemnego dialogu powinna mieć większą wartość niż skuteczność narzucania innym naszych celów.

Twórczość Zygmunta Baumana dowodzi, w moim przekonaniu, że różnica myśli może służyć wzajemnemu wzbogacaniu świadomości i wyobraźni innych, a nie ich marginalizowaniu czy zwalczaniu. I mimo że nasze poglądy są sprzeczne, to nigdy nawet przez chwilę nie myślałem o nim jako przeciwniku, lecz o inspirującym i wypróbowanym przyjacielu wzywającym do refleksji i dialogu, i nie pozwalającym na łatwe satysfakcje. ■

Joanna Janiak

O poznańskich spotkaniach z Janiną i Zygmuntem Baumanami

Latem 1994 roku dostałam od Anny Zeidler-Janiszewskiej grubą przesyłkę pocztową. Informowała o przyjeździe Państwa Janiny i Zygmunta Baumanów do Poznania w październiku 1994 roku. Współorganizowała wraz z Romanem Kubickim ich pobyt od strony akademickiej i medialnej. Rekomendowała gorąco zaprezentowanie w telewizji Janiny Bauman i jej książki. W swoim liście pisała: „Wysłałam Ci ksero książki *Zima o poranku. Opowieść dziewczynki z warszawskiego getta* oraz bardzo dokładne streszczenie książki angielskiej – zobacz, czy da się z tego ułożyć jakiś scenariusz filmiku-rozmowy”. Dodawała również, że autorka „jest raczej nieśmiała i chciałaby wiedzieć wcześniej, jak rzecz przebiegałaby i czy można by to zrobić nie w studio, a w jakichś bardziej ludzkich warunkach – na przykład w pracowni, mieszkaniu et cetera”.

Zabrałam się do czytania polecanej książki i pochłonęłam ją jednym tchem, zadziwiona szczególnym klimatem i szczerością tej opowieści. *Zima...* jest wzruszającym wspomnieniem dorastającej dziewczynki, która została „wyrwana nagle z ciepłego domu rodzinnego i wrzucona w okrutny świat wojny i zagłady”¹. Młodzieńcza wiatalność dominuje tu nad okrucieństwem opisu. Mających w pamięci bolesną lekturę Tadeusza Borowskiego *Zima...* zaskakuje głęboko ludzkim współczuciem i miłością w obliczu wojennego dramatu.

Janina Bauman urodziła się w Warszawie w rodzinie lekarskiej i wychowywana była w duchu polskim z uszanowaniem żydowskiej tradycji. Podzieliła los Żydów, przeżyła getto i pozostałe lata wojny, ukrywając się wraz z matką i siostrą po domach różnych, przypadkowo poznanych ludzi. Chociaż przeżycia z tamtego czasu wracały do niej, dopiero 40 lat później, już będąc na emeryturze, w Leeds, zdecydowała się na spisywanie wspomnień. *Winter in the Morning* po raz pierwszy ukazała się w druku nakładem londyńskiego wydawnictwa Virago Press w języku angielskim 1986 roku, a po polsku w 1989 roku, w Znaku, w tłumaczeniu autorki.

W październiku 1994 roku w Bibliotece Raczyńskich przy ulicy Wronieckiej, gdzie odbyło się spotkanie autorskie z czytelnikami, Janina Bauman mówiła na wstępie: „Jest to właściwie mój drugi dzień w Poznaniu. Miasta tego właściwie nie znam, dopiero teraz poznaję. A mam do niego specjalny sentyment, bo jest to miasto

¹ J. Bauman, *Nigdzie na ziemi. Powroty. Opowiadania*, Łódź 2011, s. 5.



Justyna Kowalska, Joanna Janiak, Anna Zeidler-Janiszewska, Tymon Kowalski, Zygmunt Bauman,
Janina Bauman, Piotr C. Kowalski, ul. Graniczna Poznań, maj 1996

Zygmunt Bauman, Janina Bauman, Joanna Janiak, Zjazd Socjologiczny, UAM, Poznań 2004

rodzinne mojego męża. Czuję się wzruszona”. Książkę zaprezentowała krótko: „Starałam się pisać językiem prostym. Nie chciałam, żeby ta dziewczynka wypadła mi lepsza czy mądrzejsza, niż naprawdę była. Bardzo starałam się pisać uczciwie, niczego nie ukrywać. Pisałam rzeczy bardzo gorzkie o Polakach, o Żydach, o moich krewnych i przyjaciółach i o sobie samej”. Gdy spotkałyśmy się potem przed kamerą w Teiysserówce, gościnnym domu poznańskiej Akademii Sztuk Pięknych na Cyta-deli, by zgodnie z życzeniem zapewnić kameralny klimat do rozmowy – o tych pięciu wojennych latach mówiła bardzo obrazowo: „Były różne chwile, które starałam się oddać w tej książce. Kiedy już rzeczywiście śmierć była o krok, kiedy wydawało się, że już nic mnie nie uratuje, to były momenty ogromnego strachu. Ale nie można przez pięć lat żyć cały czas w strachu, więc w takich okresach spokojniejszych, w czasie ukrywania się pojawiały się uczucia, które dominowały nad strachem [...], ale dominowało co innego: ta rozpacz, że nie mogę wyjść, że nie mogę być tą młodą dziewczyną, która spotka się z koleżankami i kolegami, pójdzie na tańce, będzie miała jakiś flirt, że jest piękna pogoda, a ja siedzę za tą szafą, w duchocie i nie mogę się ruszyć i muszę cicho siedzieć, że jestem tak zupełnie nieprzydatna i nikomu nic dobrego zrobić nie mogę, a przeciwnie, narażam ludzi, którzy mnie wzięli pod swój dach. I ta straszna nuda, ta straszna bezczynność, to poczucie tracenia tych młodych lat, tydzień za tygodniem, miesiąc za miesiącem, rok za rokiem. To właśnie bardzo często dominowało nad strachem”.

W pierwszym wydaniu książki z 1986 roku autorka gorąco dziękuje między innymi Marii Hirszowicz – polskiej socjolog, która również po 1968 roku znalazła się wraz z mężem na emigracji – za namawianie do spisania wspomnień². Nasuwało to pytanie: z myślą o kim była pisana ta książka? Czy ważniejsza była historia życia, czy świadectwo historii, czy może oba te plany? „Po śmierci matki byłam już tylko jedną z nas trzech, która mogła taki ślad pozostawić. Myślałam o swoich dzieciach, które nie знаły mojej historii, moich wnukach, zięciach oraz nowych przyjaciółach angielskich, którzy dość często pytali mnie o tę moją wojenną przeszłość. A ja nie byłam w stanie opowiadać o tym. Ostatecznie skłoniło mnie jednak do rozpoczęcia pisania co innego, to mianowicie, że kiedy znalazłam się na Zachodzie w latach 70., zorientowałam się, jaką niedobłą opinię mają Polacy na świecie, szczególnie w Ameryce, ale i w krajach Europy Zachodniej, ze względu na stosunek do Żydów w czasie okupacji. Panowała jakaś straszliwa generalizacja, uważano, że każdy Polak jest antysemitą, że wszyscy Polacy byli gorszymi wrogami Żydów niż Niemcy, że to jest jakoś we krwi. Orientowałam się, że przekonania wynikały z poszczególnych, częstych relacji ludzi, którzy rzeczywiście mieli bardzo gorzkie doświadczenia, którzy może i mieli lepsze, ale o nich zapominali i opowiadali o tych gorszych, a ludzie, którzy tego słuchali,

² J. Bauman, *Zima o poranku*, Kraków 1989, s. 4.



Joanna Janiak, Zygmunt Bauman, Piotr C. Kowalski, Poznań 2012, fot. Marek Wasilewski

Joanna Janiak, Zygmunt Bauman, Piotr C. Kowalski, Poznań 2012, fot. Marek Wasilewski

mieli tę fatalną skłonność do generalizacji. Miałam nieco gorzkich doświadczeń, ale przeważały te niesłychanie pozytywne i to, że żyję i moja matka i siostra przetrwały. Zawdzięczam to przeróżnym ludziom, przeróżnym Polakom i Polkom, którzy często narażali własne życie po to, żeby pomóc. Uznałam, że mam święty obowiązek o tym napisać, żeby taki głos rozległ się także obok tych zdecydowanie negatywnych. I nie wiedziałam, czy moja książka ukaże się w druku, ale próbować było trzeba” – mówiła wtedy o swoich motywach.

Książka miała wiele wydań w różnych krajach. Jeden z teatrów londyńskich wystawił również adaptację sceniczną *Zimy*... Janina Bauman spotykała się z czytelnikami w różnych krajach. Szczególne były dla niej wyjazdy do Niemiec i spotkania z tamtą publicznością. Wspominała: „W 1992 roku Kościół Ewangelicki i Wydział Teologii Uniwersytetu w Bremie zorganizowały łącznie trzy miesiące wspomnień o getcie warszawskim – to była wtedy pięćdziesiąta rocznica. Zaprośili sporo osób, na przykład Władysława Bartoszewskiego, Hannę Krall, Andrzeja Szczypiorskiego i różnych innych ludzi [oraz] mnie. To było przedziwne przeżycie. Ja się bardzo tego bałam. Już umiałam rozmawiać z Anglikami i ze Szwedami czy z Argentyńczykami na te tematy, ale nie miałam pojęcia, jak będę o tym mówić z Niemcami. Bałam się. W oznaczonym dniu ogłosili w prasie miejscowej o tym spotkaniu ze mną i nie wiedzieli, ile osób przyjdzie. Wynajęli salę domu kultury, jakaś piękna gotycka, olbrzymia sala – a przyszła taka masa ludzi, że się nie zmieścili i musieli stać albo siedzieć w sąsiedniej sali na stołach. Upał był wielki, jakaś fala upałów, godzina ósma wieczorem. Przyszli ludzie młodzi, tacy, których ja nazywam młodymi, poniżej pięćdziesiątki, którzy w żadnym wypadku nie mogli nas wtedy zabijać. Czytałam fragmenty swojej książki po angielsku, według tego, co mi powiedzieli organizatorzy, które oni sobie życzyli – masę tego było. Pani, która obok mnie siedziała, czytała analogiczny fragment z wydania niemieckiego, a pomiędzy tymi fragmentami ja jeszcze komentowałam, a ta pani na żywo tłumaczyła na niemiecki – jednym słowem – impreza ciągnęła się godzinami, w upale, w duchocie, w ścisku, ani jeden człowiek nie wyszedł. Słuchali. Skończyło się o północy. Było już za późno, żeby robić jakąkolwiek dyskusję czy zadawać pytania. Rozstaliśmy się. Nazajutrz miałam spotkanie ze studentami wydziału teologii na uniwersytecie – i to już było jakieś dwadzieścia pięć osób. Wszystko ludzie młodzi, którzy oczywiście byli poprzedniego wieczora na tym spotkaniu. Niepokoilo i ciekawiło ich, jak, dlaczego po takich przeżyciach, jakie miałam, po tym, czego doznałam od ich narodu, ja jeszcze chcę przyjeżdżać do tego kraju i z nimi rozmawiać. I tu musiałam im wytłumaczyć bardzo szczerze: słuchajcie, ja nic do was nie mam. Prawdą jest, że kiedy jestem w Niemczech, nie mogę się oprzeć uczuciu, że jak widzę jakiegoś bardzo miłego, bardzo serdecznego schludnego staruszka w wieku powyżej sześćdziesiątki albo jeszcze gorzej, to wtedy muszę siłą rzeczy wyobrażać go sobie w mundurze, ze swastyką na ramieniu. Chociaż on mógł być akurat, przypadkiem niewinny, mógł na przykład siedzieć

w obozie hitlerowskim, w obozie pracy, mógł być porządnym człowiekiem. Nie mogę – dla mnie każdy staruszek i każda staruszka przy okazji – nie mogę ich znieść. Ja im to delikatnie powiedziałam, że do was nie mam pretensji żadnych, ale co innego, jeśli idzie o waszych dziadków. I oni przyznali mi rację”. Tak toczyła się wtedy nasza rozmowa w Teiysserówce albo raczej „spowiedź”, jak nazwał to potem Profesor, któremu również Żona dziękowała we wstępie do *Zimy*... bo „musiał pogodzić się z moją «nieobecnością», gdy przez prawie dwa lata żyłam w obcym Mu świecie mojej wczesnej młodości”³.

„W czasie wojny poznałam prawdę, którą na ogół woli się pomijać milczeniem: że najokrutniejszym aktem okrucieństwa jest odczłowieczenie ofiar przed ich unicestwieniem. I że najtrudniejsza ze wszystkich jest walka o pozostanie człowiekiem w nieludzkich warunkach” – pisała prosto i głęboko Janina Bauman o czasach wojny⁴.

Trzy lata po wydaniu *Zimy o poranku*, w 1989 roku, Zygmunt Bauman wydaje książkę *Nowoczesność i Zagłada*, którą dedykuje swojej żonie. Kontynuuje w niej w sposób naukowy to, co żona wyrażała językiem literackim. Holokaust i totalitaryzmy postrzega jako logiczną konsekwencję nowoczesności – racjonalnej, biurokratycznej, technicznej cywilizacji – która stworzyła sprawne mechanizmy sprawowania władzy i narzędzia do tworzenia określonego projektu państwa. Dowodził tam, że w nazistowskim projekcie państwa czystego rasowo antysemityzm przybrał formę naukowego rasizmu. A uprzemysłowienie masowych mordów, jak i okropność obozów koncentracyjnych to nie była choroba cywilizacji, lecz pełnoprawny jej rezultat, efekt nowoczesnego myślenia – i dlatego niesie w sobie ważne informacje na temat społeczeństwa, które my dzisiaj tworzymy.

W marcu 2011 roku w Galerii Miejskiej Arsenał miało miejsce spotkanie wokół kolejnej autobiograficznej książki Janiny Bauman, opowiadającej już o latach powojennych, pod tytułem *Nigdzie na ziemi. Powroty. Opowiadania (A Dream of Belonging – My Years in Post-War Poland)*, wydanej właśnie po polsku, dwa lata po śmierci Pani Janiny. Na tę promocję przybył również Zygmunt Bauman. Żeby przybliżyć publiczności sylwetkę nieżyjącej już Autorki, pokazany został ten właśnie film-portret Janiny Bauman z 1994 roku. Profesor podkreślał wówczas, że rozważania o zagładzie w kontekście nowoczesności wzięły swój początek właśnie z książki żony. Mówił: „To lektura książki Janiny uświadomiła mi sprawy, które stały się inspiracją do napisania *Nowoczesności i Zagłady*”. „Wspomnienia Jasi sprawiły, bym starał się ów okrutny mechanizm zadawania cierpień zrozumieć” – wyjaśniał źródło swoich socjologicznych dociekań – „Janina cierpiącym dała twarz i obdarzyła miłością. W jej książkach jest prawda o człowieku. Tak piszą w listach czytelnicy. Nawet jeśli mają odmienne doświadczenia życiowe, choćby i całkiem inne, to odnajdują w jej

³ Ibidem.

⁴ Ibidem, s. 10.

książkach siebie, jakiś bardzo ludzki rys, człowieczeństwo” – mówił wówczas ze szczerością o żonie. Mówiąc o wzajemnej inspiracji, podkreślał też znaczenie bliskich więzi dla moralności, bo „moralność zaczyna się w domu, gdzie uczymy się miłości, troski o drugiego człowieka i swojej za jego los odpowiedzialności. Z miłości zaczyna się świadomość moralna”. Bez wątpienia *Zima...* stwarzała podstawy do pytania o ludzką moralność i w wymiarze osobistym, i wymiarze społecznym.

Wróć w tym momencie do roku 1994 i tej pierwszej wizyty Profesora w Poznaniu. Przybywał wtedy na zaproszenie Instytutu Kulturoznawstwa Uniwersytetu imienia Adama Mickiewicza i miał wygłosić kilka referatów na uniwersytecie, między innymi: *Spółeczna produkcja obcości*, *Kultura jako spółdzielnia spożywców* oraz *Spór o ponowoczesność*, połączonych z dyskusją z profesorami: Jerzym Kmitą i Leszkiem Nowakiem. Natomiast mnie interesowała wydana tego roku w Warszawie przez Instytut Kultury książka *Dwa szkice o moralności ponowoczesnej*. 15 października pojechałam więc najpierw z ekipą telewizyjną na uniwersytet, żeby przygotować bieżącą informację. A potem również w Teiysserówce – gdzie przyjechał razem z żoną – Profesor mówił już o swojej książce, w której zajął się problematyką moralności we współczesnych społeczeństwach konsumpcyjnych: „Społeczeństwo ponowoczesne, które nie upływa już w cieniu lęku przed butem, jaki ma dławić twarz ludzką. To znaczy: to jest ta nowoczesność w fazie, kiedy przejrzała swoje iluzje. Nowoczesność zaangażowana w procesie nieustannej autopsychanalizy. Nowoczesność, która domyśliła się, że wiele z ich ambicji było iluzją, iluzją niebezpieczną o wielkich kosztach ludzkich. Ale wraz z odrzuceniem tej iluzji zaniechała obietnicy z zewnątrz oferowanej pewności. Może to być pewność oferowana przez wielkie kościoły, może być pewność oferowana przez organizmy państwowe, przez wielkie zbiorowiska zwane narodami bądź też po prostu oferowana, jak to się często zdarzało w XX wieku, przez wielkie ruchy totalitarne, które oferowały te proste, upraszczające rzeczywistość formuły, jakie właściwie kładły raz na zawsze kres rozterkom niepewności, niepokoju dlatego, że wszystko miało być odtąd jasne, przejrzyste, odkąd się jedną sprawę załatwiło. Otóż kiedy odpadają tego typu, zresztą nigdy niedotrzymywane gwarancje pewności, to wtedy budzimy się oko w oko z taką oto prawdą, która prawdą była zawsze, ale była prawdą zaćmiewaną, negowaną, że odpowiedzialność za wybory, za decyzje, odpowiedzialność za drugiego człowieka spoczywa w końcu na mnie, na mnie tylko”. I dalej: „Jest to nowa sytuacja, która odsłania rzeczywistą problematykę moralną, jaka przesłaniana była przez iluzje nowoczesności. Zdawało się przez większą część historii nowoczesnej, że kwestia poprawnych decyzji moralnych jest kwestią sformułowania poprawnych przepisów, poprawnych kodeksów”. Bauman podkreślał więc wyjątkowe znaczenie indywidualnej odpowiedzialności w kontraście do systemów etycznych. Jakkolwiek dumnie to brzmi: „czasy ponowoczesne to wiek moralności, w którym głos sumienia uwolni się od politycznych ustawodawców”, to kryje się za tym samostanowieniem również osamotnienie jednostki spowodowane

„prywatyzacją troski” – jak to nazwał – a nasze kłopoty są naszą prywatną sprawą, już nie państwa, na przykład.

Traktuję malarza jak kolegę po fachu

Annę Zeidler i Romana Kubickiego znalazłam jeszcze z czasów swoich studiów filozoficznych i byliśmy rodzinnie zaprzyjaźnieni. Byli nieodłącznymi przyjaciółmi Profesora i właśnie dzięki nim następnego roku Państwo Baumanowie byli naszymi gośćmi w domu-pracowni na strychu przy ulicy Granicznej na Łazarzu. Umówili nas na kolację. Oczywiście biesiadowaliśmy rodzinnie, razem z dziećmi: Justyną i Tymonem. Po mieszkaniu w tym czasie latała swobodnie ciekawska Papużka (to imię własne naszej papużki falistej jako jedynej przedstawicielki swojego gatunku w naszym domu), która stała się zniecierpliwiona nieomal historyczną bohaterką tamtego wieczoru. Niezrażona naszymi rozmowami, wylądowała spokojnie na szacownej głowie Profesorskiej. Zasiadła, potrząsając ogonkiem – i została z życzliwością i łagodnością przyjęta – dając wyraz „udomowienia” czy raczej „ugniazdowienia” gościa, co zostało niezwłocznie udokumentowane przez Piotra.

Nasze rozmowy toczyły się również wokół sztuki. Państwo Baumanowie byli zainteresowani sztuką, a jeszcze bardziej może życiem ze sztuką, bo ich córka Lydia jest malarką. Piotr opowiadał o swojej sztuce, co niedługo potem zaowocowało krótkimi komentarzami do niej, pisanymi przez Profesora w listach. Ale dopiero jakiś czas potem natrafiłam na zdanie nadające dodatkowy sens temu spotkaniu: „[...] wracając do malarstwa – biję się w piersi, mój stosunek do sztuki jest pasożytniczy, mój odbiór sztuki jest głównie intelektualny, spodziewam się po sztuce oświecenia, traktuję malarza jako kolegę po fachu, który zмага się z tymi samymi co i ja problemami, tyle że wyniki zmagania przekazuje w innym kodzie i tworzywie”⁵. W tej książce, będącej rozmową-rzeką Anny i Romana z Profesorem, znajduje się wiele uwag, komentarzy czy nawet wyznań na temat sztuki, czasami zaskakujących, a zaświadczających o uważnym wyczuwaniu pulsu sztuki przez Profesora.

Próbkę stylu Profesora oddaje fragment listu do Piotra po odebraniu w Leeds przesyłki z jego małym, sezonowym „obrazem owocowym”. 21 kwietnia 1998 roku Profesor pisał z Leeds:

„[...] nic mnie nie rozgrzeszy z tego zwlekania z odpowiedzią, a z podziękowaniem za druzgawkę, i za morwę, nie wiadomo czemu jedwabnikom odstąpioną (i ja się wszak nią, gdy pod rękę wpadła, namiętnie zajadałam), i za myśli mądre.

Jeśli tyle mądrego można z informacji okiem dostarczonej wyczytać – dowiódł Pan swych tez w pełni. Tak, trzeba się w przyrodzie zanurzyć po uszy, by oko tak jak Pan wykształcić!

⁵ Z. Bauman, R. Kubicki, A. Zeidler-Janiszewska, *Życie w kontekstach. Rozmowy o tym, co za nami i o tym, co przed nami*, Warszawa 2009.

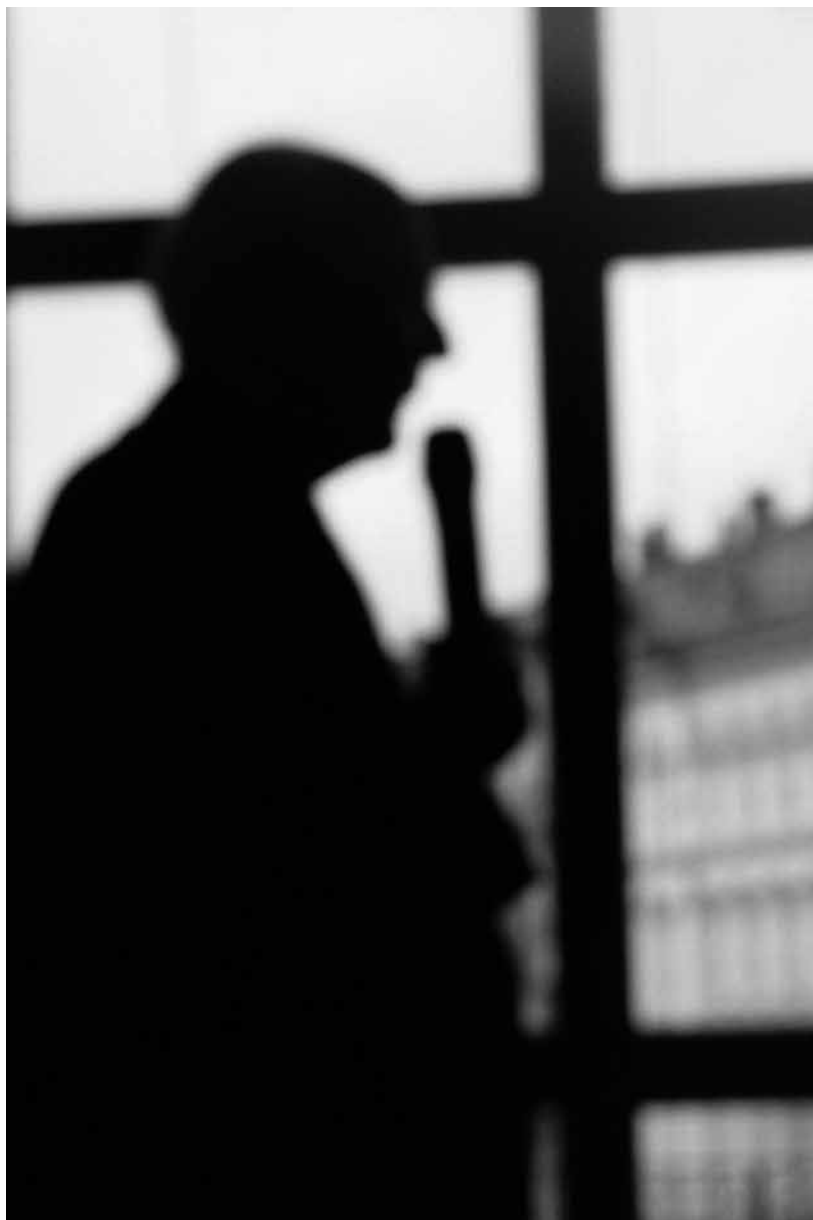
Ale czy Wenecjanie i Hiszpanie byli najlepsi (co do tych może bym się zgodził, jeśli zatrzymać się na owym Greku, co Hiszpana udawał i na Goyi...)? Ja bym sparafrazował staruszka Marksa o Feuerbachu tezę jedenastą: «Malarze dotąd opisywali świat, idzie o to, by go zinterpretować».

Moim zdaniem, Pan to właśnie czyni i za to Pana malarstwo cenię. Jeden z «krytycznych frankfurczyków», Kurt Wolff, wymyślił metodę *serrender and catch* (w luźnym tłumaczeniu: «poddaj się, by schwytąć» lub lepiej: «zanurz się, by złowić»). Pan ją znakomicie stosuje i to z jakimi rezultatami”.

A na pytanie, kto jest ulubionym malarzem Zygmunta Baumana, znajdujemy odpowiedź w książce *Życie w kontekstach*... właśnie. „Rene Magritte jest moim malarskim bożyszczem” – wyznaje tam Profesor. I oświadcza ze skromnością: „Nie mam złudzeń – wiem, że nie jest on największym malarzem, ale uważam go za największego filozofa wśród malarzy i największego malarzy wśród filozofów”⁶.

PS Ostatnio Profesor pytał, co się stało z Papużką? No cóż, wybrała wolność – przez naszą nieuwagę, a więc na ślepo, przez przypadek, z rozpędu, bo latała swobodnie po mieszkaniu wypuszczona z klatki na spacer, co stało się konieczne od czasu, kiedy zamieszkał z nami kotek Justyny, Niunia. Dla niej wolność okazała się zgubna, co może w kontekście ponowoczesnych rozważań o wolności przypominać o niebezpieczeństwach z nią związanych. ■

⁶ Ibidem, s. 93.



Ewa Wójtowicz

Wokół kategorii płynności. Doświadczenia sztuki w globalnej kulturze

Pojęcia takie jak płynność (*liquidity*) czy przepływ (*flow*) zaliczają się do słownika, z pomocą którego wielu teoretyków podejmuje próbę opisanego współczesnej kultury. Zygmunt Bauman analizuje obszar kultury w odniesieniu do pojęć kluczowych, takich jak: globalizacja, konsumpcja, wykluczenie, a wreszcie, obecnego w jego wielu ostatnich tekstach, pojęcia płynności. Tematem tego tekstu będzie właśnie kategoria płynności, obecna zarówno w książkach samego Baumana, jak i innych autorów. Warto także, po lekturze Płynnej nowoczesności czy Płynnego życia, podjąć próbę rozpoznania przejawów płynności bezpośrednio w obrębie samej kultury, zwłaszcza tej, którą uważa się za globalną. W perspektywie socjologicznej Zygmunt Bauman zadaje pytania o to, jak opanować umiejętności potrzebne dla przetrwania w warunkach płynnego życia? Kto ma ku temu szczególne predyspozycje? Jak „zaakceptować poczucie dezorientacji”, „pogodzić się z brakiem wytyczonego szlaku i kierunku wędrówki oraz nieokreślonym czasem jej trwania”? To, co na gruncie życia codziennego wydaje się przyczyną niepokoju, znajduje swoje odbicie w sztuce, zwłaszcza w praktykach określanych mianem sztuki relacyjnej, a także w sferze sztuki, dla której naturalnym obiegiem jest globalna kultura sieci. Ze względu jednak na zacieranie się różnic pomiędzy mediami w procesie konwergencji lub – jak chcą niektórzy – synkretyczności, doświadczenia sztuki odpowiadającej pojęciu płynności wiążą się także z brakiem wyraźnych podziałów. Píše o tym Alicja Kępińska, definiując kulturę płynności jako formację, która jest sama w sobie niedefiniowalna, a jeżeli podejmuje się próbę definicji, to w sposób nieostry. Przywołując myśl architekta Toto Ito, Kępińska zauważa, że „płynność stała się wartością w kulturze”. Autorka Sztuki w kulturze płynności nie odnosi się bezpośrednio do propozycji pojęciowych Zygmunta Baumana, jednak w rozumieniu kategorii płynności można odnaleźć wyraźne podobieństwa. Płynność opisywana przez Alicję Kępińską, obecna w kulturze i rozpoznawana w sztuce, jest zarazem niebezpieczna i fascynująca. Wymykanie się znaczeniom, niesterowność, rozpraszanie sensów, utrata kontroli (metaforyzowana w epizodzie z obszaru kultury popularnej, przywołanym przez Laurie Anderson) – to wszystko składa się na doświadczenia, które mogą budzić obawę w codziennym życiu. Z punktu widzenia sztuki są one jednak hipnotyzujące, ponieważ uwodzą obietnicą tego, co w sztuce najciekawsze – odsłaniania się znaczeń kolejno i bez końca. Zatem również intuicje związane z pojęciami płynności życia i kultury, które



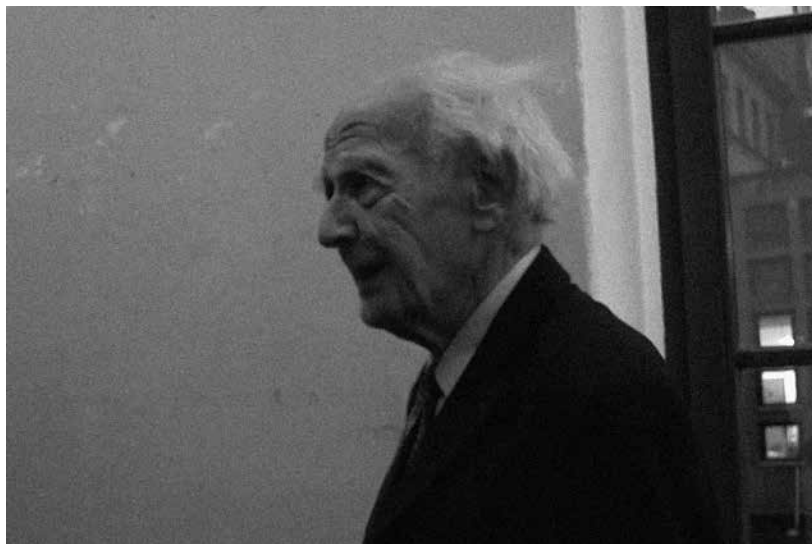
zawarte są w tekstach Baumana, można próbować badać, poddając je ekstrapolacji na obszar sztuki. Kategoria płynności jest inspirująca zwłaszcza w odniesieniu do kultury usieciowionej oraz – w dalszej konsekwencji – funkcjonującej w jej obrębie sztuki mediów elektronicznych. Uczestnictwo w kulturze sieciowej wymaga zaakceptowania płynności doświadczeń poznawczych i relacji interpersonalnych. Efemeryczność w powiązaniu z nieciągłością dotyczy więc wszystkiego, co w obrębie sieci się znajduje: dzieł sztuki, wydarzeń, tożsamości użytkowników. Zygmunt Bauman we wstępie do *Płynnego życia* zauważa, że płynność wymusza ciąg „nowych początków” będących jednocześnie kryzysowymi końcami, ponieważ „nie ma wyjątków od powszechnej reguły nietrwałości, która prędzej czy później spisuje wszystko na straty”. W rezultacie najbardziej przydatne jest gromadzenie wiedzy dotyczącej nie tyle rozpoczynania nowych projektów, ile pozbywania się przestarzałych balastów, których wciąż przybywa w związku z akceleracją technologiczną i kulturową. Podobnie więc jak to, że płynność stała się faktem, również sieciowa struktura globalnej kultury wydaje się czymś oczywistym. Kultura ta jest tylko z pozoru heterarchiczna, ponieważ w istocie pełna jest obszarów wykluczenia, czy to na szerszą skalę z uwagi na cenzurę polityczną, czy to w skali jednostkowej. Już w *Globalizacji* Bauman zauważał rozwarstwienie między globalnością, rozumianą jako swoboda poruszania się, dostępu i podejmowania decyzji, a lokalnością rozumianą jako przymus unieruchomienia, nie tylko w sensie fizycznym. Aktualnym przykładem mogą być perypetie Ai Weiweia, chińskiego artysty i dysydenta, posługującego się Internetem jako narzędziem komunikacji z odbiorcami. Sam dostęp do Internetu w Chinach jest ograniczony, a wiele treści podlega cenzurze. Ai Weiwei natomiast, wskutek represji, jakim został poddany, nie może opuszczać Chin. Jesienią 2012 roku artysta wykorzystując komunikacyjny potencjał Sieci, umieścił na platformie YouTube wideo, w którym wraz ze swymi współpracownikami tańczył do *Gangnam Style*, najbardziej popularnej w tym czasie w skali światowej piosenki. Weiwei, zapewne świadom popularności oryginalnego utworu, dołączył doń swój subwersywny komunikat, zderzając błahy przekaz kultury masowej z wypowiedzią krytyczną. W filmie Ai Weiwei tańczy skutą kajdankami, imituje też gest związanych rąk. Materiał został usunięty z chińskiego Internetu w ciągu doby, jednak taktyka wirala, polegająca na rozprzestrzenianiu się informacji na podobieństwo wirusa, była nie do zablokowania. Nie tylko powielano i rozpowszechniano film zrealizowany przez Weiweia i jego współpracowników. Wkrótce w sieci pojawił się kolejny film wideo oparty na tej samej ścieżce dźwiękowej, zatytułowany *Gangnam for Freedom*. Został on zrealizowany z udziałem Anisha Kapoora i zespołu nowojorskiego MoMA, a także innych amerykańskich placówek wystawienniczych oraz działaczy na rzecz praw człowieka. Materiał jest pełen aluzji do ruchu oporu Anonymous, a także bardziej bezpośrednich komunikatów związanych z żądaniem zaprzestania represji wobec artystów. Jest wyraźnym „nadpisa-

nien” treści, by użyć słownictwa komputerowego, na pierwotnym filmie Ai Weiweia. W rezultacie przymus lokalności spowodowanej opresją polityczną został częściowo zneutralizowany poprzez wirusowe rozpowszechnienie subwersywnego komunikatu. Grupy formujące się na potrzeby zmanifestowania oporu przybierają formę roju, jak nazywa to zjawisko Eugene Thacker. Problem rzeczywistej skuteczności takich działań (często krytykowanych jako płytkie i określanych pejoratywnym mianem kliktywizmu) oraz ich specyfiki w dobie Sieci 2.0 nie jest przedmiotem tego tekstu, warto jednak zauważyć, że formuła roju jest właśnie płynna i nieuchwytna. Tak rozumiana płynność może być zatem opozycją dla płynności narzucanej jednostkom przez napędzany mechanizmami konsumpcji system.

Prędkość i „lekkość lgnienia”, związane nieodłącznie z niestabilnością, są najwyraźniej widoczne w kontekście wszechobecności urządzeń elektronicznych (*ubiquitous media*), ich wciąż unowocześnianych interfejsów i zapisywanych w nich treści. Przestarzałe i niekompatybilne z dzisiejszymi urządzeniami nośniki danych powodują, że przybywa „martwych mediów” (*dead media*), nieużytecznych i zbędnych, chyba że powraca się do nich w chwilowym przypływie technonostalgii. Jedną z możliwości przeciwstawienia się tej wymuszonej, szybkiej i lekkiej płynności, napędzanej konsumpcją, jest „miękką” taktyka oporu, zasadzającego się na powolności (*slow*), najbardziej znana w kontekście ruchu *slow food*, ale rozciągająca się także na kulturę. Píše o tym Anna Nacher, definiując *slow* jako ruch, dla uczestników którego: „powolność to przede wszystkim stan umysłu, w którym czas nie jest wpisany w żelazne reguły wydajności i efektywności”. Można tu odnaleźć związek z opisem płynnej rzeczywistości, w której ciągła konieczność udowadniania przydatności, zapominania informacji przestarzałych i odporność na rutynę – to cechy, jakimi Bauman określa życie szybkie i płynne zarazem. Remedium na pogoń prowadzącą do stanu wyczerpania miałyby być, jak trafnie zauważa Anna Nacher, uważność i troska. Powstaje tym samym pytanie, jakich używać środków, by tę opisywaną przez Baumana „zmianę relacji między przestrzenią a czasem”, polegającą na oderwaniu od dotychczas znanych kategorii ciągłości, stabilności, utrzymać dla własnego pożytku? Pisma Bauman nie dostarczają jasnych odpowiedzi, jednak można ich pośrednio poszukiwać w tym, jak rozumie on socjologię. Uważa, że jest ona „jedyną gałęzią wiedzy, dla której praktycznym problemem do rozwiązania jest wyjaśnienie służące rozumieniu”. Pozwala to na postawienie sobie pytań o los i przeznaczenie, a także negocjowanie znaczeń w ramach dostępnych w społeczeństwie pól autonomii. Co ważne, socjologia nie jest dla Baumana dyscypliną funkcjonującą w izolacji. Dwa nurty poznawczej aktywności, równoległe do niej to poezja (rozumiana, za Kunderę, jako odkrywanie tego, co już istnieje, jednak jako nieopisane) i historia. Takie spojrzenie na różnorodne dziedziny ludzkiej aktywności pozwala włączyć w obręb socjologicznej obserwacji także sztukę. Artyści, o których sam Bauman pisze w *Płynnym życiu*, to między innymi: Jacques Villeglé, Manolo Valdés, Herman Braun-Vega i Gediminas Urbonas.

Posługują się oni różnymi mediami, nie wywodzą się z jednej generacji, choć, zdaniem autora, są reprezentantami płynnej nowoczesności, a więc takiej, która „za stan trwały uznaje właśnie przejściowość”. Podejmują jednak problemy, które Bauman identyfikuje jako istotne, przede wszystkim poprzez: „unieważnienie opozycji między aktem tworzenia a aktem destrukcji, między aktem uczenia się, a aktem zapominania, między postępowaniem naprzód, a podążaniem wstecz, a także odcięcie wskaźnika kierunkowego na strzałce oznaczającej upływ czasu [...]”. Działają także w obrębie kultury, którą Bauman określa mianem „niepokornej i niestrawnej”, ale jednocześnie naznaczonej obciążeniami związanymi z dominacją postaw konsumpcyjnych, od których również kultura nie jest w stanie się uwolnić. Na podobne problemy zwraca uwagę Alicja Kępińska, opisując twórczość Haima Steinbacha, wystawiającego w galerii przedmioty, które uległy szczególnej dyslokacji ze swego naturalnego środowiska. Są nimi towary będące w obiegu masowej konsumpcji, a w ich wyborze i ustawieniu na nobilitującej półce w galerii mamy do czynienia z „de-kreacją” sprawiącą, że artysta na chwilę obdarza przedmiot znaczeniową szansą, która następnie rozprasza się i zanika. Podobnie jest z opisywanym przez Baumana poszukiwaniem wciąż nowych, konsumpcyjnych pragnień, będących celem samym w sobie, a chwilowo zastępowanych uobecniającym pragnieniem towarem. Pragnienie jednak nigdy się nie spełnia, a jego istotą jest ciągle podążanie za nim, nie tyle w myśl własnych potrzeb, ile potrzeb wykreowanych nakazami kultury konsumpcyjnej, której zasadą jest „niemożność zaspokojenia pragnień”. Pragnienia te, zanim zdążą zostać pomyślane i wejść w fazę realizacji, są kreowane w niekończącym się wyścigu, w którym stawką jest innowacyjność, choć niekoniecznie oznacza ona nowość. Ten subtelny paradoks zauważa Alicja Kępińska, pisząc: „Ta kultura nie pożąda już «nowości», których pragnął modernizm. Jest natomiast szybko rosnącą siecią innowacji”. W istocie akceleracja technologiczna wymusza nie tylko konieczność ciągłego współuczestnictwa, ale i podążanie za przymusem innowacyjności. Ta ciągła niepewność i, mimo upływu lat, pozostawanie wciąż w pozycji adepta, debiutanta, ucznia, bywa eufemistycznie osławiana w języku współczesności jako „konieczność uczenia się przez całe życie” (*lifelong learning*). W ten sposób dowiadujemy się, że wciąż nie nadążamy za przemieszczającą się współczesnością, co nie utwierdza nas w poczuciu własnej wartości, ale wywołuje niepokój. W rezultacie, jak pisze Alicja Kępińska: „[...] wielu intelektualistów [...] biada nad tym, że utracili kontrolę nad kulturą. Nie czują się już jej prawodawcami, autorytetami, strażnikami wartości; mogą być tylko jej uczestnikami”. Ten sam problem dostrzega Bauman, nie pozostawiając złudzeń: „strategie postępowania ulegają przedawnieniu, zanim ktokolwiek zdąży je gruntownie poznać”. Sam jednocześnie wycofuje się z pozycji mędrca, której być może czytelnicy chcieliby od niego oczekiwać, wymykając się i nie dając im poczucia złudnego bezpieczeństwa. Taka postawa w sposób przewrotny pokazuje, że doświadczenie z przeszłości na nic się nie przydaje, pociągając za sobą deprecjację znaczenia autorytetów. W napisanej

pod koniec lat 90. XX wieku *Globalizacji* wiele jest sformułowań takich jak: „Nikt nie wie, jak...” bądź „nie ma też jednego celu”. Dochodzi więc do paradoksu; oto filozof i wybitny badacz kultury nie pozwala spocząć czytelnikowi w przekonaniu, że odnajdzie w jego myślach porządek i poczucie bezpieczeństwa. Pozostawia go w tym samym poczuciu niepokoju, w jakim czytelnik przystępował do lektury, tyle że po jej ukończeniu niepokój ten zostaje nazwany, ale nie zostanie uleczony, a raczej nawet poszerzy się o nieznane dotąd obszary. W rezultacie wszyscy są „uczestnikami kultury”, mogą jednak tylko obserwować jej zmiany, nie mogąc jej w pełni kontrolować ani nawet choćby próbować autorytatywnie diagnozować. Nie oznacza to całkowitej bezradności, wiąże się jednak z koniecznością ponownego przemyślenia i być może przeformulowaniem sposobów uczestnictwa w globalnej, sieciowej kulturze. ■



Andrzej Marzec

Kultura w płynie – o ponowoczesnych stanach skupienia

Mysłiciele zazwyczaj byli zainteresowani jedynie dwoma stanami skupienia: materialnym (stałym) i duchowym (lotnym, gazowym). Pierwszy z nich miał być źródłem opresji i zniewolenia, natomiast drugi stan proponował długą, żmudną drogę dematerializacji, odcieśnienia, na której końcu znajdowała się obietnica wyzwolenia z siideł materii oraz nieśmiertelności. Zygmunt Bauman jest w tym przypadku pierwszym krytykiem kultury wprowadzającym trzeci, dotychczas zaniedbywany i całkowicie pomijany: płynny stan skupienia kultury.

Jak uzyskać ducha z materii?

Nie sposób wyobrazić sobie istnienia kultury niezmysłowej, zatem takiej, która w swych wzniosłych dążeniach do ukazania świata ducha całkowicie oddzieliłaby się od materialnego pierwiastka, tworzywa i fundamentu. Samo pojęcie estetyki wywodzi się z greckiego αἶσθησις, czyli percepcji zmysłowej, w odróżnieniu od niezmysłowego νόησις, niczym niezapoeśredniczonego poznania, oglądu za pomocą czystego intelektu. Pomimo tego, jedną z głównych nadziei, jaką pokładano w sztuce, była również złudna, co atrakcyjna obietnica wyzwolenia człowieka z materii, zrzućenia więzów fizjologicznej determinacji, okowów biologicznej niewoli, która zmuszała do poświęćcenia swego życia jedynie cielesnej reprodukcji.

Już w platońskiej *Uczcie* możemy odnaleźć dwa odmienne typy pragnień wyrażone ustami Pauzania¹. Pierwszemu z nich odpowiada eros ziemski, który sam będąc zmysłowym, heterogenicznym i uwikłanym w różnicę płciową, skazany jest jednocześnie na pożąkanie innych ciał oraz biologiczne płodzenie. Ten proces tworzenia jest całkowicie zanurzony w materii, a uwarunkowany jej prawami i cyklami nie niesie ze sobą żadnej obietnicy wyzwolenia oprócz biologicznej nieśmiertelności, trwania gatunku. Będąc całkowicie pochłonięty przez materię, nie można nawet przez chwilę pomyśleć o tym, by wobec niej się zdystansować i oddzielić. Nadzieję wyzwolenia w świecie materii może nieść jedynie cielesna rozwiązłość i jej ekstatyczność, jednak ta ściśle związana z prokreacją, jeszcze bardziej wiąże z materią. Związanie ukazuje się tutaj w największym stopniu, podobnie jak w ciałach stałych, w których gęsto upakowane atomy połączone są ze sobą najmocniej. Eros ziemski jest dla Platona zasadą ciężkości, przyczyną cielesnej ociężałości, nie pozwalającej

¹ Zob. Platon, *Uczta*, przekł. W. Witwicki, Warszawa 1957, s. 69 (180E).

wzbici się spętanej zmysłowością ludzkiej duszy, zbyt mocno przywiązanej do ziemi. Na drugi typ pragnienia wskazuje natomiast eros niebiański, który nie jest już uwikłany w płciowość, a uwalniając z obowiązku biologicznego płodzenia, prowadzi on do bezcielesnego świata idei. Gdy eros ziemski miał na celu poprzez przyciąganie, pożądanie jeszcze bardziej związać człowieka z materią, eros niebiański okazuje się przeciwnie przemożnym pragnieniem oderwania się od determinacji ziemi, uwolnienia od niej, ulatniania. Ten ruch ku górze wynika bezpośrednio z niezadowolenia *status quo* oraz wiary w istnienie niematerialnego, obcego, nieśmiertelnego pierwiastka w człowieku, staje się jednocześnie zasadą rozwoju, transformacji, stopniowego stawania się innym, lepszym, doskonalszym. Odtąd cały wysiłek kultury będzie sprowadzał się do tego, by ludzkość zapomniała, sprzeniewierzyła się swemu materialnemu początkowi i wynikającym z niego ograniczeniom.

Platoński eros uskrzydla i wiodąc poprzez kolejne stopnie subtelności prowadzi do idealnego, inteligibilnego piękna, nie posiadającego już w sobie żadnej domieszki materii. Jednak ta erotyczna droga wzwyż nie ma i nie może mieć żadnego związku ze sztuką, która będąc uwikłana w sieć mimetycznych odniesień, oddala od piękna idealnego, jest jedynie siedliskiem fałszu oraz iluzji. Jednak to właśnie pod wpływem lektury *Uczty* Platona swoją koncepcję erosu i sublimacji buduje Freud. Odróżnia libido związane ściśle ze swoim obiektem, będące na usługach reprodukcji biologicznej, oraz kulturotwórcze libido niezwiązane, lotne, które jako niekonkretne i niedosłowne nie potrafi nigdy całkowicie osiągnąć obiektu swego pożądania². Twórca psychoanalizy, w przeciwieństwie do Platona, łączy siły erosu z twórczymi wysiłkami człowieka i to dzięki niemu zwykli zjadacze chleba mogą zostać przemienieni mocą sztuki w skrzydlate istoty.

Zadanie, jakie stawia przed nami kultura, można z powodzeniem nazwać wyzwaniem sublimacji, czyli postulatem przejścia z ociążałego stanu stałego w doskonały stan gazowy z pominięciem stanu ciekłego, który nie budził nigdy powszechnego zainteresowania³. To, co do tej pory stałe, materialne, ograniczające i determinujące, miało po prostu zniknąć, wyparować, ustępując tym samym nieograniczonym, lotnym zdolnościom twórczym człowieka. Sam proces przemiany, formowania, przejścia ze świata materii do rzeczywistości ducha, jaki oferowała kultura, przypomina swoim optymizmem starania alchemików. Podobnie jak ci nieustrudzeni badacze nie szczędzili wysiłków, by na drodze transmutacji przekształcić nieszlachetne metale w drogocenny kruszec, tak świat sztuki miał za zadanie przeobrazić nieokrzesaną, cielesną materialność człowieka w wyrafinowaną, duchową istotę ludzką. Uzyskana w ten sposób wzniosłość miała świadczyć nie tylko o wyjątkowości, całkowitej

² Zob. A. Bielik-Robson, *Erras. Mesjański witalizm i filozofia*, Kraków 2012, s. 262–267.

³ Zaprezentowane ujęcie sublimacji oraz kluczowe pytanie: „jak uzyskać ducha z materii?” zawdzięczam: A. Bielik-Robson, *Erras*, op. cit. oraz J. Derrida, *Glas*, Paris 1974.

odmienności człowieka, lecz być również gwarancją jego dominującej pozycji, jego wysokości, panowania nad światem.

Z drugiej strony, drzemiąca w samej koncepcji kultury idea emancypacji, uniezależnienia się od konieczności materii i praw natury, wydaje się postulatem z gruntu nowoczesnym. Indywidualna, wolna, racjonalna, niezależna, uskrzydłona jednostka może wreszcie zapomnieć o swych materialnych zobowiązaniach i wzlatywać ku nieskrępowanym niczym możliwościom rozwoju. Jednak idea nieograniczonego wzlotu okazała się równie iluzoryczna jak alchemiczne starania otrzymania czystego ducha ze zmysłowej materii. Kultura miała pełnić funkcję zmysłowej bramy do świata ponadzmysłowego, obiecywała przekształcić materię i wysubtelniać jej właściwości. Tymczasem sam pomysł uzyskania ducha z materii czy też idea wzlatywania ku doskonałości przypominają dzisiaj niestety wysiłki barona Münchhausena, który po wpadnięciu do bagna, ciągnąc się za włosy, miał sam siebie z niego wydostać.

Skraplanie

Myśliciele zainteresowani do tej pory jedynie binarną strukturą duchowych wzlotów i materialnych upadków, mniej lub bardziej celowo pomijali ciekły stan skupienia. Dopiero Zygmunt Bauman zwraca odpowiednią uwagę na stan płynności i z właściwą sobie przenikliwością wykorzystuje tę metaforę do opisu ponowoczesnej kondycji kultury, na którą trudno już od tej pory spoglądać inaczej⁴. Zanim jednak zagłębimy się w analizę cech charakterystycznych dla stanu skupienia współczesności, warto zadać pytanie: w jaki sposób nowoczesna lotność stała się ponowoczesną płynnością? Można zaryzykować stwierdzenie, że lotność, optymizm, zapal i nieskończony wymiar modernizacji, które nieodłącznie towarzyszyły nowoczesności, zostały skutecznie schłodzone. Utopijne idee zostały poddane procesowi skraplania, gdy okazało się, że nie da się ich wcielić w życie, a zamiast obiecanego wyzwolenia przyniosły raczej rozczarowanie. Innymi słowy, nowoczesne społeczeństwo z wielką determinacją dążyło do celu, który nieoczekiwanie zniknął sprzed oczu, a szanse, że pojawi się ponownie, wydają się nikłe. Bauman często posługuje się metaforą lecącego samolotu, w trakcie lotu pasażerowie orientują się, że kabina pilota już od dłuższego czasu jest pusta. Według uczonego, niepewność towarzysząca nowoczesności dotyczyła przede wszystkim odpowiedniego doboru środków prowadzących do osiągnięcia konkretnego celu. Tymczasem współcześnie sam cel okazuje się wątpliwy, przy nieskończonej różnorodności i dostępności środków do jego realizacji⁵.

Brak pilota w samolocie, którym wznosi się rozpedzona ponowoczesność, oznacza przede wszystkim nieobecność jednej kierowniczej idei, jakiej mogłaby się podporządkować. Wskazuje również na to, że od tej chwili każdy z pasażerów indywidu-

⁴ Zob. Z. Bauman, *Płynna nowoczesność*, przekł. T. Kunz, Kraków 2008.

⁵ Por. *ibidem*, s. 94.

alnie musi wziąć stery we własne ręce, gdyż jedno jest pewne: nikt już nas nigdzie nie poprowadzi. Mimo dojmującego braku pilotów, linie lotnicze jednak nie zbankrutowały, co więcej, wydaje się, że loty bez ściśle wytyczonego celu cieszą się coraz większym powodzeniem. Brak pilota w kabinie samolotu, czyli radykalny wzrost niestabilności może początkowo napawać pasażerów strachem i przerażeniem. Wizja utraty pilota jest pesymistyczna jedynie z perspektywy celu, do którego wciąż pragniemy dolecieć, wówczas smutek wywołuje przede wszystkim fakt, że już nikt nas do niego nie doprowadzi. Natomiast gdy cel się rozpływa, znika również pozbawione sensu pragnienie dotarcia do czegoś nieistniejącego. Sam lot oferując nieskończone możliwości wyboru, staje się na tyle ciekawy, że perspektywa lądowania w jednym miejscu jawi się jako co najmniej bolesna, wiąże się z przegraną. Co prawda można wyobrazić sobie sytuację, gdy człowieka zastąpimy bardziej doskonałym, wręcz nieomylnym automatycznym pilotem. Jednak również w tej sytuacji musimy podać cel naszej podróży, współrzędne miejsca, do którego pragniemy dolecieć. Tymczasem współczesna kultura nie chce nigdzie dotrzeć, zbyt długo starała się pozbyć iluzorycznego celu i pilotów obiecujących zbyt wiele. Postmodernistyczna wizja życia bez celu już nie przeraża, gdyż radość z płynnej przypadkowości, zmienności i niestabilności rekompensuje nam w ogromnym stopniu nieuniknione w tym przypadku: niebezpieczeństwo oraz niepewność.

Myślicielom często zarzucano bujanie w obłokach czy też przechadzanie się z głową w chmurach, ich lotność umysłu była krytykowana przez zwolenników innego stanu skupienia, twardo stąpających po ziemi praktyków życia codziennego. Najbardziej wyrafinowanym przykładem takiego światopoglądu są *Chmury* Arystofanesa, w których Sokrates zostaje przedstawiony jako oderwany od ziemi i wpatrzony w niebo filozof. To właśnie ideom przypisywano lotny stan skupienia, wzniosłe pojęcia miały stanowić najbardziej subtelny formę bytu. Im bardziej górnolotne, nierealne i oddalone od materialnej rzeczywistości były same koncepcje, tym więcej wzbudzały w myślicielach pragnień, wysiłków oraz starań, by do nich dotrzeć. Daleka, odległa i mglista idea zmuszała do największego wysiłku, stąd przeświadczenie o uskrzydłaniu, które miało być nieodłączną konsekwencją ludzkiego dążenia do majaczących na horyzoncie obłoków, filozoficznego nieba czy też sięgnięcia gwiazd (kul gazowych). Nowoczesność również miała swoje nieuchwytne obłoki, własne niebo, szczytne idee i postulaty, które chciała zrealizować, a te zostały połączone w jedno pojęciem postępu, nieograniczonego rozwoju, pragnienia stania się bardziej doskonałym. Oprócz takich efektów ubocznych modernizacji, jak postępująca degradacja środowiska oraz produkcja ubóstwa, ludzi-odpadów, jednym z fundamentalnych nowoczesnych rozczarowań było doświadczenie Auschwitz. Bauman wskazuje, że zjawisko totalitaryzmu oraz Holocaustu nie było wcale wypadkiem, niczym przypadkowym czy

też sprzecznym z duchem nowoczesności, lecz raczej jego mroczną konsekwencją⁶. Obłoki wrzącej pary, napędzające do tej pory wysiłki i dążenia nowoczesnych społeczeństw, zaczęły się skraplać pod wpływem chłodu wynikającego z niespełnionych, zawiedzionych pragnień. Lotne idee tym samym zostały schłodzone, a pozbawione optymizmu nie niosą już ze sobą nadziei i iluzorycznych obietnic. Wertykalny ruch ku górze, właściwy ciałom gazowym, zostaje zastąpiony ruchem horyzontalnym właściwym płynom, które wywodzą się z lotnych obłoków. Płynność ponowoczesności wynika bowiem ze zranionej nowoczesności, która pozbawiona oczekiwań i odarta ze złudzeń wyzwolenia zablokowała możliwość wzlotu w górę, jednak nie zrezygnowała ze swojej wzmożonej ruchliwości.

Mechanika płynów

Skoro nowoczesna idea progresu została nieodwracalnie zdyskredytowana, okazuje się, że utraciliśmy jednocześnie możliwość dążenia w górę, wwyż, właściwą jedynie gazom. W tym kontekście można spoglądać na płynność ponowoczesności nostalgicznie jako na przestrzeń zniweczonych i zaprzeczonych możliwości. Warto jednak, moim zdaniem, zwrócić uwagę raczej na optymistyczne konsekwencje rezygnacji z przymusu ruchu wertykalnego, dążenia do doskonałości i dostrzec specyficzne ruchy towarzyszące płynom oraz procesom skraplania. Ciała płynne i lotne mają z sobą zadziwiająco wiele wspólnego, jeśli chodzi o ich podatność na zmiany, plastyczność oraz zdolność mieszania się ze sobą. Kiedy jednak gazy posłuszne są zawsze zjawisku konwekcji (unoszenia w górę pod wpływem ciepła), to płyny wierne są powierzchni, nie posiadając ambicji do wznoszenia się. W ten sposób można by wyjaśnić dość subtelą różnicę pomiędzy nowoczesnością i ponowoczesnością.

Sublimacja, czyli uzyskiwanie na drodze kultury ducha z materii, była procesem linearnym, raz zapoczątkowana zbliżała się nieustannie do obranego wcześniej celu, jednocześnie nie mogąc go nigdy osiągnąć (warunek ruchu). Tak ważna w pracach Baumana utrata celu czy też zniknięcie z oczu jednoczącej i organizującej idei nowoczesności sprawiają, że nie możemy już dłużej mówić o postępującym, linearnym kształcie naszych dążeń. Charakterystyczną właściwością ponowoczesności jest niewyraźność, co oznacza, że nie jesteśmy w stanie przypisać jej żadnej specyficznej cechy, stąd opisywana przez socjologa płynność przyjmowanych przez nią form. Zgodnie z mechaniką płynów, ciecz musi przyjąć dokładny kształt naczynia, w jakim się aktualnie znajduje⁷. Okazuje się, że pojemniki, którymi posługiwaliśmy się do tej pory, zostały zdyskredytowane, dlatego trudno dłużej się nimi posługiwać. Ruchliwa ponowoczesność rozlewa się na wszystkie kierunki, skąd wynika nietrwałość

⁶ Zob. Z. Bauman, *Nowoczesność i Zagłada*, przekł. T. Kunz, Kraków 2012.

⁷ Jedną z pierwszych myślicielek, które upominają się o płynność i odzyskują ją dla dyskursu filozoficznego jest Luce Irigaray. Zob. L. Irigaray, *Ta plec (jedną) płcią niebędącą*, Kraków 2010, s. 89–99.

przybieranych przez nią kształtów, każdy z nich jest jedynie porządkiem tymczasowym, nie rości sobie pretensji do powszechnego obowiązywania, pojawia się tylko po to, by za chwilę zniknąć.

Kultura w płynie

Bauman opisując współczesną rzeczywistość, wskazuje na jej hybrydyczny wymiar, stan zmieszania i pomieszania, który doskonale obrazuje dynamika płynów. W świecie nauki badania stają się coraz bardziej interdyscyplinarne lub nawet transdyscyplinarne, dziedziny naukowe utraciły swą specyficzną odrębność i zaczęły wpływać na siebie, przenikać się nawzajem, naruszać swe nietykalne wcześniej granice, porzucając wcześniejsze dążenia do separacji, autonomii. Proces wzajemnego przenikania się dotyczy również pojęć, które porzuciły wymaganie jednoznaczności i toną w grze ambiwalencji. Mamy do czynienia z rozmazaniem granic obszarów znaczeniowych, toteż musimy się liczyć z tym, że pojęcie, którym w danej chwili się posługujemy, straciło już swoją krótkoterminową ważność bądź oznacza już coś innego. Bauman w tym wypadku przywołuje „zombie-kategorie” Ulricha Becka⁸, czyli idee poddane upłynnieniu i rozpuszczeniu, między innymi takie jak: rodzina, klasa, jednostka. Posługujemy się wciąż tymi samymi koncepcjami, jednak nigdy nie wiemy dokładnie, co się pod nimi kryje. Czasami wydaje się, że zupełnie nic nie znaczą, jednak nie można mieć co do tego całkowitej pewności, gdyż te dawno zdezaktualizowane kategorie wciąż są w użyciu, wiodąc kolejne życie niczym zombie. Pojęcia tracą swoją ostrość i przejrzystość.

Autor *Płynnej nowoczesności* charakteryzując współczesną kulturę, wprowadza również pojęcie *mixofili*⁹, czyli nieodpartego pragnienia zmieszania, zlania się w jedną, lecz krótkotrwałą płamę. Nie chodzi tutaj jednak o uzyskanie trwałej jedności na drodze posłuszeństwa pewnej jednoczącej regule bądź zasadzie, lecz jest to zupełnie anarchiczny bieg okoliczności, tymczasowy sojusz, połączenie całkowicie przeciwnych płaszczyzn. Można odnieść nieodparte wrażenie, że w tym osobliwym i niemającym końca melanżu wszystko łączy się ze wszystkim, lecz w tym z pozoru szalonym przedsięwzięciu daje się wyodrębnić również pewne chaotyczne porządki. Na gruncie muzycznym pojawiają się tak zwane utwory *mash-up*, polegające na umiejętnym połączeniu kilku istniejących piosenek (z różnych gatunków muzycznych) w jeden nowy/stary utwór. Można również wspomnieć o technice *cut&paste* (wytnij-wklej), umożliwiającej utworzenie jednego utworu z wielu krótkich fragmentów innych piosenek, czy też o tak znanych już wytworach płynnej nowoczesności jak cover czy remiks. W świecie kinematografii również natrafimy na podobne

⁸ Zob. Z. Bauman, *Płynna nowoczesność*, op. cit., s. 12 oraz U. Beck, E. Beck-Gernsheim, *Individualization: Institutionalized Individualism and its Social and Political Consequences*, London 2002, s. 202.

⁹ Zob. Z. Bauman, *Między chwilą a pięknem: o sztuce w rozpędzonym świecie*, Łódź 2010, s. 111.

hybrydy: filmy zrealizowane metodą *found footage*, których częściami składowymi są fragmenty innych obrazów filmowych. Kawałki filmów łączone są ze sobą jedynie według indywidualnej wizji reżysera, który nie jest już całkowicie oryginalnym (s) twórcą, ale jednocześnie twórcą i konsumentem kultury.

Wydaje się, że współczesna kultura nie chce już dłużej posługiwać się zasadą sublimacji, która proponowała zarówno jej twórcom, jak i odbiorcom wlatywanie ponad poziomy oraz pokonywanie materialnego uwikłania, ziemskiego przyciągania. Twierdzenie, że sztuka współczesna nie jest już jak dawniej wysokich lotów, nie powinno odmawiać włożonego w nią wysiłku, pracy i artystycznego kunsztu. Może oznaczać jedynie to, że świadomie zrezygnowała z alchemicznej misji przemiany odbiorców sztuki w skrzydlate istoty, kreowania iluzorycznego świata wzniosłości. Współcześnie wybieramy raczej metody skraplania niż sublimacji, uzyskując całkiem inne, dziwne połączenia. Nie chcemy wlatywać, opuszczać świata materii, lecz raczej płynąć, nawet jeśli z perspektywy lotu ptaka może przypominać to jedynie dryfowanie. ■





Uroczystość przyznania Zygmuntowi Baumanowi Złotej Pieczęci Miasta Poznania, Ratusz 2010

Uroczystość przyznania Zygmuntowi Baumanowi Złotej Pieczęci Miasta Poznania, Ratusz 2010.

Od lewej, Marek Ziółkowski, Zygmunt Bauman, Ryszard Grobelny, Marcin Berdyszak, Antoni Szczuciński

Jan Stanisław Wojciechowski
Płynna czy post-świecka?

Należę do grona osób uczestniczących w recepcji idei profesora Zygmunta Baumana od tego momentu, gdy po dłuższej jego nieobecności znowu pojawiły się one w kręgach uniwersyteckich w Polsce. Myślę o tym etapie kształtowania się jego poglądów, który kojarzony jest z nim dziś bardzo ściśle i który zaczął funkcjonować w dyskursie filozofów, socjologów i kulturoznawców wraz z pojawieniem się pojęcia ponowoczesności, a później, zwłaszcza w okresie ostatnich kilku lat, pojęcia „płynnej nowoczesności”. Pamiętam zatem ciasne salki Instytutu Filozofii i Socjologii Polskiej Akademii Nauk, gdzie na początku lat 90., w aurze na nowo odkrytego proroka rzeczywistości odsłaniającej się w Polsce wraz z przemianami zapoczątkowanymi przez Okrągły Stół, słuchaliśmy, jak profesor Bauman interpretował zachodzące zmiany. Pamiętam cykl wykładów w Instytucie Kultury, na które schodzili się warszawscy intelektualniści, w tym także historycy sztuki i artyści. Pokłosie tych seminariów w postaci książki *O szansach i pułapkach ponowoczesnego świata* stało się dla mnie na kilka lat źródłem inspiracji do własnych wykładów na temat obszarów kultury współczesnej na Uniwersytecie Jagiellońskim¹. Słuchałem profesora na plenarnej sesji Kongresu Kultury 2000, a więc dużo wcześniej, niż mieli okazję to uczynić uczestnicy kongresu we Wrocławiu w 2010 roku. Dzięki coraz popularniejszym publikacjom i filmom Zygmunt Bauman osiągał pozycję nie tylko popularnego filozofa i socjologa kultury współczesnej, ale także twórcy ideowego klucza do rozumienia reguł polityki kulturalnej państwa. Wspomniane lata to okres jego niezwykle intensywnej pracy intelektualnej, która obejmuje zróżnicowaną materię zjawisk społecznych i niezwykle ważne aspekty epistemologiczne, etyczne i estetyczne tych zjawisk, a upowszechniona przez niego kategoria ponowoczesności wróciła do swej macierzy, tyle że z dodatkiem „płynna”.

Jeśli miałbym wydestylować z licznych wykładów i publikacji to, co miało dla mnie w minionym czasie wymiar drogowskazu, to skupiłbym się na dwóch kwestiach, które asymilowałem niegdyś prawie bez zastrzeżeń. Po pierwsze, myślenie o kulturze w kategoriach nieuchronnej zmiany, której konstytutywna cecha bierze się z tego,

¹ A. Zeidler-Janiszewska (red.), *O szansach i pułapkach ponowoczesnego świata. Materiały z seminarium Profesora Zygmunta Baumana w Instytucie Kultury (jesień 1995 – wiosna 1996)*, Warszawa 1997.

że to, co było wcześniej, szczególnie różni się od tego, co później. Innymi słowy, aby zrozumieć rzeczywistość po zmianie, należy ją zasadniczo przemodelować tak w percypowanym kształcie zjawisk społecznych, jak i pojęć, w których je ujmujemy. Pojawiają się bowiem nowe pojęcia, a stare znaczą już co innego. Po drugie, horyzont owych interpretacji, choć zawiera dość radykalne wolty obserwowanych faktów i związków społecznych oraz czasem radykalne redefinicje pojęć, pozostaje w pewnym aspekcie nienaruszony. Jest to horyzont nowoczesności jako kompleksu warunków społeczno-gospodarczych splecionych ze światopoglądem, postrzegany w dwóch historycznych odsłonach: nowoczesności i ponowoczesności (nowoczesności i późnej nowoczesności rozumianej także jako „płynna nowoczesność”). Procesy modernizacji, których istotną część ma charakter zmian w obszarze kultury materialnej (techniczno-użytkowej), splecione są z pewnymi zmianami kultury symbolicznej. W kwestii rozumienia kultury symbolicznej, w tym sztuki zwłaszcza, przemyslenia Profesora miały dla mnie szczególny walor. W eseju *Z deszczu pod rynnę, czyli sztuka między zarządzaniem a rynkiem* przedstawił on bowiem powikłane położenie sztuki w procesie przechodzenia od kultury (jako synonimu racjonalnego zarządzania), od fazy nowoczesnego zarządzania przez administrowanie, do ponowoczesnego władania rynku przez uwodzenie². Sztuka postrzegana przez Baumana jako źródło oporu wobec racjonalności zarządzania, a jednocześnie niepisany sojusznik władzy, przeżywa swoistą metamorfozę, która redukuje jej dotychczasowe atuty strażnika tego, co niezmiennie.

Rusztowanie to podtrzymuje jednak konstrukcję myślową, interpretującą zjawiska ostatniego dwudziestolecia i przypomina mi inne stelaże filozoficzne, choćby Jerzego Kmity, którego finezję myślową miałem okazję poznać wcześniej jako kolekcjoner myśli, a poniekąd i beneficjent nauk zrodzonych w kręgu poznańskiej szkoły kulturoznawczej (zwłaszcza zasadę radykalnej redefinicji pojęć w związku ze społeczną zmianą, tyle że u Jerzego Kmity ujmowaną przez pryzmat przedindustrialnej [tradycyjnej] i industrialnej [nowoczesnej] fazy cywilizacyjnej). Jeśli wspominam przy tej okazji Kmitę, to także dlatego, że zaproponował on teorię społeczno-regulacyjnej funkcji kultury. Nie objaśnia ona co prawda, co się stało w kulturze po „drugiej przełęcz” (co robi właśnie Bauman) i jak w związku z tym zmieniły się pewne pojęcia, sugeruje za to pewne strukturalne zależności, które dotyczą nowoczesności *en bloc*. Chodzi mianowicie o swoistą zamianę miejsc pomiędzy kulturą techniczno-użytkową i kulturą symboliczną związaną z światopoglądowymi „wartościami ostatecznymi”.

Cóż się wydarzyło – pyta Jerzy Kmita – w okresie przełomu, w którym kultura społeczeństw tradycyjnych ustąpiła miejsca nowożytno-europejskiej kulturze znamionującej społeczeństwo industrialne? Nastąpiło, odpowiada słowami Maksa

² Z. Bauman, *Z deszczu pod rynnę, czyli sztuka między zarządzaniem a rynkiem*, [w:] tegoż, *Szanse etyki w zglobalizowanym świecie*, Kraków 2007.

Webera, drugie „odczarowanie świata” polegające najogólniej na odstąpieniu od idei, że wartości praktyczne, techniczno-użytkowe nie dadzą się realizować bez interwencji działań współregulowanych w sensie symboliczno-kulturowym. Wystarczy dla ich realizacji wiedza „adekwatna”, nie czerpana z kultury symbolicznej związanej ze światopoglądem. Konsekwencją tego stanu rzeczy było „uwolnienie się” istotnego obszaru praktyki społecznej – praktyki techniczno-użytkowej – od światopoglądu³. Ma to bardzo poważne konsekwencje, pozwala mianowicie odróżnić dwie zasadniczo różne funkcje pełnione przez światopogląd w kulturze. W społecznościach tradycyjnych światopogląd reguluje niejako wprost praktykę materialną, techniczno-użytkową, po „drugim” odczarowaniu światopogląd reguluje życie codzienne przez swoją funkcjonalną adekwatność do zapotrzebowań tegoż. Jak pisze Kmita, w nowej sytuacji praktyka techniczno-użytkowa swobodnie może dobierać efektywne środki dla realizacji techniczno-użytkowych celów, zwłaszcza umożliwia indywidualne wykorzystywanie odkryć naukowych dla wzrostu efektywności⁴.

Przy tej okazji Jerzy Kmita odróżnia tradycyjną, a więc „całościową” regulację praktyk użytkowych przez światopoglądowe wartości w społeczeństwach tradycyjnych od „światopoglądowo-waloryzacyjnej” regulacji praktyki w społeczeństwach industrialnych. To rozróżnienie pozwala mu także wyraźnie usytuować sztukę **po między** wartościami techniczno-użytkowymi a „wartościami ostatecznymi (światopoglądem), jako realizatora dzieła światopoglądowej **waloryzacji** praktyki materialnej.

Pokazuje przy tym, po pierwsze, jak proces zmiany roli światopoglądu stymuluje proces partykularyzacji oraz indywidualizacji światopoglądów, które tracą swój doktrynalny charakter. To także fundament procesu sekularyzacji kultury zachodnioeuropejskiej.

Po drugie natomiast, i to jest niezwykle ważne dla dalszych tez tego wywodu, następuje stopniowa rezygnacja waloryzacji światopoglądowej o charakterze religijnym (odwołującej się do wartości ponadużytkowych), a w jej miejsce wchodzi „sakralizowane” wartości techniczno-użytkowe. To takie wartości, jak: poziom, prestiż społeczny, wydajność, efektywność (techniczno-użytkowa) nabierają charakteru wartości „ostatecznych”. Zjawisko to charakteryzuje zwłaszcza masową wersję kultury dzisiejszej, jej zbiorowym podmiotem staje się, jak się to określa w krytycznej perspektywie szkoły frankfurckiej, „człowiek jednowymiarowy”. Innymi słowy, od dawna wiadomo, że praktyka kulturowa kapitalizmu nie realizuje wyjściowych ideałów oświeceniowych, które w nowej sytuacji światopoglądu, wymuszanej przez rozwój nowoczesnego kapitalizmu, zakładały możliwość emancypacji człowieka od wszelkich doktryn, rozumianych jako uciążliwe stereotypy. Następuje „totalizacja” rozumu instrumentalnego, „ubóstwienie” nauki (przyrodznawstwa) jako źródła

³ G. Banaszak, Jerzy Kmita, *Společno-regulacyjna koncepcja kultury*, Warszawa 1991, s. 85.

⁴ Ibidem, s. 86.

głównych przesłanek tego rozumu. Sytuacja ta jest źródłem kryzysu ogłaszanego, nie od dziś, przez filozofów, kulturoznawców i socjologów⁵.

Koncepcja „płynnej nowoczesności” Zygmunta Baumana jest jedną z prób „oswojenia” tego kryzysu, lecz trudno, zwłaszcza dziś, doszukać się w jego pismach entuzjazmu, jest tam dużo sceptycyzmu i trochę praktycznych rad, jak odpowiedzialnie i godnie poruszać się w nowej przestrzeni. Analizy, mimo takich prób, nie wychodzą jednak poza ogólny determinizm procesu modernizacji w jej kształcie technicznym, jak i w swych ramach ideowych. „Płynna nowoczesność”, czytana w perspektywie kryzysu wywołanego „urynkowaniem” sfery światopoglądowej w późnej nowoczesności, odsłania nowy aspekt procesu zapoczątkowanego drugim odczarowaniem świata. Postępująca indywidualizacja „wartości ostatecznych” (światopoglądu, idei regulatywnych) napotyka (pozornie) sprzyjający oświeceniowym ideałom i zawartemu w nich potencjałowi emancypacyjnemu kapitalizm, oparty na konsumpcji i rynkowym uwodzeniu.

Główna (uwodzicielska) teza, z jaką mieliśmy do czynienia w Polsce, zarówno na początku transformacji (entuzjastycznie), jak i dziś (w trybie nudnej, rządowej propagandy) polega właśnie na takim „sklejeniu” dwóch członów kultury: kapitalistycznej uformowanych „wartości techniczno-użytkowych” i ponowoczesnego światopoglądu jako rzekomo nieuchronnego ich współtwórcy i szczęśliwego, aksjologicznego beneficjenta. W neoliberalnej gospodarce rynkowej, z pozoru, emancypacyjne ideały oświeceniowe współlistnieją z technikami kapitalistycznego zarządzania poprzez rynkowe uwodzenie. W późnym kapitalizmie ziścił się jakoby oświeceniowy sen o pluralizmie, emancypacji jednostki, wyzwoleniu od opresji zabobonów i otwarciu na wolną kreatywność ludzi. Innymi słowy, wartości techniczno-użytkowe, które w procesie modernizacji osiągnęły pozycję „uświadcąją” ludzkie bytowanie w sposób prawie doskonały, zbiegły się rzekomo z nowoczesnymi ideałami światopoglądowymi, zwłaszcza w obszarze kultury masowej. Sfera profesjonalna i pozaprofesjonalna komponuje się bezkonfliktowo, a zbieżność ta nie jest źródłem „spłaszczania” ludzkiego wymiaru duchowego (jakby chcieli frankfurtyczcy), lecz odwrotnie: rozszerza go „w duchu” swobodnej kreatywności i nieograniczonych horyzontów myślowych. Bauman ma oczywiście od początku kłopot z zachwytem taką koincydencją, a krytyczne usposobienie dochodzi coraz mocniej u niego do głosu⁶. Dobrze to widać

⁵ W kwestii „kapitalizmu” przydałoby się tu pewne dopowiedzenie, jakie chcę zrobić, korzystając z myśli Andrzeja Szahaja, który pisze: „[...] kultura europejska jest jedyną, w której doszło do wynalezienia nauki pod postacią zmatematyzowanego kulturoznawstwa, a co zatem idzie: jedyną także, w której możliwe było sprzężenie pomiędzy nauką a techniką i technologią [...]”. Na możliwość owego sprzężenia ogromny wpływ miał oczywiście [...] kapitalizm. Tylko dzięki mechanizmowi «ssania» wynalazków technicznych przez rynek kapitalistyczny, sprzężenie nauki pod postacią przyrodoznawstwa oraz techniki okazało się tak efektywne w roli mechanizmu zmiany”. A. Szahaj, *Zniewalająca moc kultury*, Toruń 2004, s. 160.

⁶ Dzieje się tak niejako wbrew politycznemu „uświadcaniu” myśli Baumana przez neoliberalne środowiska władzy politycznej odpowiedzialnej za kulturę w Polsce. Sympatie Profesora idą raczej w stronę lewicowej krytyki („Krytyki Politycznej”).

w sceptycznym zakończeniu wspomnianego eseju o sztuce, w którym Bauman pisze: „Posłuż się [...] refleksją Josifa Brodskiego na temat ucieczki z kraju dyktatury administracyjnej lub dyktatorskiej administracji; ekstremalnego i najbardziej radykalnego, można powiedzieć, przypadku oswobodzenia, jaki można sobie wyobrazić. Brodski ostrzega «człowiek uwolniony nie jest człowiekiem wolnym», [...] uwolnienie jest środkiem uzyskania wolności, ale nie jej synonimem”⁷.

Ten szlachetny wysiłek Baumana pojednania najnowszej fazy kapitalizmu, jako inżynierskiego urządzenia do obsługi warunków materialno-bytowych człowieka z ideami nowoczesności jako zbiorem wartości humanistycznych, ufundowanych na antropologii kulturowej, przynosi szereg spostrzeżeń, przemyśleń oraz ważnych aksjologicznych dyrektyw i krytyk. Jest pociągający zwłaszcza tam, gdzie Bauman dostrzega strukturalną nieprzystawalność „technicznego” urządzenia, jakim jest nowoczesny wolnorynkowy kapitalizm i szereg wartości kultury symbolicznej, akcentuje wynikające z tego bolesne zderzenia zmiany z trwaniem, płynności z pięknem. Wysiłek ten więc nie może oczywiście się skończyć sukcesem, jakim byłoby powszechne uznanie neoliberalnego „zbawienia” na ziemi (koniec historii nie nastąpił), a w rezultacie konsekracja Baumana na „świętego” przemian kulturowo-ustrojowych w Polsce. Wysiłki takie widać, ale widoczny jest też opór, jakie one budzą. Mamy dziś wielu ideologów i różne, czasem bardzo radykalne, propozycje światopoglądowe, coraz częściej bardzo krytyczne, a nawet wrogie kapitalizmowi jako nowoczesnej maszynie do obsługi naszego bytowania na ziemi.

Po latach terminowania w szkole nowoczesnych mistrzów podejrzeń moje przemyslenia oparte są na założeniu, że nowoczesność jako instrument techniczno-użytkowy to wciąż wielka szansa otrzymana przez człowieka i należy ją zachować oraz ulepszać, także w zakresie form organizacyjnych, przy pomocy których istnieje w społeczeństwie. Przedsiębiorczość, rynek, demokracja obywatelska, nauka, wynalazczość, nowe technologie to elementy europejskiej maszynerii, warunkującej materialny dobrobyt, a zarazem pewne wartości, które rzutowane mogą być w aksjologiczny wymiar życia człowieka. Nie jest jednak konieczne sprzęganie tej maszynerii z nowoczesną ideologią, w której rządzi „uświęcona” kreatywność jako pochodna technicznej wynalazczości, a wolność, w kontekście tak uwarunkowanej wynalazczości, jest widziana tylko w perspektywie postępu jako zmiany ubóstwionej. Nie znaczy to jednak, że sfera światopoglądowa może być całkiem zluźwana – odwrotnie: ma ona dziś, dzięki nowoczesności technicznej, większe pole rozwoju. Pod warunkiem, że „odklejona” zostanie *nowoczesność*, rozumiana jako wehikuł materialnego (technicznego) rozwoju, od *nowoczesności*, pojmowanej jako oświeceniowa ideologia (apologetyczne

⁷ Z. Bauman, *Z deszczu pod rynnę, czyli sztuka między zarządzaniem a rynkiem* [w:] tegoż, *Szanse etyki w zglobalizowanym świecie*, Kraków 2007, s. 281 (cytat J. Brodski, *The conditio Vae Call Exile*, [w:] tegoż, *On Grief and the Reason*, New York 1995, s. 34).

bądź krytycznie) wywiedziona z dyrektyw wbudowanych w ów techniczno-użytkowy aparat, który przekształca warunki materialnej egzystencji⁸. Sfera światopoglądowa powinna zatem odzyskać swoją różnorodność, co oznacza przede wszystkim powrót do ideowych wartości, które nie mają źródeł w nowoczesnej praktyce techniczno-użytkowej i które mogą pozostawać z nią w opozycji. Nie chodzi tu tylko o „swobodne majsterkowanie” ideowe pewnymi zastanymi przekonaniem i o charakterze religijnym, wiodącymi ku tak zwanej nowej duchowości⁹.

Nie chodzi tu także o „nowe średniowiecze” ani tym bardziej o mocniejsze „zaczarowania”, które na powrót wprzęgają reguły metafizyczne w proces kształtowania materialnej egzystencji zbiorowości ludzkich. Siła nowoczesnego (opartego na nauce, technologii i rynkowej organizacji) aparatu do wytwarzania wygodnych warunków materialnej egzystencji jest dziś tak duża, że może on sobie pozwolić na większą tolerancję w obszarze światopoglądowym. Nie musi on bezwzględnie narzucać swoich reguł światu ludzkiej wyobraźni, myśli i ducha, a miazmaty technicznego aparatu do obsługi egzystencji nie muszą przybierać postaci „wartości ostatecznych”.

Ważne jest natomiast, aby formy pluralistycznej (obywatelskiej) organizacji społecznej pozostały nierozzerwalną częścią „technicznej” organizacji kapitalizmu, tutaj bowiem pojawiają się pomysły na „odklejanie” racjonalności produkcyjnej od struktury organizacji społecznej. Obie są integralnie związane w procesie kształtowania się liberalnej nowoczesności europejskiej. Tu czyhają istotne zagrożenia, widoczne w systemach społeczno-gospodarczych takich krajów, jak Chiny czy Iran.

Dzisiaj otwiera się przed nami wielka szansa dla sztuki jako waloryzacyjnego pośrednika, który mógłby rekultywować choćby część swej dawnej świetności. Przychodzi moment aby oświeceniowe marzenie mogło się spełnić, ale niekoniecznie w wersji nieskrępowanej wolności, lecz na przykład w wersji nieskrępowanego wyboru aksjologicznych więzów, jakim – z własnego wyboru – chcielibyśmy podlegać.

Czy to jest jeszcze nowoczesność? Jeśli tak, to czy „płynna”, a może raczej „post-świecka”? ■

⁸ Osobnego omówienia wymagałaby ideologia oświeceniowa, obecna w odradzającej się lewicowej krytyce kapitalizmu. Radykalna lewica również postuluje oderwanie wartości światopoglądowej od „strukturalnej” przemocy kapitalizmu. Humanizm lewicowy ma jednak – mam wrażenie – kłopot z rozdzieleniem dziedzictwa strukturalnego kapitalizmu od autonomicznych wartości, mających fundować reguły społecznego działania i świecką eschatologię. Ciekawe są zatem, bliskie także i mnie, wysiłki szukania religijnych źródeł nowoczesności, obecne w filozofii postsekularnej.

⁹ A. Szahaj rozwija ten problem (pokazując kłopoty z tym związane) w rozdziale *Ponowoczesność i postmodernizm a religia*, [w:] *Zniewalająca moc kultury*, op. cit.

Paulina Sztabińska

Płynne doświadczenia i potrzeba pamięci

Syntetycznie charakteryzując kulturę płynnej nowoczesności Zygmunt Bauman pisał, że „nie nawołuje [ona – P.S.] do uczenia się, lecz do zapominania, nie do gromadzenia zdobyczy, lecz ich pozbywania się i wymiany na inne – bez żalu czy wyrzutów sumienia. Jest ona kulturą odrywania się i zrywania więzów, nieciągłości i puszczenia w niepamięć”¹.

Artystą, w twórczości którego z jednej strony możemy zauważyć pewne elementy nawiązujące do kultury płynności, z drugiej podkreślenie roli pamięci, próby pokazania ciągłości i poszukiwania więzi, jest Mirosław Bałka. Sztuka jego, o której wielokrotnie pisał Bauman, ma w gruncie rzeczy charakter efemeryczny. Bałka z wykształcenia jest rzeźbiarzem i sam o sobie najchętniej mówi jako o przedstawicielu tej dziedziny artystycznej². Prace jego rzadko funkcjonują jednak jako typowe rzeźby zachowujące autonomię względem przestrzeni, otaczających je przedmiotów czy ludzi. Na ogół aranżowane są jako część większej całości w ramach tworzonych przez artystę instalacji. Rzeźby Bałki wiążą się z próbą zagospodarowania konkretnej przestrzeni w sensie fizycznym i pojęciowym. Również tworzone przez artystę w ostatnich latach filmy video nie są autonomicznymi projekcjami. Zazwyczaj prezentowane są w czasie wystaw. Zestawiane między sobą lub z obiektami rzeźbiarskimi stanowią część swoistego environment, funkcjonując tylko w okresie prezentacji wystawy. Po zakończeniu pokazu część z używanych przez artystę elementów przestaje istnieć w sensie fizycznym. Było tak w przypadku *Mydlanego korytarza*³ prezentowanego trzykrotnie w ramach różnych wystaw (po raz pierwszy wykonany został w czasie XLV Biennale w Wenecji w 1993 roku, później w ramach wystawy *Die Rampe* w Eindhoven w 1994 roku, oraz w 1995 roku na wystawie *Gdzie jest brat twój, Abel?* w warszawskiej Zachęcie, gdzie uzyskał tytuł *0,1x190x1307, 0,1x190x1717*⁴).

¹ Z. Bauman, *Nieco płynnych myśli o sztuce w płynie*, przeł. A. Kuna, w: *ibid*, *Między chwilą a pięknem. O sztuce w rozpadzionym świecie*, Wydawnictwo Oficyna, Łódź 2010, s. 15.

² Szerzej na ten temat pisał Julian Heynen w tekście *Grawitacja* zamieszczonym w książce *Fragment/Bałka*, red. M. Goździewski, CSW w Warszawie, Instytut Adama Mickiewicza w Warszawie, Warszawa 2011, s. 175–180.

³ Stosunkowo wąskiego i długiego pomieszczenia, którego ściany pokryte były mydłem do wysokości 190 cm.

⁴ Cyfry te odnoszą się do rozmiarów zastosowanych w pracy, której wysokość była jednocześnie miarą odpowiadającą wzrostowi artysty. Miarę tę Bałka bardzo często stosował również w innych swoich rzeźbach i instalacjach. Szerzej na temat *Mydlanego korytarza* pisałam w referacie pt. *Performatywny charakter twórczości Mirosława Bałki* wygłoszonym podczas Ogólnopolskiej Konferencji Estetycznej pt. *Estetyka Sztuk Performatywnych* zorganizowanej przez Zakład Estetyki Instytutu Filozofii Uniwersytetu Jagiellońskiego, która odbyła się

Inne prace funkcjonują, jako trwałe obiekty artystyczne, przenoszone od jednego do drugiego kontekstu. *Pamiętka Pierwszej Komunii Świętej* (1985) – figurka chłopca stojącego przy stoliku – obecnie znajduje się w stałej ekspozycji Muzeum Sztuki w Łodzi. Pierwotnie pokazywana była w starym domu w Żukowie, w którym artysta zorganizował obronę dyplomu zamykającego studia w warszawskiej ASP. Rzeźba stanowiła wówczas jeden z elementów szerszej akcji. Ewa Gorządek opisała tę akcję w następujący sposób: „na obronę dyplomu Bałka zaprosił grono profesorów do opuszczonego domu w Żukowie. Pedagodzy przyjechali wynajętym autobusem, ale na miejsce musieli jeszcze dojść kilometr piechotą. W drodze minął ich artysta jadący na małym rowerku przebrany w komunijny strój. Przy wejściu do domu każdy otrzymał szpilkę, którą miał wkuć w poduszczykę-serce”⁵. Artysta utożsamiał w ten sposób dojrzałość religijną, której oznaką jest przyjęcie pierwszej komunii świętej, z egzaminem potwierdzającym dojrzałość artystyczną – dyplomem w warszawskiej ASP⁶. Jednak nawet „unicestwienie” pracy w sensie fizycznym związane z demontażem wystawy, czy przeniesienie rzeźby w inne miejsce, nie oznacza, że jej oddziaływanie uległo zatarciu, zapomnieniu. Marek Goździewski zwracał uwagę, że prace Bałki wiążą się z pewnym szczególnym i wyjątkowym doświadczeniem, które sam artysta określa, jako „doświadczeniu poświadka”⁷. Według Goździkowskiego właśnie ono z czasem doprowadziło do powstania prac z ruchomym obrazem, które, jak pisał: „wymykają się klasyfikacji gatunkowej (przynależności do rzeźby lub wideo) lub z trudem się jej poddają (jako montaż rzeźby i projekcji wideo). Artyście nie chodziło jednakże o klasyfikację, lecz o oddanie owego doświadczenia w taki sposób, który pozwoliłby zachować jego odmiennność od pozostałych i nie doprowadziłby do pewnego «znormalizowanie» go”⁸. Doświadczenie, o którym piszę, dotyczy zarówno artysty, który tworząc swoje realizacje bardzo często odnosi się do przeszłości (wspomnień z dzieciństwa, przeżyć młodości, historii związanych z rodzinnym domem i miasteczkiem, w którym się wychował, historii Polski), ale również obejmując reakcje odbiorców. Bałka przedstawiając swoją wizję wystawia ją na konfrontację z doznaniem widzów, którzy stają się „poświadkami”.

Eleonora Jedlińska doświadczenia wybierane przez Bałkę wiązała z chwilami „granicznymi” w życiu człowieka, związanymi z przechodzeniem do kolejnych jego etapów⁹. Pojawia się jednak pytanie, na ile doznania te są faktycznie przełomowe,

.....
w dniach 21–23 maja 2012 w Krakowie – Przegorzałach.

⁵ E. Gorządek, *Mirosław Bałka*, http://www.culture.pl/baza-sztuki-pelna-tresc/-/eo_event_asset_publisher/eAN5/content/miroslaw-balka.

⁶ Szerzej na ten temat tej realizacji mówiłam podczas konferencji *Centrum, prowincje, peryferia – wzajemne relacje w dziejach sztuki*, Łódź 11–12 października 2012, wygłaszając referat *Współczesny artysta a zagadnienie centrum i peryferii*.

⁷ M. Bałka, cyt. za: M. Goździewski, *Fragment*, [w:] *Fragment/Bałka*..., s. 185.

⁸ M. Goździewski, *Fragment*..., s. 185–186.

⁹ E. Jedlińska, *Polska sztuka współczesna w amerykańskiej krytyce artystycznej w latach 1984–2002. Wybrane zagadnienia*, Wyd. Uniwersytetu Łódzkiego, Łódź 2005, s. 344.

a na ile „roztapiają” się pośród innych przeżyć. Zygmunt Bauman pisząc o „płynnie-nowoczesnych doświadczeniach życiowych”¹⁰, wiąże je ze zniesieniem, „a przynajmniej radykalnym nadwyrężeniem opozycji między twórczością a zniszczeniem, uczeniem się a zapomnianiem, posuwaniem się do przodu a ruchem wstecznym, oraz pozbawianiem czasu jego strzałki kierunkowej”¹¹. Twierdził, że są one „atrybutami przeżywanej rzeczywistości”¹².

Czy u Bałki przepływ doświadczeń cechuje tak pojęta płynność? Oglądając realizacje artysty stajemy się współuczestnikami wydarzeń do których się odnoszą. Nie chodzi więc w jego dziełach o artefakty, a o aspekt doświadczalny, związany z odniesieniem do przeżyć, wspomnień, itp. Dotyczy to zarówno prac powstających w latach 90. (np. w ramach cyklu wystaw o wspólnym tytule *My Body Cannot Do Everything I Ask For* [*Moje ciało nie może zrobić wszystkiego, o co proszę*] pokazywanych kolejno w Galerii Foksal w Warszawie [z podtytułem *IV*, 1991], Galerie Isabella Kacprzak w Koloni [podtytuł - *IV/IX*, 1991] oraz w Burnett Miller Gallery w Los Angeles [podtytuł - *XI*, 1991]), jak również nowszych obiektów i instalacji Bałki, np. słynnej pracy *How It Is* z 2009 roku usytuowanej w Hali Turbin galerii Tate Modern w Londynie. Wypowiadając się na temat cyklu *My Body Cannot do...*, Bałka w rozmowie z Jaromirem Jedlińskim, mówił: „Wszystkie moje indywidualne wystawy w 1991 roku mają jako główny tytuł: *My body cannot do everything I ask for*, a miesiące kolejnych pokazów stanowią podtytuły cyklu. Jest to próba określenia stanu, kondycji. Bardzo szeroko rozumianej”¹³. Naomi Smolik, niemiecka krytyczka sztuki współpracująca z amerykańskimi pismami, w recenzji z wystawy Kolonii w 1991 roku pisała: „Podstawowym doświadczeniem odwiedzającego galerię jest doznanie pustki. Wydaje się jakby w galerii nic nie było. Zaledwie kilka obiektów ustawionych wzdłuż ścian: drewniany stelaż przypominający łóżko wypełniony jest solą, blisko dwumetrowej długości (190 cm) stalowa tuba, przymocowana do jednej ze ścian także jest wypełniona solą, inne stalowe rurki o różnych długościach wypełnia sól, słona woda lub popiół. Te skromne przedmioty ustawione we wnętrzu galerii koncentrują uwagę i uczucie widza na nieobecności kogoś i czegoś”¹⁴. Pojawia się w związku z tym pytanie: z czego wynika doznanie nieobecności? Czy jest to stan przejściowy, czy permanentny? Czy ktoś wyszedł na chwilę i zaraz wróci, czy związane jest z odejściem na zawsze? Refleksję tę można z jednej strony wiązać z przeżyciami samego artysty, o których opowiadał wspominając młodzińcze lata i chorobą dziadka: „Choroba i śmierć to doświadczenia mojego dzieciństwa, a obecne prace to ich projekcja. Za

¹⁰ Z. Bauman, *Nieco płynnych...*, s. 11.

¹¹ Ibidem.

¹² Ibidem.

¹³ M. Bałka, *Rozmowa z Jaromirem Jedlińskim*, w: *Mirosław Bałka. Die Rampe*, kat. wystawy, Van Abbemuseum, Muzeum Sztuki w Łodzi, Eindhoven-Łódź 1994, s. 65.

¹⁴ N. Smolik, *Mirosław Bałka at Isabella Kacprzak*, „Artforum” 1992, January, s. 172, cyt. za E. Jedlińska, *Polska sztuka współczesna...* s. 360-361.

sprawą dziadka Józefa M. uczestniczyłem w chorobie, która wieloma ograniczeniami sprawności ciała wpłynęła na rytm domu, w którym mieszkałem”¹⁵. Jednak pracę tę można odbierać też w sposób uogólniony. Każdy człowiek doświadczył choroby i śmierci kogoś bliskiego.

Aspekt doświadczalny jest bardzo ważny również we wspomnianej pracy *How It Is*, której tytuł zapożyczył Bałka z opowiadania Samuela Becketta napisanego w 1964 roku. Karol Sienkiewicz, opisując pracę, podkreślał: „Artysta wykorzystał efekt zaskoczenia, operując pojęciami pełnego i pustego, bezpiecznego i stwarzającego zagrożenie. Za tzw. mostkiem, dzielącym przestrzeń Hali Turbin, zbudował gigantyczny, stalowy kontener”¹⁶. Miał on 13 metrów wysokości, 10 metrów szerokości i 30 długości. Konstrukcja nie została umieszczona bezpośrednio na podłodze, a wsparta była na dwumetrowych podporach. Do środka prowadził rodzaj rampy. Instalacja logicznie wtapiała się w zastaną przestrzeń sprawiając wrażenie jej integralnej części. Obiekt przeznaczony był do oglądania z różnych perspektyw. Kierując się od strony wejścia do muzeum można było pod niego wejść i poczuć jego ogrom tuż nad swoją głową. Wybierając wędrowkę po rampie wchodziło się w ciemną przestrzeń, która z jednej strony pociągała, kusila, z drugiej budziła niepokój. Sienkiewicz pisał: „Powoli zatapiając się w czerni, czujesz bliskość innych osób, słyszysz ich kroki, oddechy, tłumione szept. Po krótkiej chwili twój wzrok adaptuje się do ciemności i rozpoznajesz ich sylwetki. Dochodzisz do ściany pokrytej materiałem przypominającym w dotyku aksamit. Odwracasz się i w nierealnym kadrze oglądasz czarne postacie innych ludzi, poruszające się niepewnie, kierujące się w twoją stronę lub ku jasnemu prostokątowi. I tyle? A więc to tylko czarna pustka? Tylko tyle albo aż tyle”¹⁷. Bauman w pustce tej odnajduje jednak coś więcej – doświadczenie związane z człowieczeństwem. Pisz: „Gdybyś się pogryził w mrozącej umysł i zmysły pustce Wielkiej Niewiadomej, odczujesz, że człowieczeństwo jest twoim ratunkiem; w cieple ludzkiego współbycia twoje zbawienie”¹⁸.

Bałka w swoich pracach, na co zwracał uwagę Bauman „destyluje, oczyszcza i obnaża” przed odbiorcą różnego rodzaju troski, żeby każdy mógł je dostrzec w całej okazałości, przyjrzeć się im, zastanowić¹⁹. Szczególnej wymowy pracom artysty, intensyfikując ich oddziaływanie, dodają używane materiały. Na ogół są to przedmioty łatwo dostępne, codziennego użytku, takie jak deski, filc, arkusze zardzewia-

¹⁵ M. Bałka, *Rozmowa Andrzeja Przywry z Mirosławem Bałką*, „ORO, Orońsko. Kwartalnik Rzeźby”, 1998, nr 4, s. 26.

¹⁶ K. Sienkiewicz, *Mirosław Bałka w Tate Modern*, „Dwutygodnik.com” 2012, nr. 76, <http://www.dwutygodnik.com/artykul/562-miroslaw-balka-w-tate-modern.html>

¹⁷ Ibidem.

¹⁸ Z. Bauman, *Nieznajomy to groźba...czyżby rzeczywiście?*, przeł. R. F. Muniak, w: idem, *Miedzy chwilą a pięknem...*, s. 122. Tekst w oryginale (*Strangers Are Dangers... Are They?*) znajduje się w katalogu wystawy *Mirosław Bałka. How It Is*, Tate Modern, London 2009, s. 14–23.

¹⁹ Z. Bauman, *Słuchając przeszłości, rozmawiając z przeszłością...*, przeł. R.F. Muniak, w: idem, *Miedzy chwilą a pięknem...* s. 83.

łej blachy, popiół, kawałki mydła, sól. Jednak poprzez specyficzną aranżację Bałka nadaje im zupełnie inną wymowę, wymykającą się jednoznaczności i oczywistym skojarzeniom. Zaczynają one wywoływać w odbiorcy niepokój i zakłopotanie. O ile jednak użycie soli i popiołu interpretowane jest przez badaczy zgodnie – popiół kojarzony jest z prochami ludzkimi, a sól ze śladem łez i potu człowieka – to mydło budzi więcej kontrowersji. W znacznej mierze związane było to z kontekstem, w jakim był prezentowany *Mydlany korytarz*. Mydło interpretowane było wówczas np. jako odniesienie do czasów młodości ujmowanej zarówno jako coś przyjemnego, jak też związanego z całym szeregiem krępujących i wstydliwych sytuacji²⁰ (wystawy w Wenecji i Eindhoven). Pojawiały się też interpretacje, wiążące użycie przez Bałkę mydła w relacji do zbrodni Holokaustu²¹ (w związku z pokazaniem pracy w ramach wystawy *Gdzie jest brat twój, Abel? w Zachęcie*). Niekiedy też pojawiały się skojarzenia najbardziej codzienne, trywialne, łączące zastosowanie mydła z wykorzystaniem przez artystę substancji używanej codziennie w celu dbania o higienę i stworzenia szansy na przedłużenie życia²².

Mnogość i rozbieżności interpretacji w przypadku używanych przez artystę materiałów z jednej strony wpisuje się w ponowoczesną koncepcję płynności pojęć i znaczeń. Z drugiej jednak strony, wybrane przez artystę środki wyrazu na długo zapadają w pamięć, budzą niepokój, wrywają z beztroski. Na przykład wspomniane mydło, rozważane w relacji do Holokaustu pozostawia dręczące wspomnienie powracające nawet podczas kontaktu z nieperfumowanym mydłem w życiu codziennym.

Analizując twórczość Bałki, zauważyć można, że artysta bardzo często oscyluje między elementami indywidualnymi, odnoszącymi się do niego i jego prywatności, wspomnień z dzieciństwa i młodości, oraz odniesieniami do tego, co ogólne, uniwersalne. Zygmunt Bauman omawiając wybierane przez Bałkę materiały zauważył, że wszystkie one „pospołu «okrutnie obrysowują» nasze bycie-w-świecie”²³.

Opisując płynną, ponowoczesną kulturę, Bauman zwraca uwagę, że bywają dzieła sztuki, które potrafią doprowadzić odbiorcę do „zatrzymania”, chwili refleksji. Nie chcą one bezkrytycznie wpisywać się w płynność i przemijalność. Mamy wówczas kontakt z tym, co czyni nas „świadomymi trosk, które nawiedzają nas bez naszej wiedzy skąd się wzięły i dlaczego właśnie nas wybrały. Z dziełem, które zmusza nad

²⁰ W rozmowie z Bożeną Czubak artysta wspominał: „do 15 roku życia myłem się za kotarą w wielkiej balii. To były bardzo krępujące chwile. Mydło, mycie to w mojej pamięci również doświadczenie wstydu, skrzepowania, zakłopotania”. Zob. M. Bałka, *Każdy chłopiec boi się inaczej. Rozmowa Mirosława Bałki z Bożeną Czubak*, „Magazyn Sztuki” 1998 nr 19, http://magazyn-sztuki.art.pl/archiwum/nr_19/archiwum_nr19_tekst_1.htm (21.12.2012). Na aspekt ten zwracali też uwagę Salma Klein Essink w tekście *Człowiek jako miara wszechrzecz*, w: *Mirosław Bałka. Die Rampe...*, s. 40 oraz Jan Debbaut w liście *Do Jaromira Jedlińskiego*, zamieszczonym w tym samym katalogu, s. 12.

²¹ Interpretację taką zaproponowali między innymi P. Piotrowski w książce *Znaczenia modernizmu*, Poznań 1999, s. 250 oraz E. Jedlińska, *Polska sztuka współczesna...*, s. 379.

²² Zob. Z. Bauman, *Śluchając przeszłości...*, s. 84.

²³ Ibidem.



do dostrzeżenia czegoś, co normalnie nam umyka, co zazwyczaj muskamy tylko przelotnie i w gruncie rzeczy staramy się przeoczyć²⁴.

Prace Bałki z jednej strony wpisują się w cechy właściwe dla sztuki płynnej nowoczesności, ale równocześnie zmuszają nas do zatrzymania, refleksji, odwołują się do pamięci. Można powiedzieć, że artysta problematyzuje płynność. Nie roztopia się w niej, nie pogrąża, ale zadaje pytanie, co z tej płynności może uratować jako względnie trwałe, co można ocalić dla pamięci, wyrwać z nieuchronnego zapomnienia. ■

²⁴ Ibidem, s. 82.



Mateusz Skrzeczkowski
Socjologia na miarę sztuki

„Swe rozważania o sztuce powieści zaczyna Milan Kundera od zastrzeżenia, że nie jest jej teoretykiem, lecz (tylko?) praktykiem. Ja, niżej podpisany, nie jestem, rzecz jasna, ani jednym, ani drugim. Jestem (zaledwie!) jej czytelnikiem.”

Zygmunt Bauman

Z pewnością nie jeden z czytelników „płynnonowoczesnych” książek Zygmunta Baumana świadomie bądź podskórnie starał się przyłapać ich autora na rozpacz – bezskutecznie. Popadnięcie w rozpacz znamionowałoby niemoc, niemożność podejmowania wciąż i wciąż na nowo próby odnajdywania bądź – precyzyjniej – konstruowania sensu. A nie dość, że Bauman nie kapituluje, to jeszcze nie zwalnia siebie z odpowiedzialności za kondycję transformującej się nowoczesności. U źródeł tej bezkompromisowej postawy, jak sam wyjawia, leży przesłanie Stanisława Ossowskiego, zawarte w sześciu zasadach, sprowadzających się do tezy: „nie ma separacji między problemami warsztatowymi a moralnymi; moralna postawa uczonego nie jest lukrem na metodologicznym cieście, jest mąką, z jakiej się ciasto wiedzy socjologicznej ugniata”¹. To właśnie niustająca obecność mikroetyki zakorzenionej w jednostkowym doświadczeniu sprawia, że wyzwanie rzucone czytelnikowi jest dla niego tak trudne do udźwignięcia. Dlatego też w pierwszym odruchu pragnie on natrafić na ślad rezygnacji samego pomysłodawcy, rezygnacji przynoszącej ulgę.

Sytuację tę można sprowadzić do następującego mechanizmu. Zza stron kolejnych książek wyłania się pesymistyczny opis współczesnego społeczeństwa, sporządzony za sprawą dekonstrukcyjnych praktyk obnażających kulturowe wzory charakterystyczne dla świata opartego na konsumpcji. W świecie tym istnieją jednak strategie pozwalające jeśli nie na szczęśliwe życie, to choć na bezbolesne trwanie, polegające przede wszystkim na marginalizowaniu bądź zagłuszaniu źródeł cierpienia. Szkopuł w tym, że nie przechodzą one etycznej weryfikacji, są z natury dośrodkowe – czysto egoistyczne. Odwrócenie wektora z „Ja” na „Innego”, czyli wzięcie odpowiedzialności za drugiego człowieka pociąga za sobą często niemałe koszty oraz sporo wyrzeczeń i nie obiecuje, nie zapowiada jakichkolwiek profitów. Stoimy zatem w sytuacji „albo – albo”. To właśnie zdjęcia z nas ciężaru wyboru oczekujemy przez przyzwolenie na wyniesienie własnego interesu na piedestał. Pesymizm, rozpościerający się na każdej

¹ Z. Bauman, R. Kubicki, A. Zeidler-Janiszewska, *Życie w kontekstach. Rozmowy o tym, co za nami i o tym, co przed nami*, Warszawa 2009, s. 15.



stronie książek Baumana coraz bardziej zdaje się dostarczać kolejnych argumentów rozgrzeszających postawę narcystyczną, naznaczoną „ironicznym nihilizmem”. Sformułowanie to, przywołane w *Sztuce życia*, a ukute przez Lawrence’a Grossberga, określa sposób usprawiedliwiania się przed innymi, a zwłaszcza przed sobą, z braku moralnego kręgosłupa. Oparte jest ono na przyznaniu się do złego postępowania, ale zarazem zagłuszaniu poczucia winy przez jego uniwersalizację: „Wiem, że oszustwo jest złem, i wiem, że oszukuję, ale to zwykła kolej rzeczy, bo tak już jest na świecie. Wiadomo, że życie i wszystkie życiowe wybory opierają się na przekrętach i szwindlach, ale skoro wszyscy zdążyli się z tym pogodzić, nie ma innego wyboru. Każdy oszukuje, bo wie, że wszyscy wokół oszukują, więc gdybym sam nie oszukiwał, cierpiałbym z powodu swojej uczciwości”². Kiedy jednak obraz odmalowanej rzeczywistości niemal doszczętnie nas pogrąża, kiedy jesteśmy gotowi na niego przystać, wdzięczni za możliwość stłumienia sumienia za sprawą konfrontacji z „bezsensowną pustką”, pojawia się wezwanie do wzięcia odpowiedzialności, tym bardziej stanowcze, im bliżej otchłani zdawaliśmy się być. Można pokusić się o stwierdzenie, że spośród alternatywy – postawa dandysa (dandyzm jako ostatni błysk bohaterstwa w dekadencji) bądź człowiek pogrążony w depresji – wyłania się jeszcze inna opcja: melancholia.

Zarys tej postawy możemy rozpoznać już w przedmowie do *Nowoczesności i Zagłady*. Bauman wyznaje w niej, że zasadniczy wpływ na podjęcie studiów nad Holocaustem oraz na ich ostateczny kształt, miała lektura autobiograficznej książki jego żony, Janiny Bauman, zatytułowanej *Zima o poranku*. Stała się ona przyczynkiem do ponownej refleksji nad nazistowskim ludobójstwem, które za jej sprawą przestało sprawiać wrażenie wyizolowanego obrazu, na który przedstawiciele nauk społecznych mogli rzucić nieco światła, by zrozumieć przyczyny oraz skutki Zagłady, a okazało się oknem. Jak sam deklaruje: „patrzac przez to okno, można dostrzec, w rzadkich momentalnych rozbłyskach, wiele rzeczy niedostrzegalnych w inny sposób. Mają one kluczowe znaczenie nie tylko dla sprawców, ofiar i świadków popełnionej zbrodni, ale dla wszystkich ludzi żyjących dziś i mających żyć jutro. Widok, który ujrzałem przez to okno, nie był wcale przyjemny. Im bardziej jednak stawał się przygnębiający, tym silniejsze było moje przekonanie, że jeśli ktoś odwracał od niego wzrok, mógł za to winić wyłącznie siebie”³. W słowach tych i w całej przedmowie, niczym w pryzmacie, zbiega się kilka umykających, ale za to kluczowych kwestii, niezbędnych dla uchwycenia proklamowanej tutaj postawy melancholika.

Pierwsza dotyczy stanięcia po stronie deziluzji bez względu na koszty, które trzeba będzie ponieść. Druga traktuje o przeciwstawieniu się autonomizacji nauki (Simmel nazwałby to obiektywizacją), czyli konstytuowaniem się dyscyplin na podstawie prze-

² Z. Bauman, *Sztuka życia*, przekł. T. Kunz, Kraków 2009, s. 167.

³ Z. Bauman, *Nowoczesność i Zagłada*, przekł. T. Kunz, Kraków 2009, s. 9.



ślanek wyprowadzanych z nich samych, w oderwaniu od strumienia życia. Trzecia powiązana jest bezpośrednio z dwiema poprzednimi i polega na rehabilitacji jednostkowego doświadczenia, przywrócenia mu rangi sprawczej, odwracającej tradycyjny porządek. Nie tylko socjologia jest w stanie dostarczyć narzędzi do zrozumienia społecznych mechanizmów i sytuacji człowieka we wspólnocie, ale również pojedynczy los może odegrać istotną rolę w zrewidowaniu naukowego warsztatu. A przede wszystkim jest zwróceniem się ku obliczu Innego, co pozwala na odbudowanie więzi z rzeczywistością i chroni przed popadnięciem w depresję, w którą wpędza widok ujrzany przez okno, w patrzeniu, przez które trwamy, trwać powinniśmy mimo wszystko.

Szukając źródeł tego podejścia, należałoby się zwrócić w stronę lektur autora *Ponowoczesności jako źródła cierpień* i rozpoznać w postawie melancholika postawę czytelnika, a szerzej: odbiorcy sztuki. Słowa Flannery O'Connor (powieściopisarki, ale również absolwentki socjologii), które posłużyły Michałowi Pawłowi Markowskiemu za motto w esej *Życie na miarę literatury* (będącego jedną z inspiracji do napisania niniejszego tekstu) zdają się umacniać ten kierunek. Brzmiały one następująco: „Ludzie bez nadziei nie tylko nie piszą powieści, ale też, co istotniejsze, ich nie czytają. Nie patrzą na nic długo, albowiem brak im odwagi. Rozpaczać to odrzucać jakiejkolwiek doświadczenie, a powieść, co oczywiste, to pewien sposób na doświadczenie”⁴. Przyjrzyjmy się uważniej relacji, jaka zachodzi między nowoczesnością, czytaniem literatury (zwłaszcza pięknej), postawą hermeneutyczną a melancholią.

Za najmocniejsze doświadczenie nowoczesności Markowski uznaje dotkliwe poczucie utraty związku z rzeczywistością. Odpowiedzialnością za ten stan rzeczy obarcza ojca założyciela nowożytności, Kartezjusza, który, choć w dobrej wierze, przyczynił się do rozszczępienia spójnego świata na dwie części. „Jedna z nich cielesna i przygodna, poddana przemijaniu i niszczeniu, umieszczona została w świecie poddanym prawom materii i fałszywych wyobrażeń. Druga – duchowa i wieczna – umieszczona została poza światem, w przestrzeni myślenia, którego ostatecznym gwarantem – gwarantem prawdy – jest Bóg”⁵. W ten sposób poznający podmiot, odseparowany od poznawanego przedmiotu, przekształcił się w transcendentne „Ja”. Rozłam ten został dodatkowo wzmocniony przez Kantowskie *Krytyki*, czyniące z separacji istotę wszelkiego poznania. Utrata związku z rzeczywistością objawia się poczuciem wykluczenia, bycia niezadomowionym – nie u siebie. A to sprawia, że taki stan rzeczy jest trudny do zaakceptowania i wzywa do zmiany. Najradzykalniejsze strategie obiecujące poprawę dzielą się na konserwatywne (apelujące o powrót do korzeni) oraz rewolucyjne (nakłaniające do zerwania wszelkich więzi, lokujące nadzieję nie, jak poprzednie, w przeszłości, a w przyszłości). Zarówno jedną, jak i drugą strategię

⁴ Cyt. za: M.P. Markowski, *Życie na miarę literatury*, Kraków 2009, s. 5.

⁵ Ibidem, s. 15.

łączy zgoda co do faktu, że tak jak jest, być nie może. Sam Bauman komentując naturę krytyki prawicowej i lewicowej, stwierdza: „w praktyce politycznej «powrót do...» oznacza odejście od stanu obecnego; sam postulat wynika z krytyki teraźniejszości, a działania, jakie z niego z kolei wynikają, są jej krytyką praktyczną. Krytyczny stosunek do rzeczywistości jest cechą nowoczesnej kultury – całej, bez względu na to, w jakim miejscu wachlarza postaw politycznych myśliciela się umieszcza. Intelktualista zadowolony ze świata, intelektualista bezkrytyczny, to chyba *contradictio in adiecto*”⁶. Zdaniem Markowskiego odpowiednikami tych politycznych opcji są dwie drogi obrane przez sztukę nowoczesną: hermeneutyczna oraz hermetyczna. Pierwsza realizuje wezwanie Hegla do odnowienia więzi z rzeczywistością, druga stara się radykalizować Kantowski akt zerwania z nią. Tak jak w polityce, tak samo w sztuce istnieją stany pośrednie, umiarkowane, stroniące od radykalnych decyzji. Starają się one funkcjonować w polu przeciwstawnych sił, z niepewności, z nieustannego wahania czyniąc *modus vivendi*. „Wahanie to powiada: być może zostaliśmy wyrzuceni ze świata, ale musimy tam wrócić. Być może zbawienia nie ma, ale trzeba jakoś się starać odnaleźć w życiu sens. Być może wszystko się zamgliło, ale jednak trzeba się porozumieć. Pierwsze «być może» oznacza niepewność co do tego, jak jest. Drugie «ale» oznacza imperatyw wpisany w rozmaite nasze działania”⁷. Wahanie może przybierać dwojaką postać: histeryczną albo melancholijną – obie bliźniacze ze względu na poczucie utraty i potrzebę jej przepracowywania, odmienne ze względu na obraną strategię. Z jednej strony, gwałtowne, paniczne rzucenie wyzwania, z drugiej – zmusne rozpamiętywanie. Każda z tych form wahania jest przeciwstawieniem się depresji – radykalnemu odseparowaniu od rzeczywistości, oddaniu się rozpacz, zamilknięciu. Tak rozumiana przez Markowskiego melancholia nie jest przedsiönkiem depresji, jest sposobem na wydobycie się z jej otchłani.

Krokiem w stronę sensu jest rezygnacja z „bycia samemu”, na rzecz „bycia z”. Choć uobecnienie się „Ty” możemy rozumieć wprost, jako interakcję z drugą osobą, to w interesującym nas przypadku pośrednikiem może być sztuka, również przybierająca Celanowską formę twórczości, której manifest poeta zawarł w *Południku* („Wiersz jest samotny. Samotny w drodze. Tego, kto go pisze, wiersz zawsze ma przy sobie. Ale czy właśnie z tego powodu, a więc już tutaj wiersz nie znajduje się w sytuacji spotkania – nie uczestniczy w tajemnicy spotkania?”⁸). Zatem pisanie i czytanie to dwie odmienne formy przerywania milczenia i przezwyciężenia samotności. Autor *Życia na miarę literatury* sięgnął po metaforę okna, przyrównując czytanie literatury do jego otwierania. Widać przez nie „inny, ale także nasz świat, świat zamieszkiwany przez innych ludzi, którzy trują się, by zrozumieć świat za pomocą słów i za pomocą tych

⁶ Z. Bauman, R. Kubicki, A. Zeidler-Janiszewska, *Życie w kontekstach* ..., op. cit., s. 41.

⁷ M.P. Markowski, op. cit., s. 52.

⁸ P. Celan, *Południk*, przekł. A. Kopacki, „Literatura na Świecie” 1–2/2010, s. 23.

samych słów swoje rozumienie starają się nam przekazać⁹. Przypomnijmy, dla Baumana takim oknem stało się doświadczenie lektury *Zimy o poranku*. Każdy uważny czytelnik książek Profesora z pewnością zgodzi się, że funkcja, jaką spełniła książka Janiny Bauman, choć pierwszoplanowa, nie jest pojedynczym epizodem wpływu sztuki na kształtowanie się jego socjologicznej myśli. Sztuka i socjologia wzajemnie się warunkują. W końcu fundamentem jednej, jak i drugiej winna być najintymniejsza relacja między dwoma jednostkami, tworzącymi najmniejszą społeczność¹⁰. Warto podkreślić, że wzajemne warunkowanie nie powinno być utożsamiane z dość powszechnym postrzeganiem literatury czy sztuki jako zwierciadła społecznych stosunków, rozpoznanych przez nieskrępowaną artystyczną wrażliwość, zanim zdołała to odnotować naukowa metodologia. Dla Baumana świat podzielony wedle resor-tów jest tylko konstruktem, coraz częściej dysfunkcyjnym, warunkującym postać ostatecznych wyników, zamiast, jak dawniej wierzone, strzec ich neutralności i precyzyjności. Dlatego socjologia powinna przybrać postać niekończącego się procesu „konwersacji i «wymiany materiału» z całością kultury, z doświadczeniem społecznym we wszystkich jego przejawach”¹¹. Zdaniem autora *Płynnej nowoczesności* nic nie stoi na przeszkodzie, aby mimo braku instytucjonalnej weryfikacji, uznać powieści na przykład Maksa Frischa za socjologię.

Jeszcze mocniej myśl ta została wypowiedziana w *Sztuce życia*. Tym razem to słowa Amosa Oza, wygłoszone w przemówieniu z okazji przyznania mu Nagrody Goethego w 2005 roku, stały się przyczynkiem do następującej konstatacji: „Przynajmniej tym razem socjologowie – ci samozwańczy mistrzowie niezawodnych lub niemal niezawodnych metod badawczych – powinni ukorzyć się przed opinią powszechnie uznanego mistrza wnikliwej obserwacji, dalekosiężnej wizji i empatii. Bo tam, gdzie rzecz dotyczy podmiotów moralnych i osądów etycznych, listy determinant i statystyki ich dystrybucji na niewiele się zdają”¹². Izraelski pisarz w swym wystąpieniu przeciwstawił się powszechnie głoszonym przez nauki społeczne założeniu, że jesteśmy przede wszystkim warunkowani zewnątrz. Że faktycznie to nie my sami o sobie stanowimy, tylko jesteśmy wynikiową przypadkowych czynników, a to może służyć za przesłankę do zdjęcia z jednostki odpowiedzialności za swoje czyny – wprawdzie to ona stoi za zbrodnią, ale wina leży po stronie okoliczności, których nie jest w stanie kontrolować. Taka perspektywa rozmontowuje elementarne kryterium odpowiedzialności, odhumanizowuje naukę. Wyklucza podmiot zanurzony w strumieniu życia na rzecz „transcendentnego Ja” – odseparowanego, przyglądającego się, analizującego, opisującego, dyskredytującego wartość spotkania.

⁹ M.P. Markowski, op. cit., s. 67.

¹⁰ G. Simmel, *Dwuosobowa społeczność*, [w:] tegoż, *Filozofia kultury*, przekł. W. Kunicki, Kraków 2007, s. 119.

¹¹ Z. Bauman, R. Kubicki, A. Zeidler-Janiszewska, *Życie w kontekstach...*, op. cit., s. 43.

¹² Z. Bauman, *Sztuka życia*, op. cit., s. 170.

W trakcie lektury książek Zygmunta Baumana, oprócz Maksa Frischa i Amosa Oza, napotykamy na ślady takich twórców, jak: Georg Büchner, Franz Kafka, Jorge Luis Borges, Milan Kundera, Ryszard Kapuściński, Italo Calvino, Rainer Maria Rilke, Sławomir Mrożek, Albert Camus i wielu innych. Warto wpisać literaturę piękną w szersze rozumienie sztuki i raz jeszcze podjąć próbę uchwycenia źródła etycznej postawy Baumana w obliczu kondycji płynnonowoczesnej rzeczywistości, idąc tropem spotkań na polu sztuk wizualnych (choć wizualnych jedynie z definicji, gdyż precyzyjniej należałoby je określić jako „multisensorycznych”). W ostatnich latach dostrzegalna jest zwłaszcza relacyjność z pracami Mirosława Bałki. Autor *Nowoczesności i Zagłady* już trzykrotnie mierzył się z twórczością artysty, czego wyraz możemy odnaleźć w tekstach poświęconych pracy *Lebensraum* prezentowanej w Galerii Foksal, wystawie *Fragment* w warszawskim CSW Zamek Ujazdowski oraz instalacji *How It Is* zrealizowanej w Hali Turbin w Tate Modern w Londynie. Recepcja tego ostatniego dzieła sztuki wprowała w konsternację kuratorów ekspozycji, samego artystę i późniejszych odbiorców. Źródło konsternacji zdaje się podobne do tego, które znamionowało oczekiwanie czytelnika na spektakularny akt kapitulacji Profesora. Przyjrzyjmy się zatem raz jeszcze koncepcji pracy i skonfrontujmy ją z dominującym wśród krytyków sztuki sposobem jej odczytania, a później z interpretacją Baumana. *How It Is* w swej materialnej postaci to gigantyczny stalowy kontener o wymiarach 30 na 10 na 13 metrów. Umieszczenie go na dwumetrowych pionowych wspornikach umożliwiało swobodne spacerowanie pod nim, ale również odebrało możliwość zajrzenia do wnętrza bez jednoczesnego wkroczenia na pochyłą platformę, łączącą kontener z powierzchnią galeryjnej posadzki. Od środka ściany, podłoga i sufit obłożone były czarnym atlasem, którego struktura charakteryzuje się zerową „odbiciowością” promieni świetlnych. Mieliśmy zatem do czynienia z absolutną ciemnością, z wizualnym brakiem.

Kontener, rampa, mrok, a zwłaszcza kontekst wcześniejszych prac Bałki wielu komentatorom podpowiadały odczytanie *How It Is* w odniesieniu do *Zagłady* bądź, precyzyjniej, do postholokaustowego doświadczenia traumy. Zdarzają się też próby jego uniwersalizacji. Katarzyna Bojarska zdecydowała się na postawienie tezy, że praca Bałki „to przykład sztuki szczególnej, podejmującej wyzwanie estetyki traumy”¹³ Krytyczka wylicza różne negatywne skojarzenia, jakie wywołuje: potworność, obcość, strach przed nocą, grozą, przemyśłem, kolejną, głębią, otchłanią, bestią, zagrożeniem, nieswojskością, czarną skrzynią, piwnicą, schronem, piekłem, *Jądem ciemności*, okopem¹⁴. Część z nich zresztą można umocnić przez przywołanie licznych ustępów z *Nowoczesności i Zagłady* Baumana (podstawowej skądinąd lektury dla studentów

¹³ K. Bojarska, *Estetyka traumy? Sztuka niemożliwej możliwości*, [w:] A. Drzał-Sierocka, M. Skrzeczkowski (red.), *Konteksty sztuki – Konteksty estetyki. Medium a doświadczenie*, Łódź 2011, s. 352.

¹⁴ Ibidem, s. 353.

Pracowni Działań Przestrzennych Mirosława Bałki). Wszelkie tego typu odczytania zafiksowane są na negatywnych konotacjach ciemności, percepcji przestrzennej czerni symbolizującej pustkę, brak, stanięcie w obliczu nicości.

Tymczasem czytając esej Baumana zatytułowany *Nieznajomi to groźba... czyżby rzeczywiście?*, konstatujemy, że z gruntu pesymistyczne odczytania zakorzenione są w lęku, a nie w rzeczywistości. Samonapędzający się strach jest projektowany na ciemność, mitologiczne siedlisko zła samo z siebie przecież nim nie jest – czyli raczej fobia niż trauma. Nieracjonalna obawa może zostać przezwyciężona poprzez konfrontację ze źródłem lęku. W tym przypadku *How It Is* to iście laboratoryjne narzędzie terapeutyczne. Jak to jest pogrążyć się w ciemności? Dla Baumana doświadczenie to ma wręcz wymiar kataraktyczny. Relacjonuje je w sposób następujący: „Nikt nie miałby ci tego za złe, gdybyś się zawałał przed zanurzeniem się w tej otchłani ciemności, jeśliś się w Sali Turbin galerii Tate Modern znalazł sam. Samotna wyprawa do kresu ciemności jest czymś, na co stać tylko najbardziej zuchwałych śmiazków lub krańcowo bezmyślnych awanturników. Na szczęście tyle ludzi wokół, a wszyscy pchają się do wnętrza tunelu! A i z owego wnętrza dobiegają odgłosy kroków i rozmów tylu innych, których jeszcze nie widzisz! Gdy i ty także znajdziesz się w środku, poczujesz całym ciałem ich obecność. Nie natrętną, odstręczającą obecność, lecz kojącą i dobrośliwą: obcość nieznajomych cudownie przemienionych w bliźnich, obcych przeobrażonych we współtowarzyszy. Obecność emanująca zaufaniem, nie trwoga. Gdyś się pogrążył w mrozącej umysł i zmysły pustce Wielkiej Niewiadomej, odczujesz, że człowieczeństwo jest twoim ratunkiem; w cieple ludzkiego współbycia twoje zbawienie”¹⁵.

Takie odczytanie idzie dokładnie w poprzek diagnozie płynnej nowoczesności, w której obcy stanowi źródło obaw i lęków. Jego obecność jest trudna do zaakceptowania. Potrzeba odseparowania „Się”, a właściwie coraz częściej wykluczenia „Go”, zyskuje pierwszorzędną rangę, wartą poświęcenia sporych nakładów finansowych. Mechanizmy makrospołeczne mają swoje odzwierciedlenie na poziomie mikrospołecznym, a nawet w relacjach dwuosobowych, przyjacielskich oraz miłosnych. Koncentracja na sobie musi skutkować utożsamieniem „Ty” albo z rywalem, albo z ciężarem. Stąd rezygnacja ze współbycia razem na rzecz współbycia osobno¹⁶. W *Płynnym lęku* Bauman podjął próbę zdemaskowania fikcyjności przesłanek, na których oparta jest wiara w szczęśliwe życie (szczęście coraz częściej utożsamiane z poczuciem bycia bezpiecznym), życie wolne od obcego. Posłużył się on przykładem niemożności racjonalizowania źródła lęku w przypadku osób, które unikają wychodzenia na ulicę po zmroku. To właśnie w tej grupie najbardziej rozpowszechnione jest przekonanie, że świat „zewnątrzny” jest niebezpieczny. Nie sposób jednak stwierdzić, „czy tacy

¹⁵ Z. Bauman, *Między chwilą a pięknem. O sztuce w rozpadającym się świecie*, przekł. R.F. Muniak, Łódź 2010, s. 122.

¹⁶ Z. Bauman, *Razem – Osobno*, Kraków 2003.

ludzie unikają wychodzenia z domów z powodu poczucia zagrożenia, czy obawiają się nieokreślonego niebezpieczeństwa czającego się w ciemnych ulicach, ponieważ z braku praktyki utracili pewność siebie pozwalającą znieść obecność zagrożenia albo mają skłonność do folgowania wyobraźni już zarażonej lękiem¹⁷. Upředzenie przy znaczącym współudziale mediów masowych, fundujących codzienną porcję obrazów katastrofy, przeobraziło się w potoczną „wiedzę”, a z nią, jak wiadomo, trudno polemizować. Powszechne odczytanie *How It Is* nosi zatem znamiona owego efektu ciemnego zaułka, który, jak „wiadomo”, jest niebezpieczny. Spotkanie Innego w tych ciemnościach jest być może pierwszym krokiem w stronę wspólnoty, która jednak nie nadchodzi.

W ten sposób powracamy do doświadczenia melancholii. Kapitalizm, zwłaszcza ten w płynnonowoczesnej postaci, neutralizuje wszelkie mechanizmy oporu. Agamben, idąc za myślą Waltera Benjamina, określa kapitalizm wszechobowiązującą religią, która zatroszczyła się o uniemożliwienie wszelkich aktów profanacji. Jeżeli sprzeciw ma dziś jakąś wartość, to wartość wymienną bądź spektakularną. Jego wartość użytkowa to niemal oksymoron. Jeżeli jakaś rewolucja jest dziś możliwa, to ceno-wa. Rzucający wyzwanie skazuje się na donkichotowy los. Oglądając film *Lanswood Gardens*, do którego część zdjęć zrealizowano w domu Baumanów w Leeds, każdy z pewnością zwróci uwagę na rozsiane po jego wnętrzu, różnorakie wizerunki tego niezłomnego rycerza z La Manchy.

Umberto Eco przypomina, że powieść Miguela de Cervantesa rozpoczyna się w bibliotece, którą główny bohater decyduje się opuścić, aby skonfrontować świat książek z rzeczywistością. Zestawia ją z historią innej biblioteki, Biblioteki Babel z opowiadania Borgesa, z której się nie wychodzi. „Pomiędzy tymi dwiema bibliotekami istnieje głęboka analogia: Don Kichot starał się odnaleźć w świecie wydarzenia, przygody, damy obiecane przez bibliotekę; a zatem chciał wierzyć, że świat jest taki sam jak znana mu biblioteka. Borges, jako mniejszy idealista, uznał, że to biblioteka będzie taka jak świat – a zatem zrozumiałe jest, dlaczego nie odczuwał potrzeby, aby z niej wyjść”¹⁸. O ile tę drugą możemy określić jako hermetyczną, o tyle pierwsza, choć bliska hermeneutycznej, dążącej do pojednania z rzeczywistością, naznaczona jest niemożnością. W świecie nie można się zadowolić, z nim trzeba się zmagać.

Jest jeszcze inna biblioteka. Kamienna *Biblioteka* Rachel Whiteread, usytuowana na wiedeńskim Judenplatz – to pomnik Holokaustu. Ma postać sześcianu wykonanego z jasnego betonu, którego boki składają się z jakby wywróconych na drugą stronę ścian z regalami pełnymi książek. Jeden z boków ma również „odciśnięte”, zatrzasknięte drzwi. W ten sposób rozróżnienie na wewnątrz i zewnątrz zostało zanegowane. Nie możemy się dostać do środka, bo drzwi „ani drgną”, ale zarazem już jesteśmy

¹⁷ Z. Bauman, *Płynny lęk*, przekł. J. Margański, Kraków 2008, s. 9.

¹⁸ U. Eco, *O literaturze*, przekł. J. Ugniewska, A. Wasilewska, Warszawa 2003, s. 101.

w obrębie czterech ścian. Bauman potraktował monument jako przyczynek do ponownej refleksji nad pamięcią w kontekście Zagłady. Na początku eseju przypomina, że pomnik i książka to dwa podstawowe media pamięci i oba uzyskały wyraz w dziele Whiteread. Zwraca również uwagę na wykutego z kamienia, stojącego nieopodal, wpatrzonego w bibliotekę Gottholda Ephraima Lessinga. Nie odwróci on nigdy oczu od książek, „w których zawierają się jego nadzieje wobec humanizmu, lecz których obecność na placu zarówno jemu, jak i nam przypomina, jak kręta, niepewna i wyboista jest to droga, prowadząca do spełnienia tych nadziei”¹⁹. Oba te pomniki tworzą pewną kłamrę. Z jednej strony, przedstawiciel Oświecenia, reprezentujący wiarę w naukę, technikę i rozum, którym wraz ze sztukami pięknymi, muzyką i poezją, powierzono prometejską rolę, z drugiej – biblioteka upamiętniająca stracony lud książki i jego kulturę²⁰. Z jednej strony, narodziny nowoczesności, z drugiej, jej konsekwencje – popuszczenie cugli postępu, który zaautonomizowany, wyrwał się spod kurateli moralnego osądu. Konsternacja pokolenia wojennego i kolejnego została w latach 80. ubiegłego wieku zmarginalizowana. Obawy i lęki o Innego, którego w postaci Narodu Żydowskiego nie udało się w trakcie wojny uchronić przed zgładzeniem, będące w latach 50., 60. czy 70. oczkiem w głowie opinii publicznej, wyparł niepokój o siebie. A przecież ta dziejowa lekcja winna być ocalona od zapomnienia. Sprzeciwieniu się niepamięci w dwojaki sposób służy wieńdzki monument. Bauman rolę tę definiuje w następujący sposób: „Pomniki zapraszają do dialogu. Monologi pomnikom nie służą; będąc tylko bryłami kamienia i okrucami marmuru, pomniki milczałyby, gdybyśmy my, żyjący, nie mówili. Pomniki motywują do dialogu pomiędzy żyjącymi tym bardziej, gdy zawierają w sobie więcej niż jedno znaczenie albo raczej: gdy my, żyjący, próbujemy wpisać w nie i wyczytać z nich nasze lęki i tęsknoty. Zwrócona na zewnątrz biblioteka Rachel Whiteread staje się portem, w którym można zarzucić wiele kotwic i gdzie wiele znaczeń może znaleźć swoją przystań. Owa polisemia jest jej wielką zasługą. Trzeba jednak powiedzieć wyraźnie: ten pomnik jest polisemiczny ze względu na naszą niepewność co do naszej przeszłości i teraźniejszości: a mianowicie niejasność co do tego, na ile nasza przeszłość jest tylko przeszłością i jak dalece – jeśli w ogóle – nasza teraźniejszość tę przeszłość obezwładnia”²¹.

Pomnik Holocaustu jest zarazem pomnikiem książki, wezwaniem do lektury i do pisania. Jak zaznaczył Proust: „tylko dzięki sztuce możemy wyjść poza siebie, dowiedzieć się, co wiedzą inni z tego świata, który jest nie ten sam, co nasz”²². Podobne

¹⁹ Z. Bauman, *Między chwilą a pięknem...*, op. cit., s. 87.

²⁰ H. Taborska, *Paradoksy współczesnych wizerunków rzeźbiarskich w przestrzeni publicznej*, [w:] D. Koczanowicz, M. Skrzeczkowski (red.), *Między estetyzacją a emancypacją. Praktyki artystyczne w przestrzeni publicznej*, Wrocław 2010, s. 74.

²¹ Z. Bauman, *Między chwilą a pięknem...*, op. cit., s. 95–96.

²² M. Proust, *W poszukiwaniu straconego czasu*, przekł. M. Żurowski, t. *Czas odnaleziony*, Warszawa 1992, s. 212.

stanowisko bliskie było Michaiłowi Bachtinowi. Eksponował on znaczenie estetyki jako dyscypliny zajmującej się sztuką, a więc człowiekiem. Był przekonany, że na tym polu przewyższa ona inne nauki o człowieku, w tym przede wszystkim psychologię, ale i socjologię, za sprawą pełnego i całkowitego ujęcia istoty ludzkiej, a nie sprowadzenia jej do obiektu badań, urzeczowienia, spojrzenia na nią z perspektywy „transcendentnego Ja”. Akt separacji uruchamia relację władzy, a wyroki o jego naturze zapadają w trybie zaocznym. Ludzka natura wymyka się poznaniu przedmiotowemu, a odsłania się dopiero w toku swobodnego dialogu²³. Tym dialogiem jest lektura, jeżeli zatem socjologia jest gotowa przewyciężyć akademicką autonomię, skonfrontować się z rzeczywistością i nie popaść w depresję, powinna wyjść od postawy czytelnika i stać się na miarę sztuki. ■

²³ E. Czaplejewicz, E. Kasperski (red.), *Bachtin: Dialog – Język – Literatura*, Warszawa 1983, s. 12–13.

Grzegorz Sztabiński

Kultura ponowoczesna a etos sztuki

W pierwszym z *Dwóch szkiców o moralności ponowoczesnej* Zygmunt Bauman omawia wzory osobowe pojawiające się u schyłku XX wieku. Przeciwstawia je wcześniejszemu sposobowi życia, które cechowały: „docelowość”, ciągłość i uporządkowanie, dążenie do „spełnienia powołania”, rozważny wybór środków, oparcie się na wiedzy, która stanowić miała rzetelną podstawę do działania. Cechy te sprowadza do metafory pielgrzymowania. Zwraca przy tym uwagę, że mogły one, zarówno przy religijnym i świeckim pojmowaniu, być realizowane tylko w terenie „kartograficznie uporządkowanym, o drogach wyposażonych w słupy milowe i drogowskazy”¹. W rzeczywistości kultury ponowoczesnej to uporządkowanie zanikło. Zanik „kartografii” dotyczy przede wszystkim struktur społecznych. Bauman pisze: „Nieobecność struktur społecznych, jakie wyznaczałyby raz na zawsze (to znaczy, praktycznie biorąc, na okres realizacji «projektu życiowego») ramy tego, co możliwe, ale zarazem byłyby wsparciem dla wysiłków skierowanych na realizację którejkolwiek z obranych możliwości, jest bodaj najdobitniejszą cechą wyróżniającą byt ponowoczesny”². W związku z tym ponowoczesnych przedsięwzięć nie charakteryzuje już dawna nadrzędna celowość. Realizowane działania mają krótki horyzont czasowy. Poza tym nie łączą się one linearnie w ciąg podporządkowany spełnieniu zadania szerszego, ogólniejszego lub nawet organizującego całe życie człowieka.

Wyprowadzając wnioski z tych spostrzeżeń Bauman formułuje tezę o ponowoczesnym „braku ściśle określonej tożsamości”³. Twierdzenie to można pojmować szeroko, odnosząc je do całościowej struktury ludzkiego Ja. W węższym znaczeniu rozumieć je można jednak jako rozpad etosu. Etos, czyli faktyczna postać moralności, organizował postępowanie przedstawicieli różnych grup społecznych, przejawiając się w ich stylu życia. Zastosowana metafora pielgrzymowania przybierałaby więc konkretne, odmienne formy w przypadku „życia aktywnego” (np. żołnierza, rzemieślnika czy kupca) albo „życia kontemplacyjnego” (mnicha czy pustelnika). Odmiany etosów ulegały historycznym zmianom, jednak trwałość struktur społecznych wymuszała ich obowiązywanie. Pojawianie się nowych grup społecznych (np. naukowców) prowadziło do poszerzania zakresu istniejących etosów. Często

¹ Z. Bauman, *Dwa szkice o moralności ponowoczesnej*, Warszawa 1994, s. 12.

² Ibidem, s. 14.

³ Ibidem, s. 16.

dążono też do ujmowania ich zasad w postaci kodeksów, argumentując, że podnosi to rangę danego zawodu.

Złożoną sprawą jest problem etosu sztuki. Opinie estetyków na ten temat są zróżnicowane. Zwykle odróżnia się go od ogólnie pojętej moralności traktowanej jako wyraz panującej ideologii. Mikel Dufrenne pisał, że moralność nie troszczy się wcale o etos sztuki, „chce ją tylko ocenzurować: wymaga, by podporządkowała się prawu, które nie jest jej własnym prawem, które może być uznane jedynie wbrew niej, pod przymusem”⁴. Francuski autor przyjmuje więc swoistość etosu sztuki, a jednocześnie podkreśla jego złożoność. Nie można sprowadzić go ani do artystycznego *poiesis*, ani też utożsamiać z radosnym uniesieniem estetycznym. Podkreśla, że sztuka stanowi *praxis*, zanim stanie się *poiesis*. Artysta przede wszystkim „zyskuje panowanie nad sobą, przekracza w sobie to, co nie jest ludzkie, staje się tym, kim jest”⁵. Dufrenne uważa, że jest to podstawowa postać etosu w sztuce. Obok niej wyróżnia etos poszczególnych dzieł odsłaniających w określony sposób świat i etos doświadczenia estetycznego, które „wiąże nas z innymi i usposabia nas do tego, by oddać im sprawiedliwość”⁶.

Jeszcze bardziej złożona jest koncepcja roli etosu w sztuce sformułowana przez Stefana Morawskiego. Odróżnia on „etos w sztuce” i „etos sztuki”. Pierwszą nazwę odnosi do notorycznie i od dawna prowadzonych rozważań o podobieństwie i odrębnościach między wartościami estetycznymi a moralnymi. Uwzględniano ich współwystępowanie i różne krzyżówki, aż do tez o ich organicznej jedności i zacieraniu się różnic między nimi⁷. Natomiast nazwa „etos sztuki”, jak pisze Morawski, „punkt ciężkości przesuwają [...] na tak zwaną światopoglądową substrukturę dzieła artystycznego i analiza dotyczyć musi poprzez owo dzieło również samego twórcy”⁸. Etos dzieła łączy się tu z etosem artysty. Sytuacja taka występowała czasami w sztuce dawnej, natomiast stała się częsta w twórczości XIX- i XX-wiecznej. Polski estetyk powołuje się na przykłady powieści Tolstoja i Dostojewskiego, których etos jest wyraźnie czytelny pomimo polifoniczności dzieł. „Przykłady te dowodzą – pisał – że były to opcje deontologiczne, poparte określonym poglądem historyzoficznym, rzucające wyzwanie ówczesnemu światu”⁹. Na nieco innej zasadzie, ale równie dobitnie sytuacja ta występowała w malarstwie lub rzeźbie, w których ukazywany obraz rzeczywistości przesycany był obecnością osobowości artysty. Odwołując się do dokonań awangardy, Morawski bierze jednak pod uwagę jeszcze jedną możliwość

⁴ M. Dufrenne, *O ethosie sztuki*, przekł. M. Golaszewska, [w:] M. Golaszewska (red.), *Ethos sztuki*, Warszawa-Kraków 1985, s. 47–48.

⁵ Ibidem, s. 49.

⁶ Ibidem, s. 55.

⁷ O fakcie, że rozważania tego typu są wciąż prowadzone, świadczy książka: J. Levinson (red.), *Aesthetics and Ethics. Essays at the Intersection*, Cambridge 1998.

⁸ S. Morawski, *Od etosu sztuki do etosu artysty poza sztuką*, [w:] *Ethos sztuki*, op. cit., s. 63.

⁹ Ibidem, s. 70.

wystąpienia etosu sztuki. Określa ją jako „etos artysty poza sztuką” i charakteryzuje, biorąc pod uwagę „przesunięcie akcentu z etosu sztuki na ethos artysty wąpiącego w sens i zasadność komunikacji artystycznej sensu stricto, to znaczy dzieła spełniającego określone warunki estetyczne”¹⁰. Omawiając takie sytuacje, rozważa nie tylko przykłady antysztuki czy niesztuki, a również szerszy krąg zagadnień związanych z artystami, dla których sztuka okazała się niewystarczająca, aby wyrazić stosunek do świata i jego ocenę. Twórczość stawiała się wówczas rozrachunkiem ze światem i sztuką, zdawała sprawę z jej wątpliwego statusu czy nawet bankructwa wartości zarówno estetycznych, jak i moralnych.

Czy omówione tu krótko sposoby pojmowania etosu sztuki mieszczą się w ramach zarysowanej przez Baumana metafory pielgrzymowania? Sądzę, że tak, a ponadto związek ten dotyczy nie tylko sytuacji, jakie występowały dawniej. Nawet etos artysty poza sztuką, charakterystyczny zwłaszcza dla neoawangardy z drugiej połowy XX wieku, uznać można za pielgrzymowanie, choć pozbawione wyraźnej świadomości tego, co czeka u kresu pielgrzymki, do jakiego miejsca ona prowadzi. Także ciągłość działań i ich uporządkowanie okazują się często nieosiągalne w twórczości neoawangardowej. Zespolenie czynności w spójny system staje się niemożliwe ze względu na świadomość konfliktu wartości, ich aporetyczny charakter. Wątpliwa okazuje się też szansa dokonywania rozważnych wyborów. Drogi wyposażone w słupy miłowe uległy zwielokrotnieniu. Nie wiadomo więc, którą z nich wybrać. Drogowskazy wskazują często przeciwstawne kierunki. Należy jednak podążać dalej, nie rezygnując z „projektu życiowego”, choć nie bardzo wiadomo, jak go zrealizować. Często nawet trudno go sformułować. Nie wolno jednak, co podkreślał Morawski, „oddać *logosu* na pastwę zdarzeń, które toczą się i nas porywają”¹¹.

Zygmunt Bauman sądzi, że dla życia ponowoczesnego szukać należy innych metafor. Ponieważ uważa, że nie ma jednego typu, który oddałby wszystkie cechy współczesnego istnienia, proponuje kilka wzorów osobowych: spacerowicza, włóczęgę, turystę i gracza¹². Odwołuje się do nich nie dlatego, jak pisze, żeby oddać różnorodność sposobów życia wedle preferencji prywatnych lub grupowych, a po to, żeby ukazać wewnętrzną niespójność sposobu istnienia, jaki jest w warunkach ponowoczesnych udziałem wszystkich ludzi. Nie chodzi więc o indywidualne kłopoty związane z samookreśleniem, a o niemożliwość lub niechęć do ustalenia własnego

¹⁰ Ibidem, s. 78.

¹¹ S. Morawski, *Rozmyślenia bez tytułu*, [w:] *Sztuka otwarta. Prateatr II*, Wrocław 1982, s. 126

¹² W późniejszym tekście zatytułowanym *Perpetuum mobile* ([w:] tegoż, *Miedzy chwilą a pięknem. O sztuce w rozpędzonym świecie*, Łódź 2010, s. 30–32) biorąc pod uwagę dzisiejszy stosunek do utopii, Bauman wprowadził jeszcze jeden podział: na „ogrodników” (głównych aktorów „stałego” okresu nowoczesności), „leśniczych” (czasy przednowoczesne) i „myśliwych” dominujących w okresie płynnej nowoczesności. Wczesnonowoczesna utopijna myśl pragnęła spokojnego bezpieczeństwa, zakończenia pracy, wypełnienia misji. W czasach płynnej nowoczesności nie ma końca powszechnej ekscytacji. Koniec polowania jest przerażający, ponieważ może się okazać jedynie osobistą porażką.

szlaku i zmierzania właściwą dla niego trasą. „Wielość typów – pisze Bauman – sygnalizuje analityczną «nieczystość» bytu, jego niespójność, rozchwieianie, chroniczną wieloznaczność, niekonsekwencję, charakterystyczną dlań skłonność do zbierania w jeden nurt wzorów, którym niełatwo żyć ze sobą w zgodzie”¹³.

Koncepcję „nieczystości” rozważał w odniesieniu do sztuki w połowie lat 80. ubiegłego wieku Guy Scarpetta¹⁴. Autor ten stwierdzał, że wyczerpania się postaw awangardowych nie należy kojarzyć z uczuciem wyzwolenia. To nieprawda, że po okresie panowania zakazów, ascezy, pseudoteorii, przyjętej „linii” postępowania twórczego zaczęto w okresie postmodernizmu odnajdywać sens zabawy i przyjemności, spontaniczności i różnorodności. Postmodernizm nie jest wyzwoleniem z ograniczeń awangardowych (co głosił np. Achille Bonito Oliva), a sytuacją nacechowaną sprzecznościami, pełną ambiwalencji, właśnie „nieczystą”. Dodać można, że „nieczystość” ta podważa każdy etos.

Czy jednak biorąc pod uwagę wyróżnione przez Baumana wzory kulturowe ponowoczesnego życia, można mówić o etosie? Benjaminowski *flâneur* traktuje życie jako grę, w której różnice między prawdą, udawaniem i domysłem zacierają się. Współczesny spacerowicz jednak to także ten, kto nie opuszcza fotela przed telewizorem, nie wycharowuje niczego wyobraźnią podczas spaceru, a znajduje wszystkie obrazy i wątki w postaci gotowej na ekranie obsługiwanym za pomocą pilota. Włóczęga pozostaje nieustannie w ruchu w nieustannej pogoni za odmianą. Przemierzany przez niego świat jest zbiorowiskiem szans, z których żadnej nie wolno przegapić, gdyż wszystkie są jednakowo dobre. Turysta opuszcza dom, czując się wszędzie dobrze i bezpiecznie. Każde miejsce służy mu do kolekcjonowania wrażeń. Dla gracza „świat i los są miękkie, podatne jak wilgotna glina w palcach sprawnego garncarza”¹⁵, gotowe przyjąć kształt, jaki zachce im nadać. Oczywiście potrzebny jest do tego łut szczęścia. Dłatego życie staje się serią kolejnych walk, rozgrywek, meczów. W żadnym z tych przypadków nie ma możliwości ani potrzeby kształtowania etosu. Bauman nie stwierdza tego wprost, ale wskazują na to stosowane przez niego sformułowania. „Co by więc człowiek ponowoczesny nie uczynił – pisze – nigdy nie nabierze pewności, że uczynił to, co trzeba”¹⁶. On po prostu „dryfuje w poszukiwaniu nowych przystani”¹⁷.

Diagnozę tę można odnieść także do większej części sztuki postmodernistycznej. Wbrew zapewnieniom niektórych krytyków artystycznych, nie uwalnia ona od nowoczesnych trudności. Jeśli zaś wprowadzane są zmiany sposobu działania artystów, to ich rezultaty mogą budzić niepokój. Przykładem może być działanie na zasadzie realizacji projektów artystycznych. Artysta podejmuje hasło sformułowa-

¹³ Z. Bauman, *Dwa szkice* ..., op. cit., s. 21.

¹⁴ G. Scarpetta, *L'impureté*, Paris 1985.

¹⁵ Z. Bauman, *Dwa szkice* ..., s. 33.

¹⁶ Ibidem, s. 38.

¹⁷ Ibidem, s. 39.

ne przez krytyka, związane z organizowaną wystawą, albo konkretne zamówienie. W rezultacie własna, wewnętrzna koncepcja rozwoju twórczego przestaje się liczyć. Można nawet uznać, że uwzględnianie jej jest czynnikiem negatywnym, przeszkodą w mobilności artystycznej i operatywności. Etos sztuki w jakiegokolwiek formie pełni funkcję ograniczającą. Dorobek twórczy jednak jest bogaty (w znaczeniu: liczny, mnogi) i zróżnicowany, podobnie jak życie według wzorów ponowoczesnych opisywanych przez Baumana. Decentralizuje się, de-kondensuje, rozprasza, prywatyzuje. „Ze skutkami, jakich nie da się w pełni przewidzieć”¹⁸.

Zygmunt Bauman w tekstach poświęconych bezpośrednio sztuce nie wskazuje konsekwencji, jakich można by się domyślać na podstawie lektury jego rozważań dotyczących kultury ponowoczesnej czy płynnej nowoczesności. Koncentruje się zwykle na wybranych przykładach artystów i ich dziełach, w odniesieniu do których używa określeń „wielki” czy „wybitny”. W artykule poświęconym twórczości Mirosława Bałki pisze, że coraz częściej udajemy się do galerii sztuki dla „zabawy i rozprężenia”. „Od czasu do czasu jednak, z zamierzenia czy z przypadku, wizyta w galerii przynosi nagrodę znacznie większą od tej, jakiej się zwyczajowo spodziewamy. Stajemy nagle twarzą w twarz z wielkim dziełem sztuki, tworem wielkiego artysty [...]”¹⁹. Uderzające jest tu sformułowanie „twarzą w twarz”. Przywodzi ono na myśl koncepcję Emanuela Lévinasa. Bezpośrednie spotkanie z Innym, „Drugim jako Twarzą”²⁰ pełni zaś, jak wiadomo, bardzo istotną rolę w Baumanowskiej etyce ponowoczesnej. Twarz uosabia radykalną odmiennność, a „moralność polega właśnie na odbiorze Innego jako Twarzy”²¹. W kontakcie z nią dochodzi do konfrontacji z naszym własnym instrumentalnym wyobrażeniem drugiego człowieka. Załamują się wówczas abstrakcyjne schematy myślowe. Podobnie jest z dziełem, „które zmusza nas do dostrzeżenia czegoś, co normalnie nam umyka, co zazwyczaj muskamy tylko przelotnie i w gruncie rzeczy staramy się przeoczyć”²².

Zaznaczona tu analogia pozwala zauważyć pewne cechy właściwe dla Baumanowskiego stosunku do dzieł sztuki, na jakich skupia swą uwagę. Przemysław Tacik komentując koncepcję etyczną Baumana, pisze, że zdaje się on „umieszczać pierwotną sytuację moralną przed społeczeństwem. Stwierdza, że sens bierze się dopiero ze spotkania z twarzą Innego. Nie sposób jednak nie zauważyć, że «moralność we dwoje» jest konstruktem”²³. Podobne spostrzeżenie można uczynić odnośnie stosunku do dzieł sztuki. Wydawać się może, że stając „twarzą w twarz” z wielkim dziełem sztuki, znajdujemy się w sytuacji pierwotnej, wcześniejszej od tego, co społeczne.

¹⁸ Ibidem.

¹⁹ Z. Bauman, *Sluchając przeszłości, rozmawiając z przeszłością*, przekł. R.F. Muniak, [w:] tegoż, *Miedzy chwilą...*, op. cit., s. 82.

²⁰ Z. Bauman, *Etyka ponowoczesna*, przekł. J. Bauman, J. Tokarska-Bakir, Warszawa 1996, s. 66.

²¹ Ibidem.

²² Z. Bauman, *Sluchając przeszłości...*, op. cit., s. 82.

²³ P. Tacik, *Socjologia Zygmunta Baumana*, Warszawa 2012, s. 65.

Koncepcje takie pojawiały się w estetyce zwłaszcza w okresie modernizmu. Tymczasem ani dzieło nie istnieje poza kontekstem, ani odbiorca nie jest nie zapisaną kartą. Przeświadczenie o rodzeniu się spontanicznie w bezpośrednim kontakcie z utworem prawdziwych i osobistych sensów, nieporównywalnych z tymi, jakie tworzy społeczeństwo, może dostarczać silnych wrażeń widzowi, ale nie powinno eliminować refleksji o kontekstach powstawania dzieł sztuki i jej społecznym funkcjonowaniu wraz z różnorodnymi uwikłaniami i konsekwencjami. Można więc powiedzieć, że pełna rola refleksji Baumana dla myśli o sztuce jest dopiero do odkrycia. Nie można jej ograniczać do bezpośrednich wypowiedzi autora na tematy artystyczne, należy natomiast wziąć pod uwagę całość jego teorii i rozważyć wielorakie inspiracje, jakich może dostarczyć estetyce. ■



Teresa Pękala

O awangardzie i sztuce kilka refleksji po latach

Jesienią 1994 roku odbyło się w Puszczykowie koło Poznania spotkanie z Zygmuntem Baumanem, którego miałam zaszczyt być uczestnikiem. W trakcie spotkania wiele mówiono o ponowoczesności. O ponowoczesnej sztuce również. Ówczesne wypowiedzi, ale przede wszystkim teksty Baumana na temat sztuki pokazują, jak bardzo dynamiczna jest nasza rzeczywistość, skoro w niespełna 20 lat powstało tak wiele pytań i tak wiele problemów domaga się ponownej dyskusji. Wątkiem głównym będzie pytanie Baumana o możliwość istnienia awangardy w ponowoczesności. Ażeby logika wywodu była jasna, rozpocznę od rekonstrukcji i pytań, by na koniec wrócić do kwestii awangardy z punktu widzenia dzisiejszej sytuacji i współczesnych koncepcji.

W opisach Baumana artysta ponowoczesny tym różni się od artysty modernisty, że ten ostatni burzył zastany porządek z nadzieją na inny, lepszy, zaś ponowoczesny artysta podważa samą możliwość konsensusu. Nie chodzi wyłącznie o opór przeciw konwencjom i tradycji, ale o brak wizji innej całości, paradoksalnie połączony z brakiem zaufania wobec własnych pomysłów artystycznych. Eksperymentowanie bez wizji? Reguły są odkrywane *ex post facto*, powtarza Bauman za Jeanem-François Lyotardem. Artysta nie jest więc wynalazcą, nie tworzy nowości, ale jest odkrywcą, a cała twórczość, podobnie jak jej recepcja, są procesami nieustającego odkrywania, ale zarazem takiego, które nie wyklucza odkryć kolejnych. Już na tym etapie interpretacji ujawniły się trudności w uzmysłowieniu różnicy pomiędzy artystą nowoczesnym i ponowoczesnym. Jeżeli artyści nowocześni byli „rewolucjonistami z konieczności”, to jak określić działanie, które polega na „bohaterskim wysiłku ugłoszenia tego, co bezgłośnie, uczynienia namacalnym tego, co niewidzialne”¹? Czy ów „bohaterski wysiłek” i odmowa społecznie uprawnionych znaczeń nie jest kontynuacją romantycznej jeszcze i przez modernizm podtrzymywanej postawy buntu? Oczywiście odpowiedzią może być odwołanie się Baumana do kategorii prawdy i odmiennego rozumienia rzeczywistości. Ponowocześni artyści rzeczywiście nie wiedzą lepiej i nie widzą dalej, dlatego też niczego „nie przedstawiają, lecz symulują”². Sztuka ponowoczesna ma pobudzać do tworzenia znaczeń, proponować nowe sensy,

¹ Z. Bauman, *O znaczeniu sztuki i sztuce znaczenia myśli parę*, [w:] G. Dziamski (red.), *Awangarda w perspektywie postmodernizmu*, Poznań 1996, s. 131.

² Ibidem, s. 132.



poddawać dyskusji już istniejące bez ciężenia ku ich uzgodnieniu. Bauman aprobu-
jąco opisuje stan, w którym sztuka odmawia poparcia dla jakiegokolwiek, opartego
na autorytecie wyboru. Widzi w tym stanowisku różnicę pomiędzy modernistami
konkurującymi o różne sposoby widzenia a ponowoczesnymi, podtrzymującymi
„płomień debaty” nie mającej końca. Wprowadzam tę metaforę – mało odkrywczą
(zwłaszcza kiedy referuję tekst mistrza metafory...) – by zwrócić uwagę na ambi-
walencję obydwu postaw. Sprzyjanie wolności, pobudzanie wyobraźni, niekomu-
nikatywność i brak konwencji łączą obydwie postawy, dzieli je świadomość celu.
Spełnienie wizji nowego ładu oznaczało koniec awangardy, natomiast awangardyzm
ponowoczesny jest negatywny, z założenia krytyczny wobec rezultatów, ku którym
artyści i odbiorcy zmierzają. W interpretacji optymistycznej sztuka ponowoczesna
jawi się jako obszar działania wolności, nieskrępowany misją tworzenia czy nawet
odnoszenia się do jakiegokolwiek uzgodnionego sensu – artystycznego czy pozaar-
tystycznego. W latach 90. ubiegłego stulecia Bauman skłaniał się ku optymistycznej
interpretacji, dostrzegając w ponowoczesnej sztuce wezwanie do indywidualnego
rozumienia, do swobodnego tworzenia sensów. W interpretacji pesymistycznej
opisywana polifonia sensów, nieskończoność możliwości sensotwórstwa powoduje,
że sztukę charakteryzuje nadmiar znaków prowadzący w konsekwencji do szumu
komunikacyjnego. Jest wielce wątpliwe, „by szum pozostawał cechą konstrukcyjną
wszelkiego kanału komunikacji”³. Naturalną reakcją na szum jest albo próba jego
zagłuszenia, albo niesłyszenie. Do takiego, bardziej pesymistycznego niż Bauman,
wniosku doszedł Jean Baudrillard, przewidując raczej zubożenie artystów na inne
wizje artystyczne i apatię widzów na artystyczny nadmiar znaków.

Jak potoczyły się losy ponowoczesnej sztuki po 1995 roku? Czy w ponowoczesnym
świecie mówienie o awangardzie jest, jak utrzymywał Bauman, nieporozumieniem?
„Artyści ponowocześni są, jak ich poprzednicy, awangardą, ale w sensie całkiem
innym od tego, jaki wkładali w swe dokonania moderniści”⁴. Ich zadanie domaga
się od artysty (samotnego) jeszcze większej odwagi niż w czasach awangard mo-
dernistycznych. Traktując dosłownie powyższe zdanie, trudno byłoby się zgodzić
z jego treścią, zwłaszcza kiedy pamiętamy o różnicy pomiędzy awangardą w krajach
Europy Zachodniej i Europy Wschodniej, chociaż i w tym drugim obszarze trudno
o jednolitość. Aleš Erjavec napisał o krajach tej części świata, że „przy wszystkich
dzielących je różnicach istniała stała współzależność awangardy w sztuce i polity-
ce, choć często oznaczała ona całkowitą niezgodę pomiędzy nimi”⁵. Na przykładzie
działalności Neue Slovenische Kunst Erjavec skutecznie broni tezy o odmienności
nie tylko awangard, ale i ich dziedzictwa. Ponowoczesna awangarda posiada cechy

³ Ibidem, s. 133.

⁴ Ibidem, s. 135.

⁵ A. Erjavec, *Przednia i wsteczna straż: awangarda i retrogarda*, [w:] *Awangarda w perspektywie postmodernizmu*, op. cit., s. 41.

retrogardy i awangardy zarazem. Wykorzystuje awangardowe techniki i strategię, i jednocześnie parodiuje je, podważając cele ideowe. „Pojęcie awangardy przeszło podobną transformację jak szereg innych pojęć, które z modernistycznej przeszłości przeszły do dzisiejszej teraźniejszości”⁶.

Mimo że Bauman mówi o końcu awangardy, a Erjavec o jej aktualności, to związki awangardy artystycznej z nowoczesnością wydają się im oczywiste.

Jest charakterystyczne dla debaty, która wówczas toczyła się na temat postmodernizmu, że obydwaj autorzy, w odniesieniu do innej sytuacji społeczno-politycznej, dość pewnie przemawiają z pozycji „końca nowoczesności”. „Obecna sytuacja (bez względu na to, czy akceptujemy termin «postmodernizm», czy też nie), nawet jeśli nie oznacza ostatecznego zerwania z modernizmem, to na pewno stwarza inny punkt widzenia, który pozwala wyobrazić sobie możliwość końca nowoczesności”⁷.

Bauman uznał również zmianę perspektywy poznawczej za symptom nowej sytuacji. „Ponowoczesność nie oznacza bynajmniej końca ani dyskredytacji, ani odrzucenia nowoczesności. [...] Przebywając nadal w bliskim nowoczesności sąsiedztwie [...], możemy dziś ogarnąć nowoczesność spojrzeniem w całości [...]. O tym właśnie powiada pojęcie ponowoczesności: o bycie zdefiniowanym i zdeterminowanym przez fakt bycia «po» [...]”⁸.

Jak więc widzimy, już prawie 20 lat wcześniej mówiono o możliwości końca nowoczesności. Obecnie częściej można usłyszeć, że to postmodernizm – jako swoisty konglomerat estetyczno-polityczny – „dokonał się”, spełnił się w swym „wyczerpaniu”. Tomasz Szkudlarek w celu potwierdzenia podobnej hipotezy wskazuje na tendencje do przywrócenia idei uniwersalizmu oraz na dającą się zauważyć w różnych sferach życia zgodę na wykluczanie w miejsce postmodernistycznej współobecności różnic. W interesującym nas obszarze sztuka uczestniczy w grze wykluczeń, a kategorie estetyczne na tyle wniknęły w życie codzienne, że stają się instrumentami politycznymi w stopniu bez porównania wyższym niż we wczesnej nowoczesności⁹. Patrząc z perspektywy estetyzacji i polityzacji na relacje pomiędzy sztuką nowoczesną i ponowoczesną, trzeba przyznać rację Jacquesowi Rancière utrzymującemu, że nie ma radykalnego przejścia między nowoczesnością i ponowoczesnością, że „nie istnieje ponowoczesne zerwanie”. W obszarze sztuki modernistyczne napięcie pomiędzy sztuką i nie-sztuką jest nadal aktualne¹⁰.

Przyznając w dużej mierze słuszność autorom występującym przeciw tezie o epokowym przełomie i uważam, że również Zygmunt Bauman miał wiele racji, mówiąc

⁶ Ibidem, s. 48.

⁷ Ibidem, s. 42.

⁸ Z. Bauman, *Wieloznaczność nowoczesna. Nowoczesność wieloznaczna*, przekł. J. Bauman, Warszawa 1995, s. 314.

⁹ Por. T. Szkudlarek, *Ekсклюzywność: polityka, estetyka, panika*, [w:] T. Pękała (red.), *Powrót modernizmu?*, Lublin 2013 (w druku).

¹⁰ J. Rancière, *Estetyka jako polityka*, przekł. J. Kutyla, P. Mościcki, Warszawa 2007, s. 33.

o zmianie perspektywy poznawczej. Ze swej natury jest ona inna w dniu dzisiejszym. Myślenie o sztuce nie jest zdominowane dyskursem awangardowym.

Z tego powodu sędzę, że spory o dziedzictwo awangardy i ocenę jej roli w dziejach sztuki zyskają na wyrazistości, kiedy ich tłem uczynimy całą sztukę epoki nowoczesnej, samą zaś nowoczesność potraktujemy jako otwartą formułę ze świadomością różnic wynikających z odmiennych perspektyw badawczych. Wiek XX był niewątpliwie naznaczony sztuką awangardową. Ważne i nadal otwarte pozostaje pytanie o możliwość awangardy w czasie rozpadu wielkich opowieści epoki nowoczesnej. Niemniej istotne wydaje się pytanie o dziedzictwo całej sztuki nowoczesnej, której awangarda była wprawdzie strażą przednią, ale nie wypełniała całości obrazu. Historia sztuki wpisana w historię nowoczesności umożliwia podobną perspektywę, pokazując, w jaki sposób sprzeczności, załamania i pęknięcia w obrazie sztuki biorą początek z dychotomii charakterystycznych dla nowoczesności. Ponowoczesność dziedziczy je, podobnie jak ponowoczesna sztuka. Widziana w szerokiej perspektywie sztuka nowoczesna była sztuką awangardy, ale rozwijały się w niej także nurty ariergardowe. Użycie przez Erjavca terminu „retrogarda” potwierdza przecież nie tylko dokonywanie się procesu transformacji pojęć, ale – co ważniejsze – leżące u jego podłoża wymienności znaczeń i wartości – pisałam o tym szerzej w innym miejscu¹¹. Reprezentowana przez różne historyczne nurty awangarda i ariergarda, czyli *de facto* awangardy i ariergardy, mogą w procesie dziejowym zamieniać się miejscami.

Pytanie o istnienie ponowoczesnej awangardy wymaga reinterpretacji całości obrazu sztuki nowoczesnej po to, by odsłonić dyskursy utajone, które niekoniecznie muszą się układać w proste opozycje. Nie jest wykluczone, że otwierając dyskurs ciągłości, nie zamykamy tym samym dyskursu nieciągłości. Sztuka ostatnich dziesięcioleci spopularyzowała tradycyjne opozycje: nowość/dawność, oryginalność/wtórność, teraźniejszość/przeszłość.

Podczas dyskusji w 1994 roku w Puszczykowie Zygmunt Bauman z trafną intuicją przestrzegał przed prostymi rozróżnieniami w kwalifikacji sztuki ponowoczesnej, przewidując, że żadne „nie jest zapewne na tyle ścisłe, by pozwalało w przypadku każdego dzieła decydować o jego jednoznacznym zaszeregowaniu, ale – jego zdaniem – nie można się bez (rozróżnień) obejść, gdy mowa o «ponowoczesności w sztuce» czy «sztuce w ponowoczesności»”¹².

Sztuka w ponowoczesności na swój sposób powtarza, reinterpretuje, kontynuuje lub zrywa z cechami sztuki nowoczesnej, co w poszczególnych dziełach i w twórczości poszczególnych artystów może być argumentem za nową jakością ideową i formalną dzieł lub działań „świadomie ponowoczesnych” – używając określenia

¹¹ Por. T. Pękala, *Awangarda i ariergarda. Filozofia sztuki nowoczesnej*, Lublin 2000.

¹² Z. Bauman, *Odpowiedzi, odpowiedzi*, [w:] J. Sójka (red.), *Horyzonty ponowoczesności. Rozmowy z Zygmuntem Baumanem. Część 2*, Poznań 1995, s. 283.

Baumana. Ale znacznie ciekawsze byłoby spojrzenie na niezamierzone, nieintencjonalne konsekwencje awangardy artystycznej i artystycznych nurtów ariergardowych. Opracowanie tego zagadnienia wymagałoby odrębnej, zakrojonej na większą skalę pracy. Podam jedynie wybrane cechy przypisywane najpierw sztuce awangardy, a występujące dziś w obszarach dalekich od jej terytoriów.

Jedną z charakterystycznych cech awangardy jest działanie wspólnotowe. W teorii awangardy wspólnoty miały być oparte na przeświadczeniu, że istnieje jakiś czynnik jednoczący, wokół którego budowany był program kolektywnego działania. Dzisiejsze wspólnoty są doraźne, lokalne. „Możliwe są więc tylko «awangardy lokalne» ubarwiające zróżnicowany obraz światowego życia artystycznego”¹³. Trzeba jednak pamiętać, że w praktyce artystycznej artyści awangardowi tworzyli wspólnoty, w obrębie których pracowali indywidualnie, spotykali się rzadko, a wspólna praca była właściwa bardzo nielicznym przedstawicielom awangardy. We współczesnym świecie można podać przykłady podobnych wspólnot, które posiadają cechy wspólnot z awangardowych manifestów. Nie zawsze są to wspólnoty artystyczne. Otwarte, nie hierarchiczne, pozaterytorialne, ponadnarodowe wspólnoty tworzone przez Internet łączą indywidualność i zróżnicowanie w ramach wspólnot zawiązywanych dzięki globalnym mediom. Czy – paradoksalnie – nie jest to ponowoczesna realizacja humanistycznej misji sztuki, wspólnota w jakimś sensie kpiąca z posłannictwa sztuki? Być może zbyt pośpiesznie ogłoszono, że czas awangardy minął, wiążąc to pojęcie wyłącznie ze sztuką. Zbyt pośpiesznie też pożegnaliśmy się z nowoczesnością, o której statusie stanowiła między innymi obecność awangardowych idei. Ryszard W. Kluszczyński nawiązując do tezy Zygmunta Baumana o niemożliwości awangardy, podaje jako przykład współczesnej awangardy artystycznej sztukę nowych mediów. Podkreśla jej progresywny charakter, eksperymentowanie, nowatorskość, postawy antytradycjonalistyczne, zaangażowanie w emancypacyjne procesy społeczno-polityczne¹⁴. Piotr Zawojski także polemicznie odnosząc się do prognozy Baumana, identyfikuje nową awangardę jednoznacznie z cybersztuką. Różnicą wobec elitarności dawnej awangardy byłby swoisty egalitaryzm rozumiany szeroko – możliwy nie tylko dzięki powszechnej umiejętności posługiwania się technologiami nowych mediów, ale dzięki nowej formie codziennego życia, wyłaniającej się z połączenia sztuki, nauki i technologii¹⁵.

Na koniec chciałabym zwrócić uwagę na design – pomijany zazwyczaj w dyskusjach na temat sztuki w ponowoczesności, chociaż żywo obecny w dyskursie kulturowym. Niedocenianie designu jest jednym z niezamierzonych efektów dominacji praktyki i teorii awangardy nad ariergardą. Pomimo zmiany perspektywy poznawczej nadal

¹³ G. Sztabiński, *Idea wspólnoty w wieku awangardy*, [w:] L. Bieszczad (red.), *Wiek awangardy*, Kraków 2006, s. 60.

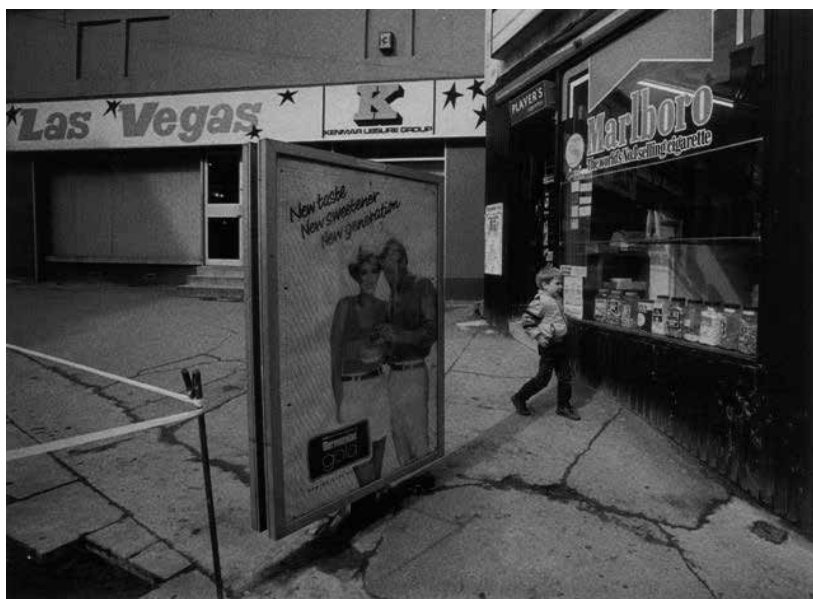
¹⁴ Por. R.W. Kluszczyński, *Jednostka – grupa – sieć. Przemiany awangardowych strategii twórczych*, [w:] *Wiek awangardy*, op. cit., s. 145–146.

¹⁵ Por. P. Zawojski, *Cybersztuka jako awangarda naszych czasów*, [w:] *Wiek awangardy*, op. cit., s. 164–167.

w niewielkim stopniu zauważamy, że awangardy i ariergardy zamieniają się miejscami. W XX wieku ariergardowy charakter sztuki użytkowej, nawiązującej do akademizmu i art déco, przeszedł w ostatnich dziesięcioleciach ewolucję. Design współczesny uzyskał autonomię, zarówno w sferze praktyki, uniezależniając się od producenta, jak i w sferze teorii wykorzystującej fakt zanikania starych mitów artystycznych. Analogicznie do roli odgrywanej przez sztukę nowych mediów, również design zagospodarowuje obszar życia codziennego, łącząc wartości artystyczne (wyrugowane przez awangardę) z technologiami. Jest nowatorski, eksperymentuje z materiałami, wzorami, technologiami i stylami. „Sztuka designu jest powszechna w naszym otoczeniu, nie tylko estetyzuje je, ale wpływa na nasze zachowania oraz kształtuje naszą świadomość, buduje poczucie wspólnoty”¹⁶. Ten ostatni element charakterystyki designu, zaczerpnięty z książki Elżbiety Staniszewskiej, uważam za szczególnie znaczący. Sfera estetyczna jako obszar wydzielony zajmuje dziś różne terytoria i nie jest na trwałe związana ze sztuką ani ze szczególnym typem doświadczeń. Budowanie wspólnot designerskich, użytkowników i miłośników konkretnych przedmiotów projektowanych przez tego, a nie innego designera daje poczucie elitarności przy (względnie) powszechnej dostępności. Z designem związane są też wspólnoty ideowe, podobnie jak w czasach pierwszej awangardy angażujące się w projekty proekologiczne, nastawione na recykling i tworzenie designerskich przedmiotów z materiałów odzyskanych. Ale jest też druga strona funkcjonowania nowych wspólnot – wykluczanie tych, dla których produkt designu nie jest dostępny. Elitarność awangard zastępowana bywa elitarnością ariergard. Wymienność doświadczeń i wzorów społecznego funkcjonowania, brak identyfikacji w rodzaju przekazu artystycznego potwierdza prognozę Baumana o niemożliwości awangardy – ale także ariergardy ponowoczesnej. Przyczyną nie jest jednak koniec nowoczesności, wręcz przeciwnie. Potencjał awangardowy przenosi się na inne obszary, a to, co uchodziło za zachowawcze, staje się ważnym elementem budowy nowych jakości artystycznych. Różnica nie polega na zamianie miejsc, które są siedliskiem zupełnie innych znaczeń. Trudno dziś z przekonaniem wracać do niepokojów artystów awangardowych wynikających z porzucenia sztuki na rzecz antysztuki, po-sztuki czy nie-sztuki, ponieważ obiekt porzucany – sztuka – w sensie uniwersalnym wypełniony jest innymi treściami, także tymi, które w czasach awangard były jej zaprzeczeniem¹⁷. Porzucający – awangardiści – czynili to z różnych powodów i pozycji ideowych, które tak bardzo ich dzieliły, że rozpatrywana z dzisiejszej perspektywy sprawa tożsamości awangardy jest kłopotliwa. Zanim więc powrócimy do pytania o możliwość awangardy, powinniśmy wprzód uzgodnić pojęcia sztuki i awangardy w ponowoczesności albo pogodzić się z ich lokalnymi znaczeniami i ocenę całości pozostawić potomnym. ■

¹⁶ E. Staniszewska, *O sztuce designu*, Radom 2012, s. 177.

¹⁷ Por. G. Sztabiński, *Inne idee awangardy. Wspólnota, wolność, autorytet*, Warszawa 2011, s. 226–239.



Jolanta Dąbkowska-Zydroń

A jednak „płynność” może mieć wymiar optymistyczny...

Jeżeli płynna nowoczesność przynosi sztuce współczesnej perspektywę wiecznego trwania jedynie stanom nietrwałości i niedokończoności, jak zauważa Zygmunt Bauman¹, to konsekwencje takiego spojrzenia wydają się znaczące nie tylko dla obszaru odbioru sztuki, jej obiegu (w tym ekonomicznego), ale stają się niezwykle ważne, po prostu, dla artysty.

Płynność odbiera zatem dziełom status raz na zawsze utrwalonych wartości, nawet tych, które pozornie są utratą materialnej „twarzy”. Wymazane przez Roberta Rauschenberga rysunki Willema de Kooniga są bowiem celowym, zaplanowanym zanikaniem i odnową w nowym stanie wizualnym. Nie ma tu miejsca na przypadek, a bardziej na chłodną kalkulację. Taka postawa zdaje się cechą wielu postaw artystycznych w ponowoczesnym świecie wizualnym: starannym przemyśleniem sposobów zaistnienia, metodą kreowania nazwiska. Sztuka jawi się jako proces subtelnej intrygi w ponowoczesnym społeczeństwie. Intryga w tym wypadku jest w stanie płynności jedynie do pewnego stopnia. Możemy raczej dostrzec, że gęstnieje i zastyga w postaci ponowoczesnego eklektyzmu, powszechnie panującego zwłaszcza w końcowych dekadach ubiegłego stulecia.

Nieoczekiwanie nowe stulecie przynosi jednak połom sztuki ożywczą jakością, być może jako konsekwencję utraty wiary w „stany zastygłe” sztuki. Bauman ujawniając „Niecico płynnych myśli o sztuce w płynie”², o jakości tej pisze jako o zniesieniu opozycji między twórczością a zniszczeniem oraz – co, w moim przekonaniu, szalenie istotne – pozbawieniu czasu jego ciągłego podążania.

W tym momencie przypominam sobie pieczołowitą troskę Antoniego Zydronia o każdy fragment jego monumentalnych kompozycji na podłożach organicznych – skórach umarłych zwierząt, korkach, linach, surowym drewnie. Artysta przeczuwał i wielokrotnie o tym mówił. Był przekonany, że rozpad wpisany jest w dzieło, ale w niczym nie powstrzymywało to jego zabiegów pielęgnujących zamierzony i osiągnięty ostateczny wygląd prac. Powracał jednak niepokój, że „ostateczny” to tak naprawdę obraz nieprzewidywalny i niewiadomy³. Pragnął, mimo świadomości,

¹ B. Zygmunt, *Miedzy chwilą a pięknem. O sztuce w rozpędzonym świecie*, Łódź 2010.

² Tytuł pierwszego tekstu [w:] Z. Bauman, op. cit., s. 7–21.

³ Antoni Zydroń niepokojami tymi dzielił się również z Zygmuntem Baumanem. Odpowiedź, niebezpośrednią co prawda, odnaleźć można w części: *Niecico płynnych myśli o sztuce*, op. cit.

że jest to niemożliwe, zatrzymać dzieła w czasie. Ale ten, bez ustawienia strzałki kierunkowej, okazał się bezwzględny i jednocześnie litościwy.

Każdy czas jest jednak dobry dla dzieła. Zanikające kolory, faktury, butwiejące strzępy, pył, przedziwne skręty podłoża to walory dodane przez czas, a nie odejęte. Prace w coraz większym stopniu stają się „zadane”, a nie „dane” raz na zawsze. Nie może się powtórzyć cykl *Katastrofa*, powstały na bazie innego cyklu *Gesty*, datowany przez Zydronia dwa razy: w 1973 i 1977 roku. Ten drugi, oparty o odciski dłoni, oprawiony w szkło, runął z konstrukcji, pozornie wytrzymałej w poznańskim BWA. Na bazie fragmentów, strzępów rozdartych szkłem powstały nowe dzieła – kolaże o różnym stopniu ingerencji w uprzednio zapisaną formę. „Antoni Zydron, pisze Anna Jamroziakowa, w aleatorycznym – trzeba powiedzieć – przebiegu kreacji, w akcie malowania porwanych na strzępy – po katastrofie malowanych jeszcze raz obrazów choćby na moment przestaje być tylko autorem tego nieskończonego «łańcucha znaków», [...] sygnalizuje to, co pozwala człowiekowi mieć nadzieję na przedjętkowy wymiar istnienia”⁴.

Przywołani przez Zygmunta Baumana współcześni twórcy: Jacques Villeglé, Manolo Valdés, Herman Braun-Vega poprzez sztukę realizują ową nową jakość, a jeżeli już nie radykalnie nową, to nowatorską w powiązaniu z płynną rzeczywistością wizualną, mentalną i wyobrażeniową. Analizując ich postawy artystyczne, dostrzec możemy, że stanowią one nie tyle dogodną egzemplifikację „sztuki w płynie”, ile kreują wyraźne symptomy przewartościowania sztuki i postaw wobec niej. Valdés poddaje w wątpliwość sens poszukiwania przyszłości, ale zarazem i sens cofania się w przeszłość. Warsztatowo jest to wielowarstwowy, malarski kolaż, utrwalony w klasycznych technikach artystycznych (doprowadzonych do perfekcji w surrealizmie czy poprzedzających go dadaizmie i kubizmie). Tym, co różni zasadniczo dzieło Valdésa od klasyki, jest porzucenie budowanego kolażu i to w sensie dosłownym, precyzyjnie i metodycznie, warstwa po warstwie. Porzucenie dzieła w trakcie pracy nie może być decyzją łatwą. U Valdésa nie jest ona przypadkowa, stanowi wyraz doskonałego wyczucia, że oto nie można pójść dalej, nie można się również cofnąć. Monumentalne jutowe płótna, ich strzępy odklejane/przyklejane, pokryte farbą/odrapane z farby, świeżo opracowane/dawno odrzucone emanują zmysłowością materii w równym stopniu co grafiki czy rzeźby artysty, wyraźnie odwołujące się do kategorii figuracji w historii sztuki. A jednak to właśnie te „biedniejsze” w materii realizacje Valdésa podaje Bauman jako pewien szczególny moment sztuki: „obraz na galeryjnej ścianie jest unieruchomiony, zastygły w drodze, ale w którym kierunku wiodącej? *Aller czy retour?*”⁵ – zapytuje. I właściwie jest to dla artysty za każdym razem (przy każdej

⁴ A. Jamroziakowa, *Z Labiryntu w Labirynt*, Poznań 1995, s. 119.

⁵ Z. Bauman, *Miedzy chwilą a pięknem*, op. cit., s. 9.

realizacji) obojętne. „Czas płynie, a nie jak dawniej, «kroczy naprzód»”⁶. Nie możemy pytać o przyszłość – jest ona realizowana teraz.

Jacques Villeglé, wywodzący się z kręgu francuskich nowych realistów, w latach 90. ubiegłego stulecia rozszerzył w sposób konkretny obszar swoich działań artystycznych. Uwagę artysty przyciąga miasto, w którym funkcjonują „żywe”, a jednak już „umarłe” historie, zapisane na socjologiczno-politycznych plakatach. Sam zapis nie jest tak istotny jak nieważny jest czas i kolejność ich naklejenia na murach czy tablicach ogłoszeniowych. Villeglé z wielkim pietyzmem przekleja je na nowe podobrazia, chociaż zabieg ten wydaje się działaniem bardziej spontanicznym i przypadkowym, jedne fragmenty zapisów i wizualizacji przedzierają się przez inne, porwane, zmęczone, postrzępiony pasek za chwilę oderwie się od płótna, inny przekręci się na drugą stronę. Nie inaczej jest z przedstawieniami poszatkowanych postaci, przeklejonymi nowymi... Jak powiada Bauman: „nic tu się nie rodzi do wiecznego życia, ale też i nic nie umiera tu bezpowrotnie”⁷.

„Tu i teraz” jest jedynie przystankiem w drodze nie wiadomo skąd i nie wiadomo dokąd prowadzącej. W płynnym czasie każdy obraz jest równie ważny i równie nieważny – wszystkie chcą istnieć w podporządkowanej destrukcji, a może innej, pozaczasowej konstrukcji. Bauman wiąże ponowoczesne, płynne doświadczenia artystyczne z przeżywaniem świata obfitującego w nowe jakości, wśród których brak poczucia wiary w linearny los świata jest jedną z nadrzędnych. Niepewność przekłada się na nietrwałość, czasowość, epizodyczność. Skoro nie wiemy, co dalej, wiemy przynajmniej lub wierzymy w to, że wiemy, jaki jest świat teraz. Prowizoryczność, niejednokrotnie iluzyjna, urasta do rangi quasi-stabilności zarówno samego dzieła, jak i jego oglądu. Nieważny staje się dla twórcy rozpad, zanikanie. Nie ma to też znaczenia dla potencjalnego widza – ten wie, że oto dzieło jest mu dane na chwilę. „Każdy przeżywany na bieżąco moment – jak podkreśla Bauman – jest naraz kresem i nowym początkiem”⁸.

Peruwiański malarz Herman Braun-Vega dopełnia pojęcie płynności ponowoczesnej sztuki poprzez klasyczne malarstwo przedstawiające. Taki rodzaj ekspresji artystycznej stosunkowo łatwo poddaje się analizie strukturalnej, której jedną z nadrzędnych kategorii jest czas, jego wizualizacja oraz, co oczywiste poprzez sam sposób obrazowania, relacja między czasem artysty a czasem utrwalonym na fizycznym podłożu. Pytaniem często zadawanym artyście jest to o pokrewieństwo duchowe, warsztatowe, filozoficzne czy inne z twórcami z epok poprzednich. Niejednokrotnie zadający pytania przewiduje odpowiedź – twórczość jako źródło inspiracji dla Zbigniewa Beksińskiego to oczywiście dzieła Hieronima Boscha, podczas gdy sam artysta

⁶ Ibidem, s. 9.

⁷ Ibidem, s. 11.

⁸ Ibidem, s. 21.



przyznawał się do czerpania inspiracji z prac Tadeusza Brzozowskiego. Łatwiej o wskazanie źródła, gdy zastosowana została inna technika, ale podobieństwo podkreśla termin *hommage à*, jak w pędzlach pokrytych farbą i przyklejonych do płótna przez Armana w cyklu stanowiącym malarski hołd dla Vincenta van Gogha.

Bauman odwołuje się również do malarstwa Brauna-Vegi, pozornie oczywistego, bo bogatego w treści. Ale jakie treści przedstawia Braun-Vega, skoro są to malarskie kolaże złożone z wielu warstw, nieustannie poddających w wątpliwość ich sens? Oto widzimy przedstawienie rodem z niderlandzkiego baroku, ale powstałe jako rezultat warsztatu XX-wiecznego. „Niemożliwe spotkania” są w Baumanowskim ujęciu jak najbardziej możliwe, gdyż żadne z wizualnych składników obrazów Brauna-Vegi nie mogą liczyć na wieczne trwanie, gdy inne mają zginąć. Płynny czas jest balsamem dla pęknięć i opozycji w sztuce, nic nie jest ostateczne, a więc niech nawet nie próbuje takie być. Indywidualne doświadczenia artystyczne, kulturowe, polityczne, etniczne, jakimi wypełnione są płótna malarza, nie stanowią względem siebie konkurencji, ich sensy i wartości nie podlegają osądowi i nikt nie odważy się wskazać na wyższość jednych nad pozostałymi. Wszystkie bowiem trwają w zawieszeniu, a ich przyszłość jest niepewna.

„Utrata pewności jutra w odniesieniu do dzieła sztuki nie przynosi w zamian innego rodzaju pewności – pewności miejsca. Żadne miejsce nie gwarantuje jego [dzieła sztuki – JDZ] przetrwania. Zatarciu uległa bowiem granica między samym obiektem sztuki a tym, co już do niego nie należy – zwraca uwagę Bauman. – Przeniesienie obrazu z ogniska spojrzenia do obszaru widoków nieistotnych i niedostrzegalnych – podręcznego śmietnika uwagi – odbywa się w sposób niezamierzony, na chybił trafił i nieomal na ślepo [...]. Przedmioty uwagi i jej odrzuty bez trudu, a nawet niepostrzeżenie wymieniają się miejscami”⁹. Niepewność artysty przekłada się na niepewność odbiorcy, a zatem rysuje prawdopodobną sytuację, że w coraz większym stopniu przestajemy sztukę zauważać, a co więcej, sama sztuka zauważona być nie chce. Czy sytuacja taka sugerować może chęć powrotu do anonimowości sztuki, do niemożności określenia, nawet w przybliżeniu, jej ram czy pola, a nawet autora? Wczesnoodrodzeniowe koncepcje wysunięcia artysty przed dzieło, pojęcie ideału, które najpełniej sformułował, zdaniem Baumana, Leon Battista Alberti, stają się w dobie płynności wątpliwe co do potrzeby posługiwania się nimi. Uwierzyć w sztukę to w ponowoczesności tyle samo, ile nie wierzyć w nią wcale. Ta jednak się o nas upomni. Może tam, gdzie się tego nie spodziewamy, ale upomni się na pewno, bo łatwiej z tą świadomością uwierzyć w sztukę. ■

⁹ Ibidem, s. 21.



Roman Kubicki, Zygmunt Bauman, UAP Poznań, 2010

Roman Kubicki

Wiecznie raczkująca sprzeczność sztuki

Wstęp, czyli o tym, co Zygmunta Baumana z Platonem łączy albo być może nie łączy

Zygmunt Bauman jest wiernym towarzyszem sztuki. Przypatrzywszy się jej współczesnym przejawom i uważnie wsłuchawszy się w bicie jej jakże licznych, artystycznych serc, stwierdza w niej skłonność do „redukowania dzieł sztuki do (względnie krótkotrwałych) zdarzeń – jednorazowego sensu, happeningu, co najwyżej parotygodniowej ekspozycji; w preferowaniu kruchych i szybko psujących się i samodegenerujących materiałów do produkcji dzieł sztuki. [...] Krótko mówiąc: wyraża się owo zaabsorbowanie we wcielaniu zarówno w treść, jak i w formę dzieła sztuki nieuchronności rozkładu, marnienia i zniszczenia”¹. Platon, dla którego dzieło sztuki było co najwyżej cieniem cienia idei, nie byłby chyba zszokowany tą diagnozą: „Łóżko, czy je ktoś na ukos ogląda, czy na wprost, czy z którejkolwiek strony, wcale się nie różni samo od siebie, ale jego wygląd wciąż się zmienia. A z innymi rzeczami, czy nie tak samo? Do czego zaś zmierza malarstwo? Czy do rzeczywistości, żeby naśladować ją samą, jaka ona jest, czy też do wyglądu – jak ona się przedstawia? Malarstwo jest naśladownictwem widoku czy naśladowania prawdy? Widoku. Więc sztuka naśladująca jest daleka od prawdy”². Kondycja obrazu efemerycznej marności tworzącej rzeczywistość jaskini, w której wegetujemy, mogła być tylko żenująco słaba. Platon, zapatrzony w niezmienne i wieczne idee, umiał jedynie pogardzać tym, co było ich żalosnym zaprzeczeniem, co przypominało o rozkładzie, marnieniu i zniszczeniu: „Malarstwo i w ogóle naśladownictwo, jak z jednej strony wykonuje swoją robotę, stojąc z daleka od prawdy, tak z drugiej strony, zwraca się i obcuje z tym naszym pierwiastkiem, który jest daleki od rozumu – spoufala się z nim i zaprzyjaźnia, a z tego nie wychodzi nic zdrowego i nic prawdziwego [...] Więc naśladowcza sztuka – sama licha – z lichym pierwiastkiem obcuje i lichotę rodzi”³. Czyżby sztuka współczesna, ontologicznie „licha”, była jedynie służalczą odpowiedzią na diagnozę Platona? Czy Zygmunt Bauman widzi w sztuce współczesnej, a w widzeniu tym – podkreślmy – nie jest bynajmniej odosobniony, to samo, co w sztuce współczesnej widział bardzo dawno temu Platon?

¹ Z. Bauman, *Miedzy chwilą a pięknem. O sztuce w rozpędzonym świecie*, Łódź 2010, s. 12.

² Platon, *Państwo*, 598A, przekł. W. Witwicki, Kęty 2003.

³ Ibidem, 603A.



Choć mogłoby się wydawać, że na to źle postawione pytanie można odpowiedzieć tylko źle: źle odpowiemy bowiem zarówno wtedy, kiedy powiemy, że obaj widzą to samo, jak i wtedy, gdy stwierdzimy, że widzą oni coś całkowicie innego – spróbując na nie udzielić odpowiedzi, która wedle Nietzscheańskiej zasady nie będzie ani dobra, ani zła.

Sztuka wielka

Nazwijmy rzecz po imieniu. Platon był zbyt wielkim pierwszym filozofem i dlatego nie powinien wypowiadać się na temat sztuki. Jako zbyt wielki pierwszy filozof był bowiem Platon skazany na dożywotni pobyt w więzieniu pojęć, w którym rozpoznawał – jako filozof właśnie – swoją jedyną prawdziwą ojczyznę. Pojęcia potrzebują tylko obecności innych pojęć. W towarzystwie wszelkich możliwych niepojęć – to znaczy szeroko rozumianych obiektów (przedmiotów, rzeczy) oraz tworzonych przez nie sytuacji – czują się źle. Albo doskonałe pojęcia nie znają trosk tworzących los niedoskonałych niepojęć, albo też zawsze niedoskonałe niepojęcia walczą nieskutecznie z cierpieniem zrodzonym przez świadomość istnienia zawsze doskonałych pojęć. Ludzie związani ze sztuką, tworzący ją, żyjący nią lub jedynie doceniający jej potencjał nie przejmowali się platońskimi oszczerstwami rzucanymi w jej stronę. Wypełniali swe życie dziełami sztuki, przekonani, że w ich świetle staje się ono znośniejsze, przyjemniejsze, ciekawsze, głębsze lub nawet bardziej prawdziwe. Średniowieczny opat Suger uważał na przykład, że przeżywanie piękna (nazwane później przez filozofów przeżyciem estetycznym) uwalnia człowieka od trosk życia codziennego równie skutecznie jak tradycyjny post i w ten sposób przygotowuje go do przeżywania boskich prawd i spraw⁴. Niemiecki filozof Schelling nie miał wątpliwości, że jeżeli sztuka zrezygnuje ze zmysłowości, stanie się filozofią. Podobnie filozofia stanie się sztuką, jeżeli tylko zacznie za pomocą środków estetycznych (zmysłowych) formułować swoje postulaty. Dla Schellinga sztuka była najwyższą formą poznania prawdy, doskonalszą nawet od poznania filozoficznego, ponieważ zawarty jest w nim pewien moment rezygnacji (rezygnacji ze zmysłowości właśnie). Inny niemiecki miłośnik sztuki, Wackenroder, zapewniał, że piękna świątynia pogańska podoba się Bogu tak samo jak piękna chrześcijańska katedra, a piękny taniec wojenny dzikich brzmi w boskich uszach równie dobrze jak piękne chorały kościelne. Jak widać, kiedy wiek XVIII chylił się ku końcowi, a wiek XIX uczył się dopiero trudnej umiejętności raczkowania, kondycja sztuki prezentowała się znakomicie. W świecie pięknej sztuki nie ma nawet miejsca na spory i właśnie religijne, ponieważ Ojciec Wszechrzeczy

⁴ „Rozkoszowałem się pięknnością domu bożego, wielobarwność i kształtność gemm odrywała mnie od trosk zewnętrznych i przenosząc ze sfery materialnej do niematerialnej, skłaniała do refleksji nad różnorodnością świętych cnót; wtedy wydawało mi się, iż znajduję się w jakimś dziwnym okręgu, nie mieszczącym się ani w mule tej ziemi, ani w czystości nieba i że dzięki łasce bożej mogę być anagogicznym sposobem przeniesiony z niższego do wyższego świata.” Za: W. Tatarkiewicz, *Historia estetyki*, t. II, Warszawa 1989, s. 161.

przeżywa świat estetycznie, a nie doktrynalnie. Pamiętajmy, że nowożytność jest także nazwą procesu rewizji wzajemnych relacji pomiędzy życiem wiecznym a doczesnym. Choć oficjalna moralność wciąż akcentuje uwikłanie życia w grzech, grzech nie może być już jedynym budulcem, z którego nowożytny człowiek lepi poczucie własnej wartości, ponieważ jeśli chce on współtworzyć społeczeństwo demokratyczne, ku któremu nowożytność konsekwentnie zmierza pokrętnymi drogami, będzie musiał mieć odwagę zrzucić z siebie świadomość poddanego oraz rozpoznać w sobie obywatela. Poczucie winy moralnej nie jest tymczasem jedynym źródłem świadomości obywatela. Obywatel potrzebuje także poczucia własnej wartości czerpanego ze swej aktywności w sferze prywatnej i publicznej. W sferze publicznej nie zastaje władzy nad sobą, lecz musi ją wybrać, a zatem ma prawo i obowiązek decydować o sobie. Natomiast w sferze prywatnej oficjalna moralność wciąż ostrzega go przed jego własną zmysłowością. Jedyną legalną formą jej afirmacji okazuje się sztuka, która nie tylko daje nowożytnemu człowiekowi prawo do czerpania estetycznej przyjemności z obcowania z dziełem sztuki, lecz ponadto nakłada na niego obowiązek posiadania wszystkich kulturowych kompetencji i wrażliwości zakładanych przez takie obcowanie. Z jednej strony, strofuje się go za chęć podziwiania nagiego ciała kobiety, z drugiej – chwali za umiejętność podziwiania jego artystycznego obrazu. Dzięki sztuce doczesność ukazuje walory, za posiadanie których niegdyś była wyłącznie potępiana. Wyznanie świętej Teresy: „strzała anioła boleśnie i rozkosznie przeniknęła moje wnętrzości”⁵ – wyrzeźbione genialnie przez Berniniego – zapowiada proces przenikania się sfer dotąd konsekwentnie przeciwstawianych. Jeśli nawet sztuka nie czyniła ludzi etycznie lepszymi, to jednak ich cywilizowała – zapewniał Kant. Jedno jest pewne: artyści malowali po to, by mówić⁶.

Być może te opinie formułowane były na wyrost. Nie można wszak wykluczyć, że filozofowie wraz z innymi humanistami celowo przeceniali społeczną doniosłość sztuki, dostrzegając na horyzoncie historii wspólnego rywala – coraz bardziej wszechobecne i wszechmocne nauki przyrodnicze oraz setki tysięcy robotników wchodzących w gardziele fabryk rosnących niczym grzyby po deszczu. Jakiej sztuki będzie potrzebował świat coraz bardziej licznych politechnik i fabryk, bo to one właśnie staną się niebawem katedrami XIX wieku? „Na piękno, traktowane jako

⁵ J. Białostocki, Gianlorenzo Bernini, Warszawa 1980, tabl. 15.

⁶ Iwona Lorenc pisze: „Figura-obraz malarstwa klasycznego, którego reguły były regułami metafizycznego dyskursu, różni się [...] od figury-obrazu współczesnego malarstwa. Jest ono otwarte na «wydarzanie się» prawdy, ponieważ – inaczej niż malarstwo klasyczne – stanowi miejsce wygnania reguł znaczenia (reguł języka), miejsce «błędu». «Cézanne – zauważa Lyotard – nie maluje po to, aby mówić, lecz po to, by milczeć». I. Lorenc, *Minima aesthetica. Szkice o estetyce późnej nowoczesności*, Warszawa 2010, s. 132. Przywołana wypowiedź Lyotarda pochodzi z: J.F. Lyotard, *Freud selon Cézanne*, [w:] tegoż, *Des dispositifs pulsionnelles*, Paris 1994, s. 86.

⁷ „Wiek osiemnasty – wiek Oświecenia – przedkładał ponad indywidualizm porządek, z nadejściem romantyzmu oceny te zmieniły kolejność. Goya, Blake, Delacroix, Friedrich wydatnie przyczynili się do zwycięstwa w bitwie o prawo do introspekcji, a także o prawo do wątplenia w istniejący porządek społeczny. Obie te

jedna z tych wartości, dla których warto żyć, i za które warto umierać, przyszły ciężkie czasy”⁸. Aksjologiczną bytowość XIX wieku wciąż tworzyły pojęcia i wartości, którym ludzka krew ewidentnie smakowała. Politycznym elitom ówczesnych państw nie brakowało pomysłów, by skazywać swych obywateli na sytuację, w której mogli oni przyjąć jedynie postawę heroiczną – to znaczy taką, która zdecydowanie była nieżyczliwa ich życiu. W produkowaniu aksjologicznych wampirów państwo było nieporównywalnie skuteczniejsze aniżeli w umiejętności rozwiązywania takich chociażby doczesnych problemów swoich obywateli, jak brak prawa do godziwego życia – to znaczy brak prawa między innymi do pracy i mieszkania. Obywatel lepiący był głównie z obowiązków, a nie z praw. Źródłem jego życia były wartości, za które warto i trzeba umierać. Państwo „zapewnia sobie nieśmiertelność, wyliczając swoich zmarłych – trafnie zauważa Zygmunt Bauman. – Śmierć staje się symbolem grupowej nieśmiertelności. Im jej więcej, tym lepiej”⁹. Epatujące ontologiczną i aksjologiczną pewnością dzieła tak zwanej sztuki akademickiej skutecznie wspierały taki wizerunek zarówno świata, jak i żyjących na nim ludzi. Sztuka z powodzeniem pełniła służebną funkcję „w procesie samoodtworzenia się hierarchii społecznej”¹⁰. Aura piękna, którą emanowało każde prawdziwe dzieło sztuki, była dla społecznych elit przekonującą „namiaszką stałości i doskonałości”¹¹, w której zwierciadło odnajdywały one w pełni satysfakcjonujący je autoportret. W XIX wieku nie chodzi już jednak tylko o to, aby świat interpretować i rozumieć, to znaczy rozpoznawać go w kilku zastępych obrazach, lecz nade wszystko o to, by go zmieniać.

Sztuka przestaje być wielka?

Już impresjonizm wydaje się zapowiadać inny świat oraz inaczej wykonywać pracę pamięci. Oto jak Zdzisław Kępiński charakteryzuje obecność tradycji przez pokolenie impresjonistów z tradycji: „Zasoby przeszłości artystycznej stoją przed nim coraz szerzej otwarte. Impresjoniści wykorzystują je na inny sposób, niż to praktykowali współcześni im akademicy wszelkich maści i malarze o orientacjach stylizatorskich. Nie obierają żadnego stylu czy epoki, żadnego mistrza czy rodzaju malarstwa za wzór generalny swoich obrazów. Impulsy wykorzystują dorywczo i beztrząsliwie porzucają je dla innych. Podchwytują pewne elementy oglądanych obrazów, nie zwracając uwagi na inne, nie dając się nigdy zasugerować przez żaden system kształtowania najbardziej nawet cenionych przez siebie mistrzów”¹². Impresjoniści nie zgłębiają raczej żadnych metafizycznych problemów i nie próbują nawet przeniknąć poza

sprawy doszły do głosu we wszystkich dziedzinach sztuki”. T. Richardson, N. Stangos (red.), *Kierunki i tendencje sztuki nowoczesnej*, przekł. H. Andrzejewska, Warszawa 1980, s. 59.

⁸ Z. Bauman, *Miedzy chwilą a pięknem...*, op. cit., s. 16.

⁹ Z. Bauman, *Śmierć i nieśmiertelność. O wielości strategii życia*, przekł. N. Leśniewski, Warszawa 1998, s. 153.

¹⁰ Z. Bauman, *44 listy ze świata płynnej nowoczesności*, przekł. T. Kunz, Kraków 2011, s. 118.

¹¹ Z. Bauman, *Miedzy chwilą a pięknem...*, op. cit., s. 17.

¹² Z. Kępiński, *Impresjonizm*, Warszawa 1976, s. 17.

barwną powierzchnię codzienności. Przeciwnie, świadomie skupiają się na powierzchowności zjawisk oraz ulotności chwili, nastroju i oświelenia. W sztuce impresjonistycznej „rodzi się nowa subiektywna perspektywa wrażeniowa, oparta na autentyzmie optycznego doznania, a nie na obowiązku rekonstruowania obiektywnych prawidłowości geometrycznych, stwierdzalnych instrumentalnym pomiarem”¹³. Być może nawet impresjoniści pojawili się zbyt wcześnie. Nie zapowiadają bowiem ani pierwszej wojny światowej, ani drugiej, lecz raczej świat, który nastanie po tej ostatniej, a w szczególności kulturową formację, zwaną przez Zygmunta Baumana płynną nowoczesnością.

Impresjoniści kładą nacisk na powagę ulotności, ekspresjoniści pojmują sztukę jako środek „przekazu osobistych doznań”, ponieważ najistotniejszą była dla nich „idea demonstrowania własnego ja, własnej osobowości”¹⁴. Nieco później Marcel Duchamp rozdemokratyzuje świat przedmiotów, obwieszczając możliwość włączenia każdego z nich do obszaru sztuki. W międzyczasie wiele rzeźb zeszło z cokołów, które dotąd skutecznie izolowały je od konieczności smakowania zróżnicowanych ofert doczesnej ziemi, na której stały, a obrazy zaczęły uwalniać się od gorsetów ram, które przez setki lat dzielnie strzegły ich wyjątkowości.

Fotografia zada tej ontologicznej, aksjologicznej i poznawczej wyjątkowości dzieła sztuki zabójczy cios, po raz pierwszy opisany dokładnie przez Waltera Benjamina. Kontakt z dziełem jest coraz częściej zastępowany wieloma kontaktami z jego licznymi reprodukcjami. Także one są drzwiami, przez które coraz częściej potrafimy wejść do świata przemyśleń i przeżyć inicjowanych dotąd wyłącznie przez zmysłowy kontakt z oryginałem. Podejrzewam, że tak zwani koneserzy i „prawdziwi” miłośnicy sztuki zgodzą się co najwyżej na świat konstytuowany przez przemyślenia zainicjowane kontaktem z reprodukcjami, bronić będą natomiast jak niepodległości estetycznej postulatu niezastępowalności oryginalnego dzieła sztuki w sferze przeżyć. Problem w tym, że współczesne dzieła sztuki są coraz częściej jedynie myślane, a nie przeżywane. Wiążemy się z nimi nie z miłości, lecz z rozsądku. Jak w świecie zakochanych spełnienie pragnienia możliwe jest jedynie z osobą ukochaną, tak w świecie przeżyć estetycznych są one na śmierć i życie związane z oryginalnymi dziełami sztuki. Gdzie miłości jednak nie ma, tam warunki spełnienia pożądania nie są już tak rygorystyczne. Podobnie dzieła sztuki lokalizowane poza sferą przeżyć estetycznych pozbawione są w znacznym stopniu źródeł swej wyjątkowości i niezastępowalności¹⁵.

¹³ Ibidem, s. 24.

¹⁴ T. Richardson, N. Stangos (red.), *Kierunki i tendencje sztuki nowoczesnej*, op. cit., s. 70.

¹⁵ Opisywanie przeżycia estetycznego za pomocą terminów języka erotycznego ma swoją bogatą tradycję. Na przykład Krystyna Wilkoszewska pisze: „Ciekawe, że Ingarden, który w sposób metodologicznie niezwykle zdyscyplinowany buduje kontemplacyjny, oparty na formie oglądu z dystansu model doświadczenia estetycznego, do opisu niektórych jego faz stosuje taki oto język: «W fazie emocji wstępnej występuje stan podniecenia jakością, która nam się narzuca...; czujemy, że ona nas nęciła ku sobie, pobudzała do zwrócenia się ku niej, do jej posiadania w bezpośrednim naocznym kontakcie. Ona nas na razie – żeby się tak przenośnie

Jedynym kontekstem, w którym reprodukcje nie są w stanie wywiązać się z licznych obietnic i nadziei wiązanych w przeszłości konsekwentnie tylko i wyłącznie z oryginałem, okazuje się rynek sztuki. Bez względu na to, ile wart jest oryginał, jego fotograficzne reprodukcje nie mają bowiem raczej żadnej wartości ekonomicznej; nie oznacza to jednak, że one same nie potrafią wpływać korzystnie na jego cenę na rynku sztuki. Reprodukcyjne popularyzując oryginał, wzmacniają jego „sławę” i sprawiają, że trafia on – a dokładniej mówiąc: jego wizualna reprezentacja – także pod przysłowiowe strzechy, stając się czynnym elementem nie tylko świadomości kulturotwórczych elit, lecz także świadomości masowej.

Poza ekonomicznym aspektem istnienia oryginału dzieła sztuki jest on i zarazem go nie ma. Choć jest w naszej wrażliwej świadomości i – być może także – w naszych wrażliwych pragnieniach, wciąż nie ma go w naszych wspomnieniach, a być może nawet nie ma go także w naszej nadziei na lepszą pod tym względem przyszłość. Zasady współczesnej ontologii naszych dzieł sztuki wyznacza obecność ich reprodukcji w naszej zbiorowej świadomości. Na początku XX wieku ściana w Luwrze osierocona przez kradzież Mony Lizy wzbudziła zainteresowanie, której masowości nie potrafił zapewnić wcześniej sam obraz. Współczesne oryginały albo rozkradane są przez swe coraz bardziej liczne reprodukcje, albo też, jeżeli nie ciągnie się za nimi ich nieskończenie długi ogon, istnieją w granicach swej kulturotwórczej nieobecności. Niedgdyś dzieła sztuki zawdzięczały swoje uprawomocnienie Bogu oraz Jego licznyemu świeckim – najczęściej totalitarnym i fundamentalistycznym – dekonstrukcjom, które z powodzeniem obnosiły się ze swoją transcendentalnością. Choć era demokracji zadaje tej transcendentalności cios śmiertelny¹⁶, nie trafia jednak w jej serce, lecz trzewia. Dlatego współczesne życie transcendentalności sprowadza się do sztuki możliwie publicznego umierania. Nic więc dziwnego, że – jak to ujmuje Zygmunt Bauman – „sztuka może teraz bez przeszkód służyć zaspokajaniu indywidualnych potrzeb związanych z samoidentyfikacją i samookreśleniem”¹⁷.

wyrazić – raczej „dotyka”, pobudza, podnieca w szczególny sposób. Podniecenie to przeradza się w pewną formę zakochania się (erosu) w jakości się nam narzucającej. W fazie tworzenia struktur jakościowych: Docho-dzi, innymi słowy, do szczególnego współzycia [...] Owe akty uczuciowego współzycia stanowią pierwszą formę uczuciowej odpowiedzi podmiotu przeżywającego estetycznie na wytworzony przedmiot estetyczny». A. Tyszczyk (red.), Roman Ingarden, *Wybór pism estetycznych*, Kraków 2005, s. 200, 212). Mamy zatem do czynienia z sytuacją wielce ambiwalentną: użyty język erotyczny ma oddać w zamiarze Ingardena i zgodnie z założeniami fenomenologii bezpośredniość przeżycia estetycznego i intymność kontaktu z przedmiotem estetycznym”. K. Wilkoszewska, *Doświadczenie estetyczne – strategie pragmatyzacji i zaangażowania*, [w:] A. Zeidler-Janiszewska, R. Nałęcz (red.), *Nowoczesność jako doświadczenie. Dyscypliny, paradygmaty, dyskursy*, Warszawa 2008, s. 215–216.

¹⁶ Paul Ricoeur pisze: „Wielu współczesnych myślicieli, zwłaszcza politologów, dopatruje się genezy ery demokracji w utracie transcendentalnych gwarancji, w rezultacie czego na umowy i procedury spadło zadanie wypełnienia tej fundamentalnej prężności”. Za: Z. Bauman, *Kultura jako praxis*, przekł. J. Konieczny, Warszawa 2012, s. 22.

¹⁷ Z. Bauman, 44 listy ze świata płynnej nowoczesności, op. cit., s. 118.



Nasza wreszcie sztuka

Czy naszą sztuką jest tylko ta, która powstaje na naszych oczach, czy również ta, która mniej lub bardziej dzielnie towarzyszyła wcześniejszym czasom? Czy naszą sztuką okaże się ta, która powstanie w przyszłości wolnej od licznych nadziei i zgryzot naszego życia? Nie było nas wtedy, a i nie będzie nas raz jeszcze później. Świat, w którym żyjemy, jest naszym światem jedynym. Czyżby i sztuka, którą nasz jedyny świat w sobie znajduje, była naszą jedyną sztuką? Jeśli wierzyć Marksowi, nasz świat nie musi być zawsze światem dla nas. Czy nasz jest tylko świat, który nas hołubi i komplementuje w każdym możliwym wymiarze życia? Często bywa przecież inaczej. Nasz świat albo walczy z nami, albo się od nas odwraca. Albo naprzykrza się nam, albo próbuje o nas jak najstaranniej zapomnieć. Z jednej strony, świat, który nieustannie wysyła do nas zapewnienia o swojej do nas miłości, z drugiej – świat, który nie ukrywa swojej pogardy do nas, który pomiata nami i który lubuje się albo w zadawaniu nam kolejnych ciosów, albo w smakowaniu coraz bardziej licznych kropli naszego potu. Marksowi chodziło głównie o kontekst ekonomiczny świata – o świat wyzyskujących i świat wyzyskiwanych. Jest jeszcze świat naszego ciała, które potrafi zdradzić nas także wtedy, gdy jest to niezgodne z jednoznacznie życzliwymi nam rozstrzygnięciami społecznych kontekstów życia. Czyżby rację mieli ci, którzy uważają, że dobrze jest tylko tam, gdzie nas nie ma oraz wtedy, gdy nas – już lub jeszcze – nie ma?

Sztuka jest nasza, kiedy mówi do nas lub o nas. Przykłady impresjonistów, ekspresjonistów i Duchampa sugerują, że jeśli nawet sztuka mówi do nas, to często raczej nie o nas, lecz o naszych wnukach. A być może nawet jest tak, że sztuka potrafi mówić nie tylko o naszych wnukach, lecz także o nas i o naszych przodkach. Czyż można wyobrazić sobie mocniejsze pożegnanie z feudalnym problematyzowaniem i przeżywaniem świata aniżeli obrazoburczy i zarazem (s)twórczy gest Duchampa, który z niczego, reprezentowanego przez dowolny przedmiot, robi wszystko, czyli dzieło sztuki? Sztuka przechowuje w sobie świat nawet wtedy, kiedy możliwie radykalnie stara się od niego dystansować. Kiedy sztuka od życia ucieka, to czyni to zawsze zgodnie z logiką Jonaszowej ucieczki od głosu Boga. Próby uwolnienia się od Boga były nieskuteczne, ponieważ Jonasz podejmował je konsekwentnie w granicach swojej wiary. Także sztuka nie może uwolnić się od życia. Dlatego Zygmunt Bauman nie ma wątpliwości, że „przetrawianie nowych jakości przeżywanego świata i artikulacja wynoszonych zeń doznań jest chyba głównym zajęciem sztuki wrzuconej w świat, w którego zdolności trwania i dotrwania do momentu skompletowania jego podobizny ufać nie można”¹⁸.

¹⁸ Z. Bauman, *Miedzy chwilą a pięknem...*, op. cit., s. 11–12.

Nasza inność

W każdym spotkaniu ze sztuką jest zawsze obecne jakieś przyzwolenie na pojawienie się w naszym życiu inności, której zawsze i wszędzie unikał wspomniany na wstępie Platon. Sztuka widzi inaczej. Sztuka także inaczej pamięta. I to, co najważniejsze – sztuka chce widzieć inaczej oraz sztuka chce inaczej pamiętać. Także z tego powodu Platon nie mógł mieć zaufania do sztuki. Zwłaszcza sztuka dowodzi, że nie ma takiej oczywistości, której nie można ująć inaczej – inaczej spojrzeć, inaczej dotknąć, inaczej pomyśleć i inaczej zapamiętać. Choć już od dawien dawna sztuka ma odwagę być trudna, wciąż nie potrafimy oswoić tajemnicy, która jest źródłem tej odwagi. Legalizacji inności nigdy dosyć. Warto o tym pamiętać, gdy próbujemy samych siebie przekonać, że podróż kształcą, ponieważ pokazują, że żyć można także inaczej. Im więcej sposobów życia pojawia się na jego scenie, tym skromniejsze staje się spojrzenie na własne życie. Innych nie chcemy już tylko nauczać i pouczać, sami również mamy nadzieję czegoś się od nich nauczyć i dowiedzieć. Jeśli w tym, co inne, nie potrafimy rozpoznać żadnej potencjalności, a jedynie czegoś kres, lepiej będzie dla świata, gdy na kolejne spotkanie z innością przyjdziemy solidniej przygotowani – szczerzej otwarci i przenikliwiej samokrytyczni.

Inność dzisiejsza różni się wszakże od inności wczorajszej i przedwczorajszej. Inność bardziej dawna niż przedwczorajsza związana była ściśle z tajemnicą; kto wyruszał w nieznane strony, nie wiedział, co tam zobaczy i usłyszy. Wyprawy w nieznane poprzedzane były jedynie przez bełkotliwy strach i nieostry mit oraz ślepe gesty wyobraźni, która, choć wolna i nieskrępowana, zawsze karmi się przecież grzesznym pragnieniem bycia w innej codzienności. Inności wczorajszej nie widzieliśmy i nie słyszeliśmy; mogliśmy natomiast obcować z jej licznymi, spisаныmi impresjami. Dzięki słowom wiedzieliśmy, dokąd jedziemy oraz kogo i co tam zobaczymy. Wyobrażenie inności budowaliśmy na swój obraz i podobieństwo. Inność nieznanych światów była bytem intymnym: choć wszyscy wiedzieliśmy, co tam jest, tylko niektórzy to widzieli, bo tam byli. Oko nie jest, rzecz jasna, najbardziej surowym strażnikiem granic intymności. Również słowa lubią zaglądać do jej niecných zakamarków i tajemnic. Próbuja nazwać te fragmenty ciała, którym wszelkie słowa najczęściej jedynie przeszkadzają. Intymność może być nie tylko dokładnie oglądana, lecz także przenikliwie komentowana i dalej wciąż rozbierana. Problemem jest zawsze dotyk. Każdy dotyk kiedyś się skończy, zwłaszcza ten, który chwilami bywa nieskończony. Człowiek, który żyje nadzieją na dotyk konieczny i chce spełniać się w dotyku koniecznym, umiera porażony strachem, że w jego życiu może choćby na moment zagościć dotyk przypadkowy.

Ludzie rozbierają się czasami. Można nawet, upraszczając nieco sprawę, przyjąć, że równie często (lub rzadko) rozbierają się i ubierają. Natomiast striptiz świata odbywa się 60 minut na godzinę, przez całą dobę. Wszystkim mówimy o wszystkim. Muszę

wiedzieć, co przed godziną wydarzyło się w Nowym Jorku oraz 15 minut później na Saharze, a dokładnie przed chwilą na przedmieściach Moskwy. Żadna wiedza nie potrafi być bezinteresowna i dlatego nie jest bezkarna. Cokolwiek wiem, staje się istotną częścią mojego życia. Ponieważ wczoraj na Alasce wnuczka zgwałciła dziadka, już jutro podobne doświadczenie może się pojawić w biografii każdego z nas. Świat rozbiera się dziś nieustannie z szybkością bliską prędkości światła. Taka częstotliwość prowadzi zawsze do licznych paradoksów. Czyż nie jest bowiem tak, że świat, który rozbiera się nazbyt często, musi równie często się ubierać?

Nasza intymność

Nadzieja, a może nawet i lęk, że jest inaczej – że mianowicie tym razem świat wciąż rozbiera z siebie kolejne warstwy złudnych nadziei i strachów, nie nakładając równocześnie jakichś nowych warstw, wydają się raczej przedwczesne. Raczej jest tak, że wszystko jest intymne i dlatego nic nie jest intymne. O każdej innej intymności nie tylko wiemy, że jest, lecz również ją widzimy, słyszymy, komentujemy, analizujemy, krytykujemy lub chwalimy. Wydaje nam się nawet, że każdy fragment świata jest już albo kochankiem intensywnie obecnym w naszym doświadczaniu życia, albo też kochanką, która zachłannie się na nie otwiera. Niegdyś wszechobecny znak zakazu przeżywania rozkoszy, niepostrzeżenie zastąpiony został równie wścibskim znakiem nakazu. Kto przedwczoraj spowiadał się z orgazmu, dziś, przeciwnie, z powodu nieumiejętności jego przeżywania szuka wsparcia u seksuologa. Współczesna intymność staje się ofiarą dekonstrukcji, którą zrodził duch niezgody na wstyd i poczucie winy. Zapewniają nas o tym zarówno niebo Abrahama wypełnione szczelnie obrazami, słowami i dźwiękami emitowanymi przez wszystkie możliwe intymności innych światów, jak i setki tysięcy turystycznych biur podróży, które jakoby uczą nas trudnej sztuki ich smakowania. Świat coraz częściej najlepiej czuje się w roli świata lekkich obyczajów. Dobre samopoczucie świata nie może nas zwodzić. Nie tak łatwo spotkać inność, jeśli narzuca się nam ona od rana do wieczora. Nie ma zaś większego zagrożenia dla inności jak jego wszechmocna banalizacja – bo wtedy jest albo zawsze dobra, albo zawsze zła.

I właśnie w tym momencie pojawia się sztuka, która skutecznie chroni inność przed śmiertelnym grzechem banalności. Zwłaszcza dziś spotykają się w sztuce bardzo różne i odmienne tradycje problematyzowania życia i świata. Żadna tradycja nie jest uprzywilejowana. Wszystkie tworzą artystycznie dynamiczny paradoks całości, z której wyłania się zrozumiała chyba dla każdego estetyczna wizja ludzkiego losu. Ta wizja nie ma zapędów kolonizowania jakichkolwiek obszarów ludzkiego ducha: nie zabiera i nie ogranicza wolności zastanej, ale też nie ofiarowuje jakiegokolwiek wolności alternatywnej, wreszcie jakoby prawdziwej i wreszcie jakoby ostatecznej. Bo język sztuki nie jest ani gorący, ani zimny; nie jest to także język letni. Tym razem sztuka



Roman Kubicki, Anna Zeidler-Janiszewska, Zygmunt Bauman, Janina Bauman, ul. Graniczna, Poznań, 1996, fot. Piotr C. Kowalski

uwodzi swoim milczeniem, które jest artystyczną formą zarówno ambitnego braku pokory, jak i odwagi mówienia o tym, co w horyzoncie mówienia nie potrafi się odnaleźć i nie chce się odnaleźć. Jedynie wewnątrz sztuki każdy z nas może bowiem milczeć na wiele sposobów we własnym języku – w nim właśnie budować siebie oraz nie bez namiętności przyglądać się innemu, zawsze nagim projektom życia.

Nie mamy zaufania do możliwości współczesnego świata. Sztuka współczesna raczej ostrzega nas przed nimi, aniżeli zachęca do powierzania im jakkolwiek pojętego sensu życia. Dzieła sztuki współczesnej, zwane obiektami, pracami, sytuacjami nieprzypadkowo nie są piękne. „Piękno zwyciężyło, czyniąc dzieła sztuki zbędnym przyżytkiem” – pisze Bauman¹⁹, przywołując ustalenia Yvesa Michauda, który stwierdził: „Piękno rządzi. [...] Pod każdym względem piękno jest dziś imperatywem: bądź piękny(a), a przynajmniej zaoszczędź nam swojej brzydoty”²⁰. Kiedy piękno zaanektowane zostało przez kulturę masową i popularną, przestało być kartą przetargową sztuki. Życie nie potrzebuje piękna sztuki, skoro rozpoznaje je we własnych przejawach oraz w przedmiotach, które współtworzą jego świat²¹. Piękno sztuki było przypomnieniem wieczności. „Z przedmiotami naszego życia jest inaczej – podkreśla Bauman. Mają lub przynajmniej mogą się spodziewać „swych piętnastu minut, a może i piętnastu dni piękna – po drodze do zsypu odpadów”²².

Czyżby zmieniał się nasz stosunek do wieczności? „Kultura ery płynnej nowoczesności nie nawołuje do uczenia się, lecz do zapominania – podkreśla Bauman – nie do gromadzenia zdobyczy, lecz ich pozbywania się i wymiany na inne – bez żalu czy wyrzutów sumienia. Jest ona kulturą odrywania się i zrywania więzów, nieciągłości i puszczania w niepamięć”²³. Choć nie ma jednej historii człowieka, jeden moment wydaje się – a mówiąc precyzyjniej: wydawał się – wspólny wszystkim biografom człowieczeństwa. Jest nim przekonanie – czasami artykułowane bardzo mocno i stanowczo, czasami, przeciwnie, starannie przemycane między wierszami długich wywodów – że aby zobaczyć w sobie człowieczeństwo, musimy umieć i chcieć przegłębiać się w zwierciadle ulepionym z czegoś, co jest jakościowo od nas większe. Człowiek to liliput, który potrafi żyć wyłącznie w świecie wielkoludów; poza nim przepoczwarza się w swoje zaprzeczenie. Nie mieszka jedynie w świecie doświadczanym zmysłowo, lecz coraz częściej i chętniej zamieszkuje także świat, który nie bez trudu znajduje w swoim rozumie. To w nim spotyka pojęcia i byty, które przytłaczają go swoimi rozmiarami i zarazem prowokują do nieustannego przekraczania samego siebie – są źródłem niepokoju, który jest najpewniej początkiem i końcem każdego

¹⁹ Z. Bauman, *Między chwilą a pięknem...*, op. cit., s. 18.

²⁰ Y. Michaud, *L'art à l'état gazeux. Essai sur le triomphe de l'esthétique*, Paris 2003. Cytuję za Z. Bauman, ibidem.

²¹ Zob. J. Ryzek, *Piękno w kulturze ponowoczesnej*, Kraków 2006.

²² Z. Bauman, *Między chwilą a pięknem...*, op. cit., s. 18.

²³ Ibidem, s. 15.

człowieczeństwa. Są również źródłem nadziei, w której życie znajduje zapowiedź swego ostatecznego sensu. Tak było kiedyś.

Nasza mała wieczność

A jak jest teraz? Søren Kierkegaard nieprzypadkowo wyróżnia dwa rodzaje wieczności – prawdziwą i małą. Źródłem pierwszej jest miłość, którą „od rozkoszy odróżnia właśnie to, że zawiera w sobie piętno wieczności”. Jak wieczność nie ma swego końca, tak również „kochający są wewnętrznie przekonani, że ich stosunek wzajemny jest całością zamkniętą w sobie, która się nigdy nie zmieni”²⁴. Miłość jest wieczna, ponieważ pozbawiona jest świadomości swego kresu. Nie kocha ten, kto wyznaje: „Dziś Cię kocham, lecz wiem, że jutro już Cię kochać nie będę”. Natomiast źródła „małej wieczności” wypływają z doznań doczesnych: „To, co zmysłowe, jest właśnie tylko chwilowe. Zmysłowość dąży do chwilowego zaspokojenia i im bardziej jest wyrafinowana, tym bardziej potrafi chwilę rozkoszy przekształcić w małą wieczność”²⁵. Filozofia Kierkegaarda jest zarówno świadectwem zmian, jakie zachodzą w europejskiej obyczajowości, jak i zapowiedzią ich intensyfikacji w dzisiejszym społeczeństwie konsumpcyjnej radości życia. Zapowiedź ta wzmocniona zostanie przez Nietzschego, który nie dość, że pozbawia człowieka nadziei na „prawdziwą wieczność”, to nadto jego potencjalną wielkość uzależnia od gotowości rezygnacji z niej: „A nawet gdybyśmy żadnych nadziei nie wiązali z przyszłością, nasze dziwne istnienie właśnie w teraźniejszości najsilniej zachęca nas do życia wedle własnej miary i prawa: niewytłumaczalny fakt, że żyjemy właśnie dziś, choć mieliśmy nieskończony czas na powstanie, że nie posiadamy nic prócz tego ułamka dnia dzisiejszego i w nim mamy pokazać, dlaczego i po co powstaliśmy właśnie teraz. Sami przed sobą odpowiedzialni jesteśmy za nasze istnienie; a zatem chcemy być także prawdziwymi sternikami tego istnienia i uchronić naszą egzystencję przed bezmyślną przypadkowością. Trzeba brać ją cokolwiek zuchwale i ryzykownie: zwłaszcza że tak w najgorszym, jak w najlepszym razie przyjdzie nam ją utracić”²⁶. „Kto zbyt długo walczy ze smakiem, staje się do niego podobny” – ostrzega chińskie przysłowie. Nietzsche przez całe swoje filozoficzne życie zmagał się z patosem europejskiej filozofii – z jej fundamentami utożsamianymi z prawdą, dobrem i pięknem. Chyba dlatego jego myśl jawi się często jako ich lustrzane odbicie. Kto zawsze walczy tylko z prawdą, z czasem sam staje się jej rycerzem; walczy z nią, ale zarazem troskliwie ją dokarmia, ponieważ wie, że bez niej nie miałby po co żyć. Metafizyczny błąd Nietzschego polega nie na tym, że uzależnia wielkość człowieka od odwagi odrzucenia nadziei na „prawdziwą

²⁴ S. Kierkegaard, *Albo – albo*, t. II, *Estetyczna ważność małżeństwa*, Warszawa 2010, s. 24.

²⁵ Ibidem, s. 25.

²⁶ F. Nietzsche, *Niewczesne rozważania*, przekł. M. Łukasiewicz, postł. K. Michalski, Kraków 1996, s. 171.

wieczność”, ale na tym, że wciąż od niego domaga się właśnie „wielkiej” wielkości. Choć Nietzscheańskiemu człowiekowi nie wolno wierzyć w Boga, musi jednak z celów egzystencji, które gabarytami przypominają klocki Lego, budować pomniki swego życia godne miana średniowiecznych katedr. Dlatego o ile gra on swoją rolę na duchowej scenie społeczeństwa konsumpcyjnego, o tyle jest to rola komicznego w smutny sposób Don Kichota.

„Dzisiejsza kultura, zgodnie z charakterem społeczeństwa konsumentów, składa się z ofert, a nie z norm. – stwierdza Zygmunt Bauman. – Kultura żyje uwodzeniem, a nie normatywną regulacją, reklamą, a nie dyscyplinowaniem, wytwarzaniem nowych potrzeb, pragnień, zachcianek i kaprysów, a nie wywieraniem przymusu”²⁷. Duch konsumpcyjny, który włada naszym światem, nie zabiega o „prawdziwą wieczność” ani z nią nie walczy. Wie, że w świecie płytkiej metafizyki nie sposób płynąć jakimkolwiek szlachetnym stylem; by nie utonąć, wystarczy systematycznie odbijać się od dna. Źródła naszych „małych wieczności” szukamy zarówno w naszych bosko wątpliwych ciałach, jak i w boskiej umiejętności zachłyśnięcia się przemijalnością wszelkich możliwych postaci świata. „Żyjemy w czasie przedmiotów – pisał prawie czterdzieści lat temu Jean Baudrillard. – Dzisiaj to my jesteśmy świadkami ich narodzin, dojrzewania i śmierci, podczas gdy w obrębie wszystkich poprzednich cywilizacji to zwyczajające czas przedmioty, narzędzia i pomniki trwały dłużej niż kolejne ludzkie pokolenia”²⁸. Świadkujemy nie tylko narodzinom i śmierci przedmiotów. Często, rozpoznając w nich przedmioty zabytkowe lub estetyczne, pozwalamy im także zmarłych wstać. „Przedmioty skazane są na nomadyczną egzystencję komiwojażerów” – dopowiada Bauman²⁹. To, co wieczne, przemija; tylko to, co przemija, jest naprawdę wieczne, ponieważ ma odwagę być wszystkim.

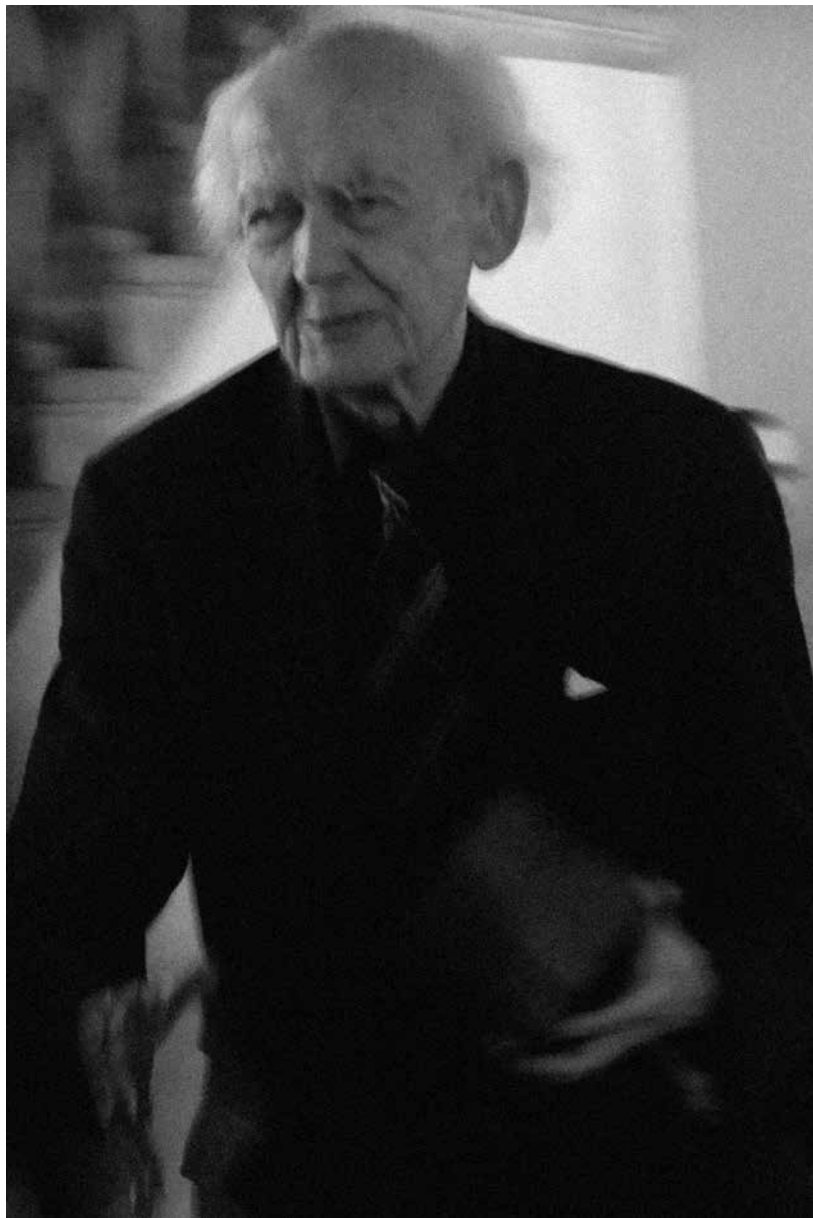
Sztuka współczesna bacznie przygląda się człowiekowi, który lepi siebie ze swej wolności. Może dlatego coraz rzadziej jest sztuką przyjemną – więcej w niej dziegiu aniżeli miodu. Gasi światła, gdy duch konsumpcyjny przyspiesza swą wędrówkę przez życie; zapala je, gdy także on chciałby się na chwilę zdrzemnąć. To nie jedyny duch, który w nas mieszka. Któryś z pozostałych nieustannie powtarza nam myśl Goethego: „Człowiek winien wierzyć w nieśmiertelność. Ma do tego prawo. Jest to zgodne z jego naturą. [...] Przekonanie o naszym wiecznym trwaniu wywodzi z pojęcia działania. Bo kiedy aż do śmierci bez wytchnienia działam, to natura jest wobec mnie zobowiązana, by przeznaczyć mi inną formę trwania, gdy moja obecna forma nie może już dalej nadążyć za duchem”³⁰. Genialny Goethe nie miał wątpliwości, że człowiek zasługuje na życie wieczne. Dziś coraz częstsze jest chyba przekonanie, że jest to bardzo niebezpieczny brak wątpliwości. Dlatego musimy mieć odwagę

²⁷ Z. Bauman, *44 listy ze świata płynnej nowoczesności*, op. cit., s. 119.

²⁸ J. Baudrillard, *Spółczesność konsumpcyjna. Jego mity i struktury*, przekł. S. Królak, Warszawa 2006, s. 8.

²⁹ Z. Bauman, *Śmierć i nieśmiertelność. O wielości strategii życia*, przekł. N. Leśniewski, Warszawa 1998, s. 209.

³⁰ Cytuję za: M. Scheler, *Cierpienie, śmierć. Dalsze życie*, przekł. A. Węgrzecki, Warszawa 1994, s. 130.



nieustannie patrzeć na ręce zarówno nadziei na wieczność, jak i euforii płynącej z braku takiej nadziei. Skoro odległość, która dzieli nowoprzybyły przedmiot uwielbienia od kubła na śmieci, ciągle się kurczy³¹, jest spora szansa, że niebawem będziemy na kolejny przedmiot uwielbienia czekali już przy kubie, aby móc w ten sposób potwierdzić swoją wielkość: chcę cię nie po to, by przy sobie choćby przez chwilę mieć, lecz po to, by móc kolejne coś z własnego życia wyrzucić. I właśnie o tym milczy nasza sztuka. Milczy, ponieważ jest mądra i wie, że jak długo potrafi milczeć tylko o tym, tak długo milczy także o wszystkim innym. ■

³¹ Z. Bauman, *Miedzy chwilą a pięknem...*, op. cit., s. 16.



Płynąć z Fluxus'em. Festiwal Fluxus, wernisaż, 2012

Plakat Fluxus, proj. M. Pawłowski, 2012 | **Nam June Paik: One for Violin**, B. Patterson i J. Kozłowski, 2012

Galeria AULA (UAP)

<http://aula.uap.edu.pl/>

kurator: Marek Glinkowski

październik 2012

- festiwal Fluxus (9–11.10.)
- otwarcie wystawy *The Lunatics Are On The Loose* (*Szaleńcy na wolności*) (1.10.)
- Petra Stegmann: *Fluxus in Europe*, wykład inauguracyjny roku akademickiego 2012/2013 (1.10.)
- wystawa zbiorowa wybranych prac dyplomowych w zakresie fotografii *Nieoczywiste*, kuratorzy: dr Janusz Oleksa, mgr Marcin Sztukiewicz (23–31.10.)

listopad 2012

- konferencja artystyczno-naukowa *Sztuka obszarem (pre)medytacji* zorganizowana przez Wydział Rzeźby i Działań Przestrzennych (8–9.11.)
- Liliana Basarab – spotkanie i prezentacja twórczości artystki (12.11.)
- Ogólnopolska Konferencja Naukowa *Czy wszystko już było? Między repetycją a nowością w sztukach wizualnych* zorganizowana między innymi przez Koło Naukowe Studentów Uniwersytetu Artystycznego w Poznaniu (15-016.11.)
- 5. Europejskie Biennale Plakatu *Mare Nostrum* – wystawa zbiorowa (20.11. – 1.12.)
- uroczystość nadania tytułu doktora honoris causa profesorowi Zygmuntowi Baumanowi (28.11.)



Nieoczywiste, wystawa prac dyplomowych w zakresie fotografii, Galeria Aula, fot. M. Glinkowski, 2012

Wystawa poplenerowa, Galeria Aula, fot. M. Glinkowski, 2012

grudzień 2012

- wystawa, prezentacja oraz konferencja *Sztuka Pokolenia XXI wieku. Polska – Białoruś* (5–6.12.),
- wystawa grafiki studenckiej z Akademii Sztuk Pięknych w Gdańsku (11–21.12.),
- pokaz filmu *Płynąć z Fluxusem*, zrealizowanego przez Grażynę Banaszkiewicz (18.12.),
- *Amerykańska grafika użytkowa* – wykład otwarty dr Aleksandry Gیزی (19.12.)





Ann Noël, *Delikatność*, Tamas St. Auby, Jarosław Kozłowski, Ann Noël, Galeria AT, 2012.

Francis van Maele, Antic Ham, *FranticHam's Universe – Książka i co dalej II*, Galeria AT, 2012.

Galeria AT (UAP)

www.galeria-at.siteor.pl

dyrektor galerii: Tomasz Wilmański

październik 2012

- wystawa Ann Noël: *Zaduma* (8–19.10.)

listopad 2012

- wystawa Dana Senna i Caroline Daniel: *Breaking Apart* (5–16.11.)

grudzień 2012

- *Książka i co dalej II* – Francis van Maele, Antic Ham: *Franticham's Universe* (10–21.12.)



Małgorzata Rekus, *Ubiierz mnie!*, akwatineta / miękki werniks, 183/250 cm (cykl), Galeria Na Polskiej, 2012, fot. Małgorzata Rekus

Grzegorz Myćka, *Pamiętam ciszę*, Galeria Na Polskiej, 2012, fot. G. Myćka

Galeria Na Polskiej

prowadzący: Piotr C. Kowalski

maj – sierpień 2012

- Ewelina Pięga: *Z albumu rodzinnego*; prace powstały w pracowniach fotografii prof. K. J. Baranowskiego i prof. P. Wołyńskiego (28.05. – 31.08.)

październik – listopad 2012

- Małgorzata Rekus: *Na przyszłą rzeczy pamiątkę*, kuratorzy: Marek Glinkowski i Piotr C. Kowalski (1.10. – 23.11.)

grudzień 2012 – luty 2013

- Grzegorz Myćka: *Pamiętam ciszę* (1.12.2012 – 28.02.2013)



Galeria Miejska w Mosinie
zaprasza na otwarcie wystawy



JACEK JAGIELSKI

„Przezwyciężanie”

WERNISAŻ 16 LISTOPADA 2012, GODZ. 17.30
czas trwania wystawy od 16.11 - 9.12.2012

Galeria Miejska w Mosinie, 62-050 Mosina, ul. Niezłomnych 1
tel. 61 819 15 91
godziny otwarcia wt. - pt. 9-15, niedz. 10-13



Galeria Miejska w Mosinie
zaprasza na otwarcie wystawy



TOMASZ KALITKO

„historie miejskie”

WERNISAŻ 12 PAŹDZIERNIKA O GODZ. 17.30
czas trwania wystawy od 12.10 do 4.11.2012

Galeria Miejska w Mosinie, 62-050 Mosina, ul. Niezłomnych 1
tel. 61 819 15 91
godziny otwarcia wt. - pt. 9-15, niedz. 10-13

Galeria Miejska w Mosinie

<http://www.kultura.gmina.pl/galeria.html>

2012

czerwiec

Tomasz Jędrzejewski – rzeźba (wernisaż: 15.06.)

wrzesień

Agata Nowak – malarstwo, grafika, rysunek z cyklu *Debiuty* (wernisaż: 7.09.)

październik

Tomasz Kalitko: *Historie miejskie* – malarstwo (wernisaż: 5.10.)

listopad

Jacek Jagielski: *Przewyciężanie* – instalacja (wernisaż: 16.11.)

grudzień

Jerzy Muszyński – malarstwo (wernisaż: 14.12.)

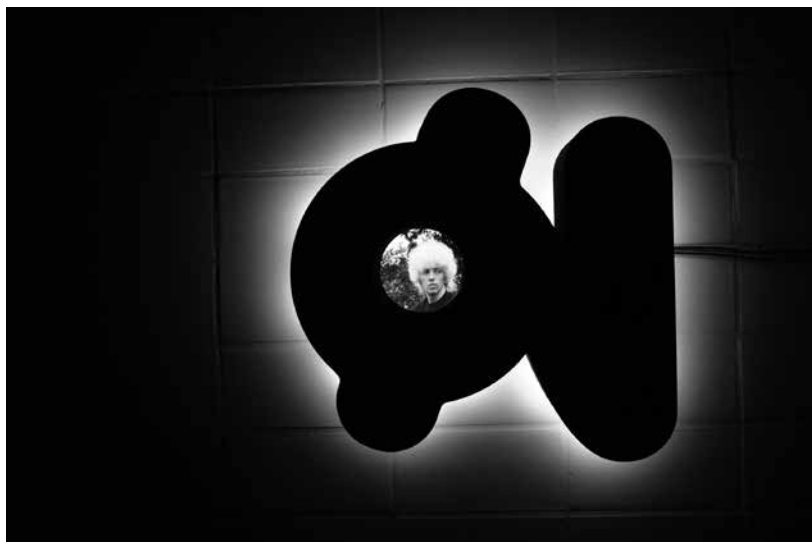


Galeria ON**still.on.2012@gmail.com**

30.11.–2.12.2012

Podczas Documenta 13 w Kassel amerykański artysta Theaster Gates zrewitalizował zniszczony i zapomniany Dom Hugonotów, zapraszając doń kilkunastu ludzi do pomocy przy pracach konserwatorskich i organizując dwanaście projektów muzycznych, które zadedykowano temu miejscu. Wchodząc do budynku, można było spotkać mieszkających tam artystów, projektantów i fanów bricolage, którzy wspólnie odrestaurowali zniszczone wnętrza. Uzdrowiciele zadomowili się w tej przestrzeni, w której także spali, jedli i spotykali się z gośćmi jednej z największych imprez artystycznych świata. Poza tym w przestrzeni domu odbywała się także stała wystawa sztuki, seria performansów muzycznych i spontaniczne wystąpienia innych artystów Documenta. Dom Hugonotów został w ten sposób połączony z innym restaurowanym budynkiem, znajdującym się w Chicago, rodzinnym mieście artysty. Oba zapomniane pustostany zostały uzdrowione przez tę samą grupę ludzi, z pomocą lokalnych społeczności, co przyczyniło się do ich uratowania. Będąc w Kassel późną wiosną, miałem okazję spędzić w Domu Hugonotów dłuższą chwilę i przyjrzeć się owej, bez cienia naiwności, autentycznej interwencji dobrej woli. Pożałowałem wtedy, że owego artysty, pełnego pasji, wraz z zespołem ludzi z energią i niesamowitą inicjatywą nie zdążyłem zaprosić do Poznania na czas, a kto wie, czy gdyby do tego doszło, dziś pisałbym ten tekst. Oczywiście tylko wtedy, gdyby Theaster Gates przyjął zaproszenie. Miałby pełne ręce roboty, gdyby umożliwić mu także pracę w tych wszystkich miejscach, które ulegają niszczeniu i zapomnieniu. A może znaleźliby się i tacy tubylcy, którzy zostaliby sprzymierzeńcami Gatesa.

Dwa miesiące po wizycie w Kassel, podczas podróży kuratorskiej po Bałkanach, spotkałem w Serbii trzydziestokilkuletniego artystę interdyscyplinarnego, który usłyszawszy, że pochodzę z Poznania, krzyknął: „Wspaniale! A działa tam jeszcze Galeria ON? Miałem tam wystawę i koncert w ... latach 90.!”. Podczas kolejnej wizyty w Belgradzie, na otwarciu Octobarski Salon, podszedł do mnie inny artysta i przedstawivszy się, powiedział: „Słyszałem, że był pan związany z Galerią, której wiele zawdzięczam...”. Te i inne wyrazy sympatii dla poznańskiej galerii, raczej jako pewnej idei, niż literalnie pojętego miejsca, płynące z ust różnych artystów, których poznawałem przez kilka ostatnich lat w ramach swojej pracy zawodowej (oczywiście pochodzących nie tylko z Bałkanów, ale także z kilkunastu krajów Europy, Stanów Zjednoczonych, Izraela, Rosji i Meksyku), przypomniały mi o nigdy nie sformalizowanym stowarzyszeniu kilku osób, które w określonych okresach czasu, począwszy



od lat 70., pracowało nad wspólną ideą na strychu dawnego Zamku Cesarskiego w Poznaniu.

Dziś, w związku z pewną rocznicą, choć to tylko pretekst, zamiast manifestować żal z powodu zamknięcia Galerii ON w grudniu 2011 roku, wypada raczej zadać pytania bardziej ogólne, na przykład o zamieranie pewnych tradycji promocji sztuki w Poznaniu. Dzieje się tak nie tylko z powodu braku odpowiednich funduszy (co powszechnie i w sposób dalece upraszczający podnoszą à propos niemal wszystkie wypowiedzi), ale także przez zanik inicjatywy, co wynikać może z wewnętrznie kontrydiktorycznej edukacji artystycznej, rozpiętej między propagowaniem idei a pragmatycznością potencjalnego zysku, z pominięciem alternatywnych ekonomii. Sama galeria, zgodnie z zapowiedzią władz poznańskiego Uniwersytetu Artystycznego, ma szansę na kontynuację działań w nowo budowanej siedzibie uczelni. „Kiedy zmieniły się światła, po prostu przeszliśmy na drugą stronę” – mówił Steve Katz.

Trzydziestokilkuletniej tradycji działalności o charakterze non-profit nie da się jednak w łatwy sposób przepisać na nową kartkę, tak jak i dawnej galerii przenieść w nową, instytucjonalną przestrzeń, bez narażania jej na samozaprzeczenie w istotnie rynkowych (jednak nie wolno-rynkowych) warunkach świata sztuki. Zamiast tego, cennym wydaje się poszukać raczej sprzymierzeńców idei czy propagatorów zbliżonych działań, i spojrzeć na to z szerszej perspektywy, zarówno miejskiej, jak i ogólnopolskiej. Wbrew liczny narzekaniom na kryzys i ciągłym niepowodzeniom, wiele z analogicznych inicjatyw ma się całkiem dobrze, choć, co charakterystyczne we współczesnej Polsce, rzadko się o tym mówi publicznie z wyrazem jakiegś nadziei na przyszłość. Nadesłane na urodziny Galerii dedykacje artystów z całego świata mogą się stać zaczątkiem kolekcji sztuki, a sam projekt-reminder pewnej znaczącej idei ma raczej zamiar wywołać dyskusję niż być tylko historycznym show.

Galeria ON działała w swojej strychowej siedzibie przez ponad 30 lat, realizując wystawy i wydarzenia artystyczne, spotkania z artystami, koncerty, konferencje, pokazy filmów i performanse. Jako jedna z najważniejszych galerii w Poznaniu, rozpoznawana w całej Polsce, od 1977 roku konsekwentnie współtworzyła poznański artist-run space (z ang. przestrzeń sztuki tworzoną przez artystów). Była prowadzona między innymi przez Izabellę Gustowską, Sławka Sobczaka, Krystynę Piotrowską oraz w kolejnym okresie współtworzona przez grupy artystów i kuratorów, między innymi: Annę Tyczyńską, Agatę Michowską, Marka Wasilewskiego, Joannę Hoffman, Huberta Czerepoka, Monikę Bakke, a w ramach projektu OBSCURATORS przeze mnie przy wsparciu Agaty Rogoś (2008–2010). W ostatnim czasie z Galerią jako miejsce interdyscyplinarnych spotkań sztuki i nauk o kulturze współpracowali także: Magda Komborska, Zuzanna Koszuta, Jacek Zwierzyński i Natalia Pichlacz, Fundacja TRANZYT, Joanna Tekla Woźniak, studenci Antropologii i Etnologii UAM, kierowani przez Julię Stec. Powstało wtedy także ON STUDIO – pracownia młodych twórców, dzięki których energii powstała niedawno nowa, kolektywna przestrzeń aktywności

artystycznej w Poznaniu. W Galerii odbyły się liczne wystawy, które stanowiły debiut wielu współcześnie tworzących artystów. Działo także studio muzyczne i międzynarodowa rezydencja artystów.

Galeria była zawsze miejscem o dość nietypowej atmosferze, domowej i pracownianej, a działania artystów przyjmowały raczej charakter eksperymentalnej interwencji niż typowego *accrochage*. Sytuacja ta była zatem jakby antytezą tego, co aktualnie nazwalibyśmy chętnie „dobrze zaprojektowaną galerią sztuki” wzorowaną na *white cube*. Jak ujął to niegdyś niezwykle bezpośrednio mój kolega: „ze strychu lepiej nie robić MoMA”. Podobne próby nigdy nie mogłyby się udać, a zresztą sam program galerii, czasem krytykowany za zbytnią demokratyczność wyborów artystycznych, nigdy nie miał takiego celu.

Spędziwszy ponad dwa miesiące w kilku krajach byłej Jugosławii, w samym centrum niezwykle skomplikowanej (politycznie, administracyjnie i finansowo) sytuacji, w jakiej po rozpadzie omnipaństwa znalazły się w zasadzie wszystkie ośrodki promocji sztuki, przypominam sobie często iście łotrzykowską, zakulisową działalność Galerii ON *per analogia*. Trudności, z jakimi nierzadko borykała się ta przestrzeń sztuki w Poznaniu (z jakimi walczy także wiele innych analogicznych miejsc w Polsce i poza nią) w okresie polityczno-społecznej transformacji, wyraził niegdyś dosadnie pewien promotor sztuki, złorzecząc pod nosem „o siadaniu produkcji wydarzeń artystycznych”. Jednak świadomość owej produkcji pojawiła się dopiero równoległe z nazwaniem jeszcze ciągle kształtującego się rynku sztuki w Polsce. I tu Galeria ON w Poznaniu stanowiła ciekawy ewenement fundraisingowy, zważywszy na zdobywanie skromnych dotacji na swoje działanie ze środków zarówno municypalnych, uczelnianych, wojewódzkich, grantowych, jak i sponsorskich już w latach 90. W tym czasie władze ASP w Poznaniu zdecydowały o wsparciu inicjatywy galerii, która choć nigdy nie należała do uczelni, zachowując programową autonomię, stała się pewną alternatywną wizytówką środowiska artystycznego, wyrastającego, co charakterystyczne dla Poznania, w cieniu szkoły. Co warto podkreślić, wszystkie te fundusze nie mogły wystarczyć na przeistoczenie się ani w „profesjonalnie zarządzaną galerię o charakterze instytucjonalnym”, jako że na to były zdecydowanie za małe i niezbyt stałe, ani na radykalne przejście w stronę stworzenia galerii o charakterze *stricte* komercyjnym, na co nie było ani chęci, ani zgody instytucji hosta.

Płynnie, choć skrótowo przechodząc z opisu owej osobliwości organizacyjnej do historii, warto skupić się nań przez pryzmat wszystkich osób, które całkiem charytatywnie poświęciły się tworzeniu tej wyjątkowej przestrzeni. Wydaje się, że żaden z anonimowych i nieświadomych pewnie urzędników, którym przez przypadkową trajektorię okoliczności przypadło w udziale pośrednio decydować o losie galerii, nie może wiedzieć o tym wiarołomnym poświęceniu, graniczącym nierzadko z przesadą. Niezrozumiała wydawać się może dziś – z perspektywy kogoś, kogo obiektywnie określilibyśmy, cytując WSB: „Miłym, miłym młodym człowiekiem”, wkraczającym

we współczesny świat sztuki – doprawdy utopijna walka, którą podejmowało przez ponad 30 lat kilka pokoleń współgospodarzy galerii. Rozpoczęła się ona w czasach, kiedy galeria była miejscem nieskrępowanej wolności wypowiedzi artystycznej, a skończyła, co paradoksalne, kiedy sens tej wypowiedzi zaczęły za oknem galerii nadawać walory rynkowe, mainstreamowe i związane z tym, co Sarah Thornton nazywa nastawieniem „a co ja będę z tego miał?”. Co znamienne, próbując uzyskać pomoc wielu różnych instytucji w ramach przygotowań skromnego jubileuszu galerii, otrzymaliśmy ją od Urzędu Marszałkowskiego Województwa Wielkopolskiego, któremu składamy serdeczne podziękowania! Owa symptomatyczna skłonność do rozpoznawania galerii, jej działalności i projektów artystów z nią związanych głównie poza samym miastem(!), w którym galeria istniała, może zostać także zilustrowana prostym przykładem. Kiedy otrzymaliśmy informację o decyzji zamknięcia galerii, słowa poparcia czy wyrazy współczucia popłynęły głównie nie z ust i klawiatur reprezentantów poznańskiego środowiska sztuki czy szerzej – lokalnego świata kultury. Przysłali je raczej dyrektorzy i animatorzy najważniejszych instytucji sztuki w Polsce, przede wszystkim z Warszawy, Krakowa, Łodzi i Gdańska, a także związani z galerią artyści, bez żadnej przesady: z całego świata. Choć część tak zwanego poznańskiego środowiska sztuki traktowała Galerię jako „siedzibę pewnego i wyłącznie tego konkretnego wycinka środowiska” lub uważała ją za artystyczny squat, nie przychodziła na wernisaże oraz prezentacje, hołdując mizerii antagonizmów lokalnych lub personalnych porachunków, dla których w świecie sztuki nie powinno być miejsca – pamięć o niej przyjmuje także formę „relatywności po fakcie”. Ostatnio jeden z członków owego niegdysiejszego skrzydła środowiska, które programowo nie pojawiała się w galerii, spotkawszy mnie na ulicy, powiedział: „No i co wy teraz zrobicie?”. Otóż sztuka nie zna Nas, Was i Ich, a zejście w dół tej terminologicznej pułapki gwarantuje prosty dryf ku opiniotwórczej trywializacji, upolitycznianiu na siłę i prowincjonalności, przed którymi przestrzegał już dawno temu były dyrektor pewnej znanej galerii-instytucji. Próbując walczyć z owym przywiązaniem niektórych ludzi do koterii i banalnych animozji, sam skończył jednak „na wylocie”.

W tym miejscu warto więc zaznaczyć: Galeria ON od początku była miejscem wspólnej kreacji tak, jak miniemam, wszystkie przestrzenie, których celem jest de facto promocja sztuki, choć ich prowadzący mogą mieć na nią różne recepty. Dziś, wpisując się w język popkultury, nazwalibyśmy taki system collabem. Kiedy galeria powstawała, owa programowa „kooperacyjność” była czymś zupełnie naturalnym. Zmieniający się autorzy i kuratorzy wydarzeń w galerii nie piastowali żadnych instytucjonalnych funkcji, gdyż te nigdy nie były w żaden sposób usankcjonowane. Byli więc raczej opiekunami programu i strażnikami nietypowego, nawet jak na Poznań, kursu ku sztuce. Z ochotą i pasją. Bez pośpiechu i stylizowanej powagi, za brak której po cichu ciskano gromy w niektórych opiekunów i artystów galerii. Tak jak non-profitowo działała galeria, tak i wszyscy ją prowadzący ludzie. Ku sporadycznym zaskoczeniom, od początku

do końca odbywały się tam udane próby stworzenia międzynarodowego programu galerii, tworzenia nie tylko galerii autorskiej, jak zwykło się o niej mówić, ale także wyjścia na spotkanie innym niż tylko artystyczne środowiskom opiniotwórczym Poznania. Nierzadko kończyły się one sukcesami, które przekuły się w wiele znakomitych i trwających do teraz relacji między osobami artystów, kuratorów, pedagogów, naukowców, odbiorców sztuki, między szkołami, organizacjami, stowarzyszeniami. Przygotowując skromny, a jakże: non-profitowy jubileusz, zastanawialiśmy się nad przyjęciem pewnej konwencji, która skupiłaby nie tyle całe spektrum działalności galerii od 1977 roku, ile raczej przywołała atmosferę wspólnego przeżywania sztuki, czyli tego, co i jak działo się w Poznaniu w okresie, w którym galeria i pewien typ działalności artystycznej w ogóle, miały swój najlepszy, pozbawiony skrupowania okres. Było to, kiedy prowadzący tego typu miejsca sztuki nie musieli jeszcze myśleć wyłącznie o zyskach, finansowym i auto-promocyjnym, od których zależny jest dziś dalszy los każdej publicznej inicjatywy, a sami artyści chcieli funkcjonować raczej na zasadzie pobytu na rezydencji artystycznej niż w galerii jako miejscu generującym dodatni przyrost sprasowanego do formatu PDF curriculum vitae, które jest od nich oczekiwane jako standard bazowy do prowadzenia dalszej weryfikacji. Ważnym spoiwem układu współrzędnych, dzięki któremu możliwa była istotna działalność merytoryczna w połączeniu z nader skromną formułą, była też publiczność przychodząca na wystawy i wydarzenia całkiem tłumnie, uzbrojona w autentyczną chęć uczestnictwa w nich i pozbawiona nerwicowego napięcia, które psycholog sztuki nazwałby dziś „szukaniem balansu między lansem i parciem”. Ten sam psycholog mógłby jednak natychmiast dodać, że łatwo jest jednak znaleźć nań skuteczne remedium. Wystarczy się rozluźnić. Tym wszystkim nieskrępowanym widzom i uczestnikom wydarzeń galerii, ale także sztuki w ogóle, należą się szczere wyrazy uznania i podziękowania. Przystępując do rozmów o jubileuszu, choć pisząc to słowo, miałbym je ochotę wykreślić, jako że nie pasuje ono do słownika galerii, świadomie zrezygnowaliśmy z klasycznie pojętej wystawy dzieł sztuki lub ewentualnie przyciężkawej ekspozycji o stricte historyczno-wspominkowym charakterze. Skierowaliśmy się raczej w stronę formuły wydarzenia artystycznego o charakterze interdyscyplinarnym. Z konieczności wpisania się w niezwykle skromny budżet przedsięwzięcia, poprosiliśmy artystów, którzy przez te kilkadziesiąt lat byli związani z galerią jako miejscem wspólnej pracy, o przygotowanie autorskich dedykacji. Ów *hommage* nie ma jednak służyć samozadowoleniu współautorów Galerii ON, a raczej wszystkim reprezentantom młodego pokolenia artystów i odbiorów ich działań, którzy tworzą dziś w zupełnie innych okolicznościach, a jednak w podobnym duchu – nieskrępowani zewnętrznymi wymaganiami rynku lub ironicznie doń nawiązującymi. Niech moc będzie z wami! Zbiegiem okoliczności prezentacje te odbyły się w dawnej synagodze poznańskiej, którą, co symboliczne i akuratne, samą wkrótce czeka zmiana funkcji, najwyraźniej immanentnie wpisana w jej historię. Po fatalnych doświadcze-

niach przeszłości traumie, kiedy z domu modlitwy stała się pływalnią, a niedawno, tylko na krótko miejscem ekspozycji artystycznych, głosy prasowe twierdzą, iż wkrótce przejdzie w ręce prywatnego inwestora. O powstającej na końcu tego zdania przedziwnie wyraźnej analogii pragnę jednak zapomnieć, przypominając sobie słowa piosenki Petera, Bjorna and Johna, którą, co paradoksalne, słyszałem kiedyś z głośników kawiarni w Muzeum Hamburger Bahnhof:

"I defy definition
Of what's supposed to be
I don't want recognition
If you don't recognize me
And if you think
your brain is hollow
You just have to scream
And dig a little deeper.
All art has been
contemporary
Dig a little deeper,
dig a little deeper".

„Rzucam wyzwanie definicji
tego, co miało być
Nie chcę uznania
Jeśli masz mnie nie poznawać
A jeśli uważasz, że
masz pustkę w głowie
Po prostu musisz krzyczeć
I kopać głębiej.
Wszelka sztuka jest
współczesna.
Kop trochę głębiej,
kop trochę głębiej”.

Krzysztof Łukomski



Jolanta Dąbkowska-Zydroń | *Fluency, however, has an optimistic nature...*

One of the characteristics features of postmodern art, as Zygmunt Bauman points out, is the fact that it eliminates the opposition between creating and destructing. This strategy results in numerous consequences both in contemplating art and creativity itself, which does not have to be linear in terms of time. The artist may feel liberated from concerns about the physical shape of the work of art because destruction is a value added to the works of art. The destruction comes from unstable, volatile matter which is unpredictable in its reactions to the environment. Therefore, fluency takes an optimistic nature. Nothing is given forever, nothing may be taken for granted or considered final.

Jan P. Hudzik | *Bauman and we such as K.*

The author asks who Bauman is. "Theoros" (part one), both a critical sociologist and a hero in the public sphere. "Destiny" (part two) Bauman creates his own destiny out of consciousness split into pure theory on the one hand and praxis, that is moral commitment, on the other. "Catch me if you can!" (part three) – the dilemma how to persuade the seduced consumers without seducing himself, leads him to enter the game with his readers. He seems to say: "catch me if you can, it's so simple as I am one of you". "Trip into the unknown – an invitation" (part four) the sociologist as an artist: the trip into photography, trip of hope that art will make our world of life more sensible. "K." (part five the last one) – Kafka's hero and we, the characters from Bauman's books.

Joanna Janiak | *A Meeting in Poznan with Janina and Zygmunt Bauman*

The author describes Janina and Zygmunt Bauman's public appearances in Poznań, including one at the University of Art, author meetings, lectures and various private meetings. An important element of these visits was promoting Janina Bauman's book *Winter in the Morning*, which has been translated into a number of languages, and which, it turns out, inspired Zygmunt Bauman to write one of his most important works, *Modernity and the Holocaust*.

Roman Kubicki | *Eternally fledgling contradiction of art*

The author considers whether Zygmunt Bauman notices in contemporary art the same issues Plato discerned in art that was contemporary for him. For Plato art was the other name for the failure of transitoriness and finiteness. Referring to the similar notions and values Bauman delineates axiological offer of contemporary art. Are we living in a world of Parmenides in which only those things exist that deny their right of life? What is the choice of contemporary art considered by Zygmunt Bauman – does it support life or being?

Andrzej Marzec | *Liquid culture – the states of matter in postmodern world*

The paper discusses Zygmunt Bauman's concept of liquidity, the state of matter which perfectly describes the experience of contemporary culture. Philosophers were interested usually in two types of states of matter – material (solid) and spiritual (volatile). The first of them seemed to be the source of trouble or captivity and the second proposed long, arduous way of dematerialization with a vague promise of liberation from the trap of matter. Bauman is the first critic of culture, who introduces the third state of matter: liquidity, which has been neglected and omitted so far.

Slawomir Marzec | *Specifying the Inspiring Differences*

The Author in the text expresses the gratitude to Professor Zygmunt Bauman for the extremely rich source of inspiracy for critical (self)reflection, which he finds in Bauman's books. Despite the fact that he does not agree with most of professor Bauman's opinions on art. Marzec is a declared antagonist of treating art as the instrument of political struggle, particularly the Polish version of so called critical art. He accuses it of unmindful and calculating schematism, which does not overcome the elites' arrogance, but rather it serves to... constitute them.

Andrzej W. Nowak | *How to be legislator after Zygmunt Bauman?*

The text below is an exercise, work on one question: how is possible to be legislator after Zygmunt Bauman? Article focuses on problem: how to be engaged intellectual due to Zygmunt Bauman critic of modernity. In article author shows inadequacy of "interpreter" (postmodern thinker) in time of neo-liberal capitalism. Author is looking for ways of transcending opposition between interpreter and legislator (proposed by Bauman). Author in this article is looking for a direction in which we can rethink and re-establish critical thinking after postmodernism.

Teresa Pękala | *Some reflections on the Avant-garde after All the Years*

The main theme of the text is Zygmunt Bauman's question about the possibility of the avant-garde in postmodernity. The author repeats this question after the discussions that she encountered at a meeting with Bauman, which took place in 1994 in Puszczykowo near Poznań. In the 1990s Z. Bauman leaned towards the optimistic interpretation, seeing in postmodern art a call for individual understanding and free creation of senses. In the pessimistic interpretation, art is characterized by a superfluity of signs, which consequently leads to the communication noise. It is characteristic of the then debate on postmodernism that its participants spoke fairly confidently from a position of "the end of modernity". At present, one can hear more often that it is postmodernism, as a specific aesthetic-political conglomerate, that

“accomplished itself”, found fulfillment in its “exhaustion”. A change in the cognitive perspective took place, which Bauman himself regarded as a crucial characteristic of transition between the eras. That is why the question about the possibility of the postmodern avant-garde requires a reinterpretation of the whole image of modern art from the point of view of the present.

Piotr Piotrowski | *Liquid Democracy*

Zygmunt Bauman is not a ‘typical’ sociologist who writes ‘technical’ analyses of social life. He is not a dispassionate expert who possesses immense knowledge but refrains from expressing his views. On the contrary, Professor Bauman is an intellectual who can be categorised, as he himself has described, as an ‘intellectual interpreter’, or just ‘interpreter’. Thus, he is among those who analyze processes in modern societies with a clear commitment to those who experience harm. He is a critic of modernity in its various historical and social manifestations, formulating his opinions with a sense of moral responsibility. This is the role that intellectuals inherited after the collapse of what Bauman describes as ‘legislative reason’. It is undoubtedly Bauman, and not Samuel Huntington with his non-famous *The Clash of Civilizations*, who constructs not only a critical analysis of modernity, but, above all, indicates a therapeutic perspective. For Zygmunt Bauman, the intellectual-interpreter stands in opposition to the intellectual-legislator. The latter is a figure of ‘hard’ modernity, which is a project for the ordered building of the world according to rules that have been invented and subjected to the dictates of reason; the ‘translator’ is actualised in ‘liquid modernity’, and thus, a situation in which monolithic systems for constructing the world undergo diffusion and even collapse in the wake of their defeat.

Mateusz Skrzeczkowski | *Sociology by art’s standards*

The starting point for considering the contemporary condition of sociology will be Zygmunt Bauman’s approach that can be traced in his books on liquid modernity. His attitude verges on despair although it never falls into it. Instead of capitulation which would consist in accepting neoliberal consumer strategies promoting egocentrism and ironic nihilism, the author of „The Art of Life” does not relinquish responsibility for modernity that has been undergoing transformation processes. This uncompromising attitude stems from a conviction that as far as sociology is concerned it is not possible to separate methodological problems from the moral concerns as well as from reader’s or art consumer’s perspective that he assumes. Literature as essence of microethics promotes rejecting “being alone” in favour of “being with”, which is the first step to an encounter with Otherness and to being responsible for the Other. Human nature dodges any objective tool of knowledge and reveals itself only through a free dialogue. This dialogue tantamounts to the act

of reading and therefore if sociology is ready to overcome academic autonomy and to face the reality without falling into depression, it should assume reader's perspective as its standpoint and follow art's standards.

Paulina Sztabińska | *Liquid experiences and the need for remembrance*

The starting point of the article are Zygmunt Bauman's views on liquid modernity. Its most important features are listed: discontinuity, breaking of links, detachment and forgetting about the past. Referring to these, the author discusses some aspects of the works by Mirosław Bałka. The artist on the one hand refers to qualities typical of the culture of liquidity by creating works of ephemeral nature and referring to a specific space in which he situates them. On the other hand, he emphasizes the role of memory, of attempts to take into account continuity and search for links referring to childhood memories or historical events. He defines his art as "experience of a postwitness". The author points out that in Bałka's case we are dealing with the problematization of liquidity. His work can, as Bauman noted, lead the recipient to "stop" for a moment of reflection. The artist does not want to blindly accept fluidity and transience and dissolving in them, but asks what can be preserved from liquidity as relatively stable, what can be saved for remembrance, kept from being inevitably forgotten.

Grzegorz Sztabiński | *Postmodern culture and the ethos of art*

In this article the author refers to the concept of postmodern life-models, presented by Zygmunt Bauman in *Dwa szkice o moralności ponowoczesnej* [Two Essays on Postmodern Morality] in order to confront them with the question of the ethos of art. The article discusses the concepts of Mikel Dufrenne, who associated artistic praxis with transgression principle, as well as of Stefan Morawski, who pointed out that modern artists move from the ethos of art towards the ethos of artist beyond art. Postmodern life-models are based on rejecting these principles. The metaphors of a vagabond, a tourist and a player that Bauman employs to describe them do not assume ethos, but rather constant "drifting". This diagnosis can also be applied to many examples of post-modern artistic creativity. Does this mean, however, that this art is purely ludic, that it is only meant for "entertainment and release"? The conclusion of the article brings to attention the convergence occurring between an encounter with the Other "as the Face" (which is the premise of Bauman's postmodern ethics) and coming "face-to-face with a great work of art" suggested by the same author. Perhaps it is in those real and personal meanings, born spontaneously out of direct contact with a work of art, incomparable to those determined by attitudes associated with currently dominant social life-models, that we should look for the postmodern ethos of art?

Andrzej Turowski | *Desert of Freedom*

If we consider Zygmunt Bauman's views as a whole, we realize that the science of 'hermeneutic sociology' practiced by him is not a closed system or model system of thought (theory), but an open dialogue with multiple interpretations in search of understanding. It explains social phenomena ('social situations'), treating them as a variety of human strategies ('individual experiences') linked to specific conditions. The resulting knowledge, says Bauman, should not conceal its ambiguity and uncertainty. Although it seems natural to believe that science cannot abandon the principle of contradiction, the truth is quite the opposite. Scientists should place the question of doubt at the heart of their critical method ('critical sociology'), as a postmodern means of self-awareness. There is no method that leads us straight to the truth (in an authoritarian rejection of all the other 'truths'). The notion of truth that emerges from doubt should be based on a pragmatics of agreement, rather than on one of conflict (due to the desire to deny another). The issue here is to consider the other as a partner in the conversation (solidarity is more important than tolerance), leading to agreement, which is not the end of dialogue, but the beginning of a new conversation, that is, of clarifying, explaining, discussing and listening.

Marek Wasilewski | *Art Offers Asylum to Truth*

The author analyzes the views of Zygmunt Bauman relating to the concept of culture and the visual arts and their role in contemporary reality, focusing in particular on their significance in terms of ethics. According to the thinking of the author of *Modernity and the Holocaust*, art offers asylum to truth, and is one of the last arenas in which our irony-saturated world can still keep a straight face. Art retains its potential to subvert reality. Art stimulates the formation of new forms of sense and has the power to prevent the ideas from becoming fixed and rigid.

Jan Stanisław Wojciechowski | *Liquid or post-secular?*

The author critically develops some of the threads of Z. Bauman's thought. He considers liberation from religious regulations as the key moment of change brought into our culture by modernity. Since technical/pragmatic values have acquired such a seductive power that they won the competition with the restrictive norms offered by faith, people's worldviews draw on many diverse values, chosen freely through individual decisions. The author sees Z. Bauman as a cautious follower of this change, searching for converging points between the practical needs of free market and culture, including artistic culture. This pluralism (in reality, a lack of stability, "liquid-ity") is treated by Bauman, according to the author of the text, with some hesitation, as the result of the changes within capitalism, and also a positive condition of its progress. The author, knowing the dangers following all restrictive stabilisation

of the axiological valorisation of the world, expresses his longing for greater stability. This could also be advantageous to art. Contemporary capitalism seems to deny the possibility of any valorisation, crushing all human obligations. The author ends with the question, as to whether the possibility of making a free, and continuously renewed choice could be accompanied by a free choice of more permanent obligations. Perhaps postmodern culture could be not only 'liquid' but also post-secular.

Ewa Wójtowicz | Around the Category of Liquidity. Experiences of Art in Global Culture.

The article discusses relation between the issue of liquidity, introduced by Zygmunt Bauman in his writings, e.g. *Liquid Life*, or *Liquid Modernity*, and art within the culture of liquidity, as described by Alicja Kępińska. The category of liquidity may be also extended, as particularly inspiring, for the realm of networked culture and electronic media arts. The story of Ai Weiwei, Chinese artist and dissident, is the example of how groups, acting in the attempt of creative disruptions, form a liquid shape of a swarm (term coined by Eugene Thacker). Artists, also the ones described by Zygmunt Bauman, represent liquid modernity, in which transition is a permanent state. They also act within culture dominated by consumption, which causes further tension. As a result, everyone takes part in contemporary culture, without ability to control it, or even diagnose it in a broader way. However, Bauman's writings are inspiring for a reader with a critical approach and a need for independent thinking in the global, networked culture.

Jolanta Dąbkowska-Zydroń, profesor ndzw. dr hab. Uniwersytetu Artystycznego w Poznaniu. Absolwentka Wydziału Sztuk Pięknych UMK w Toruniu oraz Wydziału Malarstwa Grafiki i Rzeźby PWSSP (obecnie UAP). Główny obszar badawczy obejmuje surrealizm i współczesne jego kontynuacje. Autorka wielu publikacji z zakresu badań nad sztuką współczesną, m.in. książek: *Surrealizm po surrealizmie* i *Kulturotwórcza rola surrealizmu*. Obecnie pracuje nad poszukiwaniami zmian w pojmowaniu i stosowaniu materii dzieła – śladów, odcisków i tropów, widocznych w sztuce przełomu XX i XXI wieku. Zajmuje się również francusko-polskimi projektami badawczymi i wystawienniczymi twórczości artystów z kręgu surrealizmu i postsurrealizmu, głównie twórców polskich na emigracji.

Jan P. Hudzik, profesor zwyczajny, kierownik Zakładu Filozofii i Socjologii Polityki UMCS w Lublinie. Zajmuje się historią idei, filozofią kultury i filozofią społeczną. Ostatnio publikował: *Trzy studia o metafizyce, pamięci i demokracji* (2009), *Prawda i teoria* (2011)

Joanna Janiak, w latach 1980–1985 studiowała filozofie na UAM i UW, dziennikarka, redaktorka, scenarzystka, producentka i reżyserka filmów dokumentalnych, reportaży i cykli edukacyjnych o sztuce. Wspólnie z Piotrem C. Kowalskim realizuje od 2004 roku cykle „Megabajty malowania” i „Obrazy mroźne”.

Roman Kubicki, prof. w Instytucie Filozofii UAM oraz na Uniwersytecie Artystycznym w Poznaniu. Opublikował książki: *Interpretacja a poznanie. Studium z filozofii sztuki* (1991); *Zmierzch sztuki. Narodziny ponowoczesnej jednostki?* (1995); *Ani być, ani mieć? Trzy szkice z filozofii poznania* (2001); *Pierścienie Gygesa* (2005). Współautor licznych książek, m.in. *Życie w kontekstach. Rozmowy o tym, co za nami i o tym, co przed nami* (2009 – pozostali autorzy: Zygmunt Bauman i Anna Zeidler-Janiszewska)

Andrzej Marzec, filozof, kandydat na studia doktoranckie na Uniwersytecie Adama Mickiewicza w Poznaniu. Jego zainteresowania badawcze obejmują hauntologię, dekonstrukcję, słabe myślenie (pensiero debole), teorię filmu Lacana i *Gender Studies*.

Sławomir Marzec, artysta wizualny, prowadzi pracownię malarstwa na Wydziale Grafiki warszawskiej Akademii Sztuki Pięknych, jest także profesorem Instytutu Architektury Krajobrazu KUL. Autor około siedemdziesięciu wystaw indywidualnych, m.in. Galeria Foksal, czy CSW Zamek Ujazdowski Warszawa. Publikuje teksty i książki z pogranicza teorii i krytyki sztuki.

Andrzej W. Nowak, doktor filozofii, adiunkt w Instytucie Filozofii UAM. Interesuje się problematyką z zakresu ontologii społecznej, społecznych studiów nad nauką oraz nieklasycznej socjologii wiedzy (szczególnie teorią aktora-sieci Bruna Latoura). Popularyzator na gruncie polskim teorii nowoczesnego systemu-świata Immanuela Wallersteina. Obecnie kieruje projektem badawczym dotyczącym relacji struktur wiedzy wobec kontrowersji naukowo-społecznych. Autor kilkudziesięciu artykułów naukowych, aktywny uczestnik życia naukowego, społecznego także w blogosferze.

Teresa Pękala, prof. UMCS dr hab., dziekan Wydziału Filozofii i Socjologii UMCS w Lublinie, kierownik Zakładu Estetyki. Od 2002 r. wiceprezes i członek Zarządu Polskiego Towarzystwa Estetycznego. Zajmuje się filozofią sztuki nowoczesnej, estetyzacją przeszłości i estetyką polską. Współpracuje z ogólnopolskimi czasopismami naukowymi, jak: „Sztuka i Filozofia”, „Kultura Współczesna”, „Art Inquiry”. Autorka około 100 artykułów naukowych i 6 książek: *Secesja. Konkretyzacje i interpretacje* (1995); *Estetyka otwarta Mieczysława Wallisa* (1997); *Awangardy, ariergardy. Filozofia sztuki nowoczesnej* (2000); *Mieczysław Wallis. Wybór pism estetycznych. Wprowadzenie, wybór i opracowanie* (2004); *Przyszłość Witkacego* (red. 2010); *Powrót modernizmu?* (red. 2013).

Piotr Piotrowski, historyk sztuki, profesor Uniwersytetu im. Adama Mickiewicza. Ukończył studia w Instytucie Historii Sztuki UAM na Wydziale Historycznym. Od 1980 pracuje w Instytucie Historii Sztuki UAM, gdzie w latach 1996-1999 był zastępcą dyrektora do spraw naukowych, 1999-2008 dyrektorem. Kierownik Zakładu Historii Sztuki Nowoczesnej. W latach 1992-1997, był kuratorem Działu Sztuki Współczesnej Muzeum Narodowego w Poznaniu w latach 2009-2010 dyrektor Muzeum Narodowego w Warszawie.

Mateusz Skrzeczkowski, kulturoznawca. Pracuje w Instytucie Kultury i Komunikowania w Szkole Wyższej Psychologii Społecznej. Aktualnie zajmuje się kulturowymi wymiarami ludobójstwa oraz doświadczeniem uobecniania się przeszłości. Artykuły naukowe publikuje między innymi w „Kulturze Współczesnej”, „Przeglądzie Kulturoznawczym”, „Krytyce i Estetyce”. Współredaktor dwóch książek: *Między estetyzacją a emancypacją. Praktyki artystyczne w przestrzeni publicznej* oraz *Medium jako doświadczenie*. Przygotowuje własną książkę na podstawie rozprawy doktorskiej *Estetyczny wymiar prób rekonstrukcji doświadczenia Zagłady*.

Paulina Sztabińska, doktor, adiunkt w Katedrze Historii Sztuki Uniwersytetu Łódzkiego i wykładowca w Państwowej Wyższej Szkole Filmowej Telewizyjnej i Teatralnej im. L. Schillera w Łodzi. Autorka między innymi książek: *Geometria a natura. Polska sztuka abstrakcyjna w drugiej połowie XX wieku* (2010) i *Sztuka geometryczna a postmodernizm* (2011). Sekretarz redakcji rocznika „Art Inquiry”. W 2009 roku otrzymała nagrodę naukową „Polityki”. Zainteresowania badawcze koncentruje na sztuce XX wieku.

Grzegorz Sztabiński, profesor zwyczajny w Instytucie Filozofii Uniwersytetu Łódzkiego, (kieruje Katedrą Estetyki) i w Akademii Sztuk Pięknych w Łodzi, gdzie prowadzi Pracownię Kompozycji Intermedialnej. Autor książek: *Problemy intelektualizacji sztuki w tendencjach awangardowych* (1991), *Dlaczego geometria? Problemy współczesnej sztuki geometrycznej* (2004), *Inne idee awangardy. Wspólnota, wolność, autorytet* (2011). Redaktor naczelny rocznika „Art Inquiry”. Uprawia twórczość artystyczną w zakresie malarstwa, rysunku i sztuki instalacji.

Andrzej Turowski, historyk sztuki nowoczesnej. Do 1983 wykładał w Instytucie Historii Sztuki Uniwersytetu Poznańskiego, obecnie jest profesorem Uniwersytetu Burgundzkiego w Dijon we Francji. Autor wielu artykułów i książek z dziedziny awangardy, do najważniejszych należą: *W kręgu konstrukttywizmu* (Warszawa 1979); *Konstrukttywizm polski. Próba rekonstrukcji nurtu (1921-1934)* (Wrocław 1981); *Wielka utopia awangardy* (Warszawa 1990); *Budowniczości świata. Z dziejów radykalnego modernizmu w sztuce polskiej* (Kraków 2000); *Malewicz w Warszawie: rekonstrukcje i symulacje* (Kraków 2002); *Supremus Malewicza* (Warszawa 2004). W roku 2012 opublikował książkę: *Manifest. Sztuka, która wzniesła niepokój*.

Marek Wasilewski, ukończył PWSSP w Poznaniu (1993) i Central Saint Martins College of Art & Design w Londynie (1998). Był stypendystą the British Council, Fundacji Fulbrighta i Kościuszko Foundation. Jest profesorem Uniwersytetu Artystycznego w Poznaniu wykłada na Wydziale Komunikacji Multimedialnej. Jest autorem tekstów o sztuce i redaktorem naczelnym dwumiesięcznika „Czas Kultury” oraz „Zeszytów Artystycznych”. Jest autorem książek *Sztuka nieobecna* (1999), *Sex, pieniądze i religia* (2001), *Czy sztuka jest wściekłym psem?* (2008).

Jan Stanisław Wojciechowski, artysta, krytyk sztuki, kulturoznawca. Wykładowca Uniwersytetu Jagiellońskiego i UKSW. Organizuje własne wystawy, realizuje zbiorowe projekty artystyczne w przestrzeniach publicznych, muzeach i galeriach sztuki. Píše i wykłada na temat współczesnej kultury artystycznej w kontekście problemów polityki kulturalnej i zarządzania.

Ewa Wójtowicz, doktor nauk humanistycznych (UAM, 2006), absolwentka ASP w Poznaniu (2000). Wykłada na Uniwersytecie Artystycznym w Poznaniu. Autorka książki *Net art* (2008) oraz kilkudziesięciu tekstów poświęconych sztuce mediów w wydawnictwach zbiorowych i prasie. Zainteresowania badawcze: sztuka Internetu (net art), sztuka a komunikacja, remiks/powtórzenie/update w sztuce nowych mediów. Więcej: ewa-wojtowicz.net

zeszyty artystyczne / nr 23 / kwiecień 2013 / rok XXII

Rada programowa Zeszytów Artystycznych

Leszek Brogowski
Izabella Gustowska
Agata Jakubowska
Marysia Lewandowska
Sławomir Magała

Redaktor naczelny
Zastępca redaktora naczelnego
Redaktor prowadzący
Redaktor graficzny
Redaktor tematyczny
Redaktor statystyczny
Sekretarz redakcji
Redaktor językowy

Marek Wasilewski
Justyna Ryczek
Roman Kubicki
Mirosław Pawłowski
Renata Rogozińska
Alicja Szuman
Ewa Wójtowicz
Agata Rosochacka

Kontakt

zeszyty.artystyczne@ua.poznan.pl
za.uap.edu.pl

Korekta

Justyna Knieć

ISSN 1232-6682

© Copyright by Uniwersytet Artystyczny w Poznaniu 2013

Wydawca

Uniwersytet Artystyczny w Poznaniu / Fundacja UAP

Aleje Marcinkowskiego 29 | 60-967 Poznań 9
tel. +48 61 855 25 21 | fax +48 61 852 80 91
e-mail: office@uap.edu.pl | www.uap.edu.pl



fundacja uap
foundation of the university of arts in poznań