

# Warto zapytać o kulturę

4



OBRAZ  
MEDIA  
DIALOG



OBRAZ  
MEDIA  
DIALOG



# Warto zapytać o kulturę

4

OBRAZ  
MEDIA  
DIALOG



## Burzenie cyfrowego muru. Próba antropologii cyberprzestrzeni

Są wśród nas. Mieszkają razem z nami pod wspólnym dachem. Spotykamy je przy stole, walczymy z nimi rano w pośpiechu o miejsce w łazience i o łyżkę do butów. Nasze dzieci – jesteśmy często przekonani, że wiemy o nich wszystko. Trudno o większe złudzenie.

Nie warto pocieszać się, że – jak światem światem – zawsze istniały międzypokoleniowe konflikty. Na współczesną sobie młodzież narzekali autorzy mezopotamskich glinianych tabliczek, Sokrates, Platon i kolejne rzesze malkontentów. Nie ma więc powodów, by obecnie było inaczej. To prawda, lecz niepełna. Na „tradycyjne” źródła podziałów międzypokoleniowych wynikających z różnicy wieku, różnic w umiejscowieniu w strukturze społecznej, różnic w dostępie do kluczowych zasobów: kapitału kulturowego, finansowego, społecznego dochodzi dziś jeszcze różnica o charakterze zasadniczym: młodzi, nasze dzieci, zamieszkują inną przestrzeń antropologiczną niż większość z nas, ich rodziców i opiekunów. Są więc nam bliscy naturalną bliskością i jednocześnie równie obcy, jak plemiona zamieszkujące nieodkryte jeszcze terytoria.

Wystarczy spojrzeć na wyniki badań prowadzonych pod kierownictwem prof. Barbary Fatygi przez Ośrodek Badań Młodzieży Uniwersytetu Warszawskiego. W 2005 roku powstała „Biała Księga młodzieży polskiej. Dwie prawdy o aktywności”. Z opracowania tego wynika wyraźnie, że wiedza, jaką młodzi Polacy mają o sobie i to, co wiedzą o młodych Polakach osoby za nich odpowiedzialne: rodzice, nauczyciele, policjanci i przedstawiciele władz publicznych, różni się diametralnie. Dorosłym wydaje się więc (65 proc. badanych), że największym zmartwieniem młodzieży jest bezrobocie. Tymczasem tylko 10 proc. młodych w ogóle dostrzega ten problem. 39 proc. dorosłych sądzi, że zmorą młodzieży jest niska jakość relacji międzyludzkich, podobnie myśli tylko 5 proc. młodzieży. O wiele większą natomiast uwagę zwracają młodzi na kwestie uzależnień, przestępczość i niedostatki lokalnej infrastruktury.

Przy okazji też młodzi nie mają złudzeń (w przeciwieństwie do dorosłych), kto ich problemy rozwiązuje. Tylko 10 proc. młodych wymienia szkołę jako instytucję właściwie adresującą ich problemy (podczas gdy aż 42 proc. dorosłych żywi przekonanie, że szkoła pełni istotniejszą rolę w życiu młodzieży). Ocena władz lokalnych jest równie rozbieżna, natomiast panuje zgoda odnośnie roli rodziny: zaledwie 8 proc. dorosłych i 9 proc. młodych uznaje „podstawową komórkę społeczną” za miejsce odpowiednie do radzenia sobie z problemami młodzieży. To obraz uśredniony, jeszcze ciekawsze wnioski ujawniają się podczas subtelnych analiz uwzględniających podziały geograficzne, wielkość ośrodków miejskich, itp. W Warszawie np. tylko 6 proc. młodzieży uważa nauczycieli za ważne źródło informacji, 77 proc. deklaruje natomiast, że więcej dowiaduje się od swoich kolegów lub z Internetu.



Rezultaty szokują, bo wynika z nich, że dorośli nie mają najmniejszego pojęcia o swoich pociechach i w opisie młodego pokolenia posługują się stereotypami, częstokroć będącymi projekcjami problemów, jakie dorośli mają sami z sobą. Z wszelkich badań socjologicznych wynika, że problemem w Polsce jest jakość kapitału społecznego, czyli mówiąc prościej – stan relacji społecznych i międzyludzkich. Skoro z relacjami tymi mają kłopoty dorośli, to dlaczego lepiej mieliby sobie radzić młodzi?

Takie podejście byłoby słuszne, gdyby ciągle obowiązywał liniowy model transmisji kulturowej. Polega on mniej więcej na uznaniu, że pokolenia różnią się, lecz różnica ta sprowadza się do tego, że i starzy, i młodzi oglądają telewizję, tylko wybierają inne programy, słuchają innej muzyki i chodzą na inne filmy do kina. Generalnie jednak wzory uczestnictwa w kulturze nie różnią się, przechodzą niejako z rodziców na dzieci. W modelu tym starzy i młodzi posługują się tymi samymi mediami i instytucjami, zamieszkują po prostu tę samą przestrzeń antropologiczną.

Problem w tym, że model ten jest już coraz mniej aktualny. Oczywiście, młodzi ciągle starają się reprodukować wzory uczestnictwa w życiu społecznym ludzi starszych, wierząc, że w ten sposób dotrą do podobnych pozycji w strukturze społecznej. Coraz częściej jednak młodzież przekonuje się, że takie strategie reprodukcji społecznej pozbawione są sensu, bo wcale nie gwarantują sukcesu. Młodzi mogą być pewni jednego – że będą musieli spłacać długi swych rodziców i dziadków, którzy żyli przez lata ponad stan (wchodzący na rynek pracy Amerykanin wie, że będzie musiał przez życie odłożyć 250 tys. dolarów, żeby zapłacić za dotychczasowy styl życia i emeryturę przechodzącego właśnie na emeryturę przedstawiciela pokolenia powojennego boomu urodzeniowego).

Nie tylko jednak zmiana perspektywy egzystencjalnej czyni dzisiejszą różnicę między pokoleniami tak przepastną. Rzeczywiste źródło fundamentalnych, antropologicznych różnic tkwi gdzie indziej. Jednym z pierwszych badaczy, którzy dostrzegli istotę problemu i próbowali ją nazwać, był Don Tapscott, kanadyjski konsultant biznesowy i pionier badań nad Internetem. W 1998 roku opublikował książkę *Growing Up Digital (Dorastając cyfrowo)*, w której ogłosił narodziny Pokolenia Sieci (Net Generation). Tapscott twierdził, że zaczyna dorastać pokolenie, dla którego podłączony do Internetu komputer jest naturalnym środowiskiem życia, tak jak dla pokolenia ich rodziców telefon stacjonarny i telewizor. Warto jednak pamiętać, że w 1998 roku Internet dopiero zaczynał stawać się popularnym medium. Szybkie łącza były marzeniem, nikt jeszcze nie słyszało Google'u i blogach; Wikipedia miała narodzić się dopiero za kilka lat, podobnie jak Nasza-klasa.pl i inne serwisy łączące sieciowe społeczności. Dlatego książkę Tapscotta czytało się jak dobre science fiction.

Po 10 latach, w październiku 2009 roku, kanadyjski wizjoner opublikował pracę *GrownUp Digital* (wydana w Polsce przez WAiP jako *Cyfrowa dorosłość*, Warszawa 2010), w której podsumowywał badania przeprowadzone na młodzieży w 12 krajach. Tapscott twierdzi, że pokolenie sieci stanowi już zamkniętą formację, a najstarsi jego przedstawiciele przekroczyli właśnie trzydziestkę. Kim są N-Geners, sieciowcy, czyli po prostu nasze dzieci? Czy rzeczywiście czas spędzany w sieci poświęcają pornografii, jak kiedyś stwierdził w wywiadzie Jarosław Kaczyński, były premier Rzeczypospolitej? Czy są głupszy od nas, bo zamiast uczyć się na pamięć faktów wymaganych przez szkołę, polegają na wyszukiwarce Google? Czy są aspołecznymi indywidualistami przyklejonymi do klawiatur swych komputerów i komórek? A może są złodziejami nielegalnie kopiującymi utwory

muzyczne i filmowe? Albo są apolitycznymi cynikami, bo nie zapisują się do partii i organizacji społecznych ani nie czytają gazet?

Tapscott postanowił odmitologizować sieciowy świat i opisać go analitycznie, bez powielania stereotypów. Wyniki jego badań relacjonowałem w „Polityce”. Oto fragment tej relacji: „Dzieci sieci (sieciaki) różnią się zasadniczo od swoich rodziców. Rzeczywiście, nawet jeśli oglądają telewizję, to często z klawiaturą komputera lub komórką w ręce, by na gorąco komentować i dyskutować z kolegami za pomocą internetowych komunikatorów, esemesów lub mikroblogów. W przeciwieństwie do dorosłych nie uznają logiki tradycyjnych mediów, polegającej na przekazie jednokierunkowym. Nie chcą tylko słuchać, chcą uczestniczyć w rozmowie. Czy mają cokolwiek do powiedzenia? Mają – przekonuje na podstawie swych badań Tapscott”.

„Sieciowcy to pierwsze pokolenie globalne. Bystrzejsze, szybsze i bardziej tolerancyjne wobec różnorodności niż generacja ich poprzedników” – pisze kanadyjski badacz. I podaje przykład Marka Zuckerberga, współtwórcy serwisu Facebook. Jak wielu przedsiębiorczych Amerykanów, Zuckerberg – student Harvard University – nie miał zbyt wiele czasu na pilne ślęczenie nad książkami. Wolał szlifować szczegóły serwisu, z którego dziś korzystają dziesiątki milionów ludzi na całym świecie. Nadszedł jednak czas egzaminu z historii sztuki. Zamiast wpadać w panikę, pomysłowy student utworzył witrynę internetową, w której umieścił ilustracje dzieł sztuki będących przedmiotem sprawdzianu. Następnie zaprosił kolegów, by dzielili się informacjami i pisali pod ilustracjami, co wiedzą. W ciągu doby powstał zasób wiedzy przekraczający objętością akademickie podręczniki. Wykładowca uznał, że innowacyjny pomysł Zuckerberga lepiej sprzyja nauce niż bezmyślne wkuwanie i zaliczył egzamin.

Tapscott przekonuje, że innowacyjność to naturalny stan mentalny dzieci sieci, jedna z ośmiu cech wyróżniających to pokolenie. Poza tym ceni ono sobie szybkość, lubi rozwiązywać problemy metodą współpracy, pragnie, by praca była częścią zabawy. Wartością nadrzędną jest wolność, którą daje przestrzeń Internetu. To ona także zapewnia kontrolę nad światem – dzieci sieci nie są biernymi konsumentami, lecz prosumentami – aktywnie współtworzą produkty i usługi tak, by optymalnie pasowały do osobistych gustów, i nie rozumieją, jak ich rodzice mogą pochłaniać zuniformizowaną, przeżutą papkę dostarczaną przez medialne korporacje.

To właśnie dlatego amerykańscy przedstawiciele pokolenia sieci poparli masowo Baracka Obamę w ostatnich wyborach prezydenckich w USA. Czarnoskóry senator z Illinois dał im poczucie, że mogą współtworzyć za pomocą swych ulubionych narzędzi przyszłą politykę USA. Obama zmobilizował po swojej stronie nową sieciową opinię publiczną – networked publics – pokazując, że wbrew lamentom o społecznym upadku Internet jest przestrzenią bogatego życia i politycznej debaty. Networked publics zajmuje się nie tylko komentowaniem najnowszych gier komputerowych, lecz może być także źródłem władzy.”

Podobnie jest również w innych krajach. Zapalnikiem działania jest często gniew. Tak jak w Korei Południowej latem 2009 roku Lee Myung-bak, nowy proamerykański prezydent, postanowił wznowić import wołowiny ze Stanów Zjednoczonych. Urzędnicy stwierdzili, że jest już bezpieczna, a amerykańskie stada są wolne od choroby wściekłych krów. Koreańczycy nie uwierzyli i organizując się przez Internet, tłumnie wylegli na ulice Seulu. Tygodnie wielotysięcznych demonstracji, setki rannych. Każdy ruch policji monitorowali reporterzy-amatorzy, nadając filmowe komunikaty za pomocą podłączonych do Internetu telefonów komórkowych.

Podobnie dwa lata wcześniej wylegli na ulice Paryża młodzi Francuzi. Nie uwierzyli rządowi, że nowa ustawa o pierwszym zatrudnieniu, zezwalająca na łatwiejsze zwalnianie z pracy, zmniejszy bezrobocie wśród młodzieży. Gdy premier ogłaszał szczegóły nowego prawa w telewizji, młodzi prowadzili gorącą debatę na 28 tys. blogów. A potem oderwali się od komputerów i pokazali, że dysponują zupełnie realną siłą. Ponadmilionowe manifestacje zmusiły władze do rezygnacji z legislacyjnych pomysłów.

W Polsce internauci zbuntowali się przeciwko próbom wprowadzenia tylnymi drzwiami cenzury Sieci. Elementem prac nad ustawą antyhazardową miał być rejestr stron i usług niedozwolonych. Opór wobec tej idei zmobilizował dziesiątki tysięcy niezadowolonych użytkowników Internetu, którzy przypomnieli, że wcześniej, w 2007 roku, to ich aktywność pomogła rządzącej dziś koalicji wygrać wybory. Politycy zrozumieli lekcję, 1 marca 2010 roku podczas konferencji „Polska Otwarta” Michał Boni przyznał, że rząd budując pracownice społeczeństwo informacyjne nie zauważył jego autonomicznego istnienia.

Nie tylko jednak gniew mobilizuje do działania. Przekonał się o tym Bono, wokalista zespołu U2 w Chorzowie, gdzie koncertował 5 lipca 2005 roku. Gdy irlandzki artysta zaczął śpiewać *New Year Day*, piosenkę napisaną w geście solidarności z Polakami po wprowadzeniu stanu wojennego, tłum widzów utworzył gigantyczną białą-czerwoną flagę, która przykryła chorzowski stadion. Bono niejedno już widział, tym razem jednak oniemiał. Inicjatorem akcji koordynowanej przez Internet był Zbych, fan zespołu U2. Na tym nie koniec, bo później zbiorowym wysiłkiem powstała koncertowa płyta wideo, zmontowana z fragmentów nagrań koncertu nadsyłanych przez internautów.

Opisy podobnych przejawów aktywności przedstawicieli Pokolenia Sieci można mnożyć w niekończącą się listę. Coraz więcej badaczy idzie śladem Dona Tapscotta i próbuje systematyzować obserwowane doświadczenia. W Polsce bezcennym źródłem wiedzy na ten temat jest „Diagnoza społeczna”, wielkie badanie socjologiczne realizowane co dwa lata pod kierownictwem prof. Janusza Czapińskiego. Ważna część tego badania dotyczy sposobów korzystania z nowych technik komunikacyjnych oraz ich wpływu na inne formy aktywności: społecznej, kulturalnej, politycznej, gospodarczej. Z badań tych wynika, że wbrew popularnemu stereotypowi, korzystanie z Internetu „zabija” tradycyjne formy uczestnictwa w kulturze i czyni ludzi biernymi społecznie. Nic bardziej mylnego. To prawda, że między 2007 a 2009 rokiem do kina przestało chodzić 14 proc. Polaków, a prawie 10 proc. zrezygnowało z zakupu prasy. Tyle tylko, że internauci zrezygnowali z kupowania gazet trzykrotnie rzadziej, a z chodzenia do kina ponad dwukrotnie rzadziej niż osoby niekorzystające z Internetu. Internauci ściągający intensywnie muzykę i filmy z sieci (większość robi to, jak wiadomo, nielegalnie) chętniej chodzą do kina niż ci, którzy takim procederem się nie zajmują. A z zakupu prasy najrzadziej rezygnują ci, którzy regularnie czytają gazety w sieci. Tylko jedna forma uczestnictwa w kulturze jest pokrzywdzona przez Internet – telewizja; internauci poświęcają zdecydowanie mniej czasu na gapienie się w ekran telewizora. Potwierdzenia nie znajduje także inny mit głoszący, że zanurzenie w cyberprzestrzeni osłabia rzeczywiste relacje społeczne i zaangażowanie w sprawy świata. Okazuje się, że internauci są aktywniejsi społecznie, politycznie, nawet sportowo, a intensywne korzystanie z sieci sprzyja rozwojowi kontaktów w świecie rzeczywistym.

Internauci, to ludzie młodzi, bo upowszechnienie nowych mediów skorelowane jest z wiekiem. Z Sieci korzystają praktycznie wszyscy gimnazjaliści i licealiści, ich rodzice mają już z tym spory problem.

Większość badań socjologicznych, w tym także „Diagnoza społeczna”, ma zasadniczą wadę, bo bada osoby od 16 roku życia. Dlatego cenne są badania dające wgląd w życie młodszych dzieci. W styczniu 2010 roku zostały opublikowane wyniki międzynarodowych badań zrealizowanych na zamówienie Disneya, nazwanych „Pokolenie XD”, analizujących zachowania medialne dzieci w wieku 8–14 lat. Okazuje się, że polskie pociechy należą do najczęściej korzystających z Internetu w Europie. 60 proc. z nich deklaruje, że Internet i komputery są „tak ważne, że nie jestem sobie w stanie wyobrazić świata bez nich”. To najwyższy wskaźnik w Europie; dla porównania, podobne deklaracje składa jedynie 35 proc. dzieci francuskich i 39 proc. niemieckich. Dziecięca namiętność do Internetu i komputerów koreluje dobrze z aspiracjami i systemem wartości: nasze dzieci ciągle jeszcze wierzą, że lepszą przepustką do bycia popularnym jest mądrość (39 proc. pytanych) niż rozmiar biustu lub mięśni (34 proc. wskazuje na atrakcyjność fizyczną, a 32 proc. na osiągnięcia sportowe). Ciągłe także największym autorytetem cieszą się mama i tata, sportowych i popkulturowych celebrytów podziwia zaledwie 5 proc. Dzieci nie mają jednak wątpliwości, że nie tylko więcej korzystają z nowych mediów niż ich rodzice, lecz także są bardziej kreatywne, szybciej się uczą i potrafią robić jednocześnie więcej rzeczy.

Wielozadaniowość, czyli w języku angielskim *multitasking*, jest niezwykłą cechą związaną z kompetencjami nowomiedialnymi. Doba młodego człowieka, jeśli zmierzyć ją sumą wszystkich aktywności, trwa ok. 40 godzin. Jak to możliwe, zwłaszcza gdy się odliczy czas potrzebny na spanie? Wystarczy popatrzeć

na pociechy w trakcie odrabiania lekcji: jednocześnie słuchają muzyki i prowadzą rozmowy za pomocą komunikatora; podczas oglądania filmu (coraz częściej na komputerze) czatują i wymieniają się sms-sami.

Dość już chyba przekonywania, że dzisiejsze dzieci i młodzież różnią się zasadniczo od dorosłych. Prezentowane badania, światowe i krajowe, pozwalają na dostrzeżenie tej różnicy, uświadomienie niewiedzy. Niestety, nie wystarczą żeby zrozumieć dokładnie, na czym różnica polega w sensie rzeczywistych praktyk kulturowych, społecznych, budowania więzi, norm, kodowania komunikacji w różnych jej wymiarach, również tym najbardziej intymnym. Socjolog i medioznawca staje bezradny ze swoim instrumentarium, polegającym głównie przecież na pytaniu badanych. A odpowiedź zależy od języka dostępnego badanemu. I tu się zaczyna problem. Młodzież zanurzona jest w rzeczywistości, jakiej dorośli nie znają, nie istnieje więc u wspólniony, skodyfikowany język. Szkoła uczy, jak włączyć komputer i przygotować prezentację w PowerPoint, nie uczy jednak takich pojęć, jak nauczanie koleżeńskie. Internet to hasło abstrakcyjne, dla młodzieży nie ma Internetu, tylko są formy zachowań komunikacyjnych i konkretne serwisy. Dlatego, gdy prosi się młodych, by poddali swe zachowania refleksji, stają bezradni i często uciekają się do jedyne podobnego ich światu języka, języka reklamy.

Na szczęście badacze nie są bezradni. Przekonał o tym zespół antropologów, medio- i kulturoznawców ze Stanów Zjednoczonych realizujących przez trzy lata projekt badawczy „Digital Youth Research” podjęty przez Fundację MacArthurów. Celem poszukiwań było zrozumienie, jak dzieci i młodzież korzystają z nowych mediów, jak się uczą, jak zmienia się ich komunikacja intymna.



Badacze z pokorą założyli, że nie znają obiektu swoich badań i postanowili potraktować dzieci i młodzież jak nowo odkryte plemię. Dlatego sięgnęli po etnograficzną metodę badawczą i przez trzy lata przyglądali się dzieciom sieci, starając się jak najlepiej zrozumieć ich kulturę. Okazało się, że można wyróżnić trzy sposoby wykorzystania nowych mediów przez dzieci i młodzież. Po pierwsze, nowa przestrzeń medialna jest obszarem konstruowania własnego świata poza kontrolą dorosłych (*hanging out*). Dzieciaki z namietnością prowadzą szeroką działalność komunikacyjną na okrągło esemesując, konwersując za pomocą komunikatorów internetowych, wymieniając się, najczęściej nielegalnymi, plikami muzycznymi i filmami, grając w sieciowe gry komputerowe. Większość dorosłych uważa tę aktywność za stratę czasu, który mógłby być poświęcony na naukę. Przeświadczenie to prowadzi do działań kontrolnych, polegających najczęściej na zakazach. W szkolnych pracowniach komputerowych zabrania się więc korzystać z komunikatorów, podobnie zachowują się rodzice w domach, odrywając dzieci od komputerów i pędząc je do książek. Okazuje się jednak, że ta pozornie bezproduktywna komunikacja jest podstawą zjawiska *peer learning* – koleżeńskiego uczenia się. Młodzi ludzie rozmawiając ze sobą opanowują kompetencje potrzebne im do funkcjonowania we współczesnym świecie, zupełnie odmiennym od tego, jaki wyobrażają sobie ich rodzice i nauczyciele.

Drugi obszar aktywności medialnych dzieci sieci polega na aktywnym eksperymentowaniu. Gdy już nie wystarcza sama komunikacja i wymiana informacji, rozpoczyna się samodzielna twórczość w cyfrowym świecie. Najczęściej przybiera ona proste formy: pretensjonalne blogi, kiepskiej jakości filmiki kręcone za pomocą telefonu komórkowego i publikowane w YouTube montaże prac graficznych i fotografii. To właśnie ta najczęściej marna formalnie jakość amatorskiej, sieciowej twórczości

jest podstawą krytyki ze strony dorosłych. Nie dostrzegają oni faktu, że twórczość ta wymaga najczęściej współpracy wielu osób. W rezultacie kreatywnej kooperacji dzieciaki uczą się podziału pracy i wyrafinowanych norm umożliwiających współdziałanie (w Stanach Zjednoczonych siecią twórczością zajmuje się ponad połowa nastolatków).

W końcu trzecie pole wykorzystania nowych mediów – specjalizacja. Wiele sieciaków odkrywa, że ma talent, że jest ekspertem w jakimś obszarze. Ktoś robi świetne grafiki trójwymiarowe, ktoś inny zna tajniki gry sieciowej, ktoś jeszcze zauważa, że bawi go programowanie. Każda pasja ma w cyberświecie swoje odwzorowanie w postaci wyspecjalizowanych serwisów integrujących wspólnoty eksperckiej wiedzy. Zaawansowani gracze łączą się w klany, programiści tworzą sieciowe stowarzyszenia, encyklopedyści mają wielką wspólnotę Wikipedii. To świat, w którym nikt nie patrzy na wiek ani na akademickie dyplomy. Liczy się tylko wiedza, ona jest podstawą miejsca w hierarchii sieciowej wspólnoty. Zupełnie inaczej niż w realnym świecie, w którym dorośli stosując przemoc symboliczną, a nieraz i fizyczną, pokazują młodym, gdzie jest ich miejsce.

Amerykańskie badania zainspirowały młodych uczonych w Polsce. Powstał projekt „Nowe media a uczestnictwo młodych Polaków w kulturze”, sfinansowany przez Ministerstwo Kultury i Dziedzictwa Narodowego, a realizowany przez zespół pod kierownictwem dr. Mirosława Filiciaka, medioznawcę ze Szkoły Wyższej Psychologii Społecznej w Warszawie. Badacze postanowili zastosować podobną metodę, jak Amerykanie w projekcie „Digital Youth Research” i ruszyli w teren, traktując cyfrowych nastolatków jak obce plemię. Badacze dotarli do trzech polskich miast różnej wielkości i przeniknęli do społeczności licealistów. Chodzili z nimi na imprezy, do klubów, obserwowali, jak się uczą i bawią.

Wiele wniosków z Polski potwierdza odkrycia uczonych amerykańskich. Świat młodych jest złożoną przestrzenią przecinających się relacji. To za ich pomocą realizują się dwa procesy definiujące indywidualno-społeczną osobowość: bycie sobą i bycie razem, kluczowe dla tożsamości człowieka jako jednostki i jednocześnie istoty społecznej. Jak te procesy przebiegają w świecie kontrolowanym przez logikę mediów cyfrowych i nieustannej komunikacji? Warto sięgnąć do dziennika badawczy: „Przygotowując tę etnografię cyfrowego świata poznaliśmy siedemnastoletnią Ankę, mieszkającą w Parnie (nazwa zmieniona), dużym mieście w centralnej Polsce. Anka uwielbia filmy Wernera Herzoga. Nie ma w tym nic niezwykłego, jednak jej droga do twórczości niemieckiego reżysera była – przynajmniej z perspektywy starszych pokoleń – dość nietypowa. Zaczęło się od muzyki: Anka namiętnie słucha Davida Bowiego. Czytając w Internecie informacje o życiu artysty zwróciła uwagę na jego, jak mówi, okres berliński, gdy Bowie mieszkał w Republice Federalnej Niemiec i inspirując się niemiecką muzyką elektroniczną nagrał trzy albumy: »Low«, »Heroes« i »Lodger« (ściągnęła je w formacie mp3 z Internetu). Poszukując źródeł inspiracji swojego idola Anka trafiła na informacje o zespole Popol Vuh – CD tego zespołu pożyczyła od wujka. Zrobiły na niej na tyle duże wrażenie, że znów zaczęła szukać informacji w Sieci i dowiedziała się, że niemiecki zespół nagrywał muzykę do filmów Herzoga. Teraz jest kinomanką – co nie znaczy, że spędza dużo czasu w kinie. (Zresztą w Parnie trudno by trafić na przegląd filmów Herzoga). Jest za to aktywna na forum znanego portalu filmowego, gdzie rozmawia z ludźmi, którzy oglądają więcej i lepiej niż jej znajomi. To oni polecili Ance inne tytuły Herzoga i nazwiska kilku reżyserów, których filmy ściągnęła z Sieci, oglądała na ekranie komputera i zapisała na twardym dysku. Dziś to Herzog jest jej ulubionym reżyserem”. Autorzy

chronią anonimowość swych „podopiecznych”, bo w sensie formalnoprawnym i zgodnie z regułami świata dorosłych istotna część codziennej społeczno-kulturowej aktywności ludzi młodych polega na łamaniu prawa (materiały muzyczne i filmowe Anka i jej koledzy ściągają z Internetu nielegalnie). Dla młodych jednak oskarżenia o piractwo są abstrakcyjne, dla nich najważniejsze są bowiem dwie rzeczy: pasja (w tym przypadku miłość do Herzoga) pozwalająca na bycie sobą oraz dzielenie się (wymiana informacji i potrzebnych dla realizacji pasji materiałów) jako forma bycia razem.

Procesy bycia sobą i bycia razem w zmediatyzowanym świecie regulują precyzyjne normy wzajemności, niewiele odbiegające w swej złożoności od reguł, jakie ujawnił Bronisław Malinowski opisując rytuały wymiany daru na Wyspach Triobranda. Nie ma zachowań bez zakodowanych w nich znaczeń. Do czego innego służy komunikacja na najbardziej popularnym serwisie społecznościowym Nasza-klasa.pl, a czemu innemu serwis Digart, wykorzystywany do dzielenia się owocami ambitniejszych przedsięwzięć twórczych.

Manuel Castells, wielki badacz przemian społecznych pod wpływem zmian technologicznych i medialnych, twierdzi, że wraz ze zmianami form uczestnictwa w kulturze i przemianami praktyk społecznych za sprawą upowszechnienia cyfrowej komunikacji radykalnej zmianie uległa też przestrzeń antropologiczna. Choć ciągle zamieszkujemy te same miasta, chodzimy po tych samych ulicach, spotykamy się w kawiarniach i chodzimy do kin, to jednak użytkownik nowych mediów poruszając się po tej samej przestrzeni fizycznej posługuje się zupełnie inną metryką. Przestrzeń miejsc ustępuje przestrzeni przepływów. Uzbrojony w komórkę i Internet obywatel cyfrowego świata nie potrzebuje już miejsc w przestrzeni jako punktów koordynacji

zachowań, koordynację czasoprzestrzenną zapewnia nieustanną komunikacja. Świeżo przyjęci uczniowie liceum nie czekają ze spotkaniem na pierwszy dzwonek, lecz organizują się za pomocą serwisów społecznościowych. Fizyczna przestrzeń szkoły jest dodatkiem, częściej przeszkodą, niż warunkiem skutecznej komunikacji.

Również tradycyjne pojęcie czasu rozumianego jako sekwencja wydarzeń traci sens, bo za sprawą wielozadaniowości sieciaki uczestniczą w wielu wydarzeniach w wielu miejscach w jednej chwili. W końcu rzeczywistość jest dla nich pojęciem bardziej pojemnym, rozszerzonym o oś medialną, określaną przez Castellsa mianem wirtualności rzeczywistej. Obywatele cyberprzestrzeni mają dostęp do większości doświadczeń świata za pośrednictwem mediów. Czego nie ma w Google, nie istnieje, mówi porzekadło nie tak odległe od rzeczywistości.

Są wśród nas. Mieszkają razem z nami pod wspólnym dachem. Spotykamy je przy stole, walczymy z nimi rano w pośpiechu o miejsce w łazience i o tyżkę do butów. Mieszkamy obok siebie, zamieszkujemy jednak zupełnie odmienne światy. I nie wiemy tak naprawdę, co wyniknie z tych niezwykłych dzisiejszych pokoleniowych różnic. Część młodych zdradzi swoje plemię i zdecyduje się, by powtórzyć ścieżkę rozwoju swoich rodziców, mozolnie wspinając się po szczeblach struktury społecznej. Inni nie dadzą się zwieść, widząc że ścieżkę tę coraz trudniej będzie powtórzyć. Poza tym, nawet gdyby można, to po co? To tylko kwestia czasu, gdy na odkrywanych w ramach niezliczonych eksperymentów nowych formach uczestnictwa w kulturze i praktykach społecznych zaczną wyrastać nowe instytucje, adekwatne dla nowej przestrzeni antropologicznej. Zapowiedzi już dają o sobie znać: Linux, Wikipedia, blogi, serwisy społecznościowe. To dopiero początek fali zmian. Czy przybierze ona rozmiar tsunami? Nie

wiadomo, lepiej jednak nie udawać, że nic się nie zmieniło. Jak pisał Giuseppe Tomasi di Lampedusa, żeby nic się nie zmieniło, wszystko musi się zmienić.

Materiał ten powstał w oparciu o wieloletnie obserwacje zmian w kulturze wywołanych rozwojem nowych mediów. Na bieżąco opisuję te procesy na łamach „Polityki”, dlatego w tekście wykorzystałem fragmenty publikowanych już analiz.

Fot. Waldemar Kwiatkowski



**Edwin Bendyk** – dziennikarz, blogger – urodził się w 1965 roku. Zajmuje się problematyką cywilizacyjną i wpływem technologii informacyjnych na życie społeczne. Jest publicystą „Polityki”, drukuje także w tygodniku „Computerworld”, „ResPublice Nowej”, „Krytyce Politycznej” oraz „Przeglądzie Politycznym”. Prowadzi stały felieton w magazynie „Mobile Internet” ([www.mobile-internet.pl](http://www.mobile-internet.pl)). Jako nauczyciel akademicki wykłada w Collegium Civitas i Centrum Nauk Społecznych PAN. Jest dyrektorem Ośrodka Badań nad Przyszłością Collegium Civitas oraz członkiem Rady Fundacji Nowoczesna Polska. Opublikował książki: *Zatruta studnia. Rzecz o władzy i wolności* (2002, nominowana do Nagrody NIKE 2003), *Antymatrix – człowiek w labiryncie sieci* (2004) oraz *Miłość, wojna, rewolucja. Szkice na czas kryzysu* (2009). Jest laureatem licznych nagród i wyróżnień; w 2010 roku otrzymał Nagrodę Polskiej Izby Informatyki i Telekomunikacji za znaczący wpływ na pozytywne kształtowanie oraz promocję i rozwój rynku informatycznego w Polsce.

## Skarbczyk artysty vs nauka latania

Stoję boso na drewnianej podłodze sali ćwiczeń. Czuję ciężar mojego ciała w stopach. Kolana mam lekko ugięte, mięśnie rozluźnione. Panuję nad ciałem. Utrzymuję je w pozycji pionowej. Kontroluję sytuację. Przechylam się do przodu. Ziemia zaczyna przyciągać ciało, które straciło pion. Jeśli się nie asekuruję, upadnę jak kłoda. Lecę na twarz. Strach przed upadkiem każe mi wystawić jedną nogę do przodu. Robię krok i wracam do pozycji wyjściowej. Bezpiecznej. Kontrolowanej. Przyjemnej. Powtarzam ćwiczenie wiele razy. Co pewien czas zauważam, że pomiędzy decyzją o wprawieniu ciała w ruch a momentem asekuracji pojawia się ułamek sekundy swobodnego, i o dziwo przyjemnego, lotu. Jest to moment utraty kontroli, moment, w którym ciało nie podąża za intencją, w którym władzę nad nim przejmuje grawitacja, moment dziki i spokojny jednocześnie, moment, w którym świat przestaje istnieć, moment magiczny.

Istota prostego ćwiczenia, stosowanego często w treningu rozwoju ekspresji zewnętrznej aktorów, w dużym stopniu nawiązuje do istoty aktorstwa. Mamy tu moment realizacji

założonej partytury zdarzeń, skupienie na sprawie do wykonania, moment kontrolowany, pion i dobre uziemienie, technikę, która pozwala na precyzyjne wykonanie zadania oraz umożliwia powtarzalność, mamy także sekundę tajemnicy, pierwiastek nieokiełznany, chwilę szaleństwa, lot, ale przede wszystkim mamy coś, poza czym postać na scenie nie ma prawa funkcjonować – czas terazniejszy, w którym myślenie i działanie odbywa się jednocześnie.

Po poprawnie wykonanym ćwiczeniu, w czasie wolnym od pracy, przychodzi refleksja. Mogę wykorzystać to, co poczułem i nazwałem, po treningu w moich działaniach scenicznych. Mogę podjąć ryzyko spontanicznego oddania się impulsom prowadzącym w działanie niekontrolowane. Mogę pozwolić sobie na bezwładny lot, na oddanie władzy nad sobą niebezpiecznej sile, która poprowadzi mnie w rejony nieznane. Ale jednocześnie jestem świadomy tego, że moje ciało zapamiętało moment asekuracji – chwilę, w której wracam do pełnej kontroli moich działań. Teraz wiem, że jest możliwe połączenie tego, co dzikie i nieokiełznane z tym, co techniczne i kontrolowane. Wiem, że częścią zadania, jakie sobie postawię na sceni, może być wykorzystanie czegoś, co w swej istocie jest nieprzewidywalne. Jednocześnie będzie to służyło partyturze, którą sobie założę. Pomimo, że nie jestem autorem ćwiczenia ani nie odkryłem jego nowej funkcji, czuję się jak człowiek, który ujarzmił ogień i zaczyna wykorzystywać go do swoich celów.

Wrogiem, który może zablokować mój rozwój w tej materii, jest bez wątpienia strach przed wejściem w sytuację nieznaną, niewygodną, niekomfortową. Sytuacja „obca” zawsze narazi mnie na obnażenie słabości, zrodzi chęć powrotu do przestrzeni oswojonych, znanych, przynoszących dobre rezultaty. Jednak tam też czai się wróg – rutyna, dogmat, stereotyp, nuda oraz potężny demon w postaci autokrytyka, który po mistrzowsku



potrafi zawstydzić, nakłonić do czerpania z cudownej szkatułki – „skarbczyka artysty”, w którym leżą wypróbowane gotowce, jedynie wyjąć i zastosować. Ciało także chętnie opowie się po stronie wygodnej, bezpiecznej i najmniej wyczerpującej. Nawet jeśli zgodzi się podążać za moimi intencjami, to z pewnością nie omieszką podjąć próby drobnego oszustwa w momentach najbardziej wymagających, wyczerpujących. Przyspieszy rytm ćwiczenia lub zwolni tak, aby było wygodniej, bezpieczniej, łatwiej. Leniwe ciało nie będzie chciało zrozumieć, że taka postawa zamknie mi drogę do poznania czegoś innego i nowego oraz odbierze radość kreatywnego wykonania ćwiczenia. Moja intencja musi być zatem w odpowiednich fazach treningu silna i bezkompromisowa. Nie mogę pozwolić sobie na dyktaturę tych antagonistów twórczych postaw, bo oni zawsze usadzą mnie w komfortowym miejscu, z którego co najwyżej będę mógł obserwować radość innych, którzy ustawicznie poszerzają obszary swojej kreatywności, stawiają się w sytuacjach niewygodnych, aby oswajać to, co obce i frapujące.

Jeśli zadaję sobie pytanie o rolę sztuki w kształtowaniu postaw ukierunkowanych na poznawanie „innego” – w kontekście poszerzonym o relacje międzyludzkie poza sceną – o budowanie mostów pomiędzy różnymi grupami, moja refleksja na początku podąża w kierunku bazy, elementarnej świadomości na temat siebie jako aktora i lalkarza, a aktora i lalkarza jako twórcy teatralnego, kogoś, kto jest w stanie podjąć wyzwanie konstruowania świata na scenie (nawet jeśli ten świat ogranicza się jedynie do jednej postaci). Kreowanie postaw czy też raczej naginanie postaw w kierunku uczestnictwa w poznawaniu obcych obszarów zaczyna się, w moim przekonaniu, od inspirującego szczegółu, impulsywnego przewodnika, pozytywnego stanu wywołanego przełamaniem rutyny. Wymaga to bez wątpienia podjęcia decyzji, która uchyli nowe drzwi. Nie

można też zbagatelizować tu roli impulsów zewnętrznych płynących od niezłomnych i prawdomównych nauczycieli, mentorów, reżyserów, kolegów.

Zdecydowałem się tym miejscu na krótki opis zmagania związanego z ustawicznym poszerzaniem przestrzeni poszukiwań na scenie, bo wierzę, że rzutuje ono bezpośrednio na oswajanie nieznanych, obcych, innych obszarów życia. Postawa każdego twórcy przeradza się w sygnał adresowany do widza, odbiorcy, uczestnika. Pomimo tego, że sygnały zanikają, błąkając się w eterze, część z nich zostanie odebrana i zanotowana.

Eddie Vedder śpiewał w piosence *Given to Fly* o dziwnej plamce na niebie, istocie ludzkiej, której dane było pofrunąć. Impulsem do lotu jest w tekście uderzenie jakiejś enigmatycznej fali, porównane do ciosu w szczękę. Brzmi to nieco groźnie, ale w wiarygodny sposób opisuje bodziec do wzbicia się w powietrze, moment uskrzydlenia. Życzyłbym sobie jak najwięcej takich pozytywnych ciosów oraz siły do zamykania nudy, stereotypów, wewnętrznych recenzentów i innych demonów w „skarbczyku artysty” ... i hodowania na nim grubej warstwy kurzu.



**Paweł Chomczyk** – aktor, lalkarz – urodził się w 1978 roku. Jest absolwentem Akademii Teatralnej im. Aleksandra Zelwerowicza w Warszawie Wydziału Sztuki Lalkarskiej w Białymstoku oraz Uniwersytetu w Białymstoku (wydziału pedagogiki i psychologii). Współtworca i członek niezależnych teatrów Grupa Coincidentia i Kompania Doomsday. Współpracował z: Teatrem Dramatycznym im. A. Węgierki w Białymstoku, Białostockim Teatrem Lalek, Teatrem Baj Pomorski w Toruniu, Teatrem Rampa w Warszawie, Teatrem Polskiego Radia, Akademią Teatralną, Wydziałem Sztuki Lalkarskiej w Białymstoku oraz Uniwersytetem w Buffalo (USA), Wydziałem Teatru i Tańca. W swym dorobku artystycznym, oprócz spektakli teatralnych, posiada role w słuchowiskach radiowych oraz produkcjach filmowych.

## Artysta sp. z o. o.

Obraz artysty X – mogę tutaj wymienić jako przykład dowolnego malarza, uznanego za „artystę” przede wszystkim przez publiczność, krytyków i marszandów – przechodzi od chwili swojego powstania pewną drogę. Na początku jako wizja, później jako szkic, wreszcie jako gotowa całość – w tym czasie jest mniej lub bardziej osobistą częścią życia twórcy. Nie trzeba jednak wspominać, że i wcześniej i później aspekt społeczny i ekonomiczny jest faktem, który często pomija się z powodów pewnej konwencji mówienia o sztuce.

Tymczasem ekonomia jest częścią kultury, nie tylko rozumianej jako sztuka, ale również jako życie codzienne, jako system znaczeń czy zwyczaj jakiegoś ludu. By zrozumieć jakąś grupę ludzi, należy dowiedzieć się, jak podchodzą do kwestii wartości, w jaki sposób gospodarują swoimi zasobami, jak organizują się wokół wspólnego celu, który wymaga zarządzania pracą i środkami.

Nie inaczej należałoby postąpić, by zrozumieć ludzi kultury z północno-wschodniej Polski, bo przez taką szeroko pojętą grupę organizowany jest rokrocznie sympozjon „Warto zapytać

o kulturę”; również oni są adresatami wypowiedzianych tu referatów, organizowanych pokazów i przeprowadzanych dyskusji. Niniejszy tekst jest próbą ukazania pewnych zjawisk na przykładzie i dla pożytku – o ile analiza kulturowa może być przez pryzmat pożytku rozumiana – tej właśnie grupy. Owe zjawiska dotyczą przede wszystkim sygnalizowanych wcześniej wzajemnych relacji ekonomii i kultury, ujmowanych często w kategoriach ekonomizacji kultury i kulturyzacji ekonomii z drugiej strony. Te wzajemne zależności opisują i podkreślają tacy antropologowie, jak: Ofgar Loevgren, Igor Kopytoff, Paul Willis czy Fred Myers. Podkreślę jeszcze raz, że jako antropolog, etnograf nie zajmuję się tutaj życiem odległych prymitywnych ludów, a relacjami i zjawiskami dzisiejszymi, a powołując się na mistrzów dyscypliny, staram się odnieść do tego, co jest wspólne dla naszego polskiego światka i światków, które opisywali oni. Wspólny mianownik odnosi się do takich zjawisk, jak kapitalizm, rozwój technologii, codzienne życie, utowarowienie. Dodam jeszcze to, co interesuje nas, Podlasian i przyjaciół szczególnie, czyli formację kulturowo-ekonomiczną, jaką jest Unia Europejska oraz lokalność silnie związaną z sytuacją pogranicza kulturowego. Innymi słowy – wszyscy konfrontujemy się w naszym codziennym życiu ze skutkami współczesnego kapitalizmu, na przykład robiąc zakupy w okolicznym sklepie lub supermarkecie, płacąc za produkty pieniędzmi zarobionymi w wyniku wykonania jakiejś pracy.

Nie inaczej jest z ludźmi kultury – tu chciałbym wrócić do wątku przerwanej w pierwszym akapicie i odnieść się do przykładowego malarza X. Oczywiście jest to, że większość z malarzy robi zakupy w sklepach, supermarketach lub przez Internet, założmy więc, że podobnie sprawa wygląda w przypadku naszego artysty. Oczywiście jest, że wydaje w ten sposób pieniądze, które zarabia – tu również istnieje prawdopodobieństwo, że

pochodzą one z uprawiania sztuki, czy raczej są one tej działalności konsekwencją. Pewien etos myślenia o kulturze (tu: wysokiej) zaciemnia nam relację pomiędzy ową działalnością a pieniędzmi, jednakże kapitalistyczna, współczesna zasada „każdy jest kowalem swojego losu” realizuje się w obecnie w życiu prawie każdego z nas.

Dzieła sztuki stają się więc obiektami handlowymi, oczywiście w specyficznej dziedzinie handlu, jednakże artysta powinien wiedzieć co, komu i za jaką cenę sprzedać, lub też – równie często realizowany model – powinien współpracować z osobą, która załatwi to za niego (za odpowiednią należność). Obecnie – zarabianie na sztuce ma miejsce szczególnie w ramach ekonomii skierowanej na „projekty” – artyści często tworzą na zamówienie, a ich działalność w dużej mierze opiera się na utworzeniu i utrzymaniu sieci kontaktów, umiejętnym wejściu w odpowiedni projekt, uzyskaniu odpowiednich zamówień. Sfera społeczna, ekonomiczna i artystyczna są tak naprawdę jednym – tym właśnie co zachodzi między grupą ludzi, a w czym uczestniczą obiekty zwane dziełami sztuki, pieniądze, a ostatnimi czasy również sporo papierków, które trzeba dokładnie i prawidłowo wypełnić i podstemplować.

Słowem, artysta nie jest (ani zapewne nigdy nie był) tylko i wyłącznie kapłanem sztuki dla sztuki. Dzisiaj jest wręcz zmuszony do tego, by sprzedawać, pozycjonować i ukazywać jako wartą inwestycji swoją twórczość, a zarazem swoją osobę. Każdy system ekonomiczny wymusza na ludziach uczestnictwo w nim, przyjęcie określonej strategii a w naszych czasach charakterystyczne jest to, że – być może jak nigdy wcześniej – prowadzimy swoją działalność indywidualnie. Kowale swojego losu, biznesmeni swojej biografii. W taki czy inny sposób zarówno dzieło sztuki, jak i jego twórca noszą w sobie aspekt ekonomiczny.

Ofgar Loevgren pisząc o ekonomizacji kultury, daje dwa przykłady: jeden z połowy XIX wieku, kiedy mieszkańcy niedostępnych do tego czasu rejonów Szwecji zostali zalani przez powódź dóbr i pieniędzy, co związane było z ogromnym europejskim popytem na drewno, naturalny zasób tej części Skandynawii. Przystosowanie się do nowej sytuacji kulturowej oznaczało nie tylko naukę gospodarowania finansami, lecz także wywróciło do góry nogami wartości nagle wzbogaconych drwali. Drugi przykład Loevgrena, bardzo przypominający sytuację przeze mnie opisywaną, dotyczy przełomu milenijnego, a konkretnie nowych sposobów prowadzenia działalności ekonomicznej. Coraz mniejszą rolę odgrywały produkcja konkretnych dóbr i handel nimi. To, co wchodziło w obieg gospodarki, to wizje, pomysły, innowacje, wrażenia i doświadczenia (te dwie ostatnie kategorie doskonale rozumieją Podlasianie, zajmujący się wykreowaniem naszego regionu w kategorii atrakcji turystycznej). Wymagania wobec pracowników, szczególnie na nowo powstających stanowiskach typu dyrektor kreatywny, dotyczyły nie lojalności, doświadczenia, a wyobraźni, twórczego myślenia, zaś największe pochwały sprzedawanego towaru (czymkolwiek by był) brzmiały „hot”, „cool” lub „sexy”.

W podobnej sytuacji zdają się być ludzie kultury. Nie tylko tworzą sztukę (czy zresztą sztuka jest bardziej przedmiotem czy wrażeniem?) lub w inny sposób z nią blisko obcują, gdyż w coraz większym stopniu muszą ukazywać i kreować jej wartość rynkową, by – najzwyczajniej w świecie – zarobić i pójść na zakupy do sklepu spożywczego, supermarketu, a może nawet po to, by spełniać swoje marzenia, bo i na to pozwala kapitalistyczny system dystrybucji i produkcji. Nie ma ucieczki od ekonomii, jak nie ma ucieczki od kultury (tym rozumianej jako wszystko, co ludzkie). Co więcej, bogactwo w naszym czasie

i miejscu jest wartościowane coraz bardziej pozytywnie. Nie mam tu na uwadze rozrzutności i platynowego jacuzzi, a raczej dążenie do poczucia osobistej stabilności i to, że wizja artysty jako głodującego gruzlika jest już raczej elementem historii, a nie teraźniejszości.

Jak w takim razie traktować kreatywność, aspekt tworzenia, który ma wiele z idiosynkrazji, mówienia własnym, osobistym językiem, wyrzeczenia i szaleńczej misji? Jak pogodzić artyzm pokrewny ryzyku, społecznej postawie z biznesową kalkulacją, kapitalistycznym rachunkiem, chłodną kalkulacją? Sądzę, że nie muszę tego robić, moje słowa nie spowodują, że jedna z tych sfer (przeciwstawnych?) zniknie, wyprze drugą. Rzeczywistość społeczna nie jest prosta, nie da się oczyścić z kontrastów, nie da się sprowadzić do jednej uniwersalnej zasady. Frapujące zrozumienie całości osiągnąć można widząc te dwa aspekty naraz, jako że funkcjonują one wspólnie i nierozdzielnie.

PS: Chciałbym wspomnieć jeszcze o drugim wymiarze zagadnienia, które dotyczy kulturyzacji ekonomii. W tym kontekście kryje się pod tym pojęciem rozumienie pewnych produktów przez pryzmat ich cech kulturowych, które są społecznie do nich w rozmaity sposób dopisywane. To zjawisko niezmiernie istotne w naszym regionie. Dla wielu z nas – pisząc „my” ciągle odnoszę się do określonej wcześniej grupy – związek pomiędzy „podlaskością” a piwem Żubr (notabene rozlewany w Poznaniu), kiełbasą kindziuk czy kartaczem jest oczywisty i nie podlega dyskusji. Jednak uwędzony kawałek mięsa czy złota ciecz z procentem zyskało miano podlaskiego nie (tylko) dzięki temu, że są odwiecznymi „tutejszymi” produktami. Ich lokalność wytworzyła się w międzyczasie,

niepostrzeżenie, jest ona żywą (bo związaną z identyfikacją i emocjami) kulturą przypisaną do przedmiotu, towaru, który przestaje być zwykłym zapychaczem sklepowych półek z wartością określoną przez instrukcję obsługi. Jakby dotknięte czarodziejską różdżką towary te stają się częścią świata lokalnych znaczeń i identyfikacji.



**Piotr Cichocki** – antropolog, muzyk, dziennikarz – urodził się w 1981 roku w Białymstoku. Jest doktorantem w Instytucie Etnologii i Antropologii Kulturowej Uniwersytetu Warszawskiego, gdzie zajmuje się społecznościami internetowymi i koordynacją badań studenckich. Udziela się w redakcji magazynu „Op.Cit”. Należy do zespołów muzycznych Artybishops, Long Long, Dark Mooppets, których jest również menadżerem.



MAŁGORZATA DMITRUK

Litografie

Wierność tożsamości twórczej to jedna z pożądanych współcześnie cech u artysty nowoczesnego. W dobie postmodernistycznego systemu wartości artystycznych, a właściwie ich dewaluacji, dorobek Małgorzaty Dmitruk zdaje się być w tym krajobrazie sztuki „świecznikowej” swoistą enklawą konsekwencji.

Poczesne miejsce w drodze artystycznej Małgorzaty Dmitruk zajmuje przede wszystkim litografia. Jako absolwentka wydziału grafiki Akademii Sztuk Pięknych w Warszawie artystka od lat poświęca szczególną część pracy działalności graficznej w swoisty dla siebie sposób. Dmitruk sięga również po inne techniki plastyczne, jak malarstwo czy tkanina. Bez względu jednak na różnice formalne dzieł, każde z nich obdarzone jest przez autorkę silnym bagażem osobistym – białoruskim pochodzeniem, dorastaniem na obszarze zderzenia kultur Wschodu i Zachodu. W generalnym ujęciu, sztukę Małgorzaty Dmitruk w gruncie rzeczy cechuje to, co najpiękniejsze w samej esencji środowiska ziemi podlaskiej, maczynym regionie artystki. Obojętnie czy Dmitruk bierze na warsztat gobelin, czy staje przed prasą, jej prace przenika nostalgiczna obserwacja życia małego miasteczka, wsi, jako symbiotycznego świata istoty ludzkiej i natury, religii i obyczaju. Autorka nastrojowość swoich prac buduje stonowanym kolorytem, często ograniczając go do barw monochromatycznych.

Wbrew pozorom łatwe w swej wymowie prace artystki, obrazujące tradycyjne w historii sztuki przedstawienia portretowe, pejzażowe czy rodzajowe, po głębszej analizie nasuwają refleksje wznoszące się ponad ikonograficzne jedynie

rozpoznanie. Artystka zdaje się w zamierzeniu relacjonować w swych pracach wizję otaczającego świata z perspektywy dziecka. Daje temu wyraz nie tylko w nieco „infantylnym” i werystycznym języku formalnym, operowaniu silnie zaznaczoną plamą barwną lub gwałtowną, szrafującą kreską, ale przede wszystkim w prostocie i bezpretensjonalności kształtu zaobserwowanego świata. Silnie oddziałuje tu wątek autobiograficzny artystki, na stałe mieszkającej i pracującej w Warszawie, skrajnie innym otoczeniu niż wyciszona, przepełniona spirytualizmem prowincja. Swoje prace niekiedy autorka zestawia w cykle, niejako kroniki z życia. Owe cykle przywodzą na myśl zapiski z pamiętnika małej dziewczynki, ilustrującej ważne życiowe wydarzenia, dzieje rodziny czy chorobę. Jednak to, co w moim przekonaniu cenniejsze w stosowaniu przez artystkę dziecięcej filozofii percepcyjnej, to pewien system wartości uwypuklony w tychże pracach, charakterystyczny dla dziecięcego myślenia. To odbieranie świata w prostych, podstawowych kategoriach „białe – czarne”, „dobro – zło”, dalekich od relatywistycznego postrzegania rzeczy. Można rzec, iż podobnym systemem oceny rzeczywistości kieruje się również „prowincjonalna” podświadomość, przestrzegająca podstawowych praw Dekalogu, natury, śmierci, egzystencji. Jednocześnie autorka z wyczuwalnym pietyzmem traktuje ową rzeczywistość, podobnie jak to czynili w swej twórczości Marc Chagall czy Bruno Schulz, uznani za tych, którzy w powszechnym rozumieniu „zaściankowość” nobilitowali do wielobarwnej idylli. W kreowanym przez nich świecie rodzimej prowincji aktywne są pokrewne czynniki do tych, które twórczość Małgorzaty Dmitruk mogą włączyć w pewien łańcuch obrazowania wielokulturowego obszaru, ujęcia kwintesencji człowieczeństwa, nie zaś masy. Nie chodzi tu zatem o współtworzenie nurtu artystycznego czy stylu, ale o czynność *de facto* odwrotną. Po raz

kolejny w historii kultury kwestia prowincji stała się dla artysty fascynująca, problemowa, ważka do podjęcia. W nieco surrealistycznej, odrealnionej wymowie prac kryje się jednak prostolinijny komunikat, będący świadectwem przywiązania do „małej ojczyzny”, uwypuklenia jej różnorodności, obyczajowości. Za każdym razem zabieg ten w interpretacji autorki otwiera przed widzem kształt głębokiej wrażliwości wschodniej prowincjonalności. I choć artystka częstokroć mówi o sprawach trudnych, jak śmierć czy choroba, za każdym razem czyni to w sposób charakterystycznie sobie czuły, za każdym razem autentyczny.

W dziejach dyskursu artystycznego sztuka ludowa uchodziła zawsze za tę, która w sposób najbardziej szczerzy, dziewczęcy, odnosiła się do zastanej rzeczywistości, religii. Jest to jedna z niewielu dziedzin sztuki, która właściwie nigdy nie była poddawana krytyce, mimo „prymitywizmu” formalnego czy prostoty ujęcia tematu. Jedną tylko z wielu odpowiedzi, których staram się udzielić na pytanie: dlaczego?, jest przeczucie, iż w ludziach-odbiorcach tejże sztuki drzemie potrzeba docierania do korzeni, do tego co niewinne i pierwotne wobec teraźniejszości. Małgorzata Dmitruk jest artystką współczesną, nie uprawiającą sztuki ludowej, ale praktykującą swego rodzaju konwencję owej poetyki, opartą o współczesne medium czy uwspółcześnioną tematykę. Symbioza osobistego, bardzo wiarygodnego wydźwięku prac artystki i swoistego uniwersum rodzajowego, przełamuje współczesne maniery artystyczne i mimo „staroświeckiej”, niemodnej dziś formy czyni twórczość Małgorzaty Dmitruk czystą, bezpretensjonalną i w swej wymowie aktualną.

*Dorota Perszko*

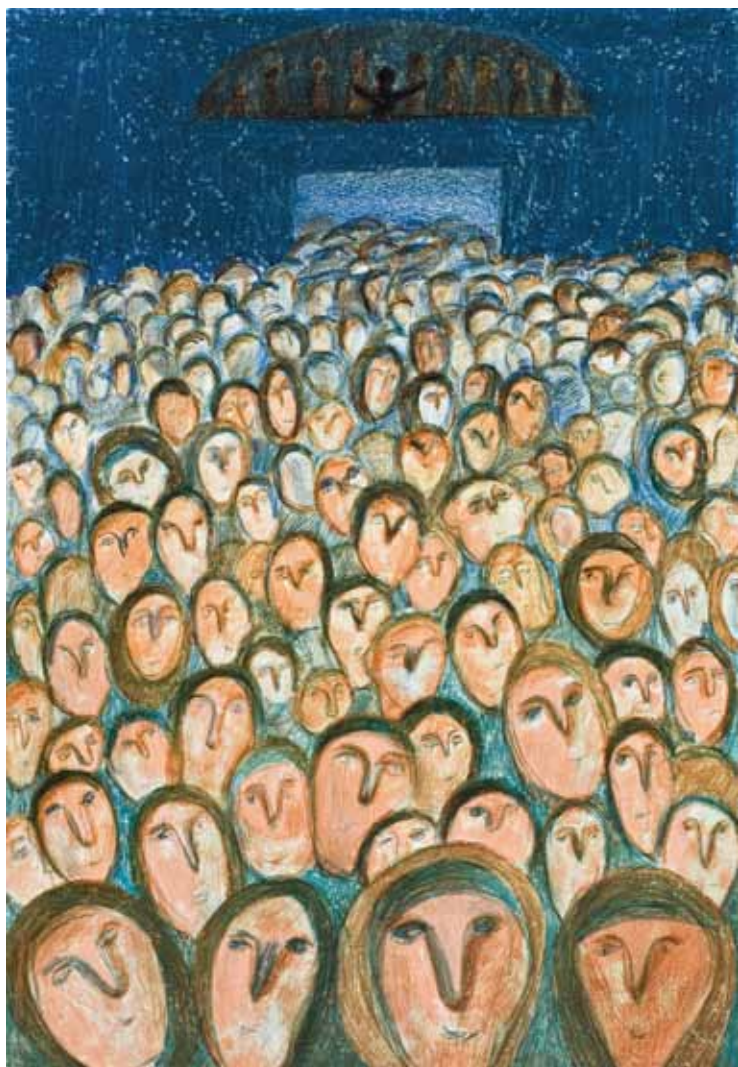
**Dorota Perszko** (ur. w Hajnówce) jest studentką IV roku historii sztuki Uniwersytetu im. Adama Mickiewicza w Poznaniu



*Grabarka, 1988*



*Komunia, 2000*



*Nadzieja, 2000*





*Chodzić, 2001*





*Przeszłość, 2001*



*Teraźniejszość, 2001*

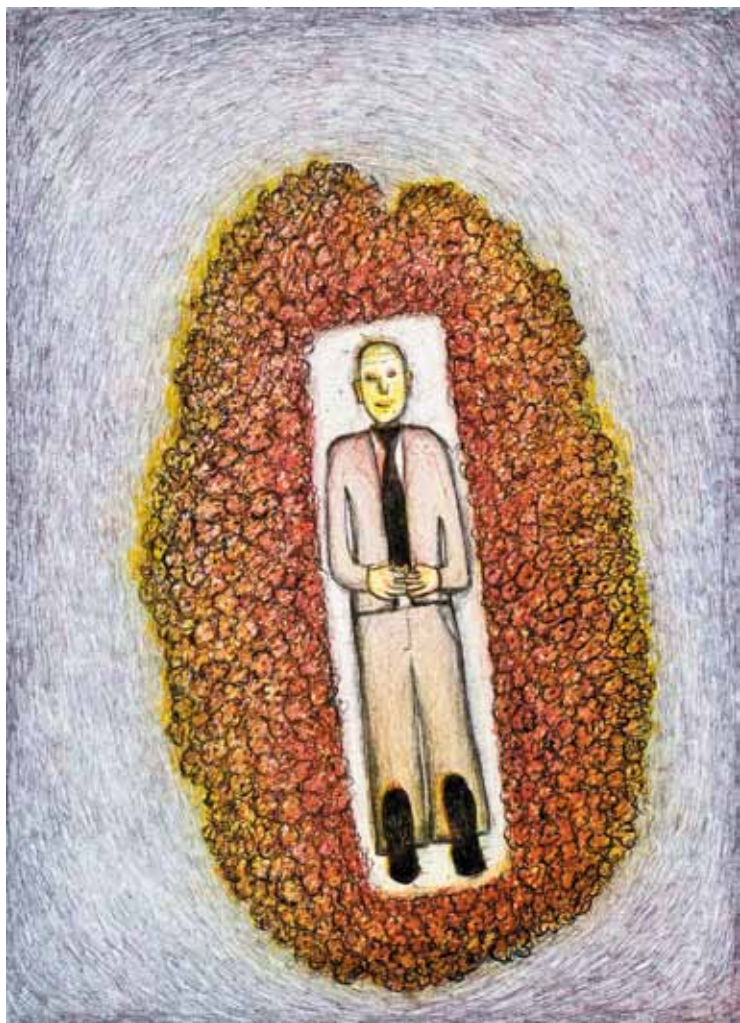


*Przyszłość, 2001*



*Cierpieć, 2002*





*Odpoczywać, 2008*



*Wierzyć (cz. I), 2004*



*Wierzyć (cz. II), 2004*



**Małgorzata Dmitruk** – artystka – w 1993 roku rozpoczęła studia na wydziale grafiki Akademii Sztuk Pięknych w Mińsku na Białorusi, kontynuując je w latach 1995–1999 w warszawskiej ASP. Dyplom z wyróżnieniem otrzymała w 1999 roku w pracowni prof. Władysława Winieckiego, otrzymując jednocześnie aneks malarski u prof. Adama Styki. Zajmuje się grafiką, malarstwem, tkaniną unikatową, projektowaniem ubioru, ilustracją. Od 1995 roku związana jest z eksperymentalną pracownią w Mińsku, prowadzoną przez Dmitrija Wasilicza Małatkowa; od 2002 pracuje jako asystent w Katedrze Grafiki Sztuk Pięknych. Dwukrotnie (w 2000 i 2001) otrzymała Nagrodę Roku – Grand Prix konkursu „Grafika Warszawska”, w 2006 roku – Grand Prix w Ogólnopolskim Konkursie im. Daniela Chodowieckiego. W 2008 roku została Laureatką Programu Stypendialnego Ministra Kultury i Dziedzictwa Narodowego „Młoda Polska”. Prezentowała swoje prace na wielu wystawach indywidualnych w Polsce (m.in. Bielsku Podlaskim, Warszawie, Krakowie, Białymstoku, Kazimierzu Dolnym, Bochni, Kielcach, Lublinie, Poznaniu) oraz za granicą (m.in. w Niemczech, Bułgarii, Francji, Holandii, Białorusi, Rumunii, Mołdawii, Rosji).



## Teatr i nowe media

### O związkach teatru z technologią komputerową, Internetem i wirtualną rzeczywistością

Wraz z postępowaniem technologii doszło do wielu przemian w świecie rzeczywistym, a co za tym idzie, także i w sztuce. Komputer, cyberprzestrzeń, wirtualna rzeczywistość (VR<sup>1</sup>), stały się nowymi artystycznymi środkami wyrazu. Internet – nowym terytorium sztuki. Jak stwierdza Ryszard W. Kluszczyński, „Internet wydaje się domeną kultury oraz instrumentem komunikowania (...). Szczególnie wówczas, gdy rozważamy go jako medium sztuki”<sup>2</sup>. Obecnie możemy na bieżąco śledzić net artowe projekty malarzy grafików czy artystów ready made, korzystając z portali poświęconych takiej sztuce.<sup>3</sup> Te przemiany nie ominęły także sztuki teatru. Opisując niektóre zjawiska, nie dokonuję tu żadnych analiz naukowych. Ten tekst będzie pewnego rodzaju podsumowaniem zjawisk współczesnej estetyki teatru, które możemy zaobserwować przez ostatnie 15 lat.

---

<sup>1</sup>R – skrót od *Virtual Reality* – wirtualna rzeczywistość, którym będę posługiwał się w dalszej części artykułu

<sup>2</sup>R. W. Kluszczyński, *Spółczesność informacyjna. Cyberkultura. Sztuka multimediów*, Kraków 2001, s. 130.

<sup>3</sup>Na przykład prace Cory Arcangela lub Jesse Gilberta. Zob. serwis poświęcony sztuce Net Art. <http://turbulence.org/>

W swoich wstępnych rozważaniach zwróciłbym uwagę na kwestie filozoficzne dotyczące zagadnień wirtualnej rzeczywistości. Mianowicie na to, czy teatr jest podobny do wirtualnej rzeczywistości i czy przy założeniach świata afizycznego jako obszaru działań teatralnych nie zakłada VR od początku. Tezy te pozostawiam pytaniami otwartymi, gdyż są one przedmiotem wielu analiz naukowych z pogranicza performance studies, filozofii czy estetyki. VR to nowa ontologia, nazwana przez Gianniego Vattimo ontologią słabą, nazywaną dalej za Nietzschem i Heideggerem nihilistyczną, taką, która zakłada, iż byt nie ma postaci trwałej i stabilnej, nie jawi się w postaci przedmiotu.<sup>4</sup> Przyglądając się klasycznym poetykom teatru, tego typu ontologia mieści się w rozumieniu teatru. Przykładem tego jest czwarta ściana Diderota, czy romantyczna koncepcja dramatu w fotelu, zainspirowana kantowskimi przesłankami pojmowania rzeczywistości. Poglądy idące w tę stronę miał także Artaud, który w swoich wizjach chciał dojść do istoty teatru.

## Wirtualna rzeczywistość (VR) a teatr

Termin „Wirtualna rzeczywistość” której twórcą był Jaron Lanier, nie odnosi się tylko do sztucznych światów kreowanych w sieci internetowej. Już w połowie lat osiemdziesiątych XX wieku twórcy planszowych gier wirtualnych, a później jednego ze światów VR w Internecie „Tesla”<sup>5</sup> – swoje rozumienie wirtualnej rzeczywistości motywowali zdaniem, które Luigi

---

<sup>4</sup>ob. G. Vattimo, *Koniec nowoczesności*, Kraków 2007.

<sup>5</sup>Fasa Corporation zajmowała się produkcją gier planszowych oraz komiksów, wraz z rozwojem sieci podjęła próbę przeniesienia tych dwóch dziedzin rozrywki do sieci Internet. Jednym z pierwszych projektów było utworzenie – wirtualnej przejażdżki Jeepem, (Virtual Try of Jeep) do firmy Jeep.

Pirandello ujął w tytule swojej sztuki *Tak jest, jak się państwu zdaje*. Idąc dalej, najprościej można stwierdzić, że jest to kultywacja tego, jak się zachowujemy. Wszystko to miało związek z istniejącymi wcześniej grami typu RPG (Role Playing Game), w których gracze wcielali się w wykreowane – przez instrukcje gry lub samych siebie – role. Tak oto wirtualne światy Tesla czy Blaxxun stały się terenem gry.

Jaron Lanier, naukowiec, muzyk, wynalazca, w jednym z wywiadów stwierdził, iż VR jest kreacją doświadczenia każdej możliwej rzeczywistości poprzez bodźce i symptomy.<sup>6</sup> „Twórca Rzeczywistości Wirtualnej zawsze powtarza, że nowe technologie oparte na komputerze mają za zadanie, by to, co abstrakcyjne – uczynić realnym”<sup>7</sup>. Lanier swoją działalność wyraża głównie w kreowaniu muzyki komputerowej. To muzyka, jego zdaniem, „mogła zwabić dusze technologii”. Postępy związane z kreowaniem VR bardzo rozpowszechniły się wśród powszechnych użytkowników oraz artystów. Nad jej zastosowaniem w sztuce zwróciły uwagę takie ośrodki jak MIT<sup>8</sup> oraz University of Kansas. Między innymi Brenda Laurel w swojej pracy *Computer as theatre* pokazała, oparty na teorii teatru, wpływ komputera na ludzką aktywność. Jak stwierdza Angelia Bilia<sup>9</sup>, zastosowaniu wirtualnej przestrzeni w teatrze, teoretyczny podkład udzielił także Peter Brook w swojej pracy *Pusta przestrzeń* stwierdzając, iż może użyć każdej pustej przestrzeni nazywając ją „nagą sceną”. Miało to związek z ideą „Teatru Prostej”, gdzie Brook stwierdzał, iż w konsultacjach z architektami zmarnował sporo czasu „daremnie próbując znaleźć słowa,

---

<sup>6</sup>Wypowiedź Jarona Laniera z filmu „*Natura Futura*”. Więcej wypowiedzi na Oficjalnej Stronie J. Laniera <http://www.well.com/user/jaron>

<sup>7</sup>Zawojński P., Jaron Lanier, *szkic do wirtualnego portretu*, „Opcje” 2000 nr 4, s. 29.

<sup>8</sup>MIT – Massachusetts Institute of Technology.

<sup>9</sup>Zob. A. Bilia, *VR and Creative Imagination: Philosophical Aspects*, <http://www.coe.edu/vr/vrits/3-2Bilia.htm> Strona pisma “VR in the School” 1997 rok.

które wyraziłyby moje przekonanie, że istota sprawy nie polega na złym lub dobrym budynku (...)”<sup>10</sup>. Dzisiaj tym problemom zapobiec może technologia komputerowa. Zastosowanie VR, głównie do wykreowania przestrzeni scenicznej, wprowadza między innymi Mark Reaney. W artykule Franca Baucharda opisane są praktyki Reaneya, poczynające od zastosowania VR w scenografii do wykorzystania jej jako „medium ekspresji artystycznej”, na podstawie jego spektakli. Jednym ze spektakli był *Wings* na podstawie sztuki radiowej Arthura Kopita. Można tutaj stwierdzić o bliskości medium, jakim jest radio, do założeń VR. Słuchając audycji radiowej kreujemy swój własny, wyobrażony (wirtualny) obraz spektaklu. Podobnie VR, która ma wykreować daną przestrzeń wzbudzającą w nas poczucie przebywania w jakiejś rzeczywistości realnej.

Innym przykładem zastosowania technologii VR w teatrze jest Virtual Theatre Project<sup>11</sup>, który był częścią badań inżynierów z laboratorium w Stanford. Projekt ten zajmował się głównie animacją i gram, które wprowadzały użytkownika w improwizowane wcielenie się w postacie, którymi były wirtualne lalki lub awatary (avatar, czyli wirtualny odpowiednik uczestnika ze świata realnego). „Animated Puppets” był to jeden ze światów, w którym można było wcielać się w daną postać i odgrywać zaimprovizowaną sytuację przez Internet. Ten projekt oraz inne „Cyber Café” miały swoje publiczne pokazy z uczestnictwem widzów.

Stworzony przez firmę Linden Lab komercyjny wirtualny świat o nazwie Second Live stworzył afizyczną przestrzeń do zagospodarowania. Już w 2007 roku odnotowano ponad 9 milionów zarejestrowanych użytkowników. Postaci – awatary

---

<sup>10</sup> P. Brook, *Pusta przestrzeń*. Warszawa 1977, s. 85.

<sup>11</sup> Zob. archiwum projektu <http://ksl-web.stanford.edu/projects/cait/>

posiadają możliwość ingerencji w przestrzeń, a co za tym idzie – organizowania jej. Świat ten posiada swoją walutę, mającą wartość w świecie realnym. Na jego obszarach można znaleźć się w różnych strefach czasowych – średniowiecznych, współczesnych czy nawet fantazy. Samo uczestnictwo w tego typu świecie – grze, ma swoje aspekty teatralne. Jednak Second Life jest siedzibą wielu teatrów, odgrywają swoje spektakle, mają festiwale. Jednym z takich teatrów jest Shakespeare Globe, utrzymany w realiach epoki nazwany SL Shakespeare Company. Jak podaje na swojej stronie – teatr ten jest profesjonalną trupą teatralną rekonstruującą szekspirowski Globe. Na stronie teatru można śledzić repertuar, będąc użytkownikiem świata SL, można uczestniczyć w wydarzeniach teatru. Tego typu projekt ma zadanie bardziej edukacyjne niż artystyczne, niemniej jednak uczestniczy w nim wiele ludzi wcielających się w rolę. Spektakle w wirtualnym Globe oglądać można też w różnych translacjach, sam teatr zamieścił na stronie ogłoszenie dotyczące poszukiwania tłumaczy.

Działania tego typu mieszczą się w przestrzeni wymagającej uczestnictwa widza oraz dostępu do sieci Internet.

## Internet a teatr

Przestrzeń internetowa doczekała się także próby własnych form teatralnych. Jednym z przykładów jest przytaczane przez Tomasza Kubikowskiego w artykule *Teatr w sieci* pierwsze przedstawienie teatralne w Internecie. Przedstawienie *Hamleta* w komunikatorze IRC, gdzie w postać Hamleta wcielił się jeden z aktorów Royal Shakespeare Company – Ian Taylor. W programie przygotowanym do spektaklu można zobaczyć wszelkie informacje odnośnie reżyserii, produkcji, tak jak w tradycyjnym

teatrze, z dopiskiem „PLEASE CHECK alt.irc FOR NEWS OF FUTURE PRODUCTIONS”<sup>12</sup>. Widzimy tu wyraźną adaptację tekstu dramatycznego na potrzeby komunikatora IRC. „Aktorzy” za pomocą klawiatury wypowiadali swoje kwestie, uzupełniając je emot’ami lub komendami programów. Faktem jest, iż w odróżnieniu od tradycyjnej formy teatru, w której mamy do czynienia z obrazem i dźwiękiem, w tego typu zjawiskach brakuje nam obu cech. Jedyną formą ubarwienia tekstu są emot’y składające się z kombinacji znaków klawiatury, pokazujących uśmiechy, gesty, a nawet przedmioty lub kombinacje związane z edycją tekstu, np. funkcja – „ /me ” – pozwala na pisanie w trzeciej osobie<sup>13</sup> itd. Kubikowski zwraca tu uwagę na zbieżność tego rodzaju przedstawień z teatrem lalkowym, gdzie aktor pozostaje w ukryciu animując lalkę. W tym przypadku animowany jest tekst na ekranie poprzez interfejs, jakim jest klawiatura.

Innym przykładem widowiska internetowego jest „Brain Opera”<sup>14</sup>. Właściwie projekt ten jest bardziej związany ze sferą muzyki. Był wielokrotnie wystawiany z udziałem interaktywnej publiczności. Jest to projekt Tod’a McHover’a z MIT. Polegał on na wytworzeniu muzyki na hiper instrumentach opartej na librecie skonstruowanym przez użytkowników za pomocą burzy mózgów (*Brain Storm Opera*). W dodatku po wcześniejszym zalogowaniu można było wejść w żywą interakcję opery poprzez interfejs, np. poprzez improwizację na jednym z hiper

---

<sup>12</sup> Zob. program do spektaklu „Hamnet – Shakespeare’s play adapted for irc.” <http://www.hambule.co.uk/hamnet/h2cast.htm>

<sup>13</sup> Użycie tej kombinacji w niektórych komunikatorach, lub oknach dialogowych pozwala na wyrażanie swoich myśli poprzez pisanie w trzeciej osobie, po uprzednim wpisaniu tych dwóch znaków oraz dalszej części zdania ukazujący się komunikat będzie się zaczynał od nickname’u użytkownika z dopisaną myślą, lub czynnością którą dany użytkownik opisał w trzeciej osobie. Przykładowo w oknach dialogowych niektórych programów ten sposób pisania odznacza się innym kolorem czcionki.

<sup>14</sup> Zob. Strona Internetowa projektu: <http://brainop.media.mit.edu/>

instrumentów oraz paletę dźwięków zamieszczoną na stronie internetowej projektu. Formą teatralizacji były występy na żywo, wspomagane przez uczestników internetowych oraz wizualizacje. Pokazy dokonań „Brain Opera” bardziej zwracały uwagę na audiowizualne aspekty tworzenia muzyki w Internecie, wytwarzając wokół siebie interaktywne działanie widza<sup>15</sup>.

Tego typu działań wraz z rozrostem sieci jest coraz więcej; dość zastanawiający był projekt, którego korzenie sięgają lata dziewięćdziesiątych XX wieku, Desktop Theatre, aplikacji opartej na prostych animacjach, wyrażających swoją ekspresję. W 1997 roku grupa wystawiła swoją własną wersję *Czekając na Godot*, nazywając ją [waitingforgodot.com](http://waitingforgodot.com)<sup>16</sup>. Bazą do tego teatru było popularne oprogramowanie video-komunikatora Palace (mającym podobne działanie do komunikatora IRC). Performujacy postaci Desktop Theater zawsze wymieszane były z uczestnikami czatu.

Warto zwrócić uwagę na polski projekt teatru w Internecie – neTTTheatre<sup>17</sup>, zainicjowany przez Stowarzyszenie Teatralne Chorea oraz Pawła Passiniego. Teatr ten ma w zupełności inne działanie niż te wymienione wcześniej. Jest to w pewnym sensie kultywowanie tradycji Teatru TV, gdzie aktorzy odgrywali spektakl na żywo przy transmisji telewizyjnej. Z tym, że dodatkowo oglądając transmisję na żywo można włączyć się do czatu spektaklu, przeżywając odbiór na żywo wraz z innymi uczestnikami czatu. Spektakl odgrywany w jednej przestrzeni może być odbierany przez widza na całym świecie. Na stronie teatru można oglądać także archiwalne projekty.

---

<sup>15</sup> Zob. artykuł W. Siwaka analizujący technologiczne dokonania w sferze audialnej – „Dźwięk w kulturze audiowizualnej”, w: *Kultura i sztuka u progu XXI wieku*, Białystok 1997.

<sup>16</sup> [http://www.desktoptheater.org/~ajenik/desktoptheater\\_content/archive/files/a\\_fr\\_01.htm](http://www.desktoptheater.org/~ajenik/desktoptheater_content/archive/files/a_fr_01.htm)

<sup>17</sup> <http://www.nettheatre.pl/>

## Nowe media a teatr

Opisywane wyżej zjawiska dotyczące terytoriów teatru oraz technologii komputerowej nasuwają mnóstwo pytań: ku czemu to będzie dążyć oraz czy jest to nadal teatr? Zwrócę tu uwagę na fakt wykorzystania komputera nie tylko do wykreowania przestrzeni scenicznej, które są najczęstszym przykładem.

Są to projekty bliskie teatrowi lalkowemu, mianowicie programy sterujące marionetką, polegające na wpisywaniu algorytmów poprzez interfejs, klawiaturę, joystick lub uprzednio zaprogramowanym kontrolerem midi – miało to na celu wytworzenie zręczności animowania marionetką poprzez komputer. W taki to sposób lalkarze mogli na żywo odgrywać spektakl złożony z wirtualnych obrazów marionetek na ekranie, animowanych poprzez interfejs ludzką ręką.

Jednak animacja poprzez interfejs posunęła się dalej za sprawą znanego performerera Stelarc'a. Jednym z projektów Stelarc'a była prezentacja zatytułowana *The Third Hand*, w którym to zastosował wirtualne ramie sterowane systemem stymulacji mięśniowych poprzez interfejs, którym był ekran dotykowy. Innym projektem pokazywanym widowni był *Ping Body* udostępniony poprzez Internet dla uczestników konferencji w Paryżu i Helsinkach. Dodatkowo, obserwatorzy mogli uczestniczyć interaktywnie w pokazie animując ciałem Stelarc'a poprzez ekran dotykowy lub joystick<sup>18</sup>. Kluszczyński, opisując dokonania Stelarc'a, zwraca uwagę na wpływ technologii na sztukę ciała (body art), a co za tym idzie – „ekspansję coraz doskonalszych, a także coraz szerzej (bardziej wielostronnie) stosowanych technologii komputerowych,

---

<sup>18</sup> Zob. Diagram projektu ze szczegółowo rozpisany schematem transmisji:  
<http://www.stelarc.va.com.au/pingbody/layout.html>



budujących świat, w którym interaktywność i wirtualność stają się podstawowymi atrybutami”<sup>19</sup>

Podobnie jak użycie w latach dwudziestych ubiegłego wieku projekcji filmowej, w spektaklach Erwina Piscatora, czy bliższego nam Witolda Wandurskiego, tak w teatrze dzisiejszym używany jest rzutnik multimedialny. Co za tym idzie, to kolejne medium technologiczne umożliwia nam więcej rozwiązań. Wykorzystanie rzutnika jako tła scenicznego, jako wirtualnej scenografii, jako źródła obrazu grającego na aktorze, efektów świetlnych. Dodatkowymi możliwościami jest zdolność animowania obrazem za pomocą kontrolera midi. Animowanie wirtualnymi postaciami w kontrze do żywego planu oraz granie obrazem na żywo wraz z muzyką spektaklu. Pojawia się tu też funkcja VJ-a (visual jockey) animującymi obrazami. Wszystko wspomaga immersję widza, tworząc za tym teatr w jego wyobraźni. Pojawić się tu mogą pytania, czy jest to ułatwienie dla reżysera? Czy zanika manewrowanie symboliką? Wydaje mi się, że jest to kolejne wyzwanie do kontynuowania sztuki teatru, poszerzenie jej estetyki o nowe możliwości, które raczej rozwijają, a nie zabijają symbolikę i kod teatru. Szerokiej analizy nowych użycia nowych mediów w sztukach performatywnych oraz eksperymentów i genezy ich powstawania dokonał Steve Dixon w pracy *Digital Performance. A History of New Media in Theatre, Dance, Performance Art and Installations*.

Faktem jest, że technologia komputerowa ma swój wpływ nie tylko na wygląd spektaklu, ale również na jego przekaz. Mam tu na myśli cyfrową technologię obróbki obrazu, jego kompresję do plików mpeg i avi<sup>20</sup> oraz nośnik – płytę CD. Przytoczę tu

---

<sup>19</sup> W. Kluszczyński, *Spółeczeństwo informacyjne...*, dz. cyt., s. 186.

<sup>20</sup> Mpeg i avi – są to formaty zapisu danych zawierających obraz i dźwięk. Zob. Wikipedia, Wolna Encyklopedia hasła: mpeg, <http://pl.wikipedia.org/wiki/MPEG>, avi, <http://pl.wikipedia.org/wiki/AVI>

spostrzeżenie, na które chciałbym zwrócić uwagę. Chodzi mi o dodatek do antologii najnowszego dramatu polskiego *Pokolenie porno* w wyborze Romana Pawłowskiego<sup>21</sup>. Dodatkiem tym jest płyta CD z zamieszczonym zapisem video spektaklu *Wścieklizna Show*. Już sam fakt formatu – mpeg – pliku video zamieszczonego na płycie sygnalizuje, że jest ona przeznaczona do użytku na komputerze, dodatkowymi aspektami mówiącymi za jest forma jej odbioru, na którą może wpływać odbiorca, tj. – wyposażenie płyty w menu oraz możliwość nawigacji obrazem. Mamy tu do czynienia z rodzajem innego medium przekazu, który można by było nazwać teatrem komputera. Niestety, niekiedy współczesny teatr telewizji, wzbogacony o nowoczesną technologię video, nadal nazywany jest teatrem, nie filmem, to tego rodzaju produkcję dalej nazywamy teatrem korzystającym z nowego medium

Cyfrowa obróbka obrazu, a także wielość formatów, nowe nośniki, dają nam wiele możliwości archiwizacji dzieła teatralnego – które bardzo często ma krótką żywotność. Powstaje wiele archiwów internetowych oraz zbiorów fizycznych, katalogujących coraz to nowsze produkcję oraz rekonstruujących nagrania archiwalne. Co z kolei jest niezbędnym źródłem dla historyków teatru i teatrologów. Twórcom pomaga na wymianę doświadczeń oraz dojście do wielu inscenizacji, które nie sposób obejrzeć w rzeczywistości realnej.

Rozpowszechnienie się nowych mediów w sztuce i w życiu użytkowym człowieka dało też wiele inspiracji w dramaturgii współczesnej. Jako przykład podam tu wydany w 2001 roku dramat „Cz@t” Krzysztofa Rudowskiego, którego akcja jest rozgrywa się w przestrzeni wirtualnej na jednym z popularnych

---

<sup>21</sup> *Pokolenie porno i inne niesmaczne utwory teatralne*, wybór R. Pawłowski, red. H. Sułek, Kraków 2003.

pokoju czatowych, gdzie rozmowy wirtualne stały się częścią życia bohaterów dramatu. Kwestie postaci zapisane są w formie multi-czatu.

Teatr internetowy, teatr wirtualny, teatr komputerowy – przyniósł nam rozwój technologii XX wieku. Mając do czynienia z takimi zjawiskami jak kino internetowe, video konferencje oraz wynalazki interfejsów oddziałujących na wszystkie ludzkie bodźce i symulujące wszystkie czynności życiowe, możemy stwierdzić, że jest to wielkie wyzwanie dla twórców sztuk performatywnych oraz szerokie pole do eksperymentu.

### Bibliografia

- Bauchard Franck, *Teatr i Wirtualna Rzeczywistość*, „Opcje” 2001 nr 5.  
Bilia A., *VR and Creative Imagination: Philosophical Aspects*, “VR in the School”  
Internetowe :<http://www.coe.ecu.edu/vr/vrits/3-2Bilia.htm> .  
Brook Peter, *Pusta przestrzeń*. Warszawa 1977.  
Dixon Steve, *Digital Performance. A History of New Media in Theatre, Dance, Performance Art and Installations*, MIT Press 2007.  
Kluszczyński Ryszard W., *Spółczesność informacyjna. Cyberkultura. Sztuka multimedialna*, Kraków 2001.  
Kubikowski Tomasz, *Teatr w sieci*, w: *Kultura i sztuka u progu XXI wieku*, red. Sław Krzemień-Ojak, Białystok 1997.  
Siwak Wojciech, *Dźwięk w kulturze audiowizualnej*, w: *Kultura i sztuka u progu XXI wieku*, red. Sław Krzemień-Ojak, Białystok 1997.  
Sulek H. (Red), *Pokolenie Porno, i inne niesmaczne utwory teatralne*, Kraków 2003  
(+dodatek – płyta CD z zapisem „Wścieklizna Show”).  
Vattimo G., *Koniec nowoczesności*, Kraków, 2007.

## Źródła internetowe

<http://brainop.media.mit.edu/> - Strona projektu Brain Opera.  
<http://www.desktoptheater.org> – Desktop theater  
<http://ksl-web.stanford.edu/projects/cait/> - Archiwum projektu Virtual Theatre.  
<http://pl.wikipedia.org> - Wolna Encyklopedia Internetowa.  
<http://turbulence.org/> - Serwis poświęcony sztuce Net Art.  
<http://www.coe.edu/vr/vrits/3-2Bilia.htm> Strona pisma "VR in the School".  
<http://www.hambule.co.uk/hamnet/h2cast.htm> - Link do „programu” teatralnego spektaklu „Hamnet”.  
<http://www.nettheatre.pl/> - Strona polskiego teatru internetowego.  
<http://SLShakespeare.com/> - Strona teatru shakespeareowskiego w SL  
<http://www.stelarc.va.com.au/pingbody/layout.html> - Strona Stelarc (link do diagramu projektu Ping Body).  
<http://www.well.com/user/jaron> - Strona Jarona Laniera.



**Tomasz Gilewicz** – reżyser teatralny i filmowy, autor scenariuszy – urodził się w 1981 roku. Jest absolwentem Uniwersytetu w Białymstoku oraz Akademii Teatralnej im. Aleksandra Zelwerowicza w Warszawie. Reżyserował i napisał scenariusz spektakli: *Morosophus* (premiera 6 maja 2006) w Teatrze Dramatycznym im. A. Węgierki w Białymstoku (nagroda Ministra Kultury, wyróżnienia na festiwalach teatralnych w Polsce i za granicą), *Fizjotopia* (wraz z Robertem Drobnim, premiera 25 kwietnia 2009 w Teatrze Kolektyw), *Ugryziona Pietruszka* (powstał przy współpracy z Salezjańskim Ośrodkiem Misyjnym – premiera 14 maja 2009 w Różnymstoku) oraz innych projektów taneczno-teatralnych. Jest współzałożycielem Stowarzyszenia Miłośników Kultury Ulicznej ENGRAM oraz Stowarzyszenia Teatralnego Kolektyw Artystyczny. Należy do nieformalnej formacji video artowej *alco.dudes*, wraz z którą zrealizował wiele filmów krótkometrażowych oraz teledysków, m.in. noweli filmowej *Hardware VI*, która jest częścią pełnometrażowego filmu *Goście, czyli na wschodnich bezdrożach* w ramach projektu Filmowe Podlasie Atakuje (premiera 6 listopada 2009). Inne filmy w dorobku to: *Hardware II*, teledyski: *Neuropathia*, *TeTris*. Jest laureatem nagrody Złotych Kluczy 2006 „Kuriera Porannego” w Białymstoku. , Od grudnia 2008 roku działa w Teatrze Kolektyw, gdzie pełni funkcję kierownika artystycznego.

## Niewidzialni

Moja praktyka kuratorki zajmującej się sztuką najnowszą oraz programami edukacyjnymi stwarza okazję do podzielenia się uwagami o spotkaniach z innym, z obcym (z podejrzanym?).

Artyści od zawsze drażą temat *obcego, innego, intruza*. W różnych sferach, na różnych poziomach i płaszczyznach. Artur Żmijewski mówi o chorych zepchniętych poza nawias oraz wypędzonych za przynależność narodową, z powodów politycznych; Krzysztof Wodniczko – o bezdomnych i emigrantach skazanych na wykluczenie; Marta Deskur – o izolacji z powodu manifestowania przynależności religijnej; bohaterką ostatniej książki Olgi Tokarczuk jest Janina Duszejko, emerytowana nauczycielka, czytaj: przezroczysta; bohaterami wielowątkowej pracy video Anny Konik z cyklu TRANSPARENCY są również osoby pomijane: bezdomne, samotne, schorowane.

W sztuce świat uprzedzeń jest elegancki, wykreowany przez wrażliwość artysty, a nasze sympatie zazwyczaj są po stronie tych, którzy mają trudniej, dalej i ciężiej.

Jakie znaki szczególne ma obcy:

- niezrozumiały język?
- obcą wiarę?
- dziwny strój?
- inne obyczaje?
- wyróżnia się w tłumie swoim wyglądem?
- ??????

Zbyt proste i oczywiste. Dzięki satelicie, Internetowi i wszystkim cudom techniki mamy to lekko oswojone. Jesteśmy w stanie zaakceptować czarnoskórego muzułmanina, Arab może wzbudzić nasze zainteresowanie, Czeczenom współczujemy wojny. Dopóki nie trafią na naszą ulicę, do naszych sąsiadów, do naszego domu. W województwie podlaskim jest kilka obozów dla uchodźców, głównie z Czeczenii i Gruzji. Dlaczego nie spotykamy ich w sklepach, w restauracjach czy np. na spacerze w parku?

Czy wystarczy udzielić gościny, czy może można więcej?

Sądzę, że naturalną płaszczyzną spotkania i porozumienia jest sztuka, szerzej – kultura. Galeria Arsenał od dwóch lat realizuje projekt „Co nas dzieli, to nas łączy”, w którym uczestniczą dzieci z Czeczenii i Gruzji. Początkowo zapraszaliśmy tylko dzieci z ośrodków dla uchodźców. Zdarzało się, że stawały oszołomione, mogąc dowoli korzystać z farb, papierów i różnorodnych materiałów plastycznych. Wzruszały nas tym, że mając przed sobą czystką kartkę papieru, rysowały wojnę, czeczeńską flagę, góry, czasami pistolet. Najciekawsze zajęcia to te, gdy tworzyły w grupie. Z kartonów i kolorowych papierów zbudowały dom. Powstało miejsce dla ogromnej rodziny, wspólnie ozdabiane, każdy detal wypieszczony. W oknach firanki, przed domem zawisły ozdoby – piękne origami.

Udało się dzieci wyprowadzić z odosobnienia ośrodka, ale powstała kolejna sytuacja izolacji. Dlatego od stycznia 2010 roku stworzyliśmy grupę, w której wspólnie pracują dzieci polskie i grupa czeczeńsko-gruzińska. Zajęcia odbywają się w soboty. Dzieci polskie są dowożone przez rodziców, a dzieci z ośrodka przyjeżdżają pod opieką wolontariuszy. To nie jest tak, że dzieci mające kłopoty z komunikacją werbalną natychmiast się integrują. Podczas pierwszych zajęć tworzyły się grupy narodowościowe, wszyscy pracowali oddzielnie, ale z dużym zainteresowaniem przyglądali się sobie i oglądali efekty swojej pracy. Dla nas wielkim sukcesem jest to, że dużo dzieci polskich zgłosiło się na zajęcia. Prawdę mówiąc, znacznie więcej niż nasz Plac Zabaw Arsenał może pomieścić. A przecież ludzie pracujący z uchodźcami ostrzegali, że polscy rodzice nie są chętni, by ich dzieci bratały się z Czeczenami (obcymi?).

Może to nasze dzieci więcej skorzystają na wspólnym byciu razem.



Fot. Maciej Zaniewski

W Białymstoku studiuje młodzież z całego świata. Mieszkam w centrum miasta, moja droga do galerii to również droga studentów Uniwersytetu Medycznego na zajęcia. Każdego roku, w okolicach października, gdy rozpoczyna się rok akademicki, mijam czarnych, żółtych, skośnookich, mulatów i europejskich Skandynawów. Początkowo odpowiadają na uśmiech, po jakimś czasie przestają nawiązywać kontakt wzrokowy i patrzą pod nogi, a trochę później – znikają. Najszybciej czarnoskórzy, potem Azjaci o śniadej cerze i czarnych włosach. Nie wszyscy, niektórzy zostają w Polsce i nawet zakładają rodziny. Moja polsko-syryjska przyjaciółka już jako dziecko w piaskownicy musiała walczyć o godność swojej rodziny, wymierzając sprawiedliwość łopatką do piasku. Teraz, absolwentka dwóch elitarnych kierunków, jest ozdobą najlepszych salonów. Może dzieci mojej córki nie będą już przez to przechodziły?

Jaki jest ten nasz (swój) obcy , inny ( podejrzany )?

Co ma do ukrycia ? Za co jest odrzucany ?

– przynależność narodowa, rasowa, etniczna : stygmaty Żydek, Ruski, Cygan, brudas, a ostatnio terrorysta, itd.

– pochodzenie: rodzina patologiczna, kolorowy ojciec, wychowanek domu dziecka, bękart, itd.

– orientacja seksualna

– choroba psychiczna

– pozycja społeczna

– status materialny.

*Jaki może być pożytek ze spotkania z innym, obcym ?*

*Co jest dla nas łatwiejsze/ trudniejsze? – spotkanie z prawdziwym obcym w sensie nietutejszym czy spotkanie ze swoim obcym?*



*Kogo łatwiej zaakceptować? Obcego manifestującego swoją odrębność, czy obcego, który się zasymilował?*

*Czy trudniej jest odkryć swojego, który może być obcym i innym? Trudniej go zaakceptować i „przyswoić”?*

Na pewno te wszystkie lekcje do odrobienia są jeszcze przed nami. Na pewno migracja zarobkowa Polaków sprzyja oswajaniu *obcego, innego*. Po czasie całkowitej izolacji i zamknięcia we własnym obozie (choć podobno w naszym baraku było najweselej) mamy czas, by zobaczyć innych ludzi, zwiedzić inne kontynenty, zobaczyć, że poza Europą są stare kultury i cywilizacje, bez których nasze życie jest znacznie uboższe.

Moje poglądy są przejawem absolutnej i bezwzględnej sympatii dla wszystkiego *co inne, co obce*. Miałam wielkie szczęście spotykać wielu *innych, obcych* i mam poczucie, że zawsze dostawałam więcej niż sama dawałam.



**Magdalena Godlewska** – kierowniczką działu programowego w Galerii Arsenał w Białymstoku, prezes Stowarzyszenia Edukacji Kulturalnej WIDOK. Kuratorka wystaw indywidualnych i problemowych w Galerii Arsenał, Bunkrze Sztuki w Krakowie, Muzeum Chagalla w Witebsku (Białoruś), Instytucie Polskim w Düsseldorfie, Instytucie Polskim w Budapeszcie, Grote Kerk Den Haag (Holandia), Spazio Temporaneo w Mediolanie (Włochy) oraz programu edukacyjnego Plac Zabaw Arsenał. Jest autorką projektów edukacyjnych. W 2001 roku otrzymała Nagrodę Artystyczną Prezydenta Miasta Białegostoku w dziedzinie tworzenia i upowszechniania kultury.



## O „sprawczej mocy słów” w reportażu

Wojciech Tochman spytany o to, kto jest jego mistrzem reportażu, odpowiadał, że mistrza nie ma i że może mówić jedynie o swoich nauczycielach. A są nimi: Hanna Krall i Ryszard Kapuściński, co jest powszechnie wiadome. „Dlaczego pani zakłada, że muszę mieć mistrza? Nawet nie może pani założyć, że każdy ma dwie nogi i dwie ręce, bo nie każdy ma. Założyć to można, że człowiek ma głowę, bo bez głowy trudno żyć, ale innych założeń bym nie przyjmował. Takie zakładanie jest przeciwnikiem reportażu, przeciwnikiem reportera”<sup>1</sup>. Przeciwnikiem dialogu.

\*

Reportaż ze swej natury wpisany jest w obszar dialogu. Wynika to z komunikacyjnego nastawienia jego autorów, które w różnym stopniu przejawia się na różnych etapach produkcji tekstu. W grę wchodzi tu konieczność zrozumienia bohatera, a w konsekwencji porozumienia się z czytelnikiem. Słuszne wydaje się

---

<sup>1</sup>A. Jakubas, Niepublikowany wywiad z Wojciechem Tochmanem (Warszawa 2009).

stanowisko Michaiła Bachtina, dla którego mowa jest „czymś więcej aniżeli formą porozumienia. Stanowi bodziec działania”<sup>2</sup>. Rozmowa z bohaterem staje się bodźcem do napisania reportażu, sam tekst natomiast wywołuje różne reakcje czytelników. Bronisław Malinowski pisał o „sprawczej mocy słów”, o tym, że „słowo jest aktem tak samo pełnym mocy, jak każdy uścisk ręki”<sup>3</sup>. Opublikowane zaczyna żyć własnym życiem i może przynieść najróżniejsze konsekwencje, które jego autor nie zawsze jest w stanie przewidzieć.

Proces powstawania reportażu, rozumianego tu jako pogłębioną relację o tym co jest lub było, jest wieloetapowy. Składa się z: szukania tematu, zbierania materiału, a następnie pisania. Pierwszy etap wynika często z intuicji reportera, jego wrażliwości, a czasami z przypadku. Najważniejszy jest etap drugi. Krzysztof Kąkolewski mówił, że „w trakcie zbierania materiałów dokonuje się wszystko. Później nie można już nic zmienić. W chwili zamknięcia dokumentacji jego kształt jest przesądzony; tego, czego nie spostrzegł reporter w terenie, nie zrekompensuje przy maszynie. Warsztatem twórczym reportera nie jest jego pracownia, lecz są: ulica, teren, miejsce, gdzie dokonuje on autopsji. Tworzenie reportażu odbywa się tam, gdzie zbieranie faktów”<sup>4</sup>. Nie bez znaczenia pozostaje więc to wszystko, co towarzyszy autorowi na tym etapie – jego nastawienie, relacja z bohaterem, sposób zbierania informacji, ich weryfikacja i wybór. To, czy reporter będzie potrafił nie zakładać, jak mówił Tochman, nie wartościować, czy przełamać w sobie różne bariery – strachu, niechęci, czasami

---

<sup>2</sup>Z. Mitosek, *Teoria badań literackich*, Warszawa 1997, s. 273.

<sup>3</sup>B. Malinowski, *Znaczenie jako funkcja słów*, w: Tenże, *Ogrody koralowe i ich magia. Język magii i ogrodnictwa*, Warszawa 1987, s. 105.

<sup>4</sup>Cyt. za: M. Miller, *Ryszard Kapuściński, Krzysztof Kąkolewski, Hanna Krall. Polska szkoła reportażu*, maszynopis, s. 108.

obrzydzenia. Czy robiąc materiał o bezdomnych wypije z nimi herbatę w niemytej od lat szklance? Czy zrozumie mordercę? Czy w prostytutce zobaczy zwykłą dziewczynę? Czy weźmie poprawkę na to, że dla swoich bohaterów jest innym? – co podkreślał Kapuściński. Ale to też pytanie o to, w jaki sposób zweryfikuje swoje wrażenie i swoją reakcję na bohatera. Czy będzie potrafił, a przede wszystkim chciał, zdystansować się do własnego, bardzo subiektywnego, odbioru Innego. Odbioru, którego efekty wynikają z siatki narodowo-kulturowo-życiowych doświadczeń reportera, poprzez którą przepuszczana jest historia bohatera.

Nasuwa się w tym miejscu pytanie o odpowiedzialność reportera za słowo. I o to, jaka jest relacja między metodą dziennikarską a dialogiem społecznym, też międzykulturowym.

### Punkty widzenia

Schopenhauerowska dialektyka empiryczna wskazuje na naturalność zachowań apodyktycznych. „Z natury człowieka wynika bowiem, że w sytuacji współmyślenia, tj. dzielenia się poglądami (wyłączając historyczne), to, iż A, który się dowiadyje, że przemyślenia B co do tego samego przedmiotu różnią się od jego własnych, nie rewiduje swego myślenia, aby znaleźć błąd, lecz zakłada, iż wystąpił on u drugiej osoby”<sup>5</sup>. Prawdopodobnie jest to jeden z wielu powodów, dla których autor reportażu z reguły pracuje sam. Przyzwala sobie wówczas na tzw. „moją prawdę”. Wojciech Tochman stwierdza, że „fakty (...) są święte. Ich musimy się trzymać. Natomiast sposób widzenia tych faktów i refleksja, która z nich wynika to już

---

<sup>5</sup>A. Schopenhauer, *Erystyka. Sztuka prowadzenia sporów*, Gliwice 2007, s. 11.

czysty subiektywizm”<sup>6</sup>. Co jednak należy rozumieć poprzez sposób widzenia faktów? Na pewno wszystko to, co wynika z doświadczeń reportera, jego wiedzy, przekonań. Ale też to, z jakim środowiskiem się on styka zbierając materiał i jaką metodą go analizuje, ponieważ od tego w sposób bezpośredni zależy efekt jego pracy.

Małgorzata Czermińska, wychodząc od studium Michała Głowińskiego *Dokument jako powieść*, tworzy i analizuje antropologiczne „punkty widzenia” w sytuacji, gdy wypowiedź narracyjna w prozie niefikcjonalnej powstaje na styku różnych kręgów kulturowych. Wyróżnia trzy warianty:

Wspólna tożsamość autora i opisywanego środowiska, natomiast odmiennność adresata. Wówczas autor mówi o świecie własnej kultury, by przedstawić ją innym;

Autor mówi o świecie innym, by przedstawić go czytelnikom z własnej wspólnoty, którzy nie mogli poznać odmiennego kręgu kulturowego;

Autor mówi o świecie, który nie jest jego własny, i pragnie czytelnikom z tego świata przedstawić swoje opinie o nich.

Za każdym razem układa się inna konfiguracja, którą możemy w uproszczeniu określić jako:

Swoj o swoich do innych (tożsamość nadawcy i przedmiotu, inność czytelnika);

Swoj o tym co inne do swoich (tożsamość nadawcy i odbiorcy, inność przedmiotu);

Swoj o tym co inne, do tych innych (inność nadawcy zarówno wobec przedmiotu, jak i wobec czytelnika)<sup>7</sup>.

---

<sup>6</sup>A. Wójcińska, *Moje zawstyżenie* („PDF”), źródło: [http://www.tochman.com.pl/reporter.php?w\\_id=11](http://www.tochman.com.pl/reporter.php?w_id=11), dostęp z 29 stycznia 2010 r.

<sup>7</sup>M. Czermińska, „Punkty widzenia” jako kategoria antropologiczna i narracyjna w prozie niefikcjonalnej, w: *Opowiadanie w perspektywie badań porównawczych*, pr. zb. pod red. Z. Mitosek, Kraków 2004, s. 28.

W tym miejscu trzeba jasno powiedzieć kto jest „Swoim”, a kto „Innym”. Wywód Czerwińskiej i przytaczane przez nią przykłady świadczą o tym, że podział ten rozumie jako Polak – nie Polak. Na pewno rozróżnienie bazujące na różnicach narodowych jest istotne i podstawowe. Wydaje się jednak, że ma ono zastosowanie też w szerszym znaczeniu – społecznym. Bo czy dla reportera-Polaka robotnik-Polak jest swoim, czy innym? A profesor-Polak? Tak więc sytuacja społeczna bohatera nie pozostaje bez znaczenia. Idąc za tym, należy przyjąć, że „Swój” – to ten, który funkcjonuje w tej samej grupie kulturowej, narodowościowej i społecznej, a „Inny” – to ten, który żyje w środowisku odmiennym chociażby w jednej z wymienionych przestrzeni.

Wszystkie te punkty widzenia, choć otwarte i sprzyjające relacjom międzykulturowym, zdają się być niepełne, bo jednostronne. Idąc za Czerwińską, dodaję jeszcze jeden wariant:

Autorzy, będący sobie nawzajem innymi, razem mówią o świecie wspólnym, by przedstawić go czytelnikom z ich wspólnot, które są sobie różne, a funkcjonują na pograniczu, w obrębie tego samego świata.

Czyli:

Swój razem z innym o tym, co wspólne dla swoich i innych.

Czy swój razem z innym może pracować nad tekstem międzykulturowym? Jakim wymaganiom musieliby stawić czoła? Jakie korzyści przyniosłaby ich współpraca? Czy potrafiliby zrozumieć nawzajem swoje racje? „Dysputa przynosi zresztą – jako ćwiczenie umysłów – pożytek obu stronom, pozwala bowiem sprostować własne myśli i sprzyja nowemu spojrzeniu. Aby tak

było, uczestnicy dysputy muszą dorównać sobą uczonością oraz intelektem. Jeżeli komuś brak tej pierwszej, to nie pojmuję on wszystkiego, nie jest *au niveau* [na poziomie – przyp. red.]. Jeżeli zaś brak mu intelektu, to spowodowane owym niedostatkiem rozgoryczenie skłoni go do pewnych nierzetelności i manewrów [albo] do ordynarnego zachowania”<sup>8</sup>.

Zaproponowany model zdaje się realizować założenia dialogu międzykulturowego w sztuce (przyjmując, że reportaż jest sztuką), poprzez możliwość relacji swój – inny zarówno na poziomie pracy nad tekstem, jak i wewnątrz jego struktur. Jako że wariant ten zdaje się mieć największe zadatki na budowanie pozytywnych relacji w społeczeństwie, ograniczę się do scharakteryzowania jedynie jego, prezentując go na przykładzie metody dziennikarskiej praktykowanej w Laboratorium Reportażu<sup>9</sup> Instytutu Dziennikarstwa Uniwersytetu Warszawskiego i wynikającej z niej eksperymentów.

## Laboratorium Reportażu

Jednym z obszarów działań Laboratorium Reportażu, obok multimedialnego opowiadania tematu i penetrowania przestrzeni między pisarstwem oraz scenariuszo- i dramatopisarstwem, jest zbiorowa praca nad tekstem. Bo „słowa nie

---

<sup>8</sup>A. Schopenhauer, *Erystyka...*, dz. cyt., s. 86.

<sup>9</sup>Laboratorium Reportażu, które funkcjonuje na Uniwersytecie Warszawskim od 2001 r., jest kontynuacją Pracowni Reportażu, powstałej w kwietniu 1980 r. w Łodzi za sprawą grupy przyjaciół z Markiem Millerem jako liderem oraz Szkoły Reportażu (1998–2001) – dwuletniego Studium Dziennikarstwa w Collegium Civitas. Jest to ośrodek badań i eksperymentów. Ludzie Laboratorium to: Marek Miller, Tadeusz Słobodzianek, Michał Bukojemski, Andrzej Sapija, Paweł Nowicki, Marek Nowakowski, Piotr Wojciechowski, Maciej Drygas, Andrzej Brzoska, Tadeusz Rolke, Andrzej Zygmuntowicz, Janina Jankowska, Zbigniew Mich, Stanisław Zawisłański, Krzysztof Dobrecki.



można oddać jednemu mówiącemu”<sup>10</sup>, jak pisał Michaił Bach-tin. Przy wykorzystaniu metody opartej na montażu relacji świadków, a stanowiącej specyficzną, panoramiczną narrację, będącą swoistą odmianą *oral history*, napisano już wiele książek, m.in. *Kto tu wpuścił dziennikarzy*, *Filmówkę*, *Arystokrację*, a ostatnio *Europę według Auschwitz. Getto Litzmannstadt*. W Laboratorium ciągle prowadzone są eksperymenty, między innymi służące stworzeniu – na bazie tej metody – tekstu międzykulturowego.

### Zbiorowa praca nad tekstem

Od września 1980 do maja 1981 roku 18 osób z Pracowni Reportażu przeprowadziło 41 wywiadów ze świadkami i uczestnikami sierpniowego strajku w Stoczni Gdańskiej. Ich relacje to historia narodzin „Solidarności”, która została opublikowana w książce pt. *Kto tu wpuścił dziennikarzy według pomysłu Marka Millera*. „Tak duża liczba autorów wynikała (...) po części z poetyki tamtych lat – wartości wspólnoty i zespołowego działania, a po części z dużej liczby bohaterów, z którymi należało przeprowadzić wywiady (...). Wynikała ona również z lęku, że nie zdążymy zebrać materiału, bo okres względnej wolności w Polsce zostanie gwałtownie przerwany, co też się stało poprzez wprowadzenie stanu wojennego”<sup>11</sup>. W taki sposób tworzyła się nowatorska metoda pracy dziennikarskiej, która stała się formą dla wielu późniejszych eksperymentów.

W 1999 roku, jeszcze w Szkole Reportażu, ruszył projekt pn. „Europa wg Auschwitz”. Jego idea jest stworzenie kroniki-reportażu złożonej wyłącznie ze świadectw

---

<sup>10</sup> Cyt. za.: Z. Mitosek, *Teoria badań...*, dz. cyt., s. 272.

<sup>11</sup> M. Miller, P. Wojciechowski, *Laboratorium Reportażu (Zarys problematyki badawczej)*, „Studia Medioznawcze” 2008 nr 4.

więźniów i esesmanów. „W archiwum Państwowego Muzeum Auschwitz-Birkenau w Oświęcimiu znajduje się ponad 3 tys. relacji byłych więźniów obozu. Ten wstrząsający materiał nie został dotąd opracowany w formie literatury faktu. Przeważająca większość relacji to świadectwa polskich więźniów. Obraz w niej zawarty to jest zatem obraz Auschwitz widziany oczami Polaków. W zbiorach Yad Vashem w Jerozolimie i Muzeum Holokaustu w Waszyngtonie ze zrozumiałych względów dominują relacje żydowskie. A co z obrazem Auschwitz według Rosjan, Romów, Niemców? Jak oddać różnice kultur, religii, narodowości w stosunku do zagłady? Czy możliwy jest wspólny tekst na ten temat?”<sup>12</sup>. Takie pytania stawiali sobie twórcy projektu.

Gdy pisałam ten tekst, Marek Miller pokazał mi maszynopis niemieckiej wersji książki, którą przed kilku dniami przywiozł z Berlina. Niemcy napisali swoją wersję Auschwitz, stosując przy tym metodę zapisu stworzoną w Laboratorium. Książka pójdzie do druku. My – Polacy pracujemy nad własną. W planach jest połączenie relacji polskich i niemieckich, a w rezultacie wydanie jednej wspólnej książki. Jak w praktyce miałoby to wyglądać? Chodzi o to, by przy jednym stole usiadł Polak i Niemiec, by wspólną analizą materiału stworzyć najbardziej obiektywną wersję wydarzeń. Polak może pominąć i nie uwzględnić tego, co dla Niemca będzie priorytetem. Nie musi to wynikać z chęci przeforsowania strony swojego narodu, ale ze zwykłej niewiedzy. Po to przy tym stole miałyby siedzieć Niemiec, by mógł zasygnalizować: „Dla nas to jest ważne”. I ten układ działałby w dwie strony. Na pewno wymaga on otwartości, cierpliwości i wytrwałości każdego z zaangażowanych. Czy dojdzie do skutku, pokaże czas.

---

<sup>12</sup>Tamże.

Koniecznien trzeba zwrócić uwagę, że projekt „Europa według Auschwitz”, to nie tylko materialne efekty, czyli książki, filmy dokumentalne, przedstawienia czy wystawy fotograficzne<sup>13</sup>, ale to przede wszystkim spotkanie i wspólna praca przedstawicieli krajów, które dotknął Holocaust. Przez dwanaście lat w Oświęcimiu odbywały się międzynarodowe warsztaty dziennikarskie, które nie sprowadzały się tylko do muzealnych kwerend i rozmów ze świadkami wydarzeń, ale były także czasem dyskusji i wymiany poglądów. Laboratorium Reportażu współpracuje z Uniwersytetem w Kassel i Uniwersytetem Lwowskim, prowadzi rozmowy z instytucjami w Wielkiej Brytanii, Czechach, na Węgrzech. W dalekich planach widzi możliwość przekształcenia się projektu „Europa według Auschwitz” w program edukacyjny o Holokauście dla szkół wyższych, który dałby możliwość międzynarodowej współpracy studentom z Europy Wschodniej i Zachodniej. A to wszystko pokazuje, jak zbiorowa praca nad reportażem może tworzyć daleko idące więzi społeczne.

### Wielogłosowość wewnątrz struktur tekstu

Niezwyczajnie istotnym wyznacznikiem metody praktykowanej w Laboratorium jest polifoniczna *oral history*, dążenie do zdobycia jak największej ilości relacji, do uwzględnienia każdego stanowiska. Ta wielogłosowość to niewątpliwie imponująca rzetelność reportera, sposób na to, by jak najdokładniej

---

<sup>13</sup> Do tej pory m.in. wystawiono w Teatrze Starym w Krakowie *Terezin* Marka Millera w reżyserii Zbigniewa Micha; wydano książkę pt. *Europa według Auschwitz. Getto Litzmannstadt* autorstwa Marka Millera; powstał pierwszy polski film dokumentalny w 3D pt. *Likwidacja 08. 1944* w reżyserii Michała Bukojemskiego i Marka Millera; Program 2 Telewizji Polskiej, podczas obchodów 60. rocznicy wyzwolenia obozu koncentracyjnego Auschwitz-Birkenau, wyemitował cykl pięciu filmów dokumentalnych opartych na wątkach Kroniki, a Program 2 Polskiego Radia zrealizował i wyemitował opartą na nich audycję.

oddać prawdę o danym miejscu, związanych z nim ludziach i ich historiach. Wypowiedzi bohaterów są, jak mówi Miller, rozsypanymi puzzlami, które dziennikarz-reżyser układa w całość. A każdy nowy głos uzupełnia poprzedni, pogłębiając relację i unikając zbędnych powtórzeń. Ta „metoda ogranicza w dużym stopniu subiektywną interpretację tematu i pozwala stosunkowo łatwo ocenić obiektywizm użytego materiału”<sup>14</sup>.

Nie bez znaczenia pozostaje zapis reportaży powstających w Laboratorium. Reporter interpretuje fakty poprzez taki, a nie inny układ wypowiedzi bohaterów. Wszystkie zapisane słowa powiedziane zostały przez świadków wydarzeń. Tak więc, można rzec, że reporterzy w Laboratorium nie piszą, ale układają w logiczną całość to, co już zostało powiedziane.

Prawdą jest, że przez jeden element można pokazać całość, że pisząc reportaż o kupcu można przedstawić świat Bazaru Rózyckiego, o artyście – świat Kazimierza. A może raczej zasygnalizować. Nikt nie powinien mieć jednak wątpliwości, że im więcej relacji, tym przekaz bardziej pozwala zrekonstruować miniony czas, wtopić się czytelnikowi w jego przestrzeń. Nie należy też łudzić się, że tą metodą osiągnie się prawdę ostateczną. Nie! Zawsze będzie czegoś brakowało. Ale pozwolenie dojścia do głosu jak największej liczbie osób jest formą otwartą na dialog wewnątrz struktur tekstu. Ta natomiast nie pozostaje bez znaczenia w poznawaniu przez czytelnika reportażowej rzeczywistości, a w konsekwencji rzeczywistości innych, którzy być może żyją obok niego. To prowadzi do wzajemnego poznania się i zrozumienia, co, jak pokazuje praktyka, skutkuje większą otwartością, wynikającą chociażby ze świadomości, że „mojego ja” nie pominie.

---

<sup>14</sup> M. Miller, P. Wojciechowski, *Laboratorium Reportażu...*, dz. cyt.

Metoda ta wydaje się mieć rację bytu nie tylko w tworzeniu literatury na płaszczyźnie międzynarodowej, ale również w przestrzeniach mniejszych regionów, w miejscach pogranicza, takich chociażby jak Podlasie. Pokazuje bowiem jak Polacy, Białorusini, Ukraińcy, Litwini, Łotysze (i wszyscy inni tu nie wymienieni), będący sobie innymi, razem mogą mówić o świecie wspólnym, by przedstawić go czytelnikom z ich wspólnot, które są sobie różne, a funkcjonują na pograniczu, w obrębie tego samego świata.

Z jednej strony obecność autorskiego „ja” w tekście daje czytelnikowi wewnętrzne poczucie pewności tego, o czym czyta. Bo to dowód, że reporter był w miejscu, o którym pisze i rozmawiał z ludźmi, których słowa przywołuje. Z drugiej strony pojawia się pytanie o to, czy czytelnika rzeczywiście interesuje w pierwszej kolejności to, co myśli reporter. I czy aby na pewno afiszowanie „mojej prawdy” jest dobrym sposobem na podtrzymywanie więzi w społeczeństwie, nawet jeśli tematyka tekstu faktycznie odnosi się do kultur czytelnikom obcych. „Cóż to jest prawda?” – pytał Piłat. „Jaka jest prawda?” – pytają ludzie każdego dnia. A prawd jest wiele. „Jak dochodzimy do takich prawd? Przez niekończące się, drążące, nieustępliwe zapytywanie. Jako mędrzec uliczny Sokrates rozmówców swoich pytał, każąc im iść w tych pytaniach coraz dalej, coraz głębiej; myśl jego poruszała się w nieustanym dialogu, gdzie on głównie był pytającym, a drugi starał się odpowiedzieć, bardzo często mówiąc »ależ tak«, „»na pewno«, „»oczywiście«. Często przy tym otwiera się jakieś pytanie, nie rozstrzygając niczego”<sup>15</sup>. I właściwie w reportażu nie chodzi

---

<sup>15</sup> L. Kołakowski, *O co nas pytają wielcy filozofowie. Trzy serie*, Kraków 2008, s. 89.

o to, by cokolwiek rozstrzygnąć, bo – jak mawia Marek Miller, „rolą tekstu międzykulturowego nie jest dotarcie do prawdy, a podtrzymanie więzi”.



**Anna Jakubas** – dziennikarka, prawniczka – urodziła się w 1985 roku w Hajnówce. Jest absolwentką filologii polskiej i studentką prawa na Uniwersytecie w Białymstoku. Studiowała też dziennikarstwo i komunikację społeczną na Uniwersytecie Warszawskim. Założyła kulturalno-opiniotwórczy miesięcznik akademickiego „koma”. Od roku 2008 związana jest z Laboratorium Reportażu, gdzie obecnie jest sekretarzem projektu pn. „Bazar Różycykiego”. Interesuje się teorią reportażu, pograniczem kultur i religii, technikami wpływu społecznego oraz prawem w Internecie.

## W kalejdoskopie wrażeń

*Ktoś wyrok spisał, pióro schował, papier wziął  
Ktoś na głos czyta, głoski łyka, mnie już nie ma*

*Нехта напісаў прысуд, схавай піро, узяў паперу  
Нехта чытае ўголос, глытае словы, мяне ўжо няма<sup>1</sup>*

Sztuka to dialog – lapidarnie ujmuje sens wszelkich rozważań o sztuce Ryszard Kapuściński. Dodaje też, że pisarz, którego ja potraktuję szerzej, jako twórcę po prostu, „tylko zaczyna, dopiero czytelnik dzieło dopełnia, rozwija i wzbogaca”<sup>2</sup>.

„Ktoś na głos czyta, głoski łyka, mnie już nie ma”. Tak Rafał Wojaczek kończy swoją *Fugę*. Koda ta w moim odczuciu jest imponująca, Rafał Wojaczek bowiem wysyła autora, a więc i siebie, na jakiś rodzaj wiecznego niespełnienia. Jednocześnie wskazuje na wartość dzieła, które wypiera swego autora, stawia w cieniu, wręcz skazuje na zapomnienie. Dzieło zaczyna wówczas flirt z nowym amantem – czytelnikiem, słuchaczem, widzem. Staje się materią organiczną, ożywa. Jako jego odbiorca mamy szansę na dialog z dziełem, ale również na jego nową kreację. Naszym narzędziem jest interpretacja, ale autor, który jest tak silnie wymazywany, zawsze w jakimś celu swoje dzieło do życia powołał. Nawet jeśli do końca nie rozumiemy jego motywacji,

---

<sup>1</sup>Rafał Wojaczek, *Fuga* (tłum. na jęz. białoruski Wałżyna Mort z tomu Rafał Wojaczek, *Martwy sezon: wybór wierszy*, Mińsk 2007).

<sup>2</sup>R. Kapuściński, *Lapidarium V*, Warszawa 2002.

dostajemy szansę wzbogacenia się. Wyobraźmy sobie, że twórczość nie jest tylko aktem stworzenia czegoś nowego, charakterystycznego czy nawet wynikającego z twórczej nonszalancji, a jest sposobem powiedzenia czegoś więcej na temat siebie i świata. Chociażby: spójrz na mnie, jestem inny niż ty.

Nie wiem, czy ma sens pytanie o otwieranie poprzez sztukę na inność. Sztuka w założeniu powinna być kwintesencją inności. Każde dzieło jest tworem indywidualnym, nawet jeśli jest dziełem zbiorowym. Już sam fakt indywidualności dzieła, a zarazem jego inności sprawia, że sztuka jest najbardziej demokratyczną dziedziną życia.

Łączy nas podobne poczucie bycia w mniejszości. Kultura, język, wyznanie – to nas odróżnia. Jeśli jednak spojrzeć na naszą jednoczącą pasję, którą bez wątpienia jest muzyka, to sytuujemy się zdecydowanie po stronie większości. Tej większości, która korzysta z całego dobrodziejstwa kulturalnego świata. Komunikuje się z innymi na wszelkie możliwe sposoby, uznaje Internet za nieuniknione narzędzie dla działalności artystycznej, słucha innych, wybiera, porównuje odrzuca, wartościuje. Mimo osadzenia w dwóch skrajnie różnych mentalnie sytuacjach, należących do różnych porządków, ale nieustannie przenikających się, mogę zaryzykować i stwierdzić, że nie znajdujemy się w sytuacji rozdwojenia jaźni.

W swojej pracy magisterskiej, która dotyczyła zagadnienia tożsamości Białorusinów na Podlasiu, posługując się teorią „hiper-rzeczywistości” Boudrillarda<sup>3</sup>, zbudowałam sobie nowy teoretyczny twór, który w moim odczuciu pokazuje sposób funkcjonowania świadomego swojej odrębności podlaskiego Białorusina. Moja „interrzeczywistość” to świat, w którym lawirujemy między pozbawioną odniesienia do realnych znaczeń

---

<sup>3</sup>G. Ritzer, *Magiczny świat konsumpcji*, Warszawa 2001.



„hiperrzeczywistością” a światem nasyconym symboliką, znakami, znaczeniami, ale odsyłającymi do zupełnie innej sfery życia, która wiąże się przede wszystkim z emocjami, z pamięcią i historią. To zanurzenie w „inter-rzeczywistości” daje poczucie pełnego bycia w świecie, świadomość jego rozwarstwienia, ale właśnie nie rozdwojenia czy rozszczepienia naszej tożsamości. To wręcz integruje aspekty naszej tożsamości. Pozwala pchać do przodu również artystyczną działalność, ale bez butnej wiary, że możemy wszystko. Mamy bowiem świadomość licznych ograniczeń.

Nasz zespół powstał w zasadzie na drodze osobistych pobudek. Ja chciałam śpiewać, inni chcieli grać. Bez znaczenia był fakt, że już się realizowaliśmy w innych gatunkach, z innymi osobami. Przychodzi taki moment, że czujemy potrzebę bycia razem w konkretnej konfiguracji.

O tej metafizyce i jej konsekwencjach powinien być ten tekst, ale również o inności, która przez nierozzerwalność ze sztuką przełamuje bariery i trudne relacje. Wchodzenie na scenę to zawsze rodzaj zmagania się ze sobą. Po schodkach, coraz wyżej, a to, co czeka cię na szczycie schodów nie jest kwestią przekonania, przygotowania czy wiary, to raczej wypadkowa ludzkich nastrojów i charakterów, zarówno po stronie wykonawcy, jak i po stronie publiczności. Musi być jednak jakieś oddziaływanie. Choć od lat twierdzę, że nie mam tremy przed występami artystycznymi, to zawsze zastanawia mnie reakcja publiczności. Nie tylko o ilość braw tu chodzi. Raczej o rodzaj dyskusji, o argumenty, wątpliwości, słowa krytyki bądź uznania. O sztukę dialogu chce się rzec. To jedyny wymierny skutek naszych prezentacji scenicznych, ta wymiana energii na różnych poziomach.

Wróć jednak do tematyki inności, może nawet twórczej obcości, tak jak ją odczytuję przez pryzmat mojej działalności. Zastanawia mnie pytanie, na ile wyobcowany może być twórca, by wciąż jednak pozostawać w kręgu zainteresowania swoich

potencjalnych odbiorców. Z drugiej strony, nawet najbardziej wyobcowany artysta choćby do jednego odbiorcy dotrze. Nawet najgorsze w mniemaniu krytyków dzieło znajdzie uznanie błędzących po meandrach sztuki z takich czy innych powodów tropicieli. Kojarzy mi się to jednak z hasłem tworzenia sztuki dla samego aktu jej powoływania do życia. Rozumiem jednak, że znajdują się obrońcy tego typu działań, sama ich zresztą nie neguję, ale wydaje mi się jednocześnie, że sztuka niesie ze sobą dodatkowy ładunek wartości, jeśli na swych skrzydłach unosi treści i przesłania wynikające również z pewnego dyskursu społecznego. Nie chcę nazywać tego misyjnością działań artystycznych, raczej mam na myśli stwarzanie poprzez sztukę pola do dyskusji na szereg różnych, najlepiej ważnych tematów. Sądzę, że twórczość muzyczna, którą się zajmuje, stwarza taką możliwość.

Zespół, który powołałam do życia z kolegami pięć lat temu jest w pewnym sensie takim modelowym przykładem twórczej działalności, która przyczynia się do dialogu między grupami, społecznościami czy kulturami. Oczywiście nie mogę powiedzieć, że z takich założeń wyrósł ten projekt. Raczej dostrzegam to po tych kilku latach obserwacji.

Modelowość wynika i z kształtu niepowodzeń, ale też z rodzaju małych sukcesów, które się zdarzają. Pierwsze pytanie, które najczęściej się pojawia w kontekście naszych działań muzycznych dotyczy tego, co najbardziej nas wyróżnia spośród innych, mianowicie języka. „Dlaczego mieszkając w Polsce śpiewacie w języku białoruskim?” – pada przy większości naszych występów. Jest to tak naprawdę początek i koniec jakichkolwiek rozważań, gdyż dotyczy najbardziej powierzchownego, a jednocześnie najgłębszego odczytania naszych motywacji.

Po latach uciekania od jednoznacznych deklaracji, latach strachu, wstydu, nawet mroku, w którym błędziły społeczności mniejszościowe, obecnie mówimy już otwarcie o swojej

tożsamości narodowej. Ja – o swojej białoruskości. To ona określa nas i naszą przestrzeń twórczą. Dzieje się coś bardzo naturalnego, co czasem urasta do tematu jakiejś bardziej rozbudowanej, a nawet rozdmuchanej analizy. To, że śpiewamy po białorusku, oznacza to samo, co w przypadku Serge'a Gainsbourg'a śpiewanie po francusku czy w przypadku Włodzimierza Wysockiego – śpiewanie po rosyjsku. To dusza i kultura. Coś, o czym się sztucznie nie decyduje w wyniku chłodnej kalkulacji.

Pokusa, by śpiewać po polsku czy po angielsku zawsze jest, to się wiąże z ambicjami na szerszą publiczność, popularność, pieniądze i wszystkie temu podobne profity. W tym wszystkim może jednak zagubić się najważniejsze. Szczerość. Właśnie dlatego, mimo powolnych kroków stawianych na rynku muzycznym, ale jednocześnie przekonaniu o dużej wartości działań dla nas samych, bilans zysków i strat jest zawsze na plusie. Jeśli nie osiągamy spektakularnych sukcesów komercyjnych, to realizując siebie poprzez muzykę tworzymy płaszczyznę dialogu. Oswajamy z innością. Nawet jeśli ktoś nie rozumie języka, w którym wypowiadamy konkretne frazy, wchodzi z nami w kontakt na innej płaszczyźnie. Niekoniecznie dziwacznej, i niepojętej. Odbiorca, który kontynuuje nasze dzieło, układa jego sensy w sobie tylko zrozumiały sposób. Zadaje pytania. Szuka urody. Oswaja brzydotę niezrozumiałego.

To nas fascynuje. To nas katapultuje z bezpiecznego terytorium w kosmos nowych znaczeń. Nowych dla obu stron. Nawet jeśli mają dobrze znane nazwy, to mogą określać dowolną nową kombinację emocji: wzruszeń, złości, ignorancji, fascynacji, zainteresowania. A jeśli wkraczają w sferę emocji, to co by się nie działo, jakiś zapalnik zawsze wywoła wybuch.

Rozmiary nie są ważne. Muzyka jest językiem uniwersalnym, dlatego poprzez sztukę o inności jest rozmawiać najłatwiej. Sztuka korzystająca z języka dźwięków czy kolorów zbyt

wiele nie narzuca swojemu odbiorcy. Dopiero kody kulturowe stają się barierą i naszym zadaniem jest te bariery pokonywać. Nie śpiewamy więc po białorusku po to, by ktoś nas celowo nie rozumiał. Śpiewam po białorusku, bo cyryliczne znaki płaczą się po wszystkich neuronach mego mózgu.

Poza tym literatura jest przepełniona pięknymi, mądrymi tekstami białoruskich autorów. Nie mam lekkości pisania utworów literackich, więc wolę przybliżyć naszym słuchaczom to, co wartościowe wydaje mi się w naszej, jakże często ignorowanej białoruskiej literaturze. Poezja może być źródłem prawdziwych przeżyć i emocji, taką moc posiada słowo, a uroda słowa białoruskiego jest niebywała, zwłaszcza w kontekście muzycznym. Stąd między innymi w naszej twórczości można odnaleźć tłumaczenia polskich tekstów na białoruski, jak w przypadku przytoczonego fragmentu *Fugi* Rafała Wojaczka.

Nie bez przyczyny mówi się o białoruskim języku jako jednym z najbardziej melodyjnych wśród języków świata (oczywiście mówi się tak raczej we wschodniej Europie, w Polsce trudno znaleźć takie opinie, częściej analizuje się urodę rosyjskiego czy francuskiego). Ale jak to w życiu bywa, pod powierzchnią kryje się coś jeszcze. Cały stos odniesień i stosunków między ludźmi, które warunkowane są, eufemistycznie mówiąc, drobnymi rozbieżnościami. Te „rozbieżności” to wieki wspólnej, ale dzielącej historii, to lata walki o równe traktowanie kultur i ich przedstawicieli. Ostatnie lata, które dotyczą też nas, czyli pokolenia niespełna trzydziestoletnich obecnie osób, to lata zmagania się z wizerunkiem Białorusinów jako narodu uległego, postsowieckiego, oraz zapadłej Białorusi, „kulawego” i zbędnego w gruncie rzeczy sąsiada.

Gdzie w tym wszystkim tacy ludzie jak my, czyli Białorusini zamieszkujący Polskę, Podlasie, Białostoczczyznę, dla których o wiele ważniejszy jest szacunek względem nich jako ludzi

żyjących na styku kultur, pozbawionych historycznych uprzedzeń, nie skażonych postsowieckim pierwiastkiem, wyraźnie odcinających się od utartego, stereotypowego obrazu „wielbi-waha białorusa”.

Nie musimy też być obarczeni w myśleniu o stosunkach międzyludzkich „chłopskością”, którą tak podkreśla w swoich tekstach Sokrat Janowicz. „Chłopskość” – czyli zaściankowość, słabość, uległość, niedowartościowanie. Wydaje mi się, że wielu młodych ludzi z mojego pokolenia może swobodnie swoje chłopskie pochodzenie przekuć w pozytyw, który wiąże się z naturalnym przywiązaniem do ziemi (pozytywnie wartościowanej „małej ojczyzny”) czy rodzinnych więzi, a jednocześnie nie blokuje dostępu do nauki, rozwoju i samorealizacji.

Takie przesłanie może nieść moja czy nasza postawa. Zanurzenie w kulturze, jej kreowanie niesie ze sobą nie tylko korzyści indywidualne, daje też możliwość patrzenia na świat w inny sposób. Współczesna rzeczywistość jest rodzajem kalejdoskopu, ale czy wspominając dzieciństwo i jego kalejdoskopowe obrazy czujemy jakiś lęk? Wydaje mi się, że kalejdoskop wzbudzał raczej zachwyt. Po pierwsze dlatego, że nie do końca rozumieliśmy to, co się zdarzyło w perspektywie naszego spojrzenia. Po drugie, dlatego, że było kolorowo i fantazyjnie. Po trzecie, dlatego, że pokazywało to ulotność chwilowej konstelacji. Nasza rzeczywistość to nie tylko świat subkultur i różnych typów ludzkich. To terytorium, gdzie przede wszystkim różnimy się systemem wierzeń, tradycji, obyczajów szukając jakiegoś uniwersum. Ale dlatego, że czujemy się tu dobrze, te różnice staramy się akcentować, podkreślać i wytyłuszczać.

Nie zawsze rozumiemy też dlaczego w kalejdoskopie pojawił się taki, a nie inny obraz, nie musimy rozumieć wszystkich procesów, jakie się dzieją. Utożsamiamy się ze społecznościami naszych małych ojczyzn, ale nie zawsze musimy się

ze wszystkim zgadzać. Zawsze jednak możemy podejmować próby oddziaływania. Poddajemy się i opieramy, chłoniemy i wpajamy. To wędrówka w dwóch przeciwnych kierunkach jednocześnie, paradoks, będący jednocześnie kwintesencją pozytywnego szaleństwa. Szaleństwo nie jest tu elementem metody, bo trudno mówić o metodzie bycia. Szaleństwo jest cechą nas samych, ale to ono nadaje chwilom rysy radosne. Każda z chwil właśnie jest jedyną niepowtarzalną, bo wciąż wchodzimy w relacje tworzące sieć nieoczekiwanych kombinacji. Nie do powtórzenia. Jeśli chcemy coś stwarzać i kreować, nie możemy dać się powtórzyć. To rodzi zaciekawienie, ale pozwala też głębiej oddychać, nie spływając sensu i własnego oddechu.

Moje „bycie sobą” jest jednym z wielu głosów w dyskusji, ale może nim być, bo jest skonstruowane z wątpliwości i błędów, a nade wszystko z niepowodzeń, które dystansują i dają bardziej wiarygodny obraz siebie samej i otaczającego świata. Chodzi o to, by po morzu nie dryfować bezwiednie!

Zakończę lapidarnie za Kapuścińskim, a w zasadzie za Jerzym Wollfem, malarzem, którego cytuję: „Prawdy należy szukać we wzajemnych stosunkach elementów, a nie w nich samych. (...). Dlatego właśnie o wszystkim w sztuce decydują owe stosunki; od nich też zależy jej charakter. Wszelkie nowatorstwo polega na odkrywaniu nowych stosunków między starymi elementami”<sup>4</sup>.

---

<sup>4</sup>R. Kapuściński, *Lapidarium...V*, dz. cyt.



**Ilona Karpiuk** – dziennikarka, reżyser filmowy, muzyk, socjolog – dzieciństwo i lata nauki spędziła w Hajnówce. Po ukończeniu liceum białoruskiego w 2001 roku rozpoczęła studia na Międzywydziałowych Indywidualnych Studiach Humanistycznych Uniwersytetu Warszawskiego, które ukończyła w Instytucie Stosowanych Nauk Społecznych z dyplomem magistra socjologii. Ukończyła także policealną dwuletnią Akademię Filmu i Telewizji w Warszawie z dyplomem reżysera. Współpracowała z akcją „Filmowe Podlasie Atakuje” i grupą filmową „Hermanos de chamuco”. Przez cały okres studencki działała w Białoruskim Zrzeszeniu Studentów. Jest dziennikarzem tygodnika Białorusinów w Polsce „Niwa” oraz prowadzi audycje w Białoruskim Radio Racja. Wspiera działalność Stowarzyszenia Rodziców na Rzecz Dzieci i Młodzieży Uczących się Języka Białoruskiego „AB-BA”. Jest również animatorem Fundacji Nowe Media, która zajmuje się edukacją medialną dzieci i młodzieży w kraju, ale również na Białorusi i Ukrainie. Jest wokalistką białoruskojęzycznych zespołów na Podlasiu, m.in. ILO&friends.





## Wysepka poezji w Druskiennikach

Pozostawiając badaczom tematu, socjologom, psychologom, antropologom i politykom sferę teoretycznych rozważań nad skomplikowaną konstrukcją relacji międzyludzkich, zatrzymam się na niewielkiej, malejącej coraz bardziej wysepce, jaką stanowi literatura i jej posłannicze działanie w budowaniu mostów pomiędzy ludźmi i językami.

Literatura. Poezja. Czymże jest? Do ilu interlokutorów zostanie skierowane to pytanie, tyle będzie definicji, niezależnie od tych, sformułowanych przez najwspanialsze umysły. W moją pamięć zapadły szczególnie dwie. Literatura to pamięć czasownika „pisać” – podkreśliła niegdyś kanadyjska pisarka Myrna Kostach. Jakże współbrzmi z tym, zaoceanicznym stwierdzeniem, głos krytyka literatury znad Wisły, Zbigniewa Irzyka, według którego ocalanie nieistniejących światów ludzi i zdarzeń to „podstawowy obowiązek każdej literatury”.

Ilu piszących – tyle światów. Ile miejsc, z których owi ludzie pióra się wywodzą – tyle światów. Ile biografii, zanurzonych w określonych realiach społecznych i historycznych – tyle światów. Jak je pojąć w różnorodności, często traumatycznych,

doświadczeń, nawyków i odmiennych tradycji, obcych wyobrażeń i języków. Wieża Babel trwa, i tylko ład pod nią kurczy się coraz bardziej, zalewany powracającą falą fobii, irracjonalnych (a może – nie?) obaw przed zagrożeniami ze strony (kogo?) dla naszej (czyjej?) tożsamości.

Żeby zatem te wszystkie, bardzo relatywne zagrożenia – rwące fale nie zagroziły stabilności kruchego ładu i i bezpieczeństwu wielojęzycznych lokatorów wieży, trzeba pukać do siebie nawzajem, szukać kluczy, które pasują do zatrzaśniętych drzwi, pożyczając sobie po sąsiedzku chleb słowa oraz sól, i ostre ingrediencje różnorodnych doświadczeń.

Tak, istnieją klucze pasujące do wszystkich zamków świata. Są nimi od wieków, m.in. muzyka i wszelkie formy sztuki wizualnej, nie wymagające zabiegów translatorskich. Język natomiast, niosący z sobą specyfikę skomplikowanego słownictwa, metaforyki i technik pisarskich nie dotrze do obcego odbiorcy bez przekładu. Nie, nie chodzi tu o całe biblioteki dzieł literatury anglosaskiej czy iberoamerykańskiej, obecnych w naszej świadomości. Chodzi o najbliższe sąsiedztwo, zdające się istnieć w przestrzeni niedosiężnych galaktyk.

Takie mniej więcej refleksje towarzyszyły niektórym z uczestników międzynarodowego pleneru poetycko-fotograficznego, jaki w czerwcu 2008 roku został zorganizowany przez Związek Pisarzy Litwy nad rzeką Nemunas (Niemen) w kuracyjnych Druskininkai (Druskiennikach). Czystym przypadkiem pozostaje nazwa miejscowości, wywodząca się od litewskiego wyrazu *druska* (sól).

Do udziału w tym eksperymentalnym projekcie zostało zaproszonych ponad dwudziestu uczestników z Białorusi, Litwy, Polski i Ukrainy. Przez blisko tydzień, pod „siostrzaną” opieką wiceprezes Związku Pisarzy Litwy – piszącej po litewsku, a mówiącej także po polsku Birute Jonuskaite, pośród

dostępnych słowników odbywały się językowe pertraktacje poetów wzajemnie tłumaczących swoje wiersze. Ów specyficzny, często emocjonalny dialog niekoniecznie profesjonalnych translatorów (wśród których byli także poligłoci) służył możliwie najgłębszemu zrozumieniu poddawanej przekładowej obróbce poetyckiej materii.

Działo się zatem to, co niegdyś w rozmowie z Richardem Burginem zdefiniował Jorge Luis Borges, iż „bez wymiany myśli nie istnieje miłość, przyjaźń, prawdziwy dialog”.

Poza tą, doraźnie hałaśliwą wymianą myśli (nie bez udziału rąk), praca odbywała się w niemal klasztornej scenerii. W przytulonym do rozćwierkanej ściany lasu Domu Kompozytora, w pokojach „eremach” trwała w najcichszej samotności trudna i wspaniała praca nad tym, aby możliwie najcelniej nazwać we własnym języku to, co było przedmiotem poetyckich fraz, metafor w wierszu autora zza miedzy.

Rezultat tych zmagañ znalazł się w wydany pół roku później w Wilnie (Wilnie) almanachu *Karaliu dėlnuose* (*W dłoniach królów*). Znalazł się tutaj także plon drugiego nurtu pleneru: cykle zdjęć artystów fotografików ze wszystkich czterech krajów oraz poetów, którzy obserwują świat także poprzez obiektyw. Te same prace, już jako powiększone fotogramy, przez trzy tygodnie udostępnione były publiczności w galerii artystycznej, w centrum litewskiej stolicy. Równocześnie z wernisażem almanach został zaprezentowany licznym entuzjastom poezji na wieczorze promocyjnym w Związku Pisarzy Litwy. Trafił też do wszystkich krajów, z których poeci uczestniczyli w projekcie.

„Seminarium trochę przypominało egzamin – podsumował (w przekładzie Marka Wawrzkievicza) druskiennicki eksperyment w czterojęzycznym wstępie ceniony litewski poeta Viktoras Rudzianskas – W ciągu pięciu dni trzeba było przełożyć

po pięć wierszy poetów z każdego kraju. I to – tempo, towarzyszące mu napięcie, rozmowy i nawet »pertraktacje« z autorem, uczucia bezsilności, zaskoczenia i przypadkowości.... Może po dziesięciu latach, ze zdrową nostalgią będziemy opowiadać o nim znacznie składowiej jak to wszystko było. A dzisiaj jest jasne, że dla więzi literackich, współpracy twórczej, seminarium naprawdę nie zawadzi”.

Białoruski poeta i bard Eduard Akulin (także w tłumaczeniu Marka Wawrzekiewicza) napisał tak oto: „Poezja... jest bezgraniczna jak morze i ziemia. Myślę, że wychodząc z tych spostrzeżeń Związek Pisarzy Litwy stał się zwiastunem genialnego początku – przeprowadzenia międzynarodowego pleneru poetyckiego... w Druskiennikach z udziałem litewskich, polskich, ukraińskich i białoruskich twórców...”, który „...przywiodł na pamięć złote wieki Wielkiego Księstwa Litewskiego, kiedy nasze narody żyły w przyjaznej jedności w potężnym i niezwykłym państwie – od Morza Bałtyckiego do Czarnego. Pod sosnowymi masztami urokliwych miejsc Ciurlionisa, gdzie nawet powietrze przepojone jest bursztynowymi barwami jego muzyki i malarstwa, czuliśmy się szczęśliwymi posiadaczami cudownego księstwa Poezji.

Niemal tydzień na gościnnej litewskiej ziemi piliśmy i smakowaliśmy słowo z poetyckich strumieni naszych sąsiadów, braci w twórczości, jakbyśmy czerpali z czystych, prastarych źródeł, aby wreszcie zrozumieć i uświadomić sobie najważniejsze: byliśmy, jesteśmy i będziemy. Dopóki nie oduczymy się dowierzać słowu, dopóki nie przestaniemy modlić się wierszami... A to właśnie robiliśmy w ciągu całego poetyckiego pleneru.”

Równie wysoko ocenił projekt „nestor” grupy ukraińskiej, Dmitro Czeredniczenko, wieloletni przyjaciel i tłumacz poetów litewskich, któremu towarzyszyły młode i utalentowane poetki: córka Oliana Ruta oraz Jaryna Czerniak. Przy okazji należy

wspomnieć o pozostałych paniach, autorkach wielu książek poetyckich. Białoruś reprezentowały: znana dysydentka Volha Ipatawa oraz Aksana Danilczyk, Litwę – Regina Katinaite-Lumpickiene i Erika Striogaite, Polskę – Barbara Gruszk-Zych, Elżbieta Musiał i Krystyna Konecka. Poza już wymienionymi poetami, Białoruś reprezentowali: Leanid Drańko-Majsiuk i Sarżuk Sys, Litwę – Valdas Gedgaudas i Dainius Sobeckis, Ukrainę – Jurij Zawgorodnyj i Petro Zasenکو, a Polskę – Jan Tulik.

Ten poeta, pisarz i dramaturg z Krosna z nadzieją postrzega sens powstawania wiersza: „Tworzenie to rodzaj dialogu – podkreśla. – Więc jeśli przemówi się choćby do jednego człowieka z duszą o podobnej wrażliwości – warto jednak mówić... Stawiam na nowe pokolenia, one ocalą nasz świat”.

Co o sztuce i sensie przekładania poezji mówi prezes Związku Literatów Polskich, Marek Wawrzkiwicz? „Od kilkudziesięciu lat tłumaczę wiersze z kilku języków słowiańskich – najczęściej bez pośrednictwa, tzn. bez przekładów filologicznych... Najlepsze przekłady powstają wtedy, kiedy dyktuje je zazdrość: jakiś inny poeta, w innym języku napisał to, co ja powinienem napisać... Wtedy właśnie cudzy wiersz nie daje spokoju i nie pozwala na taryfę ulgową: trzeba go we własnym języku napisać tak, aby nie tylko był absolutnie wierny oryginałowi, ale żeby też miał taką samą wartość w moim języku”. Poeta traktuje swój wywód jako „przypis do wiecznego i nierozstrzygalnego dylematu: czy możliwy w ogóle jest przekład poezji, przekład utworu tak suwerennego, osadzonego w jednym języku, w języku jednego człowieka na inny język? Zapewne nie. Ale, mimo, że jest to wiadome, to jednak od wieków ciągle próbujemy zrealizować to, co jest niemożliwe do zrealizowania.”

Podsumowując translatorski projekt w Druskiennikach, napisał w almanachu: „Mieliśmy bowiem do czynienia nie tylko z utrwaloonymi na papierze tekstami, spotykaliśmy się

z autorami. I w czasie długich rozmów o wierszach, o werse-  
tach, o słowach, znaczeniach i kontekstach rozpoznawaliśmy  
nie tylko poezję, ale i tych, którzy ją stworzyli. Mogliśmy sobie  
wytłumaczyć nie tylko tekst, ale również powiedzieć sobie  
o specyfikach naszych języków, o tym, co można w nich powie-  
dzieć tak samo, a co tylko zbliżyć, zasugerować.

Jestem przekonany, że niezależnie od wartości wierszy i war-  
tości przekładów, zbudowaliśmy wtedy na Litwie jeszcze inną,  
ważniejszą wartość: zrozumienie siebie. Zrozumiało się kilku-  
dziesięciu poetów tworzących w czterech językach. To bardzo  
dużo.”



**Krystyna Konecka** – poetka, dziennikarka – urodziła się w Dobiegniewie w rodzinie repatriantów z Wileńszczyzny. Jest absolwentką filologii polskiej na Uniwersytecie Warszawskim i podyplomowego Studium Kulturalno-Oświatowego na Uniwersytecie Śląskim w Katowicach. Od 1979 roku pracuje w prasie białostockiej („Kontrasty”, „Gazeta Współczesna”). Uprawia z powodzeniem twórczość poetycką, specjalizuje się w sonecie. Wydała m.in.: *Sonety codzienne*, *Pory mroku*, *Znad Wilii*, *Miejsca*, *AM*, *Cisza*, *Ogrody Szekspira*. Cykle wierszy zamieściła w albumach fotograficznych Włodzimierza Łapińskiego: *Leśne misteria i Wigry*, *Kanał Augustowski, puszcza*. Liczne sonety znajdują się też w zbiorowych edycjach w kraju i za granicą (m.in. w antologiach: koreańskiej *World Poetry*, włoskiej *Scalzi ma con gli speroni*, esperanckiej *Podlahia Antologio* i litewskim almanachu *Karaliu Delnuose*). Jest m.in. dwukrotną laureatką Ogólnopolskiego Konkursu Poetyckiego „O Buławę Hetmańską”. Należy do Związku Literatów Polskich Oddział w Warszawie. Zajmuje się także fotografią, wydała album *Chwile i lata* na XXXV Warszawską Jesień Poezji. Ostatnio opublikowała ilustrowany zbiór sonetów *Izabelle mon amour* (2010), poświęcony Izabeli Branickiej i jej epoce.

## Kto pyta – nie błądzi...

(rzecz ponad przeczuciami Bierdiajewa)

Stało się dla mnie absolutnie jasne, tuż po V Sympozjonie, dla czego warto pytać o kulturę: 1. bo pytanie implikuje odpowiedź, a odpowiedź często przynosi zrozumienie, w najgorszym zaś razie – przynosi kreatywny niepokój; 2. brak odpowiedzi może być nie mniej istotną informacją niż jakakolwiek inna reakcja; 3. w kulturze jesteśmy zanurzeni w różnym stopniu (wielce indywidualnie) i w różnym tej rzeki biegu, lecz zanurzenie jest nieodzowne, by być ponad nurtem, na powierzchni, świadomie, czyli: zdawać sobie sprawę z istnienia rzek, zbiorników, podziemnych i naziemnych źródeł (kultury). To jest (niejako) obowiązek czujnego, myślącego człowieka – zajmowanie się nie tylko sztuką przetrwania na Ziemi, ale też i sztuką pojmowania, przeżywania życia, oraz pochylania się nad przejawami tejże sztuki (wszelkimi).

Ponieważ zajmuję się sztuką słowa, zawodowo i prywatnie – jestem (siłą rzeczy lub siłą myśli) nastawiona na wysupływanie zwerbalizowanych przejawów kultury, które świadczą o moich czasach, o społecznych potrzebach, wyobrażeniach, o zmianach mentalności, zmianach w świadomości. Z zasady – wszystkie

te zmiany akceptuję, uznając iż ewolucja trwa, choć (jak wynikało z sympozjonowych wystąpień) ewolucja, tak jak rewolucja – walk wymaga o wartości odchodzące w cień, wymaga poświęcenia czasu na zrozumienie nowości i nowoczesności, wymaga środków na zachowanie tego, co było, na podkreślenie tego, co niedługo będzie.

Pisząc powieści, należące do literatury (niszowej) nie tylko – podlaskiej (a tu wszystko wydaje się być nieco niszowe), staram się znaleźć i uchwycić uniwersalne sprawy, a lokalne inności stają się inspiracją do opowiadania o wielości światów, niekoniecznie namacalnych, o zagadkach egzystencjalnych, w jakie wpłątujemy się sami (zdając sobie z tego sprawę lub nie). Poszukuję tego, co wspólne, by móc opowiadać o tym, co szczegółowe.

I chciałbym te poszukiwania kontynuować tak długo, jak długo się da (znaczy do śmierci własnej lub końca naszej cywilizacji), gdyż człowiek jest tematem wyjątkowo fascynującym, a kultura jako produkt bycia człowieka człowiekiem, jest prawdopodobnie barwnym materiałem badań. Poszukujących w tej materii jest wielu i dopóki spotykać się będą ze zrozumieniem – kulturalna ewolucja nie utraci sensu.

Podczas pisania staram się pamiętać, że książki służą również rozrywce i że wzajemne zrozumienie konwencji oraz pewna zgodność między pisarzem i czytelnikiem – to (z mojego punktu widzenia) podstawa. W tej prostej zależności widać wyraźnie, że zgoda (a zrozumienie bardziej) określa to wszystko, co będzie dalej...(albo czego nie będzie).

A dalej, jak myślą niektórzy „kulturalni poszukiwacze”, będzie coraz gorzej i gorzej, i gorzej...

Mikołaj Bierdiajew, aktualnie mój ulubiony współczesny myśliciel, tworzący w czasach wyjątkowo trudnych (ur. 18 marca 1874 niedaleko Kijowa, zm. 23 marca 1948 w Clamar), bez pardonowo ogłosił kryzys sztuki i upadek kultury.



I niewiele dawał kulturze szans, gdyż: „Wojna leżała u samych źródeł ludzkiej kultury. Była ona potężną siłą napędową kultury. Wojna będzie toczyć się także na samym końcu ludzkiej kultury, na samym jej szczycie”<sup>5</sup>.

Oczywiście Bierdiajew argumentował ten stan rzeczy, lecz jakich argumentów by nie użyć, faktem pozostaje, iż wojny już odcisnęły piętno na sposobie, w jaki obecnie traktujemy kulturę, w jaki nauczono nas korzystać lub nie korzystać z jej dóbr, czy tłumaczono nam – po co jest, co kulturą jest?

I po raz kolejny warto zapytać o kulturę, by żadna wojna (oraz „wojenka”), nawet w rozumieniu towarzyskiej niezgody lub sąsiedzkiej waśni – nie okazała się destabilizacyjną siłą napędzającą nietolerancję, generującą nieludzkie odruchy; niszczącą pracowicie tworzoną szeroko i wąsko pojmowaną kulturę. Patetycznie mówiąc: unicestwiającą wspólny dorobek przodków oraz nasz własny.

Na szczęście, według Bierdiajewa, jest ratunek – to twórczość! Twórczość podniesiona do najwyższej rangi.

Ponieważ kryzys kultury został już przez filozofa zdiagnozowany, a recepta – wyjawiona, pocieszyć się można także tym, że „kryzys kultury jest charakterystyczny dla najwyższych stopni życia twórczego”<sup>6</sup>. Co znaczyć może, że jesteśmy na dobrej drodze, drodze upadku, z którego przyjdzie nam się wreszcie podnieść.

Oddać się zatem trzeba twórczości, by kryzys ów należyście przetworzyć, by kulturze nie pozwolić na degenerację lub (o, zgrozo) na nieobecność w codzienności.

Mam świadomość tego, że V Sympozjon był kontynuacją ubiegłorocznego, odbywającego się w Europejskim Roku

---

<sup>5</sup>M. Bierdiajew, *Sens twórczości. Próba usprawiedliwienia człowieka*, przekł. H. Paprocki, Kęty 2001, s. 180.

<sup>6</sup>Tamże, s. 207.

Dialogu Międzykulturowego, poświęconego sytuacji mniejszości narodowych, etnicznych i religijnych mieszkających w województwie podlaskim. Jednak chciałabym wspomnieć o mniejszości mieszczącej się w innej kategorii. O tej mianowicie, która posiada nadprogramowe zapotrzebowanie na kulturę wychodzącą poza schemat pop, poza festyny, poza mainstreamowe festiwale i dlatego stanowi mniejszość. Dla tej szczególnej grupy atrakcją nie są wydarzenia miałkie, wtórne i żerujące na ludzkich instynktach, ta mniejszość nie zadowoli się byle czym i skrupulatnie rozwija swoje kulturalne ambicje.

A swoją drogą, duże wydarzenia, wymagające dużych nakładów, mają naturalną skłonność do promowania dużych spraw np. politycznych, wykraczających poza prawdziwie kulturalne potrzeby wspomnianej wyżej mniejszości. Mniejszość owa, kulturalnie wyedukowana, ma zaszczerpione m.in. czytanie książek, przeżywanie (lub kontemplowanie) obrazów i stawianie pytań o uniwersalia, o Prawdę, Byt, Honor, Miłość, Współczesność, Tolerancję...itd., i czuje permanentny niedobór tego, co ją „duchowo” dokarmia.

Ponieważ od czasów antycznych igrzyska służyły dokarmianiu „pozaduchowemu” oraz rozmaitym promocjom – mam dla „igrzysk” pełne zrozumienie, ale też i pewne zastrzeżenia co do tak prowadzonej polityki zaspokajania potrzeb zbliżonych do kultury. Miło by było, gdyby drobniejsze, a ważne inicjatywy również były przez władze hołubione i doceniane, by mogły wychowywać kolejne jednostki potrafiące korzystać z kulturalnych dóbr oraz możliwości, by mniejszość powoli przechodziła w większość, w publiczność czujną, pytającą i odważnie poszukującą odpowiedzi.

Wiadomo, że taka ewolucja nie ukończyłaby się za życia jednego pokolenia, zatem warto doceniać liderów. I to za ich za życia. Warto zwrócić uwagę na tych, którzy dla dobra kultury

tworzą i nad tą ideą pracują, posługują się abstrakcją (na co dzień i od święta), nie przystają do tzw. rzeczywistości, wyrażają ponad przeciętność, ponad możliwości powszechnego zrozumienia ich (na pozór) szalonych koncepcji.

„Kultura nie jest do pomyślenia bez hierarchicznego dziedzictwa, bez jakościowej nierówności”<sup>7</sup> – pisze Bierdiajew – „Nauki i sztuki nie mogą powstać drogą demokratyczną, nie na tej drodze powstają filozofia i poezja, pojawiają się prorocy i apostołowie”<sup>8</sup>.

To zdanie nie traci ważności pod żadną szerokością geograficzną. A pomijając demokratyczność czy niedemokratyczność kultury, ustalić należy, że kultura to my – nasze rozumienie tego, z czym i w czym egzystować nam przyszło.

Zatem: inny – nie może oznaczać równy, inny to inny, a jaki – powinniśmy bez uprzedzeń sprawdzać i akceptować, jeśli nie przekracza granic zagrażając temu, co dla nas ważne (ciekawe, czy o tym pod koniec życia pisała Oriana Fallaci... nieco kontrowersyjnie, za to wprost).

Zatem: obcy w naszej kulturze, nawet w warstwie słownej (w brzmieniu słowa „obcy”) zakłada dystans i ten dystans należałoby wypełnić wartościami pozytywnymi.

Zatem – swój – to nie przywłaszczenie, to nie jest przyjęcie do grona, to akceptacja obcego. Wraz z dystansem.

Zatem – najważniejszy jest punkt odniesienia, czyli „ja”.

I tyle.

Bierdiajew cenił elity, ludzi mogących i będących w stanie sięgać po kulturę w jej najbardziej wysublimowanych przejawach, mogących dzięki temu zmieniać świat nie siłą, lecz myślą, mową i uczynkiem.

---

<sup>7</sup>M. Bierdiajew, *Filozofia nierówności. Listy do nieprzyjaciół. Rzecz o filozofii społecznej*, przekład Jacek Chmielewski, Kęty 2006, s. 198.

<sup>8</sup>Tamże.

Warto pytać o takich ludzi tu, na naszych terenach, aby umieć z ich obecności korzystać (zawsze niestety chwilowej, w perspektywie lat), by podnieść naszemu „ja” poprzeczkę, by przeprowadzić nowe ścieżki (także neuronowe), uświadomić ogrom i meandryczność tej rzeki, którą wszyscy płyniemy.

Parę lat temu ogłoszono w Polsce konkurs edukacyjny „Rzeki kultury łączą ludzi”. To ładne hasło przypomina, że ludzie naturalny sposób potrzebując łączności (patrz np. popularność sieci komórkowych), i że wciąż płyną (choć nie wchodzi się dwa razy do tej samej rzeki).

Po V Sympozjonie mam potrzebę następnych spotkań (wejścia do tej rzeki), na utrzymanie łączności z poszukującymi tego, dzięki czemu dziedzictwo (to hierarchiczne, elitarne, niedemokratyczne, nie zawsze możliwe do przerobienia na pop-akcje/atracje) docierać będzie coraz dalej i dalej... w głąb. W głąb nas.

I kiedy pytam o kulturę, zaczynam od: „halo, czy tam ktoś jest?”. I (proszę sobie wyobrazić....) zawsze ktoś odpowiada! Oto jest wielka wartość! Od tego momentu bowiem można zacząć dialog, który zgodnie z hasłem tegorocznego sympozjonu, rozciągałby się, aż po horyzonty międzykulturowości.

P.S. „Kultura stanowi niezbywalną drogę człowieka i ludzkości. Nie należy jej omijać. Niezbędna jest przemierzenie dróg kultury po to, by wyjść poza granice kultury, do wyższego, twórczego życia. Tylko na szczytach kultury twórcze dążenie może rozbić łańcuchy kultury, przykuwające do tego świata”<sup>9</sup>.

---

<sup>9</sup>M. Bierdiajew, *Sens twórczości...*, dz. cyt., s. 207.



**Miłka O. Malzahn** – pisarka, autorka tekstów piosenek, dziennikarka radiowa, filozofka – urodziła się na skraju Puszczy Białowieskiej. Debiutowała jako poetka w 1995 roku, pierwszy tomik *Rzeczy wydarzone* opublikowała w 2001. W tym samym roku wydała zbiór opowiadań *Baronowa późna jesień*. Następne książki to powieści: *Królowa rabarbaru* (Bytom 2004) i *Fronasz* (Szczecin 2009) oraz opowiadania *Nie ma mono* (Katowice 2007). Uprawia twórczość piosenkarską. Była laureatką Festiwalu Piosenki Studenckiej w Krakowie.

Nagrała dwie płyty *Mapa* (Offmusic, 2004) i *Mapa Sequel* (Gustaff Rec., 2006, wspólnie z Michałem Jacaszkiem). Pracowała jako dziennikarka radiowa, m.in. w Radiu Toruń. Obecnie prowadzi audycje w Polskim Radiu Białystok (m.in. Chilloutowa Strefa Dobrej Muzyki).



Plakat Biennale Sztuki w Wenecji

## Biennale w Wenecji

– od idei sztuki narodowej do platformy człowieczeństwa

22 listopada 2009 roku zakończyła się jedna z najważniejszych wystaw prezentujących sztukę współczesną – 53. Międzynarodowa Wystawa Sztuki Współczesnej w Wenecji. Ta najstarsza światowa impreza, podczas której eksponowane są dokonania wybranych artystów, trwała aż sześć miesięcy. Był to niezwykle intensywny twórczo czas, podczas którego w ponad stu miejscach miasta (w pałacach, kościołach, ogrodach, na placach, akwenach wodnych) zaprezentowano dziesiątki ekspozycji stałych oraz akcji czasowych (happeningów, instalacji, projekcji, spotkań, etc.) przeszło 90 twórców reprezentujących 77 krajów. Tradycyjnie głównymi miejscami ekspozycyjnymi stały się tereny Giardini i Arsenalu, gdzie odbyły się wiodące prezentacje. Z pewnością można przyznać, że Biennale jest największym na świecie spotkaniem artystów i kuratorów, krytyków sztuki, właścicieli galerii i muzealników. To oblegane przez publiczność i media „widowisko” można bez wątplenia nazwać najbardziej spektakularnym show sztuki współczesnej. Międzynarodowa Wystawa Sztuki (organizowana co dwa lata) należy do licznych imprez wchodzących w skład wielkiego cyklu działań zwanego *La Biennale di Venezia*.

Biennale weneckie, mające już przeszło stuletnią historię, uznawane jest za szczególnie prestiżową, światową instytucję kultury. Za jej początek przyjmuje się rok 1895, kiedy to od 22 kwietnia do 22 października zorganizowano po raz pierwszy w Wenecji Międzynarodową Wystawę Sztuki Współczesnej. W 1930 roku z inicjatywy faszystowskiego rządu Benito Mussoliniego rozszerzono formułę Biennale o imprezy obejmujące muzykę współczesną i teatr, a w 1932 zainicjowano ceniony nadal Międzynarodowy Festiwal Filmowy w Wenecji (mający swoją siedzibę na Lido). Ponowne wzbogacenie programu Biennale nastąpiło w 1980 roku, kiedy to zorganizowano pierwszą Międzynarodową Wystawę Architektury. Ostatnią dyscypliną dołączoną do nieustannie rozbudowywanego programu tej gigantycznej imprezy jest Międzynarodowe Biennale Tańca, które odbywa się od 1999 roku. Warto dodać, że powołano też Archiwum Historyczne *La Biennale di Venezia*, na które składają się bogate zbiory biblioteczne, filmowe i fotograficzne, kolekcja plakatów, periodyków, dokumentów oraz nagrania muzyczne i multimedialne. W strukturze instytucji Biennale działa również Fundacja, której celem są zakupy, katalogowanie i finansowanie konserwacji prac plastycznych. Tworzą one kolekcję *Internazionale d'Arte Moderna*, która liczy już ponad 2500 dzieł najwybitniejszych artystów włoskich i ze świata.

Instytucjonalna struktura Międzynarodowej Wystawy Sztuki Współczesnej składa się z dwóch części. W pierwszej, w pawilonach narodowych (na terenach Giardini i całej Laguny weneckiej) poszczególne państwa starają się zdobyć uznanie poprzez prezentację dzieł artystów wybranych zgodnie z własnymi kryteriami i procedurami. Druga część (organizowana od 1980 roku w Arsenale) jest autorską koncepcją/manifestem wyznaczonego kuratora, który przygotowuje wystawę problemową i według własnego klucza wybiera artystyczne realizacje, z zasady nie oglądając się na granice państwowe i rozróżnienia



narodowościowe. Hasło przewodnie tej prezentacji ma zawsze otwarty i uniwersalny charakter.

Od 1974 roku przyznawana jest główna nagroda Biennale: Złoty Lew Świętego Marka (statuetka uskrzydlonego lwa, którego wizerunek był herbem patrona Republiki Weneckiej). Laureaci wybierani są przez międzynarodowe jury eksperckie. Nagroda przyznawana zostaje w kilku kategoriach, m.in.: za najlepszą wystawę w pawilonie narodowym, dla najlepszego artysty na wystawie problemowej, dla najlepszego młodego, obiecującego artysty, oraz liczne wyróżnienia.

Przyznawana jest również nagroda honorowa dla wybitnego twórcy za dorobek artystyczny (połączona najczęściej z jego wystawą retrospektywną). W ostatniej kategorii na tegorocznym otwarciu Biennale uczczono artystkę łączącą tradycję dalekowschodnią z kulturą Zachodu – Yoko Ono dostała Honorowego Lwa za dorobek całego życia oraz za rolę prekursorki w dziedzinie performanceu i sztuki konceptualnej. Określono ją mianem najbardziej wpływowej artystki Japonii i Zachodu jednocześnie. Drugiego Honorowego Lwa otrzymał John Baldessari, Kalifornijczyk, artysta uprawiający od dziesięcioleci sztukę konceptualną i wideo. Jako najlepszą narodową prezentację wyróżniono Pawilon Ameryki, gdzie pokazywane były wczesne prace Bruce’a Naumana z serii *Typological Gardens*.

## Od idei sztuki narodowej...

Biennale weneckie to najstarsza tego typu impreza na świecie i wciąż imponująco się rozrasta.<sup>1</sup> Od początku istnienia miało ono niezwykle uroczystą oprawę – wernisaże uświetniali swą

---

<sup>1</sup>W maju 2010 roku, na przykład, po raz pierwszy zorganizowany został Festiwal Performanceu.

obecnością monarchowie, dostojnicy weneccy, reprezentanci rządów i dyplomaci różnych państw.

Specyfiką Biennale weneckiego są pawilony narodowe. Pierwszy z nich, włoski, nazwany *Pro Arte* pomieścił całą ekspozycję pierwszego Biennale z 1895 roku. Pozostałe pawilony zaczęto stawiać od 1907 roku. Instytucjonalnie mają one status podobny do ambasad, a więc są własnością danego państwa i tylko ono może nimi dowolnie dysponować. Wiele ze starych pawilonów na terenie Giardini posiada wystawną, klasycyzującą formę architektoniczną. Okazałe portyki upodobniają je do pałaców czy wręcz „świątyń” sztuki (np. pawilon Wielkiej Brytanii, Francji, Rosji, Niemiec, Stanów Zjednoczonych). W innych pawilonach, np. greckim czy węgierskim, próbowano oddać cechy tzw. „stylów narodowych”, będących dość dowolną mieszaliną elementów sztuki ludowej z secesją i eklektyzmem. Ekspozycję w każdym z pawilonów narodowych nadzoruje osobny komisarz, a konkretną wystawę przygotowuje kurator. Zazwyczaj jest nim wybitny krytyk lub historyk sztuki.

W początkowym okresie Międzynarodowa Wystawa Sztuki Współczesnej pomyślana była jako prezentacja malarstwa i rzeźby, później dołączono doń grafikę i sztukę dekoracyjną. Po pierwszej wojnie światowej Biennale zasłynęło jako przegląd szeroko rozumianej sztuki nowoczesnej, akcentującej aktualne nurty awangardy. Z czasem popularność wystawy wzrastała, przybywało artystów i publiczności. Do lat osiemdziesiątych XX wieku ekspozycje w pawilonach miały charakter zbiorowy, później – dążąc do ograniczenia ilości artystów biorących udział w Biennale – zalecono organizowanie wystaw indywidualnych. Zasada ta obowiązuje do dzisiaj.

Istnienie pawilonów narodowych od początku wpłynęło na upolitycznienie całej imprezy. Oddziaływało również na opinię, szczególnie często obecnie wygłaszaną, o konserwatywnej

i archaicznej idei przewodniej Biennale, nakłaniającej do tworzenia tzw. „sztuki narodowej”. Jej istotą było dziewiętnastowieczne przekonanie, iż każdy z narodów powinien stworzyć i kultywować swoją własną sztukę, odmienną od innych nacji, specyficzną stylistycznie i rozpoznawalną.

Od początku istnienia Biennale wystawiający tu artyści grupowani byli zgodnie z przynależnością narodową. Jeśli nawet eksponowali oni prace w tzw. salach międzynarodowych, to i tak w opisie pod dziełem oraz w katalogu podkreślano ich narodowość. A zatem kontekst narodowościowy, a co się z tym wiąże, polityczny był wyraźnie zaznaczony. Najsilniej kwestie narodowościowe artystów spłotły się z losami politycznymi świata od początku lat trzydziestych do końca lat sześćdziesiątych XX wieku (m.in. wzrost nastrojów nacjonalistycznych i ksenofobicznych, podział Europy na Wschodnią i Zachodnią, powstanie państw postkolonialnych).



Pawilon USA, Giardini di Venezia

Dopiero rewolta studencka z 1968 roku zainicjowała powolny odwrót od idei sztuki zorientowanej według mapy podziałów politycznych. Późniejsze zmiany, takie jak m.in. upadek muru berlińskiego, rozpad Związku Radzieckiego, przemiany w Europie Środkowo-Wschodniej, wojny na Bałkanach czy wreszcie rozszerzenie Unii Europejskiej, doprowadziły wręcz do rewolucji w procesie identyfikacji kulturowej świata. Stąd też wywodzą się kategorie *nomadyzmu* artystów i co za tym idzie *homogenizacji kultur*, szczególnie nośne w latach dziewięćdziesiątych XX wieku. W tamtym czasie niejednokrotnie artyści Biennale pochodzący z jednego kraju, a identyfikujący się z kulturą innego – właśnie w tych *innych* pawilonach wystawiali swoje prace. Spośród polskich twórców dotyczyło to m.in. Krzysztofa Wodiczki, Romana Opałki czy Igora Mitoraja.

### ...do platformy człowieczeństwa

Dyrektorem artystycznym tegorocznego pokazu Biennale był Szwed Daniel Birnbaum, rektor renomowanej akademii Staedel-Kunstschule we Frankfurcie nad Menem, kurator tamtejszej galerii Portikus i stały korespondent prestiżowego pisma „Artforum”. Birnbaum był też autorem koncepcji głównej wystawy 53. Biennale *Making Worlds/Tworzenie światów*. Zdaje się, że hasło to trafnie oddaje tęsknotę naszej współczesności za utopiami nowoczesności. Watro w tym miejscu przywołać wiodący temat 49. Biennale weneckiego z 2001 roku, które nazwano: *Plateau of Humankind/Platforma człowieczeństwa*. Dyrektor artystyczny tej pierwszej w naszym stuleciu Międzynarodowej Wystawy Sztuki Współczesnej w Wenecji, Harald Szeemann, wyznaczył wspomnianym hasłem nowe standardy

konstruowania prezentacji artystycznych, przy jednoczesnym zdekonstruowaniu idei sztuki narodowej. Jak sam przyznawał, *Platforma człowieczeństwa* nie jest tematem, ale wymiarem. Nie była to więc ekspozycja tematyczna, ale raczej ukazanie sieci powiązań i nałożeń na siebie sztuki z całego świata. Od tamtego czasu w wielu najświeższych odsłonach Międzynarodowej Wystawy w Arsenale często pomija się informacje o przynależności narodowej artysty, a dzieło podpisywane bywa tylko jego imieniem i nazwiskiem. Odnosi się również wrażenie, że w nowym millenium kolejne edycje Biennale starały się odnaleźć czy stworzyć uniwersalny język wizualny, który wreszcie pozwoliłby porozumieć się wszystkim nacjom.

Biennale weneckie, czyli główne święto sztuki Zachodu, programowo przejęło też zasady poprawności politycznej – zaczęło dostrzegać artystów z krajów wcześniej niewidocznych w sztuce. Na kilku poprzednich wystawach zauważało się wyraźną fascynację kuratorów sztuką kulturowych obrzeży, czyli Afryki, Australii, Chin i Ameryki Środkowej. Postanowiono „rehabilitować” kultury dawnych kolonii i tzw. kultur peryferyjnych (czyli odległych od zachodnich centrów sztuki). W wyniku tego procesu podczas 52. edycji Biennale w 2007 roku otwarto dwa nowe pawilony: afrykański i sztuki romskiej. W tym roku po raz pierwszy zorganizowano Pawilon Emiratów Arabskich, Gabonu, Komorów oraz Katalonii (!), a na wyspie Giudecca wystawiono prace artystów z Palestyny.

Struktura Biennale w formie narodowych pawilonów zrodzona jeszcze przed pierwszą wojną światową symbolizuje starą Europę. Taka Europa już nie istnieje. Wystarczy spojrzeć na plan Wenecji, by uświadomić sobie wielką liczbę wystaw organizowanych poza tradycyjnie przypisywanymi Biennale terenami Giardini, gdzie mieszczą się stare narodowe pawilony. Jeśli – według pierwotnej idei założycielskiej – Biennale miało

być mini modelem Europy i świata, to właśnie rozpada się on przybierając nową formę. Tegoroczne Biennale udowadnia to za sprawą prób uporania się komisarzy niektórych pawilonów z zarzutami o archaiczną, wywodzącą się jeszcze z dziewiętnastego stulecia, formułę narodowych reprezentacji. Tym razem nie wszystkie z 77 narodowych pawilonów wystawiły swe krajowe reprezentacje. W pawilonie niemieckim wystąpił Brytyjczyk Liam Gillick, w holenderskim – urodzona w Indonezji Fiona Tan, a w pawilonach skandynawskich – artyści z różnych krajów. Podobnie w 2007 roku w pawilonie skandynawskim oprócz rodzimych twórców zagościli twórcy z Iraku i Iranu.

Artyści przekraczają więc jak nigdy dotąd, dosłownie i w przenośni, geograficzne granice. Reprezentacja narodowa i konkurs na najlepszy pawilon w czasach postępującej globalizacji, migracji i jednoczącej się Europy zdają się być anachronizmem. Taki podział ogranicza twórców często mieniających się „obywatelami świata”. Nic dziwnego, że zaczynają się oni temu przeciwstawiać i prowadzą różne artystyczne „gry” z narzuconym systemem. Stara formuła Biennale zdecydowanie się wyczerpała. Już nic nie mieści się w założonych wcześniej ramach. Polityczny proces rozrastania Europy prowokuje wielu artystów do tego, by krytycznie ustosunkować się do istnienia pawilonów narodowych. Bo przecież posiadanie własnego pawilonu to swego rodzaju przywilej. Jak się teraz okazuje, nie zawsze wygodny.

Można tu dostrzec dwie strategie działania artystów: albo wykorzystują oni przestrzeń pawilonu narodowego do mocnego politycznego komunikatu, albo ją negocjują, tak jak podczas tegorocznego Biennale zrobił to słowacki artysta Roman Ondak. Przez reprezentacyjne frontowe drzwi z nieaktualnym już napisem „Czechosłowacja” wchodziło się do środka, doznając zaskoczenia, ponieważ nie znajdowało się tam oczekiwanego wnętrza

budynku. Był za to ogród, taki sam jak na zewnątrz, rosły drzewa, krzewy i kwiaty, a pomiędzy nimi wila się żwirowa alejka. Wychodziło się stamtąd przez dziurę przebitą w tylnej ścianie pawilonu. Budynek stawał się przez to jakby przezroczysty. Praca Ondaka to jednoznaczny wyraz pokory, ale i rezygnacji wobec dawnego porządku. Gest otwarcia pawilonu stał się symboliczną konsekwencją zmian historii Europy i świata w ogóle – do pawilonu Czechosłowacji zostali zaproszeni wszyscy. Z pewnością liczą się więc polityczne gesty artystów, dyskutujące z pojęciem tożsamości, narodowości i reprezentacji w ogóle.

Jak dotąd ostro i bardzo ironicznie skomentował ten stan rzeczy Hiszpan Santiago Sierra w 2003 roku. Zamurował on wejście do pawilonu swojego kraju, czarną folią zakrył napis „Espana”. Obok zamieścił po hiszpańsku informację, że wejście jest od tyłu budynku, wyłącznie za okazaniem dokumentu stwierdzającego tożsamość hiszpańską. A wewnątrz były tylko resztki z poprzedniej ekspozycji.

Podczas ostatniej edycji Biennale ponownie mocno zaakcentowano motyw upadku idei sztuki narodowej i przestarzałej formuły ekspozycji w pawilonach narodowych. Oprócz wspomnianej pracy Słowaka, brytyjski artysta Steeve McQueen, laureat prestiżowej Turner Prize z 1999 roku, zaprezentował projekcję filmu zatytułowanego *Giardini*. Obraz ukazuje weneckie ogrody w czasie, kiedy nie są one wykorzystywane jako miejsce do ekspozycji Biennale. Bardzo wolno przebiegająca, dwukanałowa narracja przedstawia zamglone, deszczowe sceny z ogrodów poza sezonem letnim i wystawienniczym jednocześnie. Efemeryczne, dekadencjne... Opustoszałe pawilony, bezludne alejki stają się tu jakby porzuconą scenografią swoistego spektaklu w teatrze sztuki. Podobne wrażenia odniósł Krzysztof Wodiczko. Artysta przygotowując się do ekspozycji na 53. edycji Biennale odwiedził Wenecję i Giardini zimą. Jak wspomina,

„było to niesamowite doświadczenie. Pawilony we mgle, nocą, w zimnie, niektóre z nich z uchylonymi drzwiami, z zimnym wiatrem wiejącym przez zamknięte na łańcuch bramy. Polonia, Romania, Germania, Italia – to jak cmentarz narodowej tożsamości, jej katakumby”<sup>2</sup>.

## Polonia, czyli pawilon polski

Udział Polski w weneckim Biennale to ciekawa historia przenikania się sztuki i polityki. Ale to też historia nieustannych i trudnych „powrotów” Polski do Europy.<sup>3</sup> Pierwsi Polacy pojawili się na II edycji Międzynarodowej Wystawy Sztuki w 1897 roku. Zaprezentowano wówczas malarstwo akademickie. Henryk Siemiradzki pokazywał swój obraz w dziale rosyjskim, Włodzimierz Szereszewski – w dziale międzynarodowym, a Leopold Stefan Horowitz – w austriackim. Praktycznie do wybuchu pierwszej wojny światowej polscy artyści mogli wystawiać tylko w pawilonach zaborców. W 1914 roku w głównym pawilonie ekspozycyjnym Giardini otwarto polski segment wystawienniczy nazwany *Sala Polacca*.

Obecnie na wyspie Świętej Heleny, będącej częścią Giardini, znajduje się budynek *Polonii*, czyli pawilon Polski. Historia jego powstania sięga roku 1926, kiedy to przy ówczesnym polskim Ministerstwie Spraw Zagranicznych powołano do istnienia Towarzystwo Szerzenia Sztuki Polskiej wśród Obcych. Jednym z jego celów było pozyskanie środków i budynku na terenach ogrodów, z przeznaczeniem go na wystawy wyłącznie

---

<sup>2</sup>Krzysztof Wodiczko, *Guests/Goście*, Katalog do wystawy na 53. Biennale Sztuki w Wenecji, Zachęta Narodowa Galeria Sztuki, Warszawa 2009, s. 49.

<sup>3</sup>Por. Joanna Sosnowska, *Polacy na Biennale Sztuki w Wenecji 1895–1999*, Warszawa 1999.



polskich artystów w kolejnych edycjach Biennale. Po wieloletnich negocjacjach z władzami Wenecji w 1932 roku nastąpił przełom. Gospodarze miasta postanowili wybudować dodatkowy, monumentalny kompleks pawilonów w stylu modernistycznym, według projektu włoskiego architekta Brenno Del Giudice. Jeszcze w latach trzydziestych budynek rozbudowano po obu stronach. Znalazły tam swoje miejsce kolejne nacje: Rumunia, Egipt i Jugosławia (obecnie Serbia i Czarnogóra) oraz segment przeznaczony na prezentację sztuki weneckiej. Od 1932 roku udział Polski na Biennale nabrał więc oficjalnego charakteru państwowego wystąpienia, z udziałem ambasadora, ministra kultury i innych przedstawicieli władz rządowych. Funkcję pierwszego komisarza pawilonu *Polonia* sprawował krytyk i historyk sztuki Mieczysław Treter, a pierwszymi wystawiającymi tu artystami podczas osiemnastej edycji Biennale byli, m.in.: Xawery Dunikowski, Leon Wyczółkowski, Władysław Skoczylas i Zbigniew Pronaszko.

Początkowo wewnątrz *Polonii* podzielone było na trzy części: dużą wystawienniczą i dwie mniejsze. Ekspozycje aranżowano wówczas dość tradycyjnie, starano się pokazać jak największą liczbę prac, co powodowało ich stłoczenie i dawało wrażenie ogólnego przeładowania. Praktycznie do ostatnich dziesięcioleci XX wieku wystawy miały charakter zbiorowy, a wyłaniania na nie reprezentanci związani byli z organizacjami związkowymi – przed wojną z krakowskim Towarzystwem Artystów Polskich Sztuka, a po wojnie – ze Związkiem Polskich Artystów Plastyków. Do 1939 roku Polska czterokrotnie wystawiała swe reprezentacje artystyczne na Biennale weneckim. Pokazywano wtedy głównie prace malarskie i rzeźbiarskie, ale też drzeworyty i tkaninę artystyczną. W czasie drugiej wojny światowej Biennale odbyło się dwukrotnie, oczywiście bez udziału Polski. Na pierwszej powojennej Wystawie

Międzynarodowej w 1945 roku zaprezentowano malarstwo Tytusa Czyżewskiego i Jana Cybisa. Obecnie po przebudowie wewnątrz pawilonu stanowi jedna duża sala wystawieniowa na planie prostokąta, do której wchodzi się przez niewielki przedsionek.

Przeszło stuletnia historia reprezentacji Polski w weneckim Biennale uświadamia, iż mimo wszystko znajdowaliśmy się na uboczu świata artystycznego. Polscy artyści nie otrzymywali tu znaczących nagród czy wyróżnień. W ostatnich latach jedyną naszą laureatką była Katarzyna Kozyra, która podczas 48. edycji Biennale w 1999 roku otrzymała nagrodę *Srebrnego Lwa*, przyznaną młodemu, obiecującemu artyście. Ale warto też uświadomić sobie, że peryferyjny kontekst udziału Polski w Biennale miał zdecydowanie polityczne uwarunkowania. Wynikały one z trudnych historycznych losów naszego kraju, nakładających się na polityczne losy Europy i świata w ogóle.

Fotografie Marzanna Morozewicz



Pawilon *Polonia*, Giardini di Venezia, Wyspa św. Heleny

Tegoroczny udział Polski w 53. Międzynarodowej Wystawie Sztuki w Wenecji zorganizowała Zachęta Narodowa Galeria Sztuki w Warszawie (komisarzem Pawilonu *Polonia* była Agnieszka Morawińska, kuratorką wystawy Krzysztofa Wodiczki *Goście* – Bożena Czubak), a sfinansowało Ministerstwo Kultury i Dziedzictwa Narodowego RP.

### Krzysztof Wodiczko – artysta wobec Innego

Artystą reprezentującym Polskę podczas ostatniej edycji Biennale był twórca multimedialny Krzysztof Wodiczko<sup>4</sup>. To nie pierwsze jego uczestnictwo w tej imprezie. Wodiczko (który wyemigrował z kraju w 1975 roku) reprezentował już Kanadę podczas weneckiego Biennale w 1986 roku. Praca Wodiczki została wybrana spośród 16 projektów w grudniu 2008 roku, w wyniku konkursu rozpisanego przez resort kultury i Galerię Zachęta w Warszawie. Jury konkursowe doceniło dzieło Wodiczki za „aktualność problematyki społecznej”. Przychylność zdobyła także propozycja aranżacji pokazu, która „gwarantowała wielką atrakcyjność ekspozycji”. Mowa tu o pracy zatytułowanej *Guests/Goście*. To barwna videoinstalacja (17'17", pętla) z 2008/2009 roku, nawiązująca konwencją do wcześniejszej realizacji Wodiczki pt. *If you see something/Jeśli coś widzisz*, zaprezentowanej w nowojorskiej Galerie Lelong w 2005 roku.

W ciemnym wnętrzu *Polonii*, na trzech ścianach wyświetlono osiem równoległych projekcji video. Ekran każdej z nich sugerował kształt czterometrowego, łukowatego okna. Z kolei ekran projekcji na sklepieniu pawilonu przypominał w formie płaski,

---

<sup>4</sup>W maju 2009 roku artysta został odznaczony przez ministra kultury Bogdana Zdrojewskiego Złotym Medalem *Gloria Artis*, przyznawanym za zasługi dla kultury polskiej.

wydłużony świetlik. Obrazom towarzyszyły odtwarzane nagrania głosów, będących autentycznymi wypowiedziami imigrantów<sup>5</sup>, wybranymi z wielogodzinnych rozmów artysty, zarejestrowanych w Warszawie i w Rzymie. Dobiegające zza okien fragmentaryczne rozmowy były prowadzone po polsku, po włosku z polskim akcentem, białorusku, angielsku i po arabsku. Bezprzewodowe słuchawki dawały możliwość wsłuchania się w poszczególne rozmowy (w tłumaczeniu na język angielski, włoski i polski). W przeważającej części treść owych rozmów stanowiła refleksję nad egzystencją imigranta – trudnościami bytowymi, problemami z podjęciem pracy czy lękiem przed deportacją.

Goście to nielegalni pracownicy poszukujący lepszego życia w zjednoczonej, choć wciąż bardzo ksenofobicznej Europie. Podejmują tu niskopłatne zajęcia, choćby takie, jak naprawianie i mycie okien. W realizacji Wodiczki widzimy ich właśnie podczas tej pracy, chwilami odpoczywających, rozmawiających ze sobą. Scenki ukazują pojawiające się i zanikające na przemian postaci robotników stojących lub siedzących na podwieszonym na linach rusztowaniu lub mechanicznym podnośniku. Obserwujemy epizody jakby podczas projekcji kinowej, koncentrując się na „filmie” w konwencji fabuły i dokumentu jednocześnie.

W nagraniu filmowej projekcji udział wzięło około stu osób, w tym statyści, aktorzy oraz prawdziwi imigranci. W sensie formalnym projekcja ta przywołuje skojarzenia z lirycznym teatrem cieni. Za mlecznymi szybami wielkich okien, matowymi, może zaparowanymi, zauważamy sylwety imigrantów, czyli *obcych*. Sprawiają oni wrażenie jakby byli na zewnątrz budynku, a my, czyli *swoi*, znajdujemy się w jego środku. Ci na zewnątrz nie dostrzegają wyraźnie i dokładnie tych wewnątrz – i na odwrót.

---

<sup>5</sup>Artysta współpracował z imigrantami przebywającymi w Polsce i we Włoszech, ale pochodzącymi z różnych regionów świata: Czeczenii, Ukrainy, Wietnamu, Rumunii, Sri Lanki, Libii, Bangladeszu, Pakistanu, Maroka.

Jedni dla drugich są jedynie rozmytymi, ciemnymi, sylwetowymi figurami pozbawionymi zindywidualizowanych cech. Matowa szyba staje się tu jakby zmaterializowaną granicą obojętnej niepewności, nieufności i wzajemnego lęku. Całość realizacji dotyczy zatem wielokulturowej problematyki *inności* jako jednego z najbardziej żywotnych problemów współczesnego świata, zarówno w skali globalnej, jak i w ramach jednoczącej się Europy oraz polityki unijnej, w której dyskurs wokół procedur regulacji ruchów migracyjnych wciąż jest nie zakończony.

Sztuka Krzysztofa Wodiczki odnosi się do przestrzeni publicznej i społecznej jednocześnie. W większości projekcje artysty, m.in. traktujące o przemocy, odrzuceniu lub wszelkiej niesprawiedliwości, wyświetlane są w kontekście zastanych obiektów rzeźbiarskich czy architektonicznych, często dokonując ich swoistej antropomorfizacji. Wspomniana wcześniej kategoria obustronnego lęku umieszcza bohaterów prac artysty w pozycji „istnienia wobec granicy” mentalnej, fizycznej, materialnej czy religijnej. Wobec swojej granicy staje tu więc złękniony człowiek bezdomny czy pozbawiony praw, chory, uzależniony, ułomny, emigrant, przedstawiciel mniejszości seksualnej, weteran i ten będący ofiarą. Przenikliwa i głęboko humanistyczna sztuka Wodiczki jawi się zatem jako performatywna metafora tragicznych losów jednostki. Podąża ona indywidualnymi śladami tych spośród nas, którym w społeczeństwie zdarzyło się stanąć przed „mleczną szybą”.

\*

W jednym z najważniejszych chrześcijańskich tekstów naszej kultury, w *Wyznaniach* Świętego Augustyna, autor pisze, że „świat jest jak Księga. A ten kto nie podróżuje czyta tylko... jej pierwszą stronę”<sup>6</sup>.

---

<sup>6</sup>Święty Augustyn, *Wyznania*, tłum. Zygmunt Kubiak, Kraków 2007.

Parafrazując słowa św. Augustyna można by rzec: ten, kto nie przekracza barier, ten, kto nie zmierza się z nowym, ten, kto nie otwiera się na poznanie – popełnia grzech. To grzech zaniechania przeczytania Księgi do końca.

### Źródła

Oficjalna strona Biennale w Wenecji: <http://www.labiennale.org/>

Sosnowska Joanna, *Polacy na Biennale Sztuki w Wenecji 1895–1999*, Instytut Sztuki PAN, Warszawa 1999

Sosnowska Monika, *1:1*, Katalog do wystawy na 52. Biennale Sztuki w Wenecji, Zachęta Narodowa Galeria Sztuki, Warszawa 2007

Wodiczko Krzysztof, *Guests/Goście*, Katalog do wystawy na 53. Biennale Sztuki w Wenecji, Zachęta Narodowa Galeria Sztuki, Warszawa 2009



**Marzanna Morozewicz** – malarka, arteterapeutka – urodziła się 21 kwietnia 1965 roku w Białymstoku. Jest autorką publikacji z zakresu terapii przez sztukę, metodyki plastyki i sztuki współczesnej. Zajmuje się także twórczością w zakresie malarstwa (obrazy, obiekty malarskie), tkaniny, rysunku oraz fotografii. Ma w dorobku 16 wystaw indywidualnych (m.in.: *Dwie formy*, Galeria Biała, Lublin 1996, *Luski*, Galeria XX1, Warszawa 2001, *MM*, Galeria Arsenał, Białystok 2002, *Ach, jakie to kobiece*, Galeria Wozownia, Toruń 2006, *Martwe natury*, Galeria Arsenał, Białystok 2008/2009). Brała także udział w 20 wystawach zbiorowych w Polsce i za granicą (m.in.: *Biennale malarstwa współczesnego „Bielska jesień”*, Galeria Bielska BWA, Bielsko-Biała 2003; *Zakazane gry! Jeux Interdits*, Instytut Polski, Paryż 2006; *Malarstwo polskie XXI wieku*, Zachęta Narodowa Galeria Sztuki, Warszawa 2006/2007; *P-art*, Open Art Galerie, Munsterland Festival Part 4, Borken (Niemcy) 2008; *Zakamarki*, BWA Galeria Sanocka, Sanok 2009. Jest profesorem Uniwersytetu w Białymstoku.

## Doskonała niedoskonałość

Zimowe rozleniwienie, brak czasu, niemoc zapisania myśli, zbyt wygórowane oczekiwania – wszystko to złożyło się na to, iż pomimo tego, że czas już oddać tekst do druku – dopiero siadam, by zapisać tych kilka zdań i spróbować obronną ręką wyjść z tej trudnej i niezręcznej dla siebie sytuacji.

I choć zabrzmi to teraz jak wymówka i cwana sztuczka, ale cieszę się z tego, bo to sprawi, że tekst ten nie będzie doskonały. Pomimo wstydu, na przekór rozsądkowi, chciałbym jednak, aby nie była to jego wada, lecz atut i zrobić ze swojego roztargnienia, lenistwa (nazwijcie to jak chcecie!) dobry użytek. Wykorzystać niedoskonałość tego tekstu w obronie niedoskonałości w ogóle. Uczynić z tych krótkich zapisków swego rodzaju anty-manifest, protest przeciwko perfekcyjności.

Postaram się zapisać tu myśli, które towarzyszyły mi podczas realizacji projektu fotograficznego *Downtown Collection* oraz te, które zrodziły się na świeżo – w rok po vernisażu.

*Downtown Collection* to seria zdjęć, na których głównymi bohaterami i bohaterkami są osoby z Zespołem Downa. Każda z nich wchodzi na potrzeby zdjęcia w rolę innej, starannie

dopracowanej postaci. Kreacje do tego cyklu zostały zaprojektowane przez kilkunastu polskich projektantów mody. Razem modele i modelki z tego projektu tworzą swego rodzaju panoramę mieszkańców wyobrazonego *Downtown*.

Jest taka piosenka Petuli Clark *Downtown*, której słowa idealnie oddają charakter celu, w jakim podjąłem się realizacji tego projektu. Artystka, podobnie jak ja, zachęca do odwiedzenia Downtown. Ona oczywiście w swoim utworze śpiewa o wyprawie do centrum jednego z amerykańskich miast, ale można spróbować wyobrazić sobie, że Downtown w tej piosence to nic innego jak wewnętrzne miasto/wewnętrzny świat osób z zespołem Downa – ich osobowość, marzenia, pasje. W takiej interpretacji słów tekstu tej piosenki okazuje się, że Petula Clark daje gotową receptę na nasze (ludzi pełnosprawnych) kłopoty. *Downtown we can forget all our troubles, forget all our cares [...] so go Downtown* – W świecie Downów możemy zapomnieć o naszych wszystkich problemach, zapomnieć o wszystkich naszych zmartwieniach [...] więc wybierz się do świata Downów.

Budując założenia tej serii chciałem, korzystając z języka reklamy i wpasowując się w estetykę zdjęć komercyjnych, podać krytyce wykluczenie z tej estetyki tego, co niedoskonałe.

Korzystając przy tym projekcie z języka reklam, będę całkowicie stosował się do jego reguł. Udając kampanię reklamową nowej kolekcji ubrań, stworzę w rzeczywistości kampanię reklamową dla pewnej idei. Podobnie jak w reklamach komercyjnych będzie to wizja selektywna i przeestetyzowana, mająca na celu zachęcić oglądających do zdecydowanego jej kupna.

Wizerunek reklamowy naszego świata przypomina zazwyczaj jakąś obrzydliwą przesłodzoną landrynę. Za pomocą tego projektu chciałem podjąć nieinwazyjną próbę rozsądzenia tej landryny od środka. Mój *Downtown* miał być swego rodzaju koniem trojańskim, który dzięki swojej estetyce wejdzie się do



kultury reklamy, aby nie tyle ją krytykować, lecz raczej uzupełniać o treści z niej wykluczane.

Idea, którą chciałem przemycić, była prosta: *Down jest super, poznajcie go!* Nie było tam miejsca na subtelności, na tłumaczenie, że to też jest uproszczenie i pewna naiwna idealizacja. Wiedziałem/miałem nadzieję/byłem przekonany, że na to wszystko znajdzie się miejsce potem. Cel był jasny, chciałem przedrzeć się w przestrzeń publiczną i zaprosić na wycieczkę do *Downtown* jak największą liczbę osób.

Chciałem o nim opowiedzieć jak o takich *Wyspach Bergamutach*, gdzie jest wszystko i *tylko wysp tych nie ma*. *Downtown* też nie ma, ale możliwość opowiadania o nim w ten sposób miała olbrzymie znaczenie. Niepełnosprawność zbyt często kojarzy się tylko z trudami dnia codziennego i smutkiem. Metafora cudownego miasta miała odczarować ten wizerunek i pokazać całkiem inną stronę niepełnosprawności.

Chciałem pokazać zespół Downa podobnie jak biura podróży pokazują w swoich katalogach dany kraj w najpiękniejszych barwach – po to, by sprzedać wycieczkę. Zespół Downa bez wad, kolorowy, szczęśliwy, piękny.

Nie chciałem, żeby to był projekt o niepełnosprawności. Żeby niepełnosprawność była kluczem do jego interpretacji. Chciałem, żeby *pomimo* swojej niepełnosprawności, bohaterowie i bohaterki *Downtown* byli różnorodni. Tak, żeby ważniejsze stały się poszczególne postaci i ich osobisty świat, niż często nic nie mówiąca o nich etykieta niepełnosprawnych intelektualnie. Chciałem, żeby odbiorcy zdążyli się nimi zachwycić, a potem, poznając ich – chcąc nie chcąc – dowiedzieć się więcej o Zespole Downa.

Osoby z zespołem Downa na moich zdjęciach są piękniejsze niż w rzeczywistości. Metafora, jaką jest *Downtown*, daje nam bowiem dostęp do piękna, którego patrząc na niepełnosprawnych

intelektualnie nie dostrzegamy na co dzień. Obarczeni ograniczeniami materialnego postrzegania rzeczywistości, często nie przezieramy się przez barierę tego, co na powierzchni. Zatrzymujemy się na ułomności i współczujemy, choć głębiej – pod warstwą nieraz niezgrabnego ciała lub niemożliwości komunikacji werbalnej – do odkrycia i poznania jest dużo więcej. Widać to w spojrzeniu bohaterów i bohaterek *Downtown*. Pomimo bliskości, są oni bardzo daleko. Nie wpuszczają nas do siebie. Pozornie tylko możemy uczestniczyć w ich świecie, w rzeczywistości natomiast, nasze rozumienie tego świata zawsze będzie tylko hipotezą.

Niestety, projekt *Downtown Collection* po części również wpada we własne sidła. Aby zaistnieć na salonach, wejść na okładki i błyszczeć, niedoskonały Down zostaje pięknie opakowany i dopiero wtedy staje się zjadliwy. Projekt *Downtown Collection* odczytany powierzchownie i wprost, pełni funkcje niebezpiecznie konsolidacyjne. Nie zaprasza do odkrywania, lecz koi sumienia, może robić dobrze i pozwala sprawę akceptacji osób niepełnosprawnych intelektualnie uznać za zamkniętą wraz z oglądaniem tych „pięknie sportretowanych biednych ludzi”. Patrzenie na te zdjęcia tylko jak na ładne obrazy osób niepełnosprawnych intelektualnie niesie ze sobą ryzyko protekcyjnalizmu.

Przedsięwzięcie to było więc od początku ryzykowne. Robiąc wczoraj bilans zysków i strat, nie miałem niestety poczucia zwycięstwa. Zastanawiam się bowiem ilu z tych, którzy najbardziej zachwycali się wystawą, potrafiłoby również zaakceptować Downa nie tylko w swoim pięknie, ale także w swojej brzydocie i niedoskonałości?

Przytaczałem już wcześniej porównanie tego projektu do oferty biura podróży. Raz jeszcze posłużę się tą analogią, bo wydaje mi się tu ona bardzo adekwatna. Wykupując wycieczkę do egzotycznego kraju wielu turystów nie poznaje go wcale

– korzysta z uroków *all-inclusive*, swoje poznanie miejsca ogranicza do dwóch fakultatywnych wycieczek i ze spokojem wraca do domów, aby godzinami mówić o tym, jaki jest Egipt, jaka RPA czy Tajlandia, etc. Nieliczni jedynie podejmują próbę przedarcia się przez sztucznie przygotowany dla nich wizerunek kraju, który odwiedzają. Na rok po warszawskim wernisażu *Downtown Collection* zastanawiam się, ile osób oglądających te zdjęcia wróciło z tej podróży bogatszych o prawdziwe doświadczenia tego, czym jest zespół Downa?

Cieszę się, że w mediach zaczęło pojawiać się teraz więcej rzetelnych informacji o Zespole. Cieszę się, że dużo się o niepełnosprawności intelektualnej mówi, że poruszany jest temat zatrudnienia osób z Zespołem Downa i inne ważne dla samych niepełnosprawnych i ich opiekunów kwestie. Chciałbym wierzyć, że *Downtown Collection* było jednym z kamyków, dzięki któremu coś się w tym temacie realnie ruszyło.

Wydaje mi się, że wszystkie działania społeczne są niebezpiecznie niedoskonałe. Są przeważnie wybiórcze i rzadko oddają pełnię problemu, o którym opowiadają.

Czy strach przed niedoskonałością może jednak usprawiedliwiać brak działania? Czy w imię doskonałości można zagrzać się w spokojnym i bezpiecznym nicnierobieniu?

Napisanie tego tekstu zajmowało moją głowę od miesiący. Wiele razy do niego siadałem i z niemocą rezygnowałem z zapisywania myśli. Wszystko to okazywało się zbyt trudne. W końcu zmuszony terminami zapisałem powyższe przemyślenie, jednak kończąc już – mam poczucie jakiegoś bezwzględ- nego fiaska. Mogę wręcz śmiało stwierdzić, że jest to chyba najgorszy tekst jaki w życiu napisałem, lecz pomimo to – czuję się usprawiedliwiony. Koniec końców jest to przecież manifest w obronie niedoskonałości. Manifest w obronie podejmowania próby i przegrywania.

Każdy projekt społeczny jest swego rodzaju podróżą. W podróży zdarza się, że nas okradną, że nie dotrzemy na miejsce, że będziemy mieli wypadek lub w najlepszym razie okno hotelowe będzie po niewłaściwej stronie. Czy w związku z tym lepiej zostać w domu?

W swojej podróży do *Downtown* nie dotarłem do celu. Gdybym jednak mógł cofnąć czas, bez wahania wyruszyłbym ponownie. Celem okazała się sama droga i cieszę się, że mogłem nią przez rok podążać. Z modelami i modelkami, z ekipą tworzącą projekt, z przyjaciółmi i ze wsparciem Stowarzyszenia Bardziej Kochani – pomimo wszystko – zaszliśmy dość daleko. Przetarliśmy kawałek nowego szlaku.

Fot. Alisa Nikulina



**Oiko Petersen** – polski fotografik – urodził się w 1983 roku. Ukończył studia językoznawcze w Uniwersytecie Warszawskim oraz fotografię w londyńskim University of the Arts. Debiutował w 2007 roku wystawą *Guys. From Poland with love*, która (wybrana spośród ponad 400 zgłoszeń) została pokazana podczas Szóstego Fotofestiwalu w Łodzi. Znalazł się także w gronie piętnastu najciekawszych młodych polskich fotografów zakwalifikowanych do projektu PhotoPoland, przygotowanego wspólnie z Instytutem Mickiewicza. Jego prace pokazywane były m.in. w Centrum Sztuki Współczesnej w Warszawie na wystawie *Efekt czerwonych oczu. Fotografia polska XXI wieku* oraz na wielu międzynarodowych festiwalach fotograficznych, m.in. we Francji (Transphotographique 09), Finlandii (Backlight 08) i w Chinach (Pingyao International Photography Festival).



Adam z serii „DOWNTOWN Collection” (c) OIKO PETERSEN 2009  
Kostium: Michal Szulc; Make-up: Gosia Sulima; Asystent sesji: Łukasz Lis;  
Produkcja: Agnieszka Czerwińska / KONIEC KROPKA STUDIO



Ania z serii „DOWNTOWN Collection” (c) OIKO PETERSEN 2009

Kostium: Teresa Seda; Make-up: Gosia Sulima;

Włosy: Konrad Klos; Asystent sesji: Łukasz Lis;

Produkcja: Agnieszka Czerwińska / KONIEC KROPKA STUDIO



Ewa z serii „DOWNTOWN Collection” (c) OIKO PETERSEN 2009

Kostium: Natalia Jaroszevska; Make-up: Gosia Sulima;

Włosy: Sławek Oszejca; Asystent sesji: Łukasz Lis;

Produkcja: Agnieszka Czerwińska / KONIEC KROPKA STUDIO



Ola z serii „DOWNTOWN Collection” (c) OIKO PETERSEN 2009

Kostium: Viola Spiechowicz; Make-up: Gosia Sulima;

Hair: Sławek Oszańca; Asystent sesji: Łukasz Lis;

Produkcja: Agnieszka Czerwińska / KONIEC KROPKA STUDIO



Pomiędzy ascezą a żywiołem  
– inspiracja i echa sztuki azjatyckiej  
w twórczości  
współczesnych artystów polskich

Atman jest milczeniem (*Upaniszady*)

Część I

Była pustka – *Śunja* w sanskrycie, *Stong-pa-n'id* po tybetańsku.

Pustka, którą można ujrzyć tylko w momencie śmierci, jako jasne światło czystej realności. Zjawia się wam szybsza niż błyskawica jaskrawa, bezbarwna światłość Pustki, która otaczać was będzie zewsząd. Próbujcie zanurzyć się w to światło, odstupując od wiary we własne Ja, wyrzekając się wszystkich związków ze swoim iluzorycznym Ja. Tak mówi Księga Bardo.

Jest *akaśa*.

*Symbol Brahmana – wszystko przenikająca i otaczająca przestrzeń, mniejsza od najmniejszego atomu i większa od największych światów... (Upaniszady).*

*Sprawiedliwym jest ten, kto żyje w świecie i miłuje przedmioty świata nie dla nich samych, lecz dla elementu nieskończoności, który w sobie zawierają, dla ukrytego w nich Rha (Radhakrishnan).*

W odniesieniu do sztuki, która ma być przedmiotem moich uwag, z pojęciem „pustka” wiążą się: asceza, rezygnacja, minimalizm, medytacja, kontemplacja, milczenie. Co daje „eksplozję czasu” w nieskończoność i kondensację energii.

Przeciwieństwem jest: żywioł, ekspresja<sup>1</sup>, subiektywizm, automanifestacja, krzyk, wzruszenie. Co daje eksplozję energii i kondensację czasu (podobną do chwili Wielkiego Wybuchu). Proszę mi darować próbę porządkowania tych trudnych pojęć. Jestem świadom nieuchronnych uproszczeń.

O ile kategorie energii i przestrzeni są w pewnym stopniu uchwytne, o tyle fenomen czasu wymyka się nam z rąk.

W kosmologii indyjskiej istnieje pojęcie *bindu*, oznaczające prapoczątek i praprzyczynę – obydwą bieguny: zera i nieskończoności i wszystko co znajduje się między nimi.

Nasz czas jest coraz szybszy. Sekunda nie jest równa sekundzie. Jeżeli ktoś ma ich wiele, są wolniejsze. Jeżeli ktoś ma ich wiele, znaczą mniej. W dramatycznym wyścigu z czasem, czyniąc zapis naszej egzystencji, szukamy języka optymalnie jasnego i oszczędnego jednocześnie. W sztuce oka staje się nim rysunek. A szczególnie ta kategoria rysunku, która jest notacją myśli i wizji zbliżającą się do granicy zapisu conceptualnego. Takie rysowane pisanie może zawrzeć w sobie i energię naszej ręki i temperaturę emocji, i cechy osobiste kaligrafa-rysownika.

Powstaje znak. Lekcja wschodnia uczy nas pokory wobec świata nieskończonego, konieczności mądrego wyboru i spokojnej rezygnacji. W czasach wielkich technologii i działań medialnych w sztukach świadomie sięgamy po pióro lub pędzel

---

<sup>1</sup>Łacińskie *expressio* – wyraz, artystyczno-człowiecze „Ja”. Rozróżniamy wiele ekspresjonizmów, np.: ekspresjonizm „nowy”, ekspresjonizm dziki, ekspresjonizm subiektywny, ekspresjonizm patetyczny, ekspresjonizm spontaniczny, ekspresjonizm psychologiczny, ekspresjonizm naturalistyczny, ekspresjonizm abstrakcyjny, ekspresja – gwałtowne uwalnianie się energii (ks. J. Tirschner).

umoczone w tuszu. Czern na bieli. Żyjąca czern i żyjąca biel. Czern, która może stać się wszystkim, i biel, która wszystko przyjąć może. Tak jak noc i dzień, jak zło i dobro, jak śmierć i życie, jak yang i yin.

Szczęśliwy przypadek sprawił, że kiedyś w młodości odwiedziłem klasztor i szkołę Tao w chińskiej prowincji Junan.

Surowa szkoła na mglistej górze była wówczas bardziej zajęta sprawami boskimi i państwowymi, niż chciałby to zapewne widzieć Czcigodny Loo-tsy, którego imię wiąże się z *Księgą drogi i cnoty* (*Tao-te-king*). Tao to nieosobowy ład świata. Tao jest wszechobecne i wszechobejmujące. Czyni ono wszelkie nasze rozróżnienia i napięcia pozornymi, a więc nieistotnymi. Przeciwieństwa będąc wzajemnym uzupełnieniem, stają się jednością. Tak jest z bytem i niebytem, tak jest z kobietą i mężczyzną.

U nas w Europie św. Augustyn sformułował myśl: *Contrarium oppositione saeculi pulchritudo componitur* (Piękno świata rodzi się z przeciwstawienia przeciwieństw).

Nawiasem mówiąc, w materii piękna jesteście bezradni. Wszystko, co dziś możemy powiedzieć o tym pojęciu, jest rozproszone na ogromnych przestrzeniach wolnej ekspresji, nieuchwytnie, niewymierzalne, a najczęściej nieistotne w programach nowych estetyk. „Zapewne w społeczeństwach ludzkich idee pojawiają się, giną, ale też wracają. Jest możliwe, a nawet jak najbardziej prawdopodobne, że idea piękna wróci. Ale dziś jest w upadku” – powiada Władysław Tatarkiewicz w *Drodze przez estetykę*. Jest to głos pokolenia, które odeszło z nadzieją na odrodzenie się czegoś, co nigdy nie może być takie, jak było.

Nie o piękno zewnętrzne, nie o hedonistyczną, sensualną przyjemność nam chodzi w tym przypadku, ale o poszukiwanie ładu kosmicznego, porządku wszechrzeczy. Bo – jak powiedział André Malroux – „wielka sztuka posługuje się wyobrażeniami wizualnymi, aby pokazać to, co nie jest widoczne”.

Komentując sztukę tantryczną, Ajit Mookerjee określił ją jako „nowy język znaków, symbolizujący stosunek między człowiekiem a wszechświatem”. Medytować się winno nad pierwotną czystością pierwszej zasady przedmiotu, wyzwalając się od pozornej rzeczywistości obrazu zewnętrznego na rzecz istoty rzeczy. I w czasie, kiedy my w Europie prześcigaliśmy się w doskonaleniu odtwarzania cech zewnętrzności, Wschód poszukiwał kodu form geometrycznych, obrazujących porządek wyższej rzeczywistości i blasku świata astralnego jako obiektów medytacji, ukazujących myśli kierunek podążania. Zaskakująco kapryśna mechanika aktu twórczego tolerowała zarówno żywiołową ekspresję krzyku, jak i ciszę kontemplacji, wybuch i jednorazowy gest, jak i ciągnącą się w nieskończoność czynność powtarzaną – rodzaj modlitewnej kontemplacji. Obie te postawy zbliżały się i oddalały od siebie. Obie rodziły wartości, które w zależności od ducha epoki były dostrzegane i cenione mniej lub bardziej.

Wschód jest wielki. Ale unosząc z niego drobinę, zrozumiałem, że unoszę zasadę całości, słodycz kontemplacji największego w najmniejszym.

Lubię biel i czerń w granicach geometrii magicznej. Szanuję też materię, której naturalna ekspresja nie wymaga przenosin na papier, płótno lub brąz, a już jest. Materię elementarną – ziemi, kamienia, trawy, wody, ognia, biegnącego konia... Cieszę się nią jak dobrym obrazem.

## Część II

Najwcześniejsze kontakty świata arabskiego z Polską sięgają X wieku, kiedy to Żyd hiszpański Ibrahim ibn Jakub opisał kraje słowiańskie dla kalifa Kordoby po podróży do Niemiec i Czech w latach 960–965.

Od połowy XVII wieku nosimy kontusz i karabelę. Wschód dał nam piękne konie i ułana, kobierce i pasy słuckie, *chinoiserie* i *japonarie*.

Od czasów Norblina artyści polscy podejmowali tematykę, powtarzam, tematykę wschodnią. Wymienię tu Tadeusza Ajdukiewicza, Józefa Brandta, Jana Marię Deskura, Stanisława Chlebowskiego, Juliusza Kossaka, Januarego Suchodolskiego, Aleksandra Orłowskiego.

Po londyńskiej wystawie światowej w roku 1862, na której pokazano sztukę Japonii, poprzez Paryż trafia ona dzięki pasji kolekcjonerskiej Feliksa Jasieńskiego do Polski. Kraków pokazuje ją w roku 1881, a warszawska Zachęta – w 1901.

W sztuce Stanisława Wyspiańskiego, Leona Wyczółkowskiego, Ferdynanda Ruszczyca, w grafice „Chimery” znajdziemy wiele z japońszczyzny. Wojciech Weiss naśladował Utagawa Hiroshige, Juliusz Fałat – Hokusai, Józef Pankiewicz – Kikugawę, Stanisław Wojtkiewicz – Kitagawa Utamaro. Cały ten „pseudojaponizm modernistów” (jak to określa Teresa Grzybowska) był mniej lub bardziej powierzchownym zapożyczeniem fabuły warsztatu wschodniego.

Ciekawą osobowością był pracujący w Paryżu Bolesław Biegas (1877–1954). Od roku 1908 łączył on manierę futurystyczną z głoszonym przez siebie sferyzmem, wywiedzionym z kręgów mandali i czakry. Był to swoisty „kulizm” wobec modnego wówczas kubizmu.

Lekcja myśli dalekowschodniej odświeżyła zamknięty system pragmatycznej logiki europejskiej, otwierając szeroko drzwi na nowe obszary sztuki wolnej od dotychczasowych więzów, uprzedzeń, ograniczeń i wzorców.

Mniej lub bardziej świadomie stosowane elementy sztuki Wschodu są widoczne w dziełach wielu współczesnych artystów polskich. Zastrzec przy tym wypada, iż ich użycie nie

zawsze było w pełni zamierzone i świadome. Obieg informacji sprawia, że podobne zjawiska w sztuce pojawiają się dziś w różnych miejscach świata, będąc odkryciem równoległym, co uznać należy za cechę cywilizacji uniwersalnej.

Napiszę tylko o niektórych twórcach mnie współczesnych. Najpierw złożę ukłon memu mistrzowi. Miałem szczęście poznać Władysława Strzemińskiego i jego żonę Katarzynę Kobro. Właśnie ich postawa twórcza, w moim rozumieniu, jest głęboką próbą kontemplacji praw przestrzeni i czasu. Dostrzegam w niej obecność ducha Wschodu w podobnym sensie, jak w odkryciach Alberta Einsteina i Nielsa Bohra. Myślę głównie o zmierzających do bieli obrazach unistycznych Strzemińskiego z lat 1931–1934 i o rzeźbie Katarzyny Kobro, której twórczość francuski malarz François Morellet określił słowami: „Prostota i jej najpiękniejszy owoc – Pustka”.

Artystą o pokolenie młodszym, ale osobowością wyrazistą, realizującą samobójczo konsekwentny program odliczania swego czasu jest Roman Opałka. Jego obrazy liczone, stanowiące wibrującą, jaśniejącą w miarę upływu czasu przestrzeń, łączone z głosem odliczania i ze zmierzającą ku bieli dokumentacją fotograficzną podobizny autora są dzwonem, który bije dla nas wszystkich. Obrazy liczone, powstające od roku 1965, poprzedziły bardzo ciekawe studia dotykowe z lat 1958–1959 oraz kompozycje abstrakcyjne z lat 1964–1965. Jako ćwierć-Azjata wierzę, że Opałka będzie liczył nieskończenie.

Pustka i przestrzeń jest istotą obrazów i instalacji Jana Bredysaka. Można ją kontemplować w pracach Stefana Gierowskiego, Jacka Sempolińskiego, Stanisława Fijałkowskiego, w dziełach Jerzego Kałuckiego i Zbigniewa Gostomskiego, w malarstwie Włodzimierza Pawlaka, w akcji równoległej Mikołaja Smoczyńskiego, w błękitnej linii Edwarda Krasińskiego.

Wcześniej poetyka przestrzeni pojawiła się w obrazach Marii Jaremy, a logika przestrzeni w kompozycjach Henryka Stażewskiego.

Niewielu twórców w Polsce podjęło wątek malarstwa gestu, w tak wyrazistej formie, jak to uczynił Hans Hartung w Niemczech. Dalekie echa świętej kaligrafii można znaleźć u Alfreda Lenicy, w ekspresyjnej formie Tadeusza Kantora, Tadeusza Brzozowskiego.

Znacznie więcej artystów sięga do magiczno-mistycznych arsenałów Wschodu, eksploatując symbole tantry i mandali. Wymienię tu Zbigniewa Makowskiego, Andrzeja Urbanowicza i Urszulę Brok, Henryka Wańka, łączącego Orient z kabałą i okultyzmem, oraz Gerarda Głuchowskiego, tworzącego obrazy medytacyjne, gdzie na czerni występują elementy geometrii, utrzymane w barwach bieli, błękitu, fioletu i żółci.

Magia zapisu niejasnego, horoskop, litera wschodnia stały się tworzywem grafiki i płócien Janiny Kraupe i Bogusława Szwacza.

W setkach rysunków azjatyckich Kulisiewicza, Kobzdeja i Strumiłły odnajdziemy, wśród powierzchownego reportażu lub stylizacji, prawdziwe wartości rodem z Azji.

Z całą pewnością losowe, geometryczne kompozycje Ryszarda Winiarskiego, zbiory i zapisy Jana Tarasina, cykl rysunków *Katalog* Andrzeja Strumiłły reprezentują coś z ducha Orientu.

Widzę Wschód w trawach rosnących na sukni Teresy Murak, w wibrujących przestrzeniach wielkich impresji Leona Tarasewicza, w czarnym pokoju Althamera, w ascezie Mirosława Bałki, w instalacjach Xawerego Wolskiego, Zbigniewa Warpechowskiego. Czuję blask światła astralnego w dawnych kulisach obrazach Wojciecha Fangora, dopatruję się krajobrazów chińskich w materii malarskiej Jerzego Tchórzewskiego,

a patrząc na dzieła Jana Lebensteina przenoszę się do kraju Sumerów, dawnego Babilonu i Ziemi Obiecanej.

Sam chwałę dziś kontemplację Pustki: na rzecz minimalizacji, na rzecz uwolnienia się od przedmiotu, na rzecz otwarcia wyobraźni, na rzecz zwrotu do wnętrza.

Fot. Waldemar Kwiatkowski

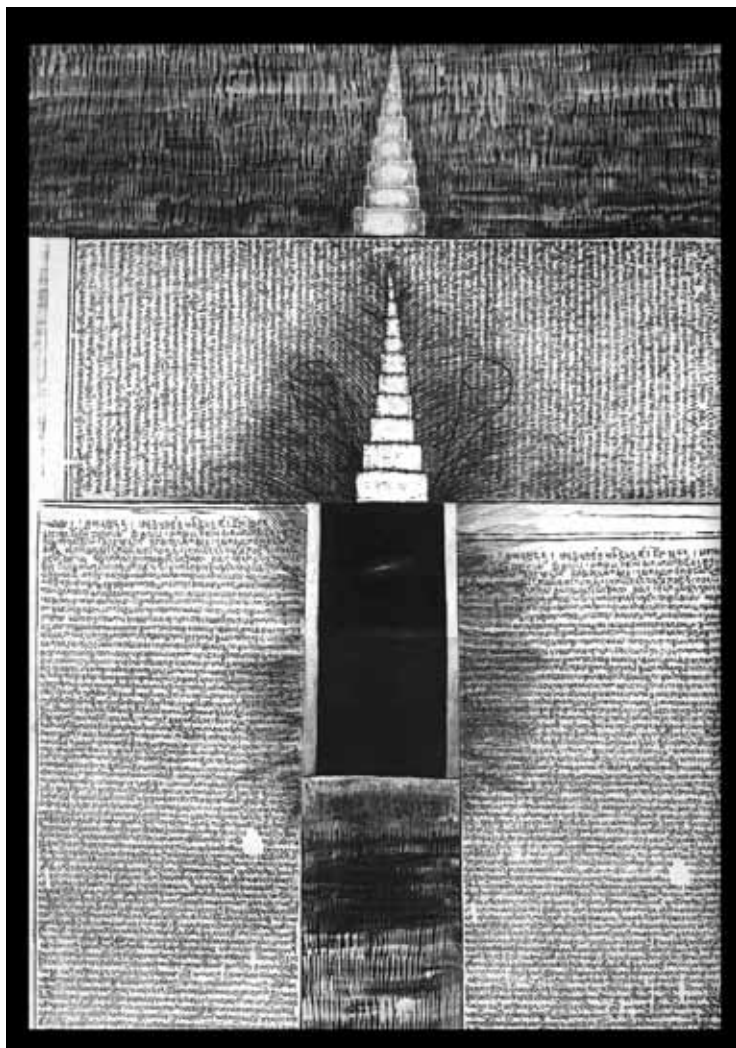


**Andrzej Strumiłło** – artysta malarz, fotografik, grafik i ilustrator książek, autor wierszy i dzienników, organizator życia artystycznego i społecznego – urodził się 23 października 1927 w Wilnie. Studiował w Państwowej Wyższej Szkole Sztuk Plastycznych w Łodzi pod kierunkiem Władysława Strzemińskiego i w Akademii Sztuk Pięknych w Krakowie, którą ukończył w 1950 roku. Był asystentem tych uczelni w latach 1949–1953 i 1977–1980. W latach 1982–1984 był kierownikiem Graphic Presentation Unit Sekretariatu Generalnego ONZ w Nowym Jorku. Zainicjował w 1977 roku doroczne Spotkania „Sztuka i środowisko” w Wigrach, których był komisarzem, zaś w latach 1997–2001 – kuratorem międzynarodowych plenerów rzeźbiarskich „Intergrart” w Maćkowej Rudzie nad Czarną Hańczą. Odbił wiele podróży artystycznych: Chiny (1954 i 1961), Włochy (1957), Indie (1959, 1970 i 1972), Nepal (1974 i 1980), Japonia i Tajlandia (1987). Opublikował trzy tomy wierszy, liczne albumy o przyrodzie i kulturze oraz zbiór dzienników i ilustracji z lat 1978–2006 pt. *Factum est*. Od grudnia 2008 roku prowadzi w strukturze Muzeum Okręgowego w Suwałkach autorską galerię. Mieszka w Maćkowej Rudzie na Suwalszczyźnie.

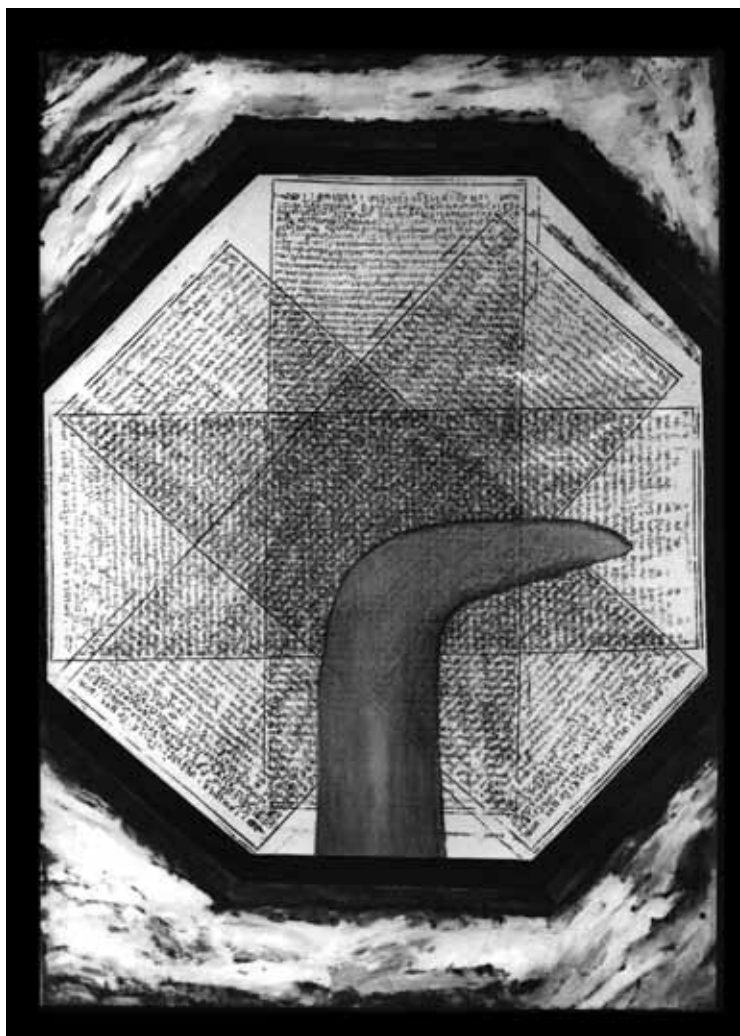




Andrzej Strumiłło: *Głowa*, rysunek tuszem. Indie, 1959



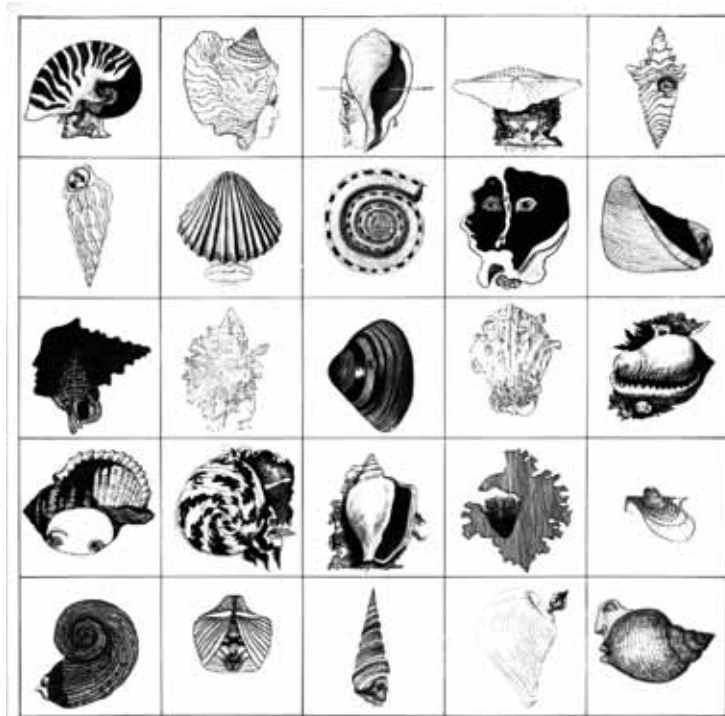
Andrzej Strumiłło: *Brama*, grafika. Indie, 1968



Andrzej Strumiłło: *Róg*, grafika. Indie, 1968



Andrzej Strumiłło: *Dziewczyna*, rysunek tuszem. Wietnam 1969



Andrzej Strumiłło: *Muszloportrety*, 1981



Andrzej Strumiłło: *Ciemna materia I*, olej na płótnie

## Centrum Zamenhofa – Centrum Dialogu

Powstanie Centrum Zamenhofa w Białymstoku to moment przełomowy. W 2009 roku stało się coś, co powinno mieć miejsce wiele lat, wiele dziesięcioleci wcześniej. Nagle odkryto postać Zamenhofa, uznano jego wielkość, a w Białymstoku odbył się Światowy Kongres Esperanto. Co prawda, kilku delikwentów w dobrze osłaniających twarze kapturach rozbiło kilka szyb w Centrum, a od fasady odbił się nie robiąc na szczęście większych szkód koktajl Mołotowa. Poza kilkoma aktami wandalizmu zapanował powszechny entuzjazm wobec esperanto i jego twórcy. W kwestii faktów i pamięci historycznej, nic się nie zmieniło. Nie zobaczyliśmy twórcy esperanta w nowym świetle, nie odkryto nowych dokumentów, nie dokonano jakiegś reinterpretacji spuścizny Zamenhofa. Wiemy tyle, ile było wiadomo od dawna. Prawdziwa rewolucja dokonana się za to w pamięci społecznej.

### Ludwik jest trendy

Pamięć społeczna, w odróżnieniu od historycznej jest nieciąglą, pełna luk, mitów, gmatwaniny faktów i mistyfikacji. Kaprysy pamięci społecznej prowadzą do zakłamywania historii, uniemożliwiają racjonalną ocenę zdarzeń i postaci historycznych.

Pamięć społeczna należy do wszystkich i do każdego z osobna. Każdy jest zarazem władcą i wasalem pamięci społecznej, która – nie dążąc ani do racjonalności, ani do prawdy historycznej – jest zasobem przekonań i wierzeń wspólnych dla konkretnej grupy społecznej czy społeczności żyjącej na określonym terenie.

Pamięć społeczna, by nie stracić swego integrującego charakteru, nie może sobie pozwolić na półtony. Ceną za poczucie wspólnoty jest absolutyzacja, zaburzenie proporcji, nie liczenie się z faktami lub ich „reinterpretacja”. W efekcie cele nazywa się środkami, środki celami – często narzędzie staje się celem samym w sobie. Każda próba porządkowania czy odwołania się do faktów odczytywana jest jako zamach na święte wartości, próbą zerwania wspólnotowej więzi. Prawda historyczna przegrywa z „oczywistą oczywistością”, np. taką, że Zamenhof co prawda był twórcą esperanta, ale był też Żydem. I co z tego? – zapyta większość obecnych nastolatków. To pytanie jest dowodem na zmianę, która dokonała się w polskim życiu społecznym w ostatniej dekadzie. Chętnie zapominamy, że tropienie żydowskich korzeni, „rzucanie Żydem” w postaci życia publicznego nie było nietaktem, lecz skuteczną bronią polityczną. I to nie w jakiejś zamierzchłej przeszłości, lecz „za demokracji”, po przełomowym 1989 roku i kilka ładnych lat i kadencji później.

Przez całe dziesięciolecie – PRL-owskie i już demokratyczne – w pamięci społecznej białostoczan mieścił się Ludwik Zamenhof jako twórca języka esperanto. Lecz równie silnie funkcjonował jako Żyd. Tymczasem bohaterowie pamięci społecznej muszą być bez skazy. Na szczęście to, co jest przekleństwem pamięci społecznej, jest również jej szansą. Zmiana koniunktury politycznej, przeobraziła też świadomość społeczną – bycie Żydem przestało być piętnem. Mało tego – stało się trendy.



Przyszła moda, wręcz snobizm na zajmowanie się żydowska spuścizną Białegostoku. Można złośliwie zauważyć, że w Łodzi czy Krakowie proces ten dokonał się znacznie wcześniej, ale... Najważniejsze, że skończył się okres „demencji”, że pamięć o Zamenhofie i żydowskiej społeczności Białegostoku przestała być tylko domeną wtajemniczonych (np. historyków), lecz weszła do świadomości zbiorowej, do kanonu zachowań dobrze widzianych i politycznie poprawnych. I niezależnie od kolejnych, nieuniknionych zmian koniunktur i trendów, rewolta pamięci społecznej białostoczan pozostawi trwały ślad w postaci Centrum im. Ludwika Zamenhofa. Trudno wyobrazić sobie zawieruchę, która zdołałaby wymazać imię Patrona z nazwy Centrum, unicestwić jego wizerunki. Całkowicie niewyobrażalne jest ponowne wtrącenie Zamenhofa w niepamięć. Pozostaje pytanie: jak pamiętać?, w jakich formach zaszcześcić wiedzę o Zamenhofie następnym pokoleniom?

### Po pierwsze, dialog

Już na starcie rzeczą oczywistą było to, że Centrum z jednej strony musi aktywnie propagować wiedzę o postaci i dziele Ludwika Zamenhofa, z drugiej, musi być miejscem otwartym na różnorodność kulturową miasta i regionu.

Na stronie internetowej Centrum ([www.centrumzamenhofa.pl](http://www.centrumzamenhofa.pl)) zapisaliśmy (w trzech językach: polskim, angielskim i esperanto): „Centrum im. Ludwika Zamenhofa w Białymstoku ma ambicję stać się miejscem spotkania i dialogu dla wszystkich mieszkańców tygła kultur i narodów jakim jest Podlasie, a szerzej – Kresy. Naszym marzeniem jest, by Centrum Zamenhofa stało się nie tylko w założeniach, ale w codziennej praktyce, konkretnych działaniach Centrum Dialogu i Edukacji Międzykulturowej”.

Trudno nie zauważyć, że ideę nieskrępowanego dialogu, porozumienia, braterstwa da się bez trudu wyprowadzić wprost z dzieła samego Ludwika Zamenhofa. Bo czymże jest esperanto, język uniwersalny, jeżeli nie próbą stworzenia wygodnej, dostępnej dla każdego platformy komunikacyjnej? Jednak, jak piszą Ireneusz Bobrzak, Joanna Jakielska w artykule *Homarianizm – zapomniane marzenie Zamenhofa* ([http://www.via-vento.republika.pl/esperanto/historia/pl\\_homarianizm.htm](http://www.via-vento.republika.pl/esperanto/historia/pl_homarianizm.htm)), „dla Ludwika język ten był tylko środkiem do realizacji głęboko ukrytych marzeń. Drogą zmierzającą ku urzeczywistnieniu najgłębszych pragnień, które usiłowały zmierzyć się z tkwiącymi w niezrozumieniu się narodów siłami, rodzącymi najgłębsze nienawiści i będącymi zalążkiem konfliktów i wojen (...).

Zamenhof marzył o świecie bez konfliktów i wojen. O zatarciu się nienawiści i uprzedzeń, o jednej wielkiej i braterskiej ludzkiej rodzinie. (...) Naiwność? Z jednej strony tak, ponieważ z czasem twórca esperanta zaczął dostrzegać złożoność problemu odkrywając, że brak wspólnego języka jest tylko jakby wierzchołkiem góry lodowej. (...) Wtedy to zrodziła się świadomość, którą nazwał później powszechną ideą zdolną pobudzać braterską myśl u ludzi praktykujących ją, niezależnie od narodowości czy wyznania. Wtedy to powstał ten załączek uczucia, któremu dał nazwę homarianizm (...). Językowy geniusz zaczął służyć twórcy esperanta jako droga, którą trzeba przejść, aby osiągnąć określony cel. Nie tylko więc o język chodziło”.

Pochodzący z rodziny żydowskiej Zamenhof szczególnie wyraźnie doświadczył wpływu nacjonalizmu i ortodoksji na wypaczanie komunikacji, uniemożliwianie dialogu, w efekcie konfliktowanie ludzi i narodów: „Zamenhof obawiał się ludzkiej ciemnoty. Nacjonalizmu, ślepej wiary w narodowe wartości. (...) Także dogmatów, które determinowały ludzkie

postępowanie literą zasad odrębnych sobie, często zwalczających siebie nawzajem religii. Miał przeświadczenie, głęboką wiarę, że wobec Boga wszyscy jesteśmy równi i bez względu na wyznawaną religię wysłuchany jest każdy, bo Najwyższa Siła jest jedna”.

Autorzy dostrzegają w tym ekumenizm Zamenhofa. Nie trudno byłoby dopatrzyć się w ideach twórcy esperanta wątków panteistycznych, albo myśli prekursorskich wobec kultury duchowej New Age. Można Go nazywać autorem wizji zjednoczonej Europy. Można widzieć w Zamenhofie profetę, geniusza wyprzedzającego swoją epokę.

Jak wielu wizjonerów oszołomionych ideą naprawy świata i człowieka, Zamenhof stworzył własną utopię – projekt idealnego modelu społecznego, opartego na zawsze tych samych fundamentach sprawiedliwości, solidarności i równości między ludźmi.

Co wynika z tej spuścizny dla nas? Bez wątpienia szacunek, którego bezpośrednim wyrazem jest nadanie Centrum imienia Ludwika Zamenhofa. W ślad za tym idzie edukacyjna część działań Centrum. Propagując o Zamenhofie w naturalny sposób zaszczepiamy postawy dialogu i tolerancji wobec odmienności, otwarcia na inne nacje, kultury, religie i światopoglądy. Umożliwiając dialog, niwelując zakłócenia w komunikacji międzyludzkiej, zmierzamy do osłabiania barier wynikających z naturalnej obawy przed tym, co inne, nieznanne, a przez to stanowiące potencjalne źródło strachu, poczucia zagrożenia dla naszej tożsamości. W ten sposób w praktyce realizujemy idee Patrona Centrum. Nie wszystkie. Staramy się przyswoić i propagować to, co ostało się próbie czasu i co ciągle jest żywe – zdolne zapalać umysły, na czym można budować dumę z faktu, że to właśnie w Białymstoku urodził się twórca języka uniwersalnego.

## Zamenhofowski eliksir

Jak zostało powiedziane, pamięć społeczna niewiele ma wspólnego z racjonalnym myśleniem. To rodzaj kociołka czarownicy, w którym waży się cudowny eliksir. Tytułowa bohaterka *Przygód Alicji w krainie czarów* znajduje butelkę z napisem „Wypij mnie”. Alicja wypija i zmniejsza się. Jakie są następstwa? W przypadku Alicji opisano je szczegółowo. W przypadku pamięci społecznej wszystko zależy od tego, która butelka nam się trafi, którą zdecydujemy się wypić. Ofert jest nieprzebrana ilość. Jednak mechanizm działania eliksiru pamięci społecznej jest podobny, by nie powiedzieć tożsamy z opisany w latach 50. XX wieku zaburzeniem psychosomatycznym, nazwanym Zespołem Alicji w Krainie Czarów. Objawia się on halucynacjami i zaburzeniami percepcji własnego ciała. Jednym wydaje się, że są bardzo wysocy, innym „rozrastają się” do nienaturalnych rozmiarów wybrane części ciała.

Latem 2009 roku Białystok skorzystał z zachęty na buteleczce i wypił eliksir esperancki, zamenhofowski. Niemal natychmiast objawił się Zespół Alicji w Krainie Czarów. Jak? Choćby w pytaniu, które wielokrotnie padało pod adresem pracowników Centrum: „Czy już mówicie w esperanto?”. W wielu przypadkach był to rodzaj żartu czy niewinnej prowokacji. Jednak niekiedy za żartem krył się jakiś rodzaj godnej podziwu, choć irracjonalnej nadziei na to, że skoro odkryliśmy esperanto, skoro przywróciliśmy Zamenhofa zbiorowej pamięci białostoczan, to raptem poczęta przed stu laty z okładem idea odrodzi się w stanie niezmienionym i zawojuje świat. Zapowiadano inwazję esperantystów z całego świata na Białystok, przez Centrum miały maszerować niekończące się wycieczki użytkowników języka uniwersalnego. Oczywiście, po zakończeniu kongresu nic takiego nie miało miejsca. I nie trzeba było proroka, żeby

to przewidzieć. A mimo to powracało pytanie o naszą biegłość w posługiwaniu się językiem esperanto, jakby była ona warunkiem koniecznym pracy w Centrum im. Ludwika Zamenhofa. Podkreślam: Centrum im. Ludwika Zamenhofa, a nie Centrum Esperanto, która to nazwa – choć mająca się nijak do rzeczywistości (instytucja o tej nazwie nie istnieje) – przewijała się przez pierwsze miesiące działalności Centrum nawet w oficjalnych wypowiedziach i w wielu doniesieniach medialnych. Media, które przez lata ledwie wzmiankowały wydarzenia w białostockim ruchu esperanto, a szerzej zajmowały się esperanto „od wielkiego dzwonu” (np. przy okazji wizyty w Białymstoku wnuka Ludwika, Krzysztofa Zaleskiego-Zamenhofa), nagle „odkryły” esperanto i jego twórcę. Trudno przecenić korzyści płynące z tego faktu. Jednocześnie trudno nie zauważyć, że nurt tej koniunktury medialnej zaczyna zwalniać. Zgodnie z przewidywaniami moc esperanckiego eliksiru słabnie. Coraz rzadziej powraca pytanie: Czy już mówimy w esperanto?

Tak. Może jeszcze niezbyt biegle, ale uczymy się języka uniwersalnego. Prowadzimy i będziemy prowadzić warsztaty esperanta. W Centrum ulokowała się biblioteka esperancka. Zapraszamy esperantystów do wygłaszania prelekcji. Współpracujemy z ruchem esperanckim przy organizacji imprez okolicznościowych. I nie zamierzamy się z tego wycofywać. Przeciwnie – jesteśmy chętni do współpracy, bo widzimy w niej szansę na poszerzenie oferty kulturalnej Centrum. Ale w dalszym ciągu nie uważamy, że warunkiem koniecznym działalności Centrum jest posługiwanie się językiem esperanto. Bo dla czego akurat ma to być esperanto, a nie język białoruski, rosyjski, ukraiński czy romski?

Jeżeli – jak zostało powiedziane na wstępie – Centrum ma się stać, zgodnie z duchem idei Ludwika Zamenhofa, centrum dialogu międzykulturowego, jeżeli ma być miejscem

spotkania, otwartym dla reprezentantów różnych nacji, religii, światopoglądów, to nie może się ograniczać do kulturowania wyłącznie tradycji esperanto. Więcej – podawanie idei społecznych Zamenhofs w wersji – przepraszam za kulinarną terminologię – saute byłoby nie tylko anachroniczne, ale potencjalnie szkodliwe. Upór w propagowaniu i „wdrażaniu” myśli Zamenhofs *in extenso*, bez próby zastosowania perspektywy historycznej, bez refleksji nad szansami adaptacji do współczesnych realiów, musiałby się rozminąć z prawdą, z popularyzacji wiedzy zejść na poziom wyznania wiary.

Żeby nie szukać zbyt głęboko, już sama uniwersalność języka uniwersalnego wymaga komentarza. Przynajmniej w sytuacji, gdy mamy do czynienia z osobą, która pierwszy raz styka się z esperanto. Nie chodzi nawet o operowanie liczbami (skądinąd dość skromnymi), które opisują społeczność użytkowników esperanto w Polsce i na świecie. Podstawową sprawą jest wyjaśnienie uniwersalności esperanta w zestawieniu z językiem angielskim. Nie da się zaprzeczyć, że uniwersalność języka angielskiego jest faktyczna, natomiast esperanta w najlepszym razie potencjalna. Można oczywiście wierzyć w to, że esperanto jest remedium na całe zło świata, lecz krzewienie takiej wiary nie jest i nie może być misją instytucjonalnej placówki kultury. Szczególnie takiej jak Centrum Zamenhofs – nastawionej na dialog, a nie na lansowanie jednej, choćby najbardziej światłej idei.

Dlatego we wszystkich działaniach Centrum staramy się oddzielać popularyzację wiedzy o Ludwiku Zamenhofie i esperanto od głoszenia idei. Misją Centrum jest dialog, a nie przekształcanie placówki kultury w ośrodek misyjny. Zamiast spotkania wyznawców, proponujemy spotkanie odbiorców kultury – w całym jej bogactwie i różnorodności.

## Spotkajmy się w tyglu

Działania Centrum pomyślane są tak, by poruszać się na szeroko pojętym pograniczu – kultur, światopoglądów, wyznań, nacji, płci. Pogranicze, to „teren zapalny”, a jednocześnie życiodajny sztuki, która – w naszym odczuciu – jest doskonałą płaszczyzną dla podejmowania otwartego, merytorycznego dialogu. Jeżeli chcemy, by ten dialog był autentyczny, Centrum nie mogło zamienić się w skansen czy izbę pamięci. I nie zamieniło się. Kilkumiesięczna działalność dowiodła, że przy Warszawskiej 19 jest miejsce na koncert muzyki romskiej i na kapelę klezmerską, na wykład o pamięci społecznej i odmienności seksualnej, na wystawę archiwalnych fotografii i na malarski performance, na promocję książkową i widowisko teatralne. Ta różnorodność form i typów narracji będzie – mamy nadzieję – narastać. Chcemy, by Centrum było rodzajem kulturalnego tygla – przestrzeni otwartej, przyjaznego miejsca spotkań i wymiany poglądów. By było możliwie pełnym odbiciem bogactwa świata, w którym żyjemy.



**Jerzy Szerszunowicz** – dziennikarz, animator kultury – urodził się w 1969 roku. Jest absolwentem filologii polskiej na Uniwersytecie Warszawskim Filia w Białymstoku. Przez kilkanaście lat był dziennikarzem „Kurier Porannego”. Jest kierownikiem Centrum im. Ludwika Zamenhofa w Białymstoku.





## Opowiedzieć sobie innym.

Arteterapia

Opowiedzieć sobie innym, przekroczyć koło własnej jaźni, pozbyć się samotności, w której od narodzin do śmierci trwamy wśród własnych wyobrażeń, myśli, snów, lęków i nadziei, i podzielić się z innymi swoją niepowtarzalnością, jest naturalną potrzebą każdego z nas.

U niektórych jest to konieczność niemal fizjologiczna – konieczność wyrażania samego siebie – a jej osłabienie czy zanik wydaje się czymś sprzecznym z naturą.

Każdy z nas jest odrębnym światem, każdy z nas przeżywa w swoim życiu zdumiewające przygody, w zakamarkach duszy każdego z nas ukryte są wielkie skarby, ale nieliczni tylko odważają się je z tych zakamarków wydobyć i potrzeba nieraz wielkich wstrząsów, żeby zerwać pieczęć milczenia.

Opublikowane przed wojną pamiętniki chłopów i emigrantów świadczą o tym, jak powszechna jest to potrzeba i ile tęsknot, pragnień, i ile niepospolitych zdolności twórczych, pisarskich drzemie w szarej z pozoru masie ludzkiej.

Podobnie okrucieństwa drugiej wojny światowej zmusiły wielu ludzi w wielu krajach do chwycenia za pióro i opisania

swoich przeżyć. Czyniły tak nawet dzieci, czego przykładem jest dziennik czternastoletniej wtedy Anny Frank.

Należałoby się zastanowić, czy traumatyczne przeżycia związane z początkiem choroby psychicznej, nie są też – przynajmniej w niektórych przypadkach – równie silnym bodźcem wyzwalającym drzemiące w człowieku moce twórcze.

Ta, jak mi się wydaje, naturalna dążność do wypowiedzenia się, właściwa wszystkim ludziom, nabiera szczególnej siły u artystów. Ich twórczość jest zwielokrotnieniem, spotęgowaniem życia i odkrywaniem nowych wartości. Twórczość jest tą dziedziną działalności ludzkiej, gdzie świat ulega przekształceniu i działają w nim inne prawa, bliższe harmonii, odzwierciedlające nasze tęsknoty za nią, albo też odsłaniające prawdziwy kształt i sens bytu ludzkiego, nie dostrzegany, albo wręcz zapomniany przez nas, wprzęgniętych w kołowrót codziennego życia.

Twórczość uwalnia od cierpień i dręczących myśli. „Przyzwyczaiłem się zmieniać w obrazy, poematy wszystko co mnie raduje, smuci i dręczy” – powiada Goethe – „Wszystkie moje dzieła są fragmentem jednej wielkiej spowiedzi”. Jak każda spowiedź, twórczość o zabarwieniu autobiograficznym oswobadza człowieka od uczuć lub myśli prześladowczych. Myśląc o *Cierpieniach młodego Wertera* wspomniany już Goethe zanotował: „Wyrzekłem się tych ponurych ekstrawagancji i postanowiłem żyć. Aby zaś żyć spokojnie, musiałem ukończyć dzieło, gdzie bym oddał wszystkie uczucia, marzenia, myśli w tej poważnej materii”.

Twórczość staje się więc oczyszczeniem wewnętrznym, odruchem samoobrony przed szaleństwem, próbą powrotu do normalności.

Twórczość bywa też furtką, przez którą można wymknąć się życiu, uwolnić się od jego dokuczliwości, od złego czasu, nieznosnych warunków, wreszcie od samego siebie. Pragnieniem ucieczki wytłumaczyć można powstanie wielu dzieł sztuki.

Pirandello powiada otwarcie: „Pracuję, aby wymknąć się swojemu życiu. Skoro brak mi pomysłu do sztuki teatralnej, albo powieści, czuję się tak jakby mnie Bóg opuścił”.

Z eskapizmem związane jest często poczucie niedoskonałości. Twórczość bywa antidotum na niedostatki urodzenia, fortuny, warunków życia. Świat fikcji kompensuje ludzkie ułomności. Być może nadczłowiek Nietzschego był wyrazem niezgody filozofa na mizerność własnej postury. Miłosne przygody bohaterów powieści *Czerwone i czarne* Stendhala wydają się być odwetem za własne, życiowe niepowodzenia autora w tej materii.

Przenieść się w świat fikcyjny, zmienić własne niepowodzenia, niepowabność ciała, udrękę codzienności w radosne, malownicze bycie, to zabiegi zmierzające do tego, aby odjąć część władzy losowi zamykającemu nas w ramach trudnych do odwrócenia okoliczności. To potężna namiętność.

Owa ucieczka i kompensata znajduje swoje wyjaśnienie i uzasadnienie w zmyśle niezależności. To on dąży do wyrwania się ze zwyczajnego biegu rzeczy. Sztuka daje twórcom władzę większą od tej, jaką mają prawdziwi jej szafarze na ziemi. Który monarcha może równać się z Szekspirem? Który z nich był równie wielkim szafarzem dusz ludzkich co Dante tworzący swój zaświat?

Twórczość była i jest krainą doskonałej wolności – i nie tylko dla tych, którzy się nią parają.

Leon Chwistek, którego trudno podejrzewać o naturę marzycielską, napisał w *Zagadnieniach kultury duchowej w Polsce*: „Do tego, abyśmy mogli korzystać z życia w całym tego słowa znaczeniu potrzeba, aby pewna grupa ludzi znajdowała się poza życiem, w świecie marzeń i abstrakcji, bo użyteczność na dalszą metę tkwi w tych marzycielach i abstrakcjonistach”.

Stosunek do obłądu zależy od stanu naszej o nim wiedzy. W potocznej świadomości obłąd jest cofnięciem człowieka do

świata zwierząt, którym rządzą instynkty, prostym brakiem rozumu, bezrozumnym bytowaniem, objawiającym zdziżałą wolność, powodującym lęk i agresję.

Przeciwnieństwem takiego postrzegania obłądu jest fascynacja światem chorych psychicznie. Artyści, prekursorzy przeróżnych prądów w sztuce XX wieku, chcieli widzieć w nim źródło szczególnych natchnień twórczych. Szukali w nim tajemniczej wiedzy, tak trudno dostępnej ludziom mądrym i rozumnym, a tak prostej i oczywistej dla szaleńca, który w swej naiwnej głupocie posiada ją całą.

Oba te stanowiska w oczywisty sposób nieprawdziwe dla osób mających na co dzień kontakt z chorymi psychicznie, kształtują stosunek do nich „zdrowej” części społeczeństwa. Prawda wydaje się leżeć pośrodku i nie jest też tak okrutna i straszna. Nie jest też tak „romantyczna” i fascynująca.

Życie chorych psychicznie niewątpliwie napiętnowane jest cierpieniem i samotnością. Nie ból, który najczęściej kojarzy nam się z chorobą, lecz samotność jest najtrudniejszym do zniesienia skutkiem tej „dolegliwości”. Wydaje się to tym trudniejsze, że chory psychicznie jest bardzo często opuszczony przez swoich najbliższych. To prawda, że trudno z nim żyć, że bycie z nim jest męczące i uciążliwe, że często wymaga „matczynej” opieki. Ale czyż nie potrzebują jej również inni chorzy, czyż nie potrzebujemy jej my wszyscy?

Najczęstszy temat, który pojawia się w twórczości pacjentów szpitala psychiatrycznego, to dom rodzinny. Ilekroć, prowadząc tzw. arteterapię w suwalskim szpitalu, proszę jej uczestników o wykonanie rysunku, nie podając tematu, tylekroć wynikiem jest wiele prac przedstawiających dom rodzinny: budynek, kwiaty w ogródku, podwórze, droga, pole przy zagrodzie, zwierzę, człowiek. Może to oznaka samotności? Kiedy jest się niechcianym, myśl wędruje ku temu, co bliskie i nie grozi odrzuceniem. Stąd świat rzeczy zaczyna być bliższy, bo jest bezpieczniejszy niż ludzki.

Człowiek w rysunkach psychotyka czy schizofrenika przybiera najczęściej postać świętego, Maryi, Chrystusa. Jawi się w tych przedstawieniach dobry i kochający, czasami cierpiący. Malarstwo i rysunek jest często językiem do wykrzyczenia tego, co boli najbardziej: obraz rozbitej rodziny, alkohol, współmałżonkowie stojący daleko od siebie, mężczyźni zasłonięci gazetami, zbite w gromadkę dzieci siedzące w kącie pokoju.

Świat, w którym żyją chorzy zaskakuje czasami swoją cudowną „nierealnością”. Obok cierpienia i bólu dużo w nim poezji, obok schematyzmu jest coś, co zbliża go do świata znanego nam z dzieciństwa. Czasami to świat ciemny i mroczny, świat czarnej, kosmicznej dziury. Innym razem – pełen miłości i dobra. Pamiętam pacjentkę, czterdziestokilkuletnią kobietę, mieszkankę Jowisza, której największym zmartwieniem były żyjące na tej planecie dinozaury, głodujące, odkąd ona zmuszona była przebywać w szpitalu.

Twórczość – w jakikolwiek sposób by ją pojmować – jest przyrodzoną cechą ludzką, niezależną od kondycji człowieka, stanu jego ducha i umysłowości. Jest tym, co wyróżnia ludzi spośród innych żyjących stworzeń. Jest naturalną potrzebą człowieka, a jej uzasadnień jest wiele.



**Wiesław Szumiński** – artysta malarz – urodził się w 1958 roku w Suwałkach. Studiował kulturoznawstwo na Uniwersytecie im. Adama Mickiewicza w Poznaniu w latach 1978–1982 oraz w poznańskiej Akademii Sztuk Pięknych (1982–1986). Związany jest z Ośrodkiem „Pogranicze-sztuk, kultur, narodów” w Sejnach. W suwalskim szpitalu psychiatrycznym od lat realizuje program arteterapii dla osób chorych. Tam też prowadzi „Galerię bez klamek”. Jest autorem dwudziestu pięciu wystaw indywidualnych w kraju i za granicą (Bośnia i Hercegowina, Macedonia, Litwa, Niemcy, Dania, Ukraina). Brał udział w wielu wystawach zbiorowych.







Obrazy powstały podczas zajęć arteterapii  
w pracowni Szpitala Psychiatrycznego w Suwałkach



## Dramat i zapomnienie

Przyczynek do historii sztuki Białegostoku  
w I połowie XX wieku

Wielokulturowość jest obecnie hasłem nie tylko wyjątkowo pojemnym, ale także nadzwyczaj chętnie wykorzystywanym. Mimo że z lektury wielu publikacji można wysnuć wniosek, iż Białystok swoją epokę rozkwitu ma już dawno za sobą, warto zauważyć, że był ośrodkiem wielokulturowym już od czasów Jana Klemensa Branickiego, kiedy na dworze jednego z najpotężniejszych wówczas magnatów pracowała bardzo liczna grupa artystów z całej Europy. Chociaż ten rozdział w historii miasta obejmuje zaledwie kilka dziesięcioleci, nadal nie wszystko wiemy o tej epoce.

Dzieje artystyczne Białegostoku są wyjątkowo silnie, wręcz nierozzerwalnie, połączone z polityką, przy czym paradoksalnie – dzieje najnowsze są znacznie mniej zbadane niż historia i historia sztuki wcześniejszych epok. Rzec by można, że niemal wszyscy wiemy o wspaniałości podlaskiego czy polskiego Wersalu, jak z emfazą i dużą dozą przesady nazywano białostocką rezydencję hetmana Branickiego. Wszyscy też znamy wspaniałe i często obrócone wniwecz zabytki Podlasia i ziem sąsiadujących: siedemnastowieczną obronną cerkiew w Supraślu, piękny

klasztór kamedułów w Wigrach, a także neogotycki pałac Paców w Dowspudzie, z którego do naszych czasów dotrwał ledwie fragment w postaci pałacowej bramy. Dwudziestowieczna historia tych ziem, z którymi historia obeszła się nadzwyczaj niełaskawie, pozostaje nie tylko nieznana szerszemu ogółowi, ale niemal zupełnie niezbadana! Sądzę, że ten stan jest częścią większego problemu, jak bowiem wynika zarówno z kwerend, jak też obserwacji, Białystok jest miastem o nie tylko i nie tyle zawiłanej historii, co ośrodkiem, który w XX wieku, niczym Feniks z popiołów, przynajmniej dwukrotnie powstawał do życia na nowo. Dlaczego więc ta dramatyczna i nadzwyczaj uwikłana w wielką politykę historia pozostaje dla badaczy nieinteresująca?

W tym krótkim szkicu spróbuję prześledzić ten rozdział historii sztuki miasta, w którym nie brakowało ani dramatycznych zwrotów, ani tragedii. Chcę zastrzec, że w żadnej mierze nie jest to historia wyjaśniona czy zamknięta, przeciwnie, jest to ledwie zarys problematyki, w której – jak za chwilę zobaczymy – więcej jest pytań niż odpowiedzi na nie.

Białystok, w XVIII wieku miasto prywatne, własność jednego z najpotężniejszych magnatów I Rzeczypospolitej, w stuleciu następnym stał się ośrodkiem dynamicznie rozwijającego się przemysłu, przede wszystkim włókienniczego. Miasto znów zyskało miano brzmiące bardzo europejsko: Manchester północy – choć jak łatwo stwierdzić, Manchester jest miastem położonym bardziej na północ. Wtedy też do Białegostoku i okolicznych miasteczek napłynęła rzesza robotników i przedsiębiorców, szukających tu pracy, możliwości szybkiego wzbogacenia się, wreszcie – awansu społecznego. Byli w tej grupie liczni Żydzi, tworzący z jednej strony warstwę bogatszych fabrykantów i handlarzy, z drugiej zaś – liczną grupę robotników najemnych. Przedstawiciele diaspory żydowskiej tworzyli w Białymstoku społeczność równie liczną, co dynamicznie się

zmieniającą: w 1765 roku – 22,4 proc. mieszkańców, w 1895 zaś – 76,4 proc. Spis powszechny z 1921 roku wykazał, że Białystok zamieszkiwało 46,6 proc. mieszkańców narodowości polskiej i 48,7 – żydowskiej. Pozostałe niespełna 5 proc. tworzyli Niemcy, Rosjanie i Białorusini.

Jak świadczą wydarzenia z początku XX wieku, nie zawsze była to koegzystencja pokojowa, Pogrom z 1906 roku, zainspirowany przez władze carskie, których celem było odwrócenie uwagi od rewolucyjnego wrzenia, spowodował śmierć 88 osób, w tym 82 Żydów. Prawdziwych inspiratorów wskazywał m.in. bardzo wówczas popularny karykaturzysta Henryk Nowodworski (1875–1939). Monument ku czci ofiar pogromu został później wzniesiony na cmentarzu żydowskim w Białymstoku. Trzeba dodać, że wydarzenia z 1906 roku stały się przyczyną emigracji wielu białostockich rodzin, m.in. Gorneckich, o których jeszcze napiszę. Pogromowi poświęcił wiele prac Maurycy Minkowski (1882–1930), wybitny polski malarz żydowskiego pochodzenia. Czy był wtedy w Białymstoku, czy też malował na podstawie relacji – nie wiadomo.

Przedwojenne fotografie ukazują miasto, którego już nie ma, miasto z brukowanymi ulicami, z niską, przede wszystkim drewnianą zabudową, z nielicznymi kamienicami o raczej oryginalnej niż ładnej architekturze. Wśród przypadkowych przechodniów utrwalonych na starych zdjęciach znaczną część stanowią Żydzi.

Takie miasto wspominał w swoich pamiętnikach Rudolf Commichau, jeden z niemieckich przedsiębiorców, który też uskarżał się na brak w Białymstoku teatrów, sal koncertowych i galerii sztuki. Owe braki nie przeszkodziły w wykształceniu się artystycznych potrzeb przynajmniej u części ówczesnych białostoczan. W tak licznej grupie mieszkańców fabrycznego miasta musiały się znaleźć również jednostki wybitnie

utalentowane artystycznie. I tak w istocie było, tyle że ten rozdział niezbyt przecież odległych dziejów miasta został niemal zupełnie zapomniany. Choć może trafniej należałoby powiedzieć, że nie miał kto o nim pamiętać.

Ponieważ świat poukładany wydaje nam się łatwiejszy do zrozumienia, na potrzeby niniejszego szkicu podzieliłam historię sztuki Białegostoku na kilka etapów o bardzo nierównej długości. Osobną grupę, czy też rozdział tej opowieści, tworzą artyści w Białymstoku urodzeni, lecz rozwijający swój talent we Francji, Stanach Zjednoczonych lub jeszcze gdzie indziej. Od nich też zaczniemy naszą próbę przywrócenia Białemustokowi pamięci historycznej, nie tylko dlatego, że ten rozdział należy do najwcześniejszych, ale również z tej przyczyny, że przedstawieni poniżej białostoczanie stali się sławni na świecie, w rodzinnym mieście zaś w najlepszym razie pozostają znani tylko garstce badaczy.

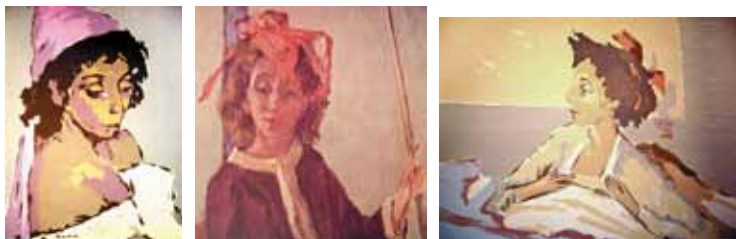
Do najwybitniejszych w tej grupie należy ciągle zbyt słabo znany w rodzinnym mieście malarz Max Weber (1881–1961), syn biednego żydowskiego krawca Moryca i Julii z domu Getz. Jego ojciec wyjechał do Stanów Zjednoczonych w poszukiwaniu lepszego losu. Przyszły malarz wyjechał do USA wraz z matką i bratem Izraelem jako dziesięcioletek. W latach 1899–1900 studiował w Brooklynie, ale szczególnie ważne (jak dla wielu z tej generacji) były dla niego studia w Paryżu. Do stolicy Francji i ówczesnej sztuki światowej wyruszył w 1905 roku i wiódł bardzo pracowity żywot: uczył się malarstwa w Académie Julian, zaprzyjaźnił się z licznymi przedstawicielami artystycznej awangardy tych czasów, m.in. z Picassem Cézanem i Rousseau (zw. Celnikiem). W 1908 roku wrócił do Stanów Zjednoczonych i rychło stał się jednym z pierwszych na gruncie amerykańskim propagatorów kubizmu, fowizmu, ekspresjonizmu, abstrakcji i swoiście pojmowanego realizmu. Był jednym z inspiratorów i organizatorów wielkiej, legendarnej

dzisiaj wystawy nowoczesnej sztuki, która przeszła do historii jako Armory Show. Tę ekspozycję (już pierwszego wieczoru obejrzało ją ponad cztery tysiące osób!) nie tylko uważa się za moment radykalnego zerwania z tradycyjną sztuką w Stanach Zjednoczonych, ale wręcz za inwazję nowych prądów artystycznych na grunt amerykański. Około 1918 roku Weber powrócił do malarstwa figuralnego, malował wtedy pełne liryzmu sceny z życia Żydów, będące reminiscencją lat dziecińczych. Czy wracał w nich również do białostockiego dzieciństwa? Nie wiemy, nikt bowiem nie podjął dotychczas takich badań.

Przyjacielem Maxa Webera był ceniony malarz, uznawany – obok Webera – za pioniera nowoczesnej sztuki amerykańskiej, Samuel Halpert (1884–1930), urodzony jako Szmul w białostockiej rodzinie Galprinów. Wraz z rodzicami wyemigrował do Nowego Jorku w 1889 roku i zamieszkał w dzielnicy Lower East Side. Rodzinie nie wiodło się wtedy najlepiej, toteż Samuel po szkole sprzedawał słodycze, gazety i książki. Kilka lat później jeden z jego nauczycieli w National Academy of Design pomógł utalentowanemu uczniowi zebrać fundusz, które umożliwiły dalsze studia. W 1902 roku Samuel wyjechał do Paryża, ale dość szybko porzucił skostniałe, akademickie metody, by uczyć się od starych mistrzów, których dzieła studiował w Luwrze. W Paryżu obracał się w tych samych kręgach artystycznych co Weber, nawiązywał artystyczne przyjaźnie, od 1905 do 1911 roku wystawiał na paryskim Salonie Jesiennym. W następnym roku wrócił do USA, ale już w 1915 roku ponownie znalazł się w Europie; podróżował po Francji, Hiszpanii i Portugalii, bawił też w Londynie. Podobnie jak Weber wziął udział w pamiętnej ekspozycji Armory Show, był też uczestnikiem wielkiego przedsięwzięcia, które przeszło do historii jako Panama Pacific International Exposition – wielkiej wystawie, zorganizowanej w San Francisco w 1915 roku.

Do tej samej generacji należał młodszy od wymienionych malarzy Abraham Jacob Gornetzky (1894–1990), który zyskał światową sławę jako Jay Gorney, kompozytor filmowych przebojów i muzyki teatralnej, autor swego rodzaju hymnu czasów wielkiego kryzysu, przejmującej piosenki *Brother, Can You Spare a Dime?* Ową pieśń (wykonywana przez takie sławy, jak Bing Crosby, Al Jolson, w nowszych zaś czasach m.in. George Michaela) skomponował zainspirowany kołysanką zapamiętaną z dzieciństwa spędzonego w Białymstoku. Jego rodzina, ukrywająca się w czasach niesławnej pamięci pogromu w 1906 roku, wkrótce potem wyemigrowała do Detroit. Ojciec Abrahama podjął pracę w nowo otwartej fabryce samochodów Forda. Przyszły kompozytor już po dwóch latach nauki gry na fortepianie jako czternastolatek otrzymał ofertę pracy muzyka w lokalu rozrywkowym. W późniejszych latach pracował dla teatrów, rychło związał się z wytwórniami filmowymi. Jego dziełem stała się muzyka do 26 przedstawień teatralnych na Broadwayu, 17 filmów i ponad 200 piosenek. Czy inne jego kompozycje także były inspirowane muzyką zapamiętaną z dzieciństwa? Nie wiadomo, nikt się bowiem tym problemem nie zajmował. Warto dodać, że córka kompozytora, Karen Lynn Gorney, została aktorką (zagrała m.in. u boku Johna Travolty w sławnym swego czasu muzycznym filmie *Saturday Night Fever*).

Do najwybitniejszych białostockich malarzy należy Bencjon Rabinowicz (1905–1989). Przyszły malarz i rysownik był synem architekta i wnukiem białostockiego rabina, w rodzinie jego matki zaś było wielu aktorów i muzyków. Czy to skłoniło przyszłego malarza, odznaczonego później we Francji Legią Honorową, do wyboru zawodu? W rodzinnym mieście, w pracowni nieznanego obecnie malarza Mikołaja Dadyjasa, w latach 1922–1924 pobierał pierwsze nauki. Bardzo wcześnie młody artysta tworzył dekoracje teatralne i akwarelowe kompozycje, o których



Bencjon Rabinowicz: *Kobieta w fezie*; *Guera (żona)*; *Czerwona wstążka* – litografie



Bencjon Rabinowicz: *Portret krytyka Georgesa Turpina* – olej

nic nie wiadomo. Pierwszą wystawę swych prac zaprezentował wcześniej, bo mając tylko 22 lata, w Wilnie i Białymstoku. Ponoć w tym czasie we własnym domu – na mansardzie lub strychu – zorganizował szkołę artystyczną, o której także brak informacji Kim byli uczniowie? Jak wyglądała nauka w owej kamestralnej akademii? Czy z tego czasu zachowały się jakiekolwiek prace? Nie wiadomo. Dwa lata później Rabinowicz wziął udział w ekspozycji w warszawskiej Zachęcie i białostockim Salonie Zimowym. W 1929 roku otrzymał stypendium na dalszą naukę w Paryżu. Pozostał tam już na zawsze. Od 1932 roku uczestniczył wielu paryskich wystawach, posługując się pseudonimem „Benn”; zaprzyjaźnił się z Markiem Chagallem, z którym utworzył artystyczną formację i z którym współpracował. Podczas drugiej wojny światowej działał w ruchu oporu. Po wojnie przyjechał na krótko do rodzinnego miasta w poszukiwaniu swoich bliskich. Sławę przyniosły mu ilustracje do *Psalmów*, swoisty hołd złożony swoim bliskim, a także projekty plakatów dla UNESCO.

Bencjon Rabinowicz nie tylko urodził się w Białymstoku, był tu aktywnym animatorem życia kulturalnego; z innymi prawie zapomnianymi obecnie malarzami: Nachumem Edelmanem, Michałem Duńcem, Ichielem Tynowickim oraz nieco bardziej znanym Czesławem Sadowskim tworzył Grupę Plastyków Białostockich „Forma – Farba – Faktura”. O tej artystycznej formacji także niewiele wiadomo, do naszych czasów zachowały się tylko skromne katalogi z kilku (bodaj dwóch) wystaw grupy, jakie odbyły się w Białymstoku. Niemal zupełnie nieznany malarz Michał Duniec w 1931 roku wziął udział w Salonie Jesiennym w Białymstoku oraz wystawie organizowanej przez warszawski Instytut Propagandy Sztuki. Poza Sadowskim, którego prace przetrwały, niemal nic nie wiadomo o innych malarzach tej formacji: Duńcu, Tynowickim i Edelmanie, nie znamy ani ich dalszych losów, ani ich prac.



Do wybitnych osobowości białostockich należy także Molli Chwat (1888–1979), urodzony w rodzinie białostockich bankierów. Ujawniony dość wcześnie talent rozwijał najpierw w akademii petersburskiej, ale już w 1906 roku, ponoć za radą sławnego malarza Ili Riepina, wyjechał do Paryża, by uczyć się w jednej z tzw. wolnych akademii malarstwa. Późniejsze lata (1910–1918 lub do 1925 roku) spędził w Rosji. Po powrocie do Paryża studiował w École des Beaux Arts. Podczas wojny przebywał w Casablance, potem zaś wrócił do Paryża, gdzie pozostał do końca życia. Malował przede wszystkim portrety i pejzaże, po wojnie zaś także sceny biblijne. Nie wiemy, czy odwoływał się w nich do białostockiego dzieciństwa, jego prace są znane zbyt słabo w jego rodzinnym mieście.

Chaim Jakub Lipszyc (1891–1973), światowej sławy rzeźbiarz i malarz, nie urodził się wprawdzie w Białymstoku, ale uczył się tu w szkole handlowej, zanim bez reszty poświęcił się sztuce. Przyszedł na świat w nieodległych Druskienikach. Po krótkiej nauce we wspomnianej szkole handlowej przeniósł się do wileńskiej szkoły rysunkowej, po jej ukończeniu zaś, w 1909 roku – jak wielu z tej generacji – wyjechał do Paryża. Zaprzyjaźnił się tu z Juanem Grisem, Jeanem Cocteau, Amadeem Modiglianem (który sportretował artystę i jego żonę) oraz całą plejadą luminarzy ówczesnej sztuki. Lipchitz jest uważany za jednego z najbardziej nowatorskich i oryginalnych rzeźbiarzy XX wieku, jego dzieła są przechowywane w najważniejszych zbiorach światowych. Czy nauka w białostockiej szkole handlowej w jakikolwiek sposób zaważyła na wyborze drogi życiowej lub jego twórczości? Nic na ten temat niestety nie wiadomo.

W Białymstoku przyszedł na świat jeden z najbardziej oryginalnych artystów francuskich, malarz, grafik i projektant tkanin Simon Segal (1898–1969). Po krótkiej i niedokończonej nauce

w rosyjskiej szkole politechnicznej wrócił do Białegostoku, ale już po zakończeniu pierwszej wojny światowej wyjechał do Berlina. Tu rychło związał się z grupą artystów skupionych wokół Włodzimierza Majakowskiego i Sergiusza Jesienina, ilustrował także efemeryczne berlińskie pismo rosyjskiej emigracji. Czy ten fakt zdecydował o wyborze późniejszej drogi artystycznej? Nic na ten temat nie wiemy, choć nawiązane wtedy kontakty z pewnością wpłynęły na przyszłe życie Segala. W 1923 lub 1925 roku znalazł się w Paryżu, aby się zaś utrzymać (fundusz przekazany przez rodzinę roztrwonił w Berlinie i nie opływał w dostatki) pracował m.in. w fabryce Citroëna, był stylistą u ówczesnego króla mody Paula Poireta (któremu kobiety zawdzięczają wyzwolenie z gorsetów, i który – nie umiejąc szyć – upinał tkaniny na modelkach). Jako malarz Simon Segal wystawiał swe prace w galeriach na całym świecie, m.in. w: Paryżu, Mediolanie, Hadze, São Paulo, Londynie. Ma muzeum swego imienia we Francji, ale w rodzinnym mieście pozostaje nieznany, albo znany zbyt słabo.

Jeden z wybitnych białostoczan Izrael Beker (1917–2003), syn kantora, znany aktor i reżyser izraelski, został malarzem właściwie z przypadku. Podobnie jak brat matki, Morgan Guterman, od najmłodszych lat chciał zostać aktorem, choć rodzice wymarzyli dlań karierę kantora wielkiej synagogi. W realizacji zamierzeń pomogły Bekerowi dramatyczne wydarzenia historyczne; uciekając przed hitlerowcami okupację spędził w Moskwie i tam ukończył studia aktorskie. Po powrocie do zrujnowanego rodzinnego miasta, nie znalazłszy nikogo z licznej niegdyś rodziny, wyjechał najpierw do Monachium, a później do Izraela. W późnym wieku, już jako emerytowany aktor, namalował cykl obrazów, w których zawarł znaczną część wspomnień ze swego życia. Malował Białystok takim, jakim to miasto zapamiętał, z rodzinnym domem w czterokondygnacyjnym



Simon Segal: *Apokalipsa* – litografia



Simon Segal: *Portret kobiety* – olej

„wieżowcu” przy ul. Suraskiej, wysoką wieżą ratusza, brukowanymi uliczkami i światem wędrownych aktorów. Artysta, który album reprodukcji swoich świeżych i nadzwyczaj barwnych prac zadedykował rodzinnemu miastu, pozostaje w tym mieście znany zaledwie nielicznym.

W Krynkach urodził się Nota (Natan) Kozłowski (Kosłowsky), twórca wysoko cenionych martwych natur i ilustracji, którego rodzina mieszka obecnie w Kalifornii, w Wasilkowie zaś – Samuel „Zuni” Maud, aktor, karykaturzysta, projektant lalek do teatrów kukielkowych. O obu tych znanych na świecie artystach wiemy niewiele więcej.

Trudno powiedzieć, czy to wszyscy artyści, którzy przyszliz na świat w Białymstoku lub okolicznych miasteczkach, talent zaś rozwijali gdzieś w Europie lub na świecie. W zrujnowanym w czasie wojny Białymstoku nie zachowały się archiwa ani dokumenty świadczące o aktywności wymienionych twórców. Z tego krótkiego przeglądu widać, że miejsce urodzenia wywarło silny wpływ na twórczość artystyczną, jak w przypadku Jaya Gorneya lub Izraela Bekera. Czy także na innych artystów stąd się wywodzących? Na razie nic na ten temat nie wiadomo.

Życie kulturalne miasta przed 1939 rokiem także znane jest bardzo słabo. Okres pierwszej wojny światowej i niemieckie kampanie wojenne sprawiły, że w Białymstoku znalazł się znakomity grafik niemiecki pochodzenia żydowskiego, absolwent berlińskiej Akademii Sztuk Pięknych Herman Struck (1876–1944). Podczas pierwszej wojny światowej Struck służył w niemieckiej armii, z którą trafił do Białegostoku i na Litwę. W tym czasie zetknął się z żydowskim życiem, co wywarło na niego silny wpływ i przyczyniło się do powstania wielu prac ilustrujących ówczesne typy i życie prowincjonalnych miasteczek, w tym żydowskich mieszkańców Białegostoku.

Pierwszy etap rozwoju żydowskiej kultury w Białymstoku otwiera wystawa zorganizowana u progu niepodległości, we wrześniu 1919 roku, datę końcową zaś wyznacza wybuch drugiej wojny światowej i początek okupacji radzieckiej. Nie wiadomo, czy któryś z wymienionych malarzy wziął udział w tej pierwszej wystawie sztuki żydowskiej, która miała zmienić fabryczne miasto w prężny ośrodek kultury żydowskiej. Z tej prezentacji nie jest znany żaden katalog. Wiadomo, że młoda generacja żydowskich mieszkańców, zapewne podekscytowanych odzyskaniem przez Polskę niepodległości, podjęła się tworzenia zrębów życia kulturalnego. Powstała wtedy Liga Kultury, której celem była m.in. popularyzacja kultury żydowskiej w Białymstoku, jednym zaś z pierwszych zadań stała się organizacja wystawy połączonej ze sprzedażą dzieł sztuki. Akcja miała nie tylko wspomóc niebogatych artystów białostockich, lecz także zatrzymać w mieście młodych i ambitnych twórców.

Działacze Ligi Kultury zwrócili się do artystów z Warszawy i Łodzi z prośbą o pomoc w organizacji tej wystawy, ci zaś przekazali lub przywieźli do Białegostoku wiele swoich dzieł. Ekspozycja została otwarta 20 września 1919 roku i trwała tylko dziesięć dni. Jacy artyści wzięli w niej udział? Jakie dzieła pokazano? Ilu było uczestników? Ilu zwiedzających obejrzało tę wystawę? Na żadne z tych pytań nie znana jest odpowiedź. Wiadomo tylko, że nie było na wystawie pejzaży, przeważały sceny rodzajowe, bliskie artystom tej części Europy. Wiadomo także, że zamożni białostoccy Żydzi kupili dwadzieścia cztery obrazy, co organizatorzy uznali za bardzo mierny sukces i co z pewnością miało wpływ na dalszy rozwój kulturalny miasta.

Na tej samej wystawie Henryk Berlewi (1894–1967) przedstawił prace utrzymane w konwencji realistycznej. Berlewi, znakomity awangardowy malarz, grafik, teoretyk i krytyk sztuki,

w twórczości z lat 1918–1921 często odwoływał się do motywów żydowskich. Z tego czasu pochodzi – zachowany w Paryżu – rysunek datowany na 1919 rok, przedstawiający kramy pod białostockim ratuszem. Szkicowy charakter pracy, umieszczenie w lewym górnym rogu kilku dodatkowych sylwetek niezwiązanych ze sceną centralną świadczy, iż rysunek był rodzajem ołówkowej notatki. Można jedynie przypuszczać, że takich szkiców, dokumentujących ówczesny Białystok, powstało wtedy więcej. Szkic Berlewiego, pochodzący zapewne ze spuścizny artystycznej świetnego malarza zmarłego we Francji, znalazł się w galerii w Paryżu. Czy zachowały się inne dzieła artysty z białostockiej wystawy? Być może w Paryżu należy również szukać innych prac malarza związanych z Białymstokiem?

W 1921 roku Berlewi przeniósł się do Berlina, gdzie zetknął się z artystyczną awangardą tego czasu, m.in. z artystami tej miary co El Lisszysk, Theo van Doesburg oraz Ludwig Mies van der Rohe. Czy kontaktował się również ze wspomnianym białostockim malarzem Simonem Segalem, który w tym czasie przebywał w Berlinie? Prawdopodobnie tak, ale to tylko przypuszczenie.

Wierny rodzinnemu miastu pozostał malarz grafik i nauczyciel Oskar (Ozjasz, Jeszua) Rozanecki (Rosenetzky, Rozaniecki, 1896–1943), który wspierał młodszego Bencjona Rabinowicza. Po udanym debiucie w warszawskiej Zachęcie w 1919 roku, w 1923 zaprezentował swoje prace w rodzinnym mieście. Uczył się w berlińskiej akademii, ale o tym okresie życia artysty nic nie wiadomo. W 1926 roku odbyła się wystawa prac Rozaneckiego, do której wydano katalog, drukowany w Białymstoku, ale być może ekspozycja była też prezentowana w Berlinie. Jak wynika z katalogu, malarz zaprezentował wówczas 83 prace, ale dalsza ich historia nie jest znana. Rozanecki był z pewnością jednym z najoryginalniejszych w owym czasie przedstawicieli

białostockiej bohemy artystycznej, należał do artystów znanych i cenionych, bulwersował mieszczański Białystok długimi włosami, nie mogąc się zaś utrzymać ze sprzedaży swoich prac, podjął pracę nauczyciela. W późniejszej twórczości Rozanecki – co wiadomo wyłącznie dzięki zachowanym recenzjom – rysował i malował sceny pełne dramatyzmu i niepokoju. Z jego twórczości zachowało się tylko kilka prac. Ich twórca zginął w białostockim getcie, jak wielu żydowskich mieszkańców miasta.

Zapomniany obecnie malarz i rysownik Salomon Białogórski (1897–1942) urodził się w Kleszczelach, ukończył zaś białostocką szkołę ludową i Gimnazjum im. Aleksandra I. Po powrocie z tułaczki po pierwszej wojnie światowej uczył się na kursach pedagogicznych w Białymstoku, tu pracował także jako nauczyciel rysunków w szkołach powszechnych. Przez kilka lat mieszkał w Wilnie; był przede wszystkim pejzażystą. Zginął w białostockim getcie w 1942 roku. Nie wiadomo, co się stało z jego artystycznym dorobkiem.

Jeden z najbardziej interesujących rzeźbiarzy XX wieku, wysoko oceniany przez ówczesną krytykę, Abraham Ostrzega (1889–1942) do osiemnastego roku życia uczył się w szkołach wyznaniowych w Białymstoku i Brześciu. Kontynuował naukę zgodnie ze swymi artystycznymi zainteresowaniami u świetnych polskich artystów: Henryka Kuny oraz Edwarda Wیتiga. Należał do uczestników wspomnianej pierwszej wystawy żydowskiego malarstwa i rzeźby, zorganizowanej w Białymstoku w 1919 roku w tzw. pasażu Warnholca. Zaprojektował przeznaczony dla rodzinnego miasta pomnik Ludwika Zamenhofa w kształcie wieży Babel. Był również autorem rzeźb portretowych, a także projektował nagrobki. Zginął w obozie w Treblince. Czy w Białymstoku zachowały się jego prace z okresu nauki lub wystawy?



Wybuch wojny otworzył kolejny etap w historii białostockich artystów żydowskiego pochodzenia, bardzo zresztą krótki, bo trwający niespełna dwa lata, zakończony zajęciem miasta przez wojska niemieckie. Jesienią 1939 roku w okupowanym przez wojska radzieckie mieście znalazła się liczna grupa artystów, którzy przybyli tu przede wszystkim z Warszawy i Łodzi. Nowe władze zupełnie inaczej traktowały artystów i w sposób sprawdzony już w Związku Radzieckim wykorzystywały talenty do celów politycznych. W mieście, włączonym wówczas do Białorusi, powstał Związek Malarzy Białoruskiej Socjalistycznej Republiki Radzieckiej, do którego wielu artystów z rozmaitych przyczyn chciało wstąpić. Do organizacji niełatwo było się jednak zapisać. Władze odrzuciły podanie przybyłej wraz z innymi uciekinierami znakomitej malarki Stanisławy Centnerszwerowej (1889–1943). Centnerszwerowa, uczestniczka paryskich Salonów Niezależnych, uczyła się w Warszawie i Paryżu, wystawiała też w Barcelonie wraz z innymi polskimi artystami mieszkającymi wówczas w stolicy Francji.

Nie wiadomo ilu artystów przebywało wówczas w Białymstoku. Jednym ze śladów środowiskowej aktywności może być katalog wystawy prac artystów białostockich, członków wspomnianego związku, otwartej w 1941 roku w Brześciu. Wymieniono w nim dwudziestu artystów, wśród nich: Esterę Bernzweig, Abrahama Bermana (Behrmana), Tadeusza Bernsztejna, Fanię Helman, Wolfa Kapłańskiego, Izaaka Krzeczanowskiego, Natalię Landau, Helenę Malarewicz, Natana Rozensztejna, Oskara Rozaneckiego, Bencjona Rolnickiego, Chaima Tybera, Stanisławę Centnerszwerową, Abrahama Friedmana i Tobiasza Habera. Z całą pewnością nie byli to wszyscy uciekinierzy, na liście nie ma braci Seidenbeutlów, Geni Grossman, Meira Bermana, Hanny Rozenmann, Salomona Białogórskiego, Chaima Urisona i wielu innych. Bodaj wszyscy – prócz Heleny

Malarewicz, która wojnę przeżyła – znaleźli się później w białostockim getcie. Po wybuchu wojny zamieszkała w Białymstoku także Gina Halpern (1910–1943), malarka, żona malarza Abrahama Hirsza Frydmana (Friedmana) i przyjaciółka Izaaka Celnikiera. Tragiczny epizod z białostockiego getta, którego ofiarą była artystka, stał się później jednym z tematów teki grafik Celnikiera pt. *Ryta pamięć*. Abraham Frydman (1906–1941), który przedostał się wraz z żoną we wrześniu 1939 roku do Białegostoku, został wykładowcą w Domu Twórczości Ludowej (zwanym niekiedy Domem Sztuki), był też autorem dekoracji do tutejszego teatru żydowskiego. Zginął w lipcu 1941 roku zastrzelony w białostockim getcie. Czy podobny los spotkał mało znaną artystkę Genię Grosman, urodzoną w Białymstoku (1910) absolwentkę wileńskiego Wydziału Sztuk Pięknych Uniwersytetu Wileńskiego?

W tym czasie w Białymstoku mieszkali też bracia bliźniacy, wybitni polscy malarze pochodzenia żydowskiego, Efraim i Menasze Seidenbeutel (1903–1945), bohaterowie wielu anegdot. Mówiono, że na zmianę chodzili na wykłady w warszawskiej ASP, nie stać ich bowiem było na płacenie podwójnego czesnego, jak też to, że każdy obraz malowali razem, aby obaj mogli zbierać pochwały i krytyki.

„Mala” (Amalia Estera) Schmorak, żona białostockiego prawnika Benona Bernzweiga, malowała w owym czasie podobizny oficjeli i białostockich bonzów. Tworzyła je zresztą z fotografii, nie zaś z natury. Mimo że portrety te cieszyły się wówczas dużym zainteresowaniem, nic o nich nie wiadomo ani też tego, co się z tymi dziełami stało.

Jednym z najwybitniejszych artystów przebywających wtedy w naszym mieście był Izaak Celnikier (ur. 1923). Był wychowankiem Janusza Korczaka, we wrześniu 1939 roku uciekł z matką do Białegostoku. Brał udział w zajęciach w białostockim Domu



Chaim Uryson (Uryson): *Getto; W getcie – gwasz*, akwarela



E.A.

Izaak Celnikier

autoportret

Izaak Celnikier: *Autoportret* – akwaforta

Sztuki, poznał również znaczną liczbę przebywających tu wówczas artystów. Nie pamięta jednak, by w mieście odbywały się wystawy sztuki. Przedstawiciele ówczesnego środowiska artystycznego wzięli jeszcze udział w dużej wystawie sztuki białoruskiej, która – przy pomocy organizatorów w Galerii Triesiakowskiej w Moskwie – została przygotowana w 1941 roku. Na wystawie pokazano m.in. duże płótno przedstawiające wyzwolenie Białegostoku przez wojska radzieckie we wrześniu 1939 roku. Dalsza historia tego obrazu nie jest znana.

Ostatni etap dramatycznej historii sztuki miasta wyznacza z jednej strony okupacja hitlerowska, z drugiej zaś – likwidacja białostockiego getta w sierpniu 1943 roku. Niemcy wkroczyli do Białegostoku 27 czerwca 1941 roku. Akt tragedii zaczął się już następnego dnia, kiedy oprawcy spalili żywcem około 600 Żydów w wielkiej synagodze; dane dotyczące liczby ofiar bardzo się różnią. W płomieniach zginęli także ci, którzy chcieli ugasić pożar, wrzuceni w ogień przez oprawców. Świadkiem tragedii był Izaak Celnikier, który mieszkał nieopodal przy ul. Suraskiej. Kilka dni później 3 lipca 1941 roku Niemcy rozstrzelali 300 intelektualistów, wśród nich artystów: Izaaka Krzecznowskiego i Abrahama Frydmana. Była to jedna z pierwszych egzekucji, dokonanych w czwartek, które później Niemcy przeprowadzali systematycznie w czwartki i soboty.

Po wybuchu wojny radziecko-niemieckiej ogromna część żydowskich mieszkańców miasta – w tym rzesza uciekinierów z Warszawy i Łodzi – trafiła do getta, utworzonego 1 lipca 1941 roku. Na jego obszarze, ograniczonym ulicami Żydowską, Poleską, Fabryczną, Jurowiecką, Białą i Zamenhofa, Niemcy stłoczyli ok. 60 tysięcy ludzi. W istocie te dane również są bardzo niepewne, różni autorzy podają bowiem rozmaite liczby. Tragedia dziesiątków tysięcy ludzi zmieniła się tylko w statystyczne liczby.

Na ówczesnej ul. Kupieckiej pod numerem 40 (jak twierdzi Izaak Celnikier, być może jednak była to Kupiecka 45?) działała pracownia malarska, którą stworzył niemiecki przemysłowiec Oskar Steffen. Celnikier wraz z matką i młodszą o dwa lata siostrą mieszkał wówczas przy ul. Kupieckiej, tuż obok ul. Zamenhofs. Malarz pamięta, że pracownia kopii mieściła się w dużej hali po istniejącej tam niegdyś stolarni. W warsztatach kopii Steffena pracowali też Abraham Behrman, który pełnił funkcje kierownika tej pracowni, Meir Abram Berman z Białegostoku, Oskar (Ozjasz) Rozanecki, córka rabina Hanna Rozenmann, Tobiasz Haber, Stanisława Centnerszwerowa, Chaim Uri-son i inni, w sumie około 20 osób. Abraham Behrman został zamordowany przy sztalugach 17 sierpnia 1943 roku za to, że na rozkaz Niemców nie chciał wyjść. Celnikier z Chaimem Uri-sonem byli też zatrudnieni jako malarze pokojowi przy przebudowie budynku komendantury.

O działalności atelier kopistów niewiele więcej obecnie wiadomo. Wspomniany Niemiec Oskar Steffen, obrotny przedsiębiorca i właściciel kilku białostockich warsztatów, w dużej stolarni przy ul. Kupieckiej, którą sobie przywłaszczył, jak wspomina Izaak Celnikier, otworzył warsztaty dla kopistów. Warsztaty owe powstały bardzo szybko, już miesiąc po utworzeniu getta. Niemcy dostarczali farby i wszelkie materiały malarskie, bardzo dobrej zresztą jakości, ale malarze nie dostawali dodatkowego wynagrodzenia, okupanci uznali bowiem, że ich praca nie jest wyczerpująca fizycznie. Zlecniodawca wybierał sławne obrazy mistrzów europejskiego malarstwa, m.in. Murilla, Tycjana, a także dziewiętnastowiecznych klasyków niemieckich. Zasadą pracy było kopiowanie jednego dzieła przez jednego artystę, produkcja zaś była tak duża, że gotowe kopie wywożono samochodami ciężarowymi do pałacyku w podbiałostockich Dojlidach, gdzie mieściła się siedziba okupacyjnych

władz. Izaak Celnikier pracował w warsztatach Steffena jako pomocnik, napinał płótna na krosna, gruntował podobrazia, ale nie malował.

Po likwidacji białostockiego getta Izaak Celnikier trafił do obozów Birkenau i Auschwitz. W trakcie ewakuacji obozów cudem przeżył transporty śmierci do Gliwic, Mauthausen i Sachsenhausen, a później do Flossenburga i Dachau. Zamierzał wrócić do Białegostoku, ale oskarżono go o zdradę i osadzono w sowieckim obozie, skąd udało mu się uciec do Pragi. Wrócił do Białegostoku i wziął udział w porządkowaniu grobów na cmentarzu gettowym. Tragedia białostockiego getta stała się tematem bardzo wielu prac artysty, licznych obrazów olejnych i grafik z teki *Ryta pamięć*. Rzec by można, że przeżycia z tego czasu wywarły decydujący wpływ na twórczość artysty.

Likwidacja getta w Białymstoku oznacza kres pewnej epoki; wtedy bezpowrotnie zakończyła się historia wielokulturowego miasta, w którym decydujący wpływ na rozwój kultury miała historia. Przez względnie krótki okres dziejów, przez blisko 200 lat, Białystok przechodził znamienne metamorfozy: z prywatnego magnackiego ośrodka, podlaskiego Wersalu, skupionego wokół wspaniałej rezydencji hetmana, jakim był w XVIII wieku, stał się dynamicznym miastem robotniczym z wieloma fabrykami i licznymi przybyszami z różnych stron Europy. O ile w XVIII wieku przybyło wielu artystów z całej Europy (niektórzy zostali tu na zawsze), o tyle w następnym stuleciu do *podlaskiego Manchesteru* przybyszów ściągały odmienne zgoła przyczyny. Dla części mieszkańców ówczesnego Białegostoku pobyt tu był tylko etapem w poszukiwaniu własnego miejsca na ziemi. Ci wyruszyli do Stanów Zjednoczonych, Europy Zachodniej, Ameryki Południowej i Australii. Historia sztuki Białegostoku pierwszej połowy XX wieku jest równie dramatyczna jak dzieje miasta, niemal zrównanego z ziemią. Kulturowe dziedzictwo

kilku pokoleń mieszkańców naszego miasta zostało praktycznie unicestwione. Miasto, które powstało po drugiej wojnie światowej na tym samym miejscu, jest już zupełnie innym ośrodkiem.

Historia sztuki Białegostoku kryje jeszcze bardzo wiele tajemnic. Tak, jak napisałam, więcej jest pytań niż odpowiedzi na nie. Jednego jestem pewna już dziś, ledwie na progu odkrywania tradycji kulturowej i wspaniałych osobowości, które niegdyś składały się na mozaikę kulturową tego niezwykłego miasta (o którym zupełnie niedawno i jakże niesłusznie mówiono, że tu się nic ciekawego nie dzieje): jak powiedział Izaak Celnikier – nie wolno o tym rozdziale zapomnieć, by niepamięcią nie skazać ogromu ofiar tej zbrodni na powtórny śmierć, śmierć przez zapomnienie. Odkłamanie historii i przywrócenie miastu pamięci o jego niezwykłych, pełnych dramatów dziejach, jest jednym z moich podstawowych celów.



**Joanna Tomalska** – historyk i krytyk sztuki, kurator wystaw – ukończyła Uniwersytet Warszawski (1976). Jest kustoszem Muzeum Podlaskiego w Białymstoku. Organizowała wiele wystaw muzealnych, m.in.: „Uroki życia” (2002), „Ikony” (2004), „Eikon staroobrzędowy” (2005). Ma w swoim dorobku artykuły naukowe i popularnonaukowe oraz albumy o sztuce, m.in. *Ikony w zbiorach prywatnych i muzealnych* (1991), *Ikony* (2005), *Malarze Podlasia* (2004). Jest współautorką dwutomowego popularnonaukowego opracowania *Białystok nie tylko kulturalny* (2007). Od 1985 roku współpracuje z Polskim Radio Białystok; w wielu audycjach popularyzuje historię sztuki regionu i wybitne postacie podlaskiego życia artystycznego. W swoich badaniach wiele uwagi poświęca artystom nieco zapomnianym oraz nierozpoznanym okresom w historii sztuki Białegostoku i Podlasia.



## Bez stałej obecności kultury niczego nie osiągniemy

W zeszłym roku odbył się Kongres Kultury Polskiej. Prasa relacjonowała obrady, toczyła się dyskusja. Mówiono między innymi o funkcji, jaką powinna pełnić sztuka, a mówiąc szerzej –kultura. Jedni mówili o wypełnianiu czasu wolnego, inni zwracali uwagę na cywilizacyjną funkcję kultury jako najtańszego i sprawdzonego czynnika rozwoju, jeszcze inni podnosili realizowaną przez artystów krytyczną funkcję sztuki.

Czytałem te teksty w kontekście własnego doświadczenia i zastanawiałem się, co znaczą dla nas, animatorów kultury i życia społecznego, których praca toczy się z dala od centrów kultury i adresowana jest do małej społeczności mieszkańców śródlęsnych osad Białowieży.

Pierwszą moją myślą było zwrócenie się do Jacka Kuronia. Nasze działania w Teremiskach rozpoczynaliśmy razem z nim i Uniwersytet Powszechny im. Jana Józefa Lipskiego w Teremiskach, a także inne działania Fundacji Edukacyjnej Jacka Kuronia są przesiąknięte jego myślami. Jedną z definicji kultury Jacka mówi, że w takim stopniu, w jakim kultura odpowiada na pytanie *jak żyć* organizuje życie, a w takim stopniu,

w jakim odpowiedzi tej nie udziela, dezintegruje życie. Co to znaczy z punktu widzenia Teremisek?

Specjaliści zwracają uwagę, że największym beneficjentem naszej integracji z Unią Europejską jest wieś. Nie zmienia to faktu, że wciąż nierozwiązane są problemy ekonomiczne i cywilizacyjne wielu obszarów wiejskich w Polsce. Gmina Białowieża, w której leżą Teremiski, jest właśnie takim miejscem, w którym przeszłość i przyszłość przeciwstawiają się sobie, tworząc nierozwiązany splot problemów. Jaka jest tu rola kultury?

Sądzę, że można wskazać cztery obszary/funkcje kultury dotyczące problemów zupełnie podstawowych.

Pierwszym jest budowa/odbudowa więzi społecznych. Moja wieś – Teremiski – była niegdyś ważnym miejscem w lokalnej strukturze tkanki społecznej. Dla okolicznych osad stanowiła centrum kulturalno-edukacyjno-społeczne. Tu była szkoła, tu organizowane były święta i potańcówki, tu przyjeżdżało kino objazdowe i był pierwszy telefon, funkcjonował Dom Ludowy, a w nim biblioteka. Przemiany ekonomiczne, kryzys demograficzny i budowa szosy przez bagna do Białowieży zamknęły ten, nie tak dawny, okres świetności. Wieś zmalęła. Nie ma już wielu domów, młodzi wyjechali w świat, starzy zestarzelili się jeszcze bardziej. Skończyły się *odwiedki*. Gdy pięć lat temu przy Uniwersytecie Powszechnym zaczęliśmy tworzyć teatr w stodole, nikt już we wsi nie śpiewał. Dziś pieśni wracają.

Nie jest łatwo opisać proces, którego doświadczamy w naszym działaniu. Sądzę, że dla nas, osób w Teremiskach nowych, i dla mieszkańców od dawna tu zakorzenionych, teatr, a więc sztuka, początkowo był neutralną przestrzenią spotkania. Umieszczony w dawnej stodole rodziny Morozowskich w sposób symboliczny stanął w połowie drogi pomiędzy wsią a uniwersytetem – stał się miejscem wzajemnego przenikania. Spotykamy się, by doświadczać zanurzonych w starowieku *Kronik*

*Sejneńskich* obok japońskiego tańca Butoh, tradycyjnej muzyki ludowej obok współczesnej muzyki elektronicznej, oglądamy *Los człowieka* obok amatorskiej etiudy filmowej o Teremiskach. Są to więc rzeczy swojskie i nieznanne, niegdyś już widziane i doświadczane po raz pierwszy, dalekie i bliskie.

Dwa lata temu zapytaliśmy starych ludzi w Teremiskach, jak to było w Teremiskach dawniej? Otrzymaliśmy dar pamięci o ludziach, miejscach i wydarzeniach, opowieści i zdjęcia. Odwzajemniłszy go darem spektaklu i opowiadającej o nim książki pod wspólnym tytułem *Opowieści Teremiszczzańskie*.

W tym miejscu dochodzimy do następnej funkcji kultury – może ona budować poczucie własnej wartości i podmiotowości zarówno w widzu, jak i w aktorze. *Opowieści Temiszczzańskie* są efektem obcowania starych mieszkańców Teremisek ze studentami i prowadzącymi Uniwersytet Powszechny. Dla tych pierwszych spektakl i książka stały się powodem do dumy płynącej ze zdania sobie sprawy, że Teremiski są miejscem ważnym, o którym warto opowiadać i opowieści, o którym inni gotowi są wysłuchać. Dumy rosnącej wraz z każdym egzemplarzem książki, która dociera do rozsianych po świecie, coraz dalszych kręgów krewnych i przyjaciół, i która, jak powiedziała jedna z pań, „jest już na Zachodzie”. Z kolei dla zbierających opowieści i pracujących nad spektaklem oraz książką studentów uniwersytetu ważne, jak mi się wydaje, było w tym kontekście doświadczenie bycia twórcą. Dla nas, prowadzących uniwersytet, ta wspólna praca stała się kolejnym, bardzo ważnym krokiem w procesie wrastania w miejsce, które wybraliśmy za swoje.

Nie jest prawdą twierdzenie, że obecnie do zaspokojeniu potrzeb kulturalnych wystarczy telewizyjna papka. Nie jest również prawdą, że mieszkańcy małych miejscowości, by rozumieć sztukę, muszą ją mieć podaną w specjalnie dostosowanej

do ich możliwości formie. Oczywiście, znane są badania Basila Bernstaina i opisane przez niego różnice kodów kulturowych i związanych z nimi kompetencji odbioru i konstruowania obrazu rzeczywistości. Rację ma jednak Andrzej Seweryn – prawdziwa sztuka ma moc docierania do każdego odbiorcy. Odmienne kompetencje mogą różnicować interpretacje, nie są jednak przeszkodą dla *khatarsis*. Jest to fakt, który obserwowałem w naszym teatrze w Teremiskach nie raz.

Wzory uczestnictwa w kulturze nie zależą, jak chce tego Leszek Balcerowicz, w prosty sposób od zamożności konsumentów i deregulacji mechanizmów finansowania kultury. Uczestnictwo w kulturze odzwierciedla nasz habitus i kapitał kulturowy [P. Bourdieu], a więc jest wynikiem specyficznego zbioru dyspozycji ukształtowanych przez środowisko, w którym wyrosliśmy. Decydującymi nie są tu popyt i podaż towarów przemysłu kulturalnego, lecz utrwalone na różnych szczeblach drabiny stratyfikacyjnej i w różnych grupach społecznych, strategie życiowe, wyobrażenia o świecie, subiektywne odczucia tego, co jest możliwe a co nie jest możliwe, do tego stopnia, że trzeba to wymazać z myśli i marzeń. Ogromna liczba ludzi w Polsce nie uczestniczy w kulturze dlatego, że żyje na terenach, które od ponad pół wieku podlegały, a często podlegają nadal, kulturowej degradacji, do której po roku 1989 dołączyła się lawinowa degradacja ekonomiczna. Na pytanie ekonomistów, czy potrzeba tam jeszcze więcej wolnego rynku, odpowiadam – wystarczy!

Myśląc o przyszłości kultury i przyszłości Polski, ważne jest branie pod uwagę punktu widzenia twórców kultury, ale istotniejsze jest zastanowienie się nad sytuacją odbiorców kultury. A w szczególności tych, którzy nie czytają, nie chodzą do teatru, nie bywają w muzeach. W Białowieży wiele razy słyszałem zdanie: „U nas nawet jeśli ktoś coś zorganizuje, ludzie i tak

nie przyjdą". Trzeba więc zacząć od rzeczy podstawowej – (i to jest trzecia funkcja kultury) od kształtowania wzorów uczestnictwa. Niezbędne jest stworzenie możliwości doświadczenia ciekawych i wartościowych spotkań z kulturą i współtworzenia jej. Tymczasem w Fundacji Edukacyjnej Jacka Kuronia mieliśmy problemy z rozliczaniem biletów do teatrów i filharmonii, do których zapraszaliśmy uczestników naszych programów (dla niektórych były to pierwsze w życiu wizyty w teatrze). Urzędnicy nie mogli zrozumieć, dlaczego chcemy młodzież urodzoną w osiedlach popegerowskich uczyć filozofii. By otrzymać dofinansowanie z funduszy europejskich za radą urzędników zmieniliśmy w dokumentach nazwę pozycji „warsztaty teatralne” na arteterapia. Jest dokładnie tak, jak pisze profesor Elżbieta Tarkowska – pewne rzeczy są zarezerwowane dla uprzywilejowanych warstw społecznych. Dopóki dominować będzie takie myślenie, dopóty niewiele się zmieni.

Wreszcie czwarta funkcja, jaką powinna realizować kultura. Budując poczucie własnej wartości i podmiotowości, wzmacniając więzi społeczne, tworząc możliwości i nawyk uczestnictwa w prezentacji i współtworzeniu kultury – kształtuje się przestrzeń bezpośredniego i pośredniego spotkania ludzi z różnym doświadczeniem, w różnych rolach społecznych, odmiennych pozycjach, punktach widzenia. Prezentacja kultury i edukacja kulturalna są przestrzenią wymiany, rozmowy tak ważnych w świecie, od którego oczekujemy, że będzie otwarty, pluralistyczny i demokratyczny. Krzysztof Czyżewski zwraca uwagę na gęstą sieć różnego rodzaju obszarów pogranicznych obecnych w naszej rzeczywistości. Mają one charakter polityczny, etniczno-religijny i ekonomiczno-cywilizacyjny. Kultura powinna stać się przestrzenią umożliwiającą dialog różnych przestrzeni w strukturze społecznej, różnych światopoglądów i kultur i wreszcie różnych państw.

Odpowiednio przemysłny i poprowadzony proces edukacji może w społecznościach lokalnych realizować wszystkie wymienione powyżej funkcje i przyczynić się w ten sposób do rzeczywistej zmiany strukturalnej w obrębie kultury rozumianej nie tylko jako przestrzeń tworzenia – prezentacji – odbioru, ale rozumianej zgodnie z tym, co mówił Jacek Kuroń, jako zespół odpowiedzi na pytanie – jak żyć?. By taka zmiana była możliwa, kultura musi być stale obecna, zarówno w przestrzeni prezentacji oraz edukacji, jak i twórczego współuczestnictwa. Powinna być na najwyższym możliwym poziomie, ale zarazem pozostawać otwarta dla każdego, kto chce włączyć się w proces jej tworzenia. Rolą państwa, samorządów, ale tak samo organizacji społecznych i osób prywatnych zaangażowanych w działalność kulturalną i edukacyjną jest zrobienie wszystkiego, aby taka obecność kultury był możliwa. Dlatego pozyskiwanie środków na tego rodzaju działalność powinno być wyjęte z wąskich ram i gęsto poszatkowanych priorytetów, twardych efektów, precyzyjnie zakreślonych grup beneficjentów oraz krótkich horyzontów czasowych. Są one z pewnością wygodne z biurokratycznego punktu widzenia, ale utrudniają animację najważniejszych procesów społecznych.



**Paweł Winiarski** – animator kultury, socjolog – urodził się w 1973 roku. Od 1995 roku związany z Podlasiem. Wraz z Danutą Kuroń i Katarzyną Winiarską założył i prowadzi Uniwersytet Powszechny im. Jana Józefa Lipskiego w Tere-miskach w Puszczy Białowieskiej, gdzie mieszka.

STANISŁAW J. WOŚ

## Dziesięć kroków w tajemnicę

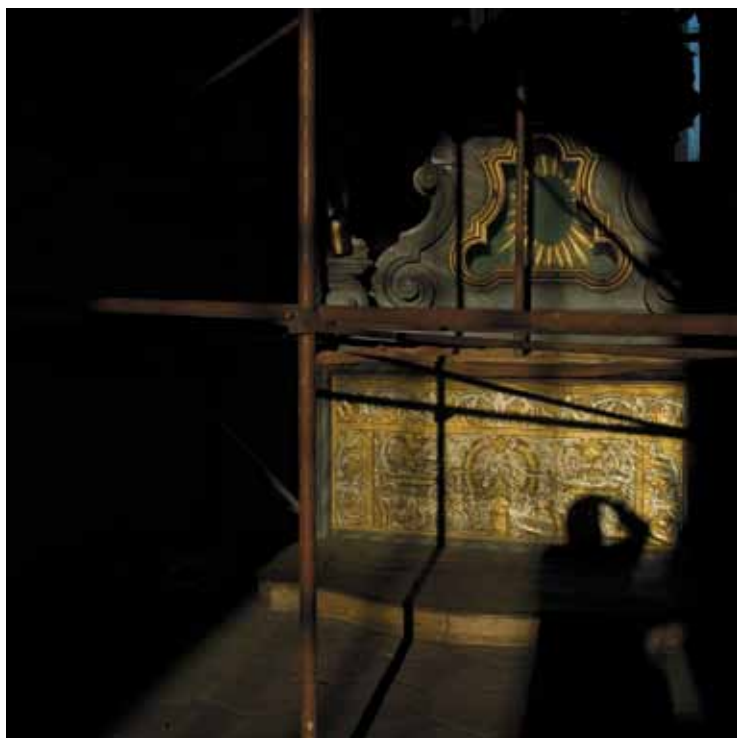
*Najpiękniejsza rzecz, jakiej możemy doświadczyć, to tajemnica.  
Ona jest źródłem wszelkiej prawdziwej sztuki i nauki.*

Albert Einstein

Oto stoję

Przed ścianą  
przed czeluścią  
przed źródłem światła  
przed innym człowiekiem  
przed sobą w lustrze  
stoję przed tajemnicą  
czy ona jest w przedmiocie czy we mnie  
jak wyrazić moją mistykę  
gdy odrzucam całą namalowaną  
i opisaną religijność  
jak wyrazić tajemnicę  
która jest Bogiem  
(przy wiecznym milczeniu Boga)  
oto stoję sam  
gdy zamykam oczy  
słyszę pytania











# IV



V



VI



VII



VIII





IX



X

Dobrze

Otwieram oczy  
i widzę przed sobą  
piękną dolinę  
zieloną i zalaną słońcem  
schodzę powoli w dół  
po łagodnym zboczu  
zanurzam się  
w wysokich trawach  
słyszę ich szelest  
i w oddali ptasi świergot  
pachnie dookoła życiem  
jest mi lekko  
z każdym krokiem  
jestem coraz bliżej  
uśmiecham się  
bo śni mi się  
że to nie jest sen



**Stanisław J. Woś** – artysta fotografik, zajmuje się także malarstwem, rysunkiem i projektowaniem graficznym – urodził się 16 X 1951 roku w Jeżowie koło Niska. Ukończył (1977–1982) studia w Państwowej Wyższej Szkole Sztuk Plastycznych (obecnie ASP) w Gdańsku, kierunek wychowanie plastyczne. Interesuje się przede wszystkim tematem pejzażu, jego znaczeniem symbolicznym. Od 1981 roku mieszka w Suwałkach. W latach 1985–1995 prowadził znany w kraju Klub Fotograficzny „PAcamera”. Jest wykładowcą w Warszawskiej Szkole Fotografii. Należy do Związku Polskich Artystów Fotografików. Jest autorem ponad pięćdziesięciu wystaw indywidualnych. Brał udział w wielu krajowych i zagranicznych prestiżowych wystawach polskiej fotografii. Jego prace znajdują się w zbiorach, m.in.: Muzeum Sztuki w Łodzi, Centrum Sztuki Współczesnej Zamek Ujazdowski w Warszawie, Muzeum Narodowym we Wrocławiu, Fundacji dla Śląska w Katowicach, Muzeum Narodowym w Warszawie, Muzeum Okręgowym w Suwałkach oraz w wielu kolekcjach prywatnych.





# Spis treści

Edwin Bendyk: <i>Burzenie cyfrowego muru.</i> <i>Próba antropologii cyberprzestrzeni</i>	5
Paweł Chomczyk: <i>Skarbczyk artysty vs nauka latania</i>	21
Piotr Cichocki: <i>Artysta sp. z o. o.</i>	25
Małgorzata Dmitruk: <i>Litografie</i>	31
Tomasz Gilewicz: <i>Teatr i nowe media</i>	47
Magdalena Godlewska: <i>Niewidzialni</i>	59
Anna Jakubas: <i>O „sprawczej mocy słów” w reportażu</i>	65
Ilona Karpiuk: <i>W kalejdoskopie wrażeń</i>	77
Krystyna Konecka: <i>Wysepka poezji w Druskiennikach</i>	87
Milka O. Malzahn: <i>Kto pyta – nie błądzi...</i>	93
Marzanna Morozewicz: <i>Biennale w Wenecji</i>	101
Oiko Petersen: <i>Doskonała niedoskonałość</i>	117
Andrzej Strumiłło: <i>Pomiędzy ascezą a żywiołem</i> <i>– inspiracja i echa sztuki azjatyckiej</i> <i>w twórczości współczesnych artystów polskich</i>	127
Jerzy Szerszunowicz: <i>Centrum Zamenhofa</i> <i>– Centrum Dialogu</i>	141
Wiesław Szumiński: <i>Opowiedzieć siebie innym</i>	151
Joanna Tomalska: <i>Dramat i zapomnienie</i>	159
Paweł Winiarski: <i>Bez stałej obecności kultury</i> <i>niczego nie osiągniemy</i>	183
Stanisław J. Woś: <i>Dziesięć kroków w tajemnicę</i>	189

Redaktor  
Zbigniew Fałtynowicz

Łamanie  
Norbert Hofmann, HOF service

Wydawcy

Urząd Marszałkowski  
Województwa Podlaskiego w Białymstoku  
ul. Kard. S. Wyszyńskiego 1  
15-888 Białystok  
[www.wrotapodlasia.pl](http://www.wrotapodlasia.pl)

Ośrodek „Pogranicze – sztuk, kultur, narodów”  
ul. J. Piłsudskiego 37  
16-500 Sejny  
[www.pogranicze.sejny.pl](http://www.pogranicze.sejny.pl)

ISBN 978-83-62528-29-5

Druk  
Białostockie Zakłady Graficzne





Zamieszczone w książce teksty są plonem V Sympozjonu z cyklu „Warto zapytać o kulturę”, który odbył się 20 i 21 listopada 2009 roku pod hasłem „Dialog międzykulturowy. Odsłona druga”. W gościnnych salach Muzeum Rolnictwa im. ks. Krzysztofa Kluka w Ciechanowcu spotkali się twórcy, pracownicy kultury, działacze organizacji pozarządowych, naukowcy, wszyscy ci, dla których zarówno rozmowa o inności, o drogach i praktykach zgodnego współistnienia kultur, narodów, religii, jak i otwartość na wymianę poglądów i opinii jest ważna i potrzebna. Rozważaniom o sztuce współczesnej, nowych mediach i nowoczesnych formach komunikacji towarzyszyły pieśni archaiczne, słowo poetyckie i prezentacje multimedialne.



ISBN 978-83-62528-29-5